

*Tota pulchra es amica mea
et macula non est in te:*
Azulejería talaverana immaculista

Fernando GONZÁLEZ MORENO
Universidad de Castilla-La Mancha

Resulta significativo que una de las observaciones sobre la religiosidad de los españoles recogidas por los franceses Gustave Doré y Charles Davillier con motivo de su viaje por España entre 1861 y 1863 hiciese referencia a que

«desde tiempo inmemorial el dogma de la Inmaculada Concepción se admitió en España. Aún más, es una creencia eminentemente popular. [...] Casi no hay lugar, lo mismo en las calles que en las iglesias, en donde no se vea representada a la Santísima vestida de azul y blanco, con unos lirios en un jarrón, emblema de la pureza. Este motivo se pintaba antiguamente con mucha frecuencia sobre los azulejos que se incrustaban en las fachadas de las casas, y hemos visto en Córdoba muchas de estas pinturas tutelares. «En la puerta de la mayoría de las casas –dice Mme. D^a Aulnoy¹– hay un cuadro de cerámica en donde se ve la salutación Angélica con estas palabras: María fue concebida sin pecado original»².

Este testimonio refleja con gran acierto el arraigo que la defensa de la teoría inmaculista tuvo en nuestro país, convirtiéndose en una seña de identidad de la espiritualidad española siglos antes de producirse la promulgación del dogma. La bula *Ineffabilis Deus* de Pío IX estableció en 1854

«que la beatísima Virgen María fue preservada inmune a toda mancha de culpa original en el primer instante de su concepción por singular gracia y privilegio de Dios omnipotente»³.

Sin embargo, en España, ya existía desde el siglo xv una muy notable devoción concepcionista, pudiéndose incluso remontar al siglo

1. Autora de *Viaje por España* (1679).

2. DORÉ, G. y DAVILLIER, Ch., *Viaje por España*, Madrid 1988, t. 2, pp. 36 y 38.

3. GARCÍA GUTIÉRREZ, F., “El Dogma de la Inmaculada Concepción de María: 150 años después”, en *Inmaculada. 150 años de la proclamación del dogma*, Córdoba 2004, p. 39.

XII la celebración de la primeras fiestas en alusión a la Concepción de María⁴.

La cita de Doré y Davillier nos interesa igualmente porque pone de manifiesto el importante protagonismo desempeñado por el arte, la imagen, dentro de este proceso de defensa de la inmaculada concepción de María; *casi no hay lugar, lo mismo en las calles que en las iglesias, en donde no se vea representada a la Santísima*. Para la Iglesia, el icono, debidamente encauzado y controlado por los censores y por la Inquisición, se convirtió en una herramienta con la que aleccionar al pueblo y moverle a la piedad y a la Fe, darle a conocer la Verdad revelada conmoviéndole⁵. Así quedó concretado en el concilio de Trento, en cuya sesión xxv de diciembre de 1563 se defendió mediante el *Decreto sobre la invocación, la veneración y las reliquias de los santos y sobre las imágenes sagradas* la exaltación de la imagen como medio para difundir la veneración a Cristo, a la Virgen y a los santos, ejemplos de conducta virtuosa y modelos a seguir por los fieles;

«enseñen además –se indicaba en el mencionado decreto⁶– que las imágenes de Jesucristo, de la Virgen Madre de Dios y de los demás santos deben ser expuestas y conservadas, principalmente en los templos, y que ha de tributárseles el honor y la veneración debidos [...] enseñen también con diligencia los obispos que, a través de las historias de los misterios de nuestra redención expresadas en pinturas y otras representaciones, el pueblo es ilustrado y conformado en la conmemoración y en la asidua veneración de los artículos de la fe».

Artistas e Iglesia se encargaron de fijar aquellos modelos, en el caso de la *Inmaculada Concepción* especialmente abstractos y eruditos, que sirviesen para potenciar esta devoción y encauzar la espiritualidad popular, convirtiéndose en imágenes con una gran demanda por parte del conjunto de la sociedad. En este sentido, recuperando una vez más la cita con la que habría este estudio, la pintura sobre

4. Véase LÓPEZ-FE y FIGUEROA, C. M^ª, “Sine Labe Concepta. De una Piadosa creencia al Dogma”, en *Inmaculada. 150 años de la proclamación del dogma*, Córdoba 2004, pp. 41 – 69.

5. Véase MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P., “La creación de imágenes. Propaganda y modelos devocionales en la Española del Siglo de Oro”, en *Religiosidad popular y modelos de identidad en España*, Cuenca 2000, pp. 215 – 239.

6. Véase en GARRIGA, J., *Fuentes y documentos para la Historia del Arte. Renacimiento en Europa*, Barcelona 1983, t. IV, pp. 345 – 349.

azulejos, quizás por ser una de las artes con un sentido más popular, incorporó con asiduidad la representación de temas inmaculistas; *este motivo se pintaba antiguamente con mucha frecuencia sobre los azulejos que se incrustaban en las fachadas de las casas*. Así la cerámica valenciana y la andaluza⁷, o aquella sobre la que se centra este estudio: la de Talavera de la Reina.

