

Ave Maria, Gratia Plena:

Iconología e iconografía de la Inmaculada Concepción

Presentado por

Juan Gonzalo Escobar Correa

Maestría en Historia

Yobenj Aucardo Chicangana-Bayona Ph. D.

Profesor titular Departamento de Historia

Universidad Nacional de Colombia

Sede Medellín

Facultad de Ciencias Humanas y Económicas

2012

Agradecimientos:

Al Museo de Antioquia, a la Biblioteca de la Universidad Pontificia Bolivariana, a la Red Nacional del Bibliotecas, a la Biblioteca de la Universidad de Antioquia, la Biblioteca de la Universidad Nacional, a la red de Bibliotecas de Medellín y Área Metropolitana, a la Biblioteca Pública Piloto, a las bibliotecas de Comfenalco la Biblioteca de Comfama de San Ignacio y al programa PESSCA y al Graphic Art Colección Göttwieg Abbey.

A la bondad y perseverancia con que me ha ayudado Yobenj Aucardo Chicangana Bayona. También a toda mi familia que ha sido un apoyo invaluable en el proceso de este trabajo. Igualmente reconozco el apoyo de Mercedes Jiménez Benítez, Jenny García y Juan Fernando Pérez.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	6
1. El dogma de la Inmaculada Concepción y su difusión	10
1.1. La creencia de la Purísima o Inmaculada Concepción de María	10
1.2. El camino hacia la definición de la Inmaculada Concepción	15
1.3. Los libros apócrifos y la Inmaculada Concepción	16
1.4. La Patrística y la Teología	20
1.5. María como Theotokos	26
1.6. La escolástica y la controversia sobre la purísima concepción de María	34
1.7. El nacimiento y la difusión de la fiesta de la Inmaculada Concepción de María	44
2. Las primeras representaciones iconográficas	56
2.1. La mujer apocalíptica	56
2.2. El árbol de Jesé	72
2.3. Joaquín y Ana ante la Puerta de Oro	79
2.4. La parentela de María	84
2.5. La Tota Pulchra	89
2.6. La Virgen Niña	101
3. La Inmaculada Concepción: Contrarreforma, Barroco y en el Nuevo Mundo	110
3.1. La reforma, La Contrarreforma y la Inmaculada Concepción	110
3.2. Barroco e Imagen Mariana	129
3.3. Inmaculada Concepción, el arte y los artistas del Nuevo Mundo	144
4. Conexiones iconográficas de la Inmaculada Concepción Nuevo Reino de Granada: Estudios De Caso	163
4.1. La Alegoría de la Inmaculada Concepción de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos ...	163
4.2. La Inmaculada Concepción de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos	195
4.3. La Inmaculada Concepción de Antonio Acero de la Cruz	208

4.4. Inmaculada Concepción Anónima de la Escuela Quiteña	223
CONCLUSIONES	243

INTRODUCCIÓN

La Iglesia en el momento de la conquista y conformación de los reinos de Indias usó el arte como medio de propaganda para la evangelización de los pueblos indígenas americanos y determinó, mediante los llamados tratados de artes, cuál sería la forma prescrita en la que se podría representar correctamente una composición o tema, especialmente si tenía relación con los temas sagrados. Estos tratados de arte circularon por varios países europeos y americanos y determinaron el quehacer de los artistas que tenían influencias barrocas.

Como no había grandes talleres ni escuelas de arte, los grabados llevaban la disposición de los tratados de arte (Fajardo de Rueda, 1999, pág. 52), aquéllos se convirtieron en un modo de difusión indirecta de los tratados.

El objetivo de este proyecto es aprovechar estas representaciones de la Inmaculada Concepción para realizar un estudio iconológico e iconográfico de fuentes pictóricas sobre esta advocación mariana, apoyándonos en el análisis de las fuentes escritas que sustentan las obras: la Biblia, los evangelios, los libros apócrifos y los tratados de arte.

Retomando lo que otros autores han hecho del tema, se puede decir que el pionero del método iconográfico e iconológico en Colombia es Santiago Sebastián, quien en la década del sesenta del siglo XX introdujo este método en Colombia con lo que contribuyó a resolver muchos problemas de la cultura y del arte coloniales que quedaban sin resolver. Se interesó en sus primeros trabajos-sobre Colombia por la identificación y recuperación de las obras artísticas ubicadas en conventos, iglesias y colecciones privadas de Popayán, Cali, Tunja, Valle del Cauca, Bogotá, Cartagena y Santa Fe de Antioquia. Su método fue más allá de la comparación estilística y de la descripción formal. En este sentido, se dedicó a buscar los grabados europeos que inspiraron las obras coloniales, así como las fuentes

literarias que estuvieron en las bibliotecas coloniales de los particulares y de los claustros, y de las fuentes originales de la producción artística colonial inspiradas en un tema determinado (Fajardo de Rueda, 1999, pág. 21).

Ha habido acercamientos al tema del que trata esta tesis, entre ellos el libro *Presencia del arte quiteño en Antioquia*, se demuestra que tempranamente se formaron escuelas artísticas como la novohispana, la quiteña, la santafereña y la cuzqueña, entre otras. Gustavo Vives Mejía logra reunir una gran cantidad de material en su recolección, registro y catalogación de las obras que se hicieron en Antioquia, por lo cual prueba que Quito influyó artísticamente en esta región en mucha mayor medida que Santa Fe, por lo cual se apoya en algunos temas propios del arte quiteño y documentos que respaldan las obras y expresiones locales pictóricas de decoración de altares reflejan mayor influencia quiteña que santafereña.

Debe destacarse los estudios iconológicos e iconográficos sobre arte colonial realizados por la profesora Marta Fajardo, como en el artículo *El espíritu barroco en la Nueva Granada*, muestra que uno de los propósitos fundamentales de los Reyes de España en la conquista de América era la evangelización de sus pobladores, como estos hablaban diferentes lenguas, el proceso de evangelización exigió un mediador que en gran medida lo constituyó el aprovechamiento de las imágenes. El mundo de la imagen introdujo al indígena en la doctrina cristiana. El Estado español y la Iglesia Católica apoyados mutuamente, ejercieron un poderoso control sobre la difusión de las ideas excluyendo todo lo que pudiera desviar a las gentes del pensamiento católico español. Esta es una de las razones por las cuales la mayor parte de las expresiones artísticas coloniales están estrechamente relacionadas con el tema religioso. Esta aproximación nos ayudará en un acercamiento a la retórica del arte barroco. En este trabajo se observa que el arte colonial estuvo directamente influenciado por España y su situación de desarrollo económico y social con relación al resto de Europa, España conservaba muchas tradiciones medievales, tanto en sus instituciones como en sus comportamientos y concepciones de la vida y la

obediencia que el Estado español tuvo de la iglesia católica en un estricto control frente a las personas, los libros y la información que podía llegar a América.

Con las fuentes pictóricas y escultóricas se hace un estudio de los motivos, luego se realiza un análisis de los mismos y de sus combinaciones, identificando imágenes, historias y alegorías dentro las obras seleccionadas. Para hacer este análisis, se corroboran tales imágenes, historias y alegorías con los textos históricos ubicados en algunas de las fuentes antes mencionadas (los catecismos, la Biblia, los evangelios, los libros apócrifos y los tratados de arte) y posteriormente se hará un esfuerzo de síntesis en el cual se señala la manera en que se expresaron los valores simbólicos de la cultura del artista a través de los temas y conceptos específicos que se representaron (Panofsky, 2001, págs. 48-50)

La tesis realiza una síntesis de los métodos compositivos de las obras y de la información transmitida por las imágenes; es decir, se observa, desde el punto de vista diplomático, tanto los estilos y los procedimientos técnicos utilizados y acostumbrados en la época por los artistas, así como los motivos, los temas, las formas puras, las alegorías, las imágenes y las historias representadas en las obras, los cuales se consideran como manifestaciones de los valores simbólicos de la cultura y de la época del artista, plasmadas en su obra de manera consciente e inconsciente. Para realizar estos procesos de síntesis, es indispensable el cotejo con fuentes escritas que respaldaron la configuración de las imágenes (Panofsky, 2001, págs. 47-58)

Ave Maria Gratia plena: iconografía e iconología de la Inmaculada Concepción, en el primer capítulo, *El dogma de la Inmaculada Concepción y su difusión* se aborda la noción de la creencia de la Inmaculada Concepción, su relación con la Encarnación de Cristo, con la del pecado original y también con su devenir histórico, en sus vertientes social y teológica desde los primeros padres de la Iglesia hasta el siglo XVI. Por otra parte, se

señala en este capítulo el origen de la fiesta religiosa de la Inmaculada Concepción y su devenir histórico alrededor de la piedad popular que la motivó.

El capítulo dos, *Las primeras representaciones iconográficas*, trata sobre el origen y difusión de los temas iconográficos que han tendido alguna relación con representaciones pictóricas referentes a la creencia de la Inmaculada Concepción, desde la aparición de la Mujer Apocalíptica en el siglo VIII —cuya identificación con la Inmaculada Concepción es más tardía, pero marca un precedente— hasta la creación del tema de la *Inmaculada Concepción* en el siglo XVII. Dentro de este recorrido, se hizo un barrido de las interpretaciones de los temas que representaron esta creencia en la Edad Media y de los temas que se constituyeron como sus precedentes.

El tercer capítulo, *La Inmaculada Concepción: Contrarreforma, Barroco y el Nuevo Mundo*, contextualiza la Inmaculada Concepción de María en el contexto político y religioso de la Reforma y de la Contrarreforma para saber cómo respondió la Iglesia con la imaginería mariana frente a la Reforma y la posterior aceptación del tema y del culto inmaculista en el arte hispánico, en general, y del tema de la Inmaculada Concepción, en particular, con sus respectivas asociaciones teológicas y de fervor popular, que se manifestaba en las fiestas.

En el cuarto capítulo, *Conexiones iconográficas de la Inmaculada Concepción en el Nuevo Reino de Granada: Estudios De Caso*, se analizan iconográfica e iconológicamente cuatro obras junto con los grabados que les sirvieron de fuente, así como se compara cada obra con dos homólogas europeas para establecer las semejanzas y las diferencias iconográficas e iconológicas que presenten acerca de la Inmaculada Concepción de María.

1. El dogma de la Inmaculada Concepción y su difusión

1.1. La creencia de la Purísima o Inmaculada Concepción de María

Louis Réau define que “La Inmaculada Concepción es el privilegio en virtud del cual la Virgen María es la única que habría sido concebida sin pecado entre todos los descendientes de Adán y Eva” (Réau, 1996, pág. 81). Para definir el dogma de la Inmaculada Concepción es necesario delimitar qué es el pecado original, la Encarnación de Cristo y cuál es su diferencia con la Inmaculada Concepción de María.

El pecado original es un concepto de Agustín de Hipona originado a partir de la controversia concerniente al deber de bautizar niños recién nacidos y, por otra parte, esta creencia también surgió como un recurso para la refutación de la herejía de Pelagio. La noción de pecado original, por la cual cada infante hereda el pecado de Adán, se desarrolló en 396 a partir de la creencia, anterior a Agustín, según la cual el ser humano sufre la muerte por efecto del pecado de Adán, pero el alma de un infante es inocente de este pecado de Adán. El término se acuñó en la Carta a Simpliciano y en *Genesis ad litteram*, como un comentario a la Carta a los Romanos.

La doctrina madura del pecado original de Agustín tiene cuatro dimensiones: 1) Tanto el pecado de Adán como su consecuente castigo (la concupiscencia) son heredados; 2) El alma infantil es culpable; 3) Estos pecados de los niños son reales y no sólo son pecados por analogía. Estos pecados se transmiten por la vía de la generación; 4) El medio necesario de salvación para todos es el bautismo, incluido los niños.

Después San Agustín desarrolla el concepto del pecado original, que se transmite por el acto de generación ligado al placer, por el que la humanidad entera es culpable y merecedora de condenación (*De pecc. et rem.* I, 9-15) Agustín insistió en la condición pecadora hereditaria, tal como manifiesta su concupiscencia (*De pecc. et rem.* II, 4, C. *Jul* II3,5) manchados por la culpa paterna (*Op. Imp* I, 48) pertenecen a la “masa condenada” (*Ep.* 186; *Corr. Et gratia* 7,12). La patrística oriental no desarrolló una teología del pecado hereditario.

Agustín propone cinco pruebas o argumentos que demuestran para él la existencia del pecado original: 1) La Escritura (esencialmente San Pablo); 2) la Tradición; 3) la Liturgia, especialmente el bautismo de los niños; 4) la reflexión de Agustín sobre su propia experiencia; 5) el sufrimiento al que se tienen que ver expuestos los niños desde que llegan al mundo (Rigby, 2001, pág. 1019).

Por otra parte, según Pedro Brosa Rocabert, el misterio de la Encarnación es el “signo distintivo de la fe cristiana” que consta en que el Hijo, segunda Persona de la Trinidad, asume la forma humana para salvar al mundo del pecado, por lo que Jesucristo es a la vez verdadero Dios y verdadero hombre en la unidad de su Persona divina.

Los vaticinios del Antiguo Testamento ante la llegada de un mesías no hacen pensar en que el Mesías sería la Encarnación de Dios y mucho menos en su redacción no se afirma que exista una segunda persona en el Ser divino. Para encontrar a la segunda Persona de Dios hay que recurrir al Nuevo Testamento. En su Carta a los Gálatas, Pablo dijo al respecto “al llegar la plenitud de los tiempos, envió Dios a su Hijo, nacido de mujer, nacido bajo la Ley” (Gal 4,4,) siendo el primer testimonio, no muy explícito, sobre la Encarnación. Pablo consideraba al Hijo de Dios como persona preexistente y de naturaleza supraterránea, lindante con el Dios Padre, aunque en sus escritos no se observa claramente

que tuviera la naturaleza de Dios Padre o fuese igual a Él. Así que la Encarnación en Pablo es sólo que Jesús no era meramente humano.

El Evangelio de Marcos ignora la Encarnación. El de Mateo (1, 18-20) y el de Lucas (1, 35) mencionan la Concepción de Jesús, y el de Lucas en particular, lo hace en medio de la Anunciación del ángel Gabriel a María. El Evangelio de Juan, que tiene un fondo y una forma muy distinta a los evangelios sinópticos y que fue escrito entre finales del siglo I y principios del II precisa la idea de resaltar la divinidad del Hijo: “En principio existía la Palabra y la Palabra era Dios... Todo se hizo por ella y sin ella no se hizo nada de cuanto existe” (Juan 1, 13), por otro, señala el misterio de la Encarnación: “y la Palabra se hizo carne y puso su morada entre nosotros” (Juan 1, 14). De esta forma se afirmaba la Encarnación de Dios y la divinidad de Jesús sin ningún rodeo.

Esta forma de expresarse bebe de la mentalidad religiosa de la antigüedad y de la filosofía griega. En el mundo helenístico el término *logos* (palabra, *verbum*) quiere decir, tanto palabra como discurso o narración, y se usó mucho desde el punto de vista filosófico con distintos significados según las escuelas. Para los griegos, la aproximación a Dios o a los dioses fue motivo de estudio como lo indica la palabra “teología”.

Fue Juan Evangelista el que realmente consideró al *logos* a la vez como “palabra divina” y como a la vez “palabra encarnada”. Sin duda el evangelista bebió de las fuentes del judaísmo helenístico y según algunos, no se puede descartar la influencia que ejercieron en él los cultos místicos, la filosofía griega e incluso el mismo Filón de Alejandría.

Los Padres de la Iglesia concibieron el *logos* del Evangelio de Juan como la palabra pronunciada por Dios con la cual creó el mundo y se reveló por Jesucristo, que es Dios y hombre. Desde Agustín, el *logos* se entiende como palabra-idea que el Dios-Padre

engendra desde la eternidad a la Palabra o Verbo divino subsistente, Persona distinta al Padre.

La doctrina de la Encarnación se fue delimitando a partir de la aparición y subsecuente refutación de diversas herejías. Al aparecer la doctrina de los docetistas¹, que negaban la humanidad de Cristo, la corriente mayoritaria del cristianismo respondió declarando que Jesucristo es verdadero Dios y verdadero hombre. Posteriormente, surgieron los adopcionistas², quienes adujeron que Jesucristo es Hijo de Dios, no por Naturaleza, sino por adopción; por lo que la corriente mayoritaria del cristianismo proclamó que Jesús es el verdadero Hijo de Dios. En el primer Concilio de Nicea (325), se señaló que el Hijo de Dios es engendrado, no creado, contra lo que sostenía el arrianismo³. En el Concilio de Éfeso del año 431, determinó que Jesucristo es una persona, no dos (una humana y otra divina) contra lo que sostuvo Nestorio⁴, patriarca de Constantinopla. Respecto de esto, el Concilio de Calcedonia sostuvo en 451 que en Jesucristo hay dos naturalezas, una humana y otra

¹ Docetismo (griego *dokein* = parecer) Concepción Cristológica según la cual Jesucristo sólo poseía un cuerpo aparente o (etéreo)-celestes y, en consecuencia, sólo padeció y murió en apariencia. La cruz tendría que engañar sólo a los infieles. Estas y otras parecidas ideas servirían para solucionar el problema teológico de cómo el *Logos* de Dios, inmortal e incapaz de sufrir, pudo a la vez ser hombre y padecer. El docetismo no fue una secta, sino que se presentó de las más variadas maneras desde el tiempo apostólico. Teológicamente quedó superado en Calcedonia (Rahner & Vorgrimler, 1966, pág. 183)

² Adopcionismo: Nombre general que se da a todas aquellas sentencias que, preocupadas sobre todo de mantener un monoteísmo puro, ven en Jesucristo únicamente un hombre que posee de una manera especial el espíritu de Dios y al que Dios “adopta” como hijo. Defensores principales: cristianos judíos del siglo I, Pablo de Samosata en el siglo III y en cierta manera, Elipando de Toledo y Félix de Urgel en el siglo VIII, etc. (Rahner & Vorgrimler, 1966, pág. 6)

³ Arrianismo: doctrina de Arrio, condenada en 325 en el concilio de Nicea, y de nuevo en 380-381, en el de Constantinopla, según la cual Cristo no sería plenamente Dios. El arrianismo era el producto de una combinación desgraciada de las teorías estoicas o neoplatónicas sobre el *Logos*, considerado como un simple instrumento de Dios en la creación, con las afirmaciones bíblicas; de tal manera que éstas, de hecho, eran vaciadas de su contenido. Se llamará a veces arrianos, a continuación, a todos aquellos que nieguen la divinidad de Cristo, incluso cuando se apoyen en otras bases (Bouyer, 1993, págs. 94-95).

⁴ Nestorio: Monje y sacerdote de Antioquía al que el emperador Teodosio II elevó en 428 a la sede patriarcal de Constantinopla. Su enseñanza fue allí causa de escándalo y provocó la intervención de Cirilo de Alejandría y luego la del papa Celestino, que lo condenó en 430. El Concilio de Éfeso (431) declaró herética una de sus cartas doctrinales y lo depuso. Nestorio fue posteriormente desterrado a Petra en Arabia y luego a Libia, donde debió morir poco después del concilio de Calcedonia (451). Se le atribuye el *Libro de Heráclides de Damasco* (o *Bazar de Heráclides*) apología de su doctrina y de su conducta. [...] Nestorio, en lugar de atribuir a la única persona del Verbo hecho carne las dos naturalezas, la divina y la humana, y por lo tanto las propiedades y las acciones de una y de otra, afirmaba que Cristo estaba constituido por dos personas, una persona divina, el *Logos*, y una persona humana, Jesús. Según él, no había unión (*henosis*) entre una naturaleza humana y una persona divina sino únicamente conexión (*synapheia*) entre una persona humana y la divinidad. Consiguientemente, rechazaba toda “comunicación” de los “idiomas” y se negaba a dar a María el título de *Theotokos* (madre de Dios) El Concilio de Éfeso de 431 condenó el nestorianismo. (De la Brosse, Henry, & Rouillier, 1974, pág. 514)

divina, y no una como sostenían los monofisitas⁵. Finalmente, el segundo Concilio de Constantinopla, celebrado en 553, postuló la idea de que en Jesucristo hay una sola persona (Brosa Rocabert, 2000, págs. 70-75).

Pablo de Tarso al hablar de la Encarnación del Hijo de Dios, describe al Hijo como el “enviado” del Padre (Rm 8, 3; Gál 4,4) que toma la iniciativa de “hacerse pobre” por la salvación de la humanidad (2 Co 8, 9) “vaciándose tomando la forma de esclavo” y “naciendo como un hombre” (Flp 2, 7) (O’Collins, 2002, pág. 114).

Hay que explicar que no fue que el Dios-Padre hubiera creado al Dios-Hijo para efectos de la Encarnación. Según O’Collins,

“la fe cristiana ortodoxa cree que Jesús de Nazaret fue y es personalmente idéntico al Hijo eternamente preexistente de Dios. Los cristianos mantienen la preexistencia de una persona divina distinta a la visión judía de la preexistencia de la Ley (Torá) divina, comunicada a través de Moisés. [...] Tal creencia en la preexistencia sostiene que la existencia personal de Cristo es la de un Sujeto eterno dentro de la unicidad de Dios y por consiguiente, no se puede derivar de la historia de los seres humanos y su mundo. El ser personal de Cristo no tuvo su origen cuando empezó la historia humana visible. [...] Él [Cristo] existe personalmente como Hijo eterno de Dios o la Palabra eterna de Dios”. (O’Collins, 2002, pág. 29).

⁵ Monofisismo: Doctrina según la cual, a partir de la encarnación, no habría ya más que una sola naturaleza en Cristo (en griego *Physis*): la naturaleza divina absorbiendo en ella a la naturaleza humana. Amenazadora en los discípulos de Apolinar de Laodicea, esta doctrina se desarrolló como reacción, después del Concilio de Éfeso de 431 que había condenada al patriarca Nestorio, se basaba por el contrario en yuxtaponer en Cristo las dos naturalezas. Lanzada por el monje Eutiques, [...] fue condenada en el Concilio de Calcedonia (451).

De su parte, la Inmaculada Concepción de la Virgen María hace referencia a una idea distinta de la Encarnación de Jesús. Como dice San Pedro Pascual en su libro *La Biblia pequeña* en la cita que hace de él Juan Interián de Ayala:

“conviene, pues, entender, y creer (y esto por una gracia particular), que esta mencionada Virgen [María de Nazaret] es aquella, de quien dicen los Proverbios de Salomón, que fue elegida ante toda creación para ser Madre de Dios. Luego la dicha Virgen estuvo siempre en gracia de Dios y quiso, que fuese preservada del pecado original (que era mortal), y de qualquiera otra injuria, que la pusiese afean. Esto lo hizo Dios por una gracia particular, como que era, de quien había de tomar su carne. Pues si la Virgen María hubiese contraído la mancha del pecado original, debería decirse, que algún tiempo fue enemiga de Dios: lo que, ni se debe decir, ni creer; sino al contrario, que antes, y después de su concepción fue querida de Dios, y estuvo siempre en su gracia. Esto hizo Dios, y pudo hacerlo por una gracia particular” (Interián de Ayala, 1787, pág. 10 libro IV).

1.2. El camino hacia la definición de la Inmaculada Concepción

Los padres, los teólogos y los doctores de la Iglesia afirman que en la Sagradas Escrituras no hay ninguna referencia explícita a la excepción de María del pecado original. Sin embargo, hay dos pasajes donde encuentran implícita esta creencia: El primero es el Génesis 3, 15. “Como Eva comió del fruto prohibido, Yahvé la castigó diciéndole: ‘Enemistad pondré en ti y la mujer, y entre tu linaje y su linaje: él te pisará la cabeza mientras acecharás tú su calcañar’” (Gén 3,15). Cuando el Génesis dice “él te pisará” que alude al linaje, ha sido interpretado como aplicadas de manera indirecta al Mesías y a su Madre. La versión latina de la Vulgata traduce la expresión “él te pisará” por “*ipsa*

conteret” (ella aplastará) sin saberse explícitamente por qué se cambió el género masculino por el femenino.

El segundo pasaje de la Biblia de dónde se extrae la evidencia probabilística para aceptar el dogma de la Inmaculada Concepción procede del evangelio de Lucas, donde el ángel Gabriel se dirigió así a la Virgen “Alégrate, llena de gracia, el Señor está contigo” (Lc. 1, 28). Aquí, las palabras “llena de gracia” se interpretan como si María fuese un receptáculo de todas las gracias divinas y tuviera tal plenitud que la excluyera de la pena del pecado original. No obstante, según el texto griego, la traducción más correcta y menos estática sería “tú que has estado y sigues estando llena del favor divino”, es decir, “muy agraciada” o “altamente agraciada”; y que son más adecuadas para el contexto del mensaje en el género literario en el que está planteado, porque quien recibe el mensaje, recibe un nombre nuevo. Así, no es lo mismo recibir un sobrenombre que ser o tener lo que éste significa.

Por otra parte, podemos decir que los libros canónicos no dicen nada del nacimiento, infancia o juventud de María antes de la Anunciación, ni tampoco del nombre de sus padres. Este vacío ha sido suplido por los Evangelios apócrifos como *El Protoevangelio de Santiago*, *El Evangelio del Seudo-Mateo* y el *Evangelio de la Natividad de la Virgen*, que amplían las informaciones sobre María, cuyos relatos fueron popularizados por Vicente de Beauvais en el *Speculum Historiae* y Jacobo de la Vorágine en *la Leyenda Aurea* (Réau, 1996, pág. 163).

1.3. Los libros apócrifos y la Inmaculada Concepción

El Libro o Protoevangelio de Santiago es el Evangelio apócrifo más antiguo en relación con la natividad de Jesús (siglo II) (De Santos Otero, 2002, pág. 57) El culto en Occidente a la

Virgen se nutre principalmente del *Protoevangelio de Santiago*. Desde este libro surge el germen para obtener la información de la vida de la Virgen, bases de su culto y de la confección de su iconografía. Fue creado en Oriente a partir de ritos y documentos de pueblos orientales de Asia Menor, Egipto y Siria (Wagner, 1991, pág. 51).

El Libro de Santiago comienza describiendo a Joaquín, futuro padre de María, como un hombre muy rico y caritativo que dividía sus ganancias anuales en tres partes: una para los pobres, otra para el templo y otra para sí mismo. Cuando fue a realizar el sacrificio en el templo, el Sumo Sacerdote lo reprendió por su falta de hijos y rechazó su ofrenda, porque la esterilidad en Israel era signo de la falta de gracia divina. Joaquín se retiró entonces al desierto para hacer penitencia por cuarenta días.

Ana, la esposa de Joaquín, entristecida por el abandono de su esposo, se vistió de novia y anduvo paseando por el jardín, y al ver unas crías de gorriones, se disponía a llorar. En ese momento, se le apareció un ángel a Ana y le prometió un hijo. El mismo ángel se le aparece a Joaquín y le dice que Dios escuchó sus oraciones y que le va a dar un hijo; que fuera a la ciudad a encontrarse con Ana. Joaquín obedece y lleno de alegría va a la puerta de oro de Jerusalén donde su esposa al verlo venir, se “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’” (Protoevangelio de Santiago, IV, 1).

Cuando María llega a la pubertad, no puede seguir sirviendo en el templo porque, según las costumbres judías, una mujer adulta (y no una niña) no podía estar dentro del Templo. Por lo tanto, según el Libro de Santiago, el sumo sacerdote fue instruido por Dios para que ordenara reunir a todos los viudos de Israel en el templo con el mandato de llevar cada

uno una vara en su mano, pues Dios daría un signo de elección al marido de María⁶. En la versión latina posterior del Evangelio según Seudo-Mateo María dijo “no es posible que yo conozca varón o que varón alguno me conozca a mí” (Evangelio del Seudo-mateo, VI, 3).

También se afirma en el *Libro de Santiago* que José pone reparos sobre el don que Dios le había otorgado porque consideraba que como ya tenía hijos y era demasiado viejo, sería objeto de burlas debido a la juventud de María. No obstante, el Sumo Sacerdote obliga a José a aceptar su destino y el futuro esposo obedece, dejando a María con sus padres mientras él va a comprar una casa. Y luego;

“los sacerdotes piden a María entretanto que teja el sagrado velo del tabernáculo, porque ‘se conservaba inmaculada ante los ojos de Dios’ Por entonces los sacerdotes se reunieron y acordaron hacer un velo para el templo del Señor. Y el sacerdote dijo: ‘Llamadme algunas doncellas sin mancha de la tribu de David’. Se marcharon los ministros, y, después de haber buscado, encontraron siete vírgenes. Entonces al sacerdote le vino a la memoria el recuerdo de María (aquella jovencita que, siendo de estirpe davídica, se conservaba inmaculada a los ojos de Dios) y los emisarios se fueron y la trajeron (Protoevangelio de Santiago X, 1).

Después que introdujeron a todas en el templo, dijo el sacerdote:

Echadme suertes a ver quién es la que ha de bordar el oro, el amianto, el lino, la seda, el jacinto, la escarlata y la verdadera púrpura y la escarlata y la púrpura

⁶ Según algunas versiones del *Libro de Santiago*, Dios manifiesta de su voluntad de elegir a José como el esposo de María haciendo salir una paloma de la vara que José tomó y se posara sobre la cabeza de este hombre, en el momento en que se reúnen los viudos de Israel para aspirar al matrimonio con María. Otras versiones del *Evangelio del nacimiento de María*, afirman que José había dejado su bastón en el templo la noche anterior al día de la elección y Dios hizo surgir una flor de almendro de aquél bastón para hacer saber su voluntad de unir en matrimonio a María y al famoso carpintero (Wagner, 1991, pág. 52). Esta última versión fue la que prevaleció para elaborar la iconografía de San José.

auténtica le tocaron a María, quien, encogiéndolas, se marchó a su casa. En aquel tiempo se quedó mudo Zacarías, siendo sustituido por Samuel hasta tanto que pudo hablar. María tomó en sus manos la escarlata y se puso a hilarla” (Protoevangelio de Santiago X, 2).

Al llegar José de comprar su nueva casa, después de seis meses de haber dejado a María, observa que su Esposa está en embarazo. José presume que la Virgen ha tenido relaciones sexuales y se repudia a sí mismo, porque según las costumbres judías se consideraban que era responsabilidad del esposo que la esposa no tuviera relaciones sexuales extramatrimoniales.

José entonces le pregunta a María si había tenido relaciones sexuales y ésta le dice: “Por vida de Señor, mi Dios, no sé de dónde ha venido esto” (Protoevangelio de Santiago XIII, 3) José quiere repudiarla, pero un sueño le confirma la verdad dicha por la Virgen. Un sacerdote los visita, y acusa a José por haber profanado a María y la Virgen le afirma al sacerdote “Estoy limpia en su presencia [de Dios] y aún no he conocido varón” (Protoevangelio de Santiago XV, 4) Los esposos se ven obligados a hacer la prueba del Libro de los Números consistente en beber unas aguas amargas que los matarían si estuvieran mintiendo. José y María pasan la prueba en medio de gran regocijo (Protoevangelio de Santiago XVI, 1-3).

El *Libro de Santiago* sólo fue traducido al latín en el siglo XVI, pero su relato se conoció en Occidente a través de los libros apócrifos llamados como El *Evangelio según el Seudo-Mateo* y la *Historia del nacimiento de María*. Estos fueron escritos en latín probablemente en los siglos VIII y IX con prefacios que pretendían ser de Jerónimo de Estridón. Los relatos de estos libros se compusieron a partir del *Evangelio de Tomás* y el *Libro de Santiago*.

La *Historia del nacimiento de María*, (atribuido al erudito carolingio Pascasio Radberto) del siglo IX afirma que las fuentes de donde se saca la historia son dudosas y que las dispone al público para “desenmascarar el fraude de la herejía” y se excusa de ambas situaciones diciendo que el nacimiento de la Virgen tuvo que estar precedido de grandes milagros. (Wagner, 1991, págs. 55-56).

1.4. La Patrística y la Teología

Los primeros padres de la Iglesia se referían a la Virgen María, no como la creada sin pecado original, sino como la Segunda Eva, instaurando una analogía entre la oposición de las acciones de estas dos mujeres con la oposición de las acciones de Adán y Cristo. (cf. I Cor 15, 22). De esta forma, con las acciones de María, el linaje de la mujer vencerá al demonio al Final de los Tiempos, quien derrotó a la humanidad en un primer momento con la tentación a la que sucumbió Eva.

Desde la posición de ver a María como la segunda Eva, comenzó a surgir la idea de la Inmaculada Concepción de María. Ireneo de Roma planteó que María fue purificada al nacer Jesús. Muchos teólogos retrotrajeron esta purificación hasta el seno de Santa Ana, madre de la Virgen, por lo que se le llamó a la Virgen *Panhagia*⁷. Algunos teólogos bizantinos sostuvieron que María fue santificada en el momento de su concepción. La idea de una liberación y de una purificación del pecado original se identifica con la doctrina de la preservación desde el instante de su existencia, más acorde con la teología occidental de orientación antropológica que tiene un acicate en la teología de la gracia y su específica doctrina del pecado original (Müller, 1995, pág. 506).

⁷ Panhagia: Ella [María] “es completamente envuelta” como un “persona elegida y distinta que comparte en la operación de dar nacimiento a la Hypostasis del *Logos* como la única revelación personal de Dios en la historia [...] al mismo tiempo, entre tanto, los teólogos ortodoxos insisten en que María es merecedora de esta gracia, y que por esta razón es identificada como *Panhagia*, o Toda Santa. (Roberts Gaventa, 1995, págs. 15-16)

El paralelo entre Eva y María a partir de la antinomia entre Adán y Cristo comienza a aparecer en el siglo II en el *Diálogo con Trifón* de San Justino Mártir. Es en San Justino Mártir (m. 163) donde aparece tal vez por primera vez la antinomia entre Eva y María (Berthoud, 2010, pág. 44):

Quando Eva era virgen e incorrupta, habiendo concebido la palabra que le dijo la serpiente, dio a luz a la desobediencia y muerte; mas la Virgen María, concibió fe y alegría cuando el ángel Gabriel le dio la buena noticia de que el Espíritu del Señor vendría sobre ella” (Graef citado en Berthoud, 2010, pág. 44)

San Justino mártir sostuvo que Jesús es verdadero Dios y verdadero hombre porque procede de María y como un hijo proviene de su madre, a través de ella se cumplen todas sus profecías (Bastero de Eleizalde, 1993, pág. 113). Este mismo autor habla sobre la concepción virginal de decirle “la Virgen” al nombrarla. Apoyándose en la Escritura, Justino mártir insiste de forma reiterativa que la Concepción de Jesús se realizó el vientre de María por obra del Espíritu Santo y no por semen de hombre ni por una relación sexual. En su *Diálogo con Trifón* rechaza el que Jesús sea “hombre, hijo de hombre”, es decir, un hombre engendrado como cualquiera otro. Para demostrarlo se basa en la profecía de Isaías en que es un “hombre nacido de una Virgen”. De hecho para Justino hay una razón estrecha entre la concepción virginal de Jesús y su divinidad (Bastero de Eleizalde, 1993, pág. 114).

La antinomia Eva-María la retoma san Ireneo de Lyon (m. 202) y lo incorpora en su teoría de la recapitulación. Ireneo de Lyon resalta la importancia de María en la salvación para toda la humanidad. Cuando expone:

“Y si la primera Eva fue desobediente a Dios, la segunda, María, fue obediente, a fin de que la Virgen María fuera la intercesora de la Virgen Eva. Y así como por una virgen cayó el género humano, en cautividad para la muerte, así fue también salvado por una virgen; porque la desobediencia virginal fue compensada en contrapuesta balanza por una obediencia virginal” (Graef citado en Berthoud, 2010, pág. 44)

Gregorio Nacianceno hizo convertir el término *Theotokos*⁸ como piedra de toque de la ortodoxia mucho antes del Concilio de Éfeso (431). En este sentido, afirmó:

Si alguno no cree que Santa María es Madre de Dios (*Theotokos*), está fuera de la Divinidad. Si alguno no afirmare que (Dios) pasó a través de la Virgen como a través de un canal y no se formó en ella divina y humanamente a la vez (divinamente, porque sin intervención del hombre; humanamente, conforme a las leyes de la gestación), es asimismo (*sic*) ateo. Si alguno afirma que se formó primero el hombre y que después se revistió de Dios, también es digno de condenación. Porque eso no sería una generación de Dios, sino una evasión de la generación. Si alguien introduce dos Hijos, uno de Dios Padre y otro de la madre, y no solo uno, pierda también la filiación prometida a los que creen ortodoxamente... Si alguno dice que su carne bajó del cielo, que no es de aquí ni de nosotros, aunque esté por encima de nosotros, sea anatema... Si alguien ha puesto su confianza en El (*sic*) como en el hombre sin inteligencia humana, está loco ciertamente y no merece en absoluto salvarse. Lo que no ha sido asumido no ha

⁸ “*Theotokos*: Del griego *Theos=Dios*; *tokos=madre*. Madre de Dios. Título que en la Iglesia le damos a María y que designa su función principal.” (Pedro, 1998, pág. 273) El título de Madre de Dios es un “título de María, la Madre de Jesús [...] Es Madre de Dios, no porque haya dado el ser a la divinidad, sino porque es Madre, según la naturaleza divina. Una mujer no es madre de una naturaleza, sino de una persona concreta. Ahora bien, Cristo, aunque posee dos naturalezas, es un solo individuo, una sola persona, que es divina. El no tener persona humana no le quita nada a Cristo, ya que la subsistencia propia, en que consiste la personalidad, es infinitamente superior, por ser la propia de Dios (Pedro, 1998, págs. 161-162)

sido curado; pero lo que está unido a su Divinidad ha sido salvado ((Ep. 101,4-6: PG 32, 178-184 en Quasten, 1962, pág. 281)

San Ambrosio de Milán destaca la plenitud de gracia de María en contraste con el pecado de Eva. La afirmación de santidad de María y su participación en la redención sostiene el paralelismo antitético entre María y Eva. En su sermón 45, Ambrosio dice:

“Si el mal nos vino por una mujer, por otra mujer nos vino asimismo el bien; por Eva caímos, por María estamos de pie; por Eva postrados, por María levantados; por Eva sometidos a la esclavitud, por María liberados. Eva nos arrebató la perpetuidad, María nos la restituyó; Eva hizo que nos condenáramos por la fruta del árbol, María nos absolvió por el don del árbol; porque también Cristo estuvo pendiente, como un fruto, en el árbol de la cruz” (Ambrosio, Sermón 45, citado en Rico Paves, De María “Nueva Eva” a “María Inmaculada” lectura de algunos textos patrísticos, 2005, pág. 399).

San Juan Crisóstomo (m. 407), comentando el salmo 44, se asombra del modo de actuar de Dios que destruye la muerte con la muerte y por una comida somos admitidos nuevamente al paraíso, de donde fuimos expulsados por una comida también; “una Virgen hizo que fuéramos echados del paraíso y, por medio de una Virgen hemos hallado la vida eterna” (Comentario al salmo 44, 7 citado en Rico Paves, De María “Nueva Eva” a “María Inmaculada” lectura de algunos textos patrísticos, 2005).

San Jerónimo resalta la colaboración de María en la salvación humana, al concebir al Redentor en su seno y que por ello, la maldición que pesaba en su humanidad ha quedado rota. El paralelismo se formula en los siguientes términos:

“pero, una vez que la Virgen concibió en su seno y *nos dio a luz un niño, cuyo imperio está sobre sus hombros, Dios fuerte, padre del siglo venidero* (Is 9, 5) quedó rota la maldición. La muerte por Eva, la vida por María” (Carta 22, 21 citado en Rico Paves, De María “Nueva Eva” a “María Inmaculada” lectura de algunos textos patrísticos, 2005, pág. 400).

Orígenes de Alejandría, según el historiador Sozomeno de Betelia dice que aplicó a María el título de *Theotokos*, y aunque no se encuentre el epíteto en sus escritos conservados, no quiere decir que ésta sea una noticia falsa, porque la mayoría de la producción de Orígenes pereció en un naufragio. La escuela alejandrina llevaba tiempo usando este título para expresar la maternidad de María cuando en la segunda mitad del siglo V fue atacado y defendido por unos y otros en las controversias nestorianas hasta que lo definió Éfeso en 431 (In johanis 1,6 en Quasten, 2006, págs. 302-303). Orígenes enseña que la maternidad Universal de María “nadie puede comprender el Evangelio de San Juan si no reclinado su cabeza sobre el pecho de Jesús y no ha recibido de El a María como madre” (Comentario al levítico 8, 2 en Quasten, 2001, pág. 379).

En cuanto a la mariología de San Agustín, los puntos más relevantes de su Mariología son cuatro:

- Maternidad Divina. Para Agustín, Dios ha nacido de una mujer y explica “¿cómo es posible confesar en la regla de la fe que creemos en el Hijo de Dios, nacido de la Virgen María, si nacido de María fuera no el hijo de Dios, sino el Hijo del Hombre? ¿Quién niega entre los cristianos que de esa mujer haya nacido el Hijo de Hombre? Mas, Dios hecho hombre, y por tanto, el hombre hecho Dios” (sermón 186,2 citado en Bernardino 2001, pág. 516)

- Virginitad perpetua. Agustín pensó que la “Virgen concibió, virgen dio a luz y virgen permaneció” (Sermón 51, 18 citado en Bernardino 2001, pág. 516) Replica a Volusiano las dificultades de la razón, comenta que “Concedamos que Dios pueda obrar alguna cosa que debemos confesar no poder indagar. En tales cosas, toda la razón del hecho es el poder de quien lo pone por obra” (Ep. 137, 2,8 citado en Bernardino 2001, pág. 516). María quiso ser virgen antes de la anunciación, para proponer el ideal cristiano de la virginitad (Sermón 51,2 citado en Bernardino 2001, pág. 516). Sin embargo, María fue esposa de José y verdadero tanto el afecto que los unía como su unión conyugal. (De Nupt. Et conc. 1,11,12 citado en Bernardino 2001, pág. 516)
- Santidad: “Excepción hecha a la santa Virgen María, de la que, por el honor debido al Señor, no tolero en absoluto que se haga mención cuando se habla de pecado” (De naturaleza y de la gracia. 38,42 citado en Bernardino 2001, pág. 517)
- Las relaciones entre María y la Iglesia: María es modelo de la Iglesia por el esplendor de su virtudes y por la gracia de ser por un lado corporalmente virgen por la integridad de la fe y madre por el fervor de su caridad (serm 188,4; 191,4; 192,2 citado en Bernardino 2001, pág. 517) María es madre de la Iglesia “por haber cooperado con la caridad a que los fieles naciesen en la Iglesia (De s. Virg. 6,6 citado en Bernardino 2001, pág. 517)) (Bernardino, 2001, págs. 516-517)

Según Rico Paves, el final del período patrístico se manifiesta en una serena posición tanto en la Iglesia oriental como en la occidental, que ve en el paralelismo Eva-María, la afirmación implícita de la santidad de la Virgen. Tanto San Germán, Patriarca de Constantinopla (715-730) como Juan Damasceno, contemporáneo suyo, no harán más que recoger un patrimonio doctrinal de formulaciones que hacen de la Virgen “la madre de la

Vida verdadera, la levadura de la renovación de Adán, la liberación de la deshonra de Eva” (Germán de Constantinopla, homilía II sobre la Dormición citado en Rico Paves, De María “Nueva Eva” a “María Inmaculada” lectura de algunos textos patrísticos, 2005, pág. 401).

En las primeras reflexiones sobre la Virgen se recalca su santidad, pero según Rico Paves, la reflexión del momento era Cristológica. Desde el siglo IV ya hay autores que formulan explícitamente la santidad de María desde el primer instante de su existencia (no dice cuáles, ni de qué forma). Esta afirmación deviene de la maternidad virginal, alumbrada desde el paralelismo de Eva-María y desde la consideración de la pureza mariana que concibe a Cristo por obra del Espíritu Santo (Rico Paves, De María "Nueva Eva" a "María Inmaculada". Lectura de algunos textos patrísticos, 2005, págs. 401-402).

1.5. María como Theotokos

La oración mariana más antigua es el *sub tuum praesidium* (Siglo III o IV) y allí se llama a la Virgen, Madre de Dios. También existe una carta en que Alejandro de Alejandría comunicaba la destitución de Arrio, donde afirmaba que Jesús “no tuvo solamente la apariencia sino que llevó una verdadera carne tomada de la *Theotokos* María” (Epist. ad Alexandrum Constantinopolitanum XII: PG 18, 2000, pág. 150). Este epíteto se hace usual y se le puede encontrar en San Anastasio, Eusebio de Cesarea, San Basilio, obispo de Cesarea, San Gregorio Nacianceno, San Ambrosio de Milán, San Gregorio de Nisa, San Cirilo de Jerusalén y San Agustín (Bastero de Eleizalde, 1993, págs. 123-124).

El epíteto de *Theotokos* para designar a la Virgen nació debido a las controversias acerca de las propuestas teológicas de Nestorio, quien comenzó una discusión teológica entre la

escuela de Antioquía que proponían llamar a la Virgen como *Christotokos*⁹ y la escuela de Alejandría que proponía llamar a la Virgen como *Theotokos*. Por su parte, Diodoro de Tarso proponía llamar *Anthropotokos*¹⁰ a María de Nazaret. La tensión comenzó en el año 380 cuando Gregorio de Nisa refutó a Apolinar de Laodicea (Quasten, 1962, pág. 498). La corriente mayoritaria del cristianismo aprobó el calificativo de *Theotokos* en el concilio de Éfeso en 431. (Quasten, Patrología, 1962, pág. 303). .

En su apología contra Apolinar de Laodicea, Gregorio de Nisa defendió que Cristo tenía alma humana y cuerpo humano, además de tener el *Logos* divino. Apolinar afirmó que la naturaleza humana tenía un cuerpo, un alma irracional y un alma racional, ésta última reemplazada en Cristo por el *Logos* divino, habiendo en Cristo sólo una naturaleza. Afirmó Apolinar: “No hay separación entre el *Logos* y su Carne mencionada en las Sagradas Escrituras, sino Él mismo es una sola *physis*, una sola *hypostasis*, un solo poder, un solo *prosopon*, perfecto Dios y perfecto hombre”. (Apolinar de Laodicea citado en Quasten Patrología, pág. 265) Este autor fue refutado por Gregorio Nacianceno, por Diodoro de Tarso y por Teodoro de Mopsuestia¹¹ De esta manera, Apolinar vaciaba de contenido a la redención y a la Encarnación, por lo tanto, era necesario que María fuera la Madre de Dios para dar sentido a estas dos creencias. Gregorio Nacianceno también defendió la virginidad de María *in partu* y también propuso a María como abogada de Eva (Quasten, Patrología, 1962, págs. 264-265).

⁹ Para saber que es *Christotokos* hay que hablar de la herejía de Nestorio, la cual “conciene a la relación entre la divinidad y la humanidad de Jesucristo. Nestorio, en lugar de atribuir a la única persona del Verbo hecho carne las dos naturalezas, la divina y la humana, y por tanto las propiedades y las acciones de una y otra, afirmaba que Cristo estaba constituido por dos personas, una divina, el *Logos*, y una persona Humana, Jesús. Según él, no había unión (*henosis*) entre una naturaleza humana y una persona divina, sino únicamente conexión (*synapheia*) entre la persona humana y la divinidad. Consiguientemente, rechazaba toda comunicación de los “idiomas” y se negaba a Dar a María el título de *Theotokos* (Madre de Dios)” (De la Brosse, Henry, & Rouilliar, 1974, pág. 514). No negaba Nestorio la divinidad del Verbo, distinto del Padre y unido al “hombre” Cristo; mas como a este hombre le hacía ontológicamente una “persona humana”, distinta de la persona divina del verbo, había de negar que María fuese la Madre del Verbo; sólo era Madre de Cristo “*christotókos*” (A.A.V.V., Enciclopedia de la Religión Católica, 1953, pág. 790)

¹⁰ *anthropotokos*: Voz griega que quiere decir Madre de Cristo. Era un título que se dio en las controversias nestorianas para mantener separadas las dos naturalezas de Cristo. (Tennent, 2004, pág. 53)

¹¹ La teoría de Apolinar de Laodicea fue condenada por el Concilio Ecuménico de Constantinopla en 381.

Los Padres de la Iglesia enfrentaron la idea de la maldad de la materia de los gnósticos y de los maniqueos. (Bastero de Eleizalde, 1993, págs. 112-115). Nestorio, Hevidio y Bonoso de Iliria negaron la maternidad divina de María (Carrol, 1964, pág. 13) así como Los ebionitas, gnósticos y maniqueos y la escuela teológica de Antioquía que negaban la condición de *Theotokos* a la Virgen María, tal como la declaró después el Tercer Concilio Ecuménico de Éfeso en el siglo V, que definió que María era Madre de Dios. Esta decisión hizo que aumentara la devoción mariana de una manera inesperada, y se erigieran Iglesias y festividades en su favor y creó el mito de santidad sobre la Virgen, de quien en realidad, la Escritura habla muy poco. La condena del nestorianismo que negaba el sentido de la Encarnación, significó un avance para la configuración de la doctrina de la Inmaculada Concepción.

Los Padres de la Iglesia y especialmente San Agustín nunca dieron a la Virgen el privilegio de su Inmaculada Concepción que sólo le daban a Cristo (Réau, 1996, pág. 82) San Agustín al refutar al hereje Pelagio, insistió en que todos los hombres nacían en pecado, pero respecto a la Virgen afirmó:

“Exceptuando pues a la Santa Virgen María, acerca de la cual, por el honor debido a nuestro Señor, cuando se trata de pecados, no quiero mover ninguna cuestión porque sabemos que a ella le fué (*sic*) conferida más gracia para vencer por todos sus flancos al pecado, pues mereció concebir y dar a luz al que nos consta que no tuvo pecado alguno” (Agustín, 1956, pág. 879).

Agustín nunca respondió la cuestión y tampoco habló sobre si María fue libre de pecado original, aunque consideró que nunca cometió ningún pecado. Así, la idea de falta de pecado original en la Virgen no se había resuelto hasta aquí (Müller, 1995, pág. 507).

En una obra presuntamente escrita por San Ildefonso de Toledo (m. 666), de dudosa autenticidad en opinión de Aidan Carr y Germain Williams, se hace notar la continuidad ininterrumpida de la gracia de María, afirmada por un “pacto eterno” con Dios. Paulo Warnefrido escribió que María nunca estuvo abandonada en su espíritu por la gracia del Verbo. (Carr & Williams, 1964, pág. 339).

En el siglo VII, San Sofronio, patriarca de Jerusalén, escribió sobre la plenitud de Gracia que recayó sobre María, afirmando que la Virgen era incomparablemente maravillosa y que nadie ha recibido una gracia parecida, puesto que fue “prepurificada” (*Oratio 2 In Sanctissimae Deiparae Aunnuntiationem* citado en Carr y Williams, 1964, pág. 333), y declara a María “santa, inmaculada en alma y cuerpo, totalmente libre de contagio” (*Epistola Synodica ad Sergium* en Carr y Williams, 1964, pág. 333).

Ambrosio Autperto declara que María fue inmaculada porque nunca estuvo corrompida ni sujeta a las asechanzas de Satán (Carr & Williams, 1964, pág. 339). Ambrosio Autperto fue un erudito carolingio que recibió influencia de los padres griegos y antes de él no aparecen sermones marianos en Occidente, aunque en Roma ya se celebraban fiestas marianas. Autperto predicó sermones sobre la Anunciación y la Purificación, defendiendo la Fiesta de la Anunciación, apoyándose en las apologías de la fiesta de los padres griegos y argumentando que así como se celebraba las fiestas de los mártires, se deben celebrar las fiestas de la Madre de Dios. Autperto rechaza los escritos apócrifos que hablan sobre la Anunciación y defiende el motivo de la fiesta porque Juan Evangelista no menciona la muerte de María y consideraba que si María habría muerto, Juan debería haber conocido la noticia y anunciarla en su Evangelio. Autperto afirma que María debe ser llamada Reina del Cielo porque dio a luz al Rey de los Ángeles. Ratifica el paralelo de Eva y María porque ésta reparó el daño causado por aquélla. También afirmó que no habría alabanzas suficientes que se pudieran dar a la Virgen porque ella fue la que concibió al Hijo de Dios. En sus escritos Autperto exalta la humildad de María, un poco descuidada por los

bizantinos, pues debido a esta cualidad, purificó al mundo, abrió el paraíso y libró del Infierno a la humanidad, lo cual los latinos nunca habían atribuido a María, sólo los griegos lo habían hecho hasta el momento.

Autperto emplea imágenes griegas de María como escala donde Dios bajó a la tierra y como puerta del Paraíso. Este influjo oriental también entró por parte de la liturgia. Autperto solía insertar fragmentos litúrgicos en sus sermones. Autperto, en su *Comentario al Apocalipsis*, explica que el capítulo doce se refiere tanto a María como a la Iglesia porque la Iglesia y María se relacionan como género y especie y de aquí se sigue la tradición latina de relacionar a María con la Iglesia (Graef, 1968, págs. 165-168).

Al mismo tiempo que seguía la tradición de los padres de Oriente y de Occidente, Autperto sigue otra tendencia que desempeñó el papel de representar a María como la tierna madre alimentando a su hijo y cuyo amor se extiende a todos los cristianos. En sus escritos habla cómo la madre ofrece en el templo a su hijo, cómo jugaba y cómo besaba a su hijo, el Niño Jesús. Con estas comparaciones, Autperto traslada a cada cristiano el hecho de que la Iglesia vive con Cristo en el seno de María, lo cual pasa de observarse en las imágenes literarias a manifestarse en la iconografía occidental en la que María es la madre amorosa que cuida de sus hijos, hermanos en Cristo, aunque se puedan encontrar descarriados. De esta manera, Autperto une la imagen de la Reina Bizantina con la nueva imagen "germánica" en la que María juega con el niño y que hace llegar su amor a los cristianos. Autperto unió estas dos corrientes de una plenitud de doctrina mariana que no alcanzaron de nuevo los escritores posteriores (Graef, 1968, págs. 168-170).

Hay un conocido himno, *el Ave Maris Stella*, cuya primera prueba de existencia es del siglo IX, pero probablemente apareció en el siglo VIII. En este himno se representa a María como puerta del cielo y madre virginal de Dios, así también se le presenta como amorosa

auxiliadora de los hombres, que libra de las cadenas a sus cautivos, destierra todos sus males y pide todos los bienes. En este himno se le da a María todos los privilegios que habían sido atribuidos en los sermones griegos de la Asunción, se observa en él que la Virgen ayuda más a los hombres como madre que como reina y el poeta anónimo que lo escribió pide que se muestre su poder como madre para con su Hijo. También pide que haga casta y mansa a la humanidad y conceda una vida pura y una navegación segura.

Alcuino de York fue un erudito de la corte de Carlomagno que se vio libre del legado griego. Se educó en York y sólo cita a los primeros padres griegos, nunca a los bizantinos, por lo que su mariología es más sobria. No obstante, Alcuino de York introdujo la misa de María, que se halla en su sacramentario, apuntando con el texto del Eclesiástico “Yo salí de la boca del Altísimo primero que ninguna criatura” (24, 5) y pasó oficio mariano con el proverbios 8, 23-25 “El señor me poseyó...” esta es una innovación, porque los griegos no la conocían.

Alcuino de York defendió la divinidad de Cristo contra el adopcionismo, que apareció en España en el siglo VIII, que defendían que Cristo no era Hijo verdadero de Dios sino adoptivo. Edmundo, arzobispo de Toledo; y Félix, obispo de Urgel, sostenían esta posición. Alcuino escribió contra la herejía de estos obispos, porque afectaba la divina maternidad de María, diciendo que María fue como la lana más pura y gloriosa en su virginidad, que no puede compararse con otra Virgen de la tierra y que tiene tanta bondad y grandeza que sólo ella fue digna de recibir la divinidad del Hijo de Dios. De la manera en que la lana recibe en sí el pigmento derivado del múrice para fabricar con ella la majestad imperial y con la sombra que le hizo a la Virgen el Espíritu Santo, la lana se tornó en majestuosa lana púrpura.

Pascasio Radberto inició una controversia con su discípulo Ratramno (m. después de 868) acerca del nacimiento virginal de Cristo. Ratramno decía que Cristo no había nacido normalmente, sino por un camino incierto, lo que en realidad más que nacer era brotar, pero que María dio a luz normalmente. Esta opinión surgió porque se pensaba que el vientre era algo impuro. Ratramno indicó que nada en la creación es impuro y que Cristo nació del vientre de la Virgen, lo abrió porque fue primogénito que no alteró la inviolabilidad del útero con su nacimiento virginal y de ahí que María estuviera sujeta a la ley de la purificación.

A la pregunta sobre cómo fue posible la Concepción Virginal de Cristo, Ratramno responde que ninguna criatura puede resistir al Creador, sino que todo lo existente está abierto a Dios. Unas monjas se inquietaron con las ideas de Ratramno y pidieron a Pascasio Radberto que se pronunciara al respecto, el cual escribió una obra llamada *De partu Virginis* en la que afirma que María no concibió a Cristo como otras mujeres, porque eso equivaldría a que Cristo sufriera la maldición y, por lo tanto, María no sufrió la corrupción ni tampoco parió con dolor. Resalta que María no necesitaba ninguna purificación, pero se sometió a ella sólo por obediencia. Radberto afirmó que María fue purificada por el Espíritu Santo en el momento en que la cubrió con su sombra (Graef, 1968, págs. 171-178).

Radberto comenta sobre la Inmaculada Concepción de María en su obra *De partu Virginis* “que a través de ella no sólo nos fue quitada la maldición de Eva, sino transmitida a todos la bendición” y dijo también que “estuvo exenta de todo pecado original” (Pascasio Radberto citado en García Paredes, 1995, pág. 260).

Así mismo, Radberto deduce que María dio a luz a su Hijo sin dolor o corrupción porque la vida de María estuvo exenta de corrupción o culpa y fue benditísima. No obstante afirma que sufrió el pecado de Adán (Carr & Williams, 1964, pág. 340).

