



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE POSTGRADO

**REPRESENTACIÓN ICÓNICA DE LA VIRGEN MARÍA
EN LA OBRA DE
FRANCISCO ZURBARÁN
Y
BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO**

Tesis para optar al Grado de Magíster en Artes con mención en Teoría e Historia del
Arte

CAROL VILLEGAS CANDIA

Profesor guía: Luis Cécereu Lagos

Santiago

2010

DEDICATORIA

A mis padres, a mi esposo,
hermanas y sobrinos.

AGRADECIMIENTOS

Al profesor Luis Cécereu Lagos.

ÍNDICE

| | |
|--|----|
| INTRODUCCIÓN..... | 6 |
| PROBLEMA..... | 7 |
| HIPÓTESIS..... | 8 |
| OBJETIVOS GENERALES Y OBJETIVOS ESPECÍFICOS..... | 9 |
| MARCO TEÓRICO..... | 10 |
| METODOLOGÍA..... | 11 |

CAPÍTULO I

| | |
|--|----|
| 1.1 Historia del Ícono de la Virgen María..... | 12 |
| 1.2 La Edad de Oro en España | |
| La Influencia Italiana: El cuerpo femenino..... | 19 |
| 1.3 La Representación de la Inmaculada Concepción..... | 22 |
| 1.4 La Influencia de Francisco Pacheco..... | 27 |

CAPÍTULO II

| | |
|---|----|
| 2.1 El Barroco Español y el Siglo XVII..... | 32 |
| 2.2 La Contrarreforma y el Barroco..... | 35 |
| 2.3 La Sociedad de la Época..... | 38 |
| 2.4 El Concilio de Trento..... | 43 |
| 2.5 Características de la Pintura Barroca Española..... | 50 |

CAPÍTULO III

| | |
|--|----|
| 3.1 Estudio Iconológico..... | 52 |
| 3.2 La Imagen de la Virgen María | |
| Contexto Histórico (inmanencia y trascendencia)..... | 54 |
| 3.3 La Imagen de la Virgen María en la Edad Media..... | 59 |
| 3.4 La Imagen de la Virgen María en el Renacimiento..... | 63 |
| 3.5 La Imagen de la Virgen María en el Barroco..... | 65 |

| | |
|--|-----|
| 3.6 Temas Tratados acerca de la Virgen María | |
| • La Virgen María y el Niño Jesús..... | 66 |
| • La Asunción de la Virgen María..... | 67 |
| • El Nacimiento de la Virgen María y La Anunciación..... | 68 |
| 3.7 Los Santos..... | 69 |
| ANTECEDENTES: | |
| 3.8 Caravaggio: Michelangelo Merisi (1571-1610)..... | 71 |
| • Descanso en la Huida a Egipto y Santa Catalina de Alejandría..... | 72 |
| • La Conversión de la Magdalena o Santa Marta y María Magdalena..... | 73 |
| • Judith Cortando la Cabeza de Holofernes..... | 74 |
| • Salomé con la Cabeza del Bautista y Muerte de la Virgen..... | 76 |
| • La Virgen del Rosario..... | 77 |
| 3.9 El Greco: Domínikos Theotokópulos (1541-1614)..... | 78 |
| • La Sagrada Familia con Santa Ana..... | 81 |
| • La Virgen y el Niño y las Santas Inés y Martina e Inmaculada Concepción..... | 82 |
| • La Inmaculada Concepción..... | 83 |
| • Adoración de los Pastores..... | 84 |
| CAPÍTULO IV | |
| 4.1 Francisco Zurbarán (1598-1655)..... | 85 |
| 4.2 Estudio de la Representación de Vírgenes y Santas en la Obra de Francisco Zurbarán..... | 90 |
| • La Familia de la Virgen..... | 91 |
| • La Inmaculada..... | 95 |
| • La Virgen del Rosario..... | 98 |
| • La Virgen de los Cartujos..... | 101 |
| • Santa Isabel de Portugal..... | 106 |
| • Santa Águeda..... | 109 |
| • Santa Margarita de Antioquía..... | 112 |

| | | |
|------|---|-----|
| 4.3 | Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682)..... | 116 |
| 4.4 | Estudio de la Representación de Vírgenes y Santas en la Obra de Bartolomé Esteban Murillo..... | 119 |
| | • La Virgen Entregando el Rosario a Santo Domingo..... | 120 |
| | • La Huida a Egipto..... | 125 |
| | • La Sagrada Familia del Pajarito..... | 129 |
| | • La Virgen del Rosario..... | 133 |
| | • Inmaculada Concepción de El Escorial..... | 137 |
| | • La Virgen de la Faja..... | 140 |
| | • Santas Justa y Rufina..... | 143 |
| 4.5 | Conclusiones..... | 146 |
| 4.6 | Bibliografía..... | 148 |
| 4.7 | Índice de Ilustraciones y Cuadros..... | 151 |
| 4.8 | Anexo 1..... | 158 |
| 4.9 | Anexo 2..... | 162 |
| 4.10 | Anexo 3..... | 213 |

INTRODUCCIÓN

El siguiente trabajo es una investigación acerca de la Representación Icónica de la Virgen María en la obra de Francisco Zurbarán y Bartolomé Esteban Murillo.

Las motivaciones para desarrollar la Tesis surgieron luego de querer conocer, cómo la imagen de la Virgen María, desarrollada en el Barroco Español logró penetrar en el inconsciente colectivo, quedando instaurada tan claramente su figura, siendo por esto reconocida, hasta el día de hoy.

En la primera parte, se expone cómo surge, la representación de la figura humana, relacionada con la forma femenina.

Luego se explica el período del Barroco Español, así como también la influencia y el poder de la Contrarreforma Católica en el Arte y en la religiosidad de la época.

Posteriormente se introduce en el estudio de los pintores a analizar, Zurbarán y Murillo. Se expone su obra plástica para mostrar con más claridad de lo que se está hablando. Se procede a hacer un análisis y un estudio de lo que expresaban los símbolos, que aparecen en los cuadros y a develar el trasfondo de lo que se quiere expresar mediante la pintura.

Se describen también algunos personajes emblemáticos, en un primer análisis iconográfico: La Virgen María, las Santas, y personajes bíblicos.

Después viene un análisis iconológico, este análisis se entiende en un sentido más profundo. En este se trata de articular una síntesis de las condiciones políticas, sociales y culturales, que dieron origen a la Representación Icónica de la Virgen María en la obra de Zurbarán y Murillo.

Los lineamientos de la investigación, siguen un estudio bibliográfico basado en todos los antecedentes que son necesarios para la investigación, es decir, aspectos del Barroco español, tanto en el campo de la historia de este período, como también en la representación pictórica de la Virgen María y de imágenes de santas y de otras figuras bíblicas femeninas. Enfatizando el estudio de la Iconología pertinente.

Se propondrá una conceptualización sobre el ícono de la Virgen María como Diosa (Mitología), la Virgen cristiana, católica.

El volumen de la tesis se debe al formato de las ilustraciones.

PROBLEMA

REPRESENTACIÓN ICÓNICA DE LA VIRGEN MARÍA EN EL BARROCO ESPAÑOL

La Imagen de la Virgen María ha sido representada desde los primeros tiempos del cristianismo, teniendo gran aceptación y captando el interés tanto de los fieles como de los miembros de la Iglesia Católica.

Al Ícono de la Virgen María, es decir a la representación simbólica de ella, se le concede un valor histórico, pues su imagen da a conocer momentos de su vida. Las imágenes de la Virgen María transmiten un contenido doctrinal, un soporte para la vida espiritual y por medio de ellas se puede establecer una comunicación directa con la Madre de Jesús.

Con la investigación se pretende conocer las implicaciones de la Representación Icónica de la Virgen María en el Barroco Español, revelándose así los temas en los cuales se la puede encontrar retratada y cómo se desarrollo su figura en este período.

Durante el Barroco la pintura adquiere un papel prioritario dentro de las manifestaciones artísticas, siendo característico ver en las distintas temáticas el poder que la Iglesia quería transmitir, al tratar temas en donde se reafirmaba la fe.

El denominado Siglo de Oro, se extendió por todo el siglo XVII, y es la etapa más fecunda y plena de las artes, la arquitectura, el teatro y las letras españolas.

En el campo de la pintura, este siglo va a dar alguno de los más importantes artistas de todos los tiempos, no sólo de España, sino del arte occidental.

En la pintura barroca española hay una serie de elementos comunes que son fruto del momento político y religioso que vive España. España está a la cabeza del movimiento de la Contrarreforma Católica. El protestantismo obligó a la Iglesia Católica a que definiera nuevamente su teología, a que se reorganizara como iglesia y a que evaluara de nuevo sus métodos de acción.

HIPÓTESIS

LA REPRESENTACIÓN ICÓNICA DE LA VIRGEN MARÍA ES RELEVANTE EN EL BARROCO ESPAÑOL

La mujer jugó un papel importante dentro de la sociedad de la época correspondiente al Barroco Español. Esto se manifiesta en las distintas temáticas que se ofrecen en su pintura. La mujer como figura en este período va evolucionando desde escenas domésticas hasta actividades más relacionadas con la cultura, tales como la acción de leer, clases de música etc. De ésta manera es retratada por importantes pintores, especialmente a través de retratos cortesanos. Siendo recordada, además en temas religiosos, mitológicos, en alegorías, en cuadros de género y de paisaje.

En los temas religiosos, se fueron desarrollando materias como la Inmaculada Concepción de la Virgen María, la Asunción y distintos pasajes bíblicos. En general en los temas mitológicos se la representaba, como una figura no tan idealizada como en los temas religiosos.

El Barroco fue un período de la historia del arte muy definido por sus grandes contrastes, generando cambios radicales en los conceptos humanos, científicos y artísticos.

Los recursos más representativos de la pintura Barroca, fueron ir desde un amaneramiento más absoluto a un naturalismo exacerbado.

El Barroco se encontró ante un período en el cual el arte, en este caso la pintura, fue una de las maneras de mostrar al pueblo cuáles eran los asuntos más atingentes. Exponiendo las distintas temáticas, cada nación o pintor de este periodo, mostraba en sus cuadros las ideas que quería expresar.

El realismo de las obras se usará para transmitir a los fieles católicos la idea religiosa, por lo cual la pintura barroca fue un instrumento particularmente importante para la propagación de la fe católica, entre otros. Las figuras adquirieron un marcado carácter realista en contraposición a las del periodo anterior, con fuertes rasgos expresivos y con gran carga de sentimientos y dramatismo.

OBJETIVOS GENERALES

Resaltar las siguientes ideas:

Analizar los cambios, referidos a la visión que se tenía de los temas sagrados. A los cuales se les fue dando una nueva mirada, incorporando más elementos, cambiando otros.

Observar el desarrollo de los temas en los que se retrataba a la mujer, los cuales tuvieron un desarrollo en este período, es decir de crecimiento y de ampliación de las ideas.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

Resaltar las siguientes ideas:

Analizar que el nacimiento del Barroco, se produjo gracias a una amplia actividad social, intelectual, cultural. Lo que llevó a catalogarlo históricamente como un período en donde se dio la aparición del racionalismo y de una nueva filosofía. Este intento de apertura a la razón se desarrolló en un tiempo de extraordinaria conflictividad y de crisis social en parte provocada por la actividad de la burguesía.

Visualizar que los artistas en el Barroco, utilizaron los símbolos para expresar las creencias y las preocupaciones de su tiempo. En todas las civilizaciones existen objetos que son testimonio de la estrecha relación entre la religión y el simbolismo. Los símbolos siempre han gozado de un valor místico, casi sagrado, ya que sus cualidades en cierta forma se relacionan con verdades mucho más profundas.

MARCO TEÓRICO

La dirección del siguiente trabajo, toma como sustento principal, la reflexión que se hace sobre la Pintura Barroca Española, en torno a la Representación Icónica de la Virgen María en la obra de Zurbarán y Murillo. Con autores como Elisa Arnau Gubert, Mariano de Palacios Sanchez, Enrique Valdivieso, estos creadores tratan acerca de los pintores a los cuales se hace referencia en la investigación, Zurbarán y Murillo.

José Camón Aznar, Guillermo Díaz - Plaja, Enrique Ferrari La Fuente, se refieren acerca de El Espíritu del Barroco y del Barroco como Arte de la Contrarreforma, así como Heinrich Wölfflin. Complementan estas ideas, los Estudios Iconológicos de Erwin Panofsky, entre otros.

METODOLOGÍA

La Tesis se iniciará con el acopio de información y el procesamiento de ella, de acuerdo a los propósitos de la investigación. Esto es, los aspectos recurrentes en torno a la investigación correspondiente a sus vínculos con el contexto histórico.

Para el desarrollo de la investigación se procede al estudio de las influencias que tuvo el Barroco, tanto de pintores que antecedieron y que sirvieron de inspiración para el desarrollo de más de dos siglos de creación pictórica, como de las condiciones políticas, económicas, y culturales de la época en que se desarrolló. Poniendo énfasis en el influjo de la Contrarreforma y en la investigación centrada en la obra de Francisco Zurbarán y Bartolomé Esteban Murillo.

El período del Barroco consta con innumerables pintores que resaltaron por su obra y que se pueden ir nombrando por hechos particulares. En el tema específico de la Tesis, se estudiará más a fondo a la figura de Francisco Zurbarán, y de Bartolomé Esteban Murillo. Se menciona de manera especial la obra de Caravaggio, la cual sirvió como antecedente del comienzo de la pintura del Barroco. Muchos pintores le dieron gran importancia al estudio de su obra. Viendo en él, a un innovador, el cual los marcó profundamente.

El arte religioso de estos años se alterna entre la fuerte popularidad y las complejas representaciones alegóricas, una ficción que representa una cosa con otra, de hecho, incluso reconociendo el peligro al que puede inducir una equivocada lectura de la imagen, la alegoría continúa siendo el vehículo predilecto de la Iglesia y de los gobernantes.

Además como antecedente de la influencia de la pintura española, en los artistas antes nombrados, también cabe nombrar la figura de El Greco. El final del siglo XVI en España contempla el definitivo asentamiento del modelo clasicista desarrollado en la variante manierista, acompañado de discusiones y propuestas teóricas que retoman algunos temas ya tratados en la Italia del Renacimiento. Es el período culminante de la Contrarreforma y desde diversos centros se aspira a un control lo más riguroso posible de la imagen.

CAPÍTULO I

1.1 Historia del Ícono de la Virgen María

Algunas de las primeras representaciones de la figura humana en la historia del arte corresponden a figuras femeninas.

Las representaciones constituyen formas de entender el mundo y se forman a partir de contextos culturales específicos en los que se crea ésta imagen. Este concepto que se produce se vuelve una idea, la cual muestra la época en la cual se circunscriben las costumbres, los hechos, el ambiente, y en conjunto la sociedad. Sirven finalmente como un testimonio del periodo en el cual fueron creados.

La representación de la figura humana femenina en la historia del arte, surge en el contexto de las religiones arcaicas que son manifestaciones de un culto primitivo referido a la Diosa Madre, que es anterior a los cultos de los dioses masculinos. En honor a una diosa creadora de todo lo existente, que dio nacimiento a la raza humana, y que simbolizaba la fertilidad, la fecundidad, el amor y la protección.

La Diosa Madre o Gran Diosa era representada como una figura humana y pronto surgió la necesidad de designar a una sacerdotisa, profetisa o Reina Madre que fuera su representante en la Tierra. Esta fue conocida con diferentes nombres, la diosa Inana en Sumeria, en Babilonia fue conocida como Ishtar, en Siria se la denominaba Astarté, en Israel como Astaroth, en Grecia como Afrodita, en Roma como Venus y en Egipto como Isis.

Tras esta larga evolución, y en el contexto de la religión católica, surge finalmente la Virgen María, que es la Madre de la Iglesia y la mediadora entre Dios y los hombres.

Volviendo a la Gran Diosa, esta debía personificar lo femenino, por lo tanto su representación debía mostrarla bella y atractiva.

Existen estatuillas datadas desde treinta mil hasta nueve mil años antes de Cristo, que eran una manifestación de adoración hacia las diosas, a quienes se

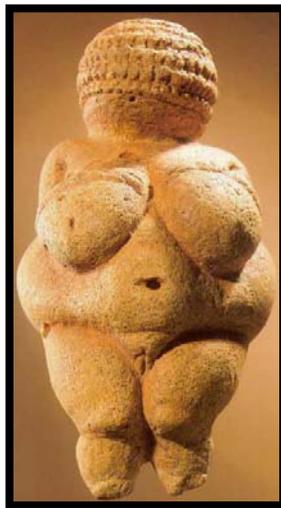
imaginaba emisarias de poderes divinos. Son un testimonio religioso de la historia humana.

El culto a la diosa paleolítica fue transformado en el culto a la llamada Gran Diosa, que estuvo presente hasta comienzos de la era cristiana.

Las figuras paleolíticas modeladas hace 30.000 años, se muestran tradicionalmente como diosas de la fertilidad.

Se han seleccionado las siguientes imágenes para tener en consideración:

Figura N° 1. Venus de Willendorf 30.000 a 25.000 a.C



Es una estatuilla labrada en piedra caliza, perteneciente al ¹paleolítico, específicamente el periodo Gravetiense europeo. En la figura se resaltan los atributos femeninos, especialmente los senos y el vientre. Este tipo de figuras tenía mucho que ver con la fecundidad y la maternidad. Su función mágico-religiosa era invocar la abundancia. Se la exhibe como un símbolo erótico y como una diosa, la Diosa Madre o Madre Tierra. Las mujeres desempeñaban un papel importante en la sociedad paleolítica, ya que posiblemente en esta existió el matriarcado, es decir preponderaba la autoridad femenina.

¹ Paleolítico: La Edad de la Piedra tallada, es un periodo comprendido entre 2,5 millones y 10.000 años a.C. Es la etapa más antigua y extensa de la Edad de Piedra que empieza con la aparición de los seres humanos. Durante esta larga fase, el hombre practicó una economía depredadora basada en la recolección de frutos y en la caza de animales. Se distinguen tres periodos del paleolítico inferior, medio y superior.

Figura N° 2. Isis



Isis es una de las diosas más importantes del panteón egipcio. Está representada con el trono, guardiana y diosa de la magia, la esposa y la gran madre, protectora de la maternidad, de los niños y de la familia.

En su inicio pudo ser una diosa madre que se convirtió más tarde en una deidad del cielo. Se le asoció con Osiris su hermano y esposo.

Figura N° 3. Venus de Cnido o Afrodita de Cnido.

Praxiteles 360 a.C



Durante la antigüedad clásica en Grecia, la representación de la figura humana se adaptó al canon de belleza. Para ello, las representaciones de las mujeres se presentaban con proporciones rigurosamente prescritas. La representación de la mujer era una convención establecida por artistas en obras religiosas, retratos,

etc. Muchos de los pintores y escultores manejaban las imágenes de la mujer sin interesarles mayormente su significado, sino que el interés iba más de la mano, del estilo y de la técnica.

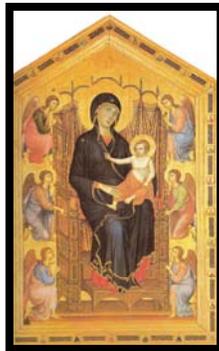
La escultura representa a la diosa griega del amor, la belleza y la fertilidad. Expresa principalmente el amor erótico. La seducción ha sido acentuada por la tersura que se obtuvo en el fino labrado del mármol, con formas femeninas curvilíneas y suaves.

Luego, la iconografía de la pintura románica se erigió sobre las tradiciones del pasado paleocristiano y prerrománico, que se fundieron con concepciones bizantinas contemporáneas.

El Arte Bizantino no busca acentuar las características fisonómicas, si no plasmar la figura humana con hieratismo y solemnidad. La pintura bizantina encontró en el mosaico su mayor campo de expresión, centrándose en los iconos o representaciones de Cristo, de la Virgen, de los Santos y de los temas bíblicos. Los personajes religiosos son representados inmóviles porque la verdad teológica es invariable.

En la Edad Media el Antiguo Testamento, los evangelios canónicos y apócrifos, los comentarios del Apocalipsis, las leyendas hagiográficas que narraban las vidas de los santos y los bestiarios, fueron las principales fuentes literarias que utilizó el artista de este periodo.

Figura N° 4. La Virgen María y el Niño Entronizados, con seis Ángeles. Duccio Di Buoninsegna. 1285.



La escala jerárquica, usada con frecuencia en la Edad Media, se destaca

representando al sujeto más importante, la Virgen María en este caso, como la figura más grande, sobre sus súbditos.

La Virgen María aparece siempre retratada como la Madre de Dios, sentada con el Niño Jesús en su regazo, la llamada "Divina Majestad, de pie sosteniendo al niño Jesús en sus brazos y señalándole como "Camino de Salvación". Diferentes escenas de las vidas de los santos decoran también los muros de las Iglesias, como por ejemplo de vida dedicada a defender los principios del cristianismo.

En el arte Gótico que abarca entre el 1140 y las últimas décadas del siglo XVI. El hombre consiguió una relación perfecta con la naturaleza, reflejando la espiritualidad. Lo sagrado dejó de ser algo distante, como en el románico y se acercó al hombre por medio de la naturaleza. La nota común que caracterizó a toda la pintura gótica fue el naturalismo derivado del pensamiento escolástico, que promovía el acercamiento del hombre al mundo que le rodeaba, viendo el reflejo de Dios en cada criatura. Esto llevó al hombre a analizar los detalles de la naturaleza y desarrollar un característico sentido narrativo en todas sus manifestaciones plásticas.

La finalidad de la pintura continuó siendo el adoctrinamiento popular, lo que generó una temática de rica iconografía que transmitiese el contenido religioso, con carácter narrativo y doctrinal.

En el Renacimiento la figura femenina, es admirada por sus hazañas y virtudes, por lo que resulta muy excitante y atrayente. Hay un replanteamiento en cuanto a su posición, a través de textos clásicos y religiosos. Se la idealizó hasta hacerla irreal. El Renacimiento es un periodo de iniciativa y actividad para la mujer, que en la vida de la corte dicta las leyes de la moda, pero no por esto descuida el cultivo de la mente, participa activamente, tiene habilidades discursivas, filosóficas y dialécticas.

En el aspecto religioso las artes reflejaron el anhelo por plasmar imágenes de la Virgen María, los artistas exploraron cada leyenda acerca de la vida de María y proliferaron las variaciones de los motivos antiguos. Todos los artistas estaban deseosos de obtener encargos religiosos y las oportunidades se presentaron. Los

Papas, los gobernantes, la nobleza, la burguesía, todos competían por la atención de los artistas.

Estaban presentes entre los temas más tratados, los mitos del pasado, la Virgen María con el Niño Jesús. La noción Medieval de la Virgen María como la nueva Eva, la criatura divina, pura y perfecta que guiaba a las personas a la salvación y a la felicidad dentro del Reino de los cielos obtuvo una nueva atención.

Figura N° 5. La Virgen de la Granada. Sandro Botticelli. 1487.



En la pintura la Virgen María es el centro de la composición, y está sentada con el niño sobre su regazo. María está rodeada de ángeles que llevan flores, símbolos de la perfección y la pureza de María, y libros, símbolos de su sabiduría. El Niño Jesús sostiene una granada, en alusión a la fertilidad y al poder procreador de su divina madre.

Con posterioridad el Barroco contrasta abiertamente con el ideal de armonía, proporción y medida que propugnó el Renacimiento. El pintor barroco plasma la realidad tal y como la ve. Con límites imprecisos, destacando los escorzos y las posturas violentas y las composiciones diagonales que dan gran dinamismo a la obra.

El arte barroco del siglo XVII, tiene el mérito de haber creado el tipo definitivo de la Inmaculada Concepción. Rodeada por ángeles, sus pies aplastan la serpiente, para recordar su victoria sobre el pecado original.

Figura N° 6. Inmaculada Concepción. Francisco Zurbarán, hacia 1630-1635.



El pintor realizó numerosas imágenes de este tipo, y a pesar de su progresiva evolución de las formas, en todas ellas hay pautas comunes. Los elementos simbólicos acompañan a la Virgen María a modo de emblemas.

1.2 LA EDAD DE ORO EN ESPAÑA

La Influencia Italiana: El Cuerpo Femenino

La época de máximo florecimiento cultural en España, denominado el Siglo de Oro, comenzó hacia finales del siglo XVI. La pintura española de este período, está representada por las obras de grandes pintores, entre los que destacan Velázquez, Zurbarán, Bartolomé Esteban Murillo y José de Ribera. Es emblemático en los comienzos del siglo XVII la presencia de Caravaggio (1571-1610) y de Annibale Carracci (1560-1609). Caravaggio es realista, aborda con la misma intensidad los asuntos de temática religiosa, la temática mitológica, la naturaleza muerta y el retrato. Es una búsqueda muy personal, tendiendo a descubrir la verdad de la naturaleza. Se contraponen la línea clásica inaugurada por Carracci. Su obra se puede admirar, en los frescos de la Galería Farnese. Los cuales renovaron el gusto por la mitología. Los frescos del gran salón del Palacio Farnese en Roma, llevados a cabo entre 1595 y 1605, son el conjunto arquitectónico decorado más ambicioso desde la Capilla Sixtina. El programa de Annibale consistió en la revalorización integral de la cultura clásica y del Renacimiento y por ello era inevitable tomar como referentes a Miguel Ángel, Rafael y la Capilla Sixtina.

Annibale Carracci, pretendía restaurar los cánones del arte clásico, apartándose del estilo manierista.

Encontrará amplia acogida en Francia e Italia mientras que la corriente de Caravaggio será la preferida de los españoles y ciertos núcleos centroeuropeos.

Figura N° 7. Frescos de la Galería Farnese. Annibale Carracci. 1595-1605.



Figura N° 8. Asunción de María. Annibale Carracci. Santa María del Popolo, Roma. 1600-1601.



Existe un contraste entre los colores azules y rojos pastosos, y las tonalidades terrosas de Caravaggio.

La visión de Annibale Carracci, tiene un sentimiento distinto al de Caravaggio, ya que Carracci, le imprime a sus cuadros una atmósfera de júbilo, ante un Caravaggio más profundo.

Como antecedente, para el surgimiento de la pintura barroca, es indispensable referirse a Caravaggio, ya que su singularidad fue la invención de un nuevo clasicismo, una realidad hecha de sentimientos y efectos muy bien estudiados y de significados siempre explícitos.

Caravaggio vivió con el estado de ánimo del fugitivo que se ve perseguido. Pintó cuadros donde se reflejan en los tonos sombríos, sus dramas personales.

Un motivo de gran carga sensual y continuamente abordado por el Barroco fue el de María Magdalena. Los autores experimentan una gran complacencia en presentar escenas sensuales y una serie de enérgicos contrastes entre la vida mundana placentera y lasciva de la cortesana y la exaltada contrición, es decir un dolor profundo de haber ofendido a Dios y la mortificación de la penitente. El tema ofrecía abundantes ocasiones para mostrar las imágenes sensuales y los tristes sentimientos, los que en ésta época complacían.

Figura N° 9. María Magdalena Penitente. Caravaggio. Galleria Doria Pamphili, Roma, hacia 1595.



Desde el hondo ensimismamiento de María Magdalena Caravaggio alcanza la pasión de una tragedia humana. María Magdalena solo se redimió de su licenciosa vida anterior tras una dura penitencia.

Figura N° 10. Magdalena Penitente o Magdalena Klain. Caravaggio. Marsella, Musée des Beaux-Arts. 1606.



Caravaggio da una nueva imagen de la penitente y abandona la manera tradicional de representar a los santos. Presenta a María Magdalena subyugada por el peso de sus pecados.

1.3 LA REPRESENTACIÓN DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN

Figura N° 11. Inmaculada Concepción. Velázquez. National Gallery, Londres. 1619.



El tema de la Inmaculada Concepción es uno de los más habituales del Barroco español, especialmente en la escuela sevillana, es decir Francisco Zurbarán, Bartolomé Esteban Murillo y Alonso Cano, cuyo esquema dictó Francisco Pacheco, suegro de Velázquez y maestro es este.² Se representaría a la Virgen María como a una mujer joven, coronada de estrellas y vestida de túnica roja y manto azul. Sus manos se colocarían a la altura del pecho, mientras que su cabeza miraría al lado contrario, creando un efecto de movimiento. María apoyaría sus pies sobre una media luna. Velázquez destacó las nubes del fondo y el efecto del paisaje de la zona baja del lienzo. El pintor le imprimió color a ésta temática destacándose de la sombría gama de colores de la época.

El Barroco, el estilo artístico más en consonancia con la sociedad cortesana debido a su gusto por la ostentación engendró numerosas obras representativas, muchas de ellas de la mano de Velázquez. El tema de la Virgen María y en especial el de la Inmaculada Concepción, fue uno de los más defendidos por el

² Pacheco Francisco. El Arte de la Pintura. Ediciones Leda. Barcelona. 1982. Página 40.

arte de la Contrarreforma. El tema de la Inmaculada Concepción producía roces internos en la Iglesia católica.

Los Franciscanos primero y Jesuitas después, fueron defensores a ultranza de la Inmaculada Concepción de la Virgen María pensando en que está había nacido pura y sin mancha. Luego este tema fue resuelto, y reconocido en forma dogmática en el siglo XIX.

Los Dominicos casi se quedaron solos en la no aceptación de la Inmaculada Concepción de la Virgen María. Pues la Iglesia española en general aceptó y celebró con entusiasmo esta doctrina, especialmente los Reyes Católicos.

San Bernardo y Santo Tomás de Aquino rechazaron la posibilidad de que la Virgen María hubiera sido concebida sin pecado original. Los dominicos, que seguían lo escrito por Santo Tomás, se encontraron enfrentados a los franciscanos que seguían a Duns Scotus. Esta disputa planteada ya en el siglo XIII, comenzará con mayor fuerza en el siglo XIV, con polémicas y disputas entre los partidarios de una u otra teoría.

Desde su introducción en Occidente en el siglo XII, la representación de la Inmaculada Concepción, tuvo una particular acogida en la península ibérica, y una especial la devoción de la realeza, lo que favoreció que parte del desarrollo iconográfico esté vinculado a artistas y tratadistas españoles, y que exista gran abundancia de cuadros dedicados al tema.

El dogma de la Inmaculada Concepción fue objeto de fuertes controversias en Sevilla a partir de 1615. Aunque hasta el siglo XIX la Iglesia no proclamaría el dogma de fe, que la establecía como una de las figuras principales en cuanto a la representación de las imágenes del catolicismo. Así, entre las imágenes más recurrentes de la iconografía popular española está la de la Inmaculada Concepción. Este dogma católico estaba siendo cuestionado por los protestantes en el siglo XVII, por este motivo en España se propició la representación de la imagen de la Inmaculada Concepción, por motivos religiosos derivados de la Contrarreforma. Para ello se transforma dicha imagen, motivo de una persistente representación en el Barroco español.

Con la expresión “inmune de toda mancha de culpa original”, la Iglesia confiesa que María en ningún momento y en modo alguno fue alcanzada por la culpa del pecado original que se transmite de generación en generación a la humanidad desde nuestros primeros padres. No se contemplan, sin embargo, en la definición dogmática los defectos que proceden del pecado original, como son la concupiscencia, la ignorancia y la sujeción a la muerte. Tampoco se pronuncia sobre si debía o no, la Virgen María contraer el pecado original por el hecho de proceder de Adán, aunque se afirmara sin lugar a dudas que de hecho no lo contrajo, ni siquiera en el primer instante de su existencia.

La Inmaculada Concepción de la Virgen María, es el dogma de fe³ que declara que por una gracia especial de Dios, la Virgen María fue preservada de todo pecado desde su concepción. El dogma fue proclamado por el Papa Pío IX el 8 de Diciembre de 1854, en la Bula⁴ Ineffabilis Deus⁵. Que causó inmenso júbilo en toda la cristiandad, esto significó un acrecentamiento de la piedad y del fervor popular y además sirvió para salvar la fe decaída y para restituir a la Iglesia católica su autoridad e influencia sobre los pueblos creyentes.

La Concepción Inmaculada de la Virgen María es un misterio, que la Iglesia fue descubriendo poco a poco, a través de los siglos. Hasta que fue definido como un dogma de fe.

En la Bula Ineffabilis Deus, en efecto se afirma la plenitud de gracia en María desde el comienzo de su existencia. Toda la argumentación de la Bula Ineffabilis Deus implica esta verdad y expresamente declara que “La Virgen María fue la sede de todas las gracias divinas, adornada con todos los dones del Espíritu

³ Dogma de fe: es una proposición que se asienta por firme y cierta y como principio innegable, que no admite réplicas. Ofrece los fundamentos y puntos capitales de doctrina, religión o ciencia.

⁴ Bula: es un documento papal referente a un asunto en específico que es enviado sellado a una persona o a un grupo en particular.

⁵ Bula Ineffabilis Deus: “Declaramos, pronunciamos y definimos que la doctrina que sostiene que la Santísima Virgen María, en el primer instante de su concepción, fue por singular gracia y privilegio de Dios omnipotente en previsión de los méritos de Cristo Jesús, Salvador del género humano, preservada inmune de toda mancha de culpa original, ha sido revelada por Dios, por tanto, debe ser firme y constantemente creída por todos los fieles”.

Santo y más aún, tesoro casi infinito y abismo inagotable de esos mismos dones, de tal modo que nunca ha sido sometida a la maldición (Pío XII, *Enfulgens Corona*, se recrea este punto).

En la misma Bula *Ineffabilis*, Pío IX indica brevemente que la Iglesia católica, iluminada siempre por el Espíritu Santo, no ha cesado de explicar y de fomentar esta original inocencia de la Virgen excelsa, coherente en grado sumo con su admirable santidad y dignidad sublime de ser la Madre de Dios.

La inmunidad otorgada a María es una gracia de Dios todopoderoso que constituye un “privilegio singular”, en otras palabras se trata de una excepción. Se diría que Dios se interpone entre la Virgen María y la ley del pecado, para que este ni siquiera le roce por un instante. Es, por lo tanto un privilegio extraordinario concedido a la que habría de ser Madre de Dios.

La dificultad que algunos teólogos tuvieron antes de la declaración dogmática para reconocer sin lugar a dudas a la Inmaculada Concepción de María, era la universalidad de la Redención operada por Cristo. ¿Cómo explicar la excepción en la herencia del pecado original, que todos recibimos y en la necesidad que todos tenemos de ser redimidos?

La respuesta del Magisterio es clara en este punto no se trata de una excepción: la Virgen María no es exenta de redención. Por el contrario, es la primera redimida por Cristo y lo ha sido de un modo eminente, en atención a los méritos de Jesucristo, Salvador del género humano. De ahí le viene toda esta santidad del todo singular de la que ella fue bendecida desde el primer instante de su concepción.

A la dificultad teológica sobre cómo podía una persona ser redimida sin haber contraído, al menos un instante, el pecado original, se responde con la distinción entre “redención liberativa” y “redención preventiva”. La primera es la que se aplica a todos nosotros, con el bautismo, la segunda es la que aconteció en María antes que pudiera incurrir en pecado.

Hasta llegar a la definición dogmática de la Inmaculada Concepción de la Virgen María jugó un papel importante el sentido común ilustrado por la fe del pueblo cristiano, que intuye que la Madre de Jesús no puede haber caído en el pecado,

que el Hijo de Dios no sería omnipotente sino hubiera investido a su Madre de todos los dones y de todas las gracias admirables que tenía en su poder y, sobre todo, de no dejarla ni un instante bajo el dominio del mal.

Enseña el Concilio Vaticano II, convocado por el Papa Juan XXIII. Iniciado en 1962 y concluido en 1965. Que para preparar una digna morada a su Hijo, quiso Dios que su Madre fuera santísima, libre de toda culpa y pecado, es decir, rigurosa y estrictamente inmaculada, sin mancha alguna de pecado. Para ser la Madre del Salvador, María fue dotada por Dios con dones a la medida de una misión tan importante.

La Virgen María obtuvo de Dios este singular privilegio a nadie concedido, precisamente por haber sido elevada a la dignidad de Madre suya. Pues esta excelsa prerrogativa, mayor que ninguna otra parece que pueda existir, exige plenitud de gracia divina e inmunidad de cualquier pecado en el alma, puesto que lleva consigo la dignidad y santidad más grandes, después de la de Jesús.

La Virgen María estuvo sujeta al dolor a consecuencia de su propia naturaleza humana, que de por sí está sujeta al dolor y a la muerte corporal. Lo cierto es que el privilegio de la Inmaculada Concepción lejos de sustraer el dolor de María, aumentó en ella su capacidad de sufrimiento, y la dispuso de tal modo que no desaprovechó ninguno de esos dolores y sufrimientos dispuestos o permitidos por el Padre, ofreciéndolos con los de su Hijo por nuestra salvación.

Santa María goza en el Cielo de la más perfecta bienaventuranza de la que pueda ser capaz una persona creada, manifestada tanto en su ascensión corporal al cielo como en su mediación universal. Allá se encuentra elevada a una dignidad majestuosa, hasta ser el centro amoroso en el que convergen las complacencias de la Trinidad. En ella tenemos el prototipo, el modelo de la perfección humana.

El triunfo tan singular de María dada su inocencia, santidad e inmunidad de toda mancha de pecado, hacen comparar a la Virgen María con el Arca de Noé, que se salva milagrosamente del naufragio general, asimismo con la escala de Jacob, que subía de la tierra al cielo, con la zarza que Moisés vio arder sin consumirse, refloreciendo fresca y bella. Se acumulan sobre María toda clase de alabanzas con diversos símbolos e imágenes.

1.4 LA INFLUENCIA DE FRANCISCO PACHECO

Francisco Pacheco fue un pintor español nacido en San Lúcar de Barrameda, Cádiz en 1564. Falleció en Sevilla en 1654.

Para desarrollar su labor de artista se traslada a Sevilla donde inicia su formación con Luis Fernández.

La obra de Pacheco sigue las formas de los grandes maestros, pero representa las figuras y ropajes con una dureza estática. En su estilo pictórico predomina un cierto método escultórico con dominio de la línea sobre el color. No evolucionó en su forma de pintar, por lo que es considerado un pintor modesto. En su estudio se formaron entre otros Diego Velázquez y Alonso Cano.

Aunque no fue un pintor relevante por su obra, Pacheco influyó considerablemente en la creación de esculturas y pinturas tras ser publicado su tratado "El Arte de la Pintura" de 1649, uno de los mejores tratados artísticos del Barroco español.

Dada su dedicación al estudio, análisis y explicación del arte, Pacheco influyó en forma relevante en la iconografía de la época. Como historiador de arte, los escritos de Pacheco son fundamentales, no sólo en datos sobre tendencias, escuelas y artistas, sino también por la explicación puntual de técnicas pictóricas.

La Inquisición tenía censores para las obras de arte, su fin era ver que éstas entraran dentro de los cánones permitidos, que las pinturas no se salieran de los estándares de la época. Pacheco fue un ferviente católico por lo que en 1618 la Inquisición le encargó de manera especial que velara por el mantenimiento de la ortodoxia, es decir que cuidara en conformidad con la doctrina tradicional el recato en las obras de arte, por lo que fue hecho censor de la Inquisición. Como censor pretende imponer las fórmulas para todas las concepciones sagradas limitando de esta manera todos los rasgos de inspiración del artista.

La iconografía de la Inmaculada Concepción la dictó Francisco Pacheco representándola a una edad juvenil, vestida con túnica blanca y roja y manto azul, símbolos de pureza y eternidad. Coronada con doce estrellas, que representan las doce tribus de Israel, según otra interpretación las doce estrellas en la cabeza de la Virgen María contienen doce Avemarías en honor a las doce gracias de la

Santísima Trinidad. Cuatro el Padre Nuestro, cuatro el Hijo y cuatro el Espíritu Santo y por último las doce estrellas expresarían la Corona de su reinado sobre los ángeles, sobre los santos, sobre los apóstoles, sobre los Patriarcas de la Iglesia y también esa corona de estrellas simbolizaría que es Nuestra Señora y Reina.

La media luna bajo sus pies indicaría la soberanía sobre todo lo creado, y otra interpretación dice que la cristiandad entiende el creciente de la luna bajo los pies de la Virgen María, como un símbolo de la victoria de la cruz sobre la media luna turca.

La serpiente a sus pies simbolizaría el dominio sobre el pecado ⁶ y sobre el mal.

ZURBARÁN:

Desde la Edad Media podían observarse repetidos signos de devoción hacia la Inmaculada Concepción en España, pero fue durante los años de aprendizaje de Zurbarán cuando el culto mariano alcanzó sus más alta expresión, sobre todo en la capital andaluza. Los sevillanos se dedicaron sin cesar a defender la gloria de la Madre de Dios, lo que contribuyó al nacimiento de una nueva imagen. Se trataba de lograr transcribir sobre una tela un concepto puro. El Dogma de la Concepción Inmaculada de la Purísima.

Durante la primera mitad del siglo XVII una de las interpretaciones más personales y originales fue la de Zurbarán. Cuando realizó sus primeras Inmaculadas Concepciones, por el año 1630, la intensidad de las disputas marianas en Sevilla era menor pero en ningún momento cayó en el olvido. En esa década los dominicos sevillanos tuvieron un especial cuidado en demostrar su amor a la Virgen María y su descontento porque alguna vez se hubiera dudado de ello.

Las Inmaculadas iniciales de Zurbarán siguen, en líneas generales, el modelo tradicional de las Inmaculadas sevillanas de gran delicadeza física e intimidad espiritual. Las iconografías muestran imágenes adolescentes, con símbolos de las

⁶ Pecado: es una falta contra la razón, la verdad y la conciencia recta. Es una falta al amor verdadero que debemos a Dios, a nosotros mismos y al prójimo

letanías⁷ entre las nubes rodeando los cuerpos, asimismo están presentes destellos de luces y cabezas de ángeles. Así ocurre en las Inmaculadas del Museo Diocesano de Sigüenza y del Museo del Prado, diferenciadas en las formas y los colores de la vestimenta, posiblemente por imposición del cliente, la disposición de la cabeza y otros detalles. Cambiante será en estas obras iniciales el asunto de los colores litúrgicos, pero no así el de la luna menguante, sobre la que se yerguen las imágenes de la Virgen. Aquí Zurbarán sigue lo dispuesto y pintado por Pacheco, siempre con cabezas de ángeles alados que elevan el cuerpo. Recurre también Zurbarán a los paisajes inferiores simbólicos que van sustituyendo a los elementos de las letanías repartidos simétricamente alrededor de la Virgen y que más adelante terminarán casi por desaparecer.

En la representación de la Madre de Jesucristo, Zurbarán presenta una evolución. En sus primeras obras entre 1630-1632 la Virgen María luce un manto azul y túnica rosada, realizadas con una sólida y potente volumetría. A partir de 1632, la Inmaculada pasa a vestir manto azul y túnica blanca.

Los modelos zurbaranescos de la década de los cuarenta reproducen tipos de jóvenes más esbeltas con vestimentas ceñidas, con tonalidades en las que predomina nuevamente el rojo y el azul, cambia la disposición de la luna, y siempre, manteniendo un tratamiento severo en la imagen devocional. Destacan en este período las Inmaculadas del Museo Cerralbo de Madrid, del Ayuntamiento de Sevilla y de la colección Kress de Nueva York.

Las Concepciones de la década de 1650 y comienzos de 1660 vuelven a llenarse de presencias infantiles, símbolos de pureza e inocencia, sin necesidad ya de alegorías que demuestren su condición religiosa. Las telas blancas y azules, así como otros elementos de las composiciones, cada vez más simplificados, recuerdan las instrucciones de Pacheco. Sin embargo, el movimiento corporal con ligera curvatura y el de los mantos más agitados, siempre con matices entre las distintas piezas, no hubiera sido del agrado de tratadistas.

La elaboración iconográfica del tema se había ido forjando poco a poco a lo largo del siglo XVII, sobre la base de la visión apocalíptica de san Juan.

⁷ Letanía: oración colectiva y pública hecha a Dios, a la Virgen María y a los santos, formada por una serie de invocaciones ordenadas.

En la elaboración de la imagen de la Virgen María Zurbarán pone acento en el realismo, ofreciendo al espectador un rostro cercano, alejado de idealizaciones. Zurbarán fue uno de los artistas que trató con un carácter particular y singular el tema de la Inmaculada Concepción.

MURILLO:

En cuanto a Bartolomé Esteban Murillo, este intentó renovar la iconografía de la Inmaculada incluyendo el dinamismo y el movimiento característico del Barroco. La Virgen María se muestra en actitud triunfante, viste amplia túnica blanca y manto azul, los ropajes van dando muestras de movimiento, en sintonía con la cabeza y el pelo de la Virgen María. Los ángeles gozan de una gracia especial.

Entre 1650 y 1660 Murillo se centró en la interpretación del tema de la Inmaculada Concepción.

Una de las órdenes defensoras de esta advocación fue la de los franciscanos, estos fueron los primeros en encargarle un cuadro con ésta temática.

El hecho de que Murillo pintara gran número de Inmaculadas se debió a la pasión con que se vivió en Sevilla la polémica sobre si la Virgen María había sido concebida o no sin pecado original.

En cuanto a su iconografía Murillo redujo drásticamente los atributos de aquella mujer que San Juan vio en el Apocalipsis, sólo conservó la luna, siempre en cuarto creciente salvo la que pintó para los franciscanos hacia 1650.

Murillo se concentra siempre en la fuerza que en sí misma posee la figura de la Inmaculada, que imprime a muchas de ellas con las diagonales del manto y en el carácter de una visión divina. Sitúa a la Virgen María en un espacio celestial habitado por ángeles e iluminada por una luz sobrenatural.

En el tema de la Inmaculada, Murillo se dejó llevar por su interés en la captación de la infancia, algunos de sus Inmaculadas, son casi niñas. Niñas o jóvenes, porque como explicaba un sermón de la época, quien está a la vista de Dios nunca envejece. Murillo creó un prototipo de belleza femenina. Los grupos de ángeles, las diagonales de los mantos, las zonas de sombras, a veces se complican y van creando junto con la figura principal un ritmo de curvas en ocasiones muy movidas, que preludian el gusto rococó.

La devoción a la Inmaculada Concepción en la ciudad de Sevilla en el siglo XVII tiene, múltiples formas de expresión, fiestas, procesiones, polémicas, textos, etc.

VELÁZQUEZ:

Los principios formulados por Francisco Pacheco, también influyeron en Velázquez, en lo tocante a la representación de la Inmaculada Concepción. Velázquez se mantuvo fiel en lo esencial a esas normas, pero introdujo algunos elementos discordantes, tales como la transformación del color tradicional del vestuario, comúnmente blanco, en intensos reflejos rojizos, prescindió además de la Corona de la Virgen María.

El estilo naturalista, los contrastes de claroscuro, la luz que ilumina el cielo cubierto de nubes y el colorido energético parecen estar en contraposición con el tema sagrado, pero en realidad lo resaltan con el estilo particular de Velázquez.

CAPÍTULO II

2.1 EL BARROCO ESPAÑOL Y EL SIGLO XVII

El Barroco Español se desarrolla en un período muy largo y prolífico que supera con creces el siglo XVII y se adentra en el siguiente.

El siglo XVII fue de una profunda crisis económica en la península española; sin embargo, recibió el apodo de Siglo de Oro, en el terreno religioso, cultural, artístico y literario. El siglo XVII es caótico desde el punto de vista económico a nivel europeo.

En España los problemas son todavía mayores debido al escaso desarrollo económico. La economía española estaba arruinada debido a una serie de factores: Una sucesión de malas cosechas debido a catástrofes naturales generan hambre y epidemias. Esto conlleva en general al retroceso de la producción en Castilla.

En Valencia el impacto de la expulsión de los moriscos, es muy fuerte debido a que la agricultura de este reino estaba en gran parte en sus manos, y la nobleza dependía igualmente de ellos.

Se produce además una decadencia de las ciudades castellanas que poseían un cierto nivel de desarrollo industrial. Segovia, Toledo y Sevilla.

Para agravar más la situación se produce un gran descenso de las cantidades de oro y plata que llegaban de América.

La grave crisis monetaria es una de las causas más importantes de esta recesión. Ante esta situación los monarcas del siglo XVII, van a alterar y manipular las monedas en circulación, dando lugar a varias alteraciones, donde las monedas tenían un valor nominal que no le correspondía, provocando modificaciones en la ley de los metales. Lo que provocó una subida de los precios. Esta situación llega a tocar fondo en el año 1680.

Las consecuencias sociales fueron muy importantes. La primera de ellas fue que Castilla se despuebla, es la zona más afectada por la crisis, y es donde recaían la mayoría de los impuestos. Debido a toda esta grave situación la gente se va a vivir a la periferia, a zonas menos afectadas por la presión fiscal.

La sociedad española del siglo XVII era un conjunto de clases sociales escindidas. La nobleza y el clero ocupaban un lugar prioritario, por lo que tenían tierras y privilegios, mientras que el campesinado sufrió en todo su rigor la crisis económica. La miseria en el campo arrastró a muchos campesinos hacia las ciudades, donde esperaban mejorar su calidad de vida, pero en las ciudades la mayor parte debieron dedicarse al ejercicio de la mendicidad o a la delincuencia.

La jerarquización y el conservadurismo social dificultaban el paso de un estamento a otro y sólo algunos burgueses lograron acceder a la nobleza. La única posibilidad que se ofrecía para tener más privilegios en forma más expedita era ingresar a la vida religiosa, este hecho, unido al clima de fervor religioso, trajo como consecuencia que durante el siglo XVII se duplicara el número de eclesiásticos en España. La sociedad española respondía a un modelo rígido, socialmente jerarquizado, era una sociedad anclada en los privilegios de unos pocos, las clases aristocráticas y el clero.

La reforma católica tuvo sus principales teólogos en España y sus postulados rigieron la codificación artística, más que en cualquier otra nación del ámbito católico europeo. A esta situación contribuyó el hecho de que el absolutismo monárquico predominante en toda Europa se viera más atenuado ante el poder eclesiástico. Tal situación influye sobre las artes, donde los encargos serán en su mayoría provenientes de la Iglesia, lo que marca el predominio del tema religioso en detrimento de la mitología, pinturas de guerra y profanas.

La iglesia movilizó el arte para sus fines propios, la Contrarreforma hubo de intervenir también en el terreno estético. El arte fue utilizado para propagar en sus imágenes las ideas religiosas revitalizadas y concebidas según el nuevo espíritu y para transmitir sentimientos y estados de ánimo a las masas devotas. El catolicismo de la Contrarreforma, señaló al arte una nueva misión o más bien renovó su antigua misión en la propagación de la enseñanza de la Iglesia como aliada de la palabra.

Mientras el protestantismo creía poder abstenerse del arte plástico y edificaba su predominio por medio de su fuerza espiritual.

Los artistas no solamente se limitan a desarrollar las líneas del arte anterior, sino que también emprenden la búsqueda de nuevas formas que se convertirán en lo sucesivo en referencia para muchos como en el caso de Velázquez.

Entre los temas preferidos por los pintores de este período está el cuadro histórico con finalidad conmemorativa, pero ante todo como representación de la historia sagrada, el retrato, la naturaleza muerta y el bodegón. El tema histórico supone una cuidadosa investigación de la realidad y se acompaña, a medida que avanza el siglo XVII, de una connotación moralizante, meditativa, y una reflexión sobre el término de los placeres terrenales.

Las siguientes generaciones siguen estando muy influidas por los modelos flamencos que trae a España Rubens, quien, conjuntamente con su tendencia a elementos espectaculares desarrolla, su pintura hacia la exteriorización de los sentimientos. Todo ello favorece composiciones muy complicadas desde el punto de vista formal, un nuevo y variado uso cromático que se aleja cada vez más de la mesurada armonía de Velázquez o de Alonso Cano.

2.2 LA CONTRARREFORMA Y EL BARROCO

El Barroco fue un fenómeno histórico caracterizado espiritualmente por el sello especial que le imprimió el catolicismo, dispuesto a una acción expansiva en su lucha contra el protestantismo. Es la Contrarreforma uno de los varios aspectos, de la multiforme agitación cultural del tiempo que va de mediados del siglo XVI a mediados del siglo XVII, donde sus efectos tuvieron su mayor alcance.

La reforma protestante provocó una renovación del catolicismo romano conocida como la Contrarreforma, promovida por el Concilio de Trento (1545-1563). El movimiento de reforma católica no sólo puso fin a muchas de las prácticas, como la venta de indulgencias, sino que además fomentó la formación de nuevos órdenes, como la Compañía de Jesús, basada en la rigurosidad intelectual, la cual bajo la dirección de su fundador San Ignacio de Loyola trató de dar una mayor importancia a la atención pastoral y al trabajo misionero.

La Contrarreforma estableció asimismo la supremacía de los sacerdotes, la importancia de los sacramentos y se reforzó la autoridad del Papa.

Correspondió al arte traducir e interpretar intuitivamente este ideal en formas expresivas de valor persuasivo y significación tradicionales. Este movimiento fue unánime y universal, y se extendió a todos los países católicos, del mismo modo fueron sus efectos en todas partes semejantes. Las obras de arte religioso presentan, en todos los países la influencia de la Contrarreforma, con ciertos rasgos generales y motivos semejantes. Esto es lo que ocurre en España, en Francia, en Bélgica y Alemania.

El espíritu reformista fue insinuado en el mundo católico por medio de la Iglesia. Generando desconfianzas respecto al arte anterior, que los laicos tenían que tener en cuenta y que afectaron profundamente a los artistas.

El elemento que contribuyó a profundizar y a sensibilizar el arte de la Contrarreforma y que influyó en toda la vida espiritual fue la Mística, ella constituyó, una parte esencial del catolicismo.

Desde la segunda mitad del siglo XVI, España se ve invadida por una ola de fe y de sentimiento místico, que alcanza todas las clases sociales. En sus

fundamentos, la mística⁸ resucitada en España es idéntica a la medieval y muestra su mismo doble aspecto ascética y erótica. Debido a esto surge el impulso amoroso del alma hacia la unión con Dios en el éxtasis.

El espíritu de la Contrarreforma y el arte que de él se derivaba abarcaban una amplia geografía, por lo que no en todos los países adoptaron las mismas posturas estéticas. A pesar de la dependencia de los modelos italianos, el Barroco español, que comienza con el siglo XVII, hizo suyos los postulados ideológicos del momento, aportando nuevas visiones, en ocasiones singulares y originales, para la plástica y la arquitectura.

Existe otro elemento destacado en esos años, que ejercería una notable influencia en la pintura de la época, el Grabado. Las estampas se convirtieron en modelo, para gran parte de las composiciones de los pintores españoles, ya fueran de Durero, Raimondi, Cornelis Cort o Rafael Sadeler. La traducción de obras italianas era realizada muy a menudo por grabadores flamencos, lo que se convirtió a su vez en una entrada directa para la influencia del arte que provenía de Flandes.

Los temas tratados hacían referencia sobre todo a pasajes del Nuevo Testamento, con predilección por los misterios. También se trataron con profusión escenas relativas a la vida de Jesús y de la Virgen María.

Sin duda la Inmaculada fue el tema predilecto entre los pintores y escultores españoles. Los ejemplos se multiplicaron, sobre todo en los retablos, al tiempo que San José adquirió un gran arraigo popular. Los temas hagiográficos, es decir los relativos a las historias de las vidas de los santos también fueron muy comunes destacando entre la producción de Zurbarán, para mostrarlos ante los ojos de los fieles como ejemplo a seguir. En estas representaciones los postulados contrarreformistas fueron aplicados con mayor acierto por los artistas, tanto por la escuela toledana como por la madrileña y la valenciana.

El decorativismo y la exuberancia típica del Barroco da altísimos resultados en grandes obras, por regla general encargos religiosos caracterizados por una fuerte participación popular, quedan de ello ejemplos como la nueva fachada para

⁸ Mística: parte de la teología que trata de la vida espiritual.

la antigua catedral de Santiago de Compostela y el extraordinario altar llamado El Transparente, en la catedral de Toledo, dos testimonios de la interpretación del nuevo arte que continúa sin sobresaltos a lo largo de las primeras décadas del siglo XVIII.

Los óleos encargados son con frecuencia de gran tamaño, emplean colores vivos y muy variados, resaltados por varios focos de luz que provienen de todos los lados, contrarrestrándose unos a otros, creando grandes sombras y zonas iluminadas. Los personajes aparecen en posturas muy dinámicas, con rostros y gestos muy expresivos puesto que el Barroco es la época del sentimiento.

Las composiciones fueron grandiosas, con personajes vestidos ricamente, en alegorías religiosas o mitológicas, las grandes escenas de corte o de batalla, son los ejemplos más evidentes del arte Barroco.

El barroquismo es un estilo de expresión artística propio del siglo XVII occidental, y el sentido de su estética es la reacción contra lo clásico. Contra la frialdad académica, contra la sujeción a la fórmula, a la medida, al arquetipo, que el Renacimiento impusiera en todas las artes, el barroquismo propugna la expresión, la independencia de la norma y de la sistematización, el abandono de cánones y módulos para entregarse a la más grandiosa creación artística.

El hombre de este tiempo dominó una técnica muy depurada. Se sirvió de todo el extenso repertorio de su fantasía, lo que permitió dar a la inspiración y a trascender el valor de las artes.

Se distinguen en toda la península Ibérica importantes figuras de artistas, reconocidos a nivel mundial, repartidos en diversas escuelas regionales con características originales y propias. A pesar de la profunda crisis económica y política que afecta a España en el siglo XVII, el inesperado y excepcional florecimiento de las artes permite definir ese tiempo. Con un gran desarrollo de las artes figurativas, de la Literatura y del teatro, que empieza a partir de finales del reinado de Carlos II.

La pintura del siglo XVII español parece muy interesada desde el principio por el valor de la luz con un fuerte acento del claroscuro, el llamado tenebrismo, con influencias caravaggescas, que deriva también de una búsqueda autónoma ligada

a la intensa religiosidad y presencia de la iglesia, cuya visión simbólica de la luz, imagen del Bien, retoma en contraposición y pugna con la oscuridad imagen del Mal.

2.3 LA SOCIEDAD DE LA ÉPOCA

Los Reyes Católicos habían construido el nuevo estado que se había estructurado como un conjunto de reinos por tener los mismos monarcas, pero que mantuvieron sus propias leyes e instituciones. Desde el siglo XVI se manifestaron conflictos entre una tendencia centralizadora, que trataba de homogeneizar los territorios de la corona, y una tendencia descentralizadora que buscaba el mantenimiento de las leyes e instituciones particulares de cada territorio. A estas tensiones de tipo político se les vino a unir en el siglo XVII las derivadas de la dura crisis económica y social que sufrió la monarquía hispánica, a causa de guerras, epidemias y otros conflictos.

La principal innovación en el funcionamiento del sistema político de la monarquía española en el siglo XVII fueron los validos. Los validos eran, miembros de la aristocracia, en los que el rey depositó su confianza. Fue un cargo político que jamás fue institucionalizado, este cargo debe su existencia a la confianza depositada por el rey, en una persona que gobernaba en su nombre, desde sus inicios surgió una polémica por la misión que tenían a su cargo. Algunas personas pensaban que los validos usurpaban la voluntad del rey, interponiéndose entre éste y los súbditos, impidiendo que sus quejas llegasen a la cúspide del poder, otros, sin embargo, estimaban necesarias sus funciones por la complejidad del sistema de gobierno.

Los validos intentaban gobernar al margen de los consejos, por lo cual, procuraban apartar a sus posibles enemigos de la Corte y del Consejo de Estado.

Este miembro del poder político surgió también en Inglaterra y Francia.

Entre los siglos XVI y XVII, se perfiló un importante cambio en la dirección política de los principales estados europeos. La figura del ministro del rey, responde a una exigencia de dirección política de los asuntos cotidianos y de coordinación de los aparatos burocráticos.

La aparición de los validos se debió a las posibilidades que brindaba de reforzar la autoridad real en un contexto de crecientes dificultades. Le imprimió agilidad y eficacia al proceso de toma de decisiones y también para el apoyo de las políticas del gobierno.

El monarca se desentendía de las labores de gobierno y el valido tomaba las principales decisiones. Las razones de su aparición se deben a que las labores del gobierno se hacían cada vez más complejas y los llamados Austrias menores no se destacaron por la buena gestión de su gobierno. Han sido considerados como reyes débiles que dejaron el gobierno del estado a los validos. A veces se ha considerado esta debilidad como la responsable de la decadencia demográfica, económica y política, lo que derivó en el final del Imperio Español en Europa.

Los validos de los Austrias del siglo XVII fueron los siguientes: Felipe III (1598-1621) con El Duque de Lerma y el Duque de Uceda, Felipe IV (1621-1665) con el Conde Duque de Olivares y Luis de Haro como sus asesores de Gobierno y Carlos II (1665-1700) con el Padre Nithard, Fernando Valenzuela, Juan José de Austria, y el Duque de Oropesa, como las personas que le ayudaron en sus labores ejerciendo el poder.

FELIPE III

Felipe III nació el 14 de Abril de 1578 en Madrid, siendo el último hijo de Felipe II y de Ana de Austria.

A la muerte de su padre en 1598 pasó a ocupar el trono de España y Portugal, ya que Felipe II consiguió la unidad ibérica en 1581 con la anexión de los territorios de Portugal a la corona española.

En Abril de 1599 Felipe III, contrajo matrimonio con su prima Margarita de Austria.

Siguió la política de intolerancia religiosa, en 1609 decretó la expulsión de los moriscos. Los moriscos, palabra que deriva de moro, fueron los musulmanes españoles, obligados a convertirse, por propia voluntad o a la fuerza, al cristianismo, tras la toma de Granada en 1492, hasta su expulsión de España en 1610.

Los moriscos optaron por la conversión al cristianismo, más que por una sincera convicción religiosa, por razones de conveniencia sociales y económicas.

El término morisco se impone de manera absoluta a partir de 1570. Con el decreto de expulsión del 4 de Abril de 1609, ordenado por Felipe III, termina la existencia de moriscos en España.

Esta medida afectó especialmente a los reinos de Aragón y Valencia y provocó el despoblamiento de determinadas zonas y falta de mano de obra agrícola.

En el año 1609 además se firmó la Tregua de los Doce Años con los Países Bajos, en la cual se reconoció oficialmente la existencia de Holanda. Esta paz permitió al gobierno enfrentarse con el problema de los moriscos, cuya integración en la sociedad española se había hecho muy difícil, tras las sublevaciones de las ⁹Alpujarras, por lo que se decidió su expulsión por motivos religiosos y de seguridad interior.

El reinado de Felipe III supuso el mantenimiento de la hegemonía española en el mundo, pero sus dificultades económicas y la cesión del gobierno a privados o validos predecía ya el declive del Imperio. El 21 de Marzo de 1621, murió Felipe III, a la edad de cuarenta y tres años y tras veintidós de reinado

⁹ Conflicto acontecido entre 1568 y 1571, en protesta contra la Pragmática Sanción de 1567, que limitaba las libertades religiosas de la población morisca.

FELIPE IV

Felipe IV nació en Valladolid en 1605, hijo de Felipe III y Margarita de Austria, reinó entre 1621 y 1665, tras el inesperado fallecimiento de su padre.

Su valido el Conde Duque de Olivares provocó que España volviera a implicarse en los grandes conflictos europeos. La monarquía española participó en la Guerra de los Treinta Años¹⁰, apoyando a los Habsburgo de Viena y a los príncipes católicos de Alemania. El fin de la Tregua de los doce años (1609-1621) añadió un nuevo frente al conflicto.

La paz de Westfalia¹¹ no marcó el fin de las hostilidades. La guerra continuó hasta 1659 contra Francia.

El monarca fue un mecenas de las artes y las fiestas en la corte, promoviendo la creación literaria, artística y teatral.

En los últimos años de su reinado la monarquía se encuentra sumida en una profunda recesión económica, por lo cual la autoridad real estaba siendo cuestionada por amplios sectores sociales.

Los cuarenta y cuatro años de su reinado dan paso a la pérdida de la hegemonía española en Europa ante la indiferencia de una empobrecida población.

¹⁰ La Guerra de los Treinta Años (1618-1648). La rivalidad entre católicos y protestantes y la lucha de intereses entre las grandes monarquías de la época provocaron el estallido de una gran guerra en Alemania, que se extendió asimismo por Dinamarca, Suecia, Holanda, Inglaterra, Francia, Polonia, Rusia, Transilvania, el Imperio Turco, los Estados Italianos, y por supuesto en un lugar destacado España, que apoyó la política Católica de los emperadores Habsburgo. Las circunstancias cambiantes del enfrentamiento se vieron complicadas con la aparición de otros conflictos en distintos puntos de Europa.

¹¹ Paz de Westfalia de 1648 puso fin a la Guerra de los Treinta Años. Este tratado significó el triunfo de las monarquías independientes y la búsqueda del equilibrio diplomático y militar y la derrota de la idea de una Europa en la que los reinos estarían subordinados al emperador y al Papa. La Paz de Westfalia supuso el fin de la hegemonía de los Habsburgo o Austrias en sus dos ramas, la de Madrid y la de Viena, en Europa.

CARLOS II

Carlos II nació en 1661, era hijo de Felipe IV y de Mariana de Austria. Fue rey de España entre 1665 y 1700.

A los dieciocho años se casó con Luisa de Orleans, hija del Duque Felipe de Orleans, hermano de Luis XIV. En 1690 tuvo lugar su segundo matrimonio con Mariana de Neoburgo. Carlos II no tuvo descendencia con ninguna de sus dos esposas, dando lugar al problema sucesorio que trajo como consecuencia el final de la dinastía de los Austrias españoles.

La débil monarquía de Carlos II fue incapaz de frenar el expansionismo francés de Luis XIV, España cedió diversos territorios europeos en las Paces de Nimega, Aquisgrán y Ryswich. Su muerte sin descendencia al trono español generó un conflicto europeo general. La Paz de Utrecht en 1713 significó el fin del Imperio Español en Europa.

La desastrosa situación económica y la crisis política y social heredadas del reinado de su padre unido a la ineficacia e incapacidad de gobernar acrecentaron la crítica situación de España.

Al morir Carlos II se provocó la guerra de sucesión al trono que daría paso a una nueva dinastía en la monarquía de España, la de los Borbones.

El siglo XVII fue testigo de la aparición y consolidación de un nuevo orden internacional en Europa. Las guerras fueron una constante.

2.4 EL CONCILIO DE TRENTO

El Concilio de Trento fue celebrado entre 1545 y 1563, fue convocado por el Papa Paulo III, para fijar el dogma católico y crear nuevos medios de difusión de la doctrina.

Entre sus consecuencias inmediatas pueden mencionarse que en cuanto al Dogma, se mantuvo la creencia en la salvación por la fe y también por las obras. Se ratificaron los siete sacramentos, el celibato sacerdotal, el culto a la Virgen María a los Santos, la posición del Papa como cabeza de la cristiandad y la autoridad exclusiva de la Iglesia para interpretar los textos sagrados.

Se crearon los seminarios para mejorar la educación del clero, se fundaron numerosas escuelas, se estableció el catecismo y se intensificó la labor misionera en otros continentes.

La Compañía de Jesús, fundada en 1540 por San Ignacio de Loyola, fue el principal apoyo de los papas para poner en práctica la Contrarreforma.

Se pedía a los artistas que trabajaban en obras religiosas que, narraran las historias sagradas centrándose en lo principal y prescindiendo de detalles que distrajesen la atención. Se solicitaba tratar los temas religiosos de forma elevada, es decir, con respeto, entendiendo esto como seguir fielmente los textos bíblicos y sagrados y no otros que hasta entonces también se empleaban, como los evangelios apócrifos.

El Concilio de Trento justificó y alentó el culto a las imágenes y a la representación de los misterios sagrados, para responder y hacer frente a las ideas iconoclastas y a la sobria estética protestante. En ese sentido el Barroco sería el arte de la Contrarreforma. El Concilio de Trento propició el trabajo de los artistas. Ejerció una gran influencia sobre la producción artística, recomendando que el arte sacro fuera claro, sencillo y comprensible, potenciando su carácter didáctico. El objetivo de su interpretación era ser realista y estimular la fe de manera sensible, no razonada. Por todo ello, la plástica barroca tuvo en el naturalismo su más fiel reflejo. Los eclesiásticos se propusieron recobrar el poder perdido. La jerarquía se hizo más rigurosa, se formó el poder papal y la organización se centró en Roma. Algunas órdenes, como los jesuitas, se

reafirmaron como soldados de la fe, con lo cual se dedicaron a la conversión o exterminación de los herejes.

El Concilio de Trento ordenó vigilar que de las obras no se dedujesen opiniones falsas, supersticiosas o contrarias a la doctrina y prohibió también la representación de la desnudez de escenas impúdicas o escandalosas.

Pintores y escultores recibieron de la Iglesia una normativa precisa con el fin de proclamar e ilustrar las grandes verdades de la fe y con ello, adoctrinar los grandes temas de la doctrina, es decir, la exaltación de la Eucaristía, la glorificación de la Virgen María y de los santos, la iluminación del hombre por la gracia. Con estas directrices se perseguía también inculcar la piedad en los fieles, así como responder a los movimientos protestantes.

Entre 1610 y 1630 se produjo la gran oleada de canonizaciones de los grandes héroes de la Contrarreforma sevillana. Todo este nuevo grupo de santos de la Iglesia, abrieron nuevas posibilidades iconográficas al mundo de la pintura sevillana que se vio con prontitud reflejada en sus obras.

El efecto de los cánones y decretos del Concilio de Trento sobre la cultura y el arte sevillano de ésta época, como ocurrió en el resto del orbe católico, fue esencialmente psicológico, ligado al autoconvencimiento de la bondad de una serie de valores que pesaban sobre las conciencias y los hechos y que para perpetuarse adoptaron un carácter sacralizado o divinizado. Su progreso proporcionó a la cultura y al arte, en el ámbito sevillano y en general, una de sus características más importantes, su marcado carácter simbólico y alegorizante. En este sentido la pintura de Zurbarán fue, tanto en sus series monásticas como en el tratamiento de sus temas devocionales, un claro ejemplo de la interpretación e influencia de la espiritualidad de la Contrarreforma.

Por influencia del mundo ideológico de la Contrarreforma, muchos de los asuntos religiosos abordados por la pintura sevillana mostraron en diversas claves la presencia del poder teocrático que regía la sociedad del Antiguo Régimen en España. Se trataba de ofrecer una imagen de autoprestigio ante la sociedad, reafirmando, sobre todo las órdenes monásticas medievales, la antigüedad de sus raíces históricas. Zurbarán, por ejemplo, fue especialista en este tipo de alegorías

pictóricas, como lo demuestra en la Apoteosis de Santo Tomás de Aquino, firmada en 1631 y conservada en el Museo de Bellas Artes de Sevilla.

Figura N° 12. La Apoteosis de Santo Tomás de Aquino. Zurbarán. Museo de Bellas Artes de Sevilla. 1631.



La piedad y las devociones del pueblo sevillano constituían ya en época de Zurbarán una amplia gama de sentimientos que se veían reflejados en la gran celebración de la Semana Santa, con las procesiones o estaciones de penitencia de las cofradías, cuyo número creció considerablemente tras el Concilio de Trento. Otra gran fiesta religiosa era la procesión del Corpus Christi¹², de gran crecimiento desde el siglo XVI.

Además se crearon nuevas fiestas religiosas como la del Ángel Custodio el día 29 de Septiembre de 1609 y la instauración de la fiesta de San José el día 2 de Marzo.

Uno de los hitos religiosos del siglo XVII, fue la defensa del dogma de la Inmaculada Concepción de la Virgen María, fue causa principal, considerada como propia por la religiosidad sevillana desde la segunda mitad del siglo XVII. Inicialmente fueron los franciscanos, propagadores del culto al misterio desde el Medioevo, los principales valedores del inmaculadismo en la ciudad, pero más adelante serían los jesuitas los que lograron llevar la piedad inmaculadista local al

¹² Corpus Christi: la fiesta del Cuerpo y la Sangre de Cristo, se celebraba el Jueves siguiente a la fiesta de la Santísima Trinidad, dentro del tiempo ordinario. Surgió para afirmar la presencia real de Jesús en la Eucaristía. En contra de graves errores de algunas personas, que negaban tal presencia. Luego fue extendida a toda la Iglesia por el Papa Urbano IV en 1264. Esta solemnidad no sólo nos invita a adorar la presencia sacramental de Jesús en el Sagrario, sino que nos lleva a reflexionar sobre el valor de la celebración Eucarística o Misa, y a vivir de acuerdo con la Doctrina de Cristo.

iniciarse el siglo XVII. El Concilio de Trento, a pesar de la insistencia de los padres conciliares españoles y sobre todo del general jesuita Diego Laínez, sólo se había declarado a favor de la exención de María del pecado original.

LA ESCUELA SEVILLANA

En el siglo XVII se desarrolla en Sevilla la escuela pictórica más importante de España.

El líder de esta escuela es Diego Velázquez. En los años que pasó en Sevilla, su ciudad de origen, Velázquez se convertirá en el mejor representante del naturalismo. Sus trabajos se caracterizan por las tonalidades oscuras empleando negros y pardos y por el realismo con el que representa tanto a las figuras como a los objetos que le rodean. Se interesa por asuntos religiosos, escenas de la vida cotidiana y por los retratos, entre otras cosas.

Otro integrante de la escuela sevillana es Francisco Zurbarán, la principal aportación de este pintor a la pintura española del Barroco, será el reflejo de la vida, las creencias y las aspiraciones de los ambientes monásticos, para los que el pintor realizó prácticamente toda su obra. Su estilo se ha denominado naturalismo tenebrista, porque desarrolló escenas en la que los santos se presentan ante el espectador de la manera más realista.

Bartolomé Esteban Murillo, otro destacado representante de la escuela sevillana, es quien mejor representó el nuevo lenguaje de la fe, a cuyo servicio puso su particular sensibilidad inclinada a valores superiores. Creó una pintura serena y apacible, como su propio carácter, en la que primaron el equilibrio compositivo y expresivo, la delicadeza y la inocencia de sus modelos. Fue un pintor aventajado, con un buen dominio del color y del dibujo. Murillo concibe sus cuadros con un fino sentido de la belleza.

Herrera el Mozo transformará la escuela sevillana al aportar lo aprendido en Italia, interesándose por el espacio y por las representaciones triunfantes y llamativas. Herrera proclama un nuevo barroco, decorativo y apasionado, al usar fuertes contrastes de composición, tonos y luces para crear un todo efectista, donde una técnica nueva de pintura sirve para su desarrollo como pintor.

Otro miembro de la escuela sevillana fue Valdés Leal, su ductilidad de lenguaje le permitió superar su inicial falta de personalidad para crear un estilo, que fue mejorando progresivamente a lo largo de su vida, tanto en calidad técnica como en contenido. Entre sus preocupaciones en cuanto a su pintura estaban el color y la composición. En su pintura utilizaba una pincelada fluida con la que intensificaba la expresión de sus personajes y la vibración lumínica de sus obras.

Sevilla era una de las ciudades más importantes de la España del Siglo de Oro y donde se desarrolló la pintura de Zurbarán y Murillo. La ciudad del siglo XVI era opulenta y de costumbres relajadas. Frente a la ciudad cristianizada del siglo XVII, donde la religión fue ocupando importantes espacios de la vida cotidiana sacralizándola.

Decadencia y religiosidad son los referentes manejados con mayor frecuencia para describir el devenir social de la Sevilla en la que vivió Zurbarán. Una ciudad que tuvo, al menos hasta la trágica epidemia de peste de 1649, un carácter vitalista, que con avatares históricos, problemas económicos y desgracias naturales fueron consumiendo, una sociedad de contrastes económicos y morales; un espacio óptimo para comprender las contradicciones del mundo Barroco. Campo propicio para la implantación del poder teocrático, y la implantación de los ideales del Concilio de Trento convirtiendo la ciudad en un escenario teatral, centro de renovada piedad y devoción.

CANONIZACIONES

La Importancia de las Canonizaciones

Dentro de las fechas más importantes de ¹³ canonizaciones en este periodo, está el 12 de Marzo de 1622, donde fueron declarados dignos de culto universal por el Papa Gregorio XV, un grupo de eminentes personajes: Santa Teresa de Ávila, San Ignacio de Loyola, San Francisco Javier, San Isidro y San Felipe Neri.

SANTA TERESA nació en Ávila en 1515, desde niña mostró su vocación religiosa. A los dieciocho años ingresó en el convento de las Agustinas de Gracia, tomando los hábitos carmelitas en 1536. Una experiencia profunda le permite dar un giro en su vida, al caer en coma y quedar desahuciada. Atribuyéndole su curación a San José. Luego de esto tiene constantes visiones. En 1562 funda en Ávila su primer convento en el que pretende restablecer la oración y la contemplación como pilares básicos de la fe. Logró fundar 17 conventos labor apoyada por San Juan de la Cruz. Fallece en 1582. En 1614 es beatificada, en 1622 canonizada y en 1970 es declarada Doctora de la Iglesia.

SAN IGNACIO DE LOYOLA nace en Loyola en 1491, siendo joven quiere seguir el ideal de la vida militar y de caballero. En su juventud no manifiesta deseos de ingresar en ninguna orden religiosa. Pero tras resultar herido en batalla cambió por completo su pensamiento, enfocándose en la lectura de libros religiosos, lo cual posteriormente le sirvió para optar por el sacerdocio. Se dedicó al apostolado, la enseñanza, el cuidado de enfermos y la formación de una nueva orden religiosa, la Compañía de Jesús, cuyos estatutos aprobó al Papa en 1540. La compañía reproducía la estructura militar en la que había sido educado, pero al servicio de la propagación de la fe católica.

SAN FRANCISCO JAVIER nacido en 1506 en una familia noble. Viaja en 1525 a París para estudiar Filosofía, allí conoce a San Ignacio de Loyola, lo que marcará una profunda influencia para el resto de sus días. Toma los hábitos en 1534, se ordena sacerdote en 1537 y en 1539 participa de la fundación de la Compañía de

¹³ Canonización: Es el acto por el que el Papa declara que una persona es digna de culto universal. La canonización tiene el propósito de presentar a dicha persona como modelo de conducta ante los creyentes dándole reconocimiento por el grado de perfección alcanzado y como intercesor ante Dios. La Iglesia Católica es la única confesión religiosa que posee un mecanismo formal continuo y altamente racionalizado para llevar a cabo el proceso de canonización de una persona.

Jesús. Trabaja en la atención de enfermos y en la conversión de nativos, dado sus viajes. Ambicionó la evangelización de China, pero muere en 1552. Fue nombrado Patrono y Protector de las Misiones.

SAN ISIDRO nace en 1082, el nombre Isidro es una derivación de Isidoro en honor al Arzobispo San Isidoro de Sevilla. Es por excelencia el patrono de los campesinos, es el santo a quienes muchos acuden para que llueva y además es el patrono de la ciudad de Madrid desde el 14 de Abril de 1619, día en que el Papa Pablo V firmó el decreto de su beatificación.

SAN FELIPE NERI nació en Florencia en 1515, desde pequeño demostró su alegría y bondad. En sus primeros años se ocupaba casi únicamente en leer, rezar, hacer penitencia y meditar. Luego realizó estudios de Teología y de Filosofía, dedicándose posteriormente a enseñar catecismo a las personas más necesitadas. Sacerdote y místico llamado el Apóstol de Roma, fundador de la congregación del Oratorio. La oración y el canto son sus particularidades a las que se unía también las obras de caridad.

2.5 CARACTERÍSTICAS DE LA PINTURA BARROCA ESPAÑOLA

La pintura barroca española del siglo XVII, es sin duda una de las aportaciones más importantes al arte europeo, por la gran calidad de su conjunto, y por la particularidad de alguno de sus pintores. Todo esto hace que la pintura en este periodo, tenga una entidad propia frente al resto de las escuelas pictóricas del continente europeo.

Influida por el naturalismo y el tenebrismo, la pintura española del siglo XVII recuperó la originalidad que había perdido durante el siglo anterior, en el que había prevalecido el gusto manierista importado de Italia.

En general, los pintores mostraron un gran interés por otorgar profundidad y modelar las figuras mediante contrastes de luz y sombra. El deseo de realismo, de plasmar la vida en su totalidad, incluso en sus aspectos más dolorosos como la vejez, la pobreza o la fealdad, fue una constante de la pintura barroca española, mientras que hacia la segunda mitad del siglo un cambio estético condujo hacia representaciones caracterizadas por un ilusionismo dinámico y decorativo. Los temas más tratados fueron los religiosos, aunque también hubo pintura de interior, de paisajes y de bodegones, reafirmando también en aquel momento un género tan importante como lo fue el retrato de la mano de Velázquez.

Los sentimientos religiosos son los que impulsaron la sencillez, credibilidad e intensidad expresiva que caracterizan a la pintura de la época, pero no solo en cuanto a la elección o interpretación de los temas, sino sobre todo en relación con la jerarquía de valores que la inspiraron. Por un lado se encontraban la descripción de los detalles, las expresiones inmediatas, que formaban parte de un lenguaje destinado a conmover e impresionar el alma de los fieles, para atraerles así a la auténtica fe, como propugnaban los ideales contrarreformistas, pero por otro lado respondían también a un fin simbólico, descubrir tras de todo la presencia de Dios, espiritualizar lo sensible y hacer sensible por medio de la alegoría lo espiritual, es decir, fundir lo milagroso con lo cotidiano, todo esto constituye la esencia del realismo español, que sirvió sobre todo a los intereses de la Iglesia Católica, principal cliente de los pintores de la época.

En España sobresalieron dos grandes capitales artísticas. Madrid y Sevilla. En la primera mitad de siglo, Valencia se convirtió en un centro de primer orden, aunque fue superada por Murcia y Zaragoza. Toledo y Valladolid destacaron hasta mediados de siglo, mientras que a partir de esa fecha sobresalieron Córdoba y Granada. Los reinados de los tres Austrias Felipe III, Felipe IV y Carlos II coincidieron con las diversas etapas artísticas en las que se sitúan los pintores más destacados.

Los pintores españoles reciben la influencia del tenebrismo de Caravaggio, en cuanto al tratamiento de la luz. Existe una deliberada ausencia de sensualidad como consecuencia del periodo histórico que se vive, muy influenciado por el miedo a la Inquisición¹⁴.

¹⁴ La inquisición española se fundó con aprobación papal en 1478. Se convirtió en un tema popular gracias a ser reconocida por su crueldad y oscurantismo. Tuvo el apoyo de los monarcas españoles, como es el caso de Felipe II. Esto hizo que tuviera un mayor impacto en la política y en la cultura.

CAPÍTULO III

3.1 ESTUDIO ICONOLÓGICO

La figura de la Virgen María representa la forma más pura del amor incondicional y se distingue como la que alimenta compasiva y misericordiosa a la comunidad cristiana. La Virgen María también es considerada la madre amorosa y protectora de toda la humanidad. Sus fieles creen que sólo ella puede comprender íntegramente el sufrimiento, las pasiones y la felicidad humana, ella perdona, intercede y consuela, y es la conexión entre los seres vivos y Dios.

La Virgen María es representada como aquella mujer a la que Dios se refirió en el paraíso terrenal, al maldecir a la serpiente después de hacer pecar a nuestros primeros padres, Adán y Eva. El texto bíblico que recoge las anteriores palabras (génesis 3,15), no especifica como se realizará esta enemistad y esta victoria, pero la Sagrada Tradición y el sentido general de la interpretación bíblica conduce a afirmar que el vencedor será un Mesías. Y que la Virgen María será la mujer de la profecía la nueva Eva, por la cual vendrá la salvación del género humano, al engendrar a Jesucristo, el Salvador.

Se utilizará la Iconología en este punto de la Investigación como metodología que se constituye en un soporte teórico para mostrar el contenido de los hechos, como un síntoma cultural de una determinada sociedad.

Develar la significación iconológica del símbolo mariano, es de vital importancia para analizar la imagen como construcción ideológica.

Para realizar este Estudio Iconológico y así, poder poner la imagen en un determinado contexto, se utilizará el método de ¹⁵Erwin Panofsky, historiador del arte y ensayista alemán (1892-1968), según el cual en la obra de arte la forma no se puede separar de su contenido, teniendo un sentido que va más allá y que comporta valores simbólicos.

Panofsky desarrolló un cuerpo teórico en torno a la formación simbólica del arte y a su percepción visual, como formas de comunicación, descritas bajo la denominación de Iconología o ciencia de la interpretación de la expresión artística.

¹⁵ Panofsky Erwin. Estudios sobre Iconología. Alianza Editorial. 1972.

En su teoría del arte visual, Panofsky distingue el plano de la forma, el aspecto Iconográfico, del contenido, la Iconología. El arte contiene el mensaje de la época, los valores, las ideas, la psicología. Panofsky hace una primera aproximación semiológica de las imágenes, su mundo, su significado. Esta lectura visual atraviesa un primer nivel con el objeto de identificación de los motivos es decir el análisis preiconográfico, luego viene un segundo nivel donde se identifican los valores expresivos de las imágenes, el análisis iconográfico, y por último el tercer nivel de interpretación de la obra en su contexto cultural intentando comprender su significado en el tiempo en que se ejecutó, es decir el análisis iconológico.

ANÁLISIS PREICONOGRÁFICO

En el análisis preiconográfico, el objeto de la interpretación se centra en el contenido temático primario o natural. Este estudio fáctico, tiene como objetivo identificar ciertas formas visibles o ciertos objetos conocidos en la experiencia práctica, a esto se agregan el significado expresivo, en el cual Panofsky, juega un papel importante la empatía con el citado tema. En este sentido, en el análisis preiconográfico esta asociado más a los aspectos visibles que dan forma a determinados símbolos o referentes.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

En el análisis iconográfico, el objeto de interpretación es el contenido temático secundario o convencional, constituyendo el mundo de las imágenes, historias y alegorías. La identificación de tales imágenes corresponde al campo de iconografía en términos estrictos.

ANÁLISIS ICONOLÓGICO

En el análisis iconológico se profundiza la carga simbólica, el mensaje ideológico, la expresión del tiempo histórico, así como el contexto social y cultural.

3.2 LA IMAGEN DE LA VIRGEN MARÍA

CONTEXTO HISTÓRICO

Que la Virgen María es Madre de Dios es dogma de fe. Fue definido por el Concilio de Éfeso en el año 431.

En la doctrina de la Iglesia católica, en su teología, en su culto la Virgen María ocupa un lugar excepcional. Es la Madre de Jesucristo, Hijo de Dios hecho hombre.

El fundamento teológico del estudio sobre la Virgen María radica en su divina maternidad y, de ella, en la asociación íntima y activa que tuvo en la realización de los planes divinos, por medio de su único Hijo, en orden a la salvación de los hombres.

La Santísima Virgen María, en razón de su dignidad de Madre de Dios, fue desde el primer momento de su concepción, preservada de toda mancha de pecado original. Esto supone en María la ausencia de pecado, la presencia de la gracia santificante, virtudes y dones y, ausencia de la inclinación al mal. Por eso también se la llama Inmaculada.

La devoción mariana se desarrolló en primer lugar en Oriente, y sus orígenes pueden remontarse al siglo IV d.C. Más tarde el segundo Concilio de Nicea (787 d.C) dictaminó que si bien la plena adoración estaba reservada sólo a Dios, la Virgen María merecía un mayor grado de veneración que otros santos.

En la Iglesia occidental, el culto a la Virgen María se desarrolló mucho más tarde, pero permanece especialmente activo en el catolicismo romano. Alrededor del siglo XII, se la denominaba comúnmente “Nuestra Señora” o “Mi Señora”, y cientos de Iglesias estaban consagradas a ella.

La devoción a la Virgen María, al igual que hacia otros santos, está basada en sus poderes de intercesión, creencia que se desprende de la idea de que Jesús, como hijo suyo, no puede negarse a los deseos de su madre.

La Purísima Concepción es un privilegio y un don gratuito concedido sólo a la Virgen María y a ninguna otra criatura, en atención a que había sido predestinada para ser la Madre de Jesucristo. Es un favor especial y extraordinario.

En cuanto a la virginidad de María, ésta puede entenderse en un triple sentido:

En una virginidad de mente, es decir, un constante propósito de virginidad, evitando todo aquello que está fuera de la perfecta castidad. Es decir su entrega total a Dios. Luego está la virginidad de los sentidos, o sea, la inmunidad de los impulsos de la concupiscencia, es decir, negar la tendencia o la apetencia hacia los objetos materiales o a la posesión de ellos, así como al deseo sexual. Y por último la virginidad del cuerpo, esto es la integridad física jamás corrompida por ningún contacto con un hombre.

La virginidad perpetua de María es un milagro obrado por Dios y un privilegio concedido e íntimamente ligado a la maternidad divina.

La Virgen María es Madre de la Iglesia ya que por la encarnación se crea una unión vital entre María y la Iglesia. La razón de ello radica en que la Iglesia es el cuerpo místico de Cristo, la cabeza es Cristo, y su cuerpo son los fieles miembros de la Iglesia. Esta proclamación fue hecha solemnemente el 21 de noviembre de 1964 por el Papa Pablo VI. Con anterioridad el Papa Pío XII ya se expresaba sobre este particular en su encíclica *Mystici Corporis*, en el año 1943. El Papa Juan Pablo II volvió sobre el tema, en su encíclica *Redemptoris Mater* en el año 1987. La Virgen María es tipo y modelo de la Iglesia, en el orden de la fe, de la caridad y de la perfección con Dios (cfr. Juan Pablo II, Encíclica *Redemptoris Mater*, n. 42).

Es modelo porque vivió de manera ejemplar, por ello la Iglesia la imita ya que conservó la fe íntegra, la sólida esperanza y la sincera caridad.

La Virgen María es mediadora entre Dios y los hombres, en cuanto que ella presenta a su Hijo los bienes y súplicas de nosotros a Dios y, a la vez, transmite la vida divina que se nos ofrece en Cristo Jesús.

En relación a los elementos integrantes del culto mariano, se considera la Veneración, que es el reconocimiento de la excelencia de la Madre de Dios, fundamento del culto mariano, que lleva a la piedad filial como Madre nuestra. El Amor que se desprende del conocimiento íntimo de lo que es María y de lo que ella supone en la vida cristiana de cada hombre. Ella es la Madre amable, la Madre del Amor. No se puede amar a Cristo sin amar, en Él y por él, a quien lo hizo nuestro hermano. Además de la Invocación ya que Ella es la Madre misericordiosa, la celestial intercesora y por último está la Imitación, imitar a María lleva consigo, por su influjo maternal, una configuración con su Hijo Jesucristo. (cfr. Vaticano II, Const- dogm. Lumen Gentium, n 66).

El título de Corredentora, que viene aplicándose a la Virgen María desde los inicios del cristianismo, aparece con más claridad y mayor frecuencia en el Magisterio reciente, desde el Papa Pío IX hasta Juan Pablo II, en su Encíclica *Redemptoris Mater*.

La Virgen María puede llamarse con propiedad Corredentora en virtud del designio divino de asociarla plenamente a la persona y a la obra redentora de su Hijo.

Ha sido venerada como la Reina de los Cielos, la Madre de Todo y como la encarnación de la comprensión. Se muestra desinteresada, humilde, compasiva, por lo que representa la espiritualidad femenina dentro del cristianismo. Es conocida además, como Nuestra Señora, la Reina de los Cielos y la Santa Madre de Dios.

La tradición de una Virgen Madre de un Redentor debe hallarse en la esperanza de todos los pueblos, en los orígenes de todas las mitologías, en lo íntimo y esencial de todas las religiones. Las imágenes de María son conocidas por casi todas las personas.

El debate sobre la naturaleza divina de María, su dogma, sus símbolos convencionales y ocultos y sus orígenes, continúa entre los teólogos, los filósofos y los sociólogos del nuevo milenio.

Una de las primeras imágenes de María que aún perdura data del siglo II o III y se encuentra en la gruta de la Dama del Velo, en la catacumba de Santa Priscila, Roma. Esta imagen la representa en compañía de una figura femenina, ubicada en el centro, quizá una imagen temprana de Sofía y otras siluetas, posiblemente de Jesús con algunos discípulos, a la derecha, la Virgen María, sentada con su hijo en brazos, se halla a la izquierda.

En el siglo VI la presencia de la Madre de Dios se consolidó dentro del dogma religioso cristiano en toda Europa, incluso en el Imperio Bizantino.

La diosa Isis, estatuas o íconos de otras diosas paganas eran reinterpretadas con frecuencia como imágenes de la Virgen María durante los primeros años de la cristiandad. Una de ellas fue la antigua diosa griega de la tierra, Deméter, madre de Perséfone o Coré, la diosa de la primavera que renacía. Otra diosa griega de este tipo era Artemisa, identificada con la Diana de los romanos.

Cibeles, originaria del Cercano Oriente, también es vista con frecuencia como una versión anterior de la Virgen María. Cada una de estas diosas tenía una historia de veneración, para glorificarlas, se celebraban complejos rituales y se construían numerosos templos para adorarlas.

Bajo el orden social estrictamente patriarcal de los últimos dos milenios, la función del género femenino fue definida con claridad como subordinada y menos valiosa que la del masculino. No fue posible por tanto, seguir sosteniendo una creencia en una divinidad femenina dentro del dogma cristiano.

No obstante, la Virgen María retuvo su estado divino oculto, a menudo perceptible a través de los mensajes simbólicos incorporados en su iconografía por los artistas, que crearon sus imágenes.

Todo indica que la función de la Virgen María todavía se encontraba en una evolución. Las tradiciones, los orígenes, el dogma, los mitos y la cantidad creciente de símbolos, además de los arquetipos, siguen rodeando la enigmática imagen de la Virgen María. Como prototipo de espiritualidad y perfección de la feminidad.

La vida de la Virgen María ofreció a los artistas muchas oportunidades de pintar o esculpir temas marianos. Una de las polémicas entre el poderoso sacerdocio masculino era el asunto de la Inmaculada Concepción de la Virgen. Los padres de la Iglesia proclamaron que María había nacido pura, sin la mancha del pecado original. Esta teoría fue presentada por primera vez en el cristianismo oriental, aproximadamente en el siglo VIII, cuando los iconoclastas¹⁶ decidieron que un ser como Jesús no podía de ninguna manera, haber nacido de una mujer común, una mujer que estuviera manchada por la tentación o por el pecado original. La teoría se difundió por toda Europa en los dos siglos siguientes.

En este tiempo la belleza y la juventud de María y de las santas están representadas como lo ideal y lo más deseable para las mujeres de ese período, mientras que los santos no están idealizados de ninguna manera y exhiben diferentes etapas del proceso de envejecimiento, no del todo halagadoras. Esta diferenciación en el tratamiento de las mujeres y los hombres se observa con frecuencia en el arte religioso del Renacimiento.

Los artistas produjeron muchas pinturas referentes al tema de la Inmaculada Concepción durante el siglo XVII. Puesto que la veneración por María siempre fue especialmente intensa en España, los artistas de este país se destacaban en sus interpretaciones, sobre el tema. Después le seguían los italianos, cuya devoción a la Virgen era el resultado de una tradición profundamente arraigada.

Los esfuerzos de la Iglesia sevillana en aras de la proclamación dogmática de la Inmaculada Concepción no tardarían en cristalizarse. En primer lugar con la promulgación del Breve del papa Paulo V el 12 de septiembre de 1617, favorable a la opinión sobre la Inmaculada Concepción.

El tema de la Inmaculada presentaría diversas vías interpretativas personales en la pintura sevillana capaces de satisfacer las demandas de la clientela, deseosa de rendir culto a esta devoción.

¹⁶ Iconoclastas: personas que niegan el culto a las imágenes sagradas.

3.3 LA IMAGEN DE LA VIRGEN MARÍA EN LA EDAD MEDIA

¹⁷Las primeras imágenes de la Virgen María probablemente fueron incorporadas en los comienzos de la iconografía cristiana, durante los siglos II y III. Este era un momento en la historia en que la sociedad estaba dedicada a despojar a las mujeres de los derechos y poderes que les quedaban, y los vestigios de los antiguos derechos matriarcales fueron suprimidos por el orden patriarcal.

Esta nueva religión cristiana necesitaba su propia Gran Madre, y esta necesidad se puso de manifiesto, primero en las interpretaciones iniciales de que el Espíritu Santo era mujer y luego, de que Sofía era la Sabiduría de Dios. Estos poderosos prototipos femeninos de la nueva religión, predominantemente patriarcal, pronto fueron eclipsadas por la inclusión de María, la Madre de Cristo. Desde el comienzo, la Virgen María fue vista como el símbolo mismo de Madre de la Iglesia. La devoción a María surgió a partir de la información mínima obtenida de los textos apócrifos¹⁸ Al reunir la información de todas las fuentes y embellecerla con mitología popular adicional, con frecuencia derivada de mitos de antiguas diosas, nació la compleja devoción a la Virgen María. No obstante, el tema, primordialmente patriarcal, de la virginidad de María y del alumbramiento en estado virginal fue mencionado brevemente en sólo dos de los cuatro evangelios aceptados: los de Mateo y Lucas.

La presencia de la Virgen María fue fundamental para la aceptación universal del cristianismo en Europa oriental y occidental; su presencia creó un puente que permitió a los seguidores de religiones que adoraban a diosas matriarcales unirse a la nueva devoción patriarcal. El clero poco a poco desarrolló un complejo dogma mariano, siempre en respuesta a las necesidades y a los deseos del público de venerar a esta divinidad. Los artistas desarrollaron un abundante conjunto de símbolos, prototipos y temáticas que les permitió interpretar con éxito los sucesos sagrados y las visiones de la mariología.

¹⁷ Belán Kyra. La Virgen María en el Arte. Editorial Panamericana. Madrid 2006. Páginas 19,20.

¹⁸ Textos apócrifos: dicese de los libros sagrados cuya inspiración divina no es segura, es decir pueden estar ocultos o en estado secreto.

La población cristiana buscaba un principio divino femenino, gradualmente se creó y se refinó la iconografía, la devoción y el dogma mariano.

La Virgen María surgió en el cristianismo como una divinidad matriarcal, una madre que trajo un hijo al mundo sin participación alguna de un hombre; y la Iglesia patriarcal usó durante siglos su virginidad sagrada para desvalorizar y degradar a las mujeres. Sus vientres no virginales, que producían niños, eran considerados inferiores ante la función más espiritual del padre en la reproducción. La Virgen del cristianismo era considerada casta, mientras que la partenogénesis¹⁹ y la virginidad de las diosas previas al cristianismo no implicaban su abstinencia de compañía masculina, humana o divina. El estado virginal de María, fue primordial para los líderes de la Iglesia, pues no sólo representaba la aversión de la Iglesia a la sexualidad, en especial de las mujeres, sino también una nueva esperanza de redención del pecado original, una redención de los pecados de la Eva sexual que había hundido a toda la humanidad en su existencia pecadora e inferior.

La Virgen María era vista como la segunda Eva, la redentora perfecta que mataría a la serpiente de la corrupción y salvaría a la humanidad de la transgresión malvada y de la desobediencia a Dios y el ejemplo ideal que animaría a las mujeres y a los hombres a permanecer vírgenes como ella. Cristo encarnado por medio de la Virgen, también era considerado virginal, María y Jesús estaban destinados a salvar a la humanidad de la corrupción de la carne y de la muerte.

La Inmaculada Concepción fue otro requisito previo para alcanzar la pureza y la perfección de la Virgen María, no fue proclamada oficialmente como dogma sino hasta 1854. Se creía que la Virgen María había nacido sin la mancha del pecado original, ya que las personas veían en ella la encarnación del Espíritu Santo.

Como Madre de la Iglesia, se logró ubicarla sobre los gobernantes de la tierra. De esta manera, María fue elevada por el clero al estado de Reina de los Cielos, la soberana del mundo que aspiraba a ser la Iglesia misma.

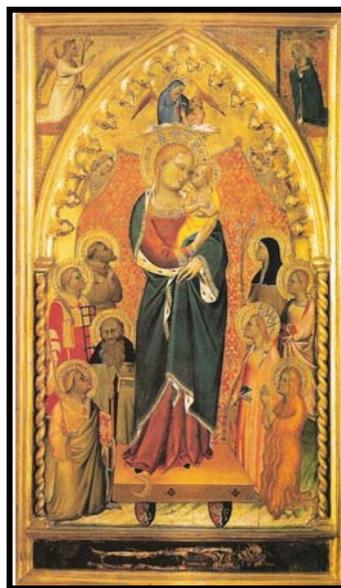
¹⁹ Partenogénesis: reproducción de la especie sin la intervención directa del sexo masculino.

La adoración de María inspiraba temas específicos en las artes visuales. Los artistas formularon claramente varios mitos que acentuaban sucesos marianos importantes. Estos temas incluían episodios de su infancia, su compromiso con José, la Anunciación del arcángel Gabriel de la Concepción de su hijo Jesús, la visita de María a Isabel, el Nacimiento de Jesús (la Natividad), la Huida a Egipto, el Lamento de María sobre el cuerpo de Cristo, su Muerte, su Asunción al Reino Celestial, su coronación como Reina de los Cielos y sus múltiples apariciones.

Con el paso de los siglos, los artistas medievales crearon muchas imágenes de María, sus ideas y fórmulas, más tarde fueron adaptadas a las necesidades de las estructuras sociales que vinieron.

En el transcurso de los posteriores doscientos años, los artistas europeos produjeron innumerables pinturas y esculturas que representaban a la Virgen María, pero el énfasis cambió hacia la glorificación de su papel como Madre de Jesús y con frecuencia era representada en condiciones más humanas.

Figura N° 13. La Virgen del Apocalipsis con Santos y Ángeles. Giovanni del Biondo. Museo del Vaticano. 1391.



La Virgen María, con el Niño en brazos, está de pie sobre una plataforma, rodeada de cuatro santos y cuatro santas, entre ellas María Magdalena. En la esquina superior derecha del panel hay una figura que representa a María, como

en la Anunciación, con vestido rojo y capa azul. Tiene los brazos cruzados en simbólica aceptación de su destino. En la esquina opuesta, el arcángel de la Anunciación sostiene un lirio blanco, en alegoría a la pureza de María. El Niño Jesús tiene las manos juntas, como María en la Anunciación lo que implica una fuerte conexión espiritual entre los dos. La Virgen María tiene un halo en forma de sol alrededor de la cabeza, adornada con doce estrellas, y a sus pies tiene una luna creciente que hace alusión al libro del Apocalipsis, en el que San Juan describe a una mujer vestida con el sol, con una luna bajo sus pies y una corona de doce estrellas. En el período medieval se desarrolló la tradición de identificar a esta mujer con la Virgen María. Probablemente esta misma tradición ayudó a crear los dogmas de la Inmaculada Concepción y de la Asunción de María al Cielo. Sobre la figura principal de la Virgen María, está también su figura. Tiene un par de alas de águila, otra referencia al texto del Apocalipsis en el que la mujer vestida con el sol es salvada por las águilas después de dar a luz un hijo varón. Esta escena significa la purificación del alma de los difuntos.

3.4 LA IMAGEN DE LA VIRGEN MARÍA EN EL RENACIMIENTO

²⁰Después de soportar un extenso período de destrucción, el antiguo arte griego y romano fue restaurado, mejorado y exhibido para que todos lo vieran y lo admiraran. Los encargos de los artistas ahora incluían temas sagrados de las eras cristianas y previas al cristianismo y, con frecuencia, estos artistas tenían autorización para combinar los dos tipos de iconografía, creando nuevas formas híbridas.

Se repitieron los temas que antes se usaban para el arte mariano, reformulados y redefinidos, e interpretados mediante la utilización de un estilo realista. Las imágenes de María, creadas durante el Renacimiento, con frecuencia, acentuaban su belleza física y su humanidad, junto con la espiritualidad de su ser.

Las mujeres eran controladas por la Iglesia con la ayuda de la Inquisición, durante la cual fueron ejecutadas miles e incluso millones de mujeres. Aquellas a las que les tuvieron piedad vivían con temor bajo la sombra del brazo cruel y vengativo de la Iglesia.

La gente continuó adorando a la Virgen María, a pesar de la condena dogmática que ahora se esforzaba en reducir su papel dentro de la Iglesia, a menudo igualándola con las tantas diosas que se redescubrían del pasado grecorromano. Las artes reflejaron el anhelo por plasmar imágenes de la Virgen María, y las iglesias accedieron al encargar muchas de estas obras. Los artistas exploraron cada leyenda acerca de la vida de María, y proliferaron las variaciones nuevas de los motivos antiguos.

Durante el comienzo del Renacimiento, como había ocurrido antes en la Edad Media, la desnudez se asociaba rigurosamente con la caída de la humanidad y con el dogma del pecado original²¹. Este enfoque occidental afectaría las

²⁰ Belán Kyra. La Virgen en el Arte. Editorial Panamericana. Madrid, 2006. Páginas 49, 50.

²¹ Pecado original: es la ofensa a Dios cometida por la primera pareja humana, este pecado es la causa de la situación de pecado en que todos los hombres y mujeres nacemos. Los teólogos han mantenido una amplia variedad de posiciones sobre la naturaleza del pecado original y su transmisión y sobre la eficacia del bautismo en el restablecimiento de la gracia. (Diccionario de la Lengua Española. Ediciones Verón. Barcelona. 1984. Página 507)

imágenes de María. La figura de la Virgen, que jamás se mostró desnuda, no obstante iba a volverse más sensual.

Figura N° 14. La Virgen María y el Niño con Profetas. Luca Signorelli. Uffizi, Florencia. Finales del Siglo XV o principios del siglo XVI.



Un halo sobre la cabeza de la Virgen María, recuerda su santidad, mientras que la belleza física del niño Jesús acentúa el tema de la encarnación.

3.5 LA IMAGEN DE LA VIRGEN MARÍA EN EL BARROCO

²² Durante el siglo XVII, el arte continuó en gran parte al servicio de la religión cristiana en Europa, y los artistas, después de la separación de las distintas creencias, continuaron recibiendo muchas comisiones religiosas. Las imágenes marianas siguieron siendo muy populares entre la población devota. Sin embargo la actitud de las autoridades de la Iglesia hacia las mujeres siguió endureciéndose. El orden patriarcal se fortaleció debido a la Inquisición existente, que castigaba a las mujeres que no estaban de acuerdo por completo con el dogma de la Iglesia, o que podían ser acusadas de inconformistas por sus enemigos. En su mayoría los castigos incluían la muerte o la privación total de los derechos como ciudadanas.

Figura N° 15. Virgen de la Leche. Zurbarán. Moscú, Museo Pushkin. 1658.



La abundancia de este tipo de lienzos con escenas intimistas y recogidas son una consecuencia de la creciente demanda de estos temas entre la clientela particular que halló el pintor tras su llegada a Madrid.

Esta pintura representa una clara evolución del estilo del pintor, con un cromatismo armónico y gran sensibilidad a la hora de plasmar a los personajes, mucho más humanos y cercanos.

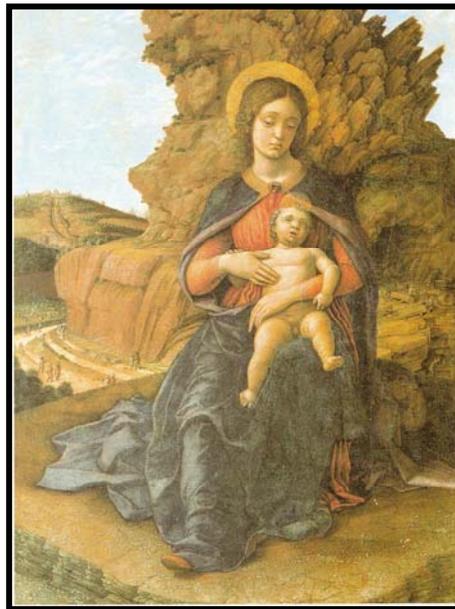
²² Belán Kyra. La Virgen en el Arte. Editorial Panamericana. Madrid, 2006. Páginas 133, 134.

3.6 TEMAS TRATADOS ACERCA DE LA VIRGEN MARÍA

LA VIRGEN MARÍA Y EL NIÑO JESÚS

Es probable que durante el Renacimiento los artistas hayan producido más obras sobre el tema de la Virgen María y el Niño Jesús que sobre cualquier otro asunto mariano, cristiano o mítico. La belleza de una pintura típica de la Virgen María y el Niño Jesús del Renacimiento es conocida por casi todas las personas. El estilo por lo general es realista y se produce con meticulosidad el mundo real o el ambiente natural. Las imágenes idealizadas de la Virgen María y de Jesús fueron inspiradas por la belleza natural de los modelos y reflejaban el valor que mantenía la sociedad por las mujeres de la época, que estaba determinado en gran manera por su apariencia, su edad y la capacidad de engendrar herederos.

Figura N° 16. La Virgen María y el Niño. Andrea Mantegna. Uffizi, Florencia.
1489-1490.



La figura sentada de la Virgen María está rodeada por un paisaje rocoso. Su mirada pensativa está fija en su hijo, sentado de frente sobre su rodilla. Detrás de ellos puede observarse el panorama de una escena de cosecha.

LA ASUNCIÓN DE LA VIRGEN MARÍA

Es la elevación corporal de María al cielo. Este tema se convirtió en una parte importante de la doctrina cristiana, ya que era evidente para las autoridades de la Iglesia que una Madre de Dios, perfecta en sí misma, era la única figura con la suficiente dignidad para dar a luz al Salvador del mundo. La noción de que su cuerpo, como el de Jesús, ascendiera al cielo junto con su alma, parecía la única manera de comprobar el hecho de su pureza.

Figura N° 17. Asunción de la Virgen. Bartolomé Estebán Murillo. San Petersburgo: Museo del Ermitage, hacia 1670-1680.

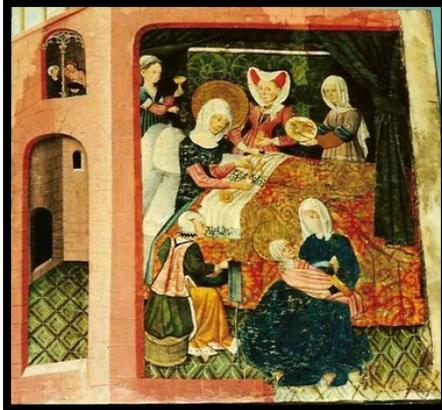


Pudiera parecer que se trata de un lienzo dedicado a la Inmaculada Concepción, sin embargo las variaciones en la iconografía inducen a pensar que se trata de la Asunción de la Virgen María. Los ángeles empujan la figura hacia lo alto, falta el creciente lunar, así como los atributos de las azucenas y palmas. Sus brazos están abiertos y las manos extendidas. La Virgen María dirige su mirada hacia el cielo.

EL NACIMIENTO DE LA VIRGEN

Fue otro tema frecuente de la vida de la Virgen María, al que con posterioridad las autoridades de la Iglesia restaron importancia, pues temían que su popularidad eclipsara la veneración de su hijo Jesús.

Figura N° 18. Escena del Nacimiento de la Virgen María. Pedro Zuera y Bernardo de Arás. Siglo XV.



LA ANUNCIACIÓN

Figura N° 19. La Anunciación. Bartolomé Esteban Murillo. Madrid, Museo del Prado. 1650-1655.



El tema de la Anunciación, tan popular, como en las épocas anteriores, a menudo fue interpretado durante el período Barroco por artistas que utilizaban composiciones dinámicas y efectos intensos de realce llamados claroscuros.

3.7 LOS SANTOS

Los santos son hombres o mujeres distinguidos en las diversas tradiciones religiosas por sus supuestas relaciones particulares con las divinidades y la consiguiente superioridad espiritual o moral respecto al resto de los seres humanos.

La palabra santo viene de la palabra “hagios” que significa “consagrado a Dios”.

En muchas tradiciones religiosas son los intercesores o los protectores y son objeto de culto por entenderse que, después de muertos, disfrutan de la compañía de la divinidad.

La religión cristiana considera que toda la humanidad está llamada a ser santa y a seguir a los santos, que representan a su vez el ejemplo de creencia y seguimiento de Dios, cuya vida puede resumirse en un solo concepto: el amor al ser supremo.

Para los católicos, los santos forman la llamada Iglesia triunfante e interceden ante Dios por la humanidad, por los vivos en la Tierra y por los difuntos en el Purgatorio: es la llamada comunión de los santos. Todos ellos tienen su festividad conjunta en el Día de Todos los Santos, que se celebra el 1 de noviembre.

Aunque los antiguos santos eran declarados como tales por los obispos, el procedimiento, a lo largo de los siglos, se ha ido centrando en Roma y, desde hace un milenio, sólo el Papa puede celebrar canonizaciones. La Iglesia Católica establece la santidad de ciertas personas mediante los procesos abiertos por la llamada Congregación para las causas de los santos. El proceso de santificación tiene que pasar por las etapas de venerabilidad, beatificación y canonización. El proceso de canonización adopta las formas de un proceso judicial en el que una persona (el «promotor de justicia», tradicionalmente llamada abogado del Diablo) examina y cuestiona la supuesta santidad del candidato propuesto por el postulador de la causa. En este sentido, el postulador asume el papel de «fiscal», pues debe «demostrar» la santidad del candidato, y el promotor actúa como la «defensa», pues le basta mostrar dudas razonables contra la causa. Aunque el derecho canónico establece un tiempo mínimo entre el fallecimiento de una

persona y el inicio de su causa de canonización en Roma, los plazos son muy variables.

El papel de los santos en la Iglesia y entre los creyentes ha evolucionado mucho durante la segunda mitad del siglo XX. El culto que se les solía rendir se ha ido matizando y sus imágenes son más utilizadas como ejemplos que como agentes de intercesión, papel que desempeñaron con fuerza durante siglos. Desde el Concilio Vaticano II, los procedimientos han cambiado, los plazos se han hecho más cortos y el número de milagros post-mortem necesario, que antes podía alcanzar varias centenas (en función de la credulidad de las épocas), se ha reducido a dos.

Zurbarán representa en su pintura a innumerables santas que se destacan por su indumentaria, la cual es muy libre dentro del reducido repertorio en el cual se podía desenvolver por las restricciones existentes. Visten amplias faldas y mantos, en los que se reproducen ricos brocados y tejidos de seda, se incluyen piezas de orfebrería y numerosos tocados. El vestuario de las santas sigue el modelo flamenco e italiano.

Estas mujeres todas mártires, que llevan consigo los atributos propios de su suplicio, aparecen absortas en sí mismas, ataviadas a la usanza de la época, demuestran serenidad, majestuosidad y belleza. Esta armonía se manifiesta en el color, en la forma y en los volúmenes.

Las imágenes de santas de Zurbarán están estrechamente vinculadas a las celebraciones del Corpus Christi, así como al teatro religioso de la época, se enmarcan en el llamado esquema procesional.

Este tipo de pinturas fue muy abundante y su destino solía ser el ámbito familiar e incluso el religioso, aunque estas no debían colocarse en los altares, sino preferentemente en las naves de las Iglesias o en sus dependencias.

En cuanto a Murillo este trató el tema de las santas, pero en menor número que Zurbarán. Sus composiciones de este tema resaltan por la maestría de sus contenidos y por el colorido empleado por el artista. Las vestimentas de las santas son sencillas y las poses de las mismas más naturales.

ANTECEDENTES:

3.8 CARAVAGGIO: MICHELANGELO MERISI (1571- 1610)

Revolucionó la teoría artística al ofrecer como modelo algo cotidiano, no idealizado, a diferencia de Annibale Carracci, quien propugnó la búsqueda de la belleza arquetípica. A su muerte Caravaggio dejó numerosos seguidores que imitaron esta nueva visión de la pintura.

Peterzano, su maestro considerado discípulo de Tiziano, supo transmitir a Caravaggio valores pictóricos que reunían la tradición veneciana y la lombarda. Como son el color y la sensualidad de Venecia y el luminismo realista de Lombardía. Debido a esto Caravaggio aprendió el modo de manejar la luz, el color y el sentido de la realidad.

Caravaggio consideraba que el verdadero modelo para el arte no era el Renacimiento o la estatuaria clásica, sino la propia naturaleza.

En sus pinturas religiosas hace patente que el Reino de Dios está en lo cotidiano, y en lo miserable, manifestándose esto, en los pecadores y en los marginados. Sus temas mitológicos son más escasos y adopta en ellos un tono más clásico.

Caravaggio recurre a trucos efectistas, los claroscuros, los contrapicados, la gestualidad de los personajes. La luz es fundamental en sus cuadros, funciona como un espacio autónomo, como un personaje más y como parte del tiempo del cuadro, ya que introduce el ritmo narrativo. El foco luminoso nunca aparece en el lienzo y suele ser artificial, procedente de algún ángulo lateral.

Trabajaba a una velocidad increíble, directamente sobre el lienzo, sin bosquejar siquiera los personajes.

Fue el máximo representante del tenebrismo. Formado inicialmente al contacto de la cultura lombarda-véneta, en sus obras de madurez acentuó, con inaudita violencia, la representación de la realidad más brutal e inmediata a través de la utilización de fuertes contrastes de luces y sombras, mientras que sus composiciones más tardías adquirieron mayor rigor compositivo y un sentido dramático más acentuado.

El naturalismo también fue otro de los elementos importantes de su obra, al no disimular fealdades ni defectos.

Figura N° 20. Descanso en la Huida a Egipto. Caravaggio. Galleria Doria Pamphili, Roma. 1596-1597.



Ilustra el rechazo de la tradición, de la convención. Era muy innovador una Virgen de cabellos rojos, descansando con la cabeza apoyada en el Niño Jesús, de cabellos rubios. Un ángel visto de espaldas toca el violín con los ojos fijos en la partitura que sostiene San José, este se ve como un campesino con los pies desnudos, sentado sobre un saco, con la garrafa de vino al alcance de la mano. Tuvo una acogida moderada en Roma.

Figura N° 21. Santa Catalina de Alejandría. Caravaggio. Madrid, Museo Thyssen – Bornemisza, hacia 1598.



La escena está dominada por una sola figura, en donde abundan los objetos de diferentes colores y tamaños, que sin embargo los relaciona en un conjunto perfecto. El rostro de la Santa es sonrosado y sensual, lo cual habla del realismo en su pintura.

Figura N° 22. La Conversión de la Magdalena o Santa Marta y María Magdalena. Caravaggio. The Detroit Institute of Arts. Detroit (Michigan), hacia 1598.



La tradición cristiana de occidente fundió en una sola persona tres mujeres distintas que seguían a Jesús en el Evangelio. La primera de las tres Marías, fue la llamada la Magdalena, de la que Jesús había expulsado siete demonios (Lc 8,2) asistió a la crucifixión (Mt 27, 55- 56 y Mc 15, 40- 41) y a la sepultura de Cristo (Mt 27, 55-56 y Mc 15, 40-41). Los evangelistas Mateo y Lucas cuentan también la aparición del Señor a las santas mujeres después de su resurrección, entre las que se encontraba María Magdalena (Mt 28, 1-10 y Lc 24, 1-10). La segunda mujer del entorno de Cristo es María de Betanía, hermana de Marta y Lázaro.

Los tres eran amigos de Jesús y en su casa Jesús hallaba siempre reposo. María escuchaba atentamente a Jesús. La tercera persona asociada con la figura de Santa María Magdalena fue una pecadora que también ungió al señor, esta mujer derramó un frasco de perfume a los pies de Jesús que comía en casa de Simón el fariseo, llorando comenzó a derramar sus lágrimas a los pies de Jesús y se los enjuago con los cabellos, mientras se los besaba. Por aquel gesto de humildad sus pecados fueron perdonados.

El significado simbólico del espejo esta presente muy a menudo, es contradictorio, personifica lo falso, no obstante también las virtudes. Recuerda a Venus, símbolo de la lujuria y del orgullo. Al mismo tiempo proporciona el reflejo, y así representa el conocimiento de sí mismo, para lograr la vida contemplativa. El espejo se relaciona con el peine considerado otro símbolo de Venus. El

significado de las flores recuerda la belleza efímera. La simbología revela aspectos de la Europa de los siglos XVI y XVII.

Los teólogos y los artistas se apasionaron con el personaje de la Magdalena, no solo como una perfecta imagen de la penitencia, sino como modelo de santa en éxtasis. Se creía que aquella que demostró tanto amor a Jesús era digna de ser representada.

Figura N° 23. Judith Cortando la Cabeza de Holofernes. Caravaggio. Galleria Nazionale d' Arte Antica, Palazzo Barberini, Roma. 1599.



El rostro de Judith es el de su modelo preferida, Fidele Melandroni, quien también posó para Santa Catalina de Alejandría y para en La Conversión de la Magdalena o Santa Marta.

Se ve en el cuadro la cabeza cortada de Holofernes y el rostro de la vieja sirvienta, dispuesta a recogerla. La presencia de esta vieja y fea criada, contribuye a exaltar la belleza de la heroína y sus cualidades morales.

Para la vieja sirvienta se inspira, en lo que se refiere a las orejas en forma de hoja de col, y de la mueca y la boca sin dientes, en los dibujos de cabezas de Leonardo da Vinci.

En este cuadro Caravaggio ilustra un episodio del Libro de Judith que se encuentra en la Biblia.

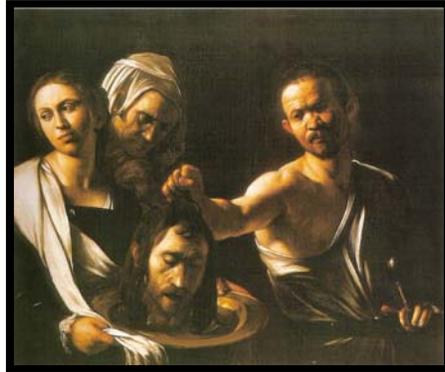
En este puede leerse que la heroína dice: “Le agarró los cabellos de su cabeza al tiempo que decía: “Dame fuerzas Dios de Israel, en esta hora”.Y con toda su fuerza le hirió dos veces en el cuello, cortándole la cabeza... salió enseguida, entregando a la sierva la cabeza de Holofernes que está en la alforja de las provisiones...”

En esta representación la sirvienta no se queda esperando afuera. Esto pudo ser porque Caravaggio quiso explotar el contraste entre el tratamiento de la piel de Judith y de la vieja sirvienta, así como para dar mayor dramatismo, a través de la expresión de la cara de ésta última.

Judith era una mujer viuda muy bella que se quitó el luto y se vistió de fiesta para seducir al enemigo y salvar a su pueblo del asirio Holofernes, quien buscaba con las armas convertirlos al culto de Nabucodonosor. Tras el crimen sangriento los soldados huyeron presos del pánico.

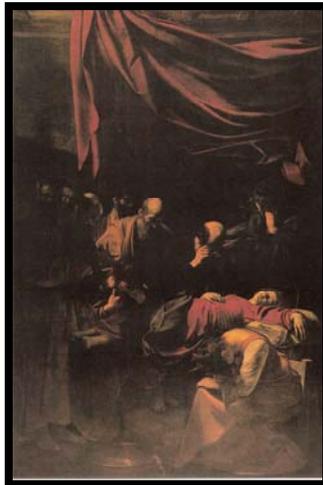
El episodio de Judith y Holofernes ha sido representado por muchos artistas. La mayoría de éstos han representado a Judith después del suceso, con la cabeza de Holofernes en la mano. Caravaggio, sin embargo, muestra el instante preciso de la decapitación. La víctima vive todavía con la cabeza separada a medias, del cuerpo. Los ojos no están en blanco, sino que expresan el terror de la muerte. Un grito escapa de la boca abierta.

Figura N° 24. Salomé con la Cabeza del Bautista. Caravaggio. The National Gallery, Londres, hacia 1606.



En este cuadro Salomé con sus poderes seductores ha conseguido según su deseo la cabeza de San Juan Bautista, instigada por su madre. Salomé recuerda a Judith, en ésta pintura sin embargo no mira la cabeza cortada, como en el cuadro de Judith Cortando la Cabeza de Holofernes.

Figura N° 25. Muerte de la Virgen. Caravaggio. Musée du Louvre, París, hacia 1606.



Caravaggio pinta el cuadro en unos días, según su costumbre. Nunca antes había llegado tan lejos en su realismo, o en su vulgaridad como dijeron algunos. Caravaggio se siente impulsado hacia la interpretación más brutal. Aunque sabía que el tema estaba ligado al simbolismo litúrgico de la Inmaculada Concepción, el tono dominante en la obra tiene fuertes resonancias plebeyas. Se dijo luego de su creación, que fue una obra realizada por un pintor que conocía su oficio, pero que

se encontraba sumido en un espíritu oscuro, alejado hace tiempo de Dios, de su adoración, de todo buen pensamiento.

Figura N° 26. La Virgen del Rosario. Caravaggio. Kunsthistorisches Museum Gemäldegalerie, Viena. 1607.



Las manos desempeñan un papel central en todos los cuadros de Caravaggio. En el pintor hay un lenguaje de las manos que se vuelve a encontrar en sus ilustres descendientes, Velázquez y Georges de La Tour.

3.9 En cuanto a la pintura española que sirvió como antecedente, para el Barroco Español, se vislumbra la imagen de **EL GRECO**, aunque este fuera de origen griego.

DOMÍNIKOS THEOTOKÓPULOS nació en Candia, en la isla de Creta, en el año 1541. Su familia griega ortodoxa formaba parte de la clase burguesa. Demuestra pronto su interés por las artes figurativas y la posición de la familia le permite frecuentar uno de los talleres más prestigiosos de la ciudad. Adopta elementos de la iconografía occidental sobre la base de la tradición bizantina.

Desde sus comienzos se interesó por el manera italiano, que lo lleva finalmente a Venecia, donde aprende la perspectiva cromática y lineal. Tiene la posibilidad de perfeccionar su trabajo con el contacto con artistas como Tintoretto o Bassano. Sus obras al principio de su carrera son de pequeño formato y de un carácter devocional, describen la búsqueda de un nuevo rumbo en el uso del color y de la representación del espacio.

Su deseo de perfeccionarse lo llevan a Roma, intentando adquirir un conocimiento directo de los artistas que trabajan en Italia, de esta experiencia se deriva una profunda admiración por Corregio, del cual toma la realización de los ángeles, y la utilización de fuentes de luz.

Un tiempo después El Greco comienza su segundo largo viaje. Algunos piensan que su primera meta en España, fue llegar hasta Madrid, en busca de fortuna, sin embargo no se detuvo allí dada la presencia de otros pintores famosos. Ya que le sería más difícil abrirse camino en estas condiciones. Desde allí se dirigió al Escorial. En un comienzo el Escorial fue erigido como un Panteón Real, pero luego resultó ser mucho más que esto, ya que fue un lugar de meditación y de rezo, así como un centro de búsqueda y de estudio, donde se encontraban las más importantes fuentes de estudio de ese momento.

En 1577 llega a Toledo, en un primer momento no parecía un lugar de un traslado definitivo.

En España se desarrollan y se sostienen nuevas tipologías, según las tendencias derivadas de la Contrarreforma. Los artistas españoles elaboran temas y elementos iconográficos conformes al Concilio de Trento, o a la

religiosidad que se manifiesta en el país con posterioridad a la Reforma católica. El arte religioso de estos años se alterna entre la fuerte popularidad y las complejas representaciones alegóricas. La alegoría sigue siendo el vehículo predilecto de la Iglesia y de Felipe II.

El Greco es muy apreciado en Toledo y alcanza una posición tal que supera a otros artistas de los cuales parece mantuvo una cierta distancia. Son los años en que se forma una clientela vasta y heterogénea, trabaja en obras de arquitectura, escultura y naturalmente pintura, se sirve de ayudantes para responder a las numerosas demandas.

Una buena parte de su primera producción española es de carácter religioso y deriva de las disposiciones y de las preferencias de la clientela que aprecian en él sus características devocionales. Uno de los primeros motivos sacros, a los que se consagra y a los que se dedicará en serie es la Verónica o el Rostro Santo. Las obras sacras de estos años varían en dimensión y destinos. Desde las grandes telas de encargo eclesiástico, en las que ensaya iconografías nuevas, como la Crucifixión del Louvre, asimismo pasa a obras pequeñas destinadas a la devoción privada o a los conventos. Es el inicio de una producción de imágenes de apóstoles o de representaciones de San Francisco, donde experimenta aquellas características de conmoción, empleando también la deformación de los cuerpos.

Rechaza la interpretación literaria de los temas sacros y trata de expresar su significado a través de la iconografía y el estilo pictórico. Su pensamiento refleja la tradición platónica en el mundo cristiano. Las formas se materializan, los colores son puros y brillantes. La luz es incandescente y fulgurante y el espacio es indefinido.

Su estancia toledana se está transformando en un traslado definitivo, es vasta su producción de retratos, paralela a las peticiones eclesiásticas y devocionales. La práctica del retrato será una constante en el arte de El Greco, que se enfrenta también a retratos colectivos como el Entierro del Conde de Orgaz, siempre dirigido a familias nobles, en su mayor parte hombres.

La pintura del siglo XVI es una premisa de lo que se verificará sucesivamente, con el definitivo abandono del tardo gótico sustituidas por el clasicismo y el primer manierismo, mientras se va delimitando la idea de un arte imperial, destinado a envolver la imagen del monarca que gobierna la más importante potencia del occidente.

Los centros artísticos españoles parecen carecer de modelos a imitar y el momento álgido del renacimiento y del manierismo se desvanece suplantado por el clima devocional de la Contrarreforma. En esta situación los artistas españoles salvo excepciones, se mantienen en el nivel mediocre de la generación anterior.

Hacia el final del siglo surgen en los artistas españoles intereses diversos, gracias a los intercambios mantenidos con pintores extranjeros o por la natural evolución artística dentro de un amplio ambiente cultural muy estimulante. Aparece el género del bodegón, ya sea de forma autónoma o como complemento de escenas más complejas. Los pintores españoles del siglo siguiente llegaron a ser insuperables.

Como un pintor extravagante será definido El Greco, apreciado en Toledo y elogiado por poetas como Góngora y Fray Luis Hortensio. Durante el desarrollo de su actividad elaboró un estilo absolutamente personal, a ello contribuyó la riqueza de las experiencias, acumuladas en su formación sobre arte post-bizantino, la reforma con el Renacimiento italiano, en particular el veneciano y finalmente, su llegada a España. Y la notable evolución estilística contribuyeron abiertamente a que su obra plástica se escapara de lo normal o de lo razonable.

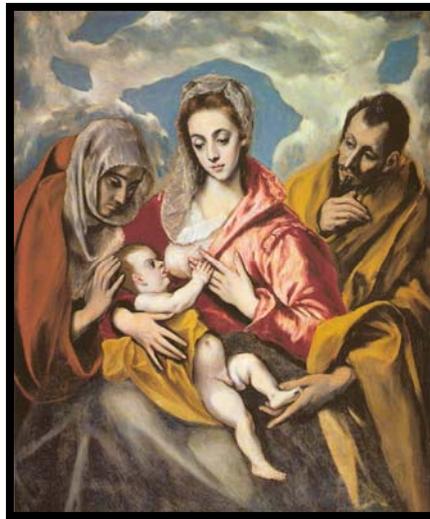
En los años en los que el artista se establece en la sociedad Toledana, se verifica una importantísima evolución estilística, sin interrupción, las telas muestran una progresión cada vez más fluida, acompañada de un color vibrante y de la sucesiva exaltación de los valores expresivos. En el último período, alcanzará a expresarse con colores que llegan a ser lo que será llamado posteriormente expresionismo puro.

El 17 de Abril de 1614 muere El Greco. Poco tiempo después se difunden juicios negativos sobre él y sobre su obra, debidos en gran parte al hecho de que fuese griego, es decir extranjero. A partir de entonces se cambia la valoración

aceptándose la hipótesis de su nacionalización, gracias al largo período de tiempo que permanece en Toledo, y al hecho de que su obra, en principio considerada de escuela veneciana, se introduce en la escuela española. Ahora se le considera el artista más representativo del espíritu castellano y del misticismo español y fundador de la escuela nacional española.

La grandeza de El Greco deriva precisamente de su origen griego, de los diez años vividos en Italia y de su larga vida en España.

