

HOMENAJE A

JOSÉ ÁLVAREZ LOPERA
(1950-2008)



Cuadernos de ARTE
e ICONOGRAFÍA

MADRID, TOMO XVII, NÚMERO 34
SEGUNDO SEMESTRE DE 2008

Cubierta: El Greco: *La Visión Apocalíptica*. Óleo sobre lienzo. 225x193. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art. 1608-1614.

FUNDACIÓN UNIVERSITARIA ESPAÑOLA
SEMINARIO DE ARTE E ICONOGRAFÍA “MARQUÉS DE LOZOYA”

Alcalá, 93. 28009 MADRID

Teléfono 914 311 193 ☆ Fax: 915 767 352 ☆ E-mail: arte@fuesp.com ☆ www.ficonofue.com

ISSN-0214-2821

Depósito Legal: M-18.993-1988

**HOMENAJE A
JOSÉ ÁLVAREZ LOPERA
(1950-2008)**

IN MEMORIAM

ÍNDICE

JOSÉ MANUEL PITA ANDRADE: José Álvarez Lopera in Memoriam	291
JAVIER PORTÚS: José Álvarez Lopera, historiador: un investigador especial ..	293
CURRICULUM VITAE	295
ALFONSO RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS: Ensayo de una nueva lectura iconográfica de los retablos de El Greco en Santo Domingo el Antiguo	323
JOHN F. MOFFITT: <i>VIRGO CUM VIRGA-RADIX</i> : Evidencia y contextos en la identificación de un retrato paleocristiano de la Virgen María en España	351
PATRICIA BAREA AZCÓN: Iconografía guadalupana en España	441
ROSA MARGARITA CACHEDA BARREIRO: La portada como soporte iconográfico a través del libro. Portadas arquitectónicas (segunda parte)	467
FRANCISCO J. CORNEJO: La propaganda en las portadas de libros de la orden de San Basilio en España (siglo XVII)	495

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN Y ENVÍO DE ORIGINALES	535
FICONOFUE	536
PUBLICACIONES DE ARTE DE LA FUNDACIÓN UNIVERSITARIA ESPAÑOLA	538

JOSÉ ÁLVAREZ LOPERA

IN MEMORIAM

El siete de febrero del año dos mil ocho falleció repentinamente, en su casa de Madrid, José Álvarez Lopera, uno de los más densos y laboriosos investigadores de nuestra historia del arte. Había nacido en Algarinejo, un bello pueblo del Poniente granadino, el veintitrés de octubre de mil novecientos cincuenta. La muerte le sorprendió en su plenitud creadora cuando, tras desarrollar una intensa actividad profesional en diversos campos y acumular una nutrida nómina de publicaciones, se consagraba como un gran especialista en el estudio del Greco. Los trabajos dedicados al cretense culminaron con la elaboración de un riguroso catálogo razonado de su obra. Estaban editados ya dos de los cuatro volúmenes y se hallaba muy adelantada la preparación del tercero.

Comenzó siendo aventajadísimo discípulo mío en la Universidad de Granada. Con represada emoción recuerdo cuando comenzó a trabajar, a lo largo de un lustro y hasta 1978, en el Departamento de Historia del Arte. Desde el año siguiente, trasladado yo a Madrid, seguimos firmando juntos numerosas publicaciones. Quiero enaltecer su magnífica labor en la Fundación Universitaria Española, en el Seminario de Arte e Iconografía “Marqués de Lozoya”. Estuvo íntimamente vinculado a él desde que se inició, en 1979, hasta 1990. Solo en los inicios de la etapa andaluza pude titularme su maestro, ya que muy pronto se convirtió en eficazísimo colaborador. Al entrar en la última década del siglo su personalidad científica discurría ya por sendas propias e independientes. El mejor modo de mostrar las actividades que desarrolló a lo largo de su vida y su abundantísima labor como estudioso de nuestra Historia del Arte, es transcribir su currículum, relacionando sus publicaciones, por riguroso orden cronológico. Prenda de su esfuerzo fue el cuidado que puso en cuanto se imprimió en nuestro Seminario y, especialmente, en esta revista Cuadernos.

Quiero destacar los títulos de sus aportaciones en ella. Se iniciaron en 1982 y en el primer número con un estudio sobre “La crisis de la pintura religiosa en la España del siglo XIX”. Se trata de un denso trabajo ilustrado con LII láminas y enriquecido con importantes textos. En el número 2 vuelve a colaborar con un análisis de la figura de “Don Guillermo J. Osma y el primer Patronato de la Alhambra”. Su nombre reaparece en el número 5, correspondiente al primer semestre de 1990 con un estudio titulado “Arte para una guerra. La actividad artística en la España Republicana durante la Guerra Civil”, acompañado por cierto de muy interesantes ilustraciones. En el siguiente, del segundo semestre, volvió a participar con una ponencia que presentó en el Coloquio Internacional sobre la Guerra Civil española celebrado en Granada en octubre de 1986. Versó sobre “Realidad y propaganda: el patrimonio artístico de Toledo durante la Guerra Civil”. Su último artículo vio la luz en los Coloquios de Iconografía que tuvieron lugar entre el 26 y 28 de mayo de 1988. Se ocupó entonces de la “Iconografía de la lucha social en la dictadura y la república: el ámbito socialista”.

Pero las colaboraciones que anteceden, aún estando llenas de interés, no han tenido la trascendencia que alcanzó el importantísimo libro que vio la luz, en 1987, bajo el título De Cean a Cossio: la fortuna crítica del Greco en el siglo XIX. En el subtítulo se dice que se trata del volumen II de una obra titulada El Greco: textos, documentos y bibliografía. El primer volumen no llegó a imprimirse, y lo digo entonando un “mea culpa”, porque debería haberlo escrito yo como fruto de la sustancial ampliación de mi discurso de ingreso (1984) en la Real Academia de Bellas Arte de San Fernando sobre Dominico Greco y sus obras a lo largo de los siglos XVII y XVIII. De todas formas Álvarez Lopera subsanó, amplísimamente, esa carencia con magistrales aportaciones bibliográficas dedicadas al cretense, al margen, claro está, de otras múltiples investigaciones suyas. Como se recogen, al final, todas sus publicaciones, el lector podrá tener una completa referencia de cuanto escribió sobre el pintor.

En estos CUADERNOS DE ARTE E ICONOGRAFÍA hemos querido incorporar la necrología que le dedicó en ABC (miércoles, 13 de febrero de 2008) Javier Portús, Jefe de Departamento de Pintura Española del Museo del Prado.

José Manuel Pita Andrade

JOSÉ ÁLVAREZ LOPERA, HISTORIADOR: UN INVESTIGADOR ESPECIAL*

Javier Portús

Jefe de Departamento de
Pintura Española del Museo del Prado

“El interés por la historiografía artística y su relación con don José Manuel Pita Andrade le llevaron a profundizar en la recepción de la pintura del Greco durante el siglo XIX”.

José Álvarez Lopera (Algarinejo. Granada. 1950). Desde el año 2003 ocupaba el puesto de Jefe de Área de Pintura Española (hasta 1700), del Museo Nacional del Prado. Hasta ese momento, su vida profesional tuvo como punto de referencia la Universidad, primero la de Granada, donde se doctoró e impartió docencia hasta 1986, y más tarde la Complutense de Madrid, de la que ha sido Profesor Titular de Historia del Arte Contemporáneo desde ese último año.

A lo largo de más de treinta años de vida profesional ha profundizado en varias parcelas importantes de la historia del arte y del patrimonio histórico español, y ha sido uno de nuestros historiadores que ha tendido mayores puentes entre el arte moderno y el mundo contemporáneo. Sus primeros pasos investigadores se dirigieron hacia la política patrimonial, y dieron como principales frutos el estudio “La Alhambra entre la conservación y la restauración (1900-1915)” (1977), y la monografía “La política de bienes cultura-

* Necrología publicada en el diario *ABC* el miércoles, 13 de febrero de 2008.

les del gobierno republicano durante la Guerra Civil española” (1982), que fue su tesis doctoral y constituye un análisis lúcido, crítico y excelentemente documentado –como todos los suyos- de uno de los episodios más importantes de la historia de nuestra política patrimonial. El interés por la historiografía artística y su relación con don José Manuel Pita Andrade (que ha sido una presencia muy importante en su carrera) le llevaron a profundizar en la recepción de la pintura del Greco durante el siglo XIX, lo que se plasmó en “De Ceán a Cossío. La fortuna crítica del Greco en el siglo XIX” (1988). A partir de entonces una parte destacada de su actividad intelectual se dirigió al análisis tanto de la vida, el significado y la obra de este pintor; como de la historia de su recepción por intelectual y artista durante la Edad Contemporánea, todo lo cual le ha convertido en una de las autoridades ineludibles en el Greco. Expresiones de esa dedicación son numerosas publicaciones, entre las que cabe citar las monografías “El retablo del Colegio de Doña María de Aragón” (2000) y “El Greco: La obra esencial” (1993), o el catálogo de la exposición “El Greco: identidad y transformación”, celebrada en 1999-2000 en Madrid, Roma y Atenas. En 2005 inició la publicación de “El Greco. Estudio y catálogo”, una ambiciosa empresa recopilación y análisis documental y de puesta al día del catálogo razonado del pintor, del que se han publicado dos de los cuatro tomos previstos. Igualmente, el conocimiento actual de la personalidad artística y la obra de otros artistas españoles, como el granadino Alonso Cano, le deben mucho.

Tras su incorporación al Museo Nacional del Prado, parte de su labor investigadora se dirigió hacia la historia de la institución y hacia los pintores españoles del Siglo de Oro, lo que ha dado como resultado obras como Valdés Leal: “La vida de San Ambrosio” (2003), “El Museo de la Trinidad en el Prado” (2004), o una importante revisión crítica de la decoración pictórica del Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro, en la que intervinieron artistas como Velázquez o Zurbarán. Los estudios de Álvarez Lopera se caracterizan por un escrupuloso respeto hacia la metodología histórica, un conocimiento exhaustivo de las fuentes, un análisis siempre fino de las mismas, una perspectiva amplia y una duda permanente, que le llevó a desconfiar siempre de la opinión establecida y a buscar sus propias conclusiones.

Todo ello lo ha convertido en uno de los historiadores de nuestro arte más sólidos y que han sabido crear un estilo investigador más personal”.

CURRICULUM VITAE*

1950

- **El 23 de octubre nace en Algarinejo (Granada).**

1973

- **Encargado de la Secretaría del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. Granada, 1973 y de la edición de las Actas (3 volúmenes).**

1975

- **El 16 de octubre lee su Memoria de Licenciatura en la Universidad de Granada sobre *La Alhambra entre la conservación y la restauración*, realizada bajo la dirección del Prof. José Manuel Pita Andrade. Mereciendo la calificación de Sobresaliente por unanimidad.**

- “Granada y su destrucción en el Año Europeo del Patrimonio Arquitectónico”. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*. T. XII, nº 24, 1975, pp. 167-182.

1977

- “La Alhambra entre la conservación y la restauración (1905-1915)”. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, vol. XIV, 1977. Volumen monográfico: 221 pp. más láms. [Se trata de la Memoria de Licenciatura leída en 1975].

- “Una decisión polémica: el cese de Cendoya en 1923”. *Cuadernos de la Alhambra*, Granada, nº 13, 1977, pp. 161-173.

1978

- [Colaborador en la obra de José Manuel Pita Andrade]: *La Capilla Real y la Catedral de Granada*. León, Everest, 1978, 96 pp.

* Se registran primero en negrita, dentro de cada año, datos biográficos. Siguen después los títulos de sus publicaciones. Agradezco profundamente la ayuda recibida de Esperanza Navarrete

1979

- En el año académico 1979-1980 es nombrado Profesor Ayudante con dedicación plena en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid.
- Becado durante el curso 1979-80 por la Fundación Universitaria Española para la formación, en principio, de un fichero de Iconografía Religiosa.

1980

- En el año académico 1980-1981 se le renueva el nombramiento de Profesor Ayudante con dedicación plena en la Universidad Complutense de Madrid.
- Becado durante el curso 1980-81 por la Fundación Universitaria Española.
- El 26 de octubre defiende su Tesis Doctoral en la Universidad de Granada, sobre *La política de Bellas Artes del gobierno republicano durante la guerra civil española: la conservación de bienes culturales*, bajo la dirección del Prof. José Manuel Pita Andrade, mereciendo la calificación de Sobresaliente cum laude.

- “Apuntes sobre la política de Bellas Artes del gobierno republicano durante la guerra civil. El arte al servicio de la propaganda y la influencia soviética”. *III Congreso Español de Historia del Arte*. Sevilla, 8-12 octubre, 1980.

1981

- En el año académico 1981-1982 es nombrado Profesor Encargado de Curso, nivel C, en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid.
 - Becado durante el curso 1981-82 por la Fundación Universitaria Española.
- [Colaborador en la obra de José Manuel Pita Andrade] *El Greco*. Milán, Mondadori, 1981. (Ed. francesa: París, Fernand Nathan, 1983. Ed. española: Barcelona, Carroggio, 1985), 190 pp.

1982

- En el año académico 1982-1983 se le renueva el nombramiento de Profesor Encargado de Curso, nivel C, en la Universidad Complutense de Madrid.
- Becado durante el curso 1982-83 por la Fundación Universitaria Española.

- **Coordinador del Simposio “Toledo y El Greco”. Toledo, abril 1982.**
- **Colaborador, con José Manuel Pita Andrade, en la coordinación de la exposición “Goya y la Constitución de 1812”. Madrid, Museo Municipal, diciembre 1982 -enero 1983.**

- [Coautor con José Manuel Pita Andrade:]. “El Greco de Toledo”. *Período de Exposiciones*. Madrid, nº 13, 1982. (Monográfico: 8 pp.)

- [Figura como colaborador con José Manuel Pita Andrade:] “Arquitectura española del siglo XVII”. *Summa Artis*, vol. XXVI. Madrid, Espasa-Calpe, 1982, pp. 427-690.

- “De Goya, la Constitución y la prensa liberal”. *Goya y la Constitución de 1812*. Cat. de la Expo. celebrada en Madrid, Museo Municipal, diciembre 1982-enero 1983. Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Delegación de Cultura, 1982, pp. 29-51.

- *Goya y la Constitución de 1812*. Cat. de la Expo. celebrada en Madrid, Museo Municipal, diciembre 1982-enero 1983. Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Delegación de Cultura, 1982. [Coautor con José Manuel Pita Andrade:] “Catálogo” [de las obras expuestas]: *De Greco à Picasso*. Cat. de la Expo. celebrada en París, Musée du Petit Palais, 10 octubre 1987 a 3 enero 1988. Madrid, Ministerio de Cultura, 1987.- “Catalogue” [de las obras de los siglos XVI y XVII], pp. 93-274. Biografías y fichas de 79 obras: - Sánchez Coello: “Don Diego y Don Felipe, infantes de España”. Madrid, Monasterio de las Descalzas Reales.- Discípulo de Sánchez Coello: “Doña Isabel Clara Eugenia con Magdalena Ruiz”, Museo del Prado.- El Greco: “Alegoría de la Liga Santa (Adoración del Nombre de Jesús)”, Monasterio del Escorial. - El Greco: “La Sagrada Familia con Santa Ana y San Juanito”, Toledo, Museo de Santa Cruz.- El Greco: “La Magdalena penitente”, Sitges, Museo del Cau Ferrat.- El Greco: “Las lágrimas de San Pedro”, Toledo, Hospital Tavera.- El Greco: “San Ildefonso”, Monasterio del Escorial.- El Greco: “San Bartolomé”, Casa y Museo del Greco.- El Greco: “La adoración de los pastores”, Valencia, Colegio del Patriarca.- El Greco: “La oración en el huerto”, Andújar, Iglesia de Santa María.- El Greco: “Caballero anciano”, Museo del Prado, nº 806.- El Greco: “La expulsión de los mercaderes”, Madrid, Iglesia de San Ginés.- El Greco: “El bautismo de Cristo”, Toledo, Hospital Tavera.- Antón Pizarro: “Retrato de caballero y niño”, Madrid, col. particular.- Pedro Orrente: “Las bodas de Caná”, La Guardia (Toledo), iglesia parroquial.- Fr. Juan Bautista Maino: “San Juan Bautista en un paisaje”, Museo del Prado.- Francisco Ribalta: “Cristo abrazando a San Bernardo”, Museo del Prado.- Francisco Ribalta: “Retrato de Raimundo Lulio”, Barcelona, Museo de Arte de Cataluña.- José de Ribera: “San Jerónimo escuchando la trompeta del Juicio Final”, Osuna, Iglesia Colegiata.-

José de Ribera: “El escultor ciego (El tacto)”, Museo del Prado.- José de Ribera: “Magdalena Ventura con su marido y su hija (La mujer barbuda)”, Toledo, Hospital Tavera.- José de Ribera: “Duelo entre mujeres”, Museo del Prado.- José de Ribera: “San Jerónimo penitente”, Museo del Prado.- Miguel March: “El otoño (¿El oído?)”, Valencia, Museo de Bellas Artes de San Pio V.- Diego Velázquez: “La túnica de José”, Monasterio del Escorial.- Diego Velázquez: “Jardín de la Villa Medicis”, Museo del Prado, nº 1210.- Diego Velázquez: “Autorretrato”, Valencia, Museo de Bellas Artes de San Pio V.- Diego Velázquez: “Felipe IV en traje de caza”, Museo del Prado.- Diego Velázquez: “Esopo”, Museo del Prado.- Diego Velázquez: “Don Diego de Acedo, ‘El primo’”, Museo del Prado.- Diego Velázquez: “Marte”, Museo del Prado.- Atribuido a Velázquez: “Don Antonio el Inglés”, Museo del Prado.- Juan B. Martínez del Mazo: “Doña Mariana de Austria”, Toledo, Casa y Museo del Greco.- Juan B. Martínez del Mazo: “La emperatriz doña Mariana de Austria”, Museo del Prado.- Juan B. Martínez del Mazo: “La emperatriz doña Margarita de Austria”, Museo del Prado.- Eugenio Cajés: “El abrazo ante la Puerta Dorada”, Madrid, Academia de San Fernando.- Juan van der Hamen: “Retrato de enano”, Museo del Prado.- Fray Juan Rizi: “San Benito bendiciendo el pan”, Museo del Prado.- Fray Juan Rizi: “Fray Alonso de San Vitores”, Burgos, Museo de Bellas Artes.- Francisco Collantes: “La visión de Ezequiel”, Museo del Prado.- Antonio de Pereda: “San Guillermo de Aquitania”, Madrid, Academia de San Fernando.- Francisco Rizi: “El zorrero del rey”, Madrid, col. duques de Alba.- Juan Carreño de Miranda: “Doña Mariana de Austria”, Vitoria, Museo de Bellas Artes.- Juan Carreño de Miranda: “Carlos II con diez años”, Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias.- Juan Carreño de Miranda: “Retrato del duque de Pastrana”, Museo del Prado.- Juan Carreño de Miranda: “‘La Monstrua’ vestida”, Museo del Prado.- Juan Carreño de Miranda: “‘La Monstrua’ desnuda”, Museo del Prado.- Claudio Coello: “El jubileo de la Porciúncula”, Madrid, Academia de San Fernando.- Claudio Coello: “La Virgen y el Niño adorados por San Luis, rey de Francia”, Museo del Prado.- Alonso Cano: “El milagro del pozo”, Museo del Prado.- Alonso Cano: “Cristo y la Samaritana”, Madrid, Academia de San Fernando.- Alonso Cano: “San Bernardino de Siena y San Juan de Capistrano”, Granada, Museo de Bellas Artes.- Francisco de Zurbarán: “San Lucas ante el Crucificado”, Museo del Prado.- Francisco de Zurbarán: “San Casilda”, Barcelona, col. particular.- Francisco de Zurbarán: “Hércules desviando el curso del río Alfeo”, Museo del Prado.- Francisco de Zurbarán: “Hércules y la hidra de Lerna”, Museo del Prado.- Bartolomé E. Murillo: “La adoración de los pastores”, Museo del Prado.- Bartolomé E. Murillo: “Dolorosa”, Sevilla, Museo de Bellas Artes.- Bartolomé E. Murillo: “Santas Justa y Rufina”, Sevilla, Museo de Bellas Artes.- Bartolomé E.

Murillo: “Santo Tomás de Villanueva dando limosna”, Sevilla, Museo de Bellas Artes.- Bartolomé E. Murillo: “El cazador. Retrato del marqués de Legarda”, col. particular.- Ignacio de Iriarte: “Paisaje con cazadores”, Madrid, col. duques de Alba.- Pedro Núñez de Villavicencio: “Niños jugando a los dados”, Museo del Prado.- Juan de Valdés Leal: “Santa María Magdalena de Pazzi y Santa Inés”, Córdoba, convento de los PP. Carmelitas.- Juan de Valdés Leal: “San Pedro liberado por el ángel”, Sevilla, catedral.- Anónimo andaluz: “Tela decorativa con peras y uvas”.- Fr. Juan Sánchez Cotán: “Bodegón de caza, hortalizas y frutas”, Madrid, col. particular.- Fr. Juan Sánchez Cotán: “Bodegón del cardo”, Granada, Museo de Bellas Artes.- Alejandro de Loarte: “La gallinera”, Madrid, col. particular.- Juan van der Hamen: “Bodegón de dulces”, Madrid, Museo del Prado.- Juan Fernández el Labrador: “Florero”, Museo del Prado.- Francisco de Zurbarán: “Bodegón de membrillos”, Barcelona, Museo de Arte de Cataluña.- Atribuido a Velázquez: “Cuerna de ciervo”, Madrid, Palacio Real.- Tomás Yepes: “Bodegón de dulces”, Madrid, col. particular.- Mateo Cerezo: “Bodegón con utensilios de cocina”, Madrid, Museo del Prado.- Juan de Arellano: “Florero”, Madrid, col. particular.- Antonio de Pereda: “Vanitas”, Zaragoza, Museo Provincial de Bellas Artes.- Andrés Deleito: “Vanitas”, Madrid, col. particular.- Pedro de Campobón: “La muerte y el galán”, Sevilla, Hospital de la Caridad.- Vicente Victoria: “Armero”, Sevilla, col. duquesa de Osuna

1983

- **En el año académico 1983-1984 se le renueva el nombramiento de Profesor Encargado de Curso, nivel C, en la Universidad Complutense de Madrid.**

- **Becado durante el curso 1983-84 por la Fundación Universitaria Española.**

- *La política de bienes culturales del gobierno republicano durante la guerra civil española*. 2 vols. Madrid, Ministerio de Cultura, 1982. Vol. I: 172 pp.; vol. II: 244 pp. [Tesis doctoral].

- [Rehace la obra de Juan Antonio Gaya Nuño, con importantes aportaciones.] *Museos de Madrid*. León, Everest, 1983. 380 + 80 pp. (Reed. en VV.AA.: *Los Museos de España*. Vol. II. León, Everest, 1986, pp. 33-208).

1984

- **En el año académico 1984-1985 se le renueva el nombramiento de Profesor Encargado de Curso, nivel C, en la Universidad Complutense de Madrid.**

- **Becado durante el curso 1984-85 por la Fundación Universitaria Española.**

- Coordinador del I Curso sobre Arte e Iconografía. Madrid, Fundación Universitaria Española, curso 1984-85.

- “La organización de la defensa de bienes culturales en Cataluña durante la Guerra Civil. I: El período revolucionario (julio 1936 - junio 1937)”. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*. Vol. XVI, 1984, pp. 533-592.

- “Aportaciones documentales sobre la edición de grabados de Goya de 1937”. *II Jornadas de Arte*. Instituto “Diego Velázquez” del C.S.I.C.. Madrid, 1984.

- [Coautor con Miguel Ángel Gamonal Torres:] “1808-1936. Los republicanos españoles y Goya”. *V Congreso Español de Historia del Arte*. Barcelona, octubre 1984.

1985

- En el año académico 1985-1986 se le renueva el nombramiento de Profesor Encargado de Curso, nivel C, hasta el 14 de septiembre, en la Universidad Complutense de Madrid.

- Becado durante el curso 1985-86 por la Fundación Universitaria Española.

- Coordinador del II Curso sobre Arte e Iconografía. Madrid, Fundación Universitaria Española, curso 1985-86.

- Secretario de la revista *Cuadernos de Arte de la Fundación Universitaria Española*. 1985-1987.

- [Coautor con José Manuel Pita Andrade] *La pintura de la prehistoria a Goya. Historia del Arte Carroggio*, vol. V. Barcelona, Carroggio, 1985. 384 pp. Aportación de J. Álvarez Lopera: -”Los orígenes del arte pictórico”: pp. 7-50.- “La gran pintura occidental”: pp. 51-258.- “La pintura oriental”: pp. 363-381.

- *La Pasión de Cristo en la pintura del Greco*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1985. (*Cuadernos de Arte de la Fundación Universitaria*, nº 3). 31 pp. más láms.

- “Madrid, 1936: El arte al servicio de la propaganda”. *Tekné*. Madrid, vol. I, nº 1, 1985, pp. 151-159.

- “*Guernica* ante su público. El difícil compromiso político de Picasso”. En: VV. AA.: *Guernica. Legado Picasso*. Granada, Secretariado de Extensión Universitaria de la Universidad, 1985, pp. 15-65.

- “*Guernica*: Bibliografía”. En: VV. AA.: *Guernica. Legado Picasso*. Granada, Secretariado de Extensión Universitaria de la Universidad, 1985, pp. 195-205.

- “Aportaciones documentales sobre la edición de grabados de Goya de 1937”. *Archivo Español de Arte*, nº 232, 1985, pp. 413-419.

- “La organización de la defensa de bienes culturales en Cataluña durante la Guerra Civil. II: La fase de normalización (julio 1937 - marzo 1938)”. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*. Vol. XVII, 1985-86, pp. 15-26.

1986

- **El 15 de setiembre es nombrado Profesor Titular de Universidad a tiempo completo en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid. Permanece en esta situación hasta el primero de febrero de 2003, en que queda en Comisión de Servicios.**
- **Becado durante el curso 1986-87 por la Fundación Universitaria Española.**
- ***Arte y revolución en España: 1931-1936. Curso de Doctorado 1986-87.***
- “Bosquejo histórico de los museos españoles”. Introducción a: VV. AA.: *Los Museos de España*. Vol. II. León, Everest, 1986, pp. 3-31.
- “Realidad y Propaganda: El patrimonio artístico de Toledo durante la Guerra Civil”. *I Coloquio Internacional sobre la Guerra Civil Española*. Granada, 8-12 octubre 1986.
- “La escultura en el Madrid de la Guerra Civil: Proyectos y realizaciones”. *III Jornadas de Arte*. Madrid, Departamento “Diego Velázquez” del Centro de Estudios Históricos del C.S.I.C., diciembre 1986.

1987

- ***Arte y revolución en España: 1931-1936. Curso de Doctorado 1987-88.***
- **Becado durante el curso 1987-88 por la Fundación Universitaria Española.**
- *De Ceán a Cossío. La fortuna crítica del Greco en el siglo XIX*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1987. 610 pp.
- “La organización de la defensa de bienes culturales en Cataluña durante la Guerra Civil. III: La evacuación del P.H.A. catalán”. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*. Vol. XVIII, 1987, pp. 11-24.
- “Coleccionismo, intervención estatal y mecenazgo en España (1900-1936): Una aproximación”. *Fragmentos*. Madrid, nº 11, 1987, pp. 33-47.

1988

- ***La gestión del patrimonio artístico en la España Contemporánea (1808-1936). Curso de Doctorado 1988-89.***
- **Coordinador de los *I Coloquios de Iconografía*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 26-28 mayo 1988.**

- **Secretario de la revista *Cuadernos de Arte e Iconografía*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1988 a 1992.**

- **Becado durante el curso 1988-89 por la Fundación Universitaria Española.**

- [Coautor con Miguel Ángel Gamonal Torres:] “1808-1936: Los republicanos españoles y Goya”. *Actas del V Congreso Español de Historia del Arte*. Vol. II. Barcelona, 1988, pp. 215-224.

- “La crisis de la pintura religiosa en la España del siglo XIX”. *Cuadernos de Arte e Iconografía*. Madrid, T. I, nº 1, Primer Semestre 1988, pp. 81-120.

- “Don Guillermo J. Osma y el primer Patronato de la Alhambra”. *Cuadernos de Arte e Iconografía*. Madrid, T. I, nº 2, Segundo Semestre 1988, pp. 213-249.

“Iconografía de la lucha social en la Dictadura y la República: el ámbito socialista”. *Coloquios de Iconografía*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 26-28 mayo 1988.

1989

- **Becado durante el curso 1989-90 por la Fundación Universitaria Española.**

- “Iconografía de la lucha social en la Dictadura y la República: El ámbito socialista”. *Cuadernos de Arte e Iconografía*. Madrid, T. II, nº 4, 2º Semestre 1989, pp. 212-226.

- [Coautor con Esperanza Navarrete Martínez:] “Mena a la sombra de Cano”. *Simposio “Pedro de Mena y su época”*. Granada y Málaga, 5-7 abril 1989.

- “Iconoclastia y recuperación de la herencia artística durante la Guerra Civil Española”. *XXVII^e Congrès International d’Histoire de l’Art*. Estrasburgo, 1-7 septiembre 1989.

- *Du Greco à Goya. Chefs-d’oeuvre du Prado et des collections espagnoles*. Cat. de la Expo. celebrada en Ginebra, Musée d’Art et d’Histoire, 16 junio a 24 septiembre 1989. Ginebra, Musée d’Art et d’Histoire, 1989. Fichas correspondientes a 33 obras: - El Greco: “La Verónica con la Santa Faz”, Toledo, Museo de Santa Cruz (pp. 18-20).- El Greco: “Santiago el Mayor peregrino”, Toledo, Museo de Santa Cruz (pp. 20-21).- El Greco: “Cristo crucificado”, Zumaya, Col. Zuloaga (pp. 22-23).- El Greco: “La Anunciación”, Bilbao, Museo de Bellas Artes (pp. 26-27).- El Greco: “La Virgen de la Caridad”, Illescas, Hospital de la Caridad (pp. 32-33).- El Greco: “San Ildefonso”, Illescas, Hospital de la Caridad (pp. 34-35).- Juan Pantoja de la Cruz. “San Agustín rodeado de los miembros de las órdenes religiosas”, Toledo, Catedral (pp. 38-39).- Fr. Juan Sánchez Cotán: “Bodegón de caza, hortalizas y frutas”, Madrid, col. particular (pp. 40-41).- Luis Tristán: “La Trinidad”,

Sevilla, catedral (pp. 48-49).- Francisco de Herrera el Viejo: “Presentación de la Virgen”, Madrid, Academia de San Fernando (pp. 50-51).- José de Ribera: “San Sebastián”, Osuna (Sevilla), Colegiata (pp. 52-54).- Francisco de Zurbarán: “Padre mercedario (¿Fray Alonso de Sotomayor?)”, Madrid, Academia de San Fernando (pp. 64-65).- Francisco de Zurbarán: “Fray Jerónimo Pérez”, Madrid, Academia de San Fernando (pp. 66-67).- Francisco de Zurbarán: “Santa Marina”, Sevilla, Museo de Bellas Artes (pp. 72-73).- Diego Velázquez: “San Pablo”, Barcelona, Museo de Arte de Cataluña (pp. 75-77).- Diego Velázquez: “Sor Jerónima de la Fuente”, Madrid, col. particular (pp. 78-79).- Diego Velázquez: “Autorretrato”, Valencia, Museo de Bellas Artes San Pío V (pp. 80-81).- Jerónimo Jacinto de Espinosa: “La Sagrada Familia”, Valencia, Museo de Bellas Artes San Pío V (pp. 90-91).- Juan Carreño de Miranda: “Doña Mariana de Austria”, Vitoria, Museo de Bellas Artes de Álava (pp. 96-97).- Bartolomé E. Murillo: “Dolorosa”, Sevilla, Museo de Bellas Artes (pp. 100-101).- Bartolomé E. Murillo: “Virgen con el Niño”, Sevilla, Museo de Bellas Artes (pp. 104-105).- Juan de Valdés Leal: “Las lágrimas de San Pedro”, Madrid, Academia de San Fernando (pp. 108-109).- Juan de Valdés Leal: “La Virgen con las tres Marías y San Juan camino del Calvario”, Sevilla, Museo de Bellas Artes (pp. 110-111).- José Antolínez: “El alma cristiana entre el vicio y la virtud”, Murcia, Museo de Bellas Artes (pp. 112-113).- Claudio Coello: “Doña Nicolasa Manrique”, Madrid, Instituto de Valencia de don Juan (pp. 118-119).- Luis Paret: “Vista del puerto de Pasajes”, Madrid, Patrimonio Nacional (pp. 136-137).- Francisco de Goya: “La maja y los embozados”, Madrid, Museo del Prado (pp. 138-140).- Francisco de Goya: “Doña Joaquina Candado”, Valencia, Museo de Bellas Artes San Pío V (pp. 146-148).- Francisco de Goya: “El conde de Fernán Núñez”, Madrid, col. particular (pp. 148-149).- Francisco de Goya: “La condesa de Fernán Núñez”, Madrid, col. particular (pp. 150-151).- Francisco de Goya: “Don Juan de Villanueva”, Madrid, Academia de San Fernando (pp. 152-153).- Francisco de Goya: “Don Pantaleón Pérez de Nenín”, Madrid, Banco Exterior de España (pp. 154-155).- Francisco de Goya: “Baile de máscaras bajo un arco”, Madrid, col. duquesa de Villahermosa (pp. 156-157).

1990

- ***La pintura francesa del siglo XIX: Académicos y “pompier”*. Curso de Doctorado 1990-91.**

- **Coordinador de los *II Coloquios de Iconografía*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 31 mayo - 2 junio 1990.**

- “Arte para una guerra. La actividad artística en la España republicana durante la Guerra Civil”. *Cuadernos de Arte e Iconografía*. Madrid, T. III, nº 5, Primer Semestre 1990, pp. 117-163.

- “Los anarquistas españoles ante el legado artístico. 1936-1939”. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*. XXI, 1990, pp. 9-34.
- “Realidad y propaganda: el patrimonio artístico de Toledo durante la Guerra Civil”. *Cuadernos de Arte e Iconografía*. Madrid, T. III, nº 6, Segundo Semestre 1990, pp. 91-107.- Publicado asimismo en: VV.AA: *Los nuevos historiadores ante la Guerra Civil Española*. Granada, Diputación Provincial, 1990, vol. II, pp. 269-288.
- [Coautor con Esperanza Navarrete Martínez:] “Mena a la sombra de Cano”. *Actas del Simposio Nacional “Pedro de Mena y su época”* (Granada-Málaga, 5-7 abril 1989). Málaga, Junta de Andalucía, 1990, pp. 35-50.
- “Las dos Españas y El Greco”. *El Greco of Crete*. International Conference on the occasion of the 450th anniversary of his Birth. Heraklion, Creta, 1-5 septiembre 1990.
- *El Greco of Crete*. Cat. de la Expo. celebrada en Heraklion, Creta, 1º septiembre a 10 octubre 1990. Heraklion, Municipality of Iraklion, 1990. (Edición bilingüe, en griego e inglés). Fichas correspondientes a 25 obras:- “La curación del ciego”, Parma, Galleria Nazionale (pp. 194-197 y 354-356).- “San Benito”, Madrid, Museo del Prado (pp. 204-207 y 358-360).- “La Sagrada Familia con Santa Ana y San Juanito”, Toledo, Museo de Santa Cruz (pp. 214-217 y 363-364).- “Santiago el Mayor peregrino”, Toledo, Museo de Santa Cruz (pp. 222-225 y 366-367).- “Cristo crucificado”, Madrid, Col. Zuloaga (pp. 226-229 y 367-368).- “La coronación de la Virgen”, Madrid, Museo del Prado (pp. 230-233 y 369-370).- “San José con el Niño”, Toledo, Catedral (pp. 236-239 y 371-373).- “San Jerónimo penitente”, Edimburgo, National Gallery of Scotland (pp. 240-243 y 373-374).- “Cristo con la cruz auestas”, Madrid, Museo del Prado (pp. 244-247 y 374-375).- “San Juan Bautista y San Juan Evangelista”, Toledo, Museo de Santa Cruz (pp. 248-251 y 376-377).- “San Francisco y el hermano León meditando sobre la muerte”, Atenas, National Gallery (pp. 252-255 y 377-378).- “Retrato de un pintor (Jorge Manuel Theotocopuli)”, Sevilla, Museo de Bellas Artes (pp. 256-259 y 379-380).- “Cristo crucificado con la Virgen, San Juan y la Magdalena”, Atenas, National Gallery (pp. 260-263 y 380-381).- “Alegoría de la Orden de los Camaldulenses”, Valencia, Museo del Patriarca (pp. 264-267 y 382-384).- “Retrato de Antonio de Covarrubias”, Toledo, Museo del Greco (pp. 268-271 y 384-385).- “Retrato de Diego de Covarrubias”, Toledo, Museo del Greco (pp. 272-273 y 385-386).- “San Lucas”, Toledo, Catedral (pp. 274-277 y 386-388).- “Grupo familiar (La llamada Familia del Greco)”, Madrid, Academia de San Fernando (pp. 278-282 y 388-390).- “La Anunciación”, Illescas, Hospital de la Caridad (pp. 282-287 y 390-392).- “San Pedro y San Pablo”, Estocolmo, Nationalmuseum (pp. 288-291 y 393-394).- “Retrato de Jerónimo de Cevallos”, Madrid, Museo del Prado (pp. 292-295

y 394-396).- “San Pablo”, Toledo, Museo del Greco (pp. 296-299 y 396-397).- “El Salvador”, Toledo, Museo del Greco (pp. 300-303 y 397-398).- “La expulsión de los mercaderes”, Madrid, iglesia de San Ginés (pp. 304-307 y 399-400).- “La Encarnación”, Madrid, col. Banco Hispanoamericano, y “Concierto de ángeles”, Atenas, National Gallery (pp. 308-311 y 401-403).

1991

- La pintura francesa del siglo XIX: Académicos y “pompier”. Curso de Doctorado 1991-92.

- “Les oeuvres d’art aux portes des frontières”. En: VV.AA.: *Madrid, 1936-39. Un peuple en résistance ou l’épopée ambiguë*. Paris, Editions Autrement, 1991, pp. 88-101.

- “La escultura en el Madrid de la Guerra Civil. Proyectos y realizaciones”. *Cinco Siglos de Arte en Madrid (XV-XX). III Jornadas de Arte*. Madrid, Departamento de Historia del Arte “Diego Velázquez del CSIC”, 1991, pp. 127-137.

- “El ‘descubrimiento’ de El Greco y el desarrollo de la pintura moderna”. *Hommage à El Greco*. Cat. de la Expo. celebrada en Budapest, Szepmüvészeti Múzeum, 1991, pp. 47-68 (ed. trilingüe, en español, inglés y alemán).

- “Museo del Prado”. Miguel Artola (dir.): *Enciclopedia de Historia de España*. T. V: *Diccionario Temático*. Madrid, Alianza Editorial, 1991, pp. 845-847.

1992

- El orientalismo en la pintura europea del siglo XIX. Curso de Doctorado 1992-93.

- Ana Isabel ALVAREZ CASADO: La historiografía artística del franquismo. Tesis doctoral leída en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid, 1992.

- *Maestros Modernos del Museo Thyssen-Bornemisza*. Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 1992. 707 pp.

- “Iconoclastia y recuperación de la herencia artística durante la Guerra Civil Española”. *L’Art et les révolutions*. Actes du XXVIIe Congrès International D’Histoire de l’Art (Strasbourg, 1-7 septembre 1989). Strasbourg, Société Alsacienne pour le Développement de l’Histoire de l’Art, 1992. Vol. IV: *Les iconoclastes*, pp. 237-260.

- “Pintura” [Capítulo introductorio]. VV.AA.: *Instituto Gómez-Moreno*. Granada, Instituto Gómez-Moreno de la Fundación Rodríguez-Acosta, 1992, pp. 31-45.

- [Con la colaboración de José Manuel Gómez-Moreno Calera y Miguel Ángel León Coloma:] “Catálogo. Pintura”. VV.AA.: *Instituto Gómez-Moreno*. Granada, Instituto Gómez-Moreno de la Fundación Rodríguez-Acosta, 1992, p. 113-158.

1993

- **María del Carmen CAPARRÓS GONZÁLEZ: *Presencia extranjera en la ilustración de libros para niños en España (1980-1990)*. Tesis doctoral [realizada bajo su dirección] leída en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid, 1993.**

- *El Greco. La obra esencial*. Madrid, Sílex, 1993. 303 pp.

- *Del Impresionismo a las vanguardias. Obras sobre papel [del Museo Thyssen-Bornemisza]*. Cat. de la expo. celebrada en Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 1993. Fichas correspondientes a 42 obras: - Yuri Annekov: “La catedral de Amiens” (pp. 20-21)- Romare Bearden: “Domingo después del sermón” (pp. 22-23)- Umberto Boccioni: “Dinamismo del cuerpo humano: boxeador” (pp.24-25).- David Bomberg: “La bailarina” (pp. 26-27).- Sandor Bortnyk: “Composición II. Rosa y azul” (pp. 28-29).- Charles E. Burchfield: “Sol de sequía en julio” (pp. 30-31).- Charles E. Burchfield: “Bosque de cigarras” (pp. 32-33).- Charles E. Burchfield: “Orión en invierno” (pp. 34-35).- Salvador Dalí: “Pierrot y guitarra” (pp. 40-41).- Theo van Doesburg: “Construcción espacio-temporal II” (pp. 48-49).- Kees van Dongen: “Retrato de una mujer con un cigarrillo (Kiki de Montparnasse)” (pp. 50-51).- Alberto Giacometti: “Desnudo tumbado de espaldas” (pp. 52-53).- Natalia Gontcharova: “Composición con rectángulo azul” (pp. 56-57)- Juan Gris: “Bodegón” (pp. 58-59).- Winslow Homer: “La hija del guardacostas” (pp. 70-71).- Winslow Homer: “Ciervo en los montes Adirondacks” (pp. 72-73).- Edward Hopper: “Árbol seco y costado de la casa Lombard” (pp. 74-75).- Bela Kádár: “Composición sin título”. Al dorso: “Apunte para una escena campesina” (pp. 76-77).- Vasily Kandisky: “Sin título” (pp. 78-79).- Vasily Kandinsky: “Tensión suave nº 85” (pp. 80-81).- Paul Klee: “Vista de una plaza” (pp. 82-83).- Paul Klee: “Casa giratoria” (pp. 84-85)- Paul Klee: “Bodegón con dado” (pp. 86-87)- Bart van der Leek: “Paisaje montañoso en Argelia con un poblado” (pp. 88-89).- Fernand Léger: “La terraza” (pp. 90-91).- Percy Wyndham Lewis: “Composición en rojo y malva” (pp. 92-93).- Eliezer Lissitzky: “Proun 5A” (pp. 94-95).- Casimir Malevich: “Dibujos suprematistas” (pp. 98-99).- John Marin: “Abstracción” (pp. 100-101).- John Marin: “El Bajo Manhattan” (pp. 102-103).- Amadeo Modigliani: “Cabeza de mujer (¿Kiki?)” (pp. 104-105).- Henry Moore: “Figuras sentadas” (pp. 106-107)- Henry Moore: “Escena de refugio. Figuras envueltas con niños” (pp. 108-109).- Francis Picabia: “El apuro” (pp. 116-117).- Pablo

Ruiz Picasso: “Cabeza” (pp. 120-121).- Oskar Schlemmer: “Formación” (pp. 136-137).- Kurt Schwitters: “Billete de entrada (MZ456)” (pp. 140-141)Gino Severini: “Mujer en la ventana” (pp. 142-143).- Ben Shahn: “Identidad” (pp. 144-145).- Alexander Vesnin: “Sin dibujo (título geométrico)” (pp. 162-163).- Edward Wadsworth: “Estudio para una pintura vorticista” (pp. 166-167).- Wolfgang Schuize Wols”: “La ciudad” (pp. 168-169).

1994

- *El Greco y la pintura moderna. Curso de Doctorado 1994-95.*
- *La colección Thyssen-Bornemisza: Historia y perfil. Curso de Doctorado 1994-95.*
- José Luis BERNAL MUÑOZ: *Estética y artes figurativas en la literatura de la Generación del 98 (1898-1914)*. Tesis doctoral [realizada bajo su dirección] leída en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid, 1994.
- Vicepresidente de la Sección 5 (“Mecenazgo, coleccionismo y arqueología”) del X Congreso del Comité Español de Historia del Arte (CEHA). Madrid 27-30 septiembre 1994.

- *Historia del Arte. De la Ilustración al Simbolismo*. Barcelona, Planeta, 1994. 119 pp.

- “López-Rey sobre Goya. ‘The Expression of Truth and Liberty’“. *Historiografía del Arte Español en los siglos XIX y XX*. VII Jornadas de Arte del Departamento de Historia del Arte “Diego Velázquez del Centro de Estudios Históricos del C.S.I.C.. Madrid, 22-25 noviembre 1994.

1995

- *El Greco y la pintura moderna. Curso de Doctorado 1995-96.*
- “Avatares historiográficos: la recuperación del período italiano del Greco”. International Symposium *El Greco in Italy and Italian Art*. Rethymnon, Creta, 22-24 septiembre 1995.
- “López-Rey sobre Goya. ‘The Expression of Truth and Liberty’“. *Historiografía del Arte Español en los siglos XIX y XX*. Actas de las VII Jornadas de Arte del Departamento de Historia del Arte “Diego Velázquez del Centro de Estudios Históricos del C.S.I.C.”. Madrid, Editorial Alpuerto, 1995, pp. 397-406.
- “Las dos Españas y El Greco”. *El Greco of Crete*. Proceedings of the International Symposium (Iraklion, Crete, 1-6 September, 1990). Iraklion, Municipality of Iraklion, 1995, pp. 463-479.
- “Crónica. Exposición y Simposio *El Greco en Italia y el arte italiano en Atenas*”. *Archivo Español de Arte*. T. LXVIII, nº 271, julio-septiembre 1995, pp. 333-337.

- “La *Adoración de los Reyes* del Museo Lázaro Galdiano, obra de El Greco”. *Goya*, nº 249, noviembre-diciembre 1995, pp. 130-138.
- “El período italiano del Greco” (en griego) *To Vima*, Suplemento Cultural, Atenas, 3 diciembre 1995, p. 4.
- *El Greco in Italy and Italian Art*. Atenas, National Gallery, 1995. Fichas correspondientes a 3 obras: - Tintoretto: “Retrato de un senador veneciano”, Museo Thyssen-Bornemisza (pp. 172-177 y 451-454).- El Greco: “La Adoración de los Reyes”, Museo Lázaro Galdiano (p. 302-311 y 506-512).- El Greco: “La Anunciación”, Museo del Prado (pp. 312-321 y 512-517).

1996

- **Amalia SALVÁ HERÁN: *El Congreso de los Diputados y su colección pictórica*. Tesis doctoral [realizada bajo su dirección] leída en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid, 1996.**
- ***Visiones modernas de viejos maestros: Alonso Cano, héroe romántico*. Curso de Doctorado 1996-97.**
- “Significación cultural del Greco: El Greco y los intelectuales españoles”. Primer Congreso Internacional *Greece in Spain - Spain in Greece*. Atenas, Panteion University, 14-17 diciembre 1996.
- “La carrera de Rosario Weiss en España: A la búsqueda de un perfil”. *La mujer en el arte español*. VIII Jornadas de Arte del Departamento de Historia del Arte “Diego Velázquez” del Centro de Estudios Históricos del C.S.I.C.. Madrid, 26-29 noviembre 1996.
- “1842. Esquivel contra los nazarenos. La polémica y su trasfondo”. *Anales de Historia del Arte*. Madrid, Servicio de Publicaciones de la U.C.M., nº 6, 1996, pp. 285-314.
- “El Greco: Los caminos de la rehabilitación”. *El Greco. Su revalorización por el Modernismo catalán*. Cat. de la Expo. celebrada en Barcelona, Museu Nacional d’Art de Catalunya, 20 diciembre 1996 - 2 marzo 1997. Barcelona, M.N.A.C., 1996, pp. 24-35.
- “[Goya] Conocido y por conocer”. *ABC Cultural*. Madrid, nº 230, 29 marzo 1996, pp. 38 y 40.
- “Revisión de un lugar común: Goya y Manet”. *Reales Sitios*, año XXXIII, nº 128, 2º trimestre 1996, pp. 23-32.
- “Goya. Su huella en la pintura francesa del XIX”. *Boletín del Ilustre Colegio Oficial de Doctores y Licenciados*. Madrid, nº 77, septiembre 1996, pp. 23-26.
- “A propósito de *El Greco of Crete*”. *Archivo Español de Arte*, T. LXIX, nº 276, octubre-diciembre 1996, pp. 445-449.
- *El Greco. Su revalorización por el Modernismo catalán*. Cat. de la Expo. celebrada en Barcelona, Museu Nacional d’Art de Catalunya, 20 diciembre

1996 - 2 marzo 1997. Barcelona, M.N.A.C., 1996. Fichas correspondientes a 3 obras:- El Greco: "San Francisco y el hermano León meditando sobre la muerte", col. particular (pp. 140-143).- El Greco: "San Bartolomé", Toledo, Museo del Greco (pp. 158-159).- El Greco: "La Sagrada Familia con la Magdalena", col. particular (pp. 162-165).

1997

- **Luisa BULNES ÁLVAREZ: *Mariano y Alfredo Rodríguez Orgaz, arquitectos*. Tesis doctoral leída en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid, 1997.**

- "El arte del franquismo entre la heterogeneidad y la inconsistencia. 1939-1945". Simposio *Las dictaduras y el arte en Europa entre las dos guerras*. Rethymnon, Creta, Institute for Mediterranean Studies, 31 octubre - 2 noviembre 1997.

- "Libros. Miguel Morán y Javier Portús: *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*. Madrid, Istmo, 1997". *Arte y Parte*. Madrid, nº 10, agosto-septiembre 1997, pp. 147-148.

- "La carrera de Rosario Weiss en España: A la búsqueda de un perfil". *La mujer en el arte español*. Actas de las VIII Jornadas de Arte del Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez" del Centro de Estudios Históricos del C.S.I.C. Madrid, Editorial Alpuerto, 1997, p. 309-324.

- "El griego de Toledo". *La Anunciación de El Greco. El ciclo del Colegio de María de Aragón*. Cat. de la Expo. celebrada en Bilbao, Museo de Bellas Artes, 6 marzo a 20 abril 1997, y Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 28 abril - 29 junio 1997. Bilbao, Museo de Bellas Artes / Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 1997, pp. 15-32.

- "El discurso de Cambó. Retrato melancólico del coleccionista político". *Arte y parte*. Madrid, nº 9, junio-julio 1997, pp. 62-70.

- "Philip V of Spain and Juvorra at La Granja Palace: The difficulty of being Alexander". *Alexander the Great in European Art*. Cat. de la Expo. celebrada en Salónica, Telloglion Foundation, septiembre 1997 - enero 1998. Salónica, Organisation for the Cultural Capital of Europe 'Thessaloniki 97', 1997, pp. 72-87 del volumen en griego y 37-46 del volumen en inglés.

- "El Congreso de los Diputados entre el mecenazgo institucional y el coleccionismo político". [Texto introductorio en] Amalia Salvá Herrán: *Colecciones artísticas del Congreso de los Diputados*. Madrid, Fundación Argentaria - Congreso de los Diputados, 1997, pp. 11-15.

- "Don José Lázaro y el arte. Semblanza (aproximada) de un coleccionista". *Goya*, nº 261, noviembre-diciembre 1997, pp. 563-578.

- *Alexander the Great in European Art*. Cat. de la Expo. celebrada en Salónica, Telloglion Foundation, septiembre 1997 - enero 1998. Salónica, Organisation for the Cultural Capital of Europe 'Thessaloniki 97', 1997. Fichas

correspondientes a 9 obras:- Atrib. a Lucio Piccinino: Rodela, Madrid, Armería Real (pp. 79-80).- Andreas Bloemaert: “La familia de Darío ante Alejandro” y “La sumisión de los reyes de Chipre y Fenicia” (tapices), Madrid, Palacio Real (pp. 171-174).- Francesco Trevisani: “Alejandro y la familia de Darío”, Madrid, Patrimonio Nacional (pp. 182-183).- Sebastiano Conca: “Alejandro en el templo de Jerusalén”, Madrid, Patrimonio Nacional (pp. 191-192).- Sebastiano Conca: “Alejandro en el templo de Jerusalén” (boquete), Madrid, Museo del Prado (pp. 192-193).- Sebastiano Conca: “Alejandro en el templo de Jerusalén” (dibujo), Viena, Graphische Sammlung Albertina (pp. 193-194).- Placido Costanzi: “Alejandro ordena construir una ciudad con su nombre”, Madrid, Patrimonio Nacional (pp. 196-197).- Francesco Solimena: “La batalla de Alejandro y Darío”, Madrid, Patrimonio Nacional (pp. 200-202).

1998

- *El Greco y la pintura moderna. Curso de Doctorado 1998-1999.*

- *Miguel Ángel*. Madrid, Debate / Círculo de Lectores, 1998. (Col. “Grandes Maestros de la Pintura Clásica”). 136 pp.
- “Estrategias de la vanguardia. Meier-Graefe contra Velázquez”. *Arte y parte*, Madrid, nº 14, abril-mayo 1998, pp. 48-56.
- “El presente como historia”. *La mirada del 98*. Cat. de la Expo. celebrada en Madrid, Sala Julio González del Ministerio de Educación y Cultura, abril-julio 1998. Madrid, Ministerio de Educación y Cultura / Fundación Tabacalera, 1998, pp. 53-61.
- *Obras maestras recuperadas*. Cat. de la expo. Madrid, Ministerio de Educación y Cultura / Fundación Central Hispano, 1998.- El Greco: “La expulsión de los mercaderes”, Madrid, Iglesia de San Ginés (pp. 206-208).

1999

- **Comisario general de la exposición *El Greco. Identidad y transformación*. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 3 febrero - 16 mayo 1999 / Roma, Palazzo delle Esposizioni, 2 junio - 30 septiembre 1999 / Atenas, Pinacoteca Nacional, 18 octubre 1999 - 17 enero 2000.**
- **Encargado de la edición del Catálogo de la Exposición *El Greco. Identidad y transformación*. Madrid / Roma / Atenas, 1999-2000.**

- “Cossío y sus críticos”. *El Greco. The first 20 years in Spain*. An International Symposium Organised by the Institute for Mediterranean Studies / F.O.R.T.H. and the University of Crete. Rethymnon, Crete, 22-24.10.1999.
- “Velázquez y el nacimiento de la pintura moderna: la doble cara de Jano”. *Symposium Internacional Velázquez*. Sevilla, Monasterio de la Cartuja de Santa María de las Cuevas, 8-11 noviembre 1999.

- “Picasso: *Yo, El Greco*”. *Perspectivas*. Revista del Museo Thyssen-Bornemisza. Madrid, año 6, nº 10, Invierno 1999, pp. 2-3.
- “La construcción de un pintor. Un siglo de búsquedas e interpretaciones sobre El Greco”. *El Greco. Identidad y transformación*. Cat. de la Expo. Edición a cargo de J. Alvarez Lopera. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza / Skira, 1999, pp. 25-55. (ediciones en español, inglés, italiano y griego).
- “De historiografía. La recuperación del período italiano del Greco”. *El Greco in Italy & Italian Art*. Proceedings of the International Symposium (Rethymno Crete, 22-24 septiembre 1995). Edited by Nicos Hadjinicolaou. Rethymno, University of Crete, 1999, pp. 23-46.
- “Justi y su siglo. Conocimiento e imagen de Velázquez en el XIX”. [Introducción a] Carl Justi: *Velázquez y su siglo*. Madrid, Espasa-Calpe, 1999, pp. XI-XLII.
- “Licencias de la imaginación: Alonso Cano, héroe romántico”. VV.AA.: *Figuras e imágenes del barroco. Estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*. Madrid, Fundación Argentaria / Visor Dis., 1999, pp. 379-401.
- “El Greco: identidad y transformación”. *Descubrir el Arte*. Madrid, año I, nº 1, marzo 1999, pp. 22-27.
- “Promotores y mecenas: José Lázaro Galdiano”. *Descubrir el Arte*. Madrid, año I, nº 2, abril 1999, pp. 76-77.
- “Fascinados por Velázquez [Velázquez y la pintura moderna]” *Descubrir el Arte*. Madrid, año I, nº 4, junio 1999, pp. 72-81.
- “Promotores y mecenas: Francesc Cambó”. *Descubrir el Arte*. Madrid, año I, nº 7, septiembre 1999, pp. 100-101.
- *El Greco. Identidad y transformación*. Cat. de la Expo. Edición a cargo de J. Alvarez Lopera. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza / Skira, 1999, pp. 317-427. (Ediciones en español, inglés, italiano y griego).- Fichas de 46 obras:- “La adoración de los Reyes”, Madrid, Museo Lázaro Galdiano (pp.344-345).- “El entierro de Cristo”, Riverdale-on-Hudson, Nueva York, Stanley Moss Collection (pp. 347-348).- “La expulsión de los mercaderes”, Washington D.C., National Gallery of Art (pp. 350-351).- “Retrato de Charles de Guise, cardenal de Lorraine”, Zurich, Kunsthaus (pp. 351-352).- “La curación del ciego”, Parma, Galleria Nazionale (pp. 355-356).- “La adoración de los pastores”, Kettering, Col. Duke of Buccleuch (pp. 357-358).- “La Verónica con la Santa Faz”, Toledo, Museo de Santa Cruz (pp. 361-362)- “La dama del armiño”, Glasgow Museums, The Stirling-Maxwell Collection (pp. 364-365)- “Adoración del Nombre de Jesús (Alegoría de la Liga Santa)”, Monasterio del Escorial (pp. 366-367)- “El martirio de San Mauricio y la Legión tebana”, Monasterio del Escorial (pp. 368-371).- “El Expolio”, Munich, Alte Pinakothek (pp. 371-372).- “La Magdalena penitente”, Kansas City, The Nelson-Atkins Museum (pp. 373-374)- “Las lágrimas de San Pedro”, Barnard Castle, Bowes Museum (pp. 374-375).- “San Francisco y el hermano León

meditando sobre la muerte”, Monforte de Lemos, Colegio del Cardenal (pp. 377-378).- “San Francisco recibiendo los estigmas”, Barcelona, col. particular (p. 378).- “La Sagrada Familia con Santa Ana y San Juanito”, Toledo, Museo de Santa Cruz (p. 379).- “Retrato de un médico (el doctor Rodrigo de la Fuente)”, Madrid, Museo del Prado (pp. 380-381).- “El entierro del conde de Orgaz (parte baja)”, Madrid, Museo del Prado (pp. 381-383).- “La coronación de la Virgen”, Madrid, Museo del Prado (pp. 383-384).- “La Sagrada Familia con santa Ana”, Toledo, Hospital Tavera (pp. 384-385).- “La oración en el huerto”, Londres, The National Gallery (p. 386).- “El Expolio”, Oviedo, Col. Masaveu (p. 387).- “Cabeza de Cristo”, Praga, Národní Galerie (pp. 389-390).- “Las lágrimas de San Pedro”, México D.F., Museo Soumaya (pp. 391-392).- “La Magdalena penitente”, Sitges, Museo del Cau Ferrat (pp. 392-394).- “San Francisco meditando de rodillas”, Bilbao, Museo de Bellas Artes (pp. 394-395).- “Santiago el Menor”, Budapest, Szépművészeti Múzeum (pp. 395-396).- “Vista de Toledo”, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art (pp. 398-399).- “Retrato de un pintor (Jorge Manuel Theotocopuli)”, Sevilla, Museo de Bellas Artes (pp. 405-406).- “Retrato de Antonio de Covarrubias”, Toledo, Museo del Greco (pp. 406-407).- “San Ildefonso”, Illescas, Hospital de la Caridad (pp. 407-408).- “La Virgen de la Caridad”, Illescas, Hospital de la Caridad (pp. 408-409).- “La coronación de la Virgen”, Riverdale-on-Hudson, Nueva York, Stanley Moss Collection (pp. 409-410).- “La adoración de los pastores”, Valencia, Museo del Patriarca (p. 410).- “Alegoría de la orden de los Camaldulenses”, Valencia, Museo del Patriarca (p. 411).- “La oración en el huerto”, Andújar, iglesia de Santa María (p. 412).- “San Juan Bautista y San Juan Evangelista”, Madrid, Museo del Prado (p. 413).- “La Magdalena penitente”, Madrid, col. Arango (pp. 417-418).- “La Inmaculada Concepción”, El Pito, Cudillero, Col. Selgas-Fagalde (pp. 419-420).- “La Inmaculada Concepción”, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza (pp. 420-421).- “El Salvador”, Toledo, Museo del Greco (pp. 421-422).- “Santiago el Menor”, Madrid, Museo del Prado (pp. 422-423).- “La expulsión de los mercaderes”, Madrid, iglesia de San Ginés (pp. 423-425).- “La Anunciación”, Madrid, Fundación Central Hispano (pp. 425-426).- “Concierto angélico”, Atenas, Pinacoteca Nacional (pp. 426-427).

2000

- *El retablo del Colegio de Doña María de Aragón de El Greco*. Madrid, T.F. Editores, 2000. Col. Grandes Obras. 202 pp.
- “El retablo de doña María de Aragón. Estado de la cuestión”. Jornadas *El Retablo de D^a María de Aragón. Cuatrocientos años de El Greco*. Madrid, Museo del Prado, 16-17 octubre 2000.
- “Mi obra preferida: *Calle con buscona de rojo*”. VV.AA.: *Descubrir las vanguardias*. Madrid, Arlanza Editores, 2000-2001, p. 33.

- “A través de los ojos del Greco. La vanguardia visita Toledo”. Cat. Expo. *Memoria y Modernidad. Arte y Artistas del siglo XX en Castilla - La Mancha* (itinerante). Toledo, Caja Castilla - La Mancha, 2000, pp. 39-61.
- “La Toledo de El Greco”. *Descubrir el Arte*. Madrid, año II, nº 13, marzo 2000, pp. 41-52.
- “Promotores y mecenas: Edgar Degas”. *Descubrir el Arte*. Madrid, año II, nº 17, julio 2000, pp. 102-104.
- “Cómo se ve: *El almuerzo en el campo*, de Manet”. *Descubrir el Arte*. Madrid, año II, nº 19, septiembre 2000, pp. 102-104.
- “Promotores y mecenas: El marqués de la Vega-Inclán”. *Descubrir el Arte*. Madrid, año II, nº 20, octubre 2000, pp. 90-91.
- “El Retablo del Colegio de doña María de Aragón: Estado de la cuestión”. *Actas del Congreso sobre el retablo del Colegio de doña María de Aragón del Greco* (Madrid, Museo Nacional del Prado, 16 y 17 de octubre de 2000). Madrid, Museo Nacional del Prado, 2000, pp. 25-40.
- “Futurismo”. VV.AA.: *Descubrir las vanguardias*. Madrid, Arlanza Editores, 2000-2001, pp. 49-71.

2001

- ***La fortuna crítica de Alonso Cano. Curso de Doctorado 2000-2001.***
- **Miembro del Comité Asesor de la Expo. *Alonso Cano. Espiritualidad y Modernidad artística*. Granada, Hospital Real, diciembre 2001 - marzo 2002.**
- *El Greco*. Madrid, Akal Ed., 2001. Col. Historia del Mundo para Jóvenes, 48 pp.
- “Cano desconocido. Sobre conjuntos dispersos y pinturas desaparecidas”. *Alonso Cano. Espiritualidad y modernidad artística*. Cat. de la expo. celebrada en Granada, Hospital Real, diciembre 2001 - marzo 2002. Madrid, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura / TF Editores, 2001, pp. 157-176.
- “Alonso Cano: La leyenda del artista”. *El centenario de Alonso Cano*, páginas monográficas de *El Fingidor*, Revista de Cultura, Universidad de Granada, año III, nº 13-14, julio-diciembre 2001, pp. 5-7.
- “Mecenas, clientes y coleccionistas [de Cano]”. *Alonso Cano. Espiritualidad y modernidad artística*. Suplemento especial de *Ideal*, Granada, 15 diciembre 2001, pp. 12-13.
- “Picasso frente a las Meninas”. *Descubrir el Arte*. Madrid, año III, nº 26, abril 2001, p. 15.
- “Rosario Weiss no pintó ‘La Lechera’”. *Descubrir el Arte*. Madrid, año III, nº 27, mayo 2001, pp. 50-51.
- “Toulouse-Lautrec y España”. *Descubrir el Arte*, Madrid, año III, nº 33, noviembre 2001, pp. 56-60.

- “Monet en su jardín”. *Descubrir el Arte*. Madrid, año III, nº 34, diciembre 2001, pp. 72-77.
- “El Greco: Expresiones españolas”. *El Greco. Últimas expresiones*. Cat. de la expo. celebrada en Granada, Centro Cultural Puerta Real, 29 enero - 25 marzo 2001, y Sevilla, Museo de Bellas Artes de Sevilla, 20 marzo - 13 mayo 2001. Granada, Junta de Andalucía y Fundación Caja de Granada, 2001, pp. 33-66.
- “Fama temprana de Cano en Europa”. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 32, 2001, pp. 17-43.
- *Velázquez*. Cat. de la expo. celebrada en Roma, Fondazione Memmo, 30 marzo - 30 junio 2001. Milán, Electa, 2001. Fichas correspondientes a 7 obras:- Velázquez: “Cabeza de apóstol”, Madrid, col. privada (pp. 154-156).- Velázquez: “El bufón Calabacillas”, Cleveland, The Cleveland Museum of Art (pp. 196-199).- Velázquez: “Retrato del conde-duque de Olivares”, San Petersburgo, Museo del Ermitage (pp. 206-209).- Velázquez: “La costurera”, Washington, National Gallery of Art (pp. 216-219).- Velázquez: “El cardenal don Gaspar de Borja”, Ponce, Puerto Rico, Museo de Arte de Ponce (pp. 220-223).- Velázquez: “El cardenal don Gaspar de Borja”, Frankfurt am Main, Städelches Kunstinstitut (pp. 224-227).- Velázquez: “El cardenal don Gaspar de Borja”, Toledo, Catedral (pp. 228-231).
- *Alonso Cano. Espiritualidad y modernidad artística*. Cat. de la expo. celebrada en Granada, Hospital Real, diciembre 2001 - marzo 2002. Madrid, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura / TF Editores, 2001. Fichas correspondientes a 4 obras:- Alonso Cano: “La muerte de San Francisco de Asís”, Madrid, Academia de San Fernando (pp. 86-87).- Alonso Cano: “Cristo crucificado”, Madrid, Academia de San Fernando (pp. 238-239).- Alonso Cano: “San Isidro y el milagro del pozo”, Madrid, Museo del Prado (pp. 263-264).- Alonso Cano: “Cristo y la Samaritana”, Madrid, RABASF (pp. 434-435).
- *El Greco. Últimas expresiones*. Cat. de la expo. celebrada en Granada, Centro Cultural Puerta Real, 29 enero - 25 marzo 2001, y Sevilla, Museo de Bellas Artes de Sevilla, 20 marzo - 13 mayo 2001. Granada, Junta de Andalucía y Fundación Caja de Granada, 2001, pp. 81-166 (28 fichas).- “Catálogo” (pp. 81-166). 28 fichas:- “El entierro del conde de Orgaz (parte baja)”. Madrid, Museo del Prado.- “El Expolio”. Madrid, Col. Masaveu.- “Cabeza de Cristo”. San Sebastián, Museo Municipal de San Telmo.- “La Magdalena penitente”, Paradas (Sevilla), iglesia parroquial.- “Santiago el Mayor peregrino”, Toledo, Museo de Santa Cruz.- “Las lágrimas de San Pedro”, Toledo, Museo del Greco.- “Julián Romero de las Hazañas con su santo patrono”, Madrid, Museo del Prado.- “La Anunciación (La Encarnación)”. Bilbao, Museo de Bellas Artes.- “Cristo sosteniendo la cruz”, Madrid, Museo

Thyssen-Bornemisza.- “La Sagrada Familia con Santa Ana y San Juanito”, Museo del Prado.- “San Agustín”, Toledo, Museo de Santa Cruz.- “San Francisco”, Toledo, Museo de Santa Cruz.- “San Jerónimo penitente”, Madrid, Museo del Prado.- “San Juan Bautista y San Juan Evangelista, Museo del Prado.- “Retrato de un pintor (Jorge Manuel Theotocopuli)”, Sevilla, Museo de Bellas Artes.- “Retrato de Antonio de Covarrubias”, Toledo, Museo del Greco.- “Retrato de Diego de Covarrubias”, Toledo, Museo del Greco.- “Retrato de Diego de Covarrubias”, de Alonso Sanchez Coello, Toledo, Museo del Greco.- “San Francisco y el hermano León meditando sobre la muerte”, Toledo, Museo del Greco.- “Cristo crucificado”, Toledo, Museo del Greco.- “La Inmaculada Concepción”, El Pito, Cudillero, Fundación Selgas Fagalde.- “La expulsión de los mercaderes del templo”, Madrid, iglesia de San Ginés.- “San Ildefonso”, Monasterio del Escorial.- “El Salvador”, Toledo, Museo del Greco.- “San Pablo”, Toledo, Museo del Greco.- “San Juan Evangelista”, Toledo, Museo del Greco.

2002

- **Coordinador, junto a Victor Nieto Alcaide, de la Mesa 6^a (“Coleccionismo, fortuna crítica y conservación”) del *Symposium Internacional Alonso Cano y su época*. Granada, 14-17 febrero 2002.**

- **Miembro de la Comisión Científica asesora de la Dirección General de Bellas Artes en la remodelación de la Casa-Museo del Greco en Toledo (2002-2004).**

- **Miembro del Comité de Redacción de la Revista *Archivo Español de Arte* (2002-2007).**

- “Astruc, Manet y el Greco”. *El arte español fuera de España*. XI Jornadas de Arte del Departamento de Historia del Arte, Instituto de Historia del C.S.I.C., Madrid, 18-22 noviembre 2002.

- “Alonso Cano. Una fortuna crítica declinante”. *Symposium Internacional Alonso Cano y su época*. Granada, 14-17 febrero 2002.

- “Cano en Granada. Certezas e incertidumbres”. *Alonso Cano. La modernidad del Siglo de Oro español*. Cat. de la expo. celebrada en Madrid, Sala de exposiciones de la Fundación Santander Central Hispano, 1 abril - 26 mayo 2002. Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2002, pp. 91-107.

- “Alonso Cano. Una fortuna crítica declinante”. *Actas del Symposium Internacional Alonso Cano y su época (Granada, 14-17 de febrero de 2002)*. Granada, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2002, pp. 21-36.

- “Las virtudes del Rey. Las historias de Alejandro Magno para el palacio de La Granja”. *El Arte en la corte de Felipe V*. Cat. de la expo.-. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2002, p. 141-156.

- “Inmortal y enigmático: *Laocoonte y sus hijos* según el Greco”. VV.AA.: *Historias inmortales*. Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado / Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2002, pp. 113-144.
- “Retrato de dos lugares vacíos”. *Descubrir el Arte*. Madrid, año III, nº 36, febrero 2002, p. 54.
- “La construcción de una mirada propia” [en la muerte del barón H. H. Thyssen-Bornemisza]. *El País*, domingo 28 abril 2002, p. 33.
- “Autorretratos. Artistas frente al espejo”. *Descubrir el Arte*, año IV, nº 40, junio 2002, pp. 57-63.
- “El coleccionista de acero [el barón H.H. Thyssen-Bornemisza]”. *Descubrir el Arte*, año IV, nº 40, junio 2002, pp. 66-69.
- “Carlos de Haes. Nueva visión del paisaje”. *Descubrir el Arte*, año IV, nº 42, agosto 2002, pp. 66-69.
- “Una pasión contagiosa [la colección Carmen Thyssen-Bornemisza]”. *Descubrir el Arte*, año IV, nº 44, octubre 2002, pp. 34-39.

2003

- Jefe de Conservación de Pintura Española (hasta 1700) en el Museo del Prado.

- *Valdés Leal. La vida de San Ambrosio*. Madrid, Museo Nacional del Prado / Museo de Bellas Artes de Sevilla, 2003. 100 pp.
- “Rosario Weiss. Vida y obra”. *Goya y lo goyesco en la Fundación Lázaro Galdiano*. Cat. de la expo -. Segovia, Obra Social y Cultural de la Caja de Segovia, 2003, pp. 145-161.- Versión en catalán: “Rosario Weiss. Vida i obra”. *El món de Goya a la Fundació Lázaro Galdiano*. Cat. de la expo. -. Gerona, Fundació Caixa de Girona, 2003, pp. 153-167.
- “La Junta del Tesoro Artístico de Madrid y la protección del patrimonio en la Guerra Civil”. *Arte protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*. Cat. de la expo. -. Madrid, Museo Nacional del Prado / Instituto del Patrimonio Histórico Español, 2003, pp. 27-61.
- “El Greco en las colecciones reales. Los retratos del Museo del Prado”. VV. AA.: *El Greco*. Barcelona, Fundación Amigos del Museo del Prado / Nueva Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2003, pp. 175-215.
- “Astruc, Manet y el Greco”. Miguel Cabañas Bravo (coord.): *El arte español fuera de España*. XI Jornadas de Arte. Madrid, C.S.I.C., 2003, pp. 483-499.
- “Gauguin en busca del paraíso”. *Descubrir el Arte*. Madrid, año V, nº 51, mayo 2003, pp. 34-43.
- “*La Inmaculada Oballe* del Greco”. *Descubrir el Arte*, Madrid, año V, nº 53, julio 2003, p. 114.