El seudo-Jerónimo, cuyas obras se atribuyen con casi total seguridad a Pascasio Radberto compara a María con una nube que nunca estuvo oscurecida, sino que siempre estuvo llena de luz (Carr & Williams, 1964, pág. 339).

Haymon (m. 853), obispo de Alberstadt, acomodó a la Concepción de María el pasaje del Eclesiastés 34, 14 “Desde el principio y antes de la creación del mundo Dios hizo...” concluyendo que la santidad sin límite hizo a la Virgen María digna de su divina maternidad.

Según García Paredes, a partir de Agustín, la condición pecadora de todos los hombres se resaltaba debido a la universalidad del pecado original, por lo cual era necesaria la universalidad de la Redención y de la gracia de Cristo. Según esto, si María no hubiera tenido pecado original, implicaba negar que hubiera sido redimida y salvada por Jesús y, de esta manera, negar la redención universal de su obra. León Magno afirmó que sólo Jesucristo vino al mundo sin pecado, porque sólo a Él se le concibió sin la contaminación de la concupiscencia de la carne (León Magno citado en García Paredes , 1995).

Otro giro tuvo esta situación a partir de Beda el Venerable, que abrió una brecha en el pensamiento agustiniano. Beda entendió que la santificación de Juan el Bautista en el seno de Santa Isabel como liberación del pecado original. Esto sugería que María merecía más esta gracia que Juan el Bautista (García Paredes, 1995, págs. 259-260).

Por otra parte, la opinión de Beda el Venerable (m. 735) llama a la Virgen *Theotokos* e interpreta el nombre de María como estrella del mar y como Señora. Menciona el voto de Virginitad de la Madre de Dios y afirmó “No es sorprendente que el Señor, al querer redimir el mundo, comenzara la obra por su madre, de suerte que aquella por quien se preparaba la salvación de todos, fuera también la primera en recibir de su Hijo el fruto de la Redención”.

Beda también sigue el paralelo de Eva y María y contrapone la soberbia de Eva contra la humildad de María, comparando en su tercer sermón de adviento, contrapone la obediencia vivificante de María contra la muerte producida por Eva. Beda afirma que María y la Iglesia son ambas vírgenes y madres porque como María concibió a Jesús, la Iglesia concibe al cristiano por el Espíritu en una concepción sin dolor y ambas permanecen vírgenes en el parto.

Para Beda es extraña la gloria de reina que los bizantinos le dan a la Virgen, por el contrario, la considera humilde y casta; estaba ocupada en cosas divinas y despreciaba todo lo terreno y aunque ella como madre divina le corresponde un lugar destacado, también los santos han recibido a Dios en su corazón.

1.6. La escolástica y la controversia sobre la purísima concepción de María

Una vez abierta una brecha en el pensamiento agustiniano, Anselmo de Canterbury (1033-1109), a pesar ensalzar la pureza de la Virgen, escribió: “la misma Virgen [...] fue concebida en iniquidad y en el pecado la concibió su madre, nació con el pecado original, porque ella también pecó en Adán como todos los hombres” (Anselmo de Canterbury, 1952, pág. 861).

Anselmo tuvo una concepción de la Redención de Jesús que resulta peculiar. Para Anselmo, Jesús no sólo redimió los pecados de los que nacieron después de Él, sino también de los que nacieron antes de Él (*pre-redemptio*). La Virgen estuvo entre los que fueron redimidos antes del nacimiento de Jesús, como lo fueron Jeremías y Juan Bautista.

Las reflexiones marianas de Anselmo se basan en sus obras *Cur Deus Homo*, *De Conceptu Virginali et originali peccato* y las *Orationes*. En ellas, Anselmo nunca defendió la Purísima Concepción de María, en la obra *Cur Deus Homo*, dijo: “la Virgen... nació con el pecado original, porque también ella pecó en Adán” (Schmitt citado en Hilda Graef, 1968, pág. 208).

Dijo también que María fue purificada antes del nacimiento de Cristo, pero que Cristo fue formado de la masa pecadora que purificó. En *De Conceptu Virginali et originali peccato* Anselmo afirma que aunque María fue concebida en pecado original, Cristo fue concebido de forma inmaculada porque nació virginalmente y no por generación natural. Aunque en este escrito, Anselmo dice que si bien era conveniente que María tuviera un grado de pureza sólo superado por Dios, Anselmo no concluye de aquí la Inmaculada Concepción de María, porque en aquel tiempo era muy fuerte la postura agustiniana. No obstante, su opinión ayudó a la definición del dogma.

Según los teólogos de la época, la concupiscencia era importante en la transmisión del pecado original y manchaba a todo el que estuviera concebido normalmente. Para Anselmo, el pecado original era “carencia o privación, por causa de la desobediencia de Adán, del estado de justicia que debían haber poseído los hombres” (Schmitt citado en Hilda Graef, 1968, pág. 209).

Eadmer o Eadmero, un discípulo de Anselmo escribió dos obras: *Liber de excellentia Virginis Mariae* y un *Tractatus* de la Concepción de María. La primera obra está influenciada por Anselmo. Eadmero reconoce en el *Tractatus* que la Escritura no afirma la excepción de María del pecado original, pero considera que no es contrario a la fe discutir la situación. Eadmero apunta que si Jeremías y Juan Bautista fueron santificados en el vientre materno; María, que iba a ser la madre de Dios, no debía tampoco estar privada de la gracia de Dios en el momento de ser concebida. Eadmero compara a la Virgen con una castaña, diciendo que si bien Dios otorga a la castaña la posibilidad de ser concebida entre espinos y sin embargo ser lisa, también podría haber liberado a María de las espinas del pecado, aunque fuera concebida entre espinas, concluyendo que Dios podía hacer inmaculada a la Madre de su Hijo, tenía la voluntad de hacerlo y, por lo tanto, así lo hizo.

Eadmero resolvió la dificultad para reconocer la Purísima Concepción de María enseñando la concepción pasiva y utilizando el concepto de Anselmo de que el pecado original es la privación de la gracia. Así afirmó su célebre silogismo: *potuit, voluit, fecit* (podía hacerlo, tenía la voluntad, y así lo hizo).

Los fieles de aquella época argumentaban que la Virgen la Reina de los Ángeles no podía haber estado bajo el dominio del demonio, ni ser enemiga de Dios siquiera por un instante. Argumentaban que si Eva fue creada en gracia y María nos salvó, ésta no podía ser concebida en pecado ni tampoco que la sangre de Jesús brotara de una manantial manchado. Por lo tanto Dios podía hacer inmaculada a su madre, tenía la voluntad de hacerlo y por eso lo hizo. Se observan muchas similitudes de estos presupuestos populares con la apología de Escoto, que se verá después (Royo Marín, 1968, págs. 75-76).

San Bernardo de Claraval, influido por el agustinianismo, no admitió en su famosa carta a los canónigos de Lyon la excepción de pecado original en María, aunque admite que la Virgen fue santificada antes de su nacimiento. (Shea, 1964, págs. 273-274).

En una carta escrita a los clérigos de Lyon, San Bernardo afirmó:

¿De dónde, pues, la santidad de la concepción? ¿Acaso se dice que fue prevenida por la santidad, de suerte que concebida ya santa, fue por lo mismo santa la concepción; de igual modo que, santificada en el vientre, siguió un nacimiento santo? Pero no pudo ser santa antes de existir, pues no existía antes de ser concebida. ¿Acaso entre los abrazos maritales se mezcló la santidad en la concepción, de tal suerte que fuese santificada al mismo tiempo que concebida? Tampoco esto lo admite la razón. ¿Qué santidad pudo haber sin Espíritu santificante o qué sociedad del Espíritu Santo con el pecado? De otro modo, ¿faltaría el pecado donde no faltó la concupiscencia? ¡A no ser que alguno diga que fue concebido no de hombre, sino del Espíritu Santo! Pero esto sería inaudito. Leo en las palabras del ángel que el Espíritu Santo vino a ella, pero no con ella: El Espíritu Santo vendrá sobre ti. Y, si es lícito hablar lo que la iglesia siente (y siente la verdad) digo que tiene la gloria de haber concebido del Espíritu Santo, no de haber sido concebida de Él: digo que dio a luz Virgen, no que fue dada a luz por una Virgen. De otro modo, ¿dónde estaría la prerrogativa de la Virgen, quien sola se gloria, como creemos, del don de la prole y de la integridad de su cuerpo, si concedes lo mismo a su madre? Esto no es honrar a la Virgen, sino quitarla el honor. Si, pues, no pudo ser santificada antes de su concepción porque aún no existía, si tampoco en su misma concepción por el pecado que concurría, resta creer que, estando en el vientre después de su concepción, recibiese la santificación; la cual, excluido el pecado, hizo santo su nacimiento, más no su concepción.

Por lo cual, aunque a algunos de los hijos de los hombres se les dio nacer con santidad, no el ser concebidos santos, para que la prerrogativa de la concepción santa se reservase a uno solo, que santificase a todos y que, viniendo sin pecado, borrara todos los pecados. Sólo el Señor Jesucristo fue concebido del Espíritu Santo, porque era el único santo antes de la concepción. El cual exceptuado, se aplica a todos los nacidos de Adán lo que uno confesó humilde y verazmente sobre sí: 'He sido concebido en la iniquidad y mi madre me ha engendrado en el pecado'.

Siendo esto así, ¿qué motivo hay para celebrar la concepción? ¿Por qué razón, repito, se tiene por santa la concepción que no es del Espíritu Santo, para no decir que viene del pecado? ¿Por qué se festeja la [concepción] que de ningún modo es santa? (Carta a los canónicos de Lyon, 1955, pág. 1180).

Por su parte, Pedro Lombardo (1100-1160) justificó el creciente culto aduciendo que la Virgen, como ser humano fue concebida en pecado original, pero como Madre de Dios fue purificada antes de nacer. Tomás de Aquino corroboró lo dicho por Lombardo, pero señaló que María no sufrió el pecado original porque ninguno puede ser redimido antes de la Redención. (Wagner, 1991, pág. 315).

El principio de San Buenaventura acerca de la Virgen es doble: todas las prerrogativas y privilegios marianos, como su Inmaculada Concepción, su plenitud de gracia, su virtud y su asunción, se derivan de la divina maternidad de María y su relación con Cristo. Aunque Buenaventura no pensaba que María hubiera tenido una concepción sin pecado original, nunca atacó a los defensores de esta doctrina y admitió la posibilidad de que María hubiera sido redimida de esta manera, aunque le parecía que lo más seguro es que no fuera así. Por su parte, San Alberto Magno admitió la santificación de María sólo en el nacimiento.

Santo Tomás de Aquino le otorgó a María el reconocimiento de hacerle una forma de culto que él llamó *hiperdulía*. No obstante, Para Tomás, según afirma Shea, “La Santísima Virgen contrajo el pecado original, sin duda alguna, pero se vio libre de él antes de su nacimiento” (Shea G. W., 1964, pág. 284). y también que se produjo en el seno de su madre “*post conceptionem, et animae infutionem*” (después de la concepción y de la infusión del alma) (Shea G. W., 1964, pág. 284). Pero añade que “si María hubiera sido concebida sin pecado original, ella no habría sido redimida por Cristo y, por lo tanto, éste no sería el Redentor universal de los hombres, lo cual disminuye su dignidad” (Shea G. W., 1964, pág. 284).

Para Tomás de Aquino y para Alejandro de Hales, la dificultad para aceptar la creencia en Inmaculada Concepción fue en que impediría la universalidad de la Redención de Cristo. La lentitud del reconocimiento de la Inmaculada Concepción como dogma se debe a la importancia del aquinatense en la teología católica (Pozo, 1974, pág. 306). En este orden, Alberto Magno defiende que la Virgen fue concebida sexualmente contrayendo el pecado original, porque desde que Adán y Eva cometieron el pecado original, el acto sexual sólo puede hacerse con concupiscencia y por medio de él se transmite el pecado original al niño concebido (Réau, 1996, págs. 82-83).

Según García Paredes, los grandes escolásticos no admitieron la exención de María del pecado original por el dogma de la Redención Universal. El problema que surgía era cómo conciliar la preservación de María del pecado original con la necesidad de su Redención.

Raimundo Lulio, (también llamado Ramón Lull) (m. 1315) compuso en París un tratado sobre la Inmaculada Concepción. Decía que si María es primicia de la creación, tenía que tener la misma situación que la de Adán y Eva antes del pecado, por lo tanto, no estuvo sometida al pecado original que debería heredar por la semilla de sus padres.

García Paredes afirma que se consideraba que María nunca pecó porque fue santificada en el vientre materno y liberada allí de la concupiscencia, pero no en el primer instante, sino en el segundo. Así pensaban también Tomás de Aquino y Buenaventura. Juan Duns Escoto resolvió las afirmaciones sobre la transmisión física y la purificación de la carne y de ahí pasó a probar la posibilidad de salvaguardar la Redención conciliadora con la creencia de la Purísima Concepción de María. Como la creencia de la Inmaculada Concepción de María no tiene bases bíblicas; los defensores de la doctrina tuvieron que apoyarse en la tradición eclesiástica a partir del siglo XIII¹² (Réau, 1996, pág. 82). No obstante, san Pablo afirmó que todos los descendientes de Adán sufren el pecado original (García Paredes, 1995, págs. 262-263).

La Concepción Inmaculada de María presentaba problemas hasta el momento irresolutos: no se podía exceptuar a María de la necesidad de Redención universal, ni tampoco del pecado original porque nació por medio de generación sexual. Así mismo, María sólo podría ser redimida después de su ingreso a la existencia, y en ese momento debía adquirir el pecado de origen (Montealegre, 1995, pág. 89).

Juan Duns Escoto adujo diez testimonios de la tradición contra la inmaculada concepción, desde Juan Damasceno hasta Bernardo en un comentario a las *Sentencias* de Pedro

¹² La Iglesia considera como Tradición “toda doctrina recibida y ‘transmitida’, en este sentido “toda la doctrina revelada es tradición” (Enciclopedia de la Religión Católica, 1956, pág. 291) Molina, retomando a Congar (1964), define Tradición –con mayúscula- como “una entrega mediante la cual el don de Padre se comunica a través del espacio y en la sucesión de las generaciones, de tal manera que una multitud de individuos, materialmente separados por la distancia y por los años, viven una misma, única e idéntica Realidad, que el don del Padre, y, en primer lugar, la verdad salvadora, la Revelación divina realizada en Jesucristo. Ésta es comunicación de un tesoro que permanece idéntico a sí mismo: es victoria sobre el tiempo y su caducidad, sobre el espacio y el alejamiento de la distancia” (Congar en Molina 2005, pág. 927). También Molina de manera original define La tradición “se refería a lo que había sido transmitido a la comunidad creyente por un medio distinto a la Escritura” (Molina, 2005, pág. 923). Así que el catolicismo reconoce dos fuentes por las cuales se ha transmitido el mensaje salvífico de Jesús: la tradición y la Sagrada Escritura. Esta tradición se divide en dos clases, que son la tradición apostólica, “entendida como ciertas enseñanzas provenientes de los apóstoles y que al menos explícitamente, no están contenidas en la Escritura” (Molina, 2005, págs. 927-928) y la tradición eclesiástica que “es un conjunto muy variado de enseñanzas, ritos, usos... que la comunidad eclesial se ha ido dando a través de los tiempos” (Molina, *et al.* 2005 págs. 928). Esta tradición apostólica y la eclesiástica son diferentes de las tradiciones que hacen parte más de las culturas populares del mundo que del magisterio de la Iglesia. Esta definición de tradición eclesiástica es a la que se atiene el presente trabajo.

Lombardo y luego se opuso a la opinión del aquinatense y otros para quienes la dignidad de Cristo como redentor se perjudicaría con la Inmaculada Concepción diciendo que si Cristo es el perfecto mediador, tenía a disposición de María un acto de mediación que sería perfecto. Para refutar la tesis de Tomás de Aquino y de Buenaventura, se vale de la siguiente comparación: Un Rey (Dios) después de ser ofendido, quitó la herencia a los hijos del ofensor, pero después fue aplacado del mejor modo por un mediador inocente – Jesús- que no sólo satisfizo la ofensa hecha, sino que impidió que otro –María- fuera también culpable ante el Rey.

Los teólogos latinos aceptaron fácilmente la excepción de pecado personal en la Virgen, pero la idea de la falta de pecado original generó resistencias. Estas discusiones fueron motivadas porque se creía que la concepción precedía a la infusión del alma. Cuando se comenzó a pensar que la concepción del cuerpo y la infusión del alma eran simultáneas, se abrió la puerta para la aceptación de la purísima concepción de María en la segunda escolástica (García Paredes, 1995, pág. 259).

Escoto, opinaba que sólo podría hablarse de una persona humana tras la concepción y la infusión del alma. Y sólo cuando la persona humana se constituyera como tal, podría hablarse de pecado original. El doctor mariano pensaba que el pecado se transmitía con la constitución de la persona y no sólo con la generación física del cuerpo (*la libido carnalis*). También pensaba que Dios creó el alma de María en estado de gracia, de tal modo que estaba en gracia al constituirse su persona. María fue redimida siendo preservada de pecado. El pecado, dice Escoto, es de orden moral y no físico, es esencialmente del alma y está en la voluntad y no en la carne. Para ello, se apoya en San Anselmo que dijo: “la voluntad es potencia absolutamente inmaterial y, por consiguiente, completamente distinta de la carne. Ella no puede ser infectada por la carne” (Montealegre, 1995, pág. 90).

En cuanto a la concepción de María, Escoto planteaba como posible que: 1) María nunca estuvo sometida al pecado original; 2) que lo hubiera estado sólo por un instante; 3) que hubiera sido liberada de él después de un lapso pequeño. Según Escoto, sólo Dios sabía cuál de estas posibilidades se llevó a cabo, pero que le parecía probable atribuir a María lo mejor, siempre que no estuviera en contra de autoridad de la Iglesia ni de la Escritura. Para Escoto, el perfecto redentor no sólo es el que restaura y redime el orden roto sino el que previene el pecado. María, según Escoto, necesitó quien la redimiera y no hay ningún peligro en negar la redención universal y la redención particular que necesitaba María.

Para Escoto, María no estuvo privada de la Gracia de Dios ni un solo instante de su vida, sin embargo, tenía más necesidad de Cristo para ser preservada que para ser liberada, porque aducía Escoto, María hubiera contraído el pecado original sino fuera por la gracia del Mediador y si los otros han tenido necesidad de Cristo para redimirlos del pecado, ella tuvo más necesidad de Cristo para que impidiera que contrajera el pecado.

Duns Escoto, no tuvo inconveniente en afirmar que según la doctrina agustiniana tradicional, a María le fue dada la gracia en su edad adulta y preservada de todo pecado personal. ¿Qué impide que fuera preservada del pecado original? Concluye que no se podría llamar a Cristo Redentor perfectísimo ni a María redimida perfectísima si María no fuera preservada del pecado original (García Paredes, 1995, págs. 260-263).

La opinión de que el pecado original se transmitía por la “infección de la carne” ponía en problemas a quienes defendían la creencia de la Inmaculada Concepción. Este era el caso de Pedro Juan Olivi, que en 1278 se refiere a la Purísima Concepción de María así:

“algunos han dicho que María fue preservada de toda falta y de toda concupiscencia por la gracia de Cristo... María hubiera tenido necesariamente la mancha original si no hubiera intervenido la gracia mediadora del Redentor. De la misma manera que los santos después de haber contraído la falta original han sido purificados por la gracia y justificados por el mérito de Cristo, así ella misma, dicen, ha sido preservada de la mancha original, de manera que, en el primer instante de la infusión del alma en el cuerpo éste ha sido completamente purificado de la mancha original” (Montealegre, 1995, pág. 89).

Hay en Olivi un progreso hacia la solución del problema de la Inmaculada Concepción, pero no se sale de la idea agustiniana de la transmisión del pecado original. En opinión de Olivi, el cuerpo de María es concebido en pecado, aunque su alma es preservada por la gracia de Cristo. En Olivi hay ausencia de pecado original, pero no demuestra de Inmaculada Concepción.

Los carmelitas aceptaron la creencia de la Inmaculada Concepción como doctrina oficial de la orden, después de que esta creencia fue defendida por el importante teólogo carmelita Juan Baconthorp (m. 1348), que después de rechazar los argumentos de Ware y Escoto, hizo una componenda y propuso que María estuvo sujeta al pecado original en cuanto a que era hija de Adán, pero no lo estuvo en cuanto a que estaba predestinada a ser la Madre de Dios. La primera proposición la encontró en Anselmo, y la segunda en Eadmer, cuyas obras se creían escritas por Anselmo (Graef, 1968, págs. 297-298).

Juan Gerson (m. 1429) fue un gran adalid que tuvo en la Baja Edad Media la Inmaculada Concepción de María y fue el canciller de la Universidad de París, por lo que hizo un juramento de defender la Inmaculada Concepción de María. Sus principios pueden leerse en su escrito *Sobre la ascensión de la humanidad de Cristo* en el que reproduce el

argumento de Escoto de que Cristo es el redentor perfectísimo y María la perfectamente redimida, teniendo esta creencia como “opinión probable”. Afirma que ya fuera al comienzo de su vida o posteriormente, Cristo dio a su madre las gracias que le convenían (Graef, 1968, págs. 303-304).

En este orden de ideas, se observa que el culto a la Inmaculada Concepción vivió una apertura en las cuestiones teológicas a partir del siglo XII y XIV, sin que esto signifique que fuera unánimemente aceptado. No obstante, el culto a la Inmaculada fue una innovación medieval que surgió de la leyenda culturalmente compartida alrededor de la figura de María, que se vio nutrida del fervor popular mariano y que una vez abierta la brecha en el pensamiento teológico significó la retroalimentación del culto y de la definición de la creencia en la Purísima Concepción como proposición teológicamente ortodoxa.

1.7. *El nacimiento y la difusión de la fiesta de la Inmaculada Concepción de María*

La iglesia primitiva nunca le otorgó a la Madre de Cristo el privilegio de la exención del sufrimiento del pecado original como únicamente se lo otorgaba a Cristo (Réau, 1996, pág. 83). Según Emilio Martínez Albesa, la fiesta de la concepción de María fue celebrada tan tempranamente como a comienzos del siglo VII al IX, cuyo primer testimonio es un himno compuesto por San Andrés de Creta (660-740) muy probablemente en el monasterio de San Sabas, cerca de Jerusalén. Según él, parece que la fiesta de la Concepción de María comenzó a celebrarse entre los monasterios de Palestina. La fecha de la fiesta de la concepción de María se escogió de la fiesta más antigua, la concepción de Santa Ana (Martínez Albesa, 2004, pág. 283). No obstante, aunque en la Iglesia oriental se encuentran las primeras referencias sobre una fiesta a la concepción de María, el porqué de la institución de la fiesta a la concepción de Santa Ana fue la milagrosa concepción de

María en el vientre de Santa Ana (que era infértil) y no fue la Inmaculada concepción de María. Así mismo, en la Iglesia oriental nunca hubo una disputa teológica acerca de la Inmaculada Concepción así como la hubo en Occidente (Gretenkord, 1997, pág. 72).

En el Imperio Bizantino se encuentra una fiesta de la Concepción de María fijada para el 9 de diciembre y que se relacionaba con la fecha de la Navidad, celebrada el 8 de septiembre en aquel país. Las primeras noticias son un canon de San Andrés de Creta (c. 720) y un sermón del obispo de Eubea llamado Juan (c.740). Era una fiesta menor en comparación con la Navidad, con la Anunciación y con la Asunción y no era plenamente reconocida; aunque posteriormente fue ganando terreno en la devoción y hacia el siglo IX se encuentra admitida en el *Nomocanon* de Focio (883), en el calendario monumental de la iglesia napolitana, la cual estaba sujeta a influencias bizantinas como otras iglesias de la Italia meridional. En el siglo X, León VI, el filósofo (869-903), la extendió por todo el Imperio. Hay que aclarar, que esta fiesta no celebraba la concepción de María sin Pecado Original, sino sólo el milagro de la concepción de Santa Ana, según la narración de los Evangelios apócrifos. Los menologios griegos celebran pues la fiesta de la Concepción de Santa Ana y así sigue celebrando la fiesta la Iglesia Ortodoxa Griega.

Esta fiesta grecooriental pasó a los monasterios griegos de la baja Italia en el siglo IX y después a Inglaterra. En Irlanda, las primeras señales de la fiesta se encuentran en el *martirologio de Tallaght* (c800) y el *calendario de Oengus* (c.825) con el nombre de *Inceptio o Conceptio Mariae Virginis*, fijada para el 3 de mayo. En Inglaterra la fiesta se puso en relación con la Navidad (8 de septiembre) y fijada en el 8 de diciembre. Antes de la invasión normanda, la fiesta ya estaba atestiguada en Inglaterra en los calendarios de *Old Minster* (Winchester) (c.1030) y *New Minster* (c. 1035) Pese a las negativas de los teólogos más importantes como Tomás de Aquino, San Bernardo de Claraval, San Agustín, y Alberto Magno.

Los normandos prohibieron la fiesta durante algún tiempo, hasta que fue restablecida por Elsin, abad de Ramsay (1080-87). También fueron grandes propagadores de la fiesta Anselmo, el Joven (c 1125), sobrino de Osberto de Clare, obispo de Cantorbery y prior de Westminster (c.1119); Gilberto, obispo de Londres, que defendió el culto contra los obispos de Salisbury y San David.

La historia de la fiesta de la Purísima Concepción de María tiene dos fases. La primera se desenvuelve en el ámbito de las iglesias Italo-griegas y la segunda fase, que tomó un giro teológico muy distinto en el ámbito occidental.

Sicilia en el siglo IX que estaba bajo tutela bizantina desde que tomó la isla el general Belisario en el 535 (Cabrera, 1998, pág. 45). Los bizantinos perdieron Sicilia a manos de los aglabitas, -de religión musulmana, pero tolerantes con el cristianismo- que gobernaron la isla hasta que, entre 1060 y 1072, unos normandos comandados por Roger conquistaron Sicilia (A. A. V. V., 1975, pág. 1133). Estos mismos normandos toman en 1072 a Salerno y conquistan Nápoles sesenta años después. Rogerio II, rey de Sicilia, unió en 1127 la isla con las posesiones normandas en el continente y toma el título de rey en 1130, confirmada por el papa en 1139 (A.A.V.V., Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana, 1975, pág. 2214).

La fiesta de la Inmaculada Concepción gana terreno en el continente a través de la Arquidiócesis de Ruán, en Normandía, que fue la primera diócesis en acogerla, tal vez, en tiempos del obispo Hugón (1129). Otorico (1165-83) le dio a la fiesta de la Purísima Concepción una dignidad igual a la fiesta de la Anunciación. Los estudiantes normandos en la Universidad de París erigieron la fiesta como su fiesta patronal de tal forma que en el Medioevo la fiesta de la Inmaculada se le decía “la fiesta de los normandos” (Righetti, 1954, págs. 904-909).

Aunque la creencia en la Inmaculada Concepción de María ganaba terreno en pueblo llano durante la plena Edad Media, los teólogos tenían razones de peso para cuestionarla, como dijimos anteriormente. San Bernardo pensaba al respecto en el siglo XII, que la santificación de la Virgen había ocurrido en el útero de Santa Ana durante el embarazo, pero después de su concepción y no antes. En esta controversia participaron a favor de la carta a los canónicos de Lyon Nicolás de Claraval, Arnolfo de Lixiux, Potón de Prüm, Nuan Beleth, Pedro Celense y contra Bernardo, participaron Pedro Abelardo, Pedro Comestor, y más tarde Nicolás de San Albano (Righetti, 1954, págs. 906-907).

La historiadora Marina Wagner afirma que la monja Roswitha de Gandersheim (m. antes de 1002) y además escritora de teatro y de poesía, escribió un poema sobre la Virgen llamado “María” basándose en leyendas y libros apócrifos, afirmó que: “Cuando comencé, bastante tímidamente, con el trabajo de composición, no sabía que la autenticidad de mi material había sido cuestionada” (Citado en Wagner, 1991, págs. 56). No obstante, a esta religiosa no le importó la poca autenticidad de sus fuentes y continuó explorando los apócrifos para confeccionar su poema.

Podemos inferir de este acontecimiento, que en la Edad Media la historia de Joaquín y Ana, como la historia apócrifa inicialmente relatada en *Protoevangelio de Santiago* y luego en la *Historia del nacimiento de María* se popularizó en el pueblo llano a través de composiciones teatrales y poéticas que hacían los monjes tomando los relatos de escritos sagrados y apócrifos y elaboraban composiciones teatrales o literarias que al ser representadas o cantadas respectivamente, se fueron difundiendo en la imaginación popular, así como la lectura pública de la *Leyenda Aurea* y escritos similares.

Debido a la presión de la devoción popular comienza emerger en el terreno intelectual una defensa de la Inmaculada Concepción de María, seguramente ante el influjo del sentimiento devocional que la creencia produjo.

Mientras tanto, la fiesta seguía su camino. Llegó a la diócesis de Bazas introducida por San Pedro de Régula y hace notar que casi toda Francia la celebraba. En 1242 Alberroni II la introdujo en Lieja y hacia 1150 Potón de Prüm se irrita porque muchas iglesias alemanas la han aceptado. También la Inmaculada Concepción pasa a los Alpes. Se alude a la fiesta en un sermón de Ogero de Vercelli (ca. 1160) y Sicardo de Cremona atestigua que en esta ciudad se celebraba hace tiempo. El capítulo de la orden Franciscana impuso en Pisa que la fiesta debería celebrarse en toda la Orden (Righetti, 1954, pág. 907).

La difusión del culto mariano en general y de la Purísima Concepción de María en particular es tan fuerte en Occidente que Roma, vacilante al principio sobre celebrar la fiesta de la Inmaculada, terminó aceptándola en la tercera década del siglo XIV por el papa Juan XXII que empezó a celebrar la fiesta con mucha solemnidad. Sixto IV, papa de origen franciscano, aprueba la celebración de la Fiesta de la Concepción y la enriquecen con indulgencias iguales a la del Corpus Christi y les concedía un oficio y una misa propios (Righetti, 1954, pág. 908). Emilio Martínez Albesa afirma que la fiesta pasa de las diócesis italianas a las Españolas entre los siglos XII y XIII sin explicitar el modo de difusión (Martínez Albesa, 2004, pág. 284).

Los franciscanos y los carmelitas se fueron en contra de las tesis de San Bernardo y de Santo Tomás (Réau, 1996, pág. 84). Las causas sociales de la aversión de los franciscanos a la teología de Bernardo (y seguramente también los carmelitas) se explica por el marco histórico en que empiezan a surgir las órdenes mendicantes. En el siglo XIII, debido al aumento del comercio y la expansión económica y militar de Occidente, empiezan a

crecer las ciudades y la riqueza. En este sentido, las comunidades monásticas surgidas en siglos pasados estaban acumulando grandes riquezas de las que a veces hacían un abuso y el clero estaba más apegado a los privilegios que les otorgaba el emperador que a la autoridad papal y a los mandatos del Evangelio, por lo cual no cumplían bien la función de predicar. Esto hizo que surgieron movimientos que pretendían llevar a cabo el ideal de pobreza del Evangelio que pronto fueron tachados de heréticos.

No obstante, Francisco de Asís (1182-1226) interpretó las necesidades de la época y constituyó un movimiento que asumió los rasgos más válidos de los movimientos populares como vivir conforme al Evangelio y al rechazo del lujo y sustentarse con el propio trabajo, sin caer en los elementos “heréticos” (insubordinación ante la jerarquía eclesiástica, la tristeza, el pesimismo) asumiendo una actitud alegre de la existencia, buscando habitar las ciudades y no los desiertos como los monjes, sino, en medio del mundo con todo lo que esto implicó.

La mayoría de los franciscanos procedían de las clases populares (comerciantes profesionales) que estaban constituyendo una burguesía naciente que aún no se había convertido en una clase social específica, pero en su ascenso económico, se seguía considerando como pueblo, en oposición a la nobleza feudal. De esta manera, los franciscanos conservan el espíritu e iniciativa burgueses y por ello, el movimiento franciscano aspiraba a ser una encarnación de las clases religiosas populares más profundas y difundidas, desde un cristianismo vivido activamente (Reale & Antiseri, 2005, págs. 498-499).

Debido a que la presión que ejerció tanto la piedad popular como la lucha de los Partidarios de la Inmaculada Concepción de María a través de discusiones teológicas y del uso del arte como medio de propaganda; el culto a la Inmaculada Concepción llegó a

influenciar a los altos escalones de la iglesia. Juan Gerson, el canciller de París, habló elocuentemente en el Concilio de Constanza en 1414 reclamando la necesidad de que se reconociera la doctrina y la festividad de la Inmaculada Concepción, así como la propagación de su culto.

En el Concilio de Basilea, en 1439, el papa Félix V declaró como oficial la creencia en la Inmaculada Concepción, pero como la Iglesia estaba sufriendo un cisma en aquél momento, el papa Félix V fue declarado antipapa ulteriormente. Cuando Sixto IV, llega al papado, prevalecieron los puntos de vista de su orden muy cercanos a la devoción popular y en 1476 instituyó un oficio con alabanzas de la fiesta.

No obstante, la fiesta tenía todavía enemigos. Los dominicos aceptaron celebrar la fiesta como *Sanctificatio B. M. Virginis*¹³. Fue en un decreto de Gregorio XV que abolió el equívoco imponiendo un silencio en cuanto a cómo debía llamarse la fiesta. Luego Alejandro VII promulgó la constitución *Solicitudo omnium ecclesiarum* que definía el significado de *conceptio* y declaraba que el objetivo de la fiesta era celebrar la falta de pecado original en el alma de María desde su primer instante de creación e infusión en su cuerpo. Luego Inocencio XII dio a la fiesta el rango de fiesta doble de segunda clase con octava. (Righetti, 1954, págs. 908-909).

Para Manuel Trens, en el terreno de la devoción popular, desde la plena Edad Media la península Ibérica entró en contacto con el sur de Italia y con Sicilia, lo cual se vio intensificado a partir de que el reino de Nápoles y el Reino de Sicilia comenzaran a pertenecer a la corona de Aragón desde los siglos XIII y XIV¹⁴. Desde estos lugares empieza

¹³ Esto significa 'Santificación de la Beata Virgen María'

¹⁴ Pedro III de Aragón fue llamado por Juan de Prócida, quien había iniciado un levantamiento en Palermo para que hiciera valer sus derechos en Sicilia e incorporara el trono siciliano a la corona catalano-aragonesa en 1282 pero sin Nápoles, que quedó en manos de los duques de Anjou. En 1435, subió al trono de Nápoles Alfonso V de Aragón que también fue rey de Sicilia. Fernando V logró incorporar la corona del Reino de las dos Sicilias (Nápoles y Sicilia) a la

la difusión de la Inmaculada Concepción en la Península Ibérica. La devoción popular hispana celebraba con fervor ya en el siglo XV la concepción de la bienaventurada Virgen María en la Península Ibérica, pero sin definir el alcance teológico de su contenido. En esta época empieza a aparecer en documentos históricos la palabra *Inmaculata* que se introduce más o menos fijamente en la liturgia. Este forcejeo mueve todo el arte mariano. En esta época, ya la piedad de los fieles se centra cada vez más en la Inmaculada Concepción (Trens, 1947, pág. 165). Por otra parte, las Cortes catalanas, el rey y las cofradías hicieron profesión de fe en el misterio de la Inmaculada Concepción y ratificaron la celebración de la fiesta con solemnidad.

En el último tercio del siglo XV, Castilla fue un foco importante de devoción en la Inmaculada Concepción, en donde Santa Beatriz da Silva y Meneses, una santa de origen portugués, fundó al amparo de Isabel la Católica, la orden de las concepcionistas franciscanas, la primera institución en la iglesia dedicada a la consagración de la Inmaculada. La reina Isabel le regaló a Beatriz el palacio de Galiana, en Toledo, donde estableció su beaterio con otras doce mujeres. Esta fundación fue ratificada por Inocencio VIII (1484-1492) el 30 de abril de 1489.

En 1477 Sixto IV aprobó el oficio y la misa que celebraba la Inmaculada Concepción que propuso Leonardo de Nagorolis y que concedió indulgencias a los que la celebraran. En 1480, este mismo papa aprobó de nuevo indulgencias a otro oficio y a otra Misa de la Inmaculada, que eran hechos por Bernardino de Bustis. Estas aprobaciones no impusieron la celebración de la fiesta, sólo la permiten y también la fomentan con indulgencias (Rico Paves, 2005, pág. 460).

monarquía española en el tratado de Utrecht, en que Sicilia fue atribuida al duque de Saboya en 1715. Tras unos años en que este reino quedó bajo la corona del emperador de Austria, el emperador terminó cediendo el trono del reino de las dos Sicilias a los Borbones que renunciaron a los ducados de Parma y Pienza a favor de Nápoles y Sicilia (A. A. V. V., 1975, págs. 1133, 2215).

El hecho de que se intentara en el Concilio de Basilea una definición tan poco tiempo después de las grandes controversias teológicas que hablaron de la Inmaculada Concepción de María, demuestra que el estado de opinión en torno al tema estaba cambiando (Pozo, 1974, pág. 309).

En el siglo XVI el concilio de Trento consagró la Inmaculada Concepción y los franciscanos y los jesuitas lo apoyaron. Antes de convertirse en dogma, la Inmaculada Concepción ganó presencia y asentamiento dentro de la devoción de la sociedad en todos los países católicos. Desde Ruán en Normandía –donde la devoción a la Inmaculada era muy popular- la celebración de esta fiesta litúrgica se difundió a las demás diócesis de Francia. Según Réau, la fiesta de la Inmaculada entró en España dentro de la jerarquía de celebraciones grandes y de precepto y pintura española del siglo XVII la representó tantas veces. (Réau, 1996, pág. 85).

En la sesión V del 17 de junio de 1546, el Concilio de Trento

“Declara no obstante este mismo santo Concilio, que no es su intención comprender en este decreto, que se trata del pecado original, á la bienaventurada, é inmaculada virgen María, Madre de Dios, sino que se observen las constituciones del Papa Sixto IV. de feliz memoria, las mismas que renueva, baxo las penas contenidas en las mismas constituciones” (Concilio de Trento, 1787, pág. 51).

Y en la Sesión VI del 13 de enero de 1547 afirma:

“Si alguno dixere, que el hombre una vez justificado no puede ya mas pecar, ni perder la gracia, y que por esta causa el que cae y peca nunca fue verdaderamente justificado; ó por el contrario que puede evitar todos los pecados en el discurso de su vida, aun los veniales, á no ser por especial privilegio divino, como lo cree la Iglesia de la bienaventurada virgen María; sea excomulgado” (Concilio de Trento, 1787, págs. 96-97).

San Pío V hizo una reforma litúrgica cumpliendo los documentos del Concilio de Trento, que estableció oficialmente por primera vez después del fallido Concilio de Basilea, la fiesta de la Inmaculada en la Iglesia universal. No obstante, se suprimieron los formularios de Leonardo de Nogarolis y de Bernardino Bustis, así como el formulario contenido en el Brevario del Cardenal Francisco de los Ángeles de Quiñones y se limitó ahora a una simple adaptación de los textos de la fiesta de la Natividad de la Virgen en los que se cambió la palabra latina *Nativitas* por la palabra *Conceptio*, lo cual permitía una vacilación sobre el sentido de la fiesta, ya que era ambiguo el hecho de si se celebraba la Concepción Inmaculada de María o sus santificación en el seno materno antes del nacimiento (Rico Paves, 2005, págs. 460-461).

A principios del siglo XVII, debido a la recia disputa teológica en Europa sobre la Purísima Concepción de María, el papa Paulo V (1605-1621) ordenó en 1615 conceder indulgencias a la Oración a la Inmaculada y prohibió que se sostuviera en público la doctrina contraria, que quedaba excluida de la predicación y recluida a la privacidad. Con un gesto de adhesión al pronunciamiento pontificio, las universidades españolas juran defender la doctrina de la Inmaculada. La Universidad de Valencia prestó juramento en 1530; la de

Salamanca, en 1618, y en 1619 la ciudad de Zaragoza hace voto a los pies de la Virgen del Pilar de defender la Inmaculada Concepción, con el beneplácito de Felipe III.

El papa Gregorio XV (1621-1623) suprimió en 1622 la voluntad de defender la doctrina contraria a la Inmaculada concepción en la esfera privada y prohíbe también que la fiesta se llame “Santificación de María”, nombre que cambia por el de “Concepción de María” (Martínez Albesa, 2004, pág. 296).

Alejandro VII hizo una declaración que prestó mayor nitidez y precisión al sentido de la fiesta con el breve *Sollicitudo omnium ecclesiarum*, el 8 de diciembre de 1661. En dicho documento se afirma que “el alma de María fue preservada inmune de la mancha del pecado original, en el primer instante de su creación y de su infusión en el cuerpo por una gracia y privilegio especial de Dios, en atención a los méritos de Jesucristo, su Hijo, Redentor del género. Y, en este sentido, festejan y celebran la festividad de su concepción con una solemne liturgia”. En 1693, el papa Inocencio XII (1621-1700) declara la Inmaculada Concepción como fiesta de primera con víspera (Martínez Albesa, 2004, pág. 297). Posteriormente, el papa Clemente IX escribió la Bula *Commissi nobis divinitus* el 6 de noviembre de 1708 con la que impulsó la celebración de la Inmaculada como fiesta de precepto para toda la Iglesia. La obligación de la celebración llevaba inexorablemente a que en poco tiempo la doctrina necesaria para la fe y el consentimiento de los fieles.

El 13 de julio de 1760 Carlos III declaró a la Inmaculada Concepción patrona de España y todos sus dominios, sin haber depuesto el anterior patronato de Santiago apóstol (Gretenkord, 1997, pág. 70). Esta aceptación progresiva de la fiesta de la Inmaculada Concepción sólo fue la plasmación litúrgica de una fiesta que había encontrado innumerables manifestaciones. Para la definición dogmática de esta creencia fueron de

gran importancia las intervenciones de los reyes españoles que fueron inspiradas por teólogos franciscanos y jesuitas (Rico Paves, 2005, págs. 460-461).

María era una candidata improbable para ser la cuarta figura más importante de la cristiandad después de la Trinidad. Los evangelistas sólo escribieron unas pocas referencias de ella. Nadie conoce la fecha de su nacimiento ni la de su muerte y sólo en San Mateo 1, 16-21 y en San Lucas 1, 26-38 se menciona inequívocamente el nacimiento Virginal de Jesús. El culto de la Virgen María comenzó a florecer en el siglo IV siguiendo la definición de *Theotokos*, María era como una “portadora de Dios”, según dictó el decreto conciliar. En siglo VII, el arte occidental se nutrió de los modelos de la iconografía bizantina y adicionalmente las influencias de las leyendas de los retratos de la Virgen pintados presuntamente por San Lucas Evangelista. El mayor conocimiento de los eventos en la vida de María fue descrito o en los textos legendarios como en los evangelios, epístolas, hechos, apocalipsis apócrifos, tales como *el evangelio de la Natividad de María*, *el tránsito de la Bienaventurada María*, *el Protoevangelio de Santiago*, por mencionar algunos de los más conocidos e influyentes (Fajardo de Rueda, 1999, pág. 119). La devoción de María abundaba durante el siglo XII, convirtiéndose en el foco de muchas innovaciones iconográficas y teológicas (Apostolos-Cappadona en Arnup, 2000, pág. 61)

Se observa finalmente que la fiesta de la Inmaculada Concepción se difundió en medio de un contexto cultural en que alrededor de la figura de María se iba tejiendo una gran leyenda, alimentada en los evangelios apócrifos primero y en La *Leyenda Aurea* y el *Speculum Humanae Salvationis*. También se observa que la Inmaculada Concepción es hasta el siglo XIX más una fiesta y una devoción popular que una creencia bíblicamente construida. No obstante hace parte de muchas de las culturas los pueblos españoles e iberoamericanos hasta el punto de que hay todavía numerosas romerías y devociones asociadas a María que hacen parte del acervo cultural iberoamericano.

2. Las primeras representaciones iconográficas

2.1. La mujer apocalíptica

La representación pictórica más temprana que se relaciona con el tema iconográfico de La Inmaculada Concepción es el de La mujer apocalíptica, como la que se encuentra en el *Codex Urgellensis* de la Biblioteca del palacio llamado El Escorial (Ver fig. 1).



Ilustración 1 Anónimo, Beato de Liévana Códice de Seo de Urgel, Catedral de Seo de Urgel, último tercio del siglo X Procedente probablemente del Monasterio de Valcado.

Barbara Gretenkord afirma que los primeros padres de la Iglesia vieron en la Mujer Apocalíptica a la Iglesia que era perseguida por Satanás, y el sol en esta figura constituye a Cristo como sol de justicia. Así mismo, la luna creciente simboliza la pila bautismal y las doce estrellas representan a los doce apóstoles o a las doce tribus que originaron Israel. No obstante, el significado de la iconografía de la Mujer del Apocalipsis no aparece constante (Gretenkord, 1997, págs. 70-72).

En el siglo VIII, un monje llamado Beato de Liévana compuso el Comentario al Apocalipsis que tuvo numerosas copias durante el Medioevo. Este libro tiene la particularidad de tener miniaturas iluminadas acompañando al texto. Entre estas miniaturas, se hizo una imagen que representaba la llamada Mujer Apocalíptica que traducía plásticamente el capítulo doce del Apocalipsis:

Y Apareció en el Cielo una señal grande: Una muger cubierta de sol, y la Luna debaxo de sus pies, y en su cabeza una corona de doce estrellas: Y estando en cinta, clamaba con dolores de parto, y sufría dolores por parir. Y fue vista otra señal en el Cielo: y he aquí un grande dragon bermejo, que tenía siete cabezas, y diez cuernos: y en sus cabezas siete diademas:

Y la cola de él arrastraba la tercera parte de las estrellas del Cielo, y las hizo caer sobre la tierra: y el dragon se paró delante de la muger, que estaba de parto: á fin de tragarse al hijo, luego que ella le hubiese parido.

Y parió un hijo varon, que había de regir todas las Gentes con vara de hierro: y su hijo fué arrebatado para Dios, y para su throno:

Y la muger huyó al desierto, en donde tenía un lugar aparejado de Dios, para que la alimentasen mil doscientos y sesenta días. (Scio de San Miguel, 1797, págs. 154-156).

En el códice original del Comentario al Apocalipsis, el monje Beato de Liévana asocia a la mujer apocalíptica con la Iglesia, aclarando que hay una continuidad entre la iglesia antigua de Israel y la Iglesia cristiana contemporánea a Beato. No obstante, Beato no menciona que su significado sea necesariamente la Virgen María. En su interpretación del Apocalipsis 12,1, dice:

"Apareció en el cielo una señal grande" (Ap 12,1). El cielo significa la Iglesia. La señal Grande es esta: Dios se hace hombre. Dice: "*Una Mujer envuelta en el sol, con una luna bajo sus pies*" (Ap 12,1). Con mucha frecuencia se ha dicho que el género se divide en muchas especies, y que todas ellas forman un todo. Puesto que, lo que es el cielo, esto es el templo en el cielo, esto es la mujer envuelta en el sol, esto es la luna debajo de sus pies, como si dijese: mujer envuelta en el sol y mujer debajo de sus pies, o luna envuelta en el sol y luna debajo de sus pies. Pues todo está dividido en dos partes. Dice que la iglesia tiene su parte debajo de los pies. Esta parte, que tiene debajo de los pies, parece pertenecer a la Iglesia, pero no es la Iglesia, porque se trata de todo un conjunto de perversos, que, desde las más altas estrellas, con el dragón, el diablo y el falso profeta, arrastra a esta Iglesia, para así poder buscar siempre compañeros con los que precipitarse en el Infierno. Por otra parte, siempre esta mujer, incluso antes de la venida del Señor, se hallaba con dolores de parto; se trata de la antigua Iglesia de los Padres, de los Profetas y de los santos Apóstoles, que supo llevar con resignación la angustia y el sufrimiento de sus aspiraciones hasta que pudo contemplar a Cristo, fruto de su estirpe según la carne, en otro tiempo prometido, que tomaba la naturaleza corporal dentro de su propio pueblo (Comentario al Apocalipsis, 1995, págs. 105 r-105v).

Esta señal es la mujer que se observa al lado superior izquierdo del manuscrito del *Codex Urgellensis*. Es de observar que en algunos *Beatus* aparece la mujer con una estrella en el vientre, queriendo de esta manera indicase gráficamente que la mujer es la grande señal.

Es clara la interpretación que hace Beato del capítulo doce del apocalipsis en el que la señal grande en el cielo significa la Encarnación de Cristo y el cielo significa la iglesia en

medio de la cual Cristo encarnó. Beato no hace mención de que la señal sea la Inmaculada Concepción. Con relación a otros personajes de la imagen, Beato afirma que lo que está bajo los pies de la mujer vestida de sol en proceso de parto, son los “perversos”

“... y apareció en el cielo otra señal y vi un dragón de color de fuego” (**Ap 12, 3**), es decir el diablo. [...] Al decir que apareció un dragón en el cielo, esto significa que en la Iglesia se produce una convivencia peligrosa con el diablo; ya que, llevado por la envidia, se esfuerza por devorar al hijo de la Iglesia, es decir, al hombre vigoroso por su penitencia. Así, finalmente, Herodes, el enemigo interno, al ver una señal en el Oriente, finge que él mismo está dispuesto a adorar a Cristo, al que, sin embargo, esquivando los designios del Espíritu Santo, buscaba matar con todas sus fuerzas. Herodes es el diablo. La señal en el Oriente es Cristo en la Iglesia, que nos hace salir a la luz.

Dice que “*tenía siete cabezas y diez cuernos, y sobre las cabezas siete coronas*” (**Ap 12, 3**) Las cabezas son los reyes, y los cuernos, los reinos; tal como va a ser expuesto en este mismo libro. Sin embargo, cuantas son las cabezas están representados todos los reyes; en los diez cuernos, todos los reinos (Comentario al Apocalipsis, 1995, pág. 105 v).

En este pasaje, Beato se refiere a la presencia del dragón rojo que representa al demonio y que es el peligro con el que la iglesia siempre ha tenido y tendrá que convivir. También Beato enfatiza que es el dragón rojo quien intentará devorar al Mesías y perseguirá a la Iglesia y a sus feligreses.

Beato también hace una conexión del Apocalipsis con el Evangelio. Herodes es el diablo y Cristo es la señal de Oriente. Así como en la Natividad de Jesús y su posterior huida a Egipto, presente en el evangelio de San Mateo 2, 1-23; Herodes quiere matar al niño así como el diablo del Apocalipsis quiere matar al niño que ha nacido de la mujer vestida de sol. Para Beato la referencia del dragón en el cielo es un hecho que ya había pasado, es la persecución de Herodes al niño Jesús. Por otra parte, las siete cabezas, los diez cuernos y las siete coronas significan para Beato lo mismo que ha significado para muchos: representan el poder temporal. Esto no quiere decir necesariamente una conexión literal entre Herodes y el diablo, pues en su escrito, Beato personaliza al demonio y su obra. Más bien es una conexión en la cual el diablo en este caso particular no es el demonio como tal, sino que es una forma velada del autor del apocalipsis de nombrar a Herodes y hacer referencia al nacimiento de Cristo.

“... y con su cola arrastró la tercera parte de los astros del cielo y los arrojó a la tierra” (Ap. 12, 4) Esto puede ser interpretado de dos formas, bien como referido a los ángeles que fueron arrojados al cielo, bien en relación con los hombres que son expulsados fuera de la Iglesia. La cola del dragón son los profetas injustos y los predicadores mentirosos, que lanzan contra la tierra las estrellas del cielo que se les unen. En la Sagrada Escritura, bajo la denominación de estrellas, unas veces se hace mención de la justicia de los santos, que brilla en medio de las tinieblas de este mundo; otras veces, sin embargo, se muestra la falsedad de los hipócritas, que hacen ostentación de las cosas buenas que realizan, para recibir el aplauso de los hombres. En cambio, si viviesen rectamente, no serían estrellas y, de ninguna manera Pablo hubiera dicho a sus discípulos: *“En medio de esta generación mala y perversa, entre la cual aparecéis como antorchas en el mundo”.* (**Flp 2, 15**). De nuevo, en el caso de aquellos que parecen obrar con rectitud, si ciertamente no buscasen para sus obras el premio de la alabanza de los hombres, de ninguna manera Juan habría visto arrastrar las estrellas de los más alto, cuando dice: *“Movi6 el drag6n su cola y arrastr6 la tercera parte de los astros’* (**Ap 12, 4**). La cola

del dragón arrastra parte de las estrellas, porque, con el gran poder de convicción del Anticristo, serán arrebatados algunos que parecen brillar; puesto que, arrojar las estrellas contra la tierra es envolver, con una maldad abiertamente errónea como consecuencia del amor por lo terrenal, a aquéllos que parecen tener una preocupación especial por la vida celestial. Así pues, según hemos dicho, la cola son los predicadores injustos que echan fuera a estas estrellas. Ellos están debajo de los pies de la mujer. No obstante, se refirió a la tercera parte de las estrellas del cielo, no fuera a ocurrir que alguna pensase que se aludía a aquella tercera parte, la que está fuera, es decir, la de los paganos; no que se trata de las otras dos que están en el cielo, esto es, los cristianos dentro de la Iglesia; y en la Iglesia hay dos partes, una de Dios y otra del que formen parte los falsos hermanos, que el mundo; puesto que ellos dicen creer en Cristo, pero sirven al diablo y se encuentran seguros por la amistad del rey y, tal como ellos mismos manifiestan, rechazado Cristo y como si estuviese condenado por la ley, llega a confesar con su palabra y a decir con sus obras: *“Nosotros no tenemos más rey que al César” (Jn 19, 15)*. (Comentario al Apocalipsis, 1995, pág. 106 r).

Aquí también se encuentran varios sentidos: las estrellas que son arrastradas significan los ángeles caídos y también los hombres que son expulsados de la Iglesia. Es por esto que en la Ilustración de los *comentarios al apocalipsis* de Beato de Liévana, la ilustración del capítulo doce hay estrellas, hombres alados y hombres no alados debajo de la cola del dragón, porque estos son los hombres y ángeles que el dragón arrastró hacia el Infierno. Esta tercera parte de las estrellas son las que están debajo de los pies de la mujer, y son los que atacan la Iglesia, es decir, los predicadores injustos. Aclara también Beato, que estos hombres no son los paganos, y añade que las otras dos partes de la Iglesia están conformadas por dos tipos de fieles: los falsos hermanos que se encuentran dentro de la Iglesia pero no practican bien los mandatos del cristianismo y por otra parte están los que sí los practican.

“... y la mujer parió un hijo varón” (Ap. 12, 5), [...] “Que ha de apacentar a todas las naciones con vara de hierro” (Ap. 12, 5). Ciertamente, su cuerpo que surge, es decir, la iglesia, tiene poder para gobernar con vara de hierro, porque cada uno es espiritual y ha sido hecho a imagen y semejanza de Dios, como dice el Apóstol: ‘Juzga de todo, pero a él nadie puede juzgarle’ (1 Cor 2,15), Tal como el mismo Señor dice: ‘Al que venciere y al que conservare hasta el fin mis obras, yo le daré poder sobre las naciones, y las apacentará con vara de hierro y serán quebrantados como vasos de barro, como yo la recibí de mi Padre (Ap. 2, 26-28). (Comentario al Apocalipsis, 1995, pág. 106 v).

Vemos que el hijo varón es más que la Iglesia, es el poder de la Iglesia, que tiene posibilidad de gobernar con vara de hierro. El niño que ha nacido es a la vez el Mesías que sostiene la vara de hierro que significa el poder de la Iglesia que a la vez el instrumento de poder del Mesías.

“Y la mujer huyó al desierto, en donde tenía un lugar preparado por Dios, para que allí la alimentasen durante mil doscientos noventa días” (Ap. 12, 6). Dijimos que la mujer es la Iglesia y no dudamos de que el desierto es un lugar salvaje ¿y qué es lo salvaje sino lo abandonado, donde ningún trabajador tiene acceso? En el desierto se dice que huye la mujer, es decir, a los hombres injustos, donde no se halla el camino que es Cristo. Así pues, dice que huyó al desierto entre escorpiones, víboras y toda fuerza satánica que la Iglesia, en virtud del poder recibido por Dios, debe pisotear. Como imagen de toda la Iglesia, el pueblo de Israel fue apacentado y conducido a través del desierto, en medio de las serpientes de este mundo, una vez muerta en la cruz la serpiente. En efecto, todas estas cosas son imágenes para nosotros (Comentario al Apocalipsis, 1995, pág. 106 v).

Aquí es muy claro el significado de la mujer. La mujer es la Iglesia que vive en el desierto, es decir, entre los injustos, y estos son los que están en su contra, aunque es protegida de ellos por Dios. En ningún caso menciona Beato que esta mujer es la Virgen y menos en su Concepción Inmaculada.

“... y hubo una batalla en el cielo” (Ap 12, 7), es decir, en la Iglesia, donde el dragón anteriormente mencionado siempre está luchando con los santos. “Miguel y sus ángeles peleaban con el dragón” (Ap. 12,7). Miguel es Cristo, y sus ángeles, los hombres santos. Nadie, excepto el Señor, tiene ángeles, a no ser el Señor Jesucristo, tal como dice Daniel: “Entonces se alzaré Miguel, el gran príncipe, el defensor de los hijos de tu pueblo, y será un tiempo de angustia, tal como no lo hubo desde que existen las naciones hasta ese día” (Dan. 12,1).

“... y peleó el dragón con sus ángeles” (Ap. 12, 8) Lejos, pues, de creer que el diablo con sus ángeles se haya atrevido a luchar en el cielo; el que, en la tierra, tuvo que recabar autorización del Señor para luchar contra la descendencia de la mujer, esto es, contra los santos, no contra el Hijo de Dios o sus ángeles. Luchan en el cielo contra Cristo, pero el revestido de naturaleza humana en la Iglesia (Comentario al Apocalipsis, 1995, pág. 107 r).

