



COMPRA *ONLINE*
EN **PPC-EDITORIAL.ES**

Alicia
PÉREZ TRIPIANA
M^a Ángeles
SOBRINO LÓPEZ



MARÍA MADRE DEL PRADO EN EL

PPC

6.^a EDICIÓN

Incluye CD

España, tierra de María

Las primeras expresiones plásticas del arte cristiano aparecieron allí donde nació y se desarrolló el cristianismo primitivo, en Palestina y en Siria. Este hecho obliga a pensar que el primer influjo sobre cualquier manifestación sensible de la nueva fe tuvo que ser el de la religión judaica, concretamente a través de las tradiciones bíblicas.

Aunque el riesgo permanente de que Israel cayera en la idolatría llevó a caudillos y profetas a estar prevenidos constantemente contra todo arte representativo, necesariamente los primeros cristianos tuvieron que heredar esta posibilidad refractaria respecto a las imágenes.

A pesar de ello, el arte va a desarrollarse en las primeras comunidades cristianas adoptando preferentemente un lenguaje simbólico para el que la tradición judía podía aportar un copioso alfabeto de símbolos.

La religión cristiana, al tiempo que se extendía por la cuenca mediterránea, no podía sustraerse a los influjos de la cultura helenística, posteriormente reelaborada por Roma. Entonces, el origen del arte cristiano ¿es Oriente o es Roma? Creemos que los cristianos toman de cada una de las civilizaciones y culturas aquellos aspectos que desde varios puntos de vista –tanto doctrinales como litúrgicos o incluso didácticos– les venían bien para difundir sus creencias.

A finales del siglo II y comienzos del III encontramos las que pueden considerarse como las primeras representaciones marianas en el arte cristiano. Una de ellas se encuentra en las catacumbas de Priscila, en la que podemos ver una escena de la Virgen con el Niño y el profeta Balaán. Se trata de una pintura al fresco, probablemente hecha poco después sobre estuco, en la que aparece María con túnica de mangas cortas y velo sobre la cabeza, suavemente inclinada. Esta sentada en cátedra sin respaldo, mientras sostiene entre sus brazos con maternal afecto al Niño desnudo. Ante María se halla, de pie, Balaán –el profeta de la luz–, vestido con túnica y palio ajustado a su cuerpo, mientras con su mano derecha señala una estrella. También encontramos algunas otras imágenes repartidas por otros importantes monumentos de la época, como la que aparece pintada dentro de un arcosolio* en el cementerio mayor de Roma, en donde contemplamos a una bella mujer orante con su hijo en el regazo, y a su lado sendos crismones*.

En los evangelios canónicos* apenas podemos encontrar detalles sobre la vida de la Virgen, y, por ello, para los primeros cristianos era muy difícil saber más sobre la Madre del Hijo de Dios. Ya desde fecha temprana fue una aspiración de los fieles encontrar textos en donde pudieran ver satisfecha su necesidad de conocer, con descripciones detalladas, el físico y la vida de María. Al comienzo fueron una serie de leyendas e historias –con base histórica o no– las que fueron recogidas por diferentes autores, formando un corpus textual que con el tiempo se fue extendiendo por todo el orbe cristiano. De esta simbiosis entre tradición oral y escrita surgieron a finales del siglo I y sobre todo en el decurso del II –al margen o dependientes de los cuatro evangelios– numerosos escritos de mayor o menor extensión que recogían dichos o sentencias dispersas tanto de Jesús como de María, y que en algunos casos llegaron a adoptar la forma de «evangelios».

Estos textos y fuentes literarias fueron copiados y aumentados por nuevos transcriptoros o traductores, llegando hasta nosotros en lo que se conoce como evangelios apócrifos*, ya que los Padres de la Iglesia y las jerarquías eclesiásticas discutieron sobre sus contenidos desde el principio, considerándolos extracanáonicos.

La influencia de estos textos ha sido extraordinaria en la historia del arte, pues, aunque su ortodoxia no fuera estricta, fueron aceptados no solo por fieles y artistas, sino por altas jerarquías tanto civiles como religiosas.

Esta iconografía y textos originales que tuvieron sus comienzos en Oriente fueron desplazándose hacia la cultura occidental, siendo en la Edad Media cuando finalmente experimenten un gran desarrollo, surgiendo obras como la *Leyenda dorada*, de Jacopo de la Vorágine, y el *Speculum historiale*, de Vicente de Beauvais, convirtiéndose en puntos de referencia y creación para la mayor parte de los artistas de la época. Más tarde, el Concilio de Trento (1545-1563) pondrá freno a algunas de las licencias iconográficas desarrolladas en todos estos siglos de creación artística, dictando normas de decoro y respeto frente a las imágenes sagradas, aunque fundamentalmente lo que pervivió fue una adaptación entre la antigua iconografía y las nuevas formas de interpretación.

Nuestra intención en este libro es contribuir, mediante una selección de obras maestras de asunto mariano del Museo del Prado, a mejorar el conocimiento de la evolución de la imagen de María en el desarrollo de la historia del arte, según

los diferentes estilos artísticos, la variedad del tratamiento iconográfico y la pluralidad de focos artísticos, al tiempo que podemos contemplar su figura como Madre de Dios, Reina de los cielos, Protectora de todos los hombres e Inmaculada Concepción.

Para una mejor comprensión de la figura y la imagen de María se ha dividido el libro en cuatro secciones, con sendas introducciones para cada una de las acepciones elegidas.

- La primera sección está dedicada a la «biografía» de María, seleccionando obras que permitan ilustrar los acontecimientos más importantes de su vida. Historias pintadas por los artistas basadas principalmente en textos apócrifos, especialmente en los apócrifos de la Natividad, destacando entre ellos el *Protoevangelio de Santiago*, conocido en Occidente gracias al francés Guillermo Postel, el *Evangelio del Pseudo-Mateo* y extractos del *Liber de infantia Salvatoris*, entre otros textos.
- En la segunda sección se analiza la imagen de María como Madre de Dios a través de una selección de cuadros que tal vez sean los más bellos y extraordinarios del tema mariano. Es la primera y principal denominación de la Virgen, y los artistas de todos los tiempos ejecutaron creaciones espléndidas sobre su imagen ajustándose al ideal de belleza perfecto de cada época. Estas representaciones se desarrollaron sobre todo a partir del año 431, cuando, en el Concilio de Éfeso, la Iglesia concedió a María el título de «Madre de Dios», uniendo definitivamente la relación maternal de la Virgen con la idea de salvación. El punto de partida serán textos bíblicos, devocionales o litúrgicos.
- La tercera sección del libro está dedicada a María como Madre protectora de todos los hombres. Esta iconografía se hace especialmente intensa en escenas en donde personajes de toda condición se postran ante ella a rezar y suplicar su ayuda y misericordia. Para ilustrar esta condición de María se han escogido una serie de obras en las que grandes reyes, piadosos monjes, figuras de santos y fieles devotos se acercan a la figura de la Virgen María acogiéndose a su mirada, pidiéndole ayuda y protección.
- La cuarta sección desarrolla el tema de la Inmaculada Concepción a través de cuatro de las más grandes creaciones pictóricas de este asunto. La Inmaculada Concepción de Francisco de Zurbarán, la Inmaculada de los venerables sacerdotes, de Bartolomé Esteban Murillo, la Inmaculada Concepción de Pedro Pablo Rubens y la espléndida Inmaculada de Giambattista Tiepólo.

Todas las obras seleccionadas corresponden a obras maestras que atesora el Museo del Prado, que, además de las esplendidas colecciones reales, posee un segundo gran conjunto de obras de arte que integran sus fondos constituido por los bienes artísticos procedentes del Museo de la Trinidad, nacido de la desamortización de Mendizábal en el siglo XIX. Este museo se formó con las obras de arte de los conventos suprimidos de Madrid y algunas provincias limítrofes, provocando que la mayor parte de las obras que llegaron a él fueran de temática religiosa.

La gran cantidad de obras allí recogidas pasaron en 1872 al Museo del Prado. En los años siguientes, casi doscientas obras se incorporaron al catálogo del museo, mientras que otras seiscientas cincuenta fueron depositadas en diversas instituciones. Pese a todo su complejo entramado, el Museo Nacional contó desde sus inicios con algunos de estos conjuntos, obras claves de la historia de la pintura de tema religioso. A ellas se unirán después compras muy importantes, así como generosas donaciones de coleccionistas y mecenas.