Figura N° 27. La Sagrada Familia con Santa Ana. El Greco. Toledo, Hospital Tavera, hacia 1590-1595.



Se obtiene una escena cercana al público por la actitud atenta y cariñosa de Santa Ana y de San José con el Niño Jesús. La participación de San José es una novedad al incluirlo en el tema, ya que su presencia no era habitual en los cuadros relativos a la Virgen María en este período. Los colores rojos, azules, naranjas y amarillos dan una gran luminosidad a la escena. Esta influencia cromática viene de la escuela veneciana y del Manierismo romano. Las figuras son amplias y estilizadas sobre todo la de la Virgen María.

Figura N° 28. La Virgen y el Niño, y las Santas Inés y Martina. El Greco. Washington, National Gallery of Art, 1597- 1599.



La Virgen María con el Niño Jesús en brazos preside la escena. María aparece sentada sobre un trono de nubes, acompañada por numerosos ángeles. La figura de la Virgen María se presenta con sus tradicionales colores el azul de la eternidad y el rojo del martirio, quien dirige sus ojos a su hijo en un gesto maternal. En la parte inferior de la pintura están Santa Inés vestida con un manto rojo y sosteniendo un cordero en sus manos y Santa Martina con la palma de martirio y el león. Sus proporciones son gigantescas en comparación con las cabezas, en las cuales se ve cierta influencia de Miguel Ángel.

Figura N° 29. Inmaculada Concepción. El Greco. Toledo, Museo de Santa Cruz. 1607-1613.



La iconografía es todavía discutida, no está claro si se trata de la Inmaculada Concepción o de la Asunción. En teoría avalada por la imagen del ángel que parece sostener a la Virgen y empujarla hacia el cielo, se trataría de la Asunción.

Sobre el dogma de la Inmaculada Concepción de la Virgen María se desarrolló un debate en Italia entre franciscanos y dominicos; en España se fomentó en el siglo XVII, con el apoyo del rey, y de un amplio movimiento popular. El uso de imágenes desempeñó un papel importante en la difusión del tema

Figura N° 30. La Inmaculada Concepción. El Greco. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza. 1608-1614.



En este período los protestantes pensaban que la figura de la Virgen María era un elemento secundario dentro de la jerarquía de la Iglesia. Esto tuvo como reacción que los católicos de la Contrarreforma potenciaran la imagen de la Virgen María con un importante número de Inmaculadas repartidas en Iglesias y casas particulares.

En cuanto a la composición de esta pintura la Virgen María se sitúa al centro acompañada por una corte de ángeles, mientras la paloma del Espíritu Santo se ubica sobre su cabeza. En la parte inferior de la pintura se pueden observar numerosos símbolos como las flores, la media luna, la fuente, el templo y el pozo.

Figura N° 31. Adoración de los Pastores. El Greco. Madrid, Museo del Prado. 1612-1614.



Esta pintura es una de las últimas de El Greco. La escena se desarrolla en dos zonas superpuestas uniendo las atmósferas, la celestial y la terrenal. El Niño Jesús es el foco de luz de donde se alumbra a todos los personajes. Es una luz fuerte y clara, que matiza los colores como ocurre con las túnicas, de la Virgen María o de San José. Los nuevos tonos empleados demuestran que se inspira en el Manierismo (es el resultado de la aplicación hasta su último extremo de las reglas fijadas por el Renacimiento). La pincelada es totalmente suelta y la perspectiva que se utilizó hace que se rompa con la unidad espacial.

CAPÍTULO IV

4.1 FRANCISCO ZURBARÁN

Los Referentes Vírgenes y Santas en la obra de Zurbarán

Francisco Zurbarán nace en 1598 en la localidad de Fuente de Cantos, perteneciente a Badajoz. Murió en Madrid en 1664.

Perteneció a la escuela sevillana. En sus lienzos no hay elementos secundarios, sino que todos están imbuidos de naturalismo. Sus modelos preferidos son escenas de convento o temas religiosos.

La clave del estilo de Zurbarán radica fundamentalmente en el uso de la luz. Zurbarán no ilumina, transfigura, transforma las figuras. Por lo tanto su luz no procede de ningún foco, sino que procede de las figuras mismas, de los cuerpos de santos y monjas.

Zurbarán en sus imágenes presenta un gran acento, en cuanto al realismo que hace pensar que el artista, estuvo muy influenciado por estampas flamencas, para la representación precisa de muchos, de los detalles, y elementos existentes en sus cuadros. Las ropas, los accesorios como sombreros típicos de los pastores españoles, alforjas tejidas, La Biblia, y las manos en donde pone símbolos, como son: el dragón, atributo iconográfico de los santos.

Zurbarán, a quien Pacheco nunca citó en sus textos, no poseyó la genialidad de Velázquez, pero sí, su manera y estilo, le siguió en ese renovado sentido de comprensión del arte religioso. Desde 1626, año en el que Zurbarán inicia su gran actividad pictórica en Sevilla o para Sevilla, su carrera está llena de ejemplos que le califican como un pintor de importancia en cuanto a la expresión plástica de los renovados valores espirituales de las órdenes regulares y de la sociedad local.

Uno de los temas más célebres tratados por Zurbarán fue el Cristo en la Cruz. Realizó una serie de Vírgenes santas de aspecto juvenil, cubiertas con lujosos trajes.

Pintor de figuras humanas y no de santos, fue el extremeño Francisco Zurbarán, que nunca supo aprender la levedad que El Greco diera a sus figuras. Cuando pintaba la Gloria, pintaba en ella hombres sin una visión de santidad. Los patriarcas, pontífices o monjes, eran lleva

dos de la calle al taller, en vestiduras que Zurbarán reproducía con excepcionales valores pictóricos dándoles una incomparable calidad.

No hay que olvidar el contacto de Zurbarán con grandes maestros como Ribera o Ribalta, a través de las obras conservadas en la Colegiata de Osuna. Y el conocimiento, a través de copias y estampas, de las últimas innovaciones de Caravaggio en el tratamiento de la luz sobre los fondos oscuros de los cuadros.

La austeridad estuvo presente en toda su obra, al eliminar cualquier exceso de teatralidad. Y el intento de humanizar los personajes divinos.

Zurbarán no pretendía idealizar ni exaltar ninguna de sus figuras. Todas sus expresiones están extremadamente estudiadas, libres de excesos. Su aprecio por las cosas sencillas y cotidianas está también presente en sus bodegones.

Para los estamentos religiosos Zurbarán se convirtió en el mejor artífice capaz de ilustrar la Reforma católica, con una pintura clara y legible y a la vez naturalista y monumental.

Sus primeros encargos consisten en pequeñas obras secundarias y algunos diseños urbanísticos como fuentes o plazas. Sin embargo su talento comienza a ser conocido en 1626, recibe un encargo para el convento San Pablo el Real de Sevilla, de 21 lienzos. En este primer encargo de importancia se encuentran los rasgos tempranos de su estilo. Torpeza en las perspectivas, falta de coherencia espacial, prodigiosa capacidad para reproducir los materiales, intensidad expresiva en los rostros, delicadeza cromática, rico colorido, gran cantidad de blancos. La abundancia de personajes le bloquea y se muestra incapaz de ordenarlos coherentemente en un espacio realista. No maneja la perspectiva por lo que sus espacios carecen de profundidad y orden. Estas carencias las compensa con sus otras características, su minuciosidad para plasmar telas, utensilios, cabellos, pieles. Los rostros son diferentes por completo a las expresiones de otros pintores de Sevilla.

A lo largo de su trayectoria profesional, Zurbarán pintó numerosos cuadros, entre los que abundan frailes, obispos y otros personajes pertenecientes al clero. También hubo alguno que otro aristócrata, pero todos ellos tienen elementos en común. Fondos oscuros sobre los que se recorta la figura del protagonista, de pie

habitualmente, solo o compartiendo el primer plano con algún elemento mobiliario sobre el cual puede colocar una de sus naturalezas muertas. Este extenso y profundo tratamiento del retrato lo llevó a lo que podría llamarse un nuevo género o subgénero, los retratos a lo divino, como han coincidido en llamarlos algunos críticos.

Figuras femeninas con apariencia de santas, se apropian de los atributos de las santas de su nombre, efigies femeninas de aire relativamente desacralizado. El lujoso vestuario es del todo arbitrario, siguiendo las directrices marcadas por modelos flamencos o italianos. A pesar de su belleza y elegancia, adoptan una actitud casi teatral, que con frecuencia ha sido calificada de Procesional. Es probable que se inspiren en un hecho que era habitual en las procesiones del Corpus Christi.

Zurbarán poseía una particular concepción del color, que le llevaba a colocar juntos colores que bajo su mano parecían armónicos. Recurrió a gamas brillantes y alegres, poco frecuentes, como los púrpuras, morados, verdes esmeraldas o amarillos limón.

En 1627 pinta el Crucificado en el se enfrenta y apropia del Naturalismo tenebrista. El estilo del Barroco italiano caló profundamente en la sensibilidad pictórica de Zurbarán quien lo adoptó como estilo propio a lo largo de su carrera.

En 1628, Zurbarán tiene claro que quiere llegar con su arte a Madrid. Este año firma el contrato para 22 lienzos en el convento de la Merced Calzada, para esto le suministraron textos e ilustraciones, para que se ajustara a la ortodoxia. Por lo que sus posibilidades creativas estaban restringidas. No se pedía a los pintores que fueran originales, sino que se debía hacer lo que el cliente quería ver.

En 1638 firmó uno de los encargos más importantes, los que sirven para apreciar la obra de Zurbarán. La serie conventual del monasterio de Guadalupe. El ciclo estaba dedicado A orden Jerónima y a su vinculación con la corona española. Los lienzos tenían un carácter histórico legendario.

Zurbarán comenzó a vivir una apacible y próspera vida en lo personal, acompañado de su mejor etapa profesional, que duró hasta aproximadamente 1639. Convertido en el pintor más famoso de Andalucía, durante esos años de

intensa actividad llenó sus lienzos de soluciones ya ensayadas con anterioridad, aunque no faltaron nuevas aportaciones. Si bien, por un lado, pueden apreciarse el afianzamiento y la consolidación de los rasgos más característicos de su pintura, por otra parte, también se hacen cada vez más patentes sus limitaciones en ciertos aspectos.

En estos años Zurbarán aumentó la ejecución de cuadros que tenían como motivo central la Inmaculada, convirtiéndose en el más destacado cultivador de este tema antes de Murillo. Introdujo a su vez, algunas soluciones novedosas en lo que a vestimenta se refiere, de este modo, sustituyó el inicial color rojizo de la túnica por el blanco, poniendo las bases de la tipología de entonces. Túnica blanca con manto azul. A la vez que, de manera paulatina, dejaba de representar sus atributos, pues los fieles empezaban a reconocerla perfectamente.

Su estilo se parece más que nunca al de Ribera. La década de 1640-1650 se inicia con un declinar de los encargos de importancia, se produce una crisis económica. Ésta crisis fuerza a los pintores a volcarse a mercados alternativos.

Aumentan las series para América. Se fabrican santos estereotipados casi en serie, con modelos de baja originalidad e incluso mediocres. Los conventos americanos sentían un verdadero fervor por lo llegado de España. Las series no son sólo religiosas, sino con frecuencia tienen motivos profanos.

Las santas vírgenes resultaban muy atractivas. Son figuras femeninas representadas en actitud de marcha, colocadas a lo largo de los muros de la nave del templo como si fueran una procesión celestial hacia el altar. A veces giran sus rostros hacia el fiel, con familiaridad. Pueden incluir retratos a lo divino. Damas nobles que desean ser representadas bajo el aspecto de su santa favorita o de aquello que les da nombre.

En sus últimos años su estilo se hace delicado e íntimo, con pincelada blanda y aterciopelada, colorido luminoso y transparente. Aparecen temas de devoción privada y de cuadros de dimensiones menores.

Los temas que trató a lo largo de su vida fueron temas religiosos oficiales, lienzos de devoción muy difundidos en la España del siglo XVII. También las vírgenes niñas o dormidas, las Sagradas Familias de la Virgen, con visiones de la

cotidianidad de la España del momento. Otro tema de éxito fueron las imágenes de Jesús, niño o adolescente, los crucificados de cuatro clavos, de dos tipos. Muerto con la cabeza ladeada o vivo con la cabeza alzada. Sentía una gran predilección por los San Franciscos meditando, rezando con calaveras o muertos. Este gusto lo comparte con El Greco y tal vez da una idea del sentimiento vital y espiritual de este pintor que abarcó gran parte del siglo XVII, mostrando a un tiempo las dependencias del Barroco respecto a otros estilos anteriores y las novedades que marcaron su decadencia pasado 1640.

En la época tardía de la producción de Zurbarán son frecuentes los temas de contenido intimista recreando aspectos de la infancia de Cristo y de la Virgen María de los que emanan una evocación de la tranquilidad que envolvió a estos santos personajes en los años de su niñez. Estos temas fueron recreados por la literatura espiritual del siglo XVII y su contenido había sido imaginado por frailes y monjas que trataron de imaginar cómo había sido la niñez de María o Jesús.

Sus bodegones, caracterizados por la simplicidad y la distribución austera, muestran la predisposición del artista por presentar objetos cotidianos bajo la cuidada iluminación y el estudiado contraste de texturas y tonalidades.

**ESTUDIO DE LA REPRESENTACIÓN
DE VÍRGENES Y SANTAS
EN LA OBRA DE ZURBARÁN**

Figura N° 32. La Familia de la Virgen. Francisco Zurbarán. Colección Abelló. Madrid. 1630-1635.



Aparecen tres personajes, en una habitación. Un hombre mayor, una mujer de edad y una niña pequeña. El hombre apoya su brazo sobre una mesa y aparentemente está adormecido. La mujer le ofrece comida a la niña, la cual está concentrada en otra cosa, por lo que no le pone atención, despreocupándose de lo que le dice la mujer. La niña está absorta en sus pensamientos con las manos

unidas apoyadas sobre un cojín. El ambiente que transmite la escena es de recogimiento y de intimidad.

La imagen muestra a la Virgen María niña, junto a sus padres Ana y Joaquín. Desde pequeña tuvo una ejemplar formación religiosa, ya que María pasó gran parte de su infancia cerca del Templo de Jerusalén.

Los evangelios no hablan de la infancia de la Virgen María, pero sí se habla de su nacimiento e infancia en el Protoevangelio de Santiago.

En la pintura, Zurbarán ha descrito a la Virgen María niña en el momento en que interrumpe sus labores de bordado al haber recibido el mensaje divino; une sus manos en actitud de recogimiento espiritual y levanta sus ojos al cielo. Se plasma, en la pintura el momento de la revelación que implica también que la niña ha asumido su futura misión de ser Madre de Jesús. San Joaquín y Santa Ana son conscientes también de estas circunstancias y por ello aceptan la voluntad divina y entienden que habrán de separarse de su hija consagrándola a Dios, por lo que la llevan al templo, donde sería educada para tan trascendental destino.

La figura de San Joaquín, meditativa y grave, refleja la toma de conciencia sobre el futuro de su hija y la de Santa Ana muestra el cuidado que le inspira la fragilidad y delicadeza de la niña. Reina en la pintura un potente sentido de intimidad y pese a lo emotivo del momento en nada se interrumpe el espíritu de calma y sosiego de la vida hogareña. La misma quietud inspira la disposición compositiva, centrada por la figura de la Virgen María, a cuyos lados se contraponen la presencia de sus padres.

Como es frecuente en este tipo de obras, Zurbarán recrea admirables detalles con bodegones, como el que aparece en la pequeña mesa de la izquierda sobre la que reposa un plato con una taza de agua y una rosa, detalle que el artista repitió en otras composiciones suyas, como la Curación Milagrosa del Beato Reginaldo de Orléans de la Iglesia de la Magdalena de Sevilla, y el Bodegón de la Norton Simon Foundation de Pasadena.

Es posible que el agua y la rosa tengan algún sentido alegórico referido a la pureza de la Virgen María.

En el suelo hay un cesto con ropa blanca y en las manos de Santa Ana un plato con frutas. Todos estos detalles de naturalezas muertas están captados con la precisión y exactitud propias del artista.

Se decía que ésta pintura procedía de un retablo de la Iglesia de la Trinidad Calzada de Sevilla, pero por la índole de su composición, se la ha considerado como propia de la devoción particular en un ambiente doméstico.

El culto a la Virgen María y su iconografía están relacionados con la creencia, desde tiempos inmemoriales, en una Diosa Tierra o Diosa Madre, como Isis la diosa de los antiguos egipcios y su hijo Horus. La imagen de la Virgen María y del Niño Jesús han disfrutado de una larga y fecunda tradición, tanto en pintura como en escultura

De acuerdo a la fe cristiana, la Virgen María es la Madre de Jesús, y lo concibió a través del Espíritu Santo. Poco es lo que se sabe acerca de la vida de María. Tan sólo se la menciona en unos pocos episodios del Nuevo Testamento, de entre los que destaca sin duda el acontecimiento de la Anunciación y la Natividad, recogidos por el evangelio de San Lucas.

Por el contrario los textos apócrifos, contienen más información con respecto a su vida.

Según fuentes apócrifas, los padres de la Virgen María son Santa Ana y San Joaquín.

Tempranamente su madre le enseña a María a leer y a dedicarse a la costura. La cesta de costura se ha convertido en atributo de la Virgen María y a menudo aparece en las escenas de la Anunciación. Según el Protoevangelio de Santiago, debido a su gran habilidad de bordadora, fue elegida entre sus compañeras para hacer una fina cortina para el templo.

La devoción por la Virgen María experimentó un auge extraordinario en la época medieval, cuando fue objeto de infinidad de representaciones tanto sola, como símbolo de la Madre Iglesia, como a menudo, con el Niño Jesús en una gran variedad de poses. De pie, sentada en un trono, de cara, de lado, sosteniendo al Niño Jesús en su regazo o entre los brazos, o incluso amamantándolo. Durante el Renacimiento, se impusieron composiciones menos rígidas y más maternas.

Santa Ana y San Joaquín fueron cónyuges ejemplares, que tras veinte años de casados se sentían insatisfechos por no poder tener hijos, ésta incapacidad de concebir hijos en ese entonces era considerada una maldición divina. Perteneían a la casa de David, sólo se oponía a su felicidad la falta de hijos. Después de una penitencia de cuarenta días y tras el anuncio de un ángel, pudieron concebir una hija.

Los evangelios canónicos nunca citan a la abuela de Jesús. Santa Ana es nombrada en los evangelios apócrifos y en especial, en el Protoevangelio de Santiago. Las imágenes más antiguas referidas a su culto, son fragmentos de frescos del siglo VIII en Santa María Antiqua en Roma.

La pintura sevillana del siglo XVII recoge frecuentemente episodios de la vida de Cristo y de la Virgen María relativos a su infancia, de los cuadros ninguna referencia se encuentra en los Evangelios. La fuente de los mismos procede de la literatura mística de la época, realizada por clérigos que recreaban el mundo infantil de los santos personajes, describiendo escenas llenas de ternura y emoción espiritual.

Sin embargo, con respecto al argumento de esta pintura no se ha encontrado ningún texto que narre su contenido con precisión. Tan sólo sor María de Ágreda en 1670, un cuarto de siglo después de que esta pintura fuera realizada, narra en su libro *Mística Ciudad de Dios* que la Virgen María niña mientras bordaba recibió la revelación de la proximidad de la redención el género humano.

Por sus características de estilo puede fecharse entre los años que oscilan entre 1630 a 1635.

Figura N° 33. La Inmaculada. Francisco Zurbarán. Museo Diocesano. Sigüenza, Guadalajara. 1635.



Se presenta a una mujer joven, vestida con una túnica blanca y con un manto azul, está suspendida sobre la luna. Su cabeza está coronada con estrellas. Sus manos están unidas en signo de oración. Debajo de su manto se encuentran cabezas de ángeles.

La imagen se encuentra asociada, a la imaginería mariana desarrollada por el cristianismo.

Se puede deducir que es la imagen de la Madre de Dios, la Virgen María. La cual aparece en una actitud de devota oración.

La imagen de la Virgen María se enmarca dentro del rol que juega María en la tarea de evangelización del mundo. La Virgen María, madre de Jesús, ha sido venerada durante siglos como una mujer particularmente honrada por Dios. Se le atribuyen cualidades de amor y bendición. Es una luz de fe y un símbolo de amor.

El modelo físico de la Virgen María empleado por Zurbarán en esta pintura se atuvo a la tradición sevillana mantenida por Pacheco y recogida en su libro, *El Arte de la Pintura*.

Zurbarán incluyó a la izquierda de esta Inmaculada: la Puerta del Cielo, y la Escalera de Jacob y a la derecha, la Estrella Matutina y el Espejo sin Mancha. Gran interés tiene el paisaje que aparece en la parte inferior de la pintura, también poblado de símbolos marianos. Otros elementos simbólicos que aparecen en este paisaje son la vista de una ciudad que alude a la Ciudad de Dios, el Jardín Cerrado, la Fuente Sellada, el Pozo de Aguas Vivas, el Cedro del Líbano, la Palmera Exaltada, mientras que en la lengua de mar que ocupa el centro del paisaje se advierte la presencia de una nave alusiva a la invocación Socorro de Navegantes.

La composición de esta pintura está concebida por Zurbarán de una manera simple y rigurosa, con una disposición triangular con la figura de la Virgen María dispuesta ingravida sobre el espacio. Intensos tonos dorados inundan el cielo que la respalda, intensificando la belleza y el sentido íntimo y recogido que emana de la presencia de María.

La Inmaculada Concepción de la Virgen María es el Dogma de Fe que declaró que por una gracia especial de Dios, María fue preservada de todo pecado, desde su concepción.

Fue proclamado por el Papa Pío IX el 8 de Diciembre de 1854, en la Bula *Ineffabilis Deus*.

En esta hermosa Inmaculada Concepción se recogen pormenores propios de la pintura sevillana del año 1640. En efecto, hasta entonces los pintores locales habían representado a la Virgen Inmaculada con manto azul y túnica roja, como se prueba en pinturas realizadas por Francisco Pacheco en 1621. Sin embargo, entre estas fechas, Pacheco había introducido la Inmaculada del Palacio

Arzobispal de Sevilla que habría de tener gran repercusión en el futuro, dado que sustituyó el rojo de la túnica por el blanco.

Oración:

¡Oh Dios, que por la Concepción Inmaculada de la Virgen María preparaste a tu hijo una digna morada, y en precisión de la muerte de tu hijo la preservaste de todo pecado, concédenos por su intercesión llegar a ti limpios de todas nuestras culpas. Por nuestro Señor Jesucristo!

Amén

Figura N° 34. La Virgen del Rosario. Francisco Zurbarán. Museo de Bellas Artes de Sevilla, Sevilla. 1645-1650.



Se ve a una mujer joven sentada, la cual sostiene a un niño pequeño en su regazo. En una mano lleva un rosario y con la otra mano sujeta al Niño.

La imagen se encuentra asociada, a la imaginería mariana desarrollada por el cristianismo.

Se puede deducir que es la imagen de la Madre de Dios, la Virgen María, con el Niño Jesús. La imagen de la Virgen María se enmarca dentro del rol que juega María en la tarea de evangelización del mundo. María, madre de Jesús, ha sido venerada durante siglos como una mujer particularmente honrada por Dios. Se le atribuyen cualidades de amor y bendición. Es una luz de fe y un símbolo de amor.

Dentro de las variadas representaciones de la Virgen María con el Niño Jesús, que se conservan de Zurbarán, es ésta una de las mejores. Para su composición es probable que el artista haya utilizado algún modelo procedente de alguna fuente grabada. El Niño Jesús que aparece de pie sobre el regazo de la Virgen María sostiene en sus manos una rama de olivo, símbolo que en términos cristianos alude a la paz de Dios con los hombres.

El tema iconográfico de la Virgen con el Niño Jesús tiene en el arte cristiano una remota procedencia que se plasmó gráficamente en numerosos grabados desde fines del siglo XV. En este sentido, la fuente iconográfica que parece haber utilizado Zurbarán es una estampa de Vespaciano Strada que el artista recreó perfectamente puesto que esta pintura consigue plasmar un nivel de belleza superior al que se refleja en la imagen grabada. Por otra parte, el fondo áureo que respalda las figuras del que emergen cabezas de ángeles se emplea en la pintura desde que Guido Reni lo utilizase en alguna de sus pinturas realizadas hacia 1630.

VESPACIANO STRADA
VIRGEN CON NIÑO



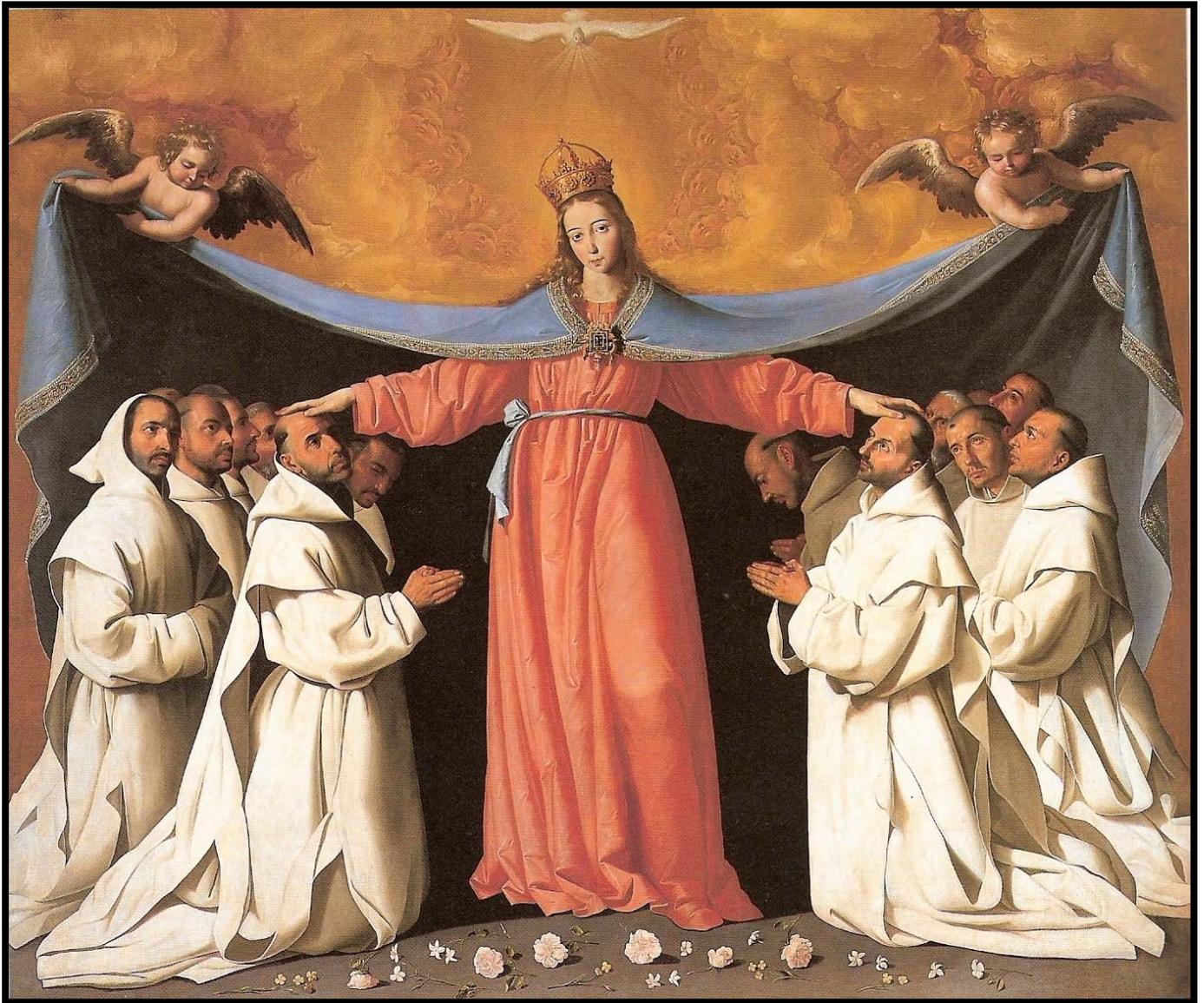
No hay razón alguna para considerar esta obra como de la escuela de Zurbarán como se ha señalado, ya que es una pintura atribuible a Zurbarán dada su notable

calidad. Es, por otra parte, una creación que coincide con el período de madurez de Zurbarán que se abre a partir de 1640, época en la que su contundente dibujo aplaca su dureza inicial configurando por ello personajes de más agradable expresión, más dulces y ensimismados. Tampoco puede hablarse en esta pintura de influencias murillescas, como indicó ²³Guinard en 1960, puesto que presenta una estética genuinamente zurbaranesca en la que no se advierten ingerencias de otros artistas.

Se logra con mucha maestría el sentido cromático en esta obra, en la que la túnica roja y el manto ceniza del ropaje de la Virgen armonizan perfectamente sobre el fondo de tonalidades áureas.

²³ Zurbarán IV CENTENARIO. MUSEO DE BELLAS ARTES DE SEVILLA. 8 de Octubre- 9 de Diciembre de 1998.

Figura N° 35. La Virgen de los Cartujos. Francisco Zurbarán. Museo de Bellas Artes de Sevilla, Sevilla. 1655.



En la pintura se muestra a una mujer de pie, con los brazos extendidos sobre las cabezas de varios monjes. La mujer lleva puesto un vestido y por sobre este una capa. Dos ángeles sujetan el manto. En la parte superior se observa una paloma y numerosas cabezas de ángeles, así como la corona de la mujer. En la parte inferior se encuentra una gran variedad de flores.

La imagen se encuentra asociada, a la imaginería mariana desarrollada por el cristianismo.

Se puede deducir que es la imagen de la Madre de Dios, la Virgen María. La imagen de la Virgen María se enmarca dentro del rol que juega María en la tarea de evangelización del mundo. María, madre de Jesús, ha sido venerada durante siglos como una mujer particularmente honrada por Dios. Se le atribuyen cualidades de amor y bendición. Es una luz de fe y un símbolo de amor.

Uno de los pilares fundamentales de la religiosidad cartuja fue la devoción mariana y al mismo tiempo la seguridad de que la Virgen siempre daría amparo y protección a la orden. Es por tanto absolutamente lógico que la Virgen como protectora de los cartujos apareciese en una de las pinturas de la sacristía del convento sevillano y que además estuviese colocada en el centro del conjunto decorativo.

La imagen de la Virgen María y los cartujos está resuelta con una composición convencional pero efectiva dentro del ámbito de la religiosidad cristiana; así la Virgen abre sus brazos y extiende su manto amparando bajo él a la comunidad cartuja. Este tipo de representación tiene su origen en el Medievo, siendo los cistercienses en el siglo XII los primeros que lo emplearon, puesto que aseguraban que a un monje de su orden se le había aparecido la Virgen María abriendo su manto y protegiendo a los frailes en recompensa por el amor que le profesaban. Esta visión es tan sugestiva y hermosa que muy pronto otras órdenes religiosas adujeron que también la Virgen María les había mostrado su protección cobijándoles bajo su manto; entre estas órdenes figuraban naturalmente los cartujos, quienes ya la representaban así en el siglo XIV.

Los orígenes de la Virgen de la Misericordia o Virgen de los Cartujos, son muy antiguos. El motivo del manto protector procede de la antigüedad más remota. Este simbolismo del manto no está reservado sólo a la Virgen María, ya que también lo llevan consigo, Dios Padre, Jesús, los arcángeles y los santos.

La difusión del tema de la Virgen de la Misericordia se debe sobre todo a las cofradías de penitentes, que se multiplicaron en todas partes, especialmente en Italia y en el sur de Francia.

La representación de la Virgen de los Cartujos ocasionalmente aparece sentada, pero en la mayoría de los casos está de pie, y siempre de frente, a fin de

no ocultar a los orantes. La Virgen es de una estatura gigantesca en relación a sus protegidos. Esta desproporción es una necesidad del tema y resultaba natural para los artistas de la Edad Media, acostumbrados a expresar las jerarquías espirituales por las diferencias de escala entre los personajes.

En cuanto a los refugiados bajo el manto, se pueden distinguir diversas versiones:

1. La Mater Omnium (la Madre de todos). Es cuando la Virgen protege bajo su manto a la cristiandad entera.

La teología medieval cultivaba las clasificaciones y las jerarquías. Por ello, los sexos están generalmente separados. Además de tener una visión de la separación entre clérigos y laicos.

2. La Protectora de una colectividad. En lugar de ser la Madre de Todos, la Virgen de la Misericordia puede estar representada como la protectora especial de un grupo de fieles, ya sea una orden religiosa, cofradía, corporación o familia.

3. La patrona de un donante. En la época renacentista, a consecuencia del progreso del individualismo, la protección de la Virgen de la Misericordia en ocasiones se restringió a un donante.

Los artistas del Renacimiento se alejaron del tema a causa de su carácter arcaico. La rígida frontalidad del tema y la desproporción molestaban a los artistas formados en el estudio de la anatomía y de la perspectiva. En el siglo XVII el cuadro que realizó Zurbarán, no es más que un caso aislado.

La Orden de los Cartujos fue fundada por San Bruno, en el año 1084, en Chartreuse- Grenoble, Francia. Bruno de Hatena, nació en Colonia en el año 1030 y murió en Della-Torre, Italia, en el año 1101. En el año 1057 pasó al puesto de maestro de escuela de Reims. El Papa Urbano II que había sido su discípulo, quiso tenerlo como consejero en Roma en el año 1089. A San Bruno se le representa vistiendo el hábito blanco de los cartujos y sus atributos son la estrella sobre el pecho (como símbolo de la visión que tuvo San Hugo), la mitra, el báculo a sus pies, la calavera, el crucifijo y un ramo de olivo.

La orden de los Cartujos es actualmente una de las órdenes más antiguas de la cristiandad. Los cartujos son contemplativos, dedican su existencia en el silencio

a Dios. La soledad del cartujo no es dimisión ni abandono, sino la elección de un espacio de libertad, en que se expresa plenamente el don de sí mismo, a favor de la humanidad, y en que se alza permanentemente el rezo universal, un ideal de verdad y una plenitud interior.

Los estatutos de la orden son: el silencio de la celda, el rezo continuo, el trabajo humilde y pobre, así como también la vida fraternal entre hermanos de la congregación, el rezo litúrgico en común, la obediencia tanto al superior de la casa (el Prior) como al Cabildo General que toma todas las decisiones que atañen a la vida de la orden.

Los cartujos desde sus orígenes habían proclamado su inmensa devoción mariana y al mismo tiempo mantenían que la Virgen María les había protegido continuamente desde la fundación de la orden, habiéndoles ofrecido la práctica del rosario incluso antes que a los dominicos.

En esta representación de Zurbarán para la cartuja de Sevilla podrían estar retratados, en primer plano, y con las manos de la Virgen María apoyadas sobre sus frentes, dos de los más fervorosos impulsores del culto mariano en la orden: Dominique Hélión y Jean Rhodes.

Dominique Hélión (1384-1460) monje cartujo de Tréveris, Alemania. Había compuesto cincuenta “fórmulas” que sintetizaban los principales misterios de la vida de Jesús y de la vida de la Virgen María, las cuales unió a los cincuenta “Ave María”, que en ese entonces terminaba con las palabras “fruto bendito de tu vientre”.

Figuraba esta pintura en la fachada de la sacristía, envuelta en su correspondiente moldura de yeso, en cuyo centro superior aparece el anagrama de María; su composición, rigurosamente ordenada y severa, centra perfectamente no sólo la resolución del espacio en sus ejes principales, sino que armoniza también con los cuadros laterales, cuya estructura es igualmente sobria y escueta. La figura de la Virgen María de pie y en disposición frontal, mira de forma concentrada al espectador; de esta manera demanda que los ojos se fijen en su actitud de amparar a los cartujos, extendiendo sus manos sobre sus cabezas y cobijándoles bajo su manto.

Probablemente ésta es una de las composiciones más sencillas que Zurbarán realizó a lo largo de su trayectoria artística, pero aun así la idea original no le pertenece, sino que está tomada de una estampa que forma parte de una vida de San Agustín realizada por Schelte à Bolswert y publicada en París en 1624.

SHELTE À BOLSWERT
SAN AGUSTÍN PROTEGIENDO LA IGLESIA,
1624 PARÍS. BIBLIOTHÈQUE NATIONALE



La aparición milagrosa de la Virgen María a los frailes parece acontecer en un ambiente familiar y cotidiano, sin que nadie exprese ningún gesto de sorpresa ni admiración, sin que nada turbe el recogimiento y el silencio de la vida claustral.

Frente a esta imagen de Zurbarán existe otra similar que puede considerarse más o menos contemporánea. Es la Virgen de los Carmelitas realizada por Valdés Leal, que corona el retablo de la Iglesia del Carmen Calzado de Córdoba, pintada hacia 1655. En este caso, el artista parece haber utilizado la misma fuente que Zurbarán es decir, el grabado de Schelte à Bolswert.

Figura N° 36. Santa Isabel de Portugal. Francisco Zurbarán. Museo del Prado, Madrid. 1635.



Se puede ver a una mujer de mediana edad de pie, vistiendo un hermoso y lujoso vestido, con joyas, y con un ramo de rosas entre sus manos.

La imagen se encuentra asociada al tema de la devoción de los santos. Los santos son los grandes testigos en los que se manifiesta la fuerza y la santidad de Dios. La Iglesia ha declarado santos a algunas personas, como modelos a imitar.

Santa Isabel de Portugal movida por su caridad por los más necesitados, entregaba gran parte de sus propios bienes, ante la prohibición de su despótico

marido de dar limosna alguna. Un día el rey Dionisio la sorprendió en estas circunstancias, y quiso descubrir el dinero oculto, aunque lo que encontró fue un manojo de rosas, a pesar de que el episodio aconteció en pleno invierno. Éste es el motivo por el que a Santa Isabel de Portugal se la describe con un ramo de rosas en su regazo, aunque esta iconografía también la comparte con Santa Casilda, a quien hasta hace no mucho tiempo se creía que representaba esta pintura. Sin embargo Santa Casilda se la representa con rasgos más juveniles, mientras que en esta pintura Santa Isabel de Portugal esta coronada como una reina, y muestra una edad madura.

Por otra parte, en el opulento vestuario que lleva la santa destaca la calidad con la que Zurbarán ha pintado las texturas de las telas y sobre todo la compleja disposición de los plegados del vestido. Sobre su cabeza, cuello, pecho y antebrazo lleva espléndidas joyas detalladamente descritas. En este sentido destaca también la calidad de las flores que la santa lleva en su regazo.

Isabel significa “Promesa de Dios”. Nació esta santa en 1271, siendo hija de Pedro III de Aragón. Su ascendencia es por tanto española, pero al casarse en 1293, cuando tenía veintidós años, con Dionisio de Portugal se convirtió en reina de dicho país. Esta fue la gran cruz de Santa Isabel ya que Dionisio era un hombre de poca moral, violento e infiel. Pero ella supo llevar heroicamente esta prueba. Oraba y hacía sacrificios por él. Tuvo dos hijos: Alfonso futuro rey de Portugal y Constanza futura reina de Castilla.

Ya desde niña tenía una notable piedad. Le enseñaron que para ser buena cristiana debía dejar de lado sus gustos y caprichos. “Tanta mayor libertad de espíritu tendrás cuando menos deseos de cosas inútiles o dañosas tengas”.

Hizo construir albergues, un hospital para los pobres, una escuela gratuita, una casa para las mujeres arrepentidas de la mala vida y un hospicio para los niños abandonados. También construyó conventos y realizó además un sinnúmero de obras para el bien del pueblo.

Se dedicó a estudiar la vida de los santos, en especial a Santa Clara. Después de enviudar Santa Isabel se despojó de todas sus riquezas. Empezó un peregrinaje a Santiago de Compostela, donde le entregó la corona al Arzobispo,

este se conmovió tanto por el acto de la santa que le entregó su cayado pastoral para que la ayudara en su regreso a Portugal. Al morir su esposo en 1325 se hizo monja clarisa e ingresó en un convento de Coimbra, donde murió en 1336.

Al igual que su tía abuela Santa Isabel de Hungría, con quien a veces se confunde su iconografía, llevó una vida profundamente cristiana, caritativa y sacrificada.

Dios bendijo su sepulcro con milagros. Su cuerpo se puede venerar en el convento de las Clarisas en Coimbra. Fue canonizada en 1625. Su fiesta se celebra el 4 de Julio. Es la intercesora de los territorios en guerra.

Dentro de las numerosas santas que Zurbarán realizó a lo largo de su vida, es ésta una de las que posee mayor calidad y perfección técnica. Sus características de estilo permiten fecharla en época temprana de la producción del artista, en años que han de oscilar en torno a 1635. Santa Isabel de Portugal aparece captada de cuerpo entero, con su figura inclinada levemente hacia la derecha, recortándose sobre un fondo oscuro. Una intensa luz que procede de la izquierda hace resaltar intensamente su presencia, que se describe con una marcada y nítida volumetría. De esta manera, a la zona izquierda de su cuerpo llega una luz que decrece lentamente a medida que oscila hacia la zona derecha. Sus ojos miran con firmeza al espectador, mostrando en su rostro unos rasgos muy personales, aspecto que permite suponer que para describir sus facciones el artista dispuso de una modelo real.

Figura N° 37. Santa Águeda. Francisco Zurbarán. Musée Fabre. Montpellier.
1635-1640.



Se puede observar en la pintura a una mujer de pie, vistiendo un elegante vestido. Con una bandeja apoyada sobre su cintura, la cual lleva unos senos.

La imagen de la santa aparece en una actitud serena a pesar de que lleva partes de su cuerpo.

La escena se encuentra asociada al tema de la devoción de los santos. Los santos son los grandes testigos en los que se manifiesta la fuerza y la santidad de Dios. La Iglesia ha declarado santos a algunas personas, como modelos a imitar.

Esta es una de las numerosas representaciones de santas que Zurbarán realizó a lo largo de su vida. No es segura su procedencia, aunque se ha sugerido su antigua pertenencia al convento de la Merced Calzada de Sevilla.

Llama la atención en la pintura la figura de la santa, que con pausado y elegante andar lleva en una bandeja sus pechos cortados, símbolos de su martirio. El voluminoso vestuario que la reviste no disimula el atractivo de su cuerpo, y su bello rostro transmite una expresión de pureza virginal, en una Sevilla rigurosa e inquisitiva con todo aquello que pudiera ser considerado como atributo de sexualidad.

Por las características de su dibujo es obra que parece relativamente temprana dentro de la producción de Zurbarán, pudiéndose fechar en torno a 1635-1640.

A Santa Águeda se la ha representado en el martirio, colgada cabeza abajo, con el verdugo armado de tenazas y retorciendo sus senos. También sosteniendo ella misma la tenaza y un ángel con sus senos en una bandeja. Así como también la escena donde San Pedro la cura de sus heridas.

Santa Águeda fue una joven siciliana que vivió en la época imperial romana; por su gran belleza y también por pertenecer a una familia de notoria posición económica suscitó la atención del prefecto Quintiliano, quien utilizó todos sus recursos para poseerla y apartarla de la fe cristiana que profesaba. Al no conseguir sus propósitos, la condenó al suplicio ordenando que le cortaran los pechos. Estando en prisión, la leyenda narra que se le apareció San Pedro para curarla; posteriormente fue torturada de nuevo hasta que murió. Es la patrona de la ciudad de Catania, y se la invoca para pedir protección cuando el volcán Etna amenaza a la ciudad con su fuego y lava y en recuerdo de la erupción que aconteció a continuación de su martirio.

Águeda significa “la buena”, “la virtuosa”. En Catania, ciudad de Sicilia, siendo aún muy joven, en medio de la persecución mantuvo su cuerpo incontaminado y su fe íntegra en el martirio, dando testimonio en favor de Jesús y de la Iglesia.

Hay constancia de su culto en diversos documentos y monumentos, varias Iglesias reciben su nombre. Los documentos litúrgicos de los siglos VI al X fijan la fecha de celebración de su festividad el día 5 de febrero.

Las reliquias de Santa Águeda estuvieron en un principio en Catania, pero ante el temor de los sarracenos (los primeros cristianos fueron quienes denominaron bajo el apelativo de sarracenos a los habitantes que actualmente ocupan Siria y Arabia Saudí. En su más amplio término se aplicó a todos los árabes de la Edad Media). Fueron llevadas por un tiempo a Constantinopla, de donde se rescataron en el año 1126. Hoy en día sus reliquias se veneran nuevamente en la ciudad de Catania, la cual fue testigo de su martirio.

Un himno latino dice: “Oh Águeda: tú corazón era tan fuerte que logró aguantar que el pecho te fuera destrozado a machetazos y tu intercesión es tan poderosa, que los que te invocan cuando huyen al estallar el volcán Etna, se logran librar del fuego y de la lava ardiente, y los que te rezan, logran apagar el fuego de la concupiscencia”.

Figura N° 38. Santa Margarita de Antioquia. Francisco Zurbarán. The National Gallery, Londres. 1640-1645.



Se ve a una mujer joven, de pie sosteniendo un bastón. Vestida con un atuendo de campesina, con un sombrero de paja. Además está con un libro entre sus manos, y al costado y detrás de ella se observa un dragón.

La imagen se encuentra asociada al tema de la devoción de los santos. Los santos son los grandes testigos en los que se manifiesta la fuerza y la santidad de Dios. La Iglesia ha declarado santos a algunas personas, como modelos a imitar.

El símbolo iconográfico de Santa Margarita es el dragón demoníaco que se le apareció estando encarcelada, y por ello acompaña su figura en sus representaciones pictóricas. En la época medieval, su leyenda se amplificó de tal manera que perdió su primitivo sentido. En efecto, en esa época se difundió la historia de que estando en la cárcel el dragón la engulló entera, y que ella salió de su vientre rasgándolo desde dentro con una cruz. Ello motivó que se la considerase patrona y protectora de las mujeres que iban a dar a luz.

En esta pintura, Zurbarán tradujo las características de la leyenda colocando detrás de la figura de Santa Margarita al dragón simbólico, rugiendo con sus fauces abiertas; la santa aparece revestida con un elegante traje de campesina, aludiendo a su crianza en el medio rural. En su mano lleva un largo bastón rematado en un gancho que en principio podría entenderse como un cayado, pero que también puede ser uno de los instrumentos empleados en sus torturas. De su antebrazo cuelgan unas alforjas y en su mano sostiene un libro que alude a sus lecturas de las Sagradas Escrituras.

Esta pintura parece obra exclusiva de la mano de Zurbarán, siendo posible advertir que se trata de una de las más logradas entre sus representaciones de santas. Por sus características de estilo puede fecharse entre 1640 y 1645 y parece estar pintada después de su primera estancia en Madrid en un momento en el que el artista despegó de la crudeza expresiva que se reflejaban en las obras realizadas a lo largo de la década anterior. Se constata en esta obra una gran habilidad en la captación de las calidades del vestuario de la figura de la santa, que resultan tan reales en sus diferentes texturas. Por otra parte, el colorido es muy sobrio destacando sobre el fondo monocromo las tonalidades armoniosas que vinculan el blanco, azul y rojo de su vestuario. La figura resulta atractiva y llena de un encanto suscitado por la modestia de su actitud y por la delicada belleza que emana de su semblante.

Se observa que el pintor colocó en la mano de la santa un pequeño libro como atributo, así como unas alforjas de vivos colores, que le permiten mostrar su dominio de las texturas y aporta cierta riqueza cromática a la imagen, puesto que,

a diferencia de otros retratos de este tipo, este lienzo está exento de ricos brocados.

Este retrato se enmarca dentro del subgénero tan cultivado por Zurbarán llamado “retratos a lo divino”. En ésta pintura Zurbarán eligió la representación de la santa como pastora con un cayado, siguiendo la historia de la “Leyenda áurea”, y la acompaña una especie de dragón fantástico. A pesar de portar atributos de santas concretas, este tipo de retratos se acerca más a la realidad, lejos de los convencionalismos y las idealizaciones propias de las imágenes divinas.

Santa Margarita de Antioquía, hija de un sacerdote pagano, fue convertida al cristianismo por su nodriza. El gobernador de Antioquía la vio y le pareció tan hermosa que resolvió casarse con ella. Margarita se negó y le dijo que su vida estaba consagrada a Jesucristo. El gobernador trató de violentar esta decisión mediante la tortura, pero Margarita se mantuvo incólume. Fue luego conducida a un calabozo, donde el Diablo en forma de un dragón que respiraba fuego pretendió aterrorizarla. Margarita se arrodilló, hizo la señal de la cruz sobre su pecho y oró. El dragón la devoró, pero la cruz trazada por Margarita creció hasta partir en dos el cuerpo de la bestia, permitiéndole escapar ilesa. El valor y la constancia de Margarita impresionaron tanto a la gente que miles de personas se convirtieron al cristianismo. Para detener las conversiones el gobernador ordenó la ejecución de la santa. Ya en el patíbulo, Santa Margarita, recordando su huída del cuerpo del dragón, pidió que su recuerdo ayudara a las mujeres que daban a luz, cuya santa patrona es desde entonces.

Santa Margarita aparece pisoteando a un dragón con las fauces abiertas, pero inofensivas para ella.

La vida de esta santa se narra en La leyenda áurea donde se indica que vivió en el siglo tercero del Cristianismo, en la ciudad de Antioquia. Siendo niña perdió a su madre y fue educada en los principios de la fe cristiana por una nodriza en el ámbito rural próximo a la ciudad. En su juventud decidió consagrar su virginidad a Dios pero su gran belleza suscitó los deseos del prefecto Olibrio, quien inútilmente pretendió casarse con ella ya que se resistió con total decisión, por ello fue llevada a prisión y sometida a crueles tormentos que soportó con entereza.

La leyenda áurea fue un libro medieval impreso en el siglo XV que recoge una colección de vidas de santos atribuidas a Jácomo de la Vorágine, en donde abundan los hechos y las anécdotas de carácter maravilloso y ejemplarizante. Fue una buena fuente de inspiración para la literatura hagiográfica posterior.

4.3 BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO

Bartolomé Esteban Murillo. Nació en Sevilla, España el 31 de Diciembre del año 1617 y murió el 3 de Abril de 1682 en la misma ciudad.

Captó el espíritu del Barroco y logró ser un pintor apreciado en su época, tanto en España como en Europa, donde su obra era conocida y admirada.

Tuvo que pasar un siglo para que historiadores con una visión más amplia supieran valorar la obra legada por el pintor y volvieran a asignarle un lugar importante dentro de la pintura del Barroco español del siglo XVII.

Dos ámbitos fueron en los que trabajó preferentemente Murillo: el religioso y el profano. En la temática religiosa logró hitos muy importantes, tanto en las series y programas realizados para diversos conventos o instituciones, como en las figuras aisladas de santos y naturalmente sus conocidísimas, Inmaculadas. En los temas profanos, sus preferencias se caracterizaron por los temas infantiles, de los que se puede decir que fue un auténtico maestro junto con otras representaciones de género, y por el retrato, del que ha dejado algunos cuadros excepcionales.

Murillo no se limitó a la pintura de escenas convencionales bien estructuradas y definidas, utilizadas en épocas anteriores, sino que fue creador de una nueva iconografía, sobre todo con la visión de la Inmaculada, un tema muy querido por el estamento religioso de la época, consiguiendo dejar su legado, en España como en Europa, donde su obra era conocida y admirada. Cada vez que se piensa en la Inmaculada Concepción se recuerda su nombre.

Murillo interpretó en diversas ocasiones el tema de la Virgen con el Niño. Pocos son los pintores españoles en los que pudo fijarse para la iconografía de este tipo de imágenes, pues era un tema poco cultivado. Las composiciones que realizaron Zurbarán y Alonso Cano fueron coetáneas con las de Murillo, o sea que no podrían haberle influido.

En algunas de sus pinturas la Virgen aparece de cuerpo entero, con el Niño sentado en su regazo o de pie sobre sus rodillas. A veces el grupo está acompañado por la presencia de San Juanito, como en la Virgen con el Niño. En el comienzo de su obra la Virgen María se ve en imágenes muy rígidas, con los ropajes cayendo en pesados pliegues, con la mirada perdida dentro del propio

cuadro, y la Virgen María resulta ser una mujer adulta. Luego van ganando terreno los cuerpos con más elasticidad, los ropajes son más vaporosos y la Virgen, cada vez más joven, dirige la mirada hacia el espectador. El Niño Jesús también ha evolucionado, y si antes aparecía completamente vestido, ahora apenas va cubierto por un pañal.

Quizás una de las más bellas imágenes sea La Virgen del Rosario del Museo del Prado. En el cuadro se ve al Niño sobre el regazo de su madre, abrazándola delicadamente por el cuello, y apoyando su cabeza contra la mejilla de la Virgen María. Un antecedente de esta tipología se encuentra en algunas Madonas de Rafael, que quizá pudo conocer por grabado, ya que la obra rafaelina fue profusamente difundida.

Se forma en su ciudad natal y destaca por su talento precoz. Inicia su actividad por su cuenta en 1639. Unos años después comienza a recibir importantes encargos por parte de las órdenes monásticas de su ciudad. En sus primeras obras hay intensas figuras de niños que juegan, jóvenes mendigos, harapientos, que recuerdan la pintura de Ribera, pero también el gusto por la acción, la escena de género y el detalle descriptivo. Hacia 1650 se hace evidente la contraposición entre el esencial y austero Zurbarán. Murillo más joven y dinámico lleva a un nivel más alto su pintura en forma más suelta. En ella aparecen cada vez con más frecuencia imágenes ideales de bellísimas santas, de vírgenes, de ángeles que agradan al público, y que convierten a su pintura en entendible y por tanto gozará de un gran éxito, que será reconocido, y que lo llevará a destacar, por su particular trabajo.

Otra de las características en sus cuadros, eran gradaciones lumínicas con las que conseguía crear una sensacional perspectiva aérea, acompañada del empleo de tonalidades transparentes y efectos lumínicos resplandecientes.

Fue el pintor que dio a conocer a la Inmaculada, dos siglos antes del dogma. El dogma de la Inmaculada se proclamó el 8 de Diciembre de 1854.

Murillo se interesó en especial por la gente sencilla, queriendo captar la viveza y la naturalidad de sus expresiones.

Se cree que el naturalismo caravaggesco que respiran algunas de sus composiciones no lo adquirió directamente través de la obra de Caravaggio, sino que sus fuentes estarían en los pintores naturalistas del norte, de cuyos cuadros costumbristas, que llegaban a Sevilla gracias al abundante comercio con Flandes, habría adquirido Murillo aquellas enseñanzas.

Empezó a recibir encargos de envergadura de las órdenes religiosas y de diversas iglesias, empezando a labrarse un nombre y una fama, que poco a poco iría siendo reconocida.

En ésta primera etapa de su pintura utilizó un dibujo muy preciso y una paleta de colores muy definidos, mientras que la luz se reparte uniformemente por la composición. Atraído luego por el estilo veneciano de Herrera el Mozo, la luz fue irrumpiendo en el fondo de las composiciones y comenzó a pintar figuras a contraluz, aclarando también su paleta de colores y empastando más la pintura.

Las escenas en sus cuadros tenían un rico mensaje religioso, muy logrado. Se dedicó con esmero a ilustrar la Biblia para hacerla más accesible a todos. Pintó a la Virgen María en muchas facetas, desde escenas domésticas hasta la Anunciación y a la Gloria del Cielo.

Gracias a sus pinturas se propagó el amor y la devoción a la Virgen Inmaculada. Los últimos años de su vida los pasó entregado a la realización de diversos encargos de envergadura, a los que tendría que hacer frente ayudado por el importante taller que había logrado construir y por el que pasaron diversos aprendices y colaboradores.

ESTUDIO DE LA REPRESENTACIÓN DE VÍRGENES Y SANTAS EN LA OBRA DE MURILLO

Figura N° 39. La Virgen Entregando el Rosario a Santo Domingo. Bartolomé Esteban Murillo. Palacio Arzobispal, Sevilla. 1642.



En la pintura se puede ver la imagen de una mujer joven sentada, sobre su regazo se encuentra un niño pequeño. La mujer está rodeada de numerosos ángeles, que llevan flores e instrumentos musicales. Además se observa a un hombre arrodillado a sus pies, junto a él se ve a un perro, y debajo de ambos se observa un libro cubierto de flores.

La imagen se encuentra asociada, a la imaginería mariana desarrollada por el cristianismo.

Se puede deducir que es la imagen de la Madre de Dios, la Virgen María, con el Niño Jesús y Santo Domingo. La imagen de la Virgen María se enmarca dentro del rol que juega María en la tarea de evangelización del mundo. María, madre de Jesús, ha sido venerada durante siglos como una mujer particularmente honrada por Dios. Se le atribuyen cualidades de amor y bendición. Es una luz de fe y un símbolo de amor.

Se considera a esta obra como la más temprana de Murillo. Procede del convento de los Padres Dominicos de Santo Tomás en Sevilla y en su composición y técnica el pintor se presenta con las influencias de pintores de generaciones anteriores. Murillo todavía no ha creado un estilo personal y por eso en el dibujo muestra evidentes influencias de su maestro Juan del Castillo, en lo referente a los rasgos delicados y finos con los que describe los rostros y las sonrisas. En la parte superior donde se encuentran los ángeles se constata la influencia de Juan de Roelas. En cuanto al vestuario de los personajes esta la presencia de Zurbarán, sobre todo en el dibujo de los pliegues.

Según la fe cristiana, la Virgen María es la Madre de Jesús, y lo concibió a través del Espíritu Santo. Poco es lo que se sabe acerca de la vida de María. Tan sólo se la menciona en unos pocos episodios del Nuevo Testamento, de entre los que destaca sin duda el acontecimiento de la Anunciación y la Natividad, recogidos por el evangelio de San Lucas.

Por el contrario los textos apócrifos, contienen más información con respecto a su vida. Según fuentes apócrifas, los padres de la Virgen María son Santa Ana y San Joaquín.

Destinada por los votos de su padre Joaquín a una ejemplar formación religiosa y a la consagración al culto divino, María pasó gran parte de la infancia cerca del Templo de Jerusalén.

El culto a la Virgen María y su iconografía están relacionados con la creencia, desde tiempos inmemoriales, en una Diosa Tierra o Diosa Madre, como Isis la diosa de los antiguos egipcios y su hijo Horus. La imagen de la Virgen María y del

Niño Jesús han disfrutado de una larga y fecunda tradición, tanto en pintura como en escultura.

La devoción por la Virgen María experimentó un auge extraordinario en la época medieval, cuando fue objeto de infinidad de representaciones tanto sola, como símbolo de la Madre Iglesia, como a menudo, con el Niño Jesús en una gran variedad de poses. De pie, sentada en un trono, de cara, de lado, sosteniendo al Niño Jesús en su regazo o entre los brazos, o incluso amamantándolo. Durante el Renacimiento, se impusieron composiciones menos rígidas y más maternas.

Acompañando a la Virgen María se encuentra Jesús, este nació supuestamente hacia el año 4 a.C. y murió hacia el año 30. Según la fe cristiana, es el hijo de Dios, y su madre era la Virgen María, quien lo concibió milagrosamente gracias al Espíritu Santo, de ahí que Jesús sea a un mismo tiempo humano, como Hijo del hombre, y divino, como Hijo de Dios. Se le conoce también con el nombre de Cristo, término griego equivalente al “mesías” hebreo (“el ungido”), líder espiritual del pueblo judío primero y, más tarde de la cristiandad, que significa el salvador de la humanidad, o bien con la forma compuesta Jesucristo.

El principal mensaje de Jesús era que la gente se arrepintiera de sus pecados y se sometiera a la voluntad de Dios, para de ese modo poder entrar en el reino de los cielos. Sus enseñanzas iban acompañadas a menudo de parábolas, unas narraciones de carácter sencillo y cotidiano con un mensaje trascendente, como la del hijo pródigo o el buen samaritano. En el sermón de la montaña, resumió todas las enseñanzas en el padrenuestro.

Otro personaje que acompaña a la Virgen María es Santo Domingo fundador de la orden dominica, nació en Calahorra, en España, en el año 1170. Pertenecía a la noble familia de Guzmán y se educó en la Universidad de Valencia. A temprana edad entró al servicio de la Iglesia y en 1215 fue a Roma en procura de la sanción papal de su Orden de Predicadores. Le fue concedida, y en los años siguientes sus sacerdotes vestidos de blanco y negro llegaron a todos los puntos de Europa. En 1220 la Orden adoptó el voto de pobreza y se convirtió en orden mendicante.

Domingo viajó constantemente, predicando en el lugar donde estuviese. Murió en Bolonia en el año 1221.

Se lo representa generalmente con el hábito de su Orden. Su atributo particular es el rosario, pues él instituyó su devoción. A veces aparece con un perro que lleva en la boca una antorcha llameante. Se dice que, antes de su nacimiento, su madre tuvo un sueño en el cual daba a luz un perro con una antorcha encendida en las fauces. Este sueño llegó a simbolizar las actividades de Santo Domingo y de su Orden, encaminada a difundir el Evangelio. Una estrella sobre la frente o sobre la aureola recuerda la estrella que apareció en su frente cuando fue bautizado. Un pan evoca el siguiente episodio, ocurrido durante su vida: se le dijo que no había alimentos en el monasterio; entonces ordenó que se tocara la campana llamando a comer y ordenó a los monjes que se sentaran a la mesa. Cuando todos lo hicieron y rezaron sus oraciones, aparecieron dos ángeles y le dieron un pan a cada uno. Otro atributo del santo es un lirio que indica su pureza.

El culto a la Virgen del Rosario se remonta al siglo XII, sin embargo no es hasta el siglo XV, cuando aparece un nuevo arquetipo que proliferará a partir de la batalla de Lepanto (1571). El Papa Pío V (1566-1572) pidió protección espiritual a la Virgen del Rosario, logrando con esto la victoria de la armada cristiana sobre los turcos.

Posteriormente otros Papas se refirieron a la importancia del Rosario. León XIII (1878-1903) escribió doce encíclicas referentes al Rosario. Insistió en el rezo del Rosario en familia, consagró el mes de octubre al Rosario e insertó el título de “Reina del Santísimo Rosario” en la letanía de la Virgen. Por esto mereció el título de “El Papa del Rosario”.

El culto al Santo Rosario recibió un impulso sorprendente a partir de 1858 después de las apariciones de la Virgen de Fátima, cuyo mensaje al mundo entre otros, fue el rezo del Rosario.

El Papa Juan Pablo II (1978-2005) insistió en el rezo del Santo Rosario en familia, en grupos, en privado. La victoria dijo el Papa, vendrá nuevamente de la mano de la Virgen María. Es la victoria de su Hijo Jesús y de Dios.

La importancia del Rosario como medio eficaz de los creyentes ha sido confirmado no solo por los pontífices, sino por la misma Virgen María. El Rosario es la oración de los sencillos y de los grandes, está al alcance de todos. El Rosario honra a Dios y a la Santísima Virgen. En Lourdes, la Virgen María llevaba un rosario cuando se le apareció a Santa Bernardita. Y también llevaba un rosario cuando se les apareció a los tres pastores de Fátima Francisco, Jacinta y Lucía. Fue en Fátima donde ella se presentó como: “Nuestra Señora del Rosario”.

Oración a la Virgen del Rosario:

¡Oh Madre y clementísima Virgen del Rosario vos que plantasteis en la Iglesia, por medio de vuestro privilegiado hijo Domingo, el místico árbol del Santo Rosario, haced que abracemos todos tu santa devoción y gocemos su verdadero espíritu; de suerte que aquellas místicas rosas sean en nuestros labios y corazón, para los pecadores medicina y para los justos aumento de gracia!

Amén

Figura N° 40. La Huida a Egipto. Bartolomé Esteban Murillo. Institute of Arts, Detroit. 1647-1650.



En esta obra de Murillo, se puede ver a una mujer con un niño recién nacido, sobre un burro. A su lado hay un hombre con vestimenta de campesino.

La imagen se encuentra asociada, a la imaginería mariana desarrollada por el cristianismo.

Se puede deducir que es la imagen de la Madre de Dios, la Virgen María, con el Niño Jesús y San José. La imagen de la Virgen María se enmarca dentro del

rol que juega María en la tarea de evangelización del mundo. María, madre de Jesús, ha sido venerada durante siglos como una mujer particularmente honrada por Dios. Se le atribuyen cualidades de amor y bendición. Es una luz de fe y un símbolo de amor.

A excepción de la túnica y el manto de San José, los restantes atavíos son coetáneos a la época de la composición, trasponiendo una vez más el contenido religioso a la cotidianidad de una familia campesina viajando con su hijo a lomos de un burro. Las figuras ocupan prácticamente todo el lienzo, sin que el pintor se haya preocupado por la descripción del amplio paisaje por el que transitan, que apenas queda esbozado.

Según la fe cristiana, la Virgen María es la Madre de Jesús, y lo concibió a través del Espíritu Santo. Poco es lo que se sabe acerca de la vida de María. Tan sólo se la menciona en unos pocos episodios del Nuevo Testamento, de entre los que destaca sin duda el acontecimiento de la Anunciación y la Natividad, recogidos por el evangelio de San Lucas.

Por el contrario los textos apócrifos, contienen más información con respecto a su vida. Según fuentes apócrifas, los padres de la Virgen María son Santa Ana y San Joaquín.

Destinada por los votos de su padre Joaquín a una ejemplar formación religiosa y a la consagración al culto divino, María pasó gran parte de la infancia cerca del Templo de Jerusalén.

El culto a la Virgen María y su iconografía están relacionados con la creencia, desde tiempos inmemoriales, en una Diosa Tierra o Diosa Madre, como Isis la diosa de los antiguos egipcios y su hijo Horus. La imagen de la Virgen María y del Niño Jesús han disfrutado de una larga y fecunda tradición, tanto en pintura como en escultura.

La devoción por la Virgen María experimentó un auge extraordinario en la época medieval, cuando fue objeto de infinidad de representaciones tanto sola, como símbolo de la Madre Iglesia, como a menudo, con el Niño Jesús en una gran variedad de poses. De pie, sentada en un trono, de cara, de lado, sosteniendo al Niño Jesús en su regazo o entre los brazos, o incluso

amamantándolo. Durante el Renacimiento, se impusieron composiciones menos rígidas y más maternas.

Acompañando a la figura de la Virgen María se encuentra Jesús, este nació supuestamente hacia el año 4 a.C. y murió hacia el año 30. Según la fe cristiana, es el hijo de Dios, y su madre era la Virgen María, quien lo concibió milagrosamente gracias al Espíritu Santo, de ahí que Jesús sea a un mismo tiempo humano, como Hijo del hombre, y divino, como Hijo de Dios. Se le conoce también con el nombre de Cristo, término griego equivalente al “mesías” hebreo (“el ungido”), líder espiritual del pueblo judío primero y, más tarde de la cristiandad, que significa el salvador de la humanidad, o bien con la forma compuesta Jesucristo.

El principal mensaje de Jesús era que la gente se arrepintiera de sus pecados y se sometiera a la voluntad de Dios, para de ese modo poder entrar en el reino de los cielos. Sus enseñanzas iban acompañadas a menudo de parábolas, unas narraciones de carácter sencillo y cotidiano con un mensaje trascendente, como la del hijo pródigo o el buen samaritano. En el sermón de la montaña, resumió todas las enseñanzas en el padrenuestro.

San José también presente en el cuadro fue esposo de la Virgen María. Suele estar presente en las escenas de la vida de Jesús, y en particular en las de su nacimiento. Frecuentemente aparece con un báculo florecido en la mano. Cuando la Virgen María tenía catorce años de edad, todos sus pretendientes dejaron sus báculos en el templo, en espera de que una señal indicara al favorito de Dios. Por la mañana se vio que el báculo de José había florecido, y que de él salía una paloma que volaba hacia el cielo. Otros atributos de San José son un cepillo de carpintero, una sierra, un hacha, y el lirio, símbolo de pureza. Muchas veces lleva dos palomas en un cesto, en la escena de la Presentación.

Cuando Herodes supo que un niño recién nacido sería más tarde Rey de los Judíos, se enfureció y trató de hallarlo y de eliminarlo. Pero un ángel se apareció a San José, el esposo de María, y le advirtió que huyera a Egipto con el Niño Jesús, para escapar de Herodes (Mateo 2,3). José lo hizo, y la escena que ilustra este viaje de la Sagrada Familia se llama Huída a Egipto. Generalmente

aparecen en ella la Virgen María montada en un asno con el Niño en sus brazos, mientras José conduce el animal. A veces la Sagrada Familia descansa al borde del camino; y ocasionalmente, salen de Belén, mientras se lleva a cabo la matanza de los niños ordenada por Herodes para eliminar al Niño Jesús. Este hecho recibe el nombre de Matanza de los inocentes (Mateo 2,16).

El niño dormido que aparece en esta composición en brazos de su Madre, Jesús, adquirirá protagonismo propio y serán varios los lienzos que Murillo le dedicará, en los cuales él será la única figura del cuadro, o a lo sumo estará acompañado por ángeles que velarán su sueño.

Figura N° 41. La Sagrada Familia del Pajarito. Bartolomé Esteban Murillo. Museo del Prado, Madrid, hacia 1650.



Se puede observar a una mujer joven, junto a un hombre de mediana edad y a un niño pequeño, el cual sostiene a un pájaro en su mano. Los personajes están en una habitación rodeados de un perro, de una cesta, una hiladora y de una rueca. Es un ambiente familiar.

Se puede deducir que es la imagen de la Madre de Dios, la Virgen María, con el Niño Jesús y San José. La imagen de la Virgen María se enmarca dentro del rol que juega María en la tarea de evangelización del mundo. María, madre de Jesús, ha sido venerada durante siglos como una mujer particularmente honrada por Dios. Se le atribuyen cualidades de amor y bendición. Es una luz de fe y un símbolo de amor.

Ningún elemento divino aparece en esta representación. Se nos ofrece una escena completamente cotidiana, sin embargo, es tal su atmósfera, que nadie puede dudar que se trata de la Virgen María, el Niño Jesús y San José.

San José ya no es un hombre viejo, sino un hombre en toda su plenitud, con la barba oscura y el porte gallardo.

El estilo naturalista de ésta obra, había sido puesto en boga por Zurbarán y por Velázquez.

La total ausencia de elementos divinos o celestiales hace que nos situemos ante una escena familiar. Son figuras que no dejan de poseer un cierto realismo; el protagonista es el Niño Jesús, iluminado por un potente foco de luz procedente de la izquierda que provoca contrastes, dejando el fondo en total penumbra sobre el que se recortan, las figuras, no obstante, la iluminación es matizada y supera el estricto tenebrismo.

Representar a San José en la pintura, viene motivado por las discusiones teológicas sobre su función en la vida de Jesús. A medida que pasa el tiempo se considera que la labor que cumplió San José fue muy determinante en la formación de Jesús. Se observa al santo como a un padre ideal, con un rostro inteligente y paciente.

Según la fe cristiana, la Virgen María es la Madre de Jesús, y lo concibió a través del Espíritu Santo. Poco es lo que se sabe acerca de la vida de María. Tan sólo se la menciona en unos pocos episodios del Nuevo Testamento, de entre los que destaca sin duda el acontecimiento de la Anunciación y la Natividad, recogidos por el evangelio de San Lucas.

Por el contrario los textos apócrifos, contiene más información con respecto a su vida. Según fuentes apócrifas, los padres de la Virgen María son Santa Ana y San Joaquín.

Destinada por los votos de su padre Joaquín a una ejemplar formación religiosa y a la consagración al culto divino, María pasó gran parte de la infancia cerca del Templo de Jerusalén. Tempranamente su madre le enseña a María a leer y a dedicarse a la costura. La cesta de costura se ha convertido en atributos de la Virgen y a menudo aparece en las escenas de la Anunciación. Según el

Protoevangelio de Santiago, debido a su gran habilidad de bordadora, fue elegida entre sus compañeras para hacer una fina cortina para el templo.

El culto a la Virgen María y su iconografía están relacionados con la creencia, desde tiempos inmemoriales, en una Diosa Tierra o Diosa Madre, como Isis la diosa de los antiguos egipcios y su hijo Horus. La imagen de la Virgen María y del Niño Jesús han disfrutado de una larga y fecunda tradición, tanto en pintura como en escultura.

La devoción por la Virgen María experimentó un auge extraordinario en la época medieval, cuando fue objeto de infinidad de representaciones tanto sola, como símbolo de la Madre Iglesia, como a menudo, con el Niño Jesús en una gran variedad de poses. De pie, sentada en un trono, de cara, de lado, sosteniendo al Niño Jesús en su regazo o entre los brazos, o incluso amamantándolo. Durante el Renacimiento, se impusieron composiciones menos rígidas y más maternas.

Acompañando a la Virgen María y a San José se encuentra Jesús, este nació supuestamente hacia el año 4 a.C. y murió hacia el año 30. Según la fe cristiana, es el hijo de Dios, y su madre era la Virgen María, quien lo concibió milagrosamente gracias al Espíritu Santo, de ahí que Jesús sea a un mismo tiempo humano, como Hijo del hombre, y divino, como Hijo de Dios. Se le conoce también con el nombre de Cristo, término griego equivalente al “mesías” hebreo (“el ungido”), líder espiritual del pueblo judío primero y, más tarde de la cristiandad, que significa el salvador de la humanidad, o bien con la forma compuesta Jesucristo.

El principal mensaje de Jesús era que la gente se arrepintiera de sus pecados y se sometiera a la voluntad de Dios, para de ese modo poder entrar en el reino de los cielos. Sus enseñanzas iban acompañadas a menudo de parábolas, unas narraciones de carácter sencillo y cotidiano con un mensaje trascendente, como la del hijo pródigo o el buen samaritano. En el sermón de la montaña, resumió todas las enseñanzas en el padrenuestro.

San José, esposo de la Virgen María, era carpintero en Nazaret. Suele estar presente en las escenas de la vida de Jesús, y en particular en las de su

nacimiento. Frecuentemente aparece con un báculo florecido en la mano. Cuando la Virgen María tenía catorce años de edad, todos sus pretendientes dejaron sus báculos en el templo, en espera de que una señal indicara al favorito de Dios. Por la mañana se vio que el báculo de José había florecido, y que de él salía una paloma que volaba hacia el cielo. Otros atributos de San José son un cepillo de carpintero, una sierra, un hacha, y el lirio, símbolo de pureza. Muchas veces lleva dos palomas en un cesto, en la escena de la Presentación.

El nombre del lienzo está en relación con el pajarito que el Niño Jesús sostiene en sus manos. La pintura muestra una escena hogareña un niño jugando con su padre y con su perro.

Murillo representa un lugar familiar, nada de divino, ni religioso. Los padres han cesado sus tareas diarias y miran tranquilos a su hijo. Es curioso el papel que desempeña San José, ya que normalmente es apartado de estas representaciones. Una de las razones por la que se le incluye es porque la Contrarreforma le dio importancia al papel que había cumplido en la vida de Jesús.

La Virgen María deja la rueca y contempla a su hijo, mientras come una manzana tranquilamente. No hay divinidad, ni halos místicos, es simplemente una mujer en una escena cotidiana.

La luz incide en los rostros del Niño Jesús, de San José y de la Virgen María, dejando en penumbra todo lo demás. Estos contrastes eran típicamente barrocos y hacen resaltar a los personajes sobre el fondo, siempre neutro.

El cuadro representa a una familia dedicada a su hijo y a su trabajo. Se da mucha importancia al trabajo, representando la rueca de la Virgen María y sus bordados y el banco de carpintero de San José.

Figura N° 42. La Virgen del Rosario. Bartolomé Esteban Murillo. Madrid, Museo del Prado. 1650-1655.



Se puede observar a una mujer joven sentada, con un niño sobre su regazo. El cual se apoya contra su mejilla.

La imagen se encuentra asociada, a la imaginería mariana desarrollada por el cristianismo.

Se puede deducir que es la imagen de la Madre de Dios, la Virgen María, con el Niño Jesús. La imagen de la Virgen María se enmarca dentro del rol que juega María en la tarea de evangelización del mundo. María, madre de Jesús, ha sido venerada durante siglos como una mujer particularmente honrada por Dios. Se le atribuyen cualidades de amor y bendición. Es una luz de fe y un símbolo de amor.

Quizás sea uno de los conjuntos de Madre e Hijo mejor resuelto por el artista. Vuelca en esta obra todo su talento, viéndose esto en la textura de los ropajes, la transparencia de los velos, la caída de los pliegues de la falda de la Virgen María y en el cuerpo desnudo del Niño Jesús. Al rodear a la Virgen María las piernas del Niño Jesús con su brazo derecho, permite contemplar su figura juvenil.

El conocimiento de la pintura Flamenca, presente en Sevilla a través de los mercaderes, se hace patente en el delicado óvalo del rostro de la Virgen María, joven en la plenitud de su edad. El Niño Jesús, al estar de pie y no sentado en el regazo, hace más íntima la unión con la Madre, mejilla contra mejilla, y dota a la composición de un claro sentido ascendente, y el rostro de la Virgen María parece más severo y menudo al estar contrapuesto al voluminoso cuerpo del Niño Jesús.

La Virgen del Rosario era venerada particularmente por los dominicos porque, según la leyenda, la Virgen se le apareció a Santo Domingo, fundador de la orden, y le dio un rosario. La Virgen del Rosario se manifestó a Santo Domingo en 1208. En su mano sostenía un rosario y le enseñó a este a recitarlo. La Virgen María le dijo que predicara por todo el mundo, el rezo del rosario, prometiéndole que muchos pecadores se convertirían y obtendrían abundantes gracias.

El culto a la Virgen del Rosario se remonta al siglo XII, sin embargo no es hasta el siglo XV, cuando aparece un nuevo arquetipo que proliferará a partir de la batalla de Lepanto (1571). El Papa Pío V (1566-1572) pidió protección espiritual a la Virgen del Rosario, logrando con esto la victoria de la armada cristiana sobre los turcos.

Acompañando a la figura de la Virgen María se encuentra Jesús, este nació supuestamente hacia el año 4 a.C. y murió hacia el año 30. Según la fe cristiana, es el hijo de Dios, y su madre era la Virgen María, quien lo concibió milagrosamente gracias al Espíritu Santo, de ahí que Jesús sea a un mismo

tiempo humano, como Hijo del hombre, y divino, como Hijo de Dios. Se le conoce también con el nombre de Cristo, término griego equivalente al “mesías” hebreo (“el ungido”), líder espiritual del pueblo judío primero y, más tarde de la cristiandad, que significa el salvador de la humanidad, o bien con la forma compuesta Jesucristo.

El principal mensaje de Jesús era que la gente se arrepintiera de sus pecados y se sometiera a la voluntad de Dios, para de ese modo poder entrar en el reino de los cielos. Sus enseñanzas iban acompañadas a menudo de parábolas, unas narraciones de carácter sencillo y cotidiano con un mensaje trascendente, como la del hijo pródigo o el buen samaritano. En el sermón de la montaña, resumió todas las enseñanzas en el padrenuestro.

Posteriormente otros Papas se refirieron a la importancia del Rosario. León XIII (1878-1903) escribió doce encíclicas referentes al Rosario. Insistió en el rezo del Rosario en familia, consagró el mes de octubre al Rosario e insertó el título de “Reina del Santísimo Rosario” en la letanía de la Virgen. Por esto mereció el título de “El Papa del Rosario”.

El culto al Santo Rosario recibió un impulso sorprendente a partir de 1858 después de las apariciones de la Virgen de Fátima, cuyo mensaje al mundo entre otros, fue el rezo del Rosario.

El Papa Juan Pablo II (1978-2005) insistió en el rezo del Santo Rosario en familia, en grupos, en privado. La victoria dijo el Papa, vendrá nuevamente de la mano de la Virgen María. Es la victoria de su Hijo Jesús y de Dios.

La importancia del Rosario como medio eficaz de los creyentes ha sido confirmado no solo por los pontífices, sino por la misma Virgen María. El Rosario es la oración de los sencillos y de los grandes, está al alcance de todos. El Rosario honra a Dios y a la Santísima Virgen. En Lourdes, la Virgen María llevaba un rosario cuando se le apareció a Santa Bernardita. Y también llevaba un rosario cuando se les apareció a los tres pastores de Fátima Francisco, Jacinta y Lucía. Fue en Fátima donde ella se presentó como: “Nuestra Señora del Rosario”.

Oración a la Virgen del Rosario:

¡Oh Madre y clementísima Virgen del Rosario vos que plantasteis en la Iglesia, por medio de vuestro privilegiado hijo Domingo, el místico árbol del Santo Rosario, haced que abracemos todos tu santa devoción y gocemos su verdadero espíritu; de suerte que aquellas místicas rosas sean en nuestros labios y corazón, para los pecadores medicina y para los justos aumento de gracia!

Amén

Figura N° 43. Inmaculada Concepción de El Escorial. Bartolomé Esteban Murillo. Museo del Prado, Madrid. 1656-1660.



Se puede observar a una mujer joven de pie, con las manos unidas. Vestida con una túnica blanca, y con un manto azul. A sus pies se encuentran numerosos ángeles, algunos de los cuales tienen flores en sus manos.

La imagen se encuentra asociada, a la imaginería mariana desarrollada por el cristianismo.

Se puede deducir que es la imagen de la Madre de Dios, la Virgen María. La imagen de la Virgen María se enmarca dentro del rol que juega María en la tarea de evangelización del mundo. María, madre de Jesús, ha sido venerada durante siglos como una mujer particularmente honrada por Dios. Se le atribuyen cualidades de amor y bendición. Es una luz de fe y un símbolo de amor.

Según consigna Pacheco, la Virgen se apareció a Doña Beatriz de Silva, ataviada con túnica blanca y manto azul. Dicha dama decidió retirarse al monasterio de Santo Domingo el Real de Toledo, fundando una casa de religiosas dedicada a la Concepción Purísima de María. La silueta se recorta sobre un fondo de tonos amarillentos, que dan realce a la figura, y sobre el cual se esbozan las cabezas de los ángeles que enmarcan la cabeza de la Virgen María.

Murillo se inspiró para la iconografía de la Inmaculada en las teorías de Francisco Pacheco, que en el Arte de la Pintura, deja bien definido cómo debía ser la representación de la Virgen María, así como los atributos que la han de acompañar.

El rostro adolescente destaca por su belleza y los grandes ojos que dirigen su mirada hacia arriba. La figura muestra una línea ondulante que se remarca con las manos juntas hacia su izquierda. Los ángeles que la acompañan portan atributos marianos: las azucenas como símbolo de paz y la palma representando el martirio. Los ángeles aportan mayor dinamismo a la composición, creando una serie de diagonales paralelas con el manto de la Virgen María.

Según la fe cristiana, la Virgen María es la Madre de Jesús, y lo concibió a través del Espíritu Santo. Poco es lo que se sabe acerca de la vida de la Virgen María. Tan sólo se la menciona en unos pocos episodios del Nuevo Testamento, de entre los que destaca sin duda el acontecimiento de la Anunciación y la Natividad, recogidos por el evangelio de San Lucas.

Por el contrario los textos apócrifos, contiene más información con respecto a su vida.

El culto a la Virgen María y su iconografía están relacionados con la creencia, desde tiempos inmemoriales, en una Diosa Tierra o Diosa Madre, como Isis la diosa de los antiguos egipcios y su hijo Horus. La imagen de la Virgen María y del

Niño Jesús han disfrutado de una larga y fecunda tradición, tanto en pintura como en escultura.

La devoción por la Virgen María experimentó un auge extraordinario en la época medieval, cuando fue objeto de infinidad de representaciones tanto sola, como símbolo de la Madre Iglesia, como a menudo, con el Niño Jesús en una gran variedad de poses. De pie, sentada en un trono, de cara, de lado, sosteniendo al Niño Jesús en su regazo o entre los brazos, o incluso amamantándolo. Durante el Renacimiento, se impusieron composiciones menos rígidas y más maternas.

La sensación atmosférica que Murillo consigue y la rápida pincelada indican la ejecución entre los años 1556 y 1560. Gracias al dibujo la figura no pierde monumentalidad, definiendo claramente los contornos. El colorido vaporoso está tomado de Herrera el Mozo quien acercó los conocimientos de la pintura flamenca con Van Dyck y Rubens y la escuela Veneciana a Murillo.

La pintura debe su nombre por haber estado registrada en la casa del príncipe de El Escorial en 1788, entre los cuadros del príncipe Carlos IV, desde donde pasó a Aranjuez y de allí al Museo del Prado en 1819. Durante mucho tiempo se la denominó Inmaculada de la Granja por considerar que procedía de aquel Palacio.

Figura N° 44. La Virgen de la Faja. Bartolomé Esteban Murillo. Colección Particular. 1660.



En la escena de esta pintura se puede ver a una mujer joven que está sentada, sobre sus rodillas se encuentra un niño pequeño. A sus costados se pueden ver dos ángeles, así como también una serie de cabezas de ángeles, en la parte superior del cuadro.

La imagen se encuentra asociada, a la imaginería mariana desarrollada por el cristianismo.

Se puede deducir que es la imagen de la Madre de Dios, la Virgen María, con el Niño Jesús. La imagen de la Virgen María se enmarca dentro del rol que juega María en la tarea de evangelización del mundo. María, madre de Jesús, ha sido venerada durante siglos como una mujer particularmente honrada por Dios. Se le atribuyen cualidades de amor y bendición. Es una luz de fe y un símbolo de amor.

Tomada de la vida rutinaria de una madre, en esta escena la Virgen María envuelve al Niño Jesús en los pañales, para fijárselos después con la faja que aparece doblada a la izquierda de la composición y que da nombre al cuadro. Aquí Murillo rompe la cotidianidad de la tarea, haciendo que la música celestial acompañe el cometido, mientras el Niño Jesús distrae su atención con el coro de ángeles que le contemplan desde el cielo.

Los personajes se insertan en una serie de diagonales que organizan la composición, aportando dinamismo y ritmo al conjunto. Las figuras están bañadas por una clara luz con la que se consigue cierto efecto atmosférico, que será tomado de la escuela veneciana que Murillo admiró durante su estancia en Madrid en el año 1658.

Según la fe cristiana, la Virgen María es la Madre de Jesús, y lo concibió a través del Espíritu Santo. Poco es lo que se sabe acerca de la vida de María. Tan sólo se la menciona en unos pocos episodios del Nuevo Testamento, de entre los que destaca sin duda el acontecimiento de la Anunciación y la Natividad, recogidos por el evangelio de San Lucas.

Por el contrario los textos apócrifos, contiene más información con respecto a su vida.

El culto a la Virgen María y su iconografía están relacionados con la creencia, desde tiempos inmemoriales, en una Diosa Tierra o Diosa Madre, como Isis la diosa de los antiguos egipcios y su hijo Horus. La imagen de la Virgen María y del Niño Jesús han disfrutado de una larga y fecunda tradición, tanto en pintura como en escultura.

La devoción por la Virgen María experimentó un auge extraordinario en la época medieval, cuando fue objeto de infinidad de representaciones tanto sola, como símbolo de la Madre Iglesia, como a menudo, con el Niño Jesús en una gran

variedad de poses. De pie, sentada en un trono, de cara, de lado, sosteniendo al Niño Jesús en su regazo o entre los brazos, o incluso amamantándolo. Durante el Renacimiento, se impusieron composiciones menos rígidas y más maternales.

Acompañando a la imagen de la Virgen María se encuentra Jesús, este nació supuestamente hacia el año 4 a.C. y murió hacia el año 30. Según la fe cristiana, es el hijo de Dios, y su madre era la Virgen María, quien lo concibió milagrosamente gracias al Espíritu Santo, de ahí que Jesús sea a un mismo tiempo humano, como Hijo del hombre, y divino, como Hijo de Dios. Se le conoce también con el nombre de Cristo, término griego equivalente al “mesías” hebreo (“el ungido”), líder espiritual del pueblo judío primero y, más tarde de la cristiandad, que significa el salvador de la humanidad, o bien con la forma compuesta Jesucristo.

El principal mensaje de Jesús era que la gente se arrepintiera de sus pecados y se sometiera a la voluntad de Dios, para de ese modo poder entrar en el reino de los cielos. Sus enseñanzas iban acompañadas a menudo de parábolas, unas narraciones de carácter sencillo y cotidiano con un mensaje trascendente, como la del hijo pródigo o el buen samaritano. En el sermón de la montaña, resumió todas las enseñanzas en el padrenuestro.

Con esta obra Murillo gozó de gran popularidad, realizándose numerosas copias que aumentaron su fama. Al igual que en la Sagrada Familia del Pajarito o en la Huida a Egipto, Murillo representa la escena como si se tratara de un episodio de la vida cotidiana. Se presenta a la Virgen María envolviendo en pañales al Niño Jesús, para después colocarle la faja que aparece en la izquierda, de donde el cuadro ha tomado el nombre. El rostro de la Virgen María es tremendamente expresivo, recogiendo cierta melancolía que podría estar relacionada con el futuro que le espera a su hijo. Esta tristeza contrasta con la música que emana de los ángeles que aparecen en el fondo del lienzo.

Figura N° 45. Santas Justa y Rufina. Bartolomé Esteban Murillo. Museo de Bellas Artes, Sevilla. 1665-1668.



Se puede observar en la pintura a dos mujeres jóvenes que se encuentran de pie. Una de ellas, la que se encuentra en el lado izquierdo, sostiene una palma y mira directamente al espectador. La otra eleva sus ojos al cielo y ambas sostienen entre sus manos una torre. En la parte inferior del lienzo se pueden ver varios objetos, entre los que destacan platos, jarros y vasijas.

La imagen se encuentra asociada al tema de la devoción de los santos. Los santos son los grandes testigos en los que se manifiesta la fuerza y la santidad de Dios. La Iglesia ha declarado santos a algunas personas, como modelos a imitar.

Las santas están representadas por dos jóvenes de bellas y delicadas facciones, situándose ambas figuras de manera frontal al espectador.

Los tonos verdes, ocres y rojos empleados acentúan la belleza del conjunto. Las delicadas vasijas que aparecen a sus pies, realizadas con un acertado dibujo y una pincelada delicada y detallista, contrastan con el abocetamiento y la vaporosidad de la parte superior de los cuerpos, mostrando su superior dominio pictórico, logrado a través de los años. En esta obra se basó Goya para realizar un cuadro con la misma temática para la Catedral de Sevilla en 1817.

Santas Justa y Rufina fueron hermanas nacidas en Sevilla, Justa en 268 y Rufina en 270, de familia muy modesta pero con fuertes convicciones cristianas. En la época en que vivieron las santas, los romanos detentaban el poder. En estos tiempos paganos, las santas dedicaban su tiempo a ayudar al prójimo y al estudio del Evangelio.

Según la tradición las santas son señaladas como protectoras de la Giralda y de la Catedral de Sevilla.

El 5 de Abril de 1504, Sevilla fue víctima de un terremoto que estuvo a punto de convertir en ruinas su emblemática Giralda (Veleta de una torre, cuando tiene figura humana o de animal). Habiéndose salvado de la catástrofe, no se dudó en creer que había sido por intercesión de las santas a quienes se dijo haber visto abrazando la torre para sostenerla. Esa es la razón por la que la santa Justa mira hacia los sevillanos con gesto tranquilizador, mientras su hermana eleva la mirada al cielo.

En 1665 Murillo recibió el encargo de decorar la Iglesia del convento de los capuchinos de Sevilla con un extenso ciclo de pinturas. En el primer cuerpo del retablo mayor se ubica una de sus obras más populares: las Santas Justa y Rufina. Se consideraba que la Iglesia estaba en el lugar donde habían sido martirizadas.

Justa y Rufina eran hijas de un pobre alfarero de ahí las vasijas de barro que aparecen en el suelo aludiendo a la venta de cerámica que realizaban. Eran miembros de la clandestina comunidad cristiana en la Sevilla del siglo III. Al negarse a vender sus vasijas para ser utilizadas en ceremonias paganas y rechazar la entrega de un donativo a una imagen del ídolo Salambó, el portador del ídolo destruyó sus cacharros y ellas respondieron derribando la imagen por lo que sufrieron prisión, martirio y una posterior muerte.

Se les nombró patronas de Sevilla, su festividad se celebra el 19 de Julio.

CONCLUSIONES

La España del Siglo XVII se había convertido en la mayor representante de la Reforma católica fruto del Concilio de Trento del siglo anterior. Esto multiplicó el número de iglesias y conventos en las ciudades. Sevilla la ciudad en que desarrollaron su labor pictórica Zurbarán y Murillo era la segunda ciudad, después de Madrid, con más instituciones religiosas, y todas ellas coincidían en el deseo de dotar a sus centros de nuevas decoraciones, gracias a programas ambiciosos con un trasfondo alegórico y propagandista.

La misión y el fin de las autoridades eclesiásticas, entre otras, fue convertir el pesimismo del decaimiento del Imperio Español.

El Barroco español se convirtió en el instrumento por excelencia para la manifestación del poder. El mensaje de la Iglesia y de la monarquía se transmitió a través del teatro, las fiestas, etc. Pero sobre todo a través de la pintura religiosa.

Francisco Zurbarán fue el pintor que mejor representó la religiosidad de la España contrarreformista. Su obra se centró en la temática religiosa, retrató a santos y mártires en el momento más intenso de su éxtasis, o en el más desgarrador momento del martirio. Prefirió pintar figuras aisladas, de pie, de perfil como si participaran en una devota procesión.

Se puede considerar a Murillo como a uno de los grandes de la pintura española. No se limitó en su producción, tanto religiosa como profana, a lo conocido y utilizado, sino que fue capaz de inventar soluciones, escenas y temas como el de la Inmaculada Concepción o el de los niños comiendo fruta, o la representación de las vanitas en un retrato.

Es notable el dominio que adquirió sobre la luz, partiendo de sus primeros lienzos enmarcados dentro de la tendencia tenebrista, y como poco a poco logró iluminar sus escenas con focos de luz, naturales o artificiales, que le hicieron adquirir un gran dominio de las sombras.

Después de transcurrir miles de años de evolución con diosas primitivas, que se representaban de distintas formas y nombres, se llega a la plasmación de la figura de la Virgen María, que ha estado presente en la historia por más de dos mil años. Es una imagen conocida por casi todos, que a nadie deja indiferente, aunque se la

haya visto muchas veces, ya que representa un simbolismo, tan arraigado y profundo, que está presente a lo largo de nuestras vidas. La Virgen María representa a cada país, con distintos nombres, vestimentas, colores, pero sin embargo su mensaje siempre es el mismo, el amor a Dios y a su Hijo Jesús por sobre todas las cosas, el rezo del Rosario, la unión de la familia, el amor al prójimo, es la protectora en los momentos de aflicción y dolor, a la cual se acude para pedir su intercesión, que reconforta y aliviana las cargas de la vida.

En cuanto a las santas, estas se destacan por sus vidas ejemplares y por su amor a Dios, a Jesús y a la Virgen María. Las santas muestran mediante sus vidas plagadas de duros momentos, como la fe las puede ayudar a salir adelante. También se les pide su intercesión para las causas difíciles de sobrellevar.

En cuanto al simbolismo de la Virgen María y de las Santas, este es muy importante, ya que detrás de cada objeto, color, o un simple detalle, se encuentran miles de interpretaciones, de información que es necesaria conocer para saber el trasfondo de lo que quiere decir la pintura.

En el periodo de la Contrarreforma católica todo estaba muy acotado y restringido para los pintores, como fue para Zurbarán y Murillo, en un principio esto puede haberse visto como un impedimento, pero luego pudieron ir creando cada uno un estilo particular y recrear las figuras religiosas, que aún perduran por su calidad y originalidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Arias, Juan. María Esa Gran Desconocida. Maeva Ediciones. Madrid. 2005
- Arnau, Gubern, Elisa. Murillo. Genios del Arte. Susaeta Ediciones. S.A. Madrid.
- Bagan, Ruth. Zurbarán. Genios del Arte. Editorial Susaeta. Madrid.
- Belan, Kyra. La Virgen en el Arte, del Arte Medieval al Moderno. Panamericana Editorial. Bogotá Colombia. 2006.
- Calabria, Andrés H. La Inquisición. Fapa Ediciones, S.L. Barcelona, 2002.
- Calvo Serraller, F. La Teoría de la Pintura en el Siglo de Oro. Ediciones Cátedra. Madrid. 1991.
- Camón Aznar, José. Los Grandes temas del Arte Cristiano en España. La Pasión de Cristo. Biblioteca de autores Cristianos. Madrid. 1949.
- Cirlot, Juan Eduardo. Diccionario de Símbolos. Ediciones Siruela, S.A., Barcelona. 2006.
- Conde, Lorenzo. La Virgen en la Pintura. Editorial Juventud, S.A.- Barcelona. 1930.
- Cossio, Felipe. Nuevo Arte, Teorías de la Pintura Contemporánea. Editorial América Doncelo. Mexico. 1939.
- Defourneaux, Marcelli. La Vida Cotidiana en la España del Siglo de Oro. Editorial Argos Vergara, S.A. Barcelona. 1983.
- De Palacios Sanchez, Mariano. Zurbarán. Ediciones de Arte Offo. Madrid. 1964.
- Deleito Piñuela, José. La Mujer, La Casa y La Moda. (En la España del Rey Poeta). Editorial Espasa - Calpe, S.A., Madrid 1946.
- Deleito Piñuela, José. La Vida Religiosa Española Bajo el Cuarto Felipe. Santos y Pecadores. Editorial Espasa- Calpe, S.A., Madrid. 1952.
- Díaz - Plaja, Guillermo. El Espíritu del Barroco. Tres Interpretaciones. Editorial Apolo. Barcelona. 1940.
- Dulitzky, Jorge. Mujeres de Egipto y de la Biblia. Editorial Biblos. Buenos Aires. 2000.

- Eliade, Mircea. Tratado de Historia de las Religiones. Ediciones Era, S.A., de C.V México, D.F. 1972.
- Fernández, Rafael. María ¿Quién eres? Patris S.A. Santiago, Chile. 2002.
- Ferrari La Fuente, Enrique. El Barroco. Arte de la Contrarreforma. Espasa – Calpe. S.A. Madrid. 1942.
- Ferguson, George. Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. Emecé Editores, S.A. Buenos Aires.1956.
- Fonti, Daniela. Caravaggio. Gran Biblioteca Sarpe. Edita Sarpe, S.A.Madrid. 1979.
- García Sánchez, Beatriz. Rubens. Genios del Arte. Susaeta Ediciones. S.A. Madrid.
- Gil, Josep. Historia de la Santísima Virgen María. Instituto Monsa de Ediciones. Barcelona.1998.
- Giorge, Rosa. Zuffi, Francesca. Marchetti, Castria. El Barroco. Grupo Editorial Random House Mondadori, S.L. Milán.2004.
- Gómez, Inmaculada. Ribera. Gran Biblioteca Sarpe. Edita Sarpe, S.A. Madrid. 1979.
- Gombrich, E.H. Imágenes Simbólicas. Alianza Forma Editorial. S.A., Madrid. 1990.
- Hauser, Arnold. Historia Social de la Literatura y del Arte 1. Editorial Labor, S.A., Barcelona. 1993.
- Hauser, Arnold. Historia Social de la Literatura y del Arte 2. Grupo Editorial Quinto Centenario. S.A., Colombia. 1994.
- Ibarra, Eduardo. España Bajo los Austrias. Editorial Labor, S.A. Barcelona, 1927.
- Justi, Carl. Velázquez y su Siglo. Editorial Espasa Calpe. Madrid. 1953.
- Krebs, Ricardo W. La Monarquía Absoluta en Europa. El Desarrollo del Estado Moderno en los siglos XVI, XVII y XIII. Editorial Universitaria. Santiago Chile. 1979.

- Martínez Burgos, García. Ídolos e Imágenes. La Controversia del Arte Religioso en el siglo XVI Español. Biblioteca General Universitaria. Valladolid. España.1990.
- Moreno, Mendoza Arsenio. Zurbarán. Sociedad Editorial Electa España, S.A. Madrid.1999.
- Orlandis, José. Historia de la Iglesia. Ediciones Rialp, S.A. Madrid 2001.
- Panofsky, Erwin. Estudios Sobre Iconología. Alianza Editorial, S.A., Madrid. 1979.
- Paz, Octavio. Conjunciones y Disyunciones. Editorial Joaquín Mortiz, S.A. Barcelona. 1969.
- Posener, Alan. María. Editorial Edaf, S.A., Madrid 2004.
- Sebastián, Santiago. Contrarreforma y Barroco. Editorial Alianza. Madrid. 1981.
- Schaeffner, Claude. El Siglo XVII. Aguilar, S.A. de Ediciones Madrid. 1970.
- Vanzype, Gustave. Rubens. El Genio Razonable. Ediciones y publicaciones Españolas, S.A. Madrid. 1944.
- Valdivieso, Enrique. Zurbarán IV Centenario. Museo de Bellas de Sevilla 8 de Octubre- 9 de Diciembre 1998. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura.
- Verdon, Timothy. María en el Arte Europeo. Electa Ediciones. Milán. 2004.
- Wölfflin, Heinrich. Renacimiento y Barroco. Ediciones Paidós. México. 1978.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES Y CUADROS

Figura 1- Venus de Willendorf. Museo de Historia Natural, Austria, Viena 10,6 cm de altura, 5,7 cm de anchura y 4,5 cm de espesor. 30.000 a 25.000 a.C. (Husain Shahrukh. La Diosa. Creación, fertilidad y abundancia. Taschen GmbH. Colonia 2006. Página 120).

Figura 2- Diosa Isis. (Hamilton R. Antiguo Egipto. El Imperio de los Faraones. Parragon Books Ltd. Barcelona 2006. Página 239).

Figura 3- Venus de Cnido o Afrodita de Cnido. Praxiteles 360 a.C. (Husain Shahrukh. La Diosa. Creación, fertilidad y abundancia. Taschen GmbH. Colonia 2006. Página 102).

Figura 4- La Virgen María y el Niño Entronizados, con seis ángeles. Duccio di Buoninsegna. Témpera sobre panel de madera, 450x290 cm, Uffizi, Florencia. 1285. (Belán Kyra. La Virgen en el Arte. Editorial Panamericana. Madrid 2006. Página 42).

Figura 5- La Virgen de la Granada. Sandro Boticelli. Témpera sobre panel de madera, 143x5 cm de diámetro, Uffizi Florencia. 1487. (Belán Kyra. La Virgen en el Arte. Editorial Panamericana. Madrid 2006. Página 75).

Figura 6- Inmaculada Concepción. Francisco Zurbarán. Óleo sobre lienzo, 139x104 cm, Madrid, Museo del Prado, hacia 1630-1635. (Bagan Ruth. Zurbarán. Susaeta Ediciones, S.A. Madrid. Página 11).

Figura 7- Frescos de la Galería Farnese. Palacio Farnese Roma. Annibale Carracci. Material fresco, estilo Barroco Italiano. 1595 - 1605. (Castria Marchetti Francesca. El Barroco. Editorial Electa 2004. Página 82).

Figura 8- Asunción de María, Annibale Carracci. Óleo sobre lienzo, 245x155 cm. Santa María del Popolo, Roma, 1600-1601. (Castria Marchetti Francesca. El Barroco. Editorial Electa 2004. Página 83).

Figura 9- María Magdalena Penitente, Caravaggio. Óleo sobre lienzo, 122,5x 98,5 cm. Galleria Doria Pamphili, Roma, hacia 1595. (Giorgi Rosa. Caravaggio. Grupo Editorial Random House Mondadori, S.L. Barcelona 1998. Página 40).

Figura 10- Magdalena Penitente o Magdalena Klain. Caravaggio. Óleo sobre lienzo, 106,5x91 cm. Marsella, Musée des Beaux-Arts, 1606. (Lambert Gilles. Caravaggio. Taschen GmbH. Colonia 2005. Página 80).

Figura 11- Inmaculada Concepción. Diego Velázquez. Óleo sobre lienzo, 135x101,6 cm. National Gallery, Londres. 1619. (Beaujeu Dieter. Diego Velázquez. Könemann Verlagsgesellschaft mbH. Colonia 2000. Página 26).

Figura 12- La Apoteosis de Santo Tomás de Aquino. Zurbarán. Óleo sobre lienzo, 480x379 cm. Museo de Bellas Artes de Sevilla. 1631. (Moreno Mendoza Arsenio. Zurbarán. Sociedad Editorial Electa España, S.A. Madrid 1999. Página 16).

Figura 13- La Virgen del Apocalipsis con Santos y Ángeles, Giovanni del Biondo. Témpera y oro sobre madera, 75,4x43,4 cm. Museo del Vaticano. 1391. (Belán Kyra. La Virgen en el Arte. Editorial Panamericana. Madrid 2006. Página 41).

Figura 14- La Virgen María y el Niño con Profetas. Luca Signorelli. Óleo sobre panel de madera, 170x117,5 cm. Uffizi, Florencia. Finales del Siglo XV o principios del siglo XVI. (Belán Kyra. La Virgen en el Arte. Editorial Panamericana. Madrid 2006. Página 80).

Figura 15- Virgen de la Leche. Zurbarán 101x78,5 cm, Moscú. Museo Pushkin. (1658). (Belán Kyra. La Virgen en el Arte. Editorial Panamericana. Madrid 2006. Página 86).

Figura 16- La Virgen María y el Niño. Andrea Mantegna. Témpera sobre panel de madera, 29X21,5 cm. Uffizi, Florencia. 1489-1490. (Belán Kyra. La Virgen en el Arte. Editorial Panamericana. Madrid 2006. Página 68).

Figura 17- Asunción de la Virgen. Bartolomé Estebán Murillo. Óleo sobre lienzo, 197x145 cm. San Petersburgo: Museo del Ermitage., hacia 1670-1680. (Arnau Gubern Elisa. Murillo. Susaeta Ediciones, S.A. Madrid. Página 8).

Figura 18- Escena del Nacimiento de la Virgen María. Pedro Zuera y Bernardo de Arás. Pintura al Temple sobre Tabla. Siglo XV. (pintura-gótica-aragón.blogspot.com).

Figura 19- La Anunciación, Bartolomé Esteban Murillo. Óleo sobre lienzo, 183x225 cm, Madrid, Museo del Prado. 1650-1655. (Cámara Alicia. Murillo. Arlanza Ediciones. Madrid 2005. Página 40).

Figura 20- Descanso en la Huida a Egipto, Caravaggio .Óleo sobre lienzo, 135,5x136,5 cm, Galleria Doria Pamphili, Roma. 1596-1597. (Lambert Gilles. Caravaggio. Taschen GmbH. Colonia 2005. Página 35).

Figura 21- Santa Catalina de Alejandría, Caravaggio. Ubicada en Madrid, Museo Thyssen – Bornemisza. Óleo sobre lienzo 173x133 cm, hacia 1598. (Lambert Gilles. Caravaggio. Taschen GmbH. Colonia 2005. Página 12).

Figura 22- La Conversión de la Magdalena o Santa Marta y María Magdalena, Caravaggio. Óleo sobre lienzo, 100x134,5 cm, The Detroit Institute of Arts. Detroit (Michigan), hacia 1598. (Giorgi Rosa. Caravaggio. Grupo Editorial Random House Mondadori, S.L. Barcelona 1998. Página 55).

Figura 23- Judith Cortando la Cabeza de Holofernes, Caravaggio. Óleo sobre lienzo, 145x195 cm. Galleria Nazionale d' Arte Antica, Palazzo Barberini, Roma, 1599. (Giorgi Rosa. Caravaggio. Grupo Editorial Random House Mondadori, S.L. Barcelona 1998. Página 56).

Figura 24- Salomé con la Cabeza del Bautista, Caravaggio. Óleo sobre lienzo, 91,5x107 cm. The National Gallery, Londres, hacia 1606. (Lambert Gilles. Caravaggio. Taschen GmbH. Colonia 2005. Página 63).

Figura 25- Muerte de la Virgen, Caravaggio. Óleo sobre lienzo, 369x245 cm. Musée du Louvre, París, hacia 1606. (Lambert Gilles. Caravaggio. Taschen GmbH. Colonia 2005. Página 73).

Figura 26- La Virgen del Rosario, Caravaggio. Óleo sobre lienzo, 364,5x249,5 cm. Kunsthistorisches Museum Gemäldegalerie, Viena, 1607. (Giorgi Rosa. Caravaggio. Grupo Editorial Random House Mondadori, S.L. Barcelona 1998. Página 106).

Figura 27- La Sagrada Familia con Santa Ana, El Greco. Óleo sobre lienzo, 127x106 cm. Toledo, Hospital Tavera, hacia 1590-1595. (Álvarez Lopera José. El Greco. Arlanza Ediciones. Madrid 2005. Página 80).

Figura 28- La Virgen y el Niño, y las Santas Inés y Martina, El Greco. Óleo sobre lienzo, 193,5x103 cm. Washington, National Gallery of Art, Widener Collection, 1597- 1599. (Giorgi Rosa. El Greco. Grupo Editorial Random House Mondadori, S.L. Barcelona 1998. Página 97).

Figura 29- Inmaculada Concepción, El Greco. Óleo sobre lienzo, 347x174 cm. Toledo, Museo de Santa Cruz, 1607-1613. (Giorgi Rosa. El Greco. Grupo Editorial Random House Mondadori, S.L. Barcelona 1998. Página 127).

Figura 30- La Inmaculada Concepción, El Greco. Óleo sobre lienzo, 108x82 cm, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 1608-1614. (Álvarez Lopera José. El Greco. Arlanza Ediciones. Madrid 2005. Página 121).

Figura 31- Adoración de los Pastores, El Greco. Óleo sobre lienzo, 319x180 2.5 cm, Madrid. Museo del Prado, 1612-1614. (Álvarez Lopera José. El Greco. Arlanza Ediciones. Madrid 2005. Página 138).

Figura 32- La Familia de la Virgen. Francisco Zurbarán. Óleo sobre lienzo, 127x108 cm, Colección Abelló. Madrid, 1630-1635. (Valdivieso Enrique. Zurbarán IV Centenario. Museo de Bellas Artes de Sevilla. 8 de Octubre-9 de Diciembre 1998. Junta de Andalucía. Página 98).

Figura 33- Inmaculada. Francisco Zurbarán. Óleo sobre lienzo, 178x138 cm, Museo Diocesano. Sigüenza. Guadalajara, (ciudad española, capital de la provincia homónima, ubicada en la comunidad autónoma de castilla-la mancha). 1635. (Valdivieso Enrique. Zurbarán IV Centenario. Museo de Bellas Artes de Sevilla. 8 de Octubre-9 de Diciembre 1998. Junta de Andalucía. Página 121).

Figura 34- La Virgen del Rosario. Francisco Zurbarán. Óleo sobre lienzo, 181x102 cm, Museo de Bellas Artes de Sevilla. Sevilla, 1645-1650. (Valdivieso Enrique. Zurbarán IV Centenario. Museo de Bellas Artes de Sevilla. 8 de Octubre-9 de Diciembre 1998. Junta de Andalucía. Página 173).

Figura 35- La Virgen de los Cartujos. Francisco Zurbarán. Óleo sobre lienzo, 267x320 cm, Museo de Bellas Artes de Sevilla. Sevilla, 1655. (Valdivieso

Enrique. Zurbarán IV Centenario. Museo de Bellas Artes de Sevilla. 8 de Octubre-9 de Diciembre 1998. Junta de Andalucía. Página 219).

Figura 36- Santa Isabel de Portugal. Francisco Zurbarán. Óleo sobre lienzo, 184x90 cm, Museo del Prado Madrid, 1635. (Valdivieso Enrique. Zurbarán IV Centenario. Museo de Bellas Artes de Sevilla. 8 de Octubre-9 de Diciembre 1998. Junta de Andalucía. Página 125).

Figura 37- Santa Águeda. Francisco Zurbarán. Óleo sobre lienzo, 129x61,5 cm, Musée Fabre. Montpellier, 1635-1640. (Valdivieso Enrique. Zurbarán IV Centenario. Museo de Bellas Artes de Sevilla. 8 de Octubre-9 de Diciembre 1998. Junta de Andalucía. Página 129).

Figura 38- Santa Margarita de Antioquia. Francisco Zurbarán. Óleo sobre lienzo, 163x105 cm, The National Gallery. Londres, 1640-1645. (Valdivieso Enrique. Zurbarán IV Centenario. Museo de Bellas Artes de Sevilla. 8 de Octubre-9 de Diciembre 1998. Junta de Andalucía. Página 191).

Figura 39- La Virgen Entregando el Rosario a Santo Domingo. Bartolomé Esteban Murillo. Óleo sobre lienzo, 207x162 cm, Palacio Arzobispal, Sevilla, 1642. (Cámara Alicia. Murillo. Arlanza Ediciones. Madrid 2005. Página 17).

Figura 40- La Huida a Egipto. Bartolomé Esteban Murillo. Óleo sobre lienzo, 207x162,5 cm, Institute of Arts, Detroit, 1647-1650. (Cámara Alicia. Murillo. Arlanza Ediciones. Madrid 2005. Página 29).

Figura 41- La Sagrada Familia del Pajarito. Bartolomé Esteban Murillo. Óleo sobre lienzo, 144x188 cm, Museo del Prado, Madrid, hacia 1650. (Cámara Alicia. Murillo. Arlanza Ediciones. Madrid 2005. Página 30,31).

Figura 42- La Virgen del Rosario. Bartolomé Esteban Murillo. Óleo sobre lienzo, 164x110 cm, Museo del Prado, Madrid, 1650-1655. (Cámara Alicia. Murillo. Arlanza Ediciones. Madrid 2005. Página 46).

Figura 43- Inmaculada Concepción de El Escorial. Bartolomé Esteban Murillo. Óleo sobre lienzo, 206x144 cm, Museo del Prado, Madrid, 1656-1660. (Cámara Alicia. Murillo. Arlanza Ediciones. Madrid 2005. Página 60).

Figura 44- La Virgen de la Faja. Bartolomé Esteban Murillo. Óleo sobre lienzo, 137x122 cm, Colección Particular, 1660. (Cámara Alicia. Murillo. Arlanza Ediciones. Madrid 2005. Página 34).

Figura 45- Santas Justa y Rufina. Bartolomé Esteban Murillo. Óleo sobre lienzo, 200x176 cm, Museo de Bellas Artes, Sevilla, 1665-1668. (Arnau Gubern Elisa. Murillo. Susaeta Ediciones, S.A. Madrid. Página 48).

ANEXO 1

En cuanto a la aparición de su nombre en las Sagradas Escrituras. El primer momento de veneración a la Virgen María lo registra San Lucas. Es el episodio del Arcángel Gabriel cuando la saluda con reverencia diciéndole. “Dios te salve, María, llena eres de Gracia” (Lc, 1,28).

Más adelante, Santa Isabel alaba a María cuando exclama: “Bendita tú entre las mujeres y bendito es el fruto de tu vientre”. ¿De dónde a mí que la Madre de mi Señor venga a visitarme? (Lc, 1,42).

La misma Virgen María profetiza, llena de humildad y de gozo: “He aquí que me llamarán bienaventurada todas las generaciones, porque el Todopoderoso ha hecho maravillas en mí” (Lc, 1,47).

Luego, años más tarde, cuando Jesús hablaba, inesperadamente una mujer del pueblo grita con toda su alma: ¡Bienaventurado el vientre que te llevó y los pechos que te alimentaron! (Lc, 11,27).

Después de la Ascensión de Jesucristo a los cielos, los Apóstoles perseveraban en unión con María, la Madre de Jesús (cfr. Hechos 1,4).

CANTAR DE LOS CANTARES

Es un superlativo que significa "el más hermoso de los Cantos", "el Canto por excelencia". A primera vista, es el Libro menos "bíblico" por su contenido y por su forma. Su autor es desconocido y, probablemente, fue compuesto en la primera mitad del siglo IV a. C. En él se describe y ensalza el amor apasionado de una pareja, que trata por todos los medios de llegar a la unión definitiva. Los encantos y el mutuo atractivo de los dos amantes, lo mismo que el gozo y el sufrimiento que acompañan necesariamente su amor, son expresados en el estilo propio de la poesía amatoria de la época, a través de imágenes llenas de colorido y de fuerza. "¡Qué hermosa eres, amada mía, qué hermosa eres! ¡Tus ojos son palomas! ¡Qué hermoso eres, amado mío, eres realmente encantador!"(1. 15-16). "¡Mi amado es para mí, y yo soy para mi amado, que apacienta su rebaño entre los lirios!"(2.16;6.3).

Entre las diversas partes del Libro no existe mayor continuidad lógica y sus personajes son imprecisos. Tampoco se explican las situaciones por las que atraviesa la pareja ni se establece ninguna relación entre ellas.

¿Qué significa dentro de los Libros sagrados este Libro, que apenas una vez y de paso nombra a Dios? (8. 6). ¿Qué mensaje nos transmite la "Palabra de Dios" contenida en él? Son muchas y muy variadas las interpretaciones que se han dado del mismo, tanto en el Judaísmo como en el Cristianismo. Para algunos, el Cantar es un poema alegórico, que celebra el amor de Dios hacia su Pueblo a la manera de un amor conyugal, retomando la hermosa imagen utilizada por Oseas, Jeremías y Ezequiel.

Para otros, este Libro no es más que un conjunto de poemas, compuestos con ocasión de una fiesta nupcial y destinados a cantar el amor de una pareja.

Ambas interpretaciones, lo mismo que otras más o menos semejantes, no son necesariamente opuestas ni excluyentes. ¿Acaso el amor entre el varón y la mujer no ha sido establecido y bendecido por Dios al comienzo de la creación? "Por eso el hombre deja a su padre y a su madre y se une a su mujer, y los dos llegan a ser una sola carne" (Gn. 2. 24). Es natural, entonces, que la Biblia se haya valido de una canción de amor aparentemente "profana" para exaltar la dignidad del amor

conyugal y proclamar sus excelencias. Y es natural que, de esa manera, el Cantar de los Cantares haya querido también celebrar veladamente la gran Alianza de amor entre Dios e Israel, que llena todas las páginas del Antiguo Testamento.

La tradición cristiana ha visto en este Libro una figura del amor de Cristo hacia la Iglesia, que es su Esposa (Ef. 5. 25). A su vez, la liturgia ha aplicado varias imágenes de este poema a la unión entre la Virgen María y el Espíritu, y los grandes místicos las han referido a la unión íntima de cada creyente con Dios.

PROTOEVANGELIO DE SANTIAGO

El Protoevangelio de Santiago es un apócrifo (el término apócrifo fue adoptado por la Iglesia para designar los libros cuyo autor era desconocido y los cuales desarrollaban temas ambiguos, que aun presentándose con carácter sagrado, no tenían solidez en su doctrina e incluían elementos contradictorios a la realidad revelada) su datación es difícil, pero los expertos están de acuerdo en considerar que al menos desde el siglo II existía ya un texto o libro de Santiago, que pretendía llenar los vacíos de los evangelios canónicos con relación a la Virgen María y a la infancia de Jesús.

El Protoevangelio de Santiago procura ante todo proteger la virginidad perpetua de la Virgen María que se veía amenazada en el siglo II por el ataque de los paganos y de algunas sectas judaicas. Este escrito tuvo una fuerte influencia entre los escritores y oradores de los primeros siglos e impactó fuertemente la teología y la vida litúrgica de la Iglesia. A este documento se debe el nombre de los padres de la Virgen María y la fiesta de la presentación en el templo.

El Protoevangelio de Santiago fue conocido en Occidente gracias al francés Guillermo Postel. Inicialmente se conoció con el nombre de Orígenes, consta de tres partes diferenciadas: la vida de María hasta el nacimiento de Jesús; el nacimiento de Jesús y las maravillas que lo acompañan y, finalmente, la matanza de los inocentes y el martirio de Zacarías, cerrándose con un epílogo. El evangelio termina con el relato del martirio de Zacarías, padre de San Juan Bautista, y de la muerte de Herodes. Al final de todo hay una declaración referente al autor del evangelio: "Y yo, Santiago, que he escrito esta historia en Jerusalén cuando estallaron alborotos con ocasión de la muerte de Herodes, me retiré al desierto hasta que se apaciguó el motín, glorificando al Señor, mi Dios, que me concedió la gracia y la sabiduría necesarias para componer esta narración".

ANEXO 2

Figura Nº 32. La Familia de la Virgen (1630-1635), Colección Abelló. Madrid. Francisco Zurbarán. Página 91.

ANÁLISIS DE LOS SÍMBOLOS DE LA PINTURA:

AGUA: ²⁴De las aguas y del inconsciente universal surge todo lo viviente como de la madre.

El agua es símbolo del principio femenino, la madre, la vida natural, nunca la vida metafísica.

²⁵Las significaciones simbólicas del agua pueden reducirse a tres temas dominantes. Fuente de vida, medio de purificación y centro de regeneración. Estos tres temas se hallan en las tradiciones más antiguas y forman las combinaciones imaginarias más variadas, al mismo tiempo que las más coherentes.

En las creaciones judías y cristianas el agua simboliza ante todo el origen de la creación.

El agua viva, el agua de la vida, se presenta como símbolo cosmogónico. Ella purifica, cura, rejuvenece y por ende introduce en lo eterno.

FRUTO: ²⁶Los frutos equivalen al huevo, en el simbolismo tradicional. En su centro se encuentra también el germen que representa el origen. Simboliza los deseos terrestres.

MANO:²⁷En los primeros días del arte cristiano los creyentes no solían pintar el rostro de su Dios: en cambio, indicaban la presencia del Todopoderoso mediante una mano saliendo de una nube que ocultaba la terrible y gloriosa majestad de Dios, que “no verá hombre ninguno sin morir” (Éxodo 33,20). El origen de este símbolo se halla en las frecuentes referencias de la Escritura a la mano o al brazo del Señor, símbolos de su omnipotente voluntad. La mano está a veces cerrada o haciendo algún objeto; otras, abierta con tres dedos extendidos. En este caso

²⁴ Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. George Ferguson. Emecé Editores. Buenos Aires. 1956. Páginas 21, 32, 45, 48, 64, 114.

²⁵ Diccionario de los Símbolos. Jean Chevalier. Editorial Herder. Barcelona. 1969. Página 52.

²⁶ Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. George Ferguson. Emecé Editores. Buenos Aires. 1956. Páginas 33,62.

²⁷ Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. George Ferguson. Emecé Editores. Buenos Aires. 1956. Páginas 57, 58.

simboliza la Trinidad y suele aparecer rodeada de rayos de luz. Con frecuencia, pero no siempre, tiene una aureola. La mano levantada, con la palma hacia fuera, simboliza la bendición divina.

También desempeña un papel importante en la Pasión de Cristo. La mano abierta recuerda las burlas de que se hizo objeto a Cristo en el pretorio donde fue abofeteado. Una mano cerrada sobre unas pajas recuerda que se sacaron suertes para decidir quién de los dos, si Cristo o Barrabas, debía ser liberado.

Una mano arrojando dinero en otra, o sosteniendo una bolsa de monedas, indica la traición de Judas. Finalmente, las manos sobre un tazón evocan el episodio de Pilatos desentendiéndose de la Crucifixión de Cristo. Manos que se estrechan como en la ceremonia del matrimonio, tienen el significado simbólico de la unión.

OBJETOS:²⁸ En tanto que fragmentos del mundo físico, los objetos están a veces impregnados de un significado especial porque cruzan la línea divisoria entre la realidad interna o inexpresable que cada individuo se forja a partir de su instinto, su intuición y su experiencia y el mundo exterior de las formas.

ROSA:²⁹ La rosa y su simbolismo han penetrado la conciencia humana mucho más que cualquier otra flor. En las distintas culturas representa la juventud, la pureza, la perfección, el amor terrenal y el renacimiento. La rosa tiene una profunda relación con el catolicismo, pues el rosario originariamente estaba realizado con rosas entrelazadas.

En la pintura analizada aparecen rosas rojas las cuales, en la antigüedad se consagraban a Venus y fueron, como la diosa misma, un símbolo arquetípico del amor y de la belleza. Según la tradición cristiana, las rosas rojas crecían de las gotas de la sangre de Cristo. La Virgen María aparece en numerosas pinturas con una rosa en la mano.

Desde los tiempos remotos y en todas las culturas, las flores han ocupado un lugar especial. Los motivos florales adornan las iglesias y los templos. Muchas flores tienen su propio significado simbólico.

²⁸ Diccionario de Símbolos. Juan Eduardo Cirlot. Ediciones Ciruela. Madrid. 1997. Pagina 342.

²⁹ Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. George Ferguson. Emecé Editores. Buenos Aires. 1956. Páginas 42, 134.

Simbólicamente la rosa única es esencialmente representación de una finalidad de un logro absoluto y de perfección. Por esto, puede tener todas las identificaciones que coinciden con dicho significado, como centro místico y corazón.

En el simbolismo cristiano la rosa roja representa el martirio, y la rosa blanca la pureza. Esta interpretación no ha variado desde los primeros años de la cristiandad.

San Ambrosio cuenta cómo adquirió la rosa sus espinas. Antes de crecer en la tierra, la rosa crecía en el Paraíso, sin espinas. Sólo después de la caída del hombre las tuvo, para recordarle los pecados que había cometido y la pérdida de la gracia de Dios, pero su fragancia y belleza evocan siempre el esplendor paradisíaco. Probablemente en relación con esta leyenda se llama a la Virgen María “Rosa sin espinas”, pues según la tradición estaba exenta de las consecuencias del pecado original.

VELO:³⁰ Aparte del sentido simbólico que dimana del general de tejido, el velo significa la ocultación de ciertos aspectos de la verdad o de la deidad. Guénon recuerda el doble significado de la palabra “revelar”, que puede querer decir: correr el velo, pero también volver a cubrir con el velo.

³⁰ Diccionario de Símbolos. Juan Eduardo Cirlot. Ediciones Ciruela. Madrid. 1997. Pagina 461.

Figura Nº 33. La Inmaculada (1635), Museo Diocesano. Sigüenza. Guadalajara. Francisco Zurbarán. Página 95.

ANÁLISIS DE LOS SÍMBOLOS DE LA PINTURA:

BARCO: ³¹Por diferentes razones, el barco representa a la Iglesia de Cristo. Es evidente su simbolismo en el Arca de Noé, capaz de flotar en medio del diluvio. San Ambrosio, en sus escritos, compara a la Iglesia con un barco y a la cruz con un mástil.

CEDRO DEL LÍBANO: ³²Es un símbolo del Señor: "... Su aspecto, majestuoso como el del Líbano, y escogido como el cedro entre los árboles". (Cantar de los Cantares 5,15). Su garbo augusto lo identifica con los conceptos de belleza y majestad. En las profecías de Ezequiel, encarna al Mesías.

El árbol desempeña un importante papel en el simbolismo cristiano. En general, representa la vida o la muerte, según sea sano y vigoroso o raquítico y marchito. El Génesis narra como plantó el Señor el Edén: "... en donde el Señor Dios había hecho nacer de la tierra misma toda suerte de árboles hermosos a la vista, y de frutos suaves al paladar; y también el árbol de la vida en medio del paraíso y el árbol de la ciencia del bien y del mal" (2,9).

El árbol tiene un significado simbólico en todas las culturas del mundo. Con sus funciones protectoras y nutrientes. Representa a la diosa madre. Profundamente arraigado en la tierra, extrae el agua del suelo y trata de alcanzar el cielo y la eternidad, de modo que actúa como, eje del mundo. El árbol está relacionado con el simbolismo de los pilares y las montañas.

El árbol representa la vida del cosmos, su densidad, crecimiento, proliferación, generación y regeneración. Como vida inagotable equivale a inmortalidad.

CIUDAD DE DIOS: ³³La Ciudad de Dios es la Comunidad Cristiana, la cual se fundamenta en la realización del plan de Dios a través, de la caridad. Significa que los individuos que componen esta comunidad cristiana buscan un objetivo en común, el cual es servir Dios y a la Iglesia.

³¹ Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. George Ferguson. Emecé Editores. Buenos Aires. 1956. Página 252.

³² Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. George Ferguson. Emecé Editores. Buenos Aires. 1956. Página 31.

³³ Diccionario de Símbolos. Juan Eduardo Cirlot. Ediciones Ciruela. Madrid. 1997. Pagina 379.

La Ciudad de Dios también puede hacer referencia a la principal obra escrita por San Agustín, uno de los más notables representantes de la primera filosofía cristiana, cuyas teorías representan una original síntesis entre los principios doctrinales del cristianismo y la herencia de la antigua filosofía clásica.

Redactada entre el año 413 y el 426 en latín. La Ciudad de Dios representa una de las más importantes obras de filosofía de carácter cristiano de la historia y ejerció una gran influencia a lo largo de la Edad Media. Fue escrita para responder a la crítica que los romanos no cristianos hacían a los cristianos, a quienes culpaban de la caída del Imperio por haber promocionado el abandono del culto a los dioses romanos.

San Agustín describió los rasgos de dos ciudades que se encuentran en el cielo y en la tierra.

Fue ampliamente utilizada por los más importantes representantes del humanismo y de la Reforma del siglo XVI, quienes encontraron en sus páginas la imagen ideal de la Iglesia y de la sociedad cristiana.

ESCALERA DE JACOB: ³⁴La escalera es uno de los instrumentos de la Pasión y se ve a menudo en las escenas del descendimiento de la cruz. También se refiere a la visión de Jacob: “y vio en sueños una escalera fija en la tierra, cuyo remate tocaba en el cielo, y ángeles de Dios que subían y bajaban por ella” (Génesis 28,12).

La escalera aparece con mucha frecuencia en la iconografía universal. Las ideas esenciales que engloba son: ascensión, gradación, comunicación entre los diversos niveles de la verticalidad.

Con un sentido psicológico en la escalera figura la ruptura de nivel que hace posible el paso de un mundo a otro y la comunicación entre cielo, tierra e infierno.

³⁵La escalera es el símbolo de la progresión hacia el saber, de la ascensión hacia el conocimiento y la transfiguración. Si se eleva hacia el cielo, se trata del conocimiento del mundo aparente o divino; si vuelve a entrar en el subsuelo, se trata del saber oculto y de las profundidades de lo inconsciente.

³⁴ Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. George Ferguson. Emecé Editores. Buenos Aires. 1956. Página 255.

³⁵ Diccionario de los Símbolos. Jean Chevalier. Editorial Herder. Barcelona. 1969. Página 460.

ESPEJO SIN MANCHA: ³⁶Es el espejo que jamás ha sido empañado con el soplo de la serpiente. El espejo inmaculado es la imagen de la Virgen María.

El espejo simboliza la verdad divina y la sabiduría del universo. Se ha dicho que es símbolo de la imaginación o de la conciencia como capacitada para reproducir los reflejos del mundo visible en su realidad formal.

³⁷El espejo no tiene solamente por función reflejar una imagen; el alma, convirtiéndose en un perfecto espejo, participa de la imagen y por esta participación sufre una transformación. Existe pues una configuración entre el sujeto contemplado y el espejo que lo contempla. El alma acaba por participar de la belleza misma a la cual ella se abre.

ESTRELLA MATUTINA: ³⁸Aludiendo a su posición al amanecer. Es heraldo del nuevo día y símbolo de la renovación permanente o del nuevo retorno, la victoria de la luz sobre la oscuridad nocturna y por tanto, en el cristianismo, imagen de Cristo o de María.

La estrella como fulgor en la oscuridad, símbolo del espíritu. Representa el ejército espiritual luchando contra las tinieblas. La estrella simboliza la luz en la oscuridad y la sabiduría que se vislumbra a través de la ignorancia.

Doce estrellas simbolizan las doce tribus de Israel o los doce Apóstoles. La Virgen Inmaculada, la Reina del Cielo, tiene una corona de doce estrellas (Apocalipsis 12, 1). Estrella del Mar es uno de los títulos de la Virgen María.

³⁹De la estrella se retiene sobre todo su cualidad de luminaria, de fuente de luz. Las estrellas representadas en la bóveda de un templo o de una iglesia precisan su significación celeste. Su carácter celeste las presenta también como símbolos del espíritu y, en particular, del conflicto entre las espirituales, o de la luz, y las fuerzas materiales, o de las tinieblas. Traspasan la oscuridad, son también faros proyectados sobre la noche de lo inconsciente.

³⁶ Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. George Ferguson. Emecé Editores. Buenos Aires. 1956. Página. 134.

³⁷ Diccionario de los Símbolos. Jean Chevalier. Editorial Herder. Barcelona. 1969. Página 477.

³⁸ Signos y Símbolos. Miranda Bruce-Mitford. Editorial Blume. Barcelona 1996. Página 104.

³⁹ Diccionario de los Símbolos. Jean Chevalier. Editorial Herder. Barcelona. 1969. Página 484.

FUENTE SELLADA: ⁴⁰La fuente sellada simboliza la virginidad de la Virgen María. La fuente es uno de los atributos de la Virgen María, a quien se consideraba “la fuente de las aguas vivas”. Esta interpretación se funda en el Cantar de los Cantares (4,12 y siguientes) y en el salmo (36,9) que dice: “Porque en Ti está la fuente de la vida, y en tu luz vemos la luz”.

Los pozos y las fuentes simbolizan el bautismo, la vida y la resurrección. La fuente simboliza las aguas de la vida eterna.

⁴¹El simbolismo de la fuente de agua viva es especialmente expresado por el manantial que surge en medio del jardín, al pie del Árbol de la Vida, en el centro del paraíso terrenal, dividiéndose luego en cuatro ríos que corren hacia las cuatro direcciones del espacio. Es, según las terminologías, la fuente de vida o de inmortalidad, o de jumenta, o también la fuente de enseñanza.

JARDÍN CERRADO: ⁴²El jardín cerrado simboliza la Inmaculada Concepción de la Virgen María, en el sentido expresado por el Cantar de los Cantares: “Huerto cerrado eres, hermana mía esposa, huerto cerrado, fuente sellada”. (4,12).

El jardín es el ámbito en que la naturaleza aparece sometida, ordenada, seleccionada, cerrada. El jardín es a la vez un atributo femenino en los emblemas de los siglos XVI y XVII.

PALMERA EXALTADA: ⁴³En el Próximo Oriente y Oriente Medio, la palmera se equiparaba al árbol de la vida. En Egipto, se consagraba al Dios Ra y representaba la fertilidad de las cosechas. En el judaísmo es el signo de Judea y en el cristianismo de la entrada de Cristo en Jerusalén.

POZO DE AGUAS VIVAS: ⁴⁴Como se dijo anteriormente la Fuente Sellada y el Pozo de Aguas Vivas tienen el mismo significado.

⁴⁰ Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. George Ferguson. Emecé Editores. Buenos Aires. 1956. Página 48.

⁴¹ Diccionario de los Símbolos. Jean Chevalier. Editorial Herder. Barcelona. 1969. Página 515.

⁴² Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. George Ferguson. Emecé Editores. Buenos Aires. 1956. Página 48.

⁴³ Signos y Símbolos. Miranda Bruce-Mitford. Editorial Blume. Barcelona 1996. Página 44.

⁴⁴ Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. George Ferguson. Emecé Editores. Buenos Aires. 1956. Página 48.

En el simbolismo cristiano el pozo significa la salvación, se encuentra en el grupo de ideas asociadas al concepto de la vida como peregrinación. El pozo de agua refrescante y purificadora es símbolo de la aspiración sublime.

El hallazgo simbólico de pozos es, en consecuencia, signo anunciador de la elevación. También el pozo es símbolo y atributo femenino, y se encuentra en alegorías y emblemas medievales.

⁴⁵El pozo reviste un carácter sagrado en todas las tradiciones: realiza como una síntesis de tres órdenes cósmicos: cielo, tierra, infiernos; de tres elementos: el agua, la tierra y el aire; es una vía vital de comunicación. Es también un microcosmos o síntesis cósmica. Comunica con la estancia de los muertos; el eco cavernoso que de él se eleva, los reflejos fugitivos del agua removida espesan el misterio más que lo aclaran.

PUERTA DEL CIELO: ⁴⁶La puerta tiene en el arte cristiano varios significados simbólicos. Expresa la muerte, también representa la entrada al paraíso celestial. Una puerta es también la barrera que separa a los justos y a los condenados en las escenas del Juicio Final.

La Virgen María recibe a veces el nombre de Puerta Cerrada, en alusión a su virginidad.

La Puerta del Cielo, tiene el simbolismo de la puerta abierta desde Dios. Y el de la puerta que la Virgen María abre hacia la salvación, en favor de los humanos, hermanos de su hijo.

⁴⁷La puerta simboliza el lugar de paso entre dos estados, entre dos mundos, entre lo conocido y lo desconocido, la luz, y las tinieblas, el tesoro y la necesidad. La puerta se abre a un misterio. Pero tiene un valor dinámico, psicológico; pues no solamente indica un pasaje, sino que invita a atravesarlo. Es la invitación al viaje hacia un más allá...

⁴⁵ Diccionario de los Símbolos. Jean Chevalier. Editorial Herder. Barcelona. 1969. Página 849.

⁴⁶ Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. George Ferguson. Emecé Editores. Buenos Aires. 1956. Página 126.

⁴⁷ Diccionario de los Símbolos. Jean Chevalier. Editorial Herder. Barcelona. 1969. Página 855.

La puerta es la abertura que permite entrar y salir, y por tanto el pasaje posible aunque único de un dominio a otro: por lo general, en la acepción simbólica del dominio profano al dominio sagrado.

TORRE DE DAVID: ⁴⁸La comparación se refiere a la muralla que rodea y defiende la ciudadela de Jerusalén, la ciudad Santa. Una torre en la muralla es la parte más fuerte. Así se quiere comparar a María como a un bastión inexpugnable de la Iglesia, la nueva Jerusalén, una fuerza imbatible contra los enemigos de Dios y de los hombres. Contra la torre de David nada puede el demonio.

El simbolismo de la torre, por su aspecto cerrado, murado, es emblemático de la Virgen, como muestran numerosas pinturas y grabados alegóricos y recuerdan las

⁴⁸ Pag. Web <http://www.mariologia.org>

letanías. Las torres como idea de elevación implican transformación y evolución. Es un símbolo de inaccesibilidad y de protección.

⁴⁹En la tradición cristiana, que se ha inspirado aquí en las construcciones militares y feudales erizadas de torres, de atalayas y de torreones, la torre se convirtió en símbolo de vigilancia y ascensión. El símbolo de la torre que encontramos en las letanías de la Virgen (*turris davidica*, *turris eburnea*)- y no olvidemos que los términos Virgen e Iglesia están asociados – incorpora un símbolo muy preciso.

⁴⁹ Diccionario de los Símbolos. Jean Chevalier. Editorial Herder. Barcelona. 1969. Página 1006.

Figura Nº 34. La Virgen del Rosario (1645-1650), Museo de Bellas Artes de Sevilla. Sevilla. Francisco Zurbarán. Página 98.

ANÁLISIS DE LOS SÍMBOLOS DE LA PINTURA:

NUBE:⁵⁰ Son el velo natural del cielo azul y, por eso, símbolo del Dios invisible. Una mano que emerge de una nube representa habitualmente la omnipotencia divina.

Presentan dos aspectos principales, de un lado se relacionan con la niebla, con el mundo intermedio entre lo formal y lo informal. De otro lado, constituyen el océano de las “aguas superiores”, el reino del antiguo Neptuno. En el primer aspecto, la nube simboliza las formas como fenómenos y apariencias, siempre en metamorfosis. Que esconden la identidad perenne de la verdad superior. En el segundo caso, las nubes son progenitoras de fertilidad y pueden relacionarse analógicamente con todo aquello cuyo destino sea dar fecundidad. Por ello, según las claves del antiguo simbolismo cristiano, las nubes son asimiladas a los profetas, pues las profecías son un agua oculta de fertilización y de origen celeste. La nube es tomada también como un mensajero.

RAMA DE OLIVO:⁵¹ Este árbol tan frecuentemente mencionado por la Biblia expresa, en virtud de sus abundantes dones, la Divina Providencia.

Una rama de Olivo simboliza la paz, y con este sentido aparece en los cuadros alegóricos de ella. Como emblema de paz, el arcángel Gabriel lleva a la Virgen María una rama de olivo en las escenas de la Anunciación.

ROSARIO:⁵² La devoción mariana del rosario consiste en una serie de meditaciones y plegarias referentes a los hechos de la vida de Cristo y la Virgen María. Las meditaciones se denominan misterios y se dividen en tres series: Los Gozosos, Los Dolorosos y Los Gloriosos.

⁵⁰ Diccionario de Símbolos. Juan Eduardo Cirlot. Ediciones Ciruela. Madrid. 1997. Pagina 333.

⁵¹ Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. George Ferguson. Emecé Editores. Buenos Aires. 1956. Páginas 21, 39, 40, 65.

⁵² Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. George Ferguson. Emecé Editores. Buenos Aires. 1956. Páginas 42, 134, 160, 161, 166, 246.

Las oraciones del rosario se suceden según la cantidad y disposición de unas cuentas enhebradas. El rosario puede ser representado como una guirnalda de rosas donde el color de las flores: blanco, rojo, amarillo o dorado representan los misterios.

El rosario es atributo de Santo Domingo, pues él instituyó su devoción. También es usado a veces por Santa Catalina de Siena, una de las mayores santas dominicanas.

La Virgen del Rosario se le apareció a Santo Domingo en 1208. En su mano sostenía un rosario y le enseñó a este a recitarlo. La Virgen le dijo que predicara por todo el mundo, el rezo del rosario, prometiéndole que muchos pecadores se convertirían y obtendrían abundantes gracias.

Figura Nº 35. La Virgen de los Cartujos (1655), Museo de Bellas Artes de Sevilla. Sevilla. Francisco Zurbarán. Página 101.

ANÁLISIS DE LOS SÍMBOLOS DE LA PINTURA:

ÁNGELES:⁵³La palabra ángel significa “mensajero”. La mención de los ángeles y de su oficio de mensajeros y ministros de Dios es tan habitual en las escrituras que la creencia en ellos está profundamente arraigada en la tradición cristiana. El ejército angélico consiste en tres jerarquías divididas en tres coros cada una. La división más comúnmente conocida es:

Primera jerarquía: Serafines, Querubines, Tronos.

Segunda jerarquía: Dominios, Virtudes, Poderes.

Tercera jerarquía: Principados, Arcángeles, Ángeles.

Los ángeles son los guerreros del cielo, y los arcángeles guardianes de los inocentes y de los justos. Ángeles y arcángeles son los mensajeros que Dios envía a los hombres.

El ángel es el símbolo de las fuerzas que ascienden y descienden entre el origen y la manifestación.

⁵⁴Los ángeles son seres puramente espirituales, o espíritus dotados de un cuerpo etéreo, aéreo; pero sólo pueden tomar de los hombres las apariencias. Desempeñan para Dios las funciones de ministros: mensajeros, guardianes, conductores de los astros, ejecutores de las leyes, protectores de los elegidos, etc.

Los ángeles forman el ejército de Dios, su corte, su casa. Transmiten sus órdenes y velan sobre el mundo. Tienen un papel importante en la Biblia. Su jerarquía está vinculada a su proximidad del trono de Dios.

BROCHE:⁵⁵El broche más característico de las vestiduras religiosas es el utilizado para cerrar el frente de la capa.

⁵³ Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. George Ferguson. Emecé Editores. Buenos Aires. 1956. Páginas 45, 65, 135, 140, 243, 258.

⁵⁴ Diccionario de los Símbolos. Jean Chevalier. Editorial Herder. Barcelona. 1969. Página 98.

⁵⁵ Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. George Ferguson. Emecé Editores. Buenos Aires. 1956. Páginas 230, 61, 88.

CORONA:⁵⁶ La corona fue señal de victoria o de distinción, símbolo de la realeza. En el arte cristiano la corona sobre la cabeza de la Virgen María indica que ella es Reina del Cielo. Cuando es atributo de un mártir implica la victoria sobre la muerte o significa que el santo tenía sangre real.

Por el simbolismo del nivel, la corona no sólo se halla en lo más alto del cuerpo, y del ser humano, sino que lo supera; por esto simboliza, en el sentido más amplio y profundo, la propia idea de superación. Así, la corona es el signo visible de un logro, de un coronamiento, que pasa del acto al sujeto creador de la acción.

La corona, realizada con materiales preciosos y joyas simboliza la soberanía. Adorna la parte más noble de una persona, la cabeza o el intelecto.

LIRIO:⁵⁷ Representa la pureza y es la flor de la Virgen María. En el simbolismo cristiano de los comienzos era atributo de las Santas Vírgenes. Un lirio entre espinas representa la Inmaculada Concepción, señal de la pureza que conservó entre los pecados del mundo. Se relaciona con los lirios particularmente la Anunciación.

La flor de lis, una variante del lirio, se relaciona con la realeza.

MANTO:⁵⁸ Dentro del simbolismo vestimentario, el manto es de un lado señal de dignidad superior; de otro, establecimiento de un velo de separación entre la persona y el mundo. La tela, adornos, color y forma del manto matizan el significado de éste. El dualismo de color entre la tela externa del manto y el de su forro corresponde siempre a un simbolismo dual dimanado directamente de la significación de los colores.

PALOMA:⁵⁹ La paloma, en el arte antiguo y en el cristiano, simboliza la pureza y la paz. Después del diluvio, la paloma enviada por Noé vuelve al arca trayendo una rama de olivo y demostrando así que las aguas han bajado y que Dios ha hecho las paces con el hombre. (Génesis 8.)

⁵⁶ Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. George Ferguson. Emecé Editores. Buenos Aires. 1956. Páginas 139, 159, 159, 180, 191.

⁵⁷ Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. George Ferguson. Emecé Editores. Buenos Aires. 1956. Páginas 36, 37.

⁵⁸ Diccionario de Símbolos. Juan Eduardo Cirlot. Ediciones Ciruela. Madrid. 1997. Pagina 305.

⁵⁹ Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. George Ferguson. Emecé Editores. Buenos Aires. 1956. Páginas 21, 22.

La ley mosaica declaraba pura a la paloma, que por esa razón constituía la ofrenda de purificación después del nacimiento de los niños.

Sin embargo, el arte cristiano muestra eminentemente a la paloma como símbolo del Espíritu Santo. Este simbolismo aparece por primera vez en la historia del bautismo de Cristo. “y dio entonces Juan este testimonio de Jesús, diciendo: Yo he visto al Espíritu Santo descender del cielo en forma de paloma y reposar sobre él.” (Juan I, 32.) La paloma, símbolo del Espíritu Santo, figura en los cuadros de la Trinidad, el Bautismo y la Anunciación a la Virgen María.

La paloma se relaciona además con las vidas de varios santos. Es atributo de San Benedicto, porque él vio volar al cielo el alma de su hermana Escolástica en forma de una paloma blanca. También es atributo de San Gregorio el Grande, sobre cuyo hombro se posaba la paloma del Espíritu Santo cuando escribía.

ROSA: ⁶⁰La rosa y su simbolismo han penetrado la conciencia humana mucho más que cualquier otra flor. En las distintas culturas representa la juventud, la pureza, la perfección, el amor terrenal y el renacimiento. La rosa tiene una profunda relación con el catolicismo, pues el rosario originariamente estaba realizado con rosas entrelazadas.

COLORES QUE APARECEN EN LA VESTIMENTA DE LA VIRGEN Y EN EL VESTUARIO DE LOS CARTUJOS:

AMARILLO: ⁶¹El amarillo representa al sol, a la luz y al oro. Desde la Edad Media, en Europa el color amarillo significa traición y engaño. Es el color más visible se emplea como señal de advertencia.

AZUL: ⁶²El azul, el color del cielo y del agua, simboliza la calma, la reflexión y la inteligencia. También es el infinito y el vacío, desde el cual emerge y se desarrolla toda la existencia.

BLANCO: ⁶³El blanco simboliza la pureza y la perfección, así como lo absoluto. Es el color más relacionado con todo lo sagrado.

⁶⁰ Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. George Ferguson. Emecé Editores. Buenos Aires. 1956. Páginas 42, 134.

⁶¹ Signos y Símbolos. Miranda Bruce-Mitford. Editorial Blume. Barcelona 1996. Página 107.

⁶² Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. George Ferguson. Emecé Editores. Buenos Aires. 1956. Página 218.

GRIS:⁶⁴ El color gris se asocia con la melancolía y la depresión. Pero, como punto de equilibrio entre el negro y el blanco, también es el color de la meditación. Las cosas que no se pueden determinar se consideran grises. En el cristianismo, el color gris representa la inmortalidad del alma.

MARRÓN:⁶⁵ El color marrón simboliza la tierra y el otoño. También significa, como color terrestre, la humildad y degradación.

NEGRO:⁶⁶ En el mundo occidental, el negro es el color de la muerte, del luto y de las tinieblas.

ROSADO:⁶⁷ En la tradición occidental, el color rosa es representativo de la carne y, por ello, de la sensualidad. Como tono suavizado del rojo, se le suele asociar con la femineidad.

⁶³ Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. George Ferguson. Emecé Editores. Buenos Aires. 1956. Página 218.

⁶⁴ Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. George Ferguson. Emecé Editores. Buenos Aires. 1956. Página 219.

⁶⁵ Signos y Símbolos. Miranda Bruce-Mitford. Editorial Blume. Barcelona 1996. Página 106.

⁶⁶ Signos y Símbolos. Miranda Bruce-Mitford. Editorial Blume. Barcelona 1996. Página 106.

⁶⁷ Signos y Símbolos. Miranda Bruce-Mitford. Editorial Blume. Barcelona 1996. Página 106.

Figura Nº 36. Santa Isabel de Portugal. (1635), Museo del Prado. Madrid. Francisco Zurbarán. Página 106.

ANÁLISIS DE LOS SÍMBOLOS DE LA PINTURA:

CÍRCULO: ⁶⁸El círculo es el símbolo universal de la eternidad y la vida perdurable. Como emblema divino representa, no sólo la perfección de Dios, sino su eternidad. “El que fue en el principio, es ahora y será siempre, como un mundo sin fin”.

⁶⁹“El círculo es en primer lugar un punto extendido; participa de su perfección. También el punto y el círculo tienen propiedades simbólicas comunes: perfección, homogeneidad, ausencia de distinción o de división...El círculo también puede simbolizar, no las perfecciones ocultas del punto primordial, sino los efectos creados; dicho de otro modo, el mundo en cuanto se distingue de su principio. Los círculos concéntricos representan los grados del ser, las jerarquías creadas. Todos ellos constituyen la manifestación universal del Ser único y no manifestado. En todo esto, el círculo se considera en su totalidad indivisa...El movimiento circular es perfecto, inmutable, sin comienzo ni fin, ni variaciones; lo que lo habilita para simbolizar el tiempo, que se define como una sucesión continua e invariable de instantes todos idénticos unos de otros...El círculo simbolizará también el cielo, de movimiento circular e inalterable...”

COLLAR: ⁷⁰En el sentido más general, el collar compuesto de múltiples cuentas ensartadas expresa la unificación de lo diverso, es decir, un estadio intermedio entre la desmembración aludida por toda multiplicidad siempre negativa y verdadera unidad de lo continuo. Como cordón que es también, el collar es un símbolo de relación y ligazón, cósmico y social. Por su colocación en el cuello o sobre el pecho adquiere relación con estas partes del cuerpo y los signos zodiacales que les conciernen. Como el cuello tiene relación astrológica con el sexo, el collar simboliza también un vínculo erótico.

⁶⁸ Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. George Ferguson. Emecé Editores. Buenos Aires. 1956. Páginas 58, 221, 222.

⁶⁹ Diccionario de los Símbolos. Jean Chevalier. Editorial Herder. Barcelona. 1969. Páginas 300, 301.

⁷⁰ Diccionario de Símbolos. Juan Eduardo Cirlot. Ediciones Ciruela. Madrid. 1997. Pagina 146.

CORONA: ⁷¹La corona fue señal de victoria o de distinción, símbolo de la realeza. En el arte cristiano la corona sobre la cabeza de la Virgen María indica que ella es Reina del Cielo. Cuando es atributo de un mártir implica la victoria sobre la muerte o significa que el santo tenía sangre real.

Por el simbolismo del nivel, la corona no sólo se halla en lo más alto del cuerpo, y del ser humano, sino que lo supera; por esto simboliza, en el sentido más amplio y profundo, la propia idea de superación. Así, la corona es el signo visible de un logro, de un coronamiento, que pasa del acto al sujeto creador de la acción.

La corona, realizada con materiales preciosos y joyas simboliza la soberanía. Adorna la parte más noble de una persona, la cabeza o el intelecto.

HALO: ⁷²El halo es una zona de luz que adopta generalmente la forma de un círculo, un cuadrado o un triángulo. Está detrás de las cabezas de las personas sagradas o divinas y expresa su gran divinidad. El halo de la Virgen María, siempre circular, suele estar elaboradamente adornado. Los halos de los santos o de las demás personas sagradas, no son necesariamente decorados.

LUZ: ⁷³La luz representa a Cristo, de acuerdo con sus palabras en Juan 8,12: “Y volviendo Jesús a hablar al pueblo, dijo: Yo soy la luz del mundo: el que me sigue no camina a oscuras, sino que tendrá la luz de la vida”.

ORO: ⁷⁴Este metal precioso simboliza la pura luz, el elemento celestial donde Dios reside. También indica la riqueza mundana y la idolatría; esto se funda en la historia de Aarón (Éxodo 32), quien en ausencia de Moisés construyó un becerro de oro para que fuese adorado en lugar del Dios verdadero.

El oro es la imagen de la luz solar y por consiguiente de la inteligencia divina. El corazón es la imagen del sol, en el hombre, como el oro lo es en la tierra. El oro constituye también el elemento esencial del simbolismo del tesoro escondido o difícil de encontrar, imagen de los bienes espirituales y de la iluminación suprema.

⁷¹ Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. George Ferguson. Emecé Editores. Buenos Aires. 1956. Páginas 139, 159, 159, 180, 191.

⁷² Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. George Ferguson. Emecé Editores. Buenos Aires. 1956. Páginas 57, 129, 160, 222.

⁷³ Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. George Ferguson. Emecé Editores. Buenos Aires. 1956. Páginas 48, 132, 217.

⁷⁴ Signos y Símbolos. Miranda Bruce-Mitford. Editorial Blume. Barcelona 1996. Página 39.

PERLA: ⁷⁵La perla la más preciosa de las joyas, representa la salvación, más valiosa que todos los tesoros de la tierra. “El reino de los Cielos”, dice Cristo en Mateo 13,45, “es asimismo semejante a un mercader que trata piedras finas”.

La perla significa la palabra de Dios: “No deis a los perros las cosas santas, no echéis vuestras perlas a los cerdos, no sea que las huellen con sus pies....” Mateo 7,6.

El psicoanálisis reconoce su función de simbolizar el centro místico y la sublimación. La perla ha sido asimilada al alma humana. Unidas corresponden al simbolismo del collar.

REINA: ⁷⁶La reina, como contrapartida femenina del rey, se asocia con la diosa madre o con la Reina del Cielo. Juntos el rey y la reina, representan la unión perfecta de contrarios, dos mitades de una unidad, el sol y la luna, la noche y el día.

TRIÁNGULO: ⁷⁷El triángulo equilátero, compuesto de tres partes iguales, simboliza la Trinidad. La Triángulo con tres círculos es el monograma de la Trinidad, las tres personas en una, el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo.

COLORES QUE APARECEN EN LA VESTIMENTA DE SANTA ISABEL DE PORTUGAL:

AMARILLO: ⁷⁸El amarillo puede tener dos significados distintos según la forma en que se ve. El amarillo dorado es emblema del sol y de la divinidad. Ilumina el fondo de muchos cuadros, representando la santidad de los personajes pintados.

MARRÓN: ⁷⁹Es el color de la degradación y la muerte del espíritu. También el de la renuncia al mundo. En este último sentido ha sido adoptado por los franciscanos y por los capuchinos.

⁷⁵ Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. George Ferguson. Emecé Editores. Buenos Aires. 1956. Página 50.

⁷⁶ Signos y Símbolos. Miranda Bruce-Mitford. Editorial Blume. Barcelona 1996. Página 88.

⁷⁷ Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. George Ferguson. Emecé Editores. Buenos Aires. 1956. Páginas 58, 129, 221, 222.

⁷⁸ Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. George Ferguson. Emecé Editores. Buenos Aires. 1956. Página 217.

⁷⁹ Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. George Ferguson. Emecé Editores. Buenos Aires. 1956. Página 219.

NEGRO:⁸⁰El negro, símbolo de la muerte y del mundo inferior, era muy común antes de la Era Cristiana. Los paganos sacrificaban animales negros para aplacar a los dioses del Averno.

En el simbolismo cristiano el negro es el color del Príncipe de las Tinieblas; en la Edad Media se lo asociaba con la brujería, “magia negra”. En general el negro sugiere duelo, enfermedad y muerte. Sin embargo, junto con el blanco indica humildad y pureza, como ocurre en el caso de los hábitos de la Orden Agustina y la Dominicana y en el hábito original de los benedictinos. El negro, color tradicional del duelo, es el color litúrgico del Viernes Santo, día de la crucifixión.

ROJO:⁸¹El rojo es el color de la sangre, se lo relaciona con las emociones e indica a la vez amor y odio. El rojo asimismo es el color que atribuye la Iglesia a los santos mártires, pues muchos cristianos primitivos fueron sacrificados por las persecuciones romanas o murieron a manos de los bárbaros, antes de negar su fe en Cristo.

VERDE:⁸²El verde es el color de la vegetación, expresa el triunfo de la primavera sobre el invierno, o el de la vida sobre la muerte. Como es una mezcla de azul y amarillo, evoca la caridad y la regeneración del alma mediante las buenas obras.

⁸⁰ Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. George Ferguson. Emecé Editores. Buenos Aires. 1956. Páginas 119, 220.

⁸¹ Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. George Ferguson. Emecé Editores. Buenos Aires. 1956. Página 220.

⁸² Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. George Ferguson. Emecé Editores. Buenos Aires. 1956. Página 220.

Figura Nº 37. Santa Águeda (1635-1640), Musée Fabre. Montpellier. Francisco Zurbarán. Página 109.

ANÁLISIS DE LOS SÍMBOLOS DE LA PINTURA:

BANDEJA: Como portadora del dolor, del martirio físico.

COLLAR: ⁸³En el sentido más general, el collar compuesto de múltiples cuentas ensartadas expresa la unificación de lo diverso, es decir, un estadio intermedio entre la desmembración aludida por toda multiplicidad siempre negativa y verdadera unidad de lo continuo. Como cordón que es también, el collar es un símbolo de relación y ligazón, cósmico y social. Por su colocación en el cuello o sobre el pecho adquiere relación con estas partes del cuerpo y los signos zodiacales que les conciernen. Como el cuello tiene relación astrológica con el sexo, el collar simboliza también un vínculo erótico.

MANO: ⁸⁴En los primeros días del arte cristiano los creyentes no solían pintar el rostro de su Dios: en cambio, indicaban la presencia del Todopoderoso mediante una mano saliendo de una nube que ocultaba la terrible y gloriosa majestad de Dios, que “no verá hombre ninguno sin morir” (Éxodo 33,20). El origen de este símbolo se halla en las frecuentes referencias de la Escritura a la mano o al brazo del Señor, símbolos de su omnipotente voluntad. La mano está a veces cerrada o asiendo algún objeto; otras, abierta con tres dedos extendidos. En este caso simboliza la Trinidad y suele aparecer rodeada de rayos de luz. Con frecuencia, pero no siempre, tiene una aureola. La mano levantada, con la palma hacia fuera, simboliza la bendición divina.

También desempeña un papel importante en la Pasión de Cristo. La mano abierta recuerda las burlas de que se hizo objeto a Cristo en el pretorio donde fue abofeteado. Una mano cerrada sobre unas pajas recuerda que se sacaron suertes para decidir quién de los dos, si Cristo o Barrabas, debía ser liberado.

Una mano arrojando dinero en otra, o sosteniendo una bolsa de monedas, indica la traición de Judas. Finalmente, las manos sobre un tazón evocan el

⁸³ Diccionario de Símbolos. Juan Eduardo Cirlot. Ediciones Ciruela. Madrid. 1997. Pagina 146.

⁸⁴ Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. George Ferguson. Emecé Editores. Buenos Aires. 1956. Páginas 57, 58.

episodio de Pilatos desentendiéndose de la Crucifixión de Cristo. Manos que se estrechan como en la ceremonia del matrimonio, tienen el significado simbólico de la unión.

PERLA: ⁸⁵La perla la más preciosa de las joyas, representa la salvación, más valiosa que todos los tesoros de la tierra. “El reino de los Cielos”, dice Cristo en Mateo 13,45, “es asimismo semejante a un mercader que trata piedras finas”.

La perla significa la palabra de Dios: “No deis a los perros las cosas santas, no echéis vuestras perlas a los cerdos, no sea que las huellen con sus pies....” Mateo 7,6.

El psicoanálisis reconoce su función de simbolizar el centro místico y la sublimación. La perla ha sido asimilada al alma humana. Unidas corresponden al simbolismo del collar.

⁸⁶La perla simboliza la espiritualización de la materia, la transfiguración de los elementos, el término brillante de la evolución.

ROSTRO: ⁸⁷Su simbolismo se relaciona con el de la cabeza, pero se enriquece con todas las posibilidades inherentes a la expresión. En sí el rostro simboliza la aparición de lo anímico en el cuerpo, la manifestación de la vida espiritual

⁸⁸La faz del hombre designa su cara, sobre la cual se inscriben sus pensamientos y sus sentimientos. Si aquél se orienta hacia la luz, puede ésta resplandecer de claridad. La faz de Dios se relaciona con su esencia, y por eso es imposible contemplarla.

SENOS: ⁸⁹Los senos femeninos son símbolos de la maternidad, el amor, la nutrición y la protección. La Virgen Madre da su seno al Niño. Dos senos sobre una bandeja son atributo de Santa Águeda, a quien durante su martirio, se los arrancaron con tenazas.

Los pechos se suelen considerar eróticos. En el pasado, y todavía en algunas culturas, simbolizan el alimento y la abundancia. Las diosas de la fertilidad de

⁸⁵ Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. George Ferguson. Emecé Editores. Buenos Aires. 1956. Página 50.

⁸⁶ Diccionario de los Símbolos. Jean Chevalier. Editorial Herder. Barcelona. 1969. Página 814.

⁸⁷ Diccionario de Símbolos. Juan Eduardo Cirlot. Ediciones Ciruela. Madrid. 1997. Pagina 393.

⁸⁸ Diccionario de los Símbolos. Jean Chevalier. Editorial Herder. Barcelona. 1969. Página 494.

⁸⁹ Signos y Símbolos. Miranda Bruce-Mitford. Editorial Blume. Barcelona 1996. Página 74.

hace miles de años se representaban como mujeres de pechos voluminosos, en ocasiones en el momento del alumbramiento.

VESTIMENTA:⁹⁰ En general, los factores simbólicos del vestuario dimanar: a) del lugar en que se hallan, siendo distinto el significado de lo que se lleve en la cabeza, sobre el pecho, en torno a una muñeca o a la cintura, etc.; b) de la materia empleada c) de los factores estéticos y sus derivaciones que conciernen a muchos elementos del simbolismo general: colores, metales, piedras preciosas, etc.

El atuendo es un tema interesante, ya que refleja las diferentes formas en que la sociedad considera al individuo, así como la forma en que cada persona se ve a sí mismo. Los personajes más importantes de la sociedad suelen llevar ropa más elaborada.

⁹⁰ Diccionario de Símbolos. Juan Eduardo Cirlot. Ediciones Ciruela. Madrid. 1997. Pagina 463.

Figura Nº 38. Santa Margarita de Antioquía (1640-1645). The National Gallery. Londres. Francisco Zurbarán. Página 112.

ANÁLISIS DE LOS SÍMBOLOS DE LA PINTURA:

ALFORJAS:⁹¹Tira De tela fuerte que se dobla por los extremos formando dos bolsas grandes y cuadradas, que sirve para transportar una carga al hombro y a lomos de las caballerías.

Saco de tela formado por dos bolsas; los campesinos y agricultores la utilizan para llevar al hombro sus productos y utensilios.

BASTÓN:⁹²De doble simbolismo, como apoyo y como instrumento de castigo.

⁹³El bastón aparece en la simbólica con diversos aspectos, pero esencialmente como arma, y sobre todo como arma mágica; como sostén de la marcha del pastor y del peregrino; como eje del mundo.

El bastón significa sostén, defensa, guía, el bastón se convierte en cetro, símbolo de soberanía, poder y mando, tanto en el orden intelectual y espiritual como en la jerarquía social.

DRAGÓN:⁹⁴El dragón o serpiente es retratado en el Apocalipsis (12, 7-9) en donde se le cita vívidamente como enemigo de Dios. El dragón es atributo de Santa Margarita y de Santa María, quienes se dice lucharon contra él y lo vencieron.

A veces se lo pinta al pie de la cruz para indicar que el poder maligno causante de la caída del hombre, ha sido derrotado por la fuerza de Cristo, que murió para redimir a los hombres.

El dragón es un animal sobresaliente una figura simbólica universal, que se encuentra en la mayoría de los pueblos del mundo, tanto en las culturas primitivas y orientales como en las clásicas. Los autores clásicos y la Biblia lo mencionan

⁹¹ Diccionario Larousse Ilustrado. Editorial Larousse Buenos Aires.1984. Página 48.

⁹² Diccionario de Símbolos. Juan Eduardo Cirlot. Ediciones Ciruela. Madrid. 1997. Pagina 108.

⁹³ Diccionario de los Símbolos. Jean Chevalier. Editorial Herder. Barcelona. 1969. Páginas 180, 182.

⁹⁴ Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. George Ferguson. Emecé Editores. Buenos Aires. 1956. Páginas 12, 52, 138, 172, 182, 193, 196.

con mucha frecuencia, describiéndolo y dando datos precisos sobre su carácter y costumbres.

Algunas de las propiedades de los dragones son ser fuertes y vigilantes, su vista es agudísima. Le dieron la misión de ser el guardián de templos y tesoros y también del poder del vaticinio y de la sabiduría.

En psicología definen al dragón como algo terrible de vencer pues sólo el que vence al dragón deviene héroe.

LIBRO:⁹⁵ En manos de los apóstoles o de los evangelistas, un libro representa el Nuevo Testamento; en manos de San Esteban, el Antiguo Testamento. En el caso de otros santos, significa que eran célebres por sus conocimientos o por sus escritos, como Santa Catalina de Alejandría, los Doctores de la Iglesia, Santo Tomás de Aquino y San Bernardo de Clairvaux. En los cuadros relacionados con las órdenes monásticas, un libro junto a una pluma o a un tintero indica que la persona pintada es un autor. Muchas veces el libro tiene el título de la obra. Un libro abierto, en la mano del fundador de una orden, la simboliza. Con frecuencia tiene inscrita la primera frase de las reglas de la orden. Un libro con las letras griegas alfa y omega es atributo de Cristo. La Virgen María suele llevar un libro sellado, lo que se refiere al texto del Salmo 138, 16: "... en tu libro están escritas todas [mis acciones]..." San Agustín es pintado a menudo con el libro y la pluma, atributos también de los cuatro evangelistas. El libro que lleva San Antonio de Padua está atravesado por una espada.

PIE:⁹⁶ El pie humano, que toca el polvo del suelo, simboliza la humildad y la servidumbre voluntaria. La mujer de la casa del fariseo que lavó los pies a Cristo con sus lágrimas lo hizo en señal de su humildad y de penitencia, y sus pecados fueron perdonados (Lucas 7,38). Cristo mismo lavó los pies de sus discípulos en la última Cena (Juan 13,5). Por esto es tradicional que los obispos cumplan la ceremonia del lavatorio de pies el Jueves Santo.

⁹⁵ Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. George Ferguson. Emecé Editores. Buenos Aires. 1956. Página 259.

⁹⁶ Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. George Ferguson. Emecé Editores. Buenos Aires. 1956. Página 58.

SOMBRERO:⁹⁷ El sombrero, por cubrir la cabeza, tiene en general el significado de lo que ocupa el pensamiento. Jung indica que el sombrero a diferencia de la corona recubre a toda persona, dándole así un aspecto general, una expresión que corresponde a un sentido determinado.

⁹⁷ Diccionario de Símbolos. Juan Eduardo Cirlot. Ediciones Ciruela. Madrid. 1997. Pagina 424.

Figura Nº 39. La Virgen Entregando el Rosario a Santo Domingo (1642), Palacio Arzobispal, Sevilla. Bartolomé Esteban Murillo. Página 120.

ANÁLISIS DE LOS SÍMBOLOS DE LA PINTURA:

ÁNGELES:⁹⁸La palabra ángel significa “mensajero”. La mención de los ángeles y de su oficio de mensajeros y ministros de Dios es tan habitual en las escrituras que la creencia en ellos está profundamente arraigada en la tradición cristiana. El ejército angélico consiste en tres jerarquías divididas en tres coros cada una. La división más comúnmente conocida es:

Primera jerarquía: Serafines, Querubines, Tronos.

Segunda jerarquía: Dominios, Virtudes, Poderes.

Tercera jerarquía: Principados, Arcángeles, Ángeles.

Los ángeles son los guerreros del cielo, y los arcángeles guardianes de los inocentes y de los justos. Ángeles y arcángeles son los mensajeros que Dios envía a los hombres.

El ángel es el símbolo de las fuerzas que ascienden y descienden entre el origen y la manifestación.

ALAS:⁹⁹ Simbolizan la misión divina y por esto se pintan con alas los ángeles, arcángeles, serafines y querubines. Son criaturas aladas el león de San Marcos, el buey de San Lucas, el hombre de San Mateo y el águila de San Juan, emblema de los cuatro evangelistas.

¹⁰⁰En la tradición cristiana, las alas significan el movimiento aéreo, ligero y simbolizan el pneuma, el espíritu. En la Biblia son un símbolo constante de la espiritualidad, o de la espiritualización, de los seres que están provistos de ellas, tengan éstos figura humana o forma animal. Conciernen a la divinidad y a todo lo que puede aproximarse a ella como resultado de una transfiguración; por ejemplo los ángeles y el alma humana. Cuando se habla de alas a propósito de un ave, se

⁹⁸ Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. George Ferguson. Emecé Editores. Buenos Aires. 1956. Páginas 45, 65, 135, 140, 243, 258.

⁹⁹ Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. George Ferguson. Emecé Editores. Buenos Aires. 1956. Página 45.

¹⁰⁰ Diccionario de los Símbolos. Jean Chevalier. Editorial Herder. Barcelona. 1969. Página 70.

trata las más de las veces del símbolo de la paloma, que significa el Espíritu Santo.

BROCHE:¹⁰¹ El broche más característico de las vestiduras religiosas es el utilizado para cerrar el frente de la capa.

CAPA:¹⁰² La más rica y magnífica de las vestiduras de la Iglesia es una amplia capa semicircular. Un ancho cuello, suspendido de los hombros, adorna la parte posterior. Su color es el que corresponde a cada estación eclesiástica. Se usa en las procesiones y en los servicios muy solemnes. Simboliza inocencia, pureza y dignidad.

¹⁰³ A la capa se la puede ver como un simbolismo ascensional y celeste; el sacerdote, que reviste capa pluvial o casulla (es decir el capellán en sentido etimológico) “se encuentra ritualmente en el centro del universo, identificado con el eje del mundo; la capa es la tienda celestial y la cabeza está más allá, donde reside Dios a quien él representa sobre la tierra”.

CORONA: ¹⁰⁴ La corona fue señal de victoria o de distinción, símbolo de la realeza. En el arte cristiano la corona sobre la cabeza de la Virgen María indica que ella es Reina del Cielo. Cuando es atributo de un mártir implica la victoria sobre la muerte o significa que el santo tenía sangre real.

Por el simbolismo del nivel, la corona no sólo se halla en lo más alto del cuerpo, y del ser humano, sino que lo supera; por esto simboliza, en el sentido más amplio y profundo, la propia idea de superación. Así, la corona es el signo visible de un logro, de un coronamiento, que pasa del acto al sujeto creador de la acción.

La corona, realizada con materiales preciosos y joyas simboliza la soberanía. Adorna la parte más noble de una persona, la cabeza o el intelecto.

¹⁰¹ Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. George Ferguson. Emecé Editores. Buenos Aires. 1956. Páginas 230, 61, 88.

¹⁰² Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. George Ferguson. Emecé Editores. Buenos Aires. 1956. Página 230.

¹⁰³ Diccionario de los Símbolos. Jean Chevalier. Editorial Herder. Barcelona. 1969. Página 248.

¹⁰⁴ Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. George Ferguson. Emecé Editores. Buenos Aires. 1956. Páginas 139, 159, 159, 180, 191.

¹⁰⁵El simbolismo de la corona estriba en tres factores principales. Su situación en el vértice de la cabeza le confiere una significación supereminente: comparte no solamente los valores de la cabeza, cima del cuerpo humano, sino también los valores de lo que rebasa la propia cabeza, el don venidero de lo alto: marca el carácter trascendente de un evento. Su forma circular indica la perfección y la participación en la naturaleza celeste, cuyo símbolo es el círculo, une en el coronado lo que está por debajo de él y lo que está por encima, pero marcando los límites que, en cualquier otro, separan lo terreno de lo celestial, lo humano de lo divino: recompensa de una prueba, la corona es una promesa de vida inmortal, a la manera de la de los dioses.

CRUCIFIJO:¹⁰⁶El crucifijo es la representación de Cristo sobre la Cruz. Varios santos, inclusive San Antonio de Padua, son representados con un pequeño crucifijo en las manos. Uno de los atributos de San Nicolás de Tolentino es un crucifijo decorado con lirios. San Juan Gualberto aparece a veces arrodillado ante un crucifijo. La cabeza de Cristo se inclina hacia él.

¹⁰⁷La cruz tiene una función de síntesis y de medida. En ella se entremezclan el tiempo y el espacio. Ella es el cordón umbilical jamás cortado del cosmos ligado al centro original. De todos los símbolos, es el más universal, el más totalizante. Es el símbolo del intermediario, del mediador, de aquel que es por naturaleza reunión permanente del universo y comunicación tierra-cielo, de arriba abajo, y de abajo arriba.

La tradición cristiana ha enriquecido prodigiosamente el simbolismo de la cruz al condensar en esta imagen la historia de la salvación y la pasión del Salvador. La cruz simboliza al crucificado, Cristo, el Salvador, el Verbo, la segunda persona de la Trinidad. Es más que una figura de Jesucristo, se identifica con su historia humana y hasta con su persona.

¹⁰⁵ Diccionario de los Símbolos. Jean Chevalier. Editorial Herder. Barcelona. 1969. Página 347.

¹⁰⁶ Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. George Ferguson. Emecé Editores. Buenos Aires. 1956. Página 242.

¹⁰⁷ Diccionario de los Símbolos. Jean Chevalier. Editorial Herder. Barcelona. 1969. Páginas 362, 363.

INSTRUMENTOS MUSICALES:¹⁰⁸ Además de ser atributo de Santa Cecilia, aparecen con frecuencia en las manos de los ángeles, en las escenas de la Virgen y el Niño. Los coros angélicos tañen instrumentos musicales para expresar sus eternas alabanzas al Señor.

LIBRO:¹⁰⁹ En manos de los apóstoles o de los evangelistas, un libro representa el Nuevo Testamento; en manos de San Esteban, el Antiguo Testamento. En el caso de otros santos, significa que eran célebres por sus conocimientos o por sus escritos, como Santa Catalina de Alejandría, los Doctores de la Iglesia, Santo Tomás de Aquino y San Bernardo de Clairvaux. En los cuadros relacionados con las órdenes monásticas, un libro junto a una pluma o a un tintero indica que la persona pintada es un autor. Muchas veces el libro tiene el título de la obra. Un libro abierto, en la mano del fundador de una orden, la simboliza. Con frecuencia tiene inscrita la primera frase de las reglas de la orden. Un libro con las letras griegas alfa y omega es atributo de Cristo. La Virgen María suele llevar un libro sellado, lo que se refiere al texto del (Salmo 138, 16): "... en tu libro están escritas todas [mis acciones]..." San Agustín es pintado a menudo con el libro y la pluma, atributos también de los cuatro evangelistas. El libro que lleva San Antonio de Padua está atravesado por una espada.

LIRIO:¹¹⁰ Representa la pureza y es la flor de la Virgen María. En el simbolismo cristiano de los comienzos era atributo de las Santas Vírgenes. Un lirio entre espinas representa la Inmaculada Concepción, señal de la pureza que conservó entre los pecados del mundo. Se relaciona con los lirios particularmente la Anunciación.

La flor de lis, una variante del lirio, se relaciona con la realeza.

¹⁰⁸ Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. George Ferguson. Emecé Editores. Buenos Aires. 1956. Página 258.

¹⁰⁹ Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. George Ferguson. Emecé Editores. Buenos Aires. 1956. Página 259.

¹¹⁰ Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. George Ferguson. Emecé Editores. Buenos Aires. 1956. Páginas 36, 37.

LUZ: ¹¹¹La luz representa a Cristo, de acuerdo con sus palabras en (Juan 8,12): “Y volviendo Jesús a hablar al pueblo, dijo: Yo soy la luz del mundo: el que me sigue no camina a oscuras, sino que tendrá la luz de la vida”.

MANO: ¹¹²En los primeros días del arte cristiano los creyentes no solían pintar el rostro de su Dios: en cambio, indicaban la presencia del Todopoderoso mediante una mano saliendo de una nube que ocultaba la terrible y gloriosa majestad de Dios, que “no verá hombre ninguno sin morir” (Éxodo 33,20). El origen de este símbolo se halla en las frecuentes referencias de la Escritura a la mano o al brazo del Señor, símbolos de su omnipotente voluntad. La mano está a veces cerrada o asiendo algún objeto; otras, abierta con tres dedos extendidos. En este caso simboliza la Trinidad y suele aparecer rodeada de rayos de luz. Con frecuencia, pero no siempre, tiene una aureola. La mano levantada, con la palma hacia fuera, simboliza la bendición divina.

También desempeña un papel importante en la Pasión de Cristo. La mano abierta recuerda las burlas de que se hizo objeto a Cristo en el pretorio donde fue abofeteado. Una mano cerrada sobre unas pajas recuerda que se sacaron suertes para decidir quién de los dos, si Cristo o Barrabas, debía ser liberado.

Una mano arrojando dinero en otra, o sosteniendo una bolsa de monedas, indica la traición de Judas. Finalmente, las manos sobre un tazón evocan el episodio de Pilatos desentendiéndose de la Crucifixión de Cristo. Manos que se estrechan como en la ceremonia del matrimonio, tienen el significado simbólico de la unión.

MANTO: ¹¹³Símbolo de protección o de dignidad. En ocasiones dignifica también a su portador, con la idea de que algo del “aura” se transfiere a la prenda. Como atributo jurídico, se “adopta” a una persona cuando se envuelve en el propio manto. En el lenguaje de los sueños, significa protección y estar envuelto, quizá todavía, en un estado uterino.

¹¹¹ Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. George Ferguson. Emecé Editores. Buenos Aires. 1956. Páginas 48, 132, 217.

¹¹² Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. George Ferguson. Emecé Editores. Buenos Aires. 1956. Páginas 57, 58.

¹¹³ Diccionario de Símbolos. Nerio Tello. Editorial Kier. Buenos Aires. 2008. Página 132.

MONOGRAMA:¹¹⁴Un monograma se compone de dos o más letras. La naturaleza de las letras, junto con los diversos arreglos posibles, puede producir un dibujo simbólico hermoso. Por lo general las letras se combinan con otros símbolos para representar a Dios o a las personas de la Trinidad. El más común es el monograma de Cristo.

PERRO:¹¹⁵Por vigilante y fiel ha sido aceptado como símbolo de las correspondientes virtudes. Hay muchos ejemplos de perros fieles, como el de Tobías y el de San Roque, que llevaba pan al santo y permanecía a su lado. Como símbolo de la fidelidad en el matrimonio suele aparecer a los pies o sobre el regazo de las mujeres casadas. Es atributo de Santo Domingo un perro con una tea llameante en la boca. Los perros blanquinegros eran usados a veces como símbolos de los dominicos. (Domini canes, perros del Señor) que vestían hábitos de esos mismos colores.

ROSA:¹¹⁶La rosa y su simbolismo han penetrado la conciencia humana mucho más que cualquier otra flor. En las distintas culturas representa la juventud, la pureza, la perfección, el amor terrenal y el renacimiento. La rosa tiene una profunda relación con el catolicismo, pues el rosario originariamente estaba realizado con rosas entrelazadas.

ROSARIO:¹¹⁷La devoción mariana del rosario consiste en una serie de meditaciones y plegarias referentes a los hechos de la vida de Cristo y la Virgen María. Las meditaciones se denominan misterios y se dividen en tres series: Los Gozosos, Los Dolorosos y Los Gloriosos.

Las oraciones del rosario se suceden según la cantidad y disposición de unas cuentas enhebradas. El rosario puede ser representado como una guirnalda de

¹¹⁴ Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. George Ferguson. Emecé Editores. Buenos Aires. 1956. Página 224.

¹¹⁵ Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. George Ferguson. Emecé Editores. Buenos Aires. 1956. Página 23.

¹¹⁶ Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. George Ferguson. Emecé Editores. Buenos Aires. 1956. Páginas 42, 134.

¹¹⁷ Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. George Ferguson. Emecé Editores. Buenos Aires. 1956. Páginas 42, 134, 160, 161, 166, 246.

rosas donde el color de las flores: blanco, rojo, amarillo o dorado representan los misterios.

El rosario es atributo de Santo Domingo, pues él instituyó su devoción. También es usado a veces por Santa Catalina de Siena, una de las mayores santas dominicanas.

TIERRA:¹¹⁸ La tierra, que produce árboles y plantas y constituye la residencia del hombre, es un frecuente símbolo de la Iglesia que alimenta al hombre con la fe espiritual y le da abrigo. Este significado tiene en los cuadros la tierra donde se yergue la Cruz.

TONSURA:¹¹⁹ La tonsura es una zona circular, desprovista de pelo, en la parte superior de la cabeza. Desde los primeros días de la Iglesia las órdenes monásticas y el clero secular adoptaron la costumbre de tonsurarse, lo cual posee un triple simbolismo: evoca la corona de espinas, el abandono de las cosas temporales y exhorta a la vida perfecta.

¹¹⁸ Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. George Ferguson. Emecé Editores. Buenos Aires. 1956. Página 52.

¹¹⁹ Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. George Ferguson. Emecé Editores. Buenos Aires. 1956. Página 234.

Figura Nº 40. La Huida a Egipto (1647-1650), Institute of Arts, Detroit. Bartolomé Esteban Murillo. Página 125.

ANÁLISIS DE LOS SÍMBOLOS DE LA PINTURA:

ÁRBOL:¹²⁰El árbol desempeña un importante papel en el simbolismo cristiano. En general, representa la vida o la muerte, según sea sano y vigoroso o raquítico y marchito. El Génesis narra como plantó el Señor el Edén: "... en donde el Señor Dios había hecho nacer de la tierra misma toda suerte de árboles hermosos a la vista, y de frutos suaves al paladar; y también el árbol de la vida en medio del paraíso y el árbol de la ciencia del bien y del mal" (2,9).

El árbol tiene un significado simbólico en todas las culturas del mundo. Con sus funciones protectoras y nutrientes. Representa a la diosa madre. Profundamente arraigado en la tierra, extrae el agua del suelo y trata de alcanzar el cielo y la eternidad, de modo que actúa como, eje del mundo. El árbol está relacionado con el simbolismo de los pilares y las montañas.

El árbol representa la vida del cosmos, su densidad, crecimiento, proliferación, generación y regeneración. Como vida inagotable equivale a inmortalidad.

¹²¹El árbol pone así en comunicación los tres niveles del cosmos: el subterráneo, por sus raíces hurgando en las profundidades donde se hunden, la superficie de la tierra, por su tronco y sus primeras ramas; las alturas, por sus ramas superiores y su cima, atraídas por la luz del cielo.

ASNO:¹²²El burro o asno aparece frecuentemente en la pintura del Renacimiento, particularmente en cuadros del Sacrificio de Isaac, la Natividad, la Huida a Egipto y la entrada de Cristo en Jerusalén. Su representación más familiar: en escenas de la Natividad, en las cuales figura habitualmente.

¹²⁰ Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. George Ferguson. Emecé Editores. Buenos Aires. 1956. Páginas 29, 30.

¹²¹ Diccionario de los Símbolos. Jean Chevalier. Editorial Herder. Barcelona. 1969. Página 118.

¹²² Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. George Ferguson. Emecé Editores. Buenos Aires. 1956. Páginas 5,6.

Con la representación del asno y del buey se quiere significar que los animales menores y más humildes de la creación estaban presentes cuando nació Jesús y que lo reconocieron como Hijo de Dios. Su presencia en el nacimiento de Jesús se refiere a la profecía de Isaías: “El buey reconoce a su dueño, y el asno el pesebre de su amo” (I, 3). La leyenda de San Antonio de Padua está, quizá, relacionada con esta interpretación. El santo había tratado en vano de convertir a un judío. Por fin, perdida la paciencia, exclamó que era más fácil persuadir a un asno a que se arrodillara ante el Sacramento que convencer al judío de la veracidad de su argumento. El hombre lo desafió entonces a que hiciera la prueba; ante el asombro de la gente el asno se arrodilló, y una cantidad de incrédulos se convirtió al Cristianismo.

Como animal doméstico, el asno aparece en otras leyendas de santos. Una leyenda típica, que se encuentra en la vida de San Jerónimo, habla de un burrito que llevaba leña a un monasterio.

CIELO:¹²³Reino Superior, el Jardín del Paraíso y la Ciudad Celestial. Los elegidos, conducidos por las nubes, penetran en la felicidad perenne de la vida eterna. El Jardín del Paraíso suele verse más allá de las puertas del Cielo.

¹²⁴Símbolo cuasi universal por el cual se expresa la creencia “en un Ser divino celeste, creador del universo y garante de la fecundidad de la tierra (gracias a las lluvias que él vierte). Tales Seres [celestiales] están dotados de una presciencia y una sabiduría infinitas; las leyes morales y a menudo los rituales del clan han sido instaurados por ellos durante su breve estancia sobre la tierra; ellos velan por la observancia de las leyes y el relámpago fulmina a quien les desobedece”.

El cielo es una manifestación directa de la trascendencia, el poder, la perennidad y lo sagrado: lo que ningún ser vivo de la tierra puede alcanzar. El solo hecho de estar elevado, de hallarse en lo alto, equivale a ser poderoso (en el sentido religioso de la palabra) y a estar como tal saturado de sacralidad... La trascendencia divina se revela directamente en la inaccesibilidad, la infinitud, la eternidad y la fuerza creadora del cielo.

¹²³ Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. George Ferguson. Emecé Editores. Buenos Aires. 1956. Página 127.

¹²⁴ Diccionario de los Símbolos. Jean Chevalier. Editorial Herder. Barcelona. 1969. Página 281.

HACHA:¹²⁵ Indica destrucción. Es atributo de muchos personajes bíblicos. Juan el Bautista, mientras predicaba al pueblo de Judea, declaró: “Mirad que ya la segur está aplicada a la raíz de los árboles. Y todo árbol que no produce buen fruto será cortado y echado al fuego” (Mateo 3,10).

MARTILLO:¹²⁶ El martillo, empleado para clavar a Cristo a la Cruz, es instrumento de la Pasión y símbolo de la Crucifixión.

¹²⁷ El mazo y el martillo son, en ciertos aspectos, una imagen del mal, de la fuerza brutal. Pero la contrapartida simbólica de esta interpretación es su asimilación a la actividad celeste, a la fabricación del rayo.

NUBES:¹²⁸ Por tratarse de algo misterioso, velado y parte del cielo, se suele interpretar como morada de los dioses o como lo que oculta la cima de las montañas donde se alojan, como en el Olimpo. Muchas veces, acompañan las apariciones divinas. Según la Biblia, como columna de humo guía Dios a los israelitas que salen de Egipto; también aparece entre nubes Cristo resucitado y algunas representaciones cristianas muestran el trono de Dios formado por nubosidad (e incluso a la Virgen y muchos santos).

PALO:¹²⁹ Simboliza la traición a Cristo. Es atributo también de Santiago el Menor, pues fue el instrumento de su martirio. Dice la tradición que fue arrojado al suelo desde el techo de un templo y que, como no murió, lo mataron luego a garrotazos cuando se ponía de rodillas para orar.

PIE:¹³⁰ El pie humano, que toca el polvo del suelo, simboliza la humildad y la servidumbre voluntaria. La mujer de la casa del fariseo que lavó los pies a Cristo con sus lágrimas lo hizo en señal de su humildad y de penitencia, y sus pecados fueron perdonados (Lucas 7,38). Cristo mismo lavó los pies de sus discípulos en

¹²⁵ Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. George Ferguson. Emecé Editores. Buenos Aires. 1956. Página 257.

¹²⁶ Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. George Ferguson. Emecé Editores. Buenos Aires. 1956. Página 260.

¹²⁷ Diccionario de los Símbolos. Jean Chevalier. Editorial Herder. Barcelona. 1969. Página 693.

¹²⁸ Diccionario de Símbolos. Nerio Tello. Editorial Kier. Buenos Aires. 2008. Página 142.

¹²⁹ Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. George Ferguson. Emecé Editores. Buenos Aires. 1956. Página 261.

¹³⁰ Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. George Ferguson. Emecé Editores. Buenos Aires. 1956. Página 58.

la última Cena (Juan 13,5). Por esto es tradicional que los obispos cumplan la ceremonia del lavatorio de pies el Jueves Santo.

PIEDRA:¹³¹ Símbolos de firmeza. Son atributo de San Esteban, que murió lapidado. Frecuentemente se retrata a San Jerónimo durante la plegaria, golpeándose el pecho con una piedra.

¹³¹ Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. George Ferguson. Emecé Editores. Buenos Aires. 1956. Página 50.

Figura Nº 41. La Sagrada Familia del Pajarito (hacia 1650), Museo del Prado, Madrid. Bartolomé Esteban Murillo. Página 129.

ANÁLISIS DE LOS SÍMBOLOS DE LA PINTURA:

JILGUERO:¹³²El jilguero suele alimentarse de cardos y espinos; que como todas las plantas espinosas, aluden a la corona de Cristo y simbolizan su Pasión. Aparece muchas veces con el Niño Jesús, demostrando la estrecha conexión entre la Encarnación y la Pasión.

MADRE:¹³³Símbolo de la causa primitiva y el estado de seguridad, de la transmisión de la vida. Sin embargo, es ambivalente: aparece como imagen de la naturaleza y también como sentido y figura de la muerte. Por eso, según la filosofía hermética (de Hermes considerado el primer alquimista), regresar a la madre significaba morir. En sentido superior, según el psicoanalista Carl Jung, es la diosa en especial la Madre de Dios; en sentido amplio, la Iglesia, la ciudad, el país; y en sentido restringido, la matriz y cualquier forma hueca. Para este autor también es símbolo del inconsciente colectivo, del lado izquierdo y nocturno de la existencia. La cualidad negativa del arquetipo de la madre se manifiesta como bruja, serpiente, tumba, abismo. Suelen estar ligadas a su imagen, la Luna o la Tierra, y también la madre de Dios, la Virgen María.

MANZANA:¹³⁴En latín, malum significa a la vez mal y manzana. Por ello se dice que el árbol de la ciencia del Edén, cuyo fruto se prohibió comer a Adán y a Eva, era un manzano. (Génesis 3,3.) En los cuadros de la tentación de Eva, ésta tiene casi siempre una manzana que le ofrece a Adán. La manzana simboliza también a Cristo, el nuevo Adán que tomó sobre sí el peso de los pecados del hombre. Por esta razón una manzana en las manos de Adán significa pecado, pero en las manos de Cristo expresa salvación. Esta interpretación se funda en el Cantar de los Cantares: "Como el manzano entre árboles silvestres, así es mi amado entre los hijos de los hombres. Sentéme a la sombra del que tanto había yo deseado, y

¹³² Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. George Ferguson. Emecé Editores. Buenos Aires. 1956. Página 17.

¹³³ Diccionario de Símbolos. Nerio Tello. Editorial Kier. Buenos Aires. 2008. Página 129.

¹³⁴ Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. George Ferguson. Emecé Editores. Buenos Aires. 1956. Páginas 37, 38.

su fruto es dulce al paladar mío” (2,3). Este pasaje es interpretado como una alusión a Cristo.

Como Cristo es el nuevo Adán, la Virgen María es considerada una nueva Eva: por ello una manzana en las manos de la Virgen María evoca la salvación. Tres manzanas son el atributo de Santa Dorotea.

PADRE:¹³⁵ Asociada al principio masculino, la imagen del padre corresponde a lo consciente, en oposición al sentido maternal del inconsciente. Debido, probablemente, al orden social patriarcal, encarna la autoridad suprema y también la divinidad. Se lo representa mediante los elementos aire y fuego. Otras veces aparece asociado al cielo, la luz, los rayos y las armas. El dominio es la actitud espiritual del padre, es emblema del mundo de los mandamientos y prohibiciones morales, que pone obstáculos a lo instintivo.

PÁJARO:¹³⁶ En los primeros días del arte cristiano las aves eran símbolos del “alma alada”. Mucho antes de que los artistas intentaran identificar a las aves según sus especies, la forma del ave era empleada para sugerir lo espiritual en contraposición con lo material. La representación del alma como un ave se remonta al arte del antiguo Egipto. Tal vez impliquen este simbolismo los cuadros del Niño Jesús sosteniendo un pájaro en la mano o sujeto a una cuerda. San Francisco de Asís es representado predicando a las aves.

PERRO:¹³⁷ Por vigilante y fiel ha sido aceptado como símbolo de las correspondientes virtudes. Hay muchos ejemplos de perros fieles, como el de Tobías y el de San Roque, que llevaba pan al santo y permanecía a su lado. Como símbolo de la fidelidad en el matrimonio suele aparecer a los pies o sobre el regazo de las mujeres casadas. Es atributo de Santo Domingo un perro con una tea llameante en la boca. Los perros blanquinegros eran usados a veces como símbolos de los dominicos. (Domini canes, perros del Señor) que vestían hábitos de esos mismos colores.

¹³⁵ Diccionario de Símbolos. Nerio Tello. Editorial Kier. Buenos Aires. 2008. Página 151.

¹³⁶ Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. George Ferguson. Emecé Editores. Buenos Aires. 1956. Página 6.

¹³⁷ Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. George Ferguson. Emecé Editores. Buenos Aires. 1956. Página 23.

PIE:¹³⁸ El pie humano, que toca el polvo del suelo, simboliza la humildad y la servidumbre voluntaria. La mujer de la casa del fariseo que lavó los pies a Cristo con sus lágrimas lo hizo en señal de su humildad y de penitencia, y sus pecados fueron perdonados (Lucas 7,38). Cristo mismo lavó los pies de sus discípulos en la última Cena (Juan 13,5). Por esto es tradicional que los obispos cumplan la ceremonia del lavatorio de pies el Jueves Santo.

¹³⁸ Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. George Ferguson. Emecé Editores. Buenos Aires. 1956. Página 58.

Figura Nº 42. La Virgen del Rosario (1650-1655), Museo del Prado, Madrid. Bartolomé Esteban Murillo. Página 133.

ANÁLISIS DE LOS SÍMBOLOS DE LA PINTURA:

MANO:¹³⁹ En los primeros días del arte cristiano los creyentes no solían pintar el rostro de su Dios: en cambio, indicaban la presencia del Todopoderoso mediante una mano saliendo de una nube que ocultaba la terrible y gloriosa majestad de Dios, que “no verá hombre ninguno sin morir” (Éxodo 33,20). El origen de este símbolo se halla en las frecuentes referencias de la Escritura a la mano o al brazo del Señor, símbolos de su omnipotente voluntad. La mano está a veces cerrada o asiendo algún objeto; otras, abierta con tres dedos extendidos. En este caso simboliza la Trinidad y suele aparecer rodeada de rayos de luz. Con frecuencia, pero no siempre, tiene una aureola. La mano levantada, con la palma hacia fuera, simboliza la bendición divina.

También desempeña un papel importante en la Pasión de Cristo. La mano abierta recuerda las burlas de que se hizo objeto a Cristo en el pretorio donde fue abofeteado. Una mano cerrada sobre unas pajas recuerda que se sacaron suertes para decidir quién de los dos, si Cristo o Barrabas, debía ser liberado.

Una mano arrojando dinero en otra, o sosteniendo una bolsa de monedas, indica la traición de Judas. Finalmente, las manos sobre un tazón evocan el episodio de Pilatos desentendiéndose de la Crucifixión de Cristo. Manos que se estrechan como en la ceremonia del matrimonio, tienen el significado simbólico de la unión.

ROSARIO:¹⁴⁰ La devoción mariana del rosario consiste en una serie de meditaciones y plegarias referentes a los hechos de la vida de Cristo y la Virgen María. Las meditaciones se denominan misterios y se dividen en tres series: Los Gozosos, Los Dolorosos y Los Gloriosos.

¹³⁹ Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. George Ferguson. Emecé Editores. Buenos Aires. 1956. Páginas 57, 58.

¹⁴⁰ Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. George Ferguson. Emecé Editores. Buenos Aires. 1956. Páginas 42, 134, 160, 161, 166, 246.

Las oraciones del rosario se suceden según la cantidad y disposición de unas cuentas enhebradas. El rosario puede ser representado como una guirnalda de rosas donde el color de las flores: blanco, rojo, amarillo o dorado representan los misterios.

El rosario es atributo de Santo Domingo, pues él instituyó su devoción. También es usado a veces por Santa Catalina de Siena, una de las mayores santas dominicanas.

PIE:¹⁴¹ El pie humano, que toca el polvo del suelo, simboliza la humildad y la servidumbre voluntaria. La mujer de la casa del fariseo que lavó los pies a Cristo con sus lágrimas lo hizo en señal de su humildad y de penitencia, y sus pecados fueron perdonados (Lucas 7,38). Cristo mismo lavó los pies de sus discípulos en la última Cena (Juan 13,5). Por esto es tradicional que los obispos cumplan la ceremonia del lavatorio de pies el Jueves Santo.

VELO:¹⁴² El cubrirse el rostro implica modestia, virtud y retiro del mundo exterior. En ese sentido lo usaron durante mucho tiempo las mujeres que iban a misa y las religiosas. Al mismo tiempo simboliza la ocultación y el secreto. Por eso, el desvelamiento significa revelación, acceso a secretos espirituales, iniciación.

COLORES QUE APARECEN EN LA VESTIMENTA DE LA VIRGEN DEL ROSARIO Y DEL NIÑO JESÚS:

AZUL:¹⁴³ El azul, el color del cielo y del agua, simboliza la calma, la reflexión y la inteligencia. También es el infinito y el vacío, desde el cual emerge y se desarrolla toda la existencia.

BLANCO:¹⁴⁴ El blanco simboliza la pureza y la perfección, así como lo absoluto. Es el color más relacionado con todo lo sagrado.

MARRÓN:¹⁴⁵ El color marrón simboliza la tierra y el otoño. También significa, como color terrestre, la humildad y degradación.

¹⁴¹ Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. George Ferguson. Emecé Editores. Buenos Aires. 1956. Página 58.

¹⁴² Diccionario de Símbolos. Nerio Tello. Editorial Kier. Buenos Aires. 2008. Página 192.

¹⁴³ Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. George Ferguson. Emecé Editores. Buenos Aires. 1956. Página 218.

¹⁴⁴ Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. George Ferguson. Emecé Editores. Buenos Aires. 1956. Página 218.

NEGRO:¹⁴⁶ En el mundo occidental, el negro es el color de la muerte, del luto y de las tinieblas.

ROJO:¹⁴⁷ El rojo es el color de la sangre, se lo relaciona con las emociones e indica a la vez amor y odio. El rojo asimismo es el color que atribuye la Iglesia a los santos mártires, pues muchos cristianos primitivos fueron sacrificados por las persecuciones romanas o murieron a manos de los bárbaros, antes de negar su fe en Cristo.

¹⁴⁵ Signos y Símbolos. Miranda Bruce-Mitford. Editorial Blume. Barcelona 1996. Página 106.

¹⁴⁶ Signos y Símbolos. Miranda Bruce-Mitford. Editorial Blume. Barcelona 1996. Página 106.

¹⁴⁷ Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. George Ferguson. Emecé Editores. Buenos Aires. 1956. Página 220.

Figura Nº 43. Inmaculada Concepción de El Escorial (1656-1660), Museo del Prado, Madrid. Bartolomé Esteban Murillo. Página 137.

ANÁLISIS DE LOS SÍMBOLOS DE LA PINTURA:

ÁNGELES:¹⁴⁸La palabra ángel significa “mensajero”. La mención de los ángeles y de su oficio de mensajeros y ministros de Dios es tan habitual en las escrituras que la creencia en ellos está profundamente arraigada en la tradición cristiana. El ejército angélico consiste en tres jerarquías divididas en tres coros cada una. La división más comúnmente conocida es:

Primera jerarquía: Serafines, Querubines, Tronos.

Segunda jerarquía: Dominios, Virtudes, Poderes.

Tercera jerarquía: Principados, Arcángeles, Ángeles.

Los ángeles son los guerreros del cielo, y los arcángeles son guardianes de los inocentes y de los justos. Ángeles y arcángeles son los mensajeros que Dios envía a los hombres.

El ángel es el símbolo de las fuerzas que ascienden y descienden entre el origen y la manifestación.

CABELLO:¹⁴⁹El cabello suelto y flotante es símbolo de penitencia. El origen de este simbolismo está estrechamente relacionado con el episodio citado por Lucas (7, 37-38): “Cuando he aquí que una mujer de la ciudad, que era, o había sido, de mala conducta, luego que [Jesús] supo que se había puesto a la mesa en casa del fariseo...arrimándose por detrás a sus pies, comenzó a bañárselos con sus lágrimas y los limpiaba con los cabellos de su cabeza...” Esta historia bíblica motivó la costumbre de los ermitaños y penitentes de dejarse crecer el cabello.

En tiempos pasados, las mujeres solteras llevaban su cabello suelto y largo. Por esto se pinta frecuentemente a las santas vírgenes con largos cabellos. Cuando es un hombre quien los usa, pueden simbolizar la fuerza en alusión a la historia de Sansón.

¹⁴⁸ Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. George Ferguson. Emecé Editores. Buenos Aires. 1956. Páginas 45, 65, 135, 140, 243, 258.

¹⁴⁹ Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. George Ferguson. Emecé Editores. Buenos Aires. 1956. Página 53.

FLOR: ¹⁵⁰Por la disposición radial de sus pétalos, se asocia al sol o al centro espiritual. Es, además, la juventud. Para algunos autores, su corta vida representa inestabilidad y caducidad. Por su dependencia al sol y la lluvia, encarna la entrega pasiva y la sumisión. Por otro lado, es emblema de la fuerza y la alegría de la vida, el final del invierno y la victoria sobre la muerte. En el simbolismo cristiano, el cáliz en forma de flor abierta hacia arriba significa la apertura a los dones de Dios y la caducidad de toda belleza terrenal. De ahí la costumbre de cavar tumbas en jardines o plantar flores en ellas. Tomadas por colores, las amarillas se relacionan con el sol; las blancas, con la muerte o la inocencia; las rojas, con la vitalidad y la sangre; y las azules, con los sueños y lo misterioso. En el taoísmo, la flor dorada es símbolo de la vida espiritual más alta.

LUNA: ¹⁵¹Encarna lo femenino, lo suave, lo necesitado de apoyo (pues no tiene luz propia) y por eso representa al principio yin, pasivo. Por sus influencias sobre algunos procesos terrestres, y su semejanza con el ciclo menstrual femenino, se la relacionó con la fecundidad, la lluvia, lo húmedo y, en sentido general, con los procesos de evolución y fin. Por aparecer y desaparecer y sus cambios de estados, encarna la idea de morir y renacer. Y también de resurrección. Desde tiempos remotos, jugó un papel importante en el pensamiento simbólico, mágico y religioso de la mayoría de las civilizaciones. En la iconografía cristiana, se suele comparar a María con la luna. Orígenes, uno de los Padres de la Iglesia, veía en ella la receptora de luz, una imagen de la Iglesia, que después transmite la claridad a sus fieles.

MANO: ¹⁵²En los primeros días del arte cristiano los creyentes no solían pintar el rostro de su Dios: en cambio, indicaban la presencia del Todopoderoso mediante una mano saliendo de una nube que ocultaba la terrible y gloriosa majestad de Dios, que “no verá hombre ninguno sin morir” (Éxodo 33,20). El origen de este símbolo se halla en las frecuentes referencias de la Escritura a la mano o al brazo del Señor, símbolos de su omnipotente voluntad. La mano está a veces cerrada o

¹⁵⁰ Diccionario de Símbolos. Nerio Tello. Editorial Kier. Buenos Aires. 2008. Página 86.

¹⁵¹ Diccionario de Símbolos. Nerio Tello. Editorial Kier. Buenos Aires. 2008. Página 124.

¹⁵² Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. George Ferguson. Emecé Editores. Buenos Aires. 1956. Páginas 57, 58.

asiendo algún objeto; otras, abierta con tres dedos extendidos. En este caso simboliza la Trinidad y suele aparecer rodeada de rayos de luz. Con frecuencia, pero no siempre, tiene una aureola. La mano levantada, con la palma hacia fuera, simboliza la bendición divina.

También desempeña un papel importante en la Pasión de Cristo. La mano abierta recuerda las burlas de que se hizo objeto a Cristo en el pretorio donde fue abofeteado. Una mano cerrada sobre unas pajas recuerda que se sacaron suertes para decidir quién de los dos, si Cristo o Barrabas, debía ser liberado.

Una mano arrojando dinero en otra, o sosteniendo una bolsa de monedas, indica la traición de Judas. Finalmente, las manos sobre un tazón evocan el episodio de Pilatos desentendiéndose de la Crucifixión de Cristo. Manos que se estrechan como en la ceremonia del matrimonio, tienen el significado simbólico de la unión.

PALMA:¹⁵³ Entre los romanos era el símbolo de la victoria. Este sentido se conservó en el simbolismo cristiano, donde una rama de palma evoca el triunfo del mártir sobre la muerte. Se suele pintar a los mártires con una palma que reemplaza o se suma a los instrumentos de su martirio. Cristo lleva muchas veces la palma como símbolo de su triunfo sobre el pecado y la muerte. Con más frecuencia se asocia con su entrada triunfante en Jerusalén. “Al día siguiente una gran muchedumbre de gentes que habían venido a la fiesta, habiendo oído que Jesús estaba para llegar a Jerusalén, cogieron ramos de palmas y salieron a recibirle, gritando: Hosana, bendito sea el que viene en el nombre del Señor, el Rey de Israel.” (Juan 12, 12-13.)

COLORES QUE APARECEN EN LA VESTIMENTA DE LA VIRGEN DE EL ESCORIAL:

AZUL:¹⁵⁴ El azul, el color del cielo y del agua, simboliza la calma, la reflexión y la inteligencia. También es el infinito y el vacío, desde el cual emerge y se desarrolla toda la existencia.

¹⁵³ Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. George Ferguson. Emecé Editores. Buenos Aires. 1956. Páginas 40, 41.

¹⁵⁴ Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. George Ferguson. Emecé Editores. Buenos Aires. 1956. Página 218.

BLANCO:¹⁵⁵ El blanco simboliza la pureza y la perfección, así como lo absoluto. Es el color más relacionado con todo lo sagrado.

¹⁵⁵ Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. George Ferguson. Emecé Editores. Buenos Aires. 1956. Página 218.

Figura Nº 44. La Virgen de la Faja (1660), Colección Particular. Bartolomé Esteban Murillo. Página 140.

ANÁLISIS DE LOS SÍMBOLOS DE LA PINTURA:

ÁNGELES:¹⁵⁶ La palabra ángel significa “mensajero”. La mención de los ángeles y de su oficio de mensajeros y ministros de Dios es tan habitual en las escrituras que la creencia en ellos está profundamente arraigada en la tradición cristiana. El ejército angélico consiste en tres jerarquías divididas en tres coros cada una. La división más comúnmente conocida es:

Primera jerarquía: Serafines, Querubines, Tronos.

Segunda jerarquía: Dominios, Virtudes, Poderes.

Tercera jerarquía: Principados, Arcángeles, Ángeles.

Los ángeles son los guerreros del cielo, y los arcángeles son guardianes de los inocentes y de los justos. Ángeles y arcángeles son los mensajeros que Dios envía a los hombres.

El ángel es el símbolo de las fuerzas que ascienden y descienden entre el origen y la manifestación.

INSTRUMENTOS MUSICALES:¹⁵⁷ Además de ser atributo de Santa Cecilia, aparecen con frecuencia en las manos de los ángeles, en las escenas de la Virgen y el Niño. Los coros angélicos tañen instrumentos musicales para expresar sus eternas alabanzas al Señor.

LUZ:¹⁵⁸ La luz representa a Cristo, de acuerdo con sus palabras en Juan 8,12: “Y volviendo Jesús a hablar al pueblo, dijo: Yo soy la luz del mundo: el que me sigue no camina a oscuras, sino que tendrá la luz de la vida”.

¹⁵⁶ Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. George Ferguson. Emecé Editores. Buenos Aires. 1956. Páginas 45, 65, 135, 140, 243, 258.

¹⁵⁷ Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. George Ferguson. Emecé Editores. Buenos Aires. 1956. Página 258.

¹⁵⁸ Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. George Ferguson. Emecé Editores. Buenos Aires. 1956. Páginas 48, 132, 217.

MANO:¹⁵⁹ En los primeros días del arte cristiano los creyentes no solían pintar el rostro de su Dios: en cambio, indicaban la presencia del Todopoderoso mediante una mano saliendo de una nube que ocultaba la terrible y gloriosa majestad de Dios, que “no verá hombre ninguno sin morir” (Éxodo 33,20). El origen de este símbolo se halla en las frecuentes referencias de la Escritura a la mano o al brazo del Señor, símbolos de su omnipotente voluntad. La mano está a veces cerrada o asiendo algún objeto; otras, abierta con tres dedos extendidos. En este caso simboliza la Trinidad y suele aparecer rodeada de rayos de luz. Con frecuencia, pero no siempre, tiene una aureola. La mano levantada, con la palma hacia fuera, simboliza la bendición divina.

También desempeña un papel importante en la Pasión de Cristo. La mano abierta recuerda las burlas de que se hizo objeto a Cristo en el pretorio donde fue abofeteado. Una mano cerrada sobre unas pajas recuerda que se sacaron suertes para decidir quién de los dos, si Cristo o Barrabas, debía ser liberado.

Una mano arrojando dinero en otra, o sosteniendo una bolsa de monedas, indica la traición de Judas. Finalmente, las manos sobre un tazón evocan el episodio de Pilatos desentendiéndose de la Crucifixión de Cristo. Manos que se estrechan como en la ceremonia del matrimonio, tienen el significado simbólico de la unión.

¹⁵⁹ Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. George Ferguson. Emecé Editores. Buenos Aires. 1956. Páginas 57, 58.

Figura Nº 45. Santas Justa y Rufina (1665-1668), Museo de Bellas Artes, Sevilla. Bartolomé Esteban Murillo. Página 143.

ANÁLISIS DE LOS SÍMBOLOS DE LA PINTURA:

JARRÓN:¹⁶⁰Un jarrón con un lirio es uno de los objetos más comúnmente pintados en los cuadros de la Anunciación.

En general un jarrón vacío representa el cuerpo separado del alma. Un jarrón de agua con pájaros bebiendo en el borde expresa la dicha eterna.

LUZ: ¹⁶¹La luz representa a Cristo, de acuerdo con sus palabras en (Juan 8,12): “Y volviendo Jesús a hablar al pueblo, dijo: Yo soy la luz del mundo: el que me sigue no camina a oscuras, sino que tendrá la luz de la vida”.

MANO:¹⁶²En los primeros días del arte cristiano los creyentes no solían pintar el rostro de su Dios: en cambio, indicaban la presencia del Todopoderoso mediante una mano saliendo de una nube que ocultaba la terrible y gloriosa majestad de Dios, que “no verá hombre ninguno sin morir” (Éxodo 33,20). El origen de este símbolo se halla en las frecuentes referencias de la Escritura a la mano o al brazo del Señor, símbolos de su omnipotente voluntad. La mano está a veces cerrada o asiendo algún objeto; otras, abierta con tres dedos extendidos. En este caso simboliza la Trinidad y suele aparecer rodeada de rayos de luz. Con frecuencia, pero no siempre, tiene una aureola. La mano levantada, con la palma hacia fuera, simboliza la bendición divina.

También desempeña un papel importante en la Pasión de Cristo. La mano abierta recuerda las burlas de que se hizo objeto a Cristo en el pretorio donde fue abofeteado. Una mano cerrada sobre unas pajas recuerda que se sacaron suertes para decidir quién de los dos, si Cristo o Barrabas, debía ser liberado.

Una mano arrojando dinero en otra, o sosteniendo una bolsa de monedas, indica la traición de Judas. Finalmente, las manos sobre un tazón evocan el

¹⁶⁰ Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. George Ferguson. Emecé Editores. Buenos Aires. 1956. Página 258.

¹⁶¹ Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. George Ferguson. Emecé Editores. Buenos Aires. 1956. Páginas 48, 132, 217.

¹⁶² Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. George Ferguson. Emecé Editores. Buenos Aires. 1956. Páginas 57, 58.

episodio de Pilatos desentendiéndose de la Crucifixión de Cristo. Manos que se estrechan como en la ceremonia del matrimonio, tienen el significado simbólico de la unión.

PALMA:¹⁶³ Entre los romanos era el símbolo de la victoria. Este sentido se conservó en el simbolismo cristiano, donde una rama de palma evoca el triunfo del mártir sobre la muerte. Se suele pintar a los mártires con una palma que reemplaza o se suma a los instrumentos de su martirio. Cristo lleva muchas veces la palma como símbolo de su triunfo sobre el pecado y la muerte. Con más frecuencia se asocia con su entrada triunfante en Jerusalén. “Al día siguiente una gran muchedumbre de gentes que habían venido a la fiesta, habiendo oído que Jesús estaba para llegar a Jerusalén, cogieron ramos de palmas y salieron a recibirle, gritando: Hosana, bendito sea el que viene en el nombre del Señor, el Rey de Israel.” (Juan 12, 12-13.)

PLATO:¹⁶⁴ No es un símbolo cristiano; no obstante algunos de estos objetos forman parte de un símbolo o de un atributo. Según sea de lo que acompañen.

TORRE:¹⁶⁵ Una torre, generalmente con tres ventanas, es el atributo habitual de Santa Bárbara. Esto es una alusión a la leyenda según la cual la santa ordenó que a la torre de su castillo se le abrieran tres ventanas en lugar de dos. El número se refería a la Trinidad.

La torre es un símbolo de inaccesibilidad y de protección. La torre corresponde al simbolismo ascensional. En la Edad Media, torres y campanarios podían servir como atalayas, pero tenían un significado de escala entre la tierra y el cielo, por simple aplicación del simbolismo del nivel para la cual altura material equivale a elevación espiritual. El símbolo de la torre por su aspecto cerrado, murado, es emblemático de la Virgen María, como muestran numerosas pinturas y grabados alegóricos y recuerdan las letanías.

¹⁶³ Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. George Ferguson. Emecé Editores. Buenos Aires. 1956. Páginas 40, 41.

¹⁶⁴ Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. George Ferguson. Emecé Editores. Buenos Aires. 1956. Página 263.

¹⁶⁵ Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. George Ferguson. Emecé Editores. Buenos Aires. 1956. Página 266.

ANEXO 3

Información de los pintores citados:

BOTTICELLI SANDRO: (Florencia 1445-1510). Fue uno de los pintores más destacados del renacimiento florentino. Desarrolló un estilo caracterizado por la elegancia de su trazo, su carácter melancólico y la fuerza expresiva de sus líneas.

BOLSWERT Á SCHELTE:(Frisia 1586-Amberes 1659). Grabador flamenco, se dedica principalmente a estampas religiosas.

CARRACCI ANNIBALE: (Bologna 1560, Roma 1609). Fue un pintor y grabador italiano del clasicismo romano-boloñés. Pretendía restaurar los cánones del arte clásico, apartándose del estilo manierista. Se ha considerado a Carracci al nivel de Caravaggio, pues encarnó una opción opuesta. Carracci puso un énfasis especial en el dibujo, frente a los diseños sin bocetos de Caravaggio.

Difundió una doctrina ecléctica, basada en el estudio de la realidad y de los grandes maestros como Miguel Ángel, además de una gran atención al uso del color.

DE ARÁS BERNARDO: (1448-1471). Pintor de retablos, amigo y colega de Pedro Zuera. Vivió en Huesca donde trabajó para diversas iglesias de la capital y provincia. Su estilo obedece a un incipiente naturalismo, con resabios internacionales y abundantes oros en nimbos y ornamentos.

DEL BIONDO GIOVANNI: Fue un pintor italiano del siglo XIV, adscrito al estilo gótico y al período del primer Renacimiento.

DI BUONINSEGNA DUCCIO: (1255-1319). Pintor italiano, precursor del estilo renacentista, que llevó a la cumbre el arte medieval italiano de tradición bizantina. Sus trabajos de carácter religioso, se caracterizaron por la sensibilidad del dibujo, la habilidad de la composición, la calidad decorativa similar a los mosaicos. Su obra se caracterizó por el gusto por la ordenación en superficie, inclinándose al realismo del detalle y a la representación de lo anecdótico.

MANTEGNA ANDREA: (1431-1506). Pintor del Quattrocento italiano. La figura humana clásica será una de sus obsesiones, y reflejará en sus obras cuerpos de

perfectas proporciones, sólidos y de gran expresividad. Fue reconocido como uno de los pintores más importantes del siglo XV en el norte de Italia, un maestro de la perspectiva y el escorzo. Andrea Mantegna contribuyó al desarrollo de las técnicas compositivas de la pintura renacentista y fue gracias a él que algunos artistas alemanes, sobre todo Alberto Durero, pudieron conocer los descubrimientos artísticos del renacimiento italiano.

PRAXITELES: (Atenas, siglo IV a.C). Escultor griego, su figura domina con autoridad la escultura en Atenas y se sitúa casi al mismo nivel de fama y prestigio que la de Fidias en el siglo anterior.

Praxiteles desde una visión muy personal sentó las bases para el posterior desarrollo de la escultura helenística. Prefirió como material el mármol más que el bronce.

SIGNORELLI LUCA: (Cortona 1441-1523). Pintor italiano, discípulo de Piero Della Francesca y de Perugino, pronto se interesó por el arte florentino. Sus primeras obras se caracterizaron por formas angulosas, colores intensos y un talento dramático en el uso de la luz. Su estilo conjugó el dinamismo lineal florentino con la especialidad luminosa de Piero Della Francesca, su exaltación de la plasticidad del cuerpo humano, en composiciones de fuerte dramatismo, representan un precedente de la pintura de Miguel Ángel.

STRADA VESPASIANO:(1582-1622). Pintor y grabador italiano de origen español. Trabajó principalmente en frescos, embelleciendo las Iglesias y edificios públicos de Roma.

VELÁZQUEZ DIEGO: Diego Rodríguez de Silva Velázquez. (Sevilla 1599-Madrid 1660). En la etapa sevillana tiene un estilo tenebrista, influenciado por Caravaggio. Creó obras de gran realismo y excepcional sobriedad en las que el magistral empleo de la luz sitúa los cuerpos en el espacio y hace vibrar a su alrededor una atmósfera real que los envuelve. Los fondos, muy densos al principio, se suavizan y aclaran luego, con el paso del tiempo. En los retratos femeninos Velázquez recreó vestidos, en los cuales muestra sus grandes cualidades como colorista.

La etapa madrileña que va desde 1623 hasta 1660 se caracterizó por ser la más amplia en la vida y obra de Velázquez. Es una pintura de gran realismo, con perspectivas aéreas, donde existen focos luminosos y sensación de profundidad gracias al tratamiento de la luz y a una pincelada suelta.

ZUERA PEDRO: (1430-1469). Fue un pintor español perteneciente a la escuela aragonesa del estilo gótico internacional. Colaboró con el pintor Bernardo de Arás. Se le atribuye el retablo de la Coronación de la Virgen para la capilla de Los Dolores de la catedral de Huesca, actualmente en el Museo Diocesano de la ciudad.