Afirmaba Beato que la batalla en el cielo iba a ser una batalla entre los santos y el demonio. En su opinión, un cristiano no debía creer que habría una lucha en el cielo entre ángeles y demonios se libraría literalmente en el firmamento porque eso necesitaría la “autorización del Señor”. De aquí podemos saber que la traducción literal de lucha escatológica en el cielo entre ángeles y demonios era inaceptable en un erudito como Beato de Liévana, y debido a la gran cantidad de ejemplares que tuvieron los *Beatus* –del que se calculan ochocientas copias según Gretenkord (1997, pág. 72)— podemos decir

que entre los eruditos se creía que esta alusión a una batalla celeste era alegórica, mientras que la advertencia de Beato frente a que no se debía creer que este pasaje de la lucha en medio del cielo no era literal, da pie a pensar que pueblo llano se tomaba literalmente este pasaje del apocalipsis.

Vemos que las alas son las herramientas que tiene la Mujer, —es decir, la Iglesia y no María— para combatir al demonio durante toda la historia desde la pasión de Cristo hasta el fin del mundo. La mujer huye al desierto y el mismo Beato nos explica qué es el desierto, el lugar donde ningún trabajador puede vivir, dónde sólo viven serpientes y alimañas, es decir, los perseguidores de la iglesia, que sólo se haya protegida por la ayuda divina.

Aquí son claros los significados para Beato: la serpiente es el diablo, el río de agua son los perseguidores de la Iglesia y la tierra es Jesucristo que protege a su Iglesia. Es curioso que la tierra sea Cristo, la interpretación se debe al hecho de que es la tierra quien protege a la mujer, que es la Iglesia, podemos deducirlo, porque si la mujer es la Iglesia, quien la protege, en este caso la tierra, tiene que ser Jesucristo. (Comentario al Apocalipsis, 1995, págs. 107 v-108 r).

No es difícil saber quiénes son la descendencia de la Mujer que cumplirán los postulados de Cristo: la Iglesia primitiva y perseguida. La guerra es la actividad del demonio por la cual arrancará “la tercera parte de las estrellas del cielo”, es decir, los que no creerán en la predicación cristiana. Añada una advertencia, antes de que esto pasé, existirá un tiempo de paz previo al reino del Anticristo donde predicará Elías por espacio de tres años y medio como afirma el apocalipsis y luego vendrá la conversión de muchos judíos y finalmente llegará el reino del Anticristo donde caerán la tercera parte de los astros celestes que menciona Juan, el presbítero, autor del apocalipsis.

Luego de la predicación de Elías y Enoch, se convertirán los judíos antes del final de los tiempos y vendrá el Anticristo, donde habrá grandes persecuciones a los cristianos. Junto con la referencia citada más arriba, que afirma que las alas de águila son dadas a la mujer para que la Iglesia las utilice y resistir al demonio desde la Pasión de Cristo hasta el final de los tiempos, hacen referencia a la interpretación del Apocalipsis en clave teleológica: el Apocalipsis es la predicción de la historia desde la crucifixión y resurrección de Cristo hasta el fin del mundo.

Por otra parte cuando el dragón hace la persecución a la descendencia, es fácil deducir que los perseguidos serán los cristianos. Por otro lado, no es tan claro cuando dice que el demonio “*y se apostó sobre la playa del mar*” (Ap.12, 18) sobre la muchedumbre de su pueblo donde es rey, no obstante, Beato no explica cómo llega a sus conclusiones.

Esta miniatura del capítulo doce del Apocalipsis se caracteriza porque dentro de la misma imagen se representan plásticamente todos los pasajes del capítulo, es decir, cada pasaje de la historia se haya representado en la misma imagen mostrando una narrativa simultánea donde hay pasajes diferentes en el tiempo en cuanto a personajes y a sus acciones.

Se pueden comparar algunas versiones hechas a partir del *Comentario al Apocalipsis* que hizo del Beato de Liévana en el siglo VIII (ver Ilustraciones 2 y 3) donde se aprecian las diferentes imágenes de la narrativa del capítulo doce del Apocalipsis destacando a la Mujer y al dragón en la mayor parte de las miniaturas.

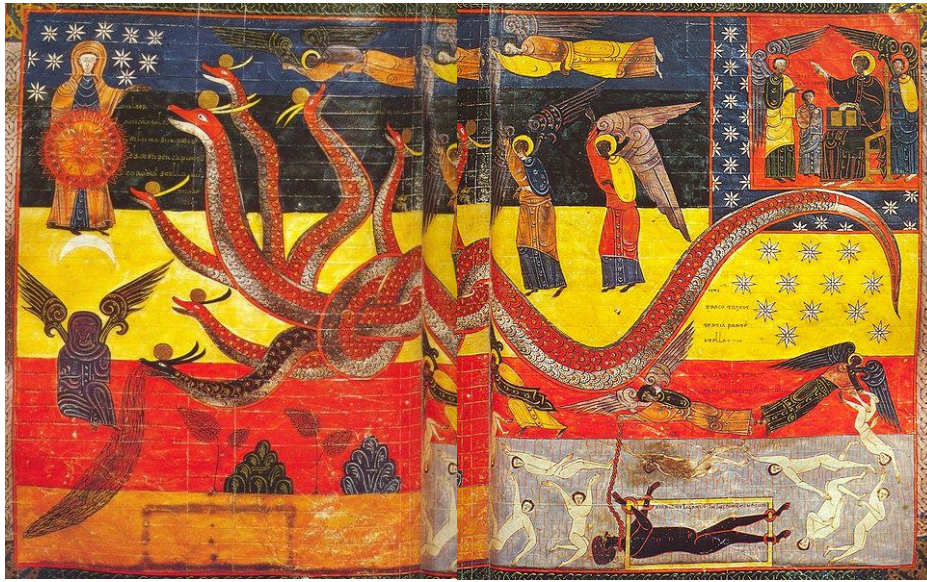


Ilustración 2 Beato de Liévana, La mujer y el dragón, Códice de Fernando I y Sancha, pergamino iluminado, Biblioteca Nacional de España Ms Vit.14.2, f°186v, Madrid, España, 1047.

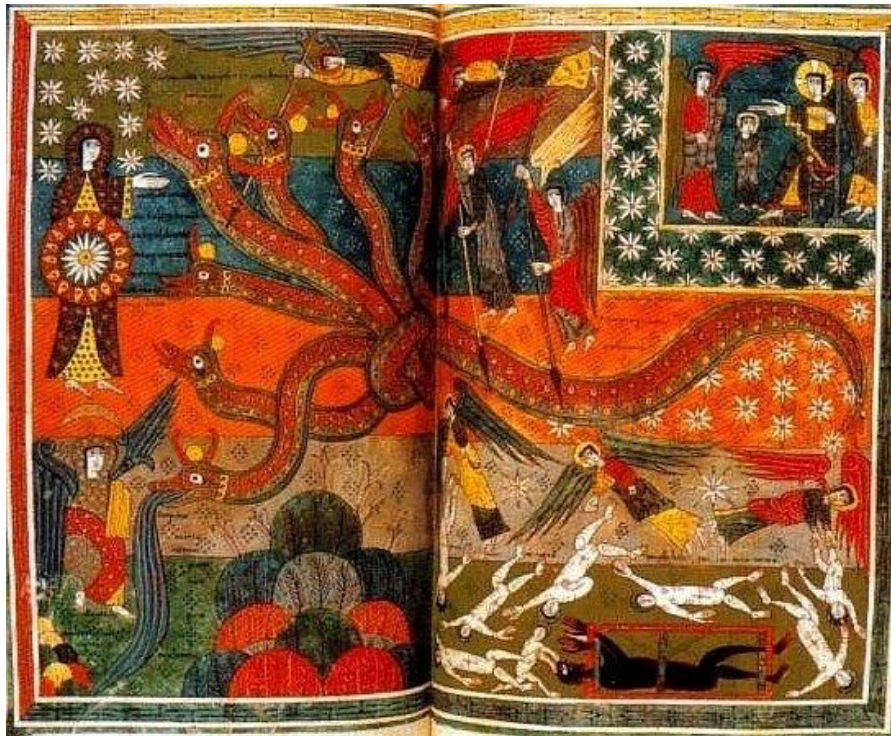


Ilustración 3 Beato de Liévana del Códice llamado Beato de las Huelgas o también Último Beato Morgan, Mujer del Apocalipsis. Manuscrito ilustrado medieval miniado, 52 cm x 33 cm, España, Ubicado en Morgan Pierpont Library de Nueva York. 1220.

En las diversas imágenes de los Beatos, bajo la cola del dragón, se ilustraron unas estrellas caídas, unos hombres desnudos y unos ángeles soltando en el infierno a los injustos y a ángeles caídos. Debajo de ellos hay una figura antropozoomorfa negra que personifica la bestia prisionera. La composición es similar en las imágenes de los Beatos, en las cuales también se muestra a la mujer vestida de sol en la esquina superior izquierda, con la media luna bajo sus pies, coronada de doce estrellas y a punto de dar a luz.

Así mismo, se aprecia en el momento en el que el dragón se dispuso a tragarse al niño que iba a nacer, pero que le es arrebatado hacia el trono de Dios en el momento de su nacimiento, (esquina superior derecha) donde se aprecia un niño llevado hacia el trono de Dios por sus ángeles. Posteriormente a la Madre del Niño se le dieron alas de águila para que volara al desierto, esquina inferior izquierda de las ilustraciones 1, 2 y 3 aparece una mujer alada, que huye al desierto será resguardada por 1.260 días.

El texto apocalíptico también comenta que Miguel y sus ángeles pelearon una guerra contra el dragón, en la que éste perdió y fue precipitado a la tierra con sus súbditos. A Miguel y a sus ángeles los Beatos los representan sobre el dragón. Debajo de la cola del dragón se ubican se plasman a los demonios como estrellas que el animal fabuloso arrastró del cielo y junto a los ángeles vencidos, se observan hombres desnudos que representan a los injustos. Finalmente, en el apocalipsis se narra que el dragón vomitó un río para que la mujer se ahogase, pero que la tierra se abrió en ayuda de la mujer y se tragó el río que aparece en la esquina inferior izquierda. En la ilustración 2 aparecen los versículos del relato al lado de cada personaje correspondiente.

Barbara Gretenkord afirma que en los motivos autóctonos ya mencionados provenientes de las Visiones de San Juan, se le impusieron a la Mujer Apocalíptica los ciclos del apocalipsis, cuyo canon fue limitado en el mayor de los casos a manuscritos. La

ilustraciones del Beato de Liévana (730-789) en su comentario al Apocalipsis, escrito entre 784 y 786, tienen la figura femenina del apocalipsis, el traslado del niño, la huida de la mujer al desierto y la lucha del dragón contra los ángeles.

A partir del siglo XII aparece por primera vez el epíteto de salvador en el niño de la Mujer Apocalíptica, y luego, con el surgimiento de la veneración mariana del siglo XIII, las representaciones de la Virgen se introducen para representar el motivo de la mujer del apocalipsis, es decir, la mujer apocalíptica se convierte en la Virgen María. El devenir de la veneración mariana fue un factor preponderante en la reinterpretación de la Mujer del Apocalipsis. En este sentido, se empieza a incluir motivos apocalípticos en las representaciones marianas. Desde del siglo XIII en adelante, la Virgen de pie sobre una luna menguante se convertirá en un motivo independiente en pintura y escultura, porque por primera vez en un tipo de Virgen se prescinde del niño Jesús y se da también un nuevo significado a las estrellas que lleva María, que desde aquél siglo hasta ahora son una metáfora de la pureza de María.

La pureza de María se enaltece con símbolos que remiten a las alegorías de las Letanías Lauretanas, que son unos responsorios que se extendieron desde Loreto y que se basan en versículos veterotestamentarios, especialmente del Cantar de los Cantares y que terminarán conformando un conjunto de símbolos que están en el tema de la Inmaculada Concepción.

San Ambrosio (340-397) fue quien por primera vez unió las dos corrientes de símbolos (la interpretación de la Mujer Apocalíptica como María y la interpretación de la Mujer Apocalíptica como la Iglesia perseguida), caracterizando de esta forma a María como prototipo o tipo de la Iglesia. Como discípula perfecta de Jesús, se convierte en ejemplo edificante para la Iglesia y un sinónimo de la Santa *Ecclesia*. Finalmente, resultó que la

figura de María concebida sin pecado se basó en antiguas diosas astrales y a partir de la mujer apocalíptica, se interpretó como la Iglesia asediada que por medio del bautismo, procura la salvación de las almas. (Gretenkord, 1997, pág. 72)

Trens considera que la miniatura del Comentario al Apocalipsis del Beato de Liévana recoge una tradición plástica hispánica cuyos ejemplares han desaparecido con el tiempo y que son los que unen las representaciones marianas de las catacumbas romanas con las miniaturas del Comentario al Apocalipsis y sus copias (Trens, 1947, pág. 43).

La Virgen, según Trens, llega al Comentario al Apocalipsis a través de una tradición plástica que se remonta a las catacumbas romanas y que creó dos tipos iconográficos de Virgen: uno, donde la Virgen está representada de manera descriptiva aparece sentada, un poco ladeada y con el niño en brazos en actitud maternal, (ver ilustración 4 y 5) y otro, donde aparece de pie, con los brazos abiertos en actitud orante con un carácter hierático (ver ilustración 5).



Ilustración 4 Virgen de la Leche, Anónimo, Sin medidas, Fresco, Catacumbas de Priscila, Roma, Italia, ca. 225.



Ilustración 5 Virgen en actitud orante con su Hijo, Anónimo, sin medidas, Caementerium maius, Roma, Italia, siglo IV.

Luego del Concilio de Éfeso (431), los dos tipos de Virgen protocristiana evolucionan en otros dos tipos de Virgen, diferentes entre sí y que se adecúan a los nuevos tiempos de un cristianismo triunfante que ya tiene el poder en las manos. En ambos tipos iconográficos la Virgen se plasma en una simetría solemne y hierática. La diferencia entre ambos tipos es que el primero consiste en representar a la Virgen con la indumentaria latina, llena de simplicidad y elegancia, y el segundo, prefiere plasmar a la Virgen al modo de una emperatriz bizantina, cargada de pedrería suntuosa y bordados que rodean el cuerpo de manera abigarrada.

Las imágenes del *Comentario al Apocalipsis* son copias más o menos evolucionadas o “iberizadas” que vienen de una tradición de arte más antiguo cuyas fuentes han desaparecido. Estas fuentes conectarían el arte de los *Comentarios al Apocalipsis* con el arte protocristiano pero los documentos que podrían avalar esta conexión desaparecieron, excepto por un documento originario en la abadía de Kells (Condado de

Meath, Irlanda) atribuido a los siglos VII u VIII, que tendrá una cierta influencia en una representación que se conserva en el Archivo de la Corona de Aragón (Trens, 1947, págs. 33-56) (Ver ilustración 6). Así, vemos que tanto la identificación de la mujer del capítulo doce del Apocalipsis con la Virgen por un lado, y su interpretación como la Iglesia cristiana por el otro es más antigua que la interpretación de Beato de Liévana que interpreta la mujer del capítulo doce como el pueblo de Israel.

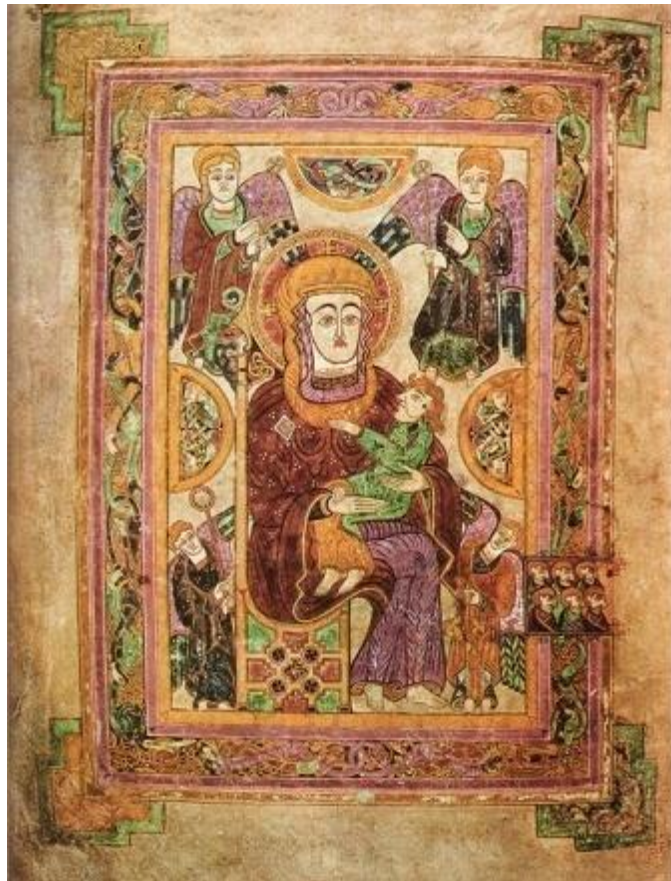


Ilustración 6 Anónimo. La Virgen entronizada. Miniatura del libro de Kells, Archivo de la corona de Aragón, Barcelona, España, Siglos VII y VIII.

2.2. *El árbol de Jesé*

La Mujer Apocalíptica representada en la miniatura del *Comentario al Apocalipsis* no fue la primera representación de la Virgen María en su Inmaculada Concepción, y tampoco esta creencia comenzaría a representarse como un tema esencialmente mariano. El primer tema que representó plásticamente la Purísima Concepción de María fue *El árbol de Jesé*, un tema preexistente a la aparición de la creencia en la cristiandad latina que después se convirtió en uno de los favoritos para representar la excepción de María al Pecado Original.

El abad francés Suger fijó el tema de *El árbol de Jesé* entre los siglos XI y XII (ver ilustración 7). Las fuentes bíblicas de este tema se basan tanto de la profecía de Isaías 11, 1-3; como en la genealogía de Jesús del Evangelio de San Mateo 1, 1-17. La genealogía dice:

Libro de la generación de Jesu-Christo Hijo de David, Hijo de Abrahán. Abrahán engendro á Isaác: y Isaác engendró a Jacob: y Jacob engendró a Judas y sus hermanos: y Judas engendró de Thamár á Phares y Zarán: y Phares engendró a Esrón: y Esrón engendró Á Arán: y Arán engendró á Aminadab: y Aminadab engendró á Naason: y Naason engendró á Salmon: y Salmon engendró de Rahaba á Boóz: y Boóz engendró de Ruth á Obed: y Obed engendró á Jesé: y Jesé engendró a David el Rey: y David el Rey engendró a Salomón de aquella que fue de Urias: y Solomón engendró á Roboan: y Roboan engendró á Abias: y Abias engendró á Asá: y Asá engendró a Ezequias: Ezequias engendró á Manesés: y Manasés engendró á Amón: y Amón engendró á Josías: y Josías engendró á Jeconias y sus hermanos cerca de la transmigración á Babilonia: y después de la transmigración á Babilonia, Jeconias engendró a Salatiel: y Salatiel engendró á Zorobabel: y Zorobabel engendró a Abiud: y Abiud engendró a Eliacin: y Eliacin engendró á Azór: y Azór

engendró á Sadoc: y Sadoc engendró á Aquin: y Aquin engendró á Eliud: y Eliud engendró á Eleazar: y Eleazar engendró á Matan; y Matan engendró á Jacob: y Jacob engendró á Joseph marido de María, de la qual nació Jesús, que se llama Christo” (Evangelio de San Mateo, 1-1-18).



Ilustración 7 El árbol de Jesé (que termina en Jesús) de la Abadía de San Denis. Vitral Abad Suger. San Denis, Francia. Siglos XI-XII.

Esta referencia desarrolla, según la exégesis católica, la profecía de Isaías que afirmaba cómo iba a venir el Mesías y en qué condiciones iba a morir. En este capítulo, Dios

promete al patriarca Jesé que lo bendeciría con tener al Mesías dentro de su descendencia, por lo cual, en Isaías se lo describe en los siguientes términos:

Y saldrá una vara de la raíz de Jessé, y de su raíz subirá una flor y reposará sobre el espíritu del Señor: espíritu de sabiduría, y de entendimiento, espíritu de consejo, y de fortaleza, espíritu de ciencia y de piedad. (Isaías 11,1-2)

Según Louis Réau, Émile Mâle postuló que la vidriera de la Iglesia San Denis, de mediados del siglo XII era el origen del tema. No obstante, *El árbol de Jesé* como tema es mucho más antiguo, porque este tema aparece ya en una miniatura del *Evangelario de Vysehrad*, de finales del siglo XI en Praga; también en otros manuscritos litúrgicos de Alemania como el *Antifonario de la colegiata de San Pedro de Salzburgo*, del siglo XI o XII; el *Evageliario de Tréveris*, de la década del ochenta del siglo X y en el *Evangelario de Aschaffenburg*. Así mismo, aparecen imágenes en el primer cuarto del siglo XII en Francia, en la *Biblia de Saint Bénigne* de Dijon, anterior a 1134 y el *Légendaire de Citreaux* que se ubica en la Biblioteca de Dijon.

Hasta el siglo XIII, *El árbol de Jesé* se representa con un tallo o una raíz naciendo o del vientre de Jesé, o de la oreja de este patriarca, que terminaba en una flor donde se ubicaba el niño Jesús (ver ilustraciones 8, 9, 10, 11). Un cambio sustancial sufrirá para el siglo XIII *El árbol de Jesé*: Este árbol terminaba durante el siglo XII en una flor, donde se colocaba al Niño Jesús, en el siglo XIII, pasará a colocarse a la Virgen María en la flor de *Árbol de Jesé*, que ocupaba antes su lugar en la vara del árbol que sostenía la flor.

Así se puede ver que en la ilustración 8 y 9 el *Árbol de Jesé* termina en el Niño Jesús sostenido por todo el árbol como en el Pórtico de la Gloria y en el Marfil anónimo del Louvre, siendo más importante la figura de Jesús que de María (ver ilustraciones 8 y 9)



Ilustración 8 Maestro Mateo. Pórtico de la Gloria. (Incluye Árbol de Jesé). Construcción de arco de medio punto con columnas adosadas con esculturas y con parteluz y tímpano adosado y originalmente policromados. Sin dimensiones, Catedral de Santiago de Compostela



Ilustración 9 Anónimo, EL árbol de Jesé, talla en marfil, originario de Bamberg, sin dimensiones, Bavaria. Louvre. Paris. Ca. 1200.

El aumento y la difusión del protagonismo mariano sobre el tema llega al punto que en el siglo XVI, *el Árbol de Jesé* se convierte en una suerte de árboles genealógicos de la Virgen; aunque en la descendencia que presenta el evangelista Mateo muestra que Jesús desciende de David por línea paterna, es decir, a través de José. (Ver ilustraciones 10, 11 y 12)

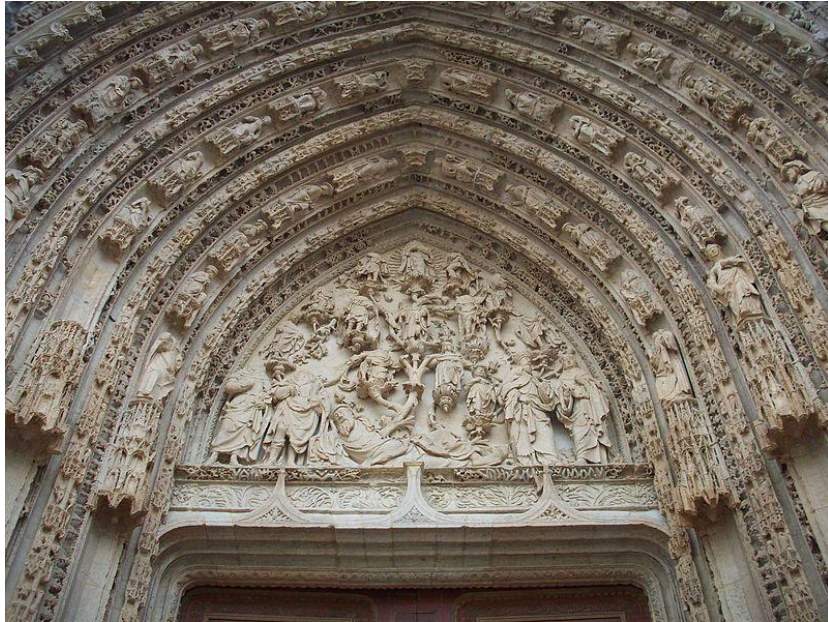


Ilustración 10 El árbol de Jesé en la fachada de la Catedral de Nuestra Señora de Ruán. Escultura adosada a construcción arquitectónica. 61,60 m de ancho de fachada y 82 m la torre de San Román, Catedral de Nuestra Señora de Ruán. Ruán, Francia. Siglo XII.

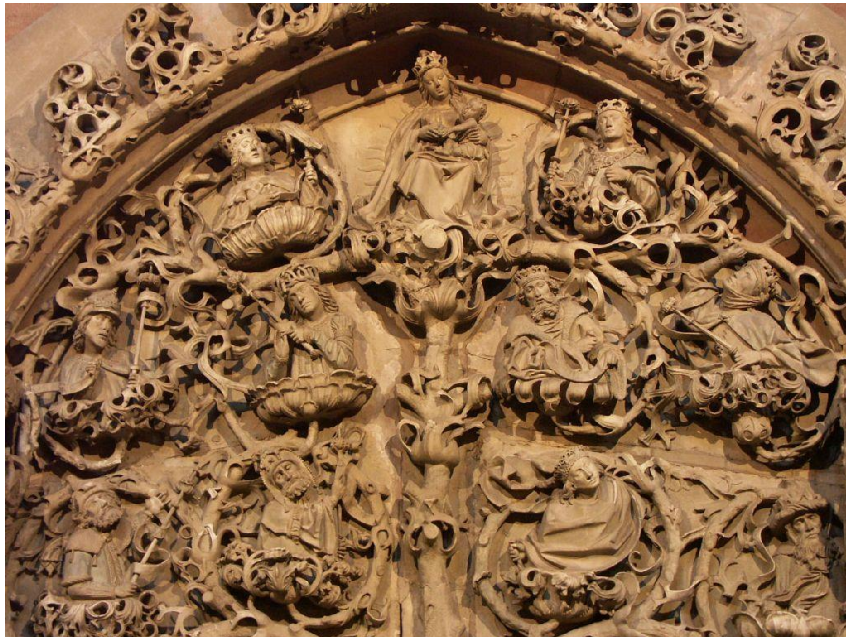


Ilustración 11 Detalle de El árbol de Jesé en la fachada de la Catedral de Nuestra Señora de Ruán. Escultura adosada a construcción arquitectónica. Catedral de Nuestra Señora de Ruán. Ruán, Francia. Siglo XII.



Ilustración 12 Anónimo, El árbol de Jesé con María y el Niño, en miniatura del Salterio Scherenberg, Pergamenthandschrift, 158 páginas, 18,5x13 cm; Estrasburgo, Badische, Landesbibliothek, bacalaode San Pedroperg. 139, c.1260

El desplazamiento de la posición en la flor en *El Árbol de Jesé* de Jesús hacia María; si bien fue una decisión de las autoridades eclesiásticas llevada a cabo porque los fieles no entendían cómo Jesús podía ser descendiente de David, siendo que José nada había tenido que ver en la concepción del Mesías; el cambio en el esquema de composición del tema y de su aceptación por parte de los fieles indican una transformación en los sentimientos colectivos religiosos en general y en particular hacia la Virgen María, cuyo protagonismo se debe a la efervescencia del culto mariano.

Este tema se convirtió hasta el renacimiento en uno de los favoritos para representar el dogma de la Inmaculada Concepción porque María pasó a representar el motivo *Flor en la vara de Jesé*, que antes representaba su hijo, y debido a que la flor se representara mediante un lirio blanco, este motivo artístico pasó a representar la pureza de la Virgen en los temas de *La Inmaculada Concepción*.

Debido a que la creencia en la Inmaculada Concepción de María se difundió rápidamente, surgió consecuentemente la necesidad de encontrar una representación visual adecuada para una creencia muy compleja de plasmar pictóricamente. Como esta creencia no estaba muy bien aceptada entre las autoridades teológicas de los siglos XI-XIII, en el siglo XIII se aprovechó *El árbol de Jesé*, que existía desde el siglo XII, para representar plásticamente y de manera indirecta la creencia en la Purísima Concepción de María, superando el rechazo teológico de esta creencia de una manera “soterrada”. Esto no quiere decir que a la iglesia no le interesara superar la dificultad de que las personas no entendieran que Jesús fuera descendiente de David a través de José y que entendieran a la vez que José no tuvo que ver nada en la concepción de Jesús. Era una forma de salvar estas dificultades con igual importancia, pero a través de la misma estrategia.

La exaltación de María en *El árbol de Jesé* se explica debido a la preponderancia del dogma de la Inmaculada Concepción en particular y del culto mariano en general, que muestra también las razones de la creciente popularidad del tema hasta la Reforma; no obstante, fue la estética renacentista y la Reforma le que le dieron el golpe mortal a este tema. La nueva estética no podía conciliarse con lo arcaico del tema que parecía que se relacionara más con la heráldica que con la pintura (Réau, 1996, págs. 137-142).

2.3. Joaquín y Ana ante la Puerta de Oro¹⁵

La primera representación de Joaquín y Ana ante la Puerta de Oro se encuentra en un *menologio del emperador Basilio* que escribió San Andrés de Creta en el siglo X en el que se encuentra un calendario litúrgico donde se explica la fiesta y que está ilustrado con este

¹⁵ Este tema iconográfico tiene varios nombres: Joaquín y Ana ante la Puerta de Oro, Joaquín y Ana en la Puerta Dorada, San Joaquín y Santa Ana en la Puerta Dorada, San Joaquín y Santa Ana ante la Puerta de Oro.

tema, en el que San Joaquín y Santa Ana están abrazándose en la puerta dorada¹⁶. La historia en que se basa este tema aparece en El *protoevangelio de Santiago* como fue concebida la Virgen del milagro sucedido a Joaquín y Ana, mencionado anteriormente (Ver ilustración 13).

El *Protoevangelio de Santiago* relata esta historia de la siguiente manera:

Según cuentan las memorias de las doce tribus de Israel, había un hombre muy rico por nombre Joaquín, quien hacía sus ofrendas en cantidad doble diciendo “El sobrante lo ofrezco por todo el pueblo, y lo debido en expiación de mis pecados será para el Señor a fin de volverle propicio.

Llegó la fiesta grande del Señor en que los hijos de Israel suelen ofrecer sus dones, y Rubén se plantó frente a Joaquín diciéndoles ‘No te es lícito ofrecer el primero tus ofrendas, por cuanto no has suscitado un vástago en Israel’

[...] Joaquín quedó sumamente afligido y no compareció ante su mujer, sino que se retiró al desierto. Allí plantó su tienda y ayunó cuarenta días y cuarenta noches, diciéndose a sí mismo “No bajaré de aquí [a mi casa], ni siquiera para comer o beber, hasta tanto que no me visite el Señor mi Dios; que mi oración me sirva de comida y de bebida.

Y Ana, su mujer, se lamentaba y gemía doblemente, diciendo “Lloraré mi viudez y mi esterilidad”

[...] Y Ana, aunque afligida en extremo, se despojó de su vestido luctuoso, se hizo el tocado, tomó sus vestidos de boda y sobre la hora nona bajó al jardín para pasear. Allí vio un laurel, se sentó a su sombra y oró al Señor diciendo “¡Oh Dios de

¹⁶ Dos miniatura de Menas y Michael Micros del Menologio del Emperador Basilio Pofierogénitos, actualmente en el Vaticano. Ver E. Campaña “Iconografía dell’Immacolata”, Arte Cristiana, 1951, 3 págs. 354-368.

nuestros padres! Óyeme y bendíceme a mí de la manera que bendijiste el seno de Sara dándole como hijo a Isaac”

Y habiendo elevado sus ojos al cielo, vio un nido de pájaros en el laurel y se lamentó de nuevo entre sí, diciendo “¡Ay de mí! ¿Por qué habré nacido y en qué hora habré sido concebida? He venido al mundo para ser como tierra maldita entre los hijos de Israel; éstos me han colmado de injurias y me han barrido del templo de Dios”

[...] Y he aquí que se presentó un ángel de Dios, diciéndole: “Ana, Ana, el Señor ha escuchado tu ruego: concebirás y darás a luz y de tu prole se hablará en todo el mundo”. Ana respondió: “Vive el Señor, mi Dios, que, si llega a tener algún fruto de bendición, sea niño o niña, lo llevaré como ofrenda al Señor y estará a su servicio todos los días de su vida”

Entonces vinieron dos mensajeros con este recado para ella: “Joaquín, tu marido, está de vuelta con sus rebaños, pues un ángel de Dios ha descendido hasta él y le ha dicho: Joaquín, Joaquín, el Señor ha escuchado tu ruego; baja, pues, de aquí, que Ana, tu mujer, va a concebir en su seno”.

[...] Y al llegar Joaquín con sus rebaños, estaba Ana a la puerta. Ésta, al verlo venir, se 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. (Protoevangelio de Santiago, I-IV) (Ver ilustración 13)



Ilustración 13 Konrad Witz, Joaquín y Ana ante la puerta de Oro. *Joachim und Anna an der Goldenen Porte*, óleo sobre lienzo, 156 x 120.5 cm, Kunstmuseum, Basilea 1440.

Réau no dice nada sobre si la iconografía de San Joaquín y Santa Ana aparece para solucionar lo complicado de El árbol de Jesé, pero sí menciona la presencia del tema *San Joaquín y Santa Ana en la Puerta de Oro* en un ciclo de pinturas rupestres en la Gruta de santa Ana en Capadocia y una *miniatura en las Homilías del monje Santiago* que se encuentran en el Vaticano, ambos del siglo XI. Así mismo, menciona la existencia de un dintel de la portada de Santa Ana, en la Iglesia de Notre Dame de París y un fresco romano de Vieux Pouzauges, ambos del siglo XII donde se representa el tema (Réau, 1996, pág. 164).

En este trabajo se disiente de la tesis de Trens referente a que el tema *Joaquín y Ana ante la Puerta de Oro* surgió como una solución ante lo complicado de representar *El árbol de Jesé* porque éste último tema tuvo mucha popularidad durante toda la Edad Media y coexistió en el tiempo con otros temas como *Joaquín y Ana en la Puerta de Oro* y *La parentela de María* sin que ninguno desplazara o hiciera desaparecer los otros dos e incluso hasta hubo obras plásticas en los que se ven una suerte de síntesis entre *El árbol de Jesé* y *Joaquín y Ana en la Puerta de Oro*.

Es cierto que el tema de *San Joaquín y Santa Ana en la puerta de Oro* comenzó a gozar ampliamente de difusión a partir de los siglos XIII y XIV, cuando surge una efervescencia tanto del culto mariano (y no sólo en su Inmaculada Concepción), como en el caso de culto de Santa Ana. Por lo tanto, se puede afirmar que este tema es preexistente al apogeo de estos cultos de que se habla, que encontraron en una nueva situación social que le sirvió de nicho para su popularización.

El tema empezó a caer en desuso por la críticas filológicas en la renovación escriturística del siglo XV hechos por eruditos como Lorenzo Valla y Erasmo de Rotterdam, que hicieron que disminuyera la popularidad del *Joaquín y Ana ante la Puerta Dorada* porque se basaba en una leyenda apócrifa. Las iglesias franciscanas empezaron a abandonarlo a favor de la prefiguración de la Virgen en las Escrituras.

El ataque contra los disidentes de la Inmaculada Concepción en los siglos XV y XVI se dirigió no sólo a través de los argumentos silogísticos, sino promoviendo el culto de Santa Ana a través del arte, porque al centrarse en la vida ejemplar de la madre de María, podrían presentarse más convincentemente los privilegios de la concepción de la Madre de Dios. (Wagner, 1991, págs. 317-318). *El abrazo de Joaquín y Ana ante la Puerta de Oro* empezó a ser cada vez menos usado para representar el dogma de la Inmaculada

Concepción hasta que la imagen fue formalmente prohibida por el papa Inocencio XI en 1677 (Righetti, 1954, pág. 810).

2.4. *La parentela de María*

A pesar de que se difundía la creencia en la Inmaculada Concepción, no había una representación que lo expusiera explícitamente. No obstante, se halló otra solución: *La estirpe de Santa Ana*. Es efectivamente Santa Ana, madre de la Virgen, la que constituye el centro del grupo familiar. De una manera consustancial, en el siglo XIV el culto de Santa Ana experimentó un auge debido a la polémica de la Inmaculada Concepción. Aunque los teólogos discutían, los fieles ya se inclinaban a aceptar en la creencia en la Purísima Concepción de María. (Ver ilustración 14).



Ilustración 14 Maestro desconocido activo en Colonia. *La parentela de María*. Temple sobre madera de roble. 85,3 cm X 95 cm, Wallraf-Richartz Museum. Colonia, Alemania. Ejecutado entre 1410 y 1440.

El linaje de Santa Ana fue revelado a la hija de un carpintero llamada Colette Boilet (m 1447) en Picardía. Había intentado ingresar como monja con las beguinas pero no fue aceptada, e intentó de nuevo con las clarisas pobres, a las que reformó y extendió por toda Francia, Saboya, Alemania y Flandes donde el culto a la Inmaculada ya era muy

pronunciado. La pureza de la concepción tiende a concederse de forma indefinida a todos los antepasados de Jesús. Los padres de Santa Ana, Estolano y Esmeria —o Emerencia como se le conoce también— se vieron rodeados de historias apócrifas que relatan sus privilegios divinos.

El grupo familiar, en su origen, contaba con diecisiete personajes: Santa Ana, sus tres maridos, sus tres hijas, sus tres yernos y sus siete nietos. A principios del siglo XV la genealogía se complicó con la suma de más personajes: Estolano y Emerencia (padres de Santa Ana), su hermana Hismeria o Esmeria, junto con la prima de la Virgen, Santa Isabel, con su hijo Juan, y hasta un pariente lejano, Servando. (Ver ilustraciones 15 y 16)



Ilustración 15 Maestro desconocido activo en Colonia. La parentela de María. Temple sobre madera de roble. 85,3 cm. X 95 cm, Wallraf-Richartz Museum. Colonia, Alemania. Ejecutado entre 1410 y 1440.



Ilustración 16 Marten de Vos, *La familia de Santa Ana*, óleo sobre panel, 155,3 x 170 cm. Museo de Bellas Artes de Gante, 1585

En cuanto a la imagen de *La parentela de María*, Santa Ana fue cediendo su lugar central en la composición a medida que aumentaba el culto a la Virgen María. Finalmente, el Concilio de Trento rechazó el tema y *la parentela de María* desapareció en las épocas subsiguientes (Réau, 1996, pág. 150).

No obstante, también la *Leyenda Dorada* afirma que:

La genealogía de Cristo pudo reconstruirse merced a los trabajos de investigación llevados a cabo por unos hombres llamados popular e indistintamente nazarenos y señoriales; este nombre de *señoriales* obedecía al parentesco que tales hombres tenían con el Señor, es decir, con Cristo. Estos piadosos varones lograron reconstruir íntegramente las series de generaciones de Jesús a base de datos cuidadosamente recogidos de antiguas tradiciones orales que venían

transmitiéndose de padres a hijos, y de notas escritas que encontraron en libros que algunos judíos conservaban en sus casas.

Joaquín se casó con una mujer llamada Ana, hermana de una tal Hismeria. Esta Hismeria tuvo una hija y un hijo; la hija que se llamó Isabel, fue la madre de Juan Bautista, y el hijo, que se llamó Eliud, fue padre de Eminea, padre a su vez de san Servacio, cuyo cuerpo está enterrado en Maestricht, pueblo situado a las orillas de Mosa, en la diócesis de Lieja.

Según una tradición, Ana se casó tres veces y tuvo sucesivamente tres maridos, Joaquín, Cleofás y Salomé. Del primero de ellos, o sea de Joaquín, engendró a María, la Madre del Señor, la cual, andando el tiempo, fue dada en matrimonio a José y engendró y parió a Nuestro Señor Jesucristo. Muerto Joaquín, Ana se Casó con Cleofás, hermano de San José. De este segundo marido tuvo a otra hija a la que puso también el nombre de María; esta María posteriormente se casó con Alfeo y de ese matrimonio salieron cuatro hijos, que fueron Santiago el Menor, José el Justo, conocido popularmente por el sobrenombre de Barsabás, Simón y Judas. Muerto Cleofás, Ana se casó con Salomé y con éste, su tercer esposo tuvo una hija a la que puso el mismo nombre de las otras dos, el de María. Esta tercera María se casó con Zebedeo y con él tuvo dos hijos que fueron Santiago el Mayor y Juan el Evangelista (De la Vorágine, 1998, pág. 566).

Se pudiera pensar que el culto mariano y su epifenómeno, el culto tardío a Santa Ana, de los siglos XI y XII sucedió por una mejoría en la condición de la mujer en la Baja Edad Media con respecto a épocas anteriores. Aunque Robert Fossier piensa que la situación económica, jurídica y social le ayuda a la mujer, que goza de gran libertad de costumbres hasta llegar a llamar al periodo de estos dos siglos como “ el matriarcado de la historia de Europa”, esta opinión no es compartida por la mayoría de autores, que sostienen, como G. Duby, J le Goff o D Herlihy apuntando que la imagen teológica de los siglos XI y XII degrada el papel de la mujer en la sociedad, cuyas diferencias no son graduales sino que se polariza

a los extremos de positivo y negativo. Como en aquella época hay más mujeres que hombres, se les desprecia a las mujeres. Esta divergencia en opiniones se explica por la carencia de fuentes frente a este período. Sin embargo, datos arqueológicos investigados en los esqueletos de Saint-Jean-le-Froid en Aveyron donde muestra que la alimentación favorecía más a las mujeres que a los hombres y que después de 1050 son menos raquílicas y más altas. (L'Hermitte-Leclerc, 1992, págs. 247-248).

En el siglo XII llega a su máximo apogeo la influencia de la Iglesia que, para algunos autores, procuró una posición decisiva para la mujer, causada por el culto mariano. Para Le Goff, al contrario, el culto mariano y el de María Magdalena son consecuencia, y no causa, de un mejoramiento de la concepción de lo femenino durante el siglo XI, pero que se estancó en el siglo XII (Le Goff, 1969). En esta época, el surgimiento de la creencia en la Inmaculada Concepción y su epifenómeno, el culto de Santa Ana, fueron un “caldo de cultivo” para que se crearan y divulgaran temas iconográficos referentes a la Inmaculada Concepción y a Santa Ana, tales como *la Parentela de María*, también llamada *La familia de Santa Ana* o el tema *El abrazo de Joaquín y Ana en la puerta de oro*. Pero en el siglo XV, estos temas caerían en desuso por la erudición filológica de aquella época. Posteriormente, estos temas serían reemplazados por otros temas iconográficos como la *Tota Pulchra*.

Molano concreta el tema de la *Tota Pulchra* que representa Juan de Juanes y que se convierte en el tema predominante para representar a la Purísima Concepción, el cual no se olvida en el siglo XVII, tanto en América como en España, como se observa en las *Tota Pulchra* de Pacheco o la de Baltasar de Echave Ibia. Molano sugiere que la Virgen debe estar rodeada de los símbolos del Cantar de los Cantares que denotan su pureza. Stratton advierte que la luna Creciente en la Pintura de Juan de Juanes no significa que sean símbolos originados del apocalipsis, sino del Cantar de los Cantares como afirma una filacteria que dice “*pulchra ut luna*”. No obstante, pronto confluye la Mujer Apocalíptica

con la Inmaculada conformándose el tipo iconográfico que el Concilio de Trento aprobó y que en España será venerado en los dos siglos siguientes. A la síntesis de la Mujer del Apocalipsis con la *Tota Pulchra* se le tiene que sumar la mujer del Génesis, que ya había concurrido con el inmaculismo —aunque de manera ambigua— pero que ahora servirá para convertir el dragón apocalíptico en la serpiente del Génesis que tiene en su boca el fruto del Árbol del Bien y del Mal. (García Mahiques, 1997, págs. 177-179)

2.5. La Tota Pulchra

Para representar el dogma de la Inmaculada concepción, las escenas de *El abrazo de Joaquín y Santa Ana*, *La parentela de María* y *El árbol de Jesé* acabaron siendo relegadas en el siglo XVI por el tema de la *Tota Pulchra* (ver ilustración 17).



Ilustración 17 Giuseppe Cesari, Caballero de Arpino (1568-1640). *Tota Pulchra*. Óleo sobre lienzo. 2,40 x 1,62 m. Iglesia parroquial de Santo Domingo de Guzmán. Lepe (Huelva). ca. 1615-1620

Uno de los objetivos para la creación de este tema iconográfico fue dejar de un lado las representaciones visuales que se basaban en libros apócrifos, como *El abrazo en la Puerta Dorada* y *La parentela de María* en pro de obras plásticas que se basaran en los textos canónicos, que en esta ocasión devendrían del antiguo testamento.

Las representaciones más conocidas de la *Tota Pulchra* son los cuadros de Juan de Juanes y sus discípulos valencianos hechos durante el siglo XVI. En sus primeras versiones (1555-1560) De Juanes incluye a Joaquín y a Ana, reforzando el significado de la nueva imagen con asociaciones medievales de la forma que se ha mencionado. La Virgen de De Juanes se encuentra de pie sobre la luna creciente, pero el pintor no ha tomado la inscripción del

Apocalipsis 12, donde la Virgen se describe irguiéndose con la luna bajo sus pies, sino del Cantar de los Cantares, debido a que dice "*Pulchra ut luna*". Se puede ver entonces, que Juan de Juanes no identifica la Virgen de la Inmaculada Concepción con la mujer del capítulo doce del apocalipsis, como se hará poco después dentro del espacio temporal del siglo XVI. (Stratton, 1988, pág. 39)

La primera *Tota Pulchra* fue reconocida por Émile Mâle y está impresa en un libro de Horas llamado *Heures á l'usage de Rouen* impreso en París por el taller de Antoine Verard en 1503. Esta ilustración fue reproducida por Thielman Kerver en las *Heures de la Viege a l'usage de Rome* (París 1505). Después, un hombre llamado Josse Clichetove de Nieuport lo adaptó en un libro del año de 1513. Kerver reimprimió esta Virgen, pero en dicha ocasión, lo hizo en un *Breviarium* con una inscripción que dice "*De conceptione Virgenea*". La Virgen *Tota Pulchra* aparece de nuevo más tarde en un libro de Horas publicado por Simón de Vostre a finales del siglo XVI con unos pocos cambios. Es de sorprender que estas figuras no se basaran en una pintura o escultura anteriores a 1503, a pesar de la importancia de los grabados en la difusión y la composición. Según Stratton, son dos las fuentes de donde viene el tema de la *Tota Pulchra*: una literaria y otra estética. En cuanto a la estética, la Virgen tiene su antecesora inmediata en una Virgen alemana llamada *Ährenkleidjungfrau* que muestra a la Virgen en el templo antes de prometerse a José. Esta figura se imprimió en una xilografía alemana en los años 1450-1460 y tiene algunas características que posteriormente también las tendrá la *Tota Pulchra*: la Virgen está de pie, las manos ante el pecho en oración y el cabello suelto. Hay otras características que a la *Tota Pulchra* no le fueron transmitidas: la *Ährenkleidjungfrau* tiene el vestido adornado con espigas de grano y su yugo tiene forma de llama.

La *Ährenkleidjungfrau* no representa a la Purísima Concepción de María, lo cual se demuestra en el *Devocionario de Maximiliano* que Durero decoró con una representación de *Ährenkleidjungfrau* a la que añade el epíteto de "*post partum virgo immolata*

*permansisti*¹⁷ afirmando que este tipo de advocación ensalza la perpetua virginidad de María, no su Concepción Inmaculada. (Stratton, 1988, pág. 35).

Manuel Trens comenta una obra artística anterior a 1503 que se relaciona con la *Tota Pulchra*. Se trata de un cuadro que Trens ubica en 1497 colocado en un retablo ubicado en la Iglesia de San Saturnino, en Artajona, Navarra, España, en la cual se observan los dieciocho símbolos asociados a la *Tota Pulchra*. Cada símbolo cuenta con su respectiva filacteria en la que refiere al versículo de la Biblia de donde surgen. (Trens, 1947, págs. 152-153).

De las Heras y Núñez planteó que el retablo de Artajona se concretó en 1505 según dice una partida hecha en este año que dice de la siguiente forma:

“Item al tiempo de la partición del vino vinieron don Martín del Pueylo rematante de Santa María de Tafalla, maese Francisco pintor, maese Pierres, maese Andrés fustero por concertar del retablo de San Cernyn de Artajona y el alcalde y jurado por lo que comieron mañana y tarde” (García et al. citado en De las Heras y Núñez, 1994, pág. 38)

Pedro Madrazo en su obra *España: sus monumentos y artes, su naturaleza e historia*, hizo una lectura incompleta de la inscripción que se realizó en el banco de tal retablo que dice:

“Este retablo se fizo á onor de Dios y de la gloriosa Virgen y del glorioso S Cernin año mill quinientos uno los venerables... canónigos de Tolosa y los Beneficiados

¹⁷ Traducción: “Permaneciste Virgen Inmaculada después del parto”

mosen Miguel de Artajona y... Santestaban... duró quatro el facerlo” (Madrazo y Kuntz citado en De las Heras y Núñez , 1994, pág. 40)

La lectura incompleta que hizo Madrazo, que le faltó tener en cuenta la mencionada partida, ha confundido a muchos autores, porque dicha lectura no permitía distinguir si el retablo se realizó entre 1497 y 1501 como opinó Trens o entre 1501 y 1505. (De las Heras y Núñez, 1994, págs. 38-40)

De las Heras y Núñez encontró un retablo en la iglesia de Santa María de Muro de Aguas que tiene una tabla donde aparece la *tota Pulchra* rodeada de símbolos tomados de su prefiguración en los pasajes del Antiguo Testamento. En una parte del retablo se encuentra su fecha de terminación que dice:

Este retablo hizo a su cos/ta el reu(eren)do Ju(an) M(artine)z cl(er)igo bene(ficia)do/ en estas y(glesi)as de Muro y Entram/basag(as)s a honor y reve(renci)a de la conceptio(n) de N(uest)ra Señora. Aca/bose anno m/dxlix

Esta inscripción está cerca de otra que dice: “*acabose en el mes de julio*”. Esto significa que ya había *tota pulchras* en el siglo XVI. El grabado de *heures de la Vierge á l’usage de Roma*, impreso en París en 1505, la tabla del retablo de Artajona y el retablo de la Iglesia de la capilla de Muro de aguas corresponden al mismo esquema según De las Heras y Núñez, por lo cual el retablo de la capilla de Muro de Aguas y la obra de Artajona, España, tienen que tener una fuente común con el *heures de la Vierge á l’usage de Roma* o se derivan de él. De que el retablo fuera hecho en 1505 o en 1497, dependía si el grabado *heures de la Vierge á l’usage de Roma* era una copia de la tabla de Artajona o que la tabla fuera copia del grabado, lo cual resuelve De las Heras y Núñez con la partida que encontró. (De las Heras y Núñez, 1994, pág. 37)

Stratton, además de reconocer que la primera representación de la *tota Pulchra* fue la plasmó Antoine Verard, añade que hubo otra *tota Pulchra* presente en la catedral de Cahors construida en 1484 –por lo cual no podía ser inspirada en las Letanías Lauretianas-, la cual tiene un paralelo escultórico con otra Virgen que se encuentra en la catedral de Bayeux e igualmente una *tota Pulchra* que se encuentra en una silla del coro de la catedral de Amiens fabricada en 1508 (Stratton, 1988, pág. 35).

La iconografía de la *Tota Pulchra* se adoptó más o menos simultáneamente en Francia y en España. En el Convento de la Encarnación de Valencia se publicó una xilografía ilustrativa de los *gozos*, es decir, de versos que laureaban a la Virgen y que era la imagen de la *Tota Pulchra*. Estas impresiones son raras, y pueden ser, en opinión de Stratton, de 1502 o 1503. Lo que si es cierto es que se basaron en un grabado francés *Heures á l'usage de Rouen*. En este grabado, hay un sol sobre el abdomen de la Virgen aludiendo a la Encarnación del hijo de Dios mediante la alusión del niño *in utero* mediante el sol. Hay Muchas xilografías con las características antes mencionadas, como es el caso de un frontispicio de una edición de 1561 del *Libre de Consells* de Jaime Roig (muerto en 1478). Entrado el siglo XVII, la Virgen *Tota Pulchra* es el modo habitual de ilustrar la doctrina de la Inmaculada Concepción en los libros. En España hay grabados de este tipo, compuestos en Zaragoza entre 1531 y 1534. También hay otros compuestos en Valencia entre 1505 y 1518. (Stratton, 1988, pág. 38)

Como se dijo anteriormente, Stratton sugiere que la *tota Pulchra* se deriva de dos fuentes. Una de estas fuentes es plástica, la cual es proporcionada por una virgen llamada *Ährenkleidjungfrau*, una xilografía alemana impresa entre 1450 y 1460 que muestra a la Virgen prometiéndose a José según el relato del protoevangelio. En esta Xilografía, la Virgen está de pie, con el cabello suelto, con las manos dispuestas en posición orante

sobre el pecho. Estos elementos los recogerán las *Tota Pulchra* francesas, las cuales omiten la forma en que se plasmó el yugo en forma de llama y las espinas de grano que decoran el vestido de la *Ährenkleidjungfrau*. Esta virgen no representa a la Inmaculada Concepción, lo que se puede ver en el texto con el que Durero decoró una de estas representaciones con la frase "*post partum virgo immolata permansisti*".¹⁸ La otra fuente en que se inspira la *Tota Pulchra* es literaria y provienen de las letanías lauretanas, las que, por otra parte, se compusieron en 1500 y por lo tanto no pueden inspirar a la representación de Cahors (Stratton, 1988, pág. 35)

Las Letanías lauretanas fueron aprobadas por Sixto V en 1587, pero no obstante ya existían letanías a la Virgen como las que se encuentran en el Misal de Maguncia del siglo XII. Se ha dicho de las Letanías lauretanas devienen a partir de versos del Cantar de los Cantares, del Génesis, del Eclesiastés, de los Salmos, del Libro de la Sabiduría, así como del libro de Ezequiel y de himnos litúrgicos. (González Moreno, 2005, pág. 878)

Así, con la asociación de la Virgen con Sulamita y con la mujer del versículo 5 del capítulo 24 del Eclesiástico (en la Vulgata de Felipe Scio de San Miguel), y a la vez con la Mujer del Apocalipsis; la creación del tema de la *Tota Pulchra* fue también un efecto de la disposición de la iglesia para fijar la idea en los fieles de la pureza de María mucho antes de la concepción de Cristo, es decir, para indicar que en la presencia del Dios Padre sobre la cartela que con las palabras "*Tota Pulchra est...*" harían hincapié en la creación de la Virgen en el pensamiento divino antes de todas las cosas y demuestra que el nuevo punto de referencia teológico se ha desplazado hacia la pureza de su concepción que, antes que física, se considera espiritual. Para el catolicismo de aquella época, al menos, este versículo significa que María, predestinada e incapaz de error, fue creada en la mente de Dios como una idea. La Inmaculada Concepción adquiere un nacimiento virginal metafísico (Wagner, 1991, pág. 322) haciendo una exégesis del versículo del Eclesiastés que dice

¹⁸ En español gtraduce: "Permaneciste inmaculada después del parto"

“Antes de los siglos, desde el principio me creo, y por los siglos subsistiré” (Eclesiastés 24, 9)

De esta manera, desde el año 1500 se ve la simbología que representa la Pureza de la Virgen, símbolos que figuran en la Biblia como la luna, el sol, el pozo, etc. Los símbolos pertenecientes a la Tota Pulchra son:

el sol: Cant 6, 9

la luna: Cant 6, 9

un plátano “Eco 24,14”

puerta Cerrada: Ez.44, 1

un pozo: Cant 4, 15

un jardín cerrado: Cant 4, 12

una estrella: “Ave Maris Stella” Himno litúrgico

un lirio: Cant 2,2

Escalera al Cielo: Gen. 28, 10 y ss.

Un Olivo: Eco. 24, 19

una torre: Cant 4,4

un espejo Sab 7,26

una fuente: Cant 4,15

una ciudad: sal. 47, 3

una palmera: Eco 24. 18

flores: Cant 2, 12

templo de Dios: Gen. 17

ciprés Eco. 24, 17 (González Moreno, 2005, págs. 880-882). (ver ilustración 18)



Ilustración 18 Gillet Hardouyn. Libro de horas de París. edición Facsímil. Sin medidas Budapest, 1988 2 vol. Original impreso en París en 1510.

Manuel Trens postula que en el siglo XV la tipología mariana medieval que existía fue sustituida por otra que procedía de fuentes literarias diferentes compuesta por seres y detalles compuestos referentes al Antiguo Testamento y a principios del siglo XVI, estos temas veterotestamentarios se aunaron en la figura de la Virgen *Tota Pulchra* que el grabado popular expandió ampliamente durante el siglo XVI (Trens, 1947, págs. 152-153).

Los atributos presentes en la *Tota Pulchra* que se basan en el Cantar de los Cantares, las Letanías Lauretanas y otros libros del Antiguo Testamento, no son omnipresentes en todas sus representaciones. Normalmente se incluyen el sol y la luna; porque la Inmaculada es *electa ut sol* y *Pulchra ut luna* como vemos en los versos sacados del Cantar de los

Cantares. La puerta del cielo proviene del sueño de Jacob en el Génesis. El cedro deviene de una reflexión hecha sobre las profecías de Ezequiel. No obstante, el cedro también se menciona en Eclesiástico 24. La rosa sin espinas es un viejo símbolo de la pureza de la Virgen. La vara de Jesé también se origina en Ezequiel. La Virgen como estrella del mar, se toma del *Ave Maris Stella*. La rama de olivo es un antiguo símbolo de paz y en las primeras pinturas de la Anunciación, Gabriel casi siempre ofrece un ramo de oliva a la Virgen¹⁹ La Torre de David se toma del Cantar de los Cantares del versículo 4, 4 que dice: "Tu cuello es como una torre de David construida por un ejército...", haciendo referencia según la exégesis católica a la Virgen como desposada del Espíritu Santo y consiguientemente de la Iglesia. La representación de su Concepción de María como espejo sin mancha es de las más importantes.

