

## Algunas representaciones inmaculistas hispanas del siglo XVIII

Fuentes gráficas y literarias de los defensores  
del *misterio concepcionista*

Ricardo FERNÁNDEZ GRACIA

**Resumen.** Estudio detallado de tres representaciones inmaculistas en obras pictóricas españolas de Juan de Espinal, Antonio González y Francisco Ogalindo (siglo XVIII), que son composiciones novedosas, más elaboradas que las del siglo XVII. Sobre la base de fuentes literarias y gráficas, aportaban un nuevo modelo para clientelas de diferente *status*, en el que quedase claro que la Virgen fue concebida sin pecado original. Pudo influir en su proliferación la designación de la Inmaculada, en 1761, como patrona de España y de todos sus dominios.

**Palabras clave:** Inmaculada, siglo XVIII, Carlos III, pintura española

**Abstract.** This is a detailed study of three representations of the Immaculate Conception in the Spanish art works of Juan de Espinal, Antonio González and Francisco Ogalindo (18<sup>th</sup> century). These pieces are new compositions, more elaborate than the 17<sup>th</sup>-century works. Based on literary and graphic sources, they offered a new model for clients of a different status, where the Virgin conceived without original sin is clearly highlighted. The century designation of the Immaculate Conception as patroness of Spain and its colonies in 1767 was influential in the spread of such representation.

**Key words:** Immaculate Conception, 18<sup>th</sup> century, Charles III, Spanish painting.

Las representaciones figurativas del misterio —a partir de 1854 dogma— de la Inmaculada Concepción gozaron, durante el siglo XVII español, de un desarrollo sin precedentes, paralelo a otros tantos acontecimientos históricos que ya ha sido puesto de manifiesto en un profundo estudio<sup>1</sup>. El tipo iconográfico en el que se mezclan elementos de María como *Tota pulchra* —la Virgen rodeada de los atribu-

1. S. STRATTON, *La Inmaculada Concepción en el arte español*, en «Cuadernos de Arte e Iconografía» (1988) 1-127.

tos de la letanía lauretana— y de la mujer apocalíptica —vestida de sol, con la luna, coronada estrellas y venciendo al dragón—, se generalizó, de modo muy especial entre los pintores de la escuela madrileña del periodo del último tercio del siglo xvii, coincidiendo con el reinado de Carlos II. Los lienzos de Francisco Rizzi, Carreño de Miranda, Claudio Coello o Antolínez son el mejor exponente de ello. No quedaron atrás ninguno de los grandes centros artísticos peninsulares: Valladolid con Gregorio Fernández; Sevilla con Murillo, Cano o Martínez Montañés; y Aragón con un buen número de pintores que dejaron sus particulares versiones del tema, tanto en escultura como en pintura.

Durante el siglo xviii, la demanda del tema no cayó, a juzgar por las espléndidas versiones que nos han dejado pintores y escultores de aquella centuria y de las importaciones de su iconografía tanto desde Nueva España, como desde otras tierras europeas, como Nápoles. Se observan algunas composiciones novedosas, más elaboradas, sobre la base de fuentes gráficas y textuales, que aportan a las obras un interés añadido a lo que seguía siendo esencial en el fondo y en la forma: proponer un modelo para la clientela de diferente *status*, en el que quedase mínimamente claro, mediante los elementos antes citados, que la Virgen fue concebida sin pecado original.

Es de suponer que la decisión de Clemente XIII, a instancias del rey Carlos III, de designar a la Inmaculada Concepción como patrona de España y sus dominios, en 1761<sup>2</sup>, influiría en una mayor demanda, si cabe, de sus representaciones figurativas. Poco más tarde, en 1771, a propuesta del propio monarca, se fundaba la Orden de la Inmaculada Concepción, hecho que redundaría en la popularidad del entonces misterio.

Las fiestas en honor de la Inmaculada por parte de ayuntamientos, cofradías y parroquias no decayeron en el siglo xviii. Las catedrales españolas y la Orden de las concepcionistas y los franciscanos, en general, mantuvieron su fiesta y octava, celebrándola con toda solemnidad: novenarios, procesiones, octavas con música y ruidosos sermones. Todos esos fenómenos y circunstancias no debieron ser ajenos a ciertos encargos artísticos.

---

2. Los obispos, catedrales y otras instituciones recibieron la correspondiente real cédula y la bula del Papa Clemente XIII. Los obispos españoles redactaron en la primavera de 1762 edictos publicando la citada bula, en que a instancias del Rey de España, se concedía la ampliación y extensión del Oficio propio de Nuestra Señora María Santísima en el Sacrosanto Misterio de su Inmaculada Concepción, Patrona Universal de estos Reinos y de las Indias, en el modo y forma que le celebra la Religión de San Francisco. Hemos consultado el Decreto impreso para la diócesis de Pamplona. Archivo Diocesano de Pamplona. Gobierno de la Diócesis Caja 370, núm. 21. Vid. asimismo N. PÉREZ, *La Inmaculada y España*, Sal Terrae, Santander 1954, pp. 307s.

1. *La importancia de las fuentes gráficas: la Inmaculada del «zodiaco», o «Mater Inviolata», obra del sevillano Juan de Espinal, de la Fundación Lázaro Galdiano*

La publicación de los fondos de grabado de las grandes colecciones europeas, nos va poniendo de manifiesto, día a día, la importancia de las estampas como elementos transmisores y nutricios a la hora de crear obras artísticas, por parte de numerosos pintores y escultores. Está claro que cuantos más modelos conocemos, la supuesta «genialidad creativa» de muchos maestros se viene abajo, máxime en aquellos casos, que no son los menos, en que se copia directamente la fuente gráfica. La identificación del modelo, o su documentación, puede llevarnos incluso a dar un título más correcto y ajustado a un lienzo determinado. Recuérdese el caso de las Hilanderas de Velázquez, inventariada en la época del genial pintor como la Fábula de Aracne, tema que se narra al fondo del cuadro y aporta el verdadero mensaje del cuadro, en torno a la exaltación de la pintura como verdadero arte liberal.

Una de las pinturas que se conserva en la Fundación Lázaro Galdiano, concretamente la que realizó el sevillano Juan de Espinal (1714-1783) y viene titulada como *Inmaculada del zodiaco* (62x45 cms.)<sup>3</sup> es, en realidad, una copia en la práctica totalidad de sus elementos formales e iconográficos de una estampa de las famosas letanías del predicador Francisco Javier Dornn, ilustradas por la familia Klauber en Ausburgo, uno de los centros de grabado más importantes en Europa, cuya primera edición apareció en 1750<sup>4</sup>. El éxito y popularidad de la obra de elogios marianos hizo que se reeditase frecuentemente. Entre las nuevas impresiones, destaca la de Sevilla de 1763, que bien pudo utilizar el autor del lienzo que comentamos.

La estampa a la que nos referimos es la correspondiente a la alabanza de la letanía que invoca a María como *Mater Inviolata*. La inscripción latina que acompaña a la estampa está tomada del libro bíblico de Judit, en un texto latino que nos recuerda: «Porque has amado la castidad, serás eternamente bendita».

