

La simbología inmaculista y su culmen iconográfico a través de Murillo
(IV Centenario nacimiento de Murillo 1617-1682)

José Miguel Gámez Salas¹

Universidad de Jaén

Resumen: En el presente trabajo realizamos un exhaustivo análisis de la simbología e iconografía de la Inmaculada Concepción, partiendo de su complejo origen doctrinal para a continuación, ejemplificarlo con los diferentes programas iconográficos preconceptionistas que se han ido fraguando y proyectando a lo largo de la Historia del Arte, apoyándonos en la historiografía existente sobre la Inmaculada Concepción. Por otra parte, hemos estudiado su culmen iconográfico a través de las composiciones inmaculistas de Murillo, manejando diferentes obras historiográficas sobre el excelente pintor sevillano, fuentes históricas como las Sagradas Escrituras, así como la literatura moralizante del Medioevo a través de figuras como San Buenaventura o Adán de San Víctor, realizando un análisis iconográfico y simbólico de las más distinguidas Inmaculadas pintadas por el artista.

Palabras clave: Inmaculada Concepción, Iconografía de la Virgen, Simbología, Murillo.

Immaculist symbology and its iconographic culmence through Murillo
(IV Centenary birth of Murillo 1617-1682)

Abstract: In this study we will analyse deeply Immaculate Conception's iconography, taking into account her dogmatic origin in order to exemplify it with different pre-conceptionist iconographic programs which has been projecting throughout Art History, supporting on existent historiography about Immaculate Conception. Finally, we have studied her iconographic epitome throughout different Murillo's compositions about this Virgin, dealing with different historiographic manuals about the excellent Sevillian artist, historic sources such as sacred writings and moralistic literature from the Medieval period through figures like San Buenaventura or Adán de San Víctor, making an iconographic and symbolic analysis of the most outstanding Immaculates painted by the artist.

Keywords: Immaculate Conception, Virgin's Iconography, Symbology, Murillo.

¹ Historiador del Arte por la Universidad de Jaén; especialista en Iconografía y Simbología cristiana. Contacto: josémiguelgamezsalas@gmail.com

1. La Inmaculada Concepción: origen y desarrollo teológico hasta su aprobación dogmática

La Inmaculada Concepción es el privilegio por el cual, María habría sido concebida sin pecado entre todos los descendientes de Adán y Eva. Cuando hablamos de la concepción divina de María, no aludimos a su maternidad virginal, sino a la virginidad de su madre Santa Ana, que en el pensamiento de Dios Padre eximiría a la Virgen del Pecado Original y que, según los teólogos de la Edad Media, se trataría de una *Conceptio Passiva* y no de una *Conceptio Activa*. La elaboración del dogma y la defensa previamente de la doctrina de la Inmaculada Concepción ha sido ardua y laboriosa, dejando entrever la lucha de las dos facciones más representativas de la Iglesia; franciscanos y dominicos. Su creencia no se fundamenta en ningún texto de las Sagradas Escrituras, sino en la interpretación de la salutación angélica cuando el arcángel Gabriel se refirió a la Virgen con las siguientes palabras: *Ave Maria gratia plena*, produciéndose el símil de María fuera del alcance de Satán, a la Mujer del Apocalipsis que escapa del dragón.² La Inmaculada Concepción de María fue originaria de la Iglesia griega para posteriormente desarrollarse por Occidente. Sus orígenes, los encontramos en el Apócrifo *Protoevangelio de Santiago* escrito en el 150 d.C., aunque en ningún momento propone la idea de la Inmaculada Concepción de la Madre de Cristo, sí es cierto que la implica.³

El citado texto atestigua que la devoción hacia la Virgen se inició en fechas muy tempranas. Además de escribirse con el objeto de glorificar y exaltar la figura de María, ayudó a asentar las bases mariológicas durante la Edad Media como bien dicta el siguiente texto de Henry Charles:

² Réau, Louis, *Iconografía del arte cristiano*, El Serbal, V. II, Barcelona, 1996, pp. 81-82

³ Stratton, Suzanne, *La Inmaculada Concepción en el arte español*, ed. de José L. Checa Cremades, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1988, p. 3

Hay algo inexpresablemente atractivo en la concepción medieval de la Virgen, y la extensión de su culto era inevitable (...) la Virgen sin embargo era la encarnación de la pura ternura maternal, cuyos sufrimientos para su Hijo Divino la hicieron más ansiosamente benefactora en su deseo de ayudar y salvar la raza por la cual Él había muerto.⁴

En la primitiva Iglesia de Occidente nadie ponía en duda que la Virgen fue concebida y alumbrada en pecado, según el dictamen de San Agustín de que el hombre nace con mancha ya que nuestros padres han consumado el acto de la concupiscencia, y por tanto, este acto impuro ligado al placer, condena a la humanidad a un sentimiento de culpabilidad hasta el final de sus días.⁵

Empero, la Iglesia Oriental no asume la admonición agustiniana sobre el Pecado Original, rechazo observado en la celebración de la fiesta del día de la concepción de Santa Ana entre los siglos VIII y XII, que se incluyó en el calendario de la Iglesia Oriental. No obstante, la celebración no se demoró mucho en penetrar en Occidente; ya a finales del siglo X, la fiesta se conmemoraba en varias Iglesias francesas, y en el siglo XI existe documentación sobre la celebración de la fiesta de la concepción de Santa Ana en la Catedral de Canterbury. A pesar de ello, no será hasta bien entrado el primer tercio del siglo XII cuando la idea de la Inmaculada Concepción se induzca en diversos aspectos litúrgicos, siendo en 1128 cuando los canónigos de Lyon decidan santificar la celebración del 8 de diciembre, o sea, el día donde se celebraba la fiesta de la concepción de Santa Ana. He aquí cuando se inicia una compleja cuestión; lo que inicialmente se había ido desarrollando como una creencia piadosa, ahora debía de relacionarse y justificarse con principios dogmáticos debido a su incorporación litúrgica.⁶ Para San Bernardo, quien justificó

⁴ Charles Lea, Henry, *History of the Inquisition of the Middle Ages*, Cosimo Classics, vol. 3, Nueva York, 2005, pp. 596-612

⁵ Escobar Correa, J. G., Chicangana-Bayona, Y. A., *Ave María, Gratia Plena: Iconología e Iconografía de la Inmaculada Concepción*, Universidad Nacional de Colombia, Medellín, 2012, p.10

⁶ Stratton, Suzanne, *Op. Cit.*, p. 4

la celebración del 8 de diciembre a través de la doctrina de la santificación de María en el útero materno después de su concepción, le era imposible aprobar la idea de la Inmaculada Concepción. Admitir esta doctrina, era ir en contra de los principios eclesiásticos, entre ellos; que los seres humanos eran concebidos con pecado.⁷

A pesar de la no aceptación de San Bernardo, y de la gran mayoría de los teólogos escolásticos del Medioevo, el culto a la Inmaculada Concepción continuó prosperando y encontrando nuevos paladines, provocando el origen de una lucha y disputa teológica entre franciscanos y dominicos. La orden dominica fue tajante en su negativa hacia este culto oponiéndose notoriamente como doctrina, la cual fue confirmada por el papa Sixto IV en 1477. En 1274, el santo dominico Tomás de Aquino rechazó el concepto de la Inmaculada Concepción: “Dios puede haberlo hecho, pero no es conveniente, no era necesario que en la descendencia concebida de santidad fuese algo inmediato...por ello no se concedió ni la Bienaventurada Virgen ni a nadie que no fuese Cristo”.⁸ Fueron estas palabras de Santo Tomás de Aquino a las que los maculistas dominicos se aferraron para denigrar el culto a la Inmaculada Concepción, y así mostrar su condena y desaprobación.