Estas circunstancias y acontecimientos son la consecuencia de que las obras de tema religioso sean uno de los núcleos más importantes del Museo Nacional del Prado, y que permita a investigadores e historiadores del arte trazar una relación casi secuencial realmente espléndida de los aspectos humanos, sagrados y devocionales de la figura de la Virgen María, objetivo fundamental de este libro.

Las obras seleccionadas se estudian en fichas, en las que se analizan la parte técnica (composición, color, movimiento, luz...) y la parte temática, en donde se desarrolla el tema tratado y su representación simbólica e iconográfica, presentándose a continuación al autor y el contexto –histórico, artístico y religioso– de su época, para concluir con unas breves claves –históricas, devocionales o técnicas– que inciden en aquellos puntos que muestran un mayor interés para la profundización del tema elegido.

* * *

Deseamos expresar nuestro agradecimiento a todas las personas que con su interés y apoyo han hecho posible la publicación de esta obra, en especial a Herminio Otero y Pedro Barrado, que una vez más nos han apoyado con su saber y sabios consejos; al Museo del Prado, en especial a Gabriele Finaldi, director adjunto de Conservación e Investigación, por su comprensión y cercanía; también a los sacerdotes del seminario de la diócesis de Getafe, que nos han ayudado en nuestras dudas. Y en definitiva a nuestra familia y amigos, que siempre nos apoyaron incondicionalmente en el proyecto.

m aría como mujer, nueva Eva, sede de la sabiduría y reina de los santos

En el plan de la salvación, en el que desempeña un papel tan importante, María no es algo improvisado que, en un momento determinado de la historia, coincide con la vida de Jesús, sino que es un proyecto eterno del Padre:

«El misterio de su voluntad, según el benévolo designio que en él se propuso de antemano para realizarlo en la plenitud de los tiempos» (Ef 1,9-10).

Al reflexionar a lo largo de los siglos sobre María, la Iglesia la ha contemplado como mujer, de manera que los textos biográficos y teológicos comparten un mismo punto de partida: los evangelios. A partir de ahí se ofrece una visión totalizadora de «María mujer» como la nueva Eva, como Sede de sabiduría y como Reina de los santos.

El conocimiento de María como mujer sigue un desarrollo didáctico y funcional, alimentado por la religiosidad popular y permaneciendo ajeno al canon de las Escrituras reveladas, apoyándose en textos apócrifos en lo referente a los primeros años de la vida de la Virgen, sus padres, su nacimiento, su educación y sus desposorios.

Será la anunciación del nacimiento del Hijo de Dios el punto en el que el relato de los textos apócrifos ceda ante la fuerza de los evangelios, y es aquí donde se inicia verdaderamente la tradición iconográfica, puesto que es en este punto donde la vida de María se cruza con la de Cristo. Una serie de hechos evangélicos colocan a María en primer plano: la Anunciación, la Visitación, la Natividad, la adoración de los pastores, la adoración de los magos, la presentación del niño en el Templo, la huida a Egipto, el milagro en la boda de Caná, María a los pies de la cruz y Pentecostés.

María, la nueva Eva que hace posible el perdón que el género humano necesitaba tras la introducción del pecado en el mundo.

María, sede humana de la Sabiduría divina, que se reconoce en su Hijo.

María, Reina de los santos, sentada en los cielos entre ellos, alzando sus brazos, intercediendo por todos los hombres, de quienes es Madre.



**SANTA ANA ENSEÑANDO A LEER
A LA VIRGEN MARÍA**
Bartolomé Esteban Murillo

APÓCRIFOS



Protoevangelio
de Santiago 7,1

Mientras tanto iban sucediéndose los meses para la niña. Y, al llegar a los dos años, dijo Joaquín a Ana:
–Llémosla al templo del Señor, para cumplir la promesa que hicimos, no sea que el Señor nos la reclame y nuestra ofrenda sea ya inaceptable ante sus ojos.

Ana respondió:

–Esperemos todavía hasta que cumpla los tres años, no sea que la niña tenga añoranza de nosotros.

Y Joaquín respondió:

–Esperemos.



Evangelio del
Pseudo-Mateo 6,1

Y María era la admiración de todo el pueblo, pues teniendo tan solo tres años andaba con un paso tan firme, hablaba con una perfección tal y se entregaba con tanto fervor a las alabanzas divinas que nadie la tendría por niña, sino más bien por una persona mayor. Era también tan asidua a la oración como si tuviera ya treinta años. Su faz era resplandeciente como la nieve, de manera que con dificultad se podía poner en ella la mirada. Se entregaba también con asiduidad a las labores de la lana, y es de notar que lo que mujeres mayores no fueron capaces de ejecutar, esta lo realizaba en su edad más tierna.

FICHA TÉCNICA

Elementos arquitectónicos que encuadran la escena

Dos grandes diagonales organizan la distribución de las figuras

Colores muy claros y pasteles, para crear sensación de paz y sosiego



Torrente de luz que ilumina la escena

Perspectiva atmosférica a través de gradaciones lumínicas

Pinceladas ligeras y minuciosas, transparentes y fluidas

AUTOR: Bartolomé Esteban Murillo (Sevilla, 1617-1682)
NACIONALIDAD: Española
OBRA: *Santa Ana enseñando a leer a la Virgen* (ca. 1650)

TÉCNICA: Óleo sobre lienzo
MEDIDAS: 219 x 165 cm
ESTILO: Barroco
ESCUELA: Española (siglo XVII)

TÉCNICA ARTÍSTICA

Esta obra evidencia la calidad técnica del pintor al introducir en un mismo espacio pictórico varios niveles de realidad: el espacio cotidiano de Ana y la Virgen, el espacio arquitectónico y el espacio alegórico ocupado por los ángeles.

ANÁLISIS FORMAL

► **La composición:** Muy apreciada por los artistas barrocos, se organiza a través de dos grandes diagonales que cruzan el cuadro, permitiendo una perfecta ubicación de los personajes. Las figu-

ras de santa Ana y la Virgen niña se inscriben dentro de un esquema triangular renacentista, equilibrado por el espacio arquitectónico y el rompimiento de gloria.

► **Los personajes:** Santa Ana aparece sentada, lleva la indumentaria convencional atribuida a los personajes sacros, mientras que María, de pie, muy atenta a las instrucciones de su madre, viste a la usanza de las niñas del siglo XVII.

► **El movimiento:** Murillo suprime todo movimiento entre Ana y la niña, concentrando toda la fuer-

za del cuadro en el silencioso y reflexivo diálogo entre madre e hija.

► **La luz:** Inunda el cuadro, subrayando la escena principal, a la vez que del rompimiento de gloria surge un torrente de luz sesgada, típicamente barroca. Este juego de luces ocasiona bellos contraluces de origen veneciano, probablemente inspirados en Tintoretto.

► **Los colores:** Muy claros y pasteles, contribuyen a crear una sensación de sosiego, serenidad y armonía.

FICHA TEMÁTICA



Santa Ana, madre de la Virgen, la enseña a leer

Escena trasladada a un lujoso palacio clasicista

Cesto de costura, alusión a la laboriosidad que debe adornar a todas las jóvenes

Ángeles que depositan sobre su cabeza una corona de rosas, flores consagradas a María

El libro fuertemente iluminado (luz y palabra), símbolos evangélicos

El vestido de María sigue la moda infantil del siglo XVII

EL TEMA

- ▶ El tema, muy querido por los pintores sevillanos, alude a un episodio infantil de la Virgen extraído de los evangelios apócrifos. Los tratadistas de la época, entre ellos Francisco Pacheco*, maestro de Velázquez y autor del tratado de pintura más importante del siglo XVII, lo condenaron de forma unánime, pero no pudieron evitar que fuera muy apreciado por el pueblo sevillano.

LA INTENCIÓN DEL AUTOR

Responder al deseo de los fieles de conocer datos e imágenes de la vida de la Virgen, acercándola a la realidad cotidiana de una familia normal.