Grabado y pintura nos presentan a la Inmaculada apocalíptica: vestida de sol, coronada de estrellas y venciendo al dragón, según el conocido texto de San Juan. Otros elementos de la pintura nos retrotraen a la representación inmaculista como *Tota pulchra* —rodeada de símbolos de la letanía lauretana—, como el espejo o la rosa.

---

3. Como tal figuró en la Exposición *Maestros e la pintura española en la Colección Lázaro Galdiano*, Fundación Caja Navarra-Fundación Lázaro Galdiano, Pamplona 2003, pp. 26 y 52.

4. M.J. DEL CASTILLO Y UTRILLA, *Iconografía de la letanía lauretana según Dornn*, en «Cuadernos de Arte e Iconografía» (1989) 220-223.



KLAUBER, *Mater inviolata* (modelo).



Juan ESPINAL, *Inmaculada del Zodíaco*.

El mensaje de María, concebida sin pecado original y vencedora del mal, el pecado y las tinieblas se acrecienta con la presencia de la serpiente y de uno de los hijos de la Noche, bien *Somnus* o *Mors* —*Hipnos* o *Thanatos*—, con los ojos vendados, disponiéndose a apagar una antorcha contra el suelo, en clara alusión a la victoria Cristo, engendrado en el vientre virginal de María, sobre la muerte y el pecado. Como en la tumba renacentista de don Pedro Enríquez de Ribera<sup>5</sup> o en el sepulcro del conde de Gajes de la catedral de Pamplona<sup>6</sup>, ambos —*Somnus* y *Mors* en la mitología latina— eran hijos de la Noche y del Erebro y de naturaleza similar por lo que se les representa como gemelos. Hipnos adormecido, apoyando la cabeza sobre su mano en complicado contraposto, y Thanatos plorante en actitud declamatoria. Ambos apoyan simultáneamente sendas antorchas que aluden a la muerte terrenal, al pecado, siguiendo una costumbre practicada desde la escultura funeraria romana.

La presencia del espejo como símbolo virginal y de pureza posee sus connotaciones literarias. El propio Lope de Vega escribió una de sus obras bajo el título *La limpieza no manchada*. El espejo, en este contexto, es símbolo de pureza, viniendo a ilustrarnos cómo María no perdió su virginidad pese a ser Madre de Dios, de la misma manera que el espejo no se rompe al recibir el rayo de luz, sino que lo refleja.

Además de representación inmaculista, la composición nos recuerda las tres aclamaciones con las que se saluda a la Virgen, al concluir el rosario: Hija de Dios Padre, Madre de Dios Hijo y Esposa del Espíritu Santo. Así lo habían hecho algunos pintores, anteriormente, como el propio Valdés en la Sevilla de la segunda mitad del siglo XVII<sup>7</sup>. La condición de «Hija» del Creador del universo queda patente y viene definida por la ubicación del triángulo que representa a Dios Padre y la Trinidad. En relación con su virginidad y la concepción de su hijo, está el rayo de luz de la candela que cruza su imagen y se refleja en un espejo, sin romperlo, al modo de los emblemas, en donde el espejo recoge los rayos solares y los vuelve a proyectar, con veracidad. La condición de «Esposa» del Espíritu Santo queda significada por la paloma que porta en su pico la alianza matrimonial. La representación del Paráclito, en la pintura, cobra mayor importancia al cambiar de lugar, respecto a la estampa, pues se coloca en el propio pecho de María, ofreciéndole la alianza de oro de los sponsales en su pico.

La asociación del zodiaco y el sol con ojos al fondo está en relación con el paso del tiempo y el señorío del Dios-sol sobre el devenir humano, así como con

---

5. V. LLEÓ CAÑAL, *Nueva Roma: Mitología y humanismo en el Renacimiento Sevillano*, Diputación Provincial, Sevilla 1979, p. 111.

6. R. FERNÁNDEZ GRACIA, *La escultura funeraria en Navarra durante el Renacimiento y el Barroco*, en «Príncipe de Viana», 47 (1988) 59-60.

7. S. STRATTON, *La Inmaculada Concepción...*, o.c., pp. 113-114.

los diseños y planes del Todopoderoso respecto a la Virgen María, desde la creación. En otras advocaciones de la Virgen, en las mismas letanías de Dornn, encontramos el zodiaco, concretamente en la que reza *Regina apostolorum*. En la misma advocación, como reina de los apóstoles, aparece el zodiaco en otras letanías, concretamente en las *Elogia Mariana*, cuyas imágenes fueron invención de Scheffer y las grabó Martino Engelbrech, en 1732. En esta última ocasión, el texto que acompaña a la imagen hace alusión explícita al zodiaco, pues reza «Coetus APOSTOLICUS bis sex diadeernate Stellis / Stat quasi Zodiacus REGNA superna beans / At TU MAGNA parens ORERIS terrisque POLISQ. / dum Sol Iustitiae in Virgine mitis». En el mismo contexto de Ausburgo y de los grabadores Klauber, conocemos una vida ilustrada de Santa Teresa, en cuya portada aparece la santa carmelita transverberada rodeada del zodiaco y con el sol al fondo. Su título es bien ilustrativo: *Vita S. V. et. M Theresiae a Jesu Solis Zodiaco Parallela*. En el resto de las estampas de esta *vita aefigiata* se va glosando un pasaje de la vida de la santa de Ávila, relacionándolo con cada uno de los signos del zodiaco. El autor intelectual de la serie fue el carmelita bávaro, fallecido en 1761, fray Anastasio de la Cruz<sup>8</sup>.

El lienzo de la Inmaculada de Juan de Espinal, que hemos analizado, se atribuyó durante algún tiempo al propio Paret, por su delicadeza y fragilidad rococós. Hoy se encuentra catalogado como obra de Juan de Espinal, pintor sevillano, discípulo yerno y heredero del taller de Domingo Martínez, el maestro más estimable de la pintura de su tiempo en la capital andaluza. En la obra de Espinal, como aprecia Pérez Sánchez<sup>9</sup>, todavía son visibles las características de la pintura del siglo anterior, desde la gracia murillesca a la expresividad de Valdés Leal. Sin embargo, lienzos como el de la Inmaculada de la Fundación Lázaro Galdiano nos conducen a algo más novedoso y elaborado, de acuerdo con el tiempo que le tocó vivir, pues falleció en 1783. Se aprecian unos aires más internacionales, con unas características formales más delicadas y fluidas, de filiación rococó.

## *2. Una Inmaculada de Antonio González, del Museo de Navarra, asociada al coro de arcángeles y a un texto de Calderón de la Barca*

En las salas de pintura barroca del Museo de Navarra se conserva una pintura sobre tabla, fechada en 1748, firmada por Antonio González, identificado con Antonio González Ruiz, pintor natural de la ciudad navarra de Corella y famoso

---

8. JUAN BOSCO DE JESÚS, «Las vidas gráficas de Santa Teresa en el grabado barroco». *Castillo Interior. Teresa de Jesús y el siglo xvi*, Ávila 1995, p. 373.