Aunque estaríamos calumniando la historia si solo atribuyéramos a la figura de Sto. Tomás de Aquino la censura hacia la concepción divina de María. En el siglo XII, San Buenaventura, el “Doctor seráfico”, se unió al dictamen de San Bernardo: “Creemos como se cree comúnmente, que la Virgen ha sido santificada después de haber contraído el pecado original”.⁹

Pero frente a la negación dominica, en 1308 los inmaculistas franciscanos encontraron en las palabras de Duns Scotto la mejor defensa sobre la doctrina:

⁷ Miegge, Giovanni, *The Virgin Mary: The Roman Catholic Marian Doctrine*, Westminster Press, Philadelphia, 1955, pp. 113-114

⁸ Tomás de Aquino, *Summa Theologiae*, ed. de V.V.A.A, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 2001, p. IIIa, c. XXVII

⁹ Réau, Louis, *Op. Cit.*, p. 83

Hasta tal punto Cristo actuó en relación a María como mediador que La preservó de cualquier pecado real, y por lo tanto también del pecado Original. E incluso preservó de un modo más perfecto e inmediato del pecado original que del pecado verdadero; María estuvo limpia tanto del pecado real como del original.¹⁰

E incluso los discípulos de Scoto resumen la doctrina de su maestro de la siguiente manera: “Cristo podía hacerlo, llegó a hacerlo. Él estaba obligado a hacerlo, y por eso lo hizo”.¹¹ Los franciscanos aceptaron oficialmente la fiesta de la Concepción en el Concilio de la Orden que tuvo lugar en Pisa en 1263. La batalla entre las dos grandes Órdenes de la Iglesia comenzó en 1387 en la Universidad de París y habría de continuar durante casi cinco siglos, hasta su elevación como dogma en 1854 por el papa Pío IX a través de la bula *Ineffabilis Deus*:¹² “...la bienaventurada Virgen María fue preservada inmune de toda la mancha de pecado original en el primer instante de su concepción por singular gracia y privilegio de Dios omnipotente, en atención a los méritos de Jesucristo Salvador del género humano”.¹³

2. Temas iconográficos preconcepcionistas

2.1. La Virgen Apocalíptica

El primer tema iconográfico que alude a la concepción divina de María, es la *Virgen Apocalíptica* narrada en el Apocalipsis de Juan. La Patrística observó en la Mujer Apocalíptica a la Iglesia que era perseguida por Satanás, y al sol simbolizando

¹⁰ Storff, Henry, *The Immaculate Conception: The Teaching of St. Thomas, St. Bonaventure and Bl. J. Scotus on the Immaculate Conception of the Blessed Virgin Mary*, St. Francis Press, San Francisco, 1925, p. 126

¹¹ *Ibidem*, pp. 126-127

¹² Stratton, Suzanne, *Op. Cit.*, p.5

¹³ Pío IX, *Ineffabilis Deus*, en *Apostolic Constitution of Pius IX. Defining the Dogma of the Immaculate Conception*, ed. de John R. Sheets, St. Paul Book&Media, Boston, 1854, p.3

a Cristo juez. Por otra parte, la luna creciente simbolizaría la pila bautismal y las doce estrellas a los doce apóstoles o a las doce tribus de Israel.¹⁴ Encinta, es amenazada por el Dragón de siete cabezas, dispuesto a devorar al niño desde su nacimiento. Pero este niño es arrebatado hasta Dios. El arcángel San Miguel y sus ángeles luchan contra el Dragón, que es finalmente vencido y arrojado a la tierra, pero que persigue a la mujer que recibe dos alas de águila para así, poder escapar y encontrar refugio en el desierto. El Dragón vomita tras ella un río de agua para que sea anegada por las aguas. La tierra se abre y engulle ese río salvando a la mujer.¹⁵

Un ejemplo plástico de esta *Virgen Apocalíptica*, lo hallamos en el Beato de Liébana. La pintura data del año 1047 y representa con rigurosidad y detalle lo narrado en el Apocalipsis de San Juan (lám. 1). En relación con esta miniatura, Manuel Trens considera que esta recoge la tradición plástica de las catacumbas romanas creando dos tipos iconográficos de la Virgen; el primero representaría a María sentada y con el niño en brazos adoptando una actitud maternal, y el segundo nos mostraría una actitud orante, con los brazos abiertos y estando de pie.¹⁶ Pero a finales del siglo IV, San Ambrosio une los símbolos procedentes de la Mujer Apocalíptica como María y también como la representación de la Iglesia perseguida, convirtiendo consecuentemente a la Virgen en el símbolo de la Iglesia, la cual se encuentra asediada y que por medio del bautismo, procura la salvación de las almas.¹⁷

¹⁴ Gretenkord, Bárbara, "De la Mujer Apocalíptica a la Virgen de la Inmaculada Concepción. Raíces iconográficas y trasfondo teológico de la imagen de la patrona del imperio colonial español", *Humbolt*, N° 70-74, 1997, pp.70-74

¹⁵ Duchet-Suchaux, G., Pastoreau, M., *Guía iconográfica de la Biblia y los santos*, ed. de César Vidal, Alianza, Madrid, 2009, p. 61

¹⁶ Trens, Manuel, *María: iconografía de la Virgen en el arte español*, Plus Ultra, Madrid, 1947, p. 43

¹⁷ Gretenkord, Bárbara, *Op. Cit.*, p. 72

2.2. El Árbol de Jesé

Un segundo tema iconográfico preconcepcionista que aludía a la Purísima Concepción fue el *Árbol de Jesé*. Esta iconografía representa el árbol genealógico de Cristo a partir de Jesé, padre del rey David, con el objeto de justificar la creencia mesiánica según la cual, el Mesías debía de ser hijo de David, o sea, descendiente de los antiguos reyes de Israel cuya dinastía se había extinguido. Su origen iconográfico lo encontramos, según Mâle, en la vidriera de Saint Denis, encargada por el abad Suger hacia mediados del siglo XII,¹⁸ aunque investigaciones posteriores desestiman este origen iconográfico, siendo según estas, un tema plástico representado a finales del siglo XI en una miniatura del *Evangelionario de Vysehrad* en Praga, hallándose de nuevo en ciertos manuscritos litúrgicos alemanes como el *Antifonario de la colegiata de San Pedro de Salzburgo* o los *Evangelios de Tréveris*.¹⁹

Iconográficamente el tema presenta a Jesé recostado, y del que su costado emana un árbol ramificado que incluye doce antepasados carnales (los reyes) o espirituales (los profetas). En la cima del árbol, Cristo en majestad está entronizado y rodeado de siete palomas que simbolizan los siete dones del Espíritu Santo procedentes de las *Profecías de Isaías* (lám. 2).²⁰

Pero a partir del siglo XIII, a medida que se va fraguando el culto mariano, la Virgen sustituye a Cristo, convirtiéndose en la flor del *Árbol de Jesé* y en donde Jesús ya no es más que un niño en los brazos de su madre, consumándose en el siglo XVI donde todos los Árboles de Jesé se convirtieron en Árboles genealógicos de la Virgen, siendo este tema la principal representación hasta el siglo XVI para figurar

¹⁸ Mâle, Émile, *El arte religioso del s. XII en Francia*, ed. de Abundio Rodríguez González, Encuentro, Madrid, 2002, p. 168