LA ICONOGRAFÍA

- ▶ Según los apócrifos, María pasó gran parte de su infancia en el Templo, destinada por los votos de sus padres a una ejemplar formación religiosa y a la consagración al culto divino.
- ▶ Los evangelios apócrifos de la Natividad relatan también cómo santa Ana la enseñaba a leer y a bordar. El libro y la cesta de costura se han convertido en atributos de la Virgen, y a menudo aparecen también en escenas de la Anunciación, haciendo alusión a su inteligencia y laboriosidad.
- ▶ Por su gran habilidad como bordadora fue elegida por sus compañeras para hacer una rica cortina de púrpura fina para el Templo.
- ▶ A partir de la Contrarreforma, la imagen de María fue venerada con un fervor ardiente. Aquí aparecen unos pequeños ángeles que la coronan, reconociéndola como reina del cielo, llenos de alegría y emoción.

EL AUTOR Y SU ÉPOCA

BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO (1617-1682)

El mejor traductor de una religiosidad tierna y amable, que se extendió entre la sociedad española desde mediados del siglo XVII.

BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO NACIÓ EN SEVILLA EN 1617, ciudad en donde pasó la mayor parte de su vida. Su padre era un barbero-cirujano llamado Gaspar Esteban; su madre se llamaba María Pérez Murillo, siendo este último apellido materno el elegido por el artista para darse a conocer en el mundo artístico.

- Pertenecía a una numerosa familia, pues era el decimocuarto de los hijos habidos en el matrimonio. La situación familiar era de holgura económica, pero en cuestión de un año su padre fallece y al año siguiente su madre, por lo que el joven pasa al cuidado de su hermana Ana, casada con Juan Agustín de Lagares.
- No tenemos más datos hasta 1633, en que firma un documento para emigrar al Nuevo Mundo. Este hecho no llegó a producirse, y poco después Murillo inicia su aprendizaje con Juan del Castillo, pintor importante en la ciudad, no de primera fila, pero sí muy respetado en los medios artísticos. Con él estuvo Murillo cinco años, hasta conseguir su título de maestría. Sus primeras obras están muy influidas por el estilo del maestro, un estilo seco y duro.
- En 1645 recibe su primer gran encargo. Se trata de la serie de trece obras para el claustro chico del convento de San Francisco en Sevilla. En estas obras se nota la influencia de Van Dyck, Tiziano y Rubens, lo que hace pensar en un posible viaje a Madrid, para conocer las colecciones reales (nos apoyamos en los datos de Palomino en su libro de biografías de artistas del siglo XVII). El sentido narrativo de la pintura se



manifiesta con fuerza en esta época en las historias de los santos, destinadas a decorar los claustros de los conventos.

- Ese mismo año se casa con doña Beatriz de Cabrera, joven sevillana de veintidós años, vecina de la parroquia de La Magdalena. En los dieciocho años que estuvieron casados tuvieron un total de nueve hijos. El éxito alcanzado con el claustro chico, al aportar un estilo más novedoso que los veteranos artistas sevillanos, aumentó el número de encargos.
- Sevilla sufrió una terrible epidemia de peste que asoló la ciudad en 1649; se calcula que murieron 60.000 personas –casi la mitad de sus habitantes–, entre ellas tres hijos del matrimonio. Después experimentó una grave crisis económica debido a las malas cosechas y a un terremoto acaecido en 1680. A pesar de esta catastrófica situación, Murillo siguió recibiendo encargos importantes.
- En 1658 se traslada a Madrid, en donde es muy probable que conociera a Velázquez y las colecciones reales. Vuelve a Sevilla y allí seguirá recibiendo numerosos encargos. Tenía un taller próspero con numerosos ayudantes y funda en 1660 una academia de dibujo en colaboración con Francisco de Herrera el Mozo. En ella se reunían maestros y aprendices para estudiar y dibujar del natural. El dibujo era esencial en el aprendizaje y, a imitación de las academias de arte que surgieron en Italia en el siglo XVI, como alternativa a la enseñanza que venía siendo tradicional, surgió la

idea de esta academia sevillana, que sería el eslabón entre la teoría artística del siglo XVI y la espléndida realidad de las academias del siglo XVIII en nuestro país.

- En 1663 queda viudo: Beatriz muere como consecuencia del último parto. Por estas fechas también abandona la presidencia de la academia, siendo sustituido por Juan Valdés Leal.
- El período más fecundo de Murillo comienza en 1665, con el encargo de los lienzos para la iglesia de Santa María la Blanca, *El sueño del patricio* y *El patricio* relatando su sueño al papa Liberio, con lo que consiguió aumentar su fama y recibir un amplio número de encargos. Ese mismo año ingresa en la cofradía de la Santa Caridad, lo que le permite realizar uno de sus trabajos más interesantes, la decoración del templo del hospital

de la Caridad, encargo realizado por don Miguel de Mañara, gran amigo del pintor.

- Su fama se extendió por todo el país, llegando a la corte, y el propio rey Carlos II le invita a asentarse en Madrid, petición que fue rechazada alegando razones de edad.
- Su último encargo lo recibió del convento capuchino de Santa Catalina de Cádiz. Cuando trabajaba para esta obra sufrió una caída desde los andamios a consecuencia de la cual falleció algunos meses después.

AUNQUE SE HA CONSIDERADO OBRA TARDÍA, lo más probable es que, como sugiere Angulo, el cuadro sea obra de hacia 1655. Una pequeña flor de lis, visible en el extremo izquierdo del lienzo, indica que fue adquirido por Isabel de Farnesio (La Granja, 1746). En 1794 estaba en Aranjuez [APT].

Para saber más

- T. DE ANTONIO, *El siglo XVII español*. Madrid, Historia 16, 1989.
- A. CÁMARA, *Murillo*. Descubrir el Arte. Madrid, Biblioteca Grandes Maestros, 2005.
- E. VALDIVIESO, *Murillo, la realidad y el éxtasis*. Los Genios de la Pintura Española. Madrid, Sarper, 1988



COLECCIÓN DE ISABEL DE FARNESIO

- Isabel de Farnesio nació en Parma el 25 de octubre de 1692. Fue la segunda mujer de Felipe V y reina de España. Su llegada a la Península estuvo acompañada por un séquito de italianos, entre ellos el Marqués de Scotti, personaje clave en la orientación artística de su colección pictórica. La memoria ha dibujado a una mujer inteligente, ambiciosa y con afán de poder. Era una gran aficionada a la música, al baile, al teatro y a la pintura. Aunque algunos la tildaron de inculta, llegó a poseer una importante colección de más de novecientos cuadros, numerosas esculturas y otros

objetos, como abanicos, tabaqueras y porcelanas. Las pinturas y esculturas de Isabel de Farnesio se reconocen por la flor de lis estampada o grabada en ellas como símbolo heráldico de su linaje. En 1729, durante la estancia de la corte en Andalucía, la reina encargó a Procaccini la compra de obras de arte. Así pasaron a engrosar la colección pinturas de Velázquez, Murillo y Ribera, que fueron trasladadas al nuevo palacio en 1733. En 1734 se confeccionó el primer inventario de la colección de Isabel de Farnesio.



PENTECOSTÉS
Juan Bautista Maino

LA VENIDA DEL ESPÍRITU SANTO



Hechos de
los Apóstoles
2,1-4

Al llegar el día de Pentecostés* estaban todos juntos en el mismo lugar. De repente vino del cielo un ruido, semejante a un viento impetuoso, y llenó toda la casa donde se encontraban. Entonces aparecieron lenguas como de fuego, que se repartían y se posaban sobre cada uno de ellos. Todos quedaron llenos del Espíritu Santo y comenzaron a hablar en lenguas extrañas, según el Espíritu Santo los movía a expresarse.

FICHA TÉCNICA



Una luz artificial potente y contrastada modela las formas

Los apóstoles poseen un marcado carácter popular

Los colores son muy ricos en matices

Composición piramidal con María y el Espíritu Santo en el eje central

El movimiento está expresado a través de los gestos

María Magdalena es una figura de gran sensualidad que siente y se emociona

Diagonal ascendente en la que se incluyen la Magdalena, María y el Espíritu Santo

AUTOR: Juan Bautista Maino (Pastrana, 1581 - Madrid, 1649)

NACIONALIDAD: Española

OBRA: Pentecostés (1615-1620)

TÉCNICA: Óleo sobre lienzo

MEDIDAS: 324 x 246 cm

ESTILO: Barroco*

ESCUELA: Española (siglo XVII)

TÉCNICA ARTÍSTICA

Pintura de enérgica factura con gran precisión en la representación de los detalles, de modelado marcado y con efectos del claroscuro*.

