



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2015
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

3

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

UNED



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2015
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

3

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.3.2015>



UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

La revista *Espacio, Tiempo y Forma* (siglas recomendadas: ETF), de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED, que inició su publicación el año 1988, está organizada de la siguiente forma:

- SERIE I — Prehistoria y Arqueología
- SERIE II — Historia Antigua
- SERIE III — Historia Medieval
- SERIE IV — Historia Moderna
- SERIE V — Historia Contemporánea
- SERIE VI — Geografía
- SERIE VII — Historia del Arte

Excepcionalmente, algunos volúmenes del año 1988 atienden a la siguiente numeración:

- N.º 1 — Historia Contemporánea
- N.º 2 — Historia del Arte
- N.º 3 — Geografía
- N.º 4 — Historia Moderna

ETF no se solidariza necesariamente con las opiniones expresadas por los autores.

Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII está registrada e indexada, entre otros, por los siguientes Repertorios Bibliográficos y Bases de Datos: DICE, ISOC (CINDOC), RESH, IN-RECH, Dialnet, e-spacio, UNED, CIRC, MIAR, FRANCIS, PIO, ULRICH'S, SUDOC, 2DB, ERIH (ESF).

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA
Madrid, 2015

SERIE VII · HISTORIA DEL ARTE (NUEVA ÉPOCA) N.º 3, 2015

ISSN 1130-4715 · E-ISSN 2340-1478

DEPÓSITO LEGAL
M-21.037-1988

URL
ETF VII · HISTORIA DEL ARTE · <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII>

DISEÑO Y COMPOSICIÓN
Ángela Gómez Perea · <http://angelaomezperea.com>
Sandra Romano Martín · <http://sandraromano.es>

Impreso en España · Printed in Spain



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional.

MISCELÁNEA · MISCELLANY

LA RECEPCIÓN DE LA TRADICIÓN HISPÁNICA DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN EN NUEVA ESPAÑA: EL TIPO ICONOGRÁFICO DE LA *TOTA PULCHRA*

THE RECEPTION OF THE HISPANIC TRADITION OF THE IMMACULATE CONCEPTION IN NEW SPAIN: THE ICONOGRAPHIC TYPE OF *TOTA PULCHRA*

Sergi Doménech García¹

Recibido: 27/04/2015 · Aceptado: 10/09/2015

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.3.2015.14459>

Resumen

El presente artículo aborda la tradición visual de la *Tota pulchra* en el virreinato de Nueva España, tipo iconográfico que en el siglo XVI significó la llegada de una imagen propia para la Inmaculada, siendo muestra de la tradición visual hispánica pero su continuidad y variante ofrece unas características propias para el arte novohispano. La confección de esta tipología había tenido lugar después de diversas discusiones. La llegada de este asunto al virreinato americano tuvo lugar con la evangelización. Ello incluye, igualmente, una continuidad inusual del tipo en los siglos XVII y XVIII, cuando en el arte peninsular se había dejado de lado. El artículo analiza la formación, continuidad y variantes de este tipo iconográfico en Nueva España observando también su impacto en la literatura y oratoria sagrada.

Palabras clave

Inmaculada Concepción; barroco americano; iconografía; Asunción de la Virgen

Abstract

The aim of this article is approach the visual tradition of *Tota pulchra* in the Viceroyalty of New Spain. During the 16th century this iconographic type took meaning for an own image for the Immaculate, being a sample of the Hispanic visual tradition, but his continuity and his variant shows own characteristics for the art of New Spain features. The origin of this iconographic type took place after various iconographic discussions. The arrival of this subject to the American viceroy was happened during the evangelization. This includes, at the same time, an unusual type continuity in the 17th and 18th century, when it had been shelved in the Iberian

1. Departament d'Història de l'art, Universitat de València (sergi.domenech@uv.es).

art. The article analyses the formation, continuity and variants of this iconographic type in the Viceroyalty of New Spain also observing its impact on literature and sacred oratory.

Keywords

Immaculate Conception; American Baroque; iconography; the Assumption of Mary

LA CONFIGURACIÓN ICÓNICA de la Inmaculada Concepción es el resultado de un complicado camino por trasladar en imágenes un asunto que para la Iglesia fue controvertido y de difícil traducción visual. El resultado final, una imagen potente y altamente eficaz que dotaba a sus defensores de un signo común, se convirtió en un signo universal que, al mismo tiempo, permitió la variabilidad en su configuración icónica al tiempo que se adaptaba a los distintos contextos sociales, culturales y geopolíticos. En las próximas líneas se aborda este aspecto clave por medio del estudio de la recepción y adaptación del estadio inicial de este icono apologético —el tipo iconográfico de la *Tota pulchra*— al virreinato de Nueva España.

1. LA DEFINICIÓN DE UNA IMAGEN PROPIA PARA LA INMACULADA: EL TIPO ICONOGRÁFICO DE LA *TOTA PULCHRA* Y SU ASIMILACIÓN EN NUEVA ESPAÑA

Las primeras fórmulas para representar que la Virgen María había sido concebida libre del pecado original desde el primer instante de su Concepción se sustentaban en los pasajes de su infancia, narrados en diversos libros apócrifos, y que mostraban la historia de sus padres, Joaquín y Ana, por medio de imágenes narrativas como la del casto abrazo, o beso, ante la Puerta Dorada. A estos tipos narrativos se sumaron otras imágenes de carácter conceptual como los tipos de *Santa Ana triple* o *el árbol de Jesé*. Pero la validez de estas imágenes quedó en evidencia ante la imposibilidad de superar diversos obstáculos, como el inconveniente de sustentarse sobre textos apócrifos y la negativa de un sector importante de la Iglesia, lo que debilitaba el discurso apologético. En este sentido, los valedores de la Inmaculada Concepción de María necesitaban de una imagen de devoción mariana que fuese universal y estuviese dotada de un carácter emblemático, o dicho con otras palabras, con capacidad de síntesis simbólica para concretar un claro discurso visual.