Aun así, la aceptación de la *Tota Pulchra* como modo correcto de representar la Inmaculada Concepción no fue inmediata y no siempre la imagen se comprendió como una referencia a la doctrina. Los símbolos de las letanías que se observan en el paisaje que tiene una Virgen gloriosa pintada en la parte superior de la página 83r del Breviario de Grimani sobre 1510, no tiene texto alguno. La Virgen *Tota Pulchra* desplazó con lentitud los modos tardomedievales de representar la Purísima Concepción de María

La imagen de la *Tota Pulchra*, era demasiado abstracta para el pueblo, aunque satisfacía a los teólogos. En las sillas del coro de la basílica del Pilar de Zaragoza hay un programa iconográfico que muestra una serie de paneles en relieve ejecutados entre 1544 y 1546 por Juan Moreto, Esteban de Obay y Nicolás Lobato que ejemplifica proceso de aceptación tan demorado de la *Tota Pulchra* como modo visual adecuado para representar a la Inmaculada Concepción. En dicho programa hay unos paneles que representan la Anunciación a San Joaquín y Santa Ana en la Puerta de oro y que preceden

¹⁹ Según Jean Chevalier, en las tradiciones cristianas y judías, el olivo es un símbolo de paz. Al final del diluvio, la paloma de Noé trajo un ramo de olivo (Chevalier & Gheerbrant, 1986, pág. 776).

a la imagen de la *Tota Pulchra*, por lo que vemos como la nueva iconografía de la Inmaculada Concepción se ve rodeada por imágenes más antiguas que se refieren a esta creencia.

Así mismo, en el ala derecha del retablo principal de la iglesia parroquial de la Asunción en Trasobares, Zaragoza, dos artistas desconocidos hicieron poco antes de 1550 una *Tota Pulchra* que se encuentra ubicada entre las pinturas del *San Joaquín y Santa Ana en la puerta de Oro* y del *Nacimiento de la Virgen*. De esta manera, el modelo medieval de la Inmaculada Concepción refuerza y clarifica el significado del nuevo tipo que dogmáticamente también es correcto.

De todas las versiones que De Juanes hizo del tema, la más influyente (aunque no fue la primera) la encargó el jesuita Martín de Alberro durante 1576-1577 para el Colegio de San Pablo en Valencia (en 1579 se la trasladó a la nueva iglesia jesuita de la Casa Profesa de esa ciudad). La pintura se volvió famosa debido a su belleza y porque los jesuitas se entusiasmaron por la perfecta adecuación representativa de esta imagen con la doctrina de la Inmaculada Concepción así como la prescribió Molano casi una década más tarde. El éxito de la interpretación de De Juanes se refleja en las numerosas copias que se hicieron de esta imagen tras la muerte del artista en 1579 (Stratton, 1988, págs. 36-39).

María de los Ángeles de las Heras y Núñez afirma que entre las varias *Tota Pulchra* que se hicieron del original de Vicente Macip (1480-1550) y las de su propio hijo Juan de Juanes (m. 1579) en las que fue muy influyente en ellas el estilo rafaelesco (De las Heras y Núñez, 1994, pág. 44).

Según González Moreno, a partir del modelo que Vicente Juan Macip y Juan de Juanes representaron la *Tota Pulchra* en el altar de la Catedral de Córdoba, realizada a partir de la

visiones del jesuita P. Martín Alberro y de las descripciones de sor Isabel de Villena, Juan de Juanes hizo el tema que llamó *La Inmaculada Concepción* (ca. 1531) para la Iglesia de la Compañía de Jesús en Valencia prefigurando así el tipo de la imagen inmaculista, que tomaron pintores posteriores (González Moreno, 2005, pág. 878) y que fueron ratificados por el pintor y tratadista de arte Francisco Pacheco en su *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas* en 1649. (ver ilustración 18)



Ilustración 19 Juan Vicente Macip. Óleo sobre tabla. 218 x 184 cm. *Tota Pulchra* antes titulada *Inmaculada Concepción*. Colección Banco Hispano Americano. ca. 1531.

2.6. *La Virgen Niña*

No obstante, la Virgen *Tota Pulchra* no iba a ser el único tema iconográfico que iba a representar la Purísima Concepción de María ni tampoco iba este tema a suplantar todos los temas iconográficos que se usaban desde la Baja Edad Media. Tal es el caso del tema *La Virgen niña*, que a pesar de surgir en la Baja Edad media, tiene un importante y curioso devenir en el contexto de la Contrarreforma.

En el plano iconológico, el tema de la Inmaculada Concepción tiene un antecedente importante en el tema de *La Virgen niña*. Hay un motivo sobre este tema datado en el siglo XIV en un mosaico del antiguo monasterio de Cora en Estambul.

En el tema se representa a la Virgen en una corta edad ya sea leyendo, meditando o bordando. Este tema se trató especialmente entre los siglos XV y el XVII y su inspiración gráfica serán los evangelios apócrifos que hablan de la educación de la Virgen en el templo cuando era niña. Por esta razón, se representa a la Virgen en el templo de Jerusalén, o se plasma a María como una niña que está tejiendo o bordando el manto sagrado del templo que se romperá el día de la muerte de Jesús.

El tema de *La Virgen niña* se origina en el relato del libro de Santiago mencionado anteriormente, que cuenta que los sacerdotes piden a María tejer el sagrado velo del tabernáculo, la Virgen saca a suertes velos e hilos púrpuras y escarlatas para hacer su trabajo de regreso a casa (Protoevangelio de Santiago, IV, 1). El relato del protoevangelio de Santiago dice así:

Por entonces los sacerdotes se reunieron y acordaron hacer un velo para el templo del Señor. Y el sacerdote dijo: 'Llamadme algunas doncellas sin mancha de la tribu de David'. Se marcharon los ministros, y, después de haber buscado, encontraron siete vírgenes. Entonces al sacerdote le vino a la memoria el recuerdo de María (aquella jovencita que, siendo de estirpe fueron y la trajeron.

Después que introdujeron a todas en el templo, dijo el sacerdote 'echadme a suertes a ver quién es la que ha de bordar el oro, el amianto, el lino, la seda, el Jacinto, la escarlata y la verdadera púrpura'. Y la escarlata y la púrpura auténtica le tocaron a María, quien, en cogiéndolas, se marchó a su casa. En aquel tiempo se

quedó mudo Zacarías, siendo sustituido por Samuel hasta tanto pudo hablar. María tomó en sus manos la escarlata y se puso a hilarla (Protoevangelio de Santiago, X, 1-2)

El arte gótico representó a la Virgen tejiendo y bordando. En el siglo XVI, Zurbarán pinta a la Virgen niña con los atributos de la Inmaculada, es decir, una niña coronada de rosas, con un lirio en la mano, una media luna en los pies y debajo de ella la serpiente con la manzana. Por otra parte, Juan de las Roelas plasma a la Virgen niña en plena apoteosis, con las manos en el pecho en actitud orante sobre el globo transparente de la media luna.

En muchos casos, la Inmaculada Concepción fue pintada como una niña, es decir, la Virgen fue plasmada como niña casi adolescente con los atributos y motivos de la Inmaculada Concepción como en el caso de la Pintura de Zurbarán de la Colección del conde de Ibarra, donde aparece coronada de rosas, con un lirio, con la luna a sus pies y la serpiente con la manzana. En esta pintura se muestra a la Virgen no como la mujer del capítulo doce del Apocalipsis, sino como la nueva Eva. La colección de la viuda de Núñez de Prado, tiene una Virgen niña pintada por Juan de Roelas donde la Virgen está representada con las manos en el pecho en actitud orante, sobre la luna y algunos motivos plásticos correspondientes a letanías lauretanas.

Zurbarán fue el que siguió con mayor fidelidad el consejo de pintar la Inmaculada como una niña. A pesar de que *la Virgen niña* aparezca con los clásicos atributos de la Inmaculada, en otra pintura incluye a San Joaquín y a Santa Ana como testigos de la concepción inmaculada de su hija. Así Zurbarán, como otros pintores de su época, une las representaciones tardomedievales de la Inmaculada Concepción con las renacentistas (Trens, 1947, págs. 135-146). (Ver Ilustraciones 19, 20 y 21)

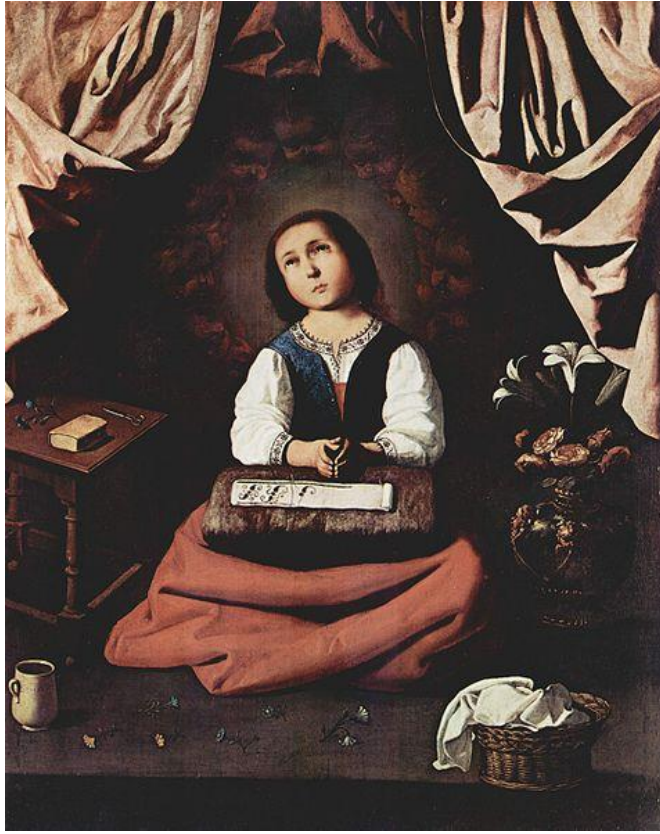


Ilustración 20 Francisco de Zurbarán. La Virgen niña en éxtasis. Óleo sobre lienzo. 117 x 94 cm Metropolitan Museum New York. Nueva York. 1630.



Ilustración 21 Francisco de Zurbarán. La Virgen niña en oración. Óleo sobre lienzo. 75 x 54 cm. Museo del Hermitage. San Petersburgo, Rusia. 1650-1660.



Ilustración 22 Francisco de Zurbarán. *La Virgen niña dormida*. Óleo sobre lienzo. 190 x 90 cm. Catedral del Salvador, Jerez de la Frontera.

Francisco Pacheco afirma en su *Arte de la Pintura, su antigüedad y grandezas*, de 1648, sobre la pintura de la Inmaculada Concepción, que:

Vestida del Sol, un sol ovado de ocrei blanco, que cerque toda la imagen unido dulcemente con el cielo; coronada de estrellas. Doze estrellas compartidas en un circulo claro entre resplandores, sirviendo de punto la sagrada frente, [y] que salga sobre todos los rayos. [...] Debaxo de los pies [...] la media Luna, con las puntas abaxo. [...] seguido la docta opinión del Padre Luis del Alcázar, ilustre hijo de Sevilla, cuyas palabras son ellas: *suelen los pintores poner la Luna a las pies desta*

Muger hazia arriba. Pero es evidente entre los doctos Mathematicos, que si el Sol i la Luna se carean, ambas puntas de las Luna en de verse hazia abaxo; el fuerte que la Mujer no estaba sobre el cóncavo sino sobre el convexo (bastardilla en el original). Lo cual era forçoso para que alumbrara a la Muger que estaba sobre ella recibiendo la Luna la luz del Sol. [...] Adornase con Serafines y con Angeles enteros que tienen algunos atributos. El Dragón, enemigo común, se nos avia olvidado a quien la Virgen Quebro la cabeça, triunfando del pecado original I Siempre se nos avia de olvidar. La verdad es que nunca lo pinto de buena gana, i lo escusare cuanto pudiere, por no embaraçar mi cuadro con el.” (Pacheco, 1649, págs. 481-484).

Así mismo, Juan Interián de Ayala, siguiendo a Pacheco y a Juan Molanus, dictamina cómo debe ser pintada la Virgen niña y la referencia en que se hace a la Inmaculada Concepción:

“Se ha de pintar á la Virgen en este misterio de la Inmaculada Concepción, de edad, según a mí me parece, muy tierna, como es la de diez, ó doce años, y no, como freqüentemente nos la representan los Pintores: por ser aquella edad, en la que ordinariamente se nos representa la hermosura más ajena de mancha y con mayor pureza” (Interián de Ayala, 1787, pág. 11)

A pesar de que los teólogos y los tratadistas de arte no apreciaban el tema iconográfico de *La Virgen niña*, el pueblo y la devoción popular aceptaron el tema con especial benevolencia. De esta forma, a pesar de la aceptación del pueblo por la educación de la Virgen en su niñez, el tratadista Juan Interián de Ayala afirma en consecuencia cómo no debe pintarse la Virgen niña:

“Se ha de advertir que es muy absurda la pintura que suele representar a la Virgen de edad de siete u ocho años, junto a Santa Ana, su madre que en un libro que trae en sus manos le enseña a deletrear y los primeros rudimentos de las letras. Lo cual en ningún modo es conforme a lo que se dice ya con unánime consentimiento, y parece confirmarlo la Iglesia con su dictamen sobre la presentación de Nuestra Señora en el Templo. Pues afirmándose que dicha presentación se hizo cuando la Virgen tenía sólo tres años, ¿Cómo podrá pintarse el que la misma Virgen, a la edad de ocho o aún de cinco años le enseñase a leer a su venerable madre, siendo muy difícil de creer que aprendiese las letras en la tierna edad de no más de tres años? Además, no faltan quienes afirma que ni su madre ni ningún otro maestro se las enseñó, sino que las aprendió del Espíritu Santo” (Interián de Ayala, 1787, pág. 323).

Se puede ver en que ha habido dos recorridos, es decir, dos corrientes en la asignación del tema de que represente a la Purísima Concepción de María: uno llevado a cabo por parte de las autoridades eclesiásticas y otro por parte de los fieles. Estas corrientes a veces se acercan, otras se alejan y otras se entrecruzan. A medida que fue surgiendo la efervescencia del culto mariano en general y de la Inmaculada Concepción en particular, fue creando la necesidad de dotar de una imagen a esta creencia, pero la creencia de la Inmaculada Concepción tuvo un avance zigzagueante y por lo tanto, al principio, cuando empezó *el Árbol de Jesé* a representar a la Purísima Concepción de María, fue porque tanto la creencia, su culto y sus presupuestos teológicos todavía no habían cuajado.

A medida que la Inmaculada Concepción de María fue aceptada tanto por los fieles y los teólogos, la representación se fue haciendo cada vez más explícita y cercana la creencia, como se pueden ver en *Joaquín y Ana en la Puerta de Oro*, *La Parentela de María* y *la Virgen Niña* antes del barroco. Estos temas tenían una raigambre popular debido a que se basaban en leyendas y apariciones que los feligreses y la Iglesia creían hasta la reforma.

Es en este punto donde más comienzan a distanciarse la visión de la Iglesia dominante con su dogmática ortodoxa y los fieles con su fervor popular. Por la conjunción de *Alegorías de la Inmaculada Concepción* en los que representan a Joaquín y a Ana y algunas veces lo hacen de tal manera que salgan tallos de azucenas hasta la Virgen indica que este fervor popular existía todavía subrepticamente, la Iglesia no había podido con su prescriptiva artística asfixiar del todo estas creencias popularizadas desde la Edad Media.

Así que en el Nuevo Reino de Granada en medio del encuentro de dos mundos, no sólo va a ser lo indígena y lo africano lo que se manifieste subrepticamente ante las autoridades españolas, ya sean temporales o eclesiásticas, sino que también habrá dentro de los elementos culturales aportados por los europeos aspectos de la cultura popular que no son admitidos en la ortodoxia, pero que se observarán como síntomas del desarraigo y de la transculturación y que de alguna manera se alcanzarán también a ver en una manifestación social como es el arte, lo cual se verá en el capítulo que sigue.

3. La Inmaculada Concepción: Contrarreforma, Barroco y en el Nuevo Mundo

3.1. *La reforma, La Contrarreforma y la Inmaculada Concepción*

La Reforma protestante del siglo XVI fue una especie de cocción entre lo religioso, lo político, lo económico, lo social y lo cultural que está anclado en un proceso de larga duración que no se limita a los siglos XIV y XV. Entre las causas de la reforma podemos ubicar los crisis de fe de los reformadores y sus debates teológicos; el hecho de que en el Norte de Europa había condiciones económicas y sociales que salían favorecidas con la nueva ideología, y además había más oportunidades de que el poder civil predominara sobre el eclesiástico. También influyó en este proceso el aumento del público lector por parte de personas con necesidades de aprender o que ya estaban instruidas y que no habían podido acceder a la educación, a la que sólo el clero había podido acceder hasta el momento. Por otra parte, en Europa se había constituido una clase mercantil con una ética y con una racionalidad propia que sirvió a los juristas para hacer frente al poder eclesiástico.

Entre los siglos XI y XIV ya se criticaba el gran poder temporal adquirido por la Iglesia, que descuidaba sus tareas más importantes y los fieles sentían que el cristianismo se estaba reduciendo a un conjunto de prácticas externas y devocionales. Por otra parte, el clero no aceptó que los feligreses conocieran la Biblia ni que la discutieran, constituyéndose como el único intermediario entre Dios y los creyentes. Las masas aceptaban estos presupuestos porque no tenían los medios morales ni intelectuales para reaccionar en contra. Entre tanto, los papas no hicieron las reformas que la Iglesia precisaba por estar al tanto de la política de la península italiana.

Debido a esta situación se alzaron voces contestatarias como las de John Wyclif (1330-1384) para quien los príncipes tenían derecho a expropiar al clero para distribuir sus bienes en beneficio de la comunidad y decía que el voto de castidad de las monjas era contrario a la ley divina. Wyclif también atacó la mendicidad de los monjes y las influencias; cuestionó la infalibilidad pontificia y la utilidad de tener un papa. Por esta misma razón, surgieron movimientos como los Hermanos de la Vida Comunitaria, la *devotio moderna* o el humanismo cristiano, convirtiéndose este último en una fuente de emulación del humanismo laico, que al dignificar las obras de autores clásicos y los valores que contenían, influyó que el humanismo cristiano estudiara más rigurosamente las Escrituras y la entendiera de una manera más auténtica. Esto llevó a consolidar el conocimiento de los autores patristicos, especialmente de Agustín (Tenenti, 2000, págs. 70-77).

Un aspecto polémico de la baja Edad Media fue la práctica de vender indulgencias para así lograr la salvación. Los sacramentos se volvieron un dispensario automático que funcionaba siempre. Las indulgencias se convirtieron en un “privilegio” que era una fuente originaria de gracia. Como la Iglesia distinguía entre el delito del pecado y el débito del castigo que tenía esta culpa, podía exigir un castigo por el pecado perdonado a través del sacramento. Entonces por medio de las indulgencias, se podía eximir la pena, siempre y cuando existiera un arrepentimiento sincero. No obstante, las indulgencias no perdonaban el pecado, como comúnmente se cree, sino que operaban en conjunto al sacramento de la penitencia para perdonar la culpa.

La Iglesia del 1500 se enfrentó con un gran deseo colectivo de reforma interna y los obispos se daban cuenta de que las cosas en el clero estaban lejos de funcionar como debían haber sido. No obstante, la Iglesia no pudo poner fin a esta situación, debido a la falta de vocación de los sacerdotes. Por otra parte, estaban extendidos los vicios de la simonía y del nepotismo al nombrar el alto clero y por lo tanto, los nombramientos

estaban dentro del juego político. Por otra parte, debido al patronato, los príncipes seculares tenían en la práctica mucho poder dentro de la Iglesia, aunque en teoría sólo correspondiera al papa (Jones, 2003, pp. 16-50).

Al principio las indulgencias se dieron a los vivos, pero luego pasaron a los muertos también, entonces existía la pregunta de que había personas que a pesar de tener sus pecados perdonados, debían penas que tenían que pagar, así que se pensó al principio que irían al Purgatorio. Por tanto desde 1274 comenzaron a celebrarse misas para dispensarlas y luego, a partir de 1355, los franciscanos empiezan a conceder indulgencias. El papa Sixto IV, concedió una bula en que se extendían al más allá el alcance de las indulgencias. El Purgatorio y las indulgencias se convirtieron en amigos inseparables y en el siglo XV nunca se le tuvo tanto miedo a aquél como en cualquier otra época. (Jones, 2003, pp. 16-50).

La devoción a la Virgen, tan apasionada en el medioevo, incluyó exageraciones que la *devotio moderna* con su enfoque de piedad, no sólo no admitió, sino que criticó, como Erasmo de Rotterdam, que aunque permaneció católico, les preparó el camino a los protestantes. Lutero repudió el rezo del *Ave Maria* y otros reformadores negaron la autenticidad del *Ave Maria, gratia plena*. Al final, los protestantes querían vaciar de contenido la piedad y sensibilidad que durante siglos acumularon sobre la Virgen María.

La disputa sobre la Inmaculada Concepción de María fue uno de los asuntos que dividían las posiciones entre la Iglesia del Renacimiento. Los que estaban a favor de la Inmaculada Concepción, dirigidos por los franciscanos, creían que la Virgen había sido concebida milagrosamente sin pecado original. Se creía que Ana, la madre de la Virgen, había concebido a María después de años de esterilidad a una edad avanzada y que quedó en embarazo cuando besó a su marido en la Puerta Dorada. María, entonces estaba

concebida sin pecado debido a la intervención divina que obró un milagro. (García Mahiques, 1997, págs. 177-179).

Martín Lutero (1483-1546) fue un monje agustino que sufrió una crisis interior que le llevó a distanciarse de la teología tradicional. Impugnó el derecho papal de distribuir los frutos de los méritos de los santos y de Cristo. Para Lutero, todo cristiano era irremediabilmente pecador, digno de ser condenado y que sólo se podía salvar por la misericordia divina, es decir, la justificación por la fe. Los sacramentos no tenían importancia como canales de distribución de la gracia divina, porque debido a una iluminación interior cada uno se aseguraba de su propia e inimputable miseria moral. En este sentido, las buenas obras no otorgaban mérito. Para Lutero todos los fieles tenían la misma dignidad y eran como sacerdotes que tenían derecho de leer e interpretar las Escritura que eran la única fuente infalible.

El mayor amplificador de la doctrina luterana fueron sus propios seguidores. Entre 1521 y 1525 rechazaron cumplir el edicto de Worms las ciudades de Constanza, Núremberg, Erfurt, Mandemburgo, Halberstadt, Breslau, Bremen y otros centros suabos adoptaron el luteranismo. En Könisberg, el mismo arzobispo instituyó el luteranismo en su diócesis.

Lutero no revolucionó la cultura del feligrés. Tampoco fue revolucionario en el plano litúrgico. Que toda persona pudiera leer la Escritura, que el clero no fuera una clase aparte y el hecho de la abolición de los conventos fue lo revolucionario de sus creencias. Lutero hizo suyas las exigencias del Estado porque comprendió que para conservar el éxito de su Reforma era necesario apoyar el orden establecido y entendió que las masas alemanas no tenían elementos para asumir sus destinos espirituales. Por eso también constituyó una Iglesia aparte de la romana. En el pasado los príncipes no toleraron herejías en sus territorios. En ese momento los príncipes obligaban a sus súbditos a convertirse a su

confesión, hasta el punto de hacer que un país pasara de una confesión a otra y luego a la anterior o a una tercera debido al cambio de gobernante.

La Reforma fue una herida en los ámbitos político, cultural y religioso que en vez de cicatrizar se acentuaba y que hizo un mayor ruido que la recuperación de los textos de los escritores antiguos o las noticias de los pueblos y religiones nuevas de la expansión marítima del momento. La Reforma dispuso a Europa frente al pluralismo religioso y ante la necesidad de aceptar la coexistencia y la división. La idea de tolerancia emergió como una necesidad inconfesable, antes de que se formulara la idea como tal. Así mismo, surgió la intuición vaga de que se podía dejar de creer en lo que se había admitido sin por eso ser sujeto de desprecio. El hombre podía ser la medida de su propio ser (Tenenti, 2000, pp. 79-94).

En 1537 era opinión general que sólo un concilio acabaría el cisma protestante²⁰. El movimiento que inició la Iglesia Católica, encabezado por el papa Pablo III, instauró una corriente de renovación que se conoce como Contrarreforma que buscó contrarrestar el paganismo humanista del Renacimiento y la dispersión ideológica que se originó de las Iglesias reformadas (Londoño Vélez, 2001, pág. 89). El nombre de Contrarreforma o Reforma Católica se da a las acciones tomadas en el catolicismo para contrarrestar la Reforma protestante y tratar de recuperar las deserciones de creyentes que habían dejado el catolicismo por las Iglesias Reformadas.

²⁰ Los concilios generales son reuniones del alto clero en las cuales definen posiciones doctrinales esenciales y otras materias en representación de toda la Iglesia. Estas reuniones se han convocado en situaciones difíciles y peligrosas para la Iglesia y han sido considerados como la mejor opción para la reforma (Jones M. D., la contrarreforma, 2003, pág. 70).

La Contrarreforma trató de ser un proyecto centrado en una intensa fe que fue capaz de no tener en cuenta los límites entre lo racional y lo irracional, lo mágico y lo sobrenatural, pero a la vez que logró hacer de dicha vivencia una forma práctica de construir el mundo. En este mundo los fieles no se someterían a la vigencia de los mandatos cristianos, sino que participarían activamente en la salvación. Esta fue una empresa de conquista con un misticismo constante y activo con el objetivo de inaugurar una concepción nueva de la realidad en el límite donde convergen lo celestial y lo terrenal. En este orden de las cosas, el misticismo de la Contrarreforma adquiere una racionalidad propia y una estructura explicativa rigurosa de sus métodos que dominaba en sus propósitos. Sus normativas y supuestos constituían un elemento eficaz en el cual era posible descartar y cualquier práctica fuera de sus parámetros para que fuera sometida al escrutinio de la fe. Una forma de disciplina que fue una mística con la que el poder político y religioso vigiló a los feligreses (Arnup, *La Contrarreforma y la Iconografía Mariana Barroca en España*, 2000, págs. 119-120).

Muchos líderes católicos anteriores a la Reforma insistieron en la necesidad de convocar un concilio para restituir el prestigio de la Iglesia y recuperar la credibilidad entre los feligreses, pero los intereses de los papas renacentistas y su temor acerca de un concilio reformador que pusiera en riesgo la autoridad papal impidieron los intentos de renovación. Se intentó llevar a cabo un concilio en Letrán, pero no tuvo resultados significativos debido a que Julio II (1502-1513) y León X (1513-1521), tenían miedo de la pérdida de poder y soberanía papal. El resurgimiento del conciliarismo, que pretendía gobernar la Iglesia de una manera más colegiada, que propugnaba por celebrar concilios de manera periódica y dejando al papa como mero administrador, fue el fantasma que temieron los papas del siglo XVI (Jones M. D., *la contrarreforma*, 2003, pág. 70).

Carlos V desafió a los pontífices apremiándolos a la reunión de un concilio y a veces amenazó con convocarlo él mismo como lo hicieron los emperadores romanos. Esto era

factible porque se consideraba al emperador como el correspondiente secular del papa. Sin embargo, Carlos V dudaba en dar este paso, debido a la pérdida de prestigio del papado. Ni siquiera con la elección de Pablo III en octubre de 1534 se dio una inmediata solución al problema protestante, porque aunque tanto el papa como el emperador querían un concilio, diferían en cuanto a lo que se debía conciliar: el papa pretendía la clarificación doctrinal y la restauración de su autoridad, mientras que el emperador quería abordar la reforma institucional para que los protestantes estuvieran dispuestos a negociar con la Iglesia romana (Jones M. D., la contrarreforma, 2003, pág. 71).

Pablo III se percató de la difícil situación de la Iglesia, por lo cual convocó a un nuevo concilio el 13 de diciembre de 1545 en Trento, que era una ciudad italiana bajo el territorio del Sacro Imperio Romano Germánico, después de algunas discusiones entre Carlos V y el pontífice de dónde se debería llevar a cabo. El Concilio de Trento duró 18 años y se desarrolló en tres etapas durante otros cuatro periodos papales y ocupó el primer plano en la historia del catolicismo que trató por este medio de responder a las necesidades de la época mediante dicha acción (Delgado de Cantú, 2005, pág. 100).

La bula con la que Pablo III inauguró el Concilio de Trento asignó como tarea “atajar la herejía, restaurar la paz y la unidad y reformar la disciplina y la moral eclesiásticas” (citado en Jones, 2003, pág. 73). Los asuntos políticos europeos determinaron e interrumpieron el concilio. Se consideró que era posible que se diera por acabado en 1547 o en 1552 sin que cumpliera sus objetivos y en 1560 algunos reformadores dudaban de que la Reforma católica lograra llevarse a cabo. Sólo 29 obispos abrieron las discusiones, que eran el cinco por ciento de los obispos procedentes de los territorios que todavía eran católicos y de los asistentes en algún momento a las reuniones, un tercio eran italianos, y una décima parte, españoles. Hasta que en 1562, llegaron obispos franceses, ninguno había tenido una cercanía con la Reforma protestante, por lo cual construyeron una especie de muro teológico que sustituyó el pluralismo doctrinal medieval por la certeza doctrinaria.

La principal preocupación fue la autoridad dentro de la Iglesia y la teología de la salvación ya que la Reforma protestante hacía muy urgente estas opciones para que fueran definidas con el objetivo de hacer frente las confesiones luteranas de Augsburgo (1530) y calvinistas de Heidelberg (1563). Trento sólo deliberó sobre las cuestiones que trataron los protestantes, rechazando sus enseñanzas y reafirmando las alternativas católicas. Con estas reformas el catolicismo afirmó su autoridad docente y al declararse a sí misma como único juez infalible. Se consiguió en definitiva que la acción final contra los protestantes empezara su rumbo. En medio de este contexto, el catolicismo declaró como Biblia oficial la edición de la Vulgata.

Trento tuvo dos facetas a las que puso mucho énfasis en la misión pastoral del clero sobre los fieles y el control que asignó a los obispos para llevar esto a cabo. Si los dos primeros intervalos entre 1545 y 1547 y entre 1551 y 1552, trataron la doctrina, el tercero, realizado entre 1562 y 1563 se ocupó de la reforma pastoral y disciplinaria. La “reforma de la Iglesia” significó la rehabilitación de estructuras parroquiales y diocesanas, pues sólo así era posible la reforma espiritual y moral de los fieles. Estas pretensiones no se vieron cumplidas porque entre los círculos papales la reforma estaba bajo sospecha. La represión estaba al orden del día hasta que llegaron los obispos franceses en 1562 que estaban ansiosos de una reforma en las estructuras eclesiásticas para detener el avance calvinista en sus diócesis. Esta reacción era una renovada autoconfianza de los católicos que habían fijado su doctrina en Trento y comenzaban a observar los frutos de las misiones jesuitas. De otro lado, el luteranismo comenzó a titubear desde la muerte de Lutero en 1546, lo cual sustrajo buena parte de dinamismo al movimiento como consecuencia de la ruptura teológica de sus partidarios y fruto de la paz de Augsburgo en 1555 que detuvo su influencia en Alemania. También se produjeron cambios en el papado que entre 1559 y 1600 se comprometió firmemente con la contrarreforma. Pablo III promovió el grupo de

los *Spirituali*, un nuevo tipo de cardenal que produjo un papado renovado (Jones M. D., la contrarreforma, 2003, págs. 73-80).

Los obispos de las Indias Occidentales quisieron estar en el concilio de Trento. Sin embargo, el Consejo de Indias ordenó al virrey de Nueva España que no dejara salir de América a los nuevos preladados hasta que se acabara el concilio por cualquier situación. Hubo varios obispos americanos que trataron de llegar al Concilio de Trento o por lo menos intentaron enviar un emisario. Ninguno de ellos lo logró. Entre ellos se puede contar a Vasco de Quiroga, obispo de Michoacán, quien se embarcó hacia Europa, pero por defectos de la nave tuvo que volver a puerto; Juan de Zumárraga, Obispo de México, quien envió al agustino Juan de Oseguera, el cual fue interceptado en España, y Juan del Valle, primer obispo de Popayán, quien intento viajar a Trento de forma clandestina, pero murió en Francia sin dejar testamento.

Los obispos del Nuevo Mundo quisieron presentar al Concilio de Trento algunos problemas de orden dogmático y otros de carácter práctico y moral como el derecho de hacerles la guerra a los indígenas, el título de la conquista, las normas de convivencia entre conquistadores y naturales, la institución de la encomienda, la forma en que se debía catequizar, la norma que debía guardar la instrucción religiosa y la administración de los sacramentos, las capacidades intelectuales de los indios y la relación entre las autoridades eclesiástica y civil o la petición de un legado pontificio para las Indias Occidentales. Estas cuestiones pertenecían en realidad al Consejo de Indias en virtud del Patronato Real y por la parcialidad de este órgano de gobierno, los obispos de las Indias intentaron ir a Trento. Como la Corona no quería compartir su soberanía con la Santa Sede, fundamentó su prohibición en impedimentos como la enorme distancia, la necesidad de la presencia de los preladados de Indias en sus diócesis y los peligros del viaje (Tánacs, 2002, págs. 131-138).

Los trabajos del concilio tridentino se dieron por comisiones cuidadosamente controladas por los enviados del pontífice, quienes presidieron cada debate y ejercieron como consultores. El concilio hizo una lectura de los puntos centrales de la doctrina luterana para delimitar las doctrinas católicas frente a las protestantes. Entre las decisiones más importantes estuvieron la referente a los dogmas de la Iglesia, los cuales se redefinieron y se reafirmaron, especialmente los cuestionados por los protestantes, como la infalibilidad del papa, los sacramentos, la confesión secreta, la vida monástica, el celibato clerical, la transubstanciación, la invocación de los santos, las indulgencias, la veneración de los relicarios y el Purgatorio. Esta reafirmación llevaba implícitamente que quien renegara estas creencias sería considerado hereje, para lo cual se instituyó el Tribunal de la Inquisición.

El Concilio de Trento tomó severas reformas para eliminar la corrupción, acabar con los escándalos que acarrea la acumulación de bienes por parte de los obispos y lograr la renovación espiritual de la jerarquía de la Iglesia. Para tal efecto, se impuso una serie de condiciones a los obispos para acceder a las sedes episcopales y se les exigió atender la predicación de una mejor manera, celebrar sínodos y hacer visitas pastorales para supervisar más eficazmente sus diócesis y establecer una mayor disciplina del bajo clero. Por otra parte, las reformas tridentinas implicaron la formación de un nuevo clero en los seminarios, lo que pretendía solucionar la carencia de instituciones formativas para los clérigos para que todos los aspirantes al sacerdocio pudieran recibir la formación teológica suficiente y necesaria (Delgado de Cantú, 2005, págs. 100-101).

La renovación de las comunidades monásticas en todo el mundo católico, se empezó antes de Trento, pero sus iniciativas fueron esporádicas y fallidas. Su discusión durante el Concilio de Trento fue escueta y se hizo rápidamente. No obstante, hubo una amplia

recuperación de la vida monástica en el cristianismo postridentino en cuanto a popularidad, vitalidad, compromiso y actividad misional. Se crearon nuevas órdenes o se reformaron las viejas que tuvieron como objetivo la vida contemplativa en el monasterio y la acción social fuera de él (Jones M. D., la contrarreforma, 2003, págs. 90-91).

La militancia de las órdenes religiosas, tanto nuevas como antiguas, fueron de gran importancia para responder a la Reforma protestante. Las órdenes que jugaron un papel más destacado fueron las Carmelitas Descalzas, la Congregación de las Hijas de la Caridad, pero sobre todo la Compañía de Jesús, fue fundada por San Ignacio de Loyola y otros sacerdotes españoles y portugueses, tenía casi mil integrantes a la muerte de su fundador en 1556. Los jesuitas ejecutaron todas las posibilidades de acción pastoral a través de seminarios y colegios creados por ellos con un método de estudio humanista e integral. Sus misiones llegaron a realizar avanzadas en regiones protestantes o evangelizar en Europa, Asia o América. Como fueron confesores y maestros de príncipes y nobles, los jesuitas llegaron a ser el elemento más dinámico de la Contrarreforma entre 1550 y 1650.

Otra cara de la Contrarreforma fue la Inquisición, un temido instrumento de persecución que tuvo su mayor expresión en Italia y en España. Felipe II usó la inquisición española con los autos de fe de Sevilla y de Valladolid que en 1559 exterminaron brotes de protestantismo de manera definitiva. Debido a estas acciones España se convirtió en bastión de la fe católica frente al protestantismo (Delgado de Cantú, 2005, pág. 101).

El Concilio Tridentino significó la institución de la monarquía papal que gobernaría la Iglesia por un lado y los Estados Pontificios por otro. Entre los cien años anteriores a Trento estas dos facetas estuvieron descompensadas porque los papas actuaban como simples príncipes italianos para contar con una suficiencia política y financiera. Los teólogos proporcionaron bases teóricas a esta nueva visión del papado, más sistemática,

ortodoxa y consciente de su papel (Jones M. D., *La contrarreforma*, 2003, págs. 83-84). Los decretos de Trento no tuvieron que ver en este proceso porque el papado hizo todo lo que pudo para que el concilio no abordara estas discusiones.

La renovación del papado no se produjo aisladamente, sino de forma paralela a las administraciones diocesanas por un lado, ya que algunas de ellas sirvieron como modelos administrativos, y por otro, el nuevo estilo de papas se desarrolló paralelamente a las instituciones seculares de la época que estaban marcadas por un deseo de eficacia. Los esfuerzos de Trento en esta dirección hicieron la burocracia más centralizada y compleja de Europa. Se crearon entonces las congregaciones y se reorganizaron viejos órganos de gobierno, así como también se crearon algunos nuevos. Estas congregaciones se convirtieron rápidamente en el centro de gravedad de la Iglesia que suministró al papado una forma eficaz, rápida y sistemática de absorber el creciente trabajo administrativo. La idea de la infalibilidad papal, antes denostada, se convirtió en idea preponderante en el pensamiento católico.

Los cardenales se convirtieron en una nobleza sumisa tanto en el ejercicio de su autoridad como en sus estilos de vida y no volvieron a exigir participación en el poder papal. La relación del papado con los monarcas fue problemática y fuera de los Estados Pontificios, el papado no pudo obtener más del poder del que le quedaba y los príncipes católicos dejaron a un segundo plano las actitudes de Roma, que sólo jugó un rol secundario (Jones M. D., *la contrarreforma*, 2003, págs. 83-85).

La progresiva regeneración de la Iglesia permitió que los clérigos transformaran poco a poco sus puntos de vista y terminaran alimentando de salud espiritual y moral a la sociedad y al mismo clero. El avance del protestantismo dio cuenta de lo peligroso que era

que las masas no conocieran de religión, por lo que el clero postridentino predicó y enseñó como no lo había hecho hasta entonces.

La tarea que se impusieron los reformadores, tanto católicos como protestantes, era cambiar las costumbres y el instrumento para ello era el clero parroquial. A esta tarea contribuyó la imprenta, pero sobre todo la confianza que unos y otros tenían en poder lograr el cambio de costumbres. Para el catolicismo su tarea era reforzar la injerencia dentro de la sociedad y la vida cotidiana de los feligreses. Por otra parte, no podía unir pastores y fieles como hacían los protestantes, por lo que reforzó el clero y el carácter exclusivo del sacerdocio. Esto suponía generar una tensión con el poder secular, porque este poder también extendió su capacidad de dominio en la sociedad. Con esto, el sacerdote se acostumbró a las necesidades locales y se convirtió en una especie de funcionario civil no remunerado.

Ni el Estado ni la Iglesia habrían de poner como objetivo ejercer mayor control social, pero con el incremento de la preeminencia estatal, desencadenó un conflicto sobre quién debía ejercer el control, luego sucedió que se ejerció mayor poder sobre los feligreses y los pecados se fueron criminalizando, se empezó a ver la reforma como una tiranía. No obstante la Contrarreforma tuvo éxito, pero de manera desigual en Occidente: En Italia y en España avanzó a pasos agigantados, pero en Francia tuvo muchas dificultades por el avance protestante, la falta de preparación del bajo y del alto clero y la ausencia del alto clero de sus diócesis. La Contrarreforma tuvo una acción y un efecto desigual en cada país del mundo católico, lo cual requiere de estudios que midan el efecto de la contrarreforma en cada una de las nacionalidades de confesión católica (Jones M. D., la contrarreforma, 2003, págs. 99-100).

Los sacerdotes postridentinos se sintieron consternados con la ignorancia sobre la religión que encontraron en todas partes, que al parecer, las masas no sabían o no entendían qué era ser católico. Esta situación no sólo se presentó en la Iglesia del medioevo, ya que en el siglo XV eran pocos los que esperaban que se supiera de la fe y por eso nadie enseñaba nada sobre ella. Con el Concilio de Trento se transformaron estas expectativas y el hecho de observar la religión popular generó mucha consternación.

Aunque la religión se aceptaba y practicaba como la Iglesia la prescribía, se observaba con desagrado una simbiosis entre religión y superstición en medio del pueblo llano. Aun así, es claro que las creencias y prácticas no son uniformes en toda la cristiandad y también varían de una época a otra, pero tampoco son simples rituales folclóricos. También, en opinión de Jones, es artificial hablar de una cultura popular y otra de élite ya que muchas creencias comunes del siglo XVI son extravagantes, por ejemplo la alquimia y la astrología, que estaban en su edad dorada en dicho siglo (Jones M. D., la contrarreforma, 2003, págs. 119-120).

La tolerancia medieval de la Iglesia frente a estas prácticas comenzó a desaparecer con la exigencia de una piedad más auténtica. No obstante la “superstición”, como se conocía la manifestación de muchas prácticas de la religiosidad popular, se convirtió en una situación difícil para los católicos, sobre todo después de 1517 en que se requirió una intervención cotidiana de lo sobrenatural con la misa, los sacramentos y la intercesión de los santos.

La Iglesia no dejaba de enseñar que los santos eran un modelo de comportamiento religioso, mientras tanto las personas no dejarían de tener confianza en la intervención religiosa y los veían como abogados frente a Dios. En aquella época no había una clara distinción entre lo mágico y lo sagrado, entre verdadera religión y superstición. No obstante, los decretos de Trento no dejaron de aplicarse de manera aleatoria debido a las

realidades de lo mágico, de lo folklórico y de la religión popular (Jones M. D., la contrarreforma, 2003, págs. 120-121).

El catolicismo ilustró el ideal de vida como una constante batalla con uno mismo y como camino para transformar las costumbres usando el ejemplo de los santos penitentes. El santo más usado para este propósito fue María Magdalena, ya que la narración que de ella hace la Biblia sirvió para mostrar el poder de la penitencia y la vergüenza del propio pecado. La Iglesia difundió la idea de que aunque el mundo fuera perverso, cualquiera podía alcanzar la salvación. Algunos obispos lograron divulgar la idea de que las costumbres estaban en decadencia, así que lograron impartir nuevos códigos de disciplina social y de conducta personal.

El clero también intentó impartir comportamientos acerca de las relaciones filiales y matrimoniales y aunque nunca se llegó a una posición oficial en cuanto a esta situación, los principios tradicionales se transformaron: a las nociones del deber de la madre con sus hijos, se sumó la sumisión de la esposa a la autoridad y tutela de su marido, que se vio matizada por el también nuevo concepto de responsabilidad recíproca. De esta forma, el papel del hombre se hizo más importante en la crianza de los hijos, enfatizándose en el cariño, en el amor y en el afecto, a diferencia de como se hacía en el Medioevo. En este proceso se hizo importante la figura de San José, que pasó de ser un marido decrepito en el Medioevo, a ser el padre ejemplar de la Contrarreforma, hasta el punto, de que la celebración de su fiesta se hizo obligatoria en 1621. A san José se le pasó de ignorársele en las pinturas medievales a ser un hombre joven y robusto que daba sus cuidados paternales a Jesús cuidadosamente.

El comportamiento sexual en el seno de la familia también se hizo fundamental. Se discutió el débito conyugal, especialmente la idea de que la mujer debía someterse a las

exigencias sexuales del esposo. La cuestión tocó asuntos muy sensibles porque acababa permitiendo a la mujer tener cierto dominio de su sexualidad y permitir cierto control natal. Los teólogos medievales habían pensado que estas situaciones eran signo de decadencia moral, pero los confesores contrarreformados empezaron a tener conciencia de las necesidades de las mujeres penitentes y de sus angustias con los peligros que los embarazos continuos les pudieran acarrear. Así mismo, los moralistas atacaron sistemáticamente la forma de dormir en que una familia entera, con sus sirvientes y sus visitantes en la misma habitación y posiblemente en la misma cama. Esta era una costumbre usual en el medio rural, por lo que solo desaparecerá paulatinamente, debido a la escasez de combustible y el alto costo de las camas. De esta manera, se observa que el clero y los fieles dejaron de tener las mismas costumbres (Jones M. D., la contrarreforma, 2003, págs. 111-112).

En cuanto a las estrategias de la Contrarreforma la Iglesia recuperó muchos de los lugares que había perdido. Sin embargo, los estados católicos no se pudieron reunir en una guerra contra el protestantismo debido a dificultades diplomáticas y porque las renovadas aspiraciones del papado hicieron que los monarcas defendieran los privilegios que sus antecesores ganaron ante la Iglesia dentro de sus reinos. (Jones M. D., la contrarreforma, 2003).

El proceso de la contrarreforma llevó en todo el mundo católico a que resurgiera la construcción y decoración religiosa encargada por la Iglesia y para la Iglesia en los dos siglos que siguieron al Concilio de Trento, como una estrategia de evangelización y comunicación. La Contrarreforma revolucionó el diseño de las Iglesias. (Jones M. D., la contrarreforma, 2003, pág. 105).

Sobre el uso de las imágenes el Concilio de Trento dictaminó:

Manda el santo Concilio á todos los Obispos, y demás personas que tiene el cargo y obligación de enseñar, [...] [el] uso legítimo de las imágenes, según la costumbre de la Iglesia católica y Apostólica recibida desde los tiempos primitivos de la religión cristiana. [...] declara [El Concilio] que se deben tener y conservar, principalmente en los templos, las imágenes de Cristo, de la Virgen madre de Dios, y de otros santos, y que se les debe dar el correspondiente honor y veneración: no porque se crea que hay en ellas divinidad, ó virtud alguna por la que merezcan culto ó que se les deba pedir alguna cosa, ó que se haya de poner confianza en las imágenes, como hacían en otros tiempos los gentiles, que colocaban su esperanza en los ídolos; sino porque el honor que se le da a las imágenes, se refiere á los originales representados en ellas: de suerte, que adoremos á Cristo por medio de las imágenes que besamos, y en cuya presencia nos descubrimos y arrodillamos; y veneramos á los santos, cuya semejanza tienen: todo lo qual es lo que se halla establecido en los decretos de los concilios, y en especial en los del segundo Niceno contra los impugnadores de las imágenes. (Concilio de Trento, 1787, págs. 355-358).

El Concilio de Trento no aclaró sobre cómo debía llevar este proyecto a cabo. La teoría que usó la cultura del barroco para persuadir haya su fundamento en el libro II de la *Retórica* de Aristóteles, traducido al latín en 1570, sin que encontrara mucho eco hasta que lo tomó la Iglesia Católica después de Trento. Este libro nutrió la construcción de la Imagen para responder a los dictámenes del poder. En este orden, adquieren una renovada actualidad el análisis de los elementos que constituyen el acto persuasivo al incluir las disposiciones psicológicas del receptor y las técnicas y conocimientos de las situaciones comunicativas. (Arnup, *La Contrarreforma y la Iconografía Mariana Barroca en España*, 2000, pág. 118).

No obstante el arte religioso se convirtió en una incitación a la piedad, un medio para alcanzar la salvación y un instrumento de propaganda y educación. Como las pinturas y esculturas tenían que ser ortodoxas ideológicamente hablando, no podían plasmarse obras que confundieran a los fieles o que ridiculizaran la fe. Aunque nunca se trató de imponer un estilo y la suntuosidad de la decoración fue presa de debates acalorados, los eclesiásticos insistían en que la claridad del mensaje era el principal objetivo de las imágenes. Los artistas se convirtieron en predicadores. (Jones M. D., la contrarreforma, 2003, pág. 105).

El concilio tridentino fue categórico en la prohibición de cualquier tipo de innovación en materia de arte religioso. En el siglo XVII como parte de una campaña para popularizar la fe católica, escritores religiosos revivieron antiguas leyendas e inventaron otras nuevas para recrear un incalculable número de historias de la niñez de Cristo, usualmente en términos anecdóticos. Los pintores o sus mecenas recogieron episodios contados en las leyendas apócrifas que se rejuvenecieron en el siglo XVII. Las más populares fueron las de la niñez de Cristo. (Arnup, Baroque Imagery in the Counter Reformation Cult of the Virgin, 2000, págs. 61-103).

La censura era anterior al protestantismo y a la imprenta, pero el uso sagaz que los protestantes usaron de la propaganda exigía firmes respuestas. La primera de ellas se dio en 1559 con la publicación que Pablo IV hizo del *index librorum prohibitorum*, una lista de libros que los cristianos no podían leer. Algunos Estados se mantuvieron reacios al *index*, porque lo veían como una intromisión en la soberanía estatal, aunque el principal objetivo de la soberanía era diseñar la censura en torno a sus necesidades. El índice español de 1559, no fue una reacción al del papa, sino una culminación de un esfuerzo realizado durante treinta años para conservar el país dentro del catolicismo y como respuesta al

descubrimiento de protestantes durante 1557 y 1558. En España se endurecieron las actitudes y la mentalidad antes que en otros lugares y desató una persecución intensa por parte de la Inquisición.

Los inquisidores españoles sospecharon de cualquier manifestación privada de religiosidad como heterodoxa y se pusieron a cazar a los “alumbrados” (que eran laicos españoles que leían la Biblia en espacios privados para alcanzar una devoción más pura y profunda). Igualmente se persiguió a los erasmistas españoles, así como cerca de cuatrocientos supuestos protestantes, de los cuales el setenta por ciento eran extranjeros. España asfixió cualquier brote de protestantismo hasta hacerlo desaparecer. Se vetó la importación de libros extranjeros y se prohibió asistir a universidades de otros países. España se encerró en sí misma. El catolicismo tuvo una censura más drástica que la de los protestantes. (Jones M. D., *la contrarreforma*, 2003, pág. 105).

El proyecto de la contrarreforma tuvo un rol preponderante en la Europa Mediterránea y sobre todo en España y en Hispanoamérica. En este proyecto de reconquista espiritual, fue muy importante la imagen de María, que sirvió a la Contrarreforma en sus diferentes advocaciones. Los milagros y apariciones que se asociaron a las imágenes reforzaron la capacidad representativa del arte y su eficacia para visibilizar lo divino. Así, los atributos del modelo sobrenatural terminaban habitando en su representación pictórica, de tal manera que la integridad física y espiritual de María la convirtió en la principal sanadora del alma y del cuerpo, y esa eficacia dinámica de su imagen asegura su veneración (Arnup, *La Contrarreforma y la Iconografía Mariana Barroca en España*, 2000, págs. 119-120).

3.2. *Barroco e Imagen Mariana*

Para dominar a este mundo que parecía que se desintegraba por todas partes, por tantos movimientos sociales y religiosos nuevos, por los descubrimientos científicos, y por la ampliación geográfica del mundo era necesario encontrar un nuevo lenguaje para la disciplina política, religiosa y social. La Iglesia católica encontró en el Barroco una nueva identidad, una “identidad corporativa” renovada. Es por esto que la estrategia universal de la Iglesia para incidir conscientemente en el poder de las imágenes se vincula inextricablemente con el arte del barroco.

Bruno Fischli afirma que el término “barroco” viene del portugués *barroco* que se usaba para designar a una perla de factura irregular que tenía un escaso valor económico, en esa palabra existía un vínculo con la concepción de *adorno* (Bernauer, 2005, págs. 34-35). El barroco surge en Italia donde se encuentra el centro de poder eclesiástico y desde allí se propaga a Europa y más allá, hasta llegar a los lejanos rincones de las misiones del Nuevo Mundo donde su proceso de expansión conduce a este lenguaje a tomar una gama de diferenciaciones, una individualización y una fragmentación estética que conllevará al surgimiento de una serie de “dialectos” o derivaciones que se distancian de sus fuentes, adquiriendo un vigor, un esplendor y una fuerza de imaginación resultando en nuevos productos híbridos. Esta situación se explica no sólo por las distintas concepciones de dominación de la metrópoli, sino también por las exigencias divergentes relacionadas con la representación visual del dominio presente en las periferias y en la metrópoli, así como sus distintos grados de síntesis con las artes indígenas. (Bernauer, 2005, pág. 34).

Barroco, más allá de un movimiento artístico, se aplica a una cultura, a una visión de mundo, ampliado a las áreas del pensamiento y los diferentes fenómenos sociales los siglos XVII y XVIII. Estos fenómenos tienen un *ethos* común en el que se puede ver una

época dominada por las contradicciones y la conflictividad en el seno de todos los órdenes de la vida como lo cultural, lo político, lo social, lo religioso y hasta dentro del propio sujeto (Villari, 1993, págs. 11-18).

En términos plásticos, el arte barroco se centró en la representación del movimiento, el cual se evidencia en los pliegues, las torsiones y decorados sofisticados; en una mayor importancia a la luz y el color y también en composiciones más complejas (Londoño Vélez, 2001, pág. 91). El arte barroco (entre 1600-1750, aunque Bernauer lo extiende al 1800) es una prolongación del arte renacentista, ya que los artistas barrocos usaron elementos plásticos similares a los del Renacimiento, pero los recombinaron hasta llegar a otro tipo de arte, es decir, un lenguaje que se caracteriza por la profusión de adornos en contraposición con el clasicismo sobrio del renacimiento.

Las representaciones barrocas se caracterizan por el excesivo movimiento de las figuras que evoca estados emocionales ya que estimula los sentidos conduciendo al espectador a un clímax de un drama intenso y enternecedor. El arte barroco es grandioso, sensual, dramático, vital, dinámico, tenso y se vive en él una exuberancia emocional y también tiene como característica el acoplamiento de las distintas artes —arquitectura, pintura, escultura, literatura y música— para confeccionar una misma obra de arte (López, Marcano Torres, López Salazar, López Salazar, & Fasanella, 2005, pág. 404).

La percepción del discurso barroco es una forma de entender la cristiandad, en una teatralidad que refleja la espiritualidad, las representaciones de la muerte, la vida, el cuerpo, y en los gestos. De tal forma que aunque se piense que la calidad de la imagen neogranadina es pobre en relación con la mexicana, la quiteña, la cusqueña o la española, contiene, no obstante, el discurso pictórico acerca del cuerpo (Borja Gómez, 2012, págs. 26-27)

El culto a las imágenes fue uno de los tantos aspectos que los protestantes criticaron del catolicismo, porque ellos lo interpretaban como un acto de idolatría y no como una parte importante del culto. La Iglesia católica contrarrestó estos ataques afirmando en el Concilio de Trento (1545-1563) que se debía rendir “honor y veneración” a las imágenes, debido a que el catolicismo no rendía culto a la imagen sino a lo que la imagen representaba, para motivar de esta manera la piedad en los creyentes. (Borja Gómez, El cuerpo y la Mística, 2010, págs. 5-6).

Como a Platón le correspondió ser la fuente principal de la estética manierista, Aristóteles fue tomado como la piedra angular de la estética barroca, especialmente de sus planteamientos sobre poética y retórica. La poética barroca se encuentra ligada al planteamiento de la *mimesis* que condiciona el principio *ut pictura poesis*, esencial en las poéticas barrocas, ya que concibe los problemas en torno a la fuente y a la similitud de imágenes, y así mismo, acerca de la condición ética de las representaciones pictóricas. Según la definición aristotélica, la poesía se produce de la imitación de las acciones humanas, pero como dichas acciones son buenas o malas, la poesía deberá llevar hacia la virtud y alejar del vicio.

De otro lado, la retórica aristotélica se concibe como “el arte de persuadir” a través del discurso político, pero desde el siglo XVI, este procedimiento será aplicado a las artes y quedará totalmente adoptado al arte barroco del siglo XVII. Así como se puede hablar de la retórica como un género que demuestra un pensamiento político o filosófico por medio de textos literarios, también hay una retórica de la arquitectura y de las otras artes plásticas. Por estas razones, el arte barroco reacciona frente al manierismo, no para recuperar el valor universal que tenía la forma, sino para afirmar el valor que la imagen posee intrínsecamente (Sebastián, 1981, pág. 14).

Para evitar posibles errores dogmáticos, la Iglesia estableció rígidos controles para la elaboración de las imágenes y para su exhibición. De esta manera se constituyó una “política de la imagen” que se basó en tres aspectos: 1) suscitar sentimientos de adoración a Dios, 2) las imágenes debían contener verdades dogmáticas y 3) incitar a la práctica de la piedad.

Desde entonces, a las historias relatadas por las imágenes, ya fueran pintadas o narradas, se les concedieron dos tareas fundamentales: 1) buscar evangelizar a través de la promoción del culto de los santos y 2) mover los sentimientos. La retórica de la imagen se constituyó en todo un plan de actividad visual y narrativa que influyó de manera importante las culturas europea y americana de los siglos XVII y XVIII (Borja Gómez, *El cuerpo y la Mística*, 2010, págs. 5-6).

