FUNDACIÓN BÍBLICA ESPAÑOLA

Separata del libro

V SIMPOSIO BÍBLICO ESPAÑOL

LA BIBLIA EN EL ARTE Y EN LA LITERATURA

II

ARTE

UNIVERSIDAD DE NAVARRA

VALENCIA-PAMPLONA, 1999

EL PADRE ETERNO PINTANDO A LA INMACULADA CONCEPCIÓN. UNA ICONOGRAFÍA POCO DIFUNDIDA

José María Torres Pérez
Universidad de Navarra

En el centro de actividades de la Asociación La Casería de Albolote (Granada) hay una pintura (Lám. 1) que representa al *Padre Eterno pintando a la Inmaculada Concepción*, donada a esa Institución por la familia malagueña Silió. El cuadro tiene forma oval (94 × 69 cm.). Está enmarcado por moldura de óvalos y se decora con cinta, lazos y palmas, que amplían su dimensión (155 × 100 cm.), y magnifican la falta de calidad debida a un artista de segunda fila. El anónimo pintor puede adscribirse al círculo granadino de la segunda mitad del siglo XVIII. El lienzo ha sido reentelado y la pintura restaurada. La iconografía que no tiene precedentes ni difusión en España no causa tanta extrañeza en México por contar con varios ejemplos.

ORIGEN DE LA ICONOGRAFÍA

a. *Fuentes literarias*

El tema de Dios pintor no tiene una fundamentación directa en la Sagrada Escritura, ni en los escritos de los Santos Padres ni en el Magisterio ni en la Tradición. Si nos remontamos al Antiguo Testamento, bajo la figura del Creador encontramos en el *Eclesiastés* el siguiente texto:

> *Delante de Él está la obra de toda carne, nada hay oculto a sus ojos. De eternidad a eternidad dirige su mirada, ¿existe acaso límite a su poder? No hay para Él nada grande ni pequeño y nada es extraordinario o difícil para Él.* [1]

Todo es posible para Dios y todo lo que sale de su mano es perfecto. El autor del libro sagrado también opina que como el mejor artista *"aplica su corazón en*

[1] *Sagrada Biblia*, versión crítica sobre los textos hebreo y griego por José María Bover y Francisco Cantera Burgos. 2ª ed., Madrid: Editorial Católica, 1951. *Eclesiastés*, 39, 19-20.

reproducir el modelo y su afán es rematar toda su obra". [2] La condición de pintor del Padre Eterno también se ha querido ver en Isaías [3] cuando dice: *"he aquí que sobre las palmas de las manos te he grabado".* La oratoria sagrada de los siglos XVII y XVIII abunda en el símil de Dios arquitecto, escultor y pintor. La idea del Dios hacedor, y más en concreto, la idea de Dios pintor sólo puede entenderse en el contexto de la perfección de los seres creados, y en especial de la Virgen santificada por Dios, al haberla pensado desde la eternidad para encarnarse en ella. En este sentido lo interpreta Cesar Calderari [4] en cita que tomamos de Suzanne Stratton:

> *El es el que concibió y formó esta sacratissima Señora, como primera entre todas las criaturas; que asi nos lo dize el Espiritu Santo en los libros de la Sabiduria: Nondum erant abyssi, et ego iam concepta eram (Proberbios 8, 24). Como si dixera: En la mente de aquel supremo pintor Dios, fuy yo ab eterno concebida.*
>
> *Imaginad pues agora, quan rara, y quan inexplicable seria la belleza de la Virgen; traçada ab eterno de la excelsa mente de Dios, y sacada despues a la luz por obra del primissimo pinzel de su soberana, y omnipotente mano. Tota pulchra.*

En palabras de Stratton, Calderari explica que los pintores firman sus cuadros *faciebat*, sirviéndose del imperfecto de indicativo porque sus trabajos son imperfectos. Dios firma este trabajo *Tota pulchra es*, porque todo lo que sale de su mano está acabado, es perfecto. [5]

Ideas y expresiones parecidas a las de Calderari se reiteran en el sermonario barroco español. Los sermones que tratan el tema de la concepción inmaculada de María se deben al intenso fervor del pueblo español hacia la Virgen. La nación española se encendió y unió en defensa de la Inmaculada Concepción. [6] Félix Herrero Salgado lo expresa bien cuando dice:

---

[2] Ibidem, *Eclesiastés*, 38, 27.

[3] Ibidem, *Isaías*, 49, 16.