- “El Greco en estado puro” [exposición en Nueva York, The Metropolitan Museum of Art]. *Descubrir el Arte*, Madrid, año V, nº 56, octubre 2003, pp. 34-42
- “Otras vez juntas” [Las pinturas de la serie de la vida de San Ambrosio de Valdés Leal] *Descubrir el Arte*. Madrid, año V, nº 58, diciembre 2003, pp. 82-84.
- *Maestros del arte español en la colección Masaveu*. Cat. de la expo. celebrada en Oviedo, Feria Internacional de Muestras de Asturias, 2003. Oviedo, Sociedad Anónima Tudela Veguin, 2003. Fichas correspondientes a 3 obras:- El Greco: “El expolio” (pp. 16-19).- Zurbarán: “Inmaculada Concepción” (pp. 28-32).- Antonio del Castillo: “La adoración de los pastores” (pp. 33-36).

2004

- **Comisario de la exposición *Valdés Leal. La vida de San Ambrosio*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 28 octubre 2003- 4 enero 2004 / Sevilla, Museo de Bellas Artes, 20 enero – 16 abril 2004.**
- **Comisario de la exposición *El Greco y la Capilla Oballe*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 15 junio - 19 septiembre 2004.**
- **Comisario de la exposición *El Museo de la Trinidad en el Prado*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 20 julio – 19 septiembre 2004.**
- “Velázquez y el nacimiento de la pintura moderna: la doble cara de Jano”. *Symposium Internacional Velázquez. Actas*. (celebrado en Sevilla, 8-11 noviembre 1999) Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2004, pp. 259-272.
- “El Greco en la Capilla Oballe”. J. Álvarez Lopera y R. Alonso Alonso: *El Greco y la Capilla Oballe*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2004, pp. 11-39.
- “Los retratos del Greco”. *El retrato español. Del Greco a Picasso*. Cat. de la expo. celebrada en el Museo Nacional del Prado, 20 octubre 2004 – 6 febrero 2005. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2004, pp. 120-139.- Versión inglesa: “The portraits of El Greco”. *The Spanish Portrait from El Greco to Picasso*. Londres, Scala Publishers, 2004, pp. 120-139.
- “La ciudad pintada [Toledo]”. *Descubrir el Arte*, Madrid, año VI, nº 70, diciembre 2004, pp. 30-34.
- *El retrato español. Del Greco a Picasso*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2004. Fichas correspondientes a 6 obras:- El Greco: “La adoración del Nombre de Jesús (Alegoría de la Liga Santa)”, Patrimonio Nacional Monasterio del Escorial (pp. 328-329).- El Greco: “El caballero de la mano en el pecho”, Madrid, Museo del Prado (pp. 333-334).- El Greco: “Retrato

de Jerónimo de Cevallos”, Madrid, Museo del Prado (pp. 334-335).- El Greco: “Retrato de un pintor (Jorge Manuel Theotocopuli)”, Sevilla, Museo de Bellas Artes (pp. 335-336).- El Greco: “Caballero anciano”, Madrid, Museo del Prado (p. 336).- El Greco: “Retrato de Fray Hortensio Felix Paravicino”, Boston, Museum of Fine Arts (pp. 336-338)

2005

- Desde el 1 de julio en situación de Servicios Especiales en la Universidad Complutense de Madrid.

- Presidente de la Mesa 22 (“Arte y Guerra II”) en el Congreso Internacional *La Guerra Civil Española. 1936-1939*. Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 27-29 noviembre 2006.

- *El Museo de la Trinidad en el Prado*. Cat. de la expo. celebrada en el Museo Nacional del Prado, 20 julio – 19 septiembre 2004. Contiene el ensayo “Arte y Nación. Apuntes para la historia del Museo Nacional de la Trinidad” (pp. 9-110). Madrid, Museo Nacional del Prado, 2004. 145 pp.

- El Greco. *Madrid, Arlanza Ediciones,*

2005. *Col. Biblioteca Descubrir el Arte. Grandes Maestros. 144 pp.*

- *El Greco. Estudio y Catálogo*. Vol. I: *Fuentes y Bibliografía*. Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2005. 724 pp.

- “El problema Jorge Manuel”. *El Greco's Studio*. An International Symposium organised by the Institute for Mediterranean Studies/FORTH and the University of Crete. Rethymno, Creta, 23-25 septiembre 2005.

- “Begoña Torres González: *Sorolla*, Madrid, Libsa, 2005”. *Descubrir el Arte*, nº 81, noviembre 2005, p. 142.

- *Huellas. Actuaciones de la Comunidad de Madrid en el Patrimonio Histórico*. (Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, diciembre 2005-febrero 2006). Madrid, Comunidad de Madrid, 2005.- El Greco: “La expulsión de los mercaderes del templo”, Madrid, iglesia de San Ginés (pp. 243-249).

- “El largo engaño. Entre copistas y falsificadores”. *Descubrir el arte*, año VII, nº 7, julio 2005, pp. 52-57. Voces en la *Enciclopedia del Museo del Prado*. Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado / TF Editores, 2006. [Colaboró con las siguientes voces:]-”Astruc, Zacharie” (T. II, pp. 422-423). -”Blanchard, Pharamond” (T. II, pp. 507-508). -”Bonnat, Léon-Joseph” (T. II, pp. 527-529). -”Brigui Boul, Marcel” (T. II, p. 559). -”Carolus-Duran, Charles Durand” (T. II, pp. 643-645). -”Dehodencq, Alfred” (T. III, pp. 911-912). -”Denon, Baron Dominique Vivant” (T. III, pp. 913-914). -”Exposición de las obras de Domenico Theotocopuli llamado el Greco (exposición 1902)” (T. III, pp. 1023-1024). -”Greco de Toledo, El (exposición 1982)”

(T. IV, pp. 1233-1235). -"Huída a Egipto, La [El Greco]" (T. IV, pp. 1299-1301). -"Influencia del Museo del Prado en el arte del siglo XIX" (T. IV, pp. 1306-1319). -"Israëls, Josef" (T. IV, pp. 1339-1340). -"Manet, Edouard" (T. IV, pp. 1467-1470). -"Mérimée, Prosper" (T. V, pp. 1541-1542). -"Nanteuil, Célestin" (T. V, pp. 1613-1614). -"Pita Andrade, José Manuel" (T. V, pp. 1766-1767). -"Porion, Charles" (T. V, pp. 1777-1778). -"Regnault, Henri" (T. V, p. 1821). -"Sargent, John Singer" (T. VI, pp. 1991-1993). -"Whistler, James Abbott McNeill" (T. VI, pp. 2218-2219). -"Zorn, Anders" (T. VI, pp. 223-2237).

- "La reconstitución del Salón de Reinos. Estado y replanteamiento de la cuestión". *El palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*. Cat. de la expo. -. Edición a cargo de Andrés Úbeda de los Cobos. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2005, pp. 91-111.- Versión inglesa: "The Hall of Realms: The Present State of Knowledge and a Reconsideration". *Paintings for the Planet King. Philip Iv and the Buen Retiro Palace*. Exhib. Catalogue. Edited by Andrés Ubeda de los Cobos. Madrid, Museo Nacional del Prado in association with Paul Holberton Publishing, London, 2005, pp. 91-111.

- "La pintura veneciana en el Madrid del Barroco. Consideración e influencia". VV.AA.: *Tiziano y el legado veneciano*. Barcelona, Fundación Amigos del Museo del Prado y Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores, 2005, pp. 241-262.

- "De Creta a Toledo. La doble transformación del Greco". Presentación de *El Greco*. Madrid, Unidad Editorial, S.A., 2005 (Col. "Los grandes genios del Arte", Biblioteca El Mundo).

- *El palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2005. Fichas correspondientes a 10 obras:- Velázquez: "El bufón Calabacillas", The Cleveland Museum of Art (pp. 88-89).- Antonio de Pereda: "El socorro de Génova", Museo del Prado (pp.126-127).- Vicente Carducho: "La victoria de Fleurus", Museo del Prado (pp.128-129).- Jusepe Leonardo: "La rendición de Juliers", Museo del Prado (pp. 130-131).- Francisco de Zurbarán: "La defensa de Cádiz contra los ingleses", Museo del Prado (pp. 134-137).- Vicente Carducho: "La expugnación de Rheinfelden", Museo del Prado (pp. 138-139).- Jusepe Leonardo: "El socorro de Brisach", Museo del Prado (pp. 140-141).- Vicente Carducho: "El socorro de la plaza de Constanza", Museo del Prado (pp. 142-143).- Eugenio Cajés: "La recuperación de San Juan de Puerto Rico", Museo del Prado (pp. 144-145).- Félix Castelo: "La recuperación de la isla de San Cristóbal", Museo del Prado (pp. 146-147).

2006

- *El retrato español en el Prado del Greco a Goya*. Exposición itinerante (Santiago de Compostela, Sala de Exposiciones, Fundación Caixa Galicia / Salamanca, Sala de Exposiciones San Eloy, Caja Duero / Toledo, Museo de Santa Cruz / Alicante, Museo de Bellas Artes Gravina / Bilbao, Museo de Bellas Artes, 2006-2007). Madrid, Museo Nacional del Prado, 2006. Fichas correspondientes a 4 obras:- El Greco: “Retrato de caballero desconocido” (inv. nº 810) (pp. 76-77).- Juan Carreño de Miranda: “Eugenia Martínez Vallejo, ‘La Monstrua’, vestida” y “‘La Monstrua’ desnuda (Baco)” (pp. 114-117).- Francisco Rizi: “Un general de artillería” (pp. 118-119).

- *Picasso. Tradición y vanguardia*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2006. Fichas correspondientes a 7 obras:- “La Vida”, Cleveland, The Cleveland Museum of Art (pp. 76-83).- “Muchacho conduciendo un caballo”, Nueva York, The Museum of Modern Art (pp. 96-103).- “Autorretrato con paleta en la mano”, Filadelfia, Philadelphia Museum of Art (pp. 116-121).- “El poeta”, Venecia, Peggy Guggenheim Collection (pp. 138-143).- “El aficionado”, Basilea, Kunstmuseum Basel (pp. 144-149).- “Hombre sentado con vaso”, Col. particular (pp. 150-155).- “El mosquetero”, Budapest, Ludwig Museum of Contemporary Art, pp. 336-341.

- “Domenico Theotokópulos detto El Greco: *Ultima Cena*”. J. Bentini *et al.*, eds.: *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo Generale. 2. Da Raffaello ai Carracci*. Venecia, Marsilio Editore, 2006, pp. 444-446.

- *El Greco, Velázquez, Goya. Őt évszázad spanyol festészetének remekművei*. Budapest, Szépművészeti Múzeum, 2006. 12 fichas correspondientes a cuadros del Museo del Prado:- El Greco: “Caballero desconocido” (inv. nº 813) (p. 112-113).- El Greco: “La Pentecostés” (pp.118-119).- José de Ribera: “La Magdalena penitente” (pp. 146-147).- Diego Velázquez: “El infante don Carlos” (pp. 156-157).- Diego Velázquez: “Una sibila” (pp. 158-159).- Alonso Cano: “La Virgen con el Niño (La Virgen de las estrellas)” (pp. 184-185).- Juan B. Martínez del Mazo: “La cacería del tabladillo en Aranjuez” (pp. 200-201).- Juan de Arellano: “Cesta de flores” (pp. 230-231).- José Antolínez: “Retrato de niña” (inv. nº 1227).- Luis E. Meléndez: “Bodegón: un trozo de salmón, un limón y tres vasijas” (pp. 242-243).- Francisco de Goya: “Niños con perros de presa” (pp. 246-247)- Francisco de Goya: “Un pavo muerto” (pp. 262-263).

2007

- “El Greco y Tintoretto”. *Jacopo Tintoretto*. Congreso Internacional. Madrid, Museo Nacional del Prado, 26-27 febrero, 2007.

2008

- El 7 de febrero fallece, repentinamente, en su casa de Majadahonda (Madrid).

MEMORIAS DE LICENCIATURA DIRIGIDAS

- Elena CEBOLLERO PRADO: *La arquitectura de la Castellana (139-1982)*. Leída en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid, curso 1984-85.

- María del Carmen ARIAS SANCHEZ-TOLEDO: *Noticias sobre arte en la prensa diaria madrileña del último tercio del siglo XIX*. Leída en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid.

- María Asunción PÉREZ URÍA: *Noticias sobre arte en las revistas madrileñas del último tercio del siglo XIX*. Leída en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid.

- Ana Isabel ALVAREZ CASADO: *Noticias sobre arte en la prensa republicana durante la Guerra Civil Española*. Leída en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid.

ENSAYO DE UNA NUEVA LECTURA ICONOGRÁFICA DE LOS RETABLOS DE EL GRECO EN SANTO DOMINGO EL ANTIGUO

Alfonso Rodríguez G. de Ceballos

Este ensayo trata de explicar la iconografía unitaria de las pinturas de los tres retablos que El Greco realizó para la iglesia del monasterio de Santo Domingo el Antiguo, de Toledo, en función del destino funerario de la capilla mayor como lugar de la sepultura de su fundadora María de Silva y de los patronos Diego de Castilla y su hijo Luis de Castilla.

This essay explains the iconography of El Greco's paintings at Santo Domingo el Antiguo, Toledo, in function of the church's funeral destiny, where the founder Maria de Silva and the patrons Diego an Luis de Castilla were buried.

Las pinturas para la iglesia de Santo Domingo el Antiguo, al haber sido las primeras que realizó El Greco en Toledo, junto con *El Expolio* de la catedral, supusieron para el pintor un auténtico reto de cuya superación dependía el que se le abrieran las puertas para futuros encargos en la ciudad, dominados hasta el momento por los pintores locales. A ello se añadía el que por primera vez en su vida tenía que encararse con problemas para él desconocidos: por una parte componer unos cuadros de gran tamaño, pues hasta la fecha los había hecho de pequeño formato casi exclusivamente para clientes particulares y no para ser expuestos al culto en una iglesia; y, por otra, tener que encajarlos en el típico retablo español, al que indudablemente no estaba habituado. Una cosa era, en efecto, tener que ejecutar las pequeñas pinturas sobre tabla del tríptico de Módena, de las cuales la central no llegaba a medio metro de altura, y aún a menos las de las alas laterales, y otra tener que pintar los enormes lienzos de la calle mayor del retablo de Santo Domingo, de los cuales el de la *Asunción de la Virgen* superaba en altura los cuatro metros y el de *La Trinidad* alcanzaba los tres metros¹.

El atrevimiento de Thetokopulos llegó a más cuando se propuso incluso diseñar el complejo retablo mayor en que habían de ir colocadas éstos y otros lienzos hasta el número de seis y también los más sencillos retablos colaterales del transepto, que no llevaba cada uno más que una pintura, pero de una altura, sin embargo, de más de dos metros (fig. 1). Tuvo la suerte de contar como cliente a don Diego de Castilla, deán de la catedral primada, persona erudita sí, pero de un gusto artístico muy tradicional que se interesaba más por los tapices, reposteros y lujoso mobiliario que por la pintura, figurando prefrentemente la flamenca e hispanoflamenca en los escasos cuadros inventariados entre sus bienes². El primitivo diseño del retablo y de sus pinturas lo había encargado efectivamente a Hernando de Ávila, pintor oficial de la catedral por entonces y seguidor del ya anticuado Correa del Vivar. Si trocó finalmente a éste por El Greco fue seguramente por insinuación de su hijo legitimado, don Luis de Castilla, quien, durante su estancia en Roma, había conocido y hecho amistad con el artista cretense mientras éste trabajaba al servicio del cardenal Alejandro Farnesio. Don Luis debió ponderar a su padre la novedad radical del estilo pictórico de su amigo frente a lo que se hacía en Toledo, y esto debió bastar a éste para encomendar la obra de Santo Domingo el Antiguo a aquel artista desconocido, pues si El Greco con sus retablos y con sus pinturas lograba llamar la atención en la ciudad, esto redundaría en el acrecentamiento de su fama y prestigio.

Don Diego de Castilla era muy presuntuoso, pues se hacía pasar por descendiente indirecto de don Pedro I llamado el Cruel, a quien había arrebatado injustamente el trono de Castilla la dinastía de los Trastámaras. En 1576 había encontrado ocasión propicia para hacerse con el patronato de la iglesia del monasterio de Santo Domingo de Silos, llamado el Antiguo porque había sido fundado por el rey Alfonso VI después de la conquista de Toledo en 1085.. Las monjas que lo poblaron fueron benedictinas, dada la predilección de aquel monarca por los hijos de San Benito. Sin embargo las religiosas pasaron a pertenecer desde 1159 a la reforma cisterciense obrada por San Bernardo. En este austero monasterio se había recluido en 1540, poco después de quedar viuda de don Pedro González de Mendoza, la noble dama portuguesa doña María de Silva. En un principio mostró el deseo de enterrarse, como era lógico, en la iglesia del monasterio donde habían transcurrido 35 años de su vida, pero luego cambió de parecer y en su testamento, otorgado en noviembre de 1575, considerando que la iglesia de Santo Domingo era “pequeña, pobre y oscura” y que su capilla mayor estaba ya ocupada por otros enterramientos, cambió de parecer y ordenó a su albacea testamentario, el poderoso deán de la catedral don Diego de Castilla, que le buscara sepultura en la iglesia del monasterio de la Madre de Dios³.



1. Vista general de los retablos de la iglesia de Santo Domingo El Antiguo.

Las condiciones del nuevo lugar de enterramiento eran muy estrictas, pues determinaban perentoriamente la entrega de la capilla mayor como lugar exclusivo de aquél, el derecho de colocar en ella su túmulo funerario y el escudo de sus armas y el establecimiento de un cuerpo de seis capellanes que celebrasen continuos sufragios por su alma, obligándose las religiosas a cantar los oficios litúrgicos el día del aniversario de su fallecimiento; a cambio el convento recibiría sus numerosos bienes y rentas. Tan perentorias

condiciones fueron rechazadas por la priora y religiosas dominicas de la Madre de Dios. De todas maneras el cuerpo de doña María fue enterrado en su iglesia de manera provisional, pero, don Diego de Castilla sondeó entonces a las monjas de Santo Domingo el Antiguo, quienes aceptaron todas las condiciones dispuestas en su testamento por doña María en orden a su enterramiento en su iglesia, pasando a disfrutar ésta, desde entonces, el título de fundadora de este templo en virtud de las cuantiosas mandas económicas que el mencionado testamento comportaba.

Entonces don Diego, manipulando muy hábilmente la nueva situación, ofreció a las religiosas cistercienses la construcción de una nueva iglesia a sus expensas en la que él mismo figurase igualmente como fundador, lo que implicaba que también tanto él como su hijo, don Luis de Castilla, disfrutaran del derecho de ser sepultados en la capilla mayor, de colocar en ella sus armas y de establecer su respectivo cuerpo de capellanes que celebrasen las misas y sufragios por sus almas, oferta que las monjas cistercienses aceptaron en febrero de 1576. Así cuando don Diego falleció en 1584 estableció en su testamento que los capellanes que creaba para ello celebrasen por su alma 1.700 misas; por su parte su hijo don Luis, cuando murió en 1618, dispuso en su última voluntad la institución de otras dos capellanías para otros tantos sochantres.

Esto quiere decir que la nueva iglesia, edificada muy rápidamente entre 1576 y 1579 según proyecto de Nicolás de Vergara ligeramente retocado por Juan de Herrera⁴, fue concebida doblemente como recinto funerario, lo que debe tenerse muy en cuenta para poder explicar correctamente las imágenes y el número de retablos que se colocaron tanto en la capilla mayor como en el transepto. Los restos de doña María de Silva fueron trasladados efectivamente al nuevo templo cuando éste se inauguró el 23 de septiembre de 1679, siendo colocados en la cripta construida bajo la capilla mayor. Y cuando fallecieron don Diego de Castilla y su hijo Luis en las fechas antes declaradas sus restos fueron igualmente sepultados en la capilla mayor, el primero en el muro del lado del evangelio y el segundo en el del lado de la epístola.

El concilio de Trento, concluido en 1563, había exacerbado de alguna manera el prurito de enterrarse en las iglesias y establecer un elevado número de sufragios por las almas de los en ellas sepultados al corroborar la doctrina sobre el purgatorio, así como la del valor expiatorio de la misa, que habían sido negados por Lutero y otros reformadores. Pero también había establecido que las sepulturas fueran sencillas y no embarzasen el espacio sagrado distraendo a los fieles de la contemplación de los altares y de los servicios que en ellos se prestaban⁵. Los sínodos diocesanos españoles, celebrados a raíz del concilio, se habían ocupado también de este punto, como el

celebrado en Toledo en 1565. Esto explicaría el por qué las religiosas del monasterio de Santo Domingo el Antiguo no consintieron a don Diego de Castilla el poner para su sepultura “bultos de piedra en medio de la capilla mayor”, que satisficiesen a su vanidad y deseo de ostentación, sino únicamente “lápida llana con letrero en el arco de las paredes”⁶. Incluso uno años más tarde el cardenal arzobispo de Toledo, don Gaspar de Quiroga, llegaría a prohibir los enterramientos dentro de la capilla mayor de las iglesias por uno de los decretos contenidos en las Constituciones Sinodales de 1582⁷. El letrero puesto sobre el lugar de don Diego reza así, traducido del latín: “Don Diego de Castilla, deán y canónigo toledano, levantó este piadoso templo desde sus cimientos a sus propias expensas mientras ponía en práctica el testamento de doña María de Silva y además estableció los capellanes que en los días establecidos celebrasen sufragios por él y sus antepasados...Falleció el 7 de los idus de noviembre del año del Señor de 1584 a la edad de 76 años”..

Repito que este carácter funerario conferido al nuevo templo de Santo Domingo el Antiguo, tanto por voluntad de doña María como de don Diego, ha de ser tomado muy en cuenta para acertar a descifrar el significado de los retablos y pinturas que diseñó El Greco. Era habitual que la fundación de una capilla funeraria en una iglesia por parte de un comitente incluyese la construcción del respectivo retablo. En el caso de Santo Domingo don Diego de Castilla ordenó el ensamblaje de tres, el de la capilla mayor y el de los dos colaterales del crucero, pues lo mismo aquélla que el transepto servían, tanto como al servicio de las religiosas, al de los capellanes que habían de celebrar múltiples aniversarios y sufragios por doña María, don Diego y don Luis; no en vano el escudo de armas de doña María de Silva campea en las pechinas del la media naranja del crucero. El Greco no contaba entonces con un taller para entablar los tres retablos que él mismo había diseñado y, por ello, en septiembre de 1567 don Diego de Castilla encargó a este menester el prestigioso ensamblador y escultor Juan Bautista Monegro. Theothocopoulos, para quien cualquier forma que fuera “enana” resultaba risible, como más adelante expresaría, había paradójicamente diseñado los retablos desproporcionados en relación con la altura del templo, por lo que Monegro tuvo que alargarlos, por “ser de poca autoridad”, en unos 60 centímetros el mayor y en unos 80 los colaterales; además los ensanchó en proporción a la nueva altura⁸.

El retablo del altar mayor es el de más complejidad, sin embargo no tanta como la que presentaban los de varios pisos, multiplicidad de calles y muchas escenas preferentemente esculpidas como había sido lo habitual en Toledo hasta entonces. Efectivamente debió sorprender en Toledo un retablo en que todos los paneles eran grandes, de luminosa y colorista pintura, a

la manera italiana, relegándose la escultura a la zona del ático en que la verticalidad de las figuras, proyectadas sobre el enlucido blanco de la pared de fondo, contribuye a aumentar la sensación de estiramiento del retablo (fig. 2). Es éste de un solo cuerpo dividido en tres calles: la central es más ancha y está flanqueada por semicolumnas gigantes de orden corintio, que sostienen un frontón partido, en cuyo centro el pliego de condiciones establecía que iría tallado el escudo de armas de doña María de Silva; con este dispositivo la calle central se estructura como una bella edícula destinada a albergar el lienzo principal de todo el retablo, el de *La Asunción de la Virgen*. Por el contrario, las calles laterales, al estar flanqueadas sólo por pilastras, que repiten en sordina el orden corintio, se perciben en un plano más profundo, dando relieve y destacando la importancia de la edícula central. El ático, desmesurado en altura en comparación con lo que era habitual por estar destinado a encajar la enorme pintura de *La Trinidad*, se halla a plomo de la edícula central, pero a diferencia de ésta se halla enmarcado solo por pilastras corintias sin estriar y coronado por un simple frontón triangular. Es como si la intención del autor del retablo hubiera sido establecer ya una jerarquía arquitectónica que, por sí misma, estableciese donde irían situadas las distintas imágenes pintadas según su importancia: Asunción primero, Trinidad después, santos intercesores por último. H. Wetthey creyó percibir en la estructura de este retablo mayor, determinada en el diseño de Theotokópoulos, resonancias exclusivas de arquitecturas palladianas y sansovinianas vistas por él durante su estancia en Venecia. Pero, como han advertido juiciosamente F. Marías y A. Bustamante, sin necesidad de acudir a antecedentes tan lejanos, Juan Bautista Monegro, antes de ejecutar y modificar el dibujo del retablo hecho por El Greco, había realizado en Toledo pocos años antes otros retablos de características y molduras muy parecidas⁹.

Me interesa subrayar, sin embargo, un aspecto poco señalado y es el de el enorme sagrario-expositor del Santísimo que, sin duda por orden de don Diego de Castilla, se había de añadir al retablo trazado por El Greco, situándolo en el centro del altar mayor, con peligro de obstruir la visión de la zona inferior del lienzo de *La Asunción*. En la memoria de su hijo don Luis de Castilla acerca de las pinturas que había de hacer el cretense para los retablos, se estipuló, al final y como apéndice de ella, que “había de haber custodia o sagrario en este retablo y que el dicho Dominico a de hazer luego un dibuxo o modelo muy gracioso desta custodia para que por él se pueda labrar”¹⁰. En el contrato para la hechura del retablo mayor acordado con Juan Bautista Monegro se especificó que la tal custodia “ha de ser de siete pies de alto ensamblada assí mismo de obra elegida, repartida en dos cuerpos de alto, la qual custodia se a de hazer conforme a una traza de dicho micer



2. Retablo de la Asunción de la Virgen.

Dominico y mejor si se pudiere hazer.”. Thetokopoulos había dispuesto que el segundo cuerpo del expositor estuviera compuesto por una serie de diez columnitas a modo de pantalla transparente para que, a través de ella, se pudiese contemplar bastante bien la parte inferior de su lienzo de *La Asunción*, pero Monegro le añadió otras ocho “para que la custodia estuviese más ornada”¹¹. Con seguridad el imperioso deseo de don Diego y de don Luis de Castilla de añadir al retablo un sagrario-expositor tan abultado obedeció a la constitución sinodal de Toledo de 1565, que, de acuerdo con la doctrina eucarística emanada de los decretos dogmáticos de Trento exhortando a la veneración del cuerpo de Cristo presente en las especies sacramentales, había ordenado taxativamente que, en adelante, el sagrario y el expositor se colocasen de la manera más digna y suntuosa posible en el centro del altar mayor de las iglesias. De otra manera no se explicaría cómo el quisquilloso Greco se sometió a una imposición por parte de sus clientes que no dejaba contemplar satisfactoriamente la totalidad de una de sus pinturas. Por desgracia la custodia original del retablo mayor no ha llegado hasta nosotros sustituida acaso por la neoclásica que figura en antiguas fotografías, pues ésta también se demontó para dar paso al pequeño sagrario que hoy se ve.

Pero pasemos ya a la consideración de las pinturas. Aprovechando el paso esporádico por Toledo, en agosto de 1577, de don Luis de Castilla, arcediano de la catedral de Cuenca, acaso para reponerse desde unas tercianas que le habían puesto en peligro de muerte, su padre le puso en contacto con su viejo amigo, El Greco, con quien se podía entender mejor en italiano, para precisar lo tocante a los lienzos que debía realizar para los retablos mayor y colaterales. Debían ser ocho en total. Los temas de los seis del retablo mayor estaban ya señalados en el dibujo que el cretense tenía hecho y los de los colaterales le serían indicados posteriormente.. Esto quiere decir que forzosamente los asuntos iconográficos de los lienzos habían sido escogidos por el cliente y que El Greco debía concretarse a realizarlos según sus procedimientos pictóricos personales. Por lo tanto es absurdo suponer, como se ha hecho tantas veces, que el artista a través de sus pinturas expresaba mensajes propios o manifestaba sus más íntimos sentimientos. Lo único que se le exigía era que pusiese su técnica y sus conocimientos profesionales al servicio del comitente, aunque luego el pintor procurase en lo posible identificarse con los gustos y preferencias de aquél, que eran, en la España postridentina y más aún en Toledo, los dominantes en la sociedad devota.. De algún modo esto se expresaba en este párrafo de la “Memoria” de lo tratado entre el cretense y don Luis de Castilla: “Por quanto el dar esta obra al dicho Dominico es por la relación que hay de ser eminente en su arte y oficio y por esto se escoje la industria de su persona”¹².

Por desgracia de los nueve lienzos, seis en el altar mayor, si incluimos el de *La Santa Faz* añadido posteriormente, y dos en los colaterales, únicamente se conservan “in situ” tres originales, los de *San Juan Bautista* y *San Juan Evangelista* en el retablo mayor y la *Resurrección* en uno de los colaterales, habiendo sido vergonzosamente vendidos los restantes, dos en fecha relativamente reciente, como todo el mundo sabe, y sustituidos por copias. El precio fijado por don Luis de Castilla por los seis primeros cuadros era de 1.500 ducados, de los que el pintor condonó quinientos en agradecimiento por la confianza que en él habían puesto sus clientes, don Diego y don Luis de Castilla, y de que no le estaban regateando dinero, como harían muy poco después los comitentes de *El Expolio* para la sacristía de la catedral.

Pienso que los asuntos de las pinturas del retablo mayor fueron consensuados entre don Diego de Castilla y las monjas cistercienses del monasterio, mientras que los asuntos de los cuadros de los dos altares colaterales quedaron a discreción de la devoción personal de don Diego. Todo ello no excluye que en conjunto configuren un discurso iconográfico coherente que tiene de alguna manera como hilo conductor el sesgo funerario que había adquirido la iglesia por haberse apropiado de ella doña María de Silva y don Diego de Castilla como lugar de sus respectivas sepulturas. Se eligió seguramente como pintura principal del retablo la escena de *La Asunción de María a los cielos* porque la Virgen en este misterio era patrona principal de toda la Orden del Císter a la que pertenecían las religiosas del monasterio, pero, al mismo tiempo la Asunción era un tema alusivo a la resurrección que había seguido a la muerte de María Santísima (fig. 3). El Greco, originariamente de religión ortodoxa, sabía bien que primero se había producido la dormición de la Virgen, la “koimesis”, que era lo que celebraba como fiesta el 15 de agosto la iglesia oriental desde el siglo VI, y a los tres días, según el evangelio apócrifo de Lucas de Tesalónica, los apóstoles, que habían enterrado a María, encontraron su sepulcro vacío porque había ascendido al cielo. Theotokópoulos había pintado este tema, antes de abandonar Creta en 1569 para trasladarse a Venecia, en una curiosa tabla, encontrada recientemente en Syros (Ermópolis) que lleva la firma en griego “Domenikos Thetokópoulos o Deixas”, casi exactamente la misma que aparece en una cartela en *La Asunción* de Santo Domingo el Antiguo: “Domenikos Theotokopoulos Kres, o Deixas” (es decir Domingo Teotokopoulos, cretense, el autor), añadiendo la fecha de 1577. La tabla de Syros en estilo bilingüe italo-bizantino representaba, en la zona baja, la dormición de la Virgen rodeada por los apóstoles en el momento en que su Hijo acudía a recoger su alma, y, en la alta, la ascensión del cuerpo de María al cielo con acompañamiento de ángeles¹³(fig. 4).



3. *La Asunción de la Virgen*. Chicago: Instituto de Arte .



4. El Greco: *Dormición y Asunción de la Virgen*. Siros (Ermópolis).

Este modo de representación oriental, típico de los pintores cretenses de la segunda mitad del XVI, incluido el supuesto maestro de El Greco, Georgios Klontzas, fue abandonado por nuestro artista en la pintura de Santo Domingo el Antiguo por otro occidental y plenamente italianizante. Pero no está de más considerar que el tema de la Asunción no había sido representado desde entonces por Theotokopulos y que posteriormente lo pintó más bien raras veces. Naturalmente el modelo de representación que escogió ahora debió ser el de su supuesto maestro en Venecia, Tiziano Vecellio, en el retablo de la iglesia franciscana de Santa Maria dei Frari. Desde luego

el esquema compositivo procede de allí, tanto en lo que respecta al gesto de la Virgen al subir al cielo como a la agitación de los apóstoles reunidos alrededor del sepulcro al encontrarlo vacío. También la opulencia del color proviene de la misma fuente, si bien es verdad que El Greco utilizó gamas mucho más contrastantes y atrevidas, mezcladas con audaces rebrillos luminosos, a lo Tintoretto, y que el atrevido escorzo del cuerpo de la Virgen y su modelado más escultórico traen a la memoria a Miguel Ángel. Concretamente la postura del apóstol semiarrodillado junto al sepulcro en el extremo inferior derecho del lienzo está copiada de la que muestra el *San Bartolomé* miguelangelseco en el Juicio Final de la Capilla Sixtina. Con su mano izquierda sostiene un libro, del que muestra el lomo, sobre el que se encuentra precisamente, no sé si con la intención de demostrar su admiración por el gran florentino, la firma del cretense escrita en una pequeña cartela. El cretense, sabiendo que la custodia del retablo podría impedir la visión de la parte baja de su pintura, dividió nítidamente a los apóstoles en dos grupos, situando en el centro el sarcófago vacío; de esta suerte el expositor no ocultaría a ninguno de ellos, sino parcialmente al sarcófago esquemáticamente dibujado. Sin embargo El Greco, a diferencia de su tabla de Ermópolis y del lienzo de Tiziano colocó a los pies de María Asunta la luna en cuarto creciente. No creo que con la adición de esta atributo estuviese pensando en el misterio de la Inmaculada Concepción. Aunque este atributo terminó connotando tardíamente a aquel misterio, sin embargo durante la Edad Media, tanto occidental como oriental, había sido empleado por los escritores y pintores como atributo genérico de la Virgen, por cuanto se le aplicaba dentro del método de lectura comparada entre ambos Testamentos de la Biblia la comparación del Cantar de los Cantares (5,10) “Pulchra ut luna, electa ut sol..etc.”

El cuadro de la Trinidad, situado en el ático del retablo, fue una concepción hecha a la memoria de doña María de Castilla, que era muy devota de este misterio, como lo manifestó en su testamento, misterio no excesivamente representado hasta entonces en la pintura y la escultura españolas. Pero su fórmula de representación, la que se denomina por los escritores nórdicos “Trono de Gracia”, a punta a un asunto claramente funerario: es decir el Padre Eterno sosteniendo en su regazo a su Hijo muerto, que ostenta claramente las llagas de su crucifixión, teniendo encima la paloma del Espíritu Santo y rodeado de ángeles mancebos que, con sus rostros compungidos, demuestran su compasión. Cristo efectivamente, según la carta a los Hebreos, satisfizo como víctima propiciatoria la deuda de los pecados de la humanidad, abriendo a ésta el camino del paraíso. El sacrificio de la misa renueva incruentamente el sacrificio de Cristo a favor de los difuntos y, por eso, en el “canon romano” de la misa, que era entonces el único permitido desde la reforma de los textos litúrgicos efectuada por san Pío V en 1568,

se repite constantemente el deseo de que los ángeles presenten al Padre Eterno la víctima que se inmola en el altar (fig. 5).

El modelo gráfico de este peculiar modo de representar a la Trinidad lo tomó El Greco de una estampa muy conocida de Alberto Durero, aunque la modernizó y sintetizó al suprimir muchos detalles narrativos del grabado dureriano, como los instrumentos de la Pasión que sostienen los ángeles y los vientos soplando para dispersar las nubes, y, sobre todo la monumentalizó por influjo, una vez más, de Miguel Angel Buonarroti. Siempre se ha hecho notar por los estudiosos del pintor cretense que éste, para la forzada postura del brazo derecho de Cristo muerto con la mano vuelta y apoyada en la cadera, halló el precedente en la estatua miguelangelesca de Lorenzo de Médicis, “el Penseroso”, en la capilla medicea de Florencia, pues consta que estuvo en ella y dibujó algunos de sus elementos. En las anotaciones a las *Vidas de los artistas*, de G. Vasari, alabó particularmente la posición de las piernas de aquella escultura y no es improbable que la tuviera en cuenta cuando pintó las de su Cristo. La poderosa y heroica anatomía del cuerpo procede también, a mi modo de ver, de los desnudos de la Sixtina, por cuyo poderío Theotokopoulos expresó admiración, sólo que, advertía en otra de sus anotaciones: “Miguel Angel no sabía retratar ne facer cabellos ne cosa que ymitase carnes y si que (...) por lo que dan los colores al olio no se puede negar que él era falto et impedido de semejantes delicadezas...”.¹⁴ Es decir que, como florentino, no era buen colorista y no sabía, con la matización de las capas de color, las veladuras y la gradación de luces y sombras, atenuar la aspereza del dibujo y dar suavidad y morbidez a sus pinturas, técnica que dominó el propio Greco gracias a su aprendizaje en Venecia. En *La Trinidad* el cuerpo atlético de Cristo está modelado por la luz y el color y la gama de tintas es una alegría para el ojo, pues es variadísima y espléndida y va desde el amarillo azafranado del sobremanto del Padre Eterno y el rojo carmesí de la túnica de uno de los ángeles mancebos, al amarillo con veladuras verdosas y al azul ultramarino de las túnicas y mantos de los otros ángeles, a lo que se suma el fondo ambarino en el que planea la paloma del Espíritu Santo.

En el hueco que dejan los segmentos del frontón partido de la edícula que acoge el cuadro de *La Asunción*, en lugar del escudo de armas de doña María de Silva previsto para este sitio en el contrato del retablo con Monegro, se puso finalmente la impresión del genuino retrato de Cristo sobre el lienzo de la Verónica, pintado por el cretense en forma de óvalo y enmarcado por una tarjeta de madera dorada que sostienen dos angelitos. Debió añadirse en julio de 1579, poco antes de la inauguración de la iglesia el 19 de septiembre, pues en aquella fecha El Greco recibió un nuevo pago por “una pintura de la Verónica”. La verdad es que esta Santa Faz resultaba innecesaria, estando poco más arriba el rostro de Cristo muerto en brazos del Padre Eter-



5. *La Trinidad*. Museo Nacional del Prado.

no. Por otra parte el pequeño tamaño de la pintura, de solos 76 cm. de altura por 55 de anchura, eran más propios de un cuadro de devoción privada que de una pintura de retablo destinado al culto público (fig. 6).

No resulta fácil encontrar la razón que explique el trueque del escudo de armas de doña María por esta pintura.. Acaso fue un capricho de la monjas del monasterio impulsado por la renovada devoción surgida a la Santa Faz como consecuencia de la polémica sobre el uso de las imágenes suscitada por los calvinistas. En efecto, tanto el “mandylion” oriental, es decir el lienzo en que por contacto del rostro de Cristo, en vida de éste, había quedado impreso milagrosamente el auténtico retrato de Cristo, solicitado por Abgar, rey de Edesa (Siria), o la versión occidental del mismo asunto, es decir el retrato de Cristo en el paño con que Berenice enjugó su rostro durante la subida al Calvario, se consideraron entonces una muestra de que Dios había legitimado el uso de la imagen de su Hijo como objeto de adoración¹⁵. Theotokopulos, que pintó este asunto posteriormente en varias ocasiones, bien efigiando en solitario el rostro divino sobre el paño, o a la Verónica sosteniéndolo entre sus manos, debió conocer iconos bizantinos del “mandylion” donde inspirarse, pues la disposición del cabello cayendo a ambos lados del rostro de Cristo en dos bucles simétricos y la de la barba terminada en dos puntas, es la misma que en aquéllos. No me parece, pues, que tomase como modelo el grabado de la la Santa Faz sostenido por dos Ángeles, de Durero, fechado em 1513¹⁶.

En las calles laterales del primer cuerpo del retablo figuran los santos intercesores. Arriba, de medio cuerpo, *San Benito* y *San Bernardo*; abajo, de cuerpo entero, *San Juan Bautista* y *San Juan Evangelista*. La intercesión de los santos fue rechazada por las distintas ramas de reformadores en razón de que el único mediador entre Dios y los hombres había sido Jesucristo, su Hijo hecho hombre. Trento con la doctrina sobre la Comunión de los Santos restableció la interrelación de los difuntos con los santos intercesores en virtud de cuya invocación las almas de los muertos detenidos en el purgatorio amminoraban sus penas. Con este propósito los santos eran y son invocados durante la celebración litúrgica de la misa, tanto antes de la consagración como después de ella. Aquí fueron seleccionados para su representación como intercesores en primer lugar San Benito (fig. 7) y San Bernardo (fig. 8), ambos con sus báculos abaciales, por haber sido el primero, San Benito, autor de la regla benedictina, a la que las religiosas del monasterio se habían sometido al principio, y el segundo, San Bernardo, por haber sido el reformador de aquella regla y fundador de la orden cisteciense a la que se habían pasado más adelante las monjas.

Pienso que los dos Juanes, el Bautista y el Evangelista, fueron elegidos para el mismo oficio de intercesores por su condición de eremitas, el primero



6. *La Santa Faz*, Colección E. March, Palma de Mallorca.

en el desierto de Judea y el segundo durante el destierro de la isla de Patmos, condición que repetían las monjas del monasterio en virtud de la clausura y la austeridad de la regla. Pero además el Bautista, cubierto con una piel de camello, su cuerpo consumido y pintado casi de perfil, señala, con el brazo derecho extendido hacia abajo, el sitio donde debían encontrarse el sagrario y custodia conteniendo a Cristo sacramentado que, durante la misa, es presentado como el Cordero de Dios que quita el pecado del mundo (fig. 9). El Evangelista fue efigiado por El Greco de frente y ya anciano, absorto en la lectura de un gran infolio abierto durante su permanencia en la isla de Patmos, infolio que tiene que ser el libro del Apocalipsis por él escrito. De él se conserva el dibujo pretaratorio en la Biblioteca Nacional, que no deja dudas de que la pintura representa a San Juan y no a San Pablo, como a veces se ha escrito, pues tiene a los pies su atributo distintivo, el águila. Pues bien el libro del Apocalipsis tiene como protagonista recurrente al Cordero de Dios, degollado como víctima propiciatoria de la humanidad, y que, por ello, después de haber abierto los sellos del misterioso libro, ha penetrado en la gloria y es adorado por multitud de ángeles y de almas redimidas (fig. 10).

Los dos últimos lienzos pintados por El Greco para la iglesia se asentaron en los retablos colaterales del transepto, que debían hacerse según el diseño que Diego de Castilla solicitó al arquitecto real, Juan de Herrera,

quien se encontraba trabajando entonces en el Alcázar de Toledo, y que ya había intervenido en la revisión de la traza del templo. El haber acudido a Herrera es una muestra más del afán de notoriedad de don Diego, quien se esforzó para que en su fundación interviniesen únicamente los artistas más en vanguardia de entonces. Sin embargo fue finalmente El Greco quien trazó los dos retablos, encargándose también de su ensamblaje Juan Bautista Monegro, el cual, a su vez, mejoró sus proporciones, como ya señalé. Son sencillísimos, pues están formados por columnas corintias de tercios inferiores machiembrados sosteniendo un frontón triangular. El friso curvo del entablamento decorado con escamas debió verlo el cretense en láminas de los libros de arquitectura de Palladio y Vignola que tenía en su biblioteca.

Las historias que debía representar le fueron esta vez señaladas expresamente por don Diego de Castilla en la cédula que extendió el 8 de agosto de 1577: “Quanto a los dos retablos de los colaterales sean las que os declararán, como sería la Natividad y Resurrección, poniendo en la una de ellas a san Hierónimo y en la otra a san Ildefonso”¹⁷. En coherencia con el plan iconológico general ambos misterios, además de señalar el inicio y el final de la obra de la redención por Jesucristo, incluyen específicamente la manifes-



7. *San Benito*. Museo Nacional del Prado.



8. *San Bernardo*, paradero desconocido.

tación de su cuerpo mortal, como hombre (la Natividad) y la manifestación de su cuerpo glorificado como Dios (la Resurrección), que se verifican unificadamente en el momento de la consagración durante la celebración de la misa en el altar. Por otra parte la escena de la Resurrección de Cristo, vencedor de la muerte, tiene una connotación funeraria directa. La inclusión de la figura de San Jerónimo en la Natividad y de San Ildefonso en la Resurrección fue elección personal de don Diego de Castilla, quien debía profesarles singular devoción. Al primero probablemente por haber pasado los años de su infancia al lado de su tía doña María Niño de Portugal en el monasterio de San Jerónimo de Montamarca, al lado de Zamora; al segundo porque había sido arzobispo de Toledo, patrono de la catedral y cabildo, de la que él era deán. R.G.Mann sospecha que en la figura de San Jerónimo El Greco realizó un retrato de su cliente Diego de Castilla¹⁸; sin embargo, además de que el cardenal don Gaspar de Quiroga había prohibido representar a los santos del cielo como retratos de contemporáneos¹⁹, no es muy claro el parecido del rostro del San Jerónimo con el auténtico retrato de don Diego de Castilla que se conserva en el monasterio de Santo Domingo el Antiguo (fig. 11).

Thetokópoulos había representado el tema de la *Natividad y Adoración de los Pastores* por lo menos cinco veces conocidas antes de establecerse en Toledo, por lo que este asunto iconográfico le era muy conocido y experimentado. Por él experimentó predilección, puesto que lo escogió para presidir el altar de su propia sepultura en la misma iglesia de Santo Domingo el Antiguo. En el altar del lado la epístola compuso la escena bajo un techado o cabaña rústica, como lo había hecho en una de las alas laterales del tríptico de Módena o en el cuadro de la colección del duque de Buccleugh (Kettering, Inglaterra), para acomodarse más a la propiedad histórica y a la tradición que en su decreto sobre las imágenes sagradas había preceptuado el concilio de Trento, un ejemplar del cual tenía el cretense en su biblioteca. Renunció así al escenario arquitectónico monumental utilizado como fondo en tablas como la del museo Benaki de Atenas o la del museo Willumsen de Frederikssund, que se alejaban claramente de la realidad histórica, bien es verdad que el tema de la tabla de Atenas era la *Adoración de los Reyes*, que exigía mayor aparatosidad..

Pero la agrupación y escala de los personajes de la Natividad de Santo Domingo el Antiguo es completamente diferente a la de todas sus otras Natividades, más compacta por cuanto que todos ellos, la Virgen, San José, los pastores viejos y jóvenes, rodean la figura del Niño Jesús sobre el pesebre formado una suerte de losanje. Pero lo más importante es la luz, que irradia del cuerpo del Niño e ilumina la escena, que transcurre en las tinieblas de la noche aclarada tenuemente por la luna. Esa luz física significa metafó-



9. *San Juan Bautista*. Iglesia de Santo Domingo El Antiguo.



10. *San Juan Evangelista*, Iglesia de Santo Domingo El Antiguo.

ricamente la iluminación de la humanidad sumida en las tinieblas del pecado. San Jerónimo, que vivió en Belén la mayor parte de su vida, está representado de medio cuerpo en una esquina del cuadro, vuelto su rostro al espectador para atraer su atención y hacerlo participar empáticamente en la escena. Manipula un libro abierto con la mano derecha, su traducción de la Biblia al latín o Vulgata, mientras con la izquierda sostiene una vela para subrayar el nocturno. Este último detalle recuerda temas como el del *Soplón*, un adolescente en la oscuridad soplando sobre un ascua para encender una vela, que el Greco pintó durante su estancia en Roma y hoy se encuentra en el museo de Capodimonte. Estos nocturnos proceden probablemente del estudio en Venecia de las “Natividades” de Jacopo Bassano, de las que el



11. *La Adoración de los Pastores*. Santander: Fundación Botín.

cretense imitó así mismo el aspecto rústico de los pastores. Al fondo, como perdidas en el paisaje lunar, aparecen dos figuras femeninas dialogando entre sí, que también lo hacen en la tabla de la *Adoración de los Pastores* del tríptico de Módena, probablemente las comadronas Zelomí y Salomé de las que habla el evangelio apócrifo del Pseudo-Mateo²⁰, un resabio de la pintura medieval tanto de oriente como de occidente que el cretense no acertó a eliminar.

El cuadro de *La Resurrección* tiene en común con el de *La Adoración de los Pastores* el que ambas escenas transcurren por la noche, siendo su denominador común el especial manejo de la luz (fig. 12). Como en el lienzo anterior la luz irradia del cuerpo de Cristo, pero ahora con una total intensidad propia del cuerpo resucitado y glorioso en que manifiesta ya sin tapujos su naturaleza divina y que es garantía, como proclama San Pablo en la segunda carta a los Corintios, de la resurrección de todos los difuntos. La figura del Resucitado es de una belleza apolínea y su adelgazada y estirada silueta, la postura de las piernas y el ondear del manto color púrpura y del estandarte blanco, que lo enmarcan dispuestos en forma de V invertida, sugieren el irreprimible ímpetu ascensional de quien ha desbaratado la losa de su tumba. Los soldados unos se encuentran aún inmersos en el sopor del sueño nocturno, otros huyen despavoridos y espantados por la irrupción de la repentina luz que ha invadido la escena. La imagen de San Ildefonso, pintada de medio cuerpo y riguroso perfil a la izquierda, para hacer “pendant” con la de San Jerónimo al otro lado, representa al santo arzobispo toledano revestido de alba y casulla. Aunque mira absorto a la figura del Resucitado, con su brazo y mano derecha extendida parece hacer una seña al espectador, cumpliendo la misma función que San Jerónimo en el cuadro del otro altar, es decir la de convidarlo a participar en el acontecimiento. R.G.Mann ha pensado que el cretense tomó como modelo para esta figura de san Ildefonso, creo que sin razón, al arzobispo toledano fray Bartolomé de Carranza y Miranda representado en el retrato que le hizo Luis de Carvajal en 1578 para la serie de prelados toledanos de la Sala Capitular²¹, pero ni por la edad ni por los rasgos fisiognómicos es posible encontrar parecido alguno. El cretense, lo mismo que hizo con San Jerónimo, se inventó el personaje y, además, en este último caso, lo sometió a un proceso de absoluta idealización.

Los más recientes estudios sobre El Greco se están ocupando de averiguar las fuentes gráficas de sus pinturas, especialmente las estampas y grabados venecianos que pudo emplear para sus composiciones y que debió traer consigo en abundancia de Italia. En este sentido Maria Constantoudaki ha desmenuzado últimamente este cuadro de *La Resurrección* del Greco, buscando el precedente gráfico de todos y cada uno de los personajes que lo componen: Cristo, los soldados y San Ildefonso, como si se tratase de encontrar la piezas de un “puzzle”²². Me limitaré a señalar aquí sólo algunos de los grabados y estampas que me parecen algo más convincentes. Para la figura de Cristo resucitado piensa la estudiosa griega que el cretense pudo utilizar la estampa de *La Resurrección* realizada por el veneciano Giovanni Battista Fontana, pero para la postura de las piernas, cruzadas de una manera extraña, El Greco se fijaría en un dibujo del mismo tema hecho por Miguel Angel, que pudo conocer a través de la copia en miniatura que de él hizo su amigo



12. *La Resurrección de Cristo*. Iglesia de Santo Domingo El Antiguo.

Giulio Clovio. En cambio las contorsionadas actitudes de los dos soldados que huyen despavoridos estarían inspiradas por una estampa del romano Mauro Cartaro. Aunque todo esto hubiera sido cierto, no empañaría para nada el talento creativo y la originalidad de El Greco, que no pudo extraer de las calcografías más que el contorno de los personajes, no precisamente la luz y el color que son tan singulares de su personalidad y estilo. Además la combinación absolutamente distinta de los distintos pormenores sacados de



13. Detalle del ático del retablo de *La Asunción*.

una o de otra estampa, hacía que el producto resultante fuera una cosa absolutamente diferente de los fragmentos usados.

El Greco dió pruebas en Santo Domingo el Antiguo de que, recién llegado a España, quería demostrar a sus clientes que, como perfecto humanista y hombre del Renacimiento, dominaba las tres artes mayores, arquitectura, escultura y pintura. Diseñó la arquitectura de los retablos, preparó y ejecutó los lienzos de pintura y también proporcionó a Monegro los modelos para la escasa y un tanto marginal escultura de que debería ir provisto el retablo de la capilla mayor. Si don Diego de Castilla contrató el 7 de agosto con Monegro la realización de “tres acroterias o peanas en que asientan las tres figuras conforme a la traza”, al día siguiente don Luis de Castilla especificó que, “porque en la traza del retablo a de aver dos Prophetas de bulto y tres otros bultos de virtudes, el dicho Dominico a de hazer unos modelos destas figuras para que salgan muy acertadas”²³. Las estatuas de madera dorada de los dos profetas están colocadas en las esquinas del ático, a un lado y otro de la pintura de la Trinidad, y ambas sostienen unos rollos de pergamino que probablemente llevan unas inscripciones desvelando su identidad, inscripciones que nunca han sido leídas por la altura a que se hallan (fig. 13). El profeta más joven a la izquierda pudiera ser Daniel y el más



14. Juan Bautista Monegro, *Virtudes Cardinales* según dibujo de El Greco.

viejo con barba a la derecha Isaías, por aquello de que el primero anunció la inminente venida del Mesías y el segundo su pasión y muerte. Las personificaciones de las Virtudes se situaron, conforme a la manera tradicional, en el vértice y a los lados del frontón triangular que corona el ático y son las tres Virtudes Teologales: Fe, Caridad y Esperanza, por este orden, ocupando el centro la Caridad por ser la mayor de todas ellas, según proclamó San Pablo en la primera carta a los Corintios (fig. 14). En estas tres últimas esculturas es donde se percibe más claramente los modelos que dió El Greco a Monegro, pues son prácticamente idénticas a esas mismas tres virtudes pintadas por el cretense en la zona inferior de la tabla central del tríptico de Módena, justamente debajo de la imagen del caballero cristiano a quien corona Cristo resucitado.

NOTAS

¹ Sobre el conjunto de retablos de Santo Domingo el Antiguo véase Wethey, Harold (1967), pp.19-24; Marias Franco (1997), pp.137-153; Álvarez Lopera, (2007), T. I, pp.113-132. Un estudio detallado de la iglesia y de los retablos de este convento se encuentra en Mann (1989), pp. 11-48.

² Sobre la vida y personalidad de Don Diego de Castilla da numerosas noticias el citado Richard G.Mann, acrecentadas en el libro de Fernando Marias.

³ Sobre el Monasterio de Santo Domingo el Antiguo, sus orígenes, historia y relaciones con Don Diego de Castilla y con El Greco aporta bastantes novedades documentales Martínez Caviro (1990), pp.21-69.

⁴ Marías (1983), pp.161-171.

⁵ Decreto XXV de 4 de diciembre de 1563, *Los Sacrosantos Eecuménicos Concilios Trento y Vaticano en latín y castellano*, edición de Anastasio Díaz Machuca, Madrid, Librería Católica, 1908, pp.354-55.

⁶ Martínez Caviro (1990), p.44.

⁷ En Tejada y Ramiro (1855), pp.400-485.

⁸ Los datos documentales sobre los retablos aportados en este estudio están tomados, de San Román (1982), pp. 41-47 y, sobre todo, pp.413-431.

⁹ Marías y Bustamante (1981), pp.25-26.

¹⁰ San Román (1982), p.417.

¹¹ San Román (1982), p.148

¹² San Román (1982), p.415

¹³ Acehimastou-Potamou (1995), pp.29-44.

¹⁴ *El Greco y el Arte de su tiempo. Las notas de El Greco a Vasari* (1990), p. 128

¹⁵ Wolf (1998), pp. 153-203.

¹⁶ Álvarez Lopera, (2007), T. I, pp.11-119.

¹⁷ San Román (1982), p.417

¹⁸ Mann (1989), p.31

¹⁹ Rodríguez G. de Ceballos (1984), p. 154.

²⁰ *Los Evangelios Apócrifos* (1984), pp.208-211.

²¹ Mann (1989), p.36.

²² Constantoudaki-Kitromilides (2005), pp.37-52..

²³ San Román (1982), p. 416.

BIBLIOGRAFÍA

Acehimastou-Potamoy (1995)

ACEHIMASTOU-POTAMOU, Myrtali: "Domenicos Theotocopoulos: The Dormition of the Virgin, a Work of the Painter's Cretan Period", en *El Greco of Crete. Proceedings of the International Symposium, Iraklion, Crete 1-5 septembrer, 1990*. Creta. Municipality of Iraklion, 1995, pp.29-44.

Álvarez Lopera (2007)

ALVAREZ LOPERA, José: *El Greco. Estudio y Catálogo*, II. T. 1, Madrid, Fundación Arte Hispánico, 2007.

Consatantoudaki-Kitromilides (2005)

C O N S A T A N T O U D A K I - K I T R O M I L I D E S, María: "Notes on El Greco's Resurrection in Santo Domingo el Antiguo", en *El Greco. The first twenty years in Spain*. Creta, Universidad de Rethimno, Instituto de Estudios Mediterráneos, 2005, pp.37-52.

Los Evangelios Apócrifos (1984)

Los Evangelios Apócrifos. edición crítica y bilingüe a cargo de Aurelio de Santos Otero, 4ª edición, Madrid, B.A.C., 1984.

El Greco y el Arte de su tiempo (1990)

El Greco y el Arte de su tiempo. Las notas de El Greco a Vasari (edición de Fernando Marías). Madrid, Real Fundación Toledo, 1990.

Mann (1989)

MANN, Richard, G.: *El Greco y sus patronos. Tres grandes proyectos*. Madrid, Akal, 1989.

Marías Franco (1983)

MARÍAS FRANCO, Fernando: *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*. III.. Madrid, C.S.I.C.-Instituto de Estudios Toledanos, 1983.

Marías Franco (1997)

- *El Greco*. Madrid, Nerea, 1997.

Marías y Bustamante (1981)

MARIAS, Fernando y BUSTAMANTE, Agustín: *Las ideas artísticas de El Greco*. Madrid, Cátedra, 1981.

Martínez Caviro (1990)

MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina: *Conventos de Toledo*. Madrid, Ediciones El Viso, 1990.

Rodríguez G. de Ceballos (1984)

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso: "La repercusión en España del decreto del Concilio de Trento acerca de las imágenes sagradas y las censuras a El Greco", en *El Greco: Italy and Spain*, vol. 3 de *Studies in the History of Art*. Washington, National Gallery of Art, 1984, p. 154.

Los Sacrosantos Ecuménicos Concilios...(1908)

Los Sacrosantos Ecuménicos Concilios Trento y Vaticano en latín y castellano, edición de Anastasio Díaz Machuca, Madrid, Lebrería Católica, 1908.

San Román (1982)

SAN ROMÁN, Francisco de Borja: *El Greco en Toledo. Vida y obra de Domenico Theotocopuli*. Toledo, Editorial Zocodover, 1982.

Tejada y Ramiro (1855)

TEJADA Y RAMIRO, Juan: *Colección de Cánones y de todos, los Concilios de la Iglesia Española*. V, Madrid, 1855.

Wethey (1967)

WETHEY, Harold E.: *El Greco y su escuela*, II, *Catálogo Comentado*. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1967.

Wolf (1998)

WOLF, Gerhard: "From Mandylion to Veronica: Picturing the disembodied face and disseminating the true image of Christ in the latin west", en *The Holy Face and the Paradox of Representation* (edición de Herbert L. Kessler y Gerhard Wolf), Bolonia, Nova Alfa Editoriale, 1998, pp. 153-203.

VIRGO CUM VIRGA-RADIX:
EVIDENCIA Y CONTEXTOS EN LA IDENTIFICACIÓN
DE UN RETRATO PALEOCRISTIANO DE LA
VIRGEN MARÍA EN ESPAÑA

John F. Moffitt*

Ecce virgo concipiet, et pariet filium...

et egredietur virga de radice Iesse...

— Isaías 7: 14; 11: 1.

El lugar prominente que tradicionalmente se concede en el arte español a las ilustraciones de la Virgen María es también muy conocido y, por lo demás, ampliamente discutido en la literatura científica¹. Entrando en estas largas discusiones, me propongo examinar con cierto detalle un panel de mosaico. Con unas dimensiones de sólo 54 x 59 cm., ha sido fechado de manera consistente “hacia 400 d.C.”; actualmente se exhibe en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid. (fig. 1) Conforme a la evidencia recogida aquí, se argüirá que dicho *emblematum* puede considerarse la imagen más antigua perteneciente a esa serie ibérica tan extensa de oraciones pictóricas a la Virgen². Aunque el referido retrato en mosaico nunca se haya situado dentro de un contexto específicamente mariano, mi opinión es que esta imagen constituye el retrato más antiguo conocido hasta ahora de la Madre de Cristo hecho en la Península ibérica³.

*Fallecido el autor durante la composición de este artículo, se prescinde de los resúmenes que no llegó a enviar. Ahora cabe advertir que fue el autor del trabajo publicado con un seudónimo H.M.S. Phake-Potter, por deseo suyo alegando razones de seguridad, con el título: *Nuestra Señora de Guadalupe: la pintura, la leyenda y la realidad. Una investigación arte-histórica e iconológica*

Aunque la evidencia física que se conserva del arte cristiano más antiguo en España es algo escasa actualmente, sí sabemos que había suficiente arte de producción temprana como para haber causado una reacción conservadora, y ésta se articuló incluso poco antes de que Constantino aprobara tal práctica ilustrativa, y hasta la hiciera obligatoria. En 306, el Concilio de Elvira publicó un decreto (el Canon 36) que prohibía expresamente el uso al parecer común entonces de “pinturas” (realmente frescos) en las paredes de las iglesias en España: “No debe haber pinturas en una iglesia, ni deben pintarse en las paredes los objetos de culto y de adoración”⁴. Medio siglo antes, Cipriano, obispo de Cartago (248-58), atestiguaba la difusión a través de toda la península ibérica de edificios eclesiásticos, y mencionaba específicamente iglesias en las ciudades principales de Mérida, Zaragoza, Astorga y también León, en cuyas cercanías fue descubierto nuestro icono⁵.(fig. 1) En todo caso, nuestro cuadro de mosaico deberá fecharse por lo menos un siglo *después* del Concilio de Elvira; es decir, mucho después de que Constantino y sus sucesores hubieran hecho de las decoraciones eclesiásticas un complemento litúrgico esencial.

En 431 el Concilio de Éfeso había declarado que la Virgen María era la “Madre de Dios” (*Theotokos*). Inmediatamente después, la evidencia histórico-artística más temprana que apunta al lugar predominante dado a la Virgen María a partir de entonces de forma constante, es un ciclo magnífico de mosaicos, fechados entre 432 y 440, y colocados en el arco triunfal que encuadra el ábside en Santa María Maggiore en Roma; los mosaicos conservados incluyen, entre otras escenas, la Anunciación y la Adoración de los Magos (fig. 2). En una iglesia expresamente dedicada a la Virgen María, en el centro del enorme ábside había un mosaico inmenso que representaba su majestuosa figura entronizada, y esta imagen se conformaba a la pauta anterior de retratos imperiales y cristianos del *Maiestas Domini*⁶. Sin embargo, antes de discutir más sobre nuestra imagen (fig. 1), debemos establecer inicialmente el hecho de la necesidad urgente y contemporánea de un retrato de la Virgen en la España paleocristiana.

LA EVIDENCIA MÁS TEMPRANA DE UN CULTO MARIANO EN LA ESPAÑA CRISTIANA

En su epístola a los romanos, el apóstol San Pablo indica su intención de traer el Evangelio a España (Romanos 15: 28: [...] *per vos proficiscar in Hispaniam*). Aunque Clemente de Roma (h. 95) aseguraba que San Pablo llegó a viajar a España, todavía no es seguro si este viaje del apóstol se realizó realmente. No obstante, se sabe con toda seguridad que, desde las



1. *Virgo cum Virga – V[irgo] Deo*, h. 400 d. C. (?). Mosaico en panel [¿parietal?] de Quintana del Marco (León). Madrid: Museo Arqueológico Nacional.

persecuciones de Decio (249-51), había obispos en funciones en León y Astorga⁷. Por consiguiente, está claro que la iglesia cristiana se desarrollaba en fechas tempranas en España — y junto con la iglesia, un tipo temprano de mariolatría. De hecho, durante los primeros 700 años de su historia, la iglesia en España había experimentado consejos ecuménicos, importantes progresos litúrgicos, la llegada del monasticismo, el surgimiento de varias herejías y una defensa valiente de la ortodoxia. Se puede decir, por otra parte, que la iglesia primitiva en España era microcósmica, y que representaba así fielmente todos los progresos significativos que ocurrían a través del mundo cristiano en la era patristica. En particular, el desarrollo del culto de la Virgen María en España se atestigua por este hecho, como lo prueban por otra



2. *Adoración de los Reyes Magos*, h. 432-40. Mosaico en el arco triunfal, Roma: Santa María Maggiore.

parte los escritos de varios Padres de la Iglesia. En efecto, aunque España estaba aislada geográficamente, de ninguna manera se quedó atrás en la devoción temprana a la Madre de Dios. Como puede verse por el testimonio de varios autores patristicos, la gran devoción y el afecto filial hacia María manifestados por la Iglesia española tiene de hecho una historia muy larga y rica.

Nuestra evidencia más temprana aparece en los escritos de Cayo Vetio Juvencio, un sacerdote español. En 329, Vetio publicó una versión marcadamente artística de los Evangelios en versos latinos, esfuerzo por el que ha sido considerado como el primer poeta épico cristiano⁸. Aunque pocos datos biográficos aparecen en sus restantes obras, sabemos (particularmente por los escritos de San Jerónimo) que Vetio fue un español de noble cuna y que fue un sacerdote que vivió en la época del emperador Constantino. Aunque los cuatro libros en verso que de él se conservan, los *Evangeliorum libri*, constituyen una transcripción casi literal de los cuatro Evangelios canó-

nicos, el poeta utiliza en ellos formas literarias paganas notables por su virtuosismo formal, empleando particularmente, para narrar la vida de Cristo en verso, el estilo y la lengua de Virgilio. La primera parte de sus *Libros de los Evangelistas* se basa en los relatos de la infancia de Cristo dados en los Evangelios, y es aquí donde Vetio menciona por primera vez a la Virgen María. Vista retrospectivamente, la cristología de Vetio era enteramente ortodoxa, y el autor español parece haber tenido una actitud especialmente reverente hacia las Escrituras Sagradas, escrupulosamente sometidas al texto de los Evangelios. La exaltación del vientre de María, paradójicamente “fecundado pero virgen,” se remonta por lo tanto al período inicial de la exégesis cristiana; a saber, durante el reinado de Constantino e inmediatamente después del Edicto de Milán (313).

En este contexto, parece particularmente significativo que el primer autor que celebra de modo enfático el vientre de la Virgen —milagrosamente *fecundo* y a la vez *intacto*— haya sido un español, y también es significativo que sus escritos fueran patrocinados directamente, según parece, por el emperador Constantino. Como escribió Vetio en su jubilosa celebración de la Virgen María, “por mandato divino, tu vientre concebirá al hijo que Dios, alegre, manda que reine sobre todas las cosas. Y cuando des a luz a este Niño, deja que Su nombre sea Jesús. Pues por mandato divino tu vientre concebirá un hijo a quien Dios alegre pide que reine por sobre todos los tiempos. Y cuando des a luz a este Niño, deja que Su nombre sea Jesús.” Las celebraciones uterinas de Vetio fueron citadas con entusiasmo por una legión de seguidores, entre otros por Jerónimo, Prudencio, Isidoro, Braulio, Alcuino, Teodulfo, Rábano Mauro, Escoto Erígena, etcétera, hasta Roger Bacon⁹.

Unos ochenta años más tarde, se menciona a la Virgen María con mucha mayor frecuencia en las obras de otro poeta español de la Iglesia primitiva en España. Los cinco libros de poemas piadosos y apologéticos de Aurelio Prudencio Clemente (nacido en Calahorra en 348) fueron publicados en 405, y desde entonces le proporcionaron renombre duradero como uno de los más grandes poetas cristianos latinos. Por el prólogo de uno de sus libros, sabemos que Prudencio provenía de una familia cristiana noble, que era un hombre instruido, que se hizo abogado de profesión, y que ocupó varios puestos políticos antes de consagrarse a la vida religiosa. Las cinco obras suyas que se conservan tienen títulos griegos, y son ora himnos que celebran la vida y la liturgia cristianas, ora versos didácticos que presentan la apología de la doctrina cristiana y la refutación de herejes.

Si bien, como Vetio antes que él, este poeta estuvo influenciado en su estilo poético por Virgilio y los otros poetas clásicos latinos, para su inspiración espiritual Prudencio recurrió además a la liturgia de su época y, particularmente, a los *Himnos* de Ambrosio de Milán. Su frecuente mención de la

Virgen María demuestra párale papel que ésta ocupaba por entonces, a saber en 405, tanto en la teología española como en la devoción popular. En particular, los escritos de Prudencio jugaron un importante y claro papel, y asombrosamente temprano en apariencia, en la defensa de la doctrina de la Inmaculada Concepción de la Virgen María. Como muestra representativa de sus versos marianos pueden citarse los siguientes, tomados del *Liber Cathemerinon* (“Libro de los himnos para cada día”):

Él es la Palabra del Padre hecha carne,
Nacido de la Virgen, inmaculada, hermosa,
Madre por el poder del Espíritu de Dios,
que no conoce nada del hombre, ni de la unión conyugal
Con sus placeres y tentaciones de pecado.

Aquí está la causa de aquel odio primordial,
De la disensión y de la guerra hasta la muerte,
Que se ha emprendido entre Satanás y el Hombre:
En tierra yace ahora la serpiente
Aplastada por los pies de la Doncella sin mancha.

Ella, que merecía ser la Madre de Dios,
Virgen más poderosa, su veneno somete...¹⁰

En tal contexto, la significación de estos versos teológicos debe acentuarse pues demuestra claramente, como mínimo, que la Mariología se desarrollaba en España al mismo tiempo y de manera semejante que en los otros países cristianos. El papel de María en la Redención era un elemento importante de la teología, ya desde el siglo II, y aquí Prudencio se hace eco de los escritos de San Ireneo, que por entonces había desarrollado la antítesis entre Eva, engañada por la palabra de la serpiente y desobediente a Dios, y María, que acató la palabra del ángel en completa obediencia. Ciertamente, el poema proporciona la evidencia de que Prudencio estaba enterado —y totalmente de acuerdo con ellas— de los dogmas que se habían establecido un siglo y medio antes con respecto a la Virgen María. Lo que resulta incluso de mayor interés es que este poema, que se publicó en 405, tempranamente se refiere a María como “Madre (es decir ‘Portadora’) de Dios.” Lo raro es que se trata de un título —*Theotokos*— ¡que no iba a ser proclamado como dogma ortodoxo hasta el concilio de Éfeso en 431! Esto, de nuevo, parece indicarnos el papel de España como precursora en el desarrollo de la mariolatría.

Otro poema importante sobre el papel de la Virgen se encuentra en otra obra didáctica, titulada *Apotheosis*, que Prudencio escribió en defensa de la

divinidad de Cristo (por emplear la terminología “imperial”) y para explicar la doctrina de la Trinidad:

Por el poder de Dios concibe una virgen intachable,
 Como en su matriz virginal respira el Espíritu.
 El misterio del nacimiento confirma nuestra fe
 En que Cristo es Dios:
 Una virgen por el Espíritu está casada.
 No manchada por el amor, queda intacta su pureza;
 Con el Niño dentro, intocada:
 Afuera, brillante en su casta fertilidad,
 Madre es, pero virgen; madre que no conoció al hombre.
 ¿Por qué, oh dudoso, sacudes tu cabeza tonta?
 Un ángel nos lo hace saber con labios santos.
 ¿No prestarás atención a las palabras angélicas?
 La Virgen bendita, al mensajero brillante
 Creyó, y por su fe concibió a Cristo...¹¹

En el *Himno para el día de la Navidad* el poeta se dirige cariñosamente a la Madre Virgen, acentuando nuevamente su papel esencial en la epifanía de Cristo y en el misterio de la Redención:

¿Estás enterada, oh Virgen Bendita,
 Cuando terminan los fatigosos meses de espera,
 Que tu pureza sin mancha
 Brilla aún más en tu maternidad?

Oh qué grandes alegrías para el mundo,
 Que dentro de tu pecho casto se sostienen,
 De donde surge la edad de oro
 Cuya luz renueva la faz de la tierra.

El grito débil de tu recién nacido proclamó
 La primavera del universo;
 El mundo renacido entonces dejó a un lado
 El lóbrego letargo del invierno.¹²

A la luz de nuestro argumento de que el mosaico español que se discute aquí (fig. 1) es una representación de la Virgen —figura misteriosa que los eruditos españoles identifican tan sólo como una representación del “invierno”— nos parece un hecho significativo la correlación hecha por Prudencio

de María como signo convencional “del mundo renacido” que se enfrenta directamente al “lóbrego letargo del invierno.” Ciertamente, constituían un lugar común las imágenes de María como portadora de luz dentro de la oscuridad del invierno, o sea en el mes de diciembre. Por ejemplo, según consta en una *Misa de la Vigilia de Navidad* galicana, Dios “hizo esta noche santa más resplandeciente con la iluminación de la luz verdadera hecha por medio de la maternidad de la Virgen María”¹³. Por otra parte, como se sabe por dato fehaciente, el décimo concilio de Toledo (656) transfirió la fiesta primaveral de la Anunciación —reconocida por la erudición moderna como representación de “la más solemne de las fiestas de Nuestra Señora en el rito mozárabe”— al 18 de diciembre, poniéndola de este modo en el centro mismo (por decirlo así) del “lóbrego letargo del invierno.”

Finalmente, existe la evidencia de que el mismo Prudencio había descrito, e incluso había colaborado probablemente en la composición de un ciclo de unos cincuenta cuadros de mosaico. En su libro sobre los *Tituli Historiarum qui Dittochaei* (“Títulos para escenas de la historia sagrada, o alimento doble”), Prudencio escribió los 49 *quatuori* (versos cuatripartitos) que se ocupan de una variedad de escenas bíblicas. Tres de éstas específicamente hacen mención, hasta representar literalmente, a la Virgen María, y, dada la terminología convencional, todos los *tituli* probablemente estaban previstos como inscripciones de obras de arte sacro del tipo (pinturas o hasta mosaicos) que entonces se exhibía comúnmente en una determinada iglesia (desafortunadamente no identificada por Prudencio). Veamos cómo su ciclo iconográfico es descrito por el poeta español:

25 *El ángel Gabriel es enviado a María*

Cuando está cerca la venida de Dios, el ángel Gabriel sale del alto trono del Padre y entra en la casa de la Virgen. “María,” le dice, “el Espíritu Santo te hará fecunda, y darás a luz a Cristo, oh Virgen gloriosa.”

27 *Los regalos de los Reyes Magos*

Aquí los Reyes Magos traen al Niño Cristo, amamantado por la Virgen,

Ofrendas preciosas de mirra y de oro e incienso perfumado.

De que tal reverencia sea ofrecida a su casto vientre, se maravilla ahora la madre.

Y que ella ha dado a luz a Dios hecho Hombre, que es el Rey de la Creación.

28 *Los pastores advertidos por los ángeles*

La luz angélica ofusca los ojos vigilantes de los pastores,
Dándoles a conocer la buena nueva de que nació Cristo de una vir-
gen.

Lo encuentran envuelto en pañuelos y Su camita era un pesebre;
Se regocijan con gran alegría y, arrodillándose, adoran a su Dios¹⁵.

En el caso de Prudencio, que escribe a principios del siglo V, pero no en el caso de las celebraciones marianas inicialmente compuestas por Vetio unos 80 años antes, parece que había influencias orientales; a saber, los escritos de San Efrén el Sirio (h. 306-73), cuyas obras habían sido elogiadas por San Jerónimo y que pronto fueron traducidas al latín¹⁶. Como Vetio antes que él, a mediados del siglo IV también Efrén había cantado cómo Dios “tomó su vientre de esposa; Él hizo fecunda la matriz virginal” única a María (y los escritos de San Efrén serán más adelante citados de nuevo con fines similares)¹⁷.

Leandro de Sevilla (h. 540-600) fue otro español tempranamente aficionado a la Virgen María. Leandro era el hermano mayor del bien conocido San Isidoro, que lo describió como un “hombre de elocuencia suave, de habilidades excepcionales, y altamente renombrado por su vida y sus enseñanzas”¹⁸. Nació Leandro hacia 540, y se hizo monje muy joven. Más tarde, designado obispo de Sevilla y metropolitano de la provincia de la Bética, se dedicó a difundir la ortodoxia católica y a la conversión de arrianos, contra cuyas creencias heterodoxas escribió varios tratados. Leandro era obispo de Sevilla en 587, cuando toda España se hizo oficialmente católica bajo el reinado del rey goda Recaredo. En esa ocasión predicó Leandro el “Sermón sobre el triunfo de la iglesia en la conversión de los godos” que se conservó entre las actas del tercer concilio de Toledo, llevado a cabo en mayo de 589 en la nuevamente fundada (en 587) iglesia metropolitana de Santa María. En esta convocatoria, estaba presente Recaredo, y el rey, según la *Crónica* redactada por Juan de Biclaro (h. 590), “estaba restableciendo en nuestra propia época [el espíritu de] del antiguo emperador Constantino el grande”¹⁹. Leandro murió en el año 600 y fue sucedido como obispo de la Bética por su hermano Isidoro.

La obra más conocida de Leandro estaba dirigida a su hermana Florentina con ocasión de su entrada al convento, y se titula *Sobre la educación de las monjas*. Según lo expresado aquí, las ideas de Leandro son enteramente ortodoxas, y siguen la tradición de los escritos de San Jerónimo, de Casiano, de Cipriano, y de San Agustín, y de todos los que habían escrito tratados para la enseñanza de las vírgenes consagradas. En su *Sobre la educación de las monjas* no propone Leandro proporcionarles una regla de vida, como

hiciera San Benito, sino que se trata de un devocionario que elogiaba la vida religiosa y declaraba las virtudes que debían acompañar a quienes la abrazaban. En una tradición que comenzó con la iglesia primitiva (y que sigue en vigor en nuestros días), Leandro presenta a la Virgen María como prototipo y modelo de la virgen consagrada. Pueden citarse las líneas que siguen como doble testimonio de la devoción mariana del autor y de la mayoría de los españoles devotos del siglo VI:

Entiende con qué abrazos desea Cristo recibirte, a ti que has aplastado las tentaciones del mundo; y con qué anhelo te aguarda el coro de vírgenes, a las que las alturas del cielo contemplan apurando los pasos con que ese coro de vírgenes llega hasta Cristo. María, la Madre de Dios, también se regocija, siendo ella el ejemplo máximo de castidad, madre incorruptible, quien por su ejemplo te dio a luz, y permanece casta: ella te dio una prueba viva, y no conoció el dolor; ella dio a luz al Novio, y siguió siendo Virgen. Diariamente ella da novias, y con todo sigue Virgen.

Bendito sea ese vientre que pudo dar sin corromperse; bendita sea esa fertilidad, que al darse llenó el mundo y ganó el cielo como recompensa, y con todo no soltó el velo de la castidad. Deja que arda tu corazón, oh mi hermana, con ese fuego que Cristo envió sobre la tierra. Despiértate con la llama de ese fuego; mira con el ojo de tu mente a los coros de doncellas que acompañan a María; sigue a esos coros, únete a ellos con el corazón impaciente. Apresúrate, date prisa, pues: “Hay guardada una corona de justicia, que el Señor, el Juez justo, te dará en ese día.” [...]

Incluso María misma, Madre y Guía de vírgenes, intercederá ante su Hijo por tus méritos; y para que ella no pueda entristecerte cuando tú ruegas incesantemente por mí, ella me alzaré de donde yazgo y me consolará cuando me aflijo por mi conciencia culpable. [...] Medita en ese ejemplo excepcional de castidad y gloria del estado de tu vida, que es modelo y guía de todas las vírgenes —es decir, María. [...] Mira la castidad y la pobreza de María, quien fue tan rica en el Señor que mereció convertirse en la Madre del Señor, y que era tan pobre en bienes que, a la hora de dar a luz, no tenía los servicios ni de la partera ni de la criada, y el mesón era en sí mismo tan pequeño que ella tuvo que utilizar un establo como cuna²⁰.

Otro santo español de fechas tempranas, pero que tiene la distinción de haber escrito más sobre la Virgen María que cualquier otro, es Ildefonso de Toledo (h. 607-667). Ildefonso nació cerca de Toledo, y entró joven en el

monasterio de Agali, en donde siguió una vida devota, primero como monje y después como abad. La fuente primaria para el conocimiento de la vida de Ildefonso viene de su contemporáneo y sucesor, Julián de Toledo, que redactó una biografía llamada *Elogium*, donde se relatan los acontecimientos principales de la vida del santo. Según Julián, Ildefonso era sabio y santo, y tuvo una influencia profunda en la devoción pública por haber redactado varios textos litúrgicos, uno de los cuales era una misa para la fiesta mariana de la Anunciación, y también se le cita como fundador de un convento para las monjas en Toledo. En 657, cuando la Sede de Toledo llegó a quedar vacante, Recesvinto, el rey goda, pidió a Ildefonso que abandonara su monasterio para ocupar el obispado metropolitano. Durante los nueve años que Ildefonso sirvió en el puesto, redactó varias obras teológicas y piadosas. Poco después de su muerte el 23 de enero 667, se difundió rápidamente su culto y se hicieron copias de sus obras que se llevaron fuera de España los peregrinos que ya visitaban la ermita de Santiago de Compostela²¹.

En el siglo VIII, Cixila, que sucedió a Ildefonso como obispo metropolitano de Toledo, escribió un segundo relato de su vida. Embellecida con varios acontecimientos milagrosos (que tienen poca fiabilidad histórica), fue precisamente esta segunda biografía la que dio lugar a las leyendas que rodeaban la memoria de Ildefonso, asegurando su fama a través de los siglos. Una de estas leyendas refiere la aparición de la Virgen María ante Ildefonso, para recompensarlo por la defensa de su santidad como madre siempre virgen de Dios. Dicha leyenda se había infiltrado en los textos litúrgicos, y a través de los tiempos hasta en la literatura, el arte y la arquitectura (Diego Velázquez pintaría la misma escena a principios del siglo XVII). Aunque las epifanías legendarias que Cixila venía relatando no pueden tener una sólida base histórica, no obstante, y tal como la Sor Atanasia Bragelmann precisa, “aunque los mismos relatos indican a todas luces que son simplemente legendarios, se basaban en la devoción muy atestiguada de Ildefonso a la Virgen. Por consiguiente, si ayudaron a crear un culto al Santo, le dieron una dirección que se correspondía bien con los hechos conocidos de su vida.”²².

El *Liber de Virginitate Perpetua Sanctae Mariae Contra Tres Infideles* (h. 665) se considera la obra principal de San Ildefonso, y tanto es así el que le ha proporcionado un lugar escogido entre los grandes autores de la Iglesia cristiana primitiva. El libro está dirigido a tres infieles, uno de los cuales llevaba el nombre genérico de “Judeo,” pero, como precisa Bragelmann, “el estilo y el contenido del tratado parecen indicar que fue escrito no tanto para denigrar a los judíos como para instruir a los cristianos y para confirmarlos en su devoción a María.”²³. Bragelmann explica también que sería inexacto (como, sin embargo, ya sabemos) acreditar a Ildefonso como el introductor del culto a María entre los españoles. Dicha devoción ya existía, tal como

evidencia —además de nuestras citas anteriores de las escrituras de Vetio, Prudencio y Leandro, sobre la celebración de las fiestas marianas— el gran número de iglesias dedicadas ya a su honor y que se encontraban por toda España²⁴.

La fundación más importante de todas aquellas era la iglesia de Santa María de Toledo, donde se coronaban los reyes visigodos (Wamba, por citar uno, en 672), y donde se convocaban a los concilios eclesiásticos nacionales (como el de 675, por ejemplo). Todo esto realizado evidentemente con la idea de la Virgen María en tanto modelo ejemplar de santo visigodo, siendo a la vez tutelar, colectivo y nacional, de la España visigoda²⁵. Por otra parte, el crédito de la institución de la fiesta de la Anunciación como festividad de invierno fue atribuido específicamente a San Ildefonso porque la primera celebración de diciembre como fiesta mariana ocurrió durante el primer año, 657, en que él sirvió como metropolitano de Toledo. Como hicieran sus predecesores ibéricos distinguidos en la instalación de la mariolatría en España, también San Ildefonso escribía para inspiración de los fieles pero, y quizás aún más que sus predecesores, sus sentimientos personales con respecto a la Virgen han tenido un efecto más duradero en la notoria devoción española a la madre de Dios.

Se divide el *Liber de Virginitate* en un prefacio y doce capítulos, algunos de los cuales se dirigen a la Virgen en rezo ardiente, mientras otros defienden elocuentemente su castidad indeleble. Según Bragelmann, en este caso San Ildefonso había tomado prestado el estilo y el pensamiento de San Efrén el Sirio y de San Jerónimo. Demostrando también un conocimiento impresionante de la Escrituras Sagradas, cita unos 178 trozos de los Testamentos Antiguo y Nuevo para apoyar su tesis. El estilo y el contenido de su obra magistral quizás se observan mejor en este extracto:

Mira cómo por esta Virgen la tierra entera se llena de la gloria de Dios; todos, pequeños y grandes, han aprendido conocer a Dios vivo a través de esta Virgen (Salmos 97: 3); todos los extremos de la tierra recordarán y serán convertidos a través de esta Virgen. Todos los reinos de los gentiles adorarán a la vista de su Hijo; pues el reino es el de su Hijo, y “Él, como Dios, tendrá dominio sobre las naciones” (Salmos 21: 29). Todos cantan al Señor, su Hijo, siendo Él un nuevo cántico de la Redención porque, por nacer de esta Virgen, Él ha hecho cosas maravillosas. El Señor ha dado a conocer su salvación a través de esta Virgen; Él ha revelado su justicia ante nuestra vista (Salmos 97: 2). Aquellos que no podrían encontrar a Dios con la observancia de la ley [judía] han podido encontrarlo a través de esta Virgen. Dios vino a través de esta Virgen, y con naciones y len-

guajes reunidos, juntos hemos acudido y hemos visto su gloria —la gloria que corresponde al unigénito Hijo del Padre (Juan 1: 14). [...] Y mira cómo todas las naciones bendicen y elogian al Hijo de tal Madre²⁸.

Aunque hay muchos textos ibéricos similares que podrían citarse a tal efecto, aunque sean posteriores, se ha establecido ya el punto principal. En suma, que el desarrollo temprano del cristianismo en España adquiriría ese especial color local tan vívido que le daba su devoción profunda a la Virgen María. Este fenómeno se desarrolló tempranamente por toda la península ibérica, y desde los años iniciales de la fundación de la iglesia en España —y continúa hoy. Dada la ferviente mariolatría, tan precoz en España, fenómeno abundantemente documentado en los textos de la época, ¿no debemos, pues, esperar encontrar en este mismo período primitivo algo comparable también en arte visual? Visto así, ¿no se podría tomar como ejemplo de dicho fenómeno ya documentado el mosaico leonés de “hacia el año 400” (fig. 1) como una primera tentativa de representación de la Virgen María?. De ser así, es indudable que dicho supuesto emblema de la Virgen María tendría que conformarse más o menos con la misma clase de imágenes que se produjeron durante el mismo período en otros lugares donde la devoción a la Virgen, con toda su convencional imaginería, había sido corriente.

EL RETRATO-BUSTO LEONÉS Y SUS PARALELOS ICONOGRÁFICOS PALEOCRISTIANOS

Nuestro retrato en mosaico (fig. 1) fue encontrada hace un siglo y pico en España en un sitio llamado Quintana del Marco, situado en la provincia norteña de León²⁹. A una profundidad de aproximadamente un metro, este *emblematum* en particular, junto con otros fragmentos de mosaico, fue encontrado en el yacimiento arqueológico de una ciudad innominada del Bajo Imperio en un lugar ahora llamado “Los Villares.” Como otros tantos objetos procedentes del yacimiento, se halló durante el curso de una de esas excavaciones típicamente no científicas que habían sido practicadas allí de forma esporádica desde fines del siglo XIX³⁰. En los informes restantes de la excavación, ni siquiera se indica si originalmente nuestro mosaico era parte de un pavimento o de una pared,³¹ aunque la primera disposición es la que podía esperarse³². Digo “esperarse” por si se trataba de un tema pagano; por el contrario, si el cuadrado hubiera estado fijado sobre una pared podría ser cristiano³³.

Nuestra ignorancia sobre esta cuestión fundamental de la localización se debe al hecho de que esta *villa* romana privada ni fue excavada ni registrada de una manera científica, y tampoco nuestro retrato en mosaico. No obstante, una fecha probable para la ejecución de nuestra señora emblemática (fig. 1) puede establecerse por la presencia contigua de ejemplos datables de la numismática imperial. Estas monedas se reconocen por venir de los reinados de Vitelio, de Felipe el Árabe y, finalmente, de Constantino, que transformó al cristianismo en la religión oficial del imperio romano a partir del año 313. Este último pedacito de evidencia numismática obviamente nos proporciona el *terminus post quem* más probable para nuestro cuadrado de mosaico, y la fecha *ante quem* inevitablemente ha de ser 711, cuando León, junto con todo el resto de España por debajo de Asturias, pasó al control de los musulmanes³⁴.

Dado que nuestro cuadrado de mosaico está enmarcado totalmente por un borde rectangular, de color rojo ladrillo, llega a ser fácilmente evidente que este *emblematum* (como los arqueólogos españoles lo llaman) fuera concebido originalmente como una composición *independiente*³⁵. No hay, de hecho, evidencia física alguna que sugiera lo contrario, lo que quiere decir que no existe nada que permita comprobar las sospechas persistentes de que el cuadrado perteneció originalmente a un cierto tipo de ciclo iconográfico. Sin embargo, los peritos españoles mantienen que, originalmente, la señora enigmática formaba parte de un ciclo de las “Cuatro Estaciones.” Es más: afirman que esta figura (fig. 1) representa específicamente el “Invierno.” No obstante, se llegó a esta firme conclusión (presentada como la “sabiduría convencional”) pese al hecho de que *no* se ha hallado rastro alguno de los otros componentes del cuarteto *indivisible*, o sea que hay una falta total de representaciones de “la primavera,” “el verano,” y “el otoño.” Este es el *argumentum ex silentium* contra la “tesis invernal.”

Los elementos ilustrados puestos de hecho dentro del cuadrado-conmarco simulado están reducidos al mínimo. La convención aceptada para esta clase de imagen sería generalmente la de un “retrato,” puesto que la mayor parte de la composición está ocupada por la cabeza y la parte superior de los hombros; así que se trata de un “busto.” Es el retrato *en buste* de una matrona de aspecto dominante. El busto de la dama se sitúa ante un fondo amarillento de brillo intenso que parece carecer de espacio. Los planos de su cara están indicados por unos toques esquemáticos de luz puestos en la nariz, labios, mejillas, párpados y cejas. Esta señora majestuosa se revela con la misma cara ovalada y larga, con la misma nariz recta, frente curvada y boca minúscula que aparecen en los numerosos iconos bizantinos que representaban a la Virgen María (figs. 3, 4, 5, 6).³⁶ Dos rizos diminutos se encrespan en el centro de la frente proporcionándole una nota algo coqueta que compensa



3. *Virgen y Niño* (tipo “*Hodegetria*”), h. 1050. Mosaico del ábside, Sicilia: Catedral de Torcello.

en cierto modo la expresión solemne de la señora. Las pistas con que se intenta descifrar su identidad comprenden los llamados cuatro “atributos específicos”: la ropa, el formato del busto, la planta desmedida, y una inscripción parcial (o convencionalmente abreviada) en latín.

Dicha señora de aspecto tan grave se arropa en una capa de color azul profundo (ahora algo decolorada) que cubre la cima de su cabeza y encuadra su cara sombría. Como reconocemos enseguida, el “azul” es, por supuesto, también el color tradicional de la ropa de la Virgen. La imagen se corta abruptamente por debajo de los hombros. Como Sixten Ringbom nos recuerda, “el icono-retrato de media figura, que tiene su origen en el Oriente bizantino, es la imagen piadosa por excelencia; se designaba en Occidente a principios de la Edad Media por medio de un término especial, *thoracicula*, derivado de tórax. En el siglo VII

hallamos a Adamnan contando una historia sobre la imagen milagrosa de ‘*sancta Marie Matris Domini thoracida* (o *thoraciola*)’ en Constantinopla. [...] Ya sabemos a qué se parecían aquellos retratos; en su mayoría eran sólo paneles de bustos individuales [...] modelados, como sabemos, sobre la imagen del emperador utilizada en conexión con el culto imperial de los primeros siglos d. C.; típicamente se trataba de una figura en busto que aparecía debajo de un arco redondeado o cuadrado y detrás de un parapeto”³⁷. Según un sermón del siglo IV atribuido tradicionalmente a San Agustín, era la propia Virgen María quien podía aparecer como *fenestra coeli*, una “ventana abierta,” un vano “a través del que vierte Dios la luz verdadera en el mundo”³⁸.

Se indica el flujo rítmico de los dobleces del pesado paño azulado de nuestra señora (fig. 1) por las líneas negras de los *tesserae* conectados en



4. *Virgen (en buste, tipo “Orant”)*, h. 1050. Mosaico de la nave, Sicilia: Catedral de Torcello.

patrones ondulados. A medida que la ropa azul continúa más allá de su cuello, y por debajo de su pecho, se indica que tal vez la mujer solemne llevaba una tela de una sola pieza, tal como un capote, o sea la *tunica talaris*, que bajaría hasta a sus pies. En este contexto, su ropa exterior azul debe denominarse *pallium* o *palla*, siendo con el tocado un *maphorion* (velo) —y es esta es la misma clase de traje azulado típica también de las pinturas innumerables de la Virgen María en el arte cristiano primitivo (figs. 3, 4, 5, 6)³⁹. Otra señal obvia que indica la probable identidad de la misma señora es una sola planta de color verde-ocre colocada delante de su hombro derecho, sugiriendo así que tiene el tallo (*virga*) en su mano derecha, oculta por el marco. Esta planta parece pertenecer al grupo de los cereales; sin embargo, más que avena, centeno o trigo, representa probablemente el mijo (*Panicum miliaceum*), otra hierba cereal de pequeñas semillas⁴⁰. No importa: el motivo es esencialmente, o genéricamente, un “*virga*,” significado ora un tallo, la



5. *Madonna* (tipo “*Hodegetria*” de la Virgen), h. 600. Panel de encáustico, Roma: Santa Francesca Romana.

rama o el vástago, una ramita verde, un sarmiento de injertar, o varita, barra, báculo, etc.

La cuarta pista es la más obvia. En el fondo del cuadro aparece una inscripción esquemática, o abreviada convencionalmente: “*V DEO.*” Esta inscripción puede leerse como “*V[irgo] Deo,*” indicándonos así la presencia de una “Virgen, por [la agencia de] Dios.” En la fecha asignada oficialmente a este mosaico —la de “hacia 400”— debemos contar ya con imágenes cristianas en la *Hispania* del Bajo Imperio. Que España iba a convertirse en el destino de misioneros cristianos desde las fechas más tempranas, incluso desde el primer siglo d. C., es asunto de registro histórico, y está documentado claramente por la declaración de San Pablo referida anteriormente (Romanos 15: 24, 28); además, sabemos que desde mediados del siglo III, había incluso un obispo en funciones en León, donde nuestro mosaico fue encontrado. Las suposiciones cronológicas generales proporcionadas por las mo-



6. *Virgen* (en buste, tipo “*Panagia Hagiassoritissa*” o “*Chalkoprateia*”), h. 780: copia de un modelo perdido de h. 400. Panel de encáustico, Santa María del Rosario: Roma.

nedas encontradas en el lugar, indicando así una fecha post-Constantino para la ejecución del mosaico, se ven corroboradas por un análisis estrictamente estilístico. En fin, ambas clases de evidencia sitúan de igual forma al mosaico español con la señora del tallo —“*Virgo cum virga*”— dentro del período cristiano primitivo, o ampliamente pre-carolingio. Por otra parte, que lo que yo identifico como cuadro cristiano, en este caso un retrato de la Virgen María, apareciera en villa secular, y no dentro de una iglesia, no es en absoluto inusual en torno al año 400, pues es también el caso de algunos mosaicos británicos encontrados en viviendas particulares, que discutiremos más adelante (figs. 7 y 8).

Por otra parte, podemos encontrar un equivalente en la epigrafía latina cercano a la inscripción de “*V DEO*” en las numerosas inscripciones abreviadas en griego encontradas en los mosaicos bizantinos que representan a la



7. Cristo (en buste) con Chi-Rho y granadas, h. 350. Pavimento de mosaico de Hinton Saint Mary (Dorset, Inglaterra), Londres: British Museum.

Virgen María y que pertenecen al período post-iconoclasta (a partir de 843), pero que debían repetir fórmulas iconográficas ya antiguas. Entre otros muchos, uno fechado a mediados del siglo XI que muestra, a la manera habitual, a Nuestra Señora como matrona de aspecto solemne y majestuosamente revestida con su combinación de *pallium-tunica talaris* de color azul profundo y con la cabeza cubierta con el *maphorion*; mosaico que se encuentra en el ábside de la catedral de Torcello en Sicilia (fig. 3). Este tipo iconográfico estándar, establecido desde hacía mucho tiempo, era llamado la *Hodegetria*,⁴¹ donde se representaba la Madre de Cristo con nimbo y con el infante en su brazo izquierdo (a veces el derecho). Los orígenes del tipo *Hodegetria* estándar, como otros modelos de la Virgen María discutidos aquí (figs. 2, 4, 5 y 6), pertenecen indiscutiblemente al período pre-icono-



8. *Neptuno y Tritones con patrones tipo cruz en tapiz*, h. 350. Pavimento de mosaico de Frampton Villa: (Dorset, Inglaterra), *in situ*.

clasta, y probablemente se remontaban incluso al reinado de Justiniano. En el caso de la *Hodegetria* de Torcello, evidentemente se trata de lo que fue inicialmente un tipo iconográfico provincial, una concepción seguramente palestina o, lo más probable, de origen copto-egipcio.

La fórmula de la *Hodegetria*, como tantos otros tipos bizantinos de la Madonna, admite a una cierta variación; por ejemplo, la Virgen como figura integral, como en Torcello (fig. 3), o de media-figura y de pie, como un busto —según lo exhibido también en Torcello (figs. 4 y 6)⁴². Esta alternancia normativa, la configuración de media-figura/busto, también puede tomarse como paralelo, aunque de una manera muy general, a la composición del diminuto cuadro en el mosaico de Quintana del Marco (fig. 1). En Torcello, entre muchos ejemplos bizantinos similares que se podrían citar, el arreglo estándar de las letras griegas (con una tilde sobre-inscrita, indicando una abreviatura, que en sí misma representa una fórmula dedicatoria enteramente rutinaria) es “*M. P.*,” según pone al lado izquierdo, y, a la derecha, “*Θ V.*” Colectivamente, esta secuencia significa “*M(ATH)P Θ (EO)V.*” *MATHR THEON*, o “Madre de Dios.” En latín, se convertiría en “*Mater Dei*,” que en sí misma era una designación honorífica normativa para la Virgen en el Occidente cristiano.

Aunque es netamente diferente también en su estilo pictórico y en su significación iconográfica, la imagen identificada actualmente como el ejemplo más temprano de un retrato deliberadamente previsto de la Madonna —y figurada aquí sin un halo o un nimbo— es el bien conocido fresco (contra mosaico) que puede verse en las catacumbas de Santa Priscila en Roma, y que se ha fechado alrededor del año 200⁴³. (fig. 9) En este ejemplo, el tema particular parece ser el de la *María Lactans*, o “Virgen de la Leche” en su oficio de nodriza. Evidentemente se originó el tema en Egipto, donde a menudo se retrataba a la Diosa Isis amamantando a Horus niño; en el Oriente bizantino este tipo llegaría a ser después sumamente popular como la Madonna *Galactorophousa* (“Dadora de leche”)⁴⁴. En la misma catacumba de Priscila hay también otra pintura (menos preservada) que muestra a una mujer sentada que sostiene a un niño junto a su pecho. Puesto detrás de ella, hay un hombre que señala una estrella, y hay quienes (y yo mismo me incluyo entre ellos) lo señalan específicamente como el profeta Isaías⁴⁵, sobre quien tendremos algo más que decir a su debido tiempo.

Hay otros dos cuadros muy tempranos que retrataban a la Virgen —y ambos claramente etiquetados. Pero en dichos ejemplos María aparece sin el Niño y también sin su nimbo (y este motivo no parece haber llegado a ser generalmente obligatorio sino a partir de mediados del siglo V). El primer ejemplo (fechado h. 250) es el fondo de una copa de cristal grabado en oro que representa a “*MARIA*,” de pie entre “*PAVLVS*” y “*PETRVS*.” (fig. 10) El otro ejemplo es una losa grabada, quizás de h. 500, de la iglesia de San



9. *Virgen y Niño*, h. 190. Pintura mural en la Catacumba de Priscila: Roma.

Máximo en Tarascon (Ariège), cerca de España, en los Pirineos franceses, en una provincia entonces todavía conocida como “Gallia Narbonensis,” y que desde 418 formaba parte del reino visigodo español. (fig. 11) Según una inscripción puesta encima de la cabeza de esta figura en oración devota, no es otra que la misma “MARIA VIRGO MINESTER DE TEMPVLO GEROSALE” —“Virgen María, ministra del templo de Jerusalén”⁴⁶.

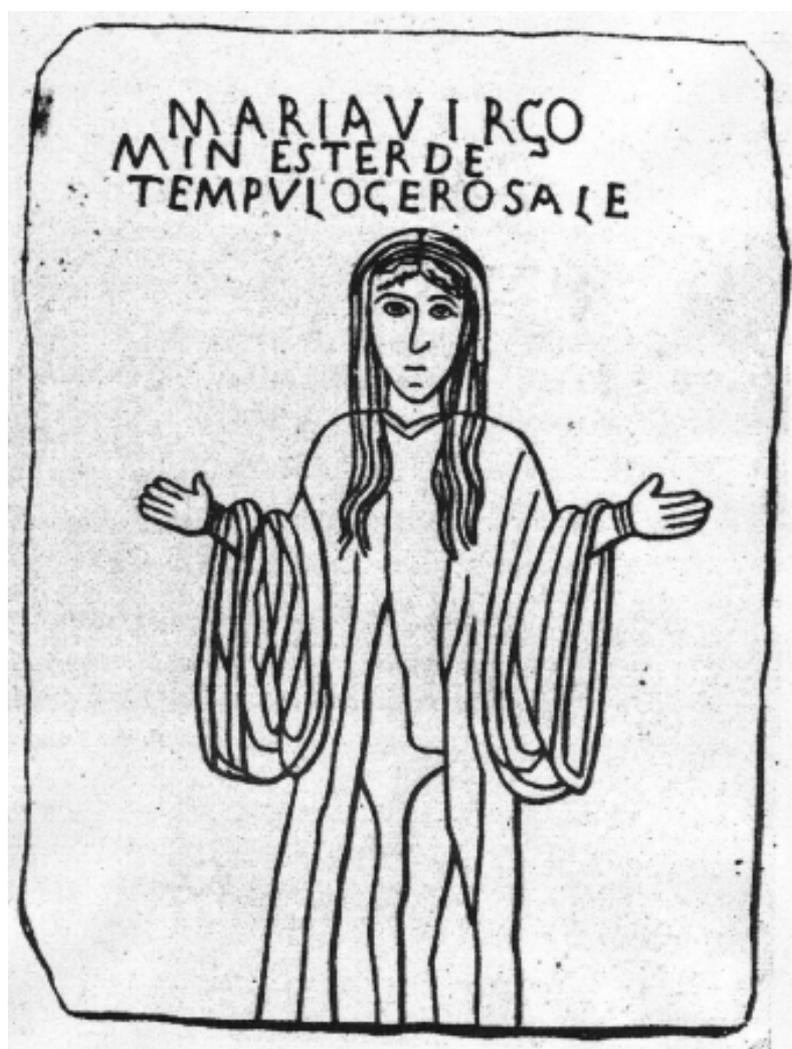
Todas estas figuras se presentan aisladas en una manera esencialmente simbólica y se suprime en gran parte en ellas el elemento narrativo, lo cual es típico de la pintura cristiana primitiva anterior al siglo V. Una conclusión preliminar surge de este somero examen de la escasa evidencia disponible para determinar la forma en que aparecía la iconografía mariana antes del concilio de Éfeso en 431; a saber, que el asunto era, hasta entonces, algo enteramente difuso y tan ecléctico que estaba oportunamente abierto a toda clase de estímulos diversos. Tanto como con el resto de la iconografía cris-



10. *María orante entre los Santos Pablo y Pedro*, h. 250. Fondo de un vaso grabado en oro.

tiana primitiva, un factor importante que contribuía a su desarrollo era la cultura pagana y las imágenes típicas de la antigüedad tardía. Otra influencia que funcionaba sobre las imágenes estrictamente artísticas de los períodos más tempranos de la cristiandad habría sido el factor patrístico, tal como podía suponerse, y así entra una influencia de carácter enteramente textual. El ejemplo español discutido aquí (fig. 1) será utilizado para ilustrar dichos aspectos.

Un problema importante con este tipo de investigación estilística e iconográfica, al tratar de casi todas las obras de arte realizadas antes del siglo VIII —incluyendo las de contenido específicamente mariano— es, por supuesto, la carencia de materiales comparativos. Esta laguna se debe sobre todo a la llamada “controversia iconoclasta,” que se desató a lo largo de más



11. *La Virgen María, orante, como servidora del Templo de Jerusalén, h. 500. Piedra grabada, Tarascon (Ariège, Hautes Pyrénées): Saint Maxime.*

de un siglo a partir de un decreto imperial de 726 que prohibía la figuración, y hasta animaba a la destrucción de las imágenes religiosas anteriores, sobre todo los iconos con una sola figura. No obstante, según lo que consta por el biógrafo del emperador Constantino, Eusebio de Cesarea (en su *Historia Ecclesiastica*, VII, 18), los iconos pintados que representaban a Cristo, a San Pedro y a San Pablo se veían por todas partes, hasta a principios del siglo IV. Según su testimonio, se encontraron iconos por lo general en viviendas privadas (probablemente también en las *villae* rústicas). Como Eusebio escribió, “hemos examinado también las imágenes de los Apóstoles, de Pablo y de Pedro, y hasta del mismo Cristo, que se preservan en las pinturas [*eikonas*]: presumiblemente los hombres de épocas pasadas tenían el ne-

gligente deseo de honrarlas así en sus casas, tal como la costumbre pagana con respecto a los salvadores [*soteroi*]⁴⁹. Dichos retratos anteriores de los *soteroi* paganos habrían sido compuestos específicamente en el formato tradicional de la *imago clipeata*, que así designaba a una figura *en buste*.

Como se sabe además por otra evidencia textual, se portaban tales *efigies* en procesiones públicas y, en otras ocasiones y contextos, fueron empleadas como potenciales fuentes privadas de protección divina en momentos de crisis personal. Desafortunadamente, ninguno de dichos iconos primitivos se conserva; sin embargo, por fortuna han sobrevivido algunos cuadros que muestran el aspecto de los *eikonas* antiguos, y en dos ilustraciones de una escena de palacio estos cuadros demuestran claramente haberse concebido a menudo *en buste*, y haberse exhibido enmarcados como paneles cuadrados⁵⁰. Aunque André Grabar observa que la evidencia textual “es inadecuada en cuanto a la forma del culto o a cuán extenso era,” no vacila en afirmar que, “hacia el año 400, o en las primeras décadas del siglo V, existía un cierto grado de culto a los retratos de los santos, incluyendo al de la Virgen [e. g., figs. 5 y 6], en diversas ciudades o partes del imperio cristiano”⁵¹. Esto sería estrictamente natural, ya que a mediados del siglo II, el “Credo de los apóstoles” (o la fórmula bautismal romana) había acentuado específicamente el dogma de que Jesús nació del Espíritu Santo a través de la Virgen María. La evidencia textual similar que discute el arte a partir de la era de Constantino sugiere que ya eran corrientes los iconos (o las “pinturas en tablas”) de María y de Jesús; según una especie de guía turística de los monumentos de Constantinopla, el *Parastaseis syntomoi chronikai*, compilado alrededor de 750,

Esto también lo dicen muchas personas; a saber, que las imágenes [de los Patriarcas de Constantinopla del siglo IV] en paneles de Metrophanes, de Alejandro y de Pablo, fueron [ordenadas] hechas por Constantino el grande, y que estaban colocadas en el Foro cerca de la gran estatua [de Constantino] que se puso sobre la columna en el lado del este; tales imágenes [pintadas], los arrianos, al tomar el poder [h. 350], las consignaron a las llamas en el Koronion Milion, junto con la imagen de la Madre de Dios [*Theotokos*] y de Jesús, que se hizo niño en la carne⁵².

Como esto sugiere, los retratos en paneles independientes, y muy probablemente *en buste*, de la Virgen María eran con toda probabilidad corrientes en la adoración doméstica a mediados del siglo IV. Sin embargo, para nuestros propósitos los paralelos estilísticos más interesantes de los arreglos básicos de nuestro mosaico español (fig. 1) deberán hallarse en un panel en

encáustico que ahora puede verse en Roma en la iglesia de Santa Francesca Romana (antes llamada Santa María Nueva)⁵³. (fig. 5) Por lo general los expertos fechan este icono en cierto momento anterior a la controversia iconoclasta, quizás incluso a fines del siglo VI; desafortunadamente, no se sabe si se pintó en el Oriente bizantino o en la misma Italia⁵⁴. Puesto que solamente la cara de esta Virgen María de tipo *Hodegetria* conserva algo de su superficie original, trataremos solo esta parte de la composición (las manos hinchadas parecen ser un añadido muy posterior). Sea cual fuere su fecha original real, el icono exhibido en Roma fue considerado por los fieles (ninguno de los cuales era historiador de arte adiestrado) como obra cuyos venerables orígenes se remontaban al siglo I, e incluso consideraron a su autor como el mismísimo San Lucas, el “pintor de María”⁵⁵. Según una leyenda que persiste (aunque los registros textuales lo fechan algo después), alrededor del año 450 la emperatriz Eudocia envió a su devota cuñada, Pulqueria, un icono ya “antiguo” de la Virgen que había sido pintado (supuestamente “*au vif*”) por un evangelista divinamente inspirado⁵⁶. Inmediatamente después de su llegada a Constantinopla, el precioso regalo, ahora llamado “*Theotokos Hodegetria*,” fue guardado como reliquia en el convento de Blachernae, lindante con el palacio imperial. En esta capilla palatina pródigamente dotada también se exhibían, además del retrato arquetipo de Lucas, las ropas sepulcrales de la Virgen y su *maphorion*, o velo de paño de color azul celeste.

Sea como fuere, igual que en el mosaico emblemático de Quintana del Marco (fig. 1), encontramos en el icono romano (fig. 5) un contorno en forma de óvalo para la cara, una boca minúscula y algo fruncida, el énfasis puesto en los párpados bajos, unos ojos enormes colocados debajo de las cejas fuertemente arqueadas, una nariz larga y estrecha con una extremidad bulbosa, y, finalmente, una capa y un velo de color azul profundo que encuadra completamente la cara de la majestuosa señora. En el caso del ejemplo romano tan bien conocido, el tema es indiscutiblemente el de la Madona, la madre de Cristo, una figura venerable que siempre fue considerada por los teólogos, y mucho antes de la paz de Constantino en 313, como una “*Virgo Deo/Dei*.” En contraste con el cuadrado español de mosaico, y precisamente porque la Virgen romana se conforma de modo estricto al tipo canónico de la *Hodegetria* (“*qui invenit S. Lukas*”), esta *Theotokos* majestuosa tiene halo y acuna cariñosamente al Niño Jesús en un brazo.

No obstante, en otra iglesia romana, la de Santa María del Rosario, encontramos una copia, hecha al parecer en Roma hacia finales del siglo VIII, de otra variante icónica muy anterior; es un tipo alternativo, pero todavía estándar, que está mucho más próximo a la fórmula del retrato en mosaico de Quintana del Marco. (fig. 6) Aunque en sí mismo canónico —pero sin

mostrar al niño y omitido el nimbo— este tipo mariano alternativo se llama la *Panagia Hagiatoritissa*, “el relicario santísimo,” o *Chalkoprateia*, según la iglesia constantinopolitana en que fue exhibida originalmente⁵⁷. La fórmula de este modelo iconográfico presenta a la Virgen orando (“*Virgo orans*”: fig. 4), pero generalmente sin nimbo —y tampoco abraza al niño, pero siempre con el *maphorion* encima de un *chiton* de mangas largas. Una típica Virgen del tipo “*Chalkoprateia*” se presenta como media figura (“*en buste*”) vista en ángulo de tres cuartos, y con la cabeza vuelta levemente hacia el espectador. Esta imagen, de la cual existían muchas posibles variantes, parece haber sido concebida inicialmente en torno al año 400. En aquel tiempo, el emperador Arcadio (395-408) exhibió una reliquia sagrada, la faja de la Virgen, que fue colocada reverentemente dentro del *soros* (un armario-relicario) guardado en la iglesia de la Chalkoprateia cerca de Santa Sofía. Así que se inventó otro tipo de icono de culto —según fue copiado después, por ejemplo, en el panel romano (fig. 6) — para conmemorar este acontecimiento singular⁵⁸.

En la vecindad inmediata de nuestro mosaico español (fig. 1) se hallaron cuadros en los mismos materiales (*opus musiva*); se trata de un grupo de tres perdices y otro fragmento con el dibujo de un faisán. La aplicación netamente cristiana de tales motivos aviares en épocas posteriores es bien sabido; según una autoridad, “la perdiz se utiliza como símbolo de la iglesia y de la verdad,” y un faisán o un pavón real “fue utilizado como símbolo de la inmortalidad [y] con este significado aparece en las escenas de la Natividad”⁵⁹. De hecho, tales “aves del paraíso” representan también un lugar común en muchos manuscritos iluminados paleocristianos, sin duda por el hecho de que constituían ya un símbolo común en el arte conmemorativo romano de la “apoteosis imperial,” tal como se aplicaba específicamente a las emperatrices. Dada su ubicuidad en el arte paleocristiano, y aunque es indiscutible que por entonces funcionaban tales aves “como símbolo de la inmortalidad celestial, de la resurrección, de la incorruptibilidad, o de la beatitud eterna,” todavía sigue habiendo “una carencia que sorprende de textos cristianos tempranos que traten sobre el significado de dichas aves.”⁶⁰.

No obstante, el significado original de las perdices, sobre todo colocadas en proximidad iconográfica a la imaginería mariana (fig. 1), puede extrapolarse por referencia a un compendio estándar del siglo XVII sobre el simbolismo católico tradicional que cita provechosamente un gran número de fuentes textuales antiguas. Según el *Mundus symbolicus* de Filippo Picinelli (publicado en 1694), la *perdris* podría simbolizar de hecho la misma Encarnación. Llevando el lema *AB FLATU FECUNDA* (“fecundada por un soplo”), este pájaro emblemático podría ilustrar el hecho de que la Virgen concibió por mediación de Dios obrando en el modo del Espíritu Santo, y ade-

más, puesto que la Virgen concibió realmente “a través del oído” debido a un saludo angélico (“*quae per aurem concepisti*”), por otra parte la perdiz humilde podría servir para ilustrar la frase *AVDITA VOCE FECUNDA* (“fecundada por una voz oída”). Además de Plinio y de Aristóteles, las fuentes indicadas de Picinelli (de los siglos VI y VII) para estas conclusiones ornitológicas impares son los santos Fulgencio y “Eleuterio” (Eligius o Eloi)⁶¹.

Desde otro ángulo de vista, J. M. Blázquez ha precisado ya que los motivos aviares e incluso el tratamiento estilístico de dichos pájaros en el mosaico español “se repite en un mosaico de Santa Constanza en Roma,”⁶² una iglesia cristiana primitiva diseñada (h. 350) como mausoleo para la hermana de Constantino⁶³. Si realmente repite los motivos sacados específicamente de la fuente romana imperial, entonces el mosaico de Quintana del Marco (fig. 1) deberá fecharse más tardíamente en el siglo IV, o quizás incluso en pleno siglo V. Hasta es posible pensar en una fecha más tardía por el aspecto de motivos similares, y de fechas más seguras, que se encontraron en las regiones pirenaicas próximas a León: a este efecto, la evidencia textual será presentada abajo para un programa iconográfico similar obrado también en mosaico, e igualmente con pájaros y Virgen, que en su momento adornaron una suntuosa capilla palatina contruida en los siglos V y VI en Toulouse durante el reinado visigodo.

Aunque no se ha conservado el ciclo de Galia meridional, la mención de una pareja de mosaicos contemporáneos del último período romano en Gran Bretaña lanzará una luz interesante sobre la situación estilística e iconográfica del *emblematum* de Quintana del Marco (fig. 1). Para tales propósitos, el más interesante es un cuadro en *opus musivum* con marco circular, que data con toda seguridad de finales del siglo IV, procedente de una *villa* romana en Hinton Saint Mary en Dorset, y algo muy similar se había encontrado en España en el emplazamiento del siglo IV de Villafortunatus (Huesca)⁶⁴. (Fig. 7) El propio estilo del mosaico de Dorset nos diría que se trata de una típica imagen paleocristiana, siendo más llamativos los rasgos de una cara rutinariamente esquematizada —con la nariz recta y larga, las cejas curvadas, los párpados pesados, los labios minúsculos y comprimidos, y con ojos saltones de mirar fijo— y con patrones lineales altamente regularizados en el trazado monótono del pelo y del vestido. El mismo vocabulario formal concurre para describir los rasgos absolutamente paralelos pertenecientes a nuestro busto en mosaico de España (fig. 1).

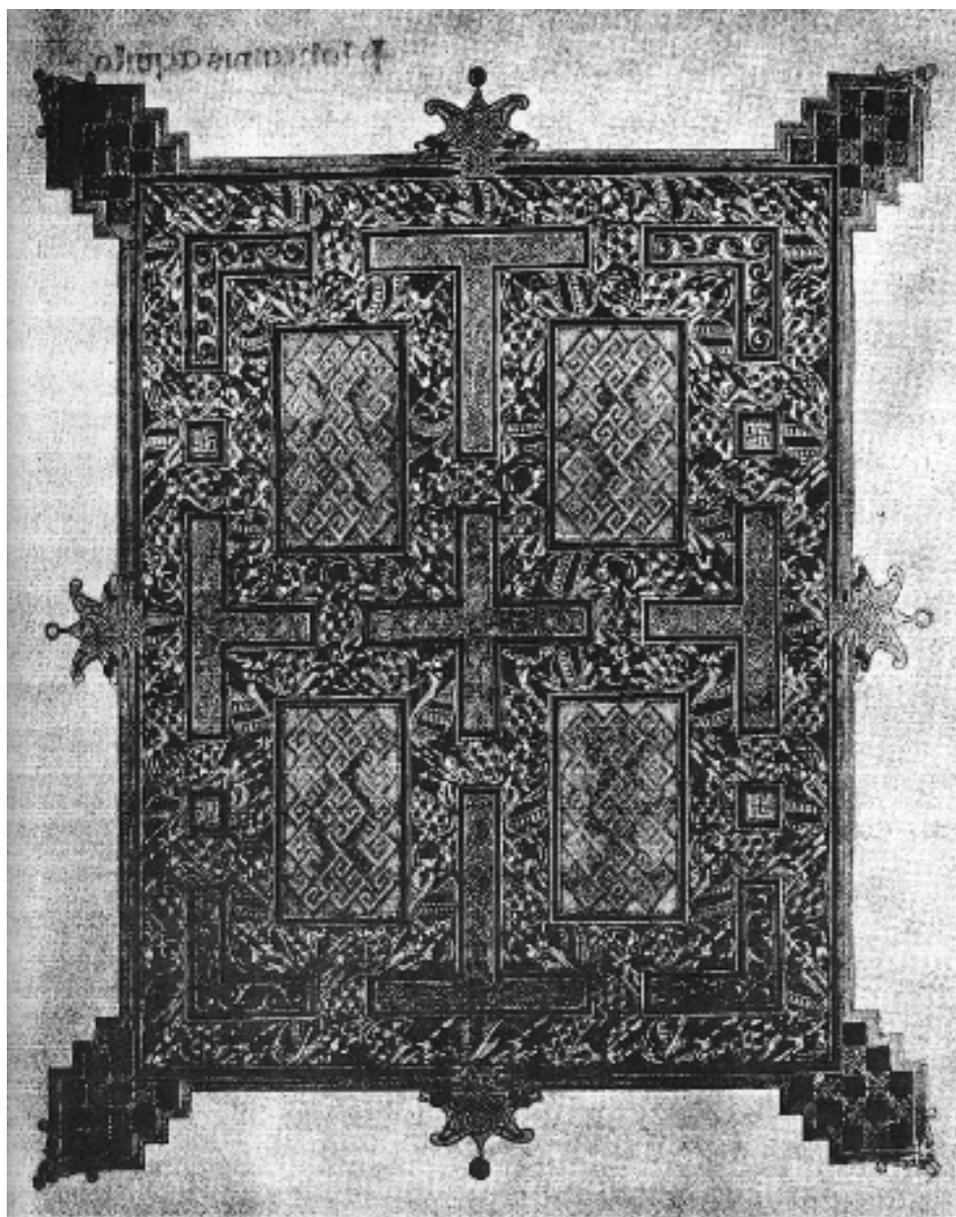
La iconografía demuestra una vez más la identificación estrictamente cristiana del ejemplo de Dorset. Para el diseño de este mosaico de pavimento tipo alfombra, se empleaba un motivo repetido —la cruz— en varias combinaciones; dicha cruz fue empleada repetidamente como un factor gobernante tanto compositivo como ideológico. Un retrato estilizado en forma de

medallón (*imago clipeata*) fue colocado en el mismo centro de un campo de cruces. Existe también el hecho del emblema *Chi-Rho* implantado, y a manera de un halo, directamente detrás del retrato *en buste*, un motivo que sirve para identificar inmediatamente al joven sin barba situado en el centro del pavimento modelado de cruces como “*Kristos*,” es decir, Cristo mismo. Como es el caso en el *emblematum* leonés (fig. 1), la figura central incluso tiene un atributo vegetativo acompañante; en este caso son frutas florecientes en ramas, que pueden identificarse específicamente como representaciones de granadas. Como es bien sabido, pronto se convirtió la granada en un símbolo cristiano de la Resurrección, por su asociación clásica con Proserpina-Perséfone (según lo discutido abajo), la cual, como Cristo en la Pascua, volvía cada primavera para regenerar la tierra; de este modo, una granada sostenida por el Niño Jesús se mostraría con frecuencia en muchos cuadros posteriores en que es representado junto a su madre, la Virgen⁶⁵.

Un caso paralelo se ve en otro mosaico encontrado cerca de Hinton. En Frampton, también en Dorset, a finales del siglo IV un cristiano romano-británico mandó que se instalara en su *villa* un pavimento que se instaló en una abertura cuadrada que terminaba en ábside⁶⁶. En la entrada de la que debió ser una capilla privada, en donde probablemente había un altar, un mosaico estuvo inscrito nuevamente con el monograma ubicuo de *Chi-Rho*. En otra parte de la villa había un cuarto de forma rectangular, donde se colocó un mosaico de tipo enteramente distinto. (Fig. 8) Aquí se exhibía un medallón central que contenía la cabeza de Neptuno, en sí mismo un motivo enteramente pagano, y en otros cuatro medallones los retratos *en buste* de tritones que portaban conchas. Es interesante observar como el mismo arreglo del conjunto de Frampton, tipo alfombra y subdividido en cuadrados con las lunetas que formaban los terminales de un motivo de cruz griega repetida, iba a reaparecer unos trescientos años después en un celebrado manuscrito cristiano-británico, los *Lindisfarne Gospels* (h. 698). (Fig. 12) Tales analogías formales demuestran otra apropiación oportuna por el arte cristiano en desarrollo de temas paganos y de técnicas romanas tardías.

LA VIRGEN MARÍA, LA DIOSA DE LOS TRIGOS Y LOS *TOPOI* DE LAS ESTACIONES

A pesar de su identificación bastante obvia (al menos para mí) como pintura de una “*Virgo cum virga*,” nuestro panel del mosaico de León (fig. 1) siempre ha sido designado como “*Alegoría del Invierno*” por los eruditos españoles. Con todo, dicha denominación habrá de parecer ahora inverosímil, aun cuando sólo sea porque tales representaciones alegóricas del “in-



12. Página con patrones tipo cruz en tapiz, de los *Lindisfarne Gospels*, h. 698. Londres: British Museum.

vierno” *siempre* fueron acompañadas en los mosaicos romanos por *tres otras personificaciones obligatorias*, o sea las de la “primavera,” el “verano,” y el “otoño.” Según la fórmula que fija el formato estándar de los mosaicos romanos de pavimento que representaban el ciclo anual de las “Cuatro Estaciones,” cada estación había sido representada típicamente como un busto simbólico adornado con atributos agrícolas estacionales. Todo esto puede verse en un ejemplo inusualmente bien conservado procedente de una villa

campestre de Zliten en África del norte, fechado en torno a 200 d. C. Aquí el “Invierno” aparece en el centro de la parte superior de la composición⁶⁷. (Fig. 13) En este ejemplo, *Hiems*, como las otras tres Estaciones que se exhiben simétricamente a su alrededor, aparece equipada de las alas simbólicas, esto para indicar sin duda la fugacidad del paso de las cuatro figuras que pertenecen a este *cuarteto siempre indivisible* de los “tiempos del año”⁶⁸. Por otra parte, comparado con la escueta declaración visual, incluso algo torpe, que caracteriza el panel de mosaico de León (fig. 1), se pone de manifiesto que el pavimento tunecino había de pertenecer a un ambiente estilístico y cultural enteramente distinto; a saber, el ilusionismo sensual del tardío paganismo helenístico. En todo caso, en Quintana del Marco no hay absolutamente ninguna evidencia que señale la coexistencia de cualquiera de las otras figuras complementarias que conforman inevitablemente el *cuarteto siempre indivisible* “de las Cuatro Estaciones.” Aunque la ausencia total de los otras tres “Estaciones,” siempre obligatorias, en Los Villares no constituye en sí misma una evidencia decisiva, *faute de mieux*, todavía podemos proceder a considerar nuestro retrato de mosaico como una composición que originalmente fuera concebida de forma independiente.

Sin embargo, parece absolutamente natural que un supuesto retrato, y uno muy temprano, de una “*Virgo Deo*” (fig. 1) pudiera adquirir ciertos atributos, e incluso el formato iconográfico general, que habían pertenecidos previamente a las representaciones alegóricas del “invierno.” En suma, *la Virgen María se asociaba íntimamente con el invierno*. Según el calendario litúrgico, la temporada del invierno contiene algunas de las fechas simbólicas más significativas que alguna vez llegaron a gobernar las vidas de todos los cristianos devotos. Por ejemplo, el 8 de diciembre es la festividad de la “Concepción de Santa Ana,” o sea la fecha en que (según se creía) fue concebida María “inmaculadamente”⁶⁹ Más aún: como ya sabemos, durante el período del Bajo Imperio, en España se celebraba el 18 de diciembre una festividad que conmemoraba específicamente la castidad de María⁷⁰.

Otras fiestas importantes que pertenecen a la estación (o a la idea) del “invierno,” y que también implican directamente a la Virgen en una u otra forma, son la Circuncisión, asignada generalmente al 1 de enero (pero celebrada a veces el 5 de enero), y la Epifanía, que cae en 6 de enero. También existe la Purificación de María (o *Candlemas*), que tiene lugar algo más tarde, el 2 de febrero, y que fue sustituida por la fiesta pagana de las *Lupercalia*. Todas se celebraban comúnmente, tanto en el Occidente latino como en el Oriente griego, a partir del año 370⁷¹. En los reinos de los francos, en el oeste lejano de Europa, y mucho antes de que las últimas reformas del calendario fueran iniciadas en el siglo VI por Gregorio el grande, se celebraba también la fiesta de la Asunción de la Virgen. Como esto solía ser el 18 de enero, esto quiere decir que la Asunción tenía lugar casi al mismo



13. *Ciclo de las Cuatro Estaciones*, h. 200. Pavimento de mosaico de Zliten, Tripoli: Museo Arqueológico.

tiempo que las “*Feriae Sementivae*,” que celebraban a *Tellus Mater*, la Diosa-terrestre que se conjugaba con Ceres, la Diosa de los trigos⁷².

Además de toda esta serie de importantes celebraciones de “invierno” que se centraban en la Madre de Cristo, debe mencionarse que la disensión de mayor alcance frente al cristianismo durante los primeros cuatro siglos d. C., fue planteada por la adoración de *Helios*, el sol. Haciendo frente al desafío que representaba un culto que había reemplazado a todos los demás en el imperio romano, los cristianos del Occidente latino fijaron el día de la Navidad el 25 de diciembre; aquella fecha, y no por casualidad, coincidía exactamente con la fiesta invernal pagana del *Sol Invictus*, el sol nunca vencido⁷³. El resultado fue que la fecha más significativa de todo el año litúrgico cristiano, con excepción de Pascua, viniera a conmemorar, como agudamente

Marina Warner comenta (y algo poéticamente), “el nacimiento de su Dios después del solsticio del invierno, el día en que el sol ha terminado su larga hibernación y comienza a levantarse hacia la primavera; y en el oeste, celebra su renacimiento de la muerte el día [en primavera, y como tal se corresponde con la celebración cristiana de la ‘Pascua’] en que el sol finalmente triunfa sobre las tinieblas y los días se alargan, durando más que las noches”⁷⁴.

Lo que ahora comienza a surgir es el punto de la significación cultural más amplia de nuestro humilde panel de mosaico español (fig. 1). En efecto, ilustra de una manera muy poderosa, y por medio de una imagen iconográficamente condensada, el modo en que los primeros artistas cristianos se valían con frecuencia de préstamos, oportunos e incluso obligatorios, de ideas paganas todavía activas y hasta, como se ve en este ejemplo (fig. 1), el uso de la propia iconografía pagana. El linaje ideográfico de la pintura leonesa “Virgen con tallo” puede relacionarse fácilmente, por ejemplo, con el tema enteramente pagano de la “Resurrección de la Virgen Kore-Perséfone,” cuya vuelta del mundo subterráneo, o sea al “invierno,” constituye el motivo arquetipo de la primavera.

En cualquier caso, otra mirada al calendario litúrgico en cuanto se relaciona estrictamente con la Virgen María, confirma la correlación: Fiesta de la Anunciación se fija el 25 de marzo, así que se corresponde con la fiesta romana pagana de *Hilaria* (el jubileo) asociada con la Diosa de la vegetación, Cibele y/o Deméter que aseguraba la fertilidad (y era una diosa también comúnmente llamada “*Deo*”). En el caso análogo de Kore-Perséfone, su símbolo era otra clase de planta, el narciso seductivo, un símbolo de la “masculinidad.” Como puede leerse en el “Himno homérico a Deméter,” madre desesperada de Perséfone, “era una cosa de temer el verla, tanto para los Dioses inmortales como para los hombres mortales: de su raíz [la del narciso] brotaron cientos de floraciones y olían de la manera más dulce, de modo que todo el ancho cielo arriba y la tierra entera y la sal del mar se rieron bien de alegría. Y la virgen [Perséfone] fue sorprendida y extendió hacia fuera ambas manos para tomar el juguete encantador, pero la tierra de senderos anchos bostezó...”⁷⁵.

Como se puede señalar de nuevo, la madre de Perséfone, Deméter, la Diosa de los trigos, fue invocada comúnmente como “*Deo*.” Este epíteto apareció, por ejemplo, desde el siglo VII a. C., tanto en el *Himno homérico a Deméter*, como luego en unos *Himnos órficos*, ambos pertenecientes a la era imperial romana. En tales ejemplos, la Virgen Perséfone, a quien fue dada una “semilla de la granada miel dulce para comer,” se describía como la “floración pura de *Deo*, la reina del mundo subterráneo,” quién “en primavera” reveló su “figura santa en retoños y frutas verdes.” Específicamente

refiriéndose aquí a “Deo, la madre divina de todos, Diosa de muchos nombres,” se observa cómo “tú alimentas las espigas del grano”⁷⁶.

Siguiendo la pista de ideas similares, puede hacerse mención de un texto temprano de la era cristiana, el *Refutatio omnium haeresium* (h. 235) de Hipólito, donde (8: 39 ss.) se hace especial mención de un sólo “trigo cosechado del grano,” y donde este motivo se cita en conexión directa con Perséфона-Kore, descrita como “la virgen embarazada, que concibe y da a luz un hijo [divino],” nombrado “Aion.”⁷⁷ Su festividad, llamada la *Epiphania* (primero en Egipto y luego en otras partes), cayó originalmente en las *ephermerides*, el día 6 de enero, el mismo día consagrado luego a la fiesta cristiana de la Epifanía (según fuera iniciado quizás por los coptos cristianos en Egipto), o sea el día en que ciertos “magos” reales honraron a una madre virginal y a su Hijo-Rey recién nacido (fig. 14). De todas formas, lo que realmente nos concierne en tales ejemplos paganos por completo es el motivo subyacente, que tan a menudo puede enmascararse bajo la imagen de una mujer solitaria con una planta; y el latente *Rahmenthema* (“tema que enmarca”) es, como comenta Erich Neumann agudamente,

El nacimiento del niño divino, sea que él lleve el nombre de Horus, de Osiris, de Helios, de Dionisios, o de Aeon, que fue celebrado [por ejemplo] en el Koreion de Alejandría, en el templo dedicado a Kore [o a Perséфона], el día del solsticio de invierno, cuando nace la nueva luz divina. [...] El solsticio de invierno, cuando la Gran Madre da a luz al sol, figura en el centro de los misterios matriarcales. En el solsticio del invierno, la luna está llena y ocupa el punto más alto de su ciclo, el sol está en su nadir, y la constelación de *Virgo* se levanta al oriente. [...] Al alegre nacimiento anual del sol corresponde en una fase anterior la alegría del parto matriarcal verdadero, el nacimiento de la “nueva luz.” [...] La Virgen de la maternidad, la Gran Madre como unión de la madre y lo virginal, aparece en un período muy temprano como la virgen con el grano de trigo [*Virgo Spicifera*], el oro divino de las estrellas, que corresponde al oro terrenal del trigo. Este trigo dorado del grano es un símbolo del hijo luminoso. [...] Así la virgen con la *spica*, el trigo del grano, y la portadora de antorcha, *Phosphora*, son todas idénticas a la Virgen [cristiana] con el Niño⁷⁸.

Dada la ubicuidad de tales ideas entre los paganos, apenas puede sorprender que a continuación los primeros Padres Cristianos se aprovecharan de ciertas connotaciones simbólicas pertinentes que se asocian únicamente al solsticio invernal. Aquel momento liminal entre las estaciones, que simbólicamente cae entre “la muerte” y “la vida,” lo tomaron naturalmente para

representar una muestra concreta de su propia religión nueva, que “da vida.” En el caso de la Kore-Perséfone de Alejandría, por ejemplo, se sabe que fueron celebrados durante el período imperial los días festivos de su culto entre el 5 y 6 de enero. Particularmente los ritos de Kore habían solemnizado la *epiphaneia* de un Dios abstracto, *Aion* (la eternidad), y también comprendían la *revelatio* de la estatua majestuosa de una Diosa-virgen que anunciaba la venida de la primavera y la vuelta acelerada de la vida a los prados y a los campos. A principios del siglo IV, los cristianos empezaron a celebrar su propio festival llamado “Epifanía,” que celebraba un momento decisivo en que los reyes magos, traídos “del este” por una aparición estelar divina, rindieron homenaje a la Virgen María y a la revelación impresionante de su niño partenogenético. Ahora no nos parece ninguna coincidencia que este profético “Día de los Magos,” un alternativo funcional a la “Navidad,” viniera a ser también celebrado por los cristianos devotos el mismo día, el 5 de enero⁷⁹.

Un temprano autor patrístico que oportunamente adaptó los diversos festivos paganos del solsticio de invierno a los fines específicamente cristianos a principios del siglo IV fue San Efrén el Sirio (h. 306-373). En sus celebrados *Himnos para la Natividad*, San Efrén comenta enfáticamente acerca del cumpleaños de Cristo, conocido ahora en inglés como *Christmas*, que “¡Éste es el día que reina sobre las Estaciones!” Por otra parte, haciendo las conexiones estacionales apropiadas, observa con cierto detalle cómo:

La Virgen dio a luz hoy [en “Navidad”] al Adán que fue hecho jerarca de los cielos. La vara [*virga*] de Aarón floreció y la madera seca dio fruta [aquí se refiere a Números 17: 2-10]. ¡Su misterio se despojó hoy, porque del vientre virginal un Niño ha llevado la Fruta! [...] En el invierno, que pela la fruta de las ramas de la vid estéril, la Fruta [que aquí simboliza a Cristo] salió para nosotros; en el frío que deja desnudos a todos los árboles, un retoño [*virga*] verdeció para nosotros de la casa de Jesé [aquí que refiere a Isaías 7: 14; 11: 1-2]. En diciembre, cuando la semilla se oculta en la tierra, allí brotó de la Matriz el Trigo de la Vida.

Inmediatamente después, nuestro compositor de himnos piadosos discute las asociaciones primaverales pertinentes:

En marzo [y con referencia específica a la Pascua], cuando la semilla brotaba en el aire, una gavilla se sembró en la tierra [una referencia a Levítico 23: 10]. La cosecha de aquélla, la Muerte la comió en el Infierno; ¡cuál la Medicina de la vida que se oculta allí la estalló! En

marzo, cuando los corderos balan en el yermo, ¡entró en el vientre el Cordero Pascual! [...] ¡Del vientre de la Virgen, como de una roca fuerte, allí brotaba la semilla, de donde había mucha fruta! [...] El trigo que fue sembrado [Juan 12: 24], al tercer día germinó y llenó el Granero de la Vida [Mateo 13: 30].

Y San Efrén vuelve de nuevo para extrapolar la idea del “invierno”:

En diciembre, cuando las noches son largas, ¡se alzó para nosotros el Día [es decir, Cristo] de Quien no tiene límite! ¡En invierno, cuando el mundo entero está melancólico, se adelantó el Hermoso, que animó a todos en el mundo! En el invierno, que hace estéril a la tierra, la castidad aprendió a producir. En diciembre, que causa el cese de los trabajos en la tierra, se hallaban [en cambio] los trabajos de la castidad. [...] Él [Cristo] salió de la matriz en este mes [diciembre], en el cual el sol comienza a dar una luz más larga [después del solsticio de invierno]. La oscuridad fue superada, para que pudiera proclamarse que Satanás fue derrotado; y el sol daba una luz más larga, para que triunfara, puesto que era el victorioso Primogénito. ¡Junto con la oscuridad fue superado el ser oscuro, y con la mayor luz conquistó nuestra Luz!

Como ahora le parece apropiado a San Efrén, hay que hacer mención de los primeros celebrantes rústicos del fértil don profetizado:

Los ganaderos [o sea los pastores] vinieron y glorificaron la uva que brotó de la raíz y del vástago [*virga*] de Jesé [que refiere otra vez a Isaías 7: 14; 11: 1-2], el racimo Virgen de la Vid gloriosa. [...] En vez de las espigas de trigo, la Raíz de Reyes, y en vez de la paja, la Gavilla de la Vida, la hiciste Tú brotar de ella [María]. [...] El primer día [Navidad] es la fuente y el principio; y manda a las raíces que hagan que todas las cosas crezcan. Se elogia el día de nuestro Salvador en las Alturas, siendo un árbol plantado en el mundo. Pues Su Muerte es como la raíz [*virga*] plantada en la tierra; Su Resurrección es como la cabeza en el cielo; en todas partes se alcanzan Sus palabras como ramos [*virgae*]; asimismo Su cuerpo es como la fruta para los hambrientos⁸⁰.

He aquí el subtexto de una relación entendida entre el invierno, que es la muerte metafórica de la vida, y la primavera, que sirve como escenario para la Madre-Diosa y su Niño profetizado, con Él anunciando el “arraigar” de

una nueva vida que volvía a la tierra con la ventaja de todas sus frutas; todo esto queda perfectamente de manifiesto por parte del escritor sirio. Puesto que la base de la discusión de San Efrén se apoya manifiestamente sobre ciertas referencias al libro de Isaías entendidas, especialmente a Isaías 7: 14 y 11: 1-2, más adelante tendré mucho más que decir sobre estas citas en particular, tal como las mismas, de hecho, fueron empleadas por varias autoridades patrísticas en fechas muy tempranas.

Tenemos, de hecho, y en la misma España, una evidencia física inequívoca (aunque algo fragmentaria) consistente en un ciclo de mosaicos de mediados del siglo IV en que se combina un ciclo de las “Cuatro Estaciones” con temas netamente cristianos. En este ejemplo, había algunas escenas de la caza en el registro inferior, y, en la parte superior, dos registros con escenas enteramente cristianas. Dichos fragmentos de mosaicos aparecieron en Centcelles, cerca de Tarragona, en los restos de lo que parece ser un mausoleo imperial que ha sido fechado en torno a los años 353-8; representando así, con toda evidencia, el lugar del entierro del asesinado emperador Constancio⁸¹. Más aún: vistos aquí son episodios sacados de los textos de los Testamentos Antiguo y Nuevo —incluyendo escenas de Adán y Eva, de Daniel en la guarida de los leones, de los tres hebreos en el horno ardiente, de Lázaro y del Buen Pastor. En contraste, en el registro superior, localizado debajo de la cúpula, se ven algunas figuras (por desgracia deterioradas) asentadas sobre unos tronos (¿santos?, ¿emperadores?). Desgraciadamente, el significado último de una combinación tan singular todavía está en disputa entre los eruditos (y solamente los textos de los escritores contemporáneos, como San Efrén, pueden proporcionar la respuesta adecuada). En este caso, la trascendencia de Centcelles es que, según Robert Milburn, “parece ser el ensayo más temprano conocido de adornar una bóveda con temas cristianos en mosaico”⁸². Como tal, este ciclo claramente cristiano es *anterior* al mosaico leonés (fig. 1) que yo propongo considerar como una representación de un tema complementario cristiano: nada menos que la Virgen María.

LA VIRGEN MARÍA COMO “RAÍZ-TALLO” EN LOS ESCRITOS PATRÍSTICOS TEMPRANOS

La evidencia histórica que apunta a la factibilidad de un cuadro de la Virgen María en la fecha presumida de nuestro mosaico (fig. 1), es decir, durante el siglo IV o a principios del siglo V, consiste en lo siguiente. En primer lugar, la evidencia textual presentada en el *Protoevangelium*, o “Evangelio del seudo Santiago” (probablemente escrito antes de 150), apunta al hecho de una adoración mariana ferviente en una fecha muy temprana, es

decir, unos tres siglos *antes* de que fuera concebido nuestro mosaico español. Era también el *Protoevangelium* un texto extensamente leído (sobre todo por el cristianismo helénico). En él, un ángel se aparece a José, que había dudado al principio de la castidad de María, y entonces se informa a un marido correctamente contrito (*Protoevangelium* 8: 17-20), “lo que está dentro de ella es del espíritu santo, y ella va a dar a luz un hijo, y tú llamarás su nombre ‘Jesús’ [y] entonces José se levantó de su sueño, y glorificó al Dios de Israel, que le había deparado tal favor, y que había preservado a la Virgen.”⁸³. Ella era, por lo tanto (o sea, por mediación divina), “*Virgo Deo*.”

Casi al mismo tiempo, a saber, durante los siglos II y III, las pinturas de la Virgen comienzan a aparecer en las catacumbas romanas, pero éstas todavía se ejecutaban en un estilo “helenístico” algo moderado (fig. 9)⁸⁴. Si la Señora de la Leche que se ve en la catacumba de Priscila puede ser identificada de hecho con la Virgen María, entonces una autoridad textual probable sería sacada (de nuevo) del *Apocrypha*, incluyendo textos como éste, encontrado en el extensamente leído *Evangelio del nacimiento de María*, y que los eruditos medievales atribuyeron a San Jerónimo. Según el saludo angelical registrado aquí, Gabriel anuncia a María:

Pues, sin acostarte con un hombre, mientras sigues siendo Virgen, tú [María] concebirás; mientras sigues siendo Virgen, parirás; y todavía Virgen, amamantarás [*virgo paries, virgo nutries*]. Pues el Espíritu Santo vendrá sobre ti, y el poder del Altísimo te eclipsará, sin ninguno de los calores de la lujuria. Pues lo que de ti será nacido solamente será santo, porque sólo eso será concebido sin pecado, y nacido, será llamado Hijo de Dios. Entonces María, extendiendo hacia delante las manos, y levantando los ojos al cielo, dijo, ¡*Ecce ancilla Domini!* Que se haga en mí según tu palabra. [...] Apareció el infante, y mamó del pecho de su madre María⁸⁵.

Nuestros conocimientos actuales indican que los ciclos de *mosaico* más tempranos que ilustraban varios episodios de la vida de la Virgen fueron ejecutados durante la época de Constantino. Aunque ahora se han perdido totalmente de vista, nos consta que las decoraciones hechas en mosaico a principios del siglo IV para ser colocadas en la fachada occidental de la iglesia de la Natividad en Belén habían representado la Natividad y la Adoración de los Reyes Magos. Como afirma un documento posterior al hecho (de h. 835), el mosaico fue comisionado directamente por la madre de Constantino: “Beata Helena [...] erigió la gran iglesia de la Madre de Dios en el santo y glorioso pueblo de Bethlehem [Belén], y, en la pared externa occidental, había mandado Helena que se representara en mosaico la sagrada Natividad de Cristo, con la Madre de Dios [*Theotokos*] que sostiene al Niño,

Él que da vida, en su pecho y [con] la adoración de los magos trayéndoles regalos”⁸⁶.

Los mosaicos conservados (y no pinturas) más tempranos del Occidente latino que más se parecen, en términos estrictamente estilísticos, a la señora vista en el mosaico de Quintana del Marco (fig. 1) —la revestida en un *pallium-cum-maphorion* de color azul profundo— están fechados algo más tarde. Entre tales paralelos formales —al menos los conocidos hoy— deben contarse los extendidos ciclos narrativos de los mosaicos situados hacia 440 en el ábside de Santa María Maggiore en Roma; éstos, sin embargo, nos muestran un tipo decididamente “imperial” de Madona entronizada que recibe los regalos de los reyes magos⁸⁷. (Fig. 14) Tal porte “real” es, sin embargo, absolutamente apropiado para una señora que pertenecía a un linaje real reconocido, el del rey David, el mismo monarca que creció del “árbol de Jesé” (fig. 15), y tal como dicho motivo genealógico fue descrito únicamente por el profeta Isaías (cfr. Mateo 1: 1 ss).