9. A.E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura barroca en España 1600-1750*, Cátedra, Madrid 1992, p. 424.

por su contribución en la puesta en marcha de la Real Academia de San Fernando, a la vez que destacado maestro de la época de Fernando VI y Carlos III<sup>10</sup>.

Se trata de una composición de tamaño mediano (118 x 93 cm.), aunque de gran interés iconográfico, pues el tema de la Virgen Inmaculada, según modelos harto difundidos para aquellos momentos, se enriquece, en la parte superior, con los siete arcángeles, como estamos acostumbrados a verla en numerosas pinturas novohispanas; mientras que en la parte inferior aparecen los animales que, de ordinario, simbolizan a los cuatro evangelistas —toro, águila, ángel y león—.

Los arcángeles se sitúan por parejas de a tres y uno en la parte superior de la composición, completando el número de siete. No portan los atributos más usuales y convencionales<sup>11</sup>, al menos una mayoría, por lo que su identificación no resulta fácil. Todos ellos orlan la figura del Espíritu Santo que, en forma de paloma vuela tras un resplandor del refulgente sol, sobre la cabeza de la Inmaculada. Los dos del registro inferior son San Gabriel y San Miguel. El primero de ellos se identifica por el ramo de azucenas que porta en su mano izquierda; el segundo, calzado con sandalias y vestido de guerrero con casco y coraza, porta los atributos de su fuerza y de la justicia: la espada de la victoria sobre Lucifer y la balanza en la que pesa las almas. Sobre estos dos, encontramos a Sealtiel —el que habla con Dios— y Rafael, aquél con el incensario que simboliza la oración y éste con el pez con el que curó al joven Tobías<sup>12</sup>. La pareja superior resulta de mayor complejidad en su identificación, el primero porta un gran libro que puede aludir a las sentencias, a las recompensas y los castigos, por lo que habremos de identificarle con Jehudiel —*remunerator*—, mientras que el segundo, con gesto de oración a lo alto y de sumisión será Baraquiel —obediente a Dios—. El arcángel superior que cierra la serie, con la trompeta y con gran gesto de fortaleza será Uriel —*fortis socius*—.

Respecto a la figura de la Inmaculada con los brazos cruzados en el pecho, coronada con las doce estrellas y bañada del sol, sobre la luna y pisoteando a la serpiente infernal, es un excelente ejemplo de los tipos iconográficos de fines del siglo XVII tanto en la corte madrileña, como en otras escuelas como la sevillana. De los angelotes desnudos que rodean la parte inferior, tan sólo uno de ellos porta un elemento iconográfico: la palma de la victoria, que se ha de interpretar como el triunfo sobre el pecado.

Los animales de la zona inferior constituyen, a primera vista, el *tetramorfos*, a no ser por un largo texto que se incluye junto a ellos en una filacteria, en donde

---

10. J.L. ARRESE, *Antonio González Ruiz*, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid 1973.

11. E. MÁLE, *El Barroco. Arte religioso del siglo XVII. Italia, Francia, España, Flandes*, Ediciones Encuentro, Madrid 1985, p. 262.

12. *Ibid.*, p. 262.



Antonio GONZÁLEZ RUIZ, *Inmaculada*.

se nos indica otro significado para los cuatro animales. Se trata, nada menos que de un fragmento de un auto de Calderón de la Barca, copiado literalmente e incluso con la indicación de la página y volumen, lo que nos ha llevado a localizar la edición del citado texto del autor de los Autos Sacramentales.

El contenido de la filacteria reza: «Bolved los ojos miradle / en el carro de Ezequiel / que es figura de las dos / Naturalezas, que en el / concurren, a que tirando / quatro animales se ven / misteriosos, pues del puro / Claustro Virginal en que / vino al Mundo significan / el Espiritu y la Fe, / el Buelo y la Fortaleza, / Angel, Leon, Aguila y Buey. / D<sup>a</sup> P Calderon, Auto / Llamados y escogidos / Tomo Pri<sup>o</sup> p<sup>a</sup> 315 / Anto<sup>s</sup> Gonzales f<sup>o</sup> / anno 1748». El texto coincide con el tomo primero y la página indicada de la edición de los Autos sacramentales de Calderón llevada a cabo por don Pedro Pando y Mier, dedicada a los condes de Lemos, en Madrid, en 1717<sup>13</sup>.

El auto citado de Calderón, *Llamados y Escogidos*, ha sido editado y estudiado recientemente por Ignacio Arellano y Luis Galván<sup>14</sup>. La obra fue compuesta por Calderón para la festividad del *Corpus Christi* de Toledo de 1643 y toma como argumento el contenido de la parábola bíblica de los invitados a las bodas, exponiendo cómo los hebreos rechazaron al Mesías, mientras los gentiles recibieron el Evangelio. A petición de los profetas, Dios Padre, declara que presentará a su Hijo hecho hombre y le dará Esposa, en clara alegorización de la encarnación y de la Iglesia<sup>15</sup>. Es precisamente en tono a la encarnación en donde aparece la escena del carro de Ezequiel, inspirada en el texto del profeta sobre la contemplación de «la gloria de Dios»<sup>16</sup>. Como afirman Arellano y Galván en su estudio citado, hay que recordar que el propio San Gregorio comenta que el Padre hizo las nupcias de su Hijo al unir a Éste a la Iglesia por la encarnación en el tálamo de la Virgen María. Cornelio de Lapide, recogiendo el parecer de Orígenes y San Jerónimo afirma, en el mismo sentido, que las bodas de Cristo con su Iglesia comenzaron con la encarnación de Cristo, pues en ella la segunda persona de la Santísima Trinidad se desposó hipostáticamente con la naturaleza humana<sup>17</sup>.

---

13. P. CALDERÓN DE LA BARCA, *Autos sacramentales y alegóricos, y historiales del insigne poeta español don Pedro Calderón de la Barca, Cavallero del Orden de Santiago, Capellán de Honor de su Magestad y de los Señores Reyes Nuevos de la Santa Iglesia de Toledo. Obras Posthumas que del archivo de la villa de Madrid saca originales a la luz don Pedro de Pando y Mier y las dedica a los Excelentísimos Señores Condes de Lemos. Parte Primera*. Madrid, en la Imprenta de Manuel Ruiz de Murga, a la calle de la Habada. Año de 1717, p. 315. Agradecemos al Grupo de Investigación del Siglo de Oro de la Universidad de Navarra, haber puesto a nuestra disposición una copia de la edición dieciochesca citada.

14. P. CALDERÓN DE LA BARCA, *Llamados y Escogidos*. Edición crítica de Ignacio ARELLANO y Luis GALVÁN, Pamplona, Universidad de Navarra. Edition Reichenberger, Kassel 2002.

15. *Ibid.*, p. 7.

16. *Ibid.*, p. 11.

17. *Ibid.*, p. 11.

El motivo de la elección de esos versos del auto para la representación concepcionista debe estar relacionado, además del contexto general relativo a la encarnación, con una de las expresiones que contiene el texto, concretamente, cuando se alude al *puro claustro virginal en que viene al mundo*. El mentor, quizás el propio pintor, de todo este programa debió ser un avezado lector de los autos calderonianos.