¹⁹ Réau, Louis, *Op. Cit.*, p. 138

²⁰ Duchet-Suchaux, Gi., Pastoreau, M., *Op. Cit.*, p. 68

la Inmaculada Concepción (lám. 3). Esta transformación iconográfica fue una decisión de las autoridades eclesiásticas llevada a cabo debido a la incomprensión de los fieles que no entendieron los absurdos que mostraba tal iconografía, entre ellos, mostrar la figura de José cuando constantemente se enfatiza en la concepción divina de Cristo.²¹

2.3. *El Abrazo de los padres de la Virgen ante la Puerta Dorada*

Si importante fue la iconografía del *Árbol de Jesé* como un precedente de la Inmaculada Concepción, el *Abrazo de los padres de la Virgen* (lám. 4) es de vital importancia para llegar a entender el culmen dogmático de la concepción divina de María. Los Evangelios canónicos no dictan nada acerca del nacimiento, infancia o juventud de la Virgen María. Por ello, serán los Apócrifos como el *Protoevangelio de Santiago*, el *Evangelio del Pseudo Mateo* o el de la *Natividad de la Virgen* los que esclarezcan estas etapas de la vida de María. La leyenda habla de cómo después de veinte años de matrimonio, Ana y Joaquín seguían sin descendencia, sufriendo la desaprobación y condena de los judíos al considerarlo una maldición divina. El sumo sacerdote se negó a aceptar la ofrenda que Joaquín quería dedicar al templo, desesperado este, se marchó en soledad cuando el arcángel Gabriel se le apareció, al igual que a Ana que se encontraba sola en Jerusalén, para predecir a ambos el nacimiento de un niño. Los viejos esposos se encontraron en la Puerta Dorada y se abrazaron, surgiendo del beso entre ellos un tallo; la Virgen María.²² Uno de los argumentos utilizados por los fieles a la Inmaculada Concepción contra los disidentes en los siglos XV y XVI, fue promocionando el culto hacia Santa Ana a

²¹ Réau, Louis, *Op. Cit.*, p. 141

²² *Ibidem.*, p. 163

través del arte. La idea estaba clara; centrarse en la ejemplarizante vida de la madre de María, para así, defender con más convicción los privilegios de la concepción de la Madre de Dios.²³

Finalmente, el *Abrazo de los Padres de la Virgen ante la Puerta Dorada* se fue progresivamente olvidando como ejemplo para representar la Inmaculada Concepción de María, hasta que la iconografía fue prohibida definitivamente por el papa Inocencio XI en 1677.²⁴

2.4. La Sagrada Parentela o Santa Ana Triple

Tras su nacimiento en un convento de mujeres, aparece como una transposición femenina de la genealogía viril del *Árbol de Jesé*, teniendo una gran difusión iconográfica a partir del siglo XV en los Países Bajos y el norte de Alemania, gracias a los progresos del culto a Santa Ana (lám. 5).²⁵

La figura de Santa Ana se fue paulatinamente desarrollando debido a su vinculación con la figura de la Inmaculada Concepción de María; ya desde el siglo VIII se celebraba la fiesta de la Concepción de la Virgen teniendo su culmen en el siglo XV cuando observamos una abundante reproducción de imágenes de *Ana de Selbdritt* en Alemania, Países Bajos, Francia y España, siendo la predicación de la orden franciscana los culpables de la magnificencia del fervor.

En segundo lugar, habría que destacar la producción literaria. Curiosamente, no gozamos de ningún testimonio que pueda apoyar la existencia y vida de Santa Ana, máxime cuando nos encontramos con un tema Apócrifo. Su base teórica se

²³ Wagner, Marina, *Tú sola entre las mujeres*, ed. de J. Luis Pintos, Altea, Madrid, 1991, pp. 317-318

²⁴ Righetti, Mario, *Historia de la Liturgia*, ed. de Carlos Etchevarne, Biblioteca de Autores Cristianos, vol. 1, Madrid, 1954, p. 810

²⁵ Réau, Louis, *Op. Cit.*, p. 148

encuentra en la *Leyenda Dorada* de Jacopo della Vorágine y en la difusión de su historia a través de los *Libros de Horas*. No obstante, a finales del siglo XV, se publican una serie de escritos que enfatizan en la dignidad de la madre de la Virgen al hacerla partícipe de los privilegios concedidos a su hija. Entre ellos, se encuentran *La Vitae Divae Annae* de Pedro Dorlando y sobre todo el *De laudibus sanctissimae matris Annae tractatus* de Tritenheim, editado en Maguncia en 1494.²⁶

En relación con la leyenda de la *Sagrada Parentela*, se contaba que después de la muerte de su primer Marido, Joaquín, Ana habría querido retirarse en soledad hasta que recibió la visita de un ángel que le anunció que sería madre de dos hijas. Se casó en segundas nupcias con Cleofás, hermano de Joaquín, del cual tuvo una hija llamada María Cleofás. Cuando este falleció, volvió a contraer matrimonio, en esta ocasión con Solás, del que tuvo una tercera hija llamada María Salomé. Cada una de sus hijas se casó y tuvo hijos; la Virgen María se casó con José por obra del Espíritu Santo, convirtiéndose en la madre de Jesús. María Cleofás se casó con Alfeo que le dio tres hijos: Santiago el menor, Judas, y José el Justo. Finalmente, María Salomé, mujer de Zebedeo, parió a Santiago el Mayor y a Juan el Evangelista.

El problema llega cuando estas diecisiete personas se convierten en veintitrés por una visión que tuvo Santa Coleta de Corbie en 1406, agregándose San Estolano y Santa Esmerencia, que eran los padres de Santa Ana, Santa Isabel -la prima de la Virgen-, con su hijo Juan el Bautista, e incluso un pariente lejano llamado San Servando.

Pero después del Concilio de Trento, la iconografía se erradicó debido a que la madre de la Virgen estaba siendo catalogada de forma muy nociva, concretamente como una prostituta, no sin antes, originar un novedoso género; el retrato familiar.²⁷

²⁶ Lázaro Damas, María Soledad, *La Inmaculada Concepción de María*, Diputación Provincial de Jaén, Jaén, 2001, p. 72

²⁷ Réau, Louis, *Op. Cit.*, pp. 147-150

2.5. *La Virgen Tota Pulchra*

A principios del siglo XVI, se desarrolla un nuevo motivo iconográfico para representar a la Inmaculada concepción; *La Virgen Tota Pulchra*.

Esta nueva composición iconográfica no solo deriva de fuentes literarias, también de gráficas (lám. 6). El *Ährenkleidjungfrau* alemán que nos muestra -según el *Protoevangelio de Santiago*-, a la Virgen en el templo antes de prometerse en Matrimonio a José. En todas estas pinturas alemanas de mediados del siglo XV, se muestra a la Virgen de pie, las manos en el pecho en posición orante, y con el cabello suelto.²⁸

La *Tota Pulchra* es diferente a las representaciones preconcepcionistas anteriores para mostrar los valores de María que, son reivindicados a través de una serie de metáforas procedentes de pasajes de libros veterotestamentarios como el *Génesis*, *Eclesiastés* o el *Cantar de los Cantares*, e himnos litúrgicos medievales.²⁹ Todo coronado por la figura de Dios Padre sobre la inscripción: *Tota Pulchra est Maria et macula non est in te*, siendo su primera representación en el libro de *Horas a l'usage de Rouen* impreso por Antoine Verard en 1503.³⁰

De entre las fuentes literarias -ya mencionadas anteriormente-, será del poema erótico el *Cantar de los Cantares* de donde se extraiga la mayoría de los atributos para confeccionar a la Virgen *Tota Pulchra*. Este poema fue reinterpretado por la Patrística y aplicado a la imagen de María de modo figurativo,³¹ comparando