En la búsqueda de una imagen de la Virgen dotada con todas estas características se optó por aprovechar los símbolos marianos que habían aflorado durante la Edad Media. La mariología había definido sus principales aspectos precisamente en este periodo y tanto los santos Padres como los Concilios fueron la fuente ineludible para discernir la programación de una imagen para el misterio inmaculista. Por supuesto, el principal propósito era encontrar en las sagradas escrituras el camino para el reconocimiento de la figura de la Virgen. La clave sería la exégesis realizada entre María y tres figuras bíblicas: la esposa del *Cantar de los Cantares*, la Mujer apocalíptica y María como una nueva Eva². Desde las primeras formulaciones de tipos iconográficos inmaculistas, como la *Tota pulchra*, hasta la imagen plenamente definida de la Inmaculada lograda en el siglo xvii, el eje para su construcción se asentaba sobre estas lecturas tipológicas. La doctrina según la cual María había sido

2. GARCÍA MAHÍQUES, Rafael: «Perfiles Iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (I): Sicut mulier amicta sole et luna sub pedibus eius», *Ars longa*, 6 (1995), pp. 187–197; GARCÍA MAHÍQUES, Rafael: «Perfiles Iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (y II): Ab initio et ante saecula creata sum», *Ars longa*, 7–8 (1996–1997), pp. 177–184.

librada del pecado original encontró su forma visual más contundente por medio del símbolo, alejándose de fórmulas narrativas más populares, intelectualizando el proceso de creación de la imagen mariana. El éxito de la programación visual de la imagen de la Inmaculada a lo largo de los años se encuentra en un hecho fundamental de la retórica visual barroca: la intención de dirigir las voluntades ante una cultura visual universalizada.

Desde el primer momento de la conquista y evangelización del territorio americano, la imagen de la Virgen ocupó un lugar destacado. Con la fundación de los primeros conventos y parroquias se adoptó el tipo iconográfico de la *Tota Pulchra* que fue la primera solución unificada para dotar de imagen propia a esta doctrina. Las anteriores experiencias medievales vinculadas a las historias apócrifas de la infancia de la Virgen, cuyo uso había empezado a decaer en Europa, no se desarrollaron inicialmente pero, en cambio, tuvieron un especial *revival* en el barroco novohispano³.

A inicios del siglo xvi tiene lugar un cambio significativo en la iconografía inmaculista. Se trata de la aparición de un nuevo tipo iconográfico que se distancia de los temas apócrifos y otorga a la doctrina de la Inmaculada Concepción una imagen en la que aparece directamente la Virgen. Durante el siglo xv se habían advertido algunas obras de temática mariana que podían pasar por representantes de dicha doctrina, pero su identificación como tal resultaba ambigua y solía reconocerse a partir del texto que la acompaña. Con la evangelización arribó a Nueva España la imagen de la *Tota pulchra*. En la península aparece frecuentemente a partir de la segunda mitad del siglo xvi siendo, al igual que en Nueva España, el tipo iconográfico predominante de la Inmaculada en dicho siglo el cual se siguió cultivando durante el xvii, aunque con algunas variantes.

El origen del tipo se ha establecido en un grabado de alrededor de 1500 y es el tratadista Johannes Molanus en su *De historia SS. Imaginum et pictorum* (1568) quien lo define⁴. Se trata de una imagen de la Virgen sobre el creciente, con las manos juntas y rodeada de diversos símbolos marianos. Una de las primeras representaciones novohispanas que permite describir la iconografía de este tipo es un fresco del convento franciscano de Huejotzingo [FIG. 1]⁵. Los franciscanos se establecieron en esta zona en 1525 y empezaron la construcción de un edificio que hoy conserva gran parte de la pintura mural, decoración fruto del trabajo común de frailes e indígenas y que debió servirse, con toda seguridad, de un grabado traído desde Europa. La figura de la Virgen responde a las características de la imagen de devoción mariana heredada de finales del medievo, esto es, como una Virgen sobre el creciente, continuidad de la *mulier amicta sole*. Esta afirmación se sustenta en la presencia de los símbolos astrales, adoptados para entonces por la iconografía

3. Véase DOMÉNECH GARCÍA, Sergi: «La Concepción de María en el tiempo. La recuperación de fórmulas tempranas de representación de la Inmaculada Concepción en la retórica visual del virreinato de Nueva España», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. LXIX, 1 (2014), pp. 53–76.

4. STRATTON, Suzzane: *La Inmaculada Concepción en el arte español*, (trad. De José L. Checa). Madrid, Fundación Universitaria Española, 1989, p. 34; GARCÍA MANÍQUES, Rafael: «Perfiles iconográficos... (y II)... p. 178.

