

# ICONOGRAFÍA Y CULTO MARIANO EN LA SANTA CAPILLA DE LA INMACULADA DE JAÉN

MARÍA SOLEDAD LÁZARO DAMAS  
*I.E.S. de Baza (Granada)*

El culto y devoción a la Inmaculada Concepción de María conoce, a lo largo del siglo XVI, una fuerte expansión en el ámbito territorial de la provincia de Jaén. El ejemplo más significativo de esta tendencia viene representado por las fundaciones de capillas situadas bajo su especial patronazgo y la resolución artística e iconográfica de estos espacios con obras de pintura y escultura. Aunque los orígenes del culto son medievales es, en las primeras décadas del siglo durante el episcopado de D. Alonso Suarez, cuando se documenta un período álgido del culto al misterio concepcionista atestiguado por un patronazgo de carácter privado y eclesiástico. Entre 1500 y 1520 se construyen en Jaén y Úbeda diferentes capillas funerarias que comparten un mismo fervor por la *Limpia Concepción*. Las capillas de la Yedra, de D. Sebastián de Magaña, de D. Pedro Becerra y la llamada de los *Merlines* en Úbeda, junto con la capilla de la Limpia Concepción de San Andrés de Jaén, serían exponentes y testigos seculares de estos primeros momentos en los que la devoción se afianza en la diócesis giennense.

Junto a la arquitectura, la iconografía destinada a la representación del misterio tendrá un claro protagonismo en la difusión y popularidad del concepto inmaculista. Mediante una serie de imágenes concretas, asequibles y cercanas al devoto, será el vehículo difusor de la defensa que, posteriormente, asumirá el conjunto de la sociedad hispana para su declaración dogmática.

El misterio de la Inmaculada Concepción de María no contó con una imagen iconográfica precisa, acorde con la propagación de su devoción y culto, hasta el siglo XVII, produciéndose durante este período la fusión de varios modelos anteriores. La Virgen Inmaculada no contaba tampoco con una imagen bíblica precisa. A lo largo de los diferentes libros que forman este gran compendio aflora una figura femenina con un sentido conceptual y expresivo, por lo tanto, de ideas de protección, redención, esperanza y admiración. Todas estas ideas se reúnen en la Virgen María y serán las fuentes de referencia para los artistas que intenten expresar el misterio a lo largo de los siglos. La primera de estas fuentes será el libro del Génesis. En él, como libro de los orígenes, se demuestra ya la preexistencia de una mujer, desde el principio de los tiempos con una existencia futura y perenne que reforzará el castigo impuesto por Dios al antiguo dragón, ahora serpiente, condenada a reptar infinitamente. Si Eva, desde el momento de su creación, aparece sometida a Adán, María es creada al margen de estas condiciones de una forma inmaterial, que cobrará vida en el momento preciso. Pero su aspecto dominador y terrible se expresa ya en la amenaza y castigo divino inferida a la serpiente y, por tanto, al pecado. De



(Foto: Archivo de la autora)

*Nueva Eva. Retablo de la Santa Capilla.*

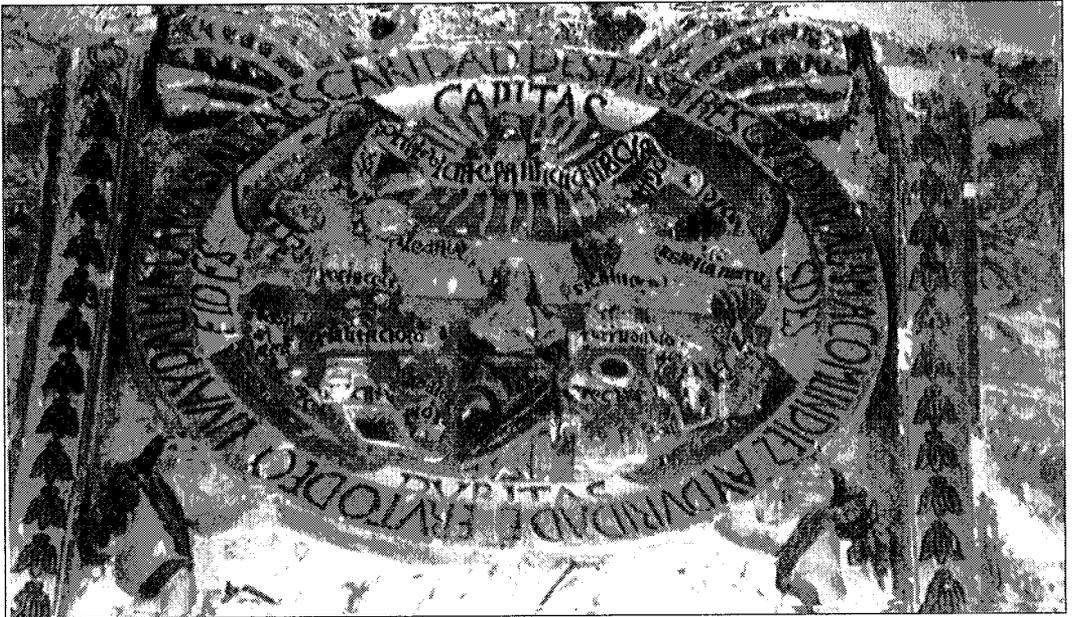
la misma forma se proclama su pureza eterna, libre del pecado original, y su mensaje de esperanza, interpretado por la teología medieval como la venida de una segunda Eva, enfrentada y vencedora de Satanás.