Las imágenes tenían en sí mismas un discurso visual que transmitía los valores sobre los cuales se debía organizar la sociedad de forma ideal. Para ello, se tomaban imágenes de escenas bíblicas o del santoral, a través de las cuales se podían enseñar los comportamientos y las normas virtuosas que se debían seguir y los vicios que se tenían que rechazar.

Como se seguía el ideal clásico consistente en que el cuerpo reflejaba el contenido del alma, se decía que la escultura y la pintura además de comunicar una imagen, transmitía también una serie de valores con los cuales se trataba de moldear las prácticas sociales de los creyentes y sus comportamientos. De esta forma, las representaciones pictóricas actuaban como “instructivos” para el espectador, proporcionándole un discurso político, religioso e ideológico para consolidar el cuerpo social (Borja Gómez, *El cuerpo y la Mística*, 2010, pág. 9).

Los jesuitas reorganizaron la vida terrenal y espiritual de los feligreses católicos con el objetivo de conducirla a una experiencia límite favorecida por una vivencia mística, la cual debía transformarse en una experiencia popular para lograr el efecto deseado. La vida cultural tenía una correspondencia con la dramatización de la fe. Como marco para llevar a cabo esta tarea, se usó la tensión barroca entre lo normal y lo milagroso como estrategia para regir tanto la estética religiosa, como el modo de vida cotidiano y la actividad económica.

Como el Concilio de Trento rescató muchas prácticas que la Reforma protestante había cuestionado, tales como la veneración pública de reliquias de santos y la transustanciación, también hizo de la Eucaristía y del culto a la Virgen María los símbolos más visibles de la Contrarreforma; símbolos que encontraron un fuerte acicate en los libros sobre la piedad mariana que se hicieron populares en la Europa contrarreformista y que también llegaron a América. (Anrup, 2000, págs. 142-144).

Como dice Baudrillard, en esta empresa, la Compañía de Jesús jugó un importante papel en el que se sedujo a las masas a través de las formas religiosas, hasta el punto de que por haber conducido a las muchedumbres al seno de la Iglesia católica por medio de la estética barroca, se puede decir que estas acciones de la compañía de Jesús es el primer ejemplo moderno en la sociedad de seducción de masas (Baudrillard, 1992, pág. 143).

Pese a que el barroco es muy accesible a los sentidos, es difícil de entender por qué se presenta en aquella época tanto el reconocimiento de antagonismos como de la aceptación, impasible en apariencia, de contradicciones y la admisión de hechos incompatibles como la explotación desfachatada de las desigualdades. La época barroca fue la era de las paradojas a las que no se encontró solución, incoherencias terrenales que

se proyectaron al otro mundo a través del arte y de la música, y por medio de las cuales podemos percibir sensorialmente el mensaje de este mundo, de sus antagonismos y contradicciones. (Bernauer, 2005, pág. 34).

Una inusitada fuerza caracterizó a la cultura barroca, que le proporcionó una virtud que debía inspirar amor a Dios, devoción a las cosas santas y a la piedad de aquel tiempo. A partir de dicha piedad se pretendió formar las actitudes y los comportamientos de los feligreses, y se manifestaría a través de la compasión y de la abnegación que serían los elementos con las cuales se construiría idealmente el cuerpo social. Para lograr este objetivo, el catolicismo reglamentó e incentivó el uso de la imagen a partir de la segunda mitad del siglo XVI (Borja Gómez, *El cuerpo y la Mística*, 2010, pág. 5).

En la cultura barroca se promovió la teatralización de la piedad, esto significa, el hecho de que la espiritualidad exterior se debía manifestar en prácticas exteriores. En este proceso colaboraron mancomunadamente tanto predicadores como artistas, que valiéndose de la persuasión, fabricaron imágenes para los fieles (Borja Gómez, *El cuerpo y la Mística*, 2010, pág. 12)

Según Constanza Toquica, en la representación barroca siempre existe un elemento ilusorio de la realidad. Este elemento es un eje transversal en todo el pensamiento barroco que se observa en los discursos de la época. Este elemento ilusorio no encarna transgresión, sino que manifiesta la fuerza de la normatividad y la regulación; por lo que tanto en la escritura edificante como en la pintura neogranadina del siglo XVII, todo responde a una regulación de los comportamientos llevada a cabo por la pedagogía contrarreformista.

Desde la cosmovisión barroca, los seres humanos y todo lo que los rodea están inmersos en una suerte de jardín, que define la realidad mediante un juego entre lo natural y lo ilusorio, que se expresa mediante la teatralidad. Esta teatralidad será dinamizada por lo ilusorio, constituyéndose de esta manera en clave de la representación. El problema barroco no es la *recta ratio* como en el Renacimiento, sino la *recta imago*. Este es el punto de partida de los neoescolásticos. Después del pecado original, la normatividad del sujeto busca resarcirlo como *imago Dei*. Sobre este *imago Dei*, la Iglesia basará su política colonial en la exposición de imágenes religiosas con el objetivo de implantar un sustrato común en una sociedad pluriétnica donde por esta situación se dificultaba la comunicación discursiva. (Toquica, 2004, págs. 116-117).

Deleuze en su libro *El pliegue. Leibnitz y el barroco* considera que una definición del rasgo barroco es el pliegue. El barroco indiscriminadamente produce pliegues a un proceso infinito. Se esfuerza en no terminar el pliegue, pero lo continúa y lo lleva hasta el infinito. El pliegue afecta todos los materiales y por ende se convierte en una materia expresiva que determina las formas materiales y los mantos. Esto produce una curva única. El pliegue infinito se mueve entre la materia y el espíritu de afuera hacia adentro. El barroco se refiere no a una esencia, sino a una función operativa, a un rasgo. Esto termina en el pliegue, presionándolo hasta el infinito, pliegue sobre pliegue, una y otra vez. Deleuze se percató de que el aporte del barroco al arte en general es la invención del infinito.

El pliegue barroco se despliega hacia el infinito. ¿Es su textura un pliegue del espíritu o del pensamiento? Al pensamiento barroco la estructura formal de la idea del infinito es central. Ésta idea no distingue entre la noción del infinito y la idea de Dios. Descartes afirmó que no había diferencia entre Dios de los católicos y el infinito. “Dios” es simplemente la pregunta por el ser infinito.

Se puede atribuir mucha de la producción de imágenes barrocas de a las imágenes de la Virgen. Pero también debemos, ante todo, recordar que el catolicismo considera que la imagen tiene un significado esencial que permite un acceso a la verdad, que es a Dios y al infinito. La cultura barroca vio la creación artística como algo impregnado del deseo de Dios. Sin embargo, incluso cuando deseando transmitir claramente un significado trascendente, el artista barroco muchas veces evita una presentación directa de lo divino. En su lugar simboliza a través de una cascada de meditaciones, lo cual ejecuta mediando la cualidad que hace de la cultura barroca algo fundamentalmente representativo (Arnup, *Baroque Imagery in the Counter Reformation Cult of the Virgin*, 2000, págs. 105-106).

Con la imagen de la Virgen Inmaculada, el arte Barroco se dispuso a asumir la tarea de inscribir en las conciencias los elementos a través de los cuales se relacionaría lo divino y lo terrenal. La experiencia convertiría lo religioso en la esencia de lo cotidiano y se transmitía y ejecutaba a través de las representaciones artísticas de santos, mártires y vírgenes, que eran los mediadores entre Dios y los hombres. (Anrup, 2000, págs. 142-144).

A la vez que los teólogos definían de manera gradual la verdad de fe de la Inmaculada Concepción y los círculos nobles, eclesiásticos y cortesanos la alentaban, los artistas y tratadistas traerían ideas y conceptos que alcanzarían su materialización en escultura, grabado y pintura. Después de Trento, la unión de la Virgen Apocalíptica con la Inmaculada Concepción vino a significar la representación de la Inmaculada que comenzó en España con la obra de Juan de Juni como señala Stratton (Stratton en Ruíz Cuevas, 2005, pág. 1186).

María representaba el ideal de santidad y de vida en una mujer mortal. De esta forma, el arte colonial buscaba transmitir modelos ideales a través de los cuales se articularan prácticas sociales, lo que derivó en crear una cultura de la “ocultación del cuerpo, lo que significó la conquista de éste, de tal manera que se retira el cuerpo de su entorno social y promueve experimentarlo desde la soledad, la penitencia y el dolor cotidiano (Borja Gómez, *El cuerpo y la Mística*, 2010, pág. 20).

Debido a que la declaración de la Inmaculada Concepción era una polémica religiosa de tinte político, en Hispanoamérica se ve reflejado en su arte cuando se representaron plásticamente alegorías y personajes alusivos a la disputa teológica. Miguel de Santiago pintó en 1683 una Inmaculada junto a Alejandro VII y a Felipe IV. Vicente Albán introdujo cintas con inscripciones que citan a Felipe IV y a Alejandro VII y también a Duns Scoto (1265-1308) Hay un ejemplar de este tema en el Museo de Antioquia.

Los grabados ayudaron a la acelerada difusión de la Inmaculada Concepción, sobre todo los del origen flamenco como los grabados de Martín de Vos, los hermanos Johannes, Hieronymus y Antonius Weirix que ejercieron un rol determinante en el arte del grabado con el que ilustraban el significativo libro de *Meditaciones evangélicas* que fue publicado en 1583.

La Inquisición ayudó a los edictos de la Contrarreforma que se adoptó en España rápidamente como una nueva recomendación por las artes visuales y las artes menores, limpiando la exposición en cuanto a materias religiosas y apelando al trabajo de arte hispánico y sus métodos. El arte español del siglo XVII es de contenido religioso y didáctico en su mayoría. El cardenal Gabriele Paleotti en su *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* de 1582 sostuvo que las pinturas sagradas deberían ser accesibles a cada uno, se debería imitar la realidad visible y transmitir la realidad histórica de las escenas bíblicas,

definiendo claramente la edad y forma de las figuras. El ilusionismo representado en las formas, la meticulosidad y las texturas contribuían a encender la emotividad religiosa, satisfaciendo al llamado de la Contrarreforma sobre la calidad de la representación (Arnup, *Baroque Imagery in the Counter Reformation Cult of the Virgin*, 2000, págs. 61-103).

Algunos de los documentos que pudieron ser modelos iconográficos para los pintores de los siglos XVII y XVIII son los tratados de arte llamados *Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco y *El pintor christiano y erudito* de Juan Interián de Ayala, que fueron textos a través de los cuales los artistas acudían para hacer sus representaciones correctamente (Ruíz Cuevas, 2005, pág. 1186).

Se sabe que entre las colonias americanas circularon los tratados de arte: *Las Medidas del Romano* de Diego de Sagredo y otros como los que específicamente se han hallado en Bogotá como *De Varia Commesuración para la Esculptura y la Architectura*, de Juan de Arphe y Vallafañe, o el escrito por Felipe de Guevara llamado *Comentarios de la pintura, que escribió don Felipe de Guevara, gentil-hombre de boca del señor Emperador Carlos V, rey de España, y el pintor Christiano y Erudito ó Tratado de los errores que suelen cometerse frequentemente en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas* de Juan Interián de Ayala (Fajardo de Rueda, 1999, págs. 70-72 y 115).

La España del siglo XVII promovió la experiencia mística como un elemento esencial de la piedad, lo cual se trasladó a sus reinos ultramarinos. La mística involucraba el desprecio a lo mundano; en este sentido, se convertía a la pintura en un medio para lograr no sólo la meditación, sino como un ejemplo de un ejercicio del espíritu y del cuerpo. El camino por el que el cristiano podía aspirar a la santidad se enseñó por medio de la representación de las visiones, donde la mística ponía los elementos necesarios para que esta enseñanza se

llevara a una espiritualidad interior, que requería el rechazo al cuerpo. (Borja Gómez, *El cuerpo y la Mística*, 2010, pág. 14).

España durante el siglo XVII fue el país más católico y donde mejor se asentó el culto mariano (Sánchez Pérez en Arnup, 2000, pág. 81). La doctrina de la Inmaculada Concepción no sólo se quedó en la discusión teológica, sino también se convirtió en un asunto político. Desde el Medioevo, la Iglesia castellana y la Corona fueron proponentes de la doctrina inmaculista y trataron de persuadir al papado a que subiera esta creencia al estado de dogma. En el siglo XVII, la polémica sobre la verdad o falsedad de la Inmaculada Concepción adquirió un importante estatus político dentro de las juntas reales enviando una procesión de embajadores a Roma. En España tuvo un poderoso efecto la Inmaculada Concepción de María en el fervor religioso, y por lo tanto, España adoptó la posición a favor de la Inmaculada Concepción como causa propia.

Sevilla tenía la convicción de que era la ciudad más mariana de la cristiandad católica, a pesar de la oposición de los dominicos, los cuales tenían seis conventos en la ciudad. Cuando el papa Pablo V ordenó en 1617 que no se podía sostener en público la falta de excepción de la Inmaculada Concepción de María, hubo una gran fiesta en toda la ciudad. Hay una pintura muy famosa, la *Alegoría de la Inmaculada Concepción* de Juan de Roelas, que representa los puntos opuestos de los franciscanos, partidarios del misterio de la Purísima Concepción de María y los dominicos, contrarios a ella.

En Sevilla se realizaron los espectáculos públicos y observancias sobre la Inmaculada que fueron escenificados con frecuencia en la ciudad. Los rituales fueron una forma de celebrar la Purísima Concepción de María mientras proclamaban sus dones humanos. Los sevillanos renovaron su reverencia y amor por la Inmaculada con ocasión de la fiesta y fueron juntos a besar y rezar a las diferentes imágenes de María. La identificación popular

entre María y su representación se observa en una saeta cantada durante una procesión de la Virgen de la Macarena que decía:

La Virgen que esta

En el cielo

No tendrá cara de pena

Pero si tendrá tu cara

Virgen de la Macarena (Webster citado en Arnup, 2000, pág. 87).

En la segunda mitad del siglo XVI, florecieron las cofradías y la veneración de imágenes y se hicieron procesiones en los días de fiesta y en la Pascua. Cada cofradía en Sevilla tenía su propia imagen de María. Cada parroquia o cada cofradía tenían una versión de una imagen de María que definía su propia identidad, incluso si participaban en enormes actos de veneración. La vestimenta que se usaba para la imagen en las imágenes de la Virgen en la procesión llegó a parecerse a un atuendo real. En efecto la identificación se explicita en el libro de reglas de la cofradía de Nuestra Señora de la Macarena. Esta cofradía estableció que “el compromiso de este santo ejercicio en honor y gloria de la más serena princesa [y] nuestra reina, señora y madre de Dios de la Esperanza y su sagrado Hijo”. Para mantener la real visión de la Reina del Cielo, en la mayor parte de las procesiones a las Vírgenes se les ponían unas coronas imperiales. El tamaño y el esplendor de las coronas se incrementaron de manera sostenida en el curso del siglo XVII y muchas coronas imperiales

vinieron a ser rodeadas por una ráfaga, una aureola que se componía de la proyección de rayos que venían de las estrellas. (Berger en Arnup, 2000, pág. 89).

Desde la mitad del siglo XVI se fundaron en el Nuevo Mundo algunas cofradías de la Inmaculada Concepción. En Zacatecas, México, se fundó la cofradía de Nuestra Señora de la Concepción de Zacatecas e igualmente en Lima se creó una cofradía al amparo de la devoción inmaculista. También se estableció rápidamente la Orden de la Concepción bajo la regla de las hermanas clarisas, que tenían el propósito de honrar a la Inmaculada Concepción de María. En 1595, se fundó un convento concepcionista en Santa Fe de Bogotá. (Vargas Ugarte citado en Acosta Luna, 2012, pág. 184). Este tipo de asociaciones puso los cimientos de lo que ha sido el culto mariano en el país.

En el siglo XVII las ciudades españolas tuvieron cada una adherencia al culto mariano. Este culto inspiró muchas pinturas y esculturas que hicieron los artistas en conmemoración de la Virgen. En el arte español, la principal representación fueron *La Inmaculada Concepción, La Madre Dolorosa y La Virgen y el Niño*.

El arte del barroco hispánico ha sido muchas veces designado como realista en sentido estricto. Las superficies de los objetos pintados han sido reproducidas y estudiadas con gran intensidad y continuidad. Como afirmó John Berger, la pintura barroca española es la única en que se observa la fidelidad y el escepticismo hacia lo visible. Constantemente, la cultura del barroco cuestiona la validez de la apariencia mientras al mismo tiempo expresa una preocupación obsesiva por ella. El arte hispánico de la época barroca se muestra lo visible como algo que sólo es útil como recuerdo del terror y la esperanza dentro de lo invisible” (Berger en Arnup, 2000, pág. 89). Martín Soria apunta:

La clase de ascensión al cielo (del barroco) fue expresada por el espiritualismo, la doctrina en la que toda experiencia real es en espíritu, mientras que hacia lo terreno tiende a buscar el naturalismo, la doctrina desmiente que cualquier cosa real tiene un significado sobrenatural. El realismo supera esta dicotomía, porque está a medio camino en la posición y el reconocimiento de los dones de ambos, y la interpenetración de lo espiritual en lo natural” (Kubler y Soria en Arnup, 2000, pág. 90).

La imaginería del barroco tuvo la función de evocación, y en manos de la Iglesia se convirtió en un poderoso significado que instó a la piedad. Artistas como Ribera, Murillo, Zurbarán o Valdés Leal ayudaron a la Iglesia en el amoldamiento de la sensibilidad religiosa de los católicos (Chatelier en Arnup, 2000, pág. 90). La Iglesia católica actuó como una institución política y social sin igual en España que en ningún otro gran país Europeo, haciendo que los pintores sirvieran a una conservadora y cautelosa clientela. Los cambios del clima espiritual español son consecuentemente con el grabado en su pintura, debido a que la Iglesia hizo que los artistas se ajustaran a sus requerimientos prevalecientes y pintaran los temas que ella quería.

Frecuentemente los artistas recibieron instrucciones detalladas sobre el contenido de las pinturas con los patrones eclesiásticos que concernían a un asunto doctrinal. Francisco Zurbarán firmó el 28 de agosto de 1625 con la orden de Merced Calzada un contrato que especificaba que él iba a hacer veintidós pinturas de la vida de San Pedro Nolasco para adornar el segundo claustro donde está el refectorio para poner en cada pintura la figura y otra cosa que los abades lo ordenen hacer, siendo esto poco o mucho. (Brown en Arnup, 2000, pág. 91).

En 1661, Zurbarán pintó la última versión de la Inmaculada Concepción, esta vez para la Iglesia de San Gervasio en Bordieux, después de haber hecho trece versiones del mismo tema durante su carrera. En 1616 cuando Sevilla celebraba el dogma de la Inmaculada Concepción, Zurbarán hizo la pintura más temprana que se le conoce sobre este tema. En la última pintura, se eliminó todos los atributos tradicionales exceptuando la luna creciente. Zurbarán renunció al enfoque de sus primeras décadas, enfatizando en el aspecto triunfal de la victoria de la Virgen sobre el pecado original. Consecuentemente, esto no fue necesario para pintar el paisaje debajo de la figura donde se podrían disponer los símbolos marianos, y María está flotando libremente en el cielo como una imagen que se explica por sí misma su propia pureza. La capa de la Virgen se despliega en el viento y forman pliegues sobre pliegues (Brown en Arnup, 2000, págs. 104-105).

Las ciudades españolas rivalizaron en el barroco por emitir más tempranamente su adhesión al voto a la Inmaculada Concepción. El tema de la Inmaculada Concepción inspiró muchas imágenes en pintura como en escultura. En la transición de las imágenes impersonales y sacerdotales anteriores a la vitalidad barroca, las imágenes se reemplazaron por caracterizaciones personales muy cálidas en las cuales las imágenes simples y claras del período anterior se volcaron a la expresión de vigor físico, exuberancia emocional y profusión orgánica.

En el siglo XVII, tanto en Granada como en Sevilla, la tradición formal del Renacimiento dio paso a una expresión menos abstracta y más realista. Las representaciones de María y de Cristo se hicieron más humanas. La escultora Luisa Roldán sobresale por imprimir en sus obras sobre la Virgen un carácter más terrenal que el de su Hijo. Murillo pintó ya en 1680 su obra más famosa llamada *la Inmaculada de los Venerables* donde el movimiento de la figura y el revolar de los ángeles contrastan con la severidad y quietud de Pacheco, Velázquez o Zurbarán.

3.3. Inmaculada Concepción, el arte y los artistas del Nuevo Mundo

Las raíces de la devoción de la Inmaculada Concepción en el Nuevo Mundo se hunden en el encuentro entre dos mundos. Como se ha dicho, el grabado fue un medio fundamental a través del cual se difundió el culto a la Inmaculada Concepción con grabados de *la Tota Pulchra*, la *Virgen Apocalíptica*, y otras variaciones como María como *fuelle de vida* o la *Virgen de Guadalupe* que fueron extendidos a representaciones pictóricas y escultóricas. Como señala Jacques Lafaye “El culto a la Inmaculada Concepción, exclusivamente franciscano en principio, era compartido en todo el mundo hispánico donde, mucho antes de la promulgación del dogma por la Santa Sede, se había convertido en un verdadero artículo de fe” (Lafaye citado en Ruíz Cuevas, 2005, págs. 1179-1180).

Con el dominio español, en el territorio colombiano comenzó una transformación radical del mundo indígena, por la imposición de nuevas formas ideológicas y de organización social. Junto con las huestes de conquista, llegaron los evangelizadores cuyas armas eran la doctrina católica que se usó como elemento de persuasión a través de la palabra y de las imágenes visuales, cuyo recurso y efectividad fue probada desde el Medioevo.

A medida que se fundaron poblaciones, llegaron las comunidades religiosas de franciscanos, agustinos y dominicos que hicieron capillas doctrineras que atendían las encomiendas. Las capillas tendían a convertirse en parroquias y con el tiempo, las órdenes edificaron conventos que demandaron imágenes religiosas. (Borja Gómez, *El cuerpo y la Mística*, 2010, págs. 5-8).

Al comparar los ejemplos españoles de las representaciones de la Inmaculada Concepción de los siglos XV y XVI con los neogranadinos del siglo XVII se observa que en el Nuevo

Reino se fusionaron *el abrazo de San Joaquín y Santa Ana ante la Puerta Dorada* y *El Árbol de Jesé*. En *La leyenda dorada* se relacionan estos dos temas cuando se dice:

...porque Santa Ana es el insigne árbol que produjo la rama en la que milagrosamente brotó después una yema divina. Esta dichosa criatura, modelo de esterilidad fecunda y de ingenuidad santa, merece toda nuestra veneración porque de su seno salió el pimpollo nacido de la raíz de Jesé (La Leyenda Dorada, 1995 [hacia 1260], pág. 955).

La Virgen *Tota Pulchra* recoge elementos de la tradición iconográfica de la Virgen Apocalíptica que fue identificada con la Virgen María por San Bernardo. Estos elementos los retoma la Inmaculada tales como la representación de María en el cielo, la luna creciente, los rayos de sol y las estrellas. Dichos atributos no los tiene solamente la Virgen Inmaculada porque también se presentan en la Virgen del Rosario, en la Virgen de la Asunción y en la Virgen de la Humildad.

Desde el siglo XVII se encuentran ejemplares de la *Tota Pulchra* representados por Diego Velázquez, Francisco Pacheco o el Greco que encajan las letanías marianas en un paisaje ubicado en la parte inferior de la pintura, formándose así dos espacios: uno, celestial, donde se ubica a la Inmaculada Concepción, y otro, terreno, en el que los motivos iconográficos referentes a las letanías hacen parte de la composición del paisaje pintado en la parte inferior. En el Nuevo Reino de Granada, Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos y el taller que éste fundó trabajaron mucho este motivo, como un ejemplar que se encuentra fechado en 1697 en el cual, sobre el cuarto creciente de la luna está la Inmaculada Concepción de pie y en actitud orante y se encuentra desplegada en el cielo con un manto azul y una túnica blanca. En la parte inferior del paisaje se encuentran

algunos de los símbolos de las letanías, como la torre, la palma, el ciprés y el olivo. (Acosta Luna, 2011, págs. 180-202).

En el Nuevo Reino de Granada hay varios ejemplares de la *Tota Pulchra*. En Tunja hay pinturas que reproducen este tipo de representación: la Virgen en el cielo, con el sol iluminándola y rodeada de motivos iconográficos cuyo significado se deriva de las letanías marianas.

Entre estas obras artísticas está la Virgen del Milagro del Topo que se encuentra hoy en el santuario del Topo en Tunja. Esta Virgen está suspendida en el cielo, iluminada por el sol y está rodeada de seis letanías puestas sobre las nubes. En esta pintura se encuentra escrito *Electa ut sol*, 'Esclarecida como el sol' (Cant 6, 10) También podemos encontrar otros objetos y *Pulchra ut luna*, 'Hermosa como la luna', (Cant 6, 10). Así mismo, hay otros objetos como el espejo y el pozo, donde se localiza el escrito *Speculum sine macula*, 'Espejo sin mancha' (Sap 7, 26) así como, *puteus aquarium viventium*, es decir, 'pozo de aguas vivas', (Cant 4, 15). En esta obra se encuentran plasmados La Escala de Jacob (Gen. 28, 12) y la torre ("*turris David cum propugnaculis*" Torre de David edificada para armería, Cant 4,4). María viste un manto azul y una túnica roja. Desde la segunda mitad del siglo XVII la túnica roja se remplazó por una túnica blanca, porque así se considera que se le presentó a Beatriz da Silva, la fundadora de la orden concepcionista. En la parte inferior de la pintura de la Virgen del Milagro se representa a San José y a San Francisco, fundador de la orden que defendió acérrimamente el dogma de la Purísima Concepción. La iconografía de Nuestra señora del milagro es concordante con el modelo europeo y español de la Inmaculada concepción del siglo XVI (Stratton citada en Acosta Luna, 2012, pág. 195).

La pintura americana del siglo XVI acogió de manera autónoma las corrientes europeas del momento, desde el impacto del manierismo reformado y el naturalismo tenebrista o el

barroco desde la segunda mitad del siglo. (Bérchez Gómez & López Guzmán, 1996, pág. 364).

La imagen occidental llegó de la mano de la Iglesia a toda América, en general, y a Colombia, en particular, como medio evangelizador. Casi toda la escultura, la pintura, la talla decorativa y la orfebrería de la época colonial (siglos XVI-XVIII) tuvieron como clientes a devotos fundadores de capillas, a la Iglesia, y a donantes de imágenes. Esto explica por qué de los temas de las artes figurativas de la época, de las artes menores como la platería y el bordado, fueran casi todos religiosos con contadas excepciones.

La pintura, la escultura, la decoración y las formas ornamentales, en toda América, en general, y en la Nueva Granada, en particular, manifiestan sucesiva y a menudo simultáneamente formas del goticismo tardío en las modalidades peninsulares isabelinas y platerescas y de modo más rico y frecuente las del arte mudéjar (estilo islámico cristianizado español) manifestado en Colombia especialmente en las techumbres. Así mismo, se mostraron formas del renacimiento, más frecuentemente en su forma manierista, conocida en Colombia a través de los grabados flamencos de Fontainebleau. Por sobre todos estos lenguajes, prevaleció el barroco, traído de España a sus provincias de ultramar y atemperado en la Nueva Granada (Gil tovar, 1989, págs. 239-240).

No obstante, una influencia significativa fue la importación de obras americanas hacia España, en su mayor parte fue llevada a cabo por familias que regresaron a la península. A estas obras de arte se les dio un carácter exótico y no tuvieron mucha influencia en la plástica española, excluyendo temas netamente americanos como Santa Rosa de Lima o la Virgen de Guadalupe. (Bérchez Gómez & López Guzmán, 1996, págs. 363-364).

Los pueblos conquistados también tenían una necesidad de visualizar lo sagrado por lo que igualmente consideraban muy importante a la imaginería. Debido a la conversión al cristianismo de todo el continente americano, las imágenes en piedra fueron reemplazadas por otras más realistas y vivas talladas en madera y policromadas que aportaban signos culturales diferentes (Gil tovar, 1989, págs. 239-240).

Para contrarrestar los ataques de los protestantes, la Iglesia Católica por medio del Concilio de Trento enfatizó en que a las imágenes debían rendírseles “honor y veneración” ya que el culto era a lo que representaban y no a la imagen en sí misma. De esta manera, se desarrolló una “política de la Imagen” que quería suscitar adoración a Dios, incitar a la piedad y que las imágenes contuvieran los dogmas de fe en ellas mismas. La pintura en el Nuevo Reino de Granada no estuvo exenta de las políticas de la imagen de la Iglesia Católica. En el Nuevo Reino de Granada también se buscó evangelizar a través de la promoción del culto a los santos y mover sentimientos usando las imágenes como método pedagógico. La producción de esculturas y pinturas en el Nuevo Reino de Granada durante el siglo XVII se caracterizó por una teatralidad que se reflejó en la espiritualidad, la cual se puede asir en los gestos de las figuras, y por el hecho de que se hicieron muchas representaciones de la fiesta, la vida y la muerte.

Uno de los proyectos del catolicismo fue asegurar el control sobre los cuerpos, las actitudes y las conciencias, con este objetivo, el discurso barroco pretendió afectar los sentidos para desarrollar la piedad. En este orden de las cosas, los artistas neogranadinos practicaron las disposiciones del Concilio de Trento impactando con la imagen barroca para colaborar con la propagación de la fe, como en el resto del mundo católico. Los artistas neogranadinos seguían muy de cerca los preceptos que regulaban el arte de esculpir y pintar. (Borja Gómez, *El cuerpo y la Mística*, 2010, págs. 5-8).

El papel de la imprenta fue decisivo para el contexto cultural de la época tanto para Europa, como para Hispanoamérica, debido a que Felipe II y el papado pusieron el famoso invento de Guttemberg al servicio de los ideales de la Contrarreforma, a través de la difusión de textos doctrinales y de imágenes. Amberes, que era una ciudad con una estratégica situación comercial, se constituyó en el siglo XVI en un centro del poder de la información. Esto se debió a que Cristóbal Plantin logró que el rey Felipe II y los papas Pio V y Clemente VIII le otorgaran el monopolio de la venta de los libros litúrgicos en España y sus provincias de ultramar, así como ser el único con permiso de distribuir la Biblia Vulgata al norte de los Alpes. (Sebastián, 1981, págs. 14-15).

Muchos de estos libros tenían ilustraciones que se convirtieron en el modelo de inspiración de las obras artísticas. En el estudio del contexto literario, estas obras facilitan su comprensión, porque sin él, difícilmente se podrá hacerse una interpretación correcta de lo que se encuentra representado plásticamente (Sebastián, 1981, págs. 14-15).

A la presencia física de pintores, escultores y otros artistas en América y a la influencia directa de grabados, también hubo una influencia debido al comercio de arte que generó envíos de esculturas y pinturas hacia enclaves americanos. En el Nuevo Reino de Granada tuvo influencia el escultor Juan Bautista Vázquez de la tardía escuela de Sevilla sobre la capilla de los Mancipes de Tunja. (Bérchez Gómez & López Guzmán, 1996, págs. 363-364).

El arte europeo, especialmente el sevillano, jugó un papel destacado en el desarrollo de la escultura y de la pintura hispanoamericanas. Como Sevilla era el único puerto con el monopolio de la comunicación con las Indias, se convirtió en el “filtro” de lo que salía de Europa hacia América. Eran sevillanos los artistas como Cristóbal de Quesada (activo entre 1535 y 1550), Andrés de la Concha (activo entre 1583 y 1612), Sebastián López de Arteaga (1610-1656), establecidos en México y Baltasar de Figueroa, el Viejo, establecido en el

Nuevo Reino de Granada. También hubo artistas importantes de otras procedencias como los Italianos Bernardo Bitti y Angelino Medoro; los castellanos Melchor de Sanabria y Miguel Luis de Ramales o el flamenco Simón Perenys (h. 1530-h. 1600).

Bernardo Bitti y Angelino Medoro importaron un manierismo de corte romano que se encuentran figuras alargadas, posturas afectadas y colores suaves con veladuras. Sus respectivos talleres produjeron una pintura manierista que no estuvo exenta de influencia popular en todo el virreinato del Perú. La *Inmaculada* de Angelino Medoro, que pintó para los agustinos, se repitió prolíficamente sin mayores novedades hasta finales del siglo XVIII. (Bérchez Gómez & López Guzmán, 1996, págs. 362-364).

Aunque en Hispanoamérica se encuentran obras y otras manifestaciones artísticas influenciadas por el arte renacentista, el arte colonial adoptó el barroco europeo como estilo dominante, el cual tuvo un triunfalismo y un dinamismo de las formas como características primordiales, una recargada espectacularidad y un efectivismo que provoca los sentidos del espectador, señalando la caducidad de la vida, lo transitorio de la existencia en el mundo (Londoño Vélez, 2001, pág. 91). En América se formó un estilo que Anrup no duda en llamar “barroco criollo” (Hanisch en Anrup, 2000, pág. 148).

Ya con la influencia del barroco, en los talleres de Sevilla, que era la ciudad más grande y con mayor comercio activo de España, se encargaban imágenes de bulto o pintadas que los devotos y misioneros transportaban hacia las provincias de ultramar. Esta situación favoreció el hecho de que en Sevilla se introdujeran influencias de los dos principales centros del barroco, Italia y Flandes; aunque no obstante los andaluces bebieron más de lo italiano que de lo flamenco, por lo que imprimieron en su imaginaria un sentido familiar unido a la idealización de las figuras que se tallaban o pintaban. A la manera castellana tendiente hacia un realismo dramático, los andaluces opusieron su idealización de la

figura humana, y al crudo y hondo espíritu de las producciones del norte opusieron formas más clásicas, serenas, suaves y graciosas junto a un colorido menos austero. Sus producciones tenían un sentido más “popular” que se ajustó a las recomendaciones del Concilio de Trento. (Gil tovar, 1989, pág. 241).

Entre algunos artistas que estuvieron en el país se encuentra Angelino Medoro (ca. 1565-después de 1631) quien nació en Roma y se embarcó hacia las Indias desde Sevilla. Estuvo en Tunja entre 1587 y 1597. Entre sus obras están *La Anunciación* y el *Descendimiento de la Cruz*. (Gil Tovar, 1997, pág. 311) Su estilo estuvo influenciado por el Renacimiento entre las cuales se destaca las pinturas que hizo para la capilla de los Mancipes en la catedral de Tunja en 1587. Se cree que pasó a Quito y a Lima y se sabe que estuvo en Sevilla de nuevo en 1624. Otro de los artistas renacentistas que pasaron por el Nuevo Reino fue Francisco del Pozo (s XVI-fecha desconocida) únicamente tiene un trabajo identificado datado en 1587. Pedro Bedón llegó a Tunja en 1583 proveniente de Quito, donde fue alumno de Medoro y formado por ende en la influencia renacentista. Este artista produjo obras para el Convento de Santo Domingo.

El primer pintor colonial que se radicó en el Nuevo Reino de Granada fue el sevillano Antonio de Narváez (fecha desconocida-1583) a quien se le atribuye la ejecución de la *Virgen de Chiquinquirá*. En Santa Fe de Bogotá nació el pintor Antonio Acero de la Cruz (Ca 1590-1669) hijo de Alonso Acero de la Cruz, (fecha desconocida-1633) un artesano español que llegó a Nueva Granada en una fecha que no ha podido ser determinada. En las obras de Antonio Acero de la Cruz el espacio es plano y la variación del tamaño de las figuras es sugerida por la profundidad de campo. Hay en este pintor neogranadino un gusto evidente por la descripción meticulosa de los trajes y por pintar advocaciones marianas, que fueron inspiradas en muchos grabados europeos. Según Giraldo Jaramillo (1982), este pintor sintetiza en su obra las opuestas tendencias medievales y renacentistas de su tiempo. Esto es perceptible en su *Inmaculada Concepción* (1641) y en *Santo*

Domingo en la batalla de Montforte (1651), donde representa multitud de personajes que tomó de estampas europeas con gran teatralidad y usando un formato grande (Londoño Vélez, 2001, págs. 96-104).

Acero de la Cruz fue el primer pintor santafereño que estuvo inclinado al manierismo en relación con el amaneramiento. Algunas vírgenes pintadas por él lo delatan como un pintor sin orientación definida, debido a que varias influencias se observan en su obra, de acuerdo con los grabados que podía conseguir y en la que se ve una afición a detenerse en el detalle minucioso de las joyas y de los encajes.

Los estilos históricos nacidos o reproducidos en la España colonizadora se manifestaron de manera simultánea en Colombia. Esta transculturación de temas, signos expresivos y formas, tuvo como cualquiera otra una comprensión distorsionada o limitada de lo que eran en sus tierras de origen, lo que supone un desvanecimiento o un cambio de sus valores y una imbricación de diferentes estilos en sus obras. Los pintores y los escultores criollos reproducían los temas representados en las estampas sin importarse si el estilo fuera barroco, renacentista o neoclásico al final del período Colonial. Podría decirse que debido a la pobre educación del artista y la lejanía geográfica y mental que había respecto a España, hizo que en el Nuevo Reino se produjera una mezcla y una especie de unidad de lo que en Europa era dialéctico, lo cual fue el toque distintivo del arte criollo. De esta manera, en cuadros pintados en estas tierras en el siglo XVIII se dio la persistencia de fórmulas medievales góticas como filacterias con textos, composición en dos planos o perspectivas arquitectónicas torpes, junto con contrastes de luz y de sombra fuertes como los del tenebrismo barroco, así como con la composición renacentista y la estética distante junto con la luz fría y clara del estilo neoclásico.

En esta fusión y confusión de estilos son distinguibles dos actitudes pictóricas que se dieron en el Nuevo Reino de Granada que son la hispánico-criolla en su modalidad virreinal y la pintura mestiza. La actitud hispánica y criolla trató de repetir y prolongar los temas, formas y técnicas españolas. Es esta una actividad que se puede entender como una prolongación de una expresión de tipo español con provincialismos propios y que refleja influencias flamencas e italianas que tenían gran influjo en España. Este arte era pues, arte español hecho en el Nuevo Reino de Granada y tuvo el mayor prestigio y aceptación.

Este arte trataba de imitar a Zurbarán, a Morales, el Divino, o a Murillo; también se trató de imitar a escultores como Martínez Montañés y Alonso Cano, que reflejan la dulzura de renacentistas italianos como Rafael Sanzio, Correggio o Leonardo y otros seguidores del famoso artista nacido en el pueblo de Vinci. Los artistas neogranadinos también trataban de seguir el naturalismo de Tiziano o de los flamencos más notables y repetir a los manieristas europeos. En este esfuerzo, terminaron mezclando las soluciones técnicas del manierismo, del renacimiento y del barroco. La actitud de los criollos frente al arte se manifestó con un acento muy marcado en los pintores del círculo de Santa Fe de Bogotá que en el siglo XVII reflejó la influencia sevillana, de forma que la pintura santafereña parece ser una rama de la sevillana. (Gil tovar, 1989, págs. 240-241).

La piedra angular de la vida social de la Colonia eran las instituciones y prácticas religiosas. En este contexto, la principal clientela de los pintores fueron en primer lugar, las órdenes, los templos, las jerarquías eclesiásticas y los conventos; y en segundo lugar, las cofradías, que eran asociaciones de devotos en torno a un santo en particular o a una advocación mariana. Estas agrupaciones cuidaban y dotaban a una capilla. También los gremios profesionales actuaban como cofradías en este sentido. Debido a descubrimientos como los frescos de la Iglesia de Sutatausa, mediante los cuales se ha visto que caciques

acaudalados también cuidaron y dotaron capillas doctrineras, como la de dicha población (Londoño Vélez, 2001, pág. 94).

El pintor colonial fue un artesano anónimo (por lo que se puede deducir que el trabajo no era considerado como noble) cuya tarea era pintar imágenes que servirían para la propagación de la fe, de acuerdo con modelos iconográficos rígidamente predefinidos. El artesano aprendía en el taller de su maestro y luego fundaba un taller independiente, en donde podría enseñar posteriormente a sus familiares, hijos u otros jóvenes.

El arte era sólo una “habilidad para hacer”, una habilidad artesanal como la de un carpintero o la de un sastre. En aquella época el artista sólo daba gusto a la demanda de sus clientes, y no le interesaba ni le estaba permitido hacer intervenciones libres en sus obras, ni tampoco expresarse libremente e individualmente la realidad circundante como es común hoy en día.

Los temas más recurrentes en la pintura colonial fueron las decoraciones emblemáticas y simbólicas, grutescos, escenas bíblicas, los niños Jesús, santos, jerarcas, apóstoles, ángeles y advocaciones marianas (Londoño Vélez, 2001, pág. 94).

El taller de la familia Figueroa fue el que más influyó en la estética de los pintores del panorama artístico colonial del centro del país. A este taller se vincularon varios artistas de esta familia que representan el establecimiento artístico desde 1615 a 1738.

Los Figueroas vinieron desde Sevilla, aunque el apellido es de origen portugués. Baltasar de Figueroa, el Viejo, fue el primer artista de esta familia que llegó al Nuevo Reino de Granada. No obstante, la gran figura de la familia fue Gaspar de Figueroa, hijo de aquél,

nacido según algunos en Sevilla o según otros en Mariquita, que organizó un taller importantísimo presente en esta zona del país y fue la figura más relevante de la familia. Entre sus obras está el *San Martín de Tours* que se encuentra en la Iglesia de Santa Clara en Bogotá.

Baltasar Vargas de Figueroa o Baltasar, el Joven, Hijo de Gaspar, aumentó la actividad del taller legado por su padre. La clientela acudió a él abundantemente, aunque no cumplía a tiempo los contratos, lo que le provocó afrontar pleitos y reclamaciones. Las obras de este artista que se conservan son pocas, aunque se sabe que tuvo una recurrida clientela. Por medio de sus obras se observa el gusto por la técnica del claroscuro y de tendencia tenebrista, aprendida de obras españolas e italianas del mismo talante, presentes en la Bogotá colonial. Él busca combinar el realismo barroco propio de la escuela sevillana con una mística menos profunda que formal, desarrollada a partir de lo que había entrevisto de su abuelo y de su padre, aunque su pincel es más vigoroso y su paleta es más cálida.

En Baltasar, el Joven, se observa una influencia indirecta de Zurbarán como muchos pintores americanos contemporáneos de aquél. El pintor santafereño sacó provecho de los efectivismos del claroscuro en muchas de sus obras, y fue uno de los primeros en hacerlo en toda América. Baltasar Vargas de Figueroa deja su huella especial en el aspecto de sus personajes: en la faz de las figuras que pintó, especialmente de las mujeres que generalmente eran santas, las muestra con rostros serenos impávidos, de facciones finas y con una gracia especial.

Otro de los artistas más importantes de la época colonial en el Nuevo Reino de Granada es Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos (1638-1711), que fue uno de los artistas americanos interesados por las soluciones técnicas a los problemas de la pintura renacentista y las orientaciones de la Contrarreforma. Hay más de quinientos cuadros documentados y

distribuidos entre el museo de Arte Colonial en Bogotá que cuenta con ciento cincuenta de sus obras, en la capilla del Sagrario de la Catedral, en la Iglesia de San Ignacio; en el Seminario Mayor, en colecciones particulares y algunos conventos bogotanos. Así también algunas de sus obras se encuentran en la Iglesia de Monguí, en Boyacá; en Funza y en Tenjo, municipios del departamento de Cundinamarca y en Medellín, en Cali, en Caracas y en París. La obra más antigua de este pintor está datada en 1657 ubicada en la capilla de Santa Clara de Tunja y reproduce la *Huida a Egipto* tomada posiblemente de un grabado.

Sus fuentes de inspiración fueron los cuadros del capitán Murillo (hijo de Bartolomé Esteban Murillo), que se trasladó hacia el Nuevo Reino de Granada en el siglo XVII, donde se dedicó a los cuidados en su hacienda de Fagua en 1700. Vázquez también pudo haber conocido los diversos temas del convento de San Francisco y las pinturas flamencas de Gérard de Lavallée presentes en este templo y las obras del taller de Rubens.

También hay una colección de 106 dibujos guardada por el Museo de Arte Colonial de Bogotá que se usaban para tomar composiciones o partes de fragmentos del cuerpo para composiciones de santos, manos, pies, anatomías, paños, ángeles o figuras enteras.

Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos siguió la corriente sevillana que muestra un naturalismo idealizado. Vázquez pintó escenas del Antiguo Testamento como en *Heliodoro azotado por los ángeles*, en *Elías arrebatado por un carro de fuego* (presentes en el Museo de Arte Colonial), *Josué deteniendo al sol* y en *el Martirio de San Sebastián* (convento de Santo Domingo) y en *Jael asesinando a Sísara* (colección de Mario Laserna). En las obras *el sueño de San José* (Iglesia de la Capuchina), en *Alegoría de la Inmaculada* (Seminario Mayor), en *El sueño de Elías* (Colección Emilio Pizano) En *la creación de Eva* (colección Laserna) o en la *Inmaculada Concepción* (Museo de Arte Colonial) predominan los paños

compuestos más propios de un pintor inclinado por un clasicismo suave que por un plegamiento barroco.

Vásquez prefirió una idealizada naturaleza como la que se confeccionó en la Italia renacentista que fue aceptada en Andalucía y que posteriormente se aceptó en casi toda América. Al pintar sus paisajes de fondo, revela esta posición y lo bien ejercitado que estaba para el paisaje de género, que nunca cultivó de forma independiente.

Sus paisajes corresponden al modelo idealizado de una naturaleza poblada de rocas y árboles inidentificables que estaban de moda en el idealismo italiano y en el naturalismo flamenco y nunca sus paisajes correspondieron al modelo de paisaje americano. Esta actitud fue muy recurrente en los pintores americanos. (López Guzmán, y otros, 2005, págs. 143-146).

La transformación del tema iconográfico de la Inmaculada Concepción estuvo influida por Francisco Pacheco quien en su tratado *El arte de la pintura* en el que determinó la manera de pintar la Inmaculada como se verá más adelante en el capítulo IV.

Tanto en las pinturas española como neogranadina, los motivos iconográficos de las letanías van disminuyendo o desapareciendo conforme se avanza hacia el siglo XVIII, hasta mostrar a la Virgen María como una mujer joven que se encuentra de pie sobre el cuarto menguante de la luna en el cielo, vestida de manto azul y túnica blanca sin los motivos iconográficos de las letanías. Tal vez por esto, a finales del siglo XVI y durante todo el siglo XVII se simplificó la doctrina inmaculista. Este es el caso de una de las imágenes más veneradas en Santa Fe, Nuestra Señora del Campo, desde 1627 ha sido venerada en Bogotá, la cual se ha conservado en la iglesia de los recoletos franciscanos de San Diego (Acosta Luna, 2011, págs. 180-202).

El arte profano se metió con algún vigor en el Nuevo Reino de Granada desde la segunda mitad del siglo XVIII y con cierta competencia del que se tenía en capillas, conventos e Iglesias. En la época en que se institucionaliza el Virreinato de Nueva Granada, en 1740, aparece un sesgo desde el punto de vista estético en la actitud criolla referente al arte, el cual hay que entenderlo como la tendencia virreinal de los criollos neogranadinos. Este sesgo no se refiere a un cambio en la actitud inicial que distinguía al criollismo neogranadino en cuanto al propósito de seguir en el Virreinato de la Nueva Granada las formas que se hacían en la metrópoli, sino que con el advenimiento de los Borbones en el trono español y la influencia de la corte de Versalles, hubo un cambio en el gusto de las esferas políticas metropolitanas tanto en la Corte Real española, como en las vicecortes de sus provincias de ultramar, lo que terminó influyendo al arte neogranadino. El arte virreinal correspondió entonces a los gustos afrancesados de las altas esferas políticas durante el virreinato. Cronológicamente, este gusto afrancesado data desde 1740 a 1820 ubicándose preferentemente en Santa Fe de Bogotá.

Esta inclinación afrancesada, más europea que española, se presenció más que todo en la decoración o en la ornamentación, así como también en aspectos ornamentales y accesorios de las esculturas y pinturas que seguían la influencia del rococó, de tal modo que se fabricaron muebles imitando el estilo “Luis XV” y también los ingleses Chippendale.

En Quito, que pasó a formar parte del virreinato de la Nueva Granada, tuvo una mayor influencia de la gracia rococó en la decoración arquitectónica y en la pintura. La zona sur de la Colombia actual —departamentos del Cauca, Valle del Cauca y Nariño— venía recibiendo la influencia quiteña desde comienzos de la colonia, por lo cual comenzó a absorber la injerencia del rococó a través del influjo quiteño, lo cual se puede apreciar en las obras eclesiásticas (Vives Mejía, 1998, pág. 108).

Los estilos históricos que nacieron o se reprodujeron en España se manifestaron simultáneamente en América y esta es una característica peculiar y distintiva del arte colonial. No se puede pretender que el estilo neoclásico —aparecido en Francia durante el reinado de Luis XVI, que se acentuó con la Revolución y que se hizo oficial durante el imperio napoleónico— llegara al virreinato de la Nueva Granada, porque este estilo llegó a América a través de las academias, y en este virreinato la única academia que había era la de Quito. Cosa distinta fue el caso de la Nueva España donde funcionaba una academia. En los años de la independencia, en los escritos y en voces de sus protagonistas criollos había de percibirse el eco grecorromano de este estilo (Gil tovar, 1989, págs. 241-242).

Los pintores más importantes durante el siglo XVIII fueron Bernardo Rodríguez y Manuel Samaniego (1765-1824) que se vieron influidos por la serie realizada por Paul Decker (1685-1742) llamada *Virtudes y defectos de los pueblos europeos* donde la diferencia entre las naciones no residía en su apariencia, sino en la diferencia de sus costumbres, como expresó Feijoo.

En los talleres de los pintores virreinales se seguían los dictámenes de los maestros españoles. A fines del siglo XVIII, Samaniego recogió los dictámenes de los principales maestros y consignó sus propias experiencias en su *Tratado de Pintura*. En este trabajo se observa la influencia de Juan de Arphe y Francisco Pacheco, así como el *Libro de pintura* de Karl van Mander, Pablo de Céspedes y Juan de Brujas, que fue escrito en flamenco.

Llama la atención que Samaniego no cita *el Museo Pictórico y Escala Óptica* de Antonio Palomino, la cual muy seguramente estuvo en sus manos. Palomino publicó un primer volumen en 1715 que tituló *Teórica de la pintura* y un segundo volumen en 1724 que llamó *Práctica de la pintura*. El capítulo en donde Samaniego trata los enigmas simbólicos

es similar al que se encuentra en el Libro IX del tomo II de Palomino. El *Tratado de la pintura* de Samaniego no está organizado de acuerdo con un plan predeterminado. Los capítulos están dispersos sobre la materia, y su contenido pudo estar dirigido a los alumnos para el aprendizaje del arte.

Joaquín Gutiérrez es el mejor representante de la pintura colonial neogranadina del siglo XVIII. No obstante, no se sabe con certeza casi nada de su vida, aunque es posible que naciera en Bogotá entre 1715 y 1725. Su trabajo se desarrolló hasta algunos años antes de la Independencia, que es la época en que se presume de su muerte.

Joaquín Gutiérrez ejecutó a partir de 1750 una serie de veintiséis pinturas para la Iglesia de San Juan de Dios sobre la vida del santo que le da el nombre a dicha Iglesia; sólo unos pocos de esos cuadros aún se conservan. De igual manera, pintó alegorías sobre actos académicos y cuadros “mosaicos” conmemorativos del fin de estudios, encargados por colegios, universidades y comunidades religiosas. De esta manera, Gutiérrez pintó lo que era muy común en el país en aquél entonces.

Las obras más reconocidas de Gutiérrez fueron los retratos de la alta sociedad virreinal y de los gobernantes neogranadinos, lo cual le ha valido la denominación de “pintor de los virreyes”. De Gutiérrez se sabe que se formó con un supuesto discípulo o seguidor de Vásquez llamado Nicolás Banderas, cuya obra no se ha podido establecer y quien fue maestro también del bogotano Bernabé de Posadas.

Los retratos de los primeros marqueses de San Jorge, así como los de los virreyes Sebastián de Eslava, José Solís, Pedro Messía de la Cerda, Manuel Guirior y otras figuras del poder del siglo XVIII que se encuentran en el Museo de Arte Colonial, en el Museo Nacional y en colecciones particulares que forman un conjunto de obras que poco tienen

que ver con los pintores precedentes y mucho con los subsiguientes. Se percibe en Joaquín Gutiérrez un gusto por la decoración, lo seco, lo primitivo y lo clásico con gran minucia y una mentalidad de fotógrafo.

Estas personas retratadas por Gutiérrez tienen un porte frío, estereotipado, adecuado a la solemnidad que exige el retratismo de la alta sociedad. Sus cuadros los rellena con elementos alegóricos ilustrativos como cortinajes, marcos barrocos y palaciegos, columnas clásicas, y otros elementos que manejaba el artista, que bien podían tener como función principal contribuir al mejoramiento estético del cuadro.

Los discípulos de Joaquín Gutiérrez que se pueden destacar son Pablo Antonio García del Campo, que fue pintor de cámara del virrey Antonio Caballero y Góngora, quien llegó de Yucatán para Santa Fe y que luego fue nombrado Arzobispo de Santa Fe, ocupando los dos cargos de virrey y arzobispo. García del campo fue un buen dibujante que trabajó seis años con José Celestino Mutis, como este sabio documenta en su informe en 1783, cuando este pintor tuvo que dejar su trabajo por cuestiones de salud. Recuperada su salud, García del Campo siguió pintando imágenes y retratos hasta su muerte en 1814 ocurrida en Bogotá. (López Guzmán, y otros, 2005, págs. 146-150).

Mientras en España había caído en desuso el modelo de la Mujer Apocalíptica, Bernardo de Legarda realizó su distintiva Mujer Apocalíptica que se convertiría en un motivo emblemático del arte de la Audiencia de Quito que se divulgaría y reproduciría en el Nuevo Reino de Granada. La referencia al capítulo doce del apocalipsis es evidente en cuanto que la mujer tiene alas de águila, lo que indica que es la mujer a la que se le dieron alas de águila para que huyera al desierto como dice el apocalipsis. La postura de la Virgen tiene que ver poco con la rigidez de la *Tota Pulchra* (Acosta Luna, 2011, págs. 180-202).

Se aprecia que el arte neogranadino fue un efecto de las necesidades de la cosmovisión de la época y del discurso que el poder religioso y político quisieron imponer: En los siglos XVI giró alrededor de la evangelización y el “cuidado espiritual” tanto de los indígenas como de los españoles y mestizos que comenzaban a surgir. En el siglo XVII, esta función se acentuó y se usó el arte para que los neogranadinos asumieran los supuestos del poder absolutista. En el siglo XVIII, la situación varió un poco: con los aires de despotismo ilustrado y de apertura económica de los Borbones y la influencia de los aires individualistas y enciclopédicos, el arte neogranadino empezó a interesarse por otros derroteros como el retrato de personalidades religiosas y políticas y la naturaleza como con la expedición botánica. No obstante, estas novedades no lograron desplazar el interés religioso de los neogranadinos, lo cual formaba parte de un discurso que la Iglesia tuvo éxito en imponer: este poder eclesiástico había logrado que los neogranadinos asumieran su discurso religioso y dominó al feligrés desde lo asumido en su conciencia.

Por otra parte, esta repetición del discurso religioso por medio de las imágenes y de la retórica en el arte y en la predicación, llevadas a cabo desde el púlpito, lograron convencer y mover los sentimientos y la sensibilidad colectiva de los fieles y hacer de la Virgen María el modelo ideal de Mujer, es decir, la mujer ideal era o virgen perpetua o madre en su defecto. Por otra parte, aunque en el Nuevo Reino de Granada el arte toma acentos y matices distintos de los europeos, el discurso barroco se mantiene y es efectivo dentro de él, por lo cual, podemos considerar, que el arte en los tiempos coloniales es un “dialecto” del lenguaje barroco que se formó en el Nuevo Reino de Granada, a través de la exposición en dicho territorio de un “cubrimiento” de influencias artísticas españolas que todavía no terminaban de solidificar en la misma España –me refiero a la influencia árabe, medieval, renacentista y barroca- sobre un territorio en el cual ya existía una tradición artística que estaba siendo desplazada, pero que aportaría subrepticamente una influencia que todavía está por profundizar.

4. Conexiones iconográficas de la Inmaculada Concepción Nuevo Reino de Granada: Estudios De Caso

Este capítulo se busca establecer conexiones iconográficas entre cuatro imágenes, tres neogranadinas y una quiteña, con los grabados que les sirvieron de fuente de inspiración a los artistas que las hicieron. Posteriormente, se compara cada una de estas cuatro pinturas con dos homólogas europeas, de tal manera que se observen las convergencias, divergencias y pervivencias en unas y otras.

4.1. *La Alegoría de la Inmaculada Concepción de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos*

Esta pintura es una *Alegoría de la Concepción de María* pintada por Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, Este óleo sobre tela de 236 x 186 cm está datado del Siglo XVII y se conserva en el Convento de San Francisco en Bogotá. (ilustración 23)



Ilustración 23 Alegoría de la Concepción, Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, Óleo sobre tela, 236 x 186 cm, Siglo XVII, Convento de San Francisco, Bogotá.

Esta es una pintura vertical que está compuesta en dos planos divididos un poco más abajo de la mitad mediante nubes sobre las que se disponen cuatro *putti*²¹. Dos de estos *putti* tiene unos manuscritos en las manos. En el plano superior, referente a lo celeste, se encuentra en el lado derecho a Dios-padre, con una túnica blanca y, sobre ella, un manto dorado con una franja roja, tejida en el borde de la tela; detrás de él hay unos ángeles. En el lado izquierdo de la parte superior, se encuentra Dios-Hijo semidesnudo con su cruz y cubierto con un manto rojo que forma pliegues a su alrededor; detrás de él también hay otro par de ángeles. En el espacio que separa a Dios-Padre de Dios-Hijo se encuentra el Espíritu Santo representado por una paloma rodeada de un esplendor amarillo.