5. Existen otros ejemplos de pintura mural como los de Epazoyucan y Meztitlán.

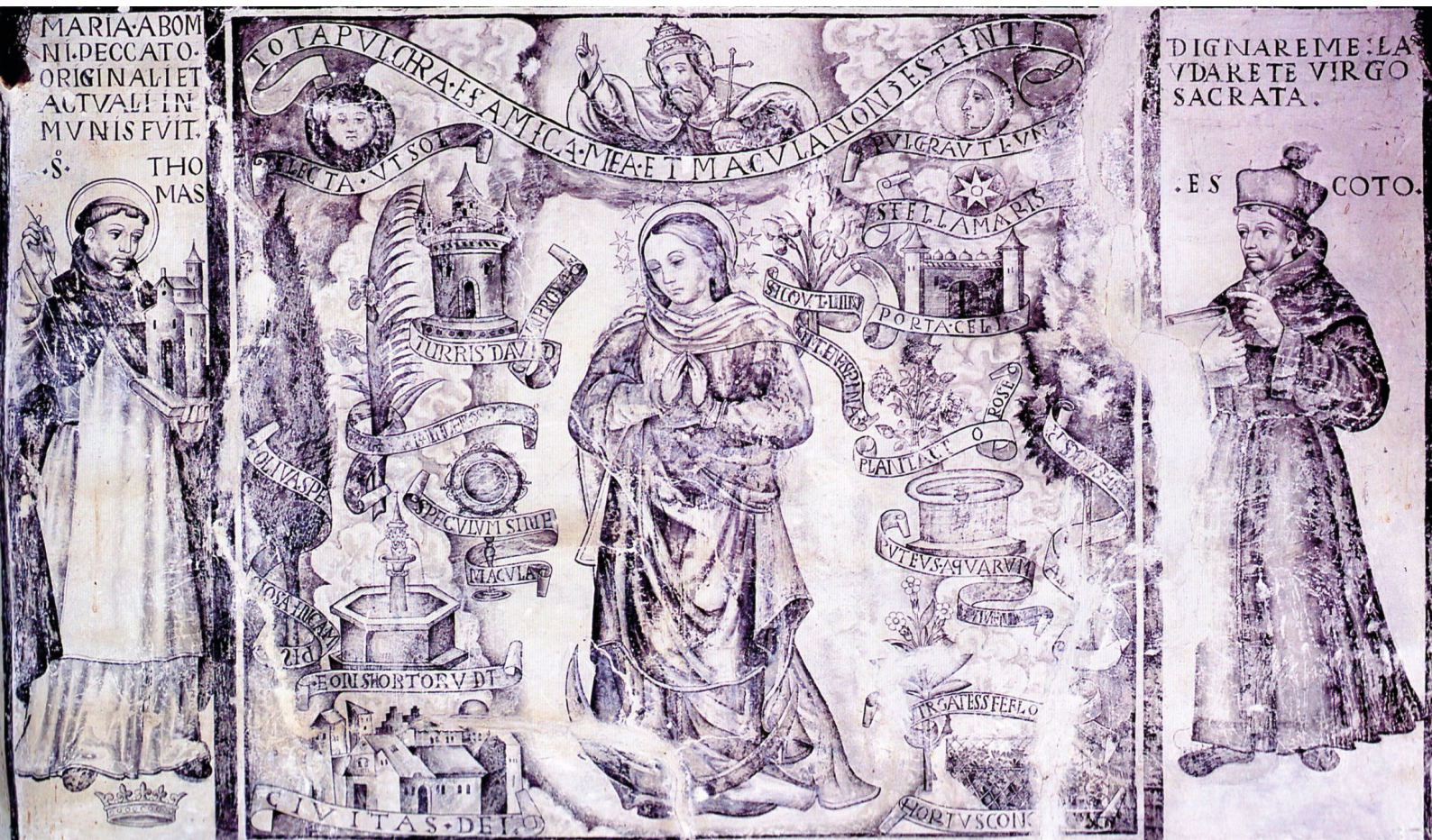


FIGURA 1. TOTA PULCHRA CON SANTO TOMÁS Y SCOTO
S. XVI, convento de San Miguel, Huejotzingo, Puebla.

de la Virgen sin ser aun exclusividad del inmaculismo. La adopción de los perfiles de la *mulier* se debió a que la Mujer apocalíptica fue identificada como imagen de María y también por su capacidad de ilustrar el *Cantar de los Cantares*. En Huejotzingo vemos que la aparición de estos símbolos astrales se ha concretado en dos: la luna a los pies de la Virgen y las doce estrellas que la coronan. La posición de las manos, juntas y a la altura del pecho, y la cabeza ligeramente agachada es habitual de las imágenes de la Virgen en este periodo, pero no constituye necesariamente un aspecto significativo en el mundo inmaculista.

Lo que define y da nombre a este tipo iconográfico es la aparición de la inscripción de la parte superior: *Tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te* (Ct 4,7). Esto identifica a María con la esposa del *Cantar de los Cantares*. Como indicó Levi d'Ancona, el primero en realizar esta identificación y adjudicarle esta frase fue san Bernardo, aunque no lo realizó necesariamente bajo una lectura inmaculista⁶. Este

6. Lo irónico, en opinión de Levi d'Ancona, es que fue Abelardo durante el siglo XII quien reconocería estas

tipo se caracteriza igualmente por el hecho de que la Virgen aparece acompañada por diversos símbolos que provenían de letanías y oraciones medievales y que, de forma mayoritaria, tenían su origen en el *Cantar de los Cantares* y en otros textos del Antiguo Testamento⁷. Respecto a las anteriores configuraciones iconográficas inmaculistas, esta nueva programación es muestra de un cambio operado en el discurso teológico inmaculista. Los teólogos dejaron de lado los argumentos escolásticos como los de Duns Scoto y se basaron en un estudio de la Biblia, lo que tuvo su reflejo en la visualidad artística por medio de la aparición y consolidación del tipo iconográfico de la *Tota pulchra*⁸.