²⁸ Stratton, Suzanne, *Op., Cit.*, p. 35

²⁹ Lázaro Damas, María Soledad, *Op. Cit.*, p. 106

³⁰ Mâle, Émile, *L' Art religieux de la fin du Moyen-Age*, Librairie A. Colin, París, 1922, p. 214

³¹ Peinado Guzmán, José Antonio, "Simbología de las letanías lauretanas y su casuística en el Arzobispado de Granada", *Lecciones Barrocas: aunando miradas*, coords. José Antonio Peinado Guzmán y M^a del Mar Rodríguez Miranda, Asoc. Hurtado Izquierdo, Córdoba, 2015, p. 159

a la Virgen Inmaculada con la novia del poema, la denominada Sulamita del Pseudo Salomón.³² Estas metáforas fueron posteriormente recogidas como letanías. La letanía es una antigua oración basada en la repetición de unas determinadas fórmulas. El pueblo de Israel las utilizaba diariamente en las sinagogas para las bendiciones, siendo San Gregorio Magno quien compuso en el 592 las denominadas *Letanías Mayores*, que tuvieron su origen en un Misal de Maguncia en el siglo XII.³³

La letanía que actualmente se usa, se conoce como la *Letanía Lauretana* procedente de la Virgen de Loreto, siendo aprobada por Sixto V para toda la Iglesia en 1587, e incluso diez años más tarde, el cardenal Francisco de Toledo las introdujo en Santa María la Mayor de Roma, siendo cantadas en las fiestas de la Virgen y los sábados desde 1613.³⁴

Según Stratton, sería San Bernardo en el siglo XII quien aplicara por vez primera a la Virgen los versos del *Cantar de los Cantares* que elogiaban a la mujer: *Tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te* (“Eres completamente bella, amiga mía, y estás preservada de toda mancha”). Y será en este mismo siglo cuando San Abelardo se refiera a esta cita para tratar la doctrina, quien la identifique con la Inmaculada Concepción.³⁵

2.6. *La Mulier Amicta Sole Apocalíptica*

Antes de entrar en el culmen iconográfico de la Inmaculada Concepción a través de la obra de Murillo, es preciso previamente establecer un último modelo iconográfico que actuó antes del que pintó el magnífico artista sevillano. Hablamos

³² Réau, Louis, *Op. Cit.*, p. 86

³³ Peinado Guzmán, José Antonio, *Op. Cit.*, p. 160

³⁴ Pérez Pérez, Miguel Ángel, “La simbología de la Inmaculada”, *Inmaculada: 150 años de la proclamación del dogma*, coord. Antonio de la Banda y Vargas, Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, Córdoba, 2004, p. 74

³⁵ Stratton, Suzanne, *Op. Cit.*, p. 35

de la *Mulier Amicta Sole Apocaliptica*. Esta tradición iconográfica recoge a la mujer apocalíptica ya representada por los Beatos, con corona de doce estrellas, aureola solar y creciente lunar -tema ya mencionado de la *Tota Pulchra* con las letanías-añadiéndose a través del *Génesis* una serpiente o dragón a los pies, motivo que puede modificarse por cabezas de querubines o *puttis* a modo de sustento o peana, estableciendo así, el carácter novedoso de esta iconografía (lám. 7).³⁶

El hecho de que la Virgen María pise a la serpiente o al dragón, animales que simbolizan el pecado y simultáneamente al demonio, traduce la idea triunfal de la Virtud sobre el Vicio, ya planteada por Tertuliano a través de su obra *De Spectaculis*, y que universalizaría el cordobés Prudencio en su poema ascético humano la *Psychomachia* en el siglo IV.³⁷

Una vez analizados los temas iconográficos preconcepcionistas, es conveniente estudiar el apogeo iconográfico de la Inmaculada Concepción. La mejor forma de realizar dicho análisis es a través del denominado pintor de las Inmaculadas, Bartolomé Esteban Murillo. Este artista sevillano realizó veintiuna Inmaculadas, convirtiéndose consecuentemente en el gran protagonista de su iconografía en el Barroco español.

A continuación, realizaremos un estudio iconográfico de las Inmaculadas más destacadas a nivel histórico-artístico pintadas por Murillo, para así poder observar de forma ejemplarizada de qué forma se determinó finalmente la iconografía de la Inmaculada Concepción.

³⁶ Lázaro Damas, María Soledad, *Op. Cit.*, p. 111

³⁷ Gámez Salas, José Miguel, "Las Virtudes de la Iglesia de San Isidoro de Úbeda: análisis iconográfico", [En prensa]

3. Murillo: el pintor de las inmaculadas. Estudio iconográfico y simbólico

Bartolomé Esteban Murillo nace a finales del mes de diciembre del año 1617 en la desaparecida parroquia de Santa María Magdalena de Sevilla.

A los quince años comienza su aprendizaje como pintor con el artista sevillano Juan del Castillo, artista de segundo orden de la escuela sevillana que volcó un gran interés por la anatomía y de una amabilidad expresiva que Murillo heredó. Dentro de pintores influyentes en las obras *murillescas*, debemos mencionar a Juan de Roelas con su gusto por recrear aspectos naturalistas y detallistas; Francisco de Zurbarán que fue el artista que más peso tuvo en la figura de Murillo con un arte rotundo, de gran volumen y concentración espiritual; Francisco Herrera el Joven quien indujo el espíritu del barroco caracterizado por un gran dinamismo, rica escenografía, colores ligeros y transparentes y efectos lumínicos que influyeron notablemente la obra de Murillo. Aunque no solo recibió influjo de artistas locales, también de la escuela italiana y flamenca, entre ellos; Caravaggio, José de Ribera, Guido Reni, Annibale Carracci, Tiziano, Rubens o Van Dyck, entre otros.³⁸

Sevilla es la ciudad de la Inmaculada y en ella se gestó el proceso que a lo largo de varios siglos finalizó proclamando el dogma concepcionista. Murillo es el pintor por antonomasia de la Inmaculada Concepción realizando las más afortunadas interpretaciones iconográficas de esta. La representación más temprana de la Inmaculada Concepción la encontramos en un encargo de los franciscanos de Sevilla, tan defensores de la tesis de que la Virgen había sido concebida *sine macula*. Hablamos de la *Inmaculada la Grande* (1650, Sevilla: Museo de BB.AA.). Es la obra más monumental del artista sevillano sobre este tema. El ropaje de la Virgen es de mayor robustez y pesadez que en obras posteriores, el dramatismo inspirado por el

³⁸ Valdivieso, Enrique, *Murillo: Catálogo razonado*, El Viso, Madrid, 2010, pp. 16-17

manto azul arremolinado es único entre todas las Inmaculadas pintadas por Murillo (lám. 8). La Virgen es de dimensiones grandilocuentes con rostro clásico, manos dispuestas en forma de oración y sostenida por ángeles. Iconográficamente guarda relación con una Asunción, más concretamente con la realizada por Tiziano, fuente de la que emana todas las versiones posteriores.³⁹ En esta primera interpretación conocida de Murillo aparece recogida la influencia de Ribera con esta iconografía, especialmente en el que representa a la Inmaculada que realizó para las Agustinas de Salamanca en 1635 (lám. 9).

