

---

## *Elementos que ilustran el viaje de María en la visita a Elisabeth*

M.<sup>a</sup> ASSUMPTA ROIG I TORRENTO

El tema de la Visitación se refleja generalmente<sup>1</sup> en el encuentro de María con su prima Elisabeth. Este encuentro implica un preludio, el viaje, y una consecuencia, el mensaje dado por María, ambos aparentemente eludidos en la escena propiamente dicha. Sin embargo, nuestro interés estará centrado en evidenciar los elementos o atributos que puedan manifestar el viaje ya realizado en el momento del encuentro, así como en la actitud demostrada por los visitados. Para ello hemos utilizado fuentes literarias que puedan servirnos de referencia y ayuda para dar una explicación coherente a las imágenes analizadas<sup>2</sup>. Tenemos dos

ejemplos de advocación a San Juan Bautista y San José<sup>3</sup>, aunque la mayoría de los conjuntos se dedican a la Verge del Roser y a María. Conocemos la importancia que tenía la Cofradía del Roser<sup>4</sup> en el siglo XVII y su pervivencia en el XVIII; la representación de la Virgen rodeada de los quince misterios comenzó en el XVI<sup>5</sup>, esquema compositivo que fue cambiando en el XVII, a pesar de algunas pervivencias<sup>6</sup>. Dedicaciones todas ellas

<sup>1</sup> Aludimos al término «generalmente» porque no en todas las representaciones escultóricas se manifiesta el encuentro; un ejemplo de ello es el altar-retablo de San Juan de la Penitencia de Toledo, donde no aparece Elisabeth, sino que observamos a María saludando a Zacarías en un espacio abierto, anterior a umbral de la casa. Este fragmento de tiempo-espacio se correspondería al momento justo anterior al encuentro, y posterior a un largo recorrido, convirtiéndose en un acto intermedio del tema; momento al que alude Sor Isabel de Villena en su obra de *Vita Christi*, edición Miquel y Planas, 3 vols. Barcelona, 1916, tomo I, cap. LXI, págs. 251-255. En la pág. 252 dice: «Zacaries passejava per l'entrada de la casa i veié Maria, aná a dins a donar la bona nova i Elisabeth sorti de la cambra». Los dos hechos indicativos sobre Zacarías y la ausencia de Elisabeth a la llegada establecen la conexión texto-imagen.

<sup>2</sup> Incluimos algunas obras de desconocida procedencia y fecha de realización, como es el relieve de la Visitación del Museo Folklorico de Ripoll. El retablo del Roser de la iglesia parroquial de Sitges —1684—. La incorporación de algunas obras de la Catalunya Nord no se debe al objetivo de abarcar el estudio de la zona, sino a la realización de algunos conjuntos, en un mo-

mento histórico concreto, por parte de escultores catalanes, como Josep Sunyer y Llàtzer Tramulles. CORTADE, E.: *Retables baroques du Roussillon*, C. Roussillon, 1973.

<sup>3</sup> Retablo de San Juan Bautista, catedral de Perpiñán, obra parcial de Claudi Perret, 1620, y el retablo de la capilla de San Juan Bautista y San José de la catedral de Barcelona, 1577, de autor anónimo.

<sup>4</sup> Es de gran importancia la organización de Cofradías de la Verge del Roser en el siglo XVII y su pervivencia en el XVIII. COMAS-RIQUER: *Història de la literatura catalana*, vol. IV, Barcelona, 1981. En las págs. 218, 429-433 habla de los textos catalanes de dichas Cofradías, que se publicaron en su mayoría en el XVII y se reimprimieron en el XVIII.

<sup>5</sup> GRAEF, H.: *La iconología y el culto mariano a través de la historia*, Barcelona, 1968, cap. VIII, el Rosario, pág. 357, adquirió importancia en el siglo XV en relación con Santo Domingo. RÉAU: *Iconographie de l'art chrétien. Nouveau Testament*, vol. II, pág. 121. Trens, *María, iconografía de la Virgen en el arte español*, pág. 310, esquema similar al de la Virgen rodeada de los símbolos de las letanías lauretanas. SEBASTIÁN, S.: *Contrarreforma y barroco*, Madrid, 1981, págs. 196-207.

<sup>6</sup> Este esquema compositivo perdura en algunas ocasiones en el siglo XVII, un ejemplo es el retablo de Nuestra Señora del Roser en Rivesaltes, Catalunya Nord, de Melair (languedociano) realizado en 1675. CORTADE: *Op. cit.* La Virgen rodeada de los

dentro de los cánones contrarreformistas. La nueva valoración de María, expresada en las numerosas obras que a ella se dedican y con múltiples variantes, pone de relieve un único concepto, el de la perpetua virginidad<sup>7</sup>. La nueva presencia de José, bastante desprestigiada en la E.M. adquiere ahora una devoción especial<sup>8</sup>, y el carácter esencial de

---

misterios con el siguiente esquema: a la derecha del espectador los misterios de gozo, a la izquierda los gloriosos, y en la predela los de dolor. Por lo que concierne al segundo misterio de gozo, la Visitación, figuran las dos mujeres de pie, al lado de María se observa un paisaje como perspectiva de fondo, y al lado de María se observa un paisaje como perspectiva de fondo, y al lado de Elisabeth, una arquitectura de tipología clásica que delimita el espacio perteneciente a este personaje, creando un ambiente cerrado al contrario del otro lado, donde el paisaje de una obertura el entorno de la persona que llega.

<sup>7</sup> MÂLE, E.: *El barroco*, Madrid, 1985 (Traducción de Aprés le Concile de Trente), Apartado, la nueva iconografía. Los textos a partir de la contrarreforma coinciden en la voluntad explícita de manifestar el carácter Inmaculado de María, los exégetas hacen continuas referencias a San Ambrosio, puesto que su obra se centra en un punto básico —demostrar la perpetua virginidad de la Madre de Dios—. Obras de San Ambrosio. 1, *Tratado sobre el evangelio de San Lucas*, Madrid, 1966, págs. 28-29. Entre los teólogos de la época que ratifican y subrayan este concepto señalaremos a Francisco Suárez y Bossuet. GRAEF, H.: *Op. cit.*, págs. 361, 392-393. Segret Riu-Roig Torrentó, *Altar dels Colls*, Sant Llorenç de Morynys, 1984, en el apartado de la iconografía se hace referencia al concepto contrarreformista entorno a María págs. 166-168. El camerino dels Colls evidencia el papel trascendente de María en la redención, mostrándose como personaje clave entre los dos testamentos. San Ambrosio expone el carácter mediador de la Virgen en la escena de la Visitación; MAYNARD: *La Sainte Vierge*, 1877, págs. 162-165 expone este mismo criterio, considerando que todas las profecías relativas a María, oráculos, como el de Isaías, todas las apelaciones a los cánticos, todas sus figuras y emblemas no hacen más que remarcar el sentido de la Inmaculada Concepción. En la obra dels Colls hay tres representaciones del tema de la Visitación: en la escena «o pia» del conjunto de la Salve, en «Causa de nuestra alegría» correspondiente a las letanías, y en la plasmación completa del Magníficat.

