

UN ASPECTO DE LA ICONOGRAFIA POST-TRIDENTINA DE LA VIRGEN NIÑA EN LA ESCUELA VALENCIANA

En su *Introducción a la Literatura española del Siglo de Oro* (1), Vossler señala cómo el concepto de realidad propio de los escritores del siglo xvii está constituido esencialmente por una unidad del cielo y la tierra penetrados y sustentados por Dios, es decir, que el realismo de la literatura española de esta época —y añadiríamos que el realismo del arte español en general— tiene una base fundamentalmente religiosa, del mismo modo que el realismo del siglo xix tiene una fundamentación científica.

Es bajo este prisma ideológico como pueden ser leídas en profundidad muchas obras tenebristas que suelen encerrar, no ya una alegoría religiosa tal como se entiende en la Europa contemporánea, sino «una alegoría moral en sentido más profundo, que guarda su secreto contra las intrusiones del vulgo y no se da sino a los discretos capaces de agudeza», según señalaba ya Julián Gállego (2). Podría añadirse que, en ocasiones, es incluso una alegoría teológica la que puede extraerse sin mucha dificultad de



«La Virgen niña con San Joaquín y Santa Ana». Col. Coma Cross. Barcelona.



«El mandil de la Virgen». Cuadro existente hasta 1936 en la iglesia de San Juan del Hospital. Valencia.

(Vide nota 4)

algunas composiciones aparentemente costumbristas de la pintura barroca española.

Tratando de encontrar este «secreto» es como analizaré dos obras de idéntico tema entre las representaciones iconográficas de la Virgen Niña durante el siglo xvii.

La primera de ellas, atribuida a Ribalta (1555-1628), pertenece a la colección Coma Cross de Barcelona. Se desarrolla en una composición triangular cuyos lados están formados por la figura de Santa Ana, sentada con una manzana en la mano, y la de San Joaquín, igualmente sentado, con anteojos y actitud de admiración. El eje se constituye en la figura de la Virgen, de seis o siete años, de pie, en actitud contemplativa, y enseñando el delantal bordado con los símbolos de la letanía lauretana.

(1) Cfr. VOSSLER, *Introducción a la Literatura Española del Siglo de Oro*. Madrid, Cruz y Raya, 1934.

(2) Cfr. GALLEGO, JULIÁN, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Aguilar, 1972, p. 249.

La segunda, atribuida a Espinosa (1600-1680), se conserva en la Catedral de Valencia. Su composición es diagonal con la Virgen Niña sentada sobre el regazo de Santa Ana, bajo la mirada de San Joaquín y levantando el delantal bordado asimismo con los símbolos de la Letanía lauretana y otros a Ella alusivos.

La combinación de estos tres personajes, en ambos cuadros da lugar a un tema familiar de ambiente hogareño que, interpretado simbólicamente, representa una de las variedades de la trinidad terrestre que tiene su origen en la iconografía medieval de la Santa Parentela (3).

Un primer nivel de lectura en ambas composiciones puede patentizar la visualización de un milagro de la Virgen, extraído de alguna leyenda tardía, marginal a la Leyenda Dorada, donde se relataría cómo, al serle colocado un delantal a la Niña, aquél se ve cubierto inmediatamente con los símbolos, de la citada Letanía (4).

La lectura más profunda debería desglosar el conjunto en los dos temas que se unen en los citados lienzos: por un lado, el tema de la Virgen Niña con San Joaquín y Santa Ana; por otro, el tema de la Virgen con la Letanía lauretana y demás símbolos.

La idea de representar a la Virgen Niña acompañada de sus padres no tiene una base documental, puesto que contradice incluso a los Apócrifos y la Leyenda Dorada. Por otro lado, su representación en el siglo XVII se opone al espíritu purista de la Contrarreforma. A pesar de las severas prescripciones de los doctores, la Iglesia tiene que condescender ante la continua demanda de ilustraciones de la historia de San Joaquín y Santa Ana, así como del Nacimiento e Infancia de la Virgen. Estas escenas se vuelven menos frecuentes que antes, pero, de todos modos, no es difícil encontrarlas todavía en las iglesias como una pervivencia en pleno siglo XVII del espíritu de la Edad Media.

