

Revista de Dialectología y Tradiciones Populares,
vol. LXIX, n.º 1, pp. 53-76, enero-junio 2014,
ISSN: 0034-7981, eISSN: 1988-8457,
doi: 10.3989/rdtp.2014.01.003

La Concepción de María en el tiempo. Recuperación de fórmulas tempranas de representación de la Inmaculada Concepción en la retórica visual del virreinato de Nueva España

The Conception of Mary over Time. Recovery of early
Formulas Representing the Immaculate Conception in the
Visual Rhetoric of the Viceroyalty of New Spain

Sergi Doménech García
Universitat de València

RESUMEN

En este trabajo se aborda un aspecto genuino de la retórica visual concepcionista en el virreinato de Nueva España: el reciclaje de tipologías tempranas de representación de la Inmaculada Concepción que, con la consolidación de la imagen de la Inmaculada, derivada de la *Tota Pulchra*, habían caído en desuso en el arte peninsular. La inclinación de artistas y mecenas hacia estas tipologías revela un aspecto clave para entender la definición de la cultura hispánica en los siglos del barroco. En los espacios periféricos del Imperio, lugar de continua afirmación de la existencia de un único mundo hispánico, los resortes de control sobre la imagen religiosa permitieron la variabilidad en la ejecución del ideario católico. El artículo analiza la base de la recuperación de esta tradición visual y su correspondencia con la literatura de devoción y los sermones de la época.

Palabras clave: Inmaculada Concepción, Devoción mariana, Literatura de devoción, Sermones, Padres de la Virgen.

SUMMARY

This paper addresses a genuine aspect of conceptionist visual rhetoric during the Viceroyalty of New Spain: the recycling of Immaculate Conception earlier types of representation that, with the consolidation of the image of the Immaculate derived from the *Tota Pulchra*, had fallen deprecated in the peninsular art. The tendency of artists and patrons towards these typologies reveals a key aspect to understand the definition of Hispanic culture during the centuries of the Baroque. In the peripheral areas of the Empire, instead of continuous affirmation of the existence of a single Hispanic world, the springs of control over the religious image allowed variability in the implementation of the Catholic principles. The article analyses the recovery of this visual tradition and its correspondence with the literature of devotion and the sermons of the time.

Key words: Immaculate Conception, Marian Devotion, Devotional Literature, Sermons, Parents of the Virgin.

La defensa de la doctrina concepcionista se convirtió, desde el siglo XV y muy especialmente en el periodo barroco, en un asunto de Estado que hizo de la devoción a la Inmaculada un tema hegemónico, presente en todas las manifestaciones culturales y sociales del mundo hispánico y «alma» de una conciencia unitaria (Ruiz-Gálvez 2008: 197-199). En las artes visuales, el éxito se debió principalmente a la adopción del tipo iconográfico definitivo de la Inmaculada, el cual permitió crear un auténtico símbolo por el cual un asunto de gran calado intelectual y auténtica complejidad teológica adquirió gran popularidad. Pero hasta la llegada de esta imagen tradicional de la Inmaculada existieron diversas formulas icónicas que fueron relegadas, en especial aquellas que se asentaban en la leyenda apócrifa de la Concepción de María por sus santos padres, san Joaquín y santa Ana. Con la conquista y evangelización de América, los nuevos dominios hispánicos se convirtieron en una auténtica oportunidad para poner en práctica las directrices del concilio de Trento dirigidas a la instrucción espiritual de los laicos y a crear una cultura de masas con una gran fuerza universalizadora. Monarcas, poderes virreinales y eclesiásticos se sirvieron de la imagen de la Inmaculada y de los resortes propios de la cultura tridentina para apuntalar una visión unitaria del Imperio hispánico también desde sus posesiones ultramarinas. Pero este eficiente control sobre devociones, cultos e imágenes fue dando paso a la variabilidad sobre un mismo principio. Así fue cómo en Nueva España, a partir de mediados del siglo XVII —y muy especialmente en el XVIII—, mecenas eclesiásticos y civiles, así como los consumidores del mercado artístico de las pequeñas imágenes de devoción, sintieron una inclinación especial por recuperar aquellas fórmulas sustentadas en la Concepción terrenal de María cuyas tipologías habían sido abandonadas en el viejo continente. Este cambio en la retórica visual se vivió igualmente en la literatura de devoción y la oratoria sacra del momento.

La mayoría de estudios sobre la configuración de la imagen de la Inmaculada en la visualidad artística empieza por el asunto de la Concepción de María en el tiempo, terminología con la que autores como Héctor Schenone (2008: 27) se refieren a las imágenes marianas concepcionistas fundamentadas en la leyenda del nacimiento de la Virgen de sus padres¹. La configuración icónica de la Inmaculada Concepción fue un complicado camino por trasladar en imágenes un asunto de difícil traducción visual. Los primeros discursos apologéticos y visuales en defensa de la doctrina concepcionista se asentaban sobre la leyenda de los padres de la Virgen —san Joaquín y santa Ana— y de cómo ésta fue concebida de forma sobrenatural. Se trata de las habituales representaciones del casto abrazo, o beso, de los dos ancianos ante la Puerta Dorada como núcleo central de otra serie de tipos iconográficos narrativos. A estos se sumaron otras imágenes de carácter conceptual, como son los tipos iconográficos de *Santa Ana triple* o *la escena de los tallos*.

Estos discursos dieron lugar a unas tipologías propias medievales y del renacimiento flamenco que fueron abandonadas de forma progresiva durante el siglo XVI, al tiempo que se fue introduciendo la imagen de la *Tota Pulchra*. El motivo fue que estas

¹ Schenone habla de generación de María en el tiempo a partir de sus padres, Joaquín y Ana, en contraposición con su concepción *ab eterno* del alma Inmaculada de la Virgen en la mente de Dios. Según la doctrina de la Inmaculada, el nacimiento de María de santa Ana se produjo libre de pecado.

imágenes tenían el inconveniente de estar sustentadas sobre textos apócrifos lo que, sumado a una doctrina sobre la que pesaba la negativa de un sector importante de la Iglesia, debilitaba el discurso apologético. Esto fue, además, un problema declarado cuando el concilio de Trento aconsejó dejar de lado este tipo de disposiciones iconográficas. A ello hay que sumar el hecho de que se consideraron poco contundentes desde el punto de vista visual, algo que quedaría superado con la configuración de la imagen definitiva de la Inmaculada, la cual tomaba como modelos las figuras de la *mulier amicta sole* del capítulo 12 del Apocalipsis, la Sulamita del Cantar de los Cantares y la idea de María como una nueva Eva (Stratton 1989; García Mahiques 1996-1997: 178; Doménech 2013: 119-147).

No obstante, en la órbita de la devoción popular permaneció el culto a san Joaquín y santa Ana, lo que se corresponde con el cultivo de imágenes conceptuales de estos santos en entornos íntimos desligados de grandes programas visuales. El peso de esta tradición literaria, fundamentada en los pasajes apócrifos, permaneció en la literatura de devoción de los siglos XVII y XVIII en mayor medida que lo estuvo en la retórica visual, en lo que se refiere al arte europeo. Sin embargo, en el arte virreinal americano, y en especial en el de la Nueva España, estos temas concepcionistas se recuperaron a partir de la segunda mitad del siglo XVII y durante todo el siglo XVIII, como variantes o nuevas tipologías de aquellas medievales y flamencas. En la base de esta peculiaridad propia de la visualidad artística novohispana se encuentra la conexión, en el cultivo de este tema, entre la retórica visual, la producción homilética, y la literatura de devoción. El propósito del presente trabajo es establecer las bases de esta relación, a partir del estudio de las fuentes y de las manifestaciones artísticas que nos han llegado.

En el origen de la mariología, la falta de definición dogmática de los aspectos relacionados con la Virgen había comportado la elevación de textos no considerados canónicos como relevantes e indispensables para la formación del pensamiento y la devoción cristiana. Es el caso de los evangelios apócrifos donde se narra la historia de san Joaquín y su esposa santa Ana. Son principalmente los conocidos como *Protoevangelio de Santiago*, el *Evangelio del Pseudo Mateo* y el *Libro sobre la natividad de María*. La construcción literaria de estos textos presenta la historia con ciertos visos de calco de la vida de Cristo, conexiones que serán explotadas posteriormente por la visualidad artística. En resumen, la historia es la siguiente: Joaquín era un anciano de la tribu de Judá. Su matrimonio con Ana no había dado como fruto ningún hijo, lo que era un motivo de deshonra. Este hecho fue razón suficiente para que, encontrándose en el templo para ofrecer sus dones, le fuese dicho que no le era lícito entregar sus ofrendas, puesto que no había dado un vástago para Israel. Rendido ante tal acusación, marchó al desierto donde pasó un largo periodo de ayuno. Ana lloraba la pérdida de su marido, de quien estuvo un largo periodo sin tener noticias, cuando un ángel del señor se le apareció anunciándole que le había sido concedido el hijo que ambos tanto habían solicitado. El ángel también se le apareció a Joaquín quien fue presto en busca de su mujer reencontrándose ambos ante la conocida como Puerta Dorada².

² El evangelio de Santiago dice simplemente que se reencontraron en la puerta (Evangelio de Santiago IV,4). Es en el evangelio del Pseudo Mateo donde se especifica que el ángel mandó a Ana que fuera a recibir a su marido ante «la puerta que llaman Dorada» (Protoevangelio de Mateo III,5).