Por último, hay que tener en cuenta que además de la visión del Señor en un carro, existe otra visión del mismo profeta, la de la puerta cerrada en el santuario del Señor que la atraviesa sin abrirla. Esa puerta ha sido interpretada por los teólogos como el símbolo de la Virgen, como Puerta del Cielo, siempre intacta a pesar del paso del Mesías por su vientre al que concibió y parió sin perder la virginidad<sup>18</sup>.

Espíritu, fe, vuelo y fortaleza, según reza la inscripción tomada de *Llamados y escogidos*, es la auténtica significación de estos cuatro símbolos que en la iconografía cristiana identificamos como el *tetramorfos*, y que a la luz de un texto de una época en la que la cultura es simbólica, retoman unas especiales connotaciones, convirtiéndose en un enigma desentrañado merced a la inscripción, pero que bien pudieran estar presentes en otras obras de semejante contenido, constituyendo un auténtico juego de ingenio y agudeza a los que eran tan aficionadas las élites de los siglos del Barroco.

Por último, conviene señalar que el avezado lector de Calderón eligió aquel texto para acompañar a la Inmaculada con intencionalidad más que manifiesta, pues sabido es que el famoso literato escribió algunos autos, concretamente seis, con un total contenido concepcionista, aunque en el resto conmemora el misterio en numerosas ocasiones<sup>19</sup>.

### 3. *La Inmaculada junto a la Madre Ágreda y destacados concepcionistas*

Conocida es la importancia que la lectura del *opus magnum* de la Madre Ágreda, la *Mística Ciudad de Dios*, ejerció en España y América durante siglos pasados. Recientemente hemos insistido, incluso en el papel de la citada obra como fuente textual de algunas escenas de pintura novohispana, imposibles de interpretar sin la obra de la famosa abadesa agredana<sup>20</sup>. No es este el lugar para tratar de ese interesante aspecto, sino de señalar cómo en las diferentes portadas de las edi-

---

18. L. RÉAU, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*, t. I, vol. I, El Serbal, Barcelona 1996, p. 433.

19. J.M. AICARDO, *Inspiración concepcionista en los autos sacramentales de Calderón*, en «Razón y Fe» (1904) 113-148 y N. PÉREZ, *La Inmaculada...*, o.c., pp. 270-273.

20. R. FERNÁNDEZ GRACIA, *Iconografía de sor María de Ágreda. Imágenes para la mística y la escritora en el contexto del maravillosismo del Barroco*, Logroño 2003, pp. 43s.

ciones de aquella obra, sor María se acompaña, por evidentes razones, del evangelista San Juan, autor del texto apocalíptico, y de Duns Escoto<sup>21</sup>, considerado durante siglos, como el más influyente y prestigioso defensor de la Inmaculada Concepción de María, de su exención del pecado original, de modo que la tesis inmaculista era denominada simplemente como «*opinio Scoti*»<sup>22</sup>. En otras composiciones grabadas, se sumarán otros santos de la orden franciscana, como en la portada de 1688, destinada a ilustrar la edición patrocinada por don Juan de Goyeneche, reutilizada en otra edición de 1762<sup>23</sup>.

Conocemos otra versión de portada de la *Mística Ciudad de Dios*, correspondiente a las ediciones realizadas en Madrid, en 1688 y 1762, en la que se amplía el contenido gráfico y textual. En ella se ha complicado tanto el discurso iconográfico, propiamente dicho, con la adición de otros santos de la familia franciscana, como en los textos de las filacterias, que aportan nuevos contenidos. Curiosamente han desaparecido Escoto y, sobre todo, San Juan Evangelista, con lo que el comentario de la Jerusalén celeste que desciende de los cielos, queda con menos contexto, por no quedar más que sor María, con otros santos que insisten, seguramente, en otros mensajes.

También hemos podido comprobar que las composiciones grabadas se convirtieron en versiones pintadas, tomando como modelo a las portadas de los libros. Entre ellas se encuentra una delicada versión dieciochesca conservada en las clarisas de Fitero, proveniente de su monasterio de Calatayud<sup>24</sup>.

En algunas obras de fines del siglo xvii y comienzos de la centuria siguiente, encontramos a sor María con Felipe iv e incluso Carlos ii. Con este último monarca y su segunda esposa Mariana de Neoburgo y el Papa, encontramos a la Venerable Madre Ágreda en un grabado que ilustra una de las publicaciones que defendían la *Mística* y su autora, tras la censura de la Sorbona. Se trata de la obra del joven franciscano fray Antonio Rodríguez Feijoo, publicada en Salamanca en 1700 con el título de *Catholicum mysticae Dei Civitatis praesidium apologeticum et delatorium*, que contiene ciento diez proposiciones dignas de censura eclesiástica, sacadas de las de la Sorbona, con numerosos elogios a sor María y aprobaciones de los maestros y doctores de las universidades de Sevilla, Zaragoza, Alcalá y Salamanca<sup>25</sup>. El Padre Rodríguez Feijoo escribió al comienzo de su obra una epístola al rey Carlos ii y a su

---

21. *Ibid.*, pp. 137-153.

22. A. VILLALMONTE, *Duns Escoto, la Inmaculada y el pecado original*, en «Collectanea Franciscana», 60 (1990) 137-153.

23. R. FERNÁNDEZ GRACIA, *Iconografía de sor María de Ágreda...*, o.c., pp. 153-154.

24. *Ibid.*, pp. 137s.

25. D.M. BRINGAS, *Índice Apologético de las razones que recomiendan la obra titulada Mística Ciudad de Dios, escrita por la Venerable Madre sor María de Jesús Coronel y Arana...*, Valencia 1834, p. 19.

mujer, así como una dedicatoria al Papa Inocencio XII. Las licencias y censuras van fechadas en 1699 y 1700.

El grabado, firmado por fray Francisco Ogalido (Ogando?), posee imágenes e inscripciones. Las primeras se distribuyen en un orden desde abajo hacia arriba. En la parte inferior, en el centro, un franciscano con un libro abierto y arrodillado, bajo la figura del Papa, de cuya boca parte la siguiente inscripción: «Loquebat in testimoniis tuis in conspectu Regum Ps. 118». A los lados del religioso encontramos un león que sostiene con su boca una cartela con el texto: «Ascende cito et libera nos fer que Praesidium Josue 50» y unas cabezas humanas de cuyas bocas parte otra filacteria, cuyo texto dice: «...est nobis in traductionem cogitationum nostrarum aliquando anima deficiebat traductione Sap 2, 17». En un nivel más alto aparece el monarca español y su segunda esposa. La presencia de Carlos II ha de obedecer a la orden que dictó, en 1697, para que las universidades celebrasen juntas y examinasen con todo cuidado las defensas de la *Mística* para enviarlas a Roma<sup>26</sup> y poder rebatir los argumentos de la censura de la Sorbona. En la Universidad de Salamanca, además del libro que comentamos, otro teólogo franciscano, Gabriel Noboa, defendió otra tesis con el título de *Palaestra mariana*<sup>27</sup>.