ANÁLISIS FORMAL

► **La composición:** Está equilibrada, con María en el centro y los apóstoles a ambos lados en número de seis. Arrodillada en el primer plano está María Magdalena. Las tres figuras principales: María, María Magdalena y el Es-

píritu Santo, se inscriben en una diagonal ascendente.

► **Los personajes:** Los apóstoles poseen un marcado carácter popular. Las dos figuras femeninas están representadas con la característica idealización clasicista* de Maino. La Magdalena es una figura de gran sensualidad que siente y se emociona.

► **El movimiento:** Está expresado por el lenguaje gestual de los personajes. El gesto de reconocimiento de las manos de María Magdalena es de los más bellos.

► **La luz:** Artificial, potente y contrastada, dota de gran plasticidad a las figuras. En la parte superior, una gran paloma blanca, envuelta en un gran resplandor, permite vislumbrar entre las sombras las lenguas de fuego.

► **Los colores:** Son muy ricos, especialmente en los vestidos de las dos mujeres. María lleva una túnica roja y se cubre con velo y manto azul. La Magdalena viste una hermosa túnica blanca y un manto dorado.

FICHA TEMÁTICA



Lenguas de fuego, símbolo de la presencia de Dios

Los apóstoles de Jesús

Paloma blanca del Espíritu Santo, tercera Persona de la Trinidad

María ocupa un lugar central como símbolo de la Iglesia

María Magdalena aparece como un miembro más del colegio apostólico

EL TEMA

- ▶ En la parte superior, el Espíritu Santo, en forma de una gran paloma blanca, con sus alas desplegadas, expande las pequeñas lenguas de fuego que se posan sobre las cabezas de los presentes.
- ▶ La Virgen María permanece en silencio. San Pedro, con las llaves en su mano, la mira. San Lucas, con un infolio, mira al espectador y señala el milagro por detrás de la cabeza de la Virgen.
- ▶ María Magdalena aparece como un miembro más del colegio apostólico, una visión que encontramos en escritos dominicos de la época, como en el *Discurso sobre la imagen de santo Domingo de Soriano*, de Fray Juan Clavería (1649).

LA INTENCIÓN DEL AUTOR

Mostrar a María como madre espiritual de los doce apóstoles y de la Iglesia.

LA ICONOGRAFÍA

- ▶ El tema está narrado en los Hechos de los Apóstoles, pero la presencia de la Virgen no se menciona en este momento, aunque sí la presencia de algunas mujeres en un pasaje anterior, lo que justificaría la presencia no solo de María, sino también de María Magdalena.
- ▶ En Oriente y Occidente se atribuye a María un papel central en este episodio como símbolo de la Iglesia, pero no el papel protagonista, que corresponde a Cristo resucitado, que envía el Espíritu Santo a los apóstoles en forma de lenguas de fuego -símbolo de la presencia de Dios-, para que puedan hablar todas las lenguas necesarias para cumplir su misión como mensajeros del Evangelio.

EL AUTOR Y SU ÉPOCA

JUAN BAUTISTA MAINO (1581-1649)

Maino es uno de los maestros más importantes de la pintura española de la primera mitad del siglo XVII, admirado por sus contemporáneos, pero uno de los más desconocidos en la actualidad.

JUAN BAUTISTA MAINO NACIÓ EN LA LOCALIDAD ALCARREÑA DE PASTRANA en 1578. Sus padres, el comerciante milanés Juan Bautista Maino y la lisboeta Ana de Figueredo, debieron de afincarse en la villa de los príncipes de Éboli en 1571.



- Poco después de 1592, el joven Maino y su madre se asentaron en Madrid. A partir de esa fecha, Juan Bautista pudo iniciarse en el arte de la pintura, desconociéndose cómo y con qué maestros.
- Entre 1598 y 1610 Maino viajó a Italia, especialmente a Lombardía, donde tenía parientes cercanos de su padre; allí estudiaría la obra de los pintores de la escuela de Brescia, sobre todo la obra de Girolamo Savoldo.
- En octubre de 1605, Maino bautizó a su hijo natural, Francisco, fruto de su relación con Ana de Vargas, en la parroquia romana de San Lorenzo in Lucina. Esta se convierte en la primera prueba documental de la presencia del pintor en Roma. En la Ciudad Eterna se empaparía de las novedades técnicas y estilísticas allí desarrolladas durante la primera década del siglo XVII por el naturalismo y el clasicismo. La influencia del caravaggismo es muy evidente en su pintura, si bien Maino desarrolló un naturalismo más atemperado, de sombras menos intensas, luces claras y un intenso cromatismo tomado de Orazio Gentilleschi y Carlo Saraceni. También se sintió atraído por



la idealización y la poesía de las composiciones de Annibale Carracci y Domenichino. Es probable que visitara también Milán, Génova, Nápoles e incluso el sur de Francia.

- En 1609 aparece inscrito como *pittore* en el *Status animorum* de la parroquia romana de Sant'Andrea delle Fratte. Además, en el registro de 1610 figura junto con Giovanni Maria Treguagni, *garzone*, término que da a entender que contaba con un ayudante.
- Hacia 1611, de regreso en Pastrana, recibió el encargo de las pinturas de un retablo del convento de las franciscanas concepcionistas, una *Trinidad* y una *Encarnación*. En ese mismo año se instala en Toledo, realizando obras para la catedral, hoy perdidas.
- En 1612 contrató los lienzos del retablo mayor para el convento dominico de San Pedro Mártir; que en número de diez se conservan en el Museo del Prado y que constituyen un conjunto magistral.
- Durante su estancia en Italia debió de aprender la técnica del fresco, pues con esta técnica realizó las escenas y alegorías del coro alto y bajo del mismo convento.
- El 27 de julio de 1613 profesó como dominico en el convento de San Pedro Mártir de Toledo.



- En 1616 debió de acompañar a Madrid al padre Antonio de Sotomayor, prior de San Pedro Mártir y protector del pintor, con motivo de su nombramiento como confesor del príncipe Felipe, futuro Felipe IV. Fue entonces cuando fue designado maestro de pintura del príncipe, con un sueldo de 200 ducados anuales.
- Durante su estancia madrileña, el pintor residió en los dos grandes conventos dominicos existentes en la corte: los de Santo Tomás y Atocha. A partir de ese momento, el pintor dominico entró en contacto con el mundo artístico cortesano.
- En 1619, Maino formó parte de la comitiva real que ese año viajó a Portugal, donde el príncipe hizo oficial su condición de heredero al trono portugués.
- En 1627, junto con Giovanni Battista Crescenzi, formó parte del jurado que adjudicó en concurso público a Diego Velázquez la realización del cuadro la *Expulsión de los moriscos*, actualmente perdido.
- En 1629, por orden del padre Sotomayor, pintó en la sala capitular del convento de Atocha en Madrid, donde vivía, el altar de *Santo Domingo en Soriano*, cuyo lienzo original

se perdió y del que se conservan varias réplicas en distintos museos extranjeros.

- En 1635 fue designado para realizar el cuadro de tema histórico la *Rendición de Bahía de Brasil*, destinado al salón de reinos del palacio del Buen Retiro.
- El 1 de abril de 1649, fray Juan Bautista Maino fue enterrado en la capilla de la Virgen del convento dominico de Santo Tomás de Madrid.

PENTECOSTÉS FUE REALIZADO para el altar de la iglesia de los carmelitas descalzos de Toledo. Esta iglesia se levantó en 1608 en unos terrenos junto al puente de Alcántara, detrás del castillo de San Servando. El convento estaba bajo la advocación del Espíritu Santo, lo que explica el asunto de este lienzo [MASL].

Para saber más

- *Enciclopedia Museo del Prado IV*. Madrid, TF Editores – FAMP, 2006, pp. 1461-1465.
- L. RUIZ GÓMEZ, *Guía de El Greco y la pintura española del Renacimiento*. Madrid, Museo del Prado – Aldeasa, 2001.
- L. RUIZ GÓMEZ, *Juan Bautista Maino, 1581-1649*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2009.