El *Cantar de los Cantares* fue escogido como loa del especial privilegio de María, su pureza y castidad, limpias de toda tacha. Este libro contenía delicadas metáforas para cantar la belleza y virtudes de la Esposa, perfectamente representables por medio de imágenes alusivas. Símbolos celestes, vegetales, florales, arquitectónicos y acuáticos sirvieron para forjar una bella representación que mostraba a la Virgen, rodeada de todos ellos, bendecida por la Trinidad. Nació así la iconografía de la Virgen *Tota Pulchra*, adecuadamente difundida en libros de Horas y pequeños folletos con oraciones que contenían los diferentes laudes de Nuestra Señora, conocidos, más tarde, como símbolos de la letanía.

Pero junto a estas representaciones que cantaban su belleza, era necesaria una imagen más esperanzadora que simbolizase la Redención futura. Esta se encontró en el *Apocalipsis* de San Juan donde una mujer misteriosa resaltaba entre las terribles imágenes descritas. Una mujer encinta, vestida de sol, con la luna bajo sus pies y corona de doce estrellas sobre su cabeza. Esta *mulier amicta sole* reunía, de nuevo, matices combativos ya que la gran esperanza que albergaba en su seno se veía amenazada por el pecado, nuevamente derrotado, haciéndose realidad la cita genesiaca. Quedaba así definida la iconografía de la Virgen apocalíptica cuyas versiones oscilan entre la visión de la Mujer y el dragón hasta la visión que, de nuevo, busca el aislamiento de la imagen virginal que, con un aspecto resplandeciente, se ofrece poderosa sobre las fuerzas del mal. En el siglo XVII, las alusiones de los libros mencionados y sus interpretaciones plásticas dieron lugar a una imagen híbrida, de gran fortuna en el arte, transmisora de aspectos devotos, o bien triunfales, pero siempre evocadora de la limpieza de su origen, un ejemplo de imitación para los fieles y un contrapunto para la imagen conceptual de la mujer como foco de pecado.

En la primera mitad del siglo XVI aún no se ha definido de forma clara y rotunda la iconografía propiamente dicha de la Inmaculada Concepción de María existiendo varias representaciones preconcepcionistas del misterio: *el árbol de Jessé*, *el abrazo de Joaquín* y *Ana ante la puerta Dorada* y *la Virgen Tota Pulchra*. Mientras que las dos primeras conocerán una desaparición paulatina y progresiva a lo largo del siglo XVI, propiciada por la propia iglesia católica para evitar desviaciones y errores de interpretación del misterio, la iconografía de la Virgen *Tota Pulchra* evolucionará hacia la imagen conocida de la Inmaculada Concepción, que tendrá su eclosión en el siglo XVII propiciando, durante este proceso, otros dos tipos de representaciones: *la mulier amicta sole apocalíptica* y *la Nueva Eva*. Estas dos últimas evocaciones de la Virgen aparecen asociadas íntimamente al concepto de la Redención del Género Humano. Por esta razón, está plenamente justificada la presencia de la Virgen Inmaculada en contextos arquitectónicos e iconográficos de signo funerario, dado que la muerte es el trance necesario para la regeneración futura y María es la mediadora entre el hombre y Dios.

Es sobre el fundamento de estas connotaciones como abordamos el estudio de la capilla de la Inmaculada en San Andrés de Jaén; una capilla que habría pasado inadvertida si su única finalidad hubiese sido el servir de morada futura al cuerpo de su fundador pero que, lejos de



*Virgen Tota Pulchra. Portada de la Santa Capilla.*

esta función, se ofrece aún hoy, como el resultado artístico más llamativo de un coherente programa moral que rigió la vida y destinos de su fundador.

La Santa Capilla de la Limpia Concepción de Nuestra Señora fue erigida en 1515 en el templo parroquial de San Andrés de Jaén, por D. Gutierre González Doncel, protonotario de la Curia Romana, tesorero y administrador de la basílica de San Pedro durante el pontificado de León X. Prevista su ubicación en la iglesia Catedral originariamente, problemas con el Cabildo llevaron a elegir a D. Gutierre otro templo en el corazón de la ciudad, alejado del templo madre. La nueva ubicación, una parroquia dedicada a San Andrés y, anteriormente una presunta sinagoga, supuso la ampliación del templo medieval y la compra de casas adyacentes con el fin de obtener la suficiente anchura para construir la capilla y los espacios anejos a ella<sup>1</sup>. La capilla fue construida junto a la nave lateral derecha, en el testero de los pies, adoptándose una planta cuadrada para su resolución arquitectónica. Se cubre con una bóveda poligonal, de traza estrellada, sobre trompas, decorándose con motivos de yesería y con una

1. La capilla recibió el apelativo de *santa* por esparcirse, entre sus bóvedas y cripta de enterramiento, tierra procedente de las catacumbas romanas de Santa María de Campo Santo, San Sebastián, San Gregorio y Santa Potenciana. León X favoreció a la capilla con indulgencias, destacando entre las mismas los treinta y cinco años de perdón ganados en las fiestas de la Asunción y la Concepción así como en las demás fiestas marianas del año. Asimismo D. Gutierre ordenó la celebración de misas del alba, cantadas con acompañamiento de órgano, todos los sábados del año; el rezo de la Salve Regina diario *con su verso y oración de Nuestra Señora que ocurre* y semanal, los sábados, con la mayor solemnidad, rezándose después las *Laudes* y oraciones de su Inmaculada Concepción. El fundador ordenó también la celebración solemne de once fiestas: Santa María de la Paz, la Anunciación, Visitación, Santa María de las Nieves, la Asunción, Natividad, Transfixión, Presentación, Concepción, con octava, sermón y música, y Santa María de la O.

lauda epigráfica que aclara la fundación y el patronazgo, todo ello objeto de una restauración hacia 1920.

Los estatutos de fundación prohibían los gastos elevados, de forma que los trabajos que se registran pueden considerarse como lo obligatorio, usual y necesario en la época: reja, retablo y ornamentos funcionales para el culto<sup>2</sup>. Los libros de la Santa Capilla revelan la intervención de diferentes artistas y la realización de una serie de obras destinadas a su dotación. Consta documentalmente la realización de un retablo, de origen toledano y vinculado a Juan de Borgoña, del que podría proceder el relieve de la Virgen *Tota Pulchra* existente en el claustro de la capilla.

Asociada a este espacio sagrado, D. Gutierre financió una institución, la *Noble Cofradía de la Limpia Concepción* que, lógicamente, tenía entre sus funciones el culto divino y, sobre todo, la devoción a la Virgen Inmaculada, reafirmada posteriormente con el voto de defensa del misterio por parte de sus cofrades. Otros objetivos esenciales de la fundación fueron la dotación de doncellas pobres, la enseñanza de los niños, y el vestir a los pobres, confeccionando para su satisfactorio ordenamiento unos Estatutos, que aún se mantienen en vigor, así como un catecismo destinado a ilustrar en las mentes infantiles la doctrina cristiana<sup>3</sup>.

La Cofradía, compuesta de doscientos cofrades, tuvo una amplia base social en sus orígenes, y completó el programa moral y benéfico de su fundador, muerto en el Saco de Roma en 1527. Miembros de ella fueron el rejero maestre Bartolomé y posiblemente el arquitecto y escultor Jerónimo Quijano, nombres que destacan por su vinculación con las Bellas Artes no sólo en Jaén sino en el conjunto del panorama hispano, entre otros muchos miembros que, a su muerte, pedían ser enterrados en la cripta de la Santa Capilla, al margen de la parroquia que pudiera corresponderles. La popularidad de la capilla adquirió unas cotas muy elevadas, desde sus inicios, en el panorama devocional del siglo XVI, registrándose numerosas donaciones en las diferentes escrituras protocolarias y mandas testamentarias, tanto de cofrades como de personas ajenas a la institución, demostrándose así la relevancia y preeminencia que la advocación de la Inmaculada adquirió sobre otras imágenes locales de la Virgen ligadas, según la tradición, a hallazgos y hechos milagrosos como fue el caso de la Virgen Coronada y el de la Virgen de la Capilla, actual patrona de Jaén.

En los años finales del siglo XVII este espacio fue objeto de una nueva intervención artística que incluyó la remodelación de la vieja capilla mediante la adición de un camarín barroco. El espacio así creado fue objeto, asimismo, de una reactualización de su programa decorativo que incluyó la construcción de un nuevo retablo y la resolución iconográfica de este sector de la capilla, cubriéndose sus muros laterales con lienzos de pintura que desarrollan temas marianos. De esta manera quedó configurada una capilla que resume, desde el punto de vista artístico, la evolución de la iconografía de la Inmaculada Concepción, a lo largo de la Edad Moderna, en la provincia de Jaén.

2. ORTEGA SAGRISTA, R.- "Arte y artistas en la Santa Capilla de San Andrés". *B.I.E.G.* Núm. 30. p. 26-28.

3. GONZALEZ DONCEL, Gutierre.-*Libro de la cristiana religión y libro de la doctrina moral y exterior*. Edición comentada. Jaén 1915.

Varios son los temas que aparecen. El *árbol de Jessé* y el *abrazo de Joaquín y Ana ante la puerta Dorada* forman parte de la reja que cierra la capilla, como tarjeta de presentación de la advocación titular. La *Virgen tota pulchra* aparece figurada sobre la reja, en el arco de ingreso, mediante un pequeño relieve en yeso y, asimismo, en un relieve expuesto en el claustro. La *Nueva Eva* preside el retablo mediante un lienzo barroco. Por último, la *Inmaculada Concepción* aparece representada por una escultura de madera policromada a la que se da culto en el camarín. Complemento de este detenido repaso de la iconografía concepcionista serían los dos lienzos laterales, dispuestos en los muros del presbiterio y que plasman, respectivamente, la *Presentación de la Virgen en el templo* y la *Purificación*.

La *Reja* que cierra la capilla fue realizada por Bartolomé de Salamanca y se revela, según Domínguez Cubero, como una de las realizaciones más conseguidas del maestro, sirviendo de modelo a la reja de la capilla de la Yedra, en Úbeda. En opinión del mismo autor, debió ser realizada coetáneamente a la de la Capilla Real de Granada si no antes<sup>4</sup>, en torno a 1513, ya que en el año 1523 se procedió a la limpieza de la misma.

El *Árbol de Jessé* preside el copete de la reja, adaptándose al arco de medio punto de la capilla, lográndose una bella y armoniosa composición. Desde el punto de vista iconográfico, el Árbol desarrolla sus ramas a partir de un breve tronco, arraigado en el costado derecho de Jessé, tendido en tierra. Su caracterización es la de un anciano y muy simple; túnica semicubierta por manto y bonete al uso de la época. Se aleja por tanto, en este aspecto, del bonete puntiagudo judío y de la corona con que, erróneamente, algunos artistas le caracterizan<sup>5</sup>. A partir de su costado, el tronco del árbol se divide en tres ramas: las dos laterales sustentan a los reyes de Judá mientras la rama central enlaza directamente, a través de un candelieri, con la Virgen, situada en el copete. Las ramas se desdoblan en diferentes vástagos, plegadas en volutas y roleos y rematadas con flores, cuyas corolas alojan a los diferentes reyes en variadas posiciones: perfil, vueltos de tres cuartos y medios cuerpos, lo que presta una mayor variedad al conjunto. Sus indumentarias asumen esta tendencia e incluyen bonetes, coronas o bien turbantes así como sombreros de alas anchas. Sus ropajes oscilan entre el traje cortesano, a la moda del siglo XVI, con mangas abullonadas, y la simple túnica ceñida con manto sujeto y prendido en el pecho para David y Salomón. Al margen de las filacterías portan como atributos el cetro, salvo en el caso de los dos anteriores que carecen de ellos y sólo son reconocibles por la indumentaria. El remate del árbol, subrayado por una cabecita alada, es ocupado por la Virgen, de medio cuerpo y con la cabeza ligeramente inclinada, en tierna contemplación de Jesús. Éste ha sido representado tendido y desnudo. Aves y niños, sin un especial significado iconográfico, completan el conjunto del copete.

Cabría señalar, la rigurosa simetría que preside la composición, organizada en torno a un motivo en S o voluta rodeando una vara, elemento característico en la obra de maestro Bartolomé por influjo de Nicolás Francés, utilizado por el maestro para el coronamiento de sus rejas; a

4. DOMÍNGUEZ CUBERO, J.- *La rejería de Jaén en el siglo XVI*. Instituto de Estudios Giennenses. Jaén 1990. p. 126.

5. REAU, L.- op. cit. p. 133.

partir de este eje se prodiga una profusa decoración que, a modo de encaje, cubre el vano con un despliegue de volutas y roleos acabados en un eje trifoliado. Por último, señalar cómo este tema iconográfico resulta, para maestro Bartolomé, un vehículo ornamental sumamente expresivo, con el que subrayar el protagonismo que la figura humana adquiere en sus rejas.

La iconografía del Arbol de Jessé conjuga las prefiguraciones del Antiguo Testamento y las figuras neotestamentarias de Cristo y su Madre en su afán de legitimar la genealogía davídica de ambos personajes. Su representación en las artes plásticas se inserta en el marco devocional de exaltación mariana que se produce a partir del Gótico. Se trata de un árbol genealógico que expresa algo más; es un árbol de redención cuyas fuentes simbólicas se encuentran en el capítulo 11 del libro de Isaías: “*En aquel día, el renuevo de la raíz de Jessé se alzará como estandarte para los pueblos y le buscarán las gentes, y será gloriosa su morada. En aquel día de nuevo la mano del Señor redimirá al resto del pueblo*” (Is. 11, 10-11).

El protagonismo de la figura humana, como soporte plástico e iconográfico, vuelve a ponerse de relieve en esta reja con la escena del *abrazo ante la puerta Dorada*, en la sobrepuerta. El encuentro de Joaquín y Ana se plantea mediante una composición simétrica y cerrada, marcada por el protagonismo de ambos esposos y su emotivo gesto. El lugar donde transcurre la escena aparece levemente sugerido mediante un arco, enriqueciéndose la composición con la presencia de dos pastores y dos criadas de Ana. Ambos esposos se retratan como personas de mediana edad, aún jóvenes, aproximándose el uno al otro ayudados por un ángel que facilita el abrazo, como ejemplo de la intervención divina en la concepción sobrenatural de Ana que se hace realidad en ese momento.

Al margen de la reja, el encuentro fue objeto de un tratamiento artístico detenido en la capilla. En la fachada de la institución se localiza un altorrelieve en piedra de idéntico tema que formó parte de la portada primitiva, recompuesta en fechas posteriores. Asimismo una rica capa pluvial bordada, de mediados del siglo XVI, vuelve a reproducir la iconografía preconcepcionista del Abrazo.

Destaca en la reja, la ausencia de referencias heráldicas. Aspecto aclarado en una carta dirigida desde Roma por D. Gutierre a los gobernadores y consiliarios de la capilla, fechada el 25 de febrero de 1525: “*Cuando yo comencé esta santa obra la ofrecí a Nuestro Señor y a su gloriosa Madre; y por ser suya, y yo no buscar los honores y vanidades del mundo, nunca he escrito ni consentido que se pusieran mis Armas en la dicha Capilla ni en cosa suya; y así ruego a Vuestras mercedes que no consientan poner Armas mías ni menos de mis parientes, ni menos de otra cualquiera persona; sino por todo, donde fuera menester se ponga el escudo de Nuestra Señora con sus doncellas hincadas de rodillas, y como les da las dotes lo mas devotamente que posible fuere*<sup>6</sup>”.

6. Carta incluida en la edición comentada de la obra de G. González Doncel. p. XXVII. El escudo debe identificarse con el existente.

La iconografía de la *Virgen tota pulchra* aparece sobre el arco toral de acceso a la capilla, en un relieve pintado y ejecutado sobre yeso que fue adoptado como escudo heráldico de la institución, variándose la idea inicial de D. Gutierre<sup>7</sup>. Rodeada de una inscripción donde se elogia la práctica de las virtudes, la representación se ciñe a los modelos desarrollados en los *libros de Horas*<sup>8</sup>, una imagen orante de la Virgen rodeada de los símbolos de la letanía y contemplada desde las alturas por la figura de Dios Padre. Puesto que la carta del fundador se fecha en 1525, habrá que retrasar la ejecución del escudo y enlazarla con las labores de ornamentación de la capilla que prosiguen en estos años. El ejemplo es interesante, tanto por el tema como por no haber sido objeto de atención; interesante también por su ubicación, en línea con los temas preconcepcionistas de la reja; abrazo y árbol de Jessé, lo que implica una elección premeditada. El relieve, aunque es posible que se labrase con la construcción de la capilla, ofrece muchos retoques, lo que hace pensar en una copia del XVII, momento en que se remodela la capilla y se procede a una nueva decoración que afecta a los muros. De hecho, existe un pago al pintor Ambrosio de Valois por dorar el retablo y pintar el arco toral<sup>9</sup>. Tampoco conviene olvidar la última restauración llevada a cabo en 1920 que, de alguna manera, pudo alterar la yesería.

Como se ha comentado anteriormente, la capilla se ornamentó con un retablo encargado a Juan de Borgoña, trayéndose de Toledo en 1523, y fue completado con tableros de talla realizados por los maestros entalladores Gutierre Gierero y Juan López de Velasco<sup>10</sup>. Se trata de una obra que no se conserva pero a la que podría vincularse el escudo con el tema de la *Virgen tota pulchra*, guardado en el patio, y que pudo formar parte de él. El altorrelieve vuelve a mostrar a la Inmaculada con las connotaciones de la *Tota Pulchra*, rodeada de símbolos con cartelas: sol, luna, puerta, pozo, fuente, rosal, vara florida, jardín cerrado, palma, lirio, olivo, espejo, ciudad de Dios, estrella y torre. Sobre estos símbolos, la figura de Dios Padre con la inscripción alusiva a la Virgen: *TOTA PULCHRA EST MARIA ET MACULA NON ES IN TE*. La representación se inserta en un tondo, doblemente moldurado, con las inscripciones *CARITAS, PURITAS, FIDES* y *SPES* en la orla interna, acompañada de otra inscripción, con visos de jeroglífico en la cara exterior: *LA MAS ALTA ES CARIDAD DESTAS TRES QUE DAN AL ALMA CON LIMPIEZA Y PURIDAD EL FRUTO DE OLIVO Y PALMA*. Posiblemente debida a D. Gutierre, la inscripción es una reivindicación de las virtudes expresadas en el tondo y, especialmente, de la caridad, auténtica alma de esta institución mariana, y cuya práctica llevaría al fiel cristiano a lograr la paz eterna, según se expresa en la cita.

Adecuadamente justificadas en su *Doctrina*, la reivindicación de las virtudes que realiza D. Gutierre resulta en cierto modo novedosa —no debe olvidarse que la Fe fue una de las

7. *donde fuere menester se ponga el escudo de Nuestra Señora con sus doncellas hincadas de rodillas y como les da las dotes* p. XXVII. Carta a los señores gobernadores y consiliarios, 25 febrero 1525.

8. MÅLE, E.- *L'art religieux de la fin de Moyen Âge en France*. Paris 1925. p. 214. Al respecto ver asimismo L. TRAMOYERES BLASCO.- "La purísima Concepción de Juan de Juanes: orígenes y vicisitudes de esta famosa pintura". *Archivo de Arte Valenciano*, 3. (1917). p. 115-116. Para el caso de la provincia de Jaén, M<sup>a</sup> S. LAZARO DAMAS.- *Iconografía mariana en el arte de Jaén: la vida de la Virgen*. Tesis Doctoral inédita. Universidad de Granada 1995.

9. Archivo de la Santa Capilla. Libro de cuentas. Libramiento de 26 de noviembre de 1706.

10. ORTEGA SAGRISTA, R.- op. cit. p. 26.

cuestiones planteadas en Trento y origen del Concilio, y que las virtudes serán objeto de reafirmación contrarreformista— pero sumamente coherente con la empresa moral y benéfica que representaba la institución fundada. Puesto que la práctica de la Caridad, a todos los niveles, era su fin esencial se justifica la reivindicación de la misma, virtud superior a la Fe y a la Esperanza, y sin la cual estas dos no tienen efectividad. En cuanto a la Pureza, a ellas asociada, se justificaba dada su dedicación a la Inmaculada y las destinatarias de los beneficios de las dotes: doncellas pobres. Pureza y Caridad se convierten, en definitiva, en símbolo y resumen de la institución en sí.