Los símbolos marianos que aparecen en la composición son dos; la luna y el sol. Ambos proceden del *Cantar de los Cantares*: “¿Quién es ésta que surge cual aurora, bella como la luna, refulgente como el sol, imponente como batallones?”.⁴⁰ También encontramos una clara alusión a este símbolo en el teólogo parisino del siglo XII, Adán de San Víctor: “El sol brilla más que la luna, y la luna más que las estrellas: así María brilla entre todas las criaturas”.⁴¹

La luna es símbolo de la Madre y mediadora entre la tierra y el cielo, además de tener un carácter femenino en contraposición a la masculinidad del sol.⁴² Es símbolo de la fecundidad asociándose mitológicamente con las Vírgenes madres, los dioses del amor y de la sabiduría.⁴³ La luna también es símbolo de la castidad, en este caso, de nuevo recurrimos a la Antigüedad Clásica donde Virgilio en su obra *La*

³⁹ Ayala Mallory, Nina, *Bartolomé Esteban Murillo*, ed. de M^a Luisa Balseiro, Alianza, Madrid, 1983, pp. 42-43

⁴⁰ *Cant.* 6, 9

⁴¹ Adán de san Víctor, “In Assumptione Beatae Virginis”, ed. de J. P. Migne, *Patrología Latina* 196, París, 1880, col. 1503

⁴² Peinado Guzmán, José Antonio, *Op. Cit.*, p. 174

⁴³ Pérez Pérez, Miguel Ángel, *Op. Cit.*, p. 84

Eneida alude a este astro como atributo de Diana, al considerarse que esta y su doble Lucina eran castas.⁴⁴

El sol también es mencionado en el poema del Antiguo Testamento "...refulgente como el sol...".⁴⁵ El sol es aplicado a los dioses clásicos como Apolo, el dios Sol, posteriormente fue símbolo de Dios Padre y de Cristo. Representa la Justicia, nos ilumina tras la muerte y es el principio y origen de todo. La Virgen, con todas sus virtudes irradia luz como el astro solar a toda la humanidad.⁴⁶

En 1652 realiza la *Inmaculada con fray Juan de Quirós* (lám. 10), obra que pintó Murillo para la Hermandad de la Vera Cruz, cuya capilla se encontraba en el convento de San Francisco de Sevilla, y que actualmente se halla en el Palacio Arzobispal de esta ciudad. La obra presenta a fray Juan de Quirós, religioso franciscano de Osuna, autor de dos libros titulados *Glorias de María*. El personaje aparece sentado, sosteniendo una mirada hacia el espectador, incluso podemos afirmar que Murillo realiza un auténtico retrato del monje, el cual, aparece sosteniendo una pluma, adelantando su brazo, todo ello con una gran expresividad y que, nos recuerda a la pintura de Zurbarán *Apoteosis de Santo Tomás*, o, a la *Santa Teresa* de Alonso Cano. La Virgen recuerda por su monumentalidad a la *Inmaculada Concepción Grande* del Museo de Bellas Artes de Sevilla, recordando el prototipo inmaculista de Ribera que había realizado para Salamanca.⁴⁷

La escena queda enmarcada por una serie de elementos arquitectónicos, entre los que destacan dos columnas, junto a las cuales dos ángeles sostienen los escudos de la hermandad. Esta magnífica composición es el precedente de la que Domingo

⁴⁴ Tervarent, Guy de, *Atributos y símbolos en el arte profano*, ed. de J. M^a Sousa Jiménez, El Serbal, Barcelona, 2002, p. 347

⁴⁵ *Cant.* 6, 9

⁴⁶ Pérez Pérez, Miguel Ángel, *Op. Cit.*, pp. 84-85

⁴⁷ Valdivieso, Enrique, *Op. Cit.*, p. 210

Martínez aplica en la pintura que realizó en 1730 para el mismo convento y que estuvo situada cerca de la de Murillo.⁴⁸

La composición se completa con un fondo angelical en donde los ángeles portan diversos símbolos inmaculistas. Entre ellos podemos encontrar el espejo, la palma, el lirio, el olivo, y la rosa. La interpretación del espejo como símbolo inmaculista procede del *Libro de la Sabiduría* del Antiguo Testamento que dicta lo siguiente: “Es un espejo de la luz eterna, un espejo sin mancha de la actividad de Dios, una imagen de su bondad”.⁴⁹ Más adelante, en el siglo VIII, San Andrés de Creta ensalza a la Virgen en una de sus homilías haciendo uso de dicha metáfora: “¡Salve, espejo de un conocimiento profundo y anticipado, a través del cual los insignes profetas, iluminados por el Espíritu Santo, vieron místicamente el acercamiento a nosotros de la ilimitada fuerza de Dios!”.⁵⁰

Una de las letanías lauretanas se denominaba *Espejo de Justicia* aludiendo a que María, es símbolo divino y de la perfección.⁵¹ El espejo también es símbolo del alma y de la verdad, así como atributo de la castidad.⁵² Cuando hablamos del *speculum sine macula*, estamos refiriéndonos a la virginidad, en este caso a que María fue concebida sin mancha, o sea sin el cometimiento del coito por parte de sus padres; San Joaquín y Santa Ana.

El segundo atributo que muestra la obra de Murillo es la palmera: “Como palmera me he elevado en Engadí”.⁵³ “Florece el justo como la palmera”.⁵⁴ San Germán de Constantinopla, en el siglo VIII escribe las siguientes palabras

⁴⁸ Navarrete Prieto, B., Pérez Sánchez, A., *El joven Murillo*, Museo de Bellas Artes de Bilbao y Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Bilbao, 2009, pp. 328-329

⁴⁹ *Sab.* 7, 26

⁵⁰ Andrés de Creta, *Homilías Marianas*, ed. de Guillermo Pons, Ciudad Nueva, Madrid, 1995, p.107

⁵¹ Biedermann, Hans, *Diccionario de símbolos*, ed. de Juan Godo Costa, Paidós, Barcelona, 1993, p.179

⁵² Becker, Udo, *Enciclopedia de los símbolos*, ed. de José Antonio Bravo, Swing, Barcelona, 2008, p.166

⁵³ *Eccl.* 24, 14

⁵⁴ *Sal.* 92, 13

relacionando a la Virgen con este atributo: “Con gozo prepara María lo que se relaciona con su partida, divulga la noticia de su traspaso, manifiesta lo que le ha anunciado un ángel y enseña el trofeo que se le ha entregado. Se trata de una palma, símbolo de la victoria sobre la muerte y figura de la vida inmarcesible”.⁵⁵

La palmera es símbolo del triunfo y de la victoria, no en vano, la entrada de Jesús en Jerusalén fue aclamada con palmas.⁵⁶ La Iglesia determinó a la Justicia como una de virtudes cardinales, de modo que el hombre recto se eleva hacia el cielo, la palmera, con su tronco derecho, se levanta sobre el suelo de forma recta y a gran altura. Sus frutos tardan en nacer, o sea, los premios de la Justicia para los hombres virtuosos siempre llegan tarde.⁵⁷

El lirio procede del *Cantar de los Cantares* cuando este dicta que: “Como lirio entre los cardos, así es amada entre las mozas”.⁵⁸ De igual modo, Venancio Fortunato en el siglo VI relaciona la figura de María con las flores: “Eres la más hermosa de las rosas y tu candor es muy superior al de los lirios”.⁵⁹

Los lirios son un símbolo de la virginidad y su concepción sin macha de pecado. El lirio entre cardos es una metáfora de la pureza de María, que sobresale entre un mundo martirizado por el pecado.⁶⁰ De igual forma, los pétalos abiertos hacia arriba simbolizan su apertura hacia Dios Padre, mientras que los que abre hacia los costados, hacen referencia a su caritativa maternidad.⁶¹

⁵⁵ Germán de Constantinopla, *Homilias mariológicas*, ed. de V.V.A.A, Ciudad Nueva, Madrid, 2001, pp. 137-138

⁵⁶ Chevalier, J., Gheerbrant, A., *Diccionario de símbolos*, ed. de V.V.A.A, Herder, Barcelona, 2000, 796