No obstante, y mucho más cerca de España, en el lejano sur de la Galia de los francos, había en Toulouse una iglesia conocida como “la Daurade.” Se sabe que allí había algunas secuencias espléndidas de “mosaicos de oro” con sus inscripciones latinas (*tituli*, del tipo de las compuestas por Prudencio) que representaban con frecuencia a María. Dedicada específicamente a la Virgen, la “Iglesia Dorada” de Toulouse se supone actualmente que fue construida a principios del siglo V. Más aún: la tradición local conecta particularmente su fundación con los reyes visigodos, a saber, españoles, que tuvieron su corte en Toulouse a partir de 419 y hasta 507. En suma, este importante ciclo, comisionado por el ilustrado patrocinio visigodo, representa la *primera* secuencia mariana amplia ejecutada en *mosaico* en la Europa occidental de que tengamos noticia cierta.

En cualquier caso, el programa iconográfico habría sido concebido poco antes del momento en que Gregorio de Tours (539-594) compusiera su masiva *Historia Francorum*, donde el autor presenta “como prueba de que Él [Cristo] nació de la Virgen,” una por entonces corriente referencia a Isaías 7: 14 y Mateo 1: 23, a saber: “escucha la declaración de otro de sus profetas: ‘Mira, una virgen concebirá y llevará un hijo, y le llamará Enmanuel, que siendo interpretado es Dios con nosotros’”⁸⁹. Más apropiado generalmente al contenido del ciclo mariano en mosaico de Toulouse es un poema largo, *In Laudem Sanctae Mariae Virginis et Matris Domini*, redactado alrededor de 605 por Fortunatus, el obispo de Poitiers, quien hace mención de ella como la “nueva floración de la tierra”: *Flos novus e terra*⁹⁰.

Según una descripción dada mucho más tarde, escrita en 1633 cuando los mosaicos en Toulouse fueron limpiados, el cuarto nicho del ciclo “contiene, dentro de un arco, imágenes de Santa María, de Cristo Niño, y de



15. *Árbol de Jesé*, h. 1140. Ilustración en el *Legendarium Cisterciense*. Dijon: Bibliothèque Municipale.

Santa Ana.” Es de interés particular observar que esta imagen sintética de Toulouse de la Madre y el Niño estaba flanqueada por un trío de pájaros; de hecho, de la misma especie de aquéllos otros descubiertos en Quintana del Marco (y tal como han sido descritos anteriormente). En este caso, la Virgen “está rodeada por tres perdices puestas en cuadrados dorados.” Había quizás incluso una imagen de la *Virgo lactans*, es decir, una señora que fue representada como “María, sosteniendo Cristo Niño ante su pecho.” Si no como “*Galactorophousa*,” entonces se habría mostrado la Virgen María de Toulouse ciertamente como *Virgo* y del tipo de la *Hodegetria*, típicamente revestida de sus trajes azules (fig. 5). Esto puesto que, en otro mosaico contigo, Nuestra Señora se describe representada en:

El quinto nicho [que] contiene la imagen de la Virgen María, sosteniendo a Cristo Niño ante su pecho, y apoyando Sus pies santos en su mano derecha. [...] La Virgen santa lleva velo y calzado. Sus vestiduras varían de una manera maravillosa entre el azul y el púrpura. Cerca de su cabeza figura el santo nombre salutífero de MA-RIA.

Además, existía otro mosaico inscrito, en este caso uno que al parecer representaba una “Virgen María entronizada” (fig. 14), y que se encontró en:

El noveno nicho [que] contiene una imagen de la Virgen María, con tocado y sentada en un asiento que se asemeja a un trono episcopal. Va calzada. Su mano derecha se mantiene ante sus pechos en un gesto majestuoso. La izquierda sostiene una cruz de oro que se alza desde su cabeza hasta su pie derecho. Vuelve su cara joven pero venerable hacia el Niño Jesús en el pesebre. Cerca de su cabeza está inscrito el santo nombre MA-RIA.

Siguiendo en la misma iglesia visigoda, en el nicho duodécimo se vio una imagen de la Virgen de media-figura, y era de hecho el busto-retrato de un “orante” de mirada oblicua (figs. 11 y 6), a saber,

Santa María [de pie] junto a la imagen del Salvador. Su cabeza va velada. Mira con expresión encantadora y devota hacia la imagen del Salvador, junto ella. Se ven las manos, pero no sus pies. Alrededor de su cabeza hay un nimbo que irradia. Cerca de ella están escritas estas dos palabras: SANCTA MARIA⁹¹.

Como indica claramente esta descripción detallada del siglo XVII de un determinado ciclo iconográfico de mosaicos, para entonces, ya con mil años de antigüedad, prácticamente todo el repertorio de los tipos iconográficos de María que venían desarrollándose en el Oriente bizantino desde el siglo IV ha viajado a la Europa occidental más remota. Este fenómeno sucedió por lo menos desde mediados del siglo VI, si no con anterioridad. Un cierto fondo histórico nos ayudará a explicar la clase de impulsos que motivaba esta importante migración iconográfica.

En el año 325, o sea un siglo (o más) antes de la presunta fecha de ejecución de nuestro misterioso mosaico de León (fig. 1), en el concilio de Nicea, el emperador Constantino pronunció el anatema sobre las enseñanzas de Arrio. Entre los dogmas heréticos de los arrianos existía uno que tácitamente negaba la castidad de María, al proclamar que Jesucristo no era más que una criatura humana ordinaria, una criatura a quien Dios “había única-

mente adoptado.” Por consiguiente, el dogma de la castidad de María fue enfatizado inicialmente en Nicea, y ese punto en particular, el de la “maternidad virginal,” se subrayó aún más en el primer concilio de Constantinopla convocado en 381. Por este tiempo, San Gregorio Nacianceno (m. 390) registra el primer rezo conocido dirigido a la Virgen. Fue hecho por Justina, una virgen, en el peligro de perder su propio estado inmaculado; así, rezando sus loas a la Virgen, se martirizó Justina dichosamente en 304⁹². En 390, el papa Siricio proclamó a María una “*virgo*” inviolada durante su embarazo, y hasta en el nacimiento de Cristo. Luego, alrededor del año 428, Proclo pronunció un celebrado sermón en que cantaba las alabanzas de María, llamándola entonces, como ya lo habían hecho otros antes de Proclo, la “Portadora de Dios” (*Theotokos*) o “Madre de Dios.”

Dicho título de *Theotokos* (en latín: *Mater Dei*) se hizo dogma en el concilio de Éfeso en 431, que fue convocado en la única iglesia de toda la cristiandad que por entonces había sido exclusivamente consagrada a la adoración de la Virgen María⁹³. Como creyó después el historiador franco Gregorio de Tours, “su basílica fue construida por el emperador Constantino, y es espléndida por razón de su ejecución.” Su calidad era debida al hecho de que, dice Gregorio, “la Virgen santa apareció en una visión al arquitecto, diciéndole, ‘no estés triste, porque te demostraré a ti cómo estas columnas pueden levantarse’”⁹⁴. Quizás no asombrosamente, la ciudad de Éfeso había sido largamente renombrada como centro del culto de otra Diosa, Artemisa-Diana, que incorporó las virtudes, a la manera de la Virgen María, de la castidad y la maternidad (cfr. Actos 19: 24-29, referido “al templo de la gran diosa Diana”). En 451, en el concilio de Calcedonia, se confirió a María otro título griego honorífico, *Aeiparthenos*, o “Siempre-Virgen.”⁹⁵. No obstante, veremos que, aunque usando una terminología distinta, todo esto había sido dicho mucho antes, y más notablemente por Justino y Tertuliano, y tal vez ya desde el año 160.

Poco antes de que Constantino presidiera el consejo de Nicea, celebrado en Antioquía el Viernes Santo de la segunda semana de abril 325, el mismo emperador se había referido además a María y a su Hijo como representación de cierta “Virgen que viene, y con ella viene el rey deseado hace mucho.” En su oración pública (que fue pronunciada en un griego fluido) Constantino también relaciona la venida de la Virgen con las viejas profecías de la regeneración estacional en un sentido mayor, esto es, como *vita nova*, la “nueva edad.” Para ayudarse con este ejercicio literario erudito, y particularmente con sus sutilezas teológicas anexas, se cree que el emperador acudió a su consejero espiritual más cercano, el español Osio, obispo de Córdoba. No obstante, en este caso, las fuentes textuales más importantes para Constantino eran enteramente paganas. En el décimo capítulo de su *Oratio*

ad Sanctorum Coeptum, Constantino celebra la concepción de Cristo por María como el “nuevo modo de parto [...] la virginidad pura: ¡Y una virgen se hizo madre de Dios!” En el capítulo decimonono de su *Oración*, habla el emperador “del testimonio de la Sibila Eritrea, cuyos libros fueron traducidos al latín por Cicerón antes de la venida de Cristo [y] Virgilio hace mención del mismo, y también del Nacimiento del Niño por parte de la Virgen, aunque él habló oscuramente de este misterio por miedo a los poderes reinantes.” Pero ningún texto cristiano anterior que conozcamos se refiere a dicha “prueba.”

Entonces procede el emperador, quizás imaginándose como un nuevo Octavio Augusto, a citar en griego (pero tomándose ciertas libertades) el famoso texto latino de la *Égloga cuarta* de Virgilio (h. 40 a.C.): “La voz del oráculo de Cumas se oye otra vez [anunciando que] viene la Virgen, y con ella el rey deseado hace mucho.” Como entonces Constantino pregunta lógicamente, “¿Quién, entonces, es la Virgen que debía venir?” Para un devoto recién declarado de la Madre Virgen de Cristo, la respuesta imperial es bien obvia: la profecía no debe referirse a la Virgen Astrea, la citada por Virgilio, sino a María, “ella que estaba con el Niño del Espíritu, que debe ser, y que continúa siendo siempre Virgen.” Por lo tanto, Constantino afirma que Virgilio “conocía, según creo, aquel misterio bendito que dio a Nuestro Señor el nombre de Salvador.” Constantino entonces cita otra línea de Virgilio, que haría de esta Virgen algo así como una Diosa de los trigos: “Sin pedirse-lo, la tierra traerá sus frutas más tempranas, y las hierbas fragantes, para saludar a su Rey infantil.” Puesto que Virgilio también había observado cómo “su cuna estará coronada con flores crecidas: morirá la cría de la serpiente,” y entonces procede Constantino a identificar dicha víbora con otra, la que “sedujo originalmente a nuestros primeros padres,” Adán y Eva. No obstante, como ahora pretende Constantino, siguiendo “el advenimiento del Salvador [...] está extinta la misma Muerte, y está sellada la verdad de la resurrección”⁹⁸. Pero otra conclusión parece autorizada hoy; según constata Frances Yates, “el primer emperador cristiano está ansioso por unir tradiciones imperiales y cristianas tanto como sea posible; la Sibila y Virgilio son puestos al servicio de tal fin. La *Virgo* de la *Égloga cuarta* había sido cristianizada como la Virgen María, pero ella conserva los fuertes sentidos subyacentes imperiales y paganos que caracterizaban el cristianismo de Constantino”⁹⁹.

Otros progresos ideológicos latentes en aquel tiempo nos ayudan a explicar la inclusión aparentemente única de cierta planta de tipo vástago, la *virga*, colocado inequívocamente a la manera de un atributo junto a la señora enigmática de Quintana del Marco (figs. 1 y 7). Entre los temas de encuadre contextuales más importantes están los orígenes bien conocidos de la

devoción mariana en los cultos mediterráneos antiguos de celebración de la fertilidad. Como aclara el caso Erich Neumann, entre otros, “el trigo del grano es el símbolo de la diosa [púnica] de Ras Shamra, de Istar y de Deméter, de Ceres y de Spes, y de la Virgen María, quien en su carácter de Madre de la Tierra es la ‘Madona de las Gavillas’ [*Madonna of the Sheaves*]”¹⁰⁰. La así llamada “*Ährenmadonna*,” a quien se refiere Neumann aquí, no ha de preocuparnos específicamente puesto que este tipo de Virgen, cuyo vestido se adorna con las “espigas de trigo,” tuvo una llegada relativamente tardía a las artes visuales; sus representaciones artísticas más tempranas pertenecen al período tardo-medieval¹⁰¹.

No obstante, una vez más encontramos una conexión clara con ciertas diosas celebradas por los escritores paganos durante el período clásico. Un ejemplo notable aparece en las *Metamorfosis* redactadas por Lucio Apuleyo de Madaura (h. 150 d. C.), un seguidor de la diosa Isis, a quien Apuleyo se dirige como “Bendita Reina del Cielo, aunque estás satisfecha de ser conocida como Ceres, la madre original de la cosecha.” Esta deidad de la vegetación “estaba coronada con una aureola intrincada en la que estaban tejidas toda clase de flores [y] las bandas de su pelo sostenían sendos discos erizados de espigas de trigo”. Según Apuleyo, preguntada exactamente quién podía ser esa “antigua Madre de los Trigos,” contesta (y tal hubiera contestado la Virgen María): “Soy la naturaleza, la Madre universal, la señora de todos los elementos, la niña primordial del tiempo, la soberana de todas las cosas espirituales”¹⁰².

Tanto como aquellas otras, considerablemente más antiguas, “Diosas del trigo,” en diversas ocasiones a la Virgen María le fueron aplicados, por ejemplo, los atributos aromáticos y floridos de una diosa pagana de la vegetación, atributos tales como “lirio del campo,” “paquete de mirra,” “rosa de Sarón,” y así sucesivamente. Entre las muchas prefiguraciones silvestres de la fecundidad de María dadas en el Antiguo Testamento —la mayoría de las cuales fueron incorporadas oficialmente en la liturgia de la Virgen— había una cita particularmente evocadora tomada de los Cantares (4: 12-14): “Un jardín cerrado es mi hermana y novia, un jardín cerrado, un manantial sellado. Tus plantas son un huerto de granados con exquisito fruto. Hay alheñas y nardos; nardos, azafrán, cálamo, canela, plantas de incienso, mirra, áloe, con toda clase de las mejores especias.”

A finales de la Edad Media, tales ramilletes florales dedicados a María llegaron a ser, por supuesto, prácticamente innumerables en la liturgia y la himnica mariana. No obstante, como Manuel Trens comentó con algún detalle (citando también las fuentes apropiadas), en el caso de retratos de la Virgen María en España,

El atributo que quizá tenga mayor trascendencia dogmática e iconográfica es el tallo florido que suele llevar la Virgen en su mano derecha [fig. 1]. Este tallo no es puro capricho ni un simple adorno. En las imágenes antiguas, más embebidas de mística mariana, esta simbólica trascendencia se echa de ver con mayor claridad. En ellas la Virgen no lleva en la mano un decorativo ramillete de flores, sino una verdadera barra, un tallo robusto y florido, y que no tiene el aspecto tan agradable como lo tienen los posteriores ramilletes. La *Virgo* (Virgen) lleva una *virga* (vara). Y esto es debido a un tópico [*topos*] de la literatura mariana, en la cual es frecuentísimo y antiquísimo el juego de palabras “*Virgo-virga*.”

Este tópico mariano, que desciende de épocas tan remotas [es decir, de finales del siglo II, como queda ejemplificado por las escrituras de Justino y de Tertuliano], empieza a desarrollarse [¡otra vez!] en la literatura patristica de los siglos XII y XIII, y pronto invade la literatura e iconografía de la Virgen. Siempre que encuentran los místicos en los libros sagrados la palabra “*virga*,” la relacionaron con “la Virgen.”¹⁰³

El erudito español también observa cómo Fulberto, obispo de Chartres en el siglo X, repetía con gran precisión el sentido de este juego de palabras y sus característicos atributos al sentenciar que “*Virgo Dei Genitrix virga est, flos filius eius*” (la Virgen, la Madre de Dios, es la raíz; la flor es su Hijo). Por otra parte, a San Ambrosio se le atribuye una frase que aparece en uno de sus sermones: “*Haec est virga, en qua nec nodus originalis nec cortex venialis culpae fuit*” (Ella [la Virgen] es el tallo, en la cual no hubo ni un nudo de la culpa original ni una corteza de pecado venial). El monje Alano de Insulis, que murió en 1202 y que era un discípulo de San Bernardo, indicó que se llama a María “*Virga*” debido, en primer lugar, al hecho de su nombre, puesto que con el cambio de una sola letra se convierte en “*virgo*”; en segundo lugar, por la importancia de dicho nombre, y puesto que es el tallo floreciente (*virga*) de Aarón; en tercer lugar, por su dignidad, puesto que el cetro (*virga*) pertenece a los monarcas. Como añade Alano, se sirvió Dios de ella, y lo hizo para goberarnos y para crear a toda la humanidad. Finalmente, afirma Alano, María se elevó hacia Dios, tanto como un tallo (*virga*) se sube por una rama.

Tal simbolismo mariano se precisaría aún más, hasta lograr su expresión definitiva en las manos de Santo Tomás de Aquino (1225-1274), y la última autoridad medieval preeminente demostró la gran liberalidad de María al referirse a sus seis excelencias, de las cuales nos hizo participantes directos. En efecto, este teólogo resume particularmente para nosotros la posición tardo-medieval respecto a la *Virgo-virga*:

Primero [como afirma Aquino] nos dividió el mar, es decir, el mundo entero, para que nosotros [como los hijos de Israel] pudiéramos atravesarlo, como se demuestra en Éxodo 14: 16: “*Tu autem eleva virgam tuam, et extende manum tuam super mare, et divide illud: ut gradientur filii Israel in medio mari per siccum.*” En segundo lugar, María, por medio de Cristo, la roca, ha permitido que bebamos del agua de la gracia, como se demuestra en Números 20: 8: “*Tolle virgam, et congrega populum, tu et Aaron frater tuus, et loquimini ad petram coram eis, et illa dabit aquas.*” Tercero, ella nos proporciona la miel de la devoción para que nos regulemos con ella, como se demuestra en 1° de Samuel 14: 27: “*Porro Ionathas non audierat cum adiuraret pater eius populum: extenditque summitatem virgae, quam habebat in manu, et intinxit in favum mellis: et convertit manum suam ad os suam, et illuminati sunt oculi eius.*” Cuarto, con el auxilio de María vencemos al demonio, como se demuestra en 2° de Samuel 23: 21: “*Ipse quoque interfecit virum Aegyptium, virum dignum spectaculo, habentem in manu hastam; itaque cum descendisset ad eum in virga, vi extorsit hastam de manu Aegyptii, et interfecit eum hasta sua.*” Quinto, gracias a María alcanzamos de Dios misericordia, como se demuestra en Ester 5: 2: “*Cumque vidisset Esther reginam stantem, placuit oculis eius, et extendit contra eam virgam auream, quam tenebat manu. Quae accedens, osculata est summitatem virgae eius.*” En sexto lugar, por María somos salvados de manos de todos nuestros enemigos, tal como se demuestra en Salmos 109: 2: “*Virgam virtutis tuae emittet Dominus ex Sion*”¹⁰⁴.

Aunque es muy útil conocer este material, hay que reconocer que únicamente representa un desarrollo muy posterior de otros tópicos ya establecidos previamente desde hacía siglos, y tal como hemos visto en las numerosas declaraciones publicadas por los primeros Padres de la Iglesia, incluso en España.

Cristo prometía un “renacimiento” a la humanidad, y era María quien lo dio a luz; no obstante, como la “*Virgo Deo,*” ella misma permanecía únicamente “*Aeiparthenos,*” y tal como fue proclamado con firmeza en Calcedonia en 451. Tal dogma oficial podía expresarse de varias maneras en la terminología estrictamente visual empleada por un artista de mosaicos. En el contexto iconográfico tradicional del “invierno” (fig. 13), el tallo del grano colocado al lado, o sea *a dextram*, de la *Virgo Deo* dibujada en el mosaico de Quintana del Marco (fig. 1), habría podido leerse como el signo de un “rena-

cimiento” inevitable, por ejemplo, como sucede en primavera,” la estación que sigue siempre al “invierno.” En todo caso, la significación global para los primeros cristianos de *todo* trigo de grano, y en cualquier clase de contexto iconográfico, se define fácilmente por referencia al Nuevo Testamento de Cristo¹⁰⁵. Según el Evangelio de San Juan (12: 24): “De cierto, de cierto os digo que a menos que el grano de trigo [*granum frumenti* = una semilla del grano] caiga en la tierra y muera [como le pasa en el invierno], queda solo; pero si muere, lleva mucho fruto.” Este símil fue repetido por San Pablo: “Pero dirá alguno: ¿Cómo resucitan los muertos? ¿Con qué clase de cuerpo vienen? Necio, lo que tu siembras no llega a tener vida a menos que muera.” La conclusión que se saca de la metáfora está clara: “Así también es la resurrección de los muertos. Lo que se siembra en corrupción, germina en incorrupción —*seminatur corpus in corruptione, ut surget incorruptione*” (1ª a los Corintios 15: 35-36, 42). El motivo comparativo del “grano marchito que produce una resurrección” fue elaborado más adelante, entre otros, por San Juan Crisóstomo,¹⁰⁶ y San Ambrosio¹⁰⁷.

Otro que se extendió en este tema anteriormente —y que lo relacionaba generalmente con el tema análogo de las “Cuatro Estaciones”— fue Tertuliano de Cartago (m. 230). Como explicó Tertuliano el conocido tópico, “Día tras día, se mata la luz y vuelve a brillar una vez más; a su vez la oscuridad sale a su debido tiempo y sigue nuevamente; y las estrellas muertas vienen a la vida. Las Estaciones, cuando se terminan, comienzan de nuevo; las cosechas están maduras y de vuelta. Ciertamente que la semilla debe perderse y ha de disolverse para crecer y echar fruto. Todo se salva al perderse [*pereundo* o “fallecido”]; todo se rehace de la muerte”¹⁰⁸. Esta misma autoridad, que escribía a principios del siglo III, también hizo énfasis en algunas citas proféticas, tipológicamente análogas, sacadas del Antiguo Testamento, sobre todo del libro de Isaías. Para Tertuliano (y muchos otros), lo importante eran las tipologías que ligaban estrechamente a una *Virgo* con una *virga*. La citación bíblica trascendente, citada muy a menudo y luego comentada con frecuencia, resulta ser, de hecho, el mismo *crux* de un mosaico español con contenido cristiano hasta ahora inadvertido (fig. 1). Como Tertuliano había leído en Isaías 7: 14 (y según la versión de la *Biblia Vulgata* corregida por San Jerónimo en 383-84), “*Propter hoc dabit Dominus ipse vobis signum: Ecce virgo concipiet, et pariet filium. Et vocabitur nomen eius Emmanuel*” (en castellano: “por tanto, el mismo Señor os dará la señal; he aquí que la virgen concebirá, y dará a luz a un hijo, y su nombre será Enmanuel.”)

No podemos asombrarnos de que esta “Virgo” de una profecía anunciada únicamente en el Antiguo Testamento fuese enseguida considerada como la Virgen María descrita en el Nuevo Testamento. Entre los muchos Padres de la Iglesia primitiva que hicieron esta conexión explícita en sus escritos

exegéticos, quizás los más significativos son los santos Ambrosio, Agustín, Basilio, Cipriano, Epifanio, Gregorio de Nisa, Jerónimo, Nilo, y Orígenes¹⁰⁹. Pero existía también otro motivo botánico complementario que debía tratarse, aunque sólo fuera porque el acoplamiento profético entre *virgo* y *virga* había sido establecido de manera decisiva por el mismo Isaías: “*Et egredietur virga de radice Iesse, et flos de radice eius ascendet. Et requiescet super eum spiritus Domini: Spiritus sapientiae et intellectus, Spiritus consilii et fortitudinis, Spiritus scientiae et pietatis [...]*” En castellano: “Un retoño brotará del tronco de Isaí, y un vástago de sus raíces dará fruto. Sobre él [Jesús] reposará el Espíritu de Jehová: espíritu de sabiduría y de inteligencia, espíritu de consejo y de fuerza, espíritu de conocimiento y de temor de Jehová” (Isaías 11: 1-2).

Los Padres de la Iglesia primitiva trabajaron generalmente con la *Septuaginta*, la traducción griega del Antiguo Testamento. En el griego la palabra usada para designar “*Virgo*” (como se tradujo en la *Vulgata* de Jerónimo) era *parthénos*, que significa efectivamente “virgen” (como en “Athena Parthenos”). Pero esta interpretación era errónea, pues en el hebreo original se leía “*almah*,” que significaba simplemente “mujer joven,” sin otras particularidades ginecológicas, mientras que el término hebreo “*betulah*” era el que debía haberse utilizado para indicar correctamente un estado propiamente “virginal,” si era acaso ésta, de hecho, la intención original. El resultado inevitable fue, como observa Yrjö Hirn,

un fatal error, del cual eran culpables los setenta traductores [los *Septuaginta*], que crearon esa confusión entre fábulas paganas y tradición judía que todavía subyace en la raíz de los credos marianos de todas las iglesias cristianas. [...] Cuando, en la época de Adriano [h. 120], el viejo Rabino Aquila introdujo en su traducción literal del Antiguo Testamento la expresión [original] “mujer joven [*almah*],” en vez de la “virgen [*betulah*],” lo acusaron de atacar, con deliberada mala fe, una de las verdades fundamentales del cristianismo [la que afirma que] por lo tanto Él, nacido de una Virgen, era del mismo momento de Su nacimiento, y hasta antes de Su nacimiento, Dios. [...] Partiendo [a principios del siglo II] de esta línea de pensamiento, debemos llegar lógicamente al dogma de la santidad de María, es decir, el culto a la Madona, que llevó a Dios en su matriz virginal¹¹⁰.

Por consiguiente, aunque de manera errónea, Justino y Tertuliano —y también muchos de sus exegetas entre los Padres de Iglesia primitiva— vieron a interpretar el tallo, es decir, la “*virga nasciuntur de radice Iesse*,” como una figura botánica aislada representativa de María y Jesús, una Madre Virgen y su Hijo Divino, que combinados se convierten, según esta me-

tamorfosis textual, en una rama y su fruta. El resultado eventual era inaugurar otro tipo iconográfico corriente: el “árbol de Jesé.” Mi opinión es que, dada la existencia de tantas discusiones sobre este motivo hechas por las primeras autoridades eclesiásticas, a varias de las cuales citaré, resulta muy probable que el mosaico de Quintana del Marco represente también una “ilustración” contemporánea y conveniente de dichos comentarios textuales sobre Cristo como la “*virga nasciuntur de radice Iesse.*” Como tal, nuestro mosaico cristiano de tema mariano (fig. 1) adquiere una importancia adicional; quiero decir, si puede tomarse como precedente iconográfico (pero desconocido como tal hasta ahora) de un motivo estándar —el “árbol de Jesé”— que actualmente sólo consta en tanto que *tardía* invención iconográfica medieval¹¹¹. Esta opinión ha sido la corriente desde hace ya un siglo; como Emile Mâle la fijó inicialmente hacia 1898, “el árbol de Jesé apareció por vez primera en el arte a finales del siglo XI”¹¹². *Sic dixit Mâle.*

MARÍA E ISAÍAS, UNA ESTRELLA Y EL ÁRBOL DE JESÉ

Vista retrospectivamente, parece cuestionable la aserción de una aparición tan “tardía” en las artes visuales de tal motivo estándar, sobre todo una vez que emprendemos el repaso de los hechos históricos de sus abundantes antecedentes textuales anteriores. Planteada así una pregunta sobre los orígenes verdaderos del tema del “árbol de Jesé,” y una vez que se examine seriamente la cronología de su aparición inicial como motivo prefigurativo corriente, parece que la declaración ampliada más temprana del tema puede fecharse quizás h. 160. En fin, en la actualidad parece que la configuración genealógica cuasi-botánica —“*Virga ex radice; María ex David*”— fue en realidad debida a Justino Mártir (h. 114-165). En su *Primera apología*, Justino examina el caso de ciertos profetas hebreos que previeron la venida de Cristo. Primero, dice Justino (en su capítulo 32), fue Moisés (y aquí el autor refiere a Génesis 49: 10), y después de él fue:

Isaías, otro profeta, quien, previendo las mismas cosas con otras palabras, habló así: “*Se levantará una estrella de Jacob, y una flor saldrá de la raíz de Jesé: y se confiarán las naciones a Su brazo.*” Y [Justino entonces observa] de hecho *una estrella de la luz se ha levantado*, y una flor ha brotado de la raíz de Jesé —ésta es Cristo. Pues, por el poder de Dios, Él fue concebido por una virgen de la semilla de Jacob, que era el padre de Judá, que, como hemos demostrado, era el padre de los judíos; y Jesé era su antepasado según este oráculo [Isaías], y Él [Cristo] era el hijo de Jacob y de Judá, y según sucesión lineal¹¹³.

Lo que resulta particularmente chocante en esta afirmación oracular es el aspecto complementario de una “estrella” profética, un motivo declamatorio atribuido aquí a *Isaías* por Justino. No obstante, el lector ocasional podría oponerse, observando cómo esta relación, *Isaías*/Estrella, al parecer no figura directamente ni en la versión española Reina-Valera ni tampoco en la última edición definitiva de la Vulgata hecha en el siglo IV por San Jerónimo. Comoquiera que fuese, por esta declaración vemos que fue en realidad Justino quien autoritariamente transfirió el *locus* para la combinación de *stella-virga-Virgo*, de Balaam a *Isaías*. Balaam fue el *otro* profeta asociado a la visión de a una estrella posiblemente portentosa; en este caso, como debida a la mención breve de la “visión del Todopoderoso” que experimentó “caído, pero con los ojos abiertos”. En este momento, afirma Balaam, “Una estrella saldrá de Jacob, se levantará un cetro de Israel” (Números 24: 16-17). Esta es, en fin, la única mención en la Biblia de una estrella asociada con Balaam.

¿De dónde salió esta epifanía astral tan anómala que fascinaba tanto a Justino? Parece que tenemos tres opciones. En la primera, quizás nos hallamos ante el residuo fragmentado de alguna variante del libro de *Isaías* (que ya en sí mismo es notoriamente un “compendio”) que pudo haberse redactado antes del trabajo de San Jerónimo; en este caso, se trataría de una variante textual que fue suprimida conscientemente en la Vulgata¹¹⁴. Inversamente, quizás la situación fue simplemente que Justino había recitado de memoria la cita principal, *Isaías* 11: 1, faltante en este caso. No obstante, motivos astrales análogos se encuentran cercanos en el mismo texto del profeta (e. g. *Isaías* 13: 10; 14: 13; 47: 13). En cualquier caso, es indiscutible que, aunque omitiera (¿deliberadamente?) cualquier referencia textual a “Balaam,” y probablemente debido a su influencia “perniciosa” tan notoria, es verdad que Justino citó el motivo astral profetizado por Balaam en Números 24: 17: “*Orientur stella ex Iacob, et consurget virga de Israel [...]*”

No obstante, el motivo astral que anuncia al Mesías tenía realmente su *locus* en las Sagradas Escrituras dentro de las profecías de *Isaías* —donde la presencia de la estrella portentosa de Belén se manifestó. Pero no tenía que ser nombrado como tal, debido a su íntima proximidad textual a los *Magi*, aquí señalados como “los reyes.” El trozo crucial, *Isaías* 60:1, 3, se lee como sigue en la Vulgata (y seguido por la versión más familiar): “*Surge, illuminare, Ierusalem, quia venit lumen tuum, Et gloria Domini super te orta est. [...] Et ambulabunt gentes in lumine tuo, et reges in splendore ortus tui.*” “¡Levántate! ¡Resplandece! Porque ha llegado tu luz, y la Gloria de Jehová [en forma de Cristo, según la profecía] ha resplandecido sobre ti. [...] Entonces las naciones andarán en tu luz [astral] y los reyes [magos] seguirán el resplandor de tu amanecer.”

Como parece actualmente muy probable, Justino había señalado esta estrella decididamente profética puesto que podía servirle para apoyar su argumento para el la conexión directa de Isaías con otra aparición astral aún más celebrada que luego se anunciaría —y ya dentro de un contexto específicamente “cristiano,” o sea en el mismo Nuevo Testamento. En este caso, la estrella profética tan a menudo mencionada se convierte en la que brillaba sobre Belén, siendo un cuerpo luminoso que atrajo a los pastores y a los reyes para adorar al Niño sostenido en el regazo de María (fig. 9); según Mateo 2: 2: “[...] *vidimus enim stellam eius in oriente, et venimus adorare eum,*” y también en Mateo 2:7, 9-10: “[...] *et ecce stella ubi erat puer [...]*.” Esta conclusión parece verosímil, puesto que otra vez Justino (en el *Diálogo con Trifón*, cap. 63) menciona cómo el Señor “*Tecum principatus die ortus tui in splendore sanctitatis: Ante luciferum tamquam rorem, genui*”; o sea, que todos caen de rodillas ante el esplendor que irradia de la matriz santificada antes de que se levante la estrella de la mañana (Salmos 110: 3)¹¹⁵. Más adelante en el mismo “Diálogo” (capítulo 106), las prefiguraciones estrelladas de la epifanía luminosa de Cristo se amontonan en aún mayor profusión:

Y que Él [Cristo] debía levantarse como una estrella de la semilla de Abraham, lo había demostrado Moisés de antemano cuando dijo así: “Una estrella saldrá de Jacob, y se levantará un cetro de Israel” [Números 24: 17, pero otra vez sin dar aquí ningún crédito a “Balaam”]; y otra escritura dice: “*Ecce vir Oriens nomen eius [virga], et subter eum orietur, et aedificabit templum Domino*” [Zacarías 6: 12: “¡He aquí el hombre, cuyo nombre es Retoño, que brotará de su lugar y edificará el templo de Jehová!”]. Por consiguiente, cuando se levantó una estrella en el cielo a la hora de Su nacimiento, como se registra en las memorias de sus Apóstoles, los Magos de Arabia, reconociendo el signo por la estrella, vinieron a adorarlo¹¹⁶.

No obstante, aunque no es citada por Justino, indiscutiblemente más significativo para nuestros propósitos será la citación astral encontrada en el Nuevo Testamento que siempre se ha ligado explícitamente a la profecía de Isaías de la *virga-radix*, y ésta se encuentra en Apocalipsis 22: 16: “*Ego Iesus [...] sum radix, et genus David, stella splendida et matutina.*”

Comoquiera que sea, el argumento siguiente de Justino en su *Primera Apología* (en el capítulo 33) es la “manera predicha del Nacimiento de Cristo,” para la cual de nuevo Isaías demuestra ser la fuente principal y, en este caso, la base principal para una defensa (h. 160), precoz pero vigorosa, la de la condición inmaculada [*parthénos*] de María igualmente en la Anunciación y en la Natividad:

Y oigan otra vez cómo previó Isaías con expresas palabras proféticas que Él debía nacer de una virgen; pues habló él así: “He aquí que la virgen concebirá, y dará a luz a un hijo, y será llamado Emmanuel o ‘Dios con nosotros’” [Isaías 7: 14]. Porque cosas que eran increíbles, y que parecían imposibles para los hombres, las había predicho Dios por el Espíritu de la profecía como acontecimientos que iban a pasar, para que, cuando pasaran, no pudiera haber incredulidad, sino fe, gracias a esa predicción. Pero para que algunos, que no entenderán la profecía ahora citada, no deban acusarnos de las mismas cosas de que hemos acusado a los poetas [paganos], que dicen [por ejemplo] que Júpiter penetró a las mujeres con lujuria, permitidnos que hagamos un intento de explicar las palabras [de Isaías].

Esto pues —”He aquí que la virgen concebirá”— significa que una virgen debe concebir sin cópula. Pues si ella había tenido cópula con cualesquiera, entonces no se quedaría virgen; pero el poder de Dios, viniendo sobre la Virgen, la había eclipsado, y le causó, aunque se quedó virgen, el concebir. Y el ángel de Dios [Gabriel], que fue enviado a la misma Virgen en aquel momento, le dio las buenas noticias, diciéndole: “He aquí que concebirás en tu vientre y darás a luz a un hijo, y le pondrás por nombre Jesús, concebido del Espíritu Santo. Este será grande, y será llamado Hijo del Altísimo; y el Señor Dios le dará el trono de su Padre David; y le pondrás por nombre Jesús; porque Él salvará a su pueblo de sus pecados” [cfr. Lucas 1: 18, 21; Mateo 1: 31-2]. [Esto es justo] puesto que, como nos han enseñado quienes escribieron todo lo que toca a nuestro Salvador Jesucristo, aquéllos [es decir los Evangelistas] en quienes creímos, y también por Isaías, [el profeta] que acabamos de invocar [para decir lo mismo], el Espíritu de la profecía había declarado [a Isaías] que Él debía nacer, tal como insinuamos antes.

Es incorrecto, pues, entender el Espíritu y el poder de Dios como otra cosa que la Palabra, que es también el primogénito de Dios, tal como el antedicho profeta Moisés declaró; y era este [Espíritu] que, cuando vino sobre la Virgen y la eclipsó, la hizo concebir, no por la cópula sino por el poder. Y el nombre de Jesús en el idioma hebreo quiere decir *Soter* (Salvador) en la lengua griega. Así que también el ángel había dicho a la Virgen: “Le pondrás por nombre Jesús; porque él salvará a su pueblo de sus pecados.” Y que estuvieron inspirados [*theophoruntai*, literalmente “transportados por Dios”] los profetas

[del Antiguo Testamento] por la misma palabra divina es un punto que —incluso por tí, como me imagino— se había de conceder¹¹⁷.

Evidentemente la siguiente autoridad patrística importante que había que considerar con relación al crucial pasaje del libro de Isaías era Tertuliano y, como en el caso de Justino, su comentario es algo detallado. Aparece en el noveno capítulo de un tratado llamado “Una respuesta a los judíos” (*Adversus Judaeos*), publicado quizás en 198. Según Tertuliano,

Aquella Virgen [*Virgo*], de quien Cristo quiso que le diera a luz, debe derivar su linaje de la semilla de David, y tal como afirma evidentemente el profeta [Isaías] en los pasajes subsiguientes. “Y se dará a luz,” dice él, “a un tallo de la raíz de Jesé” —dicho tallo [*virga*] es María— “y una flor ascenderá de su raíz: y se reclinará sobre él el Espíritu de Dios, el espíritu de la sabiduría y de la comprensión, el espíritu del discernimiento y de la piedad, el espíritu del consejo y de la verdad; el espíritu del temor a Dios lo llenará.” Pues para ningún hombre era apropiada la agregación universal de las credenciales espirituales, excepto para Cristo; pues es Él paralelo a una “flor” por causa de la gloria, por razón de la tolerancia; pero ha sido considerado [por Isaías] “de la raíz de Jesé,” de donde debe ser deducido su origen, a saber, a través de María¹¹⁸.

Unos años después, en 207, Tertuliano reiteró sus agudezas sobre la *Virgo-virga* en sus “Cinco libros contra Marcio” (*Adversus Marcion*), observando en esa ocasión (en el libro 3, capítulo 17) que Cristo “es como un criado, como una planta blanda, y como una raíz en una pradera desecada,” parafraseando así a Isaías 53: 2: “*Et ascendet sicut virgultum coram eo; et sicut radix terra sitiendi.*” Una vez más, este autor dice de Cristo que: “Lo reconozco por ser ‘el tallo del vástago de Jesé.’ Su flor floreciente será mi Cristo, sobre quien había reclinado, según Isaías, ‘el espíritu de la sabiduría [etc.]’ Ahora a ningún hombre, salvo a Cristo, se aplicarían tan convenientemente la diversidad de las pruebas espirituales. De verdad es Él como una flor por la gracia del Espíritu, y es Él contado de verdad del vástago de Jesé, pero luego vino a derivar su linaje a través de María.”¹¹⁹. Esta figura florida derivada de Isaías era ampliada aún más por Tertuliano en el octavo capítulo del mismo libro, *Adversus Marcion*, y ahora el motivo se convierte en sí mismo un símbolo de la Encarnación:

En esta figura de una flor, Isaías demuestra que Cristo debía surgir del tallo que se salió del vástago de Jesé; es decir de la Virgen de la

raza de David, el hijo de Jesé. En este Cristo la *substantia* entera del Espíritu tendría que reclinarse, no significando esto que iba a ser, o como si fuera, una cierta adquisición subsiguiente que se añade a Él que era siempre, incluso antes de Su encarnación, el Espíritu del Dios. [...] Al contrario, dice el profeta [Isaías] que desde el momento en que el verdadero Cristo debe aparecer encarnado como la flor predicha [*florisset in carne*], saliendo de la raíz de Jesé, habría de descansar sobre Él toda la operación del Espíritu de la Gracia, que, hasta donde lo entendían los judíos, cesaría y se acabaría¹²⁰.

Otro notable Padre de la Iglesia primitiva en el Occidente latino que discutió con cierto detalle sobre los mismos argumentos planteados inicialmente por Isaías, fue San Ambrosio. En su *De fide*, escrito en 378, Ambrosio hace que igualmente la “flor” y la “raíz,” a saber Cristo, se conviertan en, siguiendo la terminología del Nuevo Testamento, “la fruta” del vientre de María. Hablando así, Ambrosio hace que la antigua profecía de Isaías se convierta también en el signo del Martirio y de la Resurrección de Cristo —de forma que la *Virga* ahora se convierte metafóricamente en la *Crux*. Según Ambrosio (*De fide*, libro 2, capítulo 5, 38-40),

El nacimiento por la Virgen fue, por lo tanto, obra del Espíritu. La fruta de la matriz es obra del Espíritu, según lo que se escribe [Lucas 1: 42]: “¡Bendita tú entre las mujeres, y bendito el fruto de tu vientre!” La flor de la raíz [*flos radice*] es obra del Espíritu, aquella flor, digo, de la cual se profetizó bien: “Un tallo brotará de la raíz de Jesé, y una flor se levantará de su raíz.” La raíz de Jesé, el patriarca, es la familia de los judíos; María es la vara [*Maria virga*]; Cristo es la flor de María [*Christus flos Mariae*]; Él, a punto de difundir al mundo entero el buen olor de la fe, Él floreció dentro de una matriz virginal, como Él mismo había dicho [Cantares 2: 1]: “Yo soy la rosa de Sarón, y el lirio de los valles.”

La flor, cuando está cortada, guarda su olor, y magullada lo aumenta, ni si está rasgada lo pierde. Así pues, también el Señor Jesús, en el cadalso de la cruz, ni falló cuando estaba herido, ni desmayó cuando lo estaban rasgando; y cuando se le infligió la perforación de la lanza, haciéndose aún más hermoso por el color de la sangre derramada, Él, como si fuera, se puso hermoso otra vez, no capaz en sí mismo de morir, y respiraba sobre los muertos el regalo de la vida eterna. Sobre esta flor, raíz de la vara real, se basó el Espíritu Santo. Una buena vara [*virga*], como piensan algunos, es la Carne del Señor, que, levantándose de su raíz terrenal al cielo, lleva-

ba alrededor del mundo entero las frutas perfumadas de la religión y los misterios de la generación divina, vertiendo la gracia en los altares del cielo¹²¹.

Puesto que esta imaginaria ya ha llegado a ser algo corriente, sólo otro texto del siglo IV, escrito por San Jerónimo, necesita ser citado a tal efecto. Además de componer (h. 383) un tratado influyente sobre “La castidad perpetua de María bendita” (incluido en su *Contra Helvidio*),¹²² en una carta escrita desde Roma en 384 (la “Carta XXII”), San Jerónimo también hizo un juego por entonces familiar en las palabras latinas “*Virgo*” y “*virga*” derivadas de la cita estándar de Isaías. Su conclusión, como las sostenidas por tantos otros en aquel momento,¹²³ era que:

El tallo [*virga*] es la madre del Señor [es decir, María la Virgen] — simple, pura, no manchada; no sacando de fuera ningún germen de vida, sino fecunda en singularidad, como el mismo Dios. La flor del tallo [es decir, *virga ex Virgo*] es Cristo, que dice de sí mismo [Cantares 2: 1]: “Yo soy la rosa de Sarón, y el lirio de los valles” [...] siendo una figura por la cual el profeta [Isaías] significa que Él debe nacer virgen de una virgen [*virgo virginis*]¹²⁴.

Una vez establecido por los Padres de Iglesia primitiva, se mantendría constante el patrón metafórico en los siglos venideros. Por ejemplo, una formulación muy sucinta de los elementos esenciales fue indicada en una manera casi telegráfica por Rábano Mauro (m. 856) en su trabajo clásico sobre las *Allegoriae en Sacram Scripturam*:

Virgo est illa omnium decus virginum, ut in Isaia [7: 14]: “Ecce virgo concipiet, et pariet filium,” id est, Maria Christum in partu illaesa, quod in conceptu incorrupta. . . . Virga est humanitas Christi, ut in Paulo [Hebreos 9: 4]: “Et virgam Aaron, quae fronderat,” quod humanitas Christi, veri sacerdotis, omni sanctitatis decore fulgebat. . . . Virga est vexillum crucis, ut in Exodo [7: 10]: “Tulitque Aaron virgam coram Pharaone,” quod ordo praedicatorum vexillum crucis coram regibus et principibus praedicabat. Virga, mater Christi est, ut in Isaia [11: 1]: “Egredentur virga de radice Jesse,” id est, procedet Maria de progenie Jesse¹²⁵.

Con el efecto que operaban recíprocamente, estos autores representan colectivamente el peso duradero de una autoridad bíblica —en efecto, los *topoi* verbales fijados sólidamente en la cultura cristiana a partir del año

200— permitiendo así la pintura eventual de cierto motivo, “el árbol de Jesé.” No obstante, y tal como hemos visto, actualmente los historiadores del arte admiten sólo que adquirió su forma plástica alrededor del año 1100. Poco tiempo después, San Bernardo de Clairvaux (1090-1153) trató de nuevo de los términos *Virgo* y *virga*, o sea, la Virgen y su rama. Empleaba la figura ya tan familiar (en su *Homilia II, super Missus*, 6) para interpretar a Isaías 7: 14: “Por tanto, el mismo Señor os dará la señal: He aquí que la virgen [*virgo*] concebirá y dará a luz a un hijo, y le pondrá por nombre Enmanuel [‘Dios con nosotros,’ *id est* Jesús]”¹²⁶. San Bernardo tomó lo dicho por Isaías para significar que la rama (*virga*) florecerá sin una semilla, de modo que la Virgen (*Virgo*) concebirá sin la intervención de un hombre. Por consiguiente, en la liturgia mariana se invoca a esa Madre de Dios —la que dio a luz a un Niño divino sin intervención masculina— como una *radix sancta*, la “Santa Raíz,” aquella por quien, únicamente, la Encarnación se hiciera posible. Una idea similar fue expresada en el mismo momento por el monje Hervio:

El patriarca Jesé perteneció a la familia real, así que la raíz de Jesé significa el linaje de los reyes. En cuanto a la vara [*virga*], simboliza a María [como la *Virgo*]; en cuanto a la flor [*flos*], simboliza a Jesucristo¹²⁷.

Dado el peso colectivo de la autoridad patristica específicamente tocante a la relación antiguamente establecida entre María, siempre vestida con el color del cielo, el azul, y su signo predilecto, el tallo, incluso con algunos textos sobre la configuración iconográfica fechados con anterioridad a los Decretos de Constantino, y dados además los materiales complementarios en los cultos paganos a la fertilidad, nuestra conclusión final propone que el humilde mosaico de la provincia de León sea considerado como una representación de la misma *Virgo* con su *virga* (fig. 1). Como tal, y en tanto que lleva la etiqueta de “*V[irgo] DEO*,” ha de representar la más antigua ilustración mariana que se conserva de la España paleocristiana. Aquí funciona la Virgen María como la personificación humana del *topos* sacado de la cita prefigurativa tan comentada de Isaías.

En términos estrictamente formales, la imagen descubierta en Quintana del Marco nos revela una herencia iconográfica mixta. En un nivel, esta *Virgo cum virga* española parece haber asimilado parte de los patrones iconográficos estándares de los ciclos paganos tan familiares de las “Cuatro Estaciones” (fig. 13); a saber, el “invierno,” y dicho préstamo estaría en perfecta correlación con ciertos elementos estacionales asociados a la Virgen, tal como éstos todavía se mantienen en el calendario litúrgico. Por ejemplo, dichos atributos temporales fueron discutidos a menudo, particularmen-

te por San Efrén el Sirio, un autor cristiano evidentemente estimado en la España paleocristiana.

Por otra parte, la señora dibujada en el mosaico leonés (fig. 1) aparece además siguiendo el patrón de ciertas imágenes marianas todavía en evolución por entonces; y entre ellas la más notable sería la del tipo *Chalkoprataia* (fig. 6). Esta variante —donde aparece la Virgen sin el nimbo y sin el Niño— parece haber sido creada en el Oriente cristiano hacia el año 400. A pesar de todo esto, es fácil conceder a nuestro artista español anónimo (o a su patrón) sus propios poderes de invención iconográfica, pero atemperada ésta por las exigencias textuales del tema, y específicamente tal como dichos rasgos fueron discutidos en detalle y con énfasis por Justino, Tertuliano, Ambrosio y Jerónimo, entre otros muchos¹²⁸.

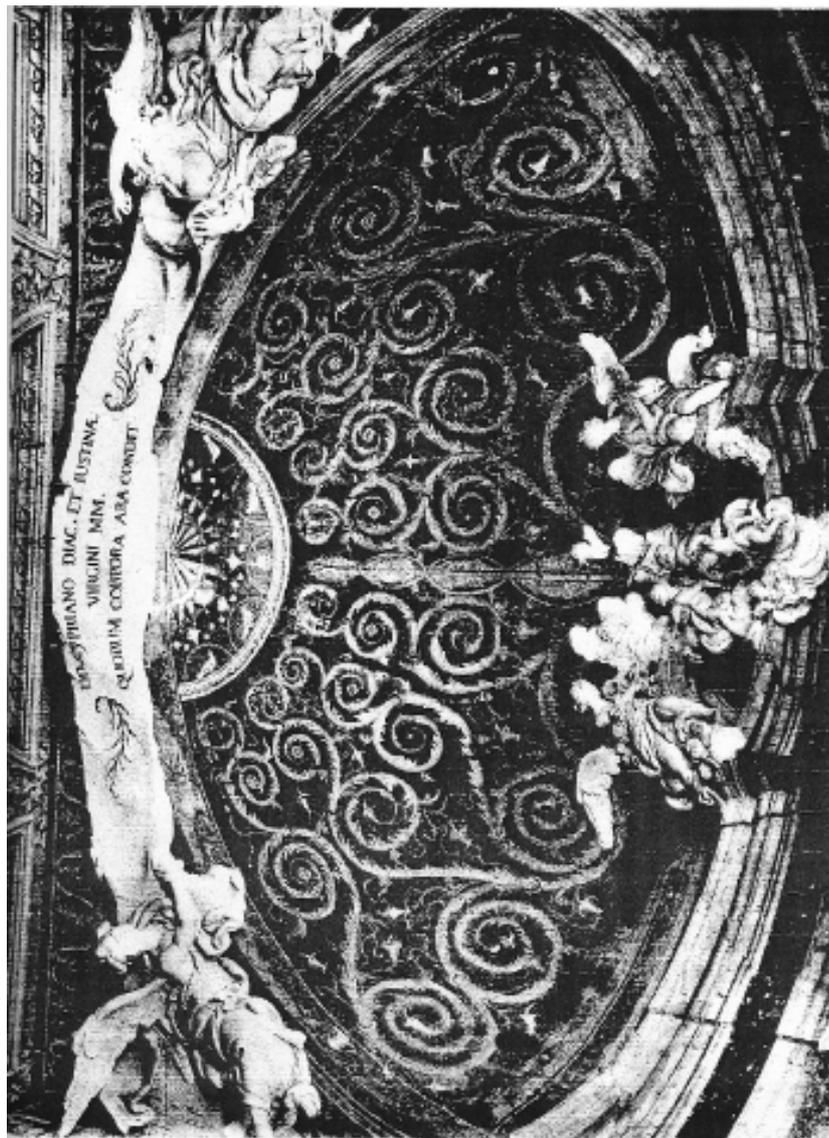
En suma, yo sencillamente designaría el mosaico español hasta ahora pasado por alto (fig. 1) como “ilustración patristica” precoz de un tema cristiano particular que solo llegaría a ser enormemente popular entre artistas cristianos en los siglos venideros: el “árbol de Jesé.” A partir de 1100, el formato *visual* del motivo “*Virgo-virga ex radice Iesse*” iba a ser, por supuesto, enteramente distinto, pues por entonces se había convertido literalmente en un enorme árbol genealógico o “*arbor geneologicus*”¹²⁹. Esta dramática metamorfosis botánica está ilustrada convenientemente por un manuscrito cisterciense de mediados del siglo XII, el *Legendarium Cisterciennse*, donde se glorifica, a la manera de Bernardo de Clairvaux, la ascendencia real de María y Cristo a través de los reyes de Judá. (Fig. 15) En suma, representa un motivo ilustrado, aquí convenientemente etiquetado “*Beata Domini Mater*,” que se había convertido por el año 1100 —es decir, unos nueve siglos después de su inicial análisis exegético— en una manifestación arbórea más frondosa. Como tal, este símbolo densamente evocador había llegado a ser absolutamente diferente en sus ramificaciones botánicas de la manera en que fue presentado originalmente —cuando pudo estar simbolizado entonces sólo por un “tallo” (*virga*: como en fig. 1)— en los textos exegéticos, entre otros que escribieron en la era paleocristiana, de Justino el Mártir, Efrén el Sirio, Tertuliano, Ambrosio y Jerónimo.

Dado el peso colectivo de una autoridad patristica agregada que sin fin citaba la *virga* fértil que brotaba de la *Virgo* que produjo la *flos* preciada, Jesucristo, sorprendería que la ilustración del venerable *topos* botánico hubiera sido dejada únicamente en las manos de un artesano español de provincia (fig. 1). Seguramente un símbolo estándar, que era a menudo reiterado textualmente, debiera haberse exhibido en forma pictórica semejante, aunque de diversas maneras, en importantes centros metropolitanos o eclesiásticos. Como veremos ahora, el motivo del “árbol de la vida” iba a aparecer de hecho en forma monumental, y en la misma Roma, poco después de que se declarara la Paz de la Iglesia

Una de las primeras comisiones arquitectónicas importantes de Constantino fue el baptisterio de la Catedral del Laterano (h. 313-315). (Fig. 16) Aunque se reconoce ahora que el presente mosaico en el ábside fue instalado realmente durante la renovación hecha por Sixto III (432-440), durante el período medieval tardío el mosaico fue atribuido significativamente al primer emperador cristiano, y la imagen esencialmente “abstracta” del siglo V imita con mucha probabilidad un arquetipo esquemático, pero muy prestigioso por estar asociado a Constantino. Aquí se ven circunvoluciones de frondas deliciosas, pintadas en oro y verde sobre un fondo azul oscuro, que se tuercen en vigorosas espirales ascendentes, en variaciones renovadas, probablemente simbólicas, de los modelos romanos tradicionales de las plantas “*rinceaux*.” Como también es digno de observarse, encima del mosaico aparece una dedicatoria a la Virgen María que cita a un padre y a un mariólogo prominente de la iglesia primitiva, San Cipriano, y también la joven mártir, Justina, que fue la primera en elogiar a la “Madre María” en una oración: “DD. CYPRIANO DIAC. ET IUSTINAE VIRGINI M[ATER] M[ARIA] QUORUM ARA CONDIT.”

Debido a su colocación en el primer baptisterio monumental erigido en el Occidente latino, la importancia histórica del motivo del ábside en el Laterano es obvia. Una vez que este motivo absidal se interpreta en su correcto sentido histórico, a saber: como producto artístico del paleocristianismo, es entonces cuando nos damos cuenta que estos motivos vegetativos deben tomarse colectivamente como representación de un “símbolo esquemático.” En este caso, de manera general el mosaico en el Laterano debe representar sin duda el motivo del “*arbor vitae*,” sobre todo puesto que en los baptisterios se confiere la “vida nueva” a los recién bautizados¹³⁰. Es más, según la lógica exegética contemporánea, el motivo de la vid que se torcía en espirales se ha visto en un sentido complementario; a saber, como referencia clara al “árbol de Jesús,” y exactamente de la manera en que el motivo simbólico había sido discutido tan a menudo por los escritores patrísticos de la época como una clara prefiguración de la Cruz en el Gólgota. No obstante, en cuanto al símbolo vegetativo que se torcía en espirales en el Laterano hay los que opinan que “el acanto [*acanthus*], aunque *no tiene significación simbólica alguna*, fue preferido sin embargo a la vid, y, contrariamente a su naturaleza, pero por el efecto decorativo llamativo, fue alargado indefinidamente en circunvoluciones de pámpano”¹³¹.

En la luz de la evidencia textual contemporánea que se acaba de presentar aquí, dicha interpretación comúnmente aceptada del “*acanthus*” nos parece inverosímil, sobre todo dada la significación probable de otro mosaico colindante, ya perdido. Este se colocaba en el ábside al oeste del vestíbulo del mismo baptisterio del Laterano, frente por frente de una composición



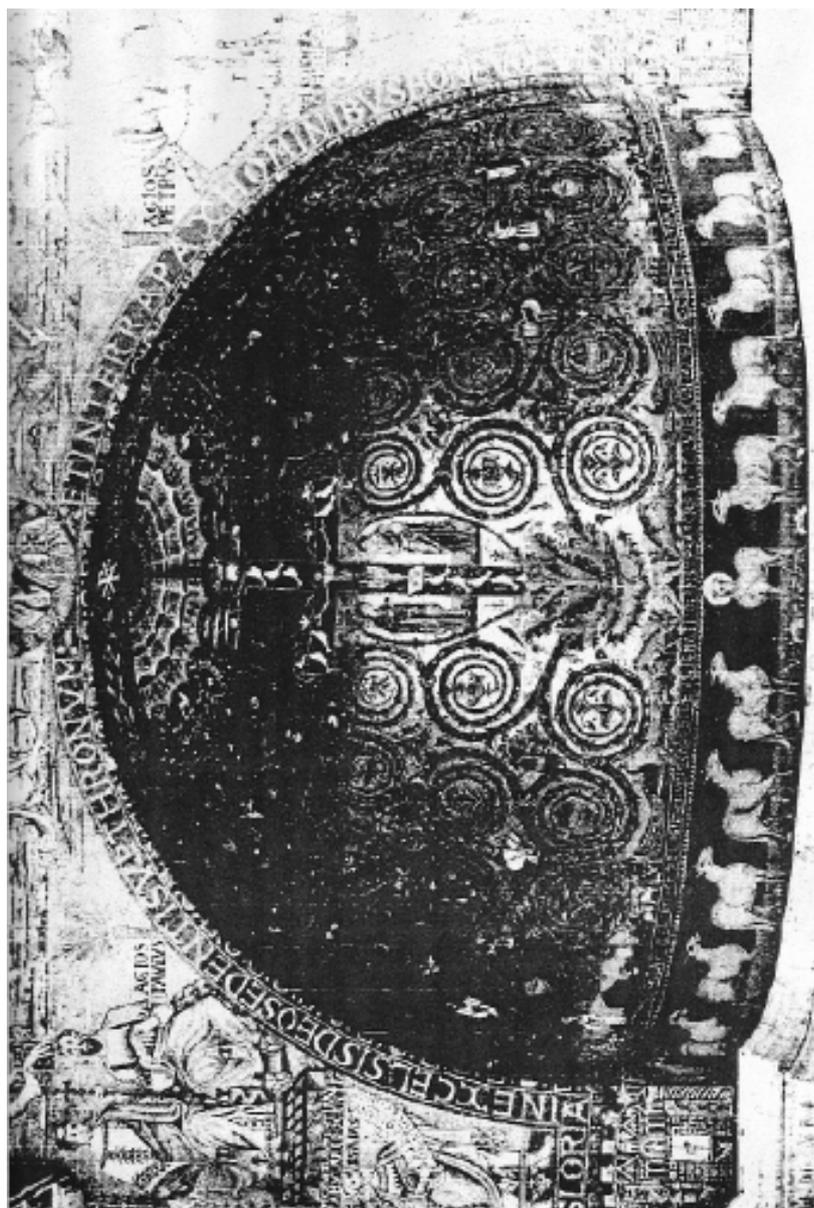
16. *Árbol de la Vida [¿y Virga Jesse?]*, h. 440. Mosaico del ábside, nártex, Roma: Baptisterio del Laterano.

presunta del “árbol de la vida”. Tal como fue reconstruido por Josef Wilpert en 1916 (guiándose por un bosquejo del siglo XVI), el motivo de la *virga* situado al este fue repetido exactamente en el ábside occidental de una manera complementaria y, además, precisamente para encuadrar una cruz enorme¹³². Como parece lo más probable, el emblema paleocristiano en el Laterano se adornaba simplemente con piedras preciosas, representando así conscientemente la celebrada “*Crux gemmata*” a escala monumental, que previamente Constantino había mandado erigir en el Gólgota, en Jerusalén¹³³. Por otra parte, como sabíamos ya de la lectura de los Padres de Iglesia primitiva, una connotación tan simbólica habría sido lógica, inevitable: en resumidas cuentas, que la culminación histórica del ciclo de la *virga*, Cristo, nacido de la *Virgo*, María, era sólo la *crux*, la Cruz del Gólgota¹³⁴.

Al igual que hizo Wilpert, podemos reforzar nuestra reconstrucción del significado acordado originalmente al emblema cristológico, actualmente perdido, en el Laterano por referencia a otro mosaico de ábside en Roma del siglo IV. (Fig. 17) En el curso de una extensa remodelación de la iglesia de San Clemente (y los añadidos puestos a principios del siglo XII poco afectaban a los ciclos en mosaico originales), se reconstruyó cuidadosamente la composición de ciertas decoraciones puestas en el extremo oriental de la basílica, pertenecientes originalmente a la época de Constantino. Se trataba de un artista desconocido que entonces (h. 1128) introdujo en el modelo preexistente las figuras conmovedoras de Juan y de la Virgen María¹³⁵. Estos dos afligidas figuras fueron puestas una a cada lado y en el punto central de su viejo modelo iconográfico, una Cruz, grande como un árbol y cubierta de palomas¹³⁶. Tocado por la mano de Dios que se ve surgiendo del pabellón de los cielos, el conjunto original *Crux Christi = Arbor Vitae* de San Clemente estaba encuadrado por una serie de motivos *virgae* en forma de mandorlas (fig. 16)¹³⁷.

La configuración resultante parece arquetípica; según Richard Krautheimer, “el crucifijo que crece de una planta frondosa de acanto puesta en el centro de la bóveda del ábside de San Clemente, puede ser una variante de la cruz del mosaico del ábside en el Laterano [fig. 17], [donde] las palomas en el tronco y en los brazos del crucifijo de San Clemente [substituyen a] las joyas de la cruz [perdida] del Laterano, que era atribuida naturalmente a Constantino, y además fue repetido probablemente, aunque algo modificado, en el mosaico de Torriti de 1293,” puesto en Santa María Maggiore y que muestra la *Coronación de la Virgen* por Cristo¹³⁸.

¿Pero cuál habría podido ser el último arquetipo tomado del lejano siglo IV para tal motivo? Puesto que las imágenes de la vid, que se veía entonces como una raíz, siendo ambos símbolos arbóreos, demuestran ser tan ubicuas en las decoraciones eclesiásticas medievales, ciertamente el original modelo



17. *Cruz Christi encuadrado por el Árbol de la Vida [¿y Vírga Jesse?], h. 440 (incluyendo añadidos de h. 1128). Roma: Mosaico del ábside, S. Clemente.*

cristiano (y no uno pagano) para todas ellas necesariamente había de ser verdaderamente “autoritario,” o literalmente textual. En este caso, la fuente más probable —derivada necesariamente del Nuevo Testamento— para dicha fórmula simbólica combinada, *Crux Christi = Arbor Vitae*, podría encontrarse en Apocalipsis 22: 14, 16:

Bienaventurados son los que guardan los mandamientos [del Señor], para que tengan derecho al árbol de la vida [*in ligno vitae*] y para que entren en la ciudad [la Jerusalén nueva] por las puertas. [...] Yo, Jesús, [...] Yo soy la raíz y el linaje de David, la estrella resplandeciente de la mañana.

Como toda Biblia bien anotada informará rápidamente al lector, la fuente correcta, o concordante, para la última frase es Isaías 11: 1: “*Et egredietur virga de radice Iesse, et flos de radice eius ascendet.*” Como hemos leído ya, alrededor del año 160, Justino había observado cómo nadie más que “Isaías, otro profeta [que], previendo las mismas cosas con otras palabras, [fue] quien habló así: ‘*Se levantará una estrella de Jacob, y una flor brotará de la raíz de Jesé: y se confiarán las naciones a Su brazo.*’” Como sabía Justino, la cita famosa sacada del texto del Antiguo Testamento, Isaías 11: 1, significaba exactamente la misma cosa que su equivalente en el Nuevo Testamento, Apocalipsis 22: 16. Finalmente, hay que observar cómo se colocó en el arco triunfal, y directamente a la izquierda de los dos motivos simbólicos dispuestos en San Clemente (fig. 17), la figura poderosa de un profeta que sostiene un rollo, claramente etiquetado con *Isaías*¹³⁹.

Hemos visto cómo el motivo del “árbol de Jesé”—el mismo motivo derivado de la misma fuente visionaria que pertenecía al Antiguo Testamento, la profecía estelar de Isaías— gozaba de un renombre obvio concurrentemente a principios del siglo XII con los artistas europeos nortños, y según sus propias fantasías botánicas (fig. 15). Dado dicho renombre del *topos* arbóreo a través de toda Europa, nos parece totalmente verosímil que al sur de los Alpes —y en el mismo momento— un artista romano pudiera haber decidido reconstruir el mismo *topos* derivado de Isaías (fig. 17), aunque por medio de una variante botánica enteramente diferente, o regionalista, a saber, como “*acanthus*.” En este caso, naturalmente, los modelos artísticos más accesibles habrían sido los motivos de *rinceaux* —tipo *virga*— que todavía pueden verse en las iglesias romanas erigidas (como se presumía por entonces) en los tiempos de Constantino (fig. 16).

Por el contrario, unos setecientos años antes, la España del norte era un país en donde no existía una tradición iconográfica local del “árbol de Jesé.” Allí, el motivo botánico de la *virga*, que servía entonces para identificar la progenie virginal procedente de María *Virgo*, a saber, Cristo, era conocido

solamente por parte de fuentes textuales. En León, allá en el siglo V, en vez de la figura “arbórea,” para retratar a la Virgen María un devoto artista provincial habría tenido que imaginar una clase diferente de solución botánica: *el tallo* (como el dibujado en fig. 1). En el contexto paleocristiano, el nombre propio para esa raíz-tallo particularmente portentosa era, por supuesto, “*virga*.” Para concluir, y dado todo lo dicho (y sobre todo lo dicho por los Padres de la Iglesia primitiva), ¿qué cosa podía ser más verosímil entonces sino que se asociase la *virga* con una *Virgo*, en este caso, con una diosa conscientemente etiquetada “*V[irgo] DEO*”?

NOTAS

¹ Para una perspectiva sobre nuestro tema, la Virgen María, y tal como que ella aparece (más tarde) en el arte español (y aunque no menciona el ejemplo discutido aquí), véase el estudio hecho ya clásico de Manuel Trens, *María: Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid: Plus Ultra, 1947. Para un acercamiento más amplio al tema mariano (pero *fuera* de España), véase F. A. von Lehner, *Die Marienverehrung in den ersten Jahrhunderten*, Stuttgart: J. G. Cotta, 1886; T. Livius (ed.), *The Blessed Virgin in the Fathers of the First Six Centuries*, Londres: Burns & Oates, 1893 (un expediente documental casi completo sobre María en la literatura patristica); F. Bournand, *La Sainte Vierge dans les arts*, París: Tolra et Simonet, 1895; A. B. Jameson, *Legends of the Madonna*, Nueva York: Houghton Mifflin, 1895; G. Herzog, *La sainte Vierge dans l'histoire*, París: Nourry, 1908; C. Cecchelli, *Mater Christi*, Roma: Ferrari, 1946; M. Vloberg, *La Vierge et l'Enfant dans l'art français*, París: Arthaud, 1954; G. Miegege, *The Virgin Mary: The Catholic Marian Doctrine*, Philadelphia: Westminster, 1955; Y. Hirn, *The Sacred Shrine: A Study of the Poetry and Art of the Catholic Church*, Boston: Beacon, 1957; G. A. Wellen, *Theotokos. Eine ikonographische Abhandlung über das Gottesmutterbild in frühchristlichen Zeit*, Utrecht: Het Spectrum, 1961; M. Warner, *Alone of All Her Sex: The Myth and Cult of the Virgin Mary*, Nueva York: Wallaby, 1978; G. Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst; Band 4, Teil 2: María*, Gütersloh: Mohn, 1980; J. Pelikan, *María a través de los siglos. Su presencia en veinte siglos de cultura*, Madrid: PPC, 1997; C. H. Ebertshäuser, et al., *Mary: Art, Culture, and Religion through the Ages*, Nueva York: Crossroad Herder, 1998; M. R. Katz, (ed.), *Divine Mirrors: The Virgin Mary in the Visual Arts*, Oxford Univ. Press, 2001, etc. Para una contribución anterior al tema mariano que se ocupa de algunos materiales posteriores, pero que se conforman con las fuentes textuales tempranas, véase J. F. Moffitt, “Mary as a ‘Prophetic Seamstress’ in Siglo de Oro Sevillan Painting,” *Jahrbuch der Wallraf-Richartz Museum*, LIV, 1993, pp. 141-61. Aquí quiero dar mis gracias a Pedro Vizoso por sus ajustes oportunos al texto castellano (la obra de un gringo perdido). Para su ayuda abundante con mi investigación sobre este problema, y que empecé investigándolo hace años, mis gracias van al Dr. Pedro Lavado Paradinas (que trabajaba en el Museo Arqueológico Nacional, donde ahora dicho mosaico puede verse); para otros comentarios útiles, estoy agradecido a los fallecidos Profs. François Bucher (Florida State University), William S. Heckscher (Rijksuniversiteit Utrecht), Patrik Reuterswärd

(Stockholms Universitet), y también al Dr. Eugene R. Cunnar (Emérito, New Mexico State University). (Los interesados pueden escribirme a: moffittj@nmsu.edu).

² La bibliografía (escasa) que pertenece a este mosaico se cita abajo; véase la nota 29. Para las características tanto formales como ideológicas del período de su concepción, véase el estudio clásico de Alois Riegl, *El arte industrial tardorromano*, Madrid: Visor, 1992.

³ Existe solamente una discusión de este panel de mosaico como una representación de la Virgen María; véase J. F. Moffitt, “*Virgo Spicifera*: Especulaciones iconológicas sobre un mosaico del Museo Arqueológico Nacional,” *Boletín de Arte*, IX, 1988, pp. 47-62 (ninguna sospecha de esta clase de lectura cristiana aparece en la otra bibliografía que pertenece a este mosaico; véase la nota 29). Desgraciadamente, en este análisis anterior (y mucho más breve) estaban ausentes las citaciones de las discusiones abundantes de los Padres de la Iglesia primitiva, igualmente dentro y fuera de España, ocupándose de la combinación *Virgo-virga* sacada de las profecías de Isaías; también omitidas fueron discusiones de varios tipos de la Madona que se saben haber proliferado en el Oriente bizantino, especialmente el tipo sin el Hijo, y el tipo *Chalkoprateia* sin halo que fue inventado hacia el año 400 (fig. 6).

⁴ J. Mansi, *Sacrorum cociliorum nova et amplissima collectio*, Firenze, 1759; facs. ed. Graz: Akademische Drucksanstalt, 1960, tomo, II, p. 11: “Placuit picturas in ecclesia esse non debere ne quod colitur et adoratur in parietibus depingatur.”

⁵ Cipriano, como se cita en H. Chadwick, *The Early Church*, Harmondsworth: Penguin, 1993, p. 65.

⁶ Para el arreglo original, véase L. Nees, *Early Medieval Art*, Oxford Univ. Press, 2002, pp. 88-91; desgraciadamente, el mosaico de la “Virgen entronizada” fue destruido y substituido por otro en el siglo XIII.

⁷ J. M. Blázquez, *Urbanismo y Sociedad en Hispania*, Madrid: Istmo, 1991, p. 421; en el sentido global, véase M. Sotomayor, *Historia de la Iglesia en España I. La Iglesia en la España Romana y Visigoda*, Madrid: EDICA, 1979.

⁸ Para Vetio, véase J. Quasten (ed.), *Patrology: The Golden Age of Latin Patristic Literature from the Council of Nicea to the Council of Chalcedon*, Westminster, MD: Newman Press, 1992, tomo IV, pp. 265-66. Para algunas otras fuentes primarias ocupándose del cristianismo primitivo en España (además de las citadas abajo, y dispuestas en orden cronológica), véase Emil Hübner (ed.), *Inscriptiones Hispaniae christianae*, Berlin: Reimerum, 1871; facs. rpt. Nueva York: Olms, 1975; José Madoz (ed.), *San Ildefonso de Toledo: a través de la pluma del Arcipreste de Talavera*, Madrid: BAC, 1943; *Orosius Paulus: The Seven Books Against the Pagans*, ed. R. J. Deferrari, Washington DC: Catholic Univ. Press, 1964; *Iberian Fathers II: Braulio of Saragossa, Fructuosus of Braga*, ed. C. W. Barlow, Washington DC: Catholic Univ. Press, 1969; *Isidore of Seville's History of the Goths, Vandals, and Suevi*, eds. G. Donini y G. B. Ford, Leiden: Brill, 1970; *Letters of Saint Isidore of Seville*, ed. G. B. Ford, Leiden: Brill, 1970; M. A. H. Maestre-Yenes (ed.), *Ars Iuliani Toletani Episcopi: Una gramática latina de la España Visigoda*, Toledo: Diputación Provincial, 1973; R. Puertas, *Iglesias hispánicas (siglos IV al VIII). Testimonios literarios*, Madrid: Ministerio

de Educación, 1975. Para algunas otras publicaciones que hacen referencia a instancias significantes de la Mariolatría primitiva en España, véase J. Ferreres, *María por España y España por María*, Barcelona: Librería Católica, 1910; F. Fita, “La Asunción de la Virgen y su culto antiguo en España: apuntes hagiográficos,” *Boletín de la Real Academia de la Historia*, LVI, 1910, pp. 427-35; A. d’Alès, “Marie, Mère de Dieu,” *Dictionnaire apologétique de la foi catholique*, París: Beauchesne, 1916, tomo III, pp. 115-209; M. Gordillo, *La Asunción de María en la Iglesia Española (siglos VII-XI)*, Madrid: La Estrella del Mar, 1922; W.C. Bishop, *The Mozarabic and Ambrosian Rites: Four Essays in Comparative Liturgy*, Milwaukee: Morrehouse, 1924; H. Skrobucha, *The Icons of the Mother of God*, Recklinghausen: Bougers, 1956; Henri Daniel-Rops, *The Book of Mary*, Nueva York: Hawthorne, 1960; Pierre de Labriolle, *History and Literature of Christianity from Tertullian to Boethius*, Nueva York: Barnes & Noble, 1968; Macklin Smith, *Prudentius’ Psychomachia: A Reexamination*, Princeton Univ. Press, 1976. Por su ayuda indispensable en ensamblar muchos de los documentos citados inmediatamente después (hasta la nota 29), soy muy endeudado a Cynthia A. Bennett.

⁹ Vetio, y otros, como se citan en J. M. F. Marique, S. J., *Leaders of Iberian Christianity, 50-650 A.D.*, Boston: St. Paul Editions, 1962, pp. 114-20.

¹⁰ *Poems of Prudentius I: Hymns for Every Day & Book of the Martyr’s Crown*, ed. M. C. Eagan, Washington DC: Catholic Univ. Press, 1962, p. 21.

¹¹ *Poems of Prudentius II: Apologetic and Didactic Poems*, ed. M. C. Eagan, Washington DC: Catholic Univ. Press, 1965, pp. 24-28.

¹² *Poems of Prudentius II*, p. 80.

¹³ *Misa*, como se cita en Bishop, *The Mozarabic and Ambrosian Rites*, pp. 50-51: “Deus, qui hanc sacratissimam noctem per beatae Mariae sacrae Virginis partum . . . veri luminis fecisti illustratione clarescere” (desafortunadamente no se fecha esta citación).

¹⁴ A. Braegelmann, O.S.B., *The Life and Writings of Saint Ildefonsus of Toledo*, Washington DC: Catholic Univ. Press, 1942, pp. 126-27; según el decreto de Toledo, “die quo invenitur angelus Virgini conceptum . . . solemnitas dominicae matris die XV kalendarum Januariarum omnimodo celebretur.”

¹⁵ *Poems of Prudentius II*, pp. 187-88; véase también Prudencio, *Lines to be Inscribed under Scenes from History*, ed. J. J. Tompson, Londres: Loeb, 1953, II, pp. 346-71. Para *tituli* similares, que se han asociado a los ajustes eclesiásticos específicos más o menos contemporáneos con el ciclo de Prudencio (¿en mosaico?), véase C. Davis-Weyer (ed.), *Early Medieval Art, 300-1150: Sources & Documents in the History of Art*, Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1971, pp. 20-23 (Paolinus de Nola, ábside-mosaicos en Nola y Fundi, 403), 25-33 (el ciclo de Prudencio), 84-88 (Ermoldus Nigellus, el palacio en Ingelheim, 826); para las referencias hechas específicamente a las representaciones de la Virgen María en este período temprano, véase pp. 59-63, 74, 86, 90, 141. Un ciclo de mosaico que ha sobrevivido, fechado 432-40 e incluyendo representaciones de la Virgen María, puede verse en Santa María Maggiore en Roma (fig. 14), que no es sorprendente en absoluto dado que la iglesia fue dedicada a ella por el papa Sixtus III.

- ¹⁶ Para dicha opinión, véase A. Baumstark, "Orientalisches in altspanischer Liturgie," *Oriens Christianus*, 3. Folge, X, 1935, pp. 1-37.
- ¹⁷ Para sus escrituras, ahora véase K. E. McVey (ed.), *Ephrem the Syrian: Hymns*, Nueva York: Paulist Press, 1989, incluyendo sus referencias abundantes a la Virgen (véase el índice de McVey, s. v. "Maria"); esta cita está en p. 31; véase particularmente los himnos de Efrén sobre "La Natividad," pp. 63-217, y los "Himnos sobre la Castidad," pp. 261-468.
- ¹⁸ Isidoro, como se cita en *Iberian Fathers I: Martin of Braga, Paschasius of Dumium, Leander of Seville*, ed. Claude W. Barlow, Washington: DC: Catholic Univ. Press, 1969, I, p. 18.
- ¹⁹ Juan de Biclaro, como se cita en K. B. Wolf (ed.), *Conquerors and Chroniclers of Early Medieval Spain*, Liverpool Univ. Press, 1990, p. 78.
- ²⁰ Leandro, como se cita en *Iberian Fathers I*, p. 188, 190, 200, 218.
- ²¹ Braegelmann, *Life and Writings of Saint Ildefonsus*, pp. 6-13.
- ²² Braegelmann, *Life and Writings of Saint Ildefonsus*, p. 25.
- ²³ Braegelmann, *Life and Writings of Saint Ildefonsus*, p. 120.
- ²⁴ Braegelmann, *Life and Writings of Saint Ildefonsus*, pp. 125-26. Algunas de las otras iglesias españolas que se saben haber sido dedicadas a la Virgen incluyen, además de la iglesia metropolitana de Santa María en Toledo (dedicada en 587), Santa María Regina (h. 560) en Mérida, Santa María de Jerusalén en Sevilla (h. 590, y fundada probablemente por Leandro), Santa María de Jerusalén en Tarragona (h. 610), la Basílica de Santa María de Ibañero, fechada 635 (provincia de Cáceres), etc.; véase F. de Olaguer-Feliú, *El Arte Medieval hasta el Año Mil*, Madrid: Taurus, 1989, pp. 76-77, 122, 126-28.
- ²⁵ Para la dedicación de Santa María en Toledo, y la coronación de Wamba allí, véase Wolf (ed.), *Conquerors and Chroniclers*, pp. 125 ("Chronicle of 754"), 159 ("Chronicle of Alfonso III").
- ²⁶ Braegelmann, *Life and Writings of Saint Ildefonsus*, p. 127, también citando (en las notas 37-40) varios textos latinos contemporáneos que se referían a la fiesta entonces celebrada en diciembre.
- ²⁷ Braegelmann, *Life and Writings of Saint Ildefonsus*, pp. 128-29.
- ²⁸ Ildefonso, como citado en Braegelmann, *Life and Writings of Saint Ildefonsus*, p. 145; para el texto completo, véase V. Blanco García (ed.), *San Ildefonso. De virginitate Beatae Mariae*, Madrid: BAC, 1937, 80-81.
- ²⁹ La opinión corriente sobre este mosaico (fig. 1)—y la literatura que trata del panel del mosaico sigue siendo escasa—mantiene que es una obra de fines del siglo IV, y trabajo romano tardío, que representara un tema estándar, y específicamente pagano, a saber una "Alegoría del Invierno": J. M. de Navascués, *Guía del Museo Arqueológico Nacional*, Madrid: Ministerio de Educación, 1965, p. 47, comentario a lámina 30: "Alegoría del Invierno. Romano. Siglo IV." Véase ahora (y enumerando toda la bibliografía, escasa y según se cita abajo); J. M. Blázquez, et al., *Mosaicos Romanos del Museo Arqueológico Nacional*, Madrid: MAN, 1989, pp. 49-50: cat. no. 32 (lám. 47), "Mosaico con representación del Invierno" (inventorio no. 38,300 bis). Para los primeros avisos de su hallazgo, véase F. Fita, "Hallazgos en Quintana del Marco (León)," *Boletín de la Real Academia*

de *Historia*, XXXIV, 1899, p. 366-90; véase también T. Ortega, “Excavaciones arqueológicas realizadas en la villa romana de ‘Los Quintanares’ en el término de Rioseco de Soria,” *Noticiario Arqueológico Hispánico*, IV, 1976, pp. 359-76; A. Macías, *Epigrafía romana de la ciudad de Astorga*, Orense: Otero, 1903, p. 28. Esta pieza fue arrancada forzosamente de su sitio (y en gran parte sin registrar), vendida, y luego adquirida por el museo provincial de León antes de la Guerra Civil española: R. Mélida, “Informe acerca de la instancia de don Darío de Mata González ofreciendo en venta, o su ingreso, en calidad de depósito, en el Museo de León, de un mosaico de colores,” *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, C, 1931, p. 99-111; véase también A. García y Bellido, *Arte Romano*, Madrid: Espasa Calpe, 1972, p. 791, Fig. 349. Para la última discusión importante del mosaico, véase J. M. Blázquez, “Mosaicos hispanos del Bajo Imperio,” *Archivo Español de Arqueología*, L/LI, 1977/78, pp. 269-81 (esp. pp. 269-75); idem., *Mosaicos Romanos de España*, Madrid: Cátedra, 1993, pp. 335-50, 467-70 (que analiza sobre todo el yacimiento arqueológico). Como antes, sigue conforme a la conclusión general, a saber simplemente: “Alegoría del Invierno. Romano. Siglo IV.”

³⁰ Para una cierta idea sobre el estado, generalmente *maladroit*, de la investigación arqueológica en España en aquel tiempo, véase J. F. Moffitt, *El caso de la Dama de Elche: Crónica de una leyenda*, Barcelona: Ediciones Destino, 1996.

³¹ Blázquez, “Mosaicos hispanos,” pp. 269-75.

³² En alguna parte en la vecindad de la villa de “Los Quintanares” también apareció un pavimento grande de mosaico que medía cuatro metros cuadrados. El asunto era *Hylas y las ninfas* (y las figuras eran casi de tamaño natural), y se dibujó enteramente de acuerdo con las normas del naturalismo helenístico; véase Blázquez, “Mosaicos hispanos del Bajo Imperio,” figs. 1, 2; como él observa, “el estudio anatómico es de gran realismo.” Por consiguiente, el mosaico con la señora discutida aquí (fig. 1), la que lleva el tallo en plan de atributo, se conforma claramente con un modelo estilístico enteramente diverso, para no mencionar que pertenece a una clase totalmente diversa de intención en cuanto al tema y a la narrativa. Blázquez también observa (“Mosaicos hispanos,” p. 270) que, desafortunadamente, ahora no existe *ningún* registro exacto de las relaciones físicas originales que existieran una vez entre los dos mosaicos, obviamente enteramente dispares entre sí.

³³ Para algunos ejemplos de *mosaicos en paredes* de la época tarda-romana—y, lo que es más, en contextos específicamente *cristianos*, véase F. B. Sear, *Roman Wall and Vault Mosaics*, Heidelberg: Archäologisches Institut, 1977, p. 127 ss.; cat. nos. 134, 140, 142, 152, etc. Para la conclusión más amplia de que, y no importa si fuera el patrón pagano o cristiano, la “creencia religiosa se refleja en muchos mosaicos,” pero sobre todo en los que “se fechan a partir de los últimos siglos del imperio romano, cuando había una preocupación crecida con ideas religiosas,” véase M. L. Thompson, “The Monumental and Literary Evidence for Programmatic Painting in Antiquity,” *Marsyas*, IX, 1961, pp. 36-77 (p. 42, y con más bibliografía al mismo efecto dada en su nota 21).

³⁴ Para la situación cultural (soprendentemente sofisticada) en esta parte de España en este mismo período, también haciendo mención de varios ciclos de mosaico que pertenecían a las *villae* unidas a los latifundios, véase J. M. Blázquez, “Transformaciones sociales y urbanísticas en el Alto Duero durante el Bajo Imperio,” in *Urbanismo y Sociedad en Hispania*, Madrid: Istmo, 1991, pp. 401-32;

véase también S. J. Keay, *Roman Spain*, Univ. of California Press, 1988, pp. 185-97, precisando que los “*coin-hoards*” (depósitos de monedas) eran comunes debido a la degradación del dinero romano y así que la evidencia numismática se habría podido esconder en el sitio muy *después* de que se hubiera acuñado.

³⁵ No tomé sus medidas en 1973, cuando la fotografié por primera vez, cuando admito que lo hice solamente por su aspecto estético evocador. No importa; sus dimensiones son específicamente “0.54 x 0.59 m” (como se dan en Blázquez, et al., *Mosaicos*. . . , 1989, p. 49).

³⁶ Para un buen número de ilustraciones de la típica fisonomía que pertenece a los tipos bizantinos estándares de la Virgen María, véase (entre otras publicaciones numerosas que podrían citarse al mismo efecto) V. Lasareff, “Studies in the Iconography of the Virgin,” *Art Bulletin*, XXVI, 1938, pp. 26-65.

³⁷ S. Ringbom, *Icon to Narrative: The Rise of the Dramatic Close-Up in Fifteenth-Century Devotional Painting*, Doornspijk: Davaco, 1984, pp. 39-41; para el importante precedente imperial de los retratos en buste sagrados, a saber la “*Imago clipeata*” romana, véase H. P. L’Orange, *Studies on the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World*, Nueva York: Caratzas, 1982, pp. 90-102.

³⁸ Pseudo-Augustus, como citado en Ringbom, *Icon to Narrative*, p. 43: “Facta est María fenestra coeli, quia per ipsam Deus verum fundit saeculis lumen . . .”

³⁹ Para las convenciones del vestuario vistas en el arte cristiano de este período, véase W. Lowrie, *Art in the Early Church*, Nueva York: Torchbooks, 1965, p. 206 ss. Para una abundancia de datos sobre la forma de la vida de los cristianos del siglo II, véase A. Hamman, *La vie quotidienne des premiers chrétiens, 95-197*, París: Hachette, 1971 (desafortunadamente aquí no se hace mención alguna de las devociones marianas realizadas específicamente en esa fecha temprana), y véase también R. Lane-Fox, *Pagans and Christians*, San Francisco: Harper & Row, 1988.

⁴⁰ Dicho grano ciertamente *no* es el “maíz” puesto que dicha planta alimentaria *americana* era, por supuesto, enteramente desconocida en Europa hasta después de 1492.

⁴¹ Para el tipo de la *Hodegetria*, así nombrada por la iglesia en Constantinopla donde se exhibía su icono famoso, véase Lasareff, “Studies in the Iconography of the Virgin,” p. 46 ss.

⁴² Para las dos posiciones—integrales y de media figure—en Torcello, véase J. Hall, *A History of Ideas and Images in Italian Art*, Nueva York: Icon, 1983, Figs. 4.7, and 4.16 (también dando una explicación de las inscripciones en griego).

⁴³ Para la interpretación estándar de esta escena, que representa a la Virgen María y con Jesús en su pecho (y con que concurro enteramente), véase, por ejemplo, L. Hertling and E. Kirschbaum, *The Roman Catacumbas and Their Martyrs*, Londres: Darton, Longman & Todd, 1960, pp. 235-36. En cambio, para esta imagen como una “escena enigmática . . . de una mujer y de un niño [pero] ¿es está realmente la Virgen María, o es alguna mujer cristiana [no nombrada] con su niño?” véase A. Grabar, *Christian Iconography: A Study of Its Origins*, Princeton Univ. Press, 1980, p. 9. Por entonces, o sea desde el siglo III hasta el V, había solamente una otra composición que comúnmente incluía la Virgen y el infante Cristo (y ambos generalmente sin halos), y ésta era la escena de la “adoración de los reyes magos”; para la cual ahora véase R. García Mahiques, *La Adoración de los*

Magos: Imagen de la Epifanía en el Arte de la Antigüedad, Vitoria: Ephialte, 1992 (con bibliografía amplia).

⁴⁴ Para este tipo, la *Galactorophousa* (y también las demás “madonnas” bizantinas examinadas aquí), véase Lasareff, “Studies in the Iconography of the Virgin”; para la configuración *Virgo lactans*, ver esp. p. 27 ss. Para una fuente egipcia probable, a saber Isis y Horus, véase H. J. Rose, *Religion in Greece and Rome*, Nueva York: Torchbooks, 1959, p. 280 ss.; para un contexto más amplio para todas tales diosas-madre en el imperio romano tardío, véase S. Angus, *The Mystery-Religions and Christianity*, Nueva York: Dover, 1975.

⁴⁵ Esta identificación, por ejemplo, fue avanzado por Manuel Trens, *María*, pp. 34-35 (y su fig. 4); para unas ilustraciones legibles de este grupo, también mostrando claramente la *virga* que sobresale encima de las tres figuras, véase P. du Bourguet, *Early Christian Painting*, Nueva York: Viking, 1966, Figs. 66, 67. Puesto que este profeta-que-señala-estrellas está parado de hecho ante una rama floreciente (o “*virga*”), como tal puede servirse la *virga* como su “atributo iconográfica” particular, así se identifica como Isaías. Aunque no hay una inscripción que se serviría demostrar inequívocamente su identidad como “Isaías,” encuentro un apoyo contemporáneo para esta interpretación en una declaración de Justino Mártir (y previamente pasada por alto; véase abajo para la citación). No obstante, la mayoría de los otros eruditos (e. g. L. Hertling and E. Kirschbaum, *The Roman Catacombs and Their Martyrs*, Londres: Darton, Longman & Todd, 1960, pp. 235-6, y Lowrie, *Art in the Early Church*, p. 61) contrariamente lo ven como “Balaam,” como en Números 24:17, pero esto es un punto igualmente sin fundación—y también sin el burro esencial; cfr. Números 22. Dos argumentos más pueden mencionarse brevemente aquí. 1o. Encuentro muy pocas citaciones positivas de Balaam en las fuentes patrísticas, pero sí una gran cantidad, y todas *in bono*, citando a Isaías. 2o. Esta laguna debe ser debida al hecho de que en el Nuevo Testamento Balaam se parece reconocido solamente como un difundor de la doctrina falsa; véase II Pedro 2:16; Apocalipsis 2:14.

⁴⁶ Para éstos, véase Trens, *María*, pp. 36-38, figs. 6, 7 (sin dar la localización actual de ambos ejemplos).

⁴⁷ Mientras que los ejemplos que se citan aquí (figs. 9, 10, 11) no pretenden agotar el repertorio conocido de la iconografía mariana anterior al consejo de Éfeso en 431, nos sirven para apoyar el punto general hecho sobre una carencia de esquemas iconográficos fijadas antes de dicha fecha.

⁴⁸ La literatura científica dedicada al asunto complicado del residuo clásico en el arte cristiano temprano es ya amplia; para las citaciones bibliográficas de algunos ejemplos representativos (hasta 1950), véase R. Hamann-Maclean, “Antikenstudium in der Kunst des Mittelalters,” *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, XV, 1949/50, pp. 157-69; y después, véase E. Panofsky, *Renaissance and Renascences*, Stockholm: Almqvist, 1965; K. Weitzmann, *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, Univ. of Chicago Press, 1971; véase también Lane-Fox, *Pagans and Christians*.

⁴⁹ Eusebius, como se cita en C. Mango (ed.), *The Art of the Bizantino Empire, 312-1453: Sources and Documents*, Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1972, p. 16; para otra versión de esta declaración, véase Grabar, *Christian Iconography*, p. 68.

⁵⁰ Para dos ilustraciones de los retratos-*soter*, véase K. Weitzmann, *Late Antique and Early Christian Book Illumination*, Nueva York: Braziller, 1977, láminas 30, 31 (“Rossano Gospels,” h. 525); para un retrato tipo *imago clipeata* (h. 450) del dramaturgo Terencio, véase su fig. VIII.

⁵¹ Grabar, *Christian Iconography*, p. 84.

⁵² *Parastaseis*, como citado en Mango, *Art of Byzantine Empire*, p. 16.

⁵³ Sobre el icono en S. Francesca Romana, véase E. Kitzinger, *The Art of Byzantium and the Medieval West: Selected Studies*, Indiana Univ. Press, 1976, p. 233 ff; C. Bertelli, *La Beata Virgen María di Trastevere*, Roma; Bertelli, 1961, p. 88 (que prefiere una fecha anterior).

⁵⁴ El panel encáustico (desgraciadamente muy sobrepintado) se supone haber venido (h. 850) a S. María Nova desde S. María Antiqua, la que fue hecha una fundación cristiana alrededor de 580 para servir al virey bizantino en Italia; si el icono en encáustico puede ser así conectado, su fecha se convierte en “h. 600”: R. Krautheimer, *Rome: Profile of a City, 312-1308*, Princeton Univ. Press, 1980, pp. 71, 100. Otro icono similar, de fecha similar, a saber la *Virgin con el Niño del Pantheon*, puede fecharse por la consecración de S. María Rotunda en 609, y, tanto como el panel de S. María Nova, es “Romano en el estilo, pero ligado iconográficamente a las tradiciones orientales”: *ibid.*, p. 90; véase también C. Bertelli, “La Beata Virgen María del Pantheon,” *Bolletino d’Arte*, I-II, 1961, pp. 24-41; D. H. Wright, “The Earliest Icons in Rome,” *Arts Magazine*, XXXVIII, 1963, pp. 24-36.

⁵⁵ Sobre este tópico, y también citando a los autoridades textuales para la atribución a San Lucas de este icono mariano y otros similares (sobre todo los del tipo *Hodegetria*: fig. 3), véase D. Klein, *San Lukas als Maler der María: Ikonographie der Lukas-Beata Virgen María*, Berlín: O. Schloss, 1933. Dado tantos atributos “divinos,” dichos iconos podían investirse con unas “orígenes divinas,” a saber como *acheiropoita*, la imagenería hecha “sin manos humanas”; para más sobre dichos tipos de materiales icónicos “enviados por Dios,” véase V. I. Stoichita, “Zurbaráns Veronika,” *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, LVII/2, 1991, pp. 190-206; para más detalles, véase J. F. Moffitt (obrando bajo el seudónimo «H.M.S. Phake-Potter»), *Nuestra Señora de Guadalupe: La pintura, la leyenda y la realidad. Una investigación arte-histórica e iconológica*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 2004, esp. pp. 297-314, cap. II, “El contexto arte-histórico: Los *Acheiropoietai*” (con amplia bibliografía)

⁵⁶ Para un tal documento, véase Mango, *Art of Byzantine Empire*, p. 40; la fecha de la llegada en Constantinople del retrato que hizo San Lucas de la Virgen es establecido generalmente por el hecho de que Eudocia retiró a Jerusalén en 443, y Pulcheria había muerto en 453.

⁵⁷ Para lo que sigue inmediatamente, véase J. Beckwith, *Early Christian and Byzantine Art*, Harmondsworth: Penguin, 1979, pp. 90-91.

⁵⁸ Para la evidencia documentaria que atestigua a otro icono concebido, h. 473, para conmemorar la llegada en Constantinople de otra ropa de la Virgen, su *omophorion*, véase Mango, *Art of Byzantine Empire*, pp. 34-35.

⁵⁹ G. Ferguson, *Signs and Symbols in Christian Art*, Nueva York: Hesperides, 1961, pp. 222-23; véase también su lámina IX, *Adoración de los pastores*, por Fra Angélico, donde se ven igualmente un faisán y un pavón real encima del pesebre. Sobre esta parte del grupo en el mosaico leonés, “las

perdices,” véase Blázquez, et al., *Mosaicos Romanos del Museo Arqueológico Nacional*, cat. no. 31 (lám. 47; inventario no. 38,302 bis), allí notando su clara semblanza formal (versus iconográfica) a un importante mosaico cristiano: el “mosaico de Sta. Costanza” en Roma (como se cita abajo en n. 63).

⁶⁰ P. A. Underwood, “The Fountain of Life in Manuscripts of the Gospels,” *Dumbarton Oaks Papers*, IV, 1950, pp. 42-138; lo citado en p. 88. La única referencia textual que Underwood pudo encontrar fue Agustín (*Civitas Dei*, 21, 4) refiriéndose (à la Plinio) a la carne del pavón real como “incorruptible” (pero véase la nota siguiente para las perdices).

⁶¹ F. Picinelli, *Mundus symbolicus*, Colonia, 1694 [fac. rpt. Nueva York: Garland, 1976], IV, 53, no. 553, p. 319, “*Perdix*”: “*Perdix foemina, versus matrem respiciens, a Lucarino epigraphen accepit: AUDITA VOCE FAECUNDA. Aut verbis e Plinio & Aristotele desumptis: AURA, vel ODORE GIGNIT. Vel, ut alius inscripsit: AFFLATU FAECUNDA. Virginem Mariam, ab Angelo salutatem, haec imago spectat, quae sine ullius viri concursu, solo percepto coelesti nuntio, prodigiose foecunda evasit. ‘O conjunctio sine sordibus facta,’ exclamat S. Fulgentius, ‘ubi maritus sermo est, et uxor auricula.’ Et S. Eleutherius Episcopus Tornacensis, ‘O Virgo benedicta, O Virgo a Conditore mundi praelecta, illum, qui ante omnia saecula genitus est absq., matre, ab aeterno Patre, concipies, mater effecta absque alicujus viro copulatione. Ibi enim auricula uxor fuit, Angelicus autem sermo maritus extitit.’”*

⁶² Blázquez, “Mosaicos hispanos,” p. 272, y sus figs. 4, 5.

⁶³ Sobre dichos mosaicos, sobre todo aquellos con aves similares, véase W. F. Volbach, *Early Christian Art*, Nueva York: Abrams, 1962, esp. sus figs. 34, 35. Entre los mosaicos paleocristianos exhibidos en Sta. Costanza había otro de que se dice ser una “representación de los labores de las Cuatro Estaciones”: Lowrie, *Art in the Early Church*, p. 133, lám. 62. Un poco antes, h. 240, había otro ciclo de las Cuatro Estaciones que adornaba la catacumba de Praetextatus: *ibid.*, p. 40, lám. 5-a.

⁶⁴ Para el mosaico de Dorset, véase R. Brilliant, *Roman Art from the Republic to Constantine*, Londres: Phaidon, 1974, p. 148, Fig. III-20; para sus contrapartes españolas, incluyendo un mosaico con la inscripción “*Fortunatus*” que tiene el símbolo cristiano de la “*chi-rho*” puesto en el centro y donde está flanqueada por los pavones y las palomas simbólicos, véase J. Serra Ráfols, “La villa Fortunatus de Fraga,” *Ampurias*, V, 1943, pp. 5-35.

⁶⁵ J. Hall, *Dictionary of Subjects & Symbols in Art*, Nueva York: Icon, 1974, pp. 249, “Pomegranate,” 330, “Symbolic Objects in Pictures of the Virgin and Child.”

⁶⁶ Para lo que sigue inmediatamente, véase G. Henderson, *Early Medieval (“Style and Civilization”)*, Harmondsworth: Penguin, 1972, pp. 98-100.

⁶⁷ África del norte, particularmente Túnez, es donde se han encontrado los ciclos de mosaico mejor preservados; véase S. Aurigemma, *I Mosaici di Zliten*, Roma: Società editrice d’arte, 1926; A. Driss, *Tunisia: Ancient Mosaics*, Nueva York: Graphic Society, 1962; para un contexto más amplio, véase R. Ling, *Ancient Mosaics*, Princeton Univ. Press, 1998 (con buenas ilustraciones). No obstante, los mosaicos con las “Cuatro Estaciones” podían ser encontrados a través del imperio romano; por ejemplo, en Gran Bretaña los ejemplos notables incluyen el mosaico de la villa de Bignow de Sussex, y el mosaico de la villa de Lullingstone en el condado de Kent: J. M. C. Toynbee, *Art in*

Roman Britain, Londres: Phaidon, 1963, pp. 199-200, fig. 218. Para unas equivalencias esculpidas, véase también M. Lawrence, "Season Sarcophagi of Architectural Type," *American Journal of Archaeology*, LXII, 1958, pp. 276-89.

⁶⁸ Para un examen útil de las fundaciones literarias de las "Cuatro Estaciones (*Horai*)," e incluyendo unas importantes ramificaciones posclásicas, véase W. R. Crelly, "Two Allegories of the Seasons by Simon Vouet and Their Iconography," en *Art the Ape of Nature: Studies in Honor of H. W. Janson*, New York Univ. Press, 1981, pp. 401-24; sobre "Wings," véase Hall, *Dictionary*, p. 342, y observando su aspecto análogo en representaciones alegóricas del "Father Time," "Opportunity," y "Night"; para las "Four Seasons," véase *ibid.*, pp. 129-30, observando además que, típicamente, "Winter is thickly clad aganst the cold," que no parece ser específicamente el caso en el panel de mosaico de León (fig. 1).

⁶⁹ Sobre esto, véase Hirn, *Sacred Shrine*, p. 219; la Fiesta de Santa Ana seguía siendo rara en el Occidente hasta el siglo XIV.

⁷⁰ Sobre la fiesta española tan duradera de la Anunciación, eventualmente mandada oficialmente a ser celebrada en este día por el décimo consejo de Toledo en 658, y para no estar en conflicto con Cuaresma, véase también Livius, *The Blessed Virgin*, p. 399.

⁷¹ Sobre aquellas fiestas, todas ahora fijadas firmemente en el calendario romano, véase Livius, *The Blessed Virgin*, p. 398; Hirn, *Sacred Shrine*, pp. 376-79; García Mahiques, *Adoración de los Magos*, pp. 99-107. Para una discusión, breve pero bien documentada, de la interrelación de la Virgen María cristiana con las diosas paganas de los trigos y con la constelacion "Virgo-Espiga," véase R. Henning, "Das Jungfrau-Sternbild und der Madonnenkult," en su *Wo Lag das Paradies: Rätselfragen der Kulturgeschichte und Geographie*, Berlin: Tempelhof, 1950, pp. 138-43; véase también Trens, *María*, pp. 90-91, "Virgen de las espigas."

⁷² Livius, *The Blessed Virgin*, p. 361, citando un texto al efecto por Gregorio de Tours; sobre Ceres y la Tellus Mater, véase Rose, *Religion in . . . Rome*, p. 219. El nuevo sistema calendario resultando por las reformas gregorianas hizo que el fiesta de la Asunción iría a caer en el 15 de agosto; véase también Henning, "Jungfrau-Sternbild," pp. 140-42.

⁷³ Sobre este punto, véase B. Botte, *Les origines de la Noël et de l'Épiphanie*, Louvain: Abbaye du Mont César, 1932; H. Rahner, S. J., "The Christian Mystery of Sun and Moon," en *Greek Myths and Christian Mystery*, Londres: Burns & Oates, 1963, pp. 89-175; J. F. Moffitt, "Helios, Christ, and Christmas," *Arte Cristiana*, LXXVIII/no. 741, 1990, pp. 437-41; véase también Rose, *Religion in . . . Rome*, pp. 295-300, también notando la coincidencia oportuna entre el "Día de los Magos"—Epifanía, el 6 de enero—y la *feria* pagana de "January 3rd, the day on which it had been the custom to make formal vows for the welfare of the Emperor, hence the name *Vota* which it commonly bore."

⁷⁴ Warner, *Alone of Her Sex*, p. 257; sobre la coincidencia de esta fecha a las juergas paganas llamadas *Saturnalia*, comenzando el 17 de diciembre, y extendidas a veces incluso hasta el 25, véase Rose, *Religion in . . . Rome*, p. 225.

⁷⁵ "Himno a Demeter," como citado en E. Neumann, *The Great Mother: An Analysis of the Archetype*, Princeton Univ. Press, 1972, p. 308; véase también sus figs. 65, 66, "Resurrection of Kore" (y a quién soy endeudado para lo que sigue inmediatamente sobre ese tema); sobre la correlation *Hilaria*-Anunciación, véase Rose, *Religion in . . . Rome*, pp. 274-75, 295.

⁷⁶ “Himno órfico,” como citado en M. W. Meyer (ed.), *The Ancient Mysteries: A Sourcebook*, Nueva York: Harper & Row, 1987, pp. 105-6; para el mucho más antiguo “Himno homérico” dirigido a “Deo,” véase *ibid.*, pp. 22, 25, 30.

⁷⁷ Hippolytus, citado en *ibid.*, pp. 151 ss. Para más datos sobre las varias conexiones ya establecidas entre los Misterios paganos y los ritos cristianos primitivos, véase G. Anrich, *Das antike Mysterienwesen in seinem Einfluß auf das Christentum*, Göttingen: Vandenhöck u. Ruprecht, 1894; D. C. Nock, *Early Gentile Christianity and its Hellenistic Background*, Nueva York: Harper & Row, 1964; H. Rahner, “The Christian Mystery and the Pagan Mysteries,” in J. Campbell (ed.), *The Mysteries*, Princeton Univ. Press, 1955, pp. 337-401.

⁷⁸ Neumann, *Great Mother*, pp. 313-17; cfr. García Mahiques, *Adoración de los Magos*, p. 100.

⁷⁹ Lane-Fox, *Pagans and Christians*, p. 116.

⁸⁰ Efrén el Sirio, “Hymns on the Nativity,” en P. Schaff and H. Wace (eds.), *A Select Library of Nicene and Post-Nicene Fathers of the Christian Church (Second Series): XIII, Gregory the Great, Ephraim Syrus, Aphrahat*, Grand Rapids: Erdmans, 1969, pp. 223, 230-32, 235, 239, 241, 261.

⁸¹ H. Schlunk and T. Hauschild, “Vorbericht über die Arbeiten in Centcelles,” *Madridrer Mitteilungen*, II, 1961, p. 119-36; P. de Palol, “El Mausoleo constantiniano de Centcelles, Tarragona,” *Corsi di cultura sull’arte ravennate e bizantina*, Bologna: Università, 1961, p. 235-51. Una representación algo similar de las “Cuatro Estaciones” también ocurre en un mosaico colocado en una basilica erigida a principios del siglo IV en Aquileia en Italia. Para las combinaciones similares de las “Cuatro Estaciones” y de los temas cristianos en Roma, véase supra la nota 63. Para otro pavimento en mosaico de principios del siglo IV en España—encontrado en la Granja José Antonio (Valladolid)—que es uno representando el ciclo *completo* de las “Cuatro Estaciones,” y según están colocadas alrededor de Diana, la diosa virginal implantada en el centro de la composición, véase Blázquez, “Mosaicos hispanos . . .,” pp. 275-81, figs. 9-17 (y el último muestra un motivo repetido de la cruz griega). La tapa de este pavimento-mosaico tiene la clara forma de un ábside, así sugiriendo tanto un escenario ritual como una función de culto, y probablemente específicamente “mitraica,” para la composición entera: “Este tipo de composición que evidencia un contenido simbólico es parangonable al de mosaicos de mitreos, singularmente los de Ostia” (*ibid.*, p. 276). En este caso, puesto que la figura del “Invierno” lleva una túnica *verde* descolorida y tiene una rama *amarilla*, cortada aparentemente de un arbusto *baya* (*ibid.*, p. 277), es distinta a la mujer en el mosaico leonés (fig. 1), la que se viste con *ropa azul* y que lleva un *tallo de trigo*. En fin, he aquí otro argumento *contra* la identificación de la señora leonesa como una representación alegórica del “Invierno.”

⁸² R. Milburn, *Early Christian Art and Architecture*, Univ. of California Press, 1988, pp. 165-66.

⁸³ Para los textos esenciales de la antología apócrifa, pero siempre popular, véase *The Lost Books of the Bible*, Nueva York: Meridian, 1974, con esta cita dada en p. 31; para el texto griego original de lo citado, véase A. de Santos Otero (ed.), *Los Evangelios Apócrifos*, Madrid: BAC, 1963, p. 159.

⁸⁴ Véase Grabar, *Christian Iconography*, fig. 9; Beckwith, *Early Christian and Byzantine Art*, fig. 5; véase también en Grabar sus figs. 119, 323-6, mostrando la “Theophany of Christ with the Virgin and Apóstoles Below,” de Bawit y fechada h. 550.

⁸⁵ “Evangelio de Maria” (7: 18-21; 14:12), en *Lost Books of the Bible*, pp. 23, 34; *Evangelios Apócrifos*, p. 256; es mío el énfasis. Curiosamente, este texto bien conocido no es citado por los eruditos que se ocupan del motivo de la *Virgo lactans*; véase, por ejemplo, Lasareff, “Studies,” p. 27 ss. Dado que se hace también mención prominente en el “Evangelio de Maria” (15: 2. 7, 9) “de la estrella en el oriente” que atrayó a la Virgen y al Niño los reyes magos, nos proporciona más razones para identificar otra pintura en la Catacumba de Priscilla, que muestra hombres que señalan a tal estrella (véase, además de mis comentarios en la nota 45 supra, Grabar, *Christian Iconography*, p. 9, fig. 12), como igualmente un retrato de la *María lactans* y además una pintura que era más probablemente modelada de un texto apócrifo contemporáneo.

⁸⁶ “Carta” (h. 835), enviada de la Tierra Santa al emperador Theophilus, como se traduce en Mango, *Art of Bizantino Empire*, p. 114; véase también L. Duchesne, “L’iconographie byzantine dans un document du IXe siècle,” *Roma e l’Oriente*, V, 1912, pp. 283-84. Aunque Mango cree que el mosaico aquí referido probablemente debe fecharse de las restauraciones a la basilica hechas por Justiniano, no imposibilita en absoluto una “restauración exacta” de un mosaico prototipo venerable de la época de Constantino. Como creo, sus formatos compositivos originales, de otro modo perdidos hace tiempo, serían reflejados, aunque en una escala mucho más pequeña, en los *ampullae* bien conocidos de Monza; cfr. García Mahiques, *Adoración de los Magos*, pp. 51-55, figs. 15, 16.

⁸⁷ Para los estudios recientes sobre este importante ciclo de mosaicos, también citando a la bibliografía anterior, véase B. Brenk, *Die frühchristlichen Mosaiken in S. Maria Maggiore zu Rom*, Wiesbaden: Steiner, 1976; S. Spain, “The Promised Blessing: The Iconography of the Mosaics of S. Maria Maggiore,” *Art Bulletin*, LXI/4, 1979, pp. 518-40; *idem.*, “The Restorations of the Sta. Maria Maggiore Mosaics,” *Art Bulletin*, LXV/2, 1983, pp. 325-28.

⁸⁸ Sobre este importante ciclo, uno comisionado por el patrocinio visigodo y evidentemente la primera secuencia narrativa mariana extendida ejecutada en mosaico en la Europa occidental, véase H. Woodruff, “The Iconography and Date of the Mosaics of La Daurade,” *Art Bulletin*, XIII, 1931, p. 84-98. Este ciclo iconográfico no era probablemente único en aquella época en Francia meridional, es decir la *Gallia Narbonensis* visigoda; según un texto del siglo VI, la *Vita S. Caesarii Arelatensis a discipulis scripta*, hacia 520 el obispo Caesarius había erigido en Arles una “basilica triple en un solo edificio” donde “el pasillo central fue dedicado al culto altísimo de la Beata Virgen Maria”; desgraciadamente, no se hace mención alguna de las imágenes necesarias para celebrar la *Mater Christi* (texto como dado en J. N. Hillgarth [ed.], *The Conversion of Western Europe, 350-750*, Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1969, p. 41).

⁸⁹ Gregorio de Tours, *Gregory of Tours: The History of the Franks*, ed. L. Thorpe, Harmondsworth, 1988, p. 331.

⁹⁰ Para el texto completo del himno de Fortunatus, y dado igualmente en latín e inglés, véase Livius, *The Blessed Virgin*, pp. 368-74.

⁹¹ Escritor anónimo del siglo XVII, “The Golden Church of Toulouse in 1633,” como transcrita en C. Davis-Weyer (ed.), *Early Medieval Art, 300-1150*, pp. 59-62; véase también Woodruff, “Iconography,” como supra en nota 88.

⁹² Para el rezo de Justina, véase T. Livius, *The Blessed Virgin*, p. 318.

⁹³ Sobre la Catedral de Éfeso, dedicada a la Virgen María, y que ahora es (solamente vagamente) fechada “hacia. 400,” véase R. Krautheimer, *Early Christian and Byzantine Architecture*, Harmondsworth: Pelican, 1986, pp. 107-8, 471 (nota 13: bibliografía, también señalando a una subestructura del siglo II, y evidentemente pagana).

⁹⁴ Gregorio de Tours, *De miraculorum mysteri . . .*, ch. 9, como citado en Livius, *The Blessed Virgin*, pp. 360-61.

⁹⁵ Warner, *Alone of Her Sex*, pp. 64-67.

⁹⁶ “The Oration of the Emperor Constantine, Which He Addressed ‘To the Assembly of the Saints’,” como traducida en P. Schaff and H. Wace (eds.), *A Select Library of Nicene and Post-Nicene Fathers of the Christian Church (Second Series): Eusebius*, Grand Rapids: Erdmans, 1969, I, pp. 561-80. Para la nueva evidencia que apunta a la fecha y al lugar específicos para dicha “Oración” importante, véase Lane-Fox, *Pagans and Christians*, p. 627 ss.

⁹⁷ Sobre el papel crucial de esta importante figura de España dentro del desarrollo de la política religiosa de Constantino, y mostrando que el mismo Osio-Ossius sería probablemente el autor real de mucho del “credo de Nicea,” véase A. Lippold, “Bischof Ossius von Cordova und Konstantin der Grosse,” *Zeitschrift für Kirchengeschichte*, XCI, 1881, p. 1-26; V. C. de Clercq, *Ossius of Cordova: A Contribution to the History of the Constantinian Period*, Washington, DC: Catholic Univ. Press, 1954; H. Chadwick, “Ossius of Cordova and the Presidency of the Council of Atioch,” *Journal of Theological Studies*, V, 1958, p. 292-302; Lane-Fox, *Pagans and Christians*, p. 642 ss.

⁹⁸ Para la “Égloga cuarta,” y para apreciar los ajustes textuales oportunos de Constantino, véase (entre muchas otras ediciones) W. C. McDermott (ed.), *Virgil's Works*, Nueva York: Modern Library, 1950, pp. 274-75; para un denso análisis filológico de las apropiaciones virgilianas de Constantino, véase A. Kurfess, “Observatiunculæ ad Eclogæ Quartæ Interpretationem et Versionem Graecam,” *Mnemosyne*, 1912, p. 277-89; *idem.*, “Vergili Vierte Ekloge in Kaiser Konstantins Rede an die Heilige Versammlung,” *Jahresberichte des Philologische Vereins zu Berlin*, LXIV, 1920, p. 90-104; *idem.*, “Zu Kaiser Konstantins Rede an die Versammlung der Heiligen,” *Theologische Quartalschrift*, 1950, p. 145-62.

⁹⁹ F. A. Yates, *Astraea: The Imperial Theme in the Sixteenth Century*, Harmondsworth: Penguin, 1977, p. 35.

¹⁰⁰ Neumann, *Great Mother*, p. 262.

¹⁰¹ Sobre el motivo de la “Madona de los trigos,” y que solo parece que se apareciera a finales de la Edad Media, véase R. Berliner, “Zur Sinndeutung der Ährenmadonna,” *Christliche Kunst*, XXVI, 1929, pp. 97-112; J. Graus, “Strassengel und S. María im Ährenkleide”; “S. María im Ährenkleid und die Madonna ‘cum cohazano’ vom Mailänder Dom”; “Die Brünner Madonna im Ährenkleid,” *Kirchenschmuck: Monatschrift für christliche Kunst und Kunstgeschichte*, (n. F.), XXXV, 1904, pp. 1-9, 59-114, 174-76; véase también Henning, “Jungfrau-Sternbild,” y Trens, *María*, como se citan supra en nota 71.

¹⁰² *The Golden Ass of Apuleius*, ed. R. Graves, Nueva York, 1958, pp. 236-39.

¹⁰³ Trens, *María*, pp. 551-55, "Atributos vegetales: *Virgo-virga*."

¹⁰⁴ Aquino, como citado en *ibid.*, pp. 552-53; énfasis mío en las *virgae*.

¹⁰⁵ Para lo que sigue inmediatamente, véase R. Wittkower, "Death and Resurrection in a Picture by Marten de Vos," en su *Allegory and the Migration of Symbols*, Boulder: Westview Press, 1977, pp. 159-66.

¹⁰⁶ *The Homilies of San John Chrysostom*, Oxford Univ. Press, 1842, II, pp. 582-95.

¹⁰⁷ San Ambrosio, en J-P. Migne (ed.), *Patrologia Cursus completus. . . Series Latina*, París: Garnier, 1844-64, tomo 17: col. 267: "Si ergo nudam granum seminatur, et Dei natu quodammodo elementorum ministerio vestitum resurgit, multi secum habens incrementa utilitatis humanae; cur non credibile sit Dei virtute mortuum posse resurgere, meliorata tantum substantia, non numero multiplicatum?"

¹⁰⁸ ". . . certe semina non nisi corrupta et dissoluta fecundius surgunt, omnia pereundo servantur, omnia de interitu reformantur": Tertuliano, *Apologeticus*, Londres: Loeb, 1927, p. 297.

¹⁰⁹ Para varias citas de estos autores al mismo efecto, véase Livius, *The Blessed Virgin*, pp. 104-7.

¹¹⁰ Hirn, *Sacred Shrine*, pp. 181-82.

¹¹¹ Para las discusiones estándares de este motivo, "El Arbol de Jesé," aunque solo citando ejemplos hechos *a partir* del año 1090, véase J. Corblet, "Étude iconographique sur l'Arbre de Jesse," *Revue de l'art chrétien*, IV, 1860, pp. 169-81; R. Ligtenberg, "De Genealogie van Christus in de beeldende Kunst der Middeleeuwen, vornamlijk van het Westen," *Oudheidkundig Jaarboek: Bulletin van den nederlandschen Oudheidkundigen Bond*, IX, 1929, pp. 3-54; A. Watson, *The Early Iconography of the Tree of Jesse*, Oxford Univ. Press, 1934; L. Réau, *Iconographie de l'Art Chrétien*, París: Presses Universitaires, 1956, II/1, "Isaïe," p. 365 ss. ("Tige de l'arbre de Jessé," p. 367); E. Marino, "L'affresco 'La Vergine della radice Jesse' di Andrea Bonaiuti in S. Domenico di Pistoia: Saggio metologico su iconografia e teologia," *Memorie Domenicane*, XIII, 1982, pp. 1-201 (con documentación exegética amplia tomada de textos específicamente dominicanos muy *posteriores*); para unos ejemplos estrechamente españoles, véase Trens, *María*, pp. 98-108, "El Arbol de Jesé"; S. Stratton, *La Inmaculada Concepción en el Arte Español*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1989, pp. 14-18, "El Arbol de Jesé."

¹¹² E. Mâle, *The Gothic Image: Religious Art in France of the Thirteenth Century*, Nueva York: Torchbooks, 1958, p. 165, n. 4; véase también la discusión detallada de Panofsky sobre la pintura en vidrio del "*Stirps Jesse*" instalada en la que se reconoce ser la primera catedral "gótica": E. Panofsky, *Abbot Suger on the Abbey Church of San-Denis and its Art Treasures*, Princeton Univ. Press, 1979, pp. 72, 202-3, 208-10.

¹¹³ Justino "Apología," en A. Roberts and J. Donaldson (eds.), *The Ante-Nicene Fathers: Translations of the Writings of the Fathers Down to AD 325*, Grand Rapids: Erdmans, 1963, I, pp. 173-74; énfasis mío. La citación inicialmente ligando Cristo a una estrella, y como si fuera "según Isaías," luego fue ligado por Justino (y como se cita abajo) a "Sus Apóstoles, los Magos de Arabia, [que] reconociendo el signo por esta estrella, vinieron para adorarle." Sobre "la imagen del rey que viene

como estrella, como una visión de la luz” en la iconografía romana imperial y en las panégyricas, véase, S. G. MacCormack, *Art and Ceremony in Late Antiquity*, Univ. of California Press, 1981, p. 45 ss. Aunque el espacio no permite análisis adicional, las conexiones textuales extensamente conocidas de Justino nos sirven ahora para identificar—y como “Isaías” (en vez de Balaam; véase también nota 45 supra)—un misterioso personaje barbudo puesto detrás de la Virgen entronizada en varias escenas de la “Adoración” encontradas en los sarcófagos paleocristianos; véase García Mahiques, *Adoración de los Magos*, pp. 63-66; figs. 11, 19-24, 26, 28.

¹¹⁴ Para el argumento que, tal como lo conocemos ahora, “the book of Isaiah is a compendium of many types of prophecy drawn from diverse periods,” véase J. L. MacKenzie, S. J., *Dictionary of the Bible*, Nueva York: Macmillan, 1965, pp. 397-403 (s. v. “Isaiah”).

¹¹⁵ Justino, “Dialogue with Trypho,” en *Ante-Nicene Fathers*, I, p. 229.

¹¹⁶ Justino, “Dialogue with Trypho,” en *Ante-Nicene Fathers*, I, p. 252.

¹¹⁷ Justino, “Apología,” en *Ante-Nicene Fathers*, I, p. 174.

¹¹⁸ Tertuliano, “Repuesta,” en *Ante-Nicene Fathers*, III, p. 164.

¹¹⁹ Tertuliano, “Repuesta,” en *Ante-Nicene Fathers*, III, p. 335.

¹²⁰ Tertuliano, “Repuesta,” en *Ante-Nicene Fathers*, III, p. 445.

¹²¹ Ambrosio, *De Fide*, en P. Schaff y H. Wace (eds.), *A Select Library of Nicene and Post-Nicene Fathers of the Christian Church (Second Series)*, Grand Rapids: Erdmans, 1969, X, p. 119.

¹²² Jerónimo, *Contra Helvidius*, en Schaff y Wace, *A Select Library of Nicene and Post-Nicene Fathers*, Grand Rapids: Erdmans, 1964, VI, pp. 334-46.

¹²³ Para otras referencias medievales al motivo *Virgo = virga = Christus*, véase Migne (ed.), *Patrologiae . . . Latina*: Hilarius de Poitiers, 9:52; 9: 283 (“*Virga simul et flos*”); Agustín, 40: 698; Alcuín, 100: 1109; Guibertus, 156:514; Abad Rupert, 167:596; 168: 852 (etc.). Finalmente se reduce la combinación a “*Virga = Virgo María*”; véase *ibid.*, San Bernardo de Clairvaux, 183: 41, 62, 432 (“*Virga ex qua Jesus flos produiit*,” “*Virga florida*”); Adam de San Victor, 196:1031 (etc.).

¹²⁴ Jerónimo, en *Letters*, p. 29; véase también *Letter LVII*, 7-8 (p. 116); *Letter LXXV*, 1 (p. 155).

¹²⁵ Rabanus Maurus, en Migne, *Patrologia Latina*, 112: 1080-81.

¹²⁶ Bernardo, como citado en Stratton, *La Inmaculada*, p. 15.

¹²⁷ Hervaeus, como citado en Mâle, *Gothic Image*, p. 165.

¹²⁸ Para referencias a declaraciones similares hechas por otros autores—Agustín, Chrysippus, Evagrius Monachus, Gregorius Magnus, Hesychius, Hippolytus, Lactantius, Leo, Maximus, Methodius, Novatian, Theodoret, etc.—véase Livius, *The Blessed Virgin*, pp. 107-8.

¹²⁹ Para muchas ilustraciones del árbol maduro (*versus* el “tallo” paleocristiano) que caracterizan consistentemente a las rendiciones medievales posteriores del motivo “árbol de Jesús,” véanse los estudios citados supra en nota 111.

¹³⁰ Sobre este motivo en particular, véase R. Bauerreiss, *Arbor Vitae: Der “Lebensbaum” und seine Verwendung in Liturgie, Kunst und Brauchtum des Abendlandes*, Munich: Neuer Filser-Verlag, 1938.

¹³¹ Lowrie, *Art in the Early Church*, p. 132; énfasis mío.

¹³² J. Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis zum XIII. Jahrhundert*, Freiburg im Breslau: Universität, 1916; como citado en Lowrie, *Art in the Early Church*, p. 132.

¹³³ El mismo motivo, la “Cruz gemada” erijida sobre Golgotha al mando de Constantino, fue ilustrado poco después (h. 405) en el mosaico del ábside en la iglesia romana de Sta. Pudenziana; véase Krautheimer, *Rome*, pp. 40-41; fig. 36.

¹³⁴ Dos citas de la era carolingia hacen indiscutible el hecho de una aceptación temprana y general de este punto. Según el Abad Rupertus, “Christus ipse est flos de virga, profecta ex radice Jesse. Humanitas Christi significata est per virgam Moysis”; y completa la ecuación el Abad Wolberus: “Virga Moysis fuit figuri ligni crucis Christi” (ambas en *Pat. Lat.*, 167: 584; 195: 1061).

¹³⁵ Dibujado en una escala monumental en Roma, el motivo de las figuras apareadas de Juan y de María parados al flanco de la Cruz era probablemente introducido por primera vez como un *topos* ilustrado en uno de los frescos (h. 600) encontrados en Sta. María Antiqua.

¹³⁶ Sobre la remodelación de S. Clemente y otras iglesias romanas en este tiempo, y sirviendo como ejemplos representativos de la renovación deliberada en los siglos XII y XIII del arte paleocristiano, véase Krautheimer, *Rome*, p. 161 ss.

¹³⁷ Y puede mencionarse otro ejemplo; como añade Walter Lowrie (*Art in the Early Church*, p. 132), “Wilpert might well have additionally referred to the apsidal mosaic in S. María Maggiore [h. 440], where, except for the ‘Coronation of the Virgin Mary’ in the center [por Jacopo Torriti y fechada h. 1294], there is nothing to indicate that the rich convolutions of the flanking acanthus [*sic. virga*] are not ancient.” Véase también la nota siguiente.

¹³⁸ Krautheimer, *Rome*, p. 182; para el mosaico de Torriti en S. Clemente, véase *ibid.*, pp. 210, 218 ss., también señalando el “apse mosaic in the Lateran Basilica is also signed by Torriti and executed before 1292, but ruined in 1878.”

¹³⁹ El profeta al derecho, etiquetado semejantemente, es Jeremías, y la razón más probable por la inclusión de este profeta aquí es porque, según San Jerónimo (como se cita en *Pat. Lat.*, 25:666), “Jeremias propheta et verbis et factis Christi mortem et passionem figuravit.”

BIBLIOGRAFÍA

- Angus (1975)
ANGUS, S.: *The Mystery-Religions and Christianity*. Nueva York: Dover, 1975.
- Anrich (1984)
ANRICH, G.: *Das antike Mysterienwesen in seinem Einfluß auf das Christentum*. Göttingen: Vandenhöck u. Reuprecht, 1894.
- Apuleius (1958)
APULEIUS: *The Golden Ass of Apuleius*. ed. R. Graves, Nueva York: Pocket Library, 1958.
- Aurigemma (1926)
AURIGEMMA, S.: *I Mosaici di Zliten*, Rome: Società editrice d'arte, 1926.
- Bauerreiss (1938)
BAUERREISS, R.: *Arbor Vitae: Der "Lebensbaum" und seine Verwendung in Liturgie, Kunst und Brauchtum des Abendlandes*. München: Neuer Filser-Verlag, 1938.
- Baumstark (1935)
BAUMSTARK, A.: "Orientalisches in altspanischer Liturgie". *Oriens Christianus*, 10, 1935, pp. 1-37.
- Beckwith (1979)
BECKWITH, J.: *Early Christian and Byzantine Art*. Harmondsworth: Penguin, 1979.
- Berliner (1929)
BERLINER, R.: "Zur Sinndeutung der Ährenmadonna". *Christliche Kunst*, 26, 1929, pp. 97-112.
- Bertelli (1961)
BERTELLI, C.: "La Madonna del Pantheon". *Bolletino d'Arte*, 1-2, 1961, pp. 24-41.
- Bertelli (1961)
- *La Madonna di Trastevere*. Rome: Bertelli, 1961.
- Biblia Sacra...*(1977)
Biblia Sacra juxta Vulgatam Clementinam. Madrid: BAC, 1977.
- Biblia Santa...*(1990)
Biblia Santa, Antiguo y Nuevo Testamentos (Versión Reina-Valera Actualizada). El Paso: Editorial Mundo Hispano, 1990.
- Bishop (1924)
BISHOP, W. C.: *The Mozarabic and Ambrosian Rites: Four Essays in Comparative Lituriology*. Milwaukee: Morehouse, 1924.
- Blázquez (1977-1978)
BLÁZQUEZ, J. M.: "Mosaicos hispanos del Bajo Imperio". *Archivo Español de Arqueología*, 50/51, 1977/78, pp. 269-81.
- Blázquez (1991)
- *Urbanismo y Sociedad en Hispania*. Madrid: Istmo, 1991.

- Blázquez (1993)
- *Mosaicos Romanos de España*. Madrid: Cátedra, 1993.
- Blázquez et al.(1989)
BLÁZQUEZ, J. M. et al.: *Mosaicos Romanos del Museo Arqueológico Nacional*. Madrid: MAN, 1989.
- Botte (1932)
BOTTE, B.: *Les origines de la Noël et de l'Épiphanie*. Louvain: Abbaye en Mont César, 1932.
- Bourguet (1966)
BOURGUET, P.: *du Early Christian Painting*. Nueva York: Viking, 1966.
- Bournand (1895)
BOURNAND, F.: *La Sainte Vierge dans les arts*. Paris: Tolra et Simonet, 1895.
- Braegelmann (1942)
BRAEGELMANN, A.: *The Life and Writings of Saint Ildefonso of Toledo*. Washington, DC: Catholic Univ. Press, 1942.
- Braulio de Zaragoza (1969)
BRAULIO DE ZARAGOZA: *Iberian Fathers II: Braulio of Saragossa, Fructuosus of Braga*, ed. C. W. Barlow. Washington, DC: Catholic Univ. Press, 1969.
- Brenk (1976)
BRENNK, B.: *Die frühchristlichen Mosaiken in S. María Maggiore zu Rom*. Wiesbaden: Steiner, 1976.
- Brilliant (1974)
BRILLIANT, R.: *Roman Art from the Republic to Constantine*. Londres: Phaidon, 1974.
- Campbell (1955)
CAMPBELL, J. (ed.): *The Mysteries*. Princeton Univ. Press, 1955.
- Cecchelli (1946)
CECCHELLI, C.: *Mater Christi*. Rome: Ferrari, 1946.
- Chadwick (1958)
CHADWICK, H.: "Ossius of Cordova and the Presidency of the Council of Antioch". *Journal of Theological Studies*, 5, 1958, pp. 292-302.
- Chadwick (1993)
- *The Early Church*. Harmondsworth: Penguin, 1993.
- Clercq (1954)
CLERCQ, V. C.: *Ossius of Cordova: A Contribution to the History of the Constantinian Period*. Washington, DC: Catholic Univ. Press, 1954.
- Corblet (1860)
CORBLET, J.: "Étude iconographique sur l'Arbre de Jesse". *Revue de l'art chrétien*, 4, 1860, pp. 169-81.
- Crelly (1981)
CRELLY, W. R.: "Two Allegories of the Seasons by Simon Vouet and Their Iconography," in *Art the Ape of Nature: Studies in Honor of H. W. Janson*, Nueva York Univ. Press, 1981, pp. 401-24.
- d'Alès (1916)
D'ALÈS, A.: "Marie, Mère de Dieu," *Dictionnaire apologetique de la foi*

catholique, París: Beauchesne, 1916, III, pp. 115-209.

Daniel-Rops (1960)

DANIEL-ROPS, H.: *The Book of Mary*. Nueva York: Hawthorne, 1960.

Davis-Weyer (1971)

DAVIS-WEYER, C. (ed.): *Early Medieval Art, 300-1150: Sources & Documents in the History of Art*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1971.

Driss (1962)

DRISS, A.: *Tunisia: Ancient Mosaics*. Nueva York: Graphic Society, 1962.

Duchesne (1912)

DUCHESNE, L.: "L'iconographie byzantine dans un document du IXe siècle". *Roma e l'Oriente*, 5, 1912, pp. 283-84.

Ebertshaüser (1998)

EBERTSHAÜSER, C. H. et al.: *Mary: Art, Culture, and Religion through the Ages*, Nueva York: Crossroad Herder, 1998.

Efrén el Sirio (1989)

EFRÉN EL SIRIO: *Hymns*, ed. K. E. McVey. Nueva York: Paulist Press, 1989.

Los Evangelios Apócrifos (1963)

Los Evangelios Apócrifos, ed. A. de Santos Otero. Madrid: BAC, 1963.

Los Evangelios Apócrifos (1974)

- *The Lost Books of the Bible*. Nueva York: Meridian, 1974.

Ferguson (1961)

FERGUSON, G.: *Signs and Symbols in Christian Art*. Nueva York: Hesperides, 1961.

Ferreres (1910)

FERRERES, J.: *María por España y España por María*. Barcelona: Librería Católica, 1910.

Fita (1899)

FITA, F.: "Hallazgos en Quintana del Marco (León)". *Boletín de la Real Academia de Historia*, 34, 1899, pp. 366-90.

Fita (1910)

- "La Asunción de la Virgen y su culto antiguo en España: apuntes hagiográficos". *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 56, 1910, pp. 427-35.

Fructuoso de Braga (1969)

Fructuoso de Braga: *Iberian Fathers II: Braulio of Saragossa, Fructuosus of Braga*, ed. Claude W. Barlow, Washington, DC: Catholic Univ. Press, 1969.

García Mahíques (1992)

GARCÍA MAHÍQUES, R.: *La Adoración de los Magos: Imagen de la Epifanía en el Arte de la Antigüedad*, Vitoria: Ephialte, 1992.

García y Bellido (1972)

GARCÍA Y BELLIDO, A.: *Arte Romano*. Madrid: Espasa Calpe, 1972.

Gordillo (1922)

GORDILLO, M.: *La Asunción de María en la Iglesia Española (siglos VII-XI)*, Madrid: La Estrella del Mar, 1922.

- Grabar (1980)
GRABAR, A.: *Christian Iconography: A Study of Its Origins*. Princeton Univ. Press, 1980.
- Graus (1904)
GRAUS, J.: "Strassengel und S. María im Ährenkleide"; "S. María im Ährenkleid und die Madonna 'cum cohazano' vom Mailänder Dom"; "Die Brünner Madonna im Ährenkleid". *Kirchenschmuck: Monatschrift für christliche Kunst und Kunstgeschichte*, (n. F.), 35, 1904, pp. 1-9, 59-114, 174-76.
- Gregorio de Tours (1988)
Gregorio de Tours: *The History of the Franks*, ed. L. Thorpe, Harmondsworth: Penguin, 1988.
- Hall (1983)
HALL, J.: *A History of Ideas and Images in Italian Art*. Nueva York: Icon, 1983.
- Hall (1974)
- *Dictionary of Subjects & Symbols in Art*, Nueva York: Icon, 1974.
- Hamann-Maclean (1949-1950)
HAMANN-MACLEAN, R.: "Antikenstudium in der Kunst des Mittelalters". *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 15, 1949/50, pp 157-69.
- Hamman (1971)
HAMMAN, A.: *La vie quotidienne des premiers chrétiens, 95-197*. Paris: Hachette, 1971.
- Henderson (1972)
HENDERSON, G.: *Early Medieval ("Style and Civilization")*. Harmondsworth: Penguin, 1972.
- Henning (1950)
HENNING, R.: *Wo Lag das Paradies: Rätselfragen der Kulturgeschichte und Geographie*. Berlin: Tempelhof, 1950.
- Hertling & Kirschbaum (1960)
HERTLING L. & E. KIRSCHBAUM: *The Roman Catacombs and Their Martyrs*. Londres: Darton, Longman & Todd, 1960.
- Herzog (1908)
HERZOG, G.: *La sainte Vierge dans l'histoire*. Paris: Nourry, 1908.
- Hillgarth (1969)
HILLGARTH, J. N. (ed.): *The Conversion of Western Europe, 350-750*, Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1969.
- Hirn (1957)
HIRN, Y.: *The Sacred Shrine: A Study of the Poetry and Art of the Catholic Church*, Boston: Beacon, 1957.
- Hübner (1975)
HÜBNER, E. (ed.): *Inscriptiones Hispaniae christianae*, Berlin: Reimerum, 1871; facs. rpt. Nueva York: Olms, 1975.
- Ildefonso (1937)
Ildefonso: *De virginitate Beatae Mariae*, ed. V. Blanco García, Madrid: BAC, 1937.

Isidro de Sevilla (1970)

Isidro de Sevilla: *Letters of Saint Isidore of Seville*, ed. G.B. Ford, Leiden: Brill, 1970.

Isidro de Sevilla (1970)

- *History of the Goths, Vandals, and Suevi*, eds. G. Donini & G. B. Ford, Leiden: Brill, 1970.

Jameson (1895)

JAMESON, A. B.: *Legends of the Madonna*. Nueva York: Houghton, Mifflin, 1895.

Juan Crisostomo (1842)

Juan Crisostomo: *The Homilies of San John Chrysostom*. Oxford Univ. Press, 1842.

Katz (2001)

KATZ, M. R. (ed.): *Divine Mirrors: The Virgin Mary in the Visual Arts*. Oxford Univ. Press, 2001.

Keay (1988)

KEAY, S. J.: *Roman Spain*. Univ. of California Press, 1988.

Kitzinger (1976)

KITZINGER, E.: *The Art of Byzantium and the Medieval West: Selected Studies*. Indiana Univ. Press, 1976.

Klein (1933)

KLEIN, D.: *San Lukas als Maler der Maria: Ikonographie der Lukas-Madonna*. Berlin: O. Schloss, 1933.

Krautheimer (1986)

KRAUTHEIMER, R.: *Early Christian*

and Byzantine Architecture. Harmondsworth: Pelican, 1986.

Krautheimer (1980)

- *Rome: Profile of a City, 312-1308*. Princeton Univ. Press, 1980.

Kurfess (1912)

KURFESS, A.: "Observatiunculæ ad Eclogæ Quartæ Interpretationem et Versionem Græcam". *Mnemosyne*, 6, 1912, pp. 277-89.

Kurfess (1920)

- "Vergili Vierte Ekloge in Kaiser Konstantins Rede an die Heilige Versammlung". *Jahresberichte des Philologische Vereins zu Berlin*, 64, 1920, pp. 90-104.

Kurfess (1950)

- "Zu Kaiser Konstantins Rede an die Versammlung der Heiligen". *Theologische Quartalschrift*, 42, 1950, p. 145-62.

L'Orange (1982)

L'ORANGE, H. P.: *Studies on the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World*. Nueva York: Caratzas, 1982.

Labriolle (1968)

LABRIOLLE, P.: *History and Literature of Christianity from Tertullian to Boethius*. Nueva York: Barnes & Noble, 1968.

Lane-Fox (1988)

LANE-FOX, R.: *Pagans and Christians*. San Francisco: Harper & Row, 1988.

Lasareff (1938)

LASAREFF, V.: "Studies in the Iconography of the Virgin". *Art Bulletin*, 26, 1938, pp. 26-65.

Lawrence (1958)

LAWRENCE, M.: "Season Sarcophagi of the Architectural Type". *American Journal of Archaeology*, 62, 1958, pp. 276-89.

Leandro de Sevilla (1969)

Leandro de Sevilla: *Iberian Fathers I: Martin of Braga, Paschasius of Dumium, Leander of Seville*, ed. C. W. Barlow, Washington: DC: Catholic Univ. Press, 1969.

Lehner (1886)

LEHNER, F. A.: *Die Marienverehrung in den ersten Jahrhunderten*. Stuttgart: J. G. Cotta, 1886.

Ligtenberg (1929)

LIGTENBERG, R.: "De Genealogie van Christus in de beeldende Kunst der Middeleeuwen, vornamlijk van het Westen". *Oudheidkundig Jaarboek: Bulletin van den nederlandschen Oudheidkundigen Bond*, 9, 1929, pp. 3-54.

Ling (1998)

LING, R.: *Ancient Mosaics*. Princeton Univ. Press, 1998.

Lippold (1881)

LIPPOLD, A.: "Bischof Ossius von Cordova und Konstantin der Grosse,

Zeitschrift für Kirchengeschichte, 91, 1881, pp. 1-26.

Livius (1893)

LIVIUS, T.: (ed.), *The Blessed Virgin in the Fathers of the First Six Centuries*. Londres: Burns & Oates, 1893.

Lowrie (1965)

LOWRIE, W.: *Art in the Early Church*. Nueva York: Torchbooks, 1965.

MacCormack (1981)

MACCORMACK, S. G.: *Art and Ceremony in Late Antiquity*, Univ. of California Press, 1981.

Macías (1903)

MACÍAS, A.: *Epigrafía romana de la ciudad de Astorga*. Orense: Otero, 1903.

MacKenzie (1965)

MACKENZIE, J. L.: *Dictionary of the Bible*. Nueva York: Macmillan, 1965

Madoz (1943)

MADOZ, J. (ed.): *San Idelfonso de Toledo: a través de la pluma del Arcipreste de Talavera*. Madrid: BAC, 1943.

Maestre-Yenes (1973)

MAESTRE-YENES, M. A. H. (ed.): *Ars Iuliani Toletani Episcopi: una gramática latina de la España Visigoda*. Toledo: Diputación Provincial, 1973.

Mâle (1958)

MÂLE, E.: *The Gothic Image: Religious Art in France of the Thirteenth Century*, Nueva York: Torchbooks, 1958.

- Mango (1972)
MANGO, C. (ed.): *The Art of the Byzantine Empire, 312-1453: Sources and Documents*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1972.
- Mansi (1759-1960)
MANSI, G. D.: *Sacrorum cociliorum nova et amplissima collectio*. Firenze, 1759; facs. ed. Graz: Akademische Drucksanstalt, 1960.
- Marino (1982)
MARINO, E.: "L'affresco 'La Vergine della radice Jesse' di Andrea Bonaiuti in S. Domenico di Pistoia: Saggio metologico su iconografia e teologia". *Memorie Domenicane*, 13, 1982, pp. 1-201.
- Marique (1962)
Marique, J. M. F.: *Leaders of Iberian Christianity, 50-650 A.D.* Boston: St. Paul Editions, 1962.
- Martín de Braga (1969)
Martín de Braga: *Iberian Fathers I: Martin of Braga, Paschasius of Dumium, Leander of Seville*, ed. C. W. Barlow, Washington, DC: Catholic Univ. Press, 1969.
- Mélida (1931)
MÉLIDA, R.: "Informe acerca de la instancia de don Darío de Mata González ofreciendo en venta, o su ingreso, en calidad de depósito, en el Museo de León, de un mosaico de colores". *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 100, 1931, pp. 99-111.
- Meyer (1987)
MEYER, M. W. (ed.): *The Ancient Mysteries: A Sourcebook*. Nueva York: Harper & Row, 1987.
- Miegge (1955)
MIEGGE, G.: *The Virgin Mary: The Catholic Marian Doctrine*. Philadelphia: Westminster, 1955.
- Migne (1844-1864)
MIGNE, J-P. (ed.): *Patrologia Cursus completus...Series Latina*. París: Garnier, 1844-64.
- Milburn (1988)
MILBURN, R.: *Early Christian Art and Architecture*. Univ. of California Press, 1988.
- Moffitt (1988)
MOFFITT, J. F.: "Virgo Spicifera: Especulaciones iconológicas sobre un mosaico del Museo Arqueológico Nacional". *Boletín de Arte*, 9, 1988, pp. 47-62.
- Moffitt (1990)
- "Helios, Christ, and Christmas," *Arte Cristiana*, 78/no. 741, 1990, pp. 437-41.
- Moffitt (1993)
- "Mary as a 'Prophetic Seamstress' in Siglo de Oro Sevillan Painting". *Jahrbuch der Wallraf-Richartz Museum*, 54, 1993, pp. 141-61.
- Moffitt (1996)
- *El caso de la Dama de Elche: Crónica de una leyenda*. Barcelona: Ediciones Destino, 1996.

- Moffitt (2004)
 MOFFITT, J. F. (obrando bajo el seudónimo «H.M.S. Phake-Potter»): *Nuestra Señora de Guadalupe: La pintura, la leyenda y la realidad. Una investigación arte-histórica e iconológica*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2004.
- Navascués (1965)
 NAVASCUÉS, M.: *Guía del Museo Arqueológico Nacional*. Madrid: Ministerio de Educación, 1965.
- Nees (2002)
 NEES, L.: *Early Medieval Art*. Oxford Univ. Press, 2002.
- Neumann (1972)
 NEUMANN, E.: *The Great Mother: An Analysis of the Archetype*. Princeton Univ. Press, 1972.
- Nock (1964)
 NOCK, D. C.: *Early Gentile Christianity and its Hellenistic Background*. Nueva York: Harper & Row, 1964.
- Olague-Feliú (1989)
 OLAGUER-FELIÚ, F.: *El Arte Medieval hasta el Año Mil*. Madrid: Taurus, 1989.
- Orosius (1964)
 OROSIUS PAULUS: *The Seven Books Against the Pagans*, ed. R. J. Deferrari, Washington, DC: Catholic Univ. Press, 1964.
- Ortega (1976)
 ORTEGA, T.: "Excavaciones arqueológicas realizadas en la villa romana de 'Los Quintanares' en el término de Rioseco de Soria". *Noticario Arqueológico Hispánico*, 4, 1976, pp. 359-76.
- Palol (1961)
 PALOL, P.: "El Mausoleo constantiniano de Centelles, Tarragona". *Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina*, Bologna: Università, 1961, p. 235-51.
- Panofsky (1965)
 PANOFSKY, E.: *Renaissance and Renascences*. Stockholm; Alqvist, 1965.
- Panofsky (1979)
 - *Abbot Suger on the Abbey Church of San-Denis and its Art Treasures*. Princeton Univ. Press, 1979.
- Paschasius de Dumium (1969)
 Paschasius de Dumium: *Iberian Fathers I: Martin of Braga, Paschasius of Dumium, Leander of Seville*, ed. C. W. Barlow, Washington: DC: Catholic Univ. Press, 1969.
- Pelikan (1997)
 PELIKAN, J.: *María a través de los siglos. Su presencia en veinte siglos de cultura*, Madrid: PPC, 1997.
- Picinelli (1976)
 PICINELLI, F.: *Mundus symbolicus*. Cologne, 1694 (fac. rpt. Nueva York: Garland, 1976).
- Prudencio (1953)
 PRUDENCIO: *Lines to be Inscribed under Scenes from History*, ed. J. J. Tompson, Londres: Loeb, 1953.

Prudencio (1962)

- *Poems of Prudentius I: Hymns for Every Day & Book of the Martyr's Crown*, ed. M. C. Eagan, Washington, DC: Catholic Univ. Press, 1962.

Prudencio (1965)

- *Poems of Prudentius II: Apologetic and Didactic Poems*, ed. M. C. Eagan, Washington, DC: Catholic Univ. Press, 1965.

Puertas (1975)

PUERTAS, R.: *Iglesias hispánicas (siglos IV al VIII). Testimonios literarios*. Madrid: Ministerio de Educación, 1975.

Quasten (1992)

QUASTEN, J. (ed.): *Patrology: The Golden Age of Latin Patristic Literature from the Council of Nicea to the Council of Chalcedon*, Westminster, MD: Newman Press, 1992.

Rahner (1955)

RAHNER, H.: "The Christian Mystery and the Pagan Mysteries," in J. Campbell (ed.), *The Mysteries*, Princeton Univ. Press, 1955, pp. 337-401.

Rahner (1963)

- *Greek Myths and Christian Mystery*. Londres: Burns & Oates, 1963.

Réau (1956)

RÉAU, L.: *Iconographie de l'Art Chrétien*. Paris: Presses Universitaires, 1956.

Riegl (1992)

RIEGL, A.: *El arte industrial tardorromano*, Madrid: Visor, 1992.

Ringbom (1984)

RINGBOM, S.: *Icon to Narrative: The Rise of the Dramatic Close-Up in Fifteenth-Century Devotional Painting*, Doornspijk: Davaco, 1984.

Roberts & Donaldson (1963)

ROBERTS & DONALDSON (eds.): *The Ante-Nicene Fathers: Translations of the Writings of the Fathers Down to D. C.325*. Grand Rapids: Erdmans, 1963.

Rose (1959)

ROSE, H. J.: *Religion in Greece and Rome*. Nueva York: Torchbooks, 1959.

Schaff & Wace (1969)

SCHAFF, P. & H. WACE (eds.): *A Select Library of Nicene and Post-Nicene Fathers of the Christian Church (Second Series): XIII, Gregory the Great. Ephraim Syrus, Aphrahat*, Grand Rapids: Erdmans, 1969.

Schaff & Wace (1969)

- *A Select Library of Nicene and Post-Nicene Fathers of the Christian Church (Second Series): Eusebius*. Grand Rapids: Erdmans, 1969.

Schiller (1980)

SCHILLER, G.: *Iconographie der christlichen Kunst; Band 4, Teil 2: Maria*, Gütersloh: Mohn, 1980.

Schlunk & Hauschild (1961)

SCHLUNK H. & T. HAUSCHILD: "Vorbericht über die Arbeiten in Centelles," *Madriider Mitteilungen*, 2, 1961, pp. 119-36.

Sear (1977)

SEAR, F. B.: *Roman Wall and Vault Mosaics*. Heidelberg: Archäologisches Institut, 1977.

Serra Ráfols (1943)

SERRA RÁFOLS, J.: "La villa Fortunatus de Fraga". *Ampurias*, 5, 1943, pp. 5-35.

Skrobucha (1956)

SKROBUCHA, H.: *The Icons of the Mother of God*. Recklinghausen: Bougers, 1956.

Smith (1976)

SMITH, M.: *Prudentius' Psychomachia: A Reexamination*. Princeton Univ. Press, 1976.

Sotomayor (1979)

SOTOMAYOR, M.: *Historia de la Iglesia en España I. La Iglesia en la España Romana y Visigoda*. Madrid: EDICA, 1979.

Spain (1979)

SPAIN, S.: "The Promised Blessing: The Iconography of the Mosaics of S. María Maggiore". *Art Bulletin*, 61/4, 1979, pp. 518-40.

Spain (1983)

- "The Restorations of the Sta. María Maggiore Mosaics". *Art Bulletin*, 65/2, 1983, pp. 325-28.

Stoichita (1991)

STOICHITA, V. I.: "Zurbaráns Veronika". *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 57/2, 1991, pp. 190-206.

Stratton (1989)

STRATTON, S.: *La Inmaculada Concepción en el Arte Español*. Madrid: FUE, 1989.

Thompson (1961)

THOMPSON, M. L.: "The Monumental and Literary Evidence for Programmatic Painting in Antiquity". *Marsyas*, 9, 1961, pp. 36-77.

Toynbee (1963)

TOYNBEE, J. M. C.: *Art in Roman Britain*. Londres: Phaidon, 1963.

Trens (1947)

TRENS, M.: *María: Iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid: Plus Ultra, 1947.

Underwood (1950)

UNDERWOOD, P. A.: "The Fountain of Life in Manuscripts of the Gospels". *Dumbarton Oaks Papers*, 4, 1950, pp. 42-138.

Virgilio (1950)

Virgilio: *Virgil's Works*, ed. W. C. McDermott, Nueva York: Modern Library, 1950.

Vloberg (1954)

VLOBERG, M.: *La Vierge et l'Enfant dans l'art français*. Paris: Arthaud, 1954.

Volbach (1962)

VOLBACH, W. F.: *Early Christian Art*. Nueva York: Abrams, 1962.

Warner (1978)

WARNER, M.: *Alone of All Her Sex: The Myth and Cult of the Virgin Mary*. Nueva York: Wallaby, 1978.

Watson (1934)

WATSON, A.: *The Early Iconography of the Tree of Jesse*. Oxford Univ. Press, 1934.

Weitzmann (1971)

WEITZMANN, K.: *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*. Univ. of Chicago Press, 1971.

Weitzmann (1977)

- *Late Antique and Early Christian Book Illumination*. Nueva York: Braziller, 1977.

Wellen (1961)

WELLEN, G. A.: *Theotokos. Eine ikonographische Abhandlung über das Gottesmutterbild in frühchristlichen Zeit*. Utrecht: Het Spectrum, 1961.

Wilpert (1916)

WILPERT, J.: *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten*

vom IV. bis zum XIII. Jahrhundert. Freiburg im Breslau: Universität, 1916.

Wittkower (1977)

WITTKOWER, R.: *Allegory and the Migration of Symbols*, Boulder: Westview Press, 1977.

Wolf (1990)

WOLF, K. B. (ed.): *Conquerors and Chroniclers of Early Medieval Spain*, Liverpool Univ. Press, 1990.

Woodruff (1931)

WOODRUFF, H.: "The Iconography and Date of the Mosaics of La Daurade". *Art Bulletin*, 13, 1931, p. 84-98.

Wright (1963)

WRIGHT, D. H.: "The Earliest Icons in Rome". *Arts Magazine*, 38, 1963, p. 24-36.

Yates (1977)

YATES, F. A.: *Astraea: The Imperial Theme in the Sixteenth Century*. Harmondsworth: Penguin, 1977.

ICONOGRAFÍA GUADALUPANA EN ESPAÑA

Patricia Barea Azcón

Universidad de Granada

Las relaciones entre España y el virreinato de la Nueva España fueron abundantes durante la época virreinal. Una prueba de ello son los cientos de pinturas que representan a la Virgen de Guadalupe de México que permanecen en nuestro país. La mayoría se sitúan en edificios religiosos y domicilios particulares, tienen un sentido principalmente devocional, y datan del siglo XVIII. Entre ellas encontramos distintos modelos iconográficos, predominando el que incluye las cuatro escenas de las apariciones de la Virgen en los ángulos. Aunque la mayor parte son anónimas, se conservan obras firmadas por prestigiosos artistas que atestiguan un interesante proceso de intercambio cultural en el que intervinieron factores políticos, económicos, sociales y sobretodo religiosos.

The relationships between Spain and the New Spain viceroyalty were numerous during the vice royal time, due to its category as Indians port. Hundred of pictures of the Virgin of Guadalupe that remains in our country are a good proof. Most of them are hold in religious buildings and private households, which have a mainly devotional sense and were painted during the XVIIIth century. Among they we find several iconographic models, predominating the one that includes the Virgin apparitions scenes in the corners. Although most of them are anonymous, they still remaining paintings signed by prestigious artists that testifies an interesting process of cultural exchange in which took part political, economics, social and especially religious reasons.

1. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Fruto de las intensas relaciones mantenidas entre España y el virreinato de la Nueva España durante la época colonial, hoy se conservan en nuestro país una cantidad considerable de pinturas novohispanas. Las investigaciones realizadas indican que fueron realizadas con un sentido más devocional que artístico. Como atestiguan diversos documentos, llegaron a los puertos españoles de una forma aislada, formando parte de ajuares personales y destinadas al ámbito. Fueron traídas por los múltiples españoles (funcionarios del gobierno, miembros del clero, etc.) no con un propósito comercial, sino con la intención de decorar sus domicilios, regalar a sus familiares o amigos, o donar a instituciones religiosas de su localidad natal. Aunque la mayor parte de ellas son anónimas, bastantes están firmadas por los más prestigiosos artistas virreinales como Juan Correa, Antonio de Torres, Miguel Cabrera o Cristóbal de Villalpando. Datan en su mayoría del siglo XVIII, aunque algunas son anteriores.

Su distribución no es homogénea y responde a factores concretos fácilmente reconocibles, pero puede afirmarse que no hay comunidad española que no cuente con alguna de estas obras. No es casual que las provincias de Sevilla y Cádiz alberguen la mayor parte de ellas, pues sus sucesivas funciones de puerto de Indias las convirtieron en los lugares más propicios para este fenómeno. El resto de Andalucía Occidental, en particular la provincia de Málaga, se vio beneficiada también por este tráfico indiano. Otro lugar en el que se dejó sentir la huella del trasiego marítimo fueron las Islas Canarias, paso obligado en la ruta hacia las Indias. Lugares como Extremadura o la provincia de Huelva, tradicionalmente vinculados con la empresa americana desde sus comienzos, también poseyeron condicionantes favorables para la llegada de pinturas. Ciudades con una intensa vida religiosa como puede ser el caso de Salamanca conservan bastantes de ellas en sus conventos e iglesias. Otro factor determinante fue la emigración, por lo que provincias castellanas como la de Burgos acusan un elevado índice de pinturas novohispanas. El fenómeno de los indianos, especialmente importante en la cornisa cantábrica, dio lugar a que trajeran consigo muchas de ellas, que fueron a parar a la parroquia de su lugar de origen movidos a menudo por un deseo de reconocimiento social. Los casos de Navarra, Galicia o el País Vasco dan fe de ello.

El punto de vista iconográfico es uno de los que suscita mayor interés. Un porcentaje altísimo de estas pinturas tienen por tema a la Virgen de Guadalupe de México.

2. LA PINTURA EN EL VIRREINATO DE LA NUEVA ESPAÑA

Antes de ahondar en el origen y las características que definen esta iconografía, conviene recordar que la pintura que se realizaba en el virreinato era de temática fundamentalmente religiosa. Por una parte esta era la vigente en España y que fue trasladada al virreinato por medio de obras enviadas, artistas emigrados, e infinidad de imágenes de los libros sagrados (estampas, grabados...). El clero ocupó un papel protagonista en la difusión artística y cultural. El afán evangelizador que caracterizó a los primeros tiempos de la conquista exigía un tipo de imagen de gran contenido simbólico, con una función básicamente propagandística, de fácil comprensión y que llegara a todas las castas sociales.

En medio de este clima de conquista espiritual en el que convivían españoles, indígenas y una nueva raza de criollos, las imágenes fueron los mecanismos más poderosos en las estrategias dominadoras de la Iglesia y el Estado. Las distintas órdenes religiosas (sobretudo la franciscana) fueron las responsables de su introducción en la Nueva España. El virreinato se llenó de efigies que expresaban conceptos políticos, sagrados, sociales... “La contribución de la fuerza devocional a la formación de una cultura específicamente novohispana, ya en el siglo XVII, no hubiera sido tan poderosa ni la misma sin el auxilio de la imagen”¹.

2.1. LAS ICONOGRAFÍAS REPRESENTADAS

No fue hasta el siglo XVII cuando surgió un tipo de imagen propiamente novohispana. Una serie de hechos milagrosos de gran repercusión popular provocaron la aparición de advocaciones como San Miguel del Milagro, la Virgen de Ocotlán, o el Cristo de Chalma. El rasgo común en todos estos sucesos era la existencia de un indígena como intermediario entre la divinidad y el pueblo. El nuevo fervor hacia las vírgenes indias jugó también un papel determinante.

2.1.1. *La Virgen de Guadalupe*

Una antigua leyenda cuenta como en el año 1531 la Virgen se le apareció a un indígena recién bautizado de nombre Juan Diego. Le pidió que acudiera a ver al obispo, fray Juan de Zumárraga, y le solicitara la construcción de un templo en su honor. El indio obedeció, pero no fue recibido.

Entonces la Virgen le dijo que recogiera rosas con su túnica y se las llevara. Cuando la desplegó ante él, la imagen de la Virgen había quedado milagrosamente estampada en la túnica. Este hecho se denominó “el Milagro de las rosas” y causó una gran conmoción. El texto *Nicam Mopohua* (Aquí se narra) atribuido al indio Antonio Valeriano recogía su historia. A partir de este momento el culto guadalupano se extendió por el virreinato imponiéndose sobre el resto de las advocaciones. “La creación más compleja y singular de Nueva España no fue individual sino colectiva, y no pertenece al orden artístico sino al religioso: el culto a la Virgen de Guadalupe”². Su imagen fue profusamente copiada, convirtiéndose en el tema de representación favorito en los talleres virreinales.

Tomó su nombre de la Virgen de Extremadura. A pesar de sus evidentes diferencias iconográficas, el virrey Martín Enríquez, en una carta dirigida a Felipe II escrita el 25 de Septiembre de 1575, decía: “Pusieron nombre a la imagen de Nuestra Señora de Guadalupe, por decir que se parecía a la de España”³. Pero salvo el nombre no tienen nada en común. La *Virgen de Guadalupe* de Extremadura es una escultura que representa a una virgen gótica, ricamente ataviada, con el niño en brazos. La mexicana en cambio sigue el esquema apocalíptico de la Inmaculada.

Muchos historiadores la han vinculado con la imagen de *Nuestra Señora de la Concepción* situada en el coro de la iglesia del santuario extremeño. Se trata de una escultura de madera realizada en 1499 que representa a una virgen gótica apocalíptica con el niño en brazos, atribuida a Guillemín Digante. La Virgen luce una enorme corona, gira su cuerpo en tres cuartos de perfil, y se apoya sobre una luna menguante sostenida por un angelito. Está rodeada de rayos rectos y ondulados, semejantes a los que circundan a la Guadalupe mexicana⁴. El Padre Francisco de San José expuso en su *Historia universal de la primitiva y milagrosa imagen* de 1743: “Porqué quiso la Virgen, habiendo de poner a su imagen mexicana el nombre de Guadalupe, se copiase a imitación de esta de nuestro coro, y no de la célebre, antiquísima y principal portadora de este nombre, toca a los juicios de Dios, que no debemos investigar curiosos, sino es venerarlos rendidos”⁵. Sus versos quieren decir: “Aquella ciudad de Nueva España, de aquella que es la principal del Orbe, conserva una santa imagen de la Guadalupana. ¿Buscas en ella el modelo exacto del arquetipo? Te lo muestra esta talla cincelada”⁶.

En los primeros momentos no existía rigor en las representaciones guadalupanas. La primera es un grabado realizado por el flamenco Samuel Stradanus, fechado entre 1615 y 1620. En él la Virgen aparecía rodeada de ocho de sus milagros. Desde ese momento, los grabados se sucedieron con cierta variedad compositiva y expresando distintos tipos de mensajes. En el que aparecía en la portada del libro *Santa María, Madre de Dios de*

Guadalupe, del bachiller Miguel Sánchez, la Virgen se situaba sobre un nopal y aparecía acompañada del águila bicéfala y un escudo pontificio. Su objeto era demostrar que la Guadalupana contaba con el apoyo de las autoridades tanto eclesiásticas como civiles. En la obra *Felicidad de México* de Luis Becerra Tanco mostraba uno atribuido a Antonio Castro que quería manifestar el mecanismo divino de estampación de su imagen. El reproducido por el Padre Mariano Cuevas en su *Álbum histórico Guadalupano del IV Centenario*, realizado entre 1611 y 1621, retrataba a Juan Diego, arrodillado, con la imagen de la Virgen impresa en su túnica.

Desde sus primeras representaciones pictóricas, el tipo iconográfico de la *Virgen de Guadalupe* quedó acuñado de una forma fija, tal y como aparecía en la túnica del indio: una figura de cuerpo entero, suspendida en el aire, sostenida por un angelito, rodeada de un nimbo vaporoso y una aureola de rayos solares. La Virgen viste túnica rosa y manto azul estrellado, lleva corona, y tiene las manos unidas en actitud de oración. Posee facciones europeas, pero la tez morena como la de los indios, siendo este su rasgo más distintivo y propiamente novohispano.

Se considera la primera pintura de temática guadalupana la del español afincado en México Baltasar de Echave Orio. Data de 1606 y presenta una innovadora composición. Hasta 1987 se creía que el lienzo del Santo Desierto de San Luis de Potosí, pintado por Lorenzo Delapiedra en 1625 era la primera, pero el investigador Manuel Ortiz Vaquero dio a conocer el mural situado en el Convento de Yuririapúndaro (Guanajuato), atribuido a fray Pedro Salguero y realizado entre 1621 y 1627, y la obra de Echave Orio. Su principal aportación es la presencia de la túnica con la imagen de la Virgen. En ella se observan incluso las costuras. Con ello pretende difundir la naturaleza milagrosa del lienzo. Lo más sorprendente es que se anticipa cuatro décadas a las primeras obras aparicionistas.

La masiva construcción de edificios civiles y religiosos demandaba pinturas que cubrieran sus muros, y respondieran a unas determinadas características. Una de las más importantes era que poseyeran una función propagandística. Junto a los temas tradicionales de la piedad barroca española empezaron a aparecer los propiamente americanos, derivados del culto a las nuevas advocaciones religiosas de carácter nativo. Entre ellos, la Guadalupana desempeñaba un papel preferente.

La escuela novohispana de pintura estaba conformada por un buen número de artistas de reconocido prestigio como Miguel Cabrera, Juan Correa, Cristóbal de Villalpando... que incluyeron en su producción un gran número de pinturas de temática guadalupana. Desde los primeros momentos, el culto mariano fue el más importante en el virreinato. Junto a las representaciones de la *Inmaculada*, la *Virgen del Apocalipsis*, la *Asunción*, la

Virgen de los Remedios... se incorporaron los temas autóctonos, entre los que se impuso la *Virgen de Guadalupe*.

Desde comienzos del siglo XVII empezaron a ejecutarse en los talleres novohispanos cientos de copias pictóricas de la *Virgen de Guadalupe*, en las que existía un mensaje implícito que exaltaba su origen divino. Aunque su iconografía se fue enriqueciendo a medida que avanzaba el siglo, en todas ellas aparecía la figura de la Guadalupeana siguiendo un esquema prefijado prácticamente idéntico, directamente copiado de la imagen estampada en la túnica del indio Juan Diego. Uno de los argumentos más empleados para divulgar la naturaleza divina de la túnica del indio era la belleza y perfección de la imagen. En 1666, un grupo de pintores examinaron la imagen llegando a la conclusión de que había sido pintada milagrosamente y no por mano humana.

Su iconografía se inspiraba en modelos como la *Theotokos*, la *Virgen del Apocalipsis*, y sobretodo la *Inmaculada Concepción*. Muchos teólogos relacionaron a la *Virgen de Guadalupe* con la Inmaculada, y desde el punto de vista iconográfico, esta analogía está más que justificada. El indio Antonio Valeriano, presunto autor de la historia de sus apariciones, se refería a ella como una "Inmaculada india". El criollo fray Servando Teresa de Mier relataba que el taller dirigido por el franciscano Pedro de Gante en la escuela de San José de los Naturales, había producido en masa imágenes de la Virgen que Juan Diego había visto bajo el aspecto de una Inmaculada Concepción.⁷ "Para la Virgen de Guadalupe, de un lado se importó el nombre de una Virgen célebre en la Madre Patria, y de otro la imagen de la Inmaculada Concepción forjada en la España de la Contrarreforma"⁸.

Existieron dos tipos de representación. Uno de ellos mostraba a la Virgen sola, sin ningún elemento decorativo. Fue el más común en el siglo XVII, y conocido como "fiel copia del original". La imagen era portadora de una cualidad taumatúrgica, difundida por este tipo de copias con el fin de adquirir sus propiedades milagrosas. En muchas de estas representaciones se incluía a la paloma del Espíritu Santo sobre la cabeza de la Virgen.

El otro modelo, más asociado al siglo XVIII y de gran carácter narrativo, incluía en los ángulos del cuadro cuatro escenas que recogían las tres apariciones de la Virgen al indio y el milagro de las rosas. Se piensa que fue hacia 1666 o 1667 cuando las apariciones comenzaron a concebirse como escenas individuales, pero se ignora cuando se incorporaron al lienzo. Su tipo iconográfico quedó fijado en los grabados de Matías de Arteaga y Alfaro que ilustraron la obra *Felicidad de México* de Luis Becerra Tanco en 1686. Con el tiempo la escena del milagro fue cobrando protagonismo, llegando a representarse de forma autónoma.

En este modelo fue habitual la presencia de flores o angelitos a ambos lados de la Virgen o junto a las cartelas de las apariciones. A menudo solía incluir una quinta escena a los pies de la Virgen que por lo general representaba un paisaje del Monte Tepeyac, en las afueras de la ciudad de México, donde habían tenido lugar las apariciones de la *Virgen de Guadalupe*. En él se pintaba el santuario, cuya presencia reafirmaba la importancia del culto guadalupano. Ocasionalmente este espacio lo ocupaba la aparición de la Virgen a Juan Bernardino, el tío enfermo de Juan Diego. Podía mostrar también un tercer tipo de escena como San Juan escribiendo el Apocalipsis. Este tipo de pasajes bíblicos pretendían enraizar a la *Virgen de Guadalupe* con la tradición cristiana y la stirpe de David. Con ese objeto en ocasiones se la retrataba acompañada de santos, del arcángel San Miguel, de la Sagrada Familia o del árbol de Gesé.

En el siglo XVIII se pintaron las más ricas alegorías guadalupanas, representaciones de gran barroquismo con connotaciones políticas, sociales, y fundamentalmente religiosas. Un tipo de composición enmarcaba a la *Virgen de Guadalupe* en los principales momentos de la historia mariana para realizar su categoría. Los jesuitas novohispanos alentaron representaciones que difundían la idea de que la aparición de la *Virgen de Guadalupe* en el Tepeyac era la confirmación del misterio inmaculista. Entre el amplio repertorio existieron iconografías consideradas heréticas por la Iglesia. Una variante iconográfica conocida como “el taller celestial” representaban a Dios Padre, Hijo o al Espíritu Santo, empuñando un pincel y pintando a la Guadalupe, reclamando de ese modo su autoría.

3. LA PINTURA NOVOHISPANA EN ESPAÑA

3.1. LLEGADA DE OBRAS: PROCEDIMIENTO, FINALIDAD Y RESPONSABLES

La multitud de españoles que se establecieron en el virreinato durante los siglos posteriores a la conquista es la causa principal de que algunas de estas obras llegaran a España. Muchos de ellos enviaron pinturas desde el virreinato a sus familiares o amigos españoles. También era frecuente que a su regreso trajeran consigo una o más copias de la Guadalupe para decorar sus domicilios privados o donar a alguna institución religiosa de su localidad natal. “Rara es la iglesia –catedral o pequeña parroquia de pueblo– que no tenga alguna de las múltiples versiones hechas en México a partir de la segunda mitad del siglo XVII”⁹. Los motivos podían ser varios: el valor estético y exótico de estas pinturas, el pretender situar una advocación novohispana junto a otra española, un deseo de reconocimiento social...

pero en la mayoría de los casos el sentido de estas pinturas era al igual que en el virreinato, básicamente devocional. Las donaciones se debían sobretodo al propósito de dar a conocer en su lugar de origen a la Virgen o el santo al que se habían encomendado en América y que a menudo relacionaban con la fortuna allí adquirida. Los personajes de vida acomodada eran los principales poseedores de obras de arte, aunque la posesión de pinturas no era patrimonio exclusivo de este ámbito. Entre ellos encontramos comerciantes, artesanos, funcionarios del gobierno, aristócratas, miembros del clero...

La presencia de estas pinturas en España no responde a una actividad organizada de coleccionismo, sino que pertenece al ámbito privado. A veces, normalmente a la muerte del poseedor, se enviaban a través de intermediarios, por lo general paisanos, y a su llegada quedaban encomendadas a un albacea. Este las remitía a sus familiares, y muchas pasaban después a iglesias o conventos. También en el ajuar de virreyes, altos cargos eclesiásticos o militares o funcionarios reales llegaron numerosas pinturas, al igual que con muchas familias españolas que regresaron tras la independencia de México. Las obras novohispanas más solicitadas eran las que incluían algún elemento diferenciador, lo que implicaba que el responsable del envío actuaba desde el virreinato.

Estos cuadros venían sin marco, enrollados. Un testimonio nos informa acerca del procedimiento: Don José Joaquín de Arguinzóniz recibió el lienzo de Guadalupe que se encuentra en la Iglesia de Santa Ana de Durango (Vizcaya) remitido por unos familiares desde Veracruz “enrollado en un tubular de fina caña mejicana que estaba forrado con una lámina de cinc en la que se leían grabadas, estas cuatro palabras: José Joaquín de Arguinzóniz, España”¹⁰.

Son bastantes los casos en los que el origen de estas obras está documentado. Por ejemplo sabemos que la escena de la “Cuarta aparición” que hacia 1689 formó parte de un retablo situado en la Colegiata de San Luis de Villagarcía de Campos (Valladolid) fue llevada por la Condesa Paredes de Nava, esposa del virrey de Nueva España Tomás Antonio de la Cerda¹¹. La serie de doce lienzos sobre la Vida de la Virgen realizados por Juan Correa y “el Mudo” Arellano procedente de la Parroquia de San Pedro de Antequera (Málaga) que hoy se conserva en el Museo Municipal de Bellas Artes de esa localidad fue donada por doña Cecilia Blázquez de Lora, Condesa de Colchado. Al parecer esta la heredó de sus antepasados, uno de los cuales desempeñó un importante cargo en el virreinato¹².

En muchas ocasiones, una inscripción en el cuadro nos revela para quién fue realizado. La *Virgen de Guadalupe* de Miguel Cabrera que se exhibe en el Museo de América de Madrid tiene una que acredita que “esta imagen la pintó Miguel Cabrera por mandato del Excmo. Sr. D. Pedro Cebrián y Agustín,

conde de Fuenclara, Sr. de Traella y Alcamín, Virrey de Nueva España. En México año de 1743”. La que es propiedad de la Hermandad de la Vera Cruz de Alcalá del Río (Sevilla), posee una que dice que fue pintada “a devoción del Capp. D. Juan de Reina”. La situada en la Iglesia de Nuestra Señora de la Oliva de Vejer de la Frontera (Cádiz) incluye otra inscripción en la que se puede leer: “A devoción de don Pedro Verdes. Se tocó a su original el 3 de Septiembre de 1737”. Con esto se manifestaba su fidelidad al modelo estampado en la túnica del indio.

3.2. ORIGEN DE LA DEVOCIÓN GUADALUPANA

A través del Guadalquivir entraron las primeras pinturas guadalupanas en España, dando origen a su devoción en Andalucía. Sevilla fue una de las ciudades en las que más se dejó notar este proceso. Desde la creación de la Casa de la Contratación, organismo de la corona que controlaba el tránsito hacia las Indias, este se incrementó considerablemente. El Padre Antonio de Solís informaba que el Padre Manuel de la Peña erigió en el año 1735 dos nuevos altares en la Capilla de la Anunciación de la Casa Profesa de la Compañía de Jesús en Sevilla, “uno a Nuestra Señora de Guadalupe de Méjico y otro a San Juan Francisco Regis”¹³. El sevillano fray Payo de Ribera, quien fue virrey de Nueva España, era también un conocido devoto de la Virgen de Guadalupe. Sor Isabel Moreno Caballero, fundadora del Beaterio de la Santísima Trinidad de Sevilla, llevó en 1750 dos lienzos de la *Virgen de Guadalupe*, uno de ellos firmado por el artista fray Miguel de Herrera¹⁴.

Varios inventarios de bienes localizados en el Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla dan a conocer que entre las devociones de algunos personajes sevillanos del siglo XVIII se encontraba la *Virgen de Guadalupe*. Por ejemplo, en el de don Juan Soto de Noguerras, realizado por su viuda en 1700, se menciona “una lamina de NUESTRA SEÑORA DE GUADALUPE DE MÉXICO, sobre cobre, con su moldura dorada, de tres cuartas de alto y media vara de ancho”¹⁵.

El traslado a Cádiz de la Casa de la Contratación en 1717 la convirtió en la nueva capital de la Carrera de Indias, robándole el protagonismo a Sevilla. El hecho de que todos los navíos procedentes de América tuvieran que fondear en el Puerto de Santa María hizo también de esta localidad un importante destino de pinturas novohispanas.

La devoción guadalupana no tardó en extenderse por Andalucía Occidental, pasando posteriormente al resto de España. El agustino fray Miguel de Aguirre construyó un altar dedicado a la *Virgen de Guadalupe* de México en su Convento del Prado de Madrid. Mariano Fernández de Echeverría

cuenta que en la Iglesia del Convento de San Francisco de Valladolid, de donde era originario fray Juan de Zumárraga, había junto a la capilla mayor un lienzo de la *Virgen de Guadalupe* de gran tamaño pintado por Juan Correa en 1667, con una inscripción referente al milagro¹⁶. El sacerdote don Pedro García Maté, secretario del arzobispo y virrey de México don Payo Manrique, donó un lienzo de la *Virgen de Guadalupe* y otro de la *Inmaculada Concepción* a la iglesia parroquial de Quintanalaranco (Burgos)¹⁷. En la Iglesia de San Juan Bautista de Murcia se conserva una pintura de la *Virgen de Guadalupe*. En el inventario, realizado en 1832, se alude a un “cuadro de Ntra. Sra. de Guadalupe que lo envió don Francisco de Algarra y está en su altar”¹⁸.

En el Archivo de Indias se conservan gran cantidad de inventarios de bienes y legados testamentarios de españoles difuntos en México que legaron sus bienes a familiares residentes en España, entre los que se cuentan pinturas de la Guadalupana. En los de don Francisco Ortiz de Navarrete, natural de Sevilla que fue médico del virrey de Nueva España y testó en México designando como herederos a sus hijos, se mencionan varias pinturas¹⁹. Entre los de don Bernardo Ortiz de las Navegas, mercader natural de San Pedro del Romeral difunto en Colima (México), que designaba como herederos a sus hermanos, se incluían “siete quadritos pequeños de a dos temas el uno del Señor San Joseph, otro de Nuestra Señora de la Soledad, otro de San Geronimo, otro de San Francisco, otro de San Juan, otro de Nuestra Señora de Guadalupe, y el otro de San Miguel ya viejos”²⁰.

3.3. Iconografías

Centrándonos ya en la temática de estas pinturas, hay que señalar que aunque en su gran mayoría es guadalupana, existen pinturas de otras temáticas en diversas localidades españolas: una «Inmaculada Concepción con donante» de Juan Correa en el Convento de Madres Dominicas de Tudela (Navarra), una «Virgen de la Merced con el Salvator Mundi» de José de Páez en el Museo de la Catedral de Burgos, una «Sagrada Familia» atribuida al círculo de Baltasar de Echave Rioja en la Ermita de Nuestra Señora de las Angustias de Icod (Tenerife), una «Trinidad con San Ignacio y San Francisco Javier» de Miguel Cabrera en la Parroquia de San Pedro de Puente la Reina (Navarra), un «San Juan de Dios» en el monasterio de San Juan de Poyo (Pontevedra), y un largo etcétera.

Sin embargo la iconografía que más abunda es la de la *Virgen de Guadalupe*.

3.3.1. *Iconografía guadalupana*

Podemos dividir estas pinturas en tres modelos principales: el “Fiel copia del original”, el que incluye la secuencia de las cuatro apariciones, y las iconografía alternativas.

3.3.1.1. “Fiel copia del original”

Dentro del primer grupo, caracterizado por la ausencia de cualquier tipo de ornamento acompañando a la Virgen, podemos mencionar la realizada por Juan Correa que se encuentra en la Catedral de Segovia, la situada en el Convento de Agustinas Recoletas de Pamplona, obra de Juan Correa, un regalo del Capitán don Miguel de Ostíbar,²¹ la de la Parroquia de San Pedro de Estella (Navarra), también pintada por Juan Correa, la situada en el Convento de las Huelgas Reales de Valladolid, la que se conserva en el Convento de Concepcionistas Franciscanas de Mondoñedo (Lugo), la de la Iglesia de San Felipe Neri de Palma de Mallorca, cuya presencia se relaciona con don José Fornani,²² la del Convento de Concepcionistas Recoletas de Tafalla (Navarra), y el lienzo que se ubica en el Convento de Madres Mercedarias de Santiago de Compostela, donado en 1690 por fray Andrés de Monroy²³.

En el Tesoro de la Catedral de Santiago de Compostela se halla una pintura que fue donada por fray Antonio de Monroy al apóstol y procede del retablo mayor de la capilla de Sancti Spiritu. También en el Convento de monjas clarisas de Castil de Lences (Burgos), el Monasterio de Santo Domingo de Silos (Burgos) y en la Colegiata de Covarrubias (Burgos) se conservan pinturas guadalupanas de este tipo, aunque en el primero de los casos, la Virgen está rodeada por una guirnalda de flores. Además podemos mencionar las situadas en la Parroquia de Santa María de Zúñiga (Navarra), firmada por José de Páez, la de la Iglesia parroquial de Santiago en Betanzos (La Coruña), que según el historiador Antonio Bonet probablemente proceda del Convento de Santo Domingo donde ejerció el mecenazgo fray Antonio de Monroy,²⁴ la del Santuario de Santa María del Torrontero en Villalaín (Burgos), que fue traída por un miembro de la familia Díaz de la Peña,²⁵ la de la Iglesia parroquial de Quintanalaranco (Burgos), la de la Iglesia del Convento de San Antonio de Padua de Herbón (Padrón, La Coruña), enviada por fray Andrés Pazos, la de la Iglesia de San Nicolás de Tudela (Navarra), realizada por Antonio de Torres, la de la Iglesia de Santa María de Viana (Navarra), obra de Juan Rodríguez Juárez, enviada por el arzobispo José

Pérez de Lanciego hacia 1720, la de la Catedral de Valencia, o la del Monasterio de Nuestra Señora de Valdeflores de Vivero (Lugo), donado por el presbítero don Luis López²⁶.

En el Beaterio de la Santísima Trinidad de Sevilla se conserva una, realizada por Fray Miguel de Herrera, traída de México por la Madre Isabel en 1750. A los pies de la Virgen hay una filacteria que reza: “NON FECIT TALITER OMNI NATIONI” (No hizo lo mismo en otras naciones). Además en esta ciudad se conservan cuatro en el Convento de Santa Ana, una en la Iglesia conventual del Santo Ángel Custodio, otra en la iglesia del Convento de Capuchinos, dos en el Monasterio de San Clemente, otra en el Convento del Espíritu Santo, dos en el Convento de Santa María la Real, una en el Convento de San José del Carmen, otra en la Iglesia parroquial del Corpus Christi, dos en el Convento de Santa Clara, y muchas más. En el Convento de Santa María de Cádiz, en el Colegio de Santa Cruz y en la Santa Cueva del Rosario de la misma ciudad también hay representaciones guadalupanas de este modelo. Otra se sitúa en la iglesia del Convento de las Comendadoras de Santiago de Granada. Un ejemplar de gran interés se localiza en la Iglesia de San Ildefonso de Jaén. Es un lienzo pegado a un table-ro, de gran semejanza con el Original. Fue pintado por el agustino fray Juan Bautista Moya, con una iconografía sorprendentemente primitiva. Tanto el angelito como la corona que luce la Virgen son diferentes a los del modelo tradicional. Según el historiador Rafael Ortega, es la representación más antigua después de la original²⁷. Desde luego, no nos cabe duda de que es la más antigua de las situadas en España (fig. 1).

Junto a estas debemos de mencionar algunas obras localizadas en colecciones particulares, como el lienzo pintado por Antonio de Arellano que pertenece a la familia Pasqual del Riquelme-Herrero Fayren de Murcia, traído de México por un antepasado marino²⁸. Posee la peculiaridad de que la Virgen está rodeada por una guirnalda de rosas. También en el Museo de América se conservan varias pinturas “Fiel copia del original”, como las realizadas por Miguel Cabrera y Francisco Martínez. Además existen varios lienzos enconchados (con incrustaciones de concha de nácar, una técnica propiamente novohispana).

3.3.1.2. Con las escenas de las apariciones

El grupo que incluye la secuencia de las apariciones es el más numeroso. Estas pinturas tienen una función marcadamente narrativa, y a menudo incluyen decoración de angelitos y/o flores. En muchos casos, aparece una quinta escena a los pies de la Virgen, por lo general un paisaje del Monte

Tepeyac con el Santuario de la Virgen de Guadalupe. La mayoría datan del siglo XVIII.

Una pintura de estas características se encuentra en la Iglesia de las Monjas Claras de La Laguna (Tenerife). Incluye el santuario, y la Virgen está rodeada por una guirnalda de rosas. La que se ubica en la Colegiata de Berlanga del Duero (Soria) muestra un retrato de su donante, don Manuel Tajueco. En el Convento de la Purísima Concepción de Segura (Guipúzcoa) se halla una donada por José Joaquín de Arizcorreta. La de la Iglesia de San Juan Bautista de Murcia es obra de Miguel Cabrera. Posee grandes dimensiones y las escenas de las apariciones están sostenidas por ángeles alados. Fue enviada por don Francisco de Algarra. En la Parroquia de Vidania (Guipúzcoa) se sitúa otra de Miguel Cabrera, con cabezas de angelitos y decoración de rosas. En la Iglesia de Nuestra Señora de Guadalupe de Madrid existe otra pintura de este artista en la que la Virgen aparece rodeada de querubines y guirnaldas de flores.

En el Convento de Clarisas capuchinas de Plasencia (Cáceres) se conserva un lienzo sobre tabla firmado por Juan Patricio Morlete Ruiz, con cuatro angelitos y guirnaldas de flores. Otra de este artista se conserva en la Catedral de Santiago de Compostela. Incluye dos angelitos a ambos lados de la Virgen y guirnaldas de rosas. Fue donada por el canónigo Losada²⁹. En la Parroquia de Santa María de Uribarri en Durango (Vizcaya) se sitúa una en la que la Virgen está guarnecida por los arcángeles San Miguel y San Gabriel. En la Iglesia de San Miguel de Villalón de Campos (Valladolid) hay una obra similar, en la que la Guadalupana está flanqueada por los arcángeles Gabriel y Uriel. Una pintura en la que aparece una escena de la Huida a Egipto a los pies de la Virgen se sitúa en la Iglesia de Santa Catalina de Tacoronte (Tenerife). Está realizada por José de Páez. La Virgen es coronada por la Santísima Trinidad, encarnada en tres figuras masculinas iguales. Fue legada por el capitán don José Espinosa Betancourt³⁰.

Un modelo bastante original muestra a la *Virgen de Guadalupe* acompañada por las imágenes de la Virgen de Loreto, de la Piedad y de los Remedios, los cuatro baluartes de la Ciudad de México. Es una obra de Manuel de Osorio que se conservan en la Catedral de Palencia. La Virgen está rodeada por una orla de rosas, y también los medallones. Fue donada por doña Bárbara Martínez Quijada³¹. En la Iglesia de San Pedro de Ciudad Rodrigo (Salamanca) se encuentra una pintura de Juan Correa decorada con orlas florales. Fue probablemente una donación de los descendientes del capitán Juan Pacheco Maldonado³². En la Iglesia parroquial de Montemolín (Badajoz) se halla una, instalada en un retablo, donación de don José Navarro del Coro, natural de este pueblo y avecindado en México³³. Está firmado por Francisco Antonio Vallejo. Las escenas se enmarcan con óvalos de rocalla. En el



1. Anónimo: *Virgen de Guadalupe*. Granada: Sacristía de la iglesia del Convento de las Comendadoras de Santiago. Siglo XVII. Óleo sobre lienzo.

Convento de Monjas Capuchinas de Castellón de la Plana (Comunidad valenciana), se encuentra un enconchado de la *Virgen de Guadalupe* con las cuatro apariciones.

En una de las pinturas conservadas en el Convento de San José del Carmen de Sevilla podemos observar una nueva interpretación del paisaje del Tepeyac. Las tres primeras cartelas están ocupadas por una legión de querubines que portan instrumentos musicales. Este cuadro fue donado por Ana White³⁴. Una de las situadas en el Convento de San Leandro de Sevilla presenta un esquema atípico, pues el orden de las apariciones no es el habitual. En la Capilla de San José se conserva una en la que la *Virgen de Guadalupe* está flanqueada por San José y San Cristóbal. Una de las más originales pinturas guadalupanas que se conservan en esta ciudad es la situada en la Iglesia de San Nicolás de Bari, de Juan Correa. Es de grandes dimensiones, y formato horizontal. Presenta las apariciones a ambos lados de la Virgen, rodeadas por guirnaldas de rosas, y dedica un amplio espacio a la escena del Tepeyac. Otros edificios sevillanos como la Iglesia de San Andrés, la de San Pedro, la de San Martín, el Hospital de la Caridad, el Convento de Santa Isabel, el de la Encarnación, o el del Espíritu Santo, además de un buen número de domicilios particulares albergan pinturas guadalupanas. Además, en muchos pueblos sevillanos como Carmona, Espartinas, Osuna, Sanlúcar la Mayor, Aznalcóllar... se localizan pinturas de la Virgen mexicana.

Cádiz es la segunda localidad andaluza que reúne la mayor cantidad de pintura guadalupana. Existen pinturas este modelo iconográfico en la Iglesia de San Francisco, en la de San José, San Antonio, San Agustín, el Convento de San Juan de Dios... En el Convento de Santa María se ubica una que posee la originalidad de colocar unidas, en la parte inferior del lienzo, las cuatro cartelas (fig. 2).

Un pueblo gaditano que posee una interesante representación de pintura guadalupana es Sanlúcar de Barrameda, donde los barcos procedentes de América fondeaban antes de llegar a Sevilla: en el Convento de las Descalzas, la Iglesia de la Santísima Trinidad, la de Santa María de la O, el Convento de Madre de Dios, la Iglesia Parroquial de la Caridad, etc. También en Jerez de la Frontera, el Puerto de Santa María, Medina Sidonia, Vejer de la Frontera... se ubican copias del retrato guadalupano.

En Andalucía Oriental la presencia es menor. Se conservan pinturas de la Virgen de Guadalupe con las cuatro apariciones en la Catedral de Málaga, obra de Antonio de Torres, la Iglesia parroquial de San Sebastián de Antequera (Málaga), obra de Andrés de Barragán, el Convento de la Encarnación de Granada, el Convento de San Jerónimo de Granada, en la Iglesia parroquial de Bentarique (Almería)... En la Iglesia de Santa María Magdalena de Granada se halla una pintura de grandes proporciones en la vemos a Dios Padre



2. Anónimo: *Virgen de Guadalupe*. Cádiz: Sacristía de la Iglesia de San José. Siglo XVIII. Óleo sobre lienzo.

y al Espíritu Santo sobre la Virgen, a sus lados ángeles músicos. Las cartelas de las apariciones no ocupan los cuatro ángulos del lienzo como es habitual, sino que ocupan una posición central.

Estas obras son las más originales, pues muestran peculiaridades con respecto a las demás, pero son muchas más las pinturas de esta iconografía que se conservan actualmente en España. Además, en el Museo de América de Madrid se exhiben obras de Juan de Villegas, José de Alcíbar, Francisco Antonio Vallejo, Juan de San Pedro Flores...

3.3.1.3. Iconografías alternativas

Un tercer grupo que podríamos denominar iconografías alternativas engloban representaciones que presentan novedades con respecto a los dos grupos anteriores. En ocasiones representan un paisaje del Tepeyac, las apariciones por separado o a la Virgen de un modo distinto del tradicional. En el Convento de las Concepcionistas de Ágreda (Soria) se conserva un retablo de grandes dimensiones. Las cuatro apariciones se sitúan fuera del recuadro de la Virgen, dos a cada lado. Cabe destacar la gran expresividad de la figura de la Virgen en estas escenas. En el Museo de la Colegiata de San Luis de Villagarcía de Campos (Valladolid) se ubica una «Escena de la Cuarta Aparición» de Juan Dualde, que formó parte de un retablo situado en la sacristía. Fue traída por la Condesa Paredes de Nava, esposa del virrey de Nueva España Tomás Antonio de la Cerda³⁵. En la Iglesia de San Salvador de Guetaria (Guipúzcoa) hay un altar compuesto de seis lienzos, en el que la Virgen ocupa el lugar central. En el Convento de las Madres Dominicas de Alba de Tormes (Salamanca) existe un lienzo del flamenco Simón Peti o Pitti que representa a Juan Diego desplegando su túnica ante el obispo.

En el Convento de Trinitarias del Prado de Santa Justa, Sevilla, se halla un óleo pintado sobre lámina de cobre y firmado por Miguel Correa. Es de reducidas dimensiones y tiene forma de cruz tetracúspida. Su centro está ocupado por la imagen de la Virgen, rodeada de símbolos marianos, y en los brazos de la cruz se ubican las escenas de las apariciones. Los espacios intermedios están decorados con ramilletes de rosas. En la iglesia sevillana de Santa María la Blanca se localizan dos lienzos. Uno representa la primera y la tercera aparición de la *Virgen de Guadalupe*, y el otro la segunda y la cuarta. Ambos tienen forma rectangular alargada. En la Iglesia de San Miguel de Jerez de la Frontera (Cádiz) se encuentra una pintura que muestra la imagen de la Virgen de Guadalupe tal y como es habitual, y a Juan Diego arrodillado en el ángulo inferior izquierdo. En la Capilla de Jesús de Conil de la Frontera hay un retablo formado por cinco lienzos: uno fiel copia del

original y cuatro con las escenas de las apariciones. En la Mezquita-Catedral de Córdoba se conserva otro de similares características. Fue mandado construir en 1679 por Francisco Paniagua (figs. 3 y 4)³⁶.

Algunas de estas obras pertenecen a propietarios particulares. En la colección del Duque de Alburquerque, en Madrid, se conserva una pintura titulada «Traslado de la imagen y estreno del Santuario de la Virgen de Guadalupe», una obra realizada en 1709 por José de Arellano³⁷. En una colección particular malagueña se conserva una pintura realizada por Juan de San Pedro Flores muy parecida a la que se ubica en el Museo de América³⁸. Sobre la Virgen aparecen los brazos extendidos de Dios, y a sus pies un angelito que le sostiene el manto y la túnica. Está rodeada por un coro de ángeles con versículos de la letanía del Santo Rosario. A sus lados están Santa Ana y San Pedro de Alcántara, y en la parte inferior dos ángeles que sostienen un rosario.

Además, en el Museo de América se exhiben pinturas como «Las castas», de Luis de Mena, que incluyen la presencia de la *Virgen de Guadalupe* aunque no sea la figura central. Otra es un enconchado de Miguel González, en el que la Guadalupana está rodeada por seis medallones en los que se representan santos. En su parte superior se encuentran Dios Padre y el Espíritu Santo, y en la inferior la figura recostada del rey David. En una colección particular malagueña se conserva una copia en menor tamaño de esta obra³⁹.

4. CONCLUSIÓN

La principal conclusión que se puede extraer de esta investigación es que la presencia de pintura novohispana en España es más abundante de lo que tradicionalmente se había creído, lo que implica que existieron unos intensos vínculos con el virreinato de la Nueva España. La inmensa mayoría de estas obras tiene por tema a la *Virgen de Guadalupe*, de lo cual se deduce la gran importancia que alcanzó esta advocación en la Nueva España, y nos permite afirmar que es la devoción americana más difundida en nuestro país. Su localización responde a factores bastante concretos, entre los que cabe destacar el tránsito marítimo. Son obras de calidades diversas, la mayoría anónimas, aunque algunas firmadas por prestigiosos artistas. Aunque su sentido es básicamente devocional, algunas alcanzan una gran calidad artística. Las hay de pequeño y de gran formato. Datan de los siglos XVII y especialmente XVIII. Se trata generalmente de óleos sobre lienzo, pero existen también pinturas realizadas sobre láminas de cobre o cinc. Entre los modelos iconográficos el más abundante es el que muestra a la Virgen acompañada de



3. Anónimo: *Aparicion de la Virgen de Guadalupe*. Sevilla: Iglesia de Santa María la Blanca. Siglo XVIII. Óleo sobre lienzo.



4. *Anónimo: Aparicion de la Virgen de Guadalupe*. Sevilla: Iglesia de Santa María la Blanca. Siglo XVIII. Óleo sobre lienzo.

la secuencia tetraepisódica de las apariciones. Las pinturas en las que la *Virgen* aparece sola, tal y como quedó estampada en la túnica de Juan Diego son menos frecuentes y por lo general más primitivas. Además existen esquemas de representación alternativos que muestran alguna de las apariciones concebida de forma aislada, en los que la *Virgen de Guadalupe* aparece acompañada de algún personaje sagrado o de forma distinta a la tradicional, e incluso algunas en las que no es la protagonista de la composición. Su lugar de ubicación principal son iglesias o conventos, aunque son bastantes las pinturas que pertenecen a propietarios particulares cuyos antepasados mantuvieron algún tipo de relación con el virreinato, y algunas se exhiben en colecciones públicas. Su presencia en nuestro país responde a la significativa presencia española en el virreinato de la Nueva España durante la época colonial y avala unas fluidas relaciones en las que intervinieron factores de diversa índole y que tuvieron como consecuencia un rico proceso de intercambio cultural.

NOTAS

¹ Cuadriello (1999), p. 182.

² Paz (1995); (1977)), p. 22.

³ AA. VV (1980), p. 310.

⁴ AA. VV (1993), p. 463.

⁵ San José (1743), p. 146.

⁶ AA. VV (García Rodríguez) (1992), p. 38.

⁷ Teresa de Mier (1822).

⁸ Stoichita (1992), p. 96.

⁹ García Sáiz (1993-1994), pp. 26-38.

¹⁰ Zorrozúa Santisteban (1996), pp. 139-152.

¹¹ Cuadriello (1991), p. 280.

¹² Clavijo García (1985), p. 116.

¹³ Solís (1959-1991), p. 423. Véase González Moreno (1991); (1959), p. 45.

¹⁴ González Gómez y Morillas Alcázar (1990), p. 25.

¹⁵ Archivo de Protocolos Notarias de Sevilla. Año 1700, oficio 19, libro 2º. Legajo 13064, folios 510-532.

¹⁶ Fernández de Echeverría y Veytia (1778).

¹⁷ Ibáñez Pérez (1989), p. 140.

¹⁸ González Moreno (1991): (1959), p. 65.

¹⁹ Archivo General de Indias de Sevilla. Contratación, 543, N.1, R.3/1/30 Recto, 30 Verso.

²⁰ Archivo General de Indias de Sevilla. Contratación, 5635, N.6/1/40 y 41.

²¹ Heredia Moreno, Orbe Sivatte y Orbe Sivatte (1992), p. 214.

²² Sebastián López (1975), pp. 137-141.

²³ Monterroso Montero (1996), pp. 404-457.

²⁴ Bonet Correa (1993), pp. 299-300.

²⁵ Ibáñez Pérez (1989), pp. 139-148.

²⁶ Monterroso Montero (1996), pp. 1-16.

²⁷ Ortega (1991), p. 112.

²⁸ González Moreno (1991); (1959), p. 66.

²⁹ Bonet Correa (1993), p. 300.

³⁰ Cuadriello (1991), p. 283.

³¹ Martínez González (1992), pp. 751-757.

³² Casaseca Casaseca (1989), pp. 59-67.

³³ Esteras Martín (1985), p. 289.

³⁴ Cano Navas (1984), pp. 144-145.

³⁵ Cuadriello (1991), p. 280.

³⁶ Raya Raya (1988), pp. 60-61.

³⁷ Berchez (1999-2000), pp. 150-152.

³⁸ Clavijo García (1985), pp. 89-117.

³⁹ Clavijo García (1985), pp. 89-117.

OBRAS CITADAS

AA.VV (1980)

AA. VV: *Cartas de Indias*. México, Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 1980.

AA.VV. (1993)

AA. VV: *Guadalupe de Extremadura: dimensión hispánica y proyección en el Nuevo Mundo*. Madrid, Junta de Extremadura, 1993.

García Rodríguez (1992)

GARCÍA RODRÍGUEZ, Sebastián: *Los franciscanos y el Nuevo Mundo. Monasterio de Santa María de la Rábida. Catálogo de la exposición celebrada en los meses de Abril y Mayo de 1992*. Sevilla, Guadalquivir, 1992.

Berchez (1999-2000)

BERCHEZ, Joaquín: "Entre el documento y el género artístico". *Catálogo de la*

exposición. Los siglos de oro en los virreinos de América. 1550-1700. Madrid, Museo de América, Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999-2000, pp. 150-152.

Bonet Correa (1993)

BONET CORREA, Antonio: "La presencia en América de Santiago". *Catálogo de la exposición Santiago y América celebrada en Santiago de Compostela los meses de Marzo, Abril y Mayo de 1993.* Santiago de Compostela (La Coruña), Consejería de Cultura y Juventud de la Junta de Galicia, Arzobispado de Santiago de Compostela, 1993, pp. 299-300.

Cano Navas (1984)

CANO NAVAS, María Luisa: *El convento de San José del Carmen de Sevilla.* Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1984.

Casaseca Casaseca (1990)

CASASECA CASASECA, Antonio: "Arte colonial en Salamanca". *Relaciones artísticas entre la Península Ibérica y América. Actas del V Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte (11-13 de Mayo de 1989).* Valladolid, Universidad de Valladolid, Junta de Castilla y León, 1990, pp. 59-67.

Clavijo García (1985)

CLAVIJO GARCÍA, Agustín: "Pintura colonial en Málaga y su provincia". *Andalucía y América en el siglo XVIII.* Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1985, pp. 89-117.

Cuadriello (1999)

CUADRIELLO, Jaime: "Tierra de prodigios: la ventura como destino". *Los pinceles de la historia. El origen del reino de la Nueva España.* México, Museo Nacional de Arte, 1999, pp. 180-228.

Cuadriello (1991)

- "La propagación de las devociones novohispanas: las Guadalupanas y otras imágenes preferentes". *Discursos en el arte. XV Coloquio Internacional de Historia del Arte.* México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1991, pp. 257-293.

Esteras Martín (1985)

ESTERAS MARTÍN, Cristina: "Presencia del arte novohispano en la Baja Extremadura". *Hernán Cortés, hombre de empresa. Primer Congreso de Americanistas.* Badajoz, 1985, pp. 288-290.

Fernández de Echeverría y Veytia (1778)

FERNÁNDEZ DE ECHEVERRÍA Y VEYTIA, Mariano: *Baluartes de México. Relación histórica de las cuatro sagradas y milagrosas imágenes de Nuestra Señora, la Virgen María, que se veneran en sus extramuros, y descripción de sus templos.* México, 1778.

García Sáiz (1994)

GARCÍA SÁIZ, María Concepción: "Arte colonial mexicano en España". *Revista Artes de México*, 22, 1993-1994; 1993, pp. 26-38.

González Gómez y Morillas Alcázar (1990)

GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y MORILLAS ALCÁZAR, José Manuel: *Un ejemplo del mecenazgo americano en Sevilla: el Beaterio de la Santísima Trinidad*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1990.

González Moreno (1991) (1959)

GONZÁLEZ MORENO, Joaquín: *Iconografía guadalupana en Andalucía*. Jerez de la Frontera (Cádiz), Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Asesoría Quinto Centenario, 1991 (1959).

Heredia Moreno, Orbe Sivatte y Orbe Sivatte (1992)

HEREDIA MORENO, María del Carmen; ORBE SIVATTE, Asunción y ORBE SIVATTE, Mercedes: *Arte hispanoamericano en Navarra*. Pamplona, Gobierno de Navarra, 1992.

Ibáñez Pérez (1989)

IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto: "Relaciones artísticas entre Burgos y América. La Virgen de Guadalupe en Burgos". *Relaciones artísticas entre la Península Ibérica y América. Actas del V Simposio Hispanoportugués de Historia del Arte, 11-13 de Mayo de 1989*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 1989, pp. 139-148.

Martínez González (1992)

MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Rafael: "A propósito de la Virgen de Guadalupe de la Catedral de Palencia". *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*,

nº. 63. Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 1992, pp. 751-757.

Monterroso Montero (1996)

MONTERROSO MONTERO, Juan Manuel: "La pintura barroca procedente de otras escuelas". *La pintura barroca en Galicia (1620-1750)* (Tesis doctoral). Capítulo V. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1996, pp. 404-457.

Ortega (1991)

ORTEGA, Rafael: "Una reproducción de la Virgen de Guadalupe en la Iglesia de San Ildefonso de Jaén". *Senda de los Huertos*, 18 (Véase MOLINA MARTÍNEZ, Miguel: "El Santo Reino, centro de irradiación de la fe". *Reino de Granada. V Centenario. Tomo III. La aventura americana*. Coleccionable del Diario Ideal. Granada, Consejería de Cultura, Hipercor, Sevillana de Electricidad, 1991, p. 112.

Paz (1995-1977)

PAZ, Octavio (Prefacio de LAFAYE, Jacques: *Quetzalcóatl y Guadalupe. La formación de la conciencia nacional en México*): México, Fondo de Cultura Económica, 199, 1977.

Raya Raya (1988)

RAYA RAYA, M^a Ángeles: *Catálogo de las pinturas de la Catedral de Córdoba*. Córdoba, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, Cajasur, 1988.

San José (1743)

SAN JOSÉ, Fray Francisco de: *Historia*

universal de la primitiva imagen de Nuestra Señora de Guadalupe (1743)

Sebastián López (1975)

SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago: “Iconografía guadalupana en Palma de Mallorca”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 44, 1975, pp. 137-141.

Solís (1959-1991)

SOLÍS, Antonio de: *Los dos espejos* (original en el Colegio de los Jesuitas de Málaga) (Véase GONZÁLEZ MORENO, Joaquín: *Iconografía guadalupana en Andalucía*. Jerez de la Frontera (Cádiz), Consejería de Cultura

de la Junta de Andalucía, Asesoría Quinto Centenario, 1959, 1991.

Stoichita (1991)

STOICHITA, Víctor: “Imagen y aparición en la pintura española del Siglo de Oro y en la devoción popular del Nuevo Mundo”. *Revista Norba-Arte*, 12., 1991, pp. 93-97.

Teresa de Mier (1822)

TERESA DE MIER, Servando: *Memorias*. México, 1822.

Zorrozúa Santisteban (1996)

ZORRUZÚA SANTISTEBAN, Julen: “Representaciones de la Virgen de Guadalupe en Vizcaya”. *Revista Letras de Deusto*, 73, vol. 26, 1996, pp. 139

LA PORTADA COMO SOPORTE ICONOGRÁFICO A TRAVÉS DEL LIBRO. PORTADAS ARQUITECTÓNICAS (SEGUNDA PARTE)

Rosa Margarita Cacheda Barreiro

Universidad de Compostela

El artículo tiene como objetivo una aproximación a los grabados representados en las portadas de los libros impresos en el siglo XVII. El análisis se centrará en las cuestiones arquitectónicas y observaremos cómo el frontispicio caminará entre el estilo manierista y la estética barroca con la utilización de órdenes gigantes que se asientan sobre plintos adosados a un zócalo corrido. Veremos también como este tipo de arquitectura desempeña una función activa al ser sustentantes y portadores de los diversos elementos iconográficos que conforman el conjunto total de la portada.

This aim of this article is an approach to the engravings represented in the title pages of the books printed in the XVIIth century. The analysis will be centered on the architectural questions and we will be observe how the title page will move between the manierist style and the baroque aesthetics giant orders seated on pedestals attached to a continuous base. We will be see how this type of architecture performs an active function as they are supporters of different iconographic elements that strape the whole title page.

Este texto supone una continuación del artículo publicado en la revista *Imafronte* (2002) sobre “la portada como soporte iconográfico a través del libro en tiempos de Felipe II. Portadas Arquitectónicas”¹. Si en el anterior tratábamos las portadas arquitectónicas de los libros impresos durante el reinado de Felipe II, esta vez se analizarán los grabados de las obras publicadas durante el gobierno de Felipe III, Felipe IV y Carlos II, correspondiente al reinado de los Austrias Menores.

Una de las principales representaciones simbólicas que decoran los frontispicios de los libros del siglo XVII presenta un marco de tipo arquitectónico. El hecho de que sea, por lo general, una fachada con la presencia de un solo cuerpo, con un gran hueco central, donde se coloca el título y los datos del libro, refleja una cuestión teórica mucho más compleja que nos lleva al argumento de la Arquitectura como disciplina superior sobre el resto de las artes liberales. Esta afirmación se convierte en un *leit motiv* de los tratados de arquitectura de la época, cuya base se remonta a la Antigüedad con la existencia del texto de Vitruvio, que defiende la superioridad de la Arquitectura recuperándose a través del Renacimiento europeo con la aparición de otros tratados como el de Alberti, Serlio, Vignola o Palladio². De este modo, el arte de la arquitectura se convierte en el fundamento para la formulación científica de las artes y como base teórica y práctica del artista de todas las disciplinas. Desde este punto de vista, nos encontramos con un tipo de frontispicio que camina entre el estilo manierista y la estética barroca con la utilización de órdenes arquitectónicos gigantes que se asientan sobre plintos adosados a un zócalo corrido. El ático se genera por el desarrollo en altura del cuerpo central enlazándose con el resto de la estructura arquitectónica mediante volutas curvas o aletones.

Por otra parte este tipo de arquitectura desempeña una función activa al ser sustentantes y portadores de los diversos elementos iconográficos que conforman el conjunto total de la portada. Así las columnas servirán de telón de fondo para las figuras principales de los frontispicios³.

A estas características responde la obra de Diego López *Los Nueve Libros de los Exemplos y Virtudes Morales de Valerio Maximo* (Sevilla, 1631) con una estructura todavía de gusto muy clásico en concordancia con la temática del libro (fig.1) Esta literatura clásica -que resurge en el siglo XVI con un interés por los autores de la antigüedad como Bocaccio o Cicerón- va a estar presente en la temática de los libros impresos en la época barroca, a pesar de que en el siglo XVII no se siguieron a los clásicos de una forma directa sino a base de comentarios y traducciones que se habían realizado en la centuria anterior.

Por otra parte, el pensamiento medieval representa una fase en el proceso que precede a la formación de la literatura barroca. Nos encontramos, por consiguiente, en el Siglo de Oro con elementos que forman parte de la cultura del medievo como el uso de la alegoría o el de los “ejemplos” – temática de esta obra- como método adoctrinante para una eficaz escenificación de las normas morales⁴.

Sobre esta estructura arquitectónica en forma de arco de triunfo, se representan las figuras de tres personajes de la cultura clásica; por una parte Tito Livio en la parte izquierda delante de un par de columnas de orden



1. Diego López: *Los Nueve Libros de los Exemplos y Virtudes Morales de Valerio Maximo*. Sevilla: Francisco de Lira. 1631.

jónico al que acompaña Salustio, al otro lado. Ambos se representan con pluma y libro como Doctores de la Sabiduría Antigua y con las togas típicas del mundo romano. Sobre el arco -que recoge el título, los datos del autor y destinatario del libro- figura la imagen del emperador Valerio Máximo que portando un libro en su mano derecha, sostiene un escudo perteneciente a Juan de Vera y Mendoza, caballero de Alcántara, a quien se dirige la obra. Un águila sostiene un epígrafe donde se puede leer el lema: VERITAS VINCIT⁵ que alude a la idea tan generalizada de la verdad como virtud que debe caracterizar al hombre del siglo XVII, encontrándose esta “Verdad” en la Sabiduría Clásica.

La misma estructura con las bolas escurialenses rematando el ático de la composición ilustra la obra de los *Discursos Apologéticos en que se defiende de la ingenuidad del arte de la Pintura que es liberal y noble de todos derechos*, de Juan de Butrón e impresa en Madrid por Luis Sánchez en 1626 (fig. 2). En el prólogo a “los Profesores y Aficionados del Arte de la Pintura” el autor dice que uno de los objetivos de la obra está en “provar solo ser el Arte de la Pintura, ingenuo, Liberal y noble...”⁶ entrando a formar parte del conjunto de las obras en que se hace referencia a la antigüedad y a la naturaleza liberal de la pintura⁷.

Dos pares de columnas jónicas soportan el frontón que se parte para acoger una tarja con el motivo de la flor que está siendo iluminada por el sol. Se acompaña de una inscripción en la que se escribe: “LUCI COMPARATA PRIOR INVENTITUR SAPIENTIA”. Esta empresa forma parte de los repertorios iconográficos de los libros de emblemas publicados a partir del Cinquecento, como es el caso de la obra de Camerarius que dedica varias empresas a este motivo⁸ con alusiones religiosas como la número 72 con el mote “Mens Eadem” y el epigrama “Christe tuos vultus semper venerabor adorans, ut clytie ad solem germina pulcra rotat”⁹ o en las divisas de Le Moyne con el mote “Valebo dum calebis”¹⁰. La rosa, dentro de la iconografía cristiana, simboliza la sangre de Cristo crucificado significando con ello el amor divino, además de ser el emblema por excelencia de María como símbolo de su virginidad¹¹.

En el centro del basamento se colocan las armas de D. Fernando de la Hoz “gentilhombre de la casa de su Magestad”, a quien se dedica la obra por “la afición que tiene a la pintura, la que me deve en los deseos de servirle, y la nobleza que usurpa, quando la hereda de su noble casa de la Hoz, bien conocida en la ciudad de Burgos y sus montañas...”¹². En los laterales las armas de Juan de Butrón, autor de la obra¹³.

La defensa de la pintura como arte liberal había tenido sus primeros pasos en el humanismo italiano del siglo XVI continuando en la cultura barroca con la aparición de algunos tratados como el de Francisco Pacheco en



2. Juan de Butrón: *Discursos Apologéticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la Pintura que es liberal y noble de todos derechos*. Madrid: Luis Sánchez. 1626.

donde se pone de manifiesto el concepto teórico de la pintura definiendo conceptos, codificando términos y construyendo un sistema normativo regido por reglas y preceptos¹⁴. Se remonta el origen del arte pictórico al derecho divino y al derecho canónico como expone Juan de Butrón en la página 47 de su obra: “Que el Arte de la Pintura sea liberal de derecho Divino y Canónico, queda provado con lugares de Santos y Pontifices... Que lo sea de Derecho humano prueba toda la doctrina desta Apología, y principalmente la que se trae para responder a la objeción de Seneca (...) Asi lo expresa Julio César, gran hombre de virtudes, hizo sin distinción ciudadanos romanos a los Profesores de las Artes Liberales. Así lo cuenta Suetonio en la vida deste emperador...”¹⁵.

La siguiente estampa ilustra la obra escrita por el italiano Sancio Cicatieli, general de la orden de los clérigos Regulares Ministros de los Enfermos y traducida por Luis Muñoz. El libro se titula *Vida y Virtudes del V.P Camilo de Lelis* y está impreso en Madrid en el año 1653 (fig. 3). El ático se rompe para colocar las armas de Felipe IV, a quien va dirigida la obra; bajo el toisón de oro un águila se voltea hacia su derecha sosteniendo con sus garras un panel con los datos tipográficos del libro. Flanqueando la cartela dos columnas corintias de orden gigante se decoran con motivos vegetales y hojas de vid en alusión al sacrificio eucarístico; sobre ella se enrollan sendos epígrafes con frases alusivas a la misericordia y humildad del santo.

Sobre el capitel la cruz como emblema de los religiosos camilos y, sobre los laterales del frontón, el remate en bolas del clasicismo escurialense. El águila desplaza sus alas indicando la rápida difusión de los clérigos regulares y el poder ejercido no sólo en Italia, en donde se gestó, sino también en España, bajo la protección de la monarquía.

El basamento se aprovecha para representar las escenas alegóricas del frontispicio. En la parte izquierda aparece el santo con el estandarte de la cruz y un grupo de personas que le siguen; podría estar haciendo alusión al momento en que Camilo de Lelis le pide al papa Sixto V el escudo de la cruz como símbolo de su orden, dirigiéndose a la iglesia de San Pedro, con el resto de sus seguidores, para venerar sus reliquias y dar gracias a Dios por los beneficios recibidos¹⁶. Se acompaña del lema “Ab Utero”¹⁷. Al otro lado un grupo de camellos miran hacia el cielo con el mote “Fundatio Camelos” en alusión a la fundación de la orden de la que se habla en el folio 26 al exponer el significado del nombre elegido: “Y parece que en el mismo nombre de Camilo quiso nuestro Señor significar que le avia de ser fiel siervo y grande Ministro suyo. Dize Macrobio en los Saturnales, que los ministros, y jóvenes de los Sacerdotes Flamines, se llamavan Camilos, y que las doncellas ministras de las Sacerdotisas Flamines, se intitulavan Camilas. Y otro autor grave discurriendo en las vanas deidades de los Gentiles, dize aver



3. Sancio Ciacateli: *Vida y Virtudes del V.P. Camilo de Lelis*. Madrid: Melchor Sánchez, 1653.

hallado, que quando los dioses del Templo del Panteón enfermavan, elegian un enfermero, ò ministro de los dioses enfermos; y lo mismo practicavan quando enfermavan los dioses, elegian una enfermera, à quien llamavan Camila. Y Mercurio en la lengua etrusca, usava el nombre de Camilo, esto es ministro de los dioses...”¹⁸.

Por otra parte el camello que se arrodilla para recibir la carga es el símbolo de la humildad y la obediencia, dos de las características principales de la vida del religioso italiano¹⁹. Así lo expresa Cicatielli cuando enumera cada una de las virtudes en la última parte del libro: “En las obras todas que exercitava con los pobres de los Hospitales, caminavan dadas de las manos la obediencia y la caridad, abatiendose à servicios humildisimos...”²⁰.

En el centro del basamento se recoge la escena principal de la composición. Se trata del pasaje bíblico del buen samaritano que se detiene para auxiliar a un enfermo que se encuentra en el camino. Se acompaña de la frase: “Alligavit vulnera infundens Oleum et vinum”²¹ significando con ello la misericordia y piedad del padre Camilo que “encontrandose con algun pobre peregrino, ò enfermo por el camino, le hazia proveer de cavalgadura, y alojamiento, dexando después dineros al huésped, como el Samaritano, para que cuydasse del”²².

A partir de este momento se empieza a defender la idea del pintor erudito que se instruya sobre el tema que va a representar para evitar errores que falten a la verdad histórica. Además el artista debe estar en buena disposición de espíritu cuando cree la imagen sagrada. Así lo expresa Vincenzo Carducho al hablar, en su *Diálogo de la Pintura*, de las disposiciones del Concilio de Trento: “De todas las sacras imágenes se saca fruto, no solo porque se amonestan al pueblo los beneficios, dones y gracias que Christo le ha hecho, mas tambien los milagros de Dios, obrados por medio de los Santos, y ejemplos saludables a los ojos de los Fieles, se representa la vida y costumbres suyas, a imitación de los Santos, y se ejerciten a adorar a Dios, y abraçar la piedad”²³. El frontispicio de la obra de Carducho *Diálogo de la Pintura. Su defensa, Origen, esencia, definición, modos y diferencias*, impresa en Madrid en el año 1633 (fig. 4) será el objetivo de nuestro próximo análisis. El título de la obra se recoge en el interior de una cartela rectangular rematada en formas cóncavas y convexas propias del manierismo italiano y francés. A cada uno de los lados dos figuras alegóricas que hacen alusión al tercer y cuarto diálogo establecido entre el maestro y su discípulo en relación a toda una serie de cuestiones teóricas y prácticas del arte pictórico. Así aparece la pintura “Teórica” como una mujer pensativa que apoya su brazo derecho sobre un libro, sosteniendo en una de sus manos el caduceo de Mercurio; se representa alada y con el pie izquierdo apoyado sobre una basa cuadrada. Al otro lado la pintura “Práctica” con los instrumentos de trabajo: el pincel y la paleta.



4. Vincenzo Carducho: *Diálogo de la Pintura. Su defensa, Origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Madrid: Francisco Martínez. 1633.

En el diálogo tercero en el que se trata de la “Definición y Essencia de la pintura, y sus diferencias” divide la Pintura Práctica en “Práctica operativa”, “Práctica operativa regular” y “Práctica operativa regular y científica”. La primera es la “que se haze con solo la noticia general que se tiene de las cosas, y de dibujos y estampas ajenas”, la segunda es la que se “vale ingeniosamente de las reglas y preceptos prácticos dados e inventados por hombres peritos”, siendo la tercera la que “no solo se vale de las reglas y preceptos aprobados dibujando y observando, mas inquiere las causas, y las razones Geometricas, Aritmeticas, Perspectivas, y Filosoficas, de todo lo que ha de pintar, con la Anatomia y Fisonomia, atento a la historia, trages, y a lo político, haziendo ideas con la razon y ciencia de la memoria, è imaginativa, que continuadas, vendrà a ser habito docto en ella, de quien las manos copien hasta serlo. El que esto llega a conseguir, es Pintor digno de toda celebridad”²⁴.

Se representa alada en alusión a la rapidez y velocidad del intelecto y con el caduceo de Mercurio como símbolo de la prudencia. Al igual que Hermes es el mensajero de los dioses, el pintor tiene que ser cauto a la hora de enfrentarse a la teoría y seguro en sus convicciones tal y como se expresa a través del sillar, representado a los pies de la alegoría significando la firmeza “pues a cualquier lado que se incline ha de hallar la misma solidez”²⁵ y la estabilidad “del intelecto y de las operaciones del discurso”²⁶. Además la base cuadrada es símbolo de la Sabiduría Divina como lo expresa Ripa²⁷ al describir la alegoría, completándose con la grulla que levanta una piedra con su pata derecha, símbolo de la vigilancia y representada en el pedestal de la composición. Por otra parte la vara con las serpientes enroscadas es símbolo de la paz -estado en el que se debe encontrar el artista antes de ejecutar su obra- y de sabiduría, principal cualidad que debe poseer el pintor²⁸.

La paleta y los pinceles son los principales atributos de la alegoría de la práctica²⁹ de la pintura mostrando así que ésta “es un muy noble ejercicio, no pudiendo realizarse sin gran aplicación del intelecto”. Así se expresa en el libro de los Proverbios cuando se dice “In facie prudentes lucet sapientia”³⁰ significando que el docto y perito pintor debe estar “adornado de un perfecto conocimiento de las partes hermosas, y de las feas, de las buenas y de las malas (...) tanto que en la cara del prudente se descubra y muestre su sabiduría...”³¹. Pacheco defiende una “erudición consistente” y necesaria basada en las Sagradas Escrituras y en la doctrina de los Padres de la Iglesia para evitar errores teológicos o posiciones heréticas³².

Los penachos de plumas que coronan su cabeza aluden a la nobleza que tiene el arte de pintar distinguiéndose tres tipos de nobleza: la política, la natural y la moral. La política “es accidental y extrínseca porque depende del juicio y estimación de los hombres, con fundamentos en la misma cosa”. Lo

natural “consiste en la virtud y perfección natural de la misma naturaleza, y su inclinación que le es propia, y intrínseca: y estas dos noblezas pertenecen a los nobles, y a los sabios del mundo. La moral es la nobleza más excelente, y más superior que las demás, y que consiste en la virtud y perfección moral de las costumbres, y actos honestos humanos, de los hombres buenos y virtuosos especial quando son dirigidos a Dios, como ultimo fin”³³.

En el zócalo inferior se representa un toro recostado, símbolo de la fortaleza, como imagen del hombre sensato y fuerte³⁴. Ripa lo expone como atributo de la templanza, representándolo junto al león en alusión a aquellos que son “templados y moderados en su vida y en sus obras”³⁵. En definitiva, se trata de resumir en el frontispicio las dos partes fundamentales del arte pictórico, tal y como lo expresa Carducho cuando afirma: “Yo considero en el hombre dos pintores, uno interior, que es el entendimiento intelectual y discursivo y otro exterior, operativo y práctico (...) ambos han de concurrir en la Pintura obrada y efectuada que es la docta Pintura” en vías de ser considerada, como ya citábamos anteriormente, un Arte Liberal: “los que materialmente obravan, me decian ser la Pintura uso, accion de los sentidos, haziendola Arte mecanica. Otros mas entendidos, ser Arte Liberal, científica y noble”³⁶.

Junto a la portada, el libro de Carducho se ilustra con un conjunto de estampas en su interior colocadas en el comienzo de cada uno de los diálogos. El frontispicio y algunos de los grabados están firmados por Francisco Fernández, diseñador de las imágenes y discípulo de Vicente Carducho³⁷. En los laterales del frontón se alzan dos pequeños zócalos rematados en cántaros flamígeros, rasgo típico de la arquitectura de la época.

La misma estructura se repite en la portada de la obra de Trajano Boccalini *Avisos de Parnaso* traducida al castellano por Fernando Pérez de Sousa y dedicada a D. Diego Fernández Tinoco y Correa (fig. 5). Se trata de la segunda edición corregida por el propio autor “en el estilo, que es mucho mas limado: en los importantes yerros de la primera, que van atentamente corregidos: en el orden de los Avisos, que es el mismo que està en el original italiano, que no se avia guardado en la primera: en ir consecutivamente vulgarizadas las autoridades latinas de Tacito”³⁸. El título se recoge en el interior de una cartela cuadrangular que se levanta hasta la parte central del friso y sirve de soporte al escudo de armas del autor de la obra.

Esta mayor libertad en el empleo de nuevos modelos, así como la inclusión de carteladas y tarjas que mutilan la clásica sucesión de elementos arquitectónicos o la potenciación del orden apilastrado nos hablan de una influencia de los tratados italianos de Serlio y Vignola³⁹. La circulación de sus obras por los talleres españoles supuso una de las principales aportaciones de las tendencias manieristas en la arquitectura civil de finales del siglo XVI y prin-



5. Trajano Boccalini: *Avisos de Parnaso*. Madrid: Diego Díaz de la Carrera. 1653.

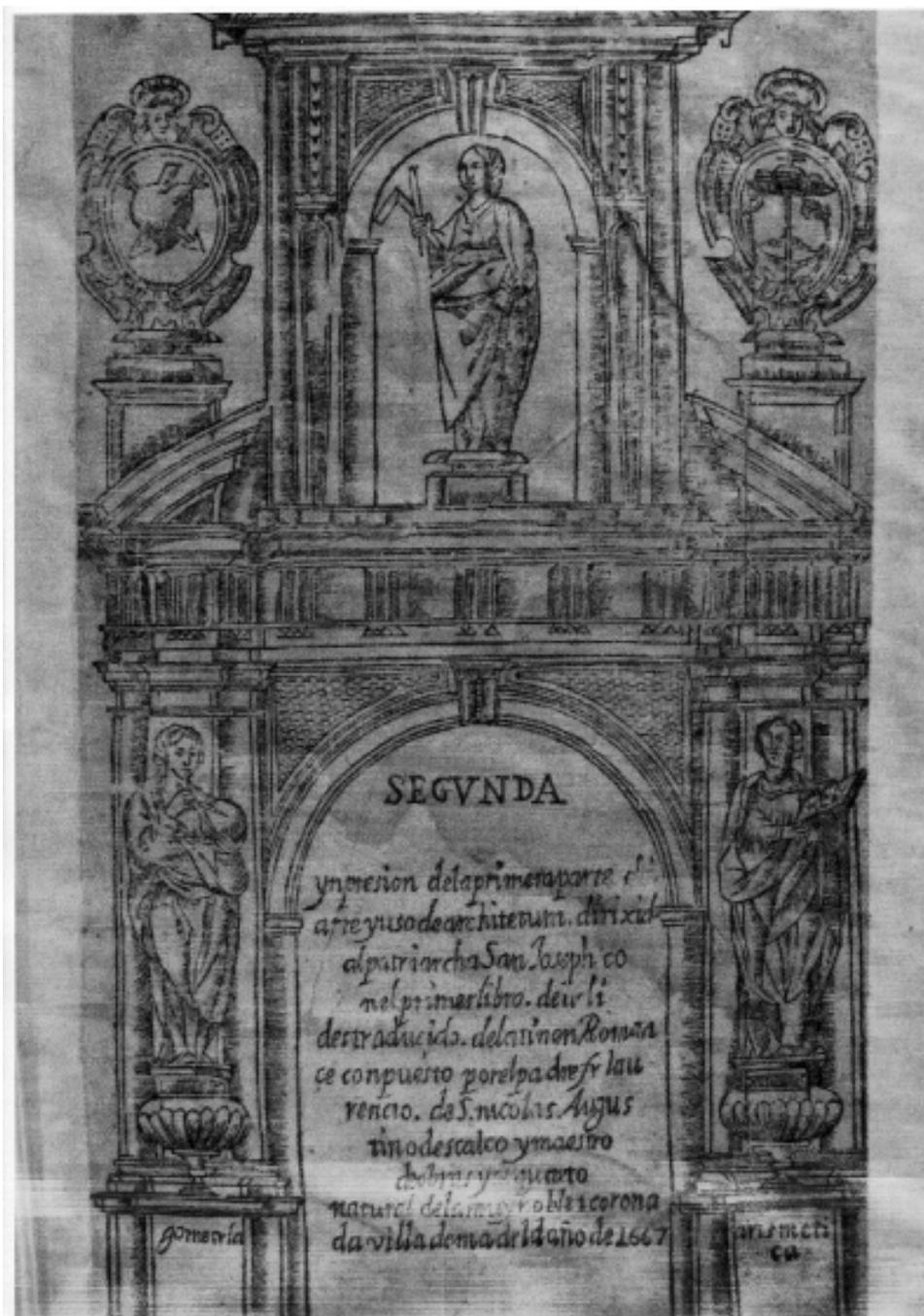
cipios de la centuria siguiente. Es por esta razón por la que se explica la presencia de elementos anecdóticos y ornamentales como las guirnaldas colocadas en pulseras que cuelgan de los laterales de la composición y los jarrones con flores que rematan el ático. Esta estructura manierista se combina con elementos de la tramoya barroca como el dosel que se abre para presentarnos la puerta del libro y que será una constante en los frontispicios del siglo XVII. El grabado está firmado por Pedro de Villafranca en el año 1653 y así aparece en la tarja colocada en la parte inferior de la lámina.

La misma firma la encontramos en la estampa que decora la *segunda parte del Arte y uso de Architectura* del arquitecto agustino Fray Lorenzo de San Nicolás impresa en Madrid en el año 1663 (fig. 6). La estructura que veíamos en la obra anterior se repite diez años después con la presencia de la tarja central que se superpone al ritmo clásico del friso corrido, así como la sarta de frutas que separa el cuerpo central del frontón, sustituido éste último por una cartela rectangular con el título de la obra. Pilastras y columnas adosadas conforman el marco central de la obra.

La influencia de Serlio la volvemos a encontrar en las dos siguientes obras. La primera ilustra la segunda impresión de *la primera parte del Arte y Uso de Architectura* (fig.7) del ya citado fraile agustino Lorenzo de San Nicolás, con la superposición de dos cuerpos en arco separados por un friso compuesto de triglifos y metopas. Le acompañan tres figuras alegóricas alusivas al contenido de la obra. En la parte superior, en el interior del arco central –que hace la función de hornacina- se coloca la Arquitectura con el compás y la escuadra, instrumentos que comparte con otras disciplinas como la Geometría – representada en la parte inferior con la plomada- pues como ya decía Vitrubio la Arquitectura “es una ciencia, es decir, Conocimiento, ornado a su vez por otros instrumentos parciales, mediante el cual la totalidad de las obras que a las demás artes corresponden encuentran su perfección más alta y consumada”⁴⁰. Platón defendía la superioridad de la Arquitectura “pues sólo ésta entre las artes todas participa de los conocimientos de la Aritmética y la Geometría, ciencias que, según bien dice Daniel en sus Comentarios, otorgan su nobleza al conjunto de las disciplinas artísticas”⁴¹. De ahí que la Aritmética se represente en la parte inferior derecha sosteniendo la tabla de los números mostrando cómo “se obtiene la razón matemática de toda clase de objetos y accidentes que del número, peso y dimensiones de sus Elementos se componen”⁴². La presencia de los frailes arquitectos en la teoría artística del Barroco gozó de una importancia singular siendo sus conocimientos muy respetados y considerados por diferentes maestros, oficiales y matemáticos. Así nos encontramos con obras relevantes para el estudio de la cultura arquitectónica de la época como el *Tratado de Architectura civil recta y oblicua considerada y debuxada* de Juan de Caramuel o el *Tratado*



6. Lorenzo de San Nicolas: *Segunda parte del Arte y Uso de Architectura*. Madrid. 1663.



7. Lorenzo de San Nicolas: *La primera parte del Arte y Uso de Architectura*. Madrid: Bernardo de Hervada. 1667.

de Arquitectura escrito en Madrid en el Colegio Imperial de los Jesuitas, por el padre Jean-Charles de la Faille o el breve tratado de Arquitectura acerca del orden salomónico del pintor y monje benedictino Fray Juan Andrés Ricci⁴³.

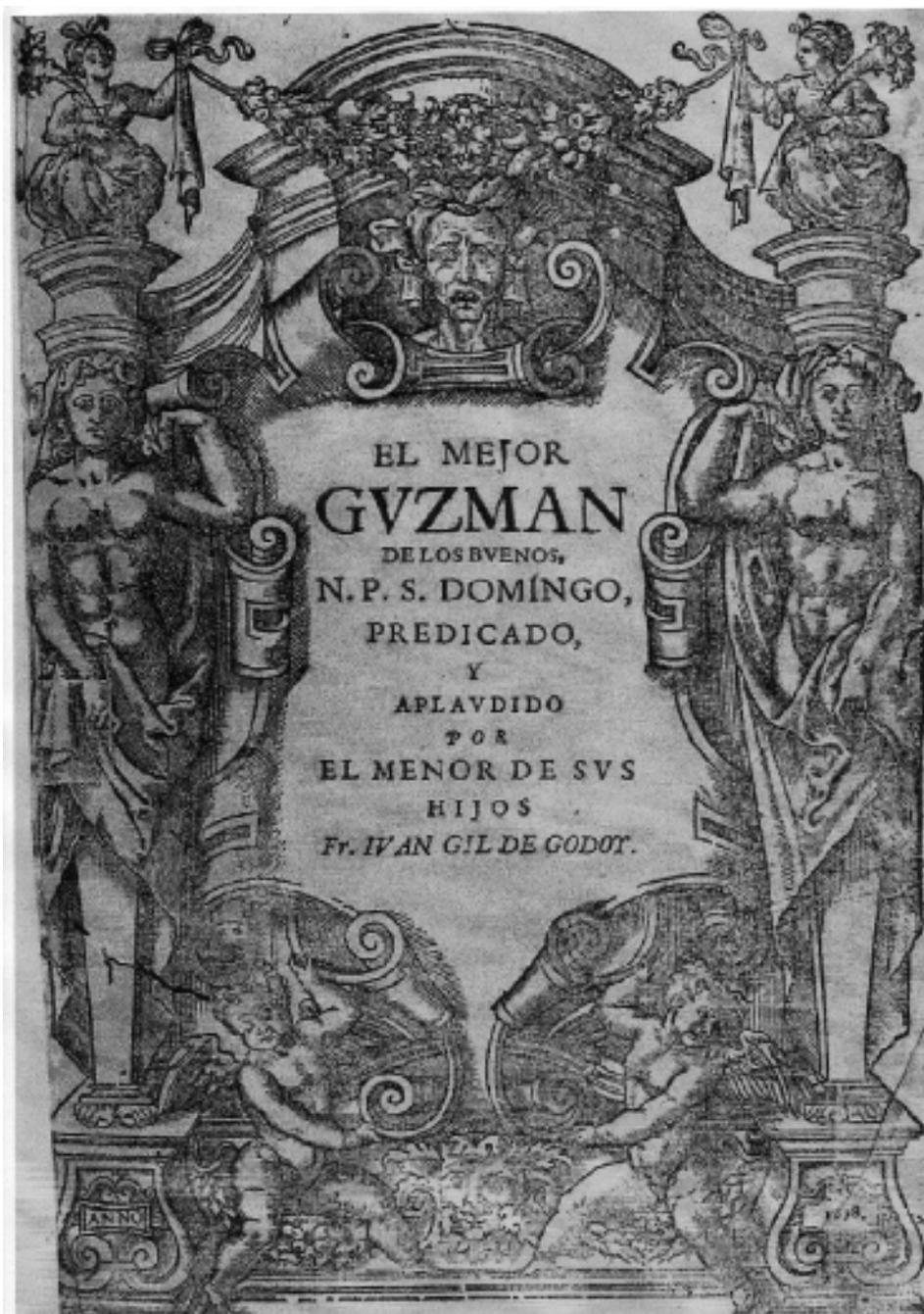
Al mismo tiempo estos escritos se convertían en el soporte de toda una serie de ideas espirituales que los religiosos plasmaban de una forma consciente y premeditada. Es lógico que la mayoría de los tratados estén dedicados a personas divinas como en la segunda parte del *Arte y uso de la Architectura* que se consagra al “desamparo de Christo nuestro Redemptor y Maestro”⁴⁴ o a la figura de San José en la obra que estamos analizando. En este sentido la disposición de las tres figuras no es casual pues recuerdan la presencia de la Trinidad cuyo símbolo, el triángulo, fue un emblema vinculado a la arquitectura cristiana y a las artes figurativas del siglo XVII⁴⁵.

En los laterales del frontón se sitúan los escudos del autor y de la orden agustina a la que pertenece, dentro de sendas tarjas de estirpe barroca⁴⁶.

La influencia de Serlio se repite en la portada del libro de Juan Gil de Godoy *El mejor Guzmán de los Buenos, N.P.S. Domingo predicado y aplaudido por el menor de sus hijos* (Barcelona, 1698) (fig. 8) con la presencia del estípite o soporte antropomorfo que se funden con el busto de figuras humanas. La plancha, reutilizada, había decorado el frontispicio de la obra de Juan de Pineda sobre *Los ocho libros de la primera parte de la Monarchia Ecclesiastica* (Zaragoza: 1576)⁴⁷. El mentor de la obra se está inspirando en el segundo libro de Arquitectura de Sebastiano Serlio con un tipo de marco con recortes irregulares y voluminosos típicos de la arquitectura manierista italiana.

La siguiente portada (fig. 9) pertenece a la obra de Antonio de Gaztañeta titulada *Norte de la Navegación hallado por el Cuadrante de Reduccion* (Sevilla, 1692) cuya temática nos acerca a la segunda mitad del siglo XVI, época en que la cartografía inicia sus primeros pasos hacia la modernización. Se representa a Ptolomeo, figura clave en este campo ya que la difusión a través de sus manuscritos y los impresos de su obra, con su incipiente formulación matemática para la representación sobre el plano del hecho geográfico, supuso un acicate intelectual que ayudó a precipitar el alumbramiento de la cartografía moderna⁴⁸. Se representa con esfera armilar, escuadra, astrolabio y globo terráqueo, como príncipe de la Astronomía.

Al otro lado figura Colón, representante de las grandes expediciones del siglo XVI, portando un mapa, instrumento primordial para la navegación, pues proporcionaban el conocimiento más eficaz sobre el territorio que se quería conquistar⁴⁹. Hay que tener presente que esta inmensidad del espacio descubierto dejó obsoletas las formas de representación de la realidad física representada hasta entonces, así como los conocimientos acumulados durante milenios sobre la geografía del mundo⁵⁰. Por otra parte, el hecho de que el libro esté impreso en Sevilla no es un hecho casual puesto que la Casa



8. Juan Gil de Godoy: *El mejor Guzmán de los Buenos, N.P.S. Domingo predicado y aplaudido por el menor de sus hijos*. Barcelona: Thomas Lorient. 1698.



9. Antonio de Gaztañeta Iturrivalzaga: *Norte de la Navegación hallado por el Cuadrante de Reduccion*. Sevilla: Juan Francisco de Blas. 1692.

de Contratación de las Indias fue una de las instituciones donde se centralizó la producción cartográfica universal confeccionada por los españoles. Tampoco es casualidad el calificativo de “piloto mayor” que se le da al autor del libro ya que este cargo se había creado en 1508 en el seno de la Casa de Contratación, completándose con el cargo de cosmógrafo mayor en 1523 e instituyéndose en 1552 la cátedra de Navegación y Cosmografía⁵¹.

Matías de Arteaga graba esta obra siguiendo los principios que había aprendido en su formación con Valdés Leal⁵². El uso de la perspectiva arquitectónica en sus grabados nos acerca al contacto que el grabador tuvo con la pintura realizada por Murillo, en el que la colocación de las figuras en diversos planos, el firme modelado de sus volúmenes y el perfecto uso del claroscuro integra la obra de Arteaga en un estilo plenamente barroquista⁵³. Por otra parte, el movimiento de la composición, con la búsqueda de diagonales y de profundidad en el plano, revela la influencia de su maestro Valdés Leal. La expresividad y el realismo de los personajes así como el dibujo muy acabado de la composición nos demuestran que estamos ante una obra del grabador sevillano. Por otra parte los grabados que circulaban en los tratados de la época jugarán un papel importante en la ilustración de estas obras como se puede apreciar en el *Templo de Salomón* (1678) de Juan Caramuel con la presencia de los pares de columnas dispuestas en perspectiva.

Al mismo tiempo su tipología se aproxima a la estética de las estampas a italianos que ilustran los tratados arquitectónicos del momento. Es el caso de la portada de la *Regola de li cinque ordini di architettura cavate e dissegniate da le antiqueta di Roma* de Giovanni Battista Montani, o en la primera obra publicada por este mismo autor *Nuova et ultima aggiunta delle porte d'architettura di Michel Angelo Buonaroti*, añadida a la edición romana de 1610 de la Regola de Vignola, publicada por A. Vaccario y cuyos dibujos se encuentran en la colección de San Lorenzo de El Escorial⁵⁴. Asimismo los grabados que ilustraban las obras cartográficas impresas en los Países Bajos durante los siglos XVI y XVII servían como instrumento de referencia e inspiración. Es el caso del frontispicio que decora el *Theatrum Orbis Terrarum* de Abraham Ortelius impreso en Amberes por Cristóbal Plantino en el año 1579⁵⁵. El tipo de arquitectura y la disposición de los personajes es la misma, lo que nos lleva a pensar que Matías Arteaga trabajó con varios modelos entre los que se encuentra la obra de Ortelius. Nuestra sospecha se confirma al comprobar que dicho libro formaba parte de la biblioteca que poseía Velázquez de acuerdo con el inventario post mortem editado por el profesor Sánchez Cantón⁵⁶.

Esta misma estructura en perspectiva se repite en el siguiente grabado (fig. 10) que ilustra los Autos y Acuerdos del Consejo de que se halla memoria en su Archivo desde el Año MDXXXII hasta el de MDCXLVIII (Ma-



10. *Autos y Acuerdos del Consejo de que se halla memoria en su Archivo desde el Año MDXXXII hasta el de MDCXLVIII.* Madrid: Diego Díaz de la Carrera. 1649.

drid, 1649), rompiendo con la tipología arquitectónica que veníamos observando hasta el momento y colocándose las columnas (no de una forma pareada y horizontal como se hacía en los frontispicios anteriores) en línea diagonal y en planos independientes. El basamento se rompe con la presencia de dos pedestales que - sirviendo de base a las columnas- se colocan en un primer plano.

Esta estructura supone un gran avance dentro de la composición ya que permite ver la evolución arquitectónica que va de lo plano y lo recto a lo curvo y lo quebrado, con una depuración de formas en progresivo ascenso de la ornamentación y del dinamismo de las figuras representadas. Al igual que Matías Arteaga en la portada anterior, Juan de Noort se inspira en los grabados de la tratadística italiana que pudo haber visto durante su formación en Flandes o en las estampas que de Italia importaban los artistas españoles, así como la propia monarquía⁵⁷. Esta influencia italiana también se puede apreciar en la utilización de la perspectiva y de la proporción de las figuras alegóricas.

En los laterales de la composición, entre las columnas, se colocan las alegorías de la Justicia y de la Abundancia. En el lado izquierdo, una figura femenina porta una balanza como símbolo de la Justicia, al mismo tiempo se rodea de una nube de ángeles que recuerda que la Justicia tiene un origen divino. Enfrente, se sitúa otra mujer coronada de espigas y con una cornucopia en su mano izquierda; con su brazo derecho señala hacia arriba. El conjunto de flores de la cornucopia simbolizan los frutos de la Abundancia terrenal, concepto que se explica en el epígrafe escrito en el zócalo “De Terra”. En cuanto a las espigas representan el símbolo de la humildad y del trabajo recompensado tal y como se explica en uno de los emblemas de Juan de Borja con el mote: “Non Metentis Sed Seminantis”⁵⁸ y en una de las empresas de Villava⁵⁹. Señala hacia arriba a un ángel que sobresale de uno de los laterales del ático tocando la trompeta de la fama y portando en su mano izquierda una corona lo que significa que los frutos y riquezas terrenales se consiguen a través de la fama –representada a partir de la trompeta- y del poder –la corona-; sin embargo este poder terrenal no tendría validez si su origen no fuese divino y así nos lo indica un segundo ángel que sobresale del otro lado del tímpano y que porta en su mano otro de los símbolos del poder real: el cetro.

El escudo imperial se sitúa en el centro del tímpano y está sostenido por dos figuras angélicas recordando que el reinado de Felipe IV se basa en la justicia y la abundancia, virtudes primordiales en el buen hacer de todo gobierno.

Al igual que ocurría en las portadas arquitectónicas que ilustraban las obras impresas durante la época de Felipe II, en el siglo XVII, los autores y mentores de las obras continúan con la tradición de presentar los datos tipográficos del libro bajo una estructura arquitectónica. Escenas y figuras alegóricas se reparten por un tipo de frontispicio que camina, como ya se ha indicado, entre el estilo manierista y la estética barroca.

NOTAS

¹ Cacheda Barreiro (2002), pp. 33-46.

² Esta novedad se debe entender dentro del contexto humanista donde se produce un cambio de mentalidad en el plano educativo, sustituyéndose el Trivium (Gramática, Retórica y Didáctica) por los Studia Humanitatis que plantean el estudio de la Historia, Filosofía, Moral y Poesía.

³ Aguayo Cobo (2005), p. 81.

⁴ El hombre medieval piensa frecuentemente por medio de ejemplos. Las colecciones de exempla forman la parte más importante de la literatura didáctica medieval. Maravall (1972), pp. 159-160.

⁵ CON LA VERDAD SE VENCE.

⁶ Butrón (1626), s.p.

⁷ Ruiz Pérez (1999), pp. 224-225

⁸ En concreto los emblemas 49, 51, 60, 69, 70, entre otros. Camerarius (1590), pp. 61, 69, 70, 79, 80.

⁹ Camerarius (1590), p. 82.

¹⁰ La empresa se acompaña del epigrama: “Sous l’astre souverain qui brille sur ma teste, tous temps m’est beau, tout tour m’est tour de teste, el fait comme il luy plaisit ma gloire et mon bonheur. Et soit le Vent qui souste, ou propice ou contraire, je n’auray point fr vœux à faire, tant qu’il aura pour moy de la chaleur ». Le Moyne (1666), p. 317.

¹¹ Biedermann (1996), pp. 402-403.

¹² “... De los valerosos hechos de Pedro de la Hoz, su abuelo (uno de los conquistadores del Perú, como confiesa el Señor Emperador Don Carlos Quinto, en un privilegio dado en Madrid, a quinze del mes de octubre de mil quinientos y treinta y cinco...”. Butrón (1626), s.p.

¹³ Páez Ríos (1983), p. 127.

¹⁴ Rodríguez Ortega (1997), pp. 104-105.

¹⁵ “Ademas quiso Julio Cesar que no hubiese duda en cosa que tan bien merecia los favores del Principe, y tanto necesitaba la Republica, como premiar las Artes”. Butrón (1626), p. 47.

¹⁶ El motivo de la cruz como emblema de la orden se aprueba en un Breve Apostólico del 26 de junio de 1586. En él se exponen las peticiones de Camilo de Lelis al pontificado romano en relación a su insignia pues tendría que ser “de paño acanelado en la sotana y manteo para distinguirse de los otros clérigos Reglares” y, al igual que la espada de San Pablo, la cruz serviría como “victoria

contre los dragones infernales, librando de sus gargantas las almas con las que mueren, enviándolas al Cielo”. La elección de esta insignia se debe a uno de los sueños de la madre de Camilo que había tenido una visión en el que paría un hijo con una cruz en el pecho y que muchos niños le seguían con una cruz en el mismo sitio. Cicatieli (1653), pp. 30-31.

¹⁷ “Desde el vientre”. Véase nota anterior.

¹⁸ Cicatieli (1653), pp. 25,26.

¹⁹ Mariño Ferro (1996), p. 83.

²⁰ “... Y aun en aquel tiempo no careció del ejercicio desta gran virtud, obedeciese a si mismo, ejecutando primero todo lo que mandava a los otros, mas prompta era la mano a la obra, que al imperio. Exonerose desta dignidad como diximos para dar copiosos frutos de obediencia, y ser fama a los suyos con vivos ejemplos desta virtud, en todo se mostrò admirable sujeto en el obedecer, en el mandar modesto... En los lugares mas humildes, dio mayores luzes su obediencia. En el refectorio, en la cozina, en la roperia, fue continuo su servizio en estas partes...”. Cicatieli (1653), pp. 187-189.

²¹ García Vega (1984), p. 304.

²² “En el Burgo de San Lorenzo, en julio de mil y seiscientos y uno, hallò un pobre religioso enfermo, que no podía tenerse a cavallo por graves dolores que le atormentavan, aviale desamparado el compañero con que iba confusso y temerario no le sucediesse alguna desgracia, y se quebrasse la cabeça, entendiolo Camilo, ordenò a dos de sus religiosos, que cada uno de su lado, se fuesen deteniendo, para que no cayesse del cavallo... y lo entregò al huesped para que cuydasse dèl, diole dinero, y le dixo: Id gastando lo que fuere necessario, vos me conoceis, quando vuelva os darè lo que faltare”. Cicatieli (1653), p. 177.

²³ Carducho (1633), p. 34.

²⁴ Carducho (1633), pp. 39-40.

²⁵ Ripa (1996), p. 227.

²⁶ Ripa (1996), p. 365.

²⁷ Ripa (1996), p. 420.

²⁸ Ripa (1996), p. 412.

²⁹ “Así lo expresa Vicente Carducho en el diálogo cuarto al tratar la Pintura Práctica distinguiendo la pintura en tres clases siendo la primera sólo operativa y material que denomina “práctica”, la segunda “práctica regular”, que es aquella que obra con preceptos y reglas, “observadas y aprendidas, haziendo en la mente objetos buenos en quien habituarse. La tercera práctica regular y científica, que es la *Docta Pintura*”. Carducho (1633), p. 48.

³⁰ “En el rostro del varón brilla la sabiduría” (Prov 17, 24).

³¹ Carducho (1633), p. 50.

³² Ruiz Pérez (1999), p. 13.

³³ Carducho (1633), p. 33.

³⁴ Alciato (1993), p. 68.

³⁵ Ripa (1996), p. 354.

³⁶ Carducho (1633), p. 3.

³⁷ Gallego Gallego (1999), p. 144.

³⁸ Boccalini (1653), s.p.

³⁹ Gómez-Moreno Calera (1990), p. 297.

⁴⁰ Ripa (1996), p. 111.

⁴¹ Ripa (1996), p. 111.

⁴² Ripa (1996), p. 110.

⁴³ La Peña Velasco (2004).

⁴⁴ “Quando atentamente me pongo a considerar (Señor Dios, y Dueño mío) lo mucho que te debo, à lo mucho que quisiste padecer por mi, desfalleze el animo, suspendese el entendimiento... y mas quando entre todos tus tormentos añaden la fuerça que se hazen el entendimiento al discurso, lo mucho que padeciste en tu desamparo las tres horas que en el dulce madero de la Cruz estuviste solo enclavado en ella...”. De San Nicolás (1736), s.p.

⁴⁵ La Peña Velasco (2004), p. 62.

⁴⁶ García Vega (1984), p. 227.

⁴⁷ La obra fue reimpressa en los años 1684, 1685, 1690, 1695 y 1698. De Bustamante y Urrutia (1952), p. 30. Cacheda Barreiro (2002), pp. 38-39.

⁴⁸ Casado Soto (1999), p. 48.

⁴⁹ Las cartas portulanas elaboradas por pilotos italianos y españoles mediante el uso de la brújula y calculando distancias, habían logrado perfilar el mar mediterráneo con un grado de precisión notable y eficiente. Casado Soto (1999), p. 48.

⁵⁰ A esta situación del fenómeno cartográfico a principios del siglo XVI habría que añadir la disponibilidad en España y Portugal de una tecnología naval y una experiencia marinera preparada para afrontar el reto de las navegaciones oceánicas. Casado Soto (1999), p. 48.

⁵¹ Casado Soto (1999), p. 49.

⁵² Valdés Leal había revelado sus buenas cualidades para el dibujo en sus grabados realizados casi siempre al aguafuerte. De la Banda y Vargas (1978), p. 77.

⁵³ Ayala Mallory (1991), p. 196.

⁵⁴ Biblioteca Nacional (1991), pp. 147-148.

⁵⁵ La cartografía había gozado de un gran desarrollo en los Países Bajos desde mediados del siglo XVI hasta finales del XVII adquiriendo una importancia de Estado con producciones para uso militar. El perfil del cartógrafo era bastante complejo combinando la función de artesano y artista con la de matemático y geómetra. Numerosas ilustraciones decoraron obras de esta temática difundiendo los diferentes instrumentos utilizados para la representación terrestre entre los que destaca el globo y los mapamundi. Laborda Gil (1996), p. 37.

⁵⁶ Ruiz Pérez (1999), pp. 5,60.

⁵⁷ Los contactos entre Italia y España fueron constantes sobre todo desde el reinado de los Reyes Católicos, momento en que los mecenas importaban obras realizadas en Italia o los propios artistas acudían a la llamada de los mecenas para ejecutar obras en España. Estos artistas traen consigo la teoría y las tipologías del nuevo estilo con un criterio innovador que servirán como modelo a arquitectos, artistas y grabadores españoles. Paniagua Soto (1990), pp. 203-204.

⁵⁸“No del que los siega, sino del que los siembra”, explicándolo así: “Por grandes, que sean las dificultades, y trabajos, que le ofrecen, para alcanzar alguna cosa, que mucho se dessea, se pasan con facilidad, si son acompañados de esperança, de conseguir el fin, que se pretende. Con esta esperança no solo el Labrador trabaja, y afana todo el año, pero aun derrama el grano, que tiene cierto, por sola la esperança (aunque dudosa) de coger con acrecentamiento el fruto, de lo que siembra. Quando esto da mayor gusto, y contentamiento, quando prosperamente sucede, tanto por lo contrario lo siente mas, el que mucho ha trabajado, y afanado, si al tiempo, que espera el premio, de lo que ha servido, y merecido, vè coger, y gozar à otro el fruto de sus trabajos (...) Porque con razon el fruto, no es del que le coge sin trabajo, sino del que le sembrò, y trabajò”. Borja (1981), pp. 84-85.

⁵⁹ Juan Francisco de Villava en una de sus empresas espirituales nos muestra una espiga de trigo que se inclina por el peso del grano acompañada del lema: “Quia plena recumbor” (“Cuando estoy llena, me inclino”) y del comentario: “Y como todo lo que tiene un justo es de Dios, vase baxando en sus ojos de manera que viene a hazerse nada, Y es cosa que admira, que siendo la humildad hija de la Caridad, quanto la Caridad sube para hallar a Dios, tanto baxa la humildad... esto tienen los justos, que mientras más llenos, más se humillan, y al pesso que suben, baxan en sus ojos. No hallé con qué significar este pensamiento mejor, que en la espiga, pues quando está vazía de grano está yerta y empinada, como lo suelen estar los vazíos de virtud, y quando está llena se inclina, según lo hazen los justos”. Bernat Vistarini (1999), p. 324.

Esta idea del trabajo recompensado vuelve a aparecer en la obra de Juan de Borja con el mote: “Sic Vitam Invenies” (Así se gana la vida”). La pintura de la empresa se compone de dos manos frotando las espigas significando “que el que quisiere sacar grano de la espiga, es menester, que apriete las manos, y trabaje; assi tambien el que quisiere alcançar el premio de la virtud, y de aquí abajo, honra, nombre, y aun hazienda, ha de trabajar y apretar los puños, y sino lo hiziere, no tendrá razon de quexarse, sino de si mismo, por haver dexado de ayudarse, sabiendo que no ay cosa, que se dè de balde (si bien se mira) sino à trueque de gran afan, y trabajo”. Borja (1981), pp. 112-113. Bernat Vistarini (1999), p. 325

OBRAS CITADAS

- Aguayo Cobo (2005)
AGUAYO COBO, A.: "Lectura iconológica de la Puerta del Sol de la Iglesia Mayor Prioral de El Puerto de Santa María". *Revista de Historia de El Puerto*, 34, 2005.
- Alciato (1993)
ALCIATO, A.: *Emblemas*, Madrid, Akal, 1993.
- Ayala Mallory (1991)
AYALA MALLORY, N.: *Del Greco a Murillo. La pintura española del Siglo de Oro 1556-1700*. Madrid, 1991.
- Bernat Vistarini y Cull (1999)
BERNAT VISTARINI, A y CULL, J.T.: *Enciclopedia de Emblemas Españoles Ilustrados*. Madrid, Akal, 1999.
- Biblioteca Nacional (1991)
Dibujos de Arquitectura y Ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglos XVI y XVII. Madrid, 1991.
- Biedermann (1996)
BIEDERMANN, H.: *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Paidós, 1996.
- Boccalini (1653)
BOCCALINI, T.: *Avisos de Parnaso*. Madrid: Diego Díaz de la Carrera: 1653, s.p.
- Borja (1981)
BORJA, J.(de): *Empresas Morales*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1981, Bravo Villasante, C. (ed).
- Butrón (1626), s.p.
BUTRÓN, J.(de): *Discursos Apologéticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la Pintura que es liberal y noble de todos derechos*. Madrid: Luis Sánchez: 1626, s.p.
- Cacheda Barreiro (2002)
CACHEDA BARREIRO, R.M.: "La portada como soporte iconográfico a través del libro en tiempos de Felipe II. Portadas Arquitectónicas". *Imafronte*, 16-17, 2002, pp. 33-46.
- Camerarius (1590)
CAMERARIUS, J.: *Symbolorum et emblematum ex re herbaria desumptorum centuria una...* Nuremberg, 1590.
- Carducho (1633)
CARDUCHO, V.: *Diálogo de la Pintura. Su defensa, Origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Madrid, Francisco Martínez: 1633.
- Casado Soto (1999)
CASADO SOTO, J.L.: "La cartografía hispánica en el siglo XVI". *Felipe II. Un monarca y su época. Las tierras y los hombres del rey*. Valladolid, 1999, p. 48.

Cicateli (1653)

CICATELI, S.: *Vida y Virtudes del V.P. Camilo de Lelis, fundador de la Religión de los Clerigos Regulares Ministros de los Enfermos*. Madrid, Melchor Sánchez: 1653.

De Bustamante y Urrutia (1952)

DE BUSTAMANTE Y URRUTIA, J.M^a: *Catálogos de la Biblioteca Universitaria. Impresos del siglo XVII (1670-1699)*. III, Santiago de Compostela, Universidad, Secretariado de Publicaciones, 1952.

De la Banda y Vargas (1978)

DE LA BANDA Y VARGAS, A.: "Matías de Arteaga, grabador". *Boletín de Bellas Artes de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría*, Sevilla, 1978, p. 77.

De San Nicolás (1736)

DE SAN NICOLÁS, L. : *Arte y uso de arquitectura*. Madrid: Manuel Román: 1736, s.p.

Gallego Gallego (1999)

GALLEGO GALLEGO, A.: *Historia del grabado en España*. Madrid, Cátedra, 1999, p. 144.

García Vega (1984)

GARCÍA VEGA, B. : *El Grabado del libro español : siglos XV-XVI-XVII : aportación a su estudio con los fondos de las bibliotecas de Valladolid*. T.II, Valladolid, Institución Cultural Simancas, 1984, p. 304.

Gómez-Moreno Calera (1990)

GÓMEZ-MORENO CALERA, J.M.: "La tratadística de arte en Andalucía. Repercusión de los "clásicos" italianos en la arquitectura granadina del siglo XVI". *Lecturas de Historia del Arte*, I (1990), p. 297.

Laborda Gil (1996)

LABORDA GIL, X.: "Cartografía barroca y retórica del discurso". *Teoría/Crítica*, III (1996), p. 37.

La Peña Velasco (2004)

LA PEÑA VELASCO, C.(de): "El poder de la Iglesia. Una representación arquitectural en el Barroco español". *Tonosdigital: revista electrónica de estudios filológicos*, 7 (2004).

Le Moyne (1666)

LE MOYNE, P.: *De l'art des divises*. Paris, 1666.

Maravall (1972)

MARAVALL, J.A.: *Teatro y Literatura en la sociedad barroca*. Madrid, Seminarios y Ediciones, 1972.

Mariño Ferro (1996)

MARIÑO FERRO, X.R.: *El simbolismo animal. Creencias y significados en la cultura occidental*. Madrid, Encuentro, 1996.

Páez Ríos (1983)

PÁEZ RÍOS, E.: *Repertorios de Grabados Españoles en la Biblioteca Nacional*. III, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1983.

Paniagua Soto (1990)

PANIAGUA SOTO, J.R.: *Francisco de Villalpando*. I, Madrid, 1990.

Ripa (1996)

RIPA, C.: *Iconología*. T. II, Madrid, Akal, 1996.

Rodríguez Ortega (1997)

RODRÍGUEZ ORTEGA, N.: "Metáfora

conceptual ("Genésica") Aristotélico-Escolástica: algunas reflexiones sobre la teoría artística a la luz del *Arte de la Pintura* de Pacheco", *Boletín de la Universidad de Málaga*, 18, 1997, pp. 104,105

Ruiz Pérez (1999)

RUIZ PÉREZ, P.: *De la Pintura y la Letras. La Biblioteca de Velázquez*. Junta de Andalucía, 1999.

LA PROPAGANDA EN LAS PORTADAS DE LIBROS DE LA ORDEN DE SAN BASILIO EN ESPAÑA (SIGLO XVII)

Francisco J. Cornejo

Universidad de Sevilla

La rama española de la orden monástica de San Basilio fue creada a finales del siglo XVI; los monjes basilios necesitaban dar a conocer su nueva orden para poder abrirse paso entre aquellas otras establecidas desde hacía siglos. Para ello utilizaron, entre otros medios, el soporte propagandístico de las portadas de los libros publicados por los miembros de su comunidad. En ellas desarrollaron un programa coherente y sistemático que buscaba difundir los símbolos de identidad de la nueva orden (iconografía de su santo titular, de su escudo y de los santos basilios), destacar la importancia de los protectores de la orden a través de su presencia heráldica, así como justificar la existencia y necesidad de la propia orden a través de la utilización de la ambigüedad del lenguaje emblemático. Todo un conjunto de portadas calcográficas que constituye un notable ejemplo de lo que fue este tipo de propaganda al servicio de una orden religiosa.

The Spanish branch of the monastic Order of Saint Basil was established at the end of XVI century; by that time, the basilian monks needed to make their new Order known to survive among those Orders found centuries before. For this reason they used, among others means, the first covers of the books published by the members of his community as advertising media. With the use of this method, they developed a coherent and systematic program to spread out their new Order identity symbols (iconography of their founder saint, their heraldic shield and the basilian saints), emphasizing the importance of the protectors of their Order through their heraldic presence, as well as to justify the existence and necessity of the Order itself through the use of the ambiguity of the emblematic language. A whole set of *engraved* first covers that constitute a considerable example of this type of advertising to the service of a religious Order.

Las portadas de los libros impresos fueron muy pronto un magnífico vehículo de propagación de ideas y mensajes: así ocurrió en España al menos desde la tercera década del siglo XVI¹. La portada o ‘principio’ de los libros se fue transformando a lo largo de esa centuria atravesando diferentes fases: una inicial de predominio de la tipografía, otra de equilibrio entre texto e imagen estampada, y, finalmente, la del rotundo triunfo de esta última. Es decir, un recorrido, no sin abundantes excepciones y altibajos, que transita desde la sencillez visual de lo textual hasta la cada vez mayor complejidad de lo icónico. En esta evolución jugó un papel fundamental el desarrollo en España de las técnicas del grabado calcográfico, que en gran medida vino a sustituir a los habituales bloques xilográficos de la primera centuria de la imprenta. Los principales grabadores en cobre que trabajaron en España desde finales del siglo XVI y durante buena parte del XVII fueron extranjeros, sobre todo flamencos y franceses, que se instalaron normalmente en la corte madrileña: no hay que extrañarse, por lo tanto, de que a lo largo de este trabajo vayan apareciendo apellidos como Heylan, de Popma, Courbes, de Noort, Marten o Panniels².

Las funciones que desarrollaban estas portadas calcográficas eran diversas, aunque todas ellas se podrían agrupar en dos campos: el puramente informativo y el propagandístico. Como medio de presentación de los contenidos y características del libro, la portada debía explicitar (obligada por las Pragmáticas de 7 de septiembre de 1558 y de 13 de junio de 1627), aparte del título, los nombres del autor, del impresor y el lugar y fecha de impresión; además, raro era el impreso que no incluía su dedicatoria a algún personaje notable. A toda esta información escrita, que solía presentarse enmarcada o en cartelas en el centro y pie del grabado, venía a sumarse la información aportada por las imágenes grabadas que, en muchos casos, venían a ser una síntesis visual de los contenidos del propio libro, mostrada a través de la composición de personajes, alegorías, emblemas o escudos representados.

Pero la portada grabada pretende ir mucho más allá de lo estrictamente informativo: en sí misma supone una poderosa llamada visual que atrae el interés del potencial lector hacia el libro y su contenido, actuando, como han dicho algunos, a modo de puerta que invita a ser traspasada; y, sobre todo, busca la exaltación de unas ideas, personajes o instituciones, normalmente vinculados a los ámbitos de lo político y lo religioso. Y esto es así, y hasta tal punto, que en muchos casos el despliegue propagandístico dificulta la propia funcionalidad informativa de la portada.

Cuando los monjes españoles de la orden de San Basilio comenzaron a publicar algunos libros (en la segunda y, sobre todo, tercera décadas del siglo XVII) las portadas grabadas ya funcionaban como un sistema perfectamente codificado de propaganda. Los basilios sólo tuvieron que llenar de contenidos, en cada caso, las fórmulas compositivas que habían demostrado su eficacia con anterioridad. Pero, eso sí, lo hicieron de una forma tan consciente, constante y eficaz, que muy bien se podría tomar como ejemplo de lo que fue este tipo de propaganda al servicio de una orden religiosa.

En 1615 los basilios del Colegio sevillano publicaron, por primera vez en castellano, las Reglas de San Basilio según el compendio que hizo el Cardenal Bessarión³. El ‘principio’ del libro estaba compuesto por un grabado calcográfico de Francisco de Heylan a toda plana (fig. 1) (con San Basilio como protagonista, acompañado de diversos emblemas, lemas y figuras alegóricas), por un lado, y, en la página siguiente, una portada tipográfica con los datos correspondientes al título, autores, lugar, fecha, etc. Es decir, en este caso, el ‘principio’ no combinaba la imagen y el texto obligatorio informativo en un único formato de portada grabada, sino que, siguiendo otra fórmula, también habitual (que se vuelve a encontrar en otros libros basilios del siglo XVIII), yuxtaponía una imagen de fuerte carga propagandística —que podía perfectamente funcionar como estampa independiente— a la portada literaria y estrictamente informativa del libro. En este grabado ya se encuentran perfectamente definidos los elementos fundamentales en los que la orden basilia hispana iba a basar su propia imagen: representación de su santo titular como monje, más que como arzobispo; la proclamación de éste como “Patriarca de todas las religiones”; y la presencia del emblema de la columna de fuego con su correspondiente lema: *Talis est magnus Basilius*. En este caso, los contenidos del grabado de la portada y el del propio libro (las Reglas para los monjes escritas por San Basilio) están relacionados, y aquí sí que se puede afirmar que la imagen sintetiza eficaz y propagandísticamente las ideas del texto literario. Sin embargo, hacia ese mismo año de 1615 los basilios españoles también publicaron un volumen con una serie de *Privilegios* que les habían sido concedidos por varios pontífices, pero que, en este caso, incorporaba una sencilla portada de corte tradicional que quedaba muy lejos del atractivo visual y de la carga propagandística de la sevillana de Heylan⁴. El primitivismo estético, lo estereotipado del obispo de su grabado xilográfico y su consecuente ambigüedad iconográfica (que necesita de un pie de imagen aclaratorio con el nombre del santo) contrasta con la gran cantidad de información que despliega el coetáneo grabado calcográfico, así como con su cuidada elaboración y elevada pretensión estética.



1. Cardenal Bessarion: *Compendio de la Regla de nuestro P. S. Basilio Magno...*, Sevilla, Clemente Hidalgo, 1615 © Biblioteca Nacional de España, 2/42355

Si bien el grabado de Heylán en 1615 sirvió para definir los rasgos básicos de la imagen que los basilios españoles querían presentar de su santo y de su orden, la propia naturaleza del libro en el que esta estampa servía de principio —un compendio normativo destinado a los novicios y miembros de la propia orden de San Basilio— limitaba sustancialmente las posibilidades de una amplia difusión de esa nueva imagen. Para que dicha difusión se diera de forma más que notable hubo que esperar hasta el año 1627. Ésta es la fecha en la que, desde el monasterio radicado en la corte madrileña, se publicaron los primeros libros de una amplia serie que, en su conjunto y gracias a sus portadas grabadas, constituyeron la más ambiciosa campaña propagandística de toda la historia de la orden basilia y, sin duda, una de las más notables entre las que se desplegaron en la España del siglo XVII.

Esta promoción de la imagen basilia fue posible, sobre todo, gracias al extraordinario éxito editorial que alcanzaron las publicaciones del basilio Diego Niseno⁵. Este excepcional predicador, nacido en Alcazarón (Valladolid) y fallecido en Madrid el año 1656, dio a la imprenta a lo largo de su vida un total de doce obras, todas ellas repertorios de sermones adecuados para los distintos periodos del año litúrgico, incluido uno dedicado especialmente a la vida de San Basilio. De esta docena de textos del P. Niseno, existen (al menos estas son las cantidades localizadas en las principales bibliotecas españolas y europeas) un total de 50 ediciones en castellano, 19 en italiano, 11 en francés y 7 en latín⁶. El éxito de las predicaciones impresas del P. Diego Niseno fue inmediato: de su primera obra, los *Asuntos predicables para los Domingos, Miércoles y Viernes de Quaresma*, salieron dos ediciones madrileñas en 1627 (imprentas de Diego Flamenco y de Juan Delgado) y otras tantas barcelonesas (Sebastián de Cormellas); y en 1629, de nuevo una en Madrid (Francisco Martínez) y otra en Barcelona (Sebastián de Cormellas). Un segundo libro, complementario del anterior, *Asuntos predicables para los Lunes, Martes, Jueves y Sábados de Quaresma*, vio la luz en 1628 en ediciones de Madrid (Juan Delgado), Barcelona (Sebastián de Cormellas) y Lisboa (Pedro Craesbeeck); y en 1629, otras dos madrileñas (Francisco Martínez) y una más barcelonesa (Sebastián de Cormellas). Es decir, que en tres años se alcanzaron hasta doce ediciones entre los dos repertorios de *Asuntos predicables*⁷. Visto este comienzo, no parecen exageradas las palabras de Fray Gaspar de Villarroel, obispo de Santiago de Chile, que en 1636 escribió lo siguiente de las publicaciones del predicador basilio:

...sus escritos traducidos en todos los más principales idiomas, Latín, Francés, i Toscano, como es tan común y notorio, i que en menos de once años se han hecho en Colonia, París, Venecia, León, Madrid, Barcelona, Lisboa, Zaragoza, i otras partes más de treinta impresiones, i estampado más de cincuenta mil cuerpos de libros [...] en Madrid, Julio 23. de 1636⁸.

De toda la producción editorial de los textos del P. Niseno, son especialmente interesantes los libros impresos en Madrid. La razón de este interés radica en los grabados calcográficos que cumplen la función de portada y que en su conjunto constituyen una serie coherente que transluce los ideales de la orden a la que pertenece el autor de los libros. Otras ediciones (de Barcelona, Lisboa o Zaragoza) se conforman con portadas tipográficas que, en algún caso, añaden una viñeta de carácter heráldico o emblemático. El porqué de estas diferencias en las portadas probablemente tenga que ver con la accesibilidad a los buenos grabadores que se daba en la corte madrileña, con la posibilidad de control directo por parte del autor de los procesos de dibujo, grabado y estampado de las mismas, y, dato fundamental, con la existencia de una figura como la del mercader de libros Pedro Coello, a costa del cual fueron editados la mayor parte de los libros basilios que salieron de las imprentas madrileñas entre 1627 y 1645, casi todos ilustrados por los costosos grabados calcográficos⁹.

Las ediciones madrileñas de los *Asuntos predicables* de Niseno que gozan de portada calcográfica son nueve; aunque estampadas a partir de tan sólo cinco planchas: cuatro de estas tuvieron un segundo estado siendo modificadas en su contenido textual (título, dedicatoria, impresor o año) para ser reutilizadas en sucesivas ediciones. Las cinco planchas presentan una composición del tipo “principio arquitectónico”, según han sido llamadas por Matilla¹⁰. Aunque, en este caso, la arquitectura sea puramente retablística: todas las portadas simulan un verdadero retablo con su correspondiente banco, cuerpo principal y remate o ático, divididos a su vez en una amplia calle central en cuyos laterales se sitúan emblemas (banco), santos (cuerpo principal) y angelotes o jarrones (ático). Por eso creo que sería más apropiado hablar aquí de ‘portadas retablo’, sobre todo porque es patente la intención de sus inventores de presentarlas como tales: con sus santos a modo de esculturas y con todos los emblemas, escudos y adornos que solían colocarse en las arquitecturas lignarias de esta época.

Son dos los modelos de retablo que sirven como base a las cinco composiciones. El primero es el utilizado en la plancha común a las dos ediciones de 1627 de los *Asuntos predicables para los Domingos, Miércoles y Viernes de Quaresma* (figs. 2 y 3), que está firmada por el grabador flamenco instalado en Madrid, Alardo de Popma (*Alardo de Popma / fecit*)¹¹. La presencia en el pie de la imagen, a ambos lados del emblema de la orden, de la inscripción “I. GA^oA / GA^oA”, donde las dos ‘A’ están enlazadas por su base para formar una ‘N’ (fig. 4), parece indicar que el inventor de la misma fue Fr. Ignacio Gaona, en aquellos momentos Abad del monasterio basilio madrileño¹². La composición se desarrolla en torno a un espacio rectangular central que, a modo de lienzo principal del retablo, acoge el texto grabado con la

información básica de la portada: título, autor, persona a quien se dedica el libro, impresor, año y firma del grabador; bajo éste, en el centro del banco, se encuentra el emblema de la columna fogosa, propio de la orden, flanqueado por sendos pedestales sobresalientes adornados con un doble emblema: en el izquierdo, un sol y el texto: *TV CONVERSVS*, y en el derecho, una luna con estrellas y la continuación del lema: *VIVIFICABIS NOS*. Esta frase proviene del Ordinario de la Misa, concretamente de la parte del Acto de Contrición en la que dice el sacerdote: *Deus, tu conversus vivificabis nos* (Oh Dios, vuélvete a nosotros y nos darás la vida) y, puesta en relación con las dos figuras del emblema, éstas vendrían a significar como la luna —simbolizando a los pecadores— debe su luz, su vida espiritual, al sol —Dios— que la ilumina. Los pedestales soportan pares de columnas de orden corintio ante los cuales están representados como formas escultóricas San Basilio, a la izquierda, y su hermano San Gregorio Niseno, obispo, a la derecha. Un frontón curvo y partido remata la estructura y en su interior está el emblema de la paloma-repositorio (que ya se encontraba en el grabado de Francisco Heylan de 1615 (fig. 1)), escoltado por dos angelotes que sostienen guirnalda frutales y descansan sobre los extremos del frontón.

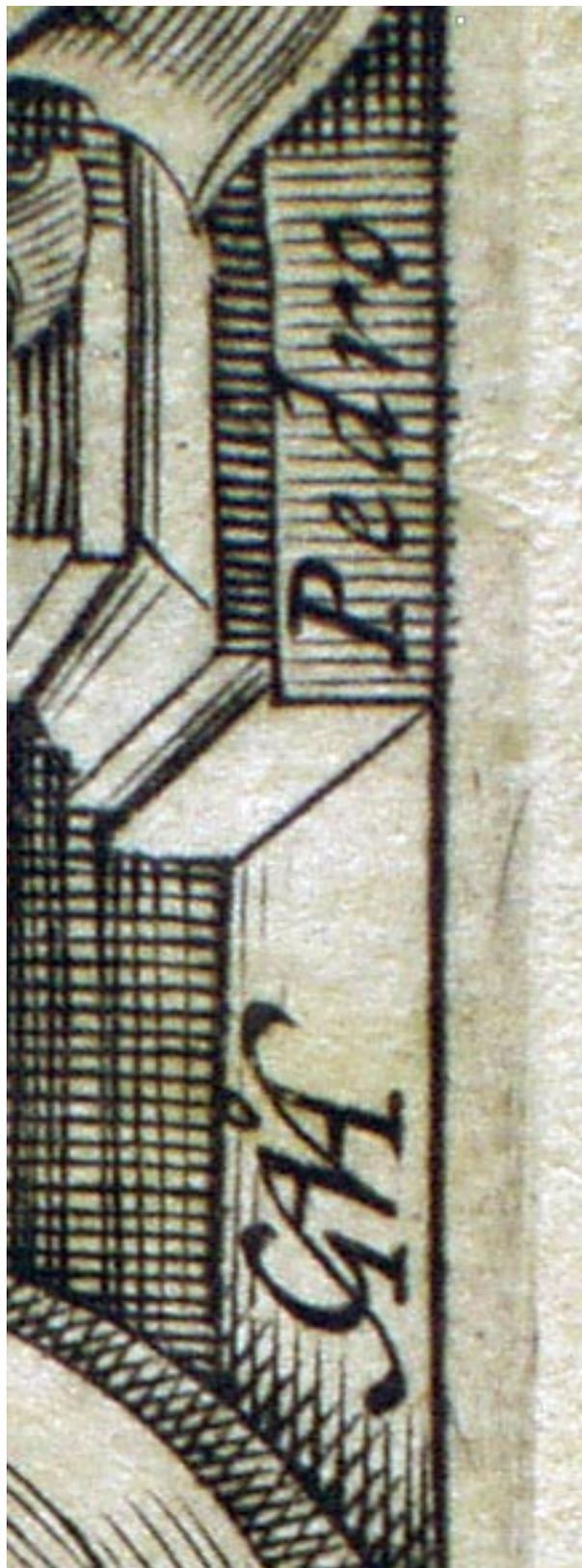
El primer estado de esta plancha (fig. 2), de los dos conocidos, se corresponde con la edición impresa por Diego Flamenco en 1627 y dedicada “A D. Lorenzo Ramírez de Prado, del Consejo de su Magestad en el Real de Indias”, según reza en la portada¹³. El segundo estado (fig. 3) hubo de sustituir los nombres del impresor (ahora, “Juan Delgado”) y de la dedicatoria (“A N. Mvi R. P. Fr. Baltasar de los Santos, V^{or}. Provincial del dicho Orden”), además de añadir en el pie y sobre una trama rayada preexistente —claro indicio que prueba que éste es un estado posterior— la inscripción: “A costa / de / Pedro / Coello” (fig. 4)¹⁴. La incorporación de nuevo texto a una plancha grabada y utilizada previamente no resultaba especialmente difícil: el buril trazaba su caligrafía sobre la plancha aunque, como en este caso, estuviese previamente tramada por líneas de sombreado. Mayor dificultad suponía la necesidad de borrar un texto previo para ser sustituido por otro, como en esta plancha de 1627 fue necesario hacer con los nombres del impresor y de la persona a quien se dedica la obra. Esto era posible gracias al uso del rascador y del bruñidor (herramientas para raspar y alisar, respectivamente, las líneas previamente incisas en el metal), y el posterior martillado del reverso de la plancha para recuperar la lisura original del anverso: sobre ella era posible que el buril grabase un nuevo texto¹⁵. Evidentemente este proceso, que suponía un notable adelgazamiento de la plancha, no podía repetirse sin riesgo de rotura de la misma; probablemente esa sea una de las causas por la cual los basilios madrileños renovaban sus portadas tras haberlas modificado al menos una vez.



2. Diego Niseno: *Asuntos predicables para los domingos, miércoles y viernes de quaresma*, Madrid, Diego Flamenco, 1627. Biblioteca Universitaria de Sevilla 203/43.



3. Diego Niseno: *Asuntos predicables para los domingos, miércoles y viernes de quaresma*, Madrid, Juan Delgado, 1627. Biblioteca Universitaria de Sevilla A 022/045.



4. Detalle con la firma de fray Ignacio Gaona, inventor de la estampa; y con el nombre de Pedro Coello en el segundo estado de la plancha. Biblioteca Universitaria de Sevilla A 022/045

Sobre la misma estructura compositiva de este primer modelo de portada-retablo se configuró, con algunas variantes, la del segundo modelo, que sería el utilizado en otras siete ediciones a partir de cuatro nuevas planchas. El nuevo retablo se estrenó con la primera edición de los *Asuntos predicables para los Lunes, Martes, Jueves y Sábados de Cuaresma*, impresa por Juan Delgado en 1628 y firmada por el mismo grabador de la primera plancha (*Alardo de Popma fecit*) (fig. 5), aunque en este caso, y en todos los siguientes, ya no vuelve a aparecer ningún nombre del posible inventor¹⁶. En lo esencial, la estructura sigue siendo la misma: un retablo con un cuadro de texto central entre dos figuras de santos de la orden sobre las peanas del banco y rematado por un frontón. Sin embargo, hay notables diferencias tanto en los aspectos formales como en los iconográficos. Los principales cambios en la arquitectura del retablo son la sustitución del frontón curvo por otro rectilíneo, también partido y rehundido en su parte central, que ahora se sustenta sobre una única columna de orden compuesto a cada lado. El emblema de la orden, antes en el banco, ha pasado a ocupar una privilegiada posición en el centro del ático y se presenta rodeado por una aparatosa decoración de volutas, guirnaldas y composiciones frutales, a las que hay que sumar la presencia de dos hermosos ángeles que lo sostienen y de dos jarras que ocupan los extremos del frontón. La consecuencia formal de este cambio es una pérdida en el equilibrio de las proporciones del conjunto, resultando una nueva composición que parece ensancharse ante el peso del recargamiento existente en la zona superior del grabado. El lugar donde antes estaba el emblema de la orden, el centro del banco, lo ocupará ahora y en las sucesivas planchas, el correspondiente escudo de la persona a quien esté dedicado el libro.

En esta primera plancha del segundo modelo de retablo, además, se han sustituido las imágenes de los santos Basilio y Gregorio Niseno por las de Santa Eumelia, su madre, y Santa Macrina, su hermana; así como los dos emblemas de los pedestales: ahora en el izquierdo hay una gran flor vuelta hacia el sol, con el lema *Quocumque ieris*, mientras que en el derecho es una serpiente enroscada sobre sí misma con un *Hoc fac et viues*. El primer emblema muestra un heliotropo, o girasol, que sigue el curso celeste del astro; esta imagen fue empleada con asiduidad en divisas y empresas europeas para simbolizar la Penitencia, el Gobierno o la Virtud incomparable, con sus lemas alusivos (*Tibi soli, Non inferiora secutus*); pero en este caso el texto es una cita evangélica presente en Mateo (8, 20) y Lucas (9, 57): *sequar te quocumque ieris* (te seguiré adondequiera que vayas) y con estas palabras del escriba que siguió a Cristo, el autor del emblema señala la obligación del cristiano de seguir a su Dios —de nuevo el Sol— sin desmayar, como lo hace la planta representada. El emblema derecho representa una serpiente



5. Diego Niseno: *Asuntos predicables para los lunes, martes, jueves y sábados de quaresma*, Madrid, Juan Delgado, 1628 © Biblioteca Nacional de España, 2/45753

que se muerde la cola, el Ouroboros, símbolo de eternidad desde la Antigüedad, pero también muy presente en la literatura emblemática de los siglos XVI y XVII, que se relaciona directamente con su lema, asimismo de procedencia evangélica: Lucas (10, 25-28) cuenta el episodio de cómo un doctor de la Ley preguntó a Cristo, para tentarle, qué hacer para alcanzar la vida eterna, y cómo éste le devolvió la pregunta diciendo: ¿Qué está escrito en la Ley?; contestó el doctor que amar a Dios y al prójimo como a ti mismo. Y aquí es donde dice Cristo: “Bien has respondido. Haz esto y vivirás” (*Hoc fac et vives*). La vida eterna que representa el Ouroboros, se alcanza obedeciendo el mandato divino; esto es lo que viene a decir el emblema. También es novedad en la estampa una filacteria partida en el margen superior, donde se leen los versos del Cantar de los Cantares (2, 12): *Flores apparvevunt – in terra nostra* (Ya brotan flores en los campos). El libro está dedicado “A nuestro reverendo P. Fr. Ignacio de Gaona, Abad del dicho Monasterio” y, además de incluir su escudo abacial en la parte inferior del grabado, despliega sobre el mismo una filacteria laudatoria con el siguiente texto: *Hos, Gaoneae, stirpi, virtvs, adavget, honores*. En 1629 apareció una nueva edición del mismo libro (*Asuntos predicables para los Lunes, Martes...*), pero esta vez impreso por Francisco Martínez, por lo que para poder utilizar la misma plancha grabada por Alardo de Popma hubo que modificarla exclusivamente en lo que se refiere al nombre del impresor y al año: las huellas de esta manipulación del grabado son apreciables en las estampas de este segundo estado (p. e. los restos de la parte inferior de la ‘g’ del “Delgado” del anterior impresor).

En el mismo año de 1629 se volvió a imprimir una tercera edición de los *Asuntos predicables para los Domingos, Martes y Viernes...*, ahora por el impresor Francisco Martínez, y para su portada se grabó una nueva plancha, también del segundo modelo de retablo; pero esta vez el grabador que la firma es el francés Juan de Courbes¹⁷. Éste realizó su grabado copiando una estampación de la portada realizada por Alardo de Popma, por lo que en la nueva imagen aparecen invertidos casi todos aquellos elementos no simétricos de su modelo: es el caso de los ángeles que sostienen el emblema superior o el intercambio que sufren los emblemas de los pedestales, en cambio, los dos santos han sido grabados de forma que en la estampa no haya cambios respecto al original. Otra mudanza apreciable es la representación de la serpiente del emblema, que ya no está en la posición naturalista de la estampa que le sirvió de modelo, sino en otra más simbólica que sigue la tradición clásica del Ouroboros, donde el reptil, mordiéndose la cola, adopta la forma de una rueda. También existe un segundo estado de esta plancha (fig. 6), esta vez para el primer tomo de una reedición modificada de los sermones de Cuaresma. Por eso hubo que volver a grabar el título (ahora *Asuntos*



6. Diego Niseno: *Asuntos predicables para todos los días de Cuaresma: con algunos sermones añadidos: tomo primero*, Madrid, Diego Flamenco, 1631. Biblioteca Universitaria de Sevilla 59/53

predicables para todos los días de Cuaresma. Con algunos sermones añadidos. Tomo Primero), el cargo del autor (antes “Predicador del Convento de S. Basilio de Madrid”, ahora “Abad” del dicho monasterio), también el cargo de Fr. Ignacio de Gaona (ahora Provincial de la orden), el nombre del nuevo impresor (Diego Flamenco) y, finalmente, el año (1631). Nada cambia en el resto de la plancha.

El tercer libro del P. Niseno, *Asuntos predicables para todos los Domingos después de Pentecostés*, tuvo, en su edición madrileña por Francisco Martínez de 1630 (fig. 7), una nueva portada: también con el segundo modelo de retablo y grabada por el mismo Courbes¹⁸. Sus novedades son la presencia de una nueva pareja de santos basilios, San Gregorio Nacianceno y San Juan Crisóstomo, vestidos de monjes-arzobispos; el escudo de don Alonso Pérez de Guzmán, Arzobispo de Tiro y Patriarca de las Indias, a quien se dedica el libro, y, de nuevo la inversión del dibujo respecto a la anterior plancha (similar, por tanto, a la original de Alardo de Popma) en lo que respecta a los ángeles y emblemas¹⁹. Además, cambia el texto de la filacteria superior, ahora un axioma de origen griego: *Nova comvniter / Comvnia noviter*. También existe un segundo estado de esta plancha realizado para la segunda edición del libro, por el mismo impresor, del año 1631.

Un nuevo libro del predicador basilio, *Asuntos predicables para todos los Domingos del primero de Adviento al último de Pasqua de Resurrección*, necesitó de la realización de otra plancha por parte de Juan de Courbes (fig. 8)²⁰. La obra, impresa por Francisco Martínez en 1632, está dedicada a don Juan Alonso Enríquez de Cabrera, Almirante de Castilla, cuyo escudo de armas se representa en el grabado²¹. Dos santos inéditos aparecen insertos en el retablo (que sigue siendo el del segundo modelo): San Pedro, Obispo de Sebaste y San Naucracio, otros dos hermanos de San Basilio, tal como aparece inscrito bajo sus figuras. La filacteria superior repite el texto: *Nova comvniter – Comvnia noviter*; y el sentido de la estampa es el mismo del modelo original de Alardo de Popma. Ésta sería la única plancha de la que se conoce solamente un estado.

La última portada retablo en un libro de Diego Niseno es la que da principio a su obra sobre el santo fundador de la orden, titulada *El Fenis de la Grecia S. Basilio el Grande, Doctor de la Iglesia, después de Jesu Cristo i los Apóstoles, Primer legislador, fácilmente Príncipe esclarecido, Patriarca de todos los Monges*, que fue impreso en Madrid por Diego Díaz de la Carrera, en 1643 (fig. 9). El grabado es del flamenco, también instalado en Madrid, Juan de Noort (*Juan de Noort fecit*) y su composición es muy parecida a la del segundo modelo de portada retablo: con frontón recto partido²². Sus novedades son que, ahora, sobre el frontón, hay cuatro angelotes: dos en los extremos, sosteniendo sendas guirnaldas de frutas, y otros dos



7. Diego Niseno: *Asuntos predicables para todos los domingos después de Pentecostés*, Madrid, Francisco Martínez, 1630 © Biblioteca Nacional de España, 2/45966.



8. Diego Niseno: *Asuntos predicables para todos los domingos del primero de Adviento al último de Pascua de Resurrección*, Madrid, Francisco Martínez, 1632. Biblioteca Universitaria de Sevilla 59/52



9. Diego Niseno: *El fenis de la Grecia S. Basilio el Grande*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1643. Biblioteca Universitaria de Sevilla A 129/34

sosteniendo un escudo, pero no el de la orden —que ha vuelto a la posición que ocupaba en los primeros grabados: en el centro del banco—, sino el de don “Iuan Iacobo Pancirolo. Cardenal de la St^a. Igle^a. de Roma. Nuncio Apostólico i Colector General para la S^a. de N. SS^{mo}. P. Urbano VIII en los Reynos de España”, a quien está dedicado el libro²³. La otra gran novedad es que la habitual pareja de santos en las anteriores portadas ha sido sustituida por dos figuras emblemáticas a las que acompañan sus correspondientes lemas en los frontales de cada pedestal. La figura de la izquierda es un ave Fénix que surge de las llamas de una hoguera mientras recibe el resplandor de un sol situado sobre él; su lema dice: *In nidvlo meo / moriar sicut / Phœnix. / juxta LXX* (En mi nido moriré como el Fénix). Sobre el pedestal izquierdo hay una alta y frondosa palmera, acompañada de la leyenda: *Et sicut Palma / multiplicabo / dies meos / Iob. 29.18* (Y como la palmera multiplicaré mis días). Es especialmente interesante, y muestra de la erudición del inventor de la portada (sin duda, Niseno), la elaboración de estos emblemas: ambos surgen de un versículo del libro de Job (29, 18) que ha gozado de muy diversas interpretaciones. La palabra hebrea *chol* del texto original, que significa ‘arena’, pasó a significar, para los comentaristas rabínicos, ‘fénix’, el ave que resucita; con este sentido apareció traducida en las primeras versiones de la Biblia de los LXX o Septuaginta (de aquí el lema del emblema izquierdo), aunque en las posteriores, la palabra griega *öiiiéëïð* [fénix] parece que fue sustituida por otra muy semejante, *öiiiéi*, (palmera); y esta última interpretación fue la utilizada por San Jerónimo en su traducción bíblica al latín: la Vulgata (citada en el lema derecho)²⁴. En el grabado existen, pues, dos emblemas distintos, pero creados a partir de un mismo texto interpretado de dos maneras, que aquí se hacen complementarias²⁵. La figura del ave Fénix en su nido de fuego renaciendo al ser alcanzada por los rayos solares, tampoco es ajena a la tradición emblemática²⁶. En este caso parece evidente la relación simbólica entre la imagen y el título del libro (*El Fenis de la Grecia S. Basilio...*) donde el santo —y, por extensión, su orden en España— renacen como fruto de la voluntad divina expresada a través del rayo solar: de nuevo el Sol como Dios. En cuanto a la palmera del segundo emblema, también es un símbolo clásico, de fecundidad, fortaleza, triunfo y renacimiento. Aquí, según la explicación dada por el autor en el interior del libro, significa el esplendor que se alcanza con la madurez cuando se trabaja al servicio de Dios²⁷.

No fueron las portadas de los libros del padre Niseno las únicas que conformaron la singular campaña propagandística de los basilios: otro notable miembro de la orden en Castilla, fray Felipe de la Cruz Vasconillos, contribuyó con tres portadas retablo de otros tantos libros de su mano²⁸. Las tres estampaciones calcográficas están firmadas por Juan de Courbes y, todas, responden a la fórmula ya conocida de la portada retablo, aunque con

algunas diferencias que las distinguen de las del padre Niseno, pero que, a la vez, las relacionan y unifican entre sí (figs. 10, 11 y 12). Los tres retablos figurados son de frontón curvo completo y plano, que apoya sobre un sencillísimo entablamento, y éste, a su vez, sobre un paramento absolutamente liso: sin columnas ni pilastras en sus lados; sólo el gran cuadro central para los textos y, en ambos lados, eso sí, la correspondiente pareja de santos colocada sobre sus pedestales, que sobresalen en la zona del banco. Estos soportes, a diferencia de los que se han visto hasta ahora, no tienen emblemas en su frente, sino los rótulos alusivos a los santos que sostienen. Escudos de armas, emblema de la orden y cartelas (con imágenes o texto) se reparten, en cada caso concreto, entre el frontón y el banco.

El primer libro de esta serie —que en su cronología viene a coincidir con la de Niseno— fue el *Norte de confesores y penitentes* (Valladolid, Jerónimo Morillo, 1629) (fig. 10), que es el único libro de los que poseen portada que no fue impreso en la corte; sin embargo, el grabador de su frontispicio, Courbes, sí que era residente madrileño, y por este motivo, entre otros, debe de considerarse a esta portada dentro del conjunto de estampas que los basilios propiciaron desde Madrid²⁹. El sencillo frontón de este grabado está rematado en sus extremos por dos jarras con frutas y su centro lo ocupa un gran escudo con las armas de “Don Juan Coello y Contreras, del Supremo Consejo de Castilla del ámbito de Santiago”, personaje a quien está dedicada la obra. El santo de la izquierda es el apóstol Felipe (con un báculo rematado en cruz y un gran libro: será el único santo no basilio representado en la serie de portadas), y el de la derecha, San Basilio (el mismo de las portadas de Niseno, pero invertido); así lo confirman las inscripciones de sus pedestales. En el centro del banco hay una cartela ovalada con el lugar, impresor y año de la edición. Y al pie del grabado se dice: “A costa de Ioan Piñat / I. de Courbes F. / Con Priuilegio”.

El segundo libro de Fray Felipe de la Cruz se tituló *Tesoro de la Iglesia en que se trata de Indulgencias, Iubileos, Purgatorio, Bula de Difuntos, Vltimas Voluntades i Cuarta Funeral* (Madrid, Diego Flamenco, 1631) (fig. 11) y, en su portada, sobre una estructura retablística semejante a la del libro anterior, aparecen como novedades: en el frontón, una cartela ovalada, apaisada, con la representación de las dos Trinidades; en las dos esquinas superiores (en lugar de los jarrones frutales del anterior grabado) se repiten sendos corazones atravesados por un puñal horizontal bajo una filacteria partida que dice: “Contra Invidios / et Infedeles” (Contra envidiosos e infieles)³⁰. En esta ocasión, la pareja de santos representados son San Naucracio y San Teodosio, también hermanos de San Basilio, y ambos vestidos con la cogulla basiliana: el primero con un libro cerrado y una vara de azucenas, y el segundo, con báculo y libro abierto; sus nombres aparecen escritos en los



10. Felipe de la Cruz Vasconcellos: *Norte de confesores y penitentes*, Valladolid, Jerónimo Morillo, 1629 © Biblioteca Nacional de España, 3/57546



11. Felipe de la Cruz Vasconcellos: *Tesoro de la Iglesia: en que se trata de indulgencias, jubileos, purgatorio, bula de difuntos, vltimas voluntades i cuarta funeral*, Madrid, Diego Flamenco, 1631. Biblioteca Universitaria de Sevilla A 025/113.



12. Felipe de la Cruz Vasconillos: *Tratado Vnico de intereses sobre si se puede llevar dinero por prestallo*, Madrid, Francisco Martinez, 1637 © Biblioteca Nacional de España, 3/19453.

pedestales. En el centro del banco se encuentra el emblema basilio de la columna de fuego; y al pie de la estampa se lee: “A costa de Pedro García de Sodruz / mercader de libros en la calle de Toledo”. La obra está dedicada al “Patriarca S. Josef”.

La tercera de las portadas de fray Felipe de la Cruz es la correspondiente al *Tratado Vnico de los intereses. Sobre si se puede levar Dinero por prestallo* (Madrid, Francisco Martínez, 1637) (fig. 12), donde, en un retablo semejante a los anteriores, se puede ver, en el frontón, el escudo de armas de “Fr. D. Alejandro Saulí Caballero del Ábito de San Juan”, a quien se dedica el libro; dos cruces de Malta (escudo de la Orden de San Juan de Jerusalén o de Malta) ocupan las esquinas superiores, y la inscripción “Labore / improbo” (‘Trabajo duro’; pero también, ‘trabajo impío’) se despliega en el sencillo entablamento a ambos lados de la base del escudo³¹. La pareja de santos está ahora formada por San Jerónimo (con capelo cardenalicio, libro cerrado, báculo de doble cruz y león a sus pies) y por San Juan Crisóstomo (con mitra, báculo y libro abierto), ambos con el hábito basilio; los letreros de sus pedestales señalan su cualidad de Doctores de la Iglesia. El emblema de la orden ocupa, aquí también, el centro del banco; y el texto al pie dice: “En Casa de María Quiñones / I. de Courbes F.”.

Hay un tercer autor basilio, el padre Alfonso Clavel, que publicó un libro muy importante para la orden, el titulado *Antigüedad de la Religión y Regla de S. Basilio Magno. Dotor de la Iglesia, y después de Jesu Chisto y sus Apóstoles, el primero que instituyó modo de la vida Regular, Aprobada y confirmada de la Iglesia, y fácilmente Patriarca de todos los Cenobitas* (Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1645)³². Esta obra, con su grabado calcográfico de autor desconocido (fig. 13) —es el único sin firmar—, viene a cerrar la serie de portadas retablo en libros basilios iniciada por los *Asuntos Predicables...* del P. Niseno en 1627. Su retablo es similar, precisamente, al del modelo que inauguró la serie: de frontón curvo partido, y soportado por dobles columnas, aunque aquí apenas se deje adivinar tras la amplitud de las figuras, escudos y emblemas que lo cubren. Es una novedad formal notable el que la zona central del retablo, donde se aloja el texto, remata en un medio punto en lugar de ser el tradicional rectángulo. La zona superior de la imagen está presidida por dos desproporcionados angelotes que sostienen un gran escudo papal (con su tiara y par de grandes llaves) con las armas de Inocencio X, a quien está dedicado el texto, si bien “Por mano de el Illustrísimo y Reverendísimo Don Iulio Rospigliosi, Arzobispo Tarsense, Nuncio Apostólico, Legado *a latere*, y Colector general por su Santidad en los Reynos de España”, cuyo escudo también aparece representado en el lado derecho del frontón, haciendo pareja con el emblema basilio del lado izquierdo. Los santos de esta portada son San Basilio, a la izquierda, y San Benito, a la derecha: los dos vestidos con el amplio hábito basilio. Pero, a diferencia de las



13. Alfonso Clavel: *Antigüedad de la Religión y Regla de San Basilio Magno...*, Madrid, Diego de la Carrera, 1645 © Biblioteca Nacional de España, 3/9187

otras portadas, aquí San Basilio no aparece mitrado, sino con la cabeza descubierta y la llama de fuego que surge de ella: es decir, que se le representa según el modelo definido por la conflictiva estampa que los basilios madrileños publicaron en 1634 y que los benedictinos denunciaron a la Santa Inquisición, aunque con el añadido de una paloma (el Espíritu Santo) que le habla al oído³³. Una inscripción a sus pies, dice: “S. Bas. M. P. Cen.”, que viene a significar, reiterando el título del libro: San Basilio Magno, Patriarca de todos los cenobitas. San Benito, con su báculo y un libro en las manos, tiene, también a sus pies y para que no pueda confundírsele con otro santo, sus atributos de la copa rota y del cuervo con el pan en el pico; además del rótulo “S. Bened. Mo. S. Bas.”: San Benedicto, monje de San Basilio. Es evidente que el inventor de la estampa quiso dejar bien claras las diferencias entre los dos santos (según la interpretación basilia, por supuesto): Basilio aparece como fundador- con el edificio monacal en su mano izquierda-, con báculo de doble cruz, palio arzobispal y el Espíritu Santo revelándole su doctrina; mientras que San Benito, si se omiten la copa y el cuervo, está representado de un modo mucho más sencillo, muy semejante al de los santos basilios Teodorico o Naucracio, que ya se vieron (fig. 11). Además, no parece inocente la elección de los atributos de San Benito, ambos recordatorio de atentados contra la vida del santo: el cuervo con el pan envenenado que le ofreció el envidioso presbítero Florencio y, sobre todo, la copa mortal que le prepararon los propios monjes de su monasterio y que se quebró antes de que el santo la bebiera. Aquí los atributos lo son tanto de los milagros del santo como de la maldad que anidaba en el seno de sus propios monjes y seguidores. Los emblemas que adornan los frentes de los dos pedestales aluden a sus respectivos personajes. Bajo San Benito hay una cigüeña con una serpiente en su pico, enmarcada por el lema: *Benedictus. S. S. / sicut gratissimus / Basilium Patrem / suum agnoscit*, que alude a lo que el propio Benito escribió reconociéndose seguidor de San Basilio. La imagen correspondiente al emblema de este último es un orbe cubierto por una frondosa vid, que está rodeada por la frase: *Tua Religio ut vi/nea digne is longe late / que per Orbem / est Vulgata*, refiriéndose —con un punto indudable de exageración— a la reciente difusión de la orden basilia. Mientras, el emblema central, de mayor tamaño, muestra a un puercoespín encerrado sobre sí mismo al que ladran, impotentes, tres perros; todo bajo una filacteria con la divisa: *Nemo læditur nisi a se ipso* (Nadie se ve perjudicado más que por sí mismo), tomada de un sermón del mismo título escrito por San Juan Crisóstomo —santo reclamado como basilio. Su significado, en el contexto de la totalidad de la portada y del carácter reivindicativo del propio libro (donde los basilios se defienden de las acusaciones benedictinas de falsear la historia), hay que relacionarlo con la reafirmación basilia en los postulados relativos a la mayor antigüedad de la Orden y de la Regla de San Basilio³⁴.

Al hacer balance de los aspectos más destacados en este conjunto de portadas con grabado calcográfico (catorce, estampadas entre 1627 y 1645) aparecen una serie de características que se repiten con una regularidad tal, que vienen a confirmar la existencia de una planificación perfectamente dispuesta y dirigida desde el monasterio de San Basilio Magno de Madrid, singularmente por los frailes Ignacio de Gaona y, sobre todo, Diego Niseno.

En este sentido es sintomática la presencia del emblema de la orden en todas las portadas que hasta aquí se han visto, con una excepción a medias: en el *Norte de confesores...*, del P. de la Cruz, el emblema no forma parte de la portada en sí, sino que dispone de un grabado propio en la página siguiente a ésta. La visión de San Efrén, en la que se basa el emblema, fue contada por Jacobo de la Vorágine en la vida de San Basilio de su *Leyenda Áurea* de esta manera:

El ermitaño Efrén conoció por revelación sobrenatural la existencia de este virtuoso santo. Un día, estando en oración, quedó en éxtasis y durante él vio una columna de fuego que llegaba desde la tierra hasta el cielo, y al mismo tiempo oyó una voz venida de lo alto que decía: “Basilio es tan extraordinario como esta columna que estás viendo”³⁵.

Lo que visualmente fue traducido en una columna clásica (con basa, fuste envuelto en llamas y capitel de orden indeterminado) inscrita ajustadamente en un óvalo y apoyada sobre una muy baja línea del horizonte que marca el ámbito de lo terrenal, mientras que dos luceros, a ambos lados del capitel, y un gran resplandor luminoso que desde lo alto se difunde en sucesivas ondas, representa ese cielo al que la columna alcanza. El lema latino — compuesto por las palabras oídas por Efrén: *Talis est magnus Basilius*— enmarca habitualmente al óvalo de la imagen; en unos casos partiendo de la base del emblema y en otros de su cúspide. En algunas ocasiones se le representa bajo un capelo arzobispal y entre sus correspondientes juegos de borlas colgantes. La presencia de este mismo emblema en un grabado napolitano de Félix Paduannus, en 1614, viene a confirmar que los basilios españoles hicieron suyo el símbolo que sus hermanos italianos venían utilizando con anterioridad. Lógicamente, el uso del escudo de la columna fogosa no se limitó a las complejas portadas calcográficas, también aparece como elemento gráfico singular en portadas más sencillas y como ilustración interior de alguna obra, en estos casos los grabados suelen ser xilográficos³⁶. Existe una variante del emblema en el que no aparecen los concéntricos resplandores celestiales y, en cambio, surgen del suelo en torno a la columna unas nutridas llamas que ocupan casi la mitad inferior del mismo. Este cambio no tiene justificación en los textos que narran la visión de San Efrén; más bien parecen ser el fruto de algún artista plástico, de la originaria etapa italiana, que malinterpretando el último cerco del resplandor divino lo convirtió en

llamas —como las del fuste de la columna— que surgían de la tierra. Precisamente, es la variante del suelo incendiado la representada en el emblema del grabado napolitano de 1614. Se da el caso curioso de que Juan de Courbes utilizó los dos modelos, indistintamente, en las portadas que fue grabando entre 1629 y 1637 (figs. 6 y 11)³⁷.

La galería de santos basilios —hasta entonces inexistentes para la sociedad española— que, emparejados, van desfilando por las sucesivas portadas retablo de las obras de Niseno, de la Cruz y Clavel, es también fruto maduro de un meditado programa iconográfico cuyo objetivo era darlos a conocer y que fue desplegado a lo largo de casi dos décadas. San Basilio, como no podía ser de otra manera, fue el más representado: está presente en las portadas de cinco libros, y en tres de éstas, acompañado por su hermano San Gregorio Niseno, obispo. Sus también hermanos, San Pedro obispo de Sebaste, San Naucracio monje (que aparece dos veces), el también monje San Teodosio y Santa Macrina monja; así como la madre de todos ellos, Santa Eumelia, asimismo monja y cofundadora con Macrina de la rama femenina del monacato basilio, son todos miembros de familia del santo representados en la serie. Representaciones que habían de servir para difundir, por vez primera en España, la existencia de esta gran familia de santos —al menos de una parte de la misma, porque aún quedaron cuatro hermanos, también santos, sin aparecer en los grabados— que sería representada al completo en el retablo del Colegio sevillano de San Basilio (1638-1647) y en una ilustración calcográfica del libro de Niseno, *El Fenis de la Grecia* (1643)³⁸. San Juan Crisóstomo (en dos portadas) y San Gregorio Nacienceno fueron santos contemporáneos a Basilio y, como él, considerados Padres de la Iglesia griega. Ambos, junto a San Jerónimo, Padre de la Iglesia latina, fueron monjes basilios, según se defendía en la Orden, y como tales son representados para mayor gloria de la institución. Algo semejante a lo que ocurre con San Benito —emparejado a San Basilio en el libro del P. Clavel— sólo que, en este caso, la representación del fundador benedictino como monje de San Basilio se inscribía en lo que fue una larga y profunda polémica generada por la lucha entre las dos órdenes por la preeminencia. Como se puede comprobar, las imágenes servían de eficaz medio de presentación y difusión de los santos de la orden, pero también como punta de lanza en el conflicto con los monjes benedictinos.

La sistemática incorporación en las portadas de los libros basilios de los escudos de armas de los personajes a quienes estos iban dedicados es otro de los rasgos definitorios de la propaganda impresa de la orden³⁹. Estos escudos, ya vistos en los complejos grabados calcográficos de las ediciones madrileñas, también aparecen con bastante frecuencia en otras ediciones, más sencillas, de libros, alegatos o informes publicados en otras ciudades peninsulares. La razón de ser de la presencia de estos motivos heráldicos en las

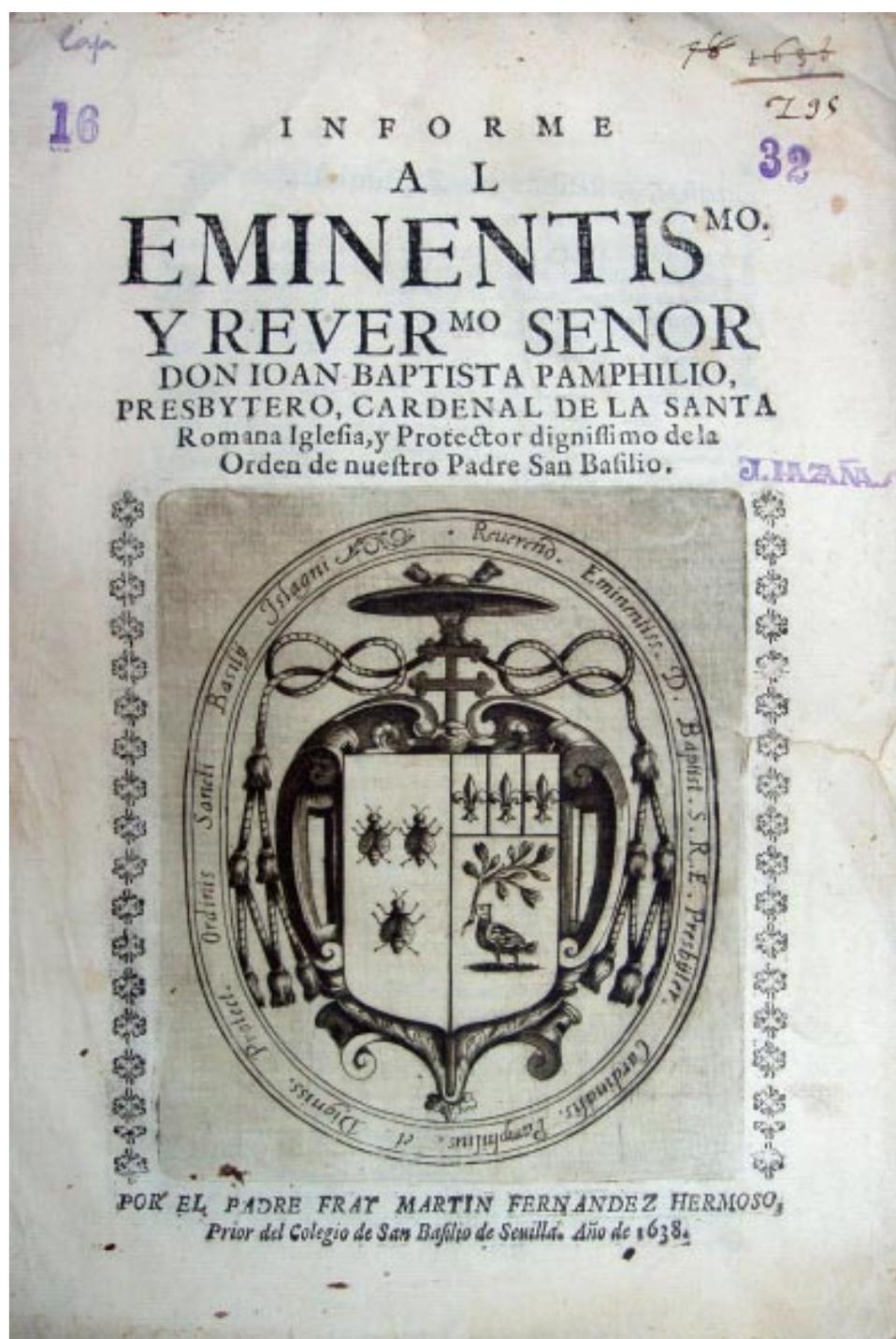
portadas basilias —al igual que en buena parte de los libros de la época— era la de agradecer de esta forma la protección y el apoyo (a veces económico) del personaje en cuestión, a la vez que adornarse con el prestigio y cubrirse bajo el amparo de su rango o cargos⁴⁰. De esa manera, al repasar el listado de las personas a quienes se dedican los sucesivos libros e impresos por parte de la orden de San Basilio durante la primera mitad del siglo XVII, es posible hacerse una idea de los vínculos basilios con los estamentos dominantes en la sociedad española del momento.

El primero de los libros publicados por Diego Niseno, sus *Asuntos Predicables...* de 1627, estaba dedicado a don Lorenzo Ramírez de Prado, gran erudito, bibliófilo y sobre todo, miembro de varios Consejos Reales. Sin embargo, su escudo de armas no fue representado, ni en la portada de Alardo de Popma (Madrid, Diego Flamenco, 1627), ni en la edición barcelonesa (Sebastián de Cormellas, 1627)⁴¹. Resulta llamativo que la segunda edición del mismo libro, también de 1627 (Madrid, Juan Delgado), ya no esté dedicada a don Lorenzo Ramírez, sino a Fr. Baltasar de los Santos, Visitador Provincial de la orden basilia⁴². ¿Cuál fue la razón que obligó a tener que corregir la plancha del grabado? Nada se sabe, pero lo cierto es que otros libros, de los varios publicados por Niseno, mantuvieron su dedicatoria original a lo largo de las sucesivas ediciones. No debió de ser a causa de alguna desavenencia con don Lorenzo, ya que pocos meses después le sería dedicada otra publicación basilia⁴³. El resto de personajes que se van a ir citando sí que estuvieron representados por sus correspondientes escudos de armas, ya fuesen inscritos en el frontón o en el banco de la portada retablo, ya situados como viñeta aislada, ilustrando una portada tipográfica. El más importante de los que ocuparon cargos de carácter civil fue, sin duda, don Diego Felípez de Guzmán, el conocido marqués de Leganés: gobernador de Milán (1635-1640), virrey de Cataluña (1645-1648) y Capitán General de las tropas reales en las guerras de Cataluña y Portugal; su escudo de armas —en grabado calcográfico firmado por Herman Panniels— y la correspondiente dedicatoria aparecen en el último libro publicado por Diego Niseno (*El lucero de la tarde, S. Ivan, apostol...*, Madrid, María de Quiñones, 1649)⁴⁴. También fue figura destacada don Juan Alonso Enríquez de Cabrera, que llegaría a ocupar los puestos de virrey de Sicilia (1641-1644) y de Nápoles (1644-1646)⁴⁵. A él le dedicó Niseno sus *Asuntos predicables para todos los Domingos del primero de Adviento al último de Pasqua de Resurrección* (Madrid, Francisco Martínez, 1632). Otros no llegarían a alcanzar tal grado de notoriedad, como es el caso de don Juan Coello de Contreras, miembro del Consejo de Castilla y de la Orden de Santiago, o don Alejandro Sauri, de la Orden de San Juan, a los que Felipe de la Cruz dedicó, respectivamente, su *Norte de Confesores...* (1629) y su *Tratado único de interés...* (1637).

Las dedicatorias a miembros de la jerarquía eclesiástica son más numerosas, y entre ellas destacan las dirigidas a los más altos cargos vaticanos: papas, nuncios ante el monarca español e importantes cardenales, algunos, futuros papas. No es casualidad que estas últimas sean todas posteriores a 1634, el año de publicación de la estampa que generó el conflicto con la orden benedictina que durante años se pleiteó en diversos tribunales españoles y romanos. Antes de esta fecha, Diego Niseno había dedicado al abad de su monasterio, Fr. Ignacio de Gaona, sus *Asuntos predicables...* para los días de Cuaresma, en sus distintas partes, ediciones o recopilaciones (Madrid, Francisco Martínez, 1629; Madrid, Diego Flamenco, 1631; o Barcelona, Pedro Lacauallería, 1634), y a don Alonso Pérez de Guzmán, Patriarca de las Indias, otro de sus *Asuntos predicables...* (Madrid, Francisco Martínez, 1630). El también libro de Niseno, *El gran Padre de los creyentes Abraham*, en su edición de Lisboa (Antonio Álvarez, 1636), sigue la fórmula de portada tipográfica ilustrada con el escudo del personaje a quien se dedica la obra: en este caso don Jerónimo de Mascarenhas, rector del Colegio de San Pedro de la Universidad de Coimbra, con una estampación calcográfica sin firmar. Sin embargo, la edición madrileña de este mismo libro (María de Quiñones, 1636), que está dedicada al obispo de Salamanca, don Cristóbal de la Cámara y Murga, no tiene escudo. Sigue la fórmula de portada con escudo la edición madrileña de *El político del Cielo. Primera parte*, del propio Niseno (María Quiñones, 1637), obra dedicada a don Lorenzo Campeggi, obispo de Sinigalla y, entonces, nuncio de Su Santidad ante Felipe IV; el grabado lo firma Juan de Courbes⁴⁶.

También hubo sus aportaciones desde el Colegio de San Basilio de Sevilla: Fr. Martín Fernández Hermoso, su Prior, publicó una serie de documentos dirigidos a notables cargos de la Iglesia relativos a diversos asuntos que afectaban a la orden basilia en España; en ellos destacan las portadas adornadas de magníficos escudos. Del año 1638 existe un discurso panegírico destinado al papa Urbano VIII (1623-1644) y un informe al cardenal Juan Bautista Pamphilio, nuncio en España desde 1626 y futuro papa Inocencio X (1644-1655) (fig. 14); y de 1641 es otro dirigido al entonces obispo de Jaén, y poco después arzobispo de Toledo, el cardenal Baltasar Moscoso y Sandoval⁴⁷.

En el año 1643, Fr. Felipe de la Cruz Vasconcellos publicó su *Tratado vnico de diezmos, primicias y oblaçiones que deuen pagar los fieles cristianos: con otras muy graues dificultades para todos estados* (Madrid, Iuan Sánchez), único de sus libros que no posee un frontispicio de estampación calcográfica: otra portada, más sencilla, combina sus textos tipográficos con el escudo, xilografiado, de don Andrés Mangelli, entonces Protonotario Apostólico y Auditor General del Tribunal de la Nunciatura en España y más



14. Martín Fernández Hermoso: *Informe al Eminentísimo y Reverendísimo Señor don Ioan Baptista Pamphilio...*, s.l. [Sevilla], 1638. Biblioteca de las Facultades de Filología y Geo. e H^a de la Universidad de Sevilla Ha. C. 16/32

adelante Internuncio papal en los Países Bajos (1652-1655). Ese mismo año dedicaba el P. Niseno su *Fenis de la Grecia* a otro importante personaje de la corte papal, el cardenal Juan Jacobo Panciroli (Roma, 1587-ídem, 1651), Patriarca de Constantinopla, Nuncio extraordinario ante el monarca español y, andando el tiempo, Secretario de Estado de la Curia romana: su escudo preside la portada del libro desde el frontón del retablo (fig. 9). Y para terminar, el más ambicioso de los discursos laudatorios basilios plasmados a través de la heráldica, el de la portada del libro de Alfonso Clavel, *Antigüedad y grandeza de la Religión y Regla de S. Basilio Magno...* (1645) (fig. 13): al escudo del papa Inocencio X, que corona la portada, se une el de su Nuncio en España, Julio Rospigliosi, entonces arzobispo de Tarso y, más adelante, papa Clemente IX (1667-1669).

¡Notable galería de personajes la que desfila por las portadas impresas por los monjes basilios españoles! La joven orden monacal —aunque tuviera a gala el haber sido fundada antes que cualquier otra de la cristiandad—, pobre y desconocida a principios del siglo XVII, consiguió que en las décadas centrales de dicha centuria su nombre apareciese vinculado al de estas importantes figuras, ayudando a través de este hábil método propagandístico a la difusión, consolidación y prestigio de su institución en España.

Un último aspecto contribuye a crear la sensación de unidad en el conjunto de las portadas de libros basilios: la presencia de emblemas⁴⁸. Todas las portadas retablo de las obras de Diego Niseno incluye una pareja de estos también llamados jeroglíficos que, en todos los casos, se relacionan entre sí para transmitir una única, aunque compleja, idea; idea que, a su vez, parece tener su eco en los emblemas de sucesivas portadas. En las ediciones de 1627 aparece por primera vez el Sol, símbolo de la divinidad, que da la vida con su luz a quien lo sigue: la Luna (fig. 2 y 3). Las siguientes publicaciones, entre 1628 y 1632, prometen la vida eterna —simbolizada por el Ouroboros— a aquellos que, como el heliotropo, se dejen guiar por el Dios solar (figs. 5 y 8). Finalmente, en la portada de *El Fenis de la Grecia...*, de 1643, de nuevo un Sol-Dios da vida al Ave Fénix, frente a una esbelta palmera cargada de frutos abundantes (fig. 9). Aquí, tanto el Ave como la palma representan a la Religión basilia, recién ‘resucitada’ en España, pero dando sus mejores frutos al cabo de todos los siglos de existencia de la decana de las órdenes monásticas. La portada, como el propio contenido del libro, pregona con la sutileza de sus emblemas la principal preocupación de los basilios españoles en aquellos años: mostrar la antigüedad de su institución y defender su preeminencia sobre el resto de las órdenes monacales. Este mismo trasfondo se aprecia, de manera mucho más directa, y aplicada especialmente a la orden benedictina, en la simbología de los emblemas del libro de Alfonso Clavel (1645). Bajo San Basilio, la vida de su Religión se extiende por todo el orbe

(fig. 13). En el centro, un gran puercoespín, tranquilamente recogido sobre sí mismo, mientras dos perros le ladran, impotentes, y un tercero se retira con su boca malherida: cómo no ver en este emblema —también utilizado en ocasiones para representar la envidia— una representación del conflicto entre basilios y benedictinos españoles. Y, en este mismo sentido, ¿por qué bajo la imagen de San Benito, junto al lema en el que éste se reconoce como hijo de San Basilio, está la benefactora cigüeña con la ponzoñosa serpiente en su pico? El ingenio y la creatividad desplegados en estos emblemas aprovechan la polivalencia y ambigüedad del lenguaje simbólico para desplegar una visión claramente partidista e, incluso, abiertamente insultante con sus oponentes, en este caso la orden de San Benito.

Como se ha podido comprobar a través de todo lo expuesto anteriormente, el estudio de la serie de portadas de libros publicados por los miembros de la orden monacal de San Basilio en España a lo largo de la primera mitad del siglo XVII permite deducir la existencia de un programa propagandístico coherente y sistemático que es posible sintetizar en las características siguientes:

Una. La prioridad de la difusión de los símbolos de identidad de la nueva orden: su santo titular (con los atributos de fundador del monacato, más que arzobispales o de Padre de la Iglesia oriental); el escudo propio con la columna fogosa; y la galería de santos basilios (los parientes de San Basilio y, también, los primeros monjes santos: incluido San Benito).

Dos. La progresiva importancia de la presencia heráldica de los protectores o benefactores de la orden, a quienes se dedican las obras, y bajo cuyo amparo, prestigio y poder se acogen los basilios españoles.

Y tres. La utilización de la ambigüedad del lenguaje emblemático para justificar la existencia y necesidad de la propia orden (como fruto de la voluntad divina de favorecer su florecimiento y multiplicación en España), a la vez que para defenderse de los ataques de aquellos (los ‘envidiosos’) que se oponían a su crecimiento.

Es evidente que los basilios españoles supieron sacarle partido a la publicación de libros por parte de los miembros de su orden, que, por otra parte, tampoco fueron tantos, sobre todo si se comparan con los de otras órdenes del momento; las cuales, sin embargo, en pocas ocasiones traslucen en el conjunto de sus portadas una coherencia comparable a la de los seguidores del que titulaban y pregonaban como ‘Protopatriarca de todas las Religiones’, San Basilio Magno.

NOTAS

¹ Así se ha comprobado en relación con la imagen heráldica del emperador Carlos V, como expongo en el artículo “La orla del frontispicio de los *putti* y sus distintas versiones: una aproximación al grabado xilográfico español en la época de Carlos V”, *Gutenberg Jahrbuch* (2009), pp. 110-148.

² Sobre la historia, características y funciones de los grabados en las portadas de los libros durante el siglo XVII, véase Carrete (1987), pp. 248-257; y Matilla (1991), pp. 4-72.

³ Bessarión (1615).

⁴ *Privilegia* (1615).

⁵ Fray Diego Niseno fue monje en el monasterio de Madrid desde 1626 hasta la fecha de su muerte en 1654; ocupando importantes cargos a lo largo de distintos periodos: fue Abad de su comunidad, por primera vez en 1630, luego en 1639, 1643 y 1647; fue Provincial de su Orden en Castilla en 1633 y entre 1647 y 1654, según los datos recopilados por Benito (1984), pp. 329-331. Destacó como escritor de repertorios de oratoria sagrada, con los que alcanzó gran fama. Sus obras fueron traducidas, en su propia época, al francés, italiano y latín. Formó parte activa de los círculos literarios y artísticos de la corte madrileña, siendo amigo de Lope de Vega (que le dedicó un elogioso soneto), de don Luis de Góngora, de Juan Pérez de Montalbán o Vicente Carducho, como se pone de manifiesto en las numerosas aprobaciones de libros o poemas que escribió para estos autores. En cambio, no fueron de su agrado ni la obra ni la persona de don Francisco de Quevedo, a quien censuró su *Discurso de todos los diablos o infierno enmendado* (Gerona, 1628) impidiendo su publicación en Madrid. Es famosa la batalla dialéctica que mantuvieron entre ellos. Sirvan estas muestras: —escribe Quevedo sobre una aprobación del fraile basilio a su amigo Pérez de Montalbán— “Eso no se ha de borrar sino con un carbón de brasero del Santo Oficio. Acuérdomme que aprobó el libro uno que llaman *Niseno*; y pues aprobó esto, llámase *Ni-sé*; y el *no* está de repuesto al cabo para remudar el *ni*, y llamarse *Nosé* [Quevedo (1975), pp. 915-916]; aunque tampoco se quedó corto fray Diego, y sus amigos, que bajo el nombre supuesto de ‘Lic. Arnaldo Franco-Furt’ escribieron una polémica obra cuyo título es más que suficiente para hacerse una idea de su contenido: *El tribunal de la justa venganza erigido contra los Escritos de D. Francisco de Quevedo, maestro de Errores, Doctor en Desvergüenzas, Licenciado en Bufonería, Bachiller en suciedades, Catedrático de Vizios, y Proto-Diablo entre los Hombres* (Valencia, 1631).

⁶ De las 50 ediciones en castellano de los libros del P. Niseno (todas ellas de entre 1627 y 1650), 21 salieron de imprentas de Madrid, 20 de Barcelona, seis de Lisboa y otras tres de Zaragoza. Todas las ediciones en italiano (de entre 1633 a 1643) son venecianas, y todas las francesas (de 1630 a 1643), parisinas. Las ediciones en latín son de imprentas centroeuropeas y más tardías (de entre 1649 y 1738): tres de Pedeponti, dos de Maguncia, una de Augsburgo y una de Cracovia. Cinco de estas ediciones latinas son de su *Opera omnia* (en 4 ó 5 vols., según los casos).

⁷ El propio Niseno decía lo siguiente al respecto en 1630:

Qué más bien suceder de partos (favorables propiciaciones i mercedes del cielo) que averse estapanado en España más de veinte mil cuerpos de la primera i segunda parte de mi Cvaresma en menos de tres años! Qué más buena fortuna que traducirse luego en Toscano, bolverse en Francés, i convertirse en Latín! [“Al Lector”, en Niseno (1630)].

⁸ “Parecer de... Frai Gaspar de Villarroel... Obispo de Santiago de Chile en las Indias...”, en Niseno (1637). Los datos de las ediciones de la obra de Niseno se corresponden, en general, con los de los libros que ha sido posible localizar; aunque no se han encontrado traducciones al latín anteriores a 1649, ni ediciones de Colonia ni de León (sin duda el León francés).

⁹ Pedro Coello, mercader de libros con casa abierta en Madrid, financió la publicación de numerosas obras entre 1628 y 1651, entre las que se encuentran las de autores tan importantes como Góngora, Quevedo, Calderón de la Barca, Lope de Vega, Luis de Camoens o Jerónimo de Cáncer.

¹⁰ Matilla (1991), pp. 16-19.

¹¹ Las medidas de la mancha de la plancha son 172 x 123 mm.

¹² Fray Ignacio de Gaona fue monje basilio del monasterio de Madrid entre 1617 y 1634. En enero de 1626 ocupaba en el mismo el cargo de Abad; volvería a serlo en los años 1633 y 1634. Entre ambos periodos (1629-1631) también fue Provincial de la orden en Castilla; véase Benito (1984), pp. 329-330.

¹³ Don Lorenzo Ramírez de Prado y de Guzmán (Zafra, 1583-1658) fue un célebre humanista, poeta y jurisconsulto, que ocupó importantes cargos al servicio de Felipe III (Consejos Reales de Nápoles y de Hacienda) y Felipe IV (Consejos Reales de Castilla, de Indias —1626— y de la Santa Cruzada; embajador ante Luis XIII de Francia). Autor de libros de crítica literaria: *M. Valerii Martialis Epigrammatum*, París, Michaelem Sonnum, 1607; jurídicos: *Tessera Legum...*, Madrid, Lius Sánchez, 1616; y políticos: *Consejo y Consejero de Príncipes*, Madrid, Luis Sánchez, 1617. Como poeta es conocido, sobre todo, por el panegírico real en respuesta al famoso memorial de Quevedo: coincidiendo con Fray Diego Niseno en su antiquevedismo militante. Pero, sobre todo ha pasado a la historia por su afán de coleccionista de libros y manuscritos (algunos importantes de Historia de América: su hermano fue obispo de Chiapas, Michaoacan y Arzobispo de México). Le dedicaron libros, además de Niseno, entre otros, el jesuita Juan Eusebio Nieremberg y D. Pedro Melián. Fue también inventor de portadas de libros, como se ve en la realizada para la *Noticia del recibimiento... de Mari-Ana de Austria... en Madrid*, 1650, obra que se le atribuye, que fue dibujada por Francisco Rizzi y grabada por Pedro de Villafranca.

¹⁴ Fray Baltasar de los Santos formaba parte de la comunidad basiliana que en 1611 se trasladó a la que sería su sede definitiva en Madrid, en la calle del Desengaño. Fue Abad del monasterio entre 1612 y 1617; y Provincial de su orden en Castilla desde 1617 a 1620; Benito (1984), p. 329.

¹⁵ Rosa Vives Piqué denomina a este tipo de plancha reutilizada “plancha alterada” [Vives (2003), p. 127].

¹⁶ Sus medidas son: 190 x 132 mm.

¹⁷ El libro está también dedicado a Fr. Ignacio de Gaona; las medidas de la mancha del grabado son 192 x 132 mm. Matilla (1991), pp. 3 y 98-99, supone, basándose en datos incompletos y contradic-

torios, que fue Alardo de Popma quien copió el grabado de Courbes: al parecer, desconoce la existencia de la edición con grabado de 1628 firmado por Alardo de Popma, del que existe un ejemplar en la Biblioteca Nacional (2/45753) que aquí se reproduce (fig. 5). Juan de Courbes fue el grabador que más portadas y grabados realizó de la serie de libros basilios madrileños, además grabó otras para obras de Góngora, Pérez de Montalbán, Lope de Vega y otros amigos del P. Niseno, lo que, de alguna manera, lo vincula a este grupo de importantes personajes de la corte madrileña.

¹⁸ Sus medidas son 190 x 132 mm.

¹⁹ Don Alonso Pérez de Guzmán († Madrid, 1671) fue el tercero de los hijos del Duque de Medina Sidonia; además de ser Arzobispo de Tiro y Patriarca de las Indias, fue Capellán y Limosnero Mayor de Felipe IV y de Carlos II. Siendo niño, representó el papel de San Hermenegildo en el estreno de la *Tragedia* del dicho santo que se representó el 25 de enero de 1591 en el homónimo colegio de los jesuitas sevillanos.

²⁰ Las medidas de su mancha son: 197 x 133 mm.

²¹ Don Juan Alonso Enríquez de Cabrera (1599-Madrid 1647), además de Almirante de Castilla, era duque de Medina de Rioseco y conde de Módice; llegaría a ser virrey de Sicilia (1641-1644) y de Nápoles (1644-1646).

²² Las medidas de la mancha son: 186 x 131 mm.

²³ Giovanni Giacomo Panciroli (1587-1651), desarrolló una brillante carrera eclesiástica: fue acompañante de Giambattista Pamphilij, futuro Inocencio X, en las nunciaturas de Nápoles y España; en Roma estuvo al servicio del cardenal Barberini y ocupó importantes cargos. En 1641 fue nombrado patriarca de Constantinopla y, el 18 de enero de 1642, nuncio extraordinario en España. Cardenal desde julio de 1643 —esto quiere decir que el grabado, fechado ese mismo año, es posterior a esta fecha—, fue nombrado por Inocencio X como Secretario de Estado vaticano el 28 de noviembre de 1644.

²⁴ En la traducción del versículo al castellano por Reina-Valera se lee: “Decía yo: En mi nido moriré, como arena multiplicaré mis días”; mientras que en la de la Jewish Publication Society, de 1917, aparece: “Luego dije: Con mi nido moriré y multiplicaré mis días como el fénix”; y, finalmente, dice la Vulgata: *Dicebam que in nidulo meo moriar et sicut palma multiplicabo dies* (“Y dije: moriré en mi nido, y como la palmera multiplicaré mis días”). La problemática relacionada con estas distintas traducciones del versículo (y de otra más, que vino a sustituir ‘palma’ por ‘paloma’) ha sido tratada en profundidad por Sajo (s.a.).

²⁵ Un antecedente importante de esta composición con los dos emblemas, que sin duda manejó Diego Niseno, es el grabado que ilustra el final del segundo volumen de la obra del jesuita Juan de Pineda, *Commentariorum in Iob*, Sevilla, Clemente Hidalgo, 1602 —tras la última página (p. 1151) y antes de los Índices—, en el que un monumento piramidal en honor a Job está flanqueado, a la izquierda, por un ave Fénix renaciente y un sol, muy semejantes a los del grabado del *Fenis de la Grecia*, y, a la derecha, por una alta palmera a cuyos pies han crecido unas ramas de laurel. Bajo el nido ardiente del Fénix se lee: *In nidulo meo*, mientras que una filacteria rodea el tronco de la palmera diciendo, en griego, la otra parte del versículo: *ῥόδαῖν ὀρέα·ἰὸ ὀϊιέειὸ*. El padre Pineda

demuestra en este grabado, como también lo hizo en el texto de su obra, su profundo conocimiento de los problemas de traducción del versículo, sacando provecho de esa misma dificultad para crear una rica simbología visual, que ahora se sabe que fue reutilizada en la portada del libro de fray Diego Niseno. Sobre la obra del padre Pineda y su grabado, en relación con el versículo de Job 29, 18, véase Budick (2005).

²⁶ Juan de Horozco y Covarrubias, el autor de los conocidos *Emblemas morales* (Segovia, 1587), representó esta imagen situando el nido del ave sobre una palmera en el emblema 6 de su obra *Sacra symbola* (Agrigento, 1601), con el lema *Vt vivam*.

²⁷ “Pues decir agora el sagrado paciente [Job] que desea ser como palma en su fallecimiento, i no como los demás árboles: *Sicut Palma multiplicabo dies meos*. Es advertir, que para agradar al Señor con el fin de su carrera, quiere ser palma que en remate y capitel, que en lo último, se corona con más pomposo ornato, i frondoso lustre. Así han de ser los siervos de Dios (dice Gregorio [Nacianceno]) como la palma, no como los demás árboles, que los demás árboles, si comienzan con brío, acaban con desmayo; pero la palma lleva la palma a todos los demás árboles, pues corona su fin con lo mismo que comiençan los demás” [Niseno (1643), pp. 58v-59r].

²⁸ Fray Felipe de la Cruz Vasconcellos (Madrid, ¿?-Madrid, h. 1642) fue monje del monasterio madrileño entre 1620 y 1642; fue Provincial de Castilla en 1620 y en 1626 [Benito (1984), p. 329]. Además, ocupó otros importantes cargos en la orden según aparece en las portadas de sus libros: Secretario de la Provincia de Castilla (1629), Definidor Mayor de la Provincia de Castilla (1631) y Procurador General de la Orden (1637, 1643).

²⁹ Las medidas de la estampación son: 134 x 87 mm.

³⁰ Las medidas de la mancha son: 190 x 133 mm.

³¹ Sus medidas son: 184 x 134 mm.

³² Fray Alonso Clavel fue monje del monasterio de San Basilio Magno de Madrid entre 1620 y 1654 [Benito (1984), p. 330]; ocupó el cargo de prior del mismo al menos en los años 1620 y 1630.

³³ Véase Pinto (1978-79), pp. 285-322

³⁴ Un emblema semejante a éste, con dos perros cuya boca sangra por haber querido morder al puercoespín, y con el lema: *Vlrix Invidiæ Modestia* (Contra la envidia, modestia), había sido grabado por Juan de Courbes para ilustrar la obra que José Pellicer dedicó a Góngora [Pellicer (1630), portada].

³⁵ Vorágine (1986), p. 123.

³⁶ Así ocurre en las portadas de Almansa (1630); Carranza (1636); o en Niseno (1630), p. 38v. El grabado de Courbes que se usó tras la portada de Cruz (1629), también fue utilizado para la de Soria (1629).

³⁷ Los grabados de Juan de Courbes con el modelo de resplandor celestial son de 1629, dos, y 1631; con el suelo llameante hay grabados de 1630, 1631, dos, y 1637.

³⁸ Sobre el retablo mayor del Colegio de San Basilio, véase Cornejo (2006). En cuanto al grabado, de regular calidad y sin firmar (el de la portada lo fue por Juan de Noort), está insertado tras los

preliminares del libro, y mide 180 x 133 mm. En él están representados, sobre nubes y como ramas de un árbol, San Basilio y sus nueve hermanos (incluidos San Demetrio, San Anastasio, Santa Eusebia y Santa Dorotea); en el tronco, sus padres: San Basilio el Mayor y Santa Eumelia; mientras que en la base del árbol se encuentran los abuelos paternos —otro San Basilio y Santa Macrina la Mayor—, los maternos —San Gregorio y Santa Isabel— y los bisabuelos paternos: otro San Gregorio y otra Santa Teodora. Un pie de imagen explicativo dice:

Este es el Árbol santo y prodigioso de la Genealogía del Gran Basilio Arzobispo y Dotor de la Iglesia, pues fueron Santos sus Bisabuelos de parte de Padre, Santos sus Abuelos de parte de Padre y Madre, su Padre y Madre con nueve Hermanos también Santos: Deste Árbol el más insigne fruto es S. Basilio, a quien el Cielo dio el nombre de Grande por su Santidad, Sabiduría y raros milagros. Es eficaz su intercesión para alcanzar hijos virtuosos y Santos, por lo mucho que puede con Dios.

³⁹ Tan sólo hay un caso en el que el libro está dedicado a una institución —y aparece su escudo— en vez de a un personaje: véase Niseno (1631).

⁴⁰ Matilla (1991), p. 38.

⁴¹ Sobre Lorenzo Ramírez de Prado, véase nota *supra*. Su escudo de armas, a partir de un mismo grabado de Juan de Courbes, forma parte de los principios de los libros *Ruffi Festi Auieni v. c. hispani Opera* (Madrid, Francisco Martínez, 1634), recopilado y editado por Pedro Melián a partir del manuscrito que poseía Ramírez de Prado, y, de este último, *Schediasma epistolare de liberalibus studiis* (Antuerpiae, ex officina plantiniana Balthasaris Moreti, 1644).

⁴² En la dedicatoria de Niseno a Fray Baltasar de los Santos se dice:

...este año fue la vez primera que vieron la luz estos mis tempranos y anticipados desvelos, y el soberano y piadoso cielo ha tenido por bien que ayan sido tan bien mirados y alvergados de los que con su vista les han lisonjeado, que para satisfacer a los generales deseos, ha sido forzoso que (consagrándose a la inmortalidad) tercera vez se fien a la estampa. Pero aunque el aplauso a sido común y universal la aclamación, no por eso cauteloso, dexo (por o que dexo dicho) de recelarme de los inhumanos dientes de la mal enojada Envidia, que ciega, muerde, inexorable destroça, y desenfrenada atropella. Para rebatir pues sus crueles golpes, necesito también de nuevo amparo y patrocinio; y como esta sangrienta fiera temerosa huye, y desalentada se retira al oponerla a los rutilantes rayos y refulgentes esplendores que animosa arroja, y alentadora vibra la virtud; contemplando yo las muchas que en tan heroyco y eminente grado en V. P. muy Reverenda campean y resplandecen, para mi auxilio y defensa determiné tomarle por mi sagrado y elegirle por mi asilo [...] Septiembre 17 de septiembre de 1627.

⁴³ Soria (1629).

⁴⁴ Don Diego Messía Felípez de Guzmán (1590-Badajoz, 1655) era primo del conde-duque de Olivares, gracias al cual se le concedió el título de primer marqués de Leganes (1627), fue promovido a los más altos cargos del ejército y la política, y de quien, finalmente, heredaría el ducado de Sanlúcar (1645). Fue notable y famosa su colección de pintura, sobre todo flamenca: fue amigo y protector de Rubens y de Van Dick.

⁴⁵ Sobre Juan Alonso Enríquez de Cabrera, véase nota *supra*.

⁴⁶ Las medidas de la mancha del grabado son: 93 x 78 mm

⁴⁷ Fernández (1638a), el grabado es xilográfico, de 71 x 78 mm; Fernández (1638b), grabado calcográfico sin firmar, de 155 x 128 mm; y Fernández (1641), con grabado calcográfico firmado por "Marten", de 121 x 86 mm.

⁴⁸ Sobre el complejo mundo del emblema véase R. de la Flor (1995).

BIBLIOGRAFÍA

Almansa 1630

Almansa (1630)

ALMANSA, Andrés de: *Sermón predicado entre los dos coros de la Iglesia Catedral de Córdoba...*, Córdoba, Salvador Cea Tesa, 1630

Benito y Durán (1984)

BENITO Y DURÁN, Ángel: "La comunidad del monasterio de San Basilio Magno de Madrid durante el siglo XVII". *Hispania Sacra*, nº 73, vol. XXXVI, 1984, pp. 307-332.

Bessarión (1615)

BESSARIÓN, Cardenal: *Compendio de la Regla de nuestro P. S. Basilio Magno...*, Sevilla, Clemente Hidalgo, 1615.

Budick (2005)

BUDICK, Sandorf: "Milton's Joban Phoenix in *Samson Agonistes*", *Early Modern Literary Studies* [en línea] 11.2 (September, 2005) 5.1-15 <<http://www.shu.ac.uk/emls/11-2/budiphoe.htm>> [27/11/05]

Carranza (1636)

CARRANZA, Alonso de: *Por la Religión de los Monges Basilos...*, s.l., [1636]

Carrete Parrondo (1987)

CARRETE PARRONDO, Juan: "El grabado y la stampa barroca", en *El grabado en España (Siglos XV al XVIII)*, *Summa Artis*, vol. XXXI, Madrid, Espasa Calpe, 1987.

Cornejo (2006)

CORNEJO, Francisco J.: "Las tribulaciones del retablo mayor del Colegio de San Basilio, de Sevilla, pintado por Francisco de Herrera el Viejo", en *La conservación de retablos. Catalogación, Restauración y Difusión*, El Puerto de Santa María, 2006, pp. 417-462.

Cruz Vasconillos (1629)

CRUZ VASCONCILLOS, Felipe de la: *Norte de confesores y penitentes*. Valladolid, Jerónimo Morillo, 1629.

Fernández Hermoso (1638a)

FERNÁNDEZ HERMOSO, Martín: *Ad Santissimum Papam nostrvm Vrbanvm Octavvum*, s.l., 1638.

Fernández Hermoso (1638b)

- *Informe al Eminentísimo y Reverendísimo Señor don Ioan Baptista. Pamphilo*, s.l., 1638

Fernández Hermoso (1641)

- *Filiación Basiliana*, Málaga, Juan Serrano de Vargas, 1641.

Matilla (1991)

MATILLA, José Manuel: *La estampa en el siglo barroco. Juan de Courbes*, Vitoria-Gasteiz, Ephialte, 1991.

Niseno (1630)

NISENO, Diego, *Asuntos predicables para todos los domingos después de Pentecostés*. Madrid, Francisco Martínez, 1630

Niseno (1631)

- *La sed más illustremente penosa...*, Zaragoza, Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, 1631.

Niseno (1637)

- *El Político del cielo. Primera Parte*, Madrid, María de Quiñones, 1637.

Niseno (1643)

- *El Fenis de Grecia...*, Madrid, Diego Díaz de la Correa, 1643.

Pellicer de Salas y Tovar (1630)

PELLICER DE SALAS Y TOVAR, José: *Lecciones solemnes a las obras de D. Luis de Góngora*. Madrid, Imprenta del Reino, 1630.

Pinto Crespo (1978-1979)

PINTO CRESPO, Virgilio: "La actitud de la Inquisición ante la iconografía religiosa. Tres ejemplos de su actuación (1571-1665)". *Hispania Sacra*, XXXI, n° 61-64, 1978-79, pp. 285-322.

Privilegia (1615)

PRIVILEGIA Congregationi S. Patris nostri Basilio Magni. Concessa a Sanctus

Gregorio XIII, Clemente VIII et Paulo V Pontificibus. In his Hispaniarum Regnis, s. l., ca. 1615.

Quevedo y Villegas (1975)

QUEVEDO Y VILLEGAS, Francisco de: "Perinola al Doctor Juan Pérez de Montalbán graduado no se sabe dónde; en lo qué, ni se sabe, ni él lo sabe", en *Obras inmortales. Quevedo*, Madrid, EDAF, 1975, pp. 905-918.

R. de la Flor (1995)

R. DE LA FLOR, Fernando: *Emblemas: lecturas de la imagen simbólica*. Madrid, Alianza, 1995.

Sajo (s.a.)

SAJO, George, "Fénix en lo alto de la palmera. Múltiples interpretaciones de Job 29:18" (Silva de Varia lección, 5), en *Studiolum* [en línea], s.l., s.a., <<http://www.studiolum.com/es/silva5.htm>> [22/11/05].

Soria (1629)

SORIA, Francisco de: *Sermón predicado por el Padre Fr. Francisco de Soria de la Orden del gran Padre San Basilio... en la solemne fiesta, que la parroquia de San Ginés... hizo este año de 1629 el día del mismo santo...*, Madrid, Francisco Martínez, 1629.

Vives Pique (2003)

VIVES PIQUÉ, Rosa: *Guía para la identificación de grabados*. Madrid, Arco/Libros, 2003.

Vorágine (1986)

VORÁGINE, Santiago de la: *La leyenda dorada 1*, Madrid, Alianza, 1986

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN Y ENVÍO DE ORIGINALES

1. Los textos se presentarán mecanografiados en folios, a doble espacio, acompañados de un disquete de 3.5, cd-rom, o soporte informático análogo, preferentemente en «word» o «word perfect». Se entregarán libre de erratas; en principio, no se corregirán pruebas. La extensión deberá ajustarse, estrictamente, a las exigencias del trabajo, reduciéndose a lo indispensable la reproducción de documentos.

2. Las notas se imprimirán (por exigencias de la composición) al final del texto; las obras reseñadas en ellas recogerán, solo, los apellidos de los autores, año de publicación entre paréntesis y las páginas, ya que se citarán, en extenso, en la bibliografía que cierra el artículo. Las referencias irán precedidas de la mención abreviada de la obra; se consignarán luego, en mayúsculas los apellidos de los autores, en minúsculas los nombres (preferiblemente de forma completa), en cursiva los títulos si se trata de libros y entre comillas si son artículos de revista o capítulos de libros; finalmente, se incluirá la ciudad de publicación seguida de la editorial y del año; otros casos se resolverán siguiendo las normas establecidas.

3. Las ilustraciones que se adjunten tendrán la calidad necesaria para que puedan reproducirse dignamente, numeradas y acompañadas de los pies. La dirección de la revista se reserva la facultad de realizar las supresiones y alteraciones que se juzguen precisas.

4. En los artículos, junto al nombre del autor, podrá aparecer el centro universitario o institución a la que esté vinculado. Si están elaborados en el seno de algún departamento de Historia del Arte o bajo la dirección de un profesor podrán venir acompañados de una carta avalando la calidad de los mismos. Por otra parte vendrán precedidos de un breve resumen (entre 10 y 15 líneas), si es posible en inglés.

5. Los trabajos se dirigirán al director de *Cuadernos de Arte e Iconografía*. Seminario de Arte Marqués de Lozoya de la Fundación Universitaria Española. Alcalá, 93. 28009. MADRID. La dirección de la revista se reserva el derecho y plazo de publicación pudiendo proceder, en caso necesario, a la devolución de los originales.

FICONOFUE
[FICHERO ICONOGRÁFICO DE LA
FUNDACIÓN UNIVERSITARIA ESPAÑOLA]

Base de datos, en continua expansión. Contiene un archivo de referencias e imágenes (actualmente cerca de 80.000 registros) de valor iconográfico, accesibles a través de su página web: www.ficonofue.com. Se inicia con el siguiente,

AVISO LEGAL

Todos los derechos de propiedad industrial e intelectual de la website www.ficonofue.com, así como de los elementos contenidos en ella (que comprenden entre otros, imágenes, software y textos), pertenecen a la Fundación Universitaria Española o, en su caso, a terceras personas o instituciones.

Todos los elementos contenidos en la website son difundidos por la Fundación Universitaria Española con fines exclusivamente científicos o docentes, en ningún caso comerciales.

Sin perjuicio de los derechos reconocidos por la legislación vigente, el usuario de website no podrá utilizar ninguno de los elementos comprendidos en la misma con fines comerciales, o proceder entre otros, a su distribución, reproducción, modificación o descompilación, sin previa autorización de los legítimos propietarios.

Las imágenes se reproducen en baja resolución, aptas para su estudio pero no para ser impresas.

El FICONOFUE comienza con un formulario de búsqueda avanzada que consiente acceder a la mayoría de los campos indicados en él. Destacan dos: tema y autor. Pero cabe acudir directamente a otros: áreas y ciclos (a los que se vinculan los asuntos), cronología, localización, géneros, técnicas, número de registro, bibliografía, etc. Es factible, aparte, realizar sugerencias.

La búsqueda conduce a una página de resultados con bloques de registros (pueden verse varios a la vez) que permiten una revisión rápida para recuperar, a través del tema, la ficha detallada. En ella puede contemplarse la obra en proporciones reducidas y leerse los datos esenciales en columna, con la referencia bibliográfica utilizada para registrarla y obtener la imagen

(cuando se dispone de ella), reproducida a gran tamaño en la parte inferior. Se nutre con datos e imágenes de pinturas, esculturas dibujos, estampas y obras de otros géneros que puedan tener valor iconográfico. La información se recaba de fuentes muy diversas, mediante varios procedimientos; se intenta incorporar el acervo contenido en los museos, colecciones, templos, repertorios de grabados etc, sin olvidar las novedades que se ofrecen en las exposiciones temporales; también se tienen en cuenta las citas (con o sin ilustraciones) que figuran en publicaciones especializadas (como monografías de artistas), revistas científicas, documentos procedentes de los archivos, etc. Los testimonios se brindan a título gratuito dentro de la labor de difusión cultural que lleva a cabo la Fundación Universitaria Española, contando con colaboraciones de diferentes comunidades autónomas. Se dirige, principalmente, a estudiantes e investigadores de Historia del Arte vinculados a departamentos universitarios, museos y otras instituciones culturales; pero puede resultar útil a personas de otras disciplinas. Sus contenidos y didacticismo lo hacen igualmente atractivo para el público en general.

Se elabora en el Seminario de Arte e Iconografía «Marqués de Lozoya», de la Fundación Universitaria Española, por un equipo de becarios y colaboradores procedentes de diversos departamentos de Historia del Arte bajo la dirección de José Manuel Pita Andrade, Catedrático de Universidad y Patrono de la Fundación.

PUBLICACIONES DE ARTE DE LA FUNDACIÓN UNIVERSITARIA ESPAÑOLA

CUADERNOS DE ARTE E ICONOGRAFÍA [CAIFUE]

Revista semestral publicada desde 1988. Cada tomo contiene dos números, algunos con trabajos de carácter monográfico. Los tomos II (1989), IV (1991) y VI (1993), de mayor extensión, recogen las comunicaciones y ponencias desarrolladas, respectivamente, en los I, II y III *Coloquios de Arte e Iconografía* que tuvieron lugar el año anterior a su impresión. Precio de cada número normal, 10 €. Los correspondientes a los Coloquios, 15 €.

ANEJOS

I

Tras el Centenario de Felipe IV. Jornadas de Iconografía y Coleccionismo. Dedicadas al Profesor Alfonso E. Pérez Sánchez. Madrid, 2006, 444 pp. 257 ilustr. Color. Rústica. 30 €.

CUADERNOS DE ARTE DE LA FUNDACIÓN UNIVERSITARIA

Fascículos que abordan cuestiones de carácter, generalmente, monográfico. Precio de cada uno, 3 €.

1. El Marqués de Lozoya. *Semblanzas y Bibliografía.* Madrid, 1985, 142 pp., ilustr., agotado.
2. SANTIAGO SEBASTIÁN LÓPEZ: *La visión emblemática del Amor Divino según Vaenius.* Madrid, 1985, 52 pp., ilustr., Agotado.
3. JOSÉ ÁLVAREZ LOPERA: *La Pasión de Cristo en la pintura del Greco.* Madrid, 1985, 44 pp., ilustr.,
4. VV.AA.: *Pedro Berruguete.* Madrid, 1985, 100 pp.
5. LUCÍA GARCÍA DE CARPI: *Julio Antonio: Monumentos y proyectos.* Madrid, 1985, 56 pp., ilustr.

6. MARÍA DOLORES JIMÉNEZ-BLANCO: *La vida y la obra del pintor Francisco Pons Arnau*. Madrid, 1985, 48 pp., ilustr.,
7. ANTONIO MORENO GARRIDO: *La iconografía de la Inmaculada en el grabado granadino del siglo XVII*. Madrid, 1986, 52 pp., ilustr.,
8. ROSARIO CAMACHO MARTÍNEZ: *La emblemática y la mística en el Santuario de la Victoria en Málaga*. Madrid, 1986, 52 pp., ilustr.,
9. JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ: *La iconografía mariana en la escultura hispalense de los siglos de oro*. Madrid, 1986, 50 pp., ilustr.,
10. JOSÉ LUIS MARTÍNEZ DE LA OSA: *Aportaciones para el estudio de la cronología del románico en los reinos de Castilla y León*. Madrid, 1986, 130 pp.,
11. ESPERANZA NAVARRETE MARTÍNEZ: *La pintura en la prensa madrileña de la época isabelina*. Madrid, 1986, Agotado.
12. ANTONIO MORENO GARRIDO Y MIGUEL ÁNGEL GAMONAL TORRES: *Velázquez y la familia real a través de un epistolario de Felipe IV*. Madrid, 1988, 58 pp., ilustr.,
13. MARÍA LUZ MARTÍN CUBERO: *Alejo Fernández*. Madrid, 1988, 66 pp.,
14. JESÚS GUTIÉRREZ BURÓN: *Antonio Palacios Ramilo en Madrid*. Madrid, 1984, 60 pp., 22 ilustr. Rust.
15. ALICIA CÁMARA MUÑOZ: *Ensayo para una historia de la historiografía del manierismo*. Madrid, 1988, 39 pp.,

TESIS DOCTORALES “CUM LAUDE”

1. MARÍA JOSÉ MARTÍNEZ JUSTICIA: *La vida de la Virgen en la escultura granadina*. Madrid, 1996, 322 pp., 50 láminas. 20 €.
2. ANA ISABEL ÁLVAREZ CASADO: *Bibliografía artística del franquismo. Publicaciones Periódicas entre 1936 -1948*. Madrid, 1998, 515 pp., ilustr. Rúst. 20 €.
3. AMELIA ARANDA HUESTE: *La Joyería en la corte durante el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio*. Madrid, 1998, 569 pp., ilustr. Rúst. 20 €.
4. FRANCISCA GARCÍA JÁÑEZ: *Repertorio Iconográfico de escritores románticos españoles*. Madrid, 1998, 319 pp., ilustr. Rúst. 20 €.
5. LETICIA RUIZ GÓMEZ: *La colección de estampas devocionales de las Descalzas Reales de Madrid*. Madrid, 1998, 319 pp., ilustr. Rúst. 20 €.
6. ESPERANZA NAVARRETE MARTÍNEZ: *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*. Madrid, 2000, 600 pp., ilustr. Rúst. 20 €.
7. SARA MUNIAIN EDERRA: *El programa escultórico del Palacio Real de Madrid y la Ilustración Española*. Madrid, 2000, 376 pp., ilustr. Rúst. 20 €.
8. JUAN JESÚS LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ: *Altar Dei. Los frontales de mesas de altar en la Granada barroca*. Madrid, 2001, 400 pp., ilustra. 20 €.

9. EVA J. RODRÍGUEZ ROMERO: *El Jardín Paisajista y las Quintas de recreo de los Carabancheles: La posesión de Vista Alegre*. Madrid, 2000, 544 pp., ilustr. Rúst. 20 €.
10. MARÍA DEL MAR DE NICOLÁS: *Mariano Fortuny y Madrazo. Entre la modernidad y la tradición*. Madrid, 2001, 242 pp. ilustr. 20 €.
11. PAULA REVENGA DOMÍNGUEZ: *Pintura y pintores toledanos de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid, 2001, 494 pp., ilustr. Rúst. 20 €.
12. CARLOS CHOCARRO BUJANDA: *La búsqueda de una identidad La escultura entre el gremio y la academia (1741-1833)*. Madrid, 2001, 352 pp. ilustr. Rúst. 20€.
13. DOLORES MARÍA DEL MAR MÁRMOL MARÍN: *Joyas en las colecciones reales de Isabel la Católica a Felipe II*. Madrid, 2001, 588 pp., ilustr. Rúst. 20 €.
14. CARMEN RALLO GRUSS: *Aportaciones a la técnica y estilística de la Pintura Mural en Castilla a final de la Edad Media. Tradición e Influencia Islámica*. Madrid, 2002, 490 pp., ilustr. Rúst. 20€.
15. JUAN MANUEL MARTÍN GARCÍA: *Arte y diplomacia en el reinado de los Reyes Católicos*. Madrid, 2002, 477 pp., ilustr. Rúst. 20 €.
16. MARÍA ÁNGELES SANTOS QUER: *La ilustración en los libros de la imprenta de Alcalá en el siglo XVI*. Introducción y catálogo. Madrid, 2003, 633 pp., ilustr. Rúst. 20 €.
17. ARÁNZAZU PÉREZ SÁNCHEZ: *El Liceo artístico y literario de Madrid (1837-1851)*. Madrid, 2005, 546 pp., 20 €.
18. FERNANDO GUTIÉRREZ BAÑOS: *Aportación al estudio de la Pintura de estilo Gótico Lineal en Castilla y León: precisiones cronológicas y corpus de pintura mural y sobre tabla*. Madrid, 2005, Tomo I, 496 pp.; Tomo II, 485 pp., ilustr. Rúst., CI), Los dos tomos, 30 €.
19. MARÍA FERNANDA PUERTA ROSSELL: *Platería madrileña, colecciones de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid, 2005, 372 pp., ilustr. Rúst., 20 €.
20. JOSÉ FERNANDO GABARDÓN DE LA BANDA: *El tema de la Piedad en las artes plásticas del territorio diocesano hispalense*. Madrid, 2005, 478 pp., ilustr. Rúst., 20 €.
21. MARÍA A. VIZCAÍNO VILLANUEVA: *El pintor en la sociedad madrileña durante el reinado de Felipe IV*. Madrid, 2005, 490 págs. Rúst., 20 €.
22. MÁRIA JESÚS MUÑOZ GONZÁLEZ: *La estimación y el valor de la pintura en España 1600-1700*. Madrid, 2006, 292 pp., CD-ROM con tablas de datos y consultas, Rúst., 20 €.
23. MIGUEL CÓRDOBA SALMERÓN: *El colegio de la Compañía de Jesús en Granada. Arte, Historia y Devoción*. Madrid, 2006, 364 pp., ilustr. Rúst., 20 €.
24. ALBERTO FERNÁNDEZ GONZÁLEZ: *Fernández de Casas y Novoa. Arquitecto del barroco dieciochesco*. Madrid, 2006, 504 pp., ilustr. Rúst., 20 €.

25. ESTHER LOZANO LÓPEZ: *Un mundo en imágenes: la portada de Santo Domingo de Soria*. Madrid, 2006, 466 pp., ilustr. Rúst., 20 €.
26. JUAN LUIS BLANCO MOZO: *Alonso Carbonell (1583-1660), arquitecto del Rey y del Conde-Duque de Olivares*. Madrid, 2007, 514 pp., ilustr. Rúst., 20 €.
27. LORENZO PÉREZ DE DOMINGO: *El escultor Juan Pascual de Mena en Madrid*. Madrid, 2007, 507 pp., ilustr. Rúst., 20 €.
28. ALFREDO UREÑA UCEDA: *La Escalera Imperial como elemento de poder. Sus orígenes y desarrollo en los territorios españoles en Italia durante los siglos XVI y XVII*. Madrid, 2007, 288 pp., ilustr. Rúst., 20 €.
29. FRANCISCO MANUEL VALIÑAS LÓPEZ: *La navidad en las artes plásticas del barroco español. La escultura*. Madrid, 2007, 516 pp. Rúst., 20 €.

INVENTARIOS REALES CON CUADROS DEL MUSEO DEL PRADO

I

Quadros y otras cosas que tiene su Majestad Felipe IV en este Alcázar de Madrid. Año de 1636. Documentación, transcripción y estudio: Gloria Martínez Leiva y Ángel Rodríguez Rebollo. Madrid, 2007, 260 pp., 219 ilustr., color, 36 €.

OTRAS PUBLICACIONES

- MARQUES DE LOZOYA: *Mariano Fortuny*. Madrid, 1975, 44 pp., ilustr. color. 3 €.
- JOSÉ E. GARCÍA MELERO: *Aproximación a una bibliografía de la pintura española*. Madrid, 1978, 1.168 pp., 20 €.
- ANA DOMÍNGUEZ: *Libros de horas del siglo XV en la Biblioteca Nacional*. Madrid, 1979, 141 pp., ilustr.; color. Agotado.
- EDWARD COOPER: *Castillos señoriales de Castilla, Siglos XV y XVI*. Traducción de Juan M. Madrazo. Madrid, 1980, Tomo I, 732 pp.; Tomo II, 812 pp., ilustr., planos. Agotado.
- GLORIA GENDE FRANQUEIRA: *El arte religioso en la Mahía*. Madrid, 1981, 544 pp., ilustr. 10 €.
- I Encuentro Internacional de Psicología del Arte*. Madrid, 1981, 188 pp., ilustr.; 15 €.
- YVES BOTTINEAU: *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*. Madrid, 1986, Traducción y notas de Concepción Martín Montero. 760 pp., 132 ilustr., 20 €.

JOSÉ ÁLVAREZ LOPERA: *De Ceán a Cossio: La fortuna crítica del Greco en el siglo XIX. El Greco; textos, documentos y bibliografía.* volumen II, Madrid, 1987, 610 pp., 15 €.

JOSÉ MANUEL PITA ANDRADE: *Goya y sus primeras visiones de la historia.* Madrid, 1989, 63 pp., 3 €.

SUZANNE STRATTON: *La Inmaculada Concepción en el arte español.* Madrid, 1989. Traducción de José L. Checa Cremades. 128 pp., 40 láminas. Agotado.

CLAUDE BÉDAT: *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808).* Madrid, 1989, Prólogo por Enrique Lafuente Ferrari, 484 pp., 64 ilustr., 20 €.

JOSÉ MARÍA RUIZ MANERO: *Pintura italiana del siglo XVI en España: I Leonardo y los leonardescos.* Madrid, 1992, volumen I, 125 pp., Agotado.

JOSÉ MARÍA RUIZ MANERO: *Pintura italiana del siglo XVI en España: II Rafael y su escuela.* Madrid, 1992, volumen II, 263 pp., Agotado.

MANUEL GUERRA: *Simbología románica.* Madrid, 1993, 2ª edición, 484 pp., 59 ilustr., Rust. Agotado.

MARÍA TERESA MALDONADO: *La platería burgalesa: Plata y plateros en la Catedral de Burgos.* Madrid, 1994, 305 pp., 20 €.

JAVIER PORTÚS \ JESUSA VEGA: *La estampa religiosa en la España del Antiguo Régimen.* Madrid, 1998, Agotado.

JUAN DE VILLANUEVA Y FERNANDO CHUECA GOITIA: *El edificio del Museo del Prado.* Madrid, 2003, 122 pp., 29 ilustr. Rústica. 10 €.

ÁNGEL RODRÍGUEZ REBOLLO: *Las colecciones de pintura de los Duques de Montpensier en Sevilla (1866-1892).* Madrid, 2005, 408 pp., 92 ilustr. Rústica. 20 €.

FRANCISCO FERNÁNDEZ PARDO: *Dispersión y destrucción del Patrimonio Artístico Español.* Madrid, FUE, Gobierno de la Rioja, Junta de Castilla y León, Caja Duero, 2007. 5 vols; I, (1808-1814) *Guerra de la independencia*, 501 pp.; II, (1815-1868) *Desamortizaciones*, 597 pp.; III, (1868-1900) *Gloriosa/Fin de siglo*, 584 pp.; IV, (1900-1936) *Desde comienzos de siglo hasta la Guerra Civil*, 667 pp.; V (1936-2007) *Desde la Guerra Civil a nuestros días*, 724 pp.; ilustr. Cartoné.

DAVID GARCÍA LÓPEZ: *Lázaro Díaz del Valle y las vidas de pintores en España.* Madrid, 2008, 502 pp., 34 ilustr. Rústica. 20 €.