

## LA INMACULADA Y GUADIX (II)

Manuel AMEZCUA MORILLAS

### RESUMEN

La representación iconográfica de la Inmaculada Concepción será una de las preocupaciones más frecuentes entre los artistas de la Europa católica a partir del siglo XV. En este segundo capítulo se aborda la adopción de sus rasgos más sobresalientes y constantes tomando para ello las principales referencias aportadas por la Teología contrarreformista y los tratadistas, en especial los que afectan al arte hispánico y más concretamente al andaluz. Aclarar el mensaje, fundamentalmente bíblico y devocional, será el cometido de esta segunda parte de nuestro estudio.

---

### 1. ICONOLOGÍA DE LA INMACULADA

Tan imprescindible es considerar las circunstancias históricas y ambientales que provocan una determinada manifestación artística, como conceder al arte en general, y a la pintura en el caso particular que nos ocupa, el ámbito de expresión que le es específicamente propio. Las imágenes no son ilustraciones del libro de la historia humana, ni meros símbolos de la mentalidad del pasado: la poesía o el arte pictórico, comunican de un modo peculiar y único, sin que pueda haber otro medio que las sustituya en su especificidad<sup>1</sup>.

El constante peligro de convertir el estudio artístico en mera elucubración erudita, puede infertilizar el fecundo esfuerzo de la comprensión de la obra de arte. A pesar de ese riesgo conviene acercarse al objeto de nuestra ciencia, no sólo habiendo tenido en cuenta el conjunto de condiciones históricas, sino también observando detenidamente los contenidos pictóricos y los detalles ideológico-teológicos. Se nos permitirá ahora, ahondar en el contenido de la iconografía inmaculista, para repasar después el conjunto de pequeños o grandes símbolos, y su significación. Hacia finales del siglo XV<sup>2</sup> en Europa, la orden



franciscana, con sus pontífices "della Rovere" —Sixto IV y Julio II— a la cabeza, propaga una renovación importantísima de la devoción a la Inmaculada... con ella, la pintura cristiana encuentra una gozosa novedad, tan difícil de plasmar en el arte como sugerente en la forma y en los contenidos.

Por Inmaculada, en el arte ha de entenderse el intento de plasmar la elección de María, por parte de Dios, antes de su nacimiento<sup>3</sup>. El significado de la teología católica no era otro, y al artista correspondía reflejarlo estéticamente. La dificultad consiste en pintar una idea: el pensamiento de Dios sobre una criatura nueva singular a la par que singularizada por su absoluta excelencia sobre todas las demás, en razón de su condición de "Purísima". La *Biblia* lo expresa con su habitual concisión y riqueza al proclamar en el *Libro de la Sabiduría*: "El Señor me poseyó en el principio de sus obras, desde el comienzo, antes que criase cosa alguna" (Prov. 8-22 y ss.), y la teología obsequiará mil justificaciones coherentes de la lectura bíblica, la tradición viviente y la enseñanza autorizada del Magisterio de la Iglesia<sup>4</sup>. El Misterio de la Pura Concepción, cristaliza pronto en la representación de la mujer vestida de sol, coronada de doce estrellas y calzada por la luna con el dragón bajo sus pies: los textos del libro del *Apocalipsis* (Apoc. 12) y del *Génesis* (Gen. 3) se adoptan como punto referencial común en la teología y por ende en el arte.

La Virgen, pensada por Dios antes de todos los siglos, cuya imagen más popular nace de los libros de Horas de los franciscanos, será un concepto querido de los católicos antes de la Reforma, que se manifiesta en el siglo XVI en clave contrarreformista, alcanzando en España una particular significación<sup>5</sup>. La trivialización luterana y calvinista de la figura de María, establecerá, en el campo católico, una nada serena competencia entre las Mitras, Ordenes y Cofradías por glorificarla, representándola más bella que los ángeles, y vencedora de todas las herejías, comprendidas como insidias del demonio aplastado por la Virgen<sup>6</sup>. María se convierte así, en signo y bandera de la lucha contra la herejía, y en bastión de la belicosa controversia de unas confesiones cristianas, abocadas a no entenderse durante siglos<sup>7</sup>.

Renunciamos de antemano al intento, de suyo imposible en el marco de este estudio, de resumir la extensa intensidad de las obras sobre este tema: tanto en el período de la Reforma Católica como en el siglo XX mismo, las obras teológicas, literarias o pictóricas son un bosque amazónicamente fecundo, y por ello prácticamente inexplorable. Por otra parte cabe señalar la abundancia de reiteraciones sobre muchos puntos, en autores tanto antiguos como moder-



nos<sup>8</sup>. Es por todo ello que nuestra pretensión de concisa claridad, nos hará remitirnos sólo a los tratadistas más importantes, de entre ellos, a los que más se han dejado sentir en el solar hispano y más concretamente en Andalucía.