La azulejería talaverana, coincidiendo con su periodo de mayor florecimiento a finales del siglo XVI, se sumó con fuerza a la difusión de la imagen inmaculista, incorporando a sus repertorios algunos de los principales temas empleados por los pintores para referirse a la inmaculada concepción de María⁸. Cabe tratar en primer lugar uno de los modelos de representación que, muy habituales en la Edad Media, comienzan a abandonarse en el siglo XVI ante la implantación de otras fórmulas más eficaces; me refiero a la representación del *Árbol de Jesé*, el árbol genealógico de Cristo desde Jesé, padre del rey David (Is. 11, 1-3; Mt. 1, 1 – 17; y Lc. 3, 23 – 38). A través de este tema, de amplia presencia en la pintura de los Países Bajos, se buscaba reforzar la imagen de María como Virgen (Virga / vara) y madre del Salvador⁹. Sin embargo, la representación resultaba conflictiva, ya que esta genealogía no conducía a la Virgen, sino a José, tal y como la azulejería talaverana nos muestra en dos ejemplos: la *Genealogía de Cristo* dispuesta en el atrio de la basílica del Prado de Talavera de la Reina (Toledo) y la situada en la nave del Evangelio en el mismo templo; la primera, en un pésimo estado de conservación, de finales del siglo XVI y la segunda de 1636. Ésta última, a cuyo co-

7. Sirvan como ejemplo de la cerámica de estos ámbitos la placa en reflejo metálico de la *Inmaculada Concepción* del siglo XVIII que se conserva en el Museo Nacional de Cerámica *González Martí* (Valencia), el panel del mismo tema de 1783 del Museo de *L'Almudí* en Xátiva (Valencia) y el panel –parte de un frontal de altar– de principios del siglo XVII atribuido al taller de Hernando de Valladares (Colección particular, Córdoba).

8. Si bien sólo voy a referirme a piezas de la azulejería talaverana, debo señalar que también la loza fue decorada en algunas ocasiones con esta temática. Sirva como ejemplo el aguamanil de la primera mitad del siglo XVIII que se conserva en el Museo de Cerámica *Ruiz de Luna* de Talavera de la Reina (Toledo). Esta obra nos muestra a la Virgen como *Tota Pulchra* sobre el globo terráqueo y el cuarto creciente lunar, pisando la serpiente y rodeada por cuatro de las letanías lauretanas: la palmera, el ciprés, la puerta cerrada y la torre.

9. Véase GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M., “Reflejos de la perfecta hermosura. Escultura, iconografía y devoción inmaculista en Sevilla”, en *Inmaculada. 150 años de la proclamación del dogma*, Córdoba 2004, pp. 105 – 109.

mienzo se dispone *San Mateo*, muestra la relación de los antepasados de Cristo desde Abraham hasta Eleazar¹⁰, si bien la presencia de una inscripción partida nos indica que, originariamente, la genealogía se completaba con Mattán, Jacob y José. Todos los personajes aparecen dispuestos en hornacinas conformando una galería fingida, y no según el esquema tradicional que presentaba a Jesé tumbado y como origen de un árbol genealógico en el que se disponían los diferentes antepasados de la Virgen. Vemos como, por tanto, y pese a la influencia que la pintura flamenca tuvo en la azulejería talaverana, ésta ya no adopta un tema netamente gótico, sino que va a preferir otros modelos de representación mejor definidos¹¹.

Las escenas alusivas a la *Parentela de María* o la *Santa Ana Triple*, empleadas desde la Edad Media para referirse a la sobrenatural concepción de María¹², potenciando en este caso la figura de santa Ana, tampoco gozaron de especial presencia en la azulejería talaverana. Tan sólo puedo citar el frontal de altar del retablo de *Santa Ana* en la iglesia parroquial de Mombeltrán (Ávila, 1573), en el que se nos muestra a la Virgen y el Niño, Santa Ana y San Joaquín, y un panel en el que se nos muestra a *Santa Ana amamantando a la Virgen* conservado en la iglesia parroquial de Piedraescrita (Toledo, finales del siglo XVI); piezas que debemos poner en relación con el conjunto de obras que, ya desde el siglo XIV, propiciaron la exaltación de santa Ana como madre de una muchacha concebida sin mancha y abuela del Redentor. Me interesa destacar en mayor medida el último panel citado, el cual debe ser vinculado a otros dos que son los que realmente confieren al conjunto el planteamiento inmaculista. Me refiero a *Santa Ana y el nido de pájaros* y el *Abrazo ante la Puerta Dorada*. El *Abrazo ante la Puerta Dorada* o el *Abrazo Místico* es una de las escenas que, a diferencia de las comentadas hasta ahora, sí fue-

10. Abraham, Isaac, Jacob, Judá, Fares, Esrom, Aram, Aminadab, Naassón, Salmón, Booz, Obed, Jesé, David, Salomón, Roboam, Abiá, Asaf, Josafat, Joram, Ozías, Joatam, Acaz, Ezequías, Manasés, Amón, Josías, Jeconías, Salatiel, Zorobabel, Abiud, Eliakim, Azor, Sadoq, Aquim, Eliud y Eleazar.

11. Circunstancia bien diferente se da en la azulejería sevillana de la primera mitad del siglo XVI, donde resultó crucial la influencia directa del italiano Francisco Niculoso el Pisano, conocedor de estampas flamencas. Recordemos dos de las obras más emblemáticas de este pintor: el retablo de la *Visitación* (Reales Alcázares, Sevilla, 1504) y el retablo mayor de la Iglesia del Monasterio de Tentudía (Calerá de León, Badajoz, 1518); ambas piezas decoradas con el motivo del *Árbol de Jesé*.

12. Véase GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M., o.c., pp. 109 – 116.

ron recogidas de la tradición medieval por parte de la azulejería renacentista talaverana. El episodio, procedente de los *Evangelios Apócrifos* (*Protoevangelio de Santiago*, 4; y *Evangelio del Pseudo Mateo*, 3, 5), narra el momento en el que san Joaquín, que había permanecido retirado entre los pastores, y Santa Ana se encuentran ante la Puerta Dorada de Jerusalén; instante que se tomó como símbolo de la pura y limpia concepción de María. La escena, tal y como podemos contemplarla en el citado panel, en el perteneciente al retablo de la *Imposición de la casulla a San Ildefonso* en la Iglesia Parroquial de Maqueda (Toledo, 1568) (fig. 1) y en el frontal de altar con-



Fig. 1: *Abrazo ante la Puerta Dorada*. Detalle del retablo de la *Imposición de la casulla a San Ildefonso* (Iglesia Parroquial, Maqueda, Toledo, finales del siglo XVI)

servado en el Museo Arqueológico Nacional (Madrid, finales del siglo XVI)¹³, se resuelve en los tres casos de forma idéntica –siguiendo como modelo una misma estampa–, mostrando a los dos santos ante un gran arco mientras un ángel une sus cabezas.

El panel de Piedraescrita, como ya he señalado, se completa con la presencia de otro que alude a *Santa Ana y el nido de pájaros*, pasaje de especial singularidad. Procedente también de los *Evangelios Apócrifos* (*Protoevangelio de Santiago*, 3, 1-2; *Evangelio del Pseudo Mateo*: 2, 2), el episodio narra como Santa Ana,

«habiendo elevado sus ojos al cielo, vio un nido de pájaros en el laurel y se lamentó de nuevo para sí, diciendo: «¡Ay de mí! ¿Por qué habré nacido y en qué hora habré sido concebida? He venido al mundo para ser como tierra maldita entre los hijos de Israel; éstos me han colmado de injurias y me han barrido del templo de Dios. ¡Ay de mí! ¿A quién me asemejo yo? No a las aves del cielo, puesto que ellas son fecundas en tu presencia, Señor»¹⁴.

La narración sirve como preludio al posterior pasaje del *Abrazo ante la Puerta Dorada* y permite, por tanto, reforzar el carácter milagroso de la concepción de María.

Las diferentes escenas anteriormente descritas acabaron siendo relegadas ante la implantación a finales del siglo XVI del que fue el modelo de representación definitivo de la inmaculada concepción de María: la Virgen *Tota Pulchra*. Este nuevo tipo iconográfico nos muestra a la Virgen sola, sin el Niño, con el propósito de reforzar ante el fiel la idea de la pureza mariana mucho antes de la propia concepción de Cristo¹⁵. Para ello, se recurrió en primer lugar a la descripción dada por San Juan de la mujer apocalíptica: «una Mujer, vestida del sol, con la luna bajo sus pies, y una corona de doce estrellas sobre su cabeza¹⁶»; mujer identificada como la nueva Eva, madre

13. De las tres piezas citadas, el conservado en Madrid es el que muestra una composición más desarrollada, incluyéndose un pastor tras san Joaquín, en recuerdo de su vida retirada tras ser expulsado del Templo por no tener descendencia, y varias doncellas junto a Santa Ana.

14. *Protoevangelio de Santiago*: 3, 1-2.

15. Véase TRENS, M., *Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid 1946; GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M., o.c., pp. 118 – 121; y BANDA y VARGAS, A. de la, “La Inmaculada en la Pintura Española”, en *Inmaculada. 150 años de la proclamación del dogma*, Córdoba 2004, pp. 135 – 155.

16. Ap. 12, 1.

del Mesías y, por tanto, con la Virgen. En la azulejería talaverana encontramos un panel que alude a esta *Visión de San Juan*. La pieza, conservada en la iglesia parroquial de Piedraescrita (Toledo, finales del siglo XVI), nos muestra a San Juan en la isla de Patmos, junto al águila con el que se identifica como evangelista, contemplando la aparición de una figura alada en actitud de oración y sobre el creciente lunar. Si bien la comprensión de este panel puede resultar equívoca, ya que la figura alada recuerda más a la de un ángel que a la de la mujer apocalíptica, su sentido queda clarificado teniendo en cuenta otras representaciones de esta escena. En particular, si examinamos la correspondiente estampa del grabador Jan Sadeler, *Visión Apocalíptica de San Juan*, ya que los pintores de azulejos talaveranos recurrieron con frecuencia a este tipo de estampas¹⁷. En este grabado, observamos fielmente todos los elementos del pasaje del *Apocalipsis*: la mujer vestida de sol (rodeada por ráfagas), sobre el creciente lunar, con una corona de doce estrellas, ante el Dragón de siete cabezas coronadas y junto a dos ángeles que portan al recién nacido. Pero además, y este es el elemento que más nos interesa ahora, la mujer aparece alada en referencia a que «cuando el Dragón vio que había sido arrojado a la tierra, persiguió a la Mujer que había dado a luz al Hijo varón. Pero se le dieron a la Mujer las dos alas del águila grande para volar al desierto, a su lugar, lejos del Dragón»¹⁸. La figura alada del panel de azulejos, pese a omitir la corona de doce estrellas, queda por tanto claramente identificada como la mujer apocalíptica.

La representación aislada de la Virgen como *Tota Pulchra* la encontramos en el frontal altar de la *Inmaculada* de la Catedral de Córdoba de finales del siglo XVI. La pieza, donde se nos presenta a la Virgen en actitud de oración, sobre el creciente lunar y rodeada por ráfagas (vestida de sol), resulta excepcional por cuanto este modelo de la Virgen sola no fue especialmente difundido¹⁹, sino que pronto

17. El empleo de estampas de Jan Sadeler por parte de los pintores de azulejos talaveranos queda constatado al analizar obras como el panel de la *Anunciación* en el Monasterio de la Encarnación de Talavera de la Reina (Toledo, inicios del siglo XVII), pieza donde se reproduce el grabado con el mismo tema de Sadeler.

18. Ap. 12, 13-14.

19. En la Iglesia Parroquial de Candeleda (Ávila), se halla un panel de finales del siglo XVI que, en principio, también podríamos considerar como otra excepcional representación de la *Inmaculada* sin las letanías lauretanas, apareciendo sobre el creciente lunar, pisando a la serpiente y sostenida por cuatro ángeles. Sin embargo, cabe señalarse que esta imagen no alude a la *Inmaculada*, sino a la *Asunción* y *Co*

pasó a ser completada con toda una serie de símbolos alusivos a la pureza de María y a su inmaculada concepción. Estos símbolos, conocidos como *Letanías Lauretanas* por haber sido adoptadas en el santuario mariano de Loreto²⁰, pasaron a rodear la figura de la Virgen conformando un fondo, según la pericia de los pintores, más o menos realista. Éste fue el modelo que Vicente Juan Macip, Juan de Juanes, a partir de las visiones del jesuita P. Martín Alberro y de las descripciones de sor Isabel de Villena²¹, plasmó en su representación de la *Inmaculada Concepción* (1577) de la iglesia de la Compañía de Jesús en Valencia²²; obra que sirvió para tipificar en España la imagen inmaculista y que fue tomada como modelo por posteriores pintores.