En esta pintura mural de Huejotzingo podemos ver parte de estos símbolos identificados por medio de filacterias, aunque el desarrollo posterior del tipo hará que se amplíe su número y desaparezcan las filacterias e incluso que algunos de ellos pervivan en el tipo definitivo de la Inmaculada. Inicialmente la lista general de estos emblemas marianos estuvo formada por un grupo que se fue ampliando durante los siglos siguientes a su aparición⁹. De entre los más destacados figuran la luna y el sol, *pulchra ut luna*, «pura como la luna» (Ct. 6,10), *electa ut sol*, «refulgente como el sol» (Ct 6,10). Le sigue generalmente una estrella, *stella maris*, «estrella del mar», cuyo origen se encuentra en una antífona medieval¹⁰. Al *Cantar de los Cantares* pertenecen otros tantos como el «lirio entre espinas» (Ct 2,2), la «torre de David» (Ct 4,4), el «huerto cerrado» (Ct 4,12), el «pozo de aguas vivas» (Ct 4,15) o la «torre de Marfil» (Ct 7,5). Otros símbolos están fundamentados en distintos libros del Antiguo Testamento como la «ciudad de Dios» (Sal 86,3), o el «espejo sin mancha», *Speculum sine macula*, (Sb 7,26). La configuración icónica de la *Tota pulchra* debe mucho en su concepción al mundo medieval. Habla, por ejemplo, del cultivo de la exégesis tipológica. Recordemos que una de las obras más importantes, el *Speculum*, incluye los símbolos del pasaje del *Cantar de los Cantares* en su discurso. Estas correlaciones nunca se abandonaron del todo y volverán a retomarse con fuerza durante los siglos del Barroco.

Un tercer aspecto que caracteriza a este tipo iconográfico es la presencia de Dios Padre en la parte superior, unas veces bendiciendo y otras coronando a la Virgen. Su aparición está en concordancia con la tradición medieval de la exaltación de María en los Cielos que para el siglo xiv se había identificado con el tema de la Coronación de la Virgen. Con este son tres los aspectos principales del tipo

palabras de san Bernardo diciendo que el santo padre quiso referirse con ello a que María había sido librada del pecado original, algo que nunca afirmó en vida san Bernardo. LEVÍ D'ANCONA, Mirella: *The iconography of the Immaculate Conception in the Middle Ages and Early Renaissance*. Nueva York, 1957, pp. 8–9 (nota 13).

7. En época medieval existieron diversas letanías a la Virgen. En el siglo xv, Clemente VIII aprobó la *Letanía lauretana* que era la que se cantaba en la Casa del Loreto, con la intención de evitar la dispersión existente ante tanta variedad.

8. STRATTON, Suzzane: *op. cit.* p. 33.

9. Sin duda alguna, el ejemplo más notable de la relación de María con estos símbolos como emblemas suyos lo constituyen obras como las *Letanías lauretanas* de Dornn, acompañada por los grabados de los hermanos Klauber, que contribuyeron a su popularización, así como la obra *Elogia mariana* de August Redel.

10. Himno *Ave, Maris stella*, compuesto hacia el siglo ix. El protestantismo encontró ridícula esta figura tipológica y Erasmo fue mucho más lejos criticándola por no encontrarse en la Biblia. MONTES BARDO, Joaquín: *Arte y espiritualidad franciscana en la Nueva España. Siglo xvi (Iconología en la provincia del Santo Evangelio)*. Jaén, Universidad de Jaén, 2001, p. 252.



FIGURA 2. *BENEDICTA DE YURIRIA*
S. XVI, Museo Nacional del Virreinato, Tepozotlán.

iconográfico de la *Tota pulchra*: la figura de María respondiendo al tipo de Virgen sobre el creciente —que es derivación de la *mulier amicta sole*— los símbolos de las letanías a los lados y la presencia de Dios Padre. El tipo fue variando en función de cómo iban cambiando estos tres puntos y también por la aparición de nuevos semblantes definitorios.

Hay que tener en cuenta algunas consideraciones esenciales para entender la andanza de este tipo iconográfico en Nueva España. La *Tota pulchra* es una tipología mariana aparecida con el inicio del siglo que se consolidó a mediados del mismo, coincidiendo con su llegada al Nuevo Mundo. Por tanto, cuando llegó a Nueva España ya traía consigo su propio desarrollo icónico. Como imagen ya implantada en la tradición cristiana se advierte en las primeras manifestaciones la inclusión de novedades que conviven con aspectos más tradicionales del tipo. Esto último se convertirá en algo definitorio de las artes visuales novohispanas que, a pesar de la aparición de un tipo definitivo de la Inmaculada, continuarán reproduciendo a la *Tota pulchra* hasta avanzado el siglo xvii, conjugando arcaísmo y modernidad. La aceptación de la *Tota pulchra* como tipo iconográfico con el que significar la Inmaculada Concepción de María no fue inmediata y, como demostró Susan Stratton-Pruit, tardó bastante en ocupar plenamente el espacio predeterminado para los temas antiguos vinculados a la historia de Joaquín y Ana¹¹. En cambio, durante el siglo xvi y la primera mitad del xvii no se advierte en Nueva España disposición iconográfica alguna en la que exista convivencia entre ambas clases de temática siendo la imagen de la *Tota pulchra* la primera y única en difundirse sobre este asunto.

La posición inicial de este tipo en Nueva España también puede apreciarse en un par de tablas que pertenecieron a los conventos agustinos de Actopan y Yuriria [FIG. 2]. Estos primeros modelos se caracterizan por mostrar a la Virgen sobre un espacio neutro, rodeada de los símbolos letánicos dispuestos sobre celajes e identificados por filacterias en latín, como en la *Benedicta de Actopan*. El tipo cambia hacia la eliminación de las filacterias y los distintos atributos de la Virgen aparecerán sustentados por ángeles [FIG. 2]. A la lista inicial de símbolos letánicos se incluyen nuevos, como en este caso de Yuriria en el que encontramos por primera vez la Escalera de Jacob (Gn 28,12)¹². En la obra de Blas de Torres [FIG. 3], de principios del siglo xvii, el tema toma un mayor protagonismo y encontramos a Jacob recostado en la parte inferior derecha del lienzo, como en la *Tota Pulchra* del exconvento de Texcoco de Mora [FIG. 11].