MAINO, UN PINTOR ENTRE TOLEDO Y MADRID

- Maino, recién llegado de Italia, se instaló en Toledo y comenzó a hacerse un sitio importante en el ambiente artístico toledano con sus novedades artísticas italianas entre Caravaggio, Annibale Carracci, Orazio Gentileschi y Guido Reni.
- Mantuvo contactos no solo con los círculos artísticos, sino también literarios, pues sabemos que asistía a las reuniones de algunas de las academias poéticas toledanas, patrocinadas por nobles, donde conoció al escritor Lope de Vega.
- Gracias a estos contactos pudo acceder al importantísimo encargo del convento de los dominicos de San Pedro Mártir en 1612. A mediados de ese año decide ingresar en la Orden.
- A finales de 1619, tras su viaje a Portugal acompañando al rey Felipe III y al príncipe, llegó a Madrid y se reinstaló en el colegio de Santo Tomás, reemprendiendo su vida de dominico y maestro del príncipe, y secundariamente de pintor.

m aría, Madre de Dios

«**La Virgen María**, que, al anuncio del ángel recibió al Verbo de Dios en su alma y en su cuerpo y dio la Vida al mundo, es reconocida y venerada como verdadera Madre de Dios y del Redentor» (*Lumen gentium* 53). Con estas palabras, el Concilio Vaticano II presenta en síntesis la figura de la Virgen.

Desde los primeros tiempos del cristianismo, el tema de la Virgen con el Niño tiene una inspiración profundamente religiosa, dotándole de un sentido de gran humanidad.

La imagen compuesta del Niño Jesús junto a su madre constituye un filón especialmente rico dentro de la iconografía cristiana. La importancia central de la Virgen para la teología cristiana se definió en el Concilio de Éfeso (431), en el cual se la investió formalmente con el título de theotokos (literalmente «la que da a luz a Dios»). A continuación tuvieron que establecerse convenciones artísticas para representar a la madre de Jesús de una manera conveniente para su reverenciado papel como mediadora de la encarnación de Dios en la tierra.

El arte, acogiendo la nueva concepción de María, crea el tipo de «Virgen en majestad» y lo pone en correspondencia con el tipo de Cristo glorificado. Esta nueva representación hizo que la imagen se aislase de otras figuras y se la representase sola con el niño o rodeada de ángeles, haciéndose más solemne en el siglo VI, cuando la Virgen en majestad se instala en la bóveda de los ábsides, hasta entonces solo reservados para la glorificación de Cristo.

Estos repertorios de imágenes pasarán a Occidente. La Edad Media conservará muchas de las formalidades de sus contemporáneos bizantinos, pero es partir del siglo XIV cuando se enfatiza más el vínculo humano natural; Jesús y su madre están absortos el uno en el otro, el niño unido al mundo mediante un gesto sacerdotal de bendición.

En Occidente, la representación de Jesús y María se conoce comúnmente como Madonna (literalmente «mi señora») con el niño. Se les incorporan santos o personas con los que se establece una comunicación; son las llamadas «sacras conversaciones».

Finalmente será el arte barroco de la Contrarreforma religiosa el que cree una serie de tipos iconográficos donde el decoro y la devoción sean las pautas más importantes a seguir. Uno de los temas principales será el de la «Inmaculada Concepción», que con algunos cambios y transformaciones llegará hasta nuestros días.



VIRGEN CON EL NIÑO
Lucas Cranach

POESÍA MÍSTICA



Hadewijch
de Amberes
(siglo XIII)

Fuente viva se llama, pues alimenta
y guarda en el hombre el alma viva.
Brotava viva la Vida,
y de esta vida da vida nueva a nuestra vida.
La fuente viva se vierte todo el tiempo,
en las virtudes de siempre o en el cielo nuevo.
Como el río expande sus ondas
y las recibe de nuevo,
así el amor engulle lo que da.
Por eso se le llama Fuente de Vida.

FICHA TÉCNICA

Paisaje luminoso que dirige nuestra mirada hacia el fondo de la obra

Movimientos calmados y ceremoniosos

Colores simbólicos y expresivos: rojo, símbolo de sacrificio; verde, símbolo de esperanza



Suntuosidad en el paño de terciopelo rojo

Claroscuros de raigambre italiana

Figuras vinculadas a la estética medieval

Factura esmaltada de las vestiduras

AUTOR: Lucas Cranach, el Viejo (Kronach, 1472 - Weimar, 1553)

NACIONALIDAD: Alemana

OBRA: *La Virgen con el Niño Jesús y san Juan* (1536)

TÉCNICA: Óleo sobre tabla

MEDIDAS: 121 x 83 cm

ESTILO: Renacimiento alemán

ESCUELA: Alemana (siglo xvi)

TÉCNICA ARTÍSTICA

La peculiaridad que confiere carácter a esta obra es la discordancia entre el sereno clasicismo de las figuras frente a los aspectos medievalistas que se aprecian a través de las formas construidas por líneas curvas y contracurvas.

ANÁLISIS FORMAL

- ▶ **La composición:** Muy elaborada; las figuras de la Virgen y el Niño aparecen inscritas en el clásico triángulo clasicista, mientras que en la parte superior se abre un impresionante paisaje que dirige nuestra mirada hasta el fondo del mismo.
- ▶ **Los personajes:** La Virgen sonrío con dulce expresión al contemplar el ofrecimiento simbólico de un racimo de uvas por parte de san Juan a Jesús. Tres ángeles se asoman curiosos detrás de una cortina que sostienen y divide la escena en dos partes bien diferenciadas.
- ▶ **El movimiento:** Los movimientos de los personajes son calmados y ceremoniosos. La Virgen sujeta con delicadeza el cuerpo de su hijo, este se gira en ligero *contraposto*, prestando su atención al racimo de uvas que le ofrece san Juan.
- ▶ **La luz:** El modelado en claroscuro del rostro de la Virgen y del cuerpo del Niño nos habla de la influencia de la pintura italiana de Perugino y Leonardo, así como la factura esmaltada de las vestiduras.
- ▶ **Los colores:** Riquísima paleta de colores de gran intensidad tanto simbólica como expresiva.

FICHA TEMÁTICA

Amanecer,
símbolo del
tiempo nuevo
que comienza

Mirada de María
hacia el Niño
un poco perdida
y triste, llena de
presentimientos

San Juan ofrece
un racimo de
uvas, símbolo
eucarístico,
al Niño



Cortina,
alegoría
de lugar
sagrado

María,
culmen de
la perfección
física y
espiritual

Iconografía
de María como
Glikofilofusa,
madre amante
y dulce, de gran
raigambre
en las
representaciones
orientales

EL TEMA

- ▶ Sobre un rico cortinaje de fondo sostenido por tres ángeles destaca la figura de la Virgen con el niño en brazos. Jesús tiende su mano hacia el racimo de uvas que le ofrece san Juan.
- ▶ El canon de belleza de María tiene rasgos nacionales de esta escuela. Vemos a una joven rubia, de expresión dulcemente tímida, con cara redonda de pómulos salientes, frente abombada, ojos rasgados y separados, boca sinuosa y de labios gruesos, mentón agudo.
- ▶ María, culmen de la perfección también de la belleza física, representa el ideal de belleza del mundo germánico, distinto del modelo mediterráneo. Su mirada, un poco perdida y triste, está llena de presentimientos respecto al futuro de su hijo.

LA INTENCIÓN DEL AUTOR

A través del juego de los niños con el racimo de uvas nos introducimos en la prefiguración de la eucaristía.

LA ICONOGRAFÍA

- ▶ La imagen de la vid es muy frecuente tanto en el arte de la pintura y la escultura como en la arquitectura sagrada. Aparece en las catacumbas y en los mosaicos bizantinos, pero también esculpida en las catedrales medievales.
- ▶ La planta y su fruto, mencionado a menudo en las Sagradas Escrituras, se consideran símbolo de Cristo y su sacrificio. Dicha interpretación se basa en el evangelio de san Juan: «Yo soy la vid verdadera» (15,1-8). La imagen de la uva y el vino son una referencia a la pasión de Cristo y al episodio de la Última Cena.
- ▶ A fin de evocar el significado eucarístico, el pan, el vino y la uva aparecen en las representaciones de la Virgen con el Niño o en las que plasman los episodios de la Última Cena y la cena de Emaús. Iconografía de origen medieval que se mantiene aún en vigor durante el Renacimiento.

EL AUTOR Y SU ÉPOCA

LUCAS CRANACH, EL VIEJO (1472-1553)

Uno de los pintores y diseñador de grabados en xilografía más importantes del arte germánico de la época de la Reforma protestante.