En 1699 se procedió a sustituir el viejo retablo de la *Santa Capilla* por otro nuevo, que seguiría defendiendo e interpretando el viejo concepto inmaculista y que formaría parte del nuevo programa iconográfico, realizado en ella. El retablo fue realizado por Andrés Bautista Carrillo con una calle única, ocupada por el acceso al camarín donde se veneraba la imagen titular, disponiéndose en el ático un lienzo de la Inmaculada; todo ello dorado por Ambrosio de Valois a quien se viene atribuyendo la mencionada pintura y del que se guardan otras en esta parroquia<sup>11</sup>.

El lienzo muestra una, muy personal, interpretación del tema de la Inmaculada, en perfecta simbiosis con el de *Nueva Eva*. La Virgen, en una gloria sobre los abismos, toma parte activa en la interpretación de la cita del Génesis: *IPSA CONTERET CAPUT TUUM*, al descender una pierna del creciente lunar para pisar con su pie desnudo la serpiente que aflora bajo ella. Dentro de un esquema muy humano, su cuerpo deja traslucir la repulsa que el contacto físico con el reptil le inspira, manteniendo sus brazos elevados preventivamente y la cabeza baja, atenta a la reacción de la serpiente. Su rostro muestra el mismo recelo, con un gesto de mohín y asco. Ni puttis, ni atributos, ni símbolos apocalípticos, salvo la luna, están presentes en esta visión inmaculista en la que María asume, directa y activamente, el papel reservado para ella en la obra de la Redención.

Si se tiene en cuenta el panorama existente en estas fechas, el lienzo giennense supone una singular aportación en unos momentos en los que, la representación de María, se ha convertido en convencional por lo que conviene aclarar el origen de esta composición y su vinculación a unos comitentes cultos. Nada aclaran los libros de esta institución al respecto, ni el contrato del retablo con Carrillo. Puede suponerse que, ante el tema general propuesto, los gobernadores de la Santa Capilla dejaron la composición en manos de Valois. Una composición que pudo inspirarse en un grabado y, más concretamente, en la Inmaculada que Rubens realizase para el marqués de Leganés. La posición de cabeza, tronco y brazos demuestra un influjo de este lienzo así como la desnudez del pie y la actividad general de la figura; no así el fondo y el resto del lienzo, simplificado al máximo, con el fin de destacar el protagonismo de María.

La capilla cubre sus muros laterales con sendos lienzos de la *presentación de la Virgen* y de la *purificación*, realizados entre 1699 y 1706<sup>12</sup> y que podrían vincularse con Ambrosio de

11. Remitimos nuevamente al estudio de Ortega Sagrista sobre esta capilla. Un estudio más pormenorizado del retablo se encuentra en M<sup>a</sup> L. de ULIERTE VÁZQUEZ op. cit. p. 137-140

12. Archivo de la Santa Capilla.- legajo sin ordenar. Pagos.

Valois en razón de su trabajo en esta capilla. Definidos en los libros de fábrica de la institución como "*perspectivas*", ambos temas se desarrollan, efectivamente, como un gran juego de perspectiva con el fin de proporcionar una dilatación o profundidad ilusoria a un espacio reducido pero, también, como temas secundarios de un programa inmaculista que exalta la idea de la Corredención de María. No en vano y al margen de su significado como símbolo de la vocación sacerdotal, el episodio de la *presentación* de María se interpreta en el Protoevangelio con las connotaciones de futura mediadora en la obra de la Redención y, por lo tanto, como receptáculo elegido para la Encarnación de Cristo. La idea de la mediación de María se completa con el episodio de la Purificación y Presentación de Jesús que implica la aceptación sumisa y voluntaria de la Virgen del futuro sacrificio de Cristo, expresado mediante la presencia del anciano Simeón y de la profetisa Ana, y mediante el ofrecimiento de Jesús. Se expresa de esta manera la doctrina de la cooperación de María en la obra de la Redención que, expuesta ya en los textos de San Bernardo, triunfa plenamente entre los teólogos y los escritores católicos del siglo XVII.