El centro de la composición lo ocupa el Romano Pontífice sentado en un sillón frailer, sin duda el Papa Inocencio XII, al que el Padre Rodríguez Feijoo dedicó su libro<sup>28</sup>, seguramente que por el decreto que dio en 1691 avocando para sí el examen de la *Mística*, sacándolo de la jurisdicción del Santo Oficio, para lo que nombró una comisión de tres cardenales<sup>29</sup>. En la parte superior encontramos a la Inmaculada Concepción sobre la simbólica ciudad amurallada, sobre unas nubes y la inscripción: «In civitate sanctificata similiter requievi Eccle. 24». Frente a la imagen de la Virgen la Venerable arrodillada con la pluma y el libro. De su boca parte una filacteria con el siguiente texto: «Propter te sustinuit opprobrium tu sas inproperium meum et confusionem intende anima mea et libera eam videant Pauperes et latentur Ps. 68». De la Virgen parte este otro texto: «Ne timeas a facie eorum ecce ego tecum sum ut liberem te... ecce dedi verba mea in ore tuo dedite hodie civitatem munitam Jerem. 1».

Antes de pasar a analizar cuadros de apoteosis inmaculista con numerosos personajes, bueno será hacer referencia a uno de los rarísimos casos en que la In-

---

26. Z. ROYO CAMOS, *Agredistas y antiagredistas*, Tipografía de San Buenaventura, Totana 1929, pp. 114-115.

27. A. URIBE, *La Inmaculada en la literatura franciscano-española*, en «Archivo Ibero-Americano» (1955) 266-270.

28. *Ibid.*, pp. 418-419.

29. A.M. ARTOLA, *Dictámen histórico-teológico sobre la Mística Ciudad de Dios en relación con la Causa de canonización de la Venerable María de Jesús de Ágreda (OIC)*, Deusto 1993, p. 296.

maculada y sor María se asocian a la fundadora de las concepcionistas, Santa Beatriz de Silva, en un lienzo del convento de la citada Orden en Osuna (Sevilla). Allí encontramos, en una pintura ovalada, a la Virgen con el Niño, ni más ni menos que la Inmaculada franciscana y bajo ella, a ambos lados a la Venerable Ágreda con libro y pluma y la fundadora, entonces sin beatificar, en actitud orante y estática. Santa Beatriz, por su parte, ofrece el libro de la *Regla y Constituciones de la Orden*, encuadernado en ricas pastas rojas. Respecto al modelo mariano, hemos de recordar que aquel modelo tiene su explicación a la luz de la doctrina franciscana, que dio lugar a un tipo propio en la representación de lo que entonces se denominaba como el misterio de la Purísima Concepción de la Virgen. Sabido es que la Orden franciscana hacía pintar y esculpir a la Inmaculada con el Niño Jesús en los brazos y particularmente fuera de España, en donde se le representa con el Niño en los brazos y éste con la cruz-lanza, hiriendo en la cabeza a la serpiente. La rama concepcionista aún más, si tenemos en cuenta que su fundadora, Santa Beatriz de Silva, afirma que la Inmaculada siempre se le aparecía con su Hijo Santísimo en los brazos. Esa tradición ha llegado hasta nuestros días, en insignias, breviarios y medallas. Todavía podemos ir más allá en el caso concreto de la Madre Ágreda, concretamente tras el análisis de algunos textos de la *Mística Ciudad de Dios*. En un artículo publicado en la revista *Archivo Agredano*, el Padre Andrés de Ocerín-Jáuregui, señala pautas para trasladar al mundo de las imágenes lo que sor María escribe en torno a la Inmaculada<sup>30</sup>. En él pone de manifiesto, siguiendo los contenidos teológicos de aquella obra que la imagen de la Inmaculada Concepción debe representarse con la majestad soberana de la reina del universo y Madre del Verbo encarnado y para ello se deberá poner al Niño en los brazos de María<sup>31</sup>. Esa iconografía estaría justificada en otros textos en los que sor María nos presenta a la Virgen, no sólo triunfante sobre el dragón, sino con su Hijo para demostrar el triunfo en plenitud sobre el pecado.

Entre los destacados ejemplos en que la Madre Ágreda figura con ilustres concepcionistas, figura un gran lienzo en forma de rectángulo apaisado que actualmente se custodia en el Museo de Sevilla y debe proceder de algún convento franciscano de la ciudad. Se trata de una Apoteosis de la Inmaculada, obra realizada, en torno a 1740, por Domingo Martínez, el más destacado de los pintores de la primera mitad de la centuria en Sevilla<sup>32</sup>. Su discurso iconográfico resulta complejo, aunque con un claro contenido de glorificación o triunfo de la Inmaculada Concepción. El centro lo ocupa la Virgen, de inspiración murillesca, rodeada de ángeles

---

30. A. O CERÍN JÁUREGUI, *La Inmaculada de la Venerable Ágreda. Su iconografía*, en «*Archivo Agredano*» (1924) 1013-1015.

31. *Ibid.*, pp. 1014.

32. E. VALDIVIESO, *Historia de la pintura sevillana*, Guadalquivir, Sevilla 1986, pp. 311s. y S. SORO CAÑAS, *Domingo Martínez*, Sevilla 1982, p. 52.

con distintos atributos, alusivos a su pureza. A izquierda y derecha podemos distinguir sendos grupos, respectivamente, unos en la gloria y otros en un nivel terreno. Los que pertenecen al terreno celestial, son los Padres de la Iglesia y San Andrés a la izquierda y San Francisco con otros santos franciscanos a la derecha. Entre estos últimos, identificamos a San Buenaventura con muceta de cardenal, a San Pascual Bailón con la eucaristía y a San Juan de Capistrano con el estandarte rojo. Todos ellos van provistos de pluma de escritores, queriendo mostrar como en sus obras trataron sobre María y defendieron su concepción inmaculada. Los que aparecen en el nivel inferior, en la zona de la izquierda del espectador, son Duns Escoto con muceta blanca de doctor en teología y cuatro papas, tres de los cuales serán Pablo v, Gregorio xv y Alejandro vii. Este último habrá que identificarlo con el que porta un gran documento, seguramente el privilegio para celebrar el oficio de la Inmaculada para España y sus territorios europeos o con la Bula *Sollicitudo omnium ecclesiarum*, de 1661, de la que trataremos, al comentar los frescos de la escalera de la *Tota Pulchra* de Lorca.

A la derecha, encabeza el grupo la Venerable María Jesús arrobada ante la Virgen y dispuesta a escribir; detrás de ella, aparecen tres monarcas españoles, Felipe iv, Carlos ii y Felipe v, todos ellos con gran manto con los blasones de Castilla-León, pequeña capa de armiño, espada, cetro y corona. Los rostros de los tres son fácilmente identificables por su fisonomía. Su presencia se debe a razones obvias, Felipe iv por haber mantenido correspondencia con sor María y defendido con todas el misterio ante la Ciudad Eterna, Carlos ii por haber ordenado a las universidades españolas responder a las tesis contrarias a la *Mística* de la Sorbona y Felipe v por haber asumido como obligación de la corona, la defensa del misterio, con hechos bien significativos como la fundación de la Universidad de Barcelona que incluían la obligación de jurar la defensa concepcionista, o el haber logrado de Roma la Bula *Comisi nobis*, por la que toda la Iglesia celebraría, a partir de 1708, la fiesta de la Inmaculada Concepción<sup>33</sup>. Las características formales del lienzo nos ponen de manifiesto el saber hacer de Domingo Martínez, como hábil compositor, buen colorista y creador de una pintura de amable aspecto, vistos y decorativa<sup>34</sup>.