La Curia admite, por fin, la Presentación de la Virgen en el templo (5), pero no dice nada respecto de su estancia en el mismo. Sin embargo, algunos escritores son menos discretos y tratan de narrar esta etapa de la vida de María, a la que representan realizando diversas actividades propias de las novicias de un convento, o bien fuera de él, acompañada de sus padres. Esta segunda modalidad, en su origen puede remontarse a una tradición muy tardía que únicamente se hace popular a partir del siglo XVI, quizás como consecuencia de la importancia que había alcanzado el culto hacia Santa Ana, a quien la devoción popular asignaba el papel de educadora de la Virgen (6).

El tema de la Virgen acompañada de los símbolos de la Letanía lauretana es también tardío, y está directamente relacionado con la progresiva exaltación de los privilegios de la Virgen, que se inicia en el siglo XV y culmina en el XVII con la definitiva iconografía de la Inmaculada Concepción (7).

(3) Cfr. REAU, LOUIS, *Iconographie de l'Art chrétien*, tome second, II. París, P. U. F., 1957, pp. 141 y ss.

(4) Sobre esta interpretación existe un trabajo de don Juan de Contreras, Marqués de Lozoya, titulado *El mandil de la Virgen*, y publicado en la revista "Cultura Valenciana", año 1926, págs. 5-9, referido a un lienzo que existía en la iglesia de San Juan del Hospital, de Valencia, hasta 1936, muy parecido al de la Colección barcelonesa citada, pues no es el mismo. En los depósitos del Museo de Bellas Artes de Valencia apareció otro muy semejante, todo lo cual prueba la aceptación del tema y su sentido.

(5) Como había ocurrido con el Nacimiento, también la escena de la Presentación es descartada por el espíritu crítico de la Contrarreforma. La misma fiesta de la Presentación de la Virgen, tomada de los Evangelios Apócrifos, hace dudar a la Iglesia y el Papa Pío V la suprime, pero poco después es restablecido por Sixto V, y se fija en el 21 de noviembre. La Consagración de la Virgen en el Templo fue considerada desde entonces como símbolo de la vocación sacerdotal. El sacerdote subiendo las escaleras del altar es comparado a la Virgen subiendo las escaleras del templo. Cfr. MÂLE, E., *L'Art religieux de la fin du XVIe siècle du XVIIe siècle et du XVIIIe siècle*. París, Librairie Armand Colin, 1951, p. 350.

(6) Cfr. MÂLE, E., *op. cit.*, pp. 350 y ss.

(7) Cfr. TRENS, MANUEL, *María. Iconografía de la Virgen en el Arte Español*. Madrid, Plus Ultra, 1946, páginas 135 y ss.

«La Virgen niña con San Joaquín y Santa Ana».
Catedral de Valencia.



En la transición de la imagen de la Virgen «tota pulchra» rodeada por símbolos de pasajes históricos del Antiguo Testamento y fábulas de animales alusivos a ella, hasta la definitiva imagen de la Inmaculada aislada, existe una etapa intermedia en que la Virgen aparece rodeada de alegorías extraídas de composiciones literarias a las que se ha dado el nombre de mariologías (8) y que se resumen en las alabanzas de la Letanía lauretana (9). Los traductores y escritores místicos piden, además, que la Inmaculada sea representada bajo el aspecto de una niña (10) y ésta es la fórmula que siguen los artistas más documentados, aunque finalmente prevalezca la imagen de la adolescente o la mujer joven, para representarla.

La composición más antigua conocida es del año 1505 y figura en el libro francés de horas de Thilman Kerver, mientras en Valencia el mismo tema aparece entre los años 1505 y 1518 (11).

Estas obras tienen el interés iconológico de haber sabido unir las inquietudes teológicas y mariológicas del siglo XVII con una tradición popular de la Edad Media que no sólo era atacada por los protestantes, sino también por ciertos sectores cultos católicos.

El hecho se explica por la exaltación de la Virgen, sus atributos y sus antecedentes, que se produce en los países católicos durante el siglo XVII para contrarrestar los ataques que había recibido por parte del protestantismo. Los católicos procuran defender no sólo la idea de la Virgen como un ser puro y lleno de gracia, sino también su participación en la redención de la humanidad.

Quizás convendría finalmente intentar analizar las diferencias de tratamiento en las dos obras citadas, una de las cuales —la atribuida a Ribalta— contiene una carga significativa mucho más intensa que la asignada a Espinosa.

En primer lugar, la participación corredentora de la Virgen se pone de manifiesto claramente por Ribalta al colocar en la mano de Santa Ana la manzana como símbolo de la perdición de los hombres, mientras la pequeña María muestra a los fieles los símbolos de su acción corredentora bordados en el delantal. En segundo lugar, la Virgen está colocada en pie con los ojos casi en blanco, mirando hacia el cielo en un gesto codificado en la «Iconología» de Ripa (12) como indicador de que el personaje cuya santidad es patente está en directa comunicación con Dios. Palomino en su *Museo Pictórico* (13) dice por su parte que este gesto conviene a la devoción, la gracia, la bondad, la prudencia divina, la esperanza, etc. Finalmente, San Joaquín, con ademán de admiración (14) en sus manos, parece sugerir la presencia del milagro realizado en el delantal de la niña y es significativa la presencia de los anteojos —símbolo de sabiduría en el siglo XVII— y el libro

para indicarnos la experiencia y prudencia del testigo presencial del milagro, que puede respaldar con su testimonio la veracidad del mismo. Al fondo de la composición, un paisaje claro destaca nítidamente del fondo oscuro que envuelve a los personajes. Este paisaje luminoso, cuyo simbolismo de esperanza de una vida eterna sobre la oscuridad de la vida presente refuerza la alegoría general de la caída del hombre y la redención a través de la Virgen, se consolidaría todavía más si osáramos interpretar el castillo-fortaleza en él representado como una adaptación barroca de la Jerusalén Celeste.

Espinosa, sin embargo —de ser él—, coloca a sus personajes en actitudes más familiares. Si bien es verdad que San Joaquín conserva sus gestos de admiración —el milagro se mantiene—, han desaparecido los signos distintivos de su sabiduría y prudencia —anteojos, libro—. En Santa Ana se han sustituido las tocas blancas —signo de mujer prudente en el sentido bíblico— por un paño de cabeza más contemporáneo; no lleva, ya, el símbolo de la caída del hombre —la manzana—, mientras que la Virgen con la mirada vaga en un punto lejano ha perdido su comunicación con Dios, y el conjunto se destaca sobre un fondo neutro.

Concluyendo, podríamos afirmar que en un lapso de tiempo de unos veinticinco años, el tema iconográfico estudiado ha perdido gran parte de su contenido semántico, para quedar reducido a las formas reconocibles de un tema popular poco elaborado ya, y cuya interpretación puede ser inmediata.

CARMEN GRACIA

(8) Cfr. TRENS, MANUEL, *op. cit.*, pp. 149 y ss.

(9) Cfr. GARÍN ORTIZ DE TARANCO, F. M.^a, *La Inmaculada del padre de Juanes*. "Las Provincias". Valencia, 7 diciembre 1975.

(10) Cfr. TRENS, MANUEL, *op. cit.*, pp. 135 y ss.

(11) Cfr. TRAMOYERES BLASCO, L., *La Purísima Concepción de Juan de Juanes*. Archivo de Arte Valenciano. Valencia, año III, número 2, 1917.

(12) Cfr. RIPA, CESARE, *Iconología*. George Olms Verlag. Hildesheim. New York, 1970, p. 18.

(13) Cfr. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, ANTONIO, *Museo Pictórico y Escala óptica*. Madrid, Aguilar, 1947, páginas 710-711.

(14) Sobre este gesto habla GALLEGO, J., *op. cit.*, página 298: "los brazos, y en especial las manos, constituyen un verdadero lenguaje de sordomudos que se nos escapa muchas veces. Este sistema para entenderse, muy usado desde el siglo XV y desarrollado en el XVI, adquiere una enorme importancia en una época retórica como la que aquí examinamos. En nuestros días parece de buena educación manotear lo menos posible; en el siglo XVII, las manos tienen en la conversación un papel primordial. Sin necesidad de palabras, ellas hablan de por sí y los textos de la época emplean a menudo la expresión de "poner las manos", que significa aplicarlas, o bien levantarlas y ponerlas tendidas y juntas o cruzadas, etc."