En la época española que nos ocupa, ningún tema es tan abundantemente representado como el de la Inmaculada. Ni tan siquiera la Crucifixión de Cristo<sup>9</sup>. El modo concreto en que la pintura hispana alcanza esa nueva cumbre de la iconografía cristiana que conocemos como "Inmaculada", viene determinado, a mi parecer, no sólo por el ambiente ya descrito, sino también por la influencia determinante del Concilio de Trento, de los tratadistas italianos y de los españoles que les siguen..., sin olvidar el influjo jesuítico que se extiende por doquier. El Decreto Tridentino sobre la veneración de las imágenes abre nuevos horizontes a la continuidad del arte religioso en el campo católico<sup>10</sup>. Pero esta continuidad, lejos del continuismo, se renueva en una visión distinta de las ya agotadas formas medievales y de los modos renacentistas considerados como "licenciosos". Hombres como el cardenal Gabriel Paleotti<sup>11</sup>, o como su seguidor, el también purpurado Borromeo<sup>12</sup>, ponen las bases de los comentarios, enormemente reiterativos, a las normas conciliares tridentinas sobre la veneración a las imágenes. Así Borromeo se extiende en consideraciones acerca de como ha de ser pintada la Inmaculada; sobre la Concepción se puede pintar como una niña entre esplendor de ángeles mayores y menores, llena de luz y contemplada por la Trinidad..., "pero es un misterio imposible de pintar":

"Sol-tanto a questo modo ritteniamo che si possa ritrarre questo sublime mistero che non cade sotto gli occhi degli homini, ne rientra nell'arte dei pittori, ma viene intravisto sotto la finezza degli scrittori e dall'intelligenza degli osservatori."<sup>13</sup>

El Decreto Tridentino, ya estudiado en su lugar y obra, en parte, como se recordará de D. Martín Pérez de Ayala, obispo de Guadix<sup>14</sup>, hará que no pocos en España sigan las directrices italianas y teoricen abundantemente sobre el modo de pintar "lo que no puede ser pintado". Aun a riesgo de simplificar, parece que los dos españoles de mejor y mayor influencia, ambos llenos a su vez de jesuítico influjo, son Francisco Pacheco, suegro del inmortal Velázquez y el mercedario fray Juan Interián de Ayala. Con este duo, tendremos bastante para intentar adentrarnos en la teoría de los tratadistas del barroco hispano, en cuanto a la Inmaculada se refiere:

"Pacheco, el pintor más considerado en la sociedad sevillana del primer cuarto del Siglo de Oro, con una academia o tertulia a la que acuden los hombres más



ilustres en artes y letras, influyentísimo en medios eclesiásticos y oficiales (gracias a él Velázquez llegará, en plena mocedad, a ser pintor del Rey), «alcalde veedor» del Santo Oficio en la censura de cuadros, ha propagado algunos modelos simbólicos de iconografía religiosa, en particular la Inmaculada Concepción, a cuyo favor ha intervenido en ardientes controversias. Su cultura es bastante amplia; pero, en caso de necesidad, dispone de consejeros en la Sagrada Religión de la Compañía de Jesús como él dice, para salir de apuros."<sup>15</sup>

Dejemos al propio autor hablar por si mismo: tras otorgar cumplidas razones acerca de la omisión que debe hacerse del Niño Jesús en la pintura de la Purísima, y de afirmar estar aconsejado por padres de la Compañía de Jesús, nos dice:

"Esta pintura, como saben los doctos, es tomada de la misteriosa mujer que vio S. Juan en el cielo, con todas aquellas señales, y así esta pintura que sigo es la más conforme a esta sagrada revelación del Evangelista y aprobada de la Iglesia católica con la autoridad de los santos y sagrados intérpretes; y allí, no sólo se halla sin el Niño en los brazos, más aún sin haberlo parido; y nosotros, acabada de concebir, le damos un hijo. En cuya conformidad, el regalado Bernardo, humedecidos los labios en dulcísima leche virginal, llama a la Virgen señal milagrosa; porque lo fue en el primer instante de su concepción; pues hizo alarde en ella la Majestad de Dios, de su infinito poder, de su Ardiente amor y profunda sabiduría, no dejando llegar la culpa original; milagro que pasmó a los espíritus angélicos y confundió al mismo infierno.

Hace de pintar, pues, en este aseadísimo misterio esta Señora en la flor de su edad de doce años, hermosísima niña, lindos y graves ojos, nariz y boca perfectísima y rosadas mejillas, los bellísimos cabellos tendidos, de color de oro; en fin, cuanto fuere posible al humano pincel. Dos hermosuras hay en el Hombre, conviene a saber, de cuerpo y de alma, y ambas las tuvo la Virgen incomparablemente; porque la corporal fue un milagro (como juzgó San Dionisio) y no tuvo criatura más parecida a su Hijo, que fue modelo de toda perfección. Los demás hijos diviértanse en la asimilación del padre y de la madre, como de diferentes principios; pero Cristo Señor nuestro, como no tuvo padre en la tierra, salió a su Madre, que después del Hijo, fue la criatura más bella que Dios crió. Y así la alba el Espíritu Santo cuya letra se aplica siempre a esta pintura: *tota pulchra es, amica mea*. Hace de pintar con túnica blanca y manto azul, que así apareció esta Señora a D<sup>a</sup> Beatriz de Silva, portuguesa, que se recogió, después en Santo Monasterio el Real de Toledo, a fundar religión de la Concepción Purísima, que confirmó el papa Julio II, año 1511. Vestida de sol, un sol ovado de ocre y blanco, que cerque toda la imagen unido dulcemente con el cielo, coronada de estrellas, doce sirviendo de punto a la sagrada frente, las estrellas sobre



unas manchas blancas formadas al seco de purísimo blanco que salga sobre todos los rayos. Pintólas más bien que ninguno D. Luis Pascual, monje, en la historia de San Bruno para la gran cartuja. Una corona imperial adorne su cabeza, que no cubra las estrellas. Debajo de los pies, la luna, que aquí es globo sólido (tomo licencia para hacerlo) claro y transparente sobre los países, por lo alto más clara y visible la media luna con las puntas hacia abajo. Si no me engaño, pienso que he sido el primero que he dado más majestad a estos adornos, a quien van siguiendo los demás. En la luna especialmente he seguido la docta opinión del padre Luis de Alcázar, ilustre hijo de Sevilla cuyas palabras son éstas: «Suelen los pintores poner la luna a los pies de esta mujer hacia arriba. Pero es evidente entre los doctos matemáticos, que si el sol y la luna se carean, ambas puntas de la luna han de verse hacia abajo, de suerte que la mujer no estaba sobre el convexo». Lo cual era forzado porque alumbrara a la mujer que estaba sobre ella, recibiendo la luna la luz del sol. Y plantada en un cuerpo sólido, como se ha dicho, aunque lúcido, había que asentar en la superficie de afuera. Suélense poner en lo alto del cuadro Dios Padre o el Espíritu Santo o ambos, con las palabras del esposo ya referidas. Los atributos de tierra se acomodan acertadamente por país, y los del cielo, si quieren, entre nubes. Adórnese con serafines y con ángeles enteros que tienen alguno de los atributos. El dragón, enemigo común, se nos había olvidado, a quien la Virgen quebró la cabeza, triunfando sobre el pecado original. Y siempre se nos había de olvidar. La verdad es que siempre lo pinto de mala gana, y lo excusaré cuanto pudiere, por no embarazar mi cuadro con él. Pero es todo lo dicho tienen licencia de los pintores de mejorarse.”<sup>16</sup>

Bastantes son los tratadistas que, incluso en nuestros días, retoman el citado texto para no volver a sintetizar lo ya por Pacheco resumido<sup>17</sup>. Nótese hasta qué punto, el sevillano sigue a los cardenales Borromeo y Paleotti, por ejemplo. Y es que lo determinante, en orden a comprender la pintura sacra de este período es el influjo de los jesuitas: Gaspar de Zamora, Pedro Tirec, Feliciano Figueroa, Juan de Soria, Alonso Flores, Lucas Pinelo, Juan de Pineda y el importantísimo Pedro Rivadeneira son citados por Pacheco como Padres de su teoría representativa de misterios teológicos, dogmáticos y del santoral en general. El *Flos Sanctorum* del P. Rivadeneira es, aún hoy, enciclopedia básica para pintar los santos<sup>18</sup>.

Las recomendaciones ignacianas acerca de la “composición de lugar” en la oración contemplativa y el entrañable modo, tan propio de los Ejercicios Espirituales, de incluir la imaginación del ejercitante, haciendo entrar en el juego del que ora al peor enemigo de la oración mental, darán como resultado una libertad creativa que, lejos de repetir antiguos modelos sin novedad alguna,



permite, e incluso recomienda, imaginar y concebir nuevos modos y nuevas formas. Formas y modos, eso sí, ajustados a un gran cuidado de no caer en heterodoxias. Nunca se ha vuelto a dar una tal "evolución homogénea" en el dogma del arte cristiano. Será en 1730, cuando fray Juan Interián de Ayala con su *Pintor christiano y erudito*<sup>19</sup> vuelva sobre el tema, reabundando en Pacheco, pero añadiendo astrológicas razones para pintar la luna hacía abajo y diatribas a los que se atreven a representar embarazada a la mujer apocalíptica, curiosa infracción del texto bíblico en el que la misteriosa dama celeste aparece textualmente "a punto de dar a luz" (*Apocalipsis*, 12) y todo porque "juzgo que absolutamente no se puede admitir: no sólo por precaverse y alejarse más de este modo algunos incautos y necios pensamientos, como por contener dicha pintura una novedad insólita, la que siempre debe huirse, enseñándonos el Apóstol que no sólo se han de huir las novedades profanas en las cosas, sino también en las palabras"<sup>20</sup>.

Como puede apreciarse, el siglo XVIII ya ha perdido gran parte de la frescura imaginativa del pasado. El academicismo, de impronta dogmatizante, se expresa en unas claves de puritanismo ultraconservador que, a la larga, resultará asfixiante para los artistas en general y para el arte sacro en particular. A pesar de todo, el cuidado del detalle, no es en el Barroco un elemento tendente tan sólo al recargamiento. La espiritualidad ignaciana, cada vez más soberanamente imperante, concede una extraordinaria importancia a la simbología. Ello vendrá como anillo al dedo de una sociedad en que la "retórica", no sólo literaria, alcanza cotas de inusitada exageración.

## 2. LOS DETALLES ICONOGRÁFICOS Y SU ICONOLOGÍA

"Más inteligente que Pacheco —afirma Julián Gállego—, San Ignacio deja a su lector el cuidado de los detalles, con tal que los imagine exactamente, sin imponérselos, como el pintor. Pero los ejemplos entresacados de los *Ejercicios*, que cabría multiplicar, prueban que en su idea y en la de su Compañía (lo que equivale a decir en las ideas de buena parte de la sociedad, de la devoción y de la pintura de la época) los detalles cuentan mucho"<sup>21</sup>. Y tanto que cuentan los detalles. Sin ellos resultaría prácticamente imposible percatarse de significaciones no, ciertamente, secundarias. La retórica barroca podrá resultar recargada para el gusto contemporáneo, pero esconde tras de sí un mundo alegórico, en el que desde la metáfora a la metáfora misma, la complejidad se simplifica cuando se conocen las claves de interpretación. Aclarar el mensaje, fundamen-



talmente bíblico y devocional, será el cometido de esta última parte de nuestro estudio.

Se ha de dar por dicho todo cuanto el P. Hornedo explica en su estudio sobre la "Evolución iconográfica de la Inmaculada en el arte español"<sup>22</sup>. La extensión e intensidad del trabajo sobre fuentes bíblicas y apócrifas, y el amplio examen de los tipos iconográficos, componen una rigurosa elaboración que aquí no haríamos sino copiar. Desde la concepción por el beso de Joaquín y Ana ante la Puerta Dorada de Jerusalén, hasta la asociación del culto a Santa Ana con el de la Inmaculada, pasando por la simbología letánica, hasta profundizar en la Mujer del Apocalipsis y del *Protoevangelio*, todo se explica ordenada y puntualmente.

El comentario de Pacheco e Interián de Ayala, principalmente del primero, es detenido y rico. Hay, sin embargo, un detalle que todos mencionan, pero ninguno, a mi entender, se detiene a profundizar, siquiera sea someramente. Se trata de las tonalidades que terminarán convirtiéndose en los colores de la enseña propia de la causa inmaculista: el blanco y el azul. Recuérdese aquel nuestro buen fray García de Quijada, obispo de Guadix y confesor de Santa Beatriz de Silva. En esta mujer y en su venerable hermano, el Beato Amadeo, puede encontrarse la clave, tanto italiana como española del colorido concepcionista: el blanco de la inocencia y pureza, de la luz ininterrumpida y la verdad absoluta, junto al azul de la fidelidad y el carácter vinculante de la verdad revelada, el más profundo y menos material de los colores, el de la verdad y transparencia, el del cielo<sup>23</sup>.

Habíamos anunciado a Santa Beatriz de Silva como perteneciente a una familia, no sólo noble, los condes de Portoalegre, sino también Santa. Si nuestro Obispo es confesor de la fundadora, el hermano de ésta, el Beato Amadeo, habrá sido nada menos que confesor del Papa Sixto IV. Ambos hermanos influirán de manera decisiva en la iconografía mariana. Pero procedamos paso a paso. El Beato Amadeo, procedente de Portugal por su familia y del extremeño monasterio de Guadalupe, llega a Roma y forma en torno a su persona una corriente de espiritualidad cuyos miembros son conocidos por el nombre del inspirador del grupo, siendo llamados "amadeístas"<sup>24</sup>. En 1472, el papa Sixto IV, lo llama como confesor y le asigna el convento de San Pedro «in Montorio». Los éxtasis y profecías se suceden y el resultado final será la recopilación del pensamiento del Beato y su círculo en la *Apocalypsis Nova*, obra emblemática del reformismo franciscano de la época, lleno todavía de angelismos milenaristas



y de un vigor ascético cada vez más cordial y afectivo<sup>25</sup>. El magnífico lienzo del Museo Nacional de Arte Antigua en el palacio Barberini de Roma, antes conocido como *Asunción de San Bernardino*, no es en verdad sino una pintura del dictado de los ángeles al Beato Amadeo, de su *Apocalypsis Nova...*, y en él ya aparece la Virgen vestida de blanco y azul.

Si el confesor papal resulta una figura auténticamente digna de estudio, tampoco Sixto IV deja de interesar a quien se acerque al tema de la Inmaculada. El papa Francesco della Rovere es el primero de la larga serie de pontífices que hoy podríamos llamar immaculistas. En 1476 (27 de febrero) el Papa concedía indulgencias por el *Oficio de la Concepción*, que mandaba rezar a los concepcionistas de Beatriz de Silva todos los días, excepto los domingos, en las horas mayores, según la bula de fundación de la Orden<sup>26</sup>. En 1483 (14 de septiembre) promulgaría Sixto IV la constitución *Grave Nemis*, prohibiendo que se llamen herejes los de uno y otro bando, immaculistas o no, a raíz de las discusiones que se arrastraban desde 1439 en el Concilio de Basilea<sup>27</sup>. No se olvide que estamos ante el pontífice autor de la *Oración de la Inmaculada*, extenso e intenso sermón compuesto en Padua en 1488<sup>28</sup>. No es extraño que fuera nuestro Papa quien, a través de las bulas sucesivas, instituyera la fiesta del 8 de diciembre y el oficio *Sicut Liliū*, cuyo autor, Nogarola, había sido presentado al doctorado en teología por el propio Papa, cuando era profesor en Padua<sup>29</sup>. El *Sermón* hunde sus raíces en la postura scotista<sup>30</sup> y recoge y mejora la *Oración* pronunciada el 8 de diciembre, en Padua, por el obispo Dandolo<sup>31</sup>. Baste, por no extendernos, este resumen de su intención: "O Divina Dei Mater, mater Domini mei, illuminatio Cordis mei, nutrix sancta, reconciliatrix admirabilis, totius humanae ruine reparatio ineffabilis, doce ignorantes quomodo sacrosanctam tuam conceptionem intelligere debeant, quantum de te sentire convenit"<sup>32</sup>.

El Beato Amadeo, el hermano de Beatriz de Silva, el confesor de Sixto IV, asiste y participa en la "restitución de la urbe" de Roma y a su esplendor artístico, científico y literario<sup>33</sup>. ¿En qué medida influyó el fraile en el pontífice cuando intenta mitigar la acción de la Inquisición española? ¿Participaría en las sabias normas dictadas a favor de las Islas Canarias y sus franciscanos, a quien se concede facultad de excomulgar a los que esclavizan a los naturales de aquellas tierras?<sup>34</sup>. No es el lugar adecuado para satisfacer estos interrogantes. Pero lo cierto es que no faltan coincidencias. Desde las apariciones y visiones, tanto hispánicas como italianas, de la familia "de Silva", María comienza a ser pinta-



da en blanco y azul como gama cromática destinada a convertirse en canon de un simbolismo nuevo<sup>35</sup>.

En España, ciertamente, no hay autor que no haga explícita referencia a la experiencia mística de la fundadora de la Orden concepcionista, para explicar la razón y reiteración de los emblemáticos colores<sup>36</sup>. Así pues cuando el 30 de abril de 1489, el papa Inocencio VIII firmaba la Bula *Inter Universa*, no podía imaginar que con sus pontificales letras consagraba magistralmente una nueva tipología iconográfica, destinada a universalizarse:

"Ex quod abbatissa pro tempore existens et moniales praefatae vestem albam cum scapulari etiam albo, et super mantellum coloris coelestis, in quibus quidem mantello et scapulari imago ejusdem Beatae Mariae affigatur, deferre, ac cingulo cannabis ad instar Fratrum Minorum cingi debeant."<sup>37</sup>

Tenemos pues, que el tema de la Concepción de María, que se representaba hasta ahora con el abrazo de San Joaquín y Santa Ana ante la puerta dorada de Jerusalén<sup>38</sup>, pasa a ser pintado con la joven mujer vestida en blanco y celeste. María misma diseña el traje de las monjas de la Madre Silva y elige, en la experiencia mística de Beatriz, estos dos colores para sí y para sus hijas<sup>39</sup>. Y así "se dice que ya en 1502 el convento de Pedralves comenzó a usar un terno de damasco azul para la Misa de la Inmaculada de los sábados. El ayuntamiento de Burgos (capital de Castilla) acordó que las puertas todas de la ciudad estuvieran pintadas de azul, por ser este color dedicado a la Purísima Concepción, cuya imagen campea en todas ellas, como patrona que era de la ciudad"<sup>40</sup>. Aunque no poseemos datos de las relaciones entre Amadeo y Beatriz, nos consta que no fue ajena a los contemporáneos el fraterno florecimiento de santidad en la familia de los Silva, y en 1496 aparece en Toledo un tal Mateo de Génova, quien a los siete años había sido resucitado en aquella ciudad por el Beato Amadeo "solamente por ver el monasterio y Orden de la Santísima Concepción, oyendo decir que había instituido esta señora, hermana de Varón amado de Dios, por cuya intercesión él había resucitado. A este hombre vio y habló y oyó afirmar esto, cuando vino, la venerable madre Juana de San Miguel, que al presente (1526) es abadesa en el dicho monasterio de la Concepción de Toledo, en cuyo tiempo esta Casa y Orden ha sido dilatada y favorecida"<sup>41</sup>.

Con todo, será en Italia donde sus genios luzcan en la capilla del papa Sixto IV, por gracia del pincel de Botticelli, no sólo el blanco y azul de la vestimenta del sumo sacerdote Aarón (*Éxodo*, 39) sino también, en la figura alegórica



de la Iglesia, que aparece a la derecha en el fresco donde se representa el sacrificio del leproso del cielo de los frescos de la Capilla Sixtina (1481-1482). Andrea de Firenze, en el *Juicio Universal* de Santa Maria Novella de Florencia, hace uso, asimismo de estos colores marianos. También en Alemania, el Museo Diocesano de Colonia, guarda un lienzo del *Nacimiento*, obra de Stefan Lochner (1445), donde María viste de azul con velo blanco. Los flamencos aportan los geniales trípticos de Van der Weyden, con sus Descendimientos, donde la Virgen, blanquiazulada, nos muestra el dolor por el Hijo muerto. La dulce Francia, en la *Virgen del Rosal* de Francesco Raibolini (1448-1517) presenta también de azul a María. Cabe preguntarse pues, en la certeza de no encontrar una respuesta absoluta, si no estamos ante un nuevo canon pictórico, aparecido como muy tarde a mediados del siglo XV, cuyos colores entrañan una silenciosa significación que, hundiéndose sus raíces en las prescripciones de la liturgia judía (*Éxodo*, 39), adornan a Nuestra Señora con el colorido del vestido de Aarón. ¿Es María la representante del nuevo pueblo de Dios? En la teología sin duda, sí..., ¿pero y en el arte? Son los colores de la esposa, pues así se aparece en el *Codex Palatino 537* de la Biblioteca Vaticana: en la boda de Caná la novia luce el blanco y el azul... No sería la primera vez que María es contemplada como encarnación de las misteriosas y alegóricas figuras de la literatura bíblica sapiencial, como se verá en el tipo letánico de las Inmaculadas.

¿Estamos ante un planteamiento de presencia judaizante en la representación de la Señora? Tanto Beatriz como Amadeo de Silva poseen origen judío... Estos son los colores por excelencia del pueblo de Israel, incluso en sus más actuales símbolos nacionalistas, como la bandera blanca con la estrella de David azul... Quizá la pintura de la Capilla Sixtina, obra del Perugino, hoy sólo conservada en el diseño que guarda la Biblioteca Albertina de Viena, tantas veces confundido con la Ascensión y representativo de la Inmaculada, podía darnos una clave de interpretación si conociéramos los colores del vestido y manto de María. El Beato Amadeo pudo no ser ajeno a los símbolos teológicos de la Capilla de su benefactor y penitente Sixto IV.

La pureza e inocencia, la luz ininterrumpida y verdad absoluta del Blanco..., la profunda inmaterialidad, la espiritual transparencia, la fidelidad vinculante a una verdad revelada del azul... Beatriz y Amadeo de Silva dos hermanos para hermanar dos colores, unidos en simbólica fraternidad heráldica..., dos heraldos de la Purísima.



## NOTAS

<sup>1</sup> Cfr. PACHT, Otto, *Historia del arte y metodología*, Madrid 1986, p. 120, comentando a J. Burckardt.

<sup>2</sup> Cfr. REAU, Louis, *Iconografie de l'Art Cretien* II, p. 2: referido a la Capilla de N<sup>o</sup> S<sup>a</sup> de Cahors (1484), o el cuadro de Crivelli de la Galería Nacional de Londres pintado en 1492. Vid. también, en el caso de Italia la llamada *Asunción de San Bernardino* del palacio Corsini, obra de Sacchi, en que María aparece ya vestida de blanco y azul. Para España, cfr. HEINZ-MOHR, Gerd, *Lessico di Iconografia Cristiana*, Milano 1984, p. 220, donde se da como origen no sólo la Capilla de Cahors o el Crivelli de Londres, sino el coro de la catedral de Zaragoza y la *Inmaculada* de Luis Vargas en Sevilla. Vid. TRENS, Manuel, *Iconografía de la Virgen en el Arte Español*, Madrid 1946, pp. 56-61, donde se habla de representaciones inmaculistas hispánicas en los siglos X y XI, en libros litúrgicos mozárabes todas en clave apocalíptica.

<sup>3</sup> HEINZ-MOHR, Gerd, *op.cit.*, p. 218; REAU, *op.cit.*, p. 75.

<sup>4</sup> Cfr. ESQUERDA BIFET, Juan, "Culto y devoción mariana en el *Pro Inmaculata* de Fernando Quirino Salazar": *Anthologica Annua* 30-31 (1983-1984) pp. 379-388. Véase la justificación de la fiesta del 8 de diciembre (pp. 381-383).

<sup>5</sup> Cfr. GÓMEZ-MORENO Y RODRÍGUEZ-BOLÍVAR, María Elena, *Breve Historia de la Escultura Española*, Madrid 1951, p. 112; MÂLE, Emile, *L'Arte religiosa nell'600*, Milano 1984, pp. 51-53

<sup>6</sup> *Ibidem*, pp. 45-48. Se analizan las obras en las que María aparece como triunfadora sobre errores de los herejes en Nápoles, en Santa María la Mayor o en Santa María de la Victoria de Roma: "Tu sola omnes herexes interemisti".

<sup>7</sup> Cfr. VASCO ROCCA, Sandra, "Il Barocco", en AMATO, Pietro (dir.), *Imago Mariae*, Roma 1988, pp. 31-41

<sup>8</sup> Baste señalar la bibliografía increíblemente abundante que consta en ROSCHINI, Gabriele, *Diccionario Mariano*, Barcelona 1964, p. 297; o bien la cantidad y calidad de las obras citadas en los estudios del Congreso de 1954, en AA.VV., "Memoria del Congreso Mariano Nacional de Zaragoza 1954": *Estudios Mariológicos* (1956) pp. 135-707; vid. también, BOLOQUE LARRAYA, Belén, ANSÓN NAVARRO, Arturo y LACARRA DOCAY, Carmen, "La Inmaculada", en CAT.EXPO., *María en el Arte de la Diócesis de Zaragoza*, Zaragoza 1988, pp. 51-61; PITA ANDRADE, José Manuel, "El Arte Barroco", en AA.VV., *El Barroco*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1975, pp. 25-61.

<sup>9</sup> Cfr. CAMÓN AZNAR, José, *La pintura española del siglo XVII: Summa Artis XXV*, Madrid, Espasa Calpe, 1977, pp. 630.

<sup>10</sup> Vid. "Concilium Tridentinum (sessio XXV, 3-4 dec. 1563): De invocationes veneratione et reliquiis Sanctorum, et de Sacris imaginibus", en *Conciliorum Oecumenicorum Decreta*, Bologna 1973, pp. 774-776.

<sup>11</sup> Cfr. PALLEOTTI, Gabrielle, *Discorso in torno alle Imagini sacre e profane*, Bologna 1582.

<sup>12</sup> Cfr. BORROMEO, Federico, *De pintura Sacra*, Mediolani 1624, pp. 91-95.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 93



<sup>14</sup> Cfr. PÉREZ DE AYALA, Martín, *De divinis Apostolicis et ecclesiasticis tradicionibus*, Augusta 1548 [segunda edición, París 1562]. Se trata de una obra de capital importancia que influye en las normas tridentinas no sólo antes, sino durante el concilio mismo, toda vez que D. Martín es, prácticamente, el único padre que enmienda el documento que se aprobaría al final del Concilio con escasísimo debate. Vid. JEDIN, Hubert, "Genesi e portata del Decreto Tridentino sulla venerazione delle Immagini", en AA.VV., *Chiesa Della Fede, Chiesa della Storia*, Brescia 1972, p. 377.

<sup>15</sup> GÁLLEGO, Julián, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid 1987, p. 177.

<sup>16</sup> PACHECO, Francisco, *Arte de la pintura*, Sevilla 1641 [ed. de Cruzada Villamil, Madrid 1866, t. II, libro III, pp. 188-189].

<sup>17</sup> Cfr. PÉREZ, N., *La Inmaculada y España*, Santander 1954, p. 288; HORNEDO, Fernando, S.J., "La pintura de la Inmaculada en Sevilla": *Miscelánea Comillas* 20 (Madrid 1953) pp. 176 y ss.; HORNEDO, Fernando, S.J., "Evolución iconográfica de la Inmaculada en el arte español (II)": *Razón y Fe* 151 (1955) p. 45.

<sup>18</sup> Cfr. GÁLLEGO, Julián, *op. cit.*, p. 178.

<sup>19</sup> Vid. INTERIÁN DE AYALA, Fr. Juan, *El pintor christiano et erudito*, Madrid 1730.

<sup>20</sup> Citado en HORNEDO, Fernando, S.J., "La pintura de la Inmaculada...", p. 185; vid. también, GÁLLEGO, Julián, *op. cit.*, p. 178.

<sup>21</sup> GÁLLEGO, Julián, *op. cit.*, p. 181.

<sup>22</sup> Cfr. HORNEDO, Fernando, S.J., "Evolución iconográfica...": *Razón y Fe* 150-151 (1954-1955) pp. 415-431 y 33-48.

<sup>23</sup> Cfr. HEINZ-MOHR, Gerd, *op. cit.*, pp. 111-112.

<sup>24</sup> Cfr. MORISI, Anna, "Apocalypsis Nova, ricerche sull'origine e la formazione del testo dello pseudo-Amadeo": *Studi Storia* 77 (Roma 1970) pp. 1-5.

<sup>25</sup> *Ibidem*, pp. 6-7. Para una síntesis de las biografías de los dos hermanos Silva, Amadeo y Beatriz, vid. SOLANO DE FIGUEROA Y ALTAMIRANO, Juan de, *Historia Eclesiástica de la ciudad y Obispado de Badajoz*, t. IV, Badajoz 1932, pp. 244-284.

<sup>26</sup> Cfr. GARCÍA DE PESQUER, Eusebio, *Santa Beatriz de Silva y sus hijas*, Madrid 1984, p. 161.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 107.

<sup>28</sup> Cfr. ROVERE, Francisco della, *L'Orazione della Inmaculata* [ed. de Dino Cortese], Padova 1985, p. 11.

<sup>29</sup> *Ibidem*, pp. 12-15.

<sup>30</sup> *Ibidem*, pp. 30 y 57-63 ["Potuit decuit ergo fecit"].

<sup>31</sup> *Ibidem*, pp. 73-75.

<sup>32</sup> *Ibidem*, pp. 96-97.

<sup>33</sup> *Ibidem*, pp. 33-37.



<sup>34</sup> *Ibidem*, pp. 31-32.

<sup>35</sup> Cfr. MARINO, Eugenio, O.P., "Iconología del ciclo *Vita Paradisi* di Giovanni di Bartolomeo Cristiano", en AA.VV., *Penitenza e Regno di Dio tra Medioevo e Umanesimo*, Pistoia 1978, pp. 51-54. Recuérdese la pintura de la mal llamada *Asunción de San Bernardino* de la Galería Corsini de Roma.

<sup>36</sup> Desde el ya citado Pacheco vid., TRENS, Manuel, *op. cit.*, pp. 96 y 171-173 y 624-626. Este autor da como razón de los colores las bulas papales en las que se describe el hábito de las concepcionistas y su razón última en las apariciones; cfr. ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, *Historia Universal del Arte Hispánico, Ars Hispaniae*, v. XV, Madrid 1971, p. 354, donde se atiene a la tradición de Santa Beatriz y a sus antecedentes y consecuentes; HORNEDO, F., "La pintura de la Inmaculada...", p. 185, en que se trata del blanco y azul citados por Pacheco e Interián de Ayala.

<sup>37</sup> Cfr. GUTIÉRREZ, Enrique, O.F.M., *Vida de la Beata Beatriz de Silva y orígenes de la orden de la Inmaculada concepción*, Valladolid 1967, p. 350 (vid. Apéndice I. *Bula Inter Universa*, pp. 126-127).

<sup>38</sup> Cfr. REAU, Louis, *op. cit.*, t. II, pp. 2-79 y 107-109; PÉREZ, N., *op. cit.*, p. 147.

<sup>39</sup> Cfr. GUTIÉRREZ, Enrique, O.F.M., *op. cit.*, p. 73, en que se cita el proceso de beatificación de Santa Beatriz y sus testimonios; vid. también, GARCÍA DE PESQUER, Eusebio, *op. cit.*, pp. 67-68; PÉREZ, N., *op. cit.*, pp. 86-87 (sobre la difusión de la devoción a la Inmaculada simbolizada en los dos colores, vid. pp. 88-89).

<sup>40</sup> *Codex Palatino 537*, donde existe una miniatura en que un Obispo aparece con casulla azul para celebrar la Misa.

<sup>41</sup> GUTIÉRREZ, Eusebio, *op. cit.*, p. 282.