La obra de Blas de Torres sería uno de los últimos ejemplos correspondientes a un primer modelo del tipo iconográfico de la *Tota pulchra* en los que aún no se

11. STRATTON, Suzanne: *op. cit.* p. 38. Por ejemplo, Juan de Juanes incluye a san Joaquín y santa Ana junto a la Virgen en sus primeras versiones de la *Tota pulchra* (Iglesia parroquial de Sot de Ferrer, c. 1560). Otras veces este tipo iconográfico solía aparecer en medio de un programa visual que se completaba con escenas narrativas de la infancia de la Virgen o del *Abrazo ante la puerta dorada*, como sucede en la parroquia de la Asunción de Trasobares (Zaragoza). Estas escenas aparecerían con la intención de reforzar el sentido dogmático que se quería atribuir a la nueva imagen mariana-inmaculista, ante un público acostumbrado aun a las asociaciones de carácter medieval.

12. Jacob vio en sueños «una escalera apoyada en tierra, y cuya cima tocaba los cielos, y he aquí que los ángeles de Dios subían y bajaban por ella» (Gn 28,12).



FIGURA 3. *MARÍA REINA DE LOS ÁNGELES*, BLAS DE TORRES
Principio del s. xvii, Museo de la Basílica de Guadalupe, México.



FIGURA 4. TOTA PULCHRA, MARTÍN DE VOS

aprecia del todo la confluencia con la imagen definida de la Inmaculada¹³. Lo cierto es que en esta obra se advierten algunos aspectos de un segundo estadio en la conformación del tipo. Por un lado, los atributos marianos aparecen en la parte inferior, en un recreado espacio físico. Además, la Virgen se muestra «vestida por el sol», esto es con los rayos o el resplandor a sus espaldas. El origen de la inclusión de este aspecto iconográfico se encuentra en el concilio de Trento, donde había quedado del todo identificada la Inmaculada con la Mujer del Apocalipsis, lo que implicaría la entrada de este cambio notable en la configuración icónica de la *Tota Pulchra*.

En estas primeras manifestaciones es también habitual que esté presente la figura de Dios Padre en lo alto, en intención de bendecir o de coronar a María. Este gesto de coronación puede mostrarse realizado por ángeles, como en la *Benedicta de Actopan*, o la *Tota Pulchra* de Blas de Torres [FIG. 3]. Además de ser continuidad de la disposición icónica medieval de María como Reina, la presencia de Dios Padre en las alturas está relacionado con la idea de la creación de María en la mente divina, anterior a los tiempos¹⁴. Si hacemos caso a esta afirmación de Susan Stratton, en la *Tota pulchra* se estaría siguiendo lo expresado en el Eclesiástico: «Ab inicio et ante saecula creata sum» (Si 24,9), texto sobre el que se apoyaron para defender que María fue, antes de la creación del mundo, concebida primero en la mente divina.

El tipo iconográfico de la *Tota pulchra* varió a lo largo del siglo XVI con la introducción de distintos cambios que van anunciando la que será la imagen definitiva de la Inmaculada. Este proceso se había vivido en Europa como lo demuestran algunos grabados. El de Cornelius Cort (1567) nos muestra un prototipo cercano al de la Inmaculada, con el Niño en brazos y sobre el creciente. La acompañan los símbolos marianos dispuestos, esta vez, sobre el suelo. En la esquina inferior derecha aparece, como uno más, la figura del dragón de siete cabezas que vomita el río de agua. Su aparición certifica que en la segunda mitad del siglo XVI la identificación de la *Tota pulchra* con la Mujer del Apocalipsis era una realidad¹⁵. En un grabado posterior de Martín de Vos, el dragón sigue presente, aunque situado a los pies de la Virgen por debajo del creciente [FIG. 4]. En un conocido grabado de Rafael Saderler de 1605, el dragón se ha transformado en una serpiente que vomita agua. Este último detalle demuestra la confluencia final de la esposa del *Cantar de los Cantares*, la *mulier amicta sole* y la mujer del *Génesis* al identificar la bestia apocalíptica con la serpiente del pecado original.

13. RIVERA HERNÁNDEZ, Lenice: «La idea y la materia: La concepción de María siempre Inmaculada», en *Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México*. México, Museo de la Basílica de Guadalupe, 2005, p. 36.

14. STRATTON, Suzanne: *op. cit.* p. 36.

15. Fue en el concilio de Trento donde se convirtió en canónica la identificación de la Mujer apocalíptica con la Inmaculada Concepción, que hasta entonces no había sido una imagen privilegio del inmaculismo.



FIGURA 5. INMACULADA, MAESTRO DE SAN ILDEFONSO (ATR.)
Ca. 1625, Catedral de Tlaxcala.