El Museo de Cerámica *Ruiz de Luna* de Talavera de la Reina (Toledo) conserva una de las más completas imágenes de la *Inmaculada Concepción* elaborada por la azulejería talaverana siguiendo el modelo comentado; se trata del tríptico de la *Inmaculada Concepción* de finales del siglo XVI (y paneles añadidos a mediados del siglo XVIII) (fig. 2). En el panel central, enmarcada por una estructura arquitectónica fingida con el lema “TOTA PULCHRA EST MARIA”, observamos la representación de la Virgen *Tota Pulchra* o Inmaculada Concepción rodeada por dieciocho de las *Letanías Lauretanas*. La orden de los franciscanos –no debemos olvidar que el panel que analizó se realizó para el convento de concepcionistas franciscanas de Talavera de la Reina (Toledo)– fue una de las primeras en defender la inmaculada concepción de María, iniciando ya desde el siglo XIII un notable proceso destinado a conformar la iconografía de la *Virgen Tota Pulchra*²³. Para ello, se recurrió a la descrita imagen de la *Virgen Apocalíptica* –sin el Niño en brazos–, coronada por doce estre-

ronación de la Virgen. La presencia de la serpiente es el resultado de una reciente “restauración” sobre el panel original, alterando de este modo la correcta lectura del panel.

20. Compuestas hacia el 1500 a partir de versos del *Cantar de los Cantares* –la misma denominación de *tota pulchra* se extrae de este libro–, del *Génesis*, del *Eclesiástico*, de los *Salmos*, del *Libro de la Sabiduría*, del *Libro de Ezequiel* y de himnos litúrgicos, fueron aprobadas en 1587 por Sixto V. Letanías a la Virgen ya existían desde el siglo XII, como las conservadas en el *Misal de Maguncia*.

21. Abadesa del Monasterio de la Trinidad de Valencia.

22. En esta representación, la Virgen aparece sobre el creciente lunar, rodeada por quince de las letanías lauretanas y coronada por la Santísima Trinidad.

23. Recordemos que el dogma de la Inmaculada Concepción no fue promulgado hasta 1854 por parte del Papa Pío IX en la bula *Ineffabilis Deus*.



Fig. 2: Detalle del tríptico de la *Inmaculada Concepción* (Museo de Cerámica Ruiz de Luna, Talavera de la Reina, Toledo, finales del siglo XVI)

llas y rodeada por una serie de símbolos extraídos de los textos bíblicos que, seleccionados entre los siglos XV y XVI, pasaron a conformar las *Letanías Lauretanas*. La representación de la Inmaculada del Museo de Cerámica *Ruiz de Luna* nos muestra una iconografía que aún se está gestando y que oscila entre la planteada por Vicente Juan Macip (Iglesia de la Compañía de Jesús, Valencia, 1577) y las definitivas de Zurbarán (Catedral de Sevilla, 1625-1630), que fue ratificada por Francisco Pacheco en su *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas* (1649)²⁴, y de José Ribera (Convento de Agustinas Descalzas, Salamanca, 1635). En el panel que centra nuestra atención, la Virgen se dispone orando, con manto blanco-azul y túnica jacinto (naranja), doblemente coronada y nimbada, sobre el creciente lunar con cabeza de querubín y ante un fondo de ráfagas (vestida de sol). En torno a ella, dieciocho emblemas marianos que han sido extraídos del grabado de la *Inmaculada* de Cornelis Cort²⁵:

- Sol (Cant. 6, 9: *Electa ut sol*).
- Olivo (Si. 24, 19: *Quasi oliva speciosa*).
- Flores (Cant. 2, 12: *Flos campi*).
- Templo de Dios (Gn. 28, 10 y ss.: *Templum Dei*).
- Ciudad de Dios (Sal. 86, 3: *Civitas Dei*).
- Pozo (Cant. 4, 15: *Puteus aquarum viventium*).
- Torre (Cant. 4, 15: *Turris David cum propugnaculis*).
- Plátano (Cant. 24, 14: *Quasi plantanus exaltata sum*).
- Huerto cerrado (Cant. 4, 12: *Hortus conclusus*).
- Espejo (Sap. 7, 26: *Speculum sine macula*).
- Fuente (Cant. 4, 12: *Fons signatus*).
- Puerta cerrada (Ez. 44, 1: *Porta clausa*).
- Rosal (Si. 24, 14: *Quasi plantatio rosae in Herico*).
- Ciprés (Si. 24, 13: *Quasi cypressus in monte Syon*).
- Cedro (Si. 24, 13: *Quasi cedrus exaltata in Libano*).
- Palmera (Si. 24, 14: *Quasi palma exaltata in Cades*).
- Luna (Cant. 6, 10: *Pulchra ut Luna*).
- Estrella (*Himno litúrgico: Stella maris*).

24. Al propio Francisco Pacheco se deben varias *Inmaculadas*, como la del Palacio Arzobispal de Sevilla (1610), la de la Catedral de Sevilla (1619) o la de la Parroquia de San Lorenzo de Sevilla (1624).

25. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M^º. (Edit.), *Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial*, Madrid 1993, t. III, p. 99. Del mencionado grabado no se han retomado los emblemas alusivos a los lirios, a la puerta cerrada, a la escalera del cielo y al Dragón de siete cabezas vomitando un río de agua. Tampoco se ha seguido el mismo modelo de Virgen, a la cual Cornelis Cort representa con el Niño.

Nos encontramos por tanto ante una muy cuidada representación de la Virgen *Tota Pulchra* cuya iconografía, teniendo en cuenta que el panel fue realizado para un convento de monjas concepcionistas, debió de ser dirigida desde el propio convento. Esto dota a la pieza de un especial interés, ya que podemos considerarla como una de las representaciones más antiguas (h. 1580) dentro del proceso de consolidación de la iconografía de la Inmaculada Concepción que en España tuvo lugar a finales del siglo XVI e inicios del XVII. Este tríptico es, por tanto, un claro manifiesto a favor de la Inmaculada Concepción de María, pero, sobre todo, el recordatorio del importante papel que los franciscanos estaban desempeñando en este proceso. De este modo, el tríptico se completa con sendos paneles en los que observamos a *San Francisco de Asís* y a *San Antonio de Padua*, las columnas del panel central se ornamentan con un cordón franciscano enrollado a ellas y el frontón triangular que remata el conjunto se decora con el emblema franciscano (el brazo de Cristo se cruza con el de san Francisco ante la cruz); elementos de la iconografía franciscana que quedan indisolublemente unidos a los de la iconografía concepcionista (la Virgen *Tota Pulchra*, las *Letanías Lauretanas* y el lema TOTA PULCHRA EST MARIA).

La imagen de la Virgen *Tota Pulchra* junto a las *Letanías Lauretanas* la encontramos también en la basílica del Prado de Talavera de la Reina (Toledo) formando parte del ciclo de la *Vida de la Virgen* que se sitúa en el lateral de la Epístola²⁶. La imagen de la Virgen, especialmente destacable por la calidad de su dibujo y de su colorido, resulta muy próxima a la descripción que pocos años después daba Francisco Pacheco al recomendar cómo debía representarse la

«Inmaculada Concepción; no tiene niño en los brazos, antes tiene puestas las manos, cercada del Sol, coronada de Estrellas, i la Luna a sus pies [...] en la flor de su edad de doze a treze años, hermosísima niña, lindos i graves ojos, nariz y boca perfectísima, i rosadas mejillas, los bellísimo cabellos tendidos de color de oro, en fin quanto fuere posible al humano pincel»²⁷.

26. El panel original de 1636, en un pésimo estado de conservación y de colocación de los azulejos que lo conforman, se conserva en el zaguán de entrada a la Basílica tras ser sustituido en 1948 por una réplica de la fábrica *Nuestra Señora del Prado*.

27. PACHECO, F., *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*, Madrid 1649, pp. 481 y 482.

Este panel es fiel al modelo que defendía Pacheco incluso en la forma de representar la luna a los pies de la Virgen, con los cuernos hacia la parte inferior ya que

«es evidente entre los doctos mathematicos, que si el Sol i la Luna se carean ambas puntas de la Luna an de verse hazia abaxo; de suerte que la Muger no estava sobre el concavo sino sobre el convexo»²⁸.

Planteamientos que fueron refrendados posteriormente por Juan Interián de Ayala en su obra *El Pintor christiano y erudito* (1782)²⁹. Ambos autores defendieron también que la Virgen debía aparecer vestida “con túnica blanca, i manto azul; que así apareció esta Señora a doña Beatriz de Silva Portuguesa, que se recogió después en Santo Domingo el Real en Toledo, a fundar la Religión de la Concepción purísima”³⁰; sin embargo, en este aspecto difiere nuestro panel, ya que, al igual que ocurría en el panel del tríptico anteriormente comentado, la Virgen se nos muestra con túnica jacinto (anaranjado) y manto blanco y azul³¹. Esta combinación de colores se mantuvo en el siglo XVI e inicios del siglo XVII; de hecho, el propio Francisco Pacheco alternó el jacinto y el azul. No obstante, las inmaculadas de Murillo terminaron por imponer el modelo de túnica blanca y manto azul, eliminándose el empleo del jacinto.

El panel se completa con un fondo de nubes a modo de rompimiento de gloria por el que se reparten ocho de las *Letanías Lauretanas* y la vista de un paisaje en el que se integran otras tres (palmera, ciprés y templo). La relación completa es la siguiente:

- Sol (Cant. 6, 9: *Electa ut sol*).
- Escalera del cielo (Gn. 28, 10 y ss.: *Scala Coeli*).
- Lirio de los valles / como el lirio entre los cardos (Cant. 2, 1 y 2: *Lilium valium / Sicut liium inter spinas*).
- Puerta del Cielo (Gn. 28, 10 y ss.: *Porta Coeli*).
- Palmera (Si. 24,14: *Quasi palma exaltata in Cades*).

28. *Ídem*, p. 483.

29. INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor christiano y erudito*, Madrid 1782, t. II, pp. 9 – 13.

30. PACHECO, F., o.c., pp. 482 y 483. Según las teorías de sor Isabel de Villena y el P. Martín Alberro. Planteamiento similar recoge INTERIÁN DE AYALA, J., o.c., pp. 11 y 12.

31. Colores defendidos por Juan de las Roelas en su obra *Hermosura corporal de la Madre de Dios* (Sevilla, 1621).

- Ciprés (Si. 24, 13: *Quasi cypressus in monte Syon*).
- Templo de Dios (Gn. 28, 10 y ss.: *Templum Dei*).
- Fuente (Cant. 4 12: *Fons signatus*).
- Pozo (Cant. 4, 15: *Puteus aquarum viventium*).
- Espejo (Sap. 7, 26: *Speculum sine macula*).
- Luna (Cant. 6, 10: *Pulchra ut Luna*).

La *Inmaculada Concepción* fue también el motivo elegido para decorar aquellas placas que, elaboradas en los alfares talaveranos o en los toledanos, sirvieron a la cofradía de la Virgen y Madre de Dios de Toledo para marcar con ellas los inmuebles de su propiedad (placas de censo). En el Museo de Santa Cruz de Toledo, perteneciente a la colección Carranza, se conserva una de estas placas; pieza de pequeñas proporciones (21'6 cms. x 16 cms) en la cual aparece la Virgen con el cabello sobre los hombros, las manos juntas en oración, coronada por doce estrellas, dispuesta sobre la luna –con los cuernos orientados hacia abajo– y pisando la serpiente causante del pecado original (muerde un fruto, manzana, con sus fauces). Este elemento, ausente en representaciones anteriores, potencia la imagen de la *Inmaculada* como la Nueva Eva tras establecerse en el Génesis que

«enemistad pondré entre ti [la serpiente] y la mujer, y entre tu linaje y su linaje: él te pisará la cabeza mientras acechas tú su calcañar»³².