<sup>8</sup> El nuevo papel de San José es representado en España con anterioridad a Italia por Navarrete «el mudo», como demuestra YARZA LUACES, J.: «Aspectos iconográficos de la pintura de Juan Fernández Navarrete el «Mudo» y relaciones con la contrarreforma», *B.S.A.A.V.*, 1970, pág. 59, expone la enfática devoción de Santa Teresa de Jesús hacia el santo, al que además toma por abogado. Navarrete da a José un papel activo en su compañía, en el viaje, a María. Asimismo es elevado a un rango muy superior al hasta ahora enmarcado por los exégetas de los siglos XVI y XVII, como por ejemplo el jesuita Suárez. Francisco de Paula Solá, «Josefología del P. Alonso Ezquerro (c. 1555-1637)», *Estudios Josefinos* núms. 69-70, enero-diciembre, Valladolid, 1981, págs. 210-237. El padre Solá centra su estudio en la única obra que se conoce del Jesuita Alonso Ezquerro (Pasos de la Virgen Santísima María Madre de Dios Nuestra Señora. Con la doctrina

Juan Bautista como precursor de Cristo se desarrolla con énfasis en esta nueva iconografía<sup>9</sup>.

El lugar que ocupan las escenas en los retablos es determinante en función de la importancia concedida al tema dentro del contexto de la obra. Ello se deberá en parte al santo de advocación, al esquema compositivo y estructural de la obra y a la plasmación gráfica y estilística que se ofrezca del tema; no hemos de olvidar que estamos tratando una época donde el arte está al servicio de la Iglesia cuya misión principal es la propaganda con el fin de ser captada por el espectador. Así pues, en el contexto que nos ocupa, analizaremos el tema de la Visitación a partir de las premisas enunciadas anteriormente, agrupando las obras por advocación, señalando convenientemente la fase estructural<sup>10</sup> y, a partir de ella, cómo se desarrolla el tema, qué variantes comporta y qué conexiones se pueden establecer con los textos.

El primer grupo lo configuran los retablos dedicados a San Juan Bautista. El segundo, las obras de advocación al Roser y un tercero y último, formado por los retablos Mayores.

El tema de la Visitación en el retablo de Perpiñán se halla en el registro del extremo izquierdo del nivel superior (lám. 1), mientras que en el

---

na moral para todos los estados), y en especial en la devoción a José. Según el autor, Ezquerro sigue a Pseudo-Jerónimo aunque se deja influir por el teólogo Suárez, págs. 211-219 corresponden a las virtudes de José; «conservó la virginidad durante toda su vida, fue manso y humilde de corazón... solos Cristo y Joseph son en la escritura hijos de David fuera de sus hijos naturales», pág. 214. Sitúa al Santo en un rango muy elevado.

<sup>9</sup> San Juan Bautista adquiere desde la E. M. un significativo fervor debido al papel trascendental que le sugiere la liturgia; esta creencia y dedicación continuará en la contrarreforma. *La Leyenda Áurea* de Jacobo de la Vorágine, Madrid, 1982, vol. I, pág. 335, La Natividad de San Juan Bautista constata los muchos nombres con que se designa a este santo: Profeta, Bautista del Salvador, Precursor; nombres todos ellos que también hallamos en los textos posteriores. «Profeta significa prerrogativa de conocimiento», conocimiento que tuvo de su rol ya en el seno materno en el momento de su vida.

<sup>10</sup> MARTINELL, C.: *Arquitectura i escultura barroques a Catalunya*, Barcelona, 1959, 3 vols. Introdujo las fases de evolución en la estructura de los retablos. Establecen una relación directa entre estructura, forma-contenido, sería objeto de un estudio pormenorizado por épocas y temático, así podríamos confirmar o ampliar las hipótesis anunciadas por Martinell. En este trabajo solamente indicamos la fase estructural correspondiente como punto de partida de estas hipótesis.

retablo de la catedral de Barcelona, ocupa el nivel superior primera calle a la derecha. La disposición de la escena en la zona superior es de indicativa importancia en el grado de narración de los temas referidos a la vida del Santo. Respecto a Juan Bautista, por el significado que adquiere este episodio, citado en el evangelio Luc. 1,91, en el momento de la salutación a María: «*Con todo sintió Juan este espíritu, en las entrañas maternas, antes que la misma madre, y se lo participó sensiblemente, invirtiéndose así toda ley ordinaria en cosa que era sobrenatural y extraordinaria*»<sup>11</sup>. Aspecto recogido en la Leyenda Áurea y refrendado en textos posteriores: «Juan dentro del seno materno quedase santificado lo más pronto posible», «*después de la salutación el fill se li mogué a les entranyes*», «divino precursor santificado desde el vientre de su madre, y en su presencia se hicieron tantos milagros como allí se hicieron, saltando San Juan en el vientre de su madre, y llenándola a ella de su espíritu y haciendo profetizar a sus padres y dando lengua al mudo»<sup>12</sup>.

En el retablo de Perpiñán la escena se compone del grupo central de las dos mujeres y los maridos en los extremos. Esquema compositivo que ya observamos en el retablo de la catedral, de realización anterior, y bastante frecuente en las obras a analizar. La lectura de ambas escenas sigue un sentido

de izquierda a derecha, marcando las diferencias esenciales los relieves arquitectónicos de fondo<sup>13</sup>.