[4] La cita de Cesar Calderari, *Conceptos scripturales sobre el magnificat.* Traducido por Jaime Rebullosa. Madrid, 1600, pp. 35v y 35r la hemos tomado de Suzanne Stratton, *La Inmaculada Concepción en el arte español.* Madrid: Fundación Universitaria Española, 1989, pp. 36-37.

[5] Ibidem, pp. 35v-36r, citado por Stratton p. 27.

[6] El misterio de la Inmaculada Concepción procede de la Iglesia Oriental, que celebraba su festividad desde el siglo VIII. La devoción se difundió por Occidente a lo largo de la Edad Media, superando la fuerte controversia entre dominicos y franciscanos. Los primeros siguiendo a santo Tomás defienden que fue concebida y después santificada, los segundos partiendo de la opinión de Duns Scoto defienden la ausencia de pecado en María desde el momento de su Concepción. En España, la defensa de la Inmaculada fue asumida en el Reino de Aragón desde Juan I hasta Fernando el Católico. Esta devoción se transmitió y perpetuó en los reyes de España. Especial acogida tuvo en Andalucía entre 1615 y 1617, por las divergencias entre defensores y detractores, que motivaron fiestas, procesiones, poemas, sermones, etc. a los que nos referimos más adelante. Para información más detallada vid. las siguientes obras: Jenaro Alenda y Mira, *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*, Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1903, 2 t. en 1 v.; Carlos Ros, *Los arzobispos de Sevilla: Luces y sombras en la sede hispalense*, Granada: Anel, 1986, 350 págs.

los pintores en sus lienzos, los escultores en sus imágenes, los oradores desde el púlpito, el pueblo desde sus voces, elevaron el clamor unánime de su firme creencia y de su fervor. Universidades hubo, como Salamanca, Alcalá, Valencia, Gandía, Osuna que no graduaban a quienes se negasen a defender este misterio. [7]

Es sobradamente conocido el intenso fervor religioso inmaculista de granadinos y sevillanos en la segunda década del siglo XVII, potenciado por ilustres personajes como don Pedro de Castro Vaca y Quiñones, primero arzobispo de Granada y más tarde de Sevilla; los sevillanos Mateo Vázquez de Leca y Bernardo de Toro, infatigables defensores de la causa ante Felipe III y ante el Papa como enviados del monarca. En estas ciudades, mediante sermones y procesiones se populariza el culto, superando el entorno de teólogos y la polémica entre miembros de órdenes religiosas que sostenían tesis diversas y contrarias acerca de la doctrina sobre la concepción sin pecado de la Virgen. La profesora Dávila en su libro *Los sermones y el arte* [8] redacta un extenso catálogo y transcribe una amplia selección de textos, que nos ha permitido encontrar algunos párrafos relacionados con la representación del *Padre Eterno pintando a la Inmaculada Concepción.* Cuando ha sido posible hemos consultado directamente los originales.

El padre Pedro de Oña [9] publica en Sevilla el año 1615 lo siguiente:

A los otros hombres hizoles Dios Santos, quitandoles lo malo que tenian; a la Virgen dandole bienes, y no quitandole males porque no los tiene, es imagen de pincel la de la Virgen, que dandola siempre colores, se perfecciona: las demas imagines son de talla, que el entallador para hazer vna imagen, va acepillando y cortando ... en la Virgen no auia que quitar, sino poner y mas y mas lindeza...

Pintò el Espiritu Santo a Maria, imagen suya perfetissima para madre de Dios, sacola tan prima, que dizen todos; que ni antes, ni despues desta Señora auria quien le pareciesse. Es la Fenix del mundo. Baxa vn Angel de los principalissimos del cielo, diziendo: Llena de gracia: Echa el sello el Euangelio, y dize: que es madre de Dios, Y llegan vnos locos orates... y ponen tacha; essos son disparatados: pero si llegàra otro, y dixera, Milagrosa està, sola vna falta tiene, que no es falta del pintor, ni de la pintura, sino condicion de la tabla, en que está entallada, y es, que quando se juntaron las dos tablas, aunque se entallò bien, quedose aqui la señal de essa juntura. Llega otro, y dize, que señal aqui no la ay, que vna tabla es sola, nunca estuuo hendida, y esso es mas perfeccion y si otro dixesse. No, mas perfeccion es, que tenga tal primor el pintor; que con el buen asiento de los colores no se eche de ver la hendedura. Esta es la disputa de la Concepcion de la Virgen imagen santissima, fabricada y hecha por las manos del divino y celestial pintor... que es purissima, y toda perfecta, sin descubrirse en ella señal de pecado, mas vnos lo atribuyen al primor del diuino pintor, que supo tan bien assentar el esmalte de la gracia, que no se parece rastro de pecado, y otros a que nunca le tuuo.