La representación se completa con cuatro de las *Letanías Lauretanas* –el sol, la luna, el ciprés y el sol– y con la inscripción “SOI DE LA ANT.^a Y NOBLE COF.^a DE LA BIRG. I MADRE DE DIOS”³³. Toda la pieza se resuelve en blanco (el correspondiente al esmalte de estaño y plomo) y azul (cobalto), coincidiendo los dos colores básicos de la paleta talaverana/toledana con los colores de la *Inmaculada*.

Por último, debo referirme a una serie de conjuntos –zócalos y paneles– que, si bien no presentan a la *Inmaculada Concepción*, sí hacen referencia a ella por incluir como elementos decorativos algunos de los símbolos de las *Letanías Lauretanas*. El valor icónico alcanzado por estos emblemas permitió que comenzaran a ser utilizados de forma autónoma, sin necesidad de incluir junto a ellos la imagen de la Virgen *Tota Pulchra*, pero conservando todo su simbolismo. Así fueron empleados por los pintores de azulejos para la orna-

32. Gn. 3, 15.

33. Soy de la antigua y noble cofradía de la Virgen y madre de Dios.

mentación de los arrimaderos elaborados para ciertos espacios de devoción propiamente mariana: capillas, camarines y santuarios. Sirva como primer ejemplo una de las piezas más emblemáticas de la azulejería talaverana: los zócalos de la sacristía de la basílica del Prado de Talavera de la Reina (Toledo)³⁴. El templo, de advocación mariana, cuenta en este espacio con un programa iconográfico en el que se nos insiste, como ya viésemos en obras anteriores, en el valor de la Virgen como Nueva Eva, como la mujer encargada de traer al mundo a aquél que nos libraría del pecado original y, por tanto, como mujer libre en sí misma del pecado original. Para ello, ya no se nos muestra una representación de la Virgen *Tota Pulchra*, pues a quien se alude es a la propia Virgen del Prado dispuesta en el altar mayor de la basílica, y sólo se mantienen los emblemas de las *Letanías Lauretanas*. En cada uno de los paños del zócalo, se dispone uno de estos símbolos acompañado por una filacteria con la que queda identificado: Palma (“Qvasi palma exaltata”), Sol (“Electa ut Sol”), pozo (“Puteus Aquarum Vibentium”)³⁵ y fuente (“Fons signatus ex quo rite fons manat”)³⁶. Junto a éstos, se dispone también un jarrón con flores con el que se establece un doble simbolismo: por una parte, la referencia a María como *Vaso espiritual, vaso insigne y vaso honorable* según queda recogida en las *Letanías Lauretanas* de la Virgen de Loreto; y, por otra parte, el recuerdo a todas aquellas metáforas florales con las que se alude a María (rosa mística, lirio, flor del campo). El arrimadero cuenta además con una esmerada filigrana fingida en su parte superior e inferior en la que se incluyen escudos con textos de las *Letanías Lauretanas* (*sic lilium inter spinas*) y diferentes inscripciones en las que se alude a la pureza del agua como metáfora de la pureza mariana (*Fit purur haustu / Hauriendo Salubror*)³⁷. Entre estos escudos, hallamos uno que será retomado en posteriores obras de la azulejería talaverana; se trata de un escudo en cuyo campo aparece un ajedrezado en azul y blanco, aludiendo así a los dos

34. El conjunto fue ejecutado en 1726 y 1761 por parte de tres diferentes alfares: el de los López de Sigüenza, el de los Rodríguez y el de los Moya.

35. Se respeta la ortografía original de los paneles.

36. Desafortunadamente, el inadecuado estado de conservación en el que se encuentra este conjunto impide conocer el total de los emblemas representados. Así, una inscripción fragmentada (“MPIS”) podría aludir a “Flos campis”.

37. Una vez más, la deficiente conservación del conjunto –algunas de estas inscripciones se encuentran partidas o descolocadas– me impide precisar ahora el contenido de estos escudos, debiendo ser objeto de un posterior y más detallado estudio.

colores que tanto Francisco Pacheco como Interián de Ayala³⁸ defendieron como propios y representativos de la Inmaculada Concepción.

El discurso establecido a través de estos elementos e inscripciones queda completado al incluirse tres paneles alusivos a la *Tentación de Adán y Eva*, la *Expulsión del Paraíso* y *Adán trabajando la tierra*. Con estas escenas se nos recuerda que la Virgen María fue concebida sin mancha, sin ese pecado original, ya que de ella nacería aquél destinado a redimir a la humanidad de ese mismo pecado original. Se enlaza así con la imagen de la Virgen como la Nueva Eva, la mujer que pisará la cabeza de la serpiente³⁹, y con la mujer apocalíptica, madre del que «ha de regir a todas las naciones con cetro de hierro⁴⁰.»

En el camarín de la iglesia de Santa María la Mayor de Alcázar de San Juan (Ciudad Real), encontramos otro conjunto de azulejería en el que los emblemas de las *Letanías Lauretanas* también fueron empleados con independencia de la imagen de la Virgen *Tota Pulchra*⁴¹. En este caso, en el suelo de acceso al camarín, se ha fingido una fuente (*Fons signatus ex quo rite fons manat*) –apoyada sobre leones y con una gran riqueza de detalles–, un ciprés (*Quasi cypressus in Monte Syon*) y una palmera (*Quasi palma exaltata in Cades*). A estos emblemas, más claramente representados, hay que sumar otros dos que aparecen entrelazados con la rocalla de los zócalos o rematándola: la rosa (*Quasi plantatio rosae in Herico*) y la concha. En cuanto a este último elemento, que hasta ahora no habíamos encontrado en ninguna otra pieza de la azulejería talaverana, debemos tener en cuenta que la literatura medieval propició la creencia de que las perlas nacían al recibir las conchas el rocío emanado del sol;

«hay en el mar –se nos indica en el bestiario medieval El Fisiólogo⁴²– una piedra que llaman sóstoros. De madrugada, antes de la sa-

38. PACHECO, F., o.c., pp. 482 y 483; e INTERIÁN DE AYALA, J., o.c., pp. 11 y 12.

39. Gn. 3, 15.

40. Ap. 12, 5.

41. Según la inscripción que aparece en el propio zócalo, este camarín fue acabado en 1742 siendo prior fray Pedro Ramos Nobillo y mayordomos el licenciado don Juan Francisco Roperero, abogado de los Reales Consejos y alcalde mayor de la villa, y Pedro Rioxa.

42. Por Ediciones Obelisco, 2000, p. 49.

lida del sol, asciende la piedra sóstoros a la superficie del mar, abre sus valvas, es decir, su boca, absorbiendo el rocío celestial junto con los rayos del sol y de la luna, que están encima de las estrellas. Así nace la perla del influjo de los astros superiores. Como ocurría con el ágata, san Juan nos muestra la perla espiritual, Nuestro Señor Jesucristo, diciendo: «He ahí el Cordero de Dios, he ahí el que quita los pecados del mundo».

Entendida la perla, por tanto, como Cristo, autores como san Juan Damasceno o Gregorio el Taumaturgo vieron en todo el proceso de conformación de dicha perla el propio acto de su Encarnación, siendo el rocío la fuerza del Espíritu Santo y la concha el virginal útero de María⁴³. El programa iconográfico inmaculista del camarín no se limita a los elementos descritos, sino que encontramos muchos otros repartidos por los muros, pechinas y cúpula. No obstante, por tratarse de elaboraciones ajenas a la azulejería talaverana, su análisis no es ya objetivo de esta comunicación y remito a estudios más concretos⁴⁴.

Como venimos comprobando, el siglo XVIII fue especialmente rico en cuanto a la producción de piezas de azulejería ornamentadas con motivos inmaculistas. A los ejemplos ya citados, podemos sumar un último caso: los cuatro paneles, fechables a mediados del siglo XVIII, conservados en el Museo de Santa Cruz de Toledo en los que se nos muestra respectivamente un sol (*Electa ut sol*), un pozo (*Puteus aquarum viventium*), una palmera (*Quasi palma exaltata in Cades*) y un ciprés (*Quasi cypressus in monte Syon*); emblemas que aparecen enmarcados por una esmerada rocalla con la que se denota la fuerte influencia ejercida por la fábrica de Alcora sobre las talaveranas en esta centuria. Desafortunadamente, se desconoce la procedencia de estas piezas, por lo que no podemos establecer su estudio en el contexto original ni relacionarlas con el correspondiente espacio mariano para el que fueron creadas.

43. La concha, de forma general, ha sido tomada por diversas culturas vinculada a la idea de procreación y de fertilidad, quedando asociada a divinidades como Vishnú o Venus. Para la simbología general de la concha y de la perla, véase BIEDERMANN, H., *Diccionario de símbolos*, Barcelona 1993, pp. 120 – 121 y 366 – 367.

44. Véase SÁINZ MAGAÑA, E., "Iconografía del camarín y retablo de Santa María la Mayor de Alcázar de San Juan como una metáfora mariana", en *El territorio de la memoria*, Cuenca 2004, pp. 255 – 270.

Tras la crisis que afectó a la azulejería talaverana en el siglo XIX, la fábrica *Nuestra Señora del Prado*, inaugurada en 1908 por Juan Ruiz de Luna, se encargó de dar continuidad no sólo al conjunto de la tradición cerámica talaverana, sino también al empleo de símbolos inmaculistas en su ornamentación⁴⁵. En este sentido, una de las obras de mayor complejidad simbólica son los zócalos del santuario de la Virgen del Puerto de Plasencia (Cáceres), realizados en 1942 en honor y gloria de la Deípara Virgen María, tal y como reza en la inscripción

“QVOD : IN : HONOREM : GLORIAMQ : DEIPARAE : BENE : VERTAT : / MARIAE : VIRGINIS : “DEL : PVERTO” : / SVB : FELICIANO : ROCHA : PIZARRO : SEDIS : PLACEN : EPPO : PRAESIGNE : / ET : PETRO : CANCHO : BERNARDO : CANONICO : AC : SANCTUARI : CECONOMO : / NECNON : ET : IPSIVS : CAPELLANO : SECVNDO : SANCHEZ : RODILLA : / ANNO : SALVTIS : MCMXLII : HANC : SACRAM : AEDEM : / OPERE : NOVO : AD : MODVM : PER : TOTVM : INTERIVS : REFECTAN : / MIROQ : MVSIVO : AC : GYPSEIS : CAELATURIS : VENVSTE : DECORATAN : / QVAE : ARTIFICES : RVIZ : DE : LVNA : ET : SANTABARBARA : SOLERTER : FECERE : / MOLITIONIS : TOTIVS : JOSEPHO : RODAS : CALDERON : MODERATORE : / AEMILIVS : GONZALEZ : GONZALEZ : VOTVM : ANIMO : LIBENTER : SOLVENS : / SVA : IMPENSA : AC : PIA : LIBERALITATE : EXORNANDAM : CVRAVIT”⁴⁶.

45. Esta fue la fábrica que realizó en 1948 una réplica del ya comentado panel de la *Inmaculada Concepción* de 1636 de la Basílica del Prado de Talavera de la Reina (Toledo). La fábrica elaboró otro panel con el mismo tema para el camarín de la misma basílica.

46. “Para que ello bien revierta en honor y gloria de la Deípara Virgen María del Puerto, en tiempos de Feliciano Rocha Pizarro, preclaro obispo de la sede de Plasencia, de Pedro Cancho Bernardo, canónigo y además cura ecónomo del santuario, y de Segundo Sánchez Rodilla, capellán del mismo, en el año 1942 de la Salvación, este sagrado templo, plenamente restaurado por todo su interior con una nueva obra y elegantemente decorado con un magnífico mosaico y con labrados en yeso, que realizaron con talento los artista Ruiz de Luna y Santabárbara, siendo José Rodas Calderón el encargado de toda la construcción, Emilio González González, a modo de ofrenda, costeándolo de buen grado con sus recursos y por su piadosa generosidad, se ocupó de embellecerlo”. Nótese que a los azulejos se refieren como “mosaico”, denominación habitual, aunque incorrecta, en la primera mitad del siglo XX. Cabe destacarse también el empleo dentro de esta inscripción de la expresión latina “Quod bene vertat”, utilizada por Tito Livio en su *Ab urbe condita* (Libro I, cap. 28), como fórmula para expresar el sentido de ofrenda a la Virgen que tiene este santuario.

Los zócalos, que cubren tres tramos del lateral del Evangelio y de la Epístola (el primero de ellos separado por una reja), presentan cuatro escenas en las que se insiste en la imagen de la Virgen como Madre de Dios –*Anunciación y Epifanía* (lateral del Evangelio); *Huida a Egipto* y *Aparición de la Virgen del Puerto amamantando al Niño* (lateral de la Epístola)– y un total de 35 escudos de menor tamaño con emblemas de las *Letanías Lauretanas* o símbolos marianos en general⁴⁷. La relación es la siguiente siguiendo el sentido de las agujas del reloj desde la puerta de entrada:

- Puerta del Cielo (Gn. 28, 10 y ss.: *Porta Coeli*).
- Espejo (Sap. 7, 26: *Speculum sine macula*).
- Sol (Cant. 6, 9: *Electa ut sol*).
- Puerta cerrada (Ez. 44, 1: *Porta clausa*).
- Sagrado Corazón de Jesús y Sagrado Corazón de María.
- *Agnus Dei* y Libro de siete sellos⁴⁸.
- Estrella del mar (*Himno litúrgico: Stella maris*).
- Pozo (Cant. 4, 15: *Puteus aquarum viventium*).
- Flores (Cant. 2, 12: *Flos campi*).
- Anagrama de María.
- Flores (Cant. 2, 12: *Flos campi*).
- Fuente (Cant. 4, 12: *Fons signatus*).
- Escudo con ajedrezado azul y blanco⁴⁹.
- Flores (Cant. 2, 12: *Flos campi*).
- Anagrama de María.
- Flores (Cant. 2, 12: *Flos campi*).
- Lucero del Alba (Si. 50, 6 y Ap. 2, 28: *Stella matutina*) y Sol.
- Jarrón de lirios (*Letanías Lauretanas: Vaso insigne* y Cant. 2, 1-2: *Lilium valium / Sicut liium inter spinas*).
- Flores (Cant. 2, 12: *Flos campi*).
- Anagrama de María.
- Flores (Cant. 2, 12: *Flos campi*).
- Escudo con ajedrezado azul y blanco.

47. La rocalla que conforma los marcos ornamentales de estos medallones presenta de manera habitual la venera, elemento con el que, como ya comenté, se alude a la virginal concepción de Cristo.

48. En referencia al pasaje del *Apocalipsis* en el que el Cordero rompe los siete sellos (Ap. 6), previo a la narración de la mujer apocalíptica (Ap. 12).

49. Según el modelo que ya comenté en la sacristía de la basílica del Prado de Talavera de la Reina (Toledo).

- Jarrón de azucenas o lirios blancos (*Letanías Lauretanas*: Vaso insigne y Cant. 2, 1-2: *Lilium valium / Sicut liium inter spinas*).
- Flores (Cant. 2, 12: *Flos campi*).
- Anagrama de María.
- Flores (Cant. 2, 12: *Flos campi*).
- Palmera (Si. 24, 14: *Quasi palma exaltata in Cades*).
- Rosa (Si. 24, 14: *Quasi plantatio rosae in Herico*).
- Torre (Cant. 4, 4: *Turris David cum propugnaculis*).
- Espíritu Santo⁵⁰.
- Arca de la Alianza (*Letanías Luretanas: Foederis Arca*)⁵¹.
(fig. 3)
- Fuente (Cant. 4, 12: *Fons signatus*).
- Custodia⁵².
- Luna (Cant. 6, 10: *Pulchra ut Luna*).

La fábrica de los Ruiz de Luna recuperó algunos de los modelos empleados en este santuario para la posterior decoración de la capilla de la Virgen de la Puebla en la iglesia parroquial de Mombeltrán (Ávila), donde nos encontramos con representaciones semejantes de las flores del campo –en diferentes medallones–, la fuente y el jarrón de azucenas. Símbolos que completan sendos paños de zócalos en los que se ha optado como tema central por la *Visitación* y por la *Aparición de la Virgen de la Puebla*. Ejemplo con el que concluyo esta comunicación, evidenciando la amplia presencia y marcada continuidad que la simbología inmaculista tuvo en la azulejería tala-verana desde sus más tempranos inicios en la segunda mitad del siglo XVI –cuando el debate concepcionista se encontraba en su mayor apogeo en nuestro país– hasta las producciones de mediados del siglo XX.

50. En alusión a la virginal concepción de Cristo por mediación del Espíritu Santo.

51. El Arca de la Alianza contenía la antigua Ley, la palabra de Dios; María custodia en su vientre el Verbo encarnado, el Nuevo Testamento. Véase PÉREZ PÉREZ, M. A., “La simbología de la Inmaculada”, en *Inmaculada. 150 años de la promulgación del dogma*, Córdoba 2004, pp. 81 y 82.

52. Con el mismo sentido que el Arca de la Alianza; María como receptáculo de Cristo.



Fig. 3: *Arca de la Alianza*. Detalle de los zócalos (J. Ruiz de Luna, Santuario de la Virgen del Puerto, Plasencia Cáceres, 1942)