⁵⁷ Pérez Pérez, Miguel Ángel, *Op. Cit.*, pp. 76-78

⁵⁸ *Cant.* 2, 2

⁵⁹ Venancio Fortunato, “Miscellanea”, ed. de J. P. Migne, *Patrología Latina* 88, París, 1862, col. 281

⁶⁰ Rey Ballesteros, José Fernando, *Figuras de la Virgen en el Antiguo Testamento*, Ediciones Palabra, Madrid, 2003, p. 117

⁶¹ Pérez Pérez, Miguel Ángel, *Op. Cit.*, p. 80

Finalmente, en la magnífica pintura de la *Inmaculada de fray Juan de Quirós*, otro atributo que la acompaña es el olivo: “[...] como gallardo olivo en la llanura”.⁶² San Germán de Constantinopla utiliza esta metáfora de la siguiente manera: “Ella es el fecundo olivo plantado en la casa de Dios, del cual el Espíritu Santo tomó una ramita material y llevó a la naturaleza humana, combatida por las tempestades, el don de la paz, gozosamente anunciado desde lo alto”.⁶³

En *La Inmaculada Concepción del Escorial* (1660-1665, Madrid: Museo del Prado) Murillo vuelve a sorprendernos con un rostro muy juvenil, enfatizando en la belleza y dulzura de la Virgen. María es representada en actitud orante, con mirada ascendente y sobre una luna creciente. La Virgen es sustentada por una nube donde se disponen una serie de angelotes portando una serie de atributos inmaculistas tales como el lirio, la palma y el olivo, ya explicados anteriormente. Será la rosa el nuevo atributo dispuesto en esta genial composición (lám. 10).⁶⁴

El *Eclesiástico* o *Libro del Sirácida*, es la fuente literaria de donde procede esta metáfora: “...como plantel de rosas en Jericó”.⁶⁵ En el siglo XIII San Buenaventura, en su obra *La vid mística*, relaciona la rosa con la caridad de la siguiente forma:

Para explicar esta palabra es necesario entretejer la rosa de la pasión y la rosa de la caridad, a fin de que la rosa de la caridad arda en la pasión, y la rosa de la pasión se inflame en el fuego de la caridad. Tanto nos amó nuestro Amante que, forzado del ardor de la caridad, dio consigo en las llamas de la pasión y entregó su alma a la muerte y muerte de cruz (...) Pues cuando padeció Jesús en su vida mortal, todo pertenece a la púrpura encendida de la rosa de

⁶² *Eccl. 24, 14*

⁶³ Germán de Constantinopla, *Op. Cit.*, p. 108

⁶⁴ Ayala Mallory, Nina, *Op. Cit.*, p. 46

⁶⁵ *Eccl. 24, 14*

la pasión; si bien esta rosa se coloreó señaladamente con las frecuentes efusiones de sangre sacratísima.⁶⁶

E incluso la literatura del *trecento* italiano a través de la figura de Dante y su *Divina Comedia*, también asocia esta flor con la Virgen: “La rosa en que encarnó el Verbo divino aquí está, con los lirios que, fragantes, marcaron con su olor el buen camino”.⁶⁷ La rosa es considerada la reina de las flores, es símbolo de la caridad al considerarse la reina de las virtudes.⁶⁸ La rosa desnuda de hojas y con espinas es un símbolo de la Pasión de Cristo convirtiéndose en el rosal despojado por la pena.⁶⁹

La tratadística tuvo una influencia imperial en la definitiva composición iconográfica de la Inmaculada Concepción a través de las figuras de Molanus, Interian de Ayala o Francisco Pacheco. Murillo es conocedor de esta tratadística y de las aportaciones que cada uno de ellos vertieron sobre la iconografía de la Concepción divina de María. En las Inmaculadas de Murillos podemos observar una vestimenta común en todas ellas; una túnica blanca (símbolo de la virginidad), y manto azul (símbolo de la divinidad). La idea de pintar a las Inmaculadas de esta forma, viene ya del siglo XV cuando Santa Beatriz de Silva dicta por sus visiones, que la Virgen debe vestir en los tonos blanco y azul. Pacheco recoge en su tratado *El Arte de la pintura* escrito en 1649 las visiones de la santa, e incluso añade también las notas de edad, indumentaria, y símbolos apocalípticos:

Hase de pintar, pues, en este aseadísimo misterior 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

⁶⁶ Buenaventura de Fianza, *Obras de San Buenaventura*, ed. de V.V.A.A, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1945, pp. 494-495

⁶⁷ Dante Aligheri, *La divina comedia*, ed. de Ángel Chiclana, Planeta, Barcelona, 2012, Paraíso, Canto XXIII, p. 569

⁶⁸ Pérez Pérez, Miguel Ángel, *Op. Cit.*, p. 81

⁶⁹ Trens, Manuel, *Op. Cit.*, pp. 310-311

bellísimos cabellos tendidos, de color de oro (...) Hase de pintar con túnica blanca y manto azul (...) Vestida de sol, un sol ovalado de ocre y blanco que cerque toda la imagen unido dulcemente con el cielo, coronada de estrellas, doce estrellas, compartidas en un círculo claro, entre resplandores sirviendo de punto a la sagrada frente, las estrellas sobre unas manchas blancas formadas al seco de purismo blanco que salga de todos los rayos...Una corona imperial adorne su cabeza que no cubra las estrellas. Debajo de los pies la luna...con las puntas abajo.⁷⁰

Ejemplo del rigor con el que Murillo adoptó en sus pinturas los preceptos compositivos de Pacheco, es -entre otras-, la *Inmaculada de los Venerables* (1679, Madrid: Museo del Prado). La realización de esta pintura se debe a un contrato que se efectuó en 1679 con D. Justino de Neve, canónigo de la Catedral de Sevilla y presidente eclesiástico del Hospital de Venerables Sacerdotes de la esta ciudad (lám. 11). La Virgen es representada de forma apoteósica, con las manos en posición orante, mirada ascendente, y como bien declaró Pacheco siguiendo las palabras de Santa Beatriz de Silva, el manto azul y la túnica blanca. En la obra se observa una zona de penumbra que enmarca el luminoso espacio central, inundado por luces áureas, con ciertos retazos azules intercalados.

Pero detengámonos en las figuras de los ángeles que acompañan a María y que, refuerzan el carácter ondulatorio y ascensional de la composición. Figuras estas que aparecen en todas las composiciones inmaculistas del genial pintor sevillano con un protagonismo descollante, motivo por el cual debemos realizar un análisis de ellos y su relación con la iconografía de la Inmaculada Concepción.⁷¹ La angeología ha sido objeto de estudio para tratar de componer un ambiente jerárquico, siendo Dionisio el Areopagita quien plantee esta cuestión en su obra *De coelesti hierarchia* escrita en el siglo V, en la que define la existencia de nueve coros

⁷⁰ Pacheco, Francisco, *Arte de la pintura*, Sevilla, 1649, pp. 483-484

⁷¹ Valdivieso, Enrique, *Op. Cit.*, pp. 216-217

angélicos, agrupados en tres grupos generales, en atención a su función. Desde la Iglesia Oriental, los escritos de otros teólogos facilitaron la introducción del tema en Occidente como Gregorio Magno y Sto. Tomás de Aquino dedicando escritos al tema angélico. Aunque el auge iconográfico de los ángeles llegará en el siglo XVI para ser reafirmado un siglo más tarde con el beneplácito del Papado.⁷² De los nueve coros angélicos, enunciados por el Aeropagita, los más representados en los lienzos concepcionistas de Murillo, son los querubines y serafines cuya misión es la continua adoración de la divinidad. Son reconocibles por sus colores, rojo y azul, con un esquema formal heredado de los antiguos *puttis*. En las Inmaculadas *murillescas*, los ángeles aparecen desnudos, con actitudes dinámicas, cuerpos gruesos, de miembros cortos, y en muchos casos alados, coincidiendo con los cánones estéticos infantiles existentes en España hasta fechas muy recientes que identifican la vitalidad y la alegría con tales tipos, y que portan los símbolos de las letanías haciendo referencia a la eterna virginidad y pureza de María.⁷³