La presencia de sor María en un complejo programa inmaculista se hace aún más patente en los frescos que decoran la escalera de la *Tota Pulchra* del convento franciscano de la Virgen de las Huertas de Lorca. La decoración de aquel conjunto se llevó a cabo, en 1758, bajo la iniciativa y con el programa diseñado por un religioso de la casa, fray Pedro Morote Pérez-Chuecos que publicó entre otras obras: *Antigüedad y blasones de la ciudad de Lorca*, editado en Murcia en 1741 y una co-

---

33. S. STRATTON, *La Inmaculada Concepción en el arte español...*, o.c., p. 113.

34. E. VALDIVIESO, *Historia de la pintura...*, o.c., pp. 312-313.

lección de sermones, en dos volúmenes, bajo el título *Novedades de la Nueva Gracia de María*, aparecidos en Murcia en 1753 y 1755, respectivamente. El citado franciscano falleció en Lorca, en 1763, a los ochenta y tres años de edad, convencido de que el dogma de la Inmaculada se declararía muy pronto. La oportunidad de aquel conjunto resulta obvia en unas circunstancias que ya presagiaban la designación de la Inmaculada Concepción como patrona de España y sus dominios por Clemente XIII, a instancias de Carlos III.

Sobre la base de las piezas de oratoria antes citadas, Manuel Muñoz ha dado lectura al programa iconográfico de los frescos de la escalera<sup>35</sup>, poniendo de manifiesto el peso agredano, no sólo por la presencia de sor María Jesús, sino por el mensaje que se traduce de todo el programa, realizado por alguien que conocía perfectamente los contenidos de la *Mística Ciudad de Dios*. Así lo evidencian las pinturas del casquete de la cúpula en donde se representa la Jerusalén celeste, según el capítulo 21 del Apocalipsis, a una con un texto de sor María en una inscripción que reza «MYSTICA CIUDAD DE DIOS. ABISMO DE LA GRACIA. MILAGRO DE SU OMNIPOTENCIA», ni más ni menos que las palabras que aparecen en los títulos de la obra magna de sor María. En el centro de la misma bóveda leemos un texto de inspiración agredana, en referencia a la Inmaculada y la Trinidad: «HA SIDO DE NUESTRO BENEPLACITO». En un ámbito inmediato, en una pequeña bóveda, se encuentran pintados ocho volúmenes de la *Mística*, para insistir en la inspiración y deuda del programa iconográfico. En una zona hoy pintada de color neutro, hubo en su día una pintura de sor María escribiendo la *Mística*, que completaba otros dos pasajes de su vida que sí se han conservado, de las que nos ocuparemos al tratar de otras escenas. Aún se conserva la inscripción identificativa de «LA SIERVA DE DIOS SOR MARIA DE JESUS DE ÁGREDA».

En los lunetos de los muros de la caja de la escalera, se pintan distintos motivos, sin que falten San Juan Evangelista o la Inmaculada con San Francisco y Santo Domingo. De gran interés es de la Inmaculada venciendo al dragón infernal con una lanza, bajo el escudo de la casa real española. Por debajo, encontramos a una serie de religiosos defensores del misterio inmaculista, encabezados por el propio San Francisco de Asís, alado cual serafín, con su estigma en el pecho, pluma en la mano derecha y en acción de ayudar a María a rematar al monstruo demoniaco. A la derecha de la Virgen, se han representado a Duns Escoto, el Papa Alejandro VII y San Buenaventura con muceta cardenalicia y alado, como San Francisco. A la izquierda del espectador, encontramos a Felipe IV, sor María y el Padre Alva. Las razones de elección de todos ellos parecen bastante evidentes. La presencia del fun-

---

35. M. MUÑOZ CLARES, *El convento franciscano de la Virgen de las Huertas. Historia e iconografía de un templo emblemático y de su imagen titular*, Murcia 1996, pp. 99s.

dador de los franciscanos ayudando a María a vencer al maligno es bien significativa del fervor inmaculista de los franciscanos a lo largo de toda su historia. El rey Felipe IV, con bastón de mando y toisón de oro —atributo interpretable en clave inmaculista<sup>36</sup>—, porta un papel en el que leemos: «A N.S.S.P. Alexandro VII», en alusión a las peticiones que hizo el monarca a favor del misterio inmaculista que acabaría con la promulgación de la Bula de 1661. Detrás del rey vemos a la Madre Ágreda, cuyo rostro y tocas son visibles, por estar situada en un plano posterior entre el rey y el siguiente personaje, el Padre Alva y Astorga. Este último destacó en el siglo xviii, por sus escritos favorables a las tesis inmaculistas<sup>37</sup>, como lo atestiguan los libros que hay en una estantería situada detrás de él, en la que figuran varias de sus obras: *Opera Theologica*, *Opera Philosophica*, *Armamentarium Seraphicum*, *In Magnificat*, *Biblioteca Virginal...*, además de los cuatro tomos que porta con sus manos con los títulos de *Sol Veritatis*, *Radii Solis*, *Nodus indisolubilis* y *Militia Conceptionis*. El Padre Alva fue un auténtico paladín de la Inmaculada. Quizás, nadie en el mundo haya escrito tanto a favor del misterio inmaculista. En 1640, publicó un opúsculo titulado *Al magnífico Reyno de Castilla, Patrón singular del soberano Misterio de la Inmaculada Concepción de N. S. La Virgen María*, en donde dice que más de dos mil seiscientos hombres de cultura habían defendido posiciones inmaculistas y que cuatro franciscanos habían reunido el material para publicarlo en el *Armamentarium Seraphicum* en varios volúmenes, que a la postre, quedaron en uno solo, aparecido en 1649. La lista de aquellos prohombres se daría a la imprenta en 1663, bajo el título de *Militiae Inmaculatae Conceptionis Virgines Mariae, contra Malitiam originales infectionis peccati*.

Sobre el grupo de personajes, se han escrito los siguientes versos: «Del misterio en la creencia / Ninguna a esta triple gana / Y tanto su culto agencia / Que no omiten diligencia / Felipe, María (de Jesus) y Alva» y «España siempre el sagrado / De este Misterio pregona / Y esta Gran Reyna le a dado / Al verle en tal alto grado / Tu dilatada corona»<sup>38</sup>.