²¹ putti: Decoración de amorcillos o angelotes (Fatás & Borrás, 2002, pág. 272)

En todo el centro del cuadro, compartiendo ambos planos se encuentra la Virgen María, vestida con una túnica blanca, cubierta por un manto verde y con un espejo rectangular en la mano izquierda. Esta Virgen tiene la particularidad de que está de pie sobre una serpiente que está en la parte inferior del cuadro y forma con su cuerpo un círculo que se encierra en un nudo en el que se enlazan la cabeza y con la cola. Dentro del área del círculo de la serpiente, se encuentra la escena bíblica en que Adán y Eva comen del fruto prohibido del árbol del bien y del mal. San Joaquín y Santa Ana se ubican respectivamente, en un paisaje rocoso, en la esquina inferior izquierda y en la esquina inferior derecha de la pintura, con la mirada dirigida a la Virgen María en actitud venerante. En esta pintura hay un marcado tinte de minuciosidad por el detalle en las figuras y una cadencia zigzagueante en los pliegues de los vestidos.

Esta pintura tiene dos filacterias, una a cada lado de la Virgen, la que está en la izquierda que dice en latín "*Non pro te sed pro omnibus hac lex constituta est*" que quiere decir "No por ti, sino por los demás, se constituyó esta ley". Esta filatería es un versículo de Ester 15, 13 y que es una prefiguración de la Inmaculada Concepción. Por otro lado, está la filacteria que se encuentra en el lado derecho, escrita en latín que dice "*Tota pulchra est, amica mea et macula non est in te*" que quiere decir: "toda hermosa eres, amada mía y no hay mancha en ti". Esta leyenda es el versículo del Cantar de los Cantares 4,7.

Para Francisco Martínez, autor de libro *Introducción al conocimiento de las bellas artes o diccionario manual de pintura, escultura arquitectura, grabado, etc.*, el género alegórico:

Se dice de un diseño, ó de una pintura que representa por la elección y por la disposición de objetos otra cosa que lo que ellos son en realidad. Los asuntos son alegóricos en todo, ó en parte. Los alegóricos en parte contienen una mezcla de historias y hechos fabulosos que concurren para formar un todo perfecto. Los

asuntos del todo alegóricos deben ofrecer á la vista figuras simbólicas con sus atributos recibidos y conocidos para que fácilmente se comprehenda el objeto moral, historico, amoroso ó crítico que el artifice se propuso. (Martínez, 1788, págs. 10-11)

Por su parte, Cesare Ripa pensaba que había dos modos de alegorizar o metaforizar en el arte de la pintura:

[el] primer modo o clase fueron tratadas por muchos de los antiguos, fingiendo así la Imágenes de las Deidades, que no son sino velos o ropajes útiles para encubrir aquella parte de la disposición de los Cielos, o a la influencia de las Estrellas, o la constitución de la Tierra y cosas similares, investigándolas trabajosamente y alcanzándolas tras largos estudios [...] otra clase de Imágenes [...] se refiere a aquellas cosas que en el hombre mismo se contiene, o que con él se relacionan, como son los conceptos y los hábitos que de éstos se origina, con la repetición de acciones individuales. (Ripa, [1593] 2002, pág. 46)

Ripa pensaba que los antiguos disfrazaban lo que veían en la naturaleza en sus deidades por medio de imágenes y que esto es una clase de alegoría. También apuntaba que se usaban conceptos para hacer sus propias alegorías. Ripa decía que para formar estas alegorías se podían usar los conceptos de tal manera que

pueden ser representados mediante las palabras pudiéndoseles dividir a su vez en dos clases, para mayor comodidad. Una de ellas consiste en afirmar o negar alguna cosa respecto de alguien, mientras que la otra no lo hace así. Con la primera, forman sus artificios los que componen empresas, en las que utilizando pocos cuerpos y pocas palabras se recoge un concepto tan solo; y también los que

elaboran los llamados Emblemas, los cuales se manifiesta un concepto más complicado, con mayor cantidad de cuerpos y de palabras. [...] del segundo modo, se ejerce el arte de dar a aquéllas otras imágenes que pertenecen a nuestro discurso, por la relación que con las definiciones establecen y tienen. Y sépase que estas solo abarcan la descripción de virtudes y vicios, y de todo aquello que con ambos se convienen, sin que tengan por lo tanto que afirmar o negar cosa alguna. Pues estas son o bien privaciones, en sí mismas consideradas, o bien hábitos en estado puro, expresándose abundantemente con la figura humana (Ripa, [1593] 2002, págs. 45-46)

Es decir, para Ripa, en su retórica de la pintura, los conceptos son formas de decir en una pintura una afirmación o una negación sobre algo, mediante la agrupación de figuras, de tal manera que si formaban un solo concepto, se estaba elaborando una empresa, y si las figuras formaban más de un concepto, se estaba elaborando un emblema. Para él, las únicas alegorías eran las que abarcaban vicios y virtudes, y estaban totalmente predefinidas, de tal manera que el espectador podía captarlas fácilmente mediante el conocimiento de su canon.

De otra parte, Antonio Palomino tiene otra definición concerniente a la retórica de la pintura, del cual se tomará la definición de pintura con argumento o pintura con metáfora iconológica como

aquella, que mediante una figura humana representan algún Sujeto Abstracto, ò invisible” [...] “Las especies de Argumento Metaphorico, que se le ofreçen en la Pintura, son: Emblema, Geroglífico, y Empressa [...] El emblema es, una Metaphora significativa de algún Documento Moral, por medio de Figuras Iconológicas, ideales, ò fabulosas, ù de otra ingeniosa, y erudita representación, con Mote, ò

poèma, claro, ingenioso, y agudo [...] El geroglifico, es una Metaphora, que incluye algún cuerpo doctrinal, mediante o Symbolo, ò Instrumento sin figura humana, como Mote Latino de Autor Clasico, y Version Poètica en Idioma vulgar”.[...] “la Empresa, es una Metaphora significativa de un Concepto particular, y heroico, y por medio de Figura, y propiedad peregrina, ayudada de un Mote agudo, equivoco, y de Poèta Clasico. (Palomino, 1715, págs. 53-54).

Como se puede observar, esta obra alude al tipo de pintura concerniente a la clase de argumento metafórico que corresponde a la definición de Emblema debido a que este lienzo es una metáfora que incluye un concepto moral el de la Purísima Concepción de María, mediante varios símbolos como en este caso que lo complican: uno la Virgen en su inmaculada Concepción, es decir, una mujer joven representada apoteósicamente en el cielo con túnica blanca y pisando una serpiente que tiene una manzana en la boca. Este reptil es otro símbolo que significa que el demonio será vencido por María, la Segunda Eva, Por otra parte, la serpiente forma un círculo que encierra la escena de Adán y Eva comiendo el fruto prohibido, lo que hace relacionar a María con la mujer prometida en el Génesis 3,15 y que al final de los tiempos pisará la cabeza de la Serpiente, venciendo la tentación a la que sucumbió la primera Eva.

El sentido del espacio del renacimiento no entró con fuerza en España, en cambio sí hubo muchas pervivencias medievales en la elección de los temas, de su apropiación y en los conceptos (Fajardo de Rueda, 1999, pág. 34) En América, las expresiones artísticas mostraban un repertorio variado donde se conjugaban estilos y tendencias diversos que eran reflejo de la diversidad cultural y racial producto del prolongado aislamiento del continente. (Fajardo de Rueda, 1999, pág. 39) En esta pintura tiene una reminiscencia medieval con la presencia de Joaquín y Ana en ella, referencia desaprobada por la Iglesia postridentina, pero que en el Nuevo Reino de Granada ya estaba adherida a la creencia popular como un momento de la vida de la Virgen, por lo cual quizá se mantuvo viva esta

imagen sin que tuviera problema de ello, que no sólo sobrevivió, sino que fue muchas veces copiada. La devoción de la Inmaculada Concepción surgió de la difusión social de los apócrifos neotestamentarios y sus leyendas, las cuales quizá llegaron a las colonias a través de imágenes y por medio de la oralidad (Fajardo de Rueda, 1999, pág. 120).

Esta obra proviene de un grabado de Georg Conrad Bodenehr llamado *Allegory of the Immaculate Conception*. El marco de este grabado, en el de cual se disponen las figuras, está determinado por dos rectas largas y paralelas que se unen mediante un semicírculo en la parte de arriba, y en la parte de abajo se conectan por medio de una recta más corta que forma la base del grabado, debajo de la cual hay un recuadro que dice en latín: *Decuit Virginem eâ putitate nitere quâ maior sub Deo nequit intelligi*, una frase de San Anselmo que significa: 'Convino que la Virgen brillase con una pureza que no pudiera ser mayor fuera de la de Dios' (ilustración 2).



Ilustración 24 Allegory of the Immaculate Conception, Georg Conrad Bodenehr, 10,9 x 9,6 cm. , Graphische Sammlung Stift Göttweig, Krem, Österreich, s.f.

Este grabado está dividido en dos planos mediante dos corrillos de nubes dispuestos en forma horizontal hacia la mitad de la estampa. El plano superior de la imagen es celeste, donde se encuentran Dios-Padre, ubicado en la izquierda con un cetro; Dios Hijo, colocado en la derecha con un manto y su cruz, y Dios-Espíritu Santo, en forma de paloma, ubicado casi en la mitad superior, un poco ladeado hacia la derecha. El plano inferior de este grabado es terreno, y en él se ubican Santa Ana, San Joaquín y un *putto* colocado en medio de estos santos, que toca una trompeta de la cual sale una filacteria en la que dice “*Virgo sine macula concepta*” que quiere decir ‘Virgen, concebida sin mancha’.

En el centro de la imagen y compartiendo de estos dos planos, se grabó a la Virgen María pisando una serpiente. Este animal está dispuesto en forma de un círculo en cuya superficie se plasmó la escena en que Adán y Eva están consumiendo el fruto del árbol de bien y del mal. Compositivamente, la Virgen forma un rombo irregular con las tres personas de la Santísima trinidad y un triángulo isósceles con San Joaquín y Santa Ana. Por otra parte, se puede decir que las figuras de la Virgen y de las tres personas de la Santísima Trinidad están circunscritas compositivamente dentro de un círculo cuyo centro es el pecho de la Virgen y que está definido por la forma semicircular de la parte superior del marco del grabado, cuya curvatura sólo hay que prolongar para observar que también comprende a la Virgen y la serpiente.

Por otra parte, hay dos pares de *putti* en forma de cabezas de niños con las alas, que se encuentran dispuestos así: un par, detrás de Dios-Padre, y otro par, detrás de Dios-Hijo. Así también, hay otros dos pares de *putti*, pero esta vez en forma de niños alados de cuerpo entero, ubicados en la izquierda y en la derecha del grabado a la altura de la mitad de éste.

Este grabado tiene varias fuentes de luz: una, la más intensa, ubicada a la derecha del grabado en la parte exterior de la estampa, que forma zonas de luz en la derecha y de sombras en la izquierda, pero sólo en el plano inferior del grabado. Por otra parte, hay cuatro fuentes de luz de menor intensidad en la parte superior del grabado, ubicadas en el cuerpo de la paloma y en las cabezas de la Virgen, de Dios-Hijo y de Dios-Padre. Estas cuatro fuentes de luz se aúnan para formar zonas iluminadas y oscuras, pero únicamente en el plano superior del grabado.

Con el objetivo de simplificar la comparación entre las diversas pinturas en este trabajo, se utilizaron tablas con las características de cada pintura o grabado. Estas tablas se hicieron

comparando el esquema compositivo, la línea, el manejo de la perspectiva, el modelado del volumen, el color basado en la observación de dichos componentes en las obras artísticas citadas (Para ver un esquema de la comparación, véase la tabla n° 1)

Tabla 1 Alegoría de la Inmaculada Concepción de Vásquez de Arce e Alegoría de la Inmaculada concepción de Bodenehr

Figura	Alegoría de la Inmaculada Concepción de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos	Alegoría de la Inmaculada de Georg Conrad Bodenehr
Esquema Compositivo	Triángulo invertido que comparte el vértice con un triángulo en posición normal. Orden simétrico y estable. El plano superior formado por la Santísima trinidad y la Virgen en forma de rombo circunscrito en un círculo y el plano inferior formado por un triángulo isósceles en el que se ubican la Virgen, en el vértice, y en la base, Joaquín, Ana	Divido en dos planos. El plano superior formado por la Santísima trinidad y la Virgen en forma de rombo circunscrito en un círculo y el plano inferior formado por un triángulo isósceles en el que se ubican la Virgen, en el vértice, y en la base, Joaquín, Ana y un <i>putto</i> .. Orden simétrico y estable.
Línea	Rectilínea y diagonal	Diagonal y quebrada
Perspectiva	Aérea e indeterminada pintada con <i>sfumato</i> . Se usa perspectiva menguante y Aérea y del color	Profunda. Logran un efecto de poca nitidez en la profundidad mediante el uso de líneas más espaciadas que en el primer plano, en el cual donde las líneas están muy cercanas entre sí.
Modelado del volumen	Llevado a cabo a través del manejo de luz y sombra, luz a la derecha y sombra a la izquierda. Adición de blanco o negro para insinuar el volumen	Llevado a cabo a través del manejo de luz y sombra, luz a la derecha y sombra a la izquierda en el plano inferior. Manejo de Luz y Sombra de arriba hacia abajo en el plano superior.
Color	Cálidos, apagados y suaves. Presenta gradaciones suaves	Líneas fuertes y juntas en las partes oscuras y líneas espaciadas o inexistentes en las partes

		iluminadas.
Forma	Figuras antropomorfas con figuras zoomorfas. Posturas anticlásicas, en movimiento, pero proporcionales entre sí, aunque un poco afectadas. Poca tensión en las formas. Uso de formas pregnantas. Se cambió el espejo de mano del grabado por una rectangular. En la pintura se suprimió el <i>putto</i> que lleva la filacteria, que se pasó para los <i>putti</i> de la mitad del cuadro. La serpiente da un giro en contra de las manecillas del reloj y se enroscan la cabeza y la cola. La superficie se divide en dos planos por una formación de nubes dispuestas de manera horizontal.	Figuras antropomorfas o figuras zoomorfas de manera realista. Posturas anticlásicas, sinuosas y afectadas, pero proporcionadas entre sí. Presentan mucha tensión entre las formas. Las figuras están llenas de emoción y de movimiento. La serpiente da un giro en el sentido de las manecillas del reloj y su cabeza y su cola no se enroscan, ni se muerde la cola, sin formar un <i>uróboros</i> . La superficie se divide en dos planos por dos formaciones de nubes, una inclinada hacia la derecha y otra hacia la izquierda
Luz	Cálida, suave y natural. La fuente de luz es un punto exterior al cuadro ubicado a la derecha de éste.	Cinco fuentes de luz; la más intensa se encuentra a la derecha en la parte exterior de la estampa. Las otras cuatro emanan de la paloma y de las cabezas de la Virgen, de Dios-Hijo y de Dios Padre, pero estas luces son tenues

En la pintura se suprimió mucho del movimiento que tienen las figuras en el grabado. También se cambió el espejo que tiene la Virgen, se pasó de un espejo ovalado con mango a un espejo cuadrado sin mango. Por otra parte, se suprimió el ángel que se separa de Ana y Joaquín y se cambió por un peñasco. Así mismo, el paisaje del grabado es más abierto y tiene una perspectiva más profunda que la de la pintura, donde el espacio entre las figuras se ha reducido y sólo permite ver un paisaje con una formación rocosa donde cuesta distinguir entre el peñasco y la porción de cielo que se encuentra entre este accidente geográfico y las nubes que separan el plano inferior del superior. De otro lado, los

esquemas compositivos tanto del grabado como de la pintura son simétricos y estables otorgándole orden y, por ende, le da solemnidad a la composición en ambos casos.

En el cuadro, se usa la perspectiva aérea, la perspectiva menguante y perspectiva del color. En cambio, en el grabado, para lograr un efecto de poca nitidez en la profundidad — que en la pintura se logra con el *sfumato*— se usan líneas más espaciadas que en el primer plano, donde las líneas están muy cercanas entre sí para lograr mayor nitidez.

Por otra parte, se mantuvieron los cuatro *putti* que están a la altura de los pies de la Virgen, así como también se conservaron los *putti* que están detrás de Dios-Padre y los que están detrás de Dios-Hijo. En el grabado, la serpiente no se enrosca con la cola y da un giro en contra de las manecillas del reloj, contrario a como se hizo en la pintura de Vásquez de Arce y Ceballos, donde la serpiente da un giro en el sentido de las manecillas del reloj, de tal manera que al terminar el giro, la serpiente muerde una manzana.

Tanto en la pintura, como en el grabado, la imagen se divide en dos planos mediante nubes, aunque con un tratamiento diferente, debido a que en el grabado, las nubes que sostienen a Dios-Padre están dispuestas oblicuamente e inclinadas hacia la derecha y las que sostienen a Dios-Hijo están inclinadas hacia la izquierda, pero estas líneas oblicuas nunca se unen para formar un ángulo; contrario a lo que sucede en la pintura, donde las nubes que se encuentran a los pies de Dios-Padre y de Dios-Hijo se disponen de manera horizontal, otorgándole a la composición más estabilidad. Así mismo, las formas y figuras de la pintura de Vásquez son más verticales y quietas, mientras que las del grabado tienen posiciones más oblicuas y con más contorsiones, lo que le otorga movimiento y vivacidad al grabado, y están dispuestas sobre unos ejes formados por líneas quebradas, confiriéndoles movilidad, dinamismo e inestabilidad. Vásquez de Arce y Ceballos, por su parte, dispuso las figuras en su pintura sobre ejes un poco curvos, pero casi verticales,

mientras que las figuras de Santa Ana y de San Joaquín son más recogidas en sí mismas como se puede ver, San Joaquín está mirando al suelo y Santa Ana mirando hacia arriba y dispuesta con humildad en posición orante; mientras que en el grabado, Santa Ana y San Joaquín se encuentran mirando hacia el cielo dinámica expectación ante lo maravilloso de lo celeste.

El grabado también difiere de la pintura, en el primero Dios-Hijo se encuentra dispuesto en un eje oblicuo hacia atrás; Dios-padre, en un eje inclinado hacia adelante, y San Joaquín, y santa Ana, en unos ejes inclinados hacia atrás; mientras en la pintura Dios-Hijo se encuentra en un eje diagonal inclinado hacia adelante; Dios-Padre, en un eje inclinado hacia atrás, y los padres de la Virgen en ejes inclinados hacia atrás

Por otra parte, en la pintura, el esquema de composición está formado por un rombo irregular en la parte superior formado por Dios-Padre, Dios Hijo, el Espíritu santo y la Virgen María y que comparte su vértice con un triángulo que está formado por los ejes en que se hallan dispuestos San Joaquín y Santa Ana. Así mismo, la Virgen está dispuesta sobre un eje helicoidal²².

El empleo de la luz es muy semejante en el cuadro y en el grabado, se observa en ambos casos que la fuente de luz viene desde la izquierda y se ubica en un punto exterior y paralelo al plano de la imagen en ambos casos, y por lo tanto, las sombras se forman a la derecha. En el grabado emana luz desde la paloma y de las cabezas de la Virgen, de Dios-Padre y de Dios-Hijo, pero para efectos de la iluminación del grabado, estas luces son tenues.

²² helicoidal: Relativo a la hélice. Curva helicoidal: espiral que se desarrolla verticalmente (Fatás & Borrás, 1993)

La *alegoría de la Inmaculada Concepción* se utilizó en el Nuevo Reino de Granada durante el siglo XVII cuando este tema había caído en desuso en Europa, desplazado por la *Tota Pulchra* primero y después por *La Inmaculada Concepción*, ya que no se encontraron pinturas de este tipo que pudieran datarse en el siglo XVII.

Este tipo de *Alegoría de la Inmaculada Concepción* nació del impulso de este grabado debido al gusto arcaizante propio del Nuevo Reino de Granada. Este tema conserva los dos planos en que se dividían las pinturas de la Edad Media. No obstante, el tratamiento de la división del cuadro en dos planos que usa Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, compuesto por un corrillo de nubes con cuatro *putti* con dos carteles, no es el mismo que usa el grabado de Georg Conrad Bodenehr, en otras palabras, Vásquez también se inspiró en otro grabado. Este grabado es el realizado por Johann Christoph Storer (1611-1671) y grabado por Bartholomäus II Kilian. (1630-1696) que se titula *Immaculata*. (ver ilustración 25)



Ilustración 25 *Immaculata*, Creado por Johann Cristoph Storer y grabado por Bartholomäus II Kilian, grabado, medidas no dadas, Siglo XVII, s. I.

Tabla 2 Alegoría de la Inmaculada Concepción de Gregorio Vásquez de Arce e Immaculata de Storer y Killian

Imagen	Alegoría de la Inmaculada Concepción de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos	<i>Immaculata</i> Johann Christoph Storer (1611-1671) y grabado por Bartholomäus II Kilian. (1630-1696)
Esquema Compositivo	Triángulo invertido que comparte el vértice con un triángulo en posición normal. Orden simétrico y estable. El plano superior formado por la Santísima trinidad y la Virgen en forma de rombo circunscrito en un círculo y el plano inferior formado por un triángulo isósceles en el que se ubican la Virgen, en el vértice, y en la base, Joaquín, Ana	Triángulo invertido que comparte el vértice con un triángulo en posición normal. Orden simétrico y estable. El plano superior formado por la Santísima trinidad y la Virgen en forma de rombo circunscrito en un círculo y el plano inferior formado por un triángulo isósceles en el que se ubican la Virgen, en el vértice, y en la base, dos personajes ilustres acompañados de una multitud cada uno
Línea	Rectilínea y diagonal	Serpentinata ²³
Perspectiva	Aérea e indeterminada pintada con <i>sfumato</i> . Se usa perspectiva menguante y aérea y del color	Perspectiva profunda y aérea. Se pierde la nitidez de los contornos en la profundidad
Modelado del volumen	Llevado a cabo a través del Manejo de luz y sombra, luz a la derecha y sombra a la izquierda. Adición de blanco o negro para insinuar el volumen	Llevado a cabo a través del manejo de luz y de sombras de una manera violenta pasando de un tono oscuro a uno claro a la manera del claroscuro.
Color	Cálidos, apagados y suaves. Presenta gradaciones suaves	Se pasa de cambia de un tono oscuro a uno claro violentamente y no mediante una gradación neutra.

²³ Serpentinata, línea o figura: Línea o figura que gira sobre su propio eje vertical. Es característica de algunas composiciones helenísticas, manieristas y barrocas. (Ocampo, 1988)línea serpentina, línea o figura: La que es propia de muchas figuras humanas del manierismo y que se caracteriza por el movimiento giratorio de las caderas, los hombros y la cabeza que se contrabalancean (Fatás & Borrás, 2002, pág. 291)

Forma	Figuras antropomorfas con figuras zoomorfas. Posturas anticlásicas, en movimiento, pero proporcionales entre sí, aunque un poco afectadas. Poca tensión en las formas. Uso de formas pregnantas. Se cambió el espejo de mano del grabado por una rectangular. En la pintura se suprimió el <i>putto</i> que lleva la filacteria, que se pasó para los <i>putti</i> de la mitad del cuadro. La serpiente da un giro en contra de las manecillas del reloj y se enroscan la cabeza y la cola. La superficie se divide en dos planos por una formación de nubes dispuestas de manera horizontal.	Tratamiento barroco de las formas: presencia de <i>horror vacui</i> ²⁴ , formas recargadas, figuras con posturas zigzagueantes, retorcidas e intrincadas. No presenta las mismas figuras que en Vásquez: no tiene a los padres de la Virgen como en la pintura y presenta unas multitudes en el suelo y un séquito de ángeles que no tiene la pintura del neogranadino. El tratamiento de las figuras del cielo y los <i>putti</i> dispuestos allí es similar
Luz	Cálida, suave y natural. La fuente de luz es un punto exterior al cuadro ubicado a la derecha de éste.	La fuente de luz en el grabado son las figuras en el cielo, dándole a la luz el significado de bondad y divinidad.

Este grabado tiene un esquema compositivo que está formado por dos triángulos, uno invertido en la parte de arriba, formado por Dios-Padre con un cetro, Dios-Hijo semidesnudo con un manto rojo y con una cruz en la mano izquierda y el Espíritu Santo en forma de Paloma, detrás de los cuales hay un séquito de ángeles en forma de hombres andróginos con alas. Formando el ángulo opuesto a la base, está la Virgen María en medio de los dos planos del cuadro y a su vez está formando un triángulo en posición normal con otros dos personajes ilustres (se observa por sus vestiduras: uno religioso y otro noble), cada uno de ellos acompañados por una multitud. De otro lado, debajo de la Virgen hay una serpiente que da un giro en contra de las manecillas de reloj y que muerde su cola,

²⁴ *horror vacui*: Propensión a no dejar espacios exentos de decoración en una obra artística. Esta particularidad es propia de los estilos primitivos y barrocos. (Estrada, 2004, pág. 185)

formando un *uróboros*²⁵. Dentro de la superficie del *uróboros*, se encuentra plasmada la escena de la consumición del fruto de bien y del mal por parte de Adán y Eva.

Entre el plano donde se encuentra la Santísima Trinidad y el plano donde están los dos personajes acompañados cada uno de una multitud, se encuentra un corrillo de nubes en el cual hay cuatro *putti*, dos de los cuales cargan sendos carteles que dicen: “*Non pro te sed pro omnibus hac lex constituta est*”, que significa “No por ti, sino por los demás, se constituyó esta ley” que es el versículo de Ester 15,13. El otro cartel dice: “*in quocumque enim die comederis ex eo, morte morieris*” que es la parte final del versículo Génesis 2,17 que significa: “el día que de él comieres ciertamente morirás”

Sólo en este momento se habla del *uróboros* porque ni en la pintura de Vásquez ni en el grabado de Georg Conrad Bodenehr se puede hablar de que en dichas obras artísticas haya un *uróboros* debido a que en la pintura de Vásquez la cola de la serpiente se enrosca con la cabeza y en el grabado de Georg Conrad Bodenehr, la serpiente no alcanza a encerrarse del todo ni muerde su cola, como si sucede en el Johann Christoph Storer y Bartholomäus II Kilian. El *uróboros* en aquella época hacía referencia a un ser ctónico y a un esfuerzo perpetuo. Junto con la escena de Adán y Eva consumiendo el fruto Árbol del Conocimiento del Bien y el Mal quiere decir que el demonio estará en un eterno esfuerzo para hacer condenar a la humanidad, pero al ser pisado el *uróboros* por la Virgen, significa que ella dará fin a este drama escatológico. No obstante, seguramente ni Vásquez ni

²⁵ Serpiente que se muerde la cola y que encerrada sobre sí misma simboliza un ciclo de evolución. Este símbolo encierra al mismo tiempo las ideas en movimiento, continuidad, autofecundación y, en consecuencia, de perpetuo retorno. La forma circular de la imagen ha dado lugar a otra interpretación: la unión del mundo ctónico, figurado por el círculo. Esta interpretación la el hecho de que el ouroboros, en ciertas representaciones, es mitad negro, mitad blanco. Significa por tanto la unión de dos principios opuestos, como cielo y tierra, bien y Mal, día y noche, yang y yin, y de todos los valores de que tales opuestos son portadores (serpiente- dragón) (Chevalier, Diccionarios de los símbolos, 1995, pág. 792) Ouroboros Dragón o serpiente que se muerde la cola y que aparece como signo entre los gnósticos, simbolizando el tiempo y la continuidad de la vida llevando la inscripción *Hen to pan*, “El uno, el Todo” (Morales y Marín, 1986) p251 Diccionario de Iconología y Simbología José Luis Morales y Marín Editorial Taurus 1986

Georg Conrad Bodenehr conocían el significado del *uróboros*, por lo cual pasaron por alto su “correcta” figuración, ya que es sabido que el cuadro de Vásquez es una copia del grabado de Georg Conrad Bodenehr y de Johann Christoph Storer y Bartholomäus II Kilian y es posible que estos grabados también sean copias de otras obras.

En el grabado de Georg Conrad Bodenehr está la frase *Decuit Virginem eâ puritate nitere quâ maior sub Deo nequit intelligi* que quiere decir ‘Convino que la Virgen brillase con una pureza que no pudiera ser mayor fuera de la de Dios’ se usó en este grabado porque los partidarios de la Inmaculada Concepción interpretaban que Anselmo era correligionario de la causa inmaculista, debido a que creían que las obras de Eadmero en realidad eran de autoría de Anselmo, el cual opinó que la Virgen si fue concebida en pecado original. Lo que sucede es que Anselmo, al proponer la teoría de la *prerredención* se le consideró en el siglo XVII una suerte de inmaculista, aunque nunca fue tal, y ese es el motivo de la leyenda en el grabado.

Por otra parte la frase ‘Convino que la Virgen brillase con una pureza que no pudiera ser mayor fuera de la de Dios’ databa el comienzo del ensalzamiento de María en la teología Occidental y sirvió para que se ablandara la barrera agustiniana respecto a la Inmaculada Concepción de María.

El hecho de que en la pintura se haya suprimido el *putto* del grabado que tiene una filacteria que dice “*Virgo sine macula concepta*” (Virgen, concebida sin mancha) es más una cuestión de composición que de significado, porque si bien el *putto* del grabado que se encuentra entre Joaquín y Ana le otorga a la estampa una referencia explícita que sirve para controlar el significado de la imagen y enfatizar que se está representando la creencia inmaculista, el hecho de suprimir el *putto* no le quita nada a los significados iconográfico e iconológico del tema, lo cual se manifiesta claramente en la pintura que lo

suprimió. Es de observar que en grabado de Bodenehr no hay filacterias, razón por la cual Vásquez recurrió a otro grabado.

El grabado *Immaculata* de Johann Christoph Storer y de Bartholomäus II Kilian tiene dos filacterias cargadas por dos *putti*, la izquierda dice “*Non pro te sed pro ommibus hac contituta rex*” (No por ti, sino por los demás, se constituyó esta ley) de Ester 15,13 y al derecha dice “*in quocumque enim die comederis ex eo, morte morieris*” (el día que de él comieres ciertamente morirás). Esta última filacteria es una suerte de “punto de inicio”, donde debe comenzar a interpretarse el significado iconográfico del grabado, porque indica que esta historia comienza con la consumición del fruto del Árbol del Bien y del Mal por parte de Adán y Eva, escena que se encierra en el *uróboros* que forma demonio-serpiente significa que el Maligno mantendrá un esfuerzo eterno para que se siga ejecutando el pecado que introdujeron con los primeros padres que por eso estamos condenados a la muerte de la carne hasta el Final de los Tiempos cuando aparezca la mujer vestida de sol, venza al demonio pisándole la cabeza como se promete en el Génesis 3,15, y como Segunda Eva, redima lo que hizo la primera.

Las filacterias del grabado de Storer y Killian tenían varios cometidos. En el versículo de Ester 15, 13 es un añadido deuterocanónico que permitió el Concilio de Trento, por lo cual, al referirse a un pasaje considerado apócrifo por los protestantes, es un provocación contra ellos además de la provocación que significa la imagen misma. De otro lado, lo que es más importante, es que este versículo es una prefiguración veterotestamentaria de la Inmaculada Concepción dentro de la exégesis católica y por eso la presencia de este versículo tanto en el grabado de Storer y Kilian como en la pintura de Vásquez.

En la parte baja del grabado de Storer y Killian dice en latín que dice “*Ecce in ex hoc beatam me dicent omnes generationes etiam immaculata conceptione tva*”, que quiere

decir: “Por esta bienaventurada me llaman todas las generaciones y también en tu Inmaculada Concepción”. La parte que dice *“Ecce in ex hoc beatam me dicent omnes generationes”* es el versículo de Lucas 1, 48 y está en un primer renglón de la filacteria en la parte baja del grabado. En el segundo renglón de la filacteria, se encuentra la parte que dice *“etiam immaculata conceptione tva”* que seguramente es un añadido del autor y no está en la Biblia. Esta referencia a Lucas 1, 48 hace alusión a la total santidad de María debido a que es la Madre de Dios y aprovechando estas características que le da Lucas a la Virgen con este versículo, que es denotar toda su santidad y su divina maternidad, las aprovecha para reafirmar el título de la Inmaculada Concepción, que no tiene lugar explícito en la Biblia, y por eso, el autor se ve impelido a añadir *“etiam immaculata conceptione tva”*, es decir, ‘y también tu Inmaculada Concepción.

No obstante, Vásquez cambió *“in quocumque enim die comederis ex eo, morte morieris”* (el día que de él comieres ciertamente morirás) por la mejor conocida y más popular *“Tota pulchra est, amica mea et macula non este in te”* que quiere decir: “toda hermosa eres, amada mía y no hay mancha en ti” de Cantares 4,7, trastocándose un poco el significado prístino de la obra. De esta manera, se puede ver que los artistas podían tomarse ciertas “libertades”, siempre y cuando no ridiculizaran o dieran a entender erróneamente el mensaje del cuadro. No obstante, hay algo muy importante en que la *Alegoría de la Inmaculada Concepción* tuviera en mensaje “el día que de él comieres ciertamente morirás” porque este indica el hecho sobre el porqué Adán y Eva fueron expulsados del paraíso por comer del fruto prohibido y así dieron entrada a la muerte y el pecado al mundo. No obstante, para Vásquez no hubo problema de cambiarlo para otro más popular, atractivo y positivo como “toda hermosa eres, amada mía y no hay mancha en ti”. No obstante hay que tener en cuenta que los artistas neogranadinos casi nunca fueron muy versados en cuanto a los significados ocultos de las *Alegorías*, por lo cual, lo que hacían eran copiar de un grabado, trastocando y re-creando la obra de esta manera.

La *Alegoría de la Inmaculada Concepción* de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos y del grabado de Johann Christoph Storer se parecen en el tratamiento del cielo, que está plasmado como un corrillo de nubes casi horizontal que se expande en la profundidad. De otro lado, ambas obras tienen los mismos cuatro *putti* dispuestos sobre las nubes, que no aparecen en el grabado de Georg Conrad Bodenehr.

Los tres primeros *putti* están en la misma posición en ambas obras, con la diferencia de que en la pintura se suprime el velo del primero de estos *putti*, lo cual se balancea compositivamente pintando más grande el ala del *putto*. El segundo *putto*, tanto en el grabado como en la pintura, tiene un cartel que dice, “*Non pro te sed pro omnibus hac lex constituta est*”, aunque en la pintura el cartel es más grande y el *putto* está más cercano a la Virgen, de manera que entre la Madre de Dios y el cartel encubren la mayor parte de él. El tercer *putto* carga también un cartel en ambas obras y aunque tiene la misma postura, el cartel tiene escrito algo diferente “*in quocumque enim die comederis ex eo, morte morieris*” (el día que de él comieres ciertamente morirás) en el grabado y “*Tota pulchra est, amica mea et macula non este in te*” (“toda hermosa eres, amada mía y no hay mancha en ti”) en la pintura dice y en el cuarto *putto*, la postura es casi la misma, sólo que mientras en el grabado la cabeza está girada en dirección a la multitud, en la pintura está dirigida hacia la Santísima Trinidad.

El resto del grabado y de la pintura son muy diferentes. El tratamiento de la forma en el grabado es completamente barroco, debido a que las formas inundan recargadamente la composición haciendo que posea el *horror vacui* del barroco. Las figuras en el grabado tienen posturas zigzagueantes, retorcidas e intrincadas concernientes a un tratamiento barroco. En cambio, las posturas en la pintura de Vásquez son más estáticas, aunque siguen siendo anticlásicas, debido a que la Virgen está dispuesta en un *contrapposto*,²⁶ las

²⁶ *contrapposto* Italianismo que significa la oposición armónica de las diversas partes del cuerpo humano, especialmente cuando algunas de ellas se hayan en movimiento o tensión estando sus simétricas en reposo. Este tema fue ya estudiado

figuras no insinúan tanto movimiento como por ejemplo de la Inmaculada Concepción de los Venerables de Murillo, donde hay gran movimiento y retorcimiento de las posturas.

Si bien el sistema compositivo es el mismo en ambas obras, la línea serpentinata es mucho más zigzagueante en el grabado que en la pintura. Por otro lado, en la estampa, los tonos negros y blancos no pasan del uno al otro mediante una gradación neutra, sino que cambian violentamente de un tono oscuro a uno claro.

La pintura neogranadina y el grabado no presentan los mismos personajes que se apoyan sobre el suelo en cada obra: en el grabado hay dos personajes ilustres en primer plano y unas multitudes que los acompañan en segundo plano; en cambio, en la pintura neogranadina, sólo se encuentra a San Joaquín y a Santa Ana, fruto de la fórmula renacentista de mezclar un tema antiguo de la Inmaculada Concepción como es el caso de *San Joaquín y Santa Ana en la Puerta Dorada*, con otro tema inmaculista más novedoso como es el caso de la *Alegoría de la Inmaculada Concepción*. Esta situación no se puede hallar en el barroco europeo y, por tanto, tampoco sucede en el grabado. Así mismo, en la pintura no hay ángeles que estén rellenoando el cielo como en la estampa. La luz en el grabado viene de la Santísima Trinidad, mientras en la pintura viene desde punto exterior a la derecha del cuadro. En el primero la luz en el grabado tiene así un significado simbólico que hace que las figuras de las que emana sean fuentes de bondad y de santidad. En la pintura la luz no tiene este significado, sólo un tratamiento técnico.

La perspectiva en el grabado es profunda y aérea, y así mismo en la que en la pintura la perspectiva es profunda y aérea pero también tiene la técnica que permite el arte de la pintura de ejecutar la perspectiva menguante y del color mediante la técnica del *sfumato*.

con reigor por los escultores griegos que se liberaron definitivamente de la llamada ley de la frontalidad. El contrapposto fue muy empleado de nuevo a partir del Renacimiento tardío (Fatás & Borrás, 2002, pág. 85)

Por otra parte, esta *Alegoría de la Inmaculada Concepción* no se parece a la de Giorgio Vasari de 1541, pero como hay pocas *Alegorías de la Inmaculada concepción* que tengan un esquema parecido al de Vázquez (Ver ilustración 26), se tratará de resaltar las diferencias de esta Inmaculada en comparación con la del famoso pintor Giorgio Vasari a continuación (Para ver un esquema de la comparación, véase Tabla 3)

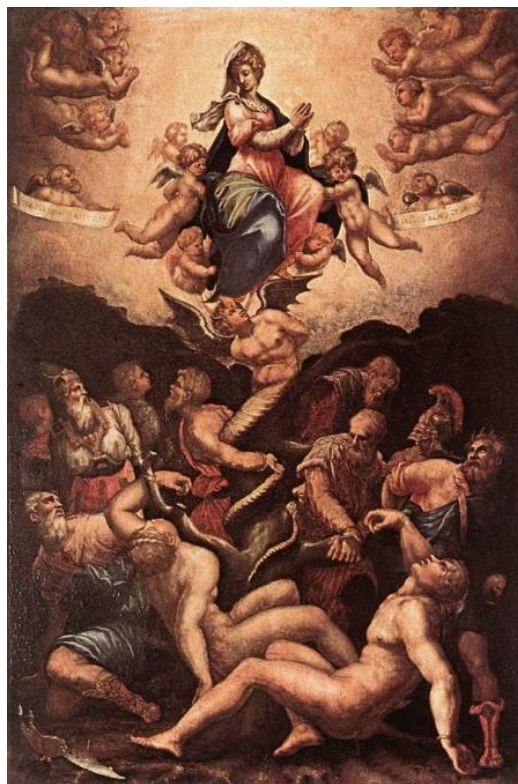


Ilustración 26 *Allegoria dell'Immacolata Concezione* Giorgio Vasari óleo sobre madera, Galleria degli Uffizi, Firenze, 58 x 39 cm

Tabla 3 *Alegoría de la Inmaculada Concepción de Gregorio Vázquez de Arce e Alegoría de la Imaculada Concepción de Vasari*

Figura	Alegoría de la Inmaculada Concepción de Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos	Alegoría de la Inmaculada Concepción de Giorgio Vasari
Esquema Compositivo	Triángulo invertido que comparte el vértice con un triángulo en posición normal. El vértice que une los dos triángulos del esquema compositivo se ubica en	Piramidal. Uso de tres puntos de fuga. Orden simétrico y estable

	el abdomen de la Virgen. Orden simétrico y estable	
Línea	Rectilínea y diagonal	Zigzagante
Perspectiva	Aérea e indeterminada pintada con <i>sfumato</i> . Se usa perspectiva menguante y Aérea y del color	Aérea e indeterminada pintada con <i>sfumato</i>
Modelado del volumen	Llevado a cabo a través del manejo de luz y sombra, luz a la derecha y sombra a la izquierda. Adición de blanco o negro para insinuar el volumen	Llevado a cabo a través del manejo de luz y sombra, luz en la parte superior y luz en la parte inferior. Adición de blanco o negro para insinuar el volumen
Color	Cálido, apagados y suaves y presenta gradaciones suaves	Frio, artificial, colores estridentes
Forma	Figuras antropomorfas con figuras zoomorfas. Posturas anticlásticas, en movimiento, pero proporcionadas entre sí, aunque un poco afectadas. Poca tensión en las formas. Uso de forma pregnantes	Predominio de figuras antropomorfas y antropozoomorfas. Posturas alargadas, afectadas, anticlásticas y distorsionadas. Imagen artificial, extraña y antinatural. Tensión en las formas
Luz	Cálida, suave y natural. La fuente de luz es un punto exterior al cuadro ubicado a la derecha de éste.	Fría, antinatural y artificial, la fuente de luz es la Virgen

Comparando la *Alegoría de la Inmaculada Concepción* de Vásquez con la de Vasari, se puede ver que en la primera se ha superado la costumbre renacentista en la que María viste una túnica rojiza. En la época de Vasari la representación humana es mucho más importante que en la de Vásquez, debido a que el demonio se plasma en aquélla como un ser antropozoomorfo que tiene medio cuerpo en forma de serpiente, y el otro medio en forma humana con alas de murciélago.

A diferencia de la pintura de Vásquez, las posturas de los personajes en Vasari son más anticlásicas y distorsionadas, lo que no sucede en la pintura de Vásquez donde las posturas son predominantemente clásicas y estáticas. Por otra parte, mientras la luz en Vasari es fría, antinatural y artificial; la de Vásquez es más natural y con una paleta más cálida, aunque no se puede decir que sea excesiva o especialmente cálida. El manejo de los *Putti* también es diferente, al ser más alargados los de Vasari.

El esquema de composición es totalmente distinto: mientras que en Vásquez consiste en un triángulo invertido formado por Dios-Padre, Dios-Hijo y la Virgen, y otro triángulo en posición normal, formado por la Virgen y sus padres, unidos por el vértice que es la Virgen; en Vasari el esquema es piramidal, con la Virgen en el vértice y un infierno en la base. De otro lado, en ambos casos los esquemas de composición son estables y simétricos, lo que le da a la obra la solemnidad que el tema amerita, lo cual se consigue mediante un orden compositivo de estas características.

En Vasari no aparecen San Joaquín ni Santa Ana, como sucede en la pintura de Vásquez. Por otra parte, Vasari pinta un infierno con un obispo, un soldado romano y otros personajes que en su mayoría se encuentran amarrados a un árbol. No existió en el Viejo Continente una representación predeterminada del tema de *Alegoría de la Inmaculada Concepción*, se ven en Europa *Alegorías de la Inmaculada Concepción* de muchas maneras distintas, representando emblemas y empresas. A diferencia de como sucedió allí, en el Nuevo Reino existió una predeterminación del tema de *Alegoría de la Inmaculada Concepción* donde todas las pinturas se plasmaron de manera predeterminadamente similar.

En el cuadro de Vasari, la Virgen está en una pose más bien anticlásica, porque está sentada en medio del cielo y las manos unidas hacia el lado derecho en posición orante.

También está rodeada de *putti* y pisando al diablo con el pie, lo que indica que se refiere a la Inmaculada Concepción. La luz sale de la Virgen y es más bien artificial que naturalista; sus vestidos forman numerosos pliegues pero con una cadencia zigzagueante, cadencia no encontrada en el cuadro de Vásquez, quien en este sentido, es más clasicista.

En la Virgen de la pintura de Vasari hay gran cantidad de líneas curvas que hablan de movimiento, suavidad y voluptuosidad, esto se puede apreciar en las figuras, ya sean desnudas o vestidas. Por otro lado, en la pintura de Vásquez hay más líneas diagonales, que representan inestabilidad, tensión y velocidad.

La imagen de Vasari es más artificial, más extraña, más elástica, más estilizada y no es naturalista, mientras que la Vásquez es más naturalista y clásica. Tanto en Vasari como en Vásquez la perspectiva es aérea e indeterminada, aunque en ésta es más profunda. El manejo del color en Vasari es frío, artificial, donde los colores se manifiestan enfrentados entre sí, a diferencia de Vásquez donde los colores son cálidos y se presentan en gradaciones.

En ambas pinturas se usa la técnica del *sfumato* o esfumado y tienen una perspectiva aérea, menguante y del color. En Vasari es más plana, y en Vásquez, es más profunda. La perspectiva aérea es más notoria en Vásquez porque otorga a su cuadro mayor profundidad

En la alegoría de Vásquez, el modelado del color deviene del manejo de la luz desde el lado derecho del cuadro, mientras que en el cuadro de Vasari la fuente de luz es la Virgen, de ahí viene el modelado, que en el caso de Vásquez forma sombras a la izquierda y con más intensidad mientras más se alejan de la mitad del cuadro, lo que sugiere que la fuente de luz se ubica hacia la derecha por fuera del cuadro. En Vasari, el modelado se forma por

marcados contrastes de luz y sombras constituidos a través de distintos tonos de luz de los mismos colores. En el caso de Vásquez, los colores también varían mediante la adición de blanco o negro al mismo color para insinuar el volumen. Mientras los colores en Vasari son vívidos y un poco estridentes, en Vásquez son apagados y suaves, la primera tiene un uso del color típicamente manierista y la segunda, el tratamiento del color es barroco. En la alegoría del italiano, la luz emana de la Virgen hacia la parte inferior del cuadro que es más oscura —donde está en infierno— por lo cual, el uso de la fuente de luz ubicado en la Virgen es un símbolo que significa divinidad o santidad. La oscuridad, por el contrario, simboliza falta de ellas.

También sucede en Vasari, que las figuras más cercanas al primer plano crean más tensión en sus formas; así, la Virgen y los dos hombres desnudos que se encuentran en primer plano muestran posiciones forzadas con líneas que generan tensión en la pintura. En Vásquez, las figuras son más estáticas y más verticales, por lo que no generan tanta tensión. Las posturas en Vasari tratan de ser más emotivas y sensitivas mientras que en Vásquez los colores son más sobrios y las posiciones más estáticas y sosegadas.

En la obra de Vásquez las figuras están proporcionadas entre sí, mientras que en la Vasari la figura de la Virgen y las de los hombres en el infierno no están compuestas de manera proporcional porque la Virgen está desproporcionada en relación con las figuras en el Infierno.

Otra pintura con la que se comparará la pintura de Vásquez es la *Alegoría de la Inmaculada Concepción* es la plasmada por Hernando de Esturmio con la técnica de óleo sobre tabla, la cual se halla presente en la colegiata de Osuna en España (ver ilustración 5 y para ver un esquema de la comparación, véase Tabla 4



Ilustración 27 Alegoría de la Inmaculada Concepción, Hernando de Esturmio, Óleo sobre tabla, 1555, Colegiata de Osuna, Osuna, España

Tabla 4 Alegoría de la Inmaculada Concepción de Vázquez de Arce e Alegoría de la Inmaculada Concepción de De Esturmio

Figura	Alegoría de la Inmaculada Concepción de Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos	Alegoría de la Inmaculada Concepción de Hernando de Esturmio
Esquema Compositivo	Triángulo invertido que comparte el vértice con un triángulo en posición normal. El vértice que une los dos triángulos del esquema compositivo se ubica en el abdomen de la Virgen. Composición estable, simétrica y equilibrada.	El esquema compositivo es de orden piramidal irregular que cobija a la Virgen, dos ángeles, un pastor, a Ana, a Joaquín y dos mujeres ricamente ataviadas. Composición estable, equilibrada y simétrica
Línea	Rectilínea y diagonal	Serpentinata
Perspectiva	Aérea e indeterminada pintada con <i>sfumato</i> . Se usa perspectiva	Uso de perspectiva aérea, menguante y del color. Uso de la

	menguante y aérea	técnica del <i>sfumato</i> .
Modelado del volumen	Llevado a cabo a través del manejo de luz y sombra, luz en la derecha y sombra en la izquierda. Adición de blanco o negro para insinuar el volumen	Llevado a cabo a través del manejo de intensas zonas de luz e intensas zonas de sombra mediante uso de diferentes tonos del mismo color. Uso de fuertes contrastes de colores distintos para resaltar las figuras y formas
Color	Cálidos, apagados y suaves y presenta gradaciones suaves. Colores naturales. El manto de la Virgen es verde. Uso de colores fríos	El manto de la Virgen es verde. Los tonos y los colores contrastan fuertemente. Paso violento de un color al siguiente. Colores antinaturales y cálidos
Forma	Figuras antropomorfas con figuras zoomorfas. Posturas anticlásicas, en movimiento, pero proporcionadas entre sí, aunque un poco afectadas. Poca tensión en las formas. Uso de formas pregnantes	El pintor tuvo que poner cinco figuras en el piso y tres en el cielo para que la composición se ajustara al formato vertical que no tiene Vázquez de Arce y Ceballos. Hay una inscripción que dice "Henandvs de Stormivs Zierikseesis faciebat 1555" que traduce: "Lo hizo Hernando de Esturmio de Zierikesees en 1555". Figuras alargadas, deformadas y desproporcionadas entre sí de tradición manierista. Uso de formas poco pregnantes
Luz	Cálida, suave y natural. La fuente de luz es un punto exterior al cuadro ubicado a la derecha de éste.	La Virgen es la fuente de luz. La luz es recargada y artificial que proporciona dramatismo

La *Alegoría de la Inmaculada Concepción* de Hernando de Esturmio es una pintura en la cual se representa a la Virgen de la Inmaculada Concepción en el cielo coronada por la Mano de Dios, acompañada por un par de ángeles a su derecha e izquierda y rodeada de

nubes. En el centro del cuadro se encuentra la luna creciente que hace referencia a que la mujer en el cielo es la Inmaculada Concepción. En la parte inferior se encuentran San Joaquín y Santa Ana de rodillas, a derecha e izquierda respectivamente, de los cuales salen unos tallos de azucenas. Un poco más lejos en la perspectiva, detrás de San Joaquín, se encuentra un pastor cargando su oveja, y detrás de Santa Ana, se encuentran dos mujeres ricamente ataviadas. Al lado del pastor hay una inscripción que dice “Henandvs de Stormivs Zierikseesis faciebat 1555” que traduce: “Lo hizo Hernando de Esturmio de Zierikese en 1555”.

El esquema compositivo de la *Alegoría de la Inmaculada Concepción* de Hernando de Esturmio tiene forma de pirámide irregular y cuya extensión cobija a la Virgen, dos ángeles un pastor cargando a su oveja, San Joaquín, Santa Ana y un par de damas ricamente ataviadas que van juntas ubicadas dentro de este orden en la pirámide irregular.

A diferencia de Vásquez, De Esturmio no podía hacer un esquema compositivo que tuviera un triángulo invertido y uno en posición natural, debido a que su formato era horizontal, por lo cual tuvo que agregar las figuras del pastor y de las dos damas ricamente ataviadas para rellenar la composición. Por otra parte, en el arte manierista era común hacer esquemas piramidales. De otro lado, ambos esquemas compositivos son simétricos y estables, lo cual era muy relevante para darle mediante el orden la solemnidad que el tema merece.

Se puede observar en la representación de De Esturmio, que la Virgen está con el manto verde y la túnica blanca al igual que en Vásquez. Pero se observa en el pintor europeo una pretensión manierista de que las figuras son alargadas y desproporcionadas entre sí. En Vásquez, las formas son proporcionales entre sí, aunque un poco afectadas y en movimiento. Las posturas de las figuras en ambas obras son deformadas y anticlásicas con

un gusto manierista. Tanto las figuras como los pliegues de los vestidos y el manejo de la línea tienen en De Esturmio una cadencia sinuosa que les otorga a la obra movimiento, voluptuosidad y suavidad, como se acostumbraba en la época.

El modelado del volumen en De Esturmio es artificial y los colores forman contrastes fuertes entre los tonos y entre los colores mismos, haciendo el cuadro más violento, recargado y dramático. Mientras que en Vásquez, el modelado del volumen es realista; los colores y el paso entre ellos son suaves.

Ambos artistas utilizan la perspectiva del color, la perspectiva aérea y la perspectiva menguante en sus cuadros, pero el autor neogranadino las usa de una manera realista, mientras que De Esturmio lo hace acogiéndose a la antinaturalidad y a la violencia de los colores del manierismo. La perspectiva es profunda por igual en ambos autores. Por otra parte, hay mucha más pregnancia en las formas de Vásquez que en las de De Esturmio.

El color en De Esturmio es más cálido, lo cual contrasta fuertemente con el azul del cielo en el fondo del cuadro. En Vásquez, el color pasa a otro cercano en la escala cromática, excepto cuando un color está prescrito para una figura, como por ejemplo el manto rojo de Dios-Hijo o el esplendor amarillo que rodea al Espíritu Santo.

En la obra del pintor europeo, la luz parte de donde está la Virgen y de allí llega a los demás puntos del cuadro. En Vásquez, la luz parte aparentemente desde un punto ubicado a la derecha y fuera del cuadro, formando sombras a la izquierda y zonas de luz hacia la derecha. En este cuadro, la luz forma un simbolismo en el que representa el grado superlativo de manifestación de divinidad.

Es de ver que en Europa la *alegoría de la Inmaculada Concepción* no era un tema predeterminado propiamente dicho, lo que dio espacio a la elaboración de diferentes tipos de alegorías. Por otra parte, en el Nuevo Reino se observa esta predeterminación social del tema, lo cual tiene que ver mucho con el gusto arcaizante que conllevaba la desterritorialización de lo español, lo africano y hasta de lo indígena en estos territorios durante la época colonial.

Es revelador que el hecho de que Vásquez haya convertido el *uróboros* de *Immaculata* Johann Christoph Storer y Bartholomäus II Kilian en una serpiente en el que se atan la cabeza y la cola hace referencia a que los artistas coloniales no estaban muy versados en el significado “verdadero” y prescrito para un tipo de representación, y al copiar de una obra a otra modificaban la figura de tal manera que el tema quedaba desligado de su significado alegórico prístino.

También se observa que en el proceso de copia se elegía lo que se iba y cómo se iba a copiar pues las figuras de Vásquez y de ambos grabados son similares, pero cuando se mira más detenidamente, se observa que se cambiaron los ejes sobre los que se disponen las figuras, que unas imágenes se mezclan con otras, que el tratamiento de la línea y el color son diferentes; es decir, hay un proceso de volver a crear la imagen a partir de otra que la inspira, debido a que el artista colonial reorganiza los elementos de la composición, aunque respetando la mayoría de las normas que exige la prescripción teórico artística del tema, que muchas veces pasan por alto detalles, como por ejemplo, el caso del *uróboros*, que hace que al no contradecir los dogmas de la Iglesia, se pasa fácilmente por alto por parte de las autoridades.

4.2. *La Inmaculada Concepción de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos*

La segunda obra a la que nos referiremos es la Inmaculada Concepción de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, que mide 142 cm de alto y 99 cm de ancho. Fue pintada con la técnica de óleo sobre tela y está firmada en 1697. (ver ilustración 28).



Ilustración 28 *La Inmaculada Concepción (detalle)*, Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, Óleo sobre tela, 142 x 99 cm, 1697 Museo de Arte Colonial, Bogotá.

El esquema de composición está formado por un óvalo central en el que se encuentra la Virgen María vestida de túnica blanca y manto azul resplandecientes; hay doce estrellas en la cabeza de la Virgen sin diadema. El manto azul rodea la espalda y la cintura de la Virgen. A lado y lado de la Madre de Dios se plasmaron nubes que forman dos espirales

verticales en tonos grisáceos primordialmente, y sólo alrededor de su cabeza se encuentran unos tonos claros y cálidos de amarillo que se difuminan rápidamente entre los grises de las nubes.

La Virgen es de piel blanca, su cabello está recogido y es de color castaño. La Madre de Dios está cubierta, desde las clavículas hasta los pies, por la túnica blanca anteriormente nombrada cuyos bordes tapan los pies y se escurren entre la luna creciente sobre la cual hay cuatro *putti*. En la parte inferior del cuadro hay un paisaje que no se distingue bien por el tenebrismo del ambiente, aunque se puede notar que hay una palma como motivo que representa un tipo teológico perteneciente a la representación de la Inmaculada Concepción. En el extremo izquierdo inferior del cuadro se encuentra una pequeña, casi insignificante serpiente que hace varios círculos con su cuerpo y que abre la boca desafiadamente ante la Virgen, pero es tanta la delgadez, pequeñez y fragilidad del animal que no parece que representara ningún peligro real.

Observamos que la falta de motivos que representen tipos teológicos no es tan importante para identificar a la Inmaculada Concepción y que para la época, estos motivos se plasmaban más para rellenar el espacio y menos para hacer alusión a la Purísima Concepción de María, diferente de como se hacía con la Virgen *Tota Pulchra* durante el gótico europeo, en la cual se plasmaban hasta todos los motivos que componían la pintura y hasta con su filacteria explicativa algunas veces.