Otro prototipo iconográfico de la Inmaculada Concepción en la obra de Murillo, será la *Inmaculada con el Padre eterno* (1668, Sevilla: Museo de BB.AA.). Es un encargo de la comunidad franciscana capuchina de Sevilla en 1668. Esta pintura representa a Dios Padre con los brazos abiertos, con el fin de acoger a María, la cual es eximida del Pecado Original por este, que desde que lo cometieron los primeros padres, aprisiona a la humanidad, idea simbolizada a través del dragón que representa al demonio que abraza el globo terráqueo (lám. 12). Esta obra, presenta dos novedades iconográficas dentro de la extensa reproducción inmaculista por parte del original pintor sevillano; por una parte, la presencia en la zona superior de Dios Padre y en la parte inferior el globo terráqueo con el Dragón. Lo que acontece

⁷² Mâle, Émile, *El Barroco. El arte religioso del siglo XVII*, ed. de Santiago Sebastián, Edit. Encuentro, Madrid, 1985, p. 263

⁷³ Lázaro Damas, María Soledad, *Op. Cit.*, pp. 140-141

en esta obra alude de forma clarificadora al tema iconográfico de la Virgen Apocalíptica, comentado ya anteriormente, donde la iconografía de la Inmaculada Concepción es influenciada por este pasaje del Apocalipsis de Juan, configurando junto con la *Tota Pulchra*, la gran iconografía del dogma inmaculista.⁷⁴

4. Conclusiones

La referencia a la Inmaculada Concepción alude directamente a la virginidad de Santa Ana, quedando consecuentemente la Virgen eximida del Pecado Original, tratándose por tanto de una *Conceptio Passiva* y no de una *Conceptio Activa*.

La ardua y laboriosa elaboración del dogma y la defensa previamente de la doctrina de la Inmaculada Concepción, provocó la lucha entre las dos facciones más representativas de la Iglesia; franciscanos y dominicos.

La creencia de la concepción divina de María no se fundamenta en ningún texto de las Sagradas Escrituras, sino en la interpretación de la salutación angélica cuando el arcángel Gabriel se refiere a la Virgen con las siguientes palabras: *Ave Maria gratia plena*, produciéndose el símil de María fuera del alcance de Satán, a la mujer del Apocalipsis que escapa del dragón.

El primer tema iconográfico que hace referencia a la concepción divina de María es la *Virgen Apocalíptica* narrada en el Apocalipsis de Juan y que fue proyectada por los Beatos. El segundo tema que podemos calificar de preconcepcionista y que sugiere a la Purísima Concepción será el *Árbol de Jesé* que, a partir del siglo XV se convertirá en la representación del árbol genealógico de María. Más adelante, el *Abrazo de los padres de la Virgen ante la Puerta Dorada* configurará otro

⁷⁴ Angulo Iñíguez, Diego, *Murillo: su vida, su arte, su obra*, Escapasa-Calpe, Madrid, 1981, V. 1, p.410. Gestoso y Pérez, José, *Catálogo de pinturas y esculturas del Museo Provincial de Sevilla*, Madrid, 1912, p. 43

tema preconcepcionista, pues su proyección iconográfica explicaba la concepción de la Virgen fuera de cualquier acto sexual. Por otra parte, la *Sagrada Parentela* también significó una clara mención a la Inmaculada Concepción, pese a su erradicación tras el Concilio de Trento. No obstante, a finales del siglo XV numerosos escritos enfatizaron en la dignidad de la madre de la Virgen al hacerla partícipe de los privilegios concedidos a su hija. Entre ellos, se encuentran *La Vitae Divae Annae* de Pedro Dorlando y el *De laudibus sanctissimae matris Annae tractatus* de Tritenheim, editado en Maguncia en 1494.

Será San Bernardo en el siglo XII quien aplicará por primera vez a la Virgen los versos del *Cantar de los Cantares* del Antiguo Testamento y San Abelardo, en el mismo siglo, quien lo identifique con la Inmaculada Concepción. La adaptación de estos versos a la imagen de María, originará consecuentemente el surgimiento de un nuevo tema iconográfico; la Virgen *Tota Pulchra*. Será precisamente esta iconografía, junto con la de la *Virgen Apocalíptica* la que configurará un nuevo tema iconográfico alusivo a la Inmaculada Concepción; *La Mulier Amicta Sole Apocaliptica*.

Las Inmaculadas de Murillo reciben influencia compositiva de la Inmaculada de José de Ribera para el Convento de las Agustinas de Salamanca. No en vano, también la Virgen *Tota Pulchra* y la *Mujer Apocalíptica* serán recogidas por la iconografía *murillesca*.

Para la realización de las Inmaculadas, Murillo recoge y aplica en sus obras la tratadística, en este caso Contrarreformista, del italiano Molanus, y más concretamente obras como *El Arte de la Pintura* de Pacheco o Juan de Interian de Ayala, pese a no ignorar tratados de la Edad Media como el *De Coelesti hierarchia* de Dionisio Areopagita que, de forma más que manifiesta, influyó en las composiciones angelicales del genial pintor sevillano.

Bibliografía

Fuentes primarias

Adán de san Víctor, "In Assumptione Beatae Virginis", ed. de J. P. Migne, *Patrología Latina* 196, París, 1880

Andrés de Creta, *Homilías Marianas*, ed. de Guillermo Pons, Ciudad Nueva, Madrid, 1995

Buenaventura de Fidanza, *Obras de San Buenaventura*, ed. de V.V.A.A, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1945

Dante Alighieri, *La divina comedia*, ed. de Ángel Chiclana, Planeta, Barcelona, 2012

Germán de Constantinopla, *Homilías mariológicas*, ed. de V.V.A.A, Ciudad Nueva, Madrid, 2001

Pío IX, *Ineffabilis Deus*, en *Apostolic Constitution of Pius IX. Defining the Dogma of the Immaculate Conception*, ed. de John R. Sheets, St. Paul Book&Media, Boston, 1854

Tomás de Aquino, *Summa Theologiae*, ed. de V.V.A.A, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 2001, p. IIIa, c. XXVII

Venancio Fortunato, "Miscellanea", ed. de J. P. Migne, *Patrología Latina* 88, París, 1862

Fuentes secundarias

Angulo Iñíguez, Diego, *Murillo: su vida, su arte, su obra*, Espasa-Calpe, Madrid, 1981

Ayala Mallory, Nina, *Bartolomé Esteban Murillo*, ed. de M^a Luisa Balseiro, Alianza, Madrid, 1983