En la obra de la catedral, *retaula dels fusters*, como se suele denominar, tres de los cuatro personajes quedan enmarcados por la «perspectiva» arquitectónica del segundo plano, mientras que un cuarto, José, situado en el margen derecho en un espacio abierto; espacio que en el presente es neutro pero que en ejemplos posteriores adquirirá una dimensión paisajística. Esta arquitectura sirve de marco de encuentro de un lugar urbano, «a una ciudad de Judá» como dice el evangelio según San Lucas I (39), pero sin ningún tipo de elemento referencial concreto, como podría ser la casa de los parientes; puesto que toda ella es dorada, plana, quedando remarcados los edificios en su contorno exterior, y, sin ninguna vinculación al desarrollo de la escena. Aspecto que contrasta con las figuras del primer plano; contraste que es indicativo en cuanto que esta referencia espacial cobra importancia por ella misma, lo que nos permite hablar en este caso de arquitectura-objeto de carácter intemporal, es decir sin tiempo. En cambio en Perpiñán, el marco arquitectónico referencial de vivienda queda emplazado en el centro y derecha de la composición. Haciendo una lectura ordenada del tema, que sigue el orden izquierda-derecha, encontramos en primer lugar a José, fuera del marco arquitectónico, María y Elisabeth enmarcadas por un vano sobre arco de medio punto, en el que se indica un espacio libre y finalmente Zacarías en el umbral de la «casa». Esta perspectiva de carácter ambiental si-

<sup>11</sup> MALDONADO: *Comentarios al evangelio de San Lucas*, Madrid, 1951, pág. 323. Alude el autor a San Ambrosio y Beda en el matiz de la salutación. *Obras de San Ambrosio*, B.A.C., Madrid, 1967. Tratado sobre los evangelios de San Lucas, pág. 97, punto 23. *Obras de Santo Tomás de Villanueva*, B.A.C., Madrid, 1952. Sermones de la Virgen, págs. 329-330 punto 12. Centra este aspecto en el sermón de San Agustín sobre San Juan «sacude las entrañas de la madre y por la torpeza del cuerpo ya cumple su oficio de predicador con solo su espíritu».

<sup>12</sup> Leyenda Áurea, vol. II, pág. 875. Sor Isabel de Villena, *op. cit.*, pág. 253. RIVADENEYRA: *Vida y misterios de la Santísima Virgen*, Madrid, edición 1895. En este texto se remarca el hecho de la intervención del espíritu santo en el seno de Elisabeth y el significado divino del acontecimiento. Sor María de Agreda, *Ciudad Mística de Dios*, vol. III, pág. 282. Barcelona, 1860, 1.ª edición 1670. Según Hilda Graef en su estudio iconológico mariano (*vid.* nota 5), págs. 390-392, la obra de María de Agreda fue una de las más populares y de «las más lamentables» porque toda la obra es un compendio de leyendas apócrifas y productos de su fantasía. Obra que suscitó muchas polémicas al considerar que ponía en ridículo a la religión católica. Fue muchas veces censurada, pero en otras redimida, como en 1705. A partir de este momento tuvo mucho éxito y, como lectura piadosa, conoció gran difusión en el siglo XVIII.

<sup>13</sup> RAMÍREZ, J.: *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*, Madrid, 1983, págs. 85 y 98. Arquitectura objeto, arquitectura ambiente. Soluciones adoptadas según la influencia estilística del momento de ejecución. Las dos obras son de carácter retardatario. La de la catedral está dentro de los cánones tradicionales de la escultura del quinientos catalana, de autor anónimo tiene escenas de buena talla pero con planteamientos tradicionales. GARRIGA, J.: *L'època del renaixement*, s. XVI, Barcelona, 1986, pág. 197. En cambio la obra de la catedral de Perpiñán, de época más avanzada, se enmarca según Triadó como una obra de enlace entre la tradición del XVI y el nuevo estilo, aunque el resultado final sea de un clasicismo total. Con lo que Claudi Perret es considerado el último renacentista, seguidor de las formas y maneras de Damià Forment y Bartolomé Ordóñez. TRIADÓ, J. R.: *L'època del barroc, XVII-XVIII*, Barcelona, 1984, págs. 50-54.

que el mismo esquema que el grabado de la Visitación de Antoni Paulis<sup>14</sup>.

La presencia de José y Zacarías en el tema de la Visitación se remonta según Rêau al siglo VI, en la cátedra de Maximiniano de Rávena, pasando a ser frecuente en la escuela vienesa del siglo XVI<sup>15</sup> y mencionada también en algunos de los textos consultados especialmente en aquellos que no pretenden seguir estrictamente a los canónicos, por tanto apócrifos. Todos ellos coinciden en subrayar la prudencia de José ante la mención de partida por parte de María, y el hecho de acompañarla se desvía a que no era bien visto que una mujer viajara sola: «recibe José luz divina de lo que debe hacer y ofrece acompañarla», «cuando María pidió permiso a San José para su partida éste se ofreció a acompañarla, porque en Oriente no está bien visto que una virgen viaje sola»<sup>16</sup>.

Los retablos dedicados a la *Verge del Roser* abarcan una gama estructural muy amplia; desde la primera fase compositiva hasta la cuarta. La distribución de la escena en estas obras varía bastante, con lo cual nos vemos en la necesidad de hacer, en la medida de lo que cabe, un tratamiento por fases estructurales para intentar obtener posteriormente

conclusiones conjuntas. Veremos en primer lugar los retablos de Sarrià y de Terrasa (lám. II)<sup>17</sup>. En Sarrià se organiza el retablo situando los misterios de dolor en la predela y basamento, conformando los misterios de gozo los dos niveles que adquiere el conjunto tanto por lo que respecta al plano horizontal como el vertical. El programa iconográfico de los misterios no ofrece un orden continuado en relación a los episodios de la vida de Cristo. La Visitación, situada en la calle derecha registro superior, es precedida de la Anunciación, expuesta en el eje longitudinal que distribuye el conjunto. La escena de la Visitación se organiza en el sentido izquierdo-derecha en el orden respectivo, José en un primer plano, Zacarías en un segundo, María más adelantada y Elisabeth; la decoración ambiental viene dada por una evocación de paisaje en el fondo y por una arquitectura de tipología prerrenacentista que recuerda compositivamente una Visitación de Giotto<sup>18</sup>.

¿Qué elementos pueden indicarnos el viaje en una escena de encuentro además de las evocaciones paisajísticas? Creemos que la disposición y movimiento en sentido figurado de los personajes indica un desplazamiento en el mismo acto de encuentro, pues según Rêau, el tema comporta algunas variantes que reflejan la evolución del culto marial: la salutación, el acogimiento y la genuflexión<sup>19</sup>. Además este desplazamiento puede con-

<sup>14</sup> Antonio Paulis, 1588, italiano, toma como modelo la Visitación de Federico Barocci (1535-1612). Esta relación entre grabado y pintura me la ha indicado Joan Bosch referente al retablo de Arenys. En nuestro caso hemos observado que este esquema compositivo ofrece semejanzas con la obra de Perpiñán.

<sup>15</sup> RÊAU: *Op. cit.*, pág. 212. VERZONE: *L'art du haut Moyen Age en Occident*, París, 1975, pág. 96. Hoy en día falta la escena de la Visitación. HAUSER: *Der Manierismus*, München, 1964. Tintoretto, Visitación, escuela de San Rocco, Venecia, H.<sup>a</sup> del arte Salvat núm. 7, pintura veneciana, Vittore Carpaccio, Museo Correr, Venecia.

<sup>16</sup> RIVADENEYRA: *Flos Sanctorum*, Barcelona, 1734, vol. 1, pág. 335 (1.<sup>a</sup> ed. 1623). Vida de San José; en este texto no se explicita el motivo del acompañamiento, como tampoco el viaje, pero sí da constancia de este hecho cuando alude a lo maravillado y extrañado que quedó José al oír la salutación de María en casa de Zacarías. Sor María de Agreda, *op. cit.*, pág. 270 para remarcar la humildad y bondad de José utiliza citas del A.T. como Eccli XXXII, 22. P. SOLÁ: *Op. cit.*, págs. 217-219. Ezquerra plantea la humildad e incompreensión de José ante la noticia dada por María y su disposición a acompañarla. Además, sitúa el momento del encuentro como una escenografía teatral, para reafirmar con más solidez su hipótesis de que José no pudo oír la salutación de María Elisabeth. La acción se desarrolla de forma parecida a como le expone Isabel de Villena. Zacarías sentado en la puerta de la casa, le saludan cordialmente, José se queda con él y María entra en la casa.

<sup>17</sup> El ret. Roser de Sarrià, Agustí Pujol, 1619, pertenece a la primera fase. El ret. Roser de la iglesia del Sant Esperit i Sant Pere de Terrasa, se atribuye a Agustí Pujol, 1635, primera fase, la escena se sitúa en el nivel superior segunda calle de la izquierda. La estructura tectónica y volumen de las figuras nos recuerda la Visitación de Pontormo, H.<sup>a</sup> del Arte Salvat núm. 6, pág. 215.

<sup>18</sup> Arquitectura ambiente, terminología usada por J. A. RAMÍREZ: *Op. cit.*, pág. 85. Giotto: *Clásicos del Arte*, Milán, 1966, fig. 66: CEÁN BERMÚDEZ: *Diccionario...*, vol. IV, Madrid, 1800, págs. 134-135, señala el viaje realizado a Italia por Agustí Pujol y la posible influencia de las obras italianas en su producción retablística, enmarcada dentro del primer barroco, según Martinell. Es notoria la pervivencia de los esquemas compositivos y la estilística clásica.

<sup>19</sup> RÊAU: *Op. cit.*, vol. II, págs. 198-199. Este autor indica que la genuflexión en el encuentro la hace Elisabeth, aspecto que debemos contradecir puesto que en la mayoría de los ejemplos analizados en este trabajo es María quien se inclina hacia los brazos de Elisabeth. Es ella, considerada por los padres de la Iglesia latina como San Ambrosio, la superior, quien va a la inferior para ayudar, San Ambrosio, *op. cit.*, pág. 97.



vertirse en un viaje ya realizado si observamos el atuendo, en especial el de José, el bordón que lleva en la mano izquierda, atributo propio de peregrinaje y utilizado comúnmente en estas escenas<sup>20</sup>, la posición del cuerpo y pies en él y la actitud de María por delante dan referencia a una justa llegada (que aún no han tenido tiempo de instalarse), fracción de tiempo expresada en los textos al mencionar la compañía de José en el viaje cuando ya están llegando a la casa de Zacarías, «A esta ciudad de Judá y casa de Zacarías llegaron María Santísima y José. Y para prevenirla se adelantó algunos pasos del Santo esposo y saludó. Isabel ya estaba prevenida, por gracia divina, y salió con algunos de su familia a su encuentro»<sup>21</sup>, que es el instante preciso que ha reflejado el autor.

El tema de la Visitación de Terrassa está organizado en sentido contrario al de Sarrià, constituyendo el siguiente orden: José, María, Elisabeth y una doncella, que a su vez implica una correlación con el espacio tiempo ambiental. José se halla en un espacio libre fuera del contexto arquitectónico, mientras que María entra a formar parte de este ambiente arquitectural donde se hallan inmersas Elisabeth y la doncella. Este desplazamiento reflejado en la curvatura que contornea el cuerpo de María enfatiza extraordinariamente el momento del encuentro, pues es el alargamiento de los brazos y su proximidad de rostro que denota un acercamiento apresurado por parte de la allegada, motivo que indica a su vez una visita esperada durante mucho tiempo y una acogida respondida con los mismos sentimientos, «*Eisabeth sorti de la cambra i veient la senyora cosina, la qual carament amaba fou aixi recomplida de gran alegria i consolació que nos pogue moure de alla on era. E la humilissima senyora Mare*

*de Déu cuyta lo pas per acostar-se a Elisabeth e amb cara molt alegre la saluda*»<sup>22</sup>. Es María quien se lanza a los brazos de su prima, la que se inclina, acto de humildad según los textos, delante de su prima, motivo que observamos en varias obras. Un personaje distinto se observa en esta escena, es la doncella que se halla en el umbral de la puerta mirando el abrazo, doncella que según los textos podría ser una pariene, «salió luego Isabel con algunos de su familia a saludarla» como alude Sor María de Agreda; en cambio, Millet en su iconografía del evangelio presenta a la doncella como una sirvienta<sup>23</sup>.

El esquema compositivo del relieve de la Visitación del Museo Folklórico de Ripoll, obedece a los mismos cánones que el tema de Terrassa, con algunas variantes; en el umbral de la casa se encuentra Zacarías, la perspectiva de fondo en el plano donde se sitúa José es un muro y detrás de este muro se entrevé, según parece, una chimenea con humo, elementos que denotan un ambiente urbano como indica el evangelio Luc. 1. «a una ciudad de Judá». El ámbito de la «casa» es curioso puesto que está organizada como una torre de defensa, aspecto novedoso en estas composiciones. Como atributo de viaje está el sombrero que tiene José en la mano izquierda, tipo apropiado en los viajes de peregrinaje<sup>24</sup>.

Los retablos de Sitges (lám. III), Mataró y Olot (lám. IV) aunque no forman parte de la misma fase

<sup>20</sup> YARZA LUACES, J.: *Op. cit.*, pág. 58, apartado «distintivos clásicos de peregrinaje, alude al bordón de peregrino. Bordón que se refleja ya en el retaule dels fusters, el de Perpiñán, posteriormente en Terrassa y en el retablo del Roser de Olot.

<sup>21</sup> Sor María de Agreda: *Op. cit.*, pág. 282. La tipología de salutación que manifiesta el abrazo, es siríaca según RÉAU: *Op. cit.*, pág. 199, donde se observa por primera vez en el arte sirio: ampoule de Monza frescos de Capadocia. Hay ejemplos en el siglo XII en la escultura francesa, y en la pintura románica catalana: frontal daltar de Lluça, Polinya etc. SUREDA: *La pintura románica a Catalunya*, Madrid, 1981, págs. 86-88. Cita el autor ejemplos donde aparecen los maridos en escena; marco que amplía las referencias dadas por Réau.

<sup>22</sup> Este tipo de encuentro se puede explicar gracias a la detallada descripción de Sor Isabel de Villena, *op. cit.*, pág. 251.

<sup>23</sup> Sor M.<sup>a</sup> de Agreda, *op. cit.*, pág. 282. MILLET: *L'icographie de l'évangile*, París, 1916, Fiestas, pág. 23, págs. 90-91, dentro del apartado de la Anunciación hay una referencia iconográfica que nos sirve para comentar la presencia de esta doncella, presencia que el autor indica que se trata de una sirvienta «mujer que eleva el rango de las matronas». Se utiliza en Capadocia, Parenzo, Santa Sofía de Kiev, en el marfil de Salerno y en la puerta de Bénévent. La composición María, Elisabeth y una doncella sobre un espacio de fondo neutro, la observamos en el relieve de la Visitación XVII de la catedral de Santiago de Compostela. Clixé Junta de Museos núm. 1142.

<sup>24</sup> Estas variantes estilísticas deben tener una justificación iconográfica; siendo sin duda motivo de un estudio más amplio. El atributo sombrero lo observamos también en el retablo de Viana, 2.<sup>a</sup> mitad del siglo XVII de Bernardo de Elcarreta. MARTÍN GONZÁLEZ: *Escultura barroca en España. 1600-1700*, Madrid, 1983, pág. 312. YARZA: *Op. cit.*, pág. 58. Aparece también en el retaule dels fusters y en el de la cat. de Perpiñán.

estructural están organizados temáticamente de la misma forma; en la predela se hallan los misterios de dolor, en el primer nivel, los de gozo, en el segundo los de gloria y un coronamiento que puede variar<sup>25</sup>. La lectura por tanto obedece a un sentido horizontal, distinta a la que se ofrece en el *Roser* de Perpiñán que es en sentido vertical ascendente, encontrándose los misterios de gozo a la derecha del espectador y los de gloria a la izquierda, coincidiendo en la predela los misterios de dolor<sup>26</sup>. Si en Sitges el tema de la Visitación está en el primer nivel, extremo izquierdo, es porque ofrece un programa organizado en el sentido izquierda-derecha, siendo realmente interesante el hecho de que la Anunciación forma parte del coronamiento del retablo, indicando así el carácter divino del misterio y evidenciando por otra parte, los episodios terrenales del primer nivel, aunque como señala Rêau<sup>27</sup>

<sup>25</sup> Ret. Roser de St.<sup>a</sup> M.<sup>a</sup> de Mataró, Antoni Riera y Lluís Bonifás, 1701, 3.<sup>a</sup> fase. Ret. Roser de Sitges, entre la 2.<sup>a</sup> y 3.<sup>a</sup> fase; aquí en el eje central de la predela hay la adoración. Ret. Roser de Sant Esteve d'Olot, Pau Costa, 1704, pertenece a la cuarta fase. En esta obra no hay espacio propio de predela, sino que es un basamento de la misma longitud que los demás niveles. El ret. Roser de Manresa, hoy fragmentado, se encuentra en el Museo Comarcal de dicha localidad, Joan Grau, 1642-1646, la representación del tema es muy similar a la Visitación de Arenys de Mar; aunque en Arenys Pau Costa demuestra una mejor calidad estilística. Ret. Roser, Osseja, Cerdaña Francesa, Josep Sunyer, 1699, pertenece a la tercera fase.

<sup>26</sup> La misma distribución se encuentra en el retablo del Roser de Rivesaltes, Melair, 1675 (*vid.* nota 6).

<sup>27</sup> RÊAU: *Op. cit.*, pág. 196. Iconografía, «El tema de la Visitación se entiende antes de todo por razones teológicas. Dentro del plano de la Redención la visita de la Virgen encinta no es un episodio secundario que no se pueda comparar a la Anunciación preludio de Encarnación». R.P.F. Iván López, O.P.: *Rosarios de Ntra. Señora*, 1591, pág. 200. Insiste el autor en el motivo del viaje, la rapidez con que lo realiza y a que razones sobre humanas obedece tal presteza. Observamos que en los textos consultados hay una reiteración en las citas del A.T. e incluso podríamos hablar de plagio o copia de unos a otros. R. Pascual, Ramón (1518-1593): *Llibre del Rosari*, O.P. sin portada. Centra su atención en el saludo. En esta obra hay estampas de grabados ilustrando el texto, pág. 113, a la izquierda José, espacio abierto —Elisabeth en un abrazo cordial centran la composición Leyenda Áurea, *op. cit.*, vol. II, pág. 874. Respecto a la fiesta de la Visitación se comenta que la impuso Urbano VI, y que se celebraba fuera del tiempo cuaresmal, y no inmediatamente después de la Anunciación, sino a continuidad de la octava de Natividad de San Juan Bautista. Lo que implica a su vez una insistencia en el encuentro y salutación, no como pasaje anterior a la Anunciación, sino como un acto válido por sí mismo y que trae consigo enormes consecuencias para la historia del cristianismo.

la Visitación no debe ser un tema secundario; lo cierto es que en todos estos ejemplos dedicados a la *Verge del Roser* adquiere una dependencia considerable respecto al tema de la Anunciación como así lo indica su situación en el conjunto de la obra<sup>28</sup>, dependencia mostrada también en algunos textos marianos, ya sean referentes a la vida, a los misterios o a sermones<sup>29</sup>.

Los elementos distintivos del viaje en estas obras son nuevos respecto a los comentados anteriormente; la acompañante de María en el retablo de Sitges; Sor Isabel de Villena<sup>30</sup> comenta que al recibir la

<sup>28</sup> Ret. Roser Sant Jaume de Perpiñán. Llatzer Tremulles, 1703, tercera fase. La Visitación se encuentra en el primer nivel en el extremo derecho, precedida de la Anunciación, pero la modalidad de este retablo dentro de su fase correspondiente es que los cuerpos extremos se adaptan a la forma del ábside, quedando cerrados. A la inversa de Mataró, que aún perteneciendo a la misma fase, los cuerpos (laterales) extremos se adelantan a los laterales, quedando abiertos al ábside, con lo cual las escenas se observan con toda nitidez. Así la lectura en el primer nivel es de los extremos hacia adentro, en el orden izquierda-derecha, ocupando la Visitación el lado derecho y la Anunciación, el izquierdo. En Olot, el tema de la Visitación está situado en el primer nivel en el extremo de la derecha, en una organización de retablo abierto.

<sup>29</sup> GIL BEZENA: *Ave María. Paraíso de oraciones sagradas*, Barcelona, 1739. En este texto no hay ninguna oración del tema que nos concierne; lo que resalta el autor es la importancia de la Purísima Concepción, La Asunción de N.<sup>a</sup> Señora y la Natividad. GUERRA Y RIBERA: *Festividades de M.<sup>a</sup> Santísima*, Barcelona, 1688, t. 1, contiene 22 oraciones del misterio de la Concepción y 12 del de la Natividad. Los catecismos, textos de tipo devocional y por tanto más populares, de Plens y Formiguera tampoco mencionan el tema. PLENS: *Catecismo pastoral de plàtiques de Sants*, Barcelona, 1715, siendo la versión original de 1699. FORMIGUERA: *Alivio de pastores y past d'ovelles...*, Barcelona, 1718. La obra de Plens, de gran incidencia en la época como señala COMAS-RIQUER: *Op. cit.*, vol. IV, pág. 371, consta de varias oraciones dedicadas a María, de la Purificación, de la Anunciación, del Rosario, de la Asunción, del Nacimiento y de la Concepción.

<sup>30</sup> Sor Isabel de Villena, *op. cit.*, pág. 251. Los textos pane-gíricos de Pere Salses, José Dulac y Diego Baeza comentan que María fue acompañada de ángeles celestiales que nadie podía ver, y de «el» siendo este «el» el esposo divino de María, el espíritu Santo. La presencia de una doncella acompañando a María en el viaje es un motivo que ya aparece en obras del renacimiento y manierismo italianos. CHASTEL: *La Grande Officina*, 1460-1500, págs. 212, —Domenico Ghirlandaio, la Visitazione Firenze, St.<sup>a</sup> M.<sup>a</sup> la Novella. El encuentro de las dos mujeres muestra una emotividad equilibrada, pues el abrazo no comporta la estrechez de cuerpos como observamos en los ejemplos catalanes. H.<sup>a</sup> del Arc Salvat núm. 6, pág. 215, Pontormo, Visitación 1530, encuentro de María-Elisabeth, dos doncellas acompañan a las protagonistas. FRIEDLANDER: *Manierism and Anti Manierism in Italian Painting*, Nueva York, 1957, pág. 20. Visitación de Portomo.

noticia del ángel, María comunicó a sus doncellas la decisión de ir a visitar a su prima, una de ellas se ofreció a acompañarla para servir a Elisabeth en su parto y acompañarla los tres meses de su estancia. La aparición de un asno y el hatillo relacionados con José indican el tipo de camino, «recamara para el viaje, que todo se vino a resumir en alguna fruta, pan y pocos pececillos que le trajo el Santo Josef, y en una humilde betezuela, para llevar la recámara. Con esta prevención partieron de Nazareth para Judea», «camino de Judea, los dos esposos a las montañas de Judea, que distaban unas 27 leguas de Nazareth, y *gran parte del era aspero y fragoso para tan delicada y tierna doncella. Toda comodidad era un humilde jumetillo en que comenzó y prosiguió el viaje... bestezuela se apeaba de él muchas veces María. Caminaban en soledad, sin compañía de criaturas humanas...*»<sup>31</sup>; y los «putti» enviando un rayo de luz al centro de la composición donde se encuentran María-Elisabeth, en el retablo de Olot<sup>32</sup>.

Entendemos que la presencia de «putti» en medio de nubes en la parte superior de la escena en el retablo de Mataró constituye un elemento de carácter distinto a los estudiados hasta ahora, referencia que implica una intervención superior que sobrepasa las connotaciones terrenales, y que podemos relacionar por una parte con los textos que hacen mención al acompañamiento de ángeles en el camino de María, «sin compañía de criaturas humanas pero asistianlos en todos 1000 ángeles que guardaban el lecho de Salomón (Cant. III.7)», «los ángeles admirabanse de ver subir por los desiertos de Judea a María, tan semejante al espíritu santo para repartir dones sobrenaturales en casa de Zacarías»<sup>33</sup>. Y por otra, obedece a cuestiones estilísticas y estéticas propias del barroco católico<sup>34</sup>.

Los retablos Mayores dedicados a la Virgen constituyen un grupo de cuatro retablos y dos came- rinos<sup>35</sup>. Las escenas de la vida de María son más

---

Centrando el espacio de una arquitectura ambiental florentina se establece el encuentro de María con Elisabeth en medio de gran expectación social. Elisabeth arrodillada delante de María enfatiza el encuentro, a la manera que observamos en Olot, con la distinción de que es María quien se recoge en los brazos de Elisabeth, formando la unión de los dos cuerpos una figura ovalada, mientras que en esta obra de Pontormo el efecto visual de las dos es semicircular.

<sup>31</sup> Sor M.<sup>a</sup> de Agreda, *op. cit.*, págs. 273 y 276. Sor Isabela de Villena expone que el camino era largo; José Dulac, que era difícil. La presencia de un asno en escena puede indicarnos algunos aspectos del viaje. WILLIAM: *La vida de María la Madre de Jesús*, Barcelona, 1942, págs. 64-65, indica que el viaje duró unos cuatro o cinco días por los montes de Judá. FERNÁNDEZ, P.: *Vida de Nuestro Señor Jesucristo*, Madrid, 1948, págs. 8-15, hace un estudio de carácter geográfico del tipo de camino por donde debía de pasar María, deduciendo que esta ciudad de Judá aludida en el evangelio es la actual Ain Karin, cerca de Jerusalén. Respecto a los caminos, señala que desde Nazareth a Jerusalén hay tres, el occidental, por el que se seguía la costa mediterránea, el camino medio, que es el montañoso que sigue el espinazo de Palestina, y el camino oriental, por la llanura y el valle. Es el camino medio al que hacen referencia los textos.

<sup>32</sup> Las referencias de tipo divino en el tema son comentadas en la plática LV de Pere Salses, *Promptuari moral sagrat...*, Barcelona, 1755, exponiendo los motivos de la visita cita a San Ambrosio y a Beda: 1.º para no ser vista en público, fue con la mayor brevedad posible, 2.º por el gozo tan grande que tenía en el corazón, tenía necesidad de comunicarlo a la única persona que podía comprenderla, 3.º por el impulso y gracia del espíritu santo; Orígenes añade una 4.ª comentando que también Cristo estaba en las entrañas de la Purísima Virgen y con la mayor presteza quería santificar a su precursor y deslizarlo del pecado original.

<sup>33</sup> Sor M.<sup>a</sup> de Agreda, *op. cit.*, pág. 277. DULAC, José: *Marial de España...*, Barcelona, 1680, págs. 229-246 sermón de la Visitación; todo el texto está plagado de alusiones al A.T. comparando el significado con el N.T. remarcando siempre la perfección de María BAEZA, D.: *Sermones para todas las fiestas de N.ª Señora*, Barcelona, 1615. Dedicó tres sermones a la Visitación, págs. 133-167. El primero hace referencia a los pasos celestiales de María, «cada paso que da pierda tierra a los enemigos», se compara a María con el arca de la alianza, con Sión y con Judith. El segundo sermón es el titulado «el águila caudal María no reina de las aves sino de los alados serafines parte hoy ligera a las montañas de Judá». Y el tercero está dedicado a la manera en que entró María en casa de Zacarías, «entró allí la nube ligera de María, el rayo que traía dentro, abrazó lazos...».

<sup>34</sup> WEISBACH: *El barroco arte de la Contrarreforma*, Madrid, 1942, del cap. elementos del arte de la contrarreforma, figs. 25, 79, 95 entre otras.

<sup>35</sup> Inmaculada de la catedral de Perpiñán, Llatzer Tramulles, 1703, presenta un esquema compositivo muy semejante al retablo de Burgo de Osma. Font-Romeu Santuari de la Verge, Josep Sunyer, 1704, vol. II; Martinell. La ilustración de que disponemos es borrosa, por lo que se hace difícil un comentario exhaustivo de la escena. La situación del tema se halla en el nivel superior al lado derecho, sentido de izquierda a derecha, organizando la composición los cuatro personajes en el umbral de la casa. El retablo Mayor de Vilanova i la Geltrú, atribuido a Agustí Pujol el viejo, 1603, se distribuye en cuatro registros, organizando la representación de los temas en las calles próximas al eje central del conjunto, mientras que en los laterales hay imágenes exentas en hornacinas. La Visitación, situada en el primer nivel en la calle de la derecha, va en sentido derecha-izquierda en el orden José, María, Elisabeth y Zacarías, quedando en un primer plano las dos mujeres. El ambiente arquitectónico del fondo incluye a todas las figuras, aunque detrás de José se observa un espacio libre.

abundantes en estas obras adquiriendo un concepto distinto de las dedicadas al Roser. En éstas hay una voluntad explícita de plasmar los misterios en función «de» la vida de Cristo, en cambio ahora María se convertirá en la protagonista del conjunto, siendo la causa motriz de la temática que se desenvuelva, llegando a una exaltación tal de su personaje que a finales del XVIII se reflejará en la capilla dels Colls de Sant Llorenç de Morunys con una sublimación extraordinaria, ofreciendo todos los aspectos de gozo y gloria de su trayectoria, y en ningún momento no hay la más mínima insinuación de dolor.

La escena de la Visitación en el retablo de la Inmaculada de Verdú está situada en la predela, lugar inusual para esta escena como hemos podido comprobar; pero lo realmente interesante y bien elaborado de esta obra es la imagen de la Inmaculada<sup>36</sup>. La aparición del asno en esta composición se hace efectiva en el margen izquierdo de la misma. En este ejemplo es Elisabeth quien sale apresuradamente de su «casa», inclinándose al saludar a María.

El retablo de Arenys (Lám. V)<sup>37</sup> es singular en todo su conjunto, en parte porque todas las escenas

se desarrollan dentro de un marco elíptico, por la calidad estilística alcanzada por Pau Costa, su riqueza iconográfica, y por ofrecer una lectura de tipo helicoidal. La composición que ofrece el tema de la Visitación es de un dinamismo y movimiento que no hemos visto en los ejemplos anteriores; aquí la escena está situada en el cuerpo izquierdo, nivel superior. Este dinamismo viene marcado especialmente por la inclinación de José y por la salida espontánea de Zacarías, en el umbral de la casa. Además podemos apreciar un atributo, variante del hatillo, de viaje (*vid.* nota 31), las alforjas, donde llevaban algo de comida para el camino. La Visitación de este conjunto pone de relieve el carácter divino de la escena de la misma forma que hemos visto en Olot; la presencia divina del espíritu santo, por medio de rayos luminosos en dirección al centro de la composición, es referida especialmente en los textos panegíricos en contraposición a los de carácter más divulgativos. Éstos emplean un lenguaje sencillo, acompañando cada pasaje de detalles anecdóticos y curiosos, mientras que los textos panegíricos ofrecen un distanciamiento del lector medio, con menor capacidad descriptiva, por lo que resulta más difícil su incidencia en las obras estudiadas.

<sup>36</sup> Inmaculada de la parroquial de Verdú, Agustí Pujol, 1623. MARTÍN-GONZÁLEZ: *Op. cit.*, pág. 326. TRIADÓ: *Op. cit.*, págs. 52-53. *Vell i Nou* època 2, vol. 3, fig. 59, hemos podido apreciar la escena.

<sup>37</sup> Retablo Mayor de Arenys de Mar, parroquial de Sta. M.<sup>a</sup> de Arenys, Pau Costa, 1706-1711, el mismo autor que el retablo de Olot. ARGAN, J. C.: *Storia dell'arte Italiana*, Firenze, 1976, vol. 3, pág. 341, Carlo Maratta (1625-1713) «e un Bossuet in tono minore». TRIADÓ: *Op. cit.*, pág. 174. Pons Gurri, «Retablo de Arenys de Mar, obra de Pau Costa», *B.M.B.*, vol. 11, gener 1944. Este autor ha atribuido la relación existente entre la escena de la Natividad de María de Pau Costa y el grabado de esta misma escena de Carlo Maratta. Pero por lo que se refiere a los restantes temas del conjunto de Arenys, esta concordancia no existe. En el caso de la Visitación, Maratta compone la escena al aire libre, con los personajes: José al fondo, María y Elisabeth en un primer plano, junto con Zacarías, *Revue de l'Art*, 1976, núm. 31. KUHNMUNCH, J.: «Carlo Maratta graveur, essai de catalogue critique». El tema de Arenys ofrece una abundancia de detalles que indican viaje que no son patentes en la obra de Maratta.



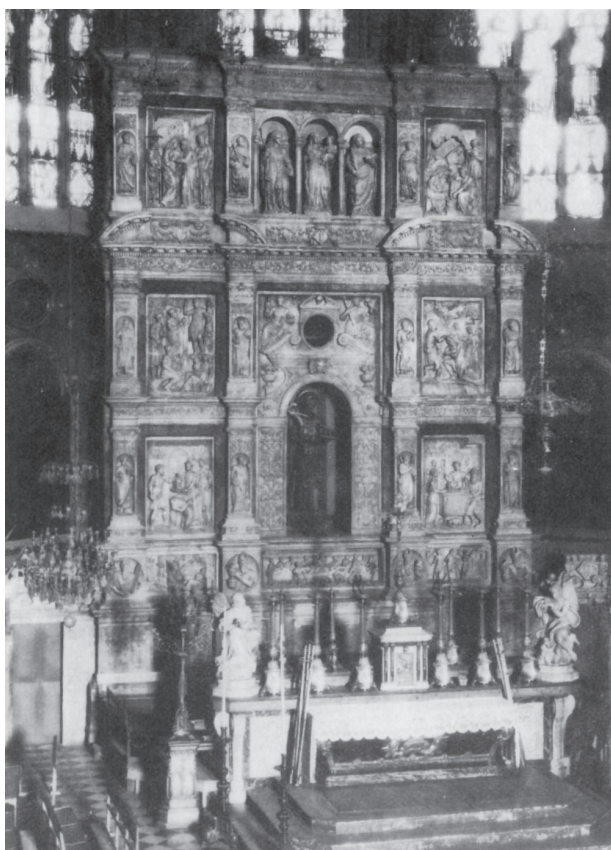


Fig. 1. Terrana. Església del Sant Esperit. Sant Pere.  
Retaule del Roser.

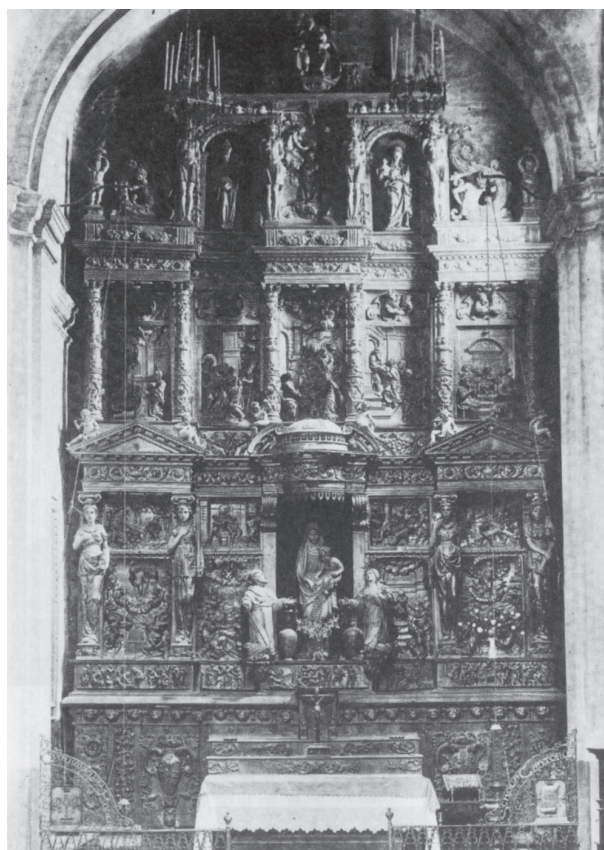


Fig. 2. Perniyya (Francia). Catedral. Ret-major de Sant  
Joan Baptista. Obra de alabastro.



Fig. 3. Sitges (1684). Església Parr. Retaule del Roser.

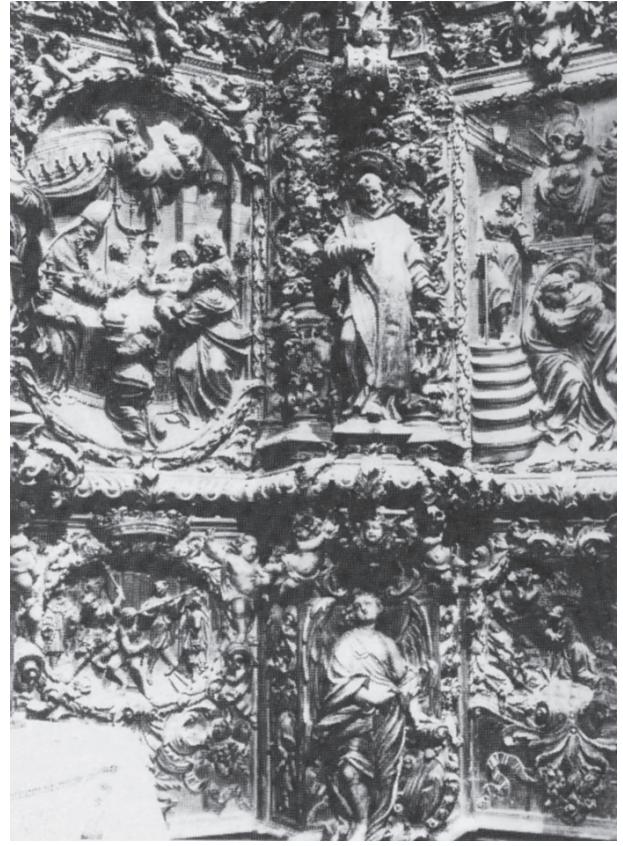


Fig. 4. Olot (Gerona). Església de Sant. Esteve. Retaule del Roser.



Fig. 5. Arenys de Mar. Església de Santa María. Retaule Major.