Los personajes del lado contrario están encabezados por Duns Escoto, conversando con la Virgen, dirigiéndole estas palabras: «Dignare me laudare te Virgo Sacrata. Damichi (sic) virtutem contra hostes tuos», a lo que María le contesta: «Scote: Bene scripsisti de me: per te vivit Gloria Mea». Escoto, como ya se ha indicado., fue un destacado teólogo que vivió entre 1265 y 1308, por su defensa de la pureza de María. No podía faltar Alejandro VII por la promulgación que hizo en di-

36. L. RÉAU, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*, t. I, vol. I, El Serbal, Barcelona 1996, p. 274.

37. N. PÉREZ, *La Inmaculada y España*, Sal Terrae, Santander 1954, pp. 248-249 y A. EGUÍLUZ, *El Padre Alva y Astorga y sus escritos inmaculistas*, en «Archivo Ibero-Americano» (1955) 497-594.

38. M. MUÑOZ CLARES, *El convento franciscano...*, o.c., p. 107.

ciembre de 1661 de la bula *sollicitudo omnium ecclesiarum*, en la que hablaba de la antigüedad de la creencia del misterio inmaculista, de su desarrollo desde tiempos de Sixto IV y de cómo ya pocos católicos dejaban de profesar aquella creencia. En la parte resolutive del documento se leía: «Renovamos las constituciones y decretales promulgadas por nuestros predecesores, especialmente por Pablo V y Gregorio XV, a favor de la creencia mantenida de que el alma de la bendita Virgen María, desde el momento de su creación y de la infusión dentro de su cuerpo, fue embellecida por la gracia del Espíritu Santo y preservada del pecado original, y a favor del culto y de la fiesta que se celebra, de acuerdo a esta piadosa creencia, en el honor de la concepción de la misma Virgen, Madre de Dios»<sup>39</sup>. El mismo Alejandro VII concedería a España, en diciembre de 1664, el privilegio de celebrar de precepto el Oficio y Misa de la Inmaculada Concepción y poco más tarde se hizo extensiva la gracia para todos los territorios europeos de España. Con estas decisiones parecía desbloquearse el tema, después del decretal de 1644 que había prohibido el uso por escrito de la palabra inmaculada para describir la concepción, lo que había dado lugar a protestas en España y a la publicación del *Armamentarium Seraphicum et Regestum universale tuendo titulo Inmaculatae conceptionis*, por parte de los franciscanos, en este caso por el famoso Pedro de Alva y Astorga<sup>40</sup>. Finalmente, San Buenaventura tendrá su presencia justificada en este y otros conjuntos ligados a los frailes menores por ser el mayor teólogo y «segundo fundador» de los franciscanos, al que se le llama *doctor seráfico*<sup>41</sup>.

No cabe duda, como afirma Manuel Muñoz, que este ciclo y programa inmaculista exigían un gran conocimiento teológico e histórico, con un manejo textual y simbólico que iban desde las numerosas letanías que se rezaban en las iglesias del momento, hasta las elaboradas argumentaciones teológicas con numerosas citas a la revelación bíblica<sup>42</sup>. Todos esos requisitos los poseía el Padre Morote, pues nada mejor que la lectura de los textos de sus sermones para comprender y valorar en toda su extensión el conjunto de pinturas de Lorca.

Un buen número de los personajes que hemos visto en los frescos del convento franciscano de Lorca, vuelven a aparecer en otra pintura que decora la cabecera del antiguo convento franciscano de Almería, actualmente parroquia de San Pedro Apóstol. En un templo neoclásico con un altar mayor del mismo estilo, destaca en la cabecera la representación de la Inmaculada, recibiendo la gracia de Dios Padre y del Espíritu Santo junto a un dinámico San Miguel que alancea a un mons-

---

39. S. STRATTON, *La Inmaculada Concepción en el arte español...*, o.c., p. 83.

40. *Ibid.*, p. 81.

41. L. RÉAU, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*, t. II, vol. III, Barcelona 1997, pp. 251-254.

42. M. MUÑOZ CLARES, *El convento franciscano...*, o.c., p. 108.

truo infernal de varias cabezas. A uno de sus lados, encontramos la Expulsión de Adán y Eva, para contraponer el pecado, cómo por una mujer entró en el mundo y por otra llegaría la salvación, además de enseñar que María fue concebida sin el pecado original, emanado de la actuación de nuestros Primeros Padres. Al otro lado, bajo San Miguel, encontramos un tema que se viene denominando como la Ofrenda de los franciscanos y la corona de España a la Inmaculada Concepción<sup>43</sup>. Aporte y cooperación al misterio, más tarde, dogma concepcionista. En un primer plano aparece arrodillado el monarca Carlos III, con manto real de armiño, el toisón de oro y la condecoración de la Orden que lleva su nombre, fundada en 1771, ofreciendo la corona a la Virgen y la Madre Ágreda sentada, junto a un bufete en el que hay varios libros y el tintero con la pluma. Detrás encontramos un Papa, que se ha identificado con Sixto IV<sup>44</sup>, y cuatro franciscanos. Respecto al Romano Pontífice, creemos que debe tratarse de Alejandro VII, por las razones expuestas anteriormente o, quizás, el propio Clemente XIII que concedió el patronato de la Inmaculada para España a propuesta de Carlos III. El segundo franciscano con birrete y muceta cardenalicia, sostiene una maqueta y pluma, el siguiente es Duns Escoto o *Doctor Subtilis*, apoyando su mano sobre un par de libros de la mesa de sor María. El que sigue ha sido identificado con San Antonio de Padua<sup>45</sup>, pero debe ser el Padre Alva y Astorga, el mismo que aparece en la escalera de Lorca, en este caso mostrando un libro abierto que será el famoso *Armamentarium Seraphicum*<sup>46</sup>. El último, sin atributo de ninguna clase debe ser el guardián del convento el Padre fray Manuel Rabadán.

En tierras de Nueva España este tipo de pinturas que conmemoraban la declaración del patronato de la Inmaculada sobre España y sus posesiones tuvieron amplio eco, algunas en forma de carros triunfales, en donde la imagen de la Inmaculada va tirada por sus defensores, entre ellos la Madre Ágreda, Escoto, San Francisco, San Buenaventura y el Padre Alva. Así aparece en un lienzo del crucero del convento de San Francisco de San Martín de Texmelucan, en el Estado de Puebla, obra del pintor Juan Manuel Illanes de 1777<sup>47</sup>. De algunas obras de este maestro para Tehuacán y Tlaxcala nos dan cuenta los historiadores de la pintura novohispana<sup>48</sup>. El lienzo es de grandes dimensiones y presenta a la Inmaculada alada bajo la mirada de Dios Padre en un solemne carro rococó, tirado por personajes de la fa-

---

43. A. GIL ALBARACÍN, *El templo parroquial de San Pedro, antigua iglesia de San Francisco de Almería*, Griselda Bonet Girabet, Almería-Barcelona 1996, pp. 137-139.

44. *Ibid.*, pp. 137-138.

45. *Ibid.*, p. 138.

46. S. STRATTON, *La Inmaculada Concepción en el arte español...*, o.c., p. 93.

47. R. FERNÁNDEZ GRACIA, *Iconografía de sor María de Ágreda...*, o.c., p. 162.

48. M. TOUSSAINT, *Pintura colonial en México*, Universidad Nacional Autónoma, México 1990, p. 194.

milia franciscana o inmaculistas que toman unas elegantes cintas rojas para hacer andar al carro. En la parte superior unos angelotes presentan el escudo franciscano con los brazos cruzados de Cristo y San Francisco. Abren el cortejo el propio rey Carlos III y el Papa Clemente XIII, en alusión a la declaración del patronato de la Inmaculada sobre las Españas. Siguen San Luis de Francia con la corona de espinas de Cristo y otro monarca. En el siguiente registro encontramos a Santa Clara y la Madre Ágreda, mientras que al final se disponen San Francisco de Asís, San Buenaventura con muceta cardenalicia y Duns Escoto con muceta blanca, propia del doctor en teología. Por detrás de estos tres asoma un franciscano anciano y demarcado que será San Pedro Alcántara.

Para finalizar con las composiciones en que la Inmaculada está asociada a la Madre Ágreda y a otros de sus defensores, nos detendremos en una estampa tardía, realizada con el mismo fin de conmemorar el patronato de la Inmaculada para España y sus dominios. Se trata de un grabado, realizado en 1791, mediante el procedimiento de la talla dulce, obra del maestro Vicente Capilla y Gil, por dibujo de Bautista Suñer, muestra la de los reyes Felipe IV, Carlos III y Carlos IV, junto a Alejandro VII y Clemente XIII, además de destacados defensores del futuro dogma. Allí, en un rincón y sedente sobre su bufete, encontramos a la Madre Ágreda, con la mirada a lo alto, en donde se encuentra la Inmaculada Concepción con la Trinidad, en una gloria de ángeles y santos. El texto que acompaña a la estampa parece directamente inspirado en los textos de sor María, pues al menos en sus primeras líneas, se adapta a los grandes temas de la *Mística Ciudad de Dios*.

La leyenda del texto inferior, ordenado en dos partes, en torno al escudo de la monarquía borbónica reza: «B.<sup>ta</sup> Suñer lo inv. y dib. en 1791. Ad devot. R. P. D. J. R. P. C. V.<sup>e</sup> Capilla lo g. en Val.<sup>a</sup> año 92 / LA INMACULADA / CONCEP.<sup>N</sup> DE MARIA SS.<sup>A</sup> / DEDICADA A N.<sup>o</sup> CATHO.<sup>CO</sup> MONARCA / EL S.<sup>R</sup> D.<sup>N</sup> CARLOS IV. QUE DIOS G.<sup>DE</sup> / Descripción historial de la Estampa, en que muestra la I, como la / SS.<sup>ma</sup> Trin.<sup>d</sup> honra á Maria SS.<sup>ma</sup> derramando g.<sup>as</sup> sobre su Alma en el / primer inst.<sup>e</sup> de su Immac.<sup>a</sup> Concep.<sup>n</sup> Lo II, que todos los angeles adoran á Maria SS.<sup>ma</sup> Lo III, que todo el género humano implora su amparo / en la desgracia del pecado. Lo IV. Algunos de los Patriarcas y Santos q.<sup>e</sup> profesaron / particular devocion á M.<sup>a</sup> SS.<sup>ma</sup> en este dulce Mysterio. Lo V. Toda la Igl.<sup>a</sup> Cath.<sup>a</sup> / congregada en el S.<sup>o</sup> Conc.<sup>o</sup> Trid.<sup>o</sup>, que con tres Presid.<sup>es</sup> determina en la Sess. / V. no están M.<sup>a</sup> SS.<sup>a</sup> comprehendida en el Decreto del pecado orig.<sup>1</sup> Lo VI. Los / muchos Pontifices q.<sup>e</sup> concedieron g.<sup>as</sup> singulares, i expidieron Bulas á afavor de la / Concep.<sup>n</sup> Immac.<sup>a</sup> de M.<sup>a</sup> SS.<sup>a</sup>. Lo VII Algunos AA.DD. de todos los Estados y Vniv.<sup>es</sup> Cath.<sup>as</sup>, en especial las de España, que escribieron / á favor del Mysterio y le defendieron publicam.<sup>e</sup>. Lo VIII Los Reyes Cath.<sup>os</sup> q.<sup>e</sup> mas / se distinguieron en la devocion á este S.<sup>o</sup> Mysterio, e impetraron Bulas i g.<sup>as</sup> en su honor i defensa, como el S.<sup>r</sup> Felipe IV de Alex.<sup>o</sup> VII, el S.<sup>r</sup> Carlos III de Clem. XIII, el / Mater Immac.<sup>ta</sup> nombrandola Patrona de su disting.<sup>a</sup> Orden i de sus Reynos en su

Hijo y / Monarca el S.<sup>r</sup> D.<sup>n</sup> CARLOS IV, á quien se pe puede aplicar Post ipsum su-  
rrexit Filius senatus. Ec. 47»<sup>49</sup>.

El mentor de esta estampa ha quedado en el anonimato de las iniciales de su nombre y apellidos. Orellana nos dice que tras esas letras se encuentra el Padre Joan Roig, monje cartujo de Porta-Coeli<sup>50</sup>, a quien se deberá la invención del programa iconográfico y del texto que acompaña a la composición. Del dibujante Juan Bautista Suñer, sabemos que era valenciano y discípulo de la Academia de San Carlos. Recibió la aprobación en pintura en 1769, consiguiendo algunos premios y llegó a ser Académico de Mérito en 1797. Tras el fallecimiento de Manuel Camarón, solicitó la plaza de Teniente-Director de pintura. El dibujo, firmado al dorso, de la composición que nos ocupa se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Valencia<sup>51</sup>. El grabador Vicente Capilla (Valencia, 1767-Valencia, post. 1817) fue alumno de Luis Planes en la Academia de San Carlos de su ciudad natal y concursó, precozmente al premio de pintura convocado por la citada institución. En 1789 obtuvo distinción en la especialidad de grabado, posteriormente perfeccionó sus estudios en Madrid con Manuel Monfort. Su obra se adapta a la tradición, con una gran importancia en su producción de la temática religiosa<sup>52</sup>.

Ricardo Fernández Gracia  
Departamento de Arte  
Universidad de Navarra  
E-31080 Pamplona  
rfgracia@unav.es

---

49. J. CARRETE, E. DE DIEGO, J. VEGA, *Catálogo del Gabinete de Estampas del Museo Municipal de Madrid. Estampas Españolas*, vol. I, Ayuntamiento, Madrid 1985, p. 124, núm. 33-1.

50. M.A. ORELLANA, *Biografía pictórica valentina o Vida de los Pintores, Arquitectos, Escultores y Grabadores valencianos*, Ed. X. DE SALAS, Gráficas Marinas, Madrid 1930, p. 486.

51. A. ESPINÓS DÍAZ, *Museo de Bellas Artes de Valencia. Catálogo de Dibujos II (siglo XVIII)*, vol. I, Patronato Nacional de Museos, Madrid 1984, pp. 170-171.

52. C. BARRENA y otros, *Fernando Selma. El grabado al servicio de la Cultura Ilustrada*, en *Diccionario crítico de grabadores valencianos del siglo XVIII*, Fundación "la Caixa", Barcelona 1993, p. 130.