- Becker, Udo, *Enciclopedia de los símbolos*, ed. de José Antonio Bravo, Swing, Barcelona, 2008
- Biedermann, Hans, *Diccionario de símbolos*, ed. de Juan Godo Costa, Paidós, Barcelona, 1993
- Charles lea, Henry, *History of the Inquisition of the Middle Ages*, V. 3, Cosimo Classics, Nueva York, 2005
- Chevalier, Jean., Gheerbrant, Alain, *Diccionario de símbolos*, ed. de V.V.A.A, Herder, Barcelona, 2000
- Duchet-Suchaux, Gaston., Pastoreau, Michel, *Guía iconográfica de la Biblia y los santos*, ed. de César Vidal, Alianza, Madrid, 2009
- Escobar Correa, Juan Gonzalo, Chicangana-Bayona, Yovenj Aucardo, *Ave María, Gratia Plena: Iconología e Iconografía de la Inmaculada Concepción*, Universidad Nacional de Colombia, Medellín, 2012
- Gámez Salas, José Miguel, "Las Virtudes de la Iglesia de San Isidoro de Úbeda: análisis iconográfico" [En prensa]
- Gestoso y Pérez, José, *Catálogo de pinturas y esculturas del Museo Provincial de Sevilla*, Madrid, 1912
- Gretenkord, Bernard, "De la Mujer Apocalíptica a la Virgen de la Inmaculada Concepción. Raíces iconográficas y trasfondo teológico de la imagen de la patrona del imperio colonial español", *Humbolt*, Nº 70-74, 1997
- Lázaro Damas, M^a Soledad, *La Inmaculada Concepción de María*, Diputación Provincial de Jaén, Jaén, 2001
- Mâle, Émile, *El arte religioso del s. XII en Francia*, ed. de Abundio Rodríguez González, Encuentro, Madrid, 2002
- . *L' Art religieux de la fin du Moyen-Age*, Librairie A. Colin, París, 1922

- . *El Barroco. El arte religioso del siglo XVII*, ed. de Santiago Sebastián, Ed. Encuentro, Madrid, 1985
- Martín Nieto, Evaristo, *La Santa Biblia*, San Pablo, Madrid, 1988
- Miegge, Giovanni, *The Virgin Mary: The Roman Catholic Marian Doctrine*, Westminster Press, Filadelfia, 1955
- Navarrete Prieto, Benito, Pérez Sánchez, Alfonso, *El joven Murillo*, Museo de Bellas Artes de Bilbao y Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Bilbao, 2009
- Pacheco, Francisco, *Arte de la pintura*, Sevilla, 1649
- Peinado Guzmán, José Antonio, "Simbología de las letanías lauretanas y su casuística en el Arzobispado de Granada", *Lecciones Barrocas: aunando miradas*, coords. J. A. Peinado Guzmán y M^a del Mar Rodríguez Miranda, Asoc. Hurtado Izquierdo, Córdoba, 2015
- Pérez Pérez, Miguel Ángel, "La simbología de la Inmaculada", *Inmaculada: 150 años de la proclamación del dogma*, coord. Antonio de la Banda y Vargas, Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, Córdoba, 2004
- Réau, Louis, *Iconografía del arte cristiano*, V. II, El Serbal, Barcelona, 1996
- Rey Ballesteros, José Fernando, *Figuras de la Virgen en el Antiguo Testamento*, Ediciones Palabra, Madrid, 2003
- Righetti, Mario, *Historia de la Liturgia*, ed. de Carlos Etchevarne, Biblioteca de Autores Cristianos, V. 1, Madrid, 1954
- Storff, Henry, *The Immaculate Conception: The Teaching of St. Thomas, St. Bonaventure and Bl. J. Scotus on the Immaculate Conception of the Blessed Virgin Mary*, St. Francis Press, San Francisco, 1925
- Stratton, Suzanne, *La Inmaculada Concepción en el arte español*, ed. de José L. Checa Cremades, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1988

Tervarent, Guy de, *Atributos y símbolos en el arte profano*, ed. de J. M^a Sousa Jiménez,
El Serbal, Barcelona, 2002

Trens, Manuel, *María: iconografía de la Virgen en el arte español*, Plus Ultra, Madrid,
1947

Valdivieso, Enrique, *Murillo: Catálogo razonado*, El Viso, Madrid, 2010

Wagner, María, *Tú sola entre las mujeres*, ed. de J. Luis Pintos, Altea, Madrid, 1991

ANEXO



Lám. 1. Beato de Liévana, *La mujer y el dragón*, 1047, Madrid: Biblioteca Nacional de España.



Lám. 2. Abad Suger, *Árbol de Jesé*, Abadía de Saint- Denis, s. XII, París (Francia)



Lám. 3. *Árbol de Jesé coronado por la Virgen con el niño*, Guiard des Mouslins, s. XII.



Lám. 4. Giotto, *Abrazo de los Padres de la Virgen*, 1303-1305, Capilla de los Scrovegni, Padua (Italia).



Lám. 5. Vicente Macip, *Sagrada Parentela*, s. XVI, Colección Particular.



Lám. 6. Juan de Juanes, *Virgen Tota Pulchra*, 1568, Iglesia de la Compañía de Jesús (Valencia).



Lám. 7. Anónimo, *Mulier Amicta sole Apocalíptica*, 1621, Catedral de Sevilla.



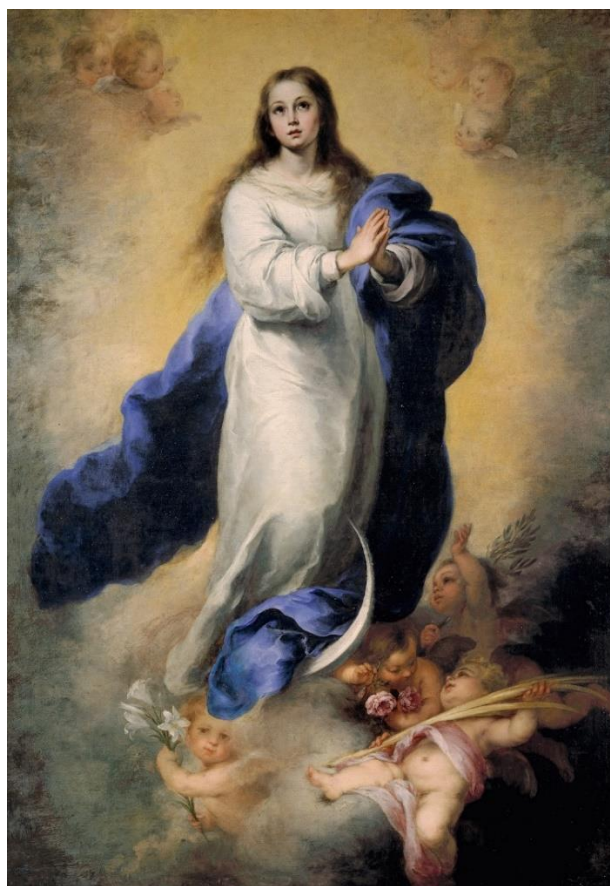
Lám. 8. Murillo, *Inmaculada la Grande*, 1650, Sevilla: Museo de BB.AA.



Lám. 9. José de Ribera, *Inmaculada Concepción*, 1635, Convento de las Agustinas Recoletas (Salamanca).



Lám. 10. Murillo, *Inmaculada con Fray Juan de Quirós*, 1652, Palacio Arzobispal de Sevilla.



Lám. 11. Murillo, *Inmaculada Concepción del Escorial*, 1660-1665, Madrid: Museo del Prado.



Lám. 12. Murillo, *Inmaculada de los Venerables o de Soult*, 1679, Madrid: Museo del Prado.



Lám. 13. Murillo, *Inmaculada con el Padre Eterno*, 1668, Sevilla: Museo de BB.AA.

Para citar este artículo:

Gámez Salas, José Miguel, "La simbología inmaculista y su culmen iconográfico a través de Murillo (IV Centenario nacimiento de *Murillo 1617-1682*)", *Revista Historias del Orbis Terrarum*, Anejos de Estudios Clásicos, Medievales y Renacentistas, ISSN 0718-7246, vol. 16, Santiago, 2018, pp.91-128