SOLO SABEMOS DE LOS COMIENZOS DE LUCAS CRANACH que trabajó en Viena de 1500 a 1504. En 1504, cuando ya tenía treinta y dos años, llegó a Wittenberg llamado por el gran elector Federico de Sajonia. Como no conocemos obras de su juventud, no podemos explicar por qué fue elegido como pintor de cámara del gran elector. Tal vez se debiera a que, en los comienzos del siglo XVI, Sajonia era un país pobre en arte, con muy poca tradición pictórica. Los duques trataron de mejorar este estado de cosas, haciendo venir a su corte a sabios y artistas alemanes y extranjeros. Entre los duques destacó Federico el Sabio; fue el más espléndido mecenas de su tiempo. Tenía establecida la corte en Wittenberg, cuya universidad había fundado en 1502. En ella enseñaron Lutero y Melancton, por lo que la ciudad se convirtió en el hogar de la Reforma protestante.

- Durante los primeros años que Cranach trabajó en la corte tuvo que desempeñar todo tipo de servicios que exigía ser un pintor de cámara: cuadros de retratos del elector y su familia y también trabajos sobre obras de piedad. Federico era un gran coleccionista de reliquias, y Lucas hizo un catálogo ilustrado sobre estos relicarios de santos, el *Libro de la santidad de Wittenberg*. También tenía que preparar los programas de festejos para visitas importantes que duraban varios días.
- Por encargo del elector viajó en misión diplomática a los Países Bajos en 1508. La pintura flamenca le fascinó,



pero, a diferencia de lo que ocurrió con otros artistas del Rhin, Cranach no se contagió nada del arte flamenco, todavía floreciente en Amberes con Quintin Metsys y los pintores manieristas.

- De regreso a Wittenberg hizo durante largos años la vida de un burgués. Se había casado en 1504 con Bárbara Brengbier. De este matrimonio nacieron dos hijos y tres hijas. El día de Reyes de 1508 fue agraciado por el elector con el derecho de usar como blasón una serpiente con anillo en la boca. No le daba consideración de nobleza, pero Cranach empleó esta marca como firma de sus pinturas y grabados, una gran ayuda para la identificación de sus cuadros.
- Federico pretendía hacer de Wittenberg la corte de las musas, decorando con frescos y cuadros los pabellones de caza y los palacios. Cranach era el director de estos trabajos de embellecimiento y también tomaba parte en ellos. Los humanistas alemanes tenían interés por descubrir paralelismos entre las proezas de los héroes griegos y romanos y las de los germanos. Las fábulas de los antiguos, sin ser aceptadas como de exactitud histórica, eran ejemplos de virtud, comparables con las de reciente pasado. En todo caso, la belleza alemana de la época puede calificarse de cranaquiana, porque nadie la glorificó como él.
- La vida feliz de Cranach se vio interrumpida con la muerte del elector Federico en 1527 y los tumultos de la Reforma, que comenzaron enseguida. Federico, que había protegido tan eficazmente a Lutero después de la



EL AUTOR Y SU ÉPOCA

LUCAS CRANACH, EL VIEJO (1472-1553)

Dieta de Worms en 1521, se mantuvo respetuoso con la Iglesia, aunque esperando una reforma. No así su sucesor, su hermano Juan, que nombró a otro pintor de cámara. Consecuentemente, Cranach aceptó ir a trabajar con el cardenal antiluterano Alberto de Bradenburgo, entonces empeñado en la construcción de la colegiata de Halle.



- Cuando Juan, el hermano de Federico, murió en 1532, el hijo de este, Juan Federico, reclamó a Lucas a Wittenberg, estableciéndose una gran amistad que permaneció hasta la muerte del pintor.
- Este nuevo elector participó activamente en las luchas contra el emperador Carlos V, que había decidido aplastar la rebelión política y religiosa. En la batalla de Mühlberg (1547) fue hecho prisionero, llevado a los Países Bajos y encarcelado en un catillo hasta 1550, en que fue trasladado a la ciudad de Augsburgo. Al enterarse Lucas Cranach de que ya estaba en tierras vecinas su amigo y protector, hizo testamento y fue a reunirse con él.
- Lucas Cranach murió en Weimar en 1553 a la edad de 81 años.

RESPECTO A SU RELIGIOSIDAD Y CREENCIAS, frecuentemente se le ha llamado el pintor de la Reforma, pero ya hemos visto su capacidad de servir lo mismo a prelados católicos que a príncipes protestantes. Pero lo que le dio carácter de artista inclinado a los protestantes fue su amistad con Lutero, del que hizo innumerables retratos, pues a partir de 1520 hubo una gran demanda de la imagen del reformador, también de su mujer y sus hijos.

CRANACH COINCIDIÓ CON LUTERO en materia de dogma y disciplina eclesiástica; se entendía perfectamente con el reformador en cuestión de arte. Lutero era contrario a la destrucción de las imágenes creía que podían servir para fortalecer la piedad, para educar al pueblo y para ayudar al conocimiento de las Escrituras.

EN EL EXTREMO IZQUIERDO INFERIOR del cuadro aparece la firma del pintor, el dragoncillo, símbolo de la familia, y la fecha de ejecución de la obra, 1536. A principios de siglo era propiedad de la duquesa de Valencia. Fue adquirido para el Museo del Prado en 1988 [APT].



Para saber más

- HADEWIJCH DE AMBERES, *El lenguaje del deseo*. Madrid, Trotta, 1999.
- E. LAFUENTE FERRARI, *El Prado*. Madrid, Aguilar, 1978.
- A. MAYER, *La pintura alemana*. Madrid, Labor, 1930.
- J. PIJOÁN, «El arte del Renacimiento en el norte y centro de Europa», en *Summa Artis XV*. Madrid, Espasa-Calpe, 1969, pp. 569-580.



PINTURA ALEMANA DEL RENACIMIENTO

- La imprenta tipográfica, inventada en Alemania en la primera mitad del siglo xv, dio un impulso definitivo al humanismo y, a la larga, a toda la cultura moderna. El apogeo del grabado y la escultura en madera coincide en Alemania con una época igualmente esplendida en pintura, que hacia 1500 alcanza unas cotas insospechadas.
- Durante los treinta años siguientes trabajan varios de los artistas más importantes de la

historia del arte: M. Grünewald, A. Durero, L. Cranach, A. Altdorfer y H. Holbein el Joven. Relacionada con el humanismo italiano por su interés en la recuperación de la Antigüedad clásica, sus señas de identidad son el dinamismo, la expresividad y el sentido de la emoción. La religiosidad se expresa con cierta inquietud, en sintonía con la agitación de la sociedad civil en los años previos a la Reforma Protestante.

La Inmaculada Concepción

La imagen de la Inmaculada Concepción supone la culminación más esplendorosa y definitiva de la tipología de la Virgen. Desde un punto de vista ideológico, la Inmaculada deja de ser la mujer del Apocalipsis para convertirse en la nueva Eva, vencedora de todo pecado, tal como confiesa el dogma de la Inmaculada Concepción, proclamado el 8 de diciembre de 1854 por el papa Pío IX: «La bienaventurada Virgen María fue preservada inmune de toda mancha del pecado original en el primer instante de su concepción por singular gracia y privilegio de Dios omnipotente, en atención a los meritos de Jesucristo, Salvador del género humano».

Desde el punto de vista iconográfico, la Inmaculada Concepción fue presentada en primer lugar simbólicamente mediante el abrazo de Ana y Joaquín ante la Puerta Dorada. Hacia finales de la Edad Media aparece una representación novedosa del tema. La Virgen Inmaculada, enviada por Dios desde el cielo, desciende a la tierra. De pie sobre la luna, coronada de estrellas, extiende sus brazos o une sus manos sobre su pecho, y sus ojos se dirigen hacia la tierra.

Otra tipología muy extendida fue la de María rodeada por los símbolos de las letanías. Las principales fuentes fueron el Cantar de los Cantares y el Apocalipsis de san Juan. La Virgen se asimila a la novia del Cantar de los Cantares: «Toda tú eres hermosa, amiga mía; no hay tacha en ti». Estos textos del libro sagrado fueron popularizados por las letanías de la Virgen de Loreto, cuya fórmula actual data de 1576.

Algunos de los emblemas que la acompañan son el sol, la luna, la estrella de mar, el espejo sin mancha, la torre de David, la ciudad de Dios y puerta del cielo, así como otros tomados del mundo natural: árboles y flores, jardín cerrado (*hortus conclusus*), pozo de agua viva, cedro del Líbano, olivos, lirios que florecen entre espinas...