2. CONTINUIDAD Y VARIANTES DEL TIPO ICONOGRÁFICO DE LA *TOTA PULCHRA* EN NUEVA ESPAÑA

En Nueva España la continuidad del tipo iconográfico de la *Tota pulchra* se vio condicionada a estos cambios. Las obras son una prolongación de la propuesta original sobre la que se consolidan estos nuevos aspectos. De esta forma, en el arte novohispano se generaliza una imagen de la *Tota pulchra* en la que está plenamente asimilada su relación con la Mujer del Apocalipsis. La Virgen será representada con los signos astrales pero también con los rayos del sol a sus espaldas¹⁶. También es característico ver cómo los símbolos marianos se distribuyen entre celajes y el suelo, suprimiendo las filacterias, y frecuentemente soportados por angelillos. En el lienzo del conocido como Maestro de san Ildefonso, conservado en la catedral de Tlaxcala, se advierten estos aspectos, aunque se ha optado por una solución híbrida en la que únicamente aparecen las filacterias en los símbolos dispuestos en la parte superior mientras que el resto

16. Sobre la iconografía de la Mujer del capítulo 12 del Apocalipsis, véase BOTO VARELA, Gerardo: «Cenit y eclipse de la Mujer Apocalíptica. Los atributos astrales en la iconografía mariana de la Baja Edad Media», *Lambard. Estudis d'Art Medieval*, 15 (2002-2003), pp. 53-83; DOMÉNECH GARCÍA, Sergi: «Iconografía de la Mujer del Apocalipsis como imagen de la Iglesia», en GARCÍA MAHÍQUES, Rafael & ZURIAGA SENENT, Vicent (ed.): *Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como Historia cultural*. Valencia, Biblioteca Valenciana, tomo 1, 2008, pp. 563-580.

aparecen en la parte inferior integrados en el paisaje [FIG. 5]. La atenta observación de esta obra permite ver que para inicios del siglo xvii la inscripción del libro de los *Cantares* se mantiene, con la particularidad de introducir la palabra «*originalis*», acentuando el carácter inmaculista y evitando la posible ambigüedad de la misma.

El resultado de la adopción de estos cambios propició la creación de obras como la de Baltasar de Echave Iba en el Museo Nacional de Arte de México [FIG. 6]. La Virgen aparece vestida con un manto azul con orla dorada y forro rojo con brocado de hilos de oro. Lleva las manos y los brazos despegados del cuerpo señalando al cielo y porta corona imperial¹⁷. Sobre su cabeza aparecen las doce estrellas. En el rompimiento de gloria que la envuelve aparecen unos ángeles que portan los distintos símbolos de las letanías. Un total de tres filacterias con inscripciones acompañan la imagen. En la parte superior se puede leer el ya citado *Tota pulchra es amica mea et macula originalis non est in te*, seguido en la parte izquierda y derecha por otras dos que dicen: *Mater Dei* y *Virgo singularis*. La serpiente del pecado original se enrosca en la luna a los pies de la Virgen que aparece en posición menguante.

En esta obra puede apreciarse cómo el espacio neutro, que caracterizaba a las primeras manifestaciones del tipo, es sustituido por un escenario manierista en el que se recrea una bahía sobre la que toman cuerpo el resto de atributos inmaculistas. Una mirada atenta a los mismos permite advertir el mayor carácter emblemático de estos símbolos: la torre de marfil, los lirios y las rosas. Se pueden apreciar otros como el barco (María como nave del mar)¹⁸, el puerto (María como buen puerto) o dos ejércitos en formación —confrontados unos contra otros, siguiendo sendas banderas rojas—, en la parte inferior izquierda [FIG. 7]. Este último detalle da pie a reconocer la originalidad con que se abordó la temática inmaculista en Nueva España. La fuente literaria para la identificación de estos soldados vuelve a estar en el libro de los *Cantares* donde el esposo, al hablar sobre la amada, dice: «¿Quién es ésta que surge cual aurora, bella como la luna, refulgente como el sol, imponente como batallones?» (Ct 6,10). Esta metáfora perduró en la retórica barroca y en un sermón poblano de finales del siglo xviii se vuelve a este pasaje: «Quien es esta a quien saludan tan reverentes los Astros de la mañana, que anda como la Aurora cuando se levanta por el horizonte, hermosa como la Luna, escogida como el Sol, y Terrible a la potestad de las tinieblas, semejante a un Ejército bien ordenado, y puesto en campaña, que infunde terror al enemigo»¹⁹. Esta imagen simbólica es

17. Sobre la relación entre la imagen de la Inmaculada y la monarquía hispánica véase, MARTÍNEZ, Iván: «Estandarte de la monarquía española. El uso político de la Inmaculada Concepción», en *Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México*. México, Museo de la Basílica de Guadalupe, 2005, pp. 123–154; CUADRIELLO, Jaime: «*Virgo potens* La Inmaculada Concepción o los imaginarios del mundo hispánico», en GUTIERREZ HACES, Juana, (coord.): *Pintura de los reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico siglo xvi–xviii*. México, Fomento Cultural Banamex, vol. 4, 2009, pp. 1169–1263; CUADRIELLO, Jaime: «The theopolitical visualization of the Virgin of the Immaculate Conception: Intentionality and socialization of images», en KASL, Ronda (ed.): *Sacred Spain. Art and Belief in the Spanish World*, (catálogo exposición). Indiana, Indianapolis Museum of Art, 2009, pp. 121–145.

18. Sobre este tema, véase CUESTA GARCÍA DE LEONARDO, M.^a José: «La nave y sus significaciones a través de la emblemática», en: *El barco como metáfora visual y vehículo de transmisión de formas* [Actas del Symposium de Historia del Arte], Málaga-Melilla, 309–320.

19. FRANCO DE LA VEGA, Tomás: *Elogio a la Purísima Concepción de la Virgen, titular de la Santa Iglesia Catedral de la Puebla de los Ángeles, que en el día 8 de diciembre de 1787, dixo D. Tomas Franco de la Vega, quien lo dedica a la*



FIGURA 6. *TOTA PULCHRA*, BALTASAR DE ECHAVE IBÍA
Principios s. xvii, Museo Nacional de Arte.



FIGURA 7. «IMPONENTE COMO BATALLONES», *TOTA PULCHRA*, BALTASAR DE ECHAVE IBÍA, (DETALLE)

una traslación literal del citado pasaje bíblico, aunque no deja de ser una referencia al contexto beligerante de la época. Aunque, sin lugar a dudas, el referente más claro de la participación de la Virgen en estas campañas bélicas —en lo referente al discurso visual— son los estandartes con insignias o imágenes marianas, como el que portó Hernán Cortes en la conquista de México. De igual manera conviene recordar el tipo iconográfico de san Miguel arcángel con el estandarte Inmaculista.

Real y distinguida orden Española de Carlos Tercero. Madrid, Imprenta de los herederos del Lic. Joseph de Jáuregui, 1788, pp. 21–22.

El origen de esta última imagen se debe a la asimilación del patrocinio que éste ser angélico ejercía sobre el imperio hispánico, vinculado con la especial custodia del asunto de la Inmaculada que hicieron los monarcas españoles²⁰. En este sentido, conviene recordar que el patronazgo monárquico sobre la defensa de la Inmaculada se encuentra declarado en esta pintura por el hecho de que la Virgen es representada portando la corona de los Habsburgo [FIG. 6].

Esto permite realizar una lectura más de los «imponentes batallones» que aparecen en el lienzo de Baltasar de Echave que los identificaría con una metáfora de la batalla en defensa de la Inmaculada. Así mismo, la vinculación de los ejércitos con la Virgen María tiene un caso excepcional con las series angélicas que se realizaron en los virreinos americanos a partir del siglo XVIII y que, como ha defendido Ramón Mujica, se asocian en ocasiones a la defensa de la Inmaculada Concepción²¹. Por otra parte, la metáfora de María como buen puerto está tomada del libro de los Salmos (Salmos 107, 23–30) según el cual la Virgen sería el instrumento de Dios para consolar a los afligidos y guiarlos hacia el buen puerto:

Los que descienden al mar en naves,
y hacen negocio en las muchas aguas,
ellos han visto las obras de Yahvé,
y sus maravillas en las profundidades.
Porque habló, e hizo levantar un viento tempestuoso,
Que encrespa sus ondas.
Suben a los cielos, descienden a los abismos;
Sus almas se derriten con el mal;
Tiemblan y titubean como ebrios
y toda su ciencia es inútil.
Entonces claman a Yahvé en su angustia.
y los libra de sus aflicciones.
Cambia la tempestad en sosiego,
y se apaciguan sus ondas.
Luego se alegran, porque se apaciguaron;
y así los guía al puerto que deseaban.

20. Pueden citarse casos novohispanos como el lienzo de Cristóbal de Villalpando, en una colección particular, o las representaciones de San Miguel con estandarte guadalupano —como el del altar de los siete Príncipes en San Miguel Allende— debido a la identificación de la Virgen del Tepeyac con la Inmaculada.

21. La imagen del ángel militar —conocido tradicionalmente como arcángel arcabucero— corresponde a un tema propio del arte virreinal andino en el que se muestran a estos seres angélicos como mandos militares o cuerpo de élite de guardia, portando un arcabuz, aunque algunas variantes los presentan con otras armas o atributos militares como alabardas, lábaros, tambores o estandartes. El origen del esquema compositivo de estas pinturas se encuentra en el Manual de Jacob de Gheyn, *El ejercicio de las Armas*, publicado en 1607 en los Países Bajos. Uno de los trabajos iniciales en atender a esta especificidad tipológica fue el de Julia Herzberg. Posteriormente, el peruano Ramón Mujica señaló la relación de algunas de estas series con la Virgen María y, muy especialmente, con la Inmaculada Concepción. HERZBERG, J.P.: «Angels with guns. Image and interpretation», en: *Gloria in excelsis. The Virgin and Angels in Viceregal Painting of Peru and Bolivia*, New York, Center of Inter-American Relations, 1986, pp. 64–75; MUJICA PINILLA, Ramón: *Ángeles apócrifos en la América virreinal*. Lima, Fondo de Cultura Económica, 1996.



FIGURA 8. VIRGEN DE LA SIRENA, BALTASAR DE ECHAVE IBÍA (ATR.)
Primera mitad s. XVII, Museo Nacional de Arte.

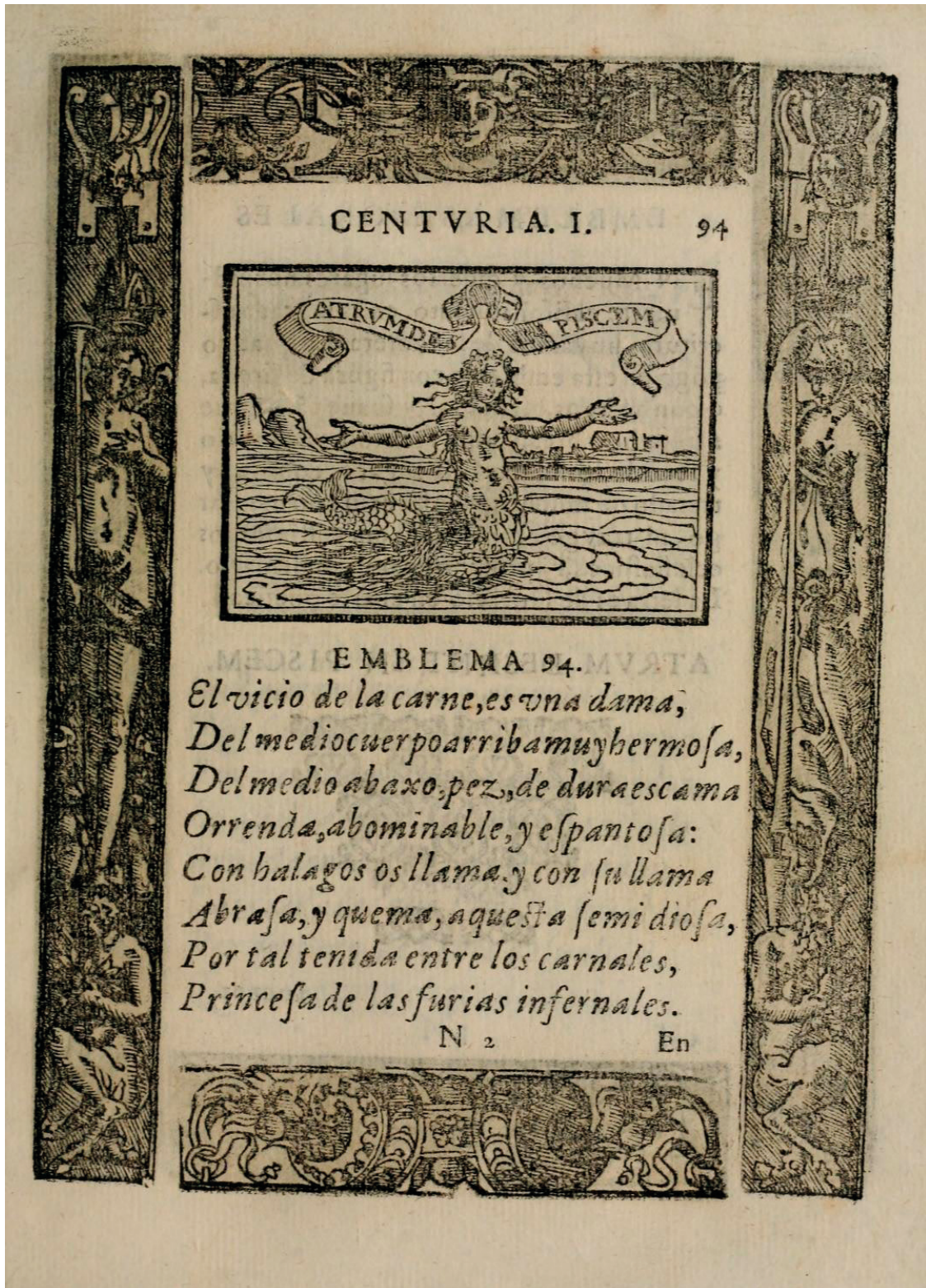


FIGURA 9. «ATRUMDES INTI IN PISCEM» (EMBLEMA 94)
Sebastián de Covarrubias, *Emblemas morales*, Madrid, 1610.



FIGURA 10. VIRGEN CON EL NIÑO SOBRE EL CRESCIENTE-CORONACIÓN DE LA VIRGEN
Israhel van Meckenen (1450-1503), segunda mitad del siglo xv.

La serpiente enroscada a la luna reconoce a la Virgen como una nueva Eva que, superando el pecado original, vence a la serpiente-bestia apocalíptica. Pero de estas obras, la que sin duda desarrolla de forma más original el triunfo sobre el mal es la conocida como *Virgen de la Sirena* [FIG. 8]. La composición guarda bastantes similitudes con la anterior en su descripción iconográfica. Vuelve a aparecer la figura de María con los atributos astrales y corona imperial; la filacteria superior con la leyenda del *Cantar de los Cantares* con el *originalis* añadido, los ángeles cargando los símbolos de las letanías en el celaje y el resto dispuesto en la porción de tierra de la parte inferior. En este caso, un par de ángeles soportan el texto: *in plenitudine sactorum detentio mea*. En la parte inferior aparece un elemento curioso. Se trata de una sirena. Su presencia sigue la misma línea de lo expresado anteriormente, sustituyendo a la bestia-serpiente por este animal mitológico, cuya lectura lo presenta también como símbolo del mal. En la retórica visual de la época, la sirena encarnaba «el vicio de la carne», como se colige del emblema número 94 de Covarrubias [FIG. 9]²².

La composición de este lienzo novohispano guarda una relación muy estrecha con una xilografía alemana de mediados del siglo xv, del grabador Israhel van Meckenken [FIG. 10]. El tipo iconográfico no responde al de la *Tota pulchra* sino al de la Coronación de la Virgen, pero es significativo que María aparezca sobre el creciente y con los rayos del sol a sus espaldas. Además de los ángeles que coronan a la Virgen y de los ángeles músicos, otro grupo en la parte inferior se encuentra enzarzado en una batalla contra distinto tipo de seres demoniacos. La conexión con la obra de Echave se establece por la presencia de la sirena, la cual aparece también en este grabado justo debajo del creciente de la Virgen y portando una manzana en su mano derecha. No hay duda que este detalle decanta la balanza hacia una lectura inmaculista, dándole a este ser mitológico una interpretación similar a la que tiempo después le confirió Covarrubias.

Se desconoce cual fue el emplazamiento original que ocuparon estas dos obras de la saga de los Echave pero ambas, junto con otra obra que representa a San Juan en Patmos con la visión de la Mujer del Apocalipsis, atribuido a Baltasar de Echave Orio, terminaron en las colecciones de la Academia de San Carlos de México. Nelly Sigaut plantea la hipótesis de que la *Virgen de la Sirena* y el *San Juan en Patmos* sean del mismo autor²³ y que ambas pudieran haber pertenecido a un único retablo o

22. COVARRUBIAS, Sebastián: *Emblemas morales*. Madrid, Luis Sánchez, 1610. Es Jaime Cuadriello quien llama la atención sobre la presencia de este símbolo en la cultura emblemática al analizar el lienzