

EMBLECAT

Revista de l'Associació Catalana d'Estudis d'Emblemàtica. Art i Societat.

SECCIÓ: IMATGE I TEXT**Totha Pulchra. La imagen mariana como imagen emblemática**

Alma Reza Vázquez

alma_reza@hotmail.com

Resumen

La representación de la Inmaculada Concepción de María en el arte religioso plantea el proceso de la construcción de un emblema que pretende explicar de manera sencilla un dogma a un público poco versado a través de la imagen. La Iglesia fue una de las instituciones que más se apoyó en la emblemática para realizar sus tareas moralizantes, didácticas y evangelizadoras; a través de la imagen mariana fabricaron una imagen femenina, pura y celestial que les sirvió para proclamar el triunfo de la Iglesia.

Palabras clave: Imagen mariana, Inmaculada Concepción, Iconografía mariana, Emblemática religiosa.

Resum**Totha Pulchra. La imatge mariana com a imatge emblemàtica**

La representació de la Immaculada Concepció de Maria en l'art religiós planteja el procés de la construcció d'un emblema que pretén explicar de manera senzilla un dogma a un públic poc versat a través de la imatge. L'Església va a ser una de les institucions que més es va recolzar en l'emblemàtica per realitzar les seves tasques moralitzants, didàctiques i evangelitzadores; a través de la imatge mariana van fabricar una imatge femenina, pura i celestial que els va servir per proclamar el triomf de l'Església.

Paraules clau: Imatge mariana, Immaculada Concepció, Iconografia mariana, Emblemàtica religiosa.

Abstract**Totha Pulchra. Marian image emblematic image**

The representation of the Immaculate Conception of Mary in religious art posed by the process of building an emblem that is intended to explain in simple dogma little versed public across the image. The church was one of the institutions that relied on the landmark to perform their tasks moralizing, teaching and evangelizing, through the Marian image produced a feminine image, pure and heavenly that enabled them to proclaim the triumph of the church.

Key words: Marian pictures, the Immaculate Conception, Marian Iconography, religious symbol.

Totha pulchra. La imagen mariana como imagen emblemática

Alma Reza Vázquez

Los orígenes de la emblemática, su uso, trascendencia y difusión han sido objeto de numerosos estudios que coinciden en que a partir del conocimiento de los jeroglíficos egipcios y del asombro que produjeron en la Europa renacentista, los artistas de la época se sintieron atraídos y estimulados por la gama de posibilidades que la simbología ofrecía para crear un discurso ágil y dinámico, para comunicar, evangelizar, educar y transmitir a través del arte su visión del mundo.¹ La unión de la imagen y la palabra comunicó una unidad de pensamiento; el mundo pudo describirse e interpretarse a través del arte.

Aunque en un principio el lenguaje emblemático fue una manifestación erudita, a lo largo del tiempo se produjeron obras que intentaron utilizar un lenguaje más popular y accesible para un público menos versado.

Sumergida en su afán moralizante, didáctico y evangelizador, la Iglesia fue una de las instituciones que más se apoyaron en la emblemática para lograr sus fines. Un ejemplo es la manera en que los teólogos y artistas fueron construyendo la imagen de María como mujer pura y celestial hasta convertirla y proclamarla triunfo de la Iglesia.

El desarrollo de la iconografía mariana tiene un largo e interesante proceso en el que puede verse claramente la presencia de motivos emblemáticos cuya finalidad era remarcar su pureza y concepción *sine macula*.

1. SEBASTIAN, 1995.

La emblemática mariana de tendencia moralizante fue un medio idóneo para dar a conocer a los fieles el complejo dogma a través de signos: se utilizó la figura femenina para representar virtud, y como modelo de conducta serviría como defensa ante los reformistas.

A partir de una serie de discusiones teológicas sobre la fórmula dogmática de la Inmaculada Concepción, fueron introducidas en el mundo católico diversas imágenes de María. El modelo figurativo de la Totha Pulchra fue el primero de ellos.

Hablando propiamente de la evolución de la imagen, en un principio se representó el hecho de su concepción inmaculada, recurriendo al esquema del árbol de Jessé, en la que María era el tallo que daba como fruto al Salvador. Las diversas interpretaciones se redujeron a la composición que incluía a María con Santa Ana y el Niño.

En paralelo a las discusiones teológicas del papado y de las instituciones eclesásticas la fórmula dogmática de la Inmaculada Concepción desarrolló su propia propuesta plástica para dar forma a tan complicado dogma.

La iconografía de una idea tan abstracta como la Concepción *sine macula* de María evolucionó lenta pero sorprendentemente. Su desarrollo en España fue esencialmente un fenómeno del siglo XV, se fundamentó en las adaptaciones de las

EMBLECAT

Revista de l'Associació Catalana d'Estudis d'Emblemàtica. Art i Societat.

representaciones marianas medievales a las creencias de los promotores inmaculistas.

Esta imagen deriva de dos fuentes, la primera según el estudio de Suzanne Stratton² proviene del *Ährenkleidjungfrau* alemán, una xilografía de los años 1450-1460 que muestra a María en el templo antes de prometerse en matrimonio a José. Se encuentra de pie, con las manos en el pecho, juntas en actitud de oración, cabello suelto, espigas decorando su vestido y el tratamiento de su yugo a modo de llama; está rodeada por elementos vegetales y ángeles ubicados cada uno en las esquinas superiores en posición de susurro, ligeramente inclinados hacia ella.

Aunque esta imagen no representa propiamente la Inmaculada Concepción alude o hace hincapié en la perpetua virginidad de María, funge como imagen de recato y santa actitud.

Las fuentes literarias de las que provienen los símbolos que en algunos grabados rodean a María, suelen ser las letanías usadas antes del siglo XV y algunos textos bíblicos. San Bernardo fue el primero en aplicar a la virgen versos extraídos del Cantar de los Cantares, utilizando la frase *totha Pulchra es amica mea et macula non est in te* 'todo hermosa eres amada mía no hay mancha en ti'.

A fines del siglo XV los símbolos

quedaron reducidos a los de origen netamente bíblico, extraídos del Génesis, del Cantar de los Cantares, del Eclesiastés, de los Salmos, etc. Aunque el número y la distribución varía, comúnmente el programa iconográfico contiene el sol y la luna que se refieren a la mujer *electa ut sol* 'escogida como el sol' y *Pulchra ut luna* 'bella como la luna', *porta coeli* 'puerta del cielo', *cedrus exaltata* 'alta como cedro', *puteus acuarum viventum* 'pozo de aguas vivas', *virga Jesse floruit* 'floreció la vara de Jessé', *hortus conclusos* 'jardín cerrado', *sicut liliun inter spinas* 'como lirio entre espinas', *speculum sine macula* 'espejo sin mancha', o *civitas Dei* 'ciudad de Dios'.

El modelo figurativo de *la totha Pulchra* fue concebida con el apoyo de un esquema emblemático; el modelo se compone de una figura central de la Virgen en actitud orante alrededor de la cual se disponen objetos simbólicos. La imagen se convierte en un emblema en sí, en cuyo interior se agrupan hasta diecinueve símbolos. Ciñéndonos a la descripción de Alciato³ en la fórmula tradicional de composición de un emblema se utiliza una imagen, un mote y un epigrama.

En la representación de María como Inmaculada Concepción encontramos que en todos los casos su mote es *totha Pulchra es amica mea et macula non est in te*, su *pictura* es la imagen mariana en sí y el epigrama o texto es la letanía formada por el conjunto de símbolos que se

2. STRATTON, 1989, p. 9 -12.

3. SEBASTIÁN, 1995, p. 12-13.

Totha pulchra. La imagen mariana como imagen emblemática

Alma Reza Vázquez

encuentran entrelazados por una filactelia que les une en un mismo himno o canto religioso, una alabanza a su protagonista: María.

Entre los siglos XVI y XVII la aceptación de esta representación y su popularidad propiciaron su rápida modificación, la imagen de la virgen pierde su frontalidad, se humaniza y tiende al sentimentalismo. Poco a poco la imagen rígida es suplantada por una con más movimiento, la transición es notable sobre todo si tomamos en cuenta que las filactelias prácticamente desaparecen para presentar los símbolos solos, aislados y rodeando o haciendo solo compañía a María. También se desvanecen los emblemas astrales, el sol, la luna, las estrellas apenas llegan a vislumbrarse en el horizonte y se introducen otros nuevos símbolos marianos: la zarza ardiendo sin consumirse o el dragón de la mujer apocalíptica. María pasa de ser un ejemplo de virtud a una imagen de fuerza y resistencia ante la herejía.

En el arte español la imagen de María es por lo demás un tema popular y prolífico; desde épocas tempranas la vocación inmaculista se refleja en festividades que desde el siglo XIII se celebran por mandato eclesiástico en ciudades como Barcelona, Santiago de Compostela, Orense, Burgos o Sevilla.

Su desarrollo se fundamentó en las adaptaciones de las representaciones marianas medievales a las creencias de los promotores inmaculistas, inspirados sin duda en grabados

alemanes y flamencos. Según cita Suzanne Stratton⁴ la primera referencia a la historia de la Inmaculada Concepción en España la hace Antonio de Santa María en su obra *España Triunfante y la Iglesia laureada en todo el globo del mundo por el patrocinio de María santísima en España* (Madrid, 1682), donde relata cómo en 1281 la fiesta de la Concepción ya se celebraba en la catedral de Barcelona y un siglo después toda la diócesis debía conmemorarla por mandato del obispo, aunque si bien la devoción se extendió por toda la península, el culto inmaculista en la zona de Aragón es de especial interés a lo largo del siglo XV.

Las constantes discusiones y enfrentamientos suscitados entre los siglos XVI y XVII por órdenes que defendían o contradecían el tema inmaculista (franciscanos y dominicos) sin duda motivaron la elaboración de tratados, sermones, pliegos sueltos y demás escritos cuyas ilustraciones son una rica muestra del proceso de construcción de la imagen mariana por excelencia.

En su trabajo Alicia Cordón señala tres fechas definitivas para la aceptación del dogma: la primera es la sentencia de Paulo V en 1617, en la que advierte que nadie se atreva a enseñar públicamente que la Virgen tuvo pecado original; más tarde durante el reinado de Carlos II se siguió promoviendo la causa inmaculista y en 1696 se instituyó propiamente la festividad de la Inmaculada Concepción "con rito de segunda

4. STRATTON, 1989, p. 10.

EMBLECAT

Revista de l'Associació Catalana d'Estudis d'Emblemàtica. Art i Societat.

clase y octava propia” y no es hasta 1854 bajo el pontificado de Pío IX que se constituye como dogma la Inmaculada Concepción de María.⁵

La construcción artística de la imagen fue difundida y aceptada con antelación a la propia declaración del dogma, la imagen actuó a su propio ritmo, si bien se ceñía a los mandatos eclesiásticos, evolucionaba al margen de los mismos. Aunque hasta mediados del siglo XIX no se estableció el tema inmaculista propiamente como dogma, pinturas como las de Zurbarán o Murillo dan noticias anticipadas de su aceptación, y culto popular a mediados del siglo XVII, en las que María es mostrada como imagen, sencilla, ligera y etérea.

Otras versiones de María como Inmaculada militante o apocalíptica tuvieron popularidad en Europa durante los siglos XVII y XVIII, María no solo representaba la nueva Eva triunfante sino al mismo tiempo era la gloriosa triunfadora ante la herejía. El barroco recibió con júbilo la Inmaculada belicosa, un emblema complejo en el que apoyar su fe, sin embargo los fieles no tardaron en aceptar de buena gana una imagen más sencilla en la que la virgen *sine macula* triunfa poética y apaciblemente. De esta visión de belleza celeste queda excluida la representación del pecado que ya no hace falta para recalcar la pureza ni la misión salvadora de María.



Inmaculada Concepción (s. XVII), colección Barón de Vilagayá. Fotografía de la autora.

5. CORDÓN, 1999, p. 78-80.

Totha pulchra. La imagen mariana como imagen emblemáticaAlma Reza Vázquez

BIBLIOGRAFIA

ALCIATO, *Emblemas*, Madrid, Akal, 1985.

CARRETE PARRONDO, J., *Historia General del Arte. El Grabado en España, t. XXXI Siglos XV-XVIII*, Madrid, Espasa Calpe, 1988.

CORDÓN, A., "Una relación de fiestas en defensa de la Inmaculada Concepción (1622)" en *Actas del II Seminario de Relaciones de Sucesos: La Fiesta*, La Coruña, Sociedad de Cultura Valle Inclán, 1999, p. 77-85.

LÁZARO DÁMAS, M., "Iconografía mariana en la sillería del coro de la Catedral de Jaén. El banco de los Caballeros" en *Cuadernos de Arte e Iconografía: Actas de los III Coloquios de Iconografía*, núm. 11, Madrid, Fundación Universitaria Española, Seminario de Arte Marqués de Lozaya, 1993, p. 515-520.

LÓPEZ DE ATALAYA, A., "Los emblemas cristológicos y marianos del padre Antonio Ginther" en *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática*, Teruel, Instituto de Estudios Torolenses, 1994, p. 739-750.

SEBASTIAN, S., *Emblemática e Historia del Arte*, Madrid, Cátedra, 1995.

STRATTON, S., "La Inmaculada Concepción" en *Cuadernos de Arte*, tomo I, núm. 2, 1989, p. 9-12.

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