Algo que es omnipresente en todas las representaciones de la Inmaculada, es la cabeza rodeada de las doce estrellas y la media luna a sus pies, lo cual resalta la importancia de que el creyente identifique a la Virgen María como la Mujer del Apocalipsis (que será un día en el que el sol y la luna coincidan en el cielo, y esto sucede cuando la luna está en cuarto menguante) y que esta concordancia significa que la Virgen aplastará la serpiente

al final de los tiempos, tal como lo prometió Dios en el Génesis 3,15. Esto nos lleva a pensar que para la iglesia neogranadina era menos relevante que el creyente recordara que María había sido prefigurada en el Antiguo Testamento y más el hecho de que tendrá la tarea de aplastar al demonio al final de los tiempos.

Así mismo se usaba el formato vertical en las Inmaculadas Concepciones —que incita a la elevación— para crear una exaltación, una conmoción o un recogimiento religioso del feligrés. Esto se puede ver en el hecho de que tanto el formato, como la disposición de las figuras en la composición y la composición misma son verticales. Esta verticalidad se puede ver muy bien en las pinturas influenciadas por el Renacimiento tardío; pero se mantiene incluso en las pinturas de influencia barroca o en las pinturas que aúnan más de un estilo, como la famosa Inmaculada de Antonio Acero de la Cruz que tiene un tratamiento manierista en la Virgen con un incipiente tratamiento barroco en los ángeles que la acompañan²⁷. En todos los casos, se conserva la verticalidad del cuadro para conseguir una conmoción en el fiel.

El formato vertical para un cuadro induce al espectador a ver la profundidad de la perspectiva. Esta posibilidad del formato es anulada por la canonización del tema que incrusta a la Virgen María en un óvalo en todo lo largo y ancho del cuadro, de manera que la perspectiva que se deja ver cerca a las márgenes del cuadro lo que minimiza el efecto de profundidad que el formato permite. Esto se hace seguramente porque se necesita que la atención se centre en la Virgen y en el demonio, pero sólo concomitantemente en el demonio.

Comparando la *inmaculada Concepción* de Vásquez con la de Juan de S. y Escalante, se puede ver que el esquema compositivo de la *Inmaculada Concepción* del autor español

²⁷Sacado de: <http://www.colarte.com/colarte/foto.asp?idfoto=225546> 18 de julio de 2012

está formado por dos óvalos circunscritos en la obra: en el primer óvalo se enmarca la Virgen, la cual tiene una túnica blanca, un manto azul y el cabello castaño suelto sobre sus hombros; también tiene sus manos dispuestas en posición orante (un poco ladeadas hacia la derecha) y sus pies se encuentran tapados con su túnica, la cual termina escurriéndose en pliegues en medio de tres *putti*, que están plasmados a los pies de la Virgen en forma de tres cabezas de niños con un par de alas cada una. En el esquema compositivo hay también un segundo óvalo que es más ancho y pero de menor altura que la Virgen y que la intercepta en los hombros y en la zona de las tibias de las piernas. Este óvalo está relleno de una luz que emana del sol y que se encuentra detrás de la Virgen y que se dispone a formar un juego de iluminaciones y de sombras sobre unas nubes grises que cubren las partes exteriores de la obra, excepto en la parte inferior, donde hay un paisaje formado por unas ondas montañosas en donde se encuentran la torre de David, una palma, un jardín cerrado en la esquina inferior izquierda y un pino, en la parte inferior derecha (ilustración 29). Para ver un esquema de la comparación, véase tabla 5.



Ilustración 29 Inmaculada Concepción, atribuido a Juan de Sevilla, óleo sobre lienzo, hacia 1680, Salón Rojo del Hospital Real de la Universidad de Granada, Granada, España.

Tabla 5 Inmaculada Concepción de Vázquez de Arce e Inmaculada Concepción de S. y Escalante

Imagen	Inmaculada Concepción Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos	Inmaculada Concepción Juan de S. y Escalante
Esquema Compositivo	Oval. Composición simétrica y estable.	Formado por dos óvalos concéntricos. Composición simétrica y estable
Línea	Serpentinata	Serpentinata
Perspectiva	Poco profunda, sin embargo hay contrastes de formas debido a que las más lejanas tienen la perspectiva aérea, menguante y del color	Poco profunda. Uso de perspectiva aérea, menguante y del color
Modelado del volumen	Uso de fuertes zonas de sombra	Llevado a cabo a través del manejo de fuertes zonas de

		sombra, pero no tan fuertes como las de Vásquez.
Color	Tenebrismo, claroscuros, fuertes contrastes de luz y sombras. Paso suave de un color al siguiente. Oscurecimiento de la paleta	Fuertes claroscuros y contrastes entre luz y sombras. Paso violento de un color al otro. Iluminación de la paleta.
Forma	<i>Contrapposto</i> de la Virgen, postura anticlásica. Posición afectada. Fuerte tensión entre las formas. Forma pregnante	<i>Contrapposto</i> de la Virgen, postura anticlásica Fuerte tensión entre las formas. Forma Pregnante
Luz	Escasamente iluminada el cuadro. La cabeza de la Virgen es fuente de luz. Fuerte dramatismo	La fuente de luz está detrás de la Virgen, aunque salen unas ráfagas de la cabeza de la Virgen, esta "iluminación" casi no incide en la formación de zonas de luz y de sombras en el cuadro. Fuerte dramatismo

El esquema de composición es eminentemente oval tanto en la obra del neogranadino como en la del español y como son casi todas las demás Inmaculadas Concepciones, tal como Pacheco la prescribe: "Vestida del Sol, un sol ovado de ocrei blanco, que cerque toda la imagen unido dulcemente con el cielo; coronada de estrellas" (Pacheco, 1649, pág. 481). Por otra parte, el hecho de que la composición es simétrica y estable en ambas ocasiones se debe a que se quiere dar orden a la composición y así dotarla de la solemnidad que le corresponde.

La línea que se tendió a usar tanto en la inmaculada neogranadina como en la española fue la serpentinata, aunque con un movimiento más zigzagueante y creando mayor tensión en la Inmaculada de Juan de S. y Escalante que en la de Vásquez de Arce y Ceballos, el cual, aunque también genera tensión en las líneas, es menor que en la de Juan de S. y Escalante.

La perspectiva en ambas Inmaculadas es profunda y en ambas se usa la perspectiva aérea, la perspectiva menguante y la del color, haciendo pintar a los pies de la Virgen un paisaje profundo donde se plasman algunos de los motivos que representan las letanías marianas y las prefiguraciones de la Virgen como Madre de Dios como la torre de David y la palma en el caso de la pintura de Juan de S. y Escalante y en el caso de la pintura de Vásquez solo está la palma. Esto es correspondiente a la perspectiva profunda propia del barroco que procura conseguir un estremecimiento ante el tema religioso en el espectador a través de esta ilusión óptica.

En ambos cuadros el modelado del volumen se hace mediante fuertes zonas de sombra y de luz siendo más patentes en la obra de Juan de S. y Escalante. En los dos cuadros hay un tratamiento realista de la pintura, pero el cuadro de Vásquez es más tenebrista que el del español por el oscurecimiento de la paleta, lo que sirve para dar al espectador mucha mayor conmoción ante el hecho religioso.

Se observa que en ambas pinturas se usa la proporción de Leonardo Da Vinci concerniente a que la parte de la cabeza, de la barbilla a la coronilla mide la octava parte del resto del cuerpo. Esto significa que en América ya se conocía la disposición de Leonardo acerca de las proporciones de la figura. Esto también sucede con la utilización de la perspectiva de color, la perspectiva menguante y la aérea. También se observa que las formas son cerradas en ambos cuadros y que son muy realistas. Esto le da al cuadro una simplificación de las formas que hacen centrar la vista en la Virgen en ambos casos.

Las formas en ambos cuadros son pregnantes, es decir, son fáciles de describir, lo que hace que las imágenes no sean difíciles de entender ni de interpretar, como dice Trento que debían ser las representaciones pictóricas.

La *Inmaculada Concepción* de Vásquez es menos iluminada, lo que produce que las figuras del fondo del paisaje se vean con mayor dificultad, pero al ser más tenebrista esa pintura, la mirada del espectador no se detiene en estos detalles, sino que aprecia la Virgen. De otro lado, el tenebrismo de Vásquez tiene el efecto de llenar de expectación y le da un mayor dramatismo. Por su parte, la *Inmaculada* de Escalante es menos iluminada y dramática que la de Vásquez, y por lo tanto las formas se distinguen con mayor facilidad. Esto no quiere decir que le falte dramatismo a la obra, sólo que en *Inmaculada Concepción* neogranadina el tenebrismo y la conmoción que produce al espectador es mayor. La fuente de luz en ambos cuadros es un sol está detrás de la Virgen, lo que significa que esta Virgen es la misma mujer Apocalíptica, ya que la Virgen, está “vestida de sol”.

La *Inmaculada Concepción de los Venerables* de Murillo es una pintura que mide 172 x 285 cm que está pintada con la técnica de óleo sobre lienzo y fue elaborada en 1678. Actualmente se encuentra en el Museo del Prado en Madrid. Esta pintura tiene un esquema piramidal formado por la Virgen y una nube rellena de *putti* revoloteando a sus pies. Así mismo, hay dos ejes curvos a cada lado de la Virgen, uno cóncavo y el otro convexo en el que se disponen dos filas curvas de *putti*, los cuales tienen formas tan abiertas que apenas se distinguen del fondo, el cual está compuesto en su casi totalidad de tonos amarillos, dorados y rosados que otorgan al cuadro gran iluminación, excepto en la parte inferior izquierda donde se pintaron unas zonas de sombra (ver ilustración 30).



Ilustración 30 Inmaculada Concepción de los Venerables, Bartolomé Esteban Murillo, óleo sobre lienzo, 172 x 285 cm, 1678, Museo del Prado ,Madrid, España.

Este cuadro tiene gran movimiento, ya que se usa la línea serpentinata en la disposición de la forma de la Virgen y de los *putti*, que junto con el *contrapposto* de la Virgen le dan a la obra un gran dinamismo y rompe la ley de la frontalidad²⁸. Los *putti* que se encuentran sobre la nube están tan agolpados entre sí y con posturas tan retorcidas que también proveen de una gran sensación de movimiento al cuadro en infinidad de posturas y ninguna de ellas clásica ni estática. La Virgen está vestida de túnica blanca, manto azul, tiene la luna a sus pies; tiene las manos en el pecho y la mirada hacia arriba en un éxtasis apoteósico. El fondo del cuadro es formado por nubes más o menos indeterminadas de colores amarillos, que dan la sensación de que la Virgen está en medio de nubes bañadas

²⁸ Frontalidad, ley de la: Término creado por Lange, tratadista danés y arqueólogo de fines de siglo XX. Se refiere sobre todo a los (*sic*) artes griego y egipcio, y en la actualidad se interpreta del modo que sigue: la línea pasa por entre las cejas, por la nariz y el ombligo, debe dividir al cuerpo en dos partes iguales y exactamente contrapesadas. Normalmente comporta isocefalia y, en relieve y pintura, suele mostrar la cabeza de perfil y el cuerpo de frente. Responde usualmente a un estadio poco desarrollado de las técnicas de representación en perspectiva (Fatás & Borrás, 2002, pág. 153)

por la luz solar de una manera totalmente naturalista. Para ver un esquema de la comparación, véase tabla 6.

Tabla 6 Inmaculada Concepción de Vásquez de Arce e Inmaculada Concepción de Murillo

Imagen.	Inmaculada Concepción de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos.	Inmaculada Concepción de Bartolomé Esteban Murillo.
Esquema Compositivo.	Oval. Composición simétrica y estable.	Piramidal con dos ejes al lado de la Virgen, uno cóncavo y el otro convexo.
Línea.	Serpentinata.	Serpentinata, espiral y diagonal.
Perspectiva.	Poco profunda, sin embargo, hay contrastes de formas debido a que las más lejanas tienen la perspectiva aérea, menguante y del color.	Poco profunda, sin embargo, hay contrastes de formas debido a que las más lejanas tienen la perspectiva aérea, menguante y del color.
Modelado del volumen.	Llevado a cabo a través del manejo de fuertes zonas de sombra.	Llevado a cabo a través del manejo del claroscuro.
Color,	Realismo, claroscuros, fuertes contrastes de luz y sombras. Paso suave de un color al siguiente. Utilización de tonos oscuros y poco saturados con tendencia a colores neutros. Uso de paleta oscura.	Naturalismo, claroscuros, fuertes contraste de luz y sombra, paso fuerte de un color al siguiente, Utilización de tonos claros y poco saturados con tendencia al amarillo. Iluminación de la paleta.
Forma.	Formas orgánicas, <i>Contrapposto</i> de la Virgen, postura anticlásica. Posición afectada aunque estable. Fuerte tensión entre las formas. Forma realista. Forma pregnante. Formas sobrias, solmenes, simples y claramente diferenciadas entre sí. Forma	<i>Contrapposto</i> de la Virgen, Postura anticlásica, muy afectada e inestable. Mucha tensión en las formas. Imágenes pregnantes. Formas naturalistas, dramáticas, recargadas, grandilocuentes y poco diferenciadas entre sí. Forma

	Cerrada. Formas no efectivistas.	abierta. Formas efectivistas.
Luz	Escasamente iluminada el cuadro. La cabeza de la Virgen es fuente de luz. Fuerte dramatismo.	Cálida, e iluminada y recargada. La fuente de luz está detrás de la Virgen.

Al comparar la *Inmaculada Concepción* de Gregorio Vásquez con la de Bartolomé Esteban Murillo se observa que es muy distinto el esquema compositivo, porque mientras Vásquez usa el tradicional esquema oval, Murillo se ve obligado a organizar las formas de manera piramidal debido a que el gran formato del cuadro hace que se haga necesario hacer este esquema para vencer la sensación de quietud que otorga un formato tan grande (Anrup, 2000, pág. 102). De todas formas, estos dos esquemas de composición son simétricos y estables, lo que le da a ambas composiciones una sensación de orden y, por ende, le otorga solemnidad a la pintura.

La línea más usada en ambas obras es la serpentinata, lo que le otorga al cuadro movimiento, voluptuosidad y suavidad. Por otra parte, en la obra de Murillo hay un predominio de la línea en espiral, lo que le proporciona el sentido de giro, de expansión, pero a la vez de contracción y de unidad. También en esta obra hay muchas líneas diagonales, lo que indica que el autor quería que el cuadro transmitiera una sensación de inestabilidad, velocidad y tensión.

En ambos cuadros, la perspectiva es poco profunda en el cuadro de Murillo porque la Virgen está dispuesta apoteósicamente en el cielo, lo que no proporciona la oportunidad de plasmar objetos mediante la perspectiva, como por ejemplo, en un paisaje. Sin embargo, se observa la utilización en ambos cuadros de la perspectiva aérea, menguante y del color ya que las nubes se ven más “profundas” porque tienen un tono ligeramente más azulado, necesario para representar el aire que se encuentra entre el observador y el objeto. En el cuadro de Vásquez de Arce y Ceballos se presenta una perspectiva profunda

detrás de la Virgen que se observa en el paisaje en el que se ha ubicado la torre de David, la Palma, el Jardín Cerrado, motivos referentes al Cantar de los Cantares, y un pino, lo que indica que para el siglo XVII no era tan importante hacer alusión a estos motivos; en cambio era necesario plasmar el sol detrás de la Virgen y la luna a sus pies, porque eran los motivos que verdaderamente distinguían en la tradición popular a la Inmaculada Concepción de otras advocaciones, más que los motivos referentes a su prefiguración como la Madre de Dios que se basaron en apartes del Antiguo Testamento.

El modelado del volumen se hace con oscurecimiento o aclaramiento de tonos del mismo color en ambos cuadros, los cuales son más fuertes en la *Inmaculada Concepción* de Murillo que en la de Vásquez. Por otra parte, hay un realismo en la Inmaculada Concepción de Vásquez de Arce y Ceballos en la que hay una intención de interpretar con minucia literalmente la realidad. Por otra parte, en la *Inmaculada Concepción* de Murillo es naturalista, y que también representa a la naturaleza, pero edulcorada con las necesidades y prerrogativas del artista, que en este caso usa formas abiertas y recargadas, colores vivos y estridentes, fuertes zonas de luz y de sombras, posturas afectadas, anticlásicas y retorcidas para dar al cuadro más artificialidad, recarga, ornamentación, decoración y un mayor dramatismo con el objetivo de conmover al espectador, lo cual era una regulación básica desde el Concilio de Trento.

En cuanto al color, hay en la obra de Vásquez un fuerte uso de los claroscuros, pasos suaves de color entre la luz y las sombras y un oscurecimiento de la paleta con tendencia a que los colores se acerquen a tonos neutros y también se pasa de manera suave entre un color o un tono y el siguiente. Con este efecto se busca tener mayor conmoción al espectador, lo que también se logra con la postura extremadamente contraria que usa Murillo, es decir, el artista español usa colores vivos y estridentes con gran iluminación de la paleta y un gran uso de los amarillos, pasando fácilmente de un tono al siguiente, lo que también conmociona los sentidos del espectador. Un uso de los colores más

extremadamente realista que no tenga una tendencia hacia el oscurecimiento de la paleta, o a su iluminación, sino que por el contrario mantenga una posición intermedia entre estos dos extremos, no logrará conmocionar los sentidos del espectador. Esto se puede observar muy bien en el arte renacentista, diferente del arte barroco, donde son comunes estas dos posiciones extremas de iluminación u oscurecimiento de la paleta.

En cuanto a las formas, se observa que Vásquez prefiere la forma cerrada, acercándose más a un tratamiento realista que a uno barroco-naturalista. Por el contrario, Murillo usa la forma abierta que sirve para conmocionar al espectador y le permite dirigir la mirada a toda la totalidad de cuadro. De otro lado, en las dos *Inmaculadas Concepciones*, la Virgen está dispuesta en un *contrapposto*, una postura muy afectada y anticlásica. No obstante, la postura de la Virgen de Murillo denota un movimiento mayor que en Vásquez. El dramatismo y la exuberancia de las formas, los colores y la postura de la Virgen y de los *putti*; lo recargado, y dramático hacen más compleja la composición y, por ende, más difícil de describir. Esta pintura logra así impresionar más al espectador y de esta manera el espectador no se queda mirando sólo una parte de la obra, sino que la misma exuberancia, violencia y dramatismo hace que el espectador mire toda la obra y se extasíe en su contemplación y, por ende, en el hecho religioso que representa.

En el plano de la forma, los dos cuadros se distancian mucho; la *Inmaculada Concepción* de Gregorio Vásquez la acerca a una escuela realista debido a que tiene formas orgánicas, la Virgen en *contrapposto*, una fuerte tensión, formas sobrias, solmenes, simples, claramente diferenciadas entre sí y cerradas. Este tratamiento es más cercano del barroco realista que dota al cuadro de mayor sobriedad y le quita dramatismo. Por otra parte, la *Inmaculada* de Murillo presenta una Virgen en un *contrapposto* muy afectada y dinámica. Esta Virgen incorpora mucha tensión entre las formas, las cuales son más naturalistas, dramáticas, recargadas, grandilocuentes, abiertas, efectivistas y poco diferenciadas entre

sí, lo cual lo enmarca en el barroco naturalista que pretende llegar a los sentidos del espectador y no a su pensamiento, como lo hacía el arte renacentista.

De otro lado, la luz en el cuadro de Vásquez es mínima y como en otras Inmaculadas, el rostro de la Virgen es la fuente de luz del cuadro. Este cuadro logra un fuerte dramatismo por la oscuridad de la paleta. Por otra parte, la luz en Murillo es cálida, iluminada y recargada. La fuente de luz está detrás de la Virgen, como está prescrito en el tratado de arte de Pacheco antes mencionado. La conjunción de colores vivos y estridentes, formas abiertas, posiciones retorcidas y anticlásicas con una iluminación recargada como la del cuadro de Murillo proporciona dramatismo al cuadro que sirve para impresionar los sentidos del espectador y hacer llegar subrepticamente el mensaje religioso que conlleva.

4.3. *La Inmaculada Concepción de Antonio Acero de la Cruz*

La Inmaculada Concepción de Antonio Acero de la Cruz, un óleo sobre tela, de 178 x 120 cm y realizada en algún momento del siglo XVII. De marcado tinte colorista, sin que por ello tenga un colorismo siquiera comparable al de la escuela quiteña del siglo siguiente (ilustración 31).



Ilustración 31 La Inmaculada Concepción. Atribuido a Antonio Acero de la Cruz. Óleo sobre tela. 178 x 120 cm Siglo XVII Iglesia de Santa Bárbara, Bogotá

En la pintura de la Inmaculada Concepción de Acero de la Cruz, la Virgen está vestida de una túnica de color pardo decorada con encajes, adornos y bordados de tonos amarillos y cafés, que cubre a la Inmaculada desde las clavículas hasta los pies, los cuales no pueden verse, dejando ver sólo la mano derecha y un poco más abajo del cuello. La Virgen es blanca, su cabello es castaño y su cabeza está rodeada de una aureola azul con doce estrellas alrededor.

El esquema de la composición lo conforma un óvalo circunscrito en el centro del cuadro donde se inserta la Virgen. En las esquinas superiores del cuadro hay sendos *putti* que sostienen entre los dos una corona sobre la cabeza de la Madre de Dios. Cada ángel tiene en la otra mano una flor diferente: una rosa el de la derecha y un lirio el de la izquierda. En la parte inferior, se plasmó la luna sobre la que está parada la Virgen y también se pintó allí la serpiente. Igualmente se pintó la ciudad amurallada, la puerta, el cedro y el árbol,

(motivos correspondientes a los tipos teológicos y a las letanías marianas de la Inmaculada Concepción). Así mismo se plasmó un paisaje en la parte inferior del cuadro en una contrastante perspectiva respecto a la Virgen. Detrás de la Virgen se encuentra la serpiente mostrando sólo la mitad de su cola dispuesta en forma sinuosa.

El significado llamado primario o natural de la pintura *Inmaculada Concepción* de Antonio Acero de la Cruz lo podemos develar al describir la pintura como una mujer sobre una luna creciente rodeada de niños alados que le ponen una corona. No obstante, una situación tan ajena del mundo real nos lleva inmediatamente a interesarnos por el siguiente significado de que establece Panofsky, el significado convencional.

Los hechos que establecen el significado convencional de la Inmaculada de Acero de la Cruz son los siguientes: 1) Esta mujer es la Mujer del Apocalipsis que se encuentra pintada con los símbolos que describe el capítulo doce del Apocalipsis, el cual se citó anteriormente. El tratadista de Arte Juan Interián de Ayala, proporciona una clave que ayuda a asociar a la Mujer de la pintura con la Mujer del Apocalipsis en su texto *el pintor Christiano y Erudito*, cuando afirma que:

Tienen bastante noticia, según pienso, ó Imagen del Misterio de la Inmaculada Concepción de María, se ha tomado de la que S. Juan en Su Apocalipsis, llama una grande señal que describiéndola, dice (a) Apareció en el cielo una grande señal una mujer vestida del sol, y la luna á sus pies, y en su cabeza una corona de doce estrellas (Interián de Ayala, 1787, pág. 11)

Como se observa, la mujer de la pintura tiene el sol a sus espaldas, la luna a sus pies y está coronada con doce estrellas, por lo tanto la Mujer de la pintura es la Mujer del Apocalipsis y por eso no cabe duda de que el pasaje del capítulo doce del Apocalipsis sirvió de base

para confeccionar el prototipo de la Inmaculada Concepción y que la posición teológica que identifica a la Mujer del Apocalipsis con la Virgen María prevaleció en la comunidad de creyentes y en la representación iconográfica católica.

Según los tratadistas de arte, la luna se debería plasmar en cuarto menguante a los pies de la Virgen, porque la luna aparece en el cielo al lado del sol, solamente en su fase menguante, es decir, que aparece con los cuernos hacia abajo. Esta prescripción, se hizo así, según Interián de Ayala en virtud del comentario de Luis de Alcázar que realizó en su libro llamado *Vestigatio Arcani Sensvs in apocalypsi* en el cual dice que el día en que se aparezca la mujer del apocalipsis “vestida de sol y con la luna a sus pies” tendría que ser un día en que la luna esté en cuarto creciente, porque sólo en así cuando se presenta la luna y el sol en un mismo día:

“En la conjunción del sol, la luna, y de las estrellas:::: veo que yerran freqüentemente los Pintores vulgares. Pues estos suelen pintar la luna á los pies de la Soberana Señora, vueltas sus puntas ácia arriba: pero los que son peritos en la ciencia de las Matemáticas, saben con evidencia, que si el sol, y la luna está ambos juntos, y desde un lugar inferior, se mira la luna por un lado, las dos puntas de ella parecen estar envueltas ácia abaxo, de suerte que la muger (de que allí se habla) estuviese, no sobre el cóncavo de la luna, sino de la parte convexâ de ella. Y así debía suceder, para que la luna alumbrase á la muger, que estaba arriba” (Interián de Ayala, 1787, pág. 12)

Sin embargo, en la mayoría de las pinturas neogranadinas se observa la luna con las puntas hacia arriba. Esto se debe más a que muchas veces no se conocían los tratados de arte o sólo se conocían de oídas, por lo que tanto en España como en América hubo el tipo de Inmaculada Concepción con la luna menguante y otro con la luna creciente. Los

pintores de la Colonia recurrían menos a los tratados de arte, a veces sabido de oídas, que a los grabados y copias de obras originales, que al ser copiadas, ponían la luna en cuarto menguante por lo cual se observa una cierta tolerancia en cuanto a la vigilancia de las pinturas, por lo menos en el caso de la fase de la luna.

Al prescribir cómo se debía pintar la Inmaculada Concepción, los tratadistas de arte tomaron motivos pictóricos que hacían referencia a los tipos teológicos²⁹ adjudicados a la *Tota Pulchra* para ponérselos a la Inmaculada Concepción con el objetivo de hacer más contundente el significado convencional del tema de la Inmaculada y conectarla con la representación anterior a ella que fue la *Tota Pulchra*

Estos tipos presentes en este cuadro son: La ciudad fortificada, cuyo tipo hace referencia en el salmo 84, 3 (“Ciudad de Dios”). Se presenta también una Puerta Murada que deviene del Génesis 25, 17 (“Puerta del Cielo”). También se ha pintado un cedro en el cuadro, debido a que el versículo “alta como el cedro” (Eclesiástico 24, 17) se considera un tipo de la Virgen. En esta misma pintura se encuentra un árbol como significado del versículo “floreció la vara de Jesé” de Ezequiel 8, 10. Así mismo, se representan el lirio y la rosa, para simbolizar los versículos “Como lirio entre espinas” (Cantar de los cantares 2, 2) y “planta de rosa” (Eclesiástico 24, 18) respectivamente. De igual manera, en la Inmaculada Concepción de Acero de la Cruz se pintó un sol, que establece como tipo teológico el versículo “Escogida como el sol” del Cantar de los Cantares 6, 9 y finalmente la Luna (“Hermosa como la Luna”, Cantar de los Cantares 6, 9) que hace referencia a la belleza de la Virgen.

²⁹Según el diccionario de teología de L. Bouyer, un tipo viene “de una palabra griega que significa ‘modelo’. Esta voz es empleada ya por el Nuevo Testamento para las realidades del Antiguo Testamento que son imágenes y presagios de las del Nuevo” (Bouyer, Diccionario de Teología, 1968) Se afirma en el diccionario de teología dogmática de Antonio Piolanti y Salvarore Garofalo y Pietro Parente que “es propiedad exclusiva de los textos bíblicos tener, además un sentido literal, que nace directamente de las palabras, un sentido llamado típico. Existe este sentido cuando las palabras o cosas expresadas o las personas descritas tienen no sólo un significado literal, histórico, cumplido en sí mismo, sino que se dirigen a significar otras cosas, sucesos y personas. El tipo o figura es la persona, hecho o cosa destinados a significar otra, que se llama antitipo. P. ej Adán es el tipo de Cristo y Cristo el antitipo de Adán” (Piolanti, Parente, & Garolafo, 1955, pág. 331)

Un aspecto que no coincide en el cuadro es que la mujer esté con túnica blanca y manto azul. No obstante el tratadista Juan Interián de Ayala establece en general sobre cómo se debería pintar las vestimentas de la Virgen:

“Por lo que respecta al color de sus vestidos, [...] nada hay más frecuente [...] que atribuir á la Virgen un manto de color cerúleo muy resplandeciente [...] ; y además, una túnica de color totalmente purpureo, y sobremanera encarnado. Lo que, como se haya introducido ya por autoridad de la costumbre, y solo por esto no sea reprehensible: con todo sería mejor pintarla vestida con ropa de colores mas sencillos, y mas propios de su virginal modestia, como son el color pardo, y blanco, ó ambos juntos [...] Por lo que dice Nicéforo (y con las mismas palabras lo dice S. Anselmo) que la Virgen se contentó con usar de vestidos de lana del mismo color nativo: este, casi no es otro, sino el color pardo, y blanco, que no sobresale, y suele llamarse gris. Por lo que, si los Pintores usáran de estos dos colores solamente, se conformarían mucho mas, según mi juicio, con la modestia, y sencillez virginal de la Madre de Dios.³⁰

Como podemos ver, el hecho de pintar a la Inmaculada Concepción con túnica blanca y manto azul es una costumbre generalizada por la descripción de la Santa Beatriz da Silva que se convirtió en una prescripción artística. La prescripción de Interián de Ayala la encontramos presente en el cuadro de Acero de la Cruz y es por esto que el cuadro es atípico, aunque correcto en lo que se refiere a la prescriptiva del vestido (mientras que en cuanto a la prescriptiva de la luna creciente no la cumple). Esto demuestra que el tratado de *El pintor christiano y erudito* de Juan Interián de Ayala circuló desde muy temprano en

³⁰Christiano y Erudito, Juan Interián de Ayala, Libro IV Capítulo I, Imprenta de Joaquín Ibarra, Madrid 1782. Pág. 7 y 8

la Colonia, o por lo menos sus ideas fueron divulgadas oralmente desde una época relativamente temprana.

En la Inmaculada Concepción de Acero de la Cruz aparece una serpiente que significa el demonio. Esta serpiente en la Inmaculada aparece por el cumplimiento del tipo llamado “el protoevangelio” que es el versículo del Génesis 3,15 que dice “Enemistades pondré entre ti y la muger, y entre tu linage y su linage: ella quebrantará tu cabeza, y tú pondrás asechanzas á su calcañar” (Gen. 3, 15). Como se dijo anteriormente, algunos de los Primeros Padres de la Iglesia se referían a la Virgen María como la Segunda Eva, que redimiría el pecado de la primera por la tentación de la serpiente o el demonio (cf. I Cor 15, 22) Esto es importante en cuanto al demonio, porque su papel en el cuadro está dictaminado por los tipos teológicos que conforman la creencia de La Inmaculada Concepción. Es decir, Cuando Eva pecó, Dios la sentenció en el citado versículo del Génesis e implícitamente prometió que vendría una mujer que vencería al demonio. Esto ocurrirá, según la exégesis católica, al Final de los Tiempos cuando aparezca una mujer vestida de sol y sobre la luna, tal como dice en el capítulo doce del Apocalipsis y como se encuentra plasmada en el tema de la Inmaculada Concepción.

Esta pintura que se comparará con la *Inmaculada Concepción* de Acero de la Cruz es la *Inmaculada Concepción* de Antonio de Pereda y Salgado, se pintó con la técnica de óleo sobre lienzo en 1636 y mide 179 x 128 cm. Actualmente se encuentra en el Museo del Prado en Madrid (Ver ilustración 31).



Ilustración 32 la Inmaculada Concepción, Antonio de Pereda y Salgado, óleo sobre lienzo, 179 x 128cm., 1636, Museo del Prado, Madrid, España

En esta obra la Virgen está vestida con una túnica de una manga blanca y la otra de tonos rosados, y ambas jaspeadas con pinceladas color Jacinto como por efectos de la luz. También tiene un manto azul purpurado. Esta Virgen es coronada por dos *putti* y sobre su corona hay una paloma que representa al Espíritu Santo. De ella emana la luz del cuadro, la cual se difumina por unas nubes que la circundan por el resto de la obra y sobre las cuales hay gran cantidad de *putti*. (Para ver un esquema de la comparación, véase tabla 7)

Tabla 7 Inmaculada Concepción de Acero de la Cruz e Inmaculada Concepción de Pereda

Imagen	<i>Inmaculada Concepción</i> Antonio Acero de la Cruz	<i>Inmaculada Concepción</i> Antonio de Pereda y Salgado
Esquema Compositivo	Oval. Composición simétrica y estable	Oval. Composición simétrica y estable
Línea	Predominio de diagonales	Líneas zigzagueantes
Perspectiva	Profunda, uso de perspectiva del	Profunda, uso de perspectiva del

	color, perspectiva menguante y perspectiva aérea. Pintada con la técnica del <i>sfumato</i> .	color, perspectiva menguante y perspectiva aérea. Pintada con la técnica del <i>sfumato</i> .
Modelado del volumen	Llevado a cabo a mediante modelado del color, a través de claroscuros	Hecho mediante modelado del color a través de claroscuros
Color	Realista, cálido y suave, los colores usados son muy cercanos en el círculo cromático.	Contrastes violentos y artificiales Naturalismo tenebrista. Sensualidad, contrastes entre colores fríos y cálidos con predominancia de colores estridentes
Forma	Renacentista excepto dos putti barrocos. Forma del Manto similar a la pintura de Pereda. Forma Cerrada y simplista. Posición supina de la figura sin afectación. Imagen naturalista y clásica. Poca tensión en las formas. Separación de las formas. Formas limitadas y sobrias y cerradas. Formas proporcionadas, simétricas y armoniosas. Realista	Teatralidad formas abiertas recargadas dramáticas y ornamentadas. La forma del manto similar a la pintura de Acero de la Cruz. Postura supina de la figura y con afectación. Imagen artificial, extraña y tenebrista. Tensión en las formas. Forma abierta, exuberante y dramática. Integración de las formas. Formas simétricas, proporcionadas y armónicas. Realista
Luz	La Virgen es la fuente de luz. La Luz cálida, suave y natural. La luz no da efectos.	Claroscuro, contrastes fuertes de luz y sombra. La fuente de luz es la paloma que representa el Espíritu Santo. Luz cálida, naturalista, fastuosa, teatral y recargada. Luz efectivista.

Se observa que los dos esquemas compositivos de las Inmaculadas Concepciones son ovales, como todas las demás composiciones de este tipo, que es un tratamiento contrarreformista de la Virgen. No obstante, a pesar de ser la Inmaculada Concepción un

tema típico de la contrarreforma, la línea en Acero de la Cruz es recta con tendencia a la diagonal, otorgándole al cuadro Inestabilidad, velocidad y tensión. En cambio en Pereda la línea es recargada y ornamentalmente sinuosa, aunque también tienen líneas zigzagueantes, lo que es típico del barroco y que otorga a la obra suavidad, movimiento y voluptuosidad por una parte y dinamismo, por otra.

De otro lado, las nubes suben en forma de espirales por todo lo alto del cuadro, proporcionándole el artista un proceso de giro, que se expande y se contrae y que también proporciona unidad a la composición, lo que no ocurre con las nubes del pintor neogranadino, que pone una masas que se observan como nubes en cuanto están delimitadas por líneas suaves y escasamente onduladas. Por otra parte, en ambos cuadros la composición es simétrica y estable, esquema que sirve para pintar cuadros con temas solemnes, porque da una sensación de orden.

En ambas *Inmaculadas* se usa la perspectiva del color, la perspectiva menguante y la perspectiva aérea, porque a medida que el modelado y la línea dan una noción de profundidad, los tonos se van volviendo más azulosos y las formas van perdiendo nitidez. Esto es menos perceptible en la obra de Antonio de Pereda, debido a que la profundidad en este cuadro es menor, la luz es más intensa y las formas más recargadas, y también porque la *Inmaculada Concepción* del español se presta menos para usar una perspectiva profunda porque la Virgen está rodeada de nubes y no de un paisaje como en Acero de la Cruz. Sin embargo, la perspectiva en el cuadro de Pereda es profunda hasta donde la composición lo permite. Ambas pinturas están pintadas con la técnica del *sfumato*.

En la *Inmaculada Concepción* de Pereda, la figura humana tiene un tratamiento barroco en la cual las figuras son proporcionadas al cuadro y los pliegues de sus vestidos y sus líneas son zigzagueantes, lo que le proporciona dinamismo y ruptura, y le otorga de esta

manera un dramatismo efectivista al lienzo. En esta pintura los pliegues de las formas son recargados, artificiales y ornamentados lo que proporciona fastuosidad y teatralidad al espectador. En la pintura del autor neogranadino, la forma de la Virgen, el paisaje y los motivos que significan tipos teológicos tienen un tratamiento renacentista, es decir, la figura de la Virgen y las otras formas en la pintura son cerradas, simplistas y clásicas, las líneas son rectilíneas o tienden a serlo. No así, son los ángeles, que tienen una disposición y una forma sinuosa y abierta aunque concordante con la perspectiva del cuadro. Por otra parte, se puede ver en la forma del manto es muy similar, por lo que no es raro que venga de una fuente común, o que Acero de la Cruz haya usado entre varios, un grabado de Antonio Pereda o que ambos cuadros tienen al menos una fuente de inspiración en común entre otras varias.

En ambos casos, el modelado del volumen se hace mediante el uso de contrastes de luz y de sombras, más violentos y fuertes en la obra de Pereda, dándole más dramatismo, como el que le corresponde a una obra perteneciente al naturalismo tenebrista como ésta. En Acero de la Cruz, el color y las formas son más realistas y menos más estáticas, acercándose más al modo renacentista de concebir una pintura.

Por otra parte, ambos cuadros manejan un simbolismo de la luz similar aunque la usan de una manera diferente: en el pintor neogranadino, la fuente de la luz es la Virgen María, por lo que podemos deducir que está usando el conocido simbolismo en el que se asocia la luz como cualidad de lo divino, que en este caso sería asumido por la Madre de Dios. De otro lado, en el cuadro de Pereda la fuente lumínica es la paloma que representa al Espíritu Santo, y tiene el mismo simbolismo que tiene la Virgen en Acero de la Cruz, en que lo divino es fuente de luz y de bondad, contrario a la oscuridad, que sería fuente de maldad.

Por otra parte, en la obra de Pereda la luz se manifiesta, recargada y excesivamente cálida, lo que le otorga al cuadro una fastuosidad teatral digna del barroco. Mientras en Acero de la Cruz, aunque tiene una paleta más cálida, la luz es más fría, suave y natural, acorde con la predominancia renacentista que se observa en este cuadro, que a pesar de esto, es típico de la época postridentina.

La otra pintura con que se comparará la pintura de Acero de la Cruz es una *Inmaculada Concepción* anónima pintada durante el primer tercio del siglo XVII, en algún momento entre 1601 y 1633 en la técnica de óleo sobre tabla y se encuentra en el museo Lázaro Galdiano en Madrid y mide 92,4 x 66,7 cm (ver ilustración 33). (Para ver un esquema de la comparación, véase tabla 8)



Ilustración 33 *Inmaculada Concepción*, anónimo, óleo sobre tabla, 92,4 x 66,7 cm, entre 1601 y 1633, Museo Lázaro Galdiano, Madrid, España.

Tabla 8 Inmaculada Concepción de Acero de la Cruz e Inmaculada Concepción anónima del Museo Lázaro Galdiano

Imagen.	Inmaculada Concepción Antonio Acero de la Cruz.	Inmaculada Concepción anónima presente en el museo Lázaro Galdiano.
Esquema Compositivo	Oval. Composición simétrica y estable	Bioval. Composición simétrica y estable
Línea	Serpentinata	Serpentinata
Perspectiva.	Poco profunda, uso de Perspectiva del color, perspectiva menguante y perspectiva aérea. Pintada con la técnica del <i>sfumato</i> .	Profunda, uso de Perspectiva del color, perspectiva menguante y perspectiva aérea. Pintada con la técnica del <i>sfumato</i> .
Modelado del volumen.	Llevado a cabo a través del manejo de fuertes zonas de sombra.	Modelado con claroscuros fuertes y recargados.
Color.	Tenebrismo, claroscuros, fuertes contrastes de luz y sombras. Paso suave de un color al siguiente. Oscurecimiento de la paleta.	Colores cálidos que pasan de una manera fuerte de uno al otro.
Forma.	<i>Contrapposto</i> de la Virgen, postura anticlásica. Posición afectada. Fuerte tensión entre las formas. Forma pregnante. Forma cerrada. Formas exuberantes	Espacios vacíos. Forma del manto similar a la de Antonio Acero de la Cruz. Formas exuberantes. Formas cerradas.
Luz.	El cuadro está escasamente iluminado. La cabeza de la Virgen es fuente de luz. Fuerte dramatismo.	La luz y la paleta son frías. El cuadro es escasamente iluminado.

El esquema compositivo de este cuadro está conformado por un óvalo irregular en el cual se ubica la Virgen, y de otro óvalo más extenso y relleno de nubes que desborda el cuadro rodeándola; en éste se disponen la puerta del cielo y el espejo sin mancha respectivamente en las esquinas izquierda y derecha de la parte superior. También están

colocados sobre las nubes una paloma en la mitad de la parte superior y tres pares de *putti* ubicados así: uno, junto a la luna y a los pies de la Virgen (la luna es creciente porque está con los cuernos hacia arriba) y los otros dos se encuentran en la izquierda y en la derecha del cuadro respectivamente hacia la mitad de la altura, y tocando los marcos derecho e izquierdo. La Virgen está vestida de una túnica rojiza y un manto azul, las nubes son gris claro en las zonas más iluminadas y en las más oscuras en gris oscuro, y los *putti* tienen la forma de una cabeza de niño con alas y no niños de cuerpos enteros. La luz en este cuadro parte de la Virgen, ilumina las nubes y se difunde en ellas formando sombras en ellas a medida que se alejan de la Madre de Dios.

Los esquemas compositivos de ambas obras se constituyen por medio de un óvalo central en forma irregular en el que se dispone la Virgen. No obstante, estos esquemas se diferencian en que mientras en la *Inmaculada Concepción* anónima española, este óvalo central está circunscrito por otro más amplio que está relleno de nubes y que desborda los marcos de la obra; en la *Inmaculada Concepción* del neogranadino este óvalo está rodeado del cielo y de un paisaje en la parte inferior del cuadro. No obstante, en ambas obras la disposición del manto de la Virgen es muy similar y ambas tienen la luna en cuarto creciente, esto es, con los cuernos para arriba. Por estas razones, y porque tanto la obra neogranadina como la española son más o menos contemporáneas, puede ser que tuvieran una fuente de inspiración similar. De otro lado, ambas obras tienen un esquema compositivo estable y simétrico que otorga a las respectivas composiciones, la solemnidad y el orden que el tema requiere.

En estas dos composiciones se usa la línea serpentinata; Acero de la Cruz, la usa de una manera manierista, mientras que en la *Inmaculada Concepción* anónima lo hace de una manera más barroca, es decir, enfatizando el zigzaguo de la línea. En la obra española se usan contrastes más violentos en los colores. Es de notar que la túnica de la española es rojiza, por lo que se acerca esta obra más a las formas del renacimiento que del barroco

(la túnica no es blanca como las inmaculadas posteriores de tipo barroco), lo cual hace muy verosímil que la pintura sea de principios del siglo XVII como se le atribuye. Entre tanto, la pintura de Acero de la Cruz el manto de la Virgen es café, como lo prescribe Interián de Ayala.

El manejo de la perspectiva es más o menos similar en ambas pinturas: una perspectiva poco profunda, que se logra mediante el uso de la perspectiva del color, la perspectiva menguante y la aérea, por medio de la técnica del *sfumato* cuando se presentan las formas más naturales, como el paisaje o las nubes, y no así las formas artificiales más míticas, como la Virgen y los *putti*.

Las zonas de luz y de sombra se usan tanto en la *Inmaculada Concepción* de Acero de la Cruz, como en la anónima del museo Lázaro Galdiano, pero en los modelados del color de ésta se usan claroscuros más fuertes y recargados, los cambios de tonos son más fuertes y los cambios de colores entre un color y el siguiente son cromáticamente violentos. En Acero de la Cruz la paleta es más cálida y más amarilla, mientras que en la *Inmaculada Concepción* española la paleta es más oscura, esto da al cuadro español más dramatismo, efectivismo y teatralidad.

En ambas figuras la Virgen está en la postura del *Contrapposto*, una postura anticlásica y afectada. Esto se utiliza para proporcionar movimiento y romper la ley de la frontalidad. En ambas imágenes hay una fuerte tensión entre las formas, que se observa en los pliegues tirantes de cada una de las Vírgenes y en las formas de las nubes. No obstante, son formas fáciles de describir, es decir, son formas pregnantes, correspondientes a las directivas de Trento en cuanto a realizar imágenes sencillas y fáciles de comprender.

No obstante, estos cuadros tienen formas cerradas que las delimitan con contornos y masas de colores, lo que indica que están muy cercanos al realismo pictórico. En ambos cuadros hay espacios vacíos, no se ve en ellos el *horror vacui* que se observa en el pleno barroco. De otro lado, el tratamiento de la forma en el manto de la Virgen de la pintura anónima española es similar a la de Antonio Acero de la Cruz, por lo que no se puede descartar que tengan también una fuente de inspiración común. Las formas de ambos cuadros son exuberantes como lo es cualquier obra del barroco, aunque no son tan recargadas como en los casos anteriormente analizados.

La luz en la obra del santafereño tiene una iluminación fuerte y cálida cuya fuente de luz sale de detrás de la Virgen, por lo cual, tiene el simbolismo de que la Virgen está vestida de sol, como afirma el capítulo doce del Apocalipsis. En cambio, la luz, en el cuadro del museo Lázaro Galdiano, sale de la cabeza de la Virgen para indicar también de manera simbólica que la luz representa el ensalzamiento de Virgen como lo divino en el cuadro.

4.4. *Inmaculada Concepción Anónima de la Escuela Quiteña*

Esta *Inmaculada Concepción* es un cuadro anónimo de la Escuela Quiteña pintado al óleo sobre tela y que mide 120 x 100 cm elaborado hacia el final del siglo XVIII y ubicado en la Basílica de Santa Fe de Antioquia (ver ilustración 33) .



Ilustración 34 La Inmaculada Concepción, anónimo de la escuela quiteña, óleo sobre tela, 120 x 100 cm, finales del siglo XVIII Basilica de Santa Fe de Antioquia, Santafé de Antioquia.

Este cuadro se puede describir afirmando que su materia pictórica se encuentra enmarcada dentro de un óvalo que desborda la superficie del cuadro dentro del cual está la Virgen con una túnica blanca azulosa sobre la que lleva un manto azul, y que está dispuesta en un eje helicoidal sobre la serpiente —la cual tiene un giro en la cola— y un globo terráqueo de tono azul debajo del animal. Hay un trío de *putti* un poco más debajo de la altura de la cintura de la Virgen, en el lado izquierdo del cuadro, y hay otro trío de

putti en el lado derecho, un poco más distanciados casi a la misma altura, pero un poco más abajo que los del lado derecho.

Esta *Inmaculada Concepción* anónima quiteña tiene como fuente de inspiración un grabado anónimo titulado *macula non est in te*, que significa 'No hay mancha en tí' (ver ilustración 35). Este grabado se compone de una Virgen que se encuentra de pie sobre del planeta Tierra y sobre la luna en cuarto creciente. El esquema compositivo de este grabado es formado por un eje levemente helicoidal que corta la imagen en dos de manera vertical y sobre el cual está dispuesta la Virgen. Así mismo, este esquema también está formado por un óvalo que sirve para señalar el comienzo de unas nubes que rodean a la Inmaculada, las cuales se disponen en formas ondeantes hasta los límites del grabado. Este óvalo, deja a los lados un espacio de cielo abierto entre la Virgen y las nubes que intercepta a la Madre de Dios en sus muslos y roza la parte superior del marco de la imagen.



Ilustración 35 *Macula non est in Te*, anónimo, grabado, 19,9 x 13,2, sin fecha disponible, sin lugar disponible.

Sobre las nubes hay dispuestos doce *putti* (en forma de cabezas de niños con alas) de la siguiente manera: a la altura de las rodillas de la Virgen, hay un par de *putti* a cada lado; a la altura de la cintura, hay dos *putti* solitarios, uno en la derecha, y otro en la izquierda, y finalmente, hay sendos grupos de tres *putti* en las esquinas superiores del grabado, para un total de seis en la parte superior, dos en el medio y cuatro en la parte de abajo a la altura de las rodillas de la Virgen. Para ver un esquema de la comparación, véase tabla 9.

Tabla 9 Inmaculada Concepción Anónima quiteña y Grabado *Mácula non est in te*

Imagen.	Inmaculada Concepción Anónima Quiteña.	Grabado <i>Macula non est in Te</i> .
Esquema Compositivo.	Un eje helicoidal levemente sinuoso que parte verticalmente la imagen y un óvalo. Composición simétrica y estable.	Un eje helicoidal levemente sinuoso que parte verticalmente la imagen y un óvalo. Composición simétrica y estable.

Línea.	Líneas levemente sinuosas y diagonales.	Mezcla de líneas diagonales y de líneas sinuosas.
Perspectiva.	Leve y poco profunda. Uso de Perspectiva aérea, menguante y del color.	Poco profunda. Uso de perspectiva aérea.
Modelado del volumen.	Llevado a cabo a través del manejo del volumen mediante líneas, formas abiertas y distintos tonos de colores azulosos y blanquecinos.	Modelado a través sombras representadas con líneas muy cercanas y de luces representadas a través de líneas muy lejanas o inexistentes.
Color.	A través de luces y sombras manejados por diferentes tonos de azul y de blancos azulosos. Colores fríos y suaves.	Diferentes tonos de negros, blancos y colores neutros logrados a través de líneas cercanas para las zonas oscuras y lejanas o inexistentes para las zonas claras.
Forma.	Las formas son abiertas y pregnantes. Imagen naturalista y anticlásica. Tensión en las formas. Formas proporcionadas, simétricas y armoniosas.	Formas cerradas, naturalistas y simplistas. Posición de <i>contrapposto</i> . Figura con afectación. Imagen realista con postura clásica. Mucha tensión en las formas. Formas limitadas, sobrias y cerradas. Formas proporcionadas, simétricas y armoniosas.
Luz.	Mucha iluminación de la paleta. La fuente de luz es la cabeza de la Virgen.	La luz viene desde la parte superior izquierda, desde un punto exterior al grabado. El rostro de la Virgen no es la fuente de luz.

La pintura anónima quiteña y el grabado *Macula non est in Te*, que le sirve de inspiración, se parecen en que sus esquemas de composición se forman por un eje helicoidal que parte la imagen en dos. No obstante, se diferencian en que la materia pictórica del cuadro quiteño en el que se dispuso sobre un óvalo, dejando las esquinas del cuadro sin pintar;

en cambio, en el grabado europeo, la materia pictórica se haya encuadrada por los marcos de la estampa y aunque se encuentra una forma oval, ésta no define el final de la materia pictórica, sino que delimita el comienzo de un corrillo de nubes que rodean a la Virgen y que rellenan el espacio hasta los márgenes de la imagen.

El tratamiento de la línea tanto en el grabado anónimo como en la pintura quiteña se compone de una mezcla de líneas diagonales, que le otorgan a la obra inestabilidad, velocidad y tensión, con líneas sinuosas que le dan movimiento, suavidad y voluptuosidad a la composición.

La perspectiva tanto en la pintura quiteña como en el grabado anónimo es poco profunda. De los casos que se han visto, se puede colegir que en las Inmaculadas Concepciones, tanto americanas como europeas, se suele utilizar una gran perspectiva solamente cuando se plasma un paisaje detrás de la Virgen, en donde se suelen ubicar algunos de los motivos iconográficos asociados a este tema. Como una de las características más importantes de la Inmaculada Concepción es que la Virgen esté desplegada en el cielo de manera apoteósica, cuando una Inmaculada en cuestión no tiene este paisaje, el fondo del cuadro se representa por un espacio celeste que hace que la utilización de una perspectiva profunda sea infructuosa. Por lo tanto, nunca se encontrará una Inmaculada Concepción sin paisaje que tenga una perspectiva profunda.

En el anónimo quiteño se usó la perspectiva menguante, la perspectiva aérea y la del color, esto se puede ver en el hecho de que a medida de que el cuadro avanza en su profundidad, los tonos son más azulosos. El uso de estas técnicas perspectivas se ve también reflejado por un lado, en el hecho de que el volumen está determinado por tres puntos de fuga, uno a cada lado y otro en la parte inferior del cuadro, y por el otro, en el hecho de que las nubes del fondo tengan formas más indeterminadas. Como dice Marta

Fajardo de Rueda, el grabado tuvo una importante función pedagógica en los artistas (Fajardo de Rueda, 1999, pág. 42), pero es de observar que el grabado, por su misma naturaleza no permite el uso de la perspectiva menguante ni la del color, lo que hace pensar que si los grabados fueron los que mostraron qué pintar y cómo hacer una composición, no fueron obviamente una guía pedagógica para trabajar la perspectiva menguante y la del color, lo cual tuvo que llevarse a cabo mediante los tratados de arte y los métodos de enseñanza artística de la época, a través de su estudio sistemático con un maestro. Por su parte, en el grabado hay una perspectiva aérea porque tiene tres puntos de fuga.

En la *Inmaculada Concepción* quiteña, el manejo del volumen y del color se hace mediante formas abiertas que tienen distintos tonos de colores azules y blancos azulosos, por medio de los cuales se disponen a formar volumen usando líneas diagonales y sinuosas que determinan un juego de luces y sombras manejados por medio de diferentes tonos de azul y de blancos azulosos. El uso de estos colores hace que la paleta de la pintura sea fría y suave. En cuanto al grabado, hay zonas de luces y sombras a través de la utilización de distintos tonos negros, blancos y neutros logrados mediante líneas cercanas para las zonas de sombra y líneas lejanas o inexistentes en donde se posa la luz.

En este cuadro las formas son abiertas y pregnantas, hay mucha tensión entre las formas, aunque son simétricas, proporcionadas y armoniosas. En el grabado, las formas también son simétricas, proporcionadas y armoniosas, hay tensión entre las formas, pero son cerradas, limitadas y más sobrias que en la pintura. Tanto en el grabado como en la pintura hay un tratamiento en que la Virgen está dispuesta sobre un eje en forma helicoidal, similar a la columna salomónica, lo cual es muy propio del barroco.

Tanto en el grabado *Macula non est in Te* como en la pintura quiteña la fuente de luz se ubica detrás de la Virgen, para otorgarle un significado simbólico de esta manera, que hace de la Virgen fuente de santidad, de divinidad y de bondad y, por otra parte, hace que la *Inmaculada Concepción* sea la Mujer del Apocalipsis.

Una de las imágenes con las cuales se comparará la Inmaculada Concepción quiteña, es una *Inmaculada Concepción* sevillana anónima pintada con la técnica de óleo sobre lienzo durante el siglo XVIII, que mide 100 x 80 cm y que se encuentra actualmente en una colección privada (ver ilustración 36).



Ilustración 36 Inmaculada Concepción, anónimo, óleo sobre lienzo, 100 x 80 cm, siglo XVIII, Colección particular.

Esta pintura está hecha en un esquema piramidal, parecido a la *Inmaculada Concepción de los venerables* de Murillo, aunque no tiene la simetría de ésta. La Virgen se encuentra en todo el centro del cuadro, con túnica blanca, manto azul, con el cabello suelto y las manos en posición orante. Debajo de ella hay un grupo de nubes donde hay cuatro *putti* a los pies de la Virgen, tres a la izquierda, y uno a la derecha que está en posición de escorzo. En la esquina superior derecha hay un grupo de tres *putti* agrupados verticalmente. En la esquina superior izquierda hay cuatro *putti* dispuestos como si formaran una línea zigzagueante. En el fondo del cuadro un halo de luz amarillo ocre que inunda casi toda la obra, excepto unas nubes cafés ubicadas en la derecha del cuadro y debajo de la Virgen sobre las cuales se aprecian zonas de luz y de sombra. Para ver un esquema de la comparación, véase tabla 10.

Tabla 10 Inmaculada Concepción Anónima quiteña e Inmaculada Concepción Anónima Sevillana

Imagen.	Inmaculada Concepción Anónima Escuela Quiteña siglo XVIII.	Inmaculada Concepción anónima Escuela Sevillana siglo XVIII.
Esquema Compositivo.	Un eje helicoidal levemente sinuoso que parte verticalmente la imagen y un óvalo. Composición simétrica y estable. Falta del <i>horror vacui</i> barroco.	Esquema piramidal. Falta del <i>horror vacui</i> barroco.
Línea.	Líneas levemente diagonales y quebradas.	Líneas zigzagueantes y quebradas.
Perspectiva.	Leve y poco profunda. Uso de Perspectiva aérea, menguante y del color.	Perspectiva poco profunda. No se encuentra uso de perspectiva menguante, ni del color ni profunda, sólo se insinúa por el manejo de luces y sombras y de cercanía y lejanía de las figuras.
Modelado del volumen.	Llevado a cabo a través del manejo del volumen	El modelado del volumen se hace por medio de manejo de sombras y luces

	mediante líneas, formas abiertas y distintos tonos de colores azulosos y blanquecinos.	neutralizando los colores de las figuras en la sombras y aclarándolos en las zonas de luz.
Color.	A través de luces y sombras manejados por diferentes tonos de azul y de blancos azulosos. Colores fríos y suaves. Predomina el color sobre el dibujo y los tonos pastel.	Manejado usando la neutralización del color en las zonas de sombra y saturación en las zonas de luz.
Forma.	Las formas son abiertas y pregnantes Imagen naturalista y clásica. Tensión en las formas. Formas proporcionadas, simétricas y armoniosas. Figuras aplanadas. Formas efectivistas.	Las formas son cerradas alrededor de la Virgen, en la parte inferior, donde hay unos <i>putti</i> y unas nubes, las formas son abiertas. En general en los que el artista trata de que sean recargadas, decorativas, ornamentadas y dramáticas pero no lo consigue. Figuras aplanadas. Ausencia de efectivismos, excepto por el contraste del cálido fondo con los colores fríos de la Virgen y las posturas de las figuras. Postura anticlásica y naturalista.
Luz.	Mucha iluminación de la paleta. La fuente de luz es la cabeza de la Virgen.	La luz emerge de detrás de la Virgen. La paleta es iluminada.