Otra fuente iconográfica fundamental es el capítulo 12 del Apocalipsis: «Apareció en el cielo una señal grande, una mujer envuelta en el sol, con la luna bajo sus pies, y sobre su cabeza una corona de doce estrellas». La fórmula definitiva de la Inmaculada Concepción que domina en el siglo XVII será una conjunción entre ambas.

El arte barroco es el que tiene el mérito de haber creado el tipo definitivo de la Inmaculada Concepción apareciendo solo rodeada de ángeles; sus pies aplastan a la serpiente tentadora, para recordar su victoria sobre el pecado original.

La escuela española del Barroco desarrollará el tema de manera extraordinaria en cuanto a su representación iconográfica y devocional. Tiene la sublimidad de una idea eterna y ni la propia Edad Media había concebido nada más elevado. Es bella como un pensamiento de Dios.



LA INMACULADA CONCEPCIÓN
Pedro Pablo Rubens

LA INMACULADA CONCEPCIÓN



Catecismo de
la Iglesia católica,
nn. 490-491

Para ser la Madre del Salvador, María fue «dotada por Dios con dones a la medida de una misión tan importante» (LG 56). El ángel Gabriel, en el momento de la anunciación, la saluda como «llena de gracia» (Lc 1,28). En efecto, para poder dar el asentimiento libre de su fe al anuncio de su vocación era preciso que ella estuviese totalmente poseída por la gracia de Dios.

A lo largo de los siglos, la Iglesia ha tomado conciencia de que María, «llena de gracia» por Dios (Lc 1,28), había sido redimida desde su concepción. Es lo que confiesa el dogma de la Inmaculada Concepción, proclamado en 1854 por el papa Pío IX: «La bienaventurada Virgen María fue preservada inmune de toda mancha de pecado original en el primer instante de su concepción por singular gracia y privilegio de Dios omnipotente, en atención a los méritos de Jesucristo, Salvador del género humano» (DS 2893).

FICHA TÉCNICA

Suavidad cromática de interesantes tonos medios de color

Contraposto formando un suave movimiento rítmico

Pincelada más fluida y movida frente a obras anteriores



Luz concentrada sobre la imagen de María, que la envuelve en un halo de reflejos dorados

Forma muy abierta para provocar mayor dinamismo

María como una figura de gran belleza y sutil gracia, como si estuviera marcando un elegante paso de danza

AUTOR: Pedro Pablo Rubens (Siegen, 1577 - Amberes, 1640)

NACIONALIDAD: Flamenca

OBRA: *La Inmaculada Concepción* (1628)

TÉCNICA: Oleo sobre lienzo

MEDIDAS: 198 x 124 cm

ESTILO: Barroco

ESCUELA: Flamenca (siglo XVII)

TÉCNICA ARTÍSTICA

El proceso de trabajo de Rubens se componía de varias etapas, que suponía una larga preparación de la obra. Lo primero, un boceto rápido, dibujado con tinta marrón, donde captaba la idea general. Una vez aceptado el *modello* se dibujaban con tiza apuntes del natural para figuras o elementos aislados. Por fin el modelo era pasado al soporte definitivo.

ANÁLISIS FORMAL

▶ **La composición:** Se caracteriza por innovaciones estilísticas como el separar las manos de la

Virgen, que por lo común se presentaban unidas por las palmas, logrando así una forma más abierta de carácter romboidal, y un mayor movimiento en los ropajes que confieren al conjunto un dinamismo más barroco.

- ▶ **Los personajes:** La Virgen María representada como la perfección misma, figura de gran monumentalidad representada como la mujer del Apocalipsis*, de serena belleza y sutil gracia, rodeada por dos ángeles que proclaman su gloria.
- ▶ **El movimiento:** La expresividad en la postura de María, creada a

través de un contraposto* que equilibra las diferentes partes del cuerpo, formando un suave movimiento rítmico, casi como si estuviera marcando un elegante paso de danza.

- ▶ **La luz:** Uso escenográfico de la luz concentrada sobre la imagen de María, que la envuelve en un halo de reflejos dorados.
- ▶ **Los colores:** Suavidad cromática con varios tonos intermedios que provocan un sentido atmosférico de gran lirismo. Pincelada más nerviosa y delgada, abandonando el *impasto** anterior.

FICHA TEMÁTICA



Rodeada por el sol

María, Madre de la Iglesia, título con el que la Iglesia la honra de modo oficial desde el Concilio Vaticano II

Palma, alusión al sacrificio

Doce estrellas coronan su cabeza

Corona de laurel, símbolo de la gloria

María, conjunción entre belleza perfecta y pureza sin mancha

Serpiente bajo sus pies: recuerda su triunfo sobre el pecado

EL TEMA

- ▶ Para la representación de este tema, Rubens toma como punto de partida la visión de san Juan en su libro del Apocalipsis: «Apareció en el cielo una señal grande, una mujer envuelta en el sol, con la luna bajo sus pies y sobre su cabeza una corona con doce estrellas».

LA INTENCIÓN DEL AUTOR

Mostrar a los fieles en todo su esplendor a la Madre de Dios como una conjunción entre la belleza perfecta y la pureza sin mancha.

LA ICONOGRAFÍA

- ▶ Las representaciones iconográficas evolucionaron desde las representaciones de la Edad Media, en donde los grandes teólogos veían en la mujer apocalíptica la Virgen Inmaculada victoriosa sobre el demonio.
- ▶ Más adelante, san Bernardo lo interpretará así: el sol que ilumina a buenos y malos es la imagen de la infinita misericordia de María; la luna cambiante que brilla con luz ajena y ella pisotea simboliza el mal; las doce estrellas que coronan su frente representan las doce prerrogativas de la Santísima Virgen.
- ▶ María, como Madre de la Iglesia, es un título con el que la Iglesia católica honra a la Virgen María de modo oficial desde el Concilio Vaticano II. Este título ya era utilizado por san Ambrosio de Milán (338-397). Más recientemente, el papa Juan Pablo II habló de María como icono escatológico, en donde la mujer apocalíptica personifica al pueblo de Dios, tanto al Israel bíblico como a la Iglesia, y el Santo Padre Benedicto XVI dirige su atención a la relación existente entre la mariología y la eclesiología.

EL AUTOR Y SU ÉPOCA

PEDRO PABLO RUBENS (1577-1640)

Rubens fue el artista que mejor representó el nuevo empuje de la pintura flamenca, y posiblemente el pintor más reconocido por la sociedad de su tiempo.

NACIÓ EN 1577 EN LA CIUDAD ALEMANA DE SIEGEN, cerca de Colonia, a donde diez años antes había tenido que exiliarse su familia por las inclinaciones protestantes de su padre, Jan Rubens. Fallecido este, la familia regresó a Amberes cuando Rubens contaba solo doce años.



- El pequeño Pedro Pablo ya había comenzado sus estudios en la escuela católica con los jesuitas en Colonia, por lo que continuó sus estudios en Amberes. Pero la precariedad económica familiar le obligó a él y a su hermano mayor a tener que ganarse la vida. Philip Rubens consiguió una plaza de bibliotecario en Roma, mientras que el joven Pedro Pablo entró como paje al servicio de la condesa Margarita de la Ligne.
- Esta experiencia le serviría de base para aprender las maneras cortesanas que posteriormente le serían útiles en sus viajes por Europa.
- Pronto se daría cuenta de su auténtica vocación por la pintura, entrando como aprendiz con el maestro Tobías Vereacht, pintor de paisajes, con el que apenas estaría un año, con Adam van Noort y finalmente con Otto van Veen, uno de los mejores maestros activos en ese momento en Amberes.
- En 1598, con 21 años, Rubens finaliza su período de aprendizaje y supera el examen de maestro; decide marchar a Italia a completar su formación.
- Emprende el viaje el 9 de mayo de 1600, con el objetivo de estudiar las obras del Renacimiento y la escultura clásica. Su primera parada fue

Venecia, donde conoció a un noble que le recomendó que trabajara en la corte del duque de Mantua, Vincenzo Gonzaga, curioso personaje protector del arte y los artistas. En la corte de Mantua permaneció casi nueve años sirviendo al duque tanto en cuestiones artísticas como diplomáticas.

- En el verano 1601, Rubens está en Roma. La pintura de Caravaggio llama su atención y se interesa especialmente por la Capilla Sixtina, pintada por Miguel Ángel, y las *Stanze*, pintadas por Rafael.
- En 1609 está de nuevo trabajando en Mantua, donde recibe la importante misión de realizar un viaje a España para entregar al rey Felipe III y su valido, el duque de Lerma, varios presentes. Al llegar a Valladolid realizaré el impresionante retrato ecuestre del duque de Lerma, con el que conseguirá gran fama entre los cortesanos españoles.
- En 1608, Rubens regresa de manera urgente a Flandes; la razón es el delicado estado de su madre. Llega cuando esta ya ha fallecido.
- Recibe una oferta de los gobernadores de los Países Bajos, los archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia, que no puede rechazar, pues es nombrado pintor de la casa real de sus altezas serenísimas.
- Al año siguiente se casa con Isabella Brandt, la hija de un alto funcionario municipal catorce años más joven que él, naciendo tres hijos de una armoniosa unión conyugal.



EL AUTOR Y SU ÉPOCA
PEDRO PABLO RUBENS (1577-1640)

- Pronto llegarían encargos importantes, como la *Adoración de los Reyes Magos* y *El descendimiento de la cruz*, obras con las que cosechará un sonoro éxito, poniendo de manifiesto su admiración por la pintura italiana desde los Carracci hasta Caravaggio, pasando por Tiziano, Tintoretto o Miguel Ángel.
- Su fama rebasó las fronteras de los Países Bajos, y recibe encargos de diferentes cortes europeas.
- En 1626 muere su mujer, víctima de una epidemia de peste. Esta pérdida le produjo gran dolor, y posiblemente para olvidar participó en numerosas misiones diplomáticas, que le llevarían a España e Inglaterra.
- En 1630 vuelve a casarse con una bella y joven mujer, Elena Fourment, de dieciséis años, hija de un comerciante de sedas y tapices.
- Seguirá recibiendo muchos encargos, entre ellos la famosa serie mitológica encargada por el rey Felipe IV para la Torre de la Parada, pabellón de caza situado en los bosques de El Pardo.



- Finalmente, Rubens se retirará del mundo de la corte cansado y deseando llevar una vida tranquila con su mujer y sus hijos, falleciendo el 30 de mayo de 1640, a punto de cumplir los 63 años.

LAS ACTIVIDADES ARTÍSTICAS DE RUBENS cuando estuvo en Madrid en 1628 se conocen por textos de la época, que mencionan que realizó obras para particulares. Es el caso de esta representación de la Inmaculada Concepción, una de las principales devociones católicas y el único cuadro de este tema que abordó en su vida. Fue pintado para el marqués de Leganés, uno de sus mayores admiradores en la corte madrileña. Este político y militar, muy relacionado con los Países Bajos, incentivó el gusto de Felipe IV por la obra del pintor flamenco regalándole esta pintura. En 1636 estaba en la capilla del alcázar de Madrid, después estuvo en El Escorial hasta 1837, en que entró a formar parte de las colecciones del Museo del Prado [APT].

Para saber más

- M. DÍAZ PADRÓN, *Rubens. El siglo de Rubens en el Museo del Prado. Catálogo razonado*. Barcelona-Madrid, Prensa Ibérica – Museo del Prado, 1995.
- *Exposición Velázquez, Rubens y Van Dyck. Pintores cortesanos del siglo XVII*. Madrid, El Viso, 1999.
- *Rubens. Grandes Maestros*. Madrid, Aldeasa, 1995.



COLECCIÓN DE DON DIEGO MESÍA Y GUZMÁN, MARQUÉS DE LEGANÉS

- La colección de don Diego Mesía y Guzmán, marqués de Leganés, alcanzó un total de 1.333 obras, reunidas en los años en que este noble conoció el auge de su carrera política y militar. Desde 1630 hasta 1642, sus posesiones pictóricas pasaron de treinta a más de mil doscientas. Su relevancia residía fundamentalmente en la reunión de obras de artistas contemporáneos que se encontraban en la cumbre de su carrera, especialmente flamencos, como Pedro Pablo Rubens, quien realizó para Leganés la pareja de cuadros de altar *La Anunciación* (Rubenshuis, Amberes) y *La Inmaculada Concepción* (Prado), o Anton van Dyck, quien retrató al marqués (colección Banco Central, Madrid) y a su esposa, Policena Spínola (Prado).
- La colección albergaba escenas de caza y fábulas de Esopo realizadas por Paul de Vos y Frans Zinder (Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruselas), algunas de las mejores escenas de batallas flamencas de Peeter Snayers, paisajes de Paul Bril, Jan Brueghel de Velours, Joost de Momper y Jan Wildens, así como abundante obra de numerosos artistas flamencos del siglo XVII ignorados por otros coleccionistas españoles.

Índice

España, tierra de María	3
María como mujer, nueva Eva, sede de la sabiduría y reina de los santos	7
<i>El abrazo de san Joaquín y santa Ana ante la Puerta Dorada</i>	
Ambrosius Benson	9
<i>El nacimiento de la Virgen</i>	
Luis de Morales, el Divino	15
<i>Santa Ana enseñando a leer a la Virgen María</i>	
Bartolomé Esteban Murillo	21
<i>La presentación de la Virgen en el templo</i>	
Juan de Sevilla Romero y Escalante	27
<i>Los desposorios de la Virgen</i>	
Robert Campin	33
<i>La Anunciación</i>	
Doménicos Theotocópuli, el Greco	39
<i>La Visitación</i>	
Maestro de Perea	45
<i>El nacimiento</i>	
Federico Barocci	51
<i>La adoración de los pastores</i>	
Antonio Rafael Mengs	57
<i>Tríptico de la adoración de los Magos</i>	
Hieronymus van Aeken, el Bosco	63
<i>La presentación de Jesús en el templo</i>	
Hans Memling	69
<i>Las bodas de ná</i>	
Paolo Caliari, el Veronés (taller)	75
<i>La crucifixión</i>	
Juan de Flandes	81
<i>Pentecostés</i>	
Juan Bautista Maino	87
<i>El tránsito de la Virgen</i>	
Andrea Mantegna	93
<i>La Asunción de la Virgen</i>	
Juan Martín Cabezalero	99
<i>La coronación de la Virgen</i>	
Diego Rodríguez de Silva Velázquez	105
María, madre de Dios	111
<i>La Virgen con el Niño</i>	
Lucas Cranach	113

índice de obras

<i>La Virgen con el Niño</i> Luis de Morales, el Divino	119
<i>La Virgen de la silla</i> Guido Reni	125
<i>La Virgen con el Niño en un cuadro rodeado de flores y frutas</i> Pedro Pablo Rubens y Jan Brueghel de Velours	131
<i>La Virgen con el Niño en un paisaje</i> Alonso Cano	137
<i>La Virgen del rosario</i> Bartolomé Esteban Murillo	143
<i>La Sagrada Familia, llamada «la Perla»</i> Rafael Sanzio de Urbino	149
<i>La Sagrada Familia</i> Bernard van Orley	155
María, protectora de la humanidad	161
<i>Cristo entre la Virgen María y san Juan Bautista (deesis)</i> Jan Gossaert, Mabusse	163
<i>La Virgen con el Niño, el arzobispo don Sancho de Rojas y el rey Fernando de Antequera</i> Juan Rodríguez de Toledo	169
<i>La Virgen de los Reyes Católicos</i> Anónimo	175
<i>Sagrada Familia con san Rafael, Tobías y san Jerónimo o La Virgen del pez</i> Rafael Sanzio de Urbino	181
<i>La Virgen del caballero de la orden de Montesa</i> Paolo de San Leocadio	187
<i>La aparición de la Virgen a san Bernardo</i> Juan Correa de Vivar	193
<i>La descenso de la Virgen para premiar los escritos de san Ildefonso</i> Bartolomé Esteban Murillo	199
<i>La Virgen y el Niño adorados por san Luis, rey de Francia</i> Claudio Coello	205
La Inmaculada concepción	211
<i>Inmaculada Concepción</i> Francisco Zurbarán	213
<i>La Inmaculada Concepción</i> Pedro Pablo Rubens	219
<i>La Inmaculada Concepción de los Venerables o de Soult</i> Bartolomé Esteban Murillo	225
<i>La Inmaculada Concepción</i> Giambattista Tiepolo	231
Glosario	237