Los historiadores del arte coinciden en establecer que el origen de la iconografía de la Inmaculada Concepción de la Virgen tuvo lugar en los tipos iconográficos originados a partir de las narraciones de los evangelios apócrifos y que también habían sido recogidos por Santiago de la Vorágine en su *Leyenda Dorada*. Sin duda el tipo más destacado es el del abrazo ante la Puerta Dorada en cuyo casto beso o abrazo del anciano matrimonio se significaba que la Virgen había sido concebida con total ausencia de contacto carnal entre sus padres. Como ya se ha expresado con anterioridad, esta temática gozó de gran tradición y de un notorio reconocimiento durante el periodo medieval a juzgar por la amplia representación de sus temas y por la resistencia de los mismos cuando la tipología icónica concepcionista empezó a andar por nuevos derroteros. Entre los motivos de la decadencia de su hegemonía está principalmente el hecho anteriormente señalado de que se sustentan sobre textos apócrifos, lo que en un contexto de conflicto constante entre defensores y detractores de la doctrina de la Inmaculada Concepción de la Virgen hacía que fuese necesario encontrar un símbolo universal libre de disputas y controversias.

La aparición de nuevas tipologías de la Inmaculada concluyó en el siglo XVI con la irrupción de la *Tota pulchra*. Ésta ofrecía una imagen conceptual de la Inmaculada cuyo discurso en defensa de su Concepción libre de pecado original se asentaba sobre la creación *ab aeterno* del alma de la Virgen y el modo en que ésta había estado significada en las sagradas escrituras, principalmente veterotestamentarias, y no tanto en el momento de la encarnación de María en santa Ana. El origen del tipo se ha establecido en un grabado de alrededor de 1500 y es el tratadista Johannes Molanus en su *De historia SS. Imaginum et pictorum* (1568) quien lo define (Stratton 1989: 34; García Mahiques 1996-1997: 178). Se trata de una imagen de la Virgen sobre el creciente, con las manos juntas y rodeada de diversos símbolos marianos. La tipología de la Virgen responde a las características de la imagen de devoción mariana heredada de finales del medievo. Lo que define y da nombre a este tipo iconográfico es la frase bíblica *Tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te* (Ct. 4,7). Esto identifica a María con la esposa del Cantar de los Cantares. Como indicó Levi d'Ancona (1957: 8-9), el primero en realizar esta identificación y adjudicarle esta frase fue san Bernardo, aunque no lo hizo necesariamente bajo una lectura inmaculista³.

La aceptación de la *Tota Pulchra* como tipo iconográfico con el que significar la Inmaculada Concepción de María no fue inmediata y, como ha demostrado Suzanne Stratton-Pruit (1989: 38), tardó bastante en ocupar plenamente el espacio predeterminado para los temas antiguos vinculados a la historia de la parentela de María. Por ejemplo, Juan de Juanes incluye a san Joaquín y santa Ana junto a la Virgen en sus primeras versiones de la *Tota Pulchra* (Iglesia parroquial de Sot de Ferrer, c. 1560). Otras veces la *Tota Pulchra* solía aparecer en medio de un programa visual que se completaba con escenas narrativas de la infancia de la Virgen o del Abrazo ante la Puerta Dorada, como sucede en la parroquia de la Asunción de Trasobares (Zaragoza). Estas escenas aparecerían con la intención de reforzar el sentido dogmático que se quería

³ Lo irónico, en opinión de Levi d'Ancona, es que fue Abelardo durante el siglo XII quien reconocería estas palabras de san Bernardo diciendo que el santo padre quiso referirse con ello a que María había sido librada del pecado original, algo que nunca afirmó en vida san Bernardo.

atribuir a la nueva imagen mariana-inmaculista, ante un público acostumbrado aun a las asociaciones de carácter medieval. Con el tiempo, y a medida que se fue consolidando la imagen definitiva de la Inmaculada, impulsado sobre todo por el propósito del concilio de Trento por dejar de lado las imágenes de temática apócrifa, estas variantes de representación de María con sus santos Padres fueron perdiendo peso.

En cambio, durante el siglo XVI y la primera mitad del XVII, en el traslado del tipo iconográfico de la *Tota Pulchra* a Nueva España no se advierte la convivencia de éste con la parentela de María. Tengamos en cuenta que se trata de una tipología mariana aparecida con el inicio del siglo que se consolidó a mediados del mismo, coincidiendo con su arribo al Nuevo Mundo. Por tanto, cuando llegó ya traía consigo su propio desarrollo icónico en el que estaban ausentes este tipo de fórmulas arcaicas que sí gozaban de tradición popular entre los habitantes del viejo continente (Doménech 2013: 124)⁴.

La continuidad de la tradición visual inmaculista en Nueva España nos ofrece una realidad bien distinta a partir de la segunda mitad del siglo XVII y muy especialmente en el XVIII. Lo cierto es que la temática de la parentela de María no había desaparecido de raíz, perviviendo tanto imágenes narrativas de las diversas escenas de la vida de la Virgen como representaciones conceptuales vinculadas a la devoción a san Joaquín y santa Ana. En los espacios periféricos del Imperio, lugar de continua afirmación de la existencia de un único mundo hispánico, los resortes de control sobre la imagen religiosa permitieron la variabilidad en la ejecución del ideario católico. En Nueva España se vivió un genuino proceso de recuperación de estas tipologías y generación de nuevas imágenes que apuntalaban el imaginario visual de la Inmaculada Concepción en el virreinato, incluso en algunos casos de una forma protagónica. Suzanne Stratton-Pruitt (2005: 23) señala el afán que en este virreinato existió por reciclar estas fórmulas tempranas aduciendo que se debió a un especial interés por parte de los artistas y los mecenas. La situación es realmente excepcional y requiere de una explicación más concreta a la que se puede llegar si observamos la realidad cultural novohispana desde una perspectiva más amplia. Un motivo destacado es la facilidad con que los temas de la genealogía de la Virgen se pudieron engranar en el discurso apologético de la Inmaculada. También el hecho de que podían expandirse de forma homogénea en la totalidad de los discursos religiosos, tanto en la retórica visual como en los textos de devoción y las arengas realizadas desde el púlpito. Además de los anteriores, el asunto de la parentela de la Virgen se tomó como una oportunidad para amplificar el carácter de María como corredentora con la recuperación únicamente de ciertos tipos iconográficos y la aparición de otros nuevos.

El tema de la historia de Joaquín y Ana se recuperó en Nueva España para la visualidad artística y su presencia también es apreciable en la producción homilética

⁴ Las primeras representaciones novohispanas que permite describir la iconografía de este tipo se encuentran en ejemplos de pintura mural realizados en los primeros conventos de los frailes misioneros como el de Huejotzingo. Los franciscanos se establecieron en esta zona en 1525 y empezaron la construcción de un edificio que hoy conserva gran parte de la pintura mural, decoración fruto del trabajo común de frailes e indígenas y que debió servirse, con toda seguridad, de un grabado traído desde Europa. Existen también otros ejemplos de pintura mural como los de Epazoyucan y Meztitlán. La posición inicial de este tipo en Nueva España también puede apreciarse en un par de tablas que pertenecieron a los conventos agustinos de Actopan y Yuriría.

y en las obras de devoción. Quizás la obra que lo hace de forma más clara, y cuyo influjo fue decisivo, fue la *Mística Ciudad de Dios* de sor María de Ágreda. El libro, publicado en Madrid en 1670 de forma póstuma, contó con una extensa difusión por todo el virreinato. La importancia que llegó a alcanzar se entiende por la propia naturaleza del texto⁵. Se trata de una narración en tono profético donde una voz celestial revela su contenido. En concreto, sor María de Ágreda dice que fue la Virgen, y en algunas ocasiones unos ángeles, quienes le dictaron los escritos. Pero lo cierto es que los detalles de la vida de María y de la pasión de Cristo concuerdan, en gran medida, con pasajes de los evangelios apócrifos. El texto no se detiene en los aspectos doctrinales sino que se centra en los momentos íntimos de los acontecimientos de la vida de la Virgen.

La *Mística ciudad de Dios* es indispensable para entender la devoción popular novohispana del siglo XVIII⁶. Esta influencia se ejerció tanto por la circulación de un número elevado de ediciones de la obra como por su proyección en devocionarios y textos de piedad particular que se llevaron a la imprenta en Nueva España y que están claramente inspirados por el mismo. No es el único caso de publicación de origen peninsular que conoció una amplia difusión en el virreinato. Otro de los casos es *Historia de la Virgen Madre de Dios María*, obra que el jesuita Antonio Escobar y Mendoza había publicado en 1618 en Valladolid y que traducía en forma de poema los principales aspectos de la vida de la Virgen articulados en atención a «doce fundamentos», uno por cada una de las piedras preciosas que aparecen en la descripción de la ciudad santa que vio san Juan (Ap. 21). Se trata de un antecedente claro de la obra de sor María de Ágreda. En el siglo XVIII volvió a llevarse a la imprenta con el título de *Nueva Jerusalén, María Señora*, realizándose en México varias de estas reediciones. Otros ejemplos son las visiones de santa Brígida o la «Vida de Nuestra Señora» en el *Flos sanctorum* del padre Ribadeneira.

Los devocionarios forman parte igualmente de la literatura religiosa de la época y su redacción deriva generalmente de obras de mayor envergadura como las anteriores. Fueron un instrumento eficaz en el propósito postridentino de sacralizar la vida secular. Estos suelen describir el asunto de su devoción y ofrecen información indispensable para entender el modo en el que era vivida la religiosidad. Durante el siglo XVIII fue especialmente prolífica la aparición de los mismos en Nueva España. En especial se dieron a la imprenta un número elevado de estos textos, comúnmente de pocas páginas, escritos por sacerdotes de las distintas parroquias y congregaciones, sufragados o a instancias de cofradías y personas devotas. Su comparación con las imágenes que nos han llegado permite cotejar la información y ayudar a entender el significado original de las composiciones.

⁵ Esta obra de sor María de Ágreda fue decisiva en todo el mundo hispánico a la hora de conformar la mentalidad religiosa y devocional en torno a la Inmaculada Concepción, especialmente desde el ámbito franciscano. En Nueva España existió el aliciente del supuesto don de la bilocación de la monja concepcionista y la leyenda de su aparición en el norte de México evangelizando a los indios. Sobre la iconografía de sor María de Ágreda véase Fernández Gracia (2003).

⁶ La obra de sor María de Ágreda y sus similares jugaron una influencia muy clara en la visualidad artística avivando algunas tipologías iconográficas relacionadas con la Pasión de Cristo y la vida de la Virgen.

En algunas ocasiones se ha hablado de la estima especial que los franciscanos tenían hacia la monja María de Ágreda como motivo de la difusión de la *Mística Ciudad de Dios* (Bargellini 1997: 317-318), pero su influencia no se limita a este aspecto, sino que se debe a las posibilidades que ofrecía el texto original a la hora de ordenar la piedad popular. Siguiendo la estela de sor María de Ágreda y Antonio Escobar, También puede citarse el caso novohispano de Joaquín de Osuna, franciscano descalzo de la provincia de San Diego de México que publicó a mediados del siglo XVIII una obra de devoción bajo el título *Peregrinación cristiana por el camino real de la celeste Jerusalén*. En ella da un repaso a los episodios de la Pasión protagonizados por Cristo y la Virgen. La estructura está pensada a modo de ejercicios devocionales para el lector y cada una de las nueve «jornadas» y cuatro «posadas» están fundamentadas en los diversos capítulos de la obra de sor María de Ágreda.

Lo mismo sucede con el discurso oral que conocemos por medio de la publicación de los sermones, en un traslado que pretendía ser fiel al discurso original. La relación de estos con la pintura virreinal en general fue propia de una cultura que mantuvo siempre vivo el espíritu militante surgido tras la contrarreforma (Mujica 2002: 223). La fama que algunos de ellos llegaron a alcanzar, lo señalado de la efeméride en la que fueron predicados, la intención por agasajar a quien se le dedica la publicación del mismo o simplemente el poder servir de modelo para otros sermones, son los principales motivos por los cuales se llevaron a la imprenta. El sermón barroco bien formado y pronunciado con habilidad por el sacerdote, se convirtió en una verdadera arma persuasiva. Este género literario se desarrolló durante todo el periodo virreinal, destacando la producción del último tercio del siglo XVII hasta principios del siglo XIX. Los grandes sermones del siglo XVII están dedicados a la Virgen María, principalmente a su Inmaculada Concepción (Saranyana 1999: 527-528). Entre 1713 y 1743, este espacio protagónico lo ocupan los sermones guadalupanos, cuando la Virgen del Tepeyac es presentada como un compendio de las prerrogativas concepcionistas (Terán 2002: 76).

Los sermones recurrían en gran medida a los textos de los padres de la Iglesia, a las homilías y resto de sumas teológicas, que eran la base en donde se sustentaba su discurso. En este sentido, la originalidad de algunas comparaciones y exégesis marianas se encuentra en relación con textos de origen medieval que centraban su discusión en los puntos de definición dogmática mariana así como en los padres del primer cristianismo en Oriente. Bien pudo ser esta la explicación de la existencia de estas tipologías iconográficas medievales y flamencas, cuyo uso en Europa había decaído, y que se recuperan en el virreinato novohispano con especial ímpetu.

La popularidad de estos temas por parte de la literatura sagrada que circuló en el virreinato se corresponde con el cultivo de los mismos en la retórica visual. Lo habitual fue encontrarse ante representaciones de escenas de la vida de la Virgen en las que aparece san Joaquín y santa Ana, como el nacimiento de la Virgen o la entrega de María al templo. A mediados del siglo XVII, Cristóbal de Villalpando pintó algunos de estos temas, como el nacimiento de la Virgen conservado en el Museo de la Basílica de Guadalupe o el más genuino de la Purificación de santa Ana, en el Museo del Carmen, ambos en la ciudad de México⁷. En su desarrollo, estos y otros ejemplos

⁷ El argentino Héctor Schenone (2008: 119-148) da un repaso breve a estos temas y su configuración en el arte virreinal americano.



FIG. 1.—*Santa Ana*, Iglesia de San Francisco, siglo XVIII. Morelia.

siguen al pie de la letra lo dispuesto tanto en los evangelios apócrifos como lo traducido en la *Leyenda dorada*.

En lo referente a imágenes narrativas de la historia de los padres de la Virgen, y especialmente aquellos que tratan sobre el anuncio del nacimiento de María, nos encontramos con que existieron pocos ejemplos, apenas algunas composiciones anónima en la región de Puebla-Tlaxcala (Rivera 2005: 45). En el templo de Nuestra Señora de la Soledad, en Puebla de los Ángeles, se conserva un lienzo anónimo del siglo XVIII con el tema del abrazo entre san Joaquín y santa Ana. Los santos padres de la Virgen aparecen en el centro bajo un arco romano donde tiene lugar su encuentro y casto abrazo. A ambos lados, se representan las escenas anteriores a dicho momento. De un lado, santa Ana en su aposento con el ángel que le anuncia la noticia de que va a concebir a la Virgen. Del otro, san Joaquín reposa en el desierto junto con sus corderos a punto de ser despertado por otro ser angélico portador de la misma misiva. Al

igual que esta obra, otras composiciones ahondan en el discurso narrativo de la vida de María y sus progenitores, en su Concepción en el tiempo, en un periodo donde la visualidad concepcionista contaba con ejemplos de reconocida popularidad y arraigo.

Generalmente este tipo de imágenes forman parte del programa visual de retablos dedicados a la Inmaculada como en el templo de San Francisco de Morelia, antigua Valladolid, donde aparece relatada la historia del anuncio del nacimiento de María a sus padres. En uno de los lienzos dedicado a san Joaquín vemos a éste en el interior del templo en compañía del sacerdote Isacar. La ventana abierta deja ver en el fondo al anciano con el ángel y, por encima de ellos, a la Inmaculada vestida de alba y azul. En otro lienzo se representa a santa Ana asistida por el ángel y rodeada por emblemas marianos de interpretación concepcionista como el huerto cerrado o las rosas (fig. 1). El recogimiento de Ana en el campo, rodeada de estos símbolos vegetales —tras el desprecio sufrido en el templo a causa de su esterilidad— se repite también en la literatura de devoción: «Ana se fue a la huerta coronada / De hermosas plantas, que con su verdura / De los rayos del Sol tienen guardada / Una fuente suave, dulce, pura: / Cuya corriente fría, y plateada / Con grillos de cristal prender procura / Las plantas del ciprés, que aunque está verde / De su rescate la esperanza pierde» (Escobar 1758: 13). En el fondo de este lienzo se representa la escena del abrazo ante la Puerta Dorada, significada ésta por una especie de torreón. Además de estos ejemplos, imágenes conceptuales de san Joaquín y santa Ana reflejan el éxito de su devoción.

El desarrollo narrativo de la historia de los padres de la Virgen no constituye el núcleo relevante del *revival* de fórmulas primitivas en comparación con otras composiciones retóricas que se sustentan en ese mismo asunto. Se trata de la recuperación de imágenes como la conocida «escena de los tallos», cuyo cultivo en el arte hispánico se había limitado a algunos ejemplos del Renacimiento peninsular, o de nuevas tipologías que abordan la traducción en imágenes conceptuales de los alegatos concepcionistas que tratan sobre la Concepción de María en el tiempo.

LA GENEALOGÍA DE LA VIRGEN. EL TALLO DEL PECHO DE SAN JOAQUÍN Y SANTA ANA O LA VARIANTE MARIANA DEL ÁRBOL DE JESÉ

El asunto de la genealogía de la Virgen se convirtió en el reflejo visual de la consumación de la profecía mesiánica de Isaías, el cual dejó anunciado que había de nacer el Salvador de una virgen (Is. 7,14)⁸. El origen de esta definición genealógica se encuentra en el evangelio de Mateo (Mt. 1,1-18). La intención de este fragmento inicial conocido como «prólogo cristológico» es reconocer en Jesús al mesías perteneciente a la casa de David cuya llegada había sido vaticinada por los profetas. El pueblo de Israel debido a su origen nómada confería un valor destacado a los linajes. Las genealogías hebreas se realizaban en atención a los hombres, cabezas de familia, esto justifica que el texto evangélico termine en José, esposo de María, de quien Jesús no fue hijo carnal⁹. José era el descendiente de David y, por tanto, el portador de la legitimidad genealógica.

La representación gráfica de este linaje fue el conocido como árbol de Jesé. Las fuentes bíblicas de este tipo son el capítulo inicial del evangelio de Mateo y las palabras de Isaías anunciando que «saldrá un vástago del tronco de Jesé, y un retoño de sus raíces brotará» (*et egredietur virga de radice Iesse et flos de radice eius ascendet*) (Is. 11,1). La imagen tiene un origen medieval. Por lo general presenta a Jesé, padre del rey David, recostado en el suelo, y de su pecho surgen varias ramas que ocupan reyes y profetas del Antiguo Testamento identificados como antepasados de Cristo. La cepa principal suele terminar en la Virgen María y del pecho de ésta una flor de la que surge Cristo. El árbol de Jesé es una figura dedicada en realidad a plasmar la genealogía de Cristo pero pronto se vio convertido también en una imagen mariana en la que se identificaba a la Virgen con la vara y a Cristo con la flor que de ella florece¹⁰.

⁸ Las palabras exactas de la Vulgata son: «*Propter hoc dabit Dominus ipse vobis signum: ecce virgo concipiet et pariet filium et vocabitis nomen Eius Emmanubel*» (Is. 7,14) (Pues bien, el Señor mismo va a daros una señal: he aquí que una doncella está encinta y va a dar a luz un hijo, y lo pondrá por nombre Emmanuel) (cfr. Mt. 1,23).

⁹ Lo curioso de esta genealogía es la aparición del nombre de cuatro mujeres, además de la Virgen María, que son Tamar, Rajab, Rut y la mujer de Urías (Betsabé).

¹⁰ De este modo lo afirman los Padres de la Iglesia y teólogos medievales, como Tertuliano, san Jerónimo o san Bernardo, cuando interpretan la profecía de Isaías. San Agustín comparó también a la Virgen con la vara florecida de Aarón que fue depositada en el interior del Arca de la Alianza (Reau 1998: 136). Los exégetas medievales establecían esta identificación del texto de la profecía de Isaías con la Virgen ante la semejanza entre los términos latinos *virga* (renuevo) y *virgo* (virgen) (Llorens y Catalá 2007: 69-70).

De todas formas, este símbolo genealógico tuvo distintas variantes y adaptaciones. Una de ellas, que vincula de forma directa la llegada al mundo de la Virgen María según la citada literatura apócrifa, es la que aparece en el *Speculum humanae salvationis* (*Codex cremifanensis 243* del monasterio benedictino de Kremsmunster, s. XV, f. 9v.). En un mismo folio, vinculados en atención a la tipología o exégesis medieval, aparecen representados los temas del nacimiento de la Virgen y la Vara de Jesé. En la primera imagen se muestra a la Virgen entre sus santos padres y sobre ella una representación de la vara de Jesé. La escena no está construida en atención a un sentido narrativo, lo que evidencia que se trata de una imagen conceptual. El bíblico árbol de Jesé de la derecha se reconoce como figura o tipo del nacimiento de María¹¹.

Esta tipología medieval se implantó desde un inicio en Nueva España, donde existen ejemplos destacados como el árbol de Jesé del sotocoro del convento dominico de Oaxaca¹². Pero en este caso que nos ocupa, el interés se encuentra en la conversión de este tipo en un símbolo veterotestamentario de la Inmaculada¹³ y el modo en el que permitió, también con un origen medieval, crear nuevas tipologías vinculadas a la genealogía de la Virgen que llegan a configurarse como el equivalente mariano al árbol de Jesé. En el arte cristiano del barroco, este símbolo fue visto como la consumación de los emblemas y prefiguraciones bíblicas de la Virgen. Su recuperación por parte de los artistas novohispanos se entendió, por tanto, desde la misma óptica que el resto de imágenes canónicas de la Inmaculada como el espejo sin mancha o la escalera de Jacob. Ante el auditorio congregado en la catedral de México, con motivo de la festividad de la Asunción de la Virgen, el sacerdote José Gómez de Escondida (1772: 7) clarificó esta interpretación en un asentado discurso de su homilía:

Determinó, en sus impenetrables secretos, no floreciera la Vara de Jesé en el terreno de Nazaret, sino después de cuatro mil y más años de haber criado al Mundo. No hubo en este dilatado tiempo símbolo, jeroglífico, o figura a beneficio de los hombres, que no fuera copia expresiva de la Madre de Dios. No se conoció Heroína celebrada a lo del Cielo, en que no se viera una viva representación de María. Arrebató al Todo Poderoso esta perfecta criatura, su atención y su amor de modo, que la preservó de la culpa original, la adornó en su Concepción con plenitud de gracia, la coronó Soberana Emperatriz de los Cielos, y la Tierra, y la constituyó, después de su adorable Hijo, sin secundario, por cuyo amor, y respeto crió todas las cosas.

¹¹ Esta identificación responde a la exégesis bíblica medieval que se fundamentaba en la asociación, mediante relaciones tipológicas, de episodios del Antiguo y del Nuevo Testamento. La tipología ya venía marcada por el propio Cristo, San Pablo y más tarde por diversos padres de la iglesia: «[...] con todo, reinó la muerte desde Adán hasta Moisés aun sobre aquellos que no pecaron con una transgresión semejante a la de Adán, el cual es figura (*typos*) del que había de venir...» (Rom. 5, 14).

¹² En la literatura nahual del siglo XVI, en el conocido como *Santoral en mexicano*, se puede leer lo siguiente: «O noble mujer, tú eres el puro brote del árbol de la flor del corazón, tú estás erigida esbelta, tú eres la recta flor de la azucena de Iesse». Se trata de un manuscrito recopilado por los jesuitas a finales del siglo XVI aunque creado por los franciscanos unas décadas antes. *Santoral en mexicano*, Biblioteca Nacional de México, Fondo Reservado, manuscrito 1476, f.1v. Citado por Russo (1998: 7).

¹³ Quizás por el hecho de que algunas de las imágenes medievales del árbol de Jesé se caracterizaron por representar a la Virgen sobre el creciente, los historiadores del arte han querido ver en este tema un símbolo de la Inmaculada Concepción de María ya durante la época medieval. (Reau 1998: 139; Llorens y Catalá 2007: 68-72).

La plasmación de todo ello en la visualidad artística novohispana se realizó por medio de diversos tipos iconográficos. Uno de ellos es el de la representación de la Virgen como una Inmaculada niña entre san Joaquín y santa Ana. Este tipo se difundió por toda América a partir de un grabado flamenco del siglo XVII del cual se conserva un ejemplar en el British Museum (fig. 2)¹⁴. Las obras de este tema, tanto en Nueva España como en el resto de virreinos, siguen fielmente el esquema compositivo de este grabado que al mismo tiempo está inspirado en el más conocido tipo iconográfico de la Sagrada familia. Este último tipo solía representar a la Virgen y san José portando de la mano a Jesús niño. Es evidente que, al igual que se codificaron los episodios narrativos de la vida de la Virgen en atención a su comparación con los de Cristo, también se ha tomado el tema de la Sagrada familia para construir un equivalente visual que lo hace incluso desde el apego formal.

La amplia difusión de este tema se debió a su implicación en la devoción a san Joaquín promovida desde el ámbito jesuita. La inscripción que acompaña el grabado del British Museum menciona a la Compañía de Jesús como su principal promotora en América y a la existencia de indulgencias relacionadas con la veneración de esta imagen¹⁵. En Nueva España, se puede constatar la presencia de lienzos sobre este tema en espacios jesuitas como la sacristía de la iglesia de la Compañía de Jesús y el templo de san José, ambos en la ciudad de Puebla (fig. 3)¹⁶. La Virgen aparece según el tipo iconográfico de la



FIG. 2.—*La Virgen-Inmaculada niña con san Joaquín y santa Ana*, Gerard Seghers (inventó), Schelte Adamsz (grabó), s. XVII; grabado flamenco. British Museum, Londres.

¹⁴ Schenone advirtió que la similitud formal entre las diversas obras, tanto novohispana como del resto del territorio americano, se debían a la circulación de un grabado *desconocido*. Con el hallazgo por nuestra parte del ejemplar conservado en el British Museum queda demostrada su hipótesis y permite introducir algunos aspectos más sobre la difusión y promoción de esta imagen. Por otra parte, algunos investigadores defendieron que los pintores novohispanos habían construido la imagen tomando directamente ellos el modelo de los grabados sobre el tema de la Sagrada familia o Trinidad terrena, que se difundieron en ejemplares como los de Hieronimus Wierix. (Schenone 2008: 133; Rivera 2005: 63-64).

¹⁵ La inscripción dice: «Todos los que tuvieren y veneraren esta Imagen del glorioso S. Joachin ganen todas las Indulgencias de las Filippinas».

¹⁶ Otros ejemplares pertenecen hoy a acervos museísticos, como el citado lienzo del Soumaya o el del Museo Nacional de Arte, este último mutilado y que deja ver únicamente a san Joaquín.



FIG. 3.—*La Virgen-Inmaculada niña con san Joaquín y santa Ana*, Iglesia de San José; altar de san Joaquín y santa Ana. Puebla.

Inmaculada, sobre la luna y sometiendo a la serpiente que aparece con la manzana del pecado original. En la parte superior, Dios Padre y, descendiendo hacia la Virgen, la paloma del Espíritu Santo. Sendos temas de la Sagrada familia y la parentela de María llegaron a cohesionarse como en la portada del templo de Jesús María en Guadalajara donde puede verse representada dentro de un marco arquitectónico a la Sagrada familia, acorde con el grabado de Wierix, y a ambos lados las figuras de san Joaquín y santa Ana. El papel que jugaba en la retórica visual la imagen de la parentela de María era parecido al que tenía el árbol de Jesé, el de esclarecer la genealogía terrena de la Virgen y otorgarle carta de naturalidad al hecho de la Redención.

Una de las primeras formulaciones de la genealogía materna

de Cristo tuvo lugar en el seno de la orden del Carmelo y se fundamentaba en la leyenda de santa Emerencia. Mujer de la casa de David, y madre de santa Ana, que decidió permanecer virgen a pesar de haber sido dada como esposa a Estilano. Dividida entre su deseo de cumplir con el voto de virginidad y el deber de darle un vástago a su marido, Emerencia subió al monte Carmelo donde le pidió ayuda a Dios ante tal trance. Fue allí donde le fue revelado que de su estirpe había de nacer el Mesías. La leyenda hace recaer el peso de la descendencia davídica sobre esta mujer. Este asunto es el que se representa en una tabla flamenca del museo Lázaro Galdiano, conocida con el título de *Virgen de los carmelitas*. La composición iconográfica se ha servido del concepto de vara florida que surge de santa Emerencia la cual está recostada en la parte inferior. De su espalda nace el tallo que termina en la flor sobre la que se encuentran santa Ana y la Virgen María. La ascensión genealógica culmina con la imagen del niño Jesús que, portando la cruz, reafirma la condición mesiánica de esta fórmula visual.

La genealogía davídica de Mateo hace hincapié en la tradición hebrea del linaje heredado por parte del padre, pero a esta imagen se le da la vuelta, en una lectura inmaculista del concepto genealógico, para mostrar a María como la vara cuyas raíces eran sus padres, Joaquín y Ana. El fundamento de esta imagen está insinuado en la anterior del *Speculum* pero es en el arte flamenco de finales del XV y principios del XVI, donde tiene lugar la creación de un nuevo tipo iconográfico conocido en la

historiografía como «escena de los tallos»¹⁷. En este tipo se muestra cómo surge del pecho de los ancianos padres de la Virgen un tallo que termina en la imagen de María emergiendo del interior de un lirio. Cornelis van Coninxloo nos ha dejado algunas de estas composiciones que combinan la tradición popular de la historia de san Joaquín y santa Ana y la Concepción de la madre del redentor. En su configuración, se trata de un tipo iconográfico conceptual que supera la disposición narrativa de los ejemplos tradicionales, lo que demuestra que esta imagen fue una vía alternativa, y de poca duración, de representación retórica de la Inmaculada Concepción. En una de las obras de Coninxloo, los santos padres de la Virgen aparecen de pie sujetando cada uno de ellos el grueso tallo que surge de sus pechos y que termina por florecer en la imagen de la Virgen coronada con el niño (fig. 4). A diferencia de la tabla del Lázaro Galdiano, Jesús niño no porta la cruz pero el significado mesiánico y salvífico aparece indicado por el gesto de consuelo que efectúa al acariciar el rostro de la Virgen María. El cordero en el suelo, presente en las diversas obras del artista flamenco, además de guardar sentido con la vida de Joaquín que era pastor, tiene una evidente carga mesiánica. El resultado es un equivalente mariano del árbol de Jesé, expresión que no debe inducir a error. En algunos ejemplares del árbol de Jesé aparece también representado san Joaquín, a pesar de que no se cite en el capítulo primero de Mateo. Se conseguía crear un nuevo símbolo de la Inmaculada Concepción de María que sustituye la representación de las escenas narrativas apócrifas por una imagen conceptualizada.

Esta tipología se explotó en el arte del siglo XVI en la Península, siendo muestra de la persistencia de fórmulas de representación de la Inmaculada alternativas a la *Tota Pulchra* en las que la imagen de María convive aun con la representación de sus santos padres. Para Reyes Escalera (2004: 44) la adopción de este tipo en el arte hispánico se origina tras el concilio de Trento y la caída en desuso del tipo icono-



FIG. 4.—*La Virgen germina del pecho de san Joaquín y santa Ana*, Cornelis van Coninxloo.

¹⁷ Al no hacer referencia a ningún episodio narrativo y siendo, por tanto, una imagen conceptual, considero muy poco adecuado referirse a este tipo iconográfico como «escena» de los tallos, siendo más adecuado el de *La Virgen germina del pecho de san Joaquín y santa Ana* o variante mariana del árbol de Jesé.



FIG. 5.—*La Inmaculada germina del pecho de san Joaquín y santa Ana*, Juan Sánchez Salmerón, segunda mitad s. XVII. Museo Nacional del Virreinato, Tepozotlán.

de la comunicación constante entre artes visuales, oratoria sacra y literatura devocional, pero también del importante éxito social que había alcanzado la defensa de la Inmaculada Concepción. El número de ejemplos es notable y el contexto de representación muy variado. El tema se introdujo dentro de los ciclos pictóricos dedicados a la vida de la Virgen. Lo destacado es que en estos repertorios lo más habitual hubiese sido incorporar tipos narrativos como el abrazo de san Joaquín y santa Ana ante la Puerta Dorada. Este último no tuvo recibimiento más allá de alusiones puntuales como las referidas anteriormente en retablos, y formando parte generalmente de imágenes de los santos. En cambio, sí lo hizo esta otra imagen conceptual de los tallos. Además de formar parte de estas secuencias visuales de la vida de la Virgen, también estuvieron presentes en retablos o en muy variado tipo de composiciones marianas.

Juan Sánchez Salmerón representó este asunto en la catedral de México así como en un lienzo conservado en el Museo Nacional del Virreinato, en Tepozotlán, en ambos

gráfico del árbol de Jesé, como una fórmula simplificada. El pintor Hernando de Esturnio nos ofrece uno de estos ejemplos, en 1555, realizado para la capilla funeraria de los condes de Ureña, en la sevillana Colegiata de los Osuna. Junto con esta, otro ejemplo coetáneo es una de las vidrieras que Teodoro de Holanda realizó para la catedral de Granada, alrededor de 1554-1556. La aparición de este tipo iconográfico es muestra del interés por superar las escenas narrativas como el abrazo de san Joaquín y santa Ana ante la Puerta Dorada con la búsqueda de un tipo de carácter conceptual. El protagonismo de esta vía quedó agotado con el fin de siglo y el definitivo triunfo de la imagen final de la Inmaculada Concepción. A pesar de ello, existe algún ejemplo en pleno barroco como el relieve situado en el ático del retablo dedicado a la Inmaculada que Francisco de Ocampo realizó para el convento de Santa Clara de Sevilla. En este caso, sobre una azucena que surge de los tallos, aparece la figura de la Inmaculada. En Nueva España, esta fórmula no se conoció durante el siglo XVI pero se recuperó a mediados del siglo XVII vinculada, sobre todo, a la práctica devocional.

Esta recuperación por parte de los artistas y mecenas novohispanos habla

casos obras de la segunda mitad del siglo XVII (fig. 5). En este segundo ejemplo, la complejidad de este asunto visual se acrecienta. Para entonces, el discurso apologético concepcionista había afianzado la idea de que la Inmaculada Concepción de María formaba parte del camino hacia la Redención. Los tallos surgiendo del pecho alcanzaban una dimensión mesiánica, en tanto que aludían a la raíz de Jesé de la que habla el profeta Isaías (Is. 11,1) con la intención de designar la llegada del Salvador. San Joaquín y santa Ana quedan reconocidos como miembros de la estirpe mesiánica: «Jesé es raíz, vosotros rama bella, María es vara, Dios el fruto della» (Escobar 1758: 7). Este detalle cristológico se insinúa en el lienzo de Juan Sánchez Salmerón donde los tallos representan ramas de vid y racimos de uva. El desarrollo de estos tipos iconográficos que inciden sobre la Inmaculada Concepción de María afirman el carácter cristológico del tema y el mayor desarrollo de esta idea en imágenes cercanas que muestran a la Virgen como camino para la llegada del mesías. En un grabado de la obra *Elogia Mariana* (Redel, A. C. 1732) se ve nacer del vientre de la Virgen el árbol-vid que corona el niño Jesús. Esta obra circuló por Nueva España y algunos de sus grabados sirvieron como modelo para el programa visual de la sillería de coro de la Basílica de Guadalupe (Sigaut 2006). Esta visión de Cristo como flor del árbol de Jesé subsistió en el imaginario de las devociones particulares como puede verse en algún grabado anónimo novohispano y en obras como en óleos portátiles sobre lámina de cobre.

Una característica novohispana de estas manifestaciones del tipo iconográfico de María que brota y florece de los pechos de sus padres es que la imagen de la Virgen se corresponde siempre con la Inmaculada Concepción. Esta temática formó parte de los ciclos de la vida de la Virgen como el de Antonio de Torres, de 1719, conservado en Zacatecas (fig. 6). Su composición responde al modo habitual de representación de este tipo, puesto que la flor de la que surge María es una azucena. El éxito alcanzado por esta imagen en el siglo XVIII se debió a la existencia de una tradición



FIG. 6.—*La Inmaculada germina del pecho de san Joaquín y santa Ana*, Antonio de Torres, 1719. Museo Regional de Guadalupe, Zacatecas.

visual anterior, con obras como la del mencionado Salmerón. Resulta evidente que debieron circular por Nueva España, desde mediados del siglo XVII, grabados europeos que se fijaron en la iconografía flamenca original. La importancia de esa tradición visual del arte flamenco siguió influenciando a otros autores en grabados que, aunque pudiesen circular por Nueva España, su realización tardía dejan de lado el haber podido influenciar la tradición visual de este virreinato. Por ejemplo, la imagen de María surgiendo del lirio la recogieron para la letanía *S. Virgo Virginum* los hermanos Joseph Sebastian y Johan Baptist Klauber, entre las estampas de su *Letanias lauretanas*, publicadas en 1750. Lenice Rivera (2005: 59-60) nos señaló que, además, los hermanos Klauber también son los autores de una estampa que representa la imagen de María como lirio que brota de los pechos de san Joaquín y santa Ana. Está se tomó para ilustrar uno de los manuscritos del *Brevis rethoricae cursus*, manual de retórica escrito por el sacerdote catalán Segismundo Comas y Vilar, catedrático de la Universidad de Barcelona. Concretamente, en un manuscrito conservado en la Biblioteca de Cataluña y fechado en 1773 se acompaña esta estampa que debió de realizarse alrededor del año 1760.

La implicación entre la retórica visual y las fuentes literarias es muestra de la popularización de conceptos de amplia trayectoria intelectual. En la citada obra de Antonio de Escobar y Mendoza sobre la vida de la Virgen se recoge esta visión de María como flor plantada en sus santos padres. Escobar sigue la literatura apócrifa sobre el tema y pone en boca del ángel, que anuncia a Joaquín y Ana que van a concebir a la Virgen, las siguientes frases (Escobar 1758: 33):

Aquella flor del Paraíso hermosa,
En vuestras tierra se verá plantada,
De Jericó la bella, y pura rosa,
Tanto de los Profetas ensalzada:
El lirio, y azucena generosa,
Que entre espinas estériles mezclada,
Más blanca está, porque le sirven ellas,
Para resguardado de sus hojas bellas.

Las figuras del lirio, la rosa o el jardín cerrado fueron interpretadas como símbolos marianos y su aparición como emblemas de la virginidad de María fue frecuente en los temas de la Inmaculada como la *Tota pulchra*. Además de tomar como fuente literaria el pasaje del *Cantar de los Cantares*, es reflejo también de lo expresado en la literatura eclesiástica antigua y siguió dando juego a los oradores de los siglos del Barroco. A estos conceptos recurrió Francisco Díaz de Olivares (1694: 7r) en su sermón de la oposición para ocupar la canonjía magistral de la catedral de Puebla:

Varios andan los Expositores sagrados en la exposición de aquel Epíteto de el Capitulo segundo de los Cantares, conforme con lo que lo exponen de esta Señora, cuando dice, yo soy el divino girasol de la gracia, que sale del oriente a llenar el campo de aromáticas fragancias, nevada azucena con que se adornan los Valles, *ego flos campi & lilium convallium*, no admiro, que María se compare con azucenas, y flores, lo que admiro es, ¿por qué se compara con la flor del campo, azucena silvestre expuesta a los enojos del huracán, a la hostilidad de las espinas y a las groserías de las bestias, y de animales agresivos? mejor pareciera flor de el jardín donde viviera defendida, y estimada, y servida con los obsequios, y esmeros de las asistencias de el hortelano.

Los ecos de estos símbolos se mantienen en el arte novohispano y en concreto en atención al tema de su genealogía. En torno a los mismos años que el sermón angelopolitano debió ejecutarse un lienzo de Juan de Villalobos que muestra a san Joaquín y santa Ana alrededor de la Rosa mística (fig. 7). La flor corona un tallo esbelto cuyas raíces llegan hasta los padres de la Virgen. La inscripción que rodea la rosa reproduce la cita latina de Isaías que anuncia el nacimiento del Salvador de una flor salida del tronco de Jesé (Is 11,1). La composición remite a un tema destacado, el del jardín inmaculista, que funcionó como metáfora de la defensa de la doctrina concepcionista por parte de las distintas órdenes, en especial la de san Francisco (Doménech 2013: 309-350). En este caso aparece en el lado derecho sor María de Ágreda y, del otro, duns Scoto.

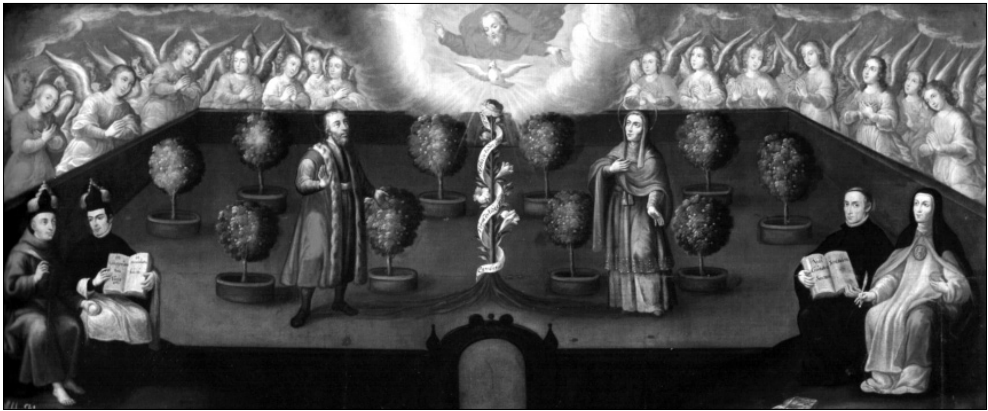


FIG. 7.—*Alegoría de la Inmaculada Concepción como la rosa mística*, Juan de Villalobos, fines s. XVII o principios s. XVIII. Museo de la Basílica de Guadalupe, México.

El tema de la genealogía de la Virgen recupera la tradición apócrifa de su concepción por parte de Joaquín y Ana para mostrarla como parte de los planes divinos para la redención de la humanidad. Escobar y Mendoza incide sobre esta misma idea. Su obra empieza precisamente con la historia de los padres de la Virgen indicando que Dios quiso dar inicio a la Redención atendiendo al nacimiento de María por parte de san Joaquín y santa Ana. El asunto les es revelado por medio de un sueño en el que ambos son portados en presencia del trono divino y allí, por mediación de un ángel, les informan que van a engendrar a la madre del Hijo de Dios (Escobar 1758: 28):

Ya a las tinieblas de la ciega gente
Comienza a amanecer mi nuevo día:
Ya el venturoso tiempo está presente,
En que se cumpla la promesa mía,
Dando a la tierra la Mujer famosa,
Que triunfe de la sierpe ponzoñosa.

De las palabras del jesuita se desprende que de la Concepción de María dependía la Redención. Un sermón tardío, predicado en la catedral de Puebla en la festividad de la Inmaculada Concepción del año 1774, recogía esta afirmación indicando a los

fieles lo siguiente: «No lo dudéis, señores, el Cielo y la tierra esperaban que la Virgen se concibiese, porque de esta Concepción pendía (estando al decreto de Dios que sabemos) la obra grande de todos los siglos, quiero decir, la Redención del mundo» (Martínez 1783: 9).

Los padres de la Iglesia habían identificado la Anunciación o Encarnación de Cristo en María con el inicio de la acción salvadora. El *fiat* de la Virgen se contraponía a la desobediencia de Eva. Con estas imágenes que tratan sobre la Concepción de María en el tiempo, y que devuelven el protagonismo a la historia de los padres de la Virgen y el modo milagroso de su gestación, trasladan el origen de la redención humana al momento en el que el alma Inmaculada de la Virgen toma cuerpo por medio de sus padres. Se acentúa el carácter de corredentora de María y cabe ver en esta significación un aspecto a tener en cuenta a la hora de dar respuesta a las preguntas de por qué en la retórica visual novohispana se hicieron prolíficas estas tipologías medievales que habían sido abandonadas por el arte del cristianismo. Si la Inmaculada Concepción visualmente servía para significar el papel de María en los planes divinos *ab initio*, la figura de María surgiendo de los pechos de sus padres sirvió para indicar la entrada de María al tiempo lineal —concebida primero en alma en la mente de Dios— libre del pecado original, marcando el inicio de la Redención, con apoyo en su papel de corredentora.

La cúspide de todos estos conceptos es la obra que Miguel Cabrera firmó en 1760 para el Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo en la ciudad de México y que debe estar inspirada en algún grabado apologético de origen europeo de los que solían acompañar los tratados de la Inmaculada (Cuadriello 2001: 101) (fig. 8). Los ancianos



FIG. 8.—*La creación del alma de la Virgen*, Miguel Cabrera, 1760. Colección de la Dirección General de Patrimonio Universitario, UNAM, México.

padres de la Virgen aparecen en la parte baja y de su pecho surge el tallo de la azucena que corona la Inmaculada representada con su característica indumentaria blanca y azul. Este nivel representa la Concepción de María en el tiempo en el seno estéril de sus santos padres, entre los que no hubo contacto carnal, como un milagro de la omnipotencia divina. En la parte superior está la Trinidad que incorpora el alma inmaculada de la Virgen creada *ab aeterno* en la mente divina, representada por otra imagen de la infanta María vestida de alba. Por medio de este artificio se significa el misterio de la Inmaculada y su raíz neoplatónica que, como rezan las inscripciones que rodean a las dos imágenes de María, afirma que el alma de la Virgen fue creada primero y luego fue organizado su cuerpo: «*Virginis primo creata*», «*corpus virginis ultimo organizatum*». La presencia de los santos Juan evangelista y Juan Damasceno dan testimonio del 'portento' como autores de textos marianos y de defensa de la imagen. Por medio de esta composición retórica se quiso significar la encarnación de la Virgen en san Joaquín y santa Ana, de donde María tomaba cuerpo al que se le insuflaba el alma inmaculada. Con esta fórmula inusual, cobraba sentido la recuperación de las tipologías medievales de la parentela de la Virgen y se daba una explicación visual del modo en el que se había obrado la preservación del pecado original en el caso de la Virgen.

LA CONCEPCIÓN EN EL TIEMPO EN LA RETÓRICA VISUAL GUADALUPANA

Esta temática mariana de la Concepción en el tiempo de María, recuperada en el siglo XVIII en Nueva España, tuvo también su equivalente Guadalupano, al igual que otras tipologías concepcionistas, coincidiendo con el momento de mayor apogeo de las representaciones visuales de la Virgen del Tepeyac. Fue a mediados del siglo XVIII cuando tuvo lugar la eclosión del guadalupanismo mexicano. El culto a la Virgen del Tepeyac que se había ido expandiendo en el siglo anterior se erigió como la principal devoción del virreinato; gozó de este mérito tras haberse insertado en el discurso criollo mexicano. En todo ello entra en juego un factor de marcada repercusión como es la identificación del discurso guadalupano con la defensa de la doctrina concepcionista. La mexicana Virgen de Guadalupe se convirtió en la Inmaculada de dicho virreinato. La clave para entender este proceso que irrumpe en las artes figurativas novohispanas se encuentra en los textos de devoción y especialmente en los sermones, verdaderos receptores del ímpetu vivido en estos asuntos y prueba fehaciente del modo en el que ambos discursos se nutrieron el uno al otro.

En el santuario guadalupano de Acámbaro, en Guanajuato, se conserva un lienzo que representa el conocido tema del árbol de Jesé que, en esta ocasión, está coronado por la imagen de la Virgen de Guadalupe. Como se ha visto con anterioridad, el tema describía el papel de María en la Redención como madre del Mesías y llegó a leerse bajo la óptica del inmaculismo. Los sermones guadalupanos empezaban con la lectura del primer capítulo del evangelio de Mateo, fuente de este árbol de la genealogía de Cristo, y apuntalaban esta interpretación: «¿Ya tenemos en este libro [de las generaciones] planta para el discurso de las glorias de la Concepción Purísima de María, y perfecciones de ese agraciado Retrato que se nos amanece? Sí. Y no como quiera, pensaba yo, Imagen de María Santísima sino de Guadalupe de México» (San José 1701: 2r).

En el lienzo de Acámbaro, el árbol surge del pecho del rey David, y no de su padre Jesús. En lo alto, María está siendo coronada por el Hijo. La presencia de este tema, a lo «guadalupano», fue escasa. En la basílica de Guadalupe existió un gran cuadro mural con esta misma temática, donado por el devoto comerciante Ángel Patiño el año 1759, hoy desaparecido (Cuadriello 2001: 106-107). No sucede igual en la producción homilética donde las referencias son más habituales. En ocasiones las palabras del sacerdote parecen ser auténticas écfrasis pictóricas (Herrera 1673):

Lo primero que se ofrece a la vista es una cuadro costosamente vestida, cuanto decorosamente honrada con los retratos de sus antepasados, aquí lo primero que se encuentra, es un libro de estampas, en que se admira las imagines de los progenitores de Cristo, y la de su Madre mas inmediata a el artífice. Es la primera una valiente pintura de un David llorando por puntos, o cantando, sin pausar el llanto: *Filiy David*. Síguete un Abraham, que está recibiendo peregrinos, cortesano a lo piadoso: *Filiy Abraham*. Después un Isaac [...] Luego un Jacob, dormido a el pie de una escalera, y en lo superior todo un cielo, que su eternidad corona. *Isaac autem genuit Jacob*, así de los demás. Pinturas todas perfectas pero sombreadas.

Junto a este asunto de la genealogía de Cristo, se desarrolló también el de la parentela de María. La relación con la imagen de la Guadalupana se concretó en pocos tipos iconográficos. Aquellos tipos en los que se mostraba a la Virgen como azucena que florece del pecho de san Joaquín y santa Ana no tuvieron tanta profusión numérica. Uno de tantos ejemplos lo encontramos en un lienzo de la Basílica de Guadalupe (fig. 9). El tipo es el equivalente a las obras anteriores. Al templo de san Gabriel Ometoxtla pertenece un lienzo del siglo XVIII de la Virgen de Guadalupe con escenas de las apariciones. En la parte inferior se ve a san Joaquín y santa Ana con las varas que surgen de sus pechos terminando en una azucena de la que nace la imagen de María. La Virgen está escoltada por los arcángeles Miguel y Gabriel mientras es coronada por la Santísima Trinidad. En la parte inferior también esta representado el indio Juan Diego¹⁸.

La historia de los padres de la Virgen se entrecruza con la historia de la mariofanía de la Virgen mexicana. Según la creencia, estas apariciones al indio Juan Diego tuvieron lugar en el cerro del Tepeyac, donde se obró también el milagro de la aparición de las rosas florecidas fuera de temporada y que habían de ser prueba del milagro que sirviese al indio. Para el guadalupanismo, la esterilidad de santa Ana, en cuyo vientre se concibió la Virgen, sirvió como metáfora para los oradores que pudieron así comparar dicho episodio con las rosas que florecen en diciembre en el páramo del Tepeyac (Herrera 1673):

Concibiese pura en el vientre de S. Anna, monte santo, pero estéril; estéril pero a beneficios copiosos de la gracia, maravillosamente fecundado. [...] Es el retrato de una Virgen, que pidiendo Templo decente a su Majestad, entre unos montes tuvo su origen, en uno el más estéril, por sus espinas, pero a empeños de la omnipotencia, repentinamente el más fecundo de flores: argumento, que bastaba él solo, para que no se pueda negar lo más parecido a la estampa.

Fue en el tema de la creación del alma inmaculada de la Virgen donde se puede apreciar un equivalente singular para el caso guadalupano. El origen de este tipo en

¹⁸ Esta pintura fue robada el 3 de febrero de 2009 y recuperada en el año 2011 por la policía mexicana (PGR) y el INAH.

Nueva España había sido la obra de Miguel Cabrera comentada con anterioridad. La originalidad guadalupana viene dada por la circulación de un grabado italiano de ámbito jesuita. Tras la expulsión de la Compañía de Jesús del territorio hispánico, una parte de los jesuitas novohispanos terminaron en Roma donde prosiguieron la promoción del culto a la imagen de la Virgen de Guadalupe por medio de la publicación de obras de devoción y estampas. Cayetano Zampino y Antonius Baratti firman este grabado que acompañaba una obra de devoción guadalupana escrita en italiano. Se trata del mismo tema que la obra de Cabrera con una variante que lo convierte en un tipo iconográfico guadalupano. Se dan concierto los mismos personajes que en la obra del Colegio Máximo novohispano. Lo que convierte esta composición en un alegato guadalupano-concepcionista es la identificación del alma de la

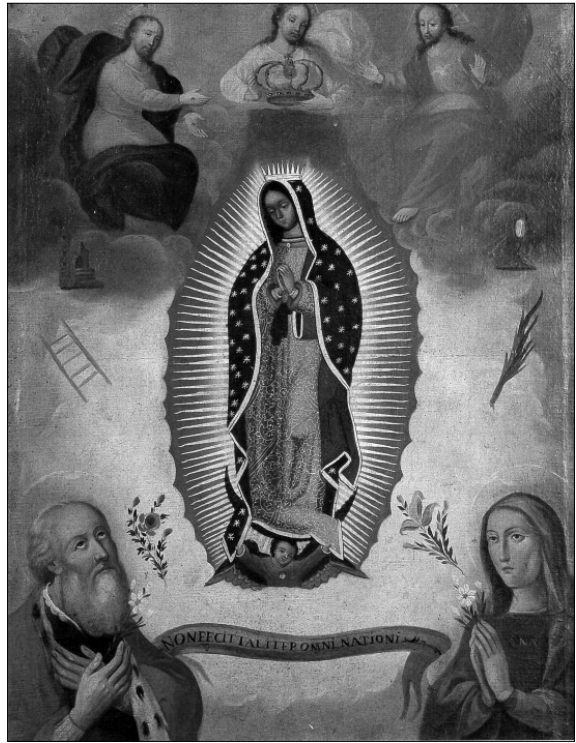


FIG. 9.—*Virgen de Guadalupe con san Joaquín y santa Ana*, anónimo, s. XVIII. Museo de la Basílica de Guadalupe, México.

Virgen con la Guadalupeana. En la parte superior, donde en el lienzo de Cabrera se veía a María vestida de blanco como el alma que fue creada en primer lugar aparece retratada la Virgen de Guadalupe. Esta declaración jesuita de que el alma inmaculada de la Virgen es guadalupana es la muestra final de una realidad que desde mediados del siglo XVII se había declarado en la oratoria sacra. El nuevo tipo iconográfico fue de vuelta al virreinato americano y se conocen al menos dos composiciones que siguen el modelo de Zampino y Baratti. Una de ellas se encuentra en la sacristía del templo del Pocito, templo singular dentro del magno centro cultural de la Villa de Guadalupe. El esquema compositivo y el discurso visual coinciden con el añadido de san José a los pies de la composición. Su presencia completa la parentela terrestre de María y acentúa el aspecto de devoción de la estampa. Estimado por la contrarreforma, el *casto esposo* de la Virgen, a quien se le atribuía una vida dedicada a la oración, se había convertido en patrono de la buena muerte. Su presencia también había tenido lugar acompañando a los padres de la Virgen en otras composiciones similares de tipologías concepcionistas. Además, san José contaba con el añadido de haber sido desde el siglo XVI patrono jurado del virreinato de la Nueva España (Cuadriello 1989).

En conclusión, el siglo XVII novohispano vio cómo la retórica visual, la oratoria sacra y la literatura devocional confluyeron en la elaboración de un discurso verbo-

visual que retomaba fórmulas tempranas de representación de la Inmaculada Concepción. Estas modalidades icónicas constituyeron un cambio respecto a la centuria anterior, siendo a la vez consecuencia de la apologética concepcionista en ese periodo. El XVII había sido identificado como una edad dorada de la defensa concepcionista en el mundo hispánico y en él se había definido la importancia teológica de la preservación inmaculada de la Virgen María como parte de la historia de la salvación. Tras un estudio de esta tradición visual y su correspondencia con las fuentes literarias, se han apuntado diversos motivos para esta recuperación. En el fondo, estas tipologías inciden en el carácter corredentor de la Virgen y en su concepción como parte de los planes divinos. El siglo XVIII novohispano estuvo caracterizado por un especial interés por la promoción de muy diversas devociones religiosas, donde se siguieron desarrollando los planes postridentinos de introducir la religión en la vida íntima de los fieles. En ese contexto tuvo lugar esta recuperación, no solo en la visualidad artística, sino en la literatura y oratoria sacra, rescatando obras devocionales publicadas en plena época dorada del inmaculismo y recuperando los discursos apologéticos. Todo ello con el propósito de popularizar conceptos de complejidad intelectual como el de la Inmaculada Concepción, cuyo culto estaba ampliamente generalizado. La Concepción de María en el tiempo, por medio de la leyenda de san Joaquín y santa Ana, permitió servir a este propósito. La circulación de grabados de origen flamenco, frecuente en este periodo en Nueva España, puso frente a los agentes sociales los modelos que respondían a estos intereses.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Ágreda, M. J. 1992 [1670]. *Mística Ciudad de Dios, Milagro de su omnipotencia y Abismo de la gracia. Historia divina y Vida de la Virgen Madre de Dios, Reina y Señora nuestra, María Santísima, Restauradora de la culpa de Eva y Medianera de la gracia. Dictada y manifestada en estos últimos siglos por la misma Señora a su esclava Sor María de Jesús, Abadesa indigna de este convento de la Inmaculada Concepción de la villa de Ágreda. Para nueva luz del mundo, alegría de la Iglesia católica y confianza de los mortales* (Introducción, notas y edición de Celestino Solaguren). Madrid: Fareso.
- Bargellini, C. 1997. «Alegorías», en Gutiérrez Haces, J., Ángeles, P. y Bargellini, C., *Cristóbal de Villalpando ca. 1649-1714*. México: Fomento Cultural Banamex, IIE-UNAM.
- Cuadriello, J. 1989. «San José en tierra de gentiles: ministro de Egipto y virrey de Indias». *Memorias* 1: 4-33.
- Cuadriello, J. 2001. «El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia», en *El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial* [cat. exp.]: 61-205. México: Museo de la Basílica de Guadalupe, Museo de Historia de Monterrey.
- Díaz de Olivares, F. 1694. *Sermon que predicó el Doctor Don Francisco Diaz de Olivares, Cura, Vicario que fué de la Ciudad de la Nueva Vera-Cruz, y de otros partidos, y actual de la Ciudad de Cholula. El primero de la Natividad de N. Señora, con termino de quarenta y ocho horas en la oposicion, que hizo para la provision de la Canonía Magistral de la Santa Iglesia Angelopolitana*. [...] México: Francisco Rodríguez Lupercio.
- Doménech García, S. 2013. *La imagen de la Mujer del Apocalipsis en Nueva España y sus implicaciones culturales* (tesis de doctorado). Valencia: Universitat de València.
- Escalera Pérez, R. 2004. «La evolución iconográfica de la Inmaculada Concepción», en *Tota Pulchra: el arte de la Iglesia de Málaga* [catálogo exposición]: 43-61. Málaga: Junta de Andalucía.
- Escobar y Mendoza, A. 1618. *Historia de la Virgen Madre de Dios María, desde su Purissima Concepción sin pecado original, hasta su gloriosa Assumpcion*. Valladolid: Gerónimo Muñoz.

- Escobar y Mendoza, A. 1758. *Nueva Jerusalem Maria Señora, Poema Heroyco, Por el P. Antonio de Escobar y Mendoza de la Compañía de Jesus. Fundase en los doze preciosos cimientos de la Mystica Ciudad, La Vida, Excelencias de la Virgen Madre de Dios. De un devoto de Sr. S. Joseph, quien en esta nueva reimpression lo dedica al mismo Santissimo Patriarcha*. México: Biblioteca Mexicana.
- Fernández Gracia, R. 2003. *Iconografía de Sor María de Agreda. Imágenes para la mística y la escritora en el contexto del maravillosismo del Barroco*. Pamplona: Comité organizador del IV Centenario del nacimiento de Sor María Jesús de Ágreda.
- García Mahiques, R. 1995. «Perfiles Iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (I): Sicut mulier amicta sole et luna sub pedibus eius». *Ars longa* 6: 187-197.
- García Mahiques, R. 1996-1997. «Perfiles Iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (y II): Ab initio et ante saecula creata sum». *Ars longa* 7-8: 177-184.
- Gómez de Escondida, J. 1772. *Sermon que en la Santa Iglesia Catedral de Megico predico el dia de la festividad de la Asunción de la Madre de Dios*. México: Imprenta del Br. D. Josef Antonio de Hoyal.
- Herrera, J. 1673. *Sermon, que predico el R. P. Lector Regente F. Joseph de Herrera, del Orden de Predicadores: En la solemne fiesta, que se celebró este Año de 1672. En el Convento de Religiosas de Santa Catalina de Sena desta Ciudad: A la Aparición milagrosa de la Santa Imagen de Guadalupe, dentro de las Octavas de la Inmaculada Concepción de la Virgen Santissima Nuestra Señora*. México: Viuda de Bernardo Calderón.
- Leví d'Ancona, M. 1957. *The iconography of the Immaculate Conception in the Middle Ages and Early Renaissance*. Nueva York: The College Art Association of America.
- Llorens Herrero, M. y Catalá Gorgues, M. A. 2007. *La Inmaculada Concepción en la historia, la literatura y el arte del pueblo valenciano*. Valencia: Generalitat Valenciana.
- Martínez del Real, M. 1783. *Sermón de la Inmaculada Concepción de la Virgen Maria, que predicó á 8 de Diciembre de 1774 en la Santa Iglesia Catedral de Puebla de los Ángeles el R. P. Fray Miguel Martinez del Real y Militar Orden de Nra. Sra. de la Merced, Presentado en Sagrada Teologia, y Examinador Synodal del Obispado*. México: Imprenta de D. Felipe de Zúñiga y Ontiveros.
- Martínez, I., Reta, M. y Rivera, L. 2005. *Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México* [catálogo exposición]. México: Museo de la Basílica de Guadalupe.
- Mujica Pinilla, R. 2002. «El arte y los sermones», en Mujica Pinilla, R. (*et alii*), *El Barroco peruano*: 219-313. Lima: Banco de Crédito.
- Ossuna, J. 1756. *Peregrinacion christiana por el camino real de la Celeste Jerusalem, Dividida en nueve jornadas, con quatro Hospicios, que son unas Estaciones devotas al modo del Via-Crucis, y Guirnaldas a la Sagrada Passion de Christo, y Dolores de la Santissima Madre. Añadida al fin una Refeccion Espiritual de Oraciones para antes, y despues de recibir los Santos Sacramentos de la Penitencia, y Comunión*. México: Biblioteca Mexicana.
- Reau, L. 1998. *Iconografía del arte Cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*: t.1, v.2. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Redel, A. C. 1732. *Elogia Mariana [...] concepta Nunc devotae Meditationi fidelium ad augmentum cultus B^{mae} Mariae Virg*. Augsburg: Augustae Vindelicorum.
- Rivera, L. 2005. «La idea y la materia: La concepción de María siempre Inmaculada», en Martínez, I., Reta, M. y Rivera, L., *Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México* [catálogo exposición]: 31-74. México. Museo de la Basílica de Guadalupe.
- Ruiz-Gálvez Priego, E. 2008. «Sine Labe. El immaculismo en la España de los siglos XV a XVII: la proyección social de un imaginario religioso». *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* LXIII (2): 197-241.
- Russo, A. 1998. «El renacimiento vegetal. Árboles de Jesé entre el Viejo Mundo y el Nuevo». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XX-73: 5-39.
- San José, Juan de 1701. *Sagrado retrato, e idea panegírica de la Soberana Imagen de Maria SS. de Guadalupe de México. En la fiesta Annual la Congregación Venerable de S. Phelippe Neri le con-*

- sagra, en la Iglesia Parroquial de la Villa de Llerena, y Real de Sombrerete, como á su Patrona.* México: Juan Joseph Guillena Carrascoso.
- Saranyana, J. I. (dir.). 1999. *Teología en América Latina. Desde los orígenes a la Guerra de Sucesión (1493-1715)*: v.1. Madrid: Iberoamericana.
- Schenone, H. 2008. *Santa María. Iconografía del arte colonial*. Buenos Aires: Educa-Editorial de la Universidad Católica Argentina.
- Sigaut, N. (ed.). 2006. *Guadalupe: arte y liturgia. La sillería de coro de la Colegiata de Guadalupe*. México: Museo de la Basílica de Guadalupe, El Colegio de Michoacán.
- Stratton-Pruitt, S. 1989. *La Inmaculada Concepción en el arte español*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Stratton-Pruitt, S. 2005. «Prólogo», en *Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México* [cat. Exposición]: 19-28. México: Museo de la Basílica de Guadalupe.
- Terán Fuentes, M. 2002. *El artificio de la fe. La vida pública de los hombres del poder en el Zacatecas del siglo XVIII*. Zacatecas: Universidad Autónoma de Zacatecas, Instituto Zacatecano de la Cultura.

Fecha de recepción: 19 de septiembre de 2013

Fecha de aceptación: 31 de marzo de 2014