Lo que más resalta de estas *Inmaculadas Concepciones* dieciochescas es la falta del *horror vacui* en la composición, algo inhabitual en las composiciones barrocas, en general, y en las quiteñas y sevillanas, en particular.

En ambas obras se observa la construcción de un eje helicoidal levemente sinuoso sobre el que se dispone la Virgen en *contrapposto*, por lo que se ubica a estas obras en la corriente barroca, donde es muy común disponer a la *Inmaculada Concepción* de esta manera. La

composición es simétrica y estable en ambos casos porque la prescripción teórico-artística del tema no permite una composición asimétrica, debido a que cuando apareció este tema se obligaba al artista a que dispusiera a la Virgen en el centro del cuadro sobre un óvalo, por lo que queda imposible hacer una *Inmaculada Concepción* con una composición asimétrica, es decir, en forma de ele, de zeta o de ese. Por otra parte, el tema de la *Inmaculada Concepción* necesita un esquema compositivo simétrico y estable que le proporcione la solemnidad que el tema amerita, lo cual sólo se puede lograr a través del orden, la simetría y la estabilidad del esquema compositivo.

En cuanto al uso de la línea en la *Inmaculada Concepción* quiteña se puede decir que en este cuadro predominan las líneas levemente diagonales y quebradas, que le da a la obra un tratamiento más clasicista y le proporciona inestabilidad, tensión y velocidad por una parte, y la sensación de dinamismo por otro. La *Inmaculada Concepción* sevillana tiene líneas muy zigzagueantes y quebradas, lo cual acerca a la pintura a un tratamiento naturalista barroco.

En ambas obras hay un predominio del color sobre el dibujo, pero mientras en la *Inmaculada Concepción* quiteña predominan los tonos azulados, en la *Inmaculada Concepción* sevillana se utilizan colores fríos y cálidos, algunos muy saturados o con fuertes contrastes. En la *Inmaculada* Sevillana, se usaron colores fríos para plasmar a la Virgen, lo que hace que la Madre de Dios se aleje del espectador. Por el contrario, en el fondo del cuadro de la *Inmaculada* sevillana, se utilizaron colores cálidos para acercarlo al feligrés que observa la obra. Esta utilización de colores tan contrastantes se hace con el objetivo de arrebatarse los sentidos del espectador, dándole contundencia al mensaje religioso que conlleva la obra.

El manejo del color en la pintura quiteña se hace a través de luces y sombras manejadas por diferentes tonos de azul y de blancos azulosos en un manejo del *sfumato* lo que les da a las formas gran suavidad a la vista. En este cuadro predominan los colores fríos y suaves lo que produce un alejamiento con el espectador. En esta pintura, la presencia de tonos pastel y el predominio del color sobre el dibujo en la conformación de las formas logran conjuntamente extasiar al espectador, lo que ubica a esta pintura en la corriente barroca. En cambio, en la pintura sevillana se manejó el color a través de su neutralización en las zonas de sombra y de saturación en las zonas de luz. En esta obra también predomina el color sobre el dibujo y los colores saturados.

La perspectiva en la *Inmaculada Concepción* quiteña es poco profunda, debido en parte a que la prescripción de la teoría de arte acerca de este tema imponía que la Virgen ocupara casi toda el área del cuadro en un primer plano; no obstante, la perspectiva en esta obra está muy bien definida en términos del modelado del volumen, del uso del color, de la utilización de la perspectiva menguante, de la aérea y la del color, y del uso de tres puntos de fuga para determinarla. Entre tanto, en la *Inmaculada Concepción* sevillana la profundidad es poca, pero no se encuentra en la obra el uso de la perspectiva menguante ni del color, ni de la aérea, así como tampoco se encuentra el uso de tres puntos de fuga, sino que la sensación de volumen y profundidad en la *Inmaculada Concepción* sevillana se insinúa mediante el manejo de luces y sombras, y de cercanía y lejanía de la posición de las figuras. Se puede deducir entonces que este cuadro pertenece a un artista aficionado sin mucha preparación artística, lo que indica que en España también existió una corriente artística de raigambre popular, a la que perteneció el artista anónimo que confeccionó esta obra.

En cuanto en el manejo del volumen en la pintura quiteña se hace mediante líneas, formas abiertas y distintos tonos de azules y blancos azulosos que dan la sensación de profundidad y de volumen por medio de sus contrastes. En cambio en la *Inmaculada*

sevillana, el modelado del volumen se hace mediante el manejo de luces y sombras aclarándolos en las zonas de luz y neutralizándolos en las zonas de sombra. No obstante, es más realista y más nítido el volumen en la *Inmaculada* Quiteña que en la sevillana.

Las formas de la *Inmaculada Concepción* quiteña son abiertas y también pregnantas, es decir, que por un lado es fácil pasar de una forma a otra porque hay una gran continuidad a través del color, y por otro, que son fáciles de describir. Así mismo, la imagen es anticlásica y naturalista, ya que se dispone en un eje helicoidal. Por su lado, las formas son proporcionadas, simétricas y armoniosas. Todo esto son rasgos que hacen de la obra una pintura eminentemente barroca ya que es común del barroco el hecho de que las formas sean abiertas, con una estrategia para trastocar los sentidos del espectador. Así también, las posturas anticlásicas se prestan para sobresaltar el ánimo del espectador, porque no son tan estáticas como en el orden clásico, sino que se manifiestan más retorcidas, lo que le da a la obra un dramatismo por medio del efectivismo de la afección y la torsión en la postura. Por otro lado, las formas tienen que estar compositivamente proporcionadas, simétricas y armoniosas porque esta situación le otorga a la obra el orden que la solemnidad del tema requiere.

El cuadro quiteño presenta figuras voluminosas, es decir, no aplanadas con gran tensión entre las formas, lo cual se observa tanto en la tensión y la sensación de volumen que provoca los pliegues del vestido de la Virgen. Todo esto que se ha mencionado se conjuga para dar a la forma un efectivismo propio de la imaginería barroca, que busca sobresaltar los sentidos del observador.

En la *Inmaculada Concepción* sevillana, las formas son cerradas alrededor de la Virgen, debido a que el paso del color del frío azul oscuro del vestido de la *Inmaculada* al fondo amarillo ocre es violento, mientras que en la parte inferior hay un paso fácil entre las

formas de los *putti* y el fondo, los cuales pasan del tono rosa al café, como un modo de pintar muy distinto a la de la *Inmaculada Concepción* quiteña.

En general las formas intentan ser recargadas, decorativas, ornamentadas y dramáticas pero no lo consiguen por la deficiencia técnica, lo cual no se observa en la *Inmaculada* quiteña. Debido tal vez a la falta de maestría del autor, las figuras resultan aplanadas. Por esto mismo, hay una ausencia de logros de efectivismo, excepto por el contraste del cálido fondo con los colores fríos de la Virgen. Esto es muy diferente a la *Inmaculada Concepción* quiteña, la cual logra grandes efectivismos a través del uso de azules pastel en formas abiertas donde predomina el color sobre el dibujo y también por medio del plegamiento, que hace que las formas sean recargadas, decorativas y ornamentadas. Esto produce un sobresalto al espectador.

En cuanto a la luz, se percibe en la *Inmaculada Concepción* quiteña mucha iluminación en la paleta por la preminencia de formas iluminadas a través de tonos de azul claro y nubes claras de tonos de blancos azulados. La luz en este cuadro tiene un significado alegórico, ya que la cabeza de la Virgen es la fuente de la luz, por lo que se puede decir, que la Virgen es fuente de bondad y divinidad, cualidades que se asocian culturalmente en Occidente con la luz. De otro lado, en la *Inmaculada Concepción* sevillana la luz emerge detrás de la Virgen, según la prescripción de Pacheco, lo que se puede observar en el fondo amarillo ocre y en las zonas de luz que se forman sobre las nubes, abajo y en la derecha del cuadro. En ambas *inmaculadas Concepciones* la paleta de colores es iluminada, más en la sevillana que en la quiteña, debido a uso de colores cálidos y fuertemente saturados en la *Inmaculada Concepción* sevillana y al uso de colores pasteles en la quiteña.

La otra imagen con la que se comparará la *Inmaculada Concepción* quiteña es una *Inmaculada Concepción* napolitana, cuyo autor no se conoce, pintada en la técnica del óleo sobre lienzo durante el siglo XVIII, que mide 44 x 28 cm y se encuentra en el Museo Palacio Fesch, en Ajaccio, Francia (Ver ilustración 37).



Ilustración 37, *L'Immacolata Concezione*, anónimo, óleo sobre cobre, 44 x 28 cm., Siglo XVIII, Palais Frech, Ajaccio, France.

Esta *Inmaculada Concepción* napolitana anónima es una obra neoclásica en la cual la Virgen María se encuentra de pie en primer plano sobre el planeta Tierra y sobre la luna en cuarto creciente, la que pisa con el pie izquierdo. A su vez, se observa también una serpiente que es aplastada por María con ambos pies y que se ubica sobre el mundo. La Madre de Dios tiene los brazos en posición orante y está vestida de una túnica blanca y con un manto azul. Al lado de la pierna derecha de la Virgen, en un primer plano, se hallan dos ángeles en forma de niños alados de cuerpo entero. En este mismo lado, pero en un segundo plano, se aprecian dos cabezas de niño con alas que están difuminadas por la

lejanía. A la izquierda de la Virgen, en un primer plano, se percibe otro ángel en forma de niño alado a la altura de la cintura de la Madre de Dios, y también, otras dos cabezas de niño aladas junto al codo flexionado de la mano izquierda de la Inmaculada. En la esquina superior derecha de la obra se localiza una zona de sombras donde hay cinco cabezas de niños aladas, tres en un primer plano y otras dos en segundo plano. En la esquina superior izquierda, hay tres cabezas de niños alados, pero esta vez, en un segundo plano. Así mismo, hay en todo el segundo plano de la obra unas formaciones de nubes que están teñidas por los colores cálidos de la luz del sol, el cual está ubicado detrás de la cabeza de la Virgen, formado por dos anillos de luz alrededor de la cabeza de la Inmaculada: uno interior de color amarillo y otro más exterior de color anaranjado. Las doce estrellas de la Virgen tienen una particular disposición en perspectiva, por lo cual rodean a la cabeza nueve estrellas, lo que hace suponer al espectador que las tres faltantes están detrás de su cabeza. Para ver un esquema de la comparación, véase tabla 11.

Tabla 11 Inmaculada Concepción anónima quiteña e Inmaculada Concepción anónima napolitana

Imagen.	Inmaculada Concepción anónima Escuela Quiteña siglo XVIII.	Inmaculada Concepción anónima napolitana siglo XVIII.
Esquema Compositivo.	Un eje helicoidal levemente sinuoso que parte verticalmente la imagen y un óvalo. Composición simétrica y estable. Falta del <i>horror vacui</i> barroco.	Un eje helicoidal levemente sinuoso que parte verticalmente la imagen y un óvalo. Composición simétrica y estable. Falta del <i>horror vacui</i> barroco.
Línea.	Líneas levemente diagonales y quebradas.	Líneas levemente sinuosas y diagonales.
Perspectiva.	Leve y poco profunda. Uso de Perspectiva aérea, menguante y del color.	Uso de perspectiva profunda. Uso de Perspectiva aérea, menguante y del color.
Modelado del volumen.	Llevado a cabo a través del manejo del volumen mediante líneas, formas abiertas y distintos tonos de colores azulosos y blanquecinos.	Llevado a cabo a través del hábil manejo de las zonas de luz y sombra mediante aclaramiento del color en las zonas de luz y oscurecimiento del tono en la

		zonas de sombra.
Color.	A través de luces y sombras manejados por diferentes tonos de azul y de blancos azulosos. Colores fríos y suaves. Predomina el color sobre el dibujo y los tonos pastel.	Colores ácidos y uso del claroscuro. Fuertes contrastes entre colores, tonos y matices que sirven para resaltar las formas, la luz y la sombra. Fuerte contraste entre el fondo de colores cálidos y los colores fríos.
Forma.	Las formas son abiertas y pregnantes. Imagen naturalista y clásica. Tensión en las formas. Formas proporcionadas, simétricas y armoniosas. Figuras aplanadas. Formas efectivistas.	Formas cerradas. Imagen realista y postura anticlásica. Tensión en las formas. Formas proporcionadas, simétricas y armoniosas. Figuras aplanadas. Formas sencillas y naturales no efectivistas.
Luz.	Mucha iluminación de la paleta. La fuente de luz es la cabeza de la Virgen.	Mucha iluminación en la paleta. La fuente de luz es un sol que está detrás de la cabeza de la Virgen.

Comparando la *Inmaculada Concepción* anónima quiteña con su contemporánea la *Inmaculada Concepción* anónima napolitana, se puede observar que en la *Inmaculada* quiteña, al igual que en la napolitana, falta el *horror vacui* de barroco, y que la Virgen está dispuesta en un eje helicoidal suavemente sinuoso dentro de una forma oval. En ambos casos la composición es simétrica y estable debido a que, como en todas las *Inmaculadas* Concepciones, el tema requiere una solemnidad que sólo la estabilidad y la simetría pueden proporcionarle.

No obstante, las obras son muy diferentes entre sí, en el tratamiento de la línea de la *Inmaculada* quiteña predominan las líneas diagonales y quebradas que le dan a la obra inestabilidad, tensión y velocidad por una parte, y la sensación de dinamismo por otro; en la *Inmaculada Concepción* napolitana predominan las líneas diagonales y levemente sinuosas, por lo que aunque le da a la obra también inestabilidad, velocidad y tensión, a

comparación de la *Inmaculada Concepción* quiteña, es menos dinámica, por lo cual la obra quiteña exalta los sentidos del espectador con mayor intensidad que la napolitana.

En cuanto a la perspectiva, comparando la *Inmaculada Concepción* quiteña con la napolitana se observa que en aquélla la perspectiva es leve y poco profunda, mientras que en ésta hay una perspectiva bastante profunda y bien delimitada. El autor anónimo de la obra napolitana supo hacer que el óvalo en que se enmarca la Virgen, fuera lo suficientemente estrecho en relación con la superficie total del cuadro que hizo que le quedara gran espacio en el lienzo para representar un amplio fondo y otras figuras como los *putti* y gran cantidad de nubes que dan la sensación de esparcirse en el fondo del cielo. No obstante, en ambas obras se usa la perspectiva aérea, menguante y del color.

El manejo del volumen en el cuadro quiteño se hace mediante la conjunción de formas abiertas y de la utilización de azules y blancos azulosos en los que en las zonas de sombra se satura y se oscurece el color, y que se aclara en las zonas de luz, pero respetando la apertura de las formas típicamente barroca, de tal manera que a pesar de que hay una constitución de volumen por diferencias tonales, no impide que se pase suave y fácilmente de un color o de un tono al siguiente. Esto no es lo que sucede en la *Inmaculada Concepción* napolitana, en la cual las formas son cerradas y aunque el modelado del volumen también se hace mediante la utilización de tonos oscuros y claros para anunciar oscuridad y claridad según la disposición de la luz lo que hace es más difusa la construcción del volumen en las formas que en la napolitana.

El uso de los colores en la *Inmaculada Quiteña* se hace a través de tonos de azules pastel y blancos azulosos, por lo cual el manejo del color permite pasar de una forma a la siguiente fácilmente, lo que hace que en esta obra las formas sean abiertas a diferencia de la napolitana, en la que predomina el dibujo sobre el color y se usan fuertes contrastes a

través del uso del claroscuro, que resalta y delimita las formas de manera clara y contundente.

En la *Inmaculada Concepción* Quiteña predominan los colores pastel, mientras que en la napolitana, los colores ácidos. El uso del color, el predominio del dibujo sobre el color, las formas cerradas, el uso particular del claroscuro con colores diferentes del típico uso barroco en el que predominan los colores suaves y el predominio del color sobre el dibujo hacen que la obra napolitana se enmarque dentro de la corriente pictórica del neoclasicismo, a diferencia de su contemporánea quiteña, que todavía se enmarca en el barroco, lo que muestra que el arte latinoamericano tiene un ritmo diferente de acepción de influencias y de nuevas corrientes pictóricas.

En las dos obras las formas son proporcionadas, simétricas y armoniosas, para darle al cuadro de esta manera la solemnidad que el tema requiere, por lo cual es posible encontrar esta misma prescripción en Inmaculadas Concepciones de otras épocas subsiguientes.

En este orden de las cosas, las formas en las dos *inmaculadas Concepciones* son muy distintas: en la quiteña; las formas son efectivistas, voluminosas, exuberantes, abiertas y pregnantes, y la imagen es naturalista, mientras que la obra napolitana es realista y las formas son sencillas, naturales y no efectivistas.

Sin embargo, aunque en la *Inmaculada Concepción* italiana pertenece al movimiento neoclásico, hay elementos anticlásicos que el autor napolitano no pudo dejar de utilizar, debido, por una parte, a la falta de precedentes clasicistas de la *Inmaculada Concepción* en las escuelas artísticas en que se inspiró el neoclasicismo (el arte renacentista y arte grecorromano), y por otra parte, porque había una representación social y un gusto

culturalmente aceptado sobre cuáles debían ser las características del tema de la Inmaculada Concepción para ser tal. Estas características son la postura anticlásica del *contrapposto* y la tensión entre las formas, y los colores de los vestidos de la Virgen. Esto se demuestra porque estos rasgos se mantienen a pesar del conocido desprecio de la teoría del arte y de los artistas neoclásicos por la estética barroca.

Tanto en la *Inmaculada Concepción* quiteña como en la *Inmaculada Concepción* napolitana hay mucha iluminación de la paleta, en la quiteña porque predomina el uso de tonos blanquecinos y en la napolitana, porque el fondo es de tonos cálidos. La fuente de luz en ambas obras es la cabeza de la Virgen, aunque en la *Inmaculada Concepción* quiteña la luz es un halo blanco que parte de la cabeza, mientras que en la *Inmaculada Concepción* napolitana la fuente de luz es un sol que está detrás de la cabeza de la Virgen. No obstante la diferencia en el tratamiento de la fuente de la luz en ambas obras, el significado alegórico es el mismo: la luz como fuente de bondad y de divinidad que representa la Virgen.

Se observa aquí que las *Inmaculadas Concepciones* coloniales se inclinaban al barroco representando formas abiertas, donde el color predomina sobre el dibujo, donde la línea serpententinata pulula en todas las obras y se usa mucho el claroscuro y también el tenebrismo, las formas recargadas, decoradas y ostentosas del barroco mundial. No obstante en el Nuevo Reino de Granada se observa la imbricación de distintos estilos como el barroco y el manierismo con reticencias medievales y aún arábicas en el caso de la decoración de las techumbres de las Iglesias. De todas formas, había diferencias como la utilización de todas estas influencias en una misma obra o continuar con remembranzas medievales como los personajes de Joaquín y Ana, o también hubo la pervivencia de dividir en dos planos la composición como en la *Alegoría de la Inmaculada Concepción*, de cual, es más una pervivencia manierista que barroca debido a que al parecido que tiene con la obra manierista de De Esturmio.

CONCLUSIONES

Para interpretar el tema de la Inmaculada Concepción, el creyente debería saber: 1) Dios expulsó a Adán y a Eva del Paraíso por cometer el pecado original y castigó a Eva con una enemistad eterna entre su linaje y el de la serpiente, e implícitamente prometió en ese momento que vendría una mujer que vencería a la serpiente. 2) Que esta mujer que vencerá a la serpiente es María. 3) que María es también la mujer del capítulo doce del Apocalipsis y vencerá al demonio al Final de los Tiempos, 4) el papel escatológico fundamental del demonio es el de tentar a los seres humanos haciendo que no consigan la salvación. Es este el significado convencional del cuadro.

Por el hecho de que el Génesis 3,15 haya sido traducido de “ella te aplastara la cabeza” por “él te pisará la cabeza” en el castigo que Dios impone a Eva por el pecado original; y que se haya traducido la palabra “*kejaritomene*” como “*Gratia Plena*” en la salutación del Ángel Gabriel, muestra que aunque ambas traducciones no son muy adecuadas, no quiere decir que la creencia de la Inmaculada Concepción sea falsa, sino que los católicos occidentales han visto en estos dos pasajes de la Biblia un acicate de la Purísima Concepción de María. La devoción de la Inmaculada Concepción fue motivada por las leyendas de los escritos apócrifos. Entre estos textos apócrifos se destaca el *Protoevangelio de Santiago*, donde se nutrió el culto a la Virgen en Occidente (De Santos Otero, 2002, pág. 57)

La difusión de la noción agustiniana del pecado original hizo incongruente para la sensibilidad religiosa medieval que María, cuya pureza sólo era superada por Dios, hubiera sufrido la impureza del pecado original. Tal incongruencia propició un ambiente favorable para el surgimiento de la Inmaculada Concepción, estimulado desde los siglos VIII y IX por la fiesta bizantina de la concepción de Santa Ana en condiciones no muy claras

históricamente y luego impulsada por el fervor mariano tardomedieval. Esta situación conllevó a que la creencia fuera defendida teológicamente aunque no se explicitara en la Escritura ni en la Patrística.

La patrística concebía a María como la Segunda Eva; esto no quiere decir que implícitamente se encuentre en esta consideración la doctrina de la Inmaculada Concepción, debido a que hay expresiones explícitas de la época como la de León Magno en la cual se afirma que sólo Cristo fue concebido sin pecado original. Los teólogos patrísticos no se enfrentaron a la Inmaculada Concepción porque sus disputas no lo requerían, debido a que la Inmaculada Concepción de María no era admitida por ninguna herejía o culto popular. Aunque hay poemas de la época que llaman a la Virgen “Inmaculada”, “sin mancha” u otras expresiones similares, estos escritos son de carácter metafórico y no denotaban un sentido unívoco que definiera teológicamente la creencia.

En cambio, los primeros escolásticos sí tuvieron que enfrentarse al culto de la Inmaculada Concepción. Nada pudieron hacer con rechazar esta sensibilidad popular que terminó conquistando la teología escolástica y cambió la cosmovisión de la época. Esto se debió en parte a que muchas personas del pueblo llano que no tenían acceso a la educación pudieron acceder por su participación en las órdenes mendicantes partir de los siglos XII a XIV que defendieron teológicamente la creencia de la Inmaculada Concepción bebiendo mucho de la piedad popular, como lo hicieron Escoto o Eadmero. Sin que fueran plenamente conscientes de ello, surgieron teólogos que apelaron a la tradición apostólica y a los silogismos para dar razón del culto popular de la Purísima Concepción de María.

La creencia de la Inmaculada Concepción se desarrolló en dos vertientes, una popular y otra teológica, que unas veces se unían y otras se alejaban o se influenciaban mutuamente. Esto sucedió hasta que el Concilio de Trento reeducara a Europa y a

América católicas con sus valores contrarreformados e impuso su punto de vista en los fieles católicos y cuidó cualquier desviación heterodoxa.

Algunos papas trataron de ir cerrando el espacio de los maculistas desde el siglo XIV para tratar de que la doctrina de la Inmaculada Concepción de María fuera aceptada poco a poco y evitar un posible cisma, como el caso de las prerrogativas de Sixto IV, la reforma litúrgica de san Pío V, la *Sollicitudo Omnium Ecclesiarum* de Alejandro VII, la prohibición de contradecir en público la Inmaculada Concepción por Gregorio XV y la orden de Paulo V de conceder indulgencias a los que hicieran la oración a la Inmaculada.

Las inmaculadas Concepciones no fueron ajenas a la percepción del discurso barroco a la teatralidad que refleja la espiritualidad, las representaciones de la muerte, la vida, el cuerpo, y en los gestos de las pinturas de la época. (Borja Gómez, 2012, págs. 26-27). En este sentido, la Inmaculada Concepción sirvió para difundir los dos ideales católicos sobre la mujer en la Colonia: el de madre abnegada y el de virgen.

En la *Alegoría de la Inmaculada Concepción* de Vásquez y de quienes realizaron este tema se pueden ver una de las reminiscencias medievales españolas en la pintura neogranadina, debido a que aparecen Joaquín y Ana, cuando la Iglesia estaba persiguiendo su aparición en los lienzos. Así mismo, se puede pensar la existencia de su leyenda entre impregnada en las mentes de los católicos neogranadinos.

Las representaciones americanas muestran un arte que aunque se nutría de Europa, tomó otros devenires y otros acentos debido a que en la misma obra se observan tratamientos manieristas, goticistas, barrocos y en ocasiones una influencia subrepticia de lo indígena. El criollo en su afán de imitar el arte español y en la imposibilidad de hacerlo por los factores sociales, geográficos, económicos y culturales, mezcló sus influencias disponibles

(Gil Tovar, 1989, pág. 240). Esta situación no es ajena a las *Inmaculadas Concepciones* coloniales.

En la pintura neogranadina es muy común el tenebrismo, el claroscuro y el realismo pictórico, lo que logra una conmoción en el feligrés y le da dramatismo a la pintura. Se evidencia la ornamentación recargada, dramática y bastante decorada con el objetivo de conmocionar y aturdir al creyente con el mensaje religioso. Con este mismo objetivo se usa casi siempre tanto en el arte español como en el neogranadino una predilección por la forma abierta que sirve para que el espectador pase fácilmente de un color a otro, los cuales se caracterizan por tener violentos contrastes entre matices y diferentes colores con el objetivo de hacer más violento el cuadro y lograr una expectación mayor en el creyente. En este mismo sentido, el *contrapposto* se usó en general para dotar de movimiento y violencia la composición.

El esquema de composición de la Inmaculada Concepción se conforma con un óvalo central cortado verticalmente por un eje helicoidal donde se dispone a la Virgen, y cuyos espacios restantes se rellenaban al principio con los motivos teológicos referentes a las letanías marianas o a las prefiguraciones del Antiguo Testamento, pero a medida que se acerca o que se adentra en el siglo XVIII, se van cambiando estas prefiguraciones veterotestamentarias y estas letanías, o por *putti*, o por nubes, o por ambos, lo que demuestra que tales prefiguraciones y las letanías no fueron necesarias para identificar a la Inmaculada Concepción, porque los creyentes estaban asumiendo como veraz la creencia en la Purísima Concepción de María y su representación. En este tema se mantuvieron la túnica blanca, el manto azul y las doce estrellas, debido a que para la Iglesia era más importante que el creyente interpretara a la Inmaculada Concepción como la Mujer del Apocalipsis y como la Mujer del Protoevangelio que al Final de las Tiempos vencerá a la serpiente, que como la Sulamita o la mujer del Eclesiástico.

En *las Inmaculadas Concepciones* el demonio tiene curvas y contrastes fuertes que le confieren una expresión beligerante contra la Virgen. Generalmente el demonio está neutralizado; pero en otras ocasiones su tamaño es tan pequeño que se ve como si no fuera un peligro serio, tal como aparece en el caso de la pintura de Vásquez. Estas características de amenaza y neutralización del demonio hacen ver a la serpiente con teatralidad mediante la perspectiva, la luz y el volumen: el animal se retuerce en complicadas vueltas, giros o se dispone en forma de ese y sus colores o son tenebrosos o forman fuertes contrastes entre sí y con el fondo; además, su rostro es rabioso y aguerrido en contraste con el rostro sosegado de la Virgen, otorgándole más teatralidad al cuadro.

Era frecuente entre los pintores neogranadinos al copiar de los grabados en sus composiciones terminaban trastocando el significado prístino de la obra, debido a que no tenían el suficiente conocimiento iconográfico para pintar los motivos, de tal forma que no se modificara el significado compartido entre los *connoisseurs*, como sucedió en el caso del *uróboros*, que pasó de ser una serpiente que se muerde la cola en el grabado de Storer y Killian para convertirse en Vásquez en una serpiente en la que la cabeza y cola están enroscadas. No obstante, esto indica que los feligreses hacían otras lecturas, lo que puede ser indagado en próximos trabajos de investigación.

Los artistas neogranadinos muy pocas veces pudieron imaginar a destajo, porque tenían que ejercer su oficio en el marco de los parámetros eclesiásticos (Fajardo de Rueda, 1999, pág. 72). No obstante, los artistas se podían tomar unas pocas libertades al pintar sus temas, aunque eran muy cautelosos de no introducir elementos que cambiaran la prescripción del tema: se observa que en la *Alegoría de la Inmaculada Concepción* de Vásquez hizo varios cambios respecto de los grabados que tomó como fuente.

Se observa que hubo situaciones en que la coerción de la Iglesia no fue tan fuerte, como fue el hecho de que surgiera un tipo *Inmaculada Concepción* con luna en cuarto creciente, más común, aunque en contra de la prescriptiva y el tipo de la *Inmaculada Concepción* con luna en cuarto menguante. Esto se debió a la escasez de fuentes de conocimiento en el Nuevo Reino de Granada y también debido a que la ineficacia de las autoridades tanto civiles como eclesiásticas que favorecieron el surgimiento de esta situación, la cual también era motivada por el hecho de que las pinturas y los grabados eran copias o copias de copias, por lo cual las pinturas no se copiaban tal cual de los grabados.

Este recorrido por el tema de la Inmaculada Concepción sirvió para hacer un barrido sobre la historia de una creencia que todavía está presente en la devoción de los colombianos y que tiene una historia que poco se ha recogido en un trabajo de investigación, que tomara exclusivamente este asunto. Este trabajo es un comienzo en el hecho de llenar un vacío de conocimiento en las devociones coloniales, y aunque se han trabajado las devociones a diversos santos, no se había tomado a la Virgen en su Inmaculada Concepción como objeto de tratamiento histórico-artístico.

Este trabajo sirvió para esclarecer el origen y la difusión del dogma de la Inmaculada Concepción y su difusión en Occidente. Así mismo, esta investigación demuestra la conexión entre la decisión de la Iglesia de conceder el título de *Theotokos* a la Virgen en el Concilio de Éfeso en 431 hasta llegar a la devoción de la Inmaculada Concepción en la cultura colonial, mostrando las pervivencias, similitudes y diferencias de estos temas en la larga duración. Esta pesquisa se puede extender en próximas investigaciones hasta la época presente.

Este trabajo también sirve para conectar las representaciones pictóricas de la *Inmaculada Concepción* con sus precedentes medievales como *La Parentela de María*, *El Árbol de Jesé*,

Joaquín y Ana en la Puerta de oro, y sus conexiones con la *Mujer Apocalíptica*. Así también, muestra la pervivencia de tradiciones medievales tanto en la pintura como en la devoción, lo cual puede ser motivo de unas investigaciones futuras que indaguen la influencia de la cultura medieval en la historia de Colombia desde el encuentro de dos mundos hasta hoy. No obstante las Inmaculadas Concepciones neogranadinas recogen también la influencia de tradiciones manieristas y barrocas conformando un estilo ecléctico que le otorgan a las pinturas características particulares que no poseen las Inmaculadas Concepciones del resto de la cristiandad, lo cual que también puede ser objeto de próximas pesquisas.

Créditos de las fotos

Ilustración 1

Sacado de: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:B_Urgell_140v_141.jpg 22 de enero de 2012.

Ilustración 2

Sacado de: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:B_Facundus_186v.jpg 22 de enero de 2012

Ilustración 3

Sacado de: http://www.webislam.com/articulos/66112-pervivencia_del_mito_y_mitos_enmascarados.html 23 de enero de 2012

Ilustración 4

Sacado de: <http://historiadelartebe.blogspot.com/2011/11/catacumbas.html> 22 de mayo de 2013

Ilustración 5

Sacado de: <http://artechachi.blogspot.com/2008/11/la-pintura-de-las-catacumbas-2.html> 22 de mayo de 2013

Ilustración 6

Sacado de: <http://fuegoconnieve.blogspot.com/2012/12/la-madre-de-dios-por-w-b-yeats.html> 22 de mayo

Ilustración 7

Sacado de: <http://fr.topic-topos.com/l-arbre-de-jesse-saint-denis> 9 de enero de 2012.

Ilustración 8

Sacado de <http://www.foroxerbar.com/viewtopic.php?t=8370> en 6 de enero de 2012.

Ilustración 9

Sacado de <http://foros.hispavista.com/mostrar/?t=901261/3&pp=10> 9 de enero de 2012.

Ilustración 10

Sacado de:

http://www.google.com.co/imgres?q=La+cath%C3%A9drale+de+Rouen+tympan&hl=es&gbv=2&biw=1366&bih=567&tbm=isch&tbnid=Tw4sKDmkc9woXM:&imgrefurl=http://architecture.relig.free.fr/rouen2.htm&docid=YUR4kzhirqmDM&imgurl=http://architecture.relig.free.fr/images/rouen/rouen_jesse.jpg&w=888&h=593&ei=PbQJT7XVBo-DtgeU4bHQBg&zoom=1&iact=hc&vpx=159&vpy=266&dur=266&hovh=183&hovw=275&tx=173&ty=127&sig=103162649907098748924&page=1&tbnh=110&tbnw=157&start=0&ndsp=22&ved=1t:429,r:15,s:0 22 de enero de 2012.

Ilustración 11

Sacado de: <http://www.artbible.net/3JC/-Mat-01,01-Generology,Tree,Arbre/slides/13%20WORMS%20GERMANY%20TREE%20%20JESSE.html> 8 de enero 2011.

Ilustración 12

Sacado de: <http://forofemenino.hola.com/espana/camino-desantiago/675/?PHPSESSID=00a461d0840b9d5eb5da66ad87ccf1ab> 22 de enero de 2012

Ilustración 13

Sacado de: <http://www.foroxerbar.com/viewtopic.php?t=11750> 18 de enero de 2012.

Ilustración 14

Sacado de: <http://www.foroxerbar.com/viewtopic.php?t=11750> 18 de enero de 2012.

Ilustración 15

Sacado de: <http://historiarte.net/iconografia/parentela.html> 18 de diciembre de 2011.

Ilustración 16

Sacado de: <http://www.foroerbar.com/viewtopic.php?f=53&t=11894> 23 de enero de 2012.

Ilustración: 17

Sacado de:

http://personal.telefonica.terra.es/web/mjcarrascoterriza/totapulchra_arpino_lepe.htm 31 de enero de 2012.

Ilustración 18

Sacado de: <http://www.unav.es/biblioteca/fondoantiguo/hufaexp07/imagenes/hufaexp07-31g.jpg>
7 de enero de 2012.

Ilustración 19

Sacado de: <http://artiumres.blogspot.com/2008/02/inmaculada-concepcin-vicente-macip-1531.html> 22 de mayo de 2013

Ilustración 20

Sacado de: <http://www.foroerbar.com/viewtopic.php?t=3973> 31 de enero de 2012.

Ilustración 21

Sacado de: <http://www.foroerbar.com/viewtopic.php?t=3973> 31 de enero de 2012.

Ilustración 22

Sacado de: http://www.google.com.co/imgres?imgurl=http://www.allpaintings.org/d/24918-2/Francisco%2Bde%2BZurbaran%2B-%2BLa%2BVirgen%2Bni_a%2Bdormida.jpg&imgrefurl=http://www.allpaintings.org/v/Baroque/Francisco%2Bde%2BZurbaran/Francisco%2Bde%2BZurbaran%2B-%2BLa%2BVirgen%2Bni_a%2Bdormida.jpg.html&usg=__eXMPM31BPJ_hv1rkzonR_esZwKw=&h=640&w=494&sz=91&hl=es&start=2&zoom=1&tbnid=eos2pzlcwBW0ZM:&tbnh=115&tbnw=93&ei=lVQoT_jkPIbrgQeg4oHhBA&prev=/search%3Fq%3DLa%2BVirgen%2BNi%25C3%25B1a%2BZurbar%25C3%25A1n%26tbnh%3D116%26tbnw%3D94%26hl%3Des%26gbv%3D2%26sig%3D100098173312699402298%26biw%3D1366%26bih%3D595%26tbs%3Dsimg:CAESEglbUH9q9aH2bCFPNfuHAsGgvw%26tbnm%3Disch&itbs=1&iact=hc&vpx=273&vpy=141&dur=1774&hovh=256&hovw=197&tx=107&ty=140&sig=100098173312699402298&page=1&ved=1t:429,r:1,s:0 31 de enero de 2012

Ilustración 23

Sacado de: historias e imágenes: Los Agustinos en Colombia, 400 años. Elvira Cuervo de Jaramillo, et al. Museo Nacional de Colombia, Bogotá, 2002. Página 65.

Ilustración 24

Sacado de: <http://colonialart.org/archive/artList?row=66&col=630a-630b> 22 de mayo de 2013

Ilustración 25

Sacado de: http://www.gssg.at/gssg/displayDocument.do?objId=Ma_011 22 de mayo de 2013

Ilustración 26

sacado de: http://www.rositour.it/Arte/Vasari%20Giorgio/Firenze-Uffizi_Allegoria%20dell%27Immacolata%20Concezione.jpg 22 de mayo de 2013

Ilustración 27

Sacado de: <http://www.artehistoria.jcyl.es/v2/obras/21849.htm> 7 de abril de 2013

Ilustración 28

Tomada directamente del Museo Nacional de Colombia

Ilustración 29

Sacado de: <http://afelio.info/6.html> 22 de mayo de 2013

Ilustración 30

Sacado de: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Murillo_-_Inmaculada_Concepci%C3%B3n_de_los_Venerables_o_de_Soult_%28Museo_del_Prado,_1678%29.jpg 27 de marzo 2013.

Ilustración 31

Sacado de:
<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/revelaciones/revelaciones5e.htm> 27 de marzo de 2013

Ilustración 32

Sacado de: <http://www.gabito grupos.com/museodelpradomadrid/template.php?nm=1345305049>
8 de abril de 2013

Ilustración 33

Sacado de: http://www.flg.es/HTML/Obras_8/LaInmaculadaConcepcion_8415.htm 9 de abril

Ilustración 34

Sacado de: Presencia del arte quiteño en Antioquia : pintura y escultura siglos XVIII-XIX. Gustavo Vives Mejía. 1. ed.. Medellín : Fondo Editorial Universidad EAFIT, 1998. Página 43.

Ilustración 35

Sacado de: <http://colonialart.org/archive/artList?row=66&col=489a-489b>

BIBLIOGRAFÍA

- A. A. V. V. (1975). *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana* (Vol. LV). Madrid: Espasa-Calpe.
- A.A.V.V. (1953). *Enciclopedia de la Religión Católica* (Vol. V). Barcelona: Editorial DImau y Jover.
- A.A.V.V. (1975). *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana* (Vol. XXVIII). Madrid: Espasa-Calpe.
- Acosta Luna, O. (2011). *Milagrosas imagenes marianas en el Nuevo Reino de Granada*. España: Vervuert.
- Agustín, S. (1956). De la Naturaleza y la Gracia. En *Obras de San Agustín* (Segunda ed., pág. 879). Biblioteca de Autores Cristianos.
- Anrup, R. (2000). *Marian Imagery: In Spanish and Latin American Baroque*. Suiza: Göteborg University.
- Anselmo de Canterbury. (1952). *Obras Completas de San Anselmo*. Madrid: Biblioteca de Aurotes Cristianos.
- Arnup, R. (2000). *Baroque Imagery in the Counter Reformation Cult of the Virgin*. Göteborg: Institute of Iberian and Latin American Studies Göteborg University.
- Arnup, R. (2000). Baroque Imagery n the Counter Reformation Cult of the Virgen. En R. Arnup, *Marian Imagery in Spanish and Latin American Baroque* (págs. 21-106). Göteborg: Institute of Iberian and Latin America Studies Göteborg University.
- Arnup, R. (2000). La Contrarreforma y la Iconografía Mariana Barroca en España. En R. Arnup, *Marian Imagery in Spanish and Latin American Baroque* (págs. 107-134). Göteborg: Istitute of Iberian and Latin American Studies Göteborg University.
- Bastero de Eleizalde, J. J. (1993). *Cuestiones de Mariología*. Santafé de Bogotá: Universidad de la Sabana.
- Baudrillard, J. (1992). *De la seducción*. México: rei andes.
- Béchez Gómez, J., & López Guzmán, R. (1996). Arte Colonial Hispanoamericano. En X. Barral i Altet, *Historia del Arte en España* (págs. 347-365). España: Lunweg Editores.
- Beinert, W. (1990). *diccionario de teología dogmática*. Barcelona: Editorial Herder.
- Bernardino, A. D. (2001). *Patrología* (Vol. III). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

- Bérchez Gómez, J., & López Guzmán, R. (1996). Arte Colonial Hispanoamericano. En X. Barral i Altet, *Historia del Arte en España* (págs. 347-365). España: Lunwerg Editores.
- Bernauer, J. (2005). La invención del Barroco. *Humboldt*, 34-35.
- Berthoud, L. M. (2010). *La Virgen María prototipo de la dignidad de la Nueva Mujer a la luz de la Revelación*. Mar del Plata: Universidad Fasta Ediciones.
- Biblia Vulgata atina versión de Scio de San Miguel, P. (1792). *Biblia Vulgata Latina traducida al español y anotada conforme al sentido de los santos padres y expositores catholicos*. Valencia: Oficina de Joseph y Thomas de Orga.
- Biblia Vulgata Latina Versión de Scio de San Miguel, P. (1794). *La biblia Vulgata Latina Traducida al Español, y anotada conforme al sentido de los Santos Padres y Expositores Católicos* (Vol. I). Madrid: Imprenta de Don Benito Cano.
- Biblia Vulgata latina Versión de Scio de San Miguel, P. (1797). *Biblia Vulgata Latina traducida al español y anotada conforme al sentido de los santos padres y expositores catholicos* (Vol. XIV). Madrid: Imprenta de Don Benito Cano.
- Biblia Vulgata Latina Versón de Scio de San Miguel, P. (1797). *Biblia Vulgata Latina traducida al español y anotada conforme al sentido de los santos padres y expositores catholicos* (Vol. XIV). Madrid: Imprenta de Don Benito Cano.
- Biblia Vulgata versión de Scio de San Miguel, P. (1796). *Biblia Vulgata Latina traducida al español y anotada conforme al sentido de los santos padres y expositores catholicos*. Madrid: Imprenta de Don Benito Cano.
- Biblia Vulgata versión de Scio de San Miguel, P. (1796). *Biblia Vulgata Latina traducida al español y anotada conforme al sentido de los santos padres y expositores catholicos* (Vol. X). Madrid: Imprenta de Don Benito Cano.
- Biblia Vulgata versión de Scio de San Miguel, P. (1808). *Biblia Vulgata Latina traducida al español y anotada conforme al sentido de los santos padres y expositores catholicos* (Vol. VIII). Madrid: Imprenta de la hija de Ibarra.
- Borja Gómez, J. H. (2010). *El cuerpo y la Mística*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Borja Gómez, J. H. (2012). *Pintura y cultura barroca en la Nueva Granada. Los discursos del cuerpo*. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño.
- Bouyer, L. (1968). *Diccionario de Teología*. Barcelona: Editorial Herder.
- Bouyer, L. (1993). *Diccionario de Teología*. Barcelona: Editorial Herder.
- Brandon, S. (1975). *Diccionario de Religiones Comparadas* (Vol. I). Madrid: Ediciones Cristiandad.

- Brosa Rocabert, P. (2000). *Creencias y ritos del misterio cristiano: antecedentes y formación*. Barcelona: Editorial Herder.
- Cabrera, E. (1998). *Historia de Bizancio*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Carr, A., & Williams, G. (1964). Inmaculada Concepción de María. En J. Carol, *Mariología* (págs. 307-370). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Carrol, E. R. (1964). María en el Magisterio de la Iglesia. En J. B. Carol, *Mariología* (págs. 5-53). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Carta a los canónicos de Lyon. (1955). En: *Obras Completas de San Bernardo*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Chevalier, J. (1995). *Diccionarios de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder.
- Chevalier, J., & Gheerbrant, A. (1986). *Diccionario de Símbolos*. Barcelona: Editorial Herder.
- citado en Réau. (1996). *Iconografía del arte Cristiano*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Comentario al Apocalipsis. (1995). *Comentario al Apocalipsis original conservado en la biblioteca del monasterio del Escorial*. (J. A. Fernández Florez, Trad.) Madrid: Testimonio.
- Concilio de Trento. (1787). *El Sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*. (I. López de Ayala, Trad.) Madrid: Imprenta Real.
- De la Brosse, O., Henry, A.-M., & Rouilliard, P. (1974). *Diccionario del Cristianismo*. Barcelona: Editorial Herder.
- Agustín, S. (1949). Obras de San Agustín. En Agustín de Hipona. Madrid: Editorial Católica S.A.
- De la Vorágine, S. (1995 [hacia 1260]). Santa Ana, Madre de la Virgen María. En S. De la Vorágine, *La Leyenda Dorada* (págs. 955-956). Madrid: Alianza Editorial.
- De la Vorágine, S. (1998). *La leyenda dorada* (Vol. II). Madrid: Alianza Editoria.
- De las Heras y Núñez, M. d. (1994). La Tota Pulchra en el arte riojano del siglo XVI. (I. d. Riojanos, Ed.) *Berceo*(126), 35-44. Recuperado el 9 de septiembre de 2012, de Dialnet: dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/61824.pdf
- De Pedro, A. (1998). *Diccionario de términos religiosos y afines*. Madrid: Editoriales Verbo Divino y San Pablo.
- De Santos Otero, A. (2002). *Los evangelios apócrifos*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Delgado de Cantú, G. (2005). *El mundo moderno y contemporáneo* (Quinta ed., Vol. I). México: Pearson Educación.

- Domingo, F., Escartín, R., Olivar, J., Viñals Dolz, J., & Vera, J. (2002). *Diccionario Enciclopédico Ilustrado Susaeta*. España: Grupo Editorial Thema.
- Enciclopedia de la Religión Católica. (1956). Tradición. En A.A.V.V., *Enciclopedia de la Religión Católica* (págs. 291-294). Barcelona: Dalmau y Jover Ediciones.
- Epistola Synodica ad Sergium en Carr y Williams. (1964). Inmaculada Concepción de María. En J. Carol, *Mariología* (págs. 307-378). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Estrada, L. (2004). *Arte actual: diccionario de términos, conceptos y tendencias*. Medellín: L. Vieco e Hijas Limitada Editorial.
- Fajardo de Rueda, M. (1999). *El arte Colonial Neogranadino a la luz de estudio iconográfico e iconológico*. Santa Fe de Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Fatás, G., & Borrás, G. (2002). *Diccionario de términos de arte y elementos de Arqueología, Heráldica y Numismática*. Madrid: Alianza Editorial .
- Fatás, P., & Borrás, G. (1993). *Diccionario de términos de arte* (Vol. II). Madrid: Editorial Alianza y Ediciones del Prado.
- García Mahiques, R. (1997). Perfiles Iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como Símbolo mariano (y II). *Ars longa cuadernos de arte*(7-8), 177-194.
- García Paredes, J. C. (1995). *Mariología*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Gil Tovar, F. (1989). Las artes plásticas durante el período colonial. En Á. Tirado Mejía, *Nueva Historia de Colombia* (Vol. VI, págs. 239-252). Bogotá: Editorial Planeta.
- Gil tovar, F. (1989). Nueva Historia de Colombia. En Á. Tirado Mejía, *Nueva Historia de Colombia* (Vol. I, págs. 239-252). Bogotá: Editorial Planeta.
- Gil Tovar, F. (1997). *Colombia en las artes*. Bogotá: Imprenta Nacional de Colombia.
- González Moreno, F. (9 de Octubre de 2005). Tota pulchra es amica mea et macula non est in te: Azulejería talaverana inmaculista. En F. Campos y Fernández de Sevilla, *La inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte: actas del simposium* (Vol. II, págs. 969-890). Recuperado el 9 de Octubre de 2012, de Dialnet: dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=2801382
- González, J. Á. (Ed.). (1997). *Diccionario Espasa Religiones y Creencias*. (J. M. Martínez, Trad.) Madrid, España: Espasa Calpe.
- Graef, H. (1968). *María: La mariología y el culto mariano a través de la historia*. Barcelona: Herder.

- Grelot, P. (1987). Pecado Original. En P. Poupard, *Diccionario de las religiones* (págs. 1392-1393). Barcelona: Editorial Herder.
- Gretenkord, B. (1997). De la "Mujer Apocalíptica" a la "Virgen de la Inmaculada Concepción". Raíces iconográficas y trasfondo teológico de la imagen de la patrona del imperio colonial español. *Humbolt*, 70-74.
- Interián de Ayala, J. (1787). *El Pintor Christiano y Erudito* (Vol. II). Madrid: Imprenta de Joaquín Ibarra.
- Jones, M. D. (2003). *la contrarreforma*. Madrid: Ediciones Akal.
- La Leyenda Dorada. (1995 [hacia 1260]). Santa Ana, Madre de la Virgen María. En S. De la Vorágine, *La Leyenda Dorada* (págs. 955-956). Madrid: Alianza Editorial.
- Le Goff, J. (1969). *La Civilización del Occidente Medieval*. Barcelona: Editorial Juventud.
- L'Hermitte-Leclerc, P. (1992). Las mujeres en el orden Feudal (siglos XI y XII). En G. Duby, & M. Perrot, *historia de las mujeres en Occidente* (Vol. III, págs. 247-299). Madrid: Taurus Ediciones.
- Londoño Vélez, S. (2001). *Arte Colombiano: 3500 años de historia*. Colombia: Villegas Editores.
- López Guzmán, R., Gutiérrez Viñuales, R., Bellido Gant, M., Espinosa Spiñola, G., Gila Medina, L., Ruíz Gutiérrez, A., & Sorroche Cuerva, M. (2005). Pintura en el Nuevo Reino de Granada y Audiencia de Quito. En López Guzmán, Rafael (Ed.), *Historia del Arte en Iberoamérica y Filipinas*. Granada: Editorial Universidad de Granada.
- López, J., Marcano Torres, M., López Salazar, J., López Salazar, Y., & Fasanella, H. (2005). El arte del Barroco. Formas en el Barroco III. Barroco latinoamericano. Literatura. 1. *GAceta Médica de Caracas*, III(113), 404-414.
- Luque Alcaide, E. (2000). El primer ciclo evangelizador hispano y luso-americano siglo XVI. *Anuario de la Historia de la Iglesia*, 259-274.
- Mâle, E. (2001). *El arte religioso del siglo XIII en Francia*. Madrid: Ediciones Encuentro.
- Martínez Albesa, E. (2004). La inmaculada en la historia de la devoción cristiana. *Revista Teológica Limense*, 281-302.
- Martínez, F. (1788). *Introducción al conocimiento de las bellas artes o diccionario manual de pintura, escultura, arquitectura, grabado, etc.* Madrid: Viuda de Escribano.
- Montealegre, O. A. (1995). Juan Duns Escoto. *Franciscanum*(109-110), 81-93.
- Morales y Marín, J. L. (1986). *Diccionario de Iconología y Simbología*. Madrid: Editorial Taurus.

- Müller, G. (1995). *Dogmática: Teoría y práctica de la teología*. Barcelona: Editorial Herder.
- Museo Camón Aznar. (1998). En *María, fiel al Espíritu: su iconografía de la Edad Media al Barroco: 8 de septiembre a 10 de noviembre de 2010*. s.l.: Tipo Línea.
- O'Collins, G. (2002). *La Encarnación*. España: Sal Terrae.
- Ocampo, E. (1988). *Diccionario de términos artísticos y arqueológicos*. Barcelona: Montecasinos Editor.
- O'Gorman, E. (1986). *Destierro de Sombras: luz en el origen de la imagen y culto de Nuestra Señora de Guadalupe del Teyepac*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- O'Gorman citando en Anrup. (2000). *Marian Imagery in Spanish and Latin American Baroque*. Institute of Iberian and Latin American Studies: Göteborg University.
- Pacheco, F. (1649). *Arte de la Pintura, su antigüedad y grandezas*. Sevilla: Simón Faxardo, impresor de libros.
- Padovese, L. (2000). *Introducción a la teología patristica*. Estela, Navarra, España: Verbo Divino.
- Palmer citado en Carrol. (1964). María en el Magisterio de la Iglesia. En J. Carol, *Mariología* (págs. 5-53). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Palomino, A. (1715). *El museo pictórico y escala optica*. Madrid: Lucas Antonio de Bedmar impresor del Reino.
- Panofsky, E. (2001). *El significado en la artes visuales*. Madrid: Alianza Editoria.
- Pedro, A. d. (1998). *Diccionario de Términos religiosos y afines*. Madrid: Editorial Verbo Divino.
- Piolanti, A., Parente, P., & Garolafo, S. (1955). *Diccionario de Teología dogmática*. Barcelona: Editorial Litúrgica Española.
- Pozo, C. (1974). *María en la obra de la Salvación*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Quasten, J. (1956). *Patrología: hasta el concilio de Nicea*. Madrid: Biblioteca de Autores Católicos.
- Quasten, J. (1962). *Patrología* (Vol. II). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Quasten, J. (2001). *Patrología* (Vol. I). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Rahner, K. (1964). Pecado Original. En F. Könik, *Diccionario de la Religiones* (págs. 1060-1062). Barcelona: Editorial Herder.
- Rahner, K., & Vorgrimler, H. (1966). *Diccionario Teológico*. Barcelona: Editorial herder.

- Reale, G., & Antiseri, D. (2005). *Historia del pensamiento filosófico y científico*. España: Herder.
- Réau, L. (1996). *iconografía del Arte Cristiano* (Vol. II). Barcelona: Ediciones del Serval.
- Rico Paves, J. (Noviembre de 2005). de la fiesta de la Inmaculada a la bula ineffabilis deus. *Liturgia y espiritualidad*, 36(11), 459-569.
- Rico Paves, J. (Octubre de 2005). De María "Nueva Eva" a "María Inmaculada". Lectura de algunos textos patrísticos. *Liturgia y Espiritualidad*, 36(10), 393-402.
- Rigby, P. (2001). Pecado Original. En A. D. Fitzgerald, *Diccionario de San Agustín* (págs. 1018-1029). Burgos: Editorial Monte Carmelo.
- Righetti, M. (1954). *Historia de la Liturgia* (Vol. I). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Ripa, C. ([1593] 2002). *Iconología*. Madrid: Ediciones Akal.
- Roberts Gaventa, B. (1995). *Mary Glimpses of the Mother of Jesus*. Carolina del Sur: University of South Carolina Press.
- Rodríguez Santidrián, P. (1989). *Diccionario de las religiones*. Madrid: Alianza Editorial.
- Rodríguez Santidrián, P. (2004). *Diccionario de las Religiones*. Madrid: Alianza Editorial.
- Royo Marín, A. (1968). *La Virgen María: Teología y espiritualidad marianas*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Ruíz Cuevas, K. (2005). La Virgen como "Fuente de Vida" La Inmaculada Concepción como alegoría en la Nueva España. En Campos y Fernández de Sevilla, Francisco Javier (Ed.), *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte: actas del simposium* (págs. 1177-2000). España: Instituto Ecurialense de Investigaciones Históricas y Artísticas Symposium.
- Scheffczyk, I. (1979). Pecado Original. En H. Fries, *Conceptos Fundamentales de la Teología* (Vol. II, págs. 326-335). Madrid: Ediciones Cristiandad.
- Schenone, H. (2008). *Santa María*. Buenos Aires: Editorial de la Universidad Católica Argentina.
- Scio de San Miguel, P. P. (Ed.). (1797). *Biblia Vulgata Latina traducida al español, y Anotada conforme al sentido de los santos padres y expositores católicos* (Segunda edición ed., Vol. IV). Madrid: Imprenta de Don Benito Cano.
- Sebastián, S. (1981). *Contrarreforma y barroco*. Madrid: Alianza Editorial.
- Shea, G. W. (1964). Historia de la Mariología en la Edad Media y en los Tiempos Modernos. En J. B. Carol, *Mariología* (págs. 267-306). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

- Shea, G. W. (1964). *María*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Stefano, R. D. (2000). De la cristiandad colonial a la Iglesia nacional. Perspectivas de investigación en historia religiosa de los siglos XVIII y XIX. *Andes, XI*, 1-27. Obtenido de <http://historiayreligion.com/wp-content/uploads/2011/12/De-la-cristiandad.pdf>.
- Stratton, S. (1988). *La Inmaculada Concepción en el arte español cuadernos de arte e iconografía* (Vol. I). Madrid: Servicio de Publicaciones de la Fundación Universitaria Española.
- Tánacs, E. (2002). El Concilio de Trento y las Iglesias de la América Española: La Problemática de su Falta de Representación. *Fronteras de la Historia, VII*, 117-140.
- Tenenti, A. (2000). *La Edad Moderna: Siglos XVI-XVIII*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Tennent, T. C. (2004). Christology in the Qur'an and its implications for Witness to Muslims. En E. Wan (Ed.), *Christan Witness in Pluralistic Contexts in the TWenty-First Century*. Estados Unidos: William Carey Library.
- Toquica, C. (2004). el barroco neogranadino: de las redes de poder a la colonización del alama. En A. M. Bidegáin, *Historia del Cristianismo en Colombia: Corrientes y diversidad* (pág. 83.143). Bogotá: Taurus Editorial.
- Trens, M. (1947). *María Iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid: Plus Ultra.
- Villari, R. (1993). El hombre barroco. En R. Villari (Ed.), *El hombre Barroco* (págs. 11-18). Madrid: Alianza Editorial.
- Villaró, J., & Villaro, X. (1976). *Diccionario religioso para los hombres de hoy*. Barcelona: Planeta.
- Viñuales Gutiérrez, Rodrigo, & Bellido Gant, Maria Luisa. (2005). Pintura en el Nuevo Reino de Granada y Audiencia de Quito. En Lopez Guzmán, Rafael (Ed.), *Historia del Arte en Iberoamérica y Filipinas*. Granada: Editorial Universidad de Granada.
- Wagner, M. (1991). *Tú sola entre las mujeres*. (J. L. Pintos, Trad.) Madrid: Altea, Taurus, Alfaguara.