---

[7] Félix Herrero Salgado, *La oratoria sagrada española de los siglos XVI y XVII.* Madrid: Fundación Universitaria Española, 1996, p. 321.

[8] Vid. María del Pilar Dávila Fernández, *Los sermones y el arte.* Valladolid: Publicaciones del Departamento de Historia del Arte, 1980, 309 págs.

[9] Pedro de Oña, *Razon del pecado original y preservacion del en la Concepcion Purissima de la Reyna de los Angeles Maria.* En Sevilla: Por Clemente Hidalgo, Año de 1615, pp. 24, 27.

Tres sermones impresos en Granada el año de 1616, con motivo de la festividad de la Concepción del año anterior, contemplan la intervención de las personas trinitarias en la pintura de la Virgen. El primero se debe a Michael Avellán [10] y dice lo siguiente:

> *No solo se contento este supremo pintor, de ponella todos los colores de lo mejor de los santos, sino que metio el pincel en la concha de la Santissima Trinidad, y su divino ser, y de alli sacó pedazos de Dios, y perfecciones divinas, con que pinto a la sacratissima Maria, comunicandole gracias, y dones, que a otra ninguna criatura fueron comunicados...*

Juan de Ortiz [11] explicita la intervención de las tres divinas personas:

> *No fue solo el autor de la obra, que al abrir las zanjas, al sacar los fundamentos, y al levantar el edificio santo del ser natural, y al hermosearlo con los colores vivos, y vistosos de la gracia, y dones del divino Espiritu, todas las tres personas intervinieron...*

El tercer sermón granadino se debe a Francisco Soriano, [12] en el hay tres párrafos significativos:

> *Tomó Dios el pincel de su divina sabiduria, y lo entro en la concha de su omnipotencia, y no dexó en ella matiz, ni color posible de comunicarse a pura criatura, que en su alma no la esculpiesse... El arca del testamento por defuera, aunque era tan rica, que toda estava claveteada, con chapas de oro, y aunque era grande su riqueza, pero no tenia que ver, con la que estava dentro del arca; assi aunque el cuerpo de la Virgen, y su vientre santissimo, es de valor de oro... no tienen que ver, con la riqueza de su alma, porque alli agotó Dios su saber, y poder...*
>
> *Para dezirnos lo mucho, que ay en el alma de la Virgen, parece que el mismo Dios no se atreve a pintarle. Quiere que el Espiritu Sancto alabe a la Princesa del Cielo Maria, y halla color para darselo a sus cabellos; para pintarla su cuello, la blancura de marfil, halla matices para dibuxarla de pies a cabeza, y en llegando al interior y hermosura de su corazon dize. Absque con quod intrinsecus latet. No hay colores para pintar essa belleza; no hay mano, ni pincel que esse remate haga...*
>
> *Retratos, y dibuxos se avian hecho de la Emperatriz de los Cielos Señora nuestra, en el testamento viejo... fue retratada en la zarza que ardia y no se quemava, en la vara*

---

[10] Michael Avellán, *Declamacion que hizo el Reverendo Padre Frey Michael Avellán, Lector en Theologia, en las Fiestas de la Inmaculada Concepcion de Nuestra Señora, que se celebraron en San Francisco de Granada.* Granada: Impreso por Martín Fernández, 1616, p. 113. Vid. María del Pilar Dávila Fernández, op. cit., p. 125.

[11] Juan Ortiz, *Sermon predicado en el Convento de la Santissima Trinidad de Granada, en una fiesta que en el hizo a la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora.* Granada: Impreso por Martín Alonso, 1616. p. 124. Vid. María del Pilar Dávila Fernández, op. cit., p. 126.

[12] Francisco Soriano, *Sermon predicado en el Convento de San Francisco en Granada, en la fiesta de la Inmaculada Concepcion de la Virgen Nuestra Señora...* Granada: Martín Fernández, 1616. Vid. María del Pilar Dávila Fernández, op. cit., pp. 126-127.

de Iese, en Sara, en Rebeca, en la hermosa Rachel, en la prudente Abigail, en la valerosa Iudi, entonces y aora, unos la pintavan morena, con culpa original... Quiere la Magestad de Dios que los dibujos que de la santissima Virgen Maria se hiziessen, sean de suma perfeccion, acabadissimos, y reparte oy la pintura de su retrato entre dos oficiales muy primos, para que se le de el punto a la pintura... Beatus venter... y el poderoso Dios de pincel...

Tres sermones posteriores, fuera del ámbito granadino, abundan en la comparación de la Virgen con la pintura y en su procedencia divina. Interesante por la referencia a la Virgen de Guadalupe es el párrafo que transcribimos del sermonario de Nicolás de Segura: [13]

Porque aunque las otras Imagenes sean admirables, o por su antiguedad, y sus Authores, como la del Populo, que pintó San Lucas, las de Loreto, y Zaragoza, que dicen ser talla de Nicodemus... todas estas son Imagenes hechas por mano de hombres, ó de Angeles, mas la de Guadalupe no reconoce otro Artifice que al mismo Dios, no admite otro Pincél que el de la Omnipotencia diestra del Altissimo, como consta de los testimonios auténticos, e irrefragables de su Aparicion milagrosa...

José Ángel de Berrio [14] publica en Pamplona el año 1734 un interesante sermón del que resaltamos lo siguiente:

En qué mysterio la dibuxó el pincel del Espiritu Santo... en los triunfos, y laureles con que adornó la Divina Gracia el Carro Triunfal de su Concepcion... Tenia esta Reyna Celestial su planta sobre la luna... y Maria en su Concepcion purissima está sobre éste Astro porque no fué Concepcion sugeta á las comunes influencias de su concurso...

Bien está, que esse lienzo que se manifiesta en el Cielo sea Quadro de la Concepcion purissima de Maria...

La perspectiva, que observó el pincel del Espiritu Santo. A los pies puso la Luna... y alli cerca un demonio en figura de dragon... sobre la cabeza le puso las Estrellas...

Hizo Dios en Maria en su Concepcion purissima, el lienzo mas peregrino, que había salido de su divino pincel...

Juan de Moya [15] publica en Sevilla el año 1752 varios sermones. En relación con la Virgen y la pintura recoge lo siguiente:

Pues echad vos mano del pincel, Señora mia; y hacednos una vez un retrato de vuestra gloria. Ni Maria Santisima es bastante à delinear su grandeza ... Pues venga Dios mismo à hacer este retrato soberano. Esso si. Solo esse Señor Divino lo podra

---

[13] Nicolás de Segura, *Sermones panegíricos en culto de la Ssma Virgen Maria...* Madrid: Impreso por Domingo Fernández, 1729, p. 257. Vid. María del Pilar Dávila Fernández, op. cit., p. 244.

[14] Joseph Angelo de Berrio, *Ramillete Virgeneo*. Pamplona: Impreso por Joseph Joachin Martínez, 1734, pp. 20, 31, 51. Vid. María del Pilar Dávila Fernández, op. cit., p. 246.

[15] Juan de Moya, *Viridario sagrado de sermones varios*. Impresso en Sevilla: En el Convento de San Antonio de Padua, 1752, pp. 112, 115, 116, 117, 118 y 121.

hacer, solo su Infinita Sabiduria, y su omnipotencia Divina, pueden en este campo hermoso correr lineas y compartir distancias ... Pues, Señor, manos a la obra, que de mano tan pulida, no puede dexar de salir el retrato con mucha gracia.

Al Angel le dice: Ecce Ancilla Domini ... Yo me humillo à la voluntad Divina, pues quiere depositar en mi su gloria. Soi una tabla de pintar; pinte en mi el Divino Apeles à medida de su querer.

El único empeño es, que el pincel Divino dibuxe este hermossisimo retrato. Solo un pincel nobilissimo puede dibuxar su hermosura. Solo el Apeles Divino puede correr lineas en el espacioso campo de su grandeza...

Llegò el caso de dibuxar à Maria; y para tomar las medidas à su Divina hermosura, se empeñò todo el compas de la infinita Sabiduria... A un compas como la infinita Sabiduria, no puede corresponder otro Pincel, que la Divina Omnipotencia... Pues cual serà el retrato, siendo el compas y el pincel infinitos?

Delineo el pincel de la Divina Omnipotencia este hermossisimo prodigio de Maria; y mirò tanta perfeccion en su belleza peregrina; que lo mismo que habia hecho le admiraba.

Quando un Pintor ha de dibuxar un retrato, si puede, para que salga en todo perfecto, pone delante de si el original, ò prototipo. Pues esso hizo Dios para dibuxar a Maria con su misma Divinidad; porque para este retrato Soberano no ay mas original, que el mismo ser Divino.

Que pensais que es retratar Dios a Maria? Es ir tomando de sus mismas perfecciones infinitas con el pincel de su Omnipotencia Divina, y irlas colocando por participacion en esta Divina Niña... Cada pincelada que le daba era un don, una gracia, una virtud, una casi infinita perfeccion con que la ennoblecia...

Delineaba Dios el retrato de María. Para que sobresalgan mas las luces, son precisas en las pinturas las sombras; pues vaya, dice Dios à la tabla el pincel mi Omnipotencia; que luces tan claras como las de Maria no pueden tener en su Concepcion otras sombras...

La representación de la primera persona de la Santísima Trinidad como pintor está relacionada con la creación de la Virgen en la mente de Dios desde la eternidad, en un intento del artista de representar plásticamente la doctrina sobre la concepción inmaculada de María antes de la declaración dogmática. Los textos que hemos presentado son una buena muestra de ese largo proceso en el que la liturgia y la fe popular fueron muy por delante de la teología [16] ya que el dogma no se definió solemnemente hasta el año 1854.

El Concilio Vaticano II confirma que la plenitud de gracia de la Virgen no se puede separar de su maternidad virginal: *"María es Madre de Dios Hijo y, por tanto, la hija predilecta del Padre y el sagrario del Espíritu Santo"*. [17] La relación de María con la Trinidad siempre ha estado presente en los textos del Magisterio y en la devoción de los fieles. El profesor Ocáriz [18] ha estudiado desde el punto de vista teológico esa relación, y expone que:

---

[16] Cfr. Juan Luis Bastero de Eleizalde, *María, Madre del Redentor*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 1995, pp. 234-250.

[17] *Concilio Vaticano II: Constituciones. Decretos. Declaraciones: Documentos pontificios complementarios*. Madrid: Editorial Católica, 1965. Constitución *Lumen gentium* n. 53, p. 103.

[18] Fernando Ocáriz, "María y la Trinidad", en *Scripta Theologica*, 20, 1988, 2-3, p. 781.

la plenitud de ser Hija del Padre en el Hijo por el Espíritu Santo, se nos manifiesta como su ser de tal modo 'introducida' por la Trinidad en su vida íntima, que su unión con el amor divino subsistente, con el Espíritu Santo, confiere a su alma una identificación tan plena con el Hijo, que, en el Hijo, es hija del Padre con toda la plenitud posible de una persona creada.

Dios la había elegido desde la eternidad para 'encarnarse' y por eso la santificó desde el momento de su generación por una especial cooperación del Espíritu Santo.

La Iglesia ha definido dogmáticamente la presencia de las tres personas de la Santísima Trinidad en todo el obrar *ad extra* de Dios, también en la encarnación de Jesucristo. [19] En este dogma se puede encontrar la justificación de la iconografía que presenta a las personas trinitarias en actitud de pintar a la Virgen.

b. *Fuentes plásticas*

San Lucas pintando a la Virgen es un claro referente, pero no hemos encontrado ninguna representación que pueda considerarse fuente inspiradora.

Podemos establecer un paralelismo con una bella estampa firmada por los grabadores alemanes Klauber, [20] que representa a los santos del mes de diciembre en los cuadros de una galería. En lugar destacado aparece un pintor, que en alegoría efigia a la Iglesia, sentado frente a un caballete, pintando a la Inmaculada (Lám. 2). Las inscripciones de la estampa enlazan directamente con esta representación: en la parte superior leemos "Imago et gloria Dei est. 1 Cor. 11. v. 7" y en la inferior "Ad imaginem Dei factus est homo. Gen. 9. v. 6"; y junto al borde

---

[19] Henricus Denzinger, *Enchiridion symbolorum definitionum et declarationum de rebus fidei et morum*. 34 ed. Barcelona: Herder, 1967. Cfr.: II Concilio de Constantinopla, año 553: la Trinidad del mismo modo que tiene una sola y misma naturaleza, también tiene una sola y misma operación (n. 421, p. 145); Carta *Eius exemplo* de Inocencio III, año 1208: Creemos y confesamos que el Padre y el Hijo y el Espíritu Santo, el solo Dios de que hablamos, es el creador, hacedor, gobernador y disponedor de todas las cosas (n. 421, pp. 255-256); IV Concilio de Letrán, año 1215: Jesucristo unigénito Hijo de Dios, encarnado por obra común de toda la Trinidad, concebido de María siempre virgen, por cooperación del Espíritu Santo (n. 429, pp. 259-260) y Concilio de Florencia, año 1442: el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo no son tres principios de la creación, sino un solo principio (n. 1331, p. 338). En el *Catecismo para los párrocos según el decreto del Concilio de Trento,* leemos: "La obra de la creación es común a todas las personas de la santa e individua Trinidad" (Madrid: Gregorio del Amo, 1901, p. 29); y en el *Catecismo de la Iglesia Católica [escrito en orden a la aplicación del Concilio Ecuménico Vaticano II]* se recoge: "Las personas divinas, inseparables en su ser, son también inseparables en su obrar". Madrid: Asociación de Editores del Catecismo, 1993, n. 267, p. 67.

[20] Vid. *Calendarium eclesiasticum* [Augustae Vindelicorum: s.n., s.a.]. 13 estampas encuadernadas con otras en la siguiente obra de la Sección de Estampas de la Biblioteca Nacional de Madrid. Sig. ER 3572. KLAUBER. [*Láminas de asuntos religiosos*]. [Augustae Vindelicorum: s.n., s.a.]. 86 láminas. La estampa que mostramos lleva las siguientes inscripciones: en la parte superior, "December Imago et gloria Dei est homo. 1 Cor. 11 v. 7"; en la inferior, "Ad imaginem Dei factus est homo. Gen. 9. v. 6" / Klauber Cath. sc. et exc. A.V.

izquierdo del lienzo del caballete, aparece esta otra "Con. B. V. M. 8" que claramente identifica una intervención divina en la Concepción de la Virgen y sitúa su festividad en el día 8.

El lienzo de Granada está más próximo en la composición a un grabado de Pedro de Obregón [21] (Lám. 3), que podría haber servido de préstamo iconográfico. En él reproduce la pintura de Alonso Cano titulada *Santo Domingo in Soriano,* hoy en el Instituto Gómez-Moreno de Granada. El grabado representa a la Virgen mostrando a fray Lorenzo di Grotteria el verdadero retrato de su fundador; santa Catalina y santa Magdalena sostienen el lienzo. El milagro de Soriano era conocido antes de la pintura de Cano, puesto que se había difundido por medio de estampas italianas. El tema también fue tratado por otros pintores del mismo siglo: Juan del Castillo, Juan Bautista Maino y Francisco Zurbarán.

Las pinturas mexicanas [22] (Lám. 4) en las que se representa a una de las personas divinas pintando, aisladamente, en la presencia de las otras dos, a la Virgen de Guadalupe, superan en número y diversidad a la de Granada. Su fuente iconográfica no se puede desvincular de la oratoria novohispana cuando se disputa la atribución del autor de la pintura a los arcángeles, a la propia Virgen o incluso separadamente a cada persona trinitaria. [23]

Pensamos que la pintura de *El Padre Eterno pintando a la Inmaculada Concepción* no responde a un traslado del cuadro a España por faltar la imagen de la Guadalupana, y que el origen de la iconografía hay que buscarlo en la oratoria sagrada y en la pintura de Andalucía de los siglos XVII y XVIII, aun sin descartar que la idea pudiese haber sido retomada de la plástica mexicana.

Descripción de la pintura

El *Santo Domingo in Soriano,* grabado de Pedro de Obregón, parece la fuente inspiradora más próxima, tratada con menor destreza y en formato vertical en la pintura. El lugar ocupado por la Virgen y su imagen es sustituido por la figura de

---

[21] Reproducido por Elena Páez Ríos, *Repertorio de grabados españoles*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1982, v. II, n. 1521-1, p. 307, Lám. 1521.

[22] Se reproducen algunas pinturas en: José Ignacio Conde y María Teresa Cervantes de Conde, "Nuestra Señora de Guadalupe en el arte", en *Album conmemorativo del 450 aniversario de las apariciones de Nuestra Señora de Guadalupe*. México: Ediciones Buena Nueva, 1981, pp. 174 y 175; Elisa Vargas Lugo, "Iconología guadalupana" en *Imágenes guadalupanas, cuatro siglos [catálogo de la exposición celebrada en el Centro Cultural Arte Moderno de México de noviembre 1987 - marzo 1988]*. México: Centro Cultural Arte Contemporáneo, 1987, láms. 87-89; *Visiones de Guadalupe [catálogo de la exposición organizada por el Bowers Museum of Cultural Art (Santa Ana, California)]*. Publicado en *Artes de México: revista libro nº 29*, 1995, p. 53.

[23] Cfr. Jaime Cuadriello, "Atribución disputada: ¿Quién pintó a la Virgen de Guadalupe?", en *Los discursos sobre el arte: XV Coloquio Internacional de Historia del Arte*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995, pp. 231-257 y Jaime Cuadriello, "Los jeroglíficos de la Nueva España", en *Juegos de ingenio y agudeza: la pintura emblemática de la Nueva España*. México: Patronato del Museo Nacional de Arte, 1994, pp. 105-111.

Dios Padre (Láms. 1 y 3), representado como un anciano de barba cana, sentado, vestido con túnica de color blanco sujeta por ceñidor azul y manto rojo que tras rodear las piernas se recoge en el brazo izquierdo. Sobre la cabeza lleva nimbo triangular. Muestra en la derecha un pincel con el que está pintando a la Inmaculada Concepción. En la izquierda porta el cetro. La iconografía descrita, sin considerar la pintura en su totalidad ni la actitud del Padre Eterno, coincide con la forma de representar a la primera persona de la Santísima Trinidad propuesta por los tratadistas españoles. [24] La paloma que efigia al Espíritu Santo está sobre su pecho.

Frente a Dios pintor, aparece el lienzo, soportado en la parte superior por ángel adolescente. En los bordes laterales aparecen san Joaquín y santa Ana, sustituyendo con menor gracia en la composición a santa Catalina y a santa Magdalena, que en el grabado sostienen el lienzo que lleva la imagen de santo Domingo. La presencia de san Joaquín y de santa Ana tiene en la pintura una connotación inmaculista, que enlaza con la antigua iconografía del *Abrazo en la puerta dorada*, de frecuente utilización para representar a la Inmaculada Concepción durante el siglo XVI. [25]

La Virgen que pinta el Padre Eterno responde a la iconografía de Inmaculada Concepción, propuesta por Francisco Pacheco e Interián de Ayala: [26] una mujer joven, vestida con túnica blanca y manto azul, los cabellos tendidos sobre los hombros, las manos unidas, *amicta sole*: rodeada de sol. Bajo sus pies va la luna creciente con las puntas hacia abajo. La figura de la Señora, aunque inspirada en los tratadistas, resulta coincidente en el dibujo, actitud, indumentaria y sencillez compositiva con las Inmaculadas de Murillo; y responde también a los textos escriturísticos y a la doctrina defendida en España por franciscanos, carmelitas, jesuitas y los monarcas.

A la izquierda de la figura de Dios Padre van dos geniecillos soportando la paleta de colores, que recuerdan los juegos de niños que ilustran las publicaciones de las Reales Academias de Bellas Artes del siglo XVIII.

En la parte inferior se recorta la silueta del arcángel san Miguel venciendo al demonio.

Toda la atmósfera celeste aparece coloreada en ámbar por la luz solar que trasciende el lienzo en el que se representa a la Virgen.

---

[24] Francisco Pacheco, *Arte de la pintura*. Preliminar, notas e índices de Francisco Javier Sánchez Cantón. Ed. del manuscrito original, acabado el 24 de enero de 1638, Madrid: Instituto de Valencia de Don Juan, 1956, pp. 195-200; Juan Interián de Ayala, *El pintor cristiano y erudito o Tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar y esculpir las imágenes sagradas*. Barcelona: Imprenta de la Viuda e Hijos de J. Subirana, 1883; Lib. II, Cap. III, pp. 102-114.

[25] Suzanne Stratton, op. cit., hace un pormenorizado estudio. Cfr. p. 20.

[26] Cfr. Pacheco, op. cit., pp. 208-212; Interián de Ayala, op. cit., Lib. IV, Cap. II, pp. 9-13.

Conclusión

La finalidad de la pintura granadina es representar a la Inmaculada Concepción, para difundir visualmente la doctrina sobre la inmunidad del pecado original desde el momento en que fue concebida. La ausencia de otros ejemplares en España, el reducido número de los de México y la carencia de estampas calcográficas nos sugiere una devoción especial que no llegó a cuajar por el temor a rozar lo heterodoxo. El Magisterio de la Iglesia se había pronunciado sobre el modo de representar a las tres personas de la Santísima Trinidad y no contemplaba esta intervención de Dios Padre como pintor de la Virgen. Los documentos pontificios aprueban la iconografía que represente a cada persona divina con la forma asumida en su misión, referida en la Sagrada Escritura, y rechaza las representaciones de figura humana con tres cabezas, las que muestren a las tres personas exactamente iguales y la visión antropomorfa del Espíritu Santo.[27] Interián de Ayala[28] acertó en la tipología icónica: describió pormenorizadamente el modo de representar a cada una de las tres personas, que se convirtió en la forma ortodoxa hasta el extremo de ser mencionada por el Papa Benedicto XIV en la constitución *Sollicitudini Nostrae.*[29] Las figuras de la pintura que presentamos, aisladamente se ajustan a la iconografía fijada por los tradistas y por el Magisterio de la Iglesia, pero en su conjunto causa extrañeza, parece falta de coherencia con la argumentación filosófica y teológica sobre la creación *ex nihilo,* sin modelos ni instrumentos.

Es lógico que el pintor sienta temor al Santo Oficio, porque la imagen plástica tiene un mayor poder visual que el proporcionado por el orador en su desarrollo retórico. El panegirista goza de mayor libertad para recurrir a estas licencias metafóricas.

Otra razón que justifica la ausencia de difusión en España, es la falta de necesidad que tenía esta iconografía, ya que la doctrina había sido asumida por la fe, y, además, porque ya se había fijado y popularizado la iconografía de la Inmaculada Concepción. Baste recordar a Pacheco, Velázquez, Francisco Herrera, Roe-

---

[27] Los documentos oficiales del Magisterio de la Iglesia acerca de la iconografía trinitaria son: Bula de Urbano VIII del 11 de agosto de 1628 y Constitución apostólica de Benedicto XIV *Sollicitudini Nostrae* del 1 de octubre de 1745. El primero prohibe la representación en figura humana con tres cabezas; el segundo fija la tipología ortodoxa y describe las espúreas. El 16 de marzo 1928 la Congregación del Santo Oficio condena la representación de las tres personas de la Santísima Trinidad bajo forma humana, juntas o separadamente. Cfr. T.P., "A proposito di iconografia trinitaria" en *Ephemerides liturgicae*, 58, 1944, p. 183.

[28] Interián de Ayala, op. cit., pp. 110-111. Describe el modo de representar individualmente a las tres personas de la Trinidad, reprueba la representación en la que aparecen exactamente iguales y añade que se ha de procurar evitar y huir de todo género de novedad atendiendo a la dignidad y excelencia de las divinas personas.

[29] *Magnum bullarium romanum: bullarium privilegiorum ac diplomatum romanorum pontificum amplissima collectio.* Graz: Akademische Druck, reimpresión 1964, 1733. Vid.: *Benedicti Papae XIV. Bullarium. Tomus Primus*: Constitución *Sollicitudini Nostrae,* 1 de octubre de 1745, pp. 560-571.

las, Sánchez Cotán, El Greco, Cajés, Zurbarán, Ribera, Valdés Leal, Murillo y sus discípulos e imitadores tardíos. Todos representan a la Inmaculada Concepción conforme a la doctrina, contribuyendo de forma eficaz a la difusión de la devoción, paralelamente a los estudios teológicos que llegan a Roma para solicitar la declaración dogmática.

En México alcanza mayor difusión, por la necesidad de demostrar el carácter milagroso de la imprimación de la imagen de Guadalupe en la tilma del indio Juan Diego, a la vez que identificar a la Guadalupana con María. Los historiadores mexicanos presentan la iconografía como creación personal novohispana, llegando a hacer de ella una bandera del criollismo. Así lo expresa Elisa Vargaslugo [30] y más recientemente Jaime Cuadriello, en un estudio en el que presenta textos de oradores mexicanos, en los que se difunde el culto guadalupano y establece una relación metafórica entre la pintura y el suelo indiano. Al esfuerzo de la poética retórica hay que añadir el de los científicos y el de los pintores, que repetidamente en 1666, 1721, 1756 y 1787, tras ser requeridos por las autoridades eclesiásticas, dictaminaron sobre la imprimación del lienzo original a modo de fundamento para la apología de la sociedad criolla. [31]

La pintura *El Padre Eterno pintando a la Inmaculada Concepción* presenta un tratamiento iconográfico correcto en la individualidad de las figuras, su contenido –con el paso de los años– no induce a error, y pese a la factura mediocre es sumamente devoto.

---

[30] Cfr. Elisa Vargas Lugo, "Iconología guadalupana", op. cit., p. 108.

[31] Cfr. Jaime Cuadriello, "Atribución disputada: ¿Quién pintó a la Virgen de Guadalupe?", op. cit., pp. 238-242.

Lám. 1. El Padre Eterno pintando a la Inmaculada Concepción. Colección de la Asociación La Casería de Albolote (Granada)

Lám. 2. Representación de los santos del mes de diciembre. Grabado por Klauber. Biblioteca Nacional. Madrid

Lám. 3. Santo Domingo in Soriano. Grabado por Pedro de Obregón

Lám. 4. Santísima Trinidad pintando a la Virgen de Guadalupe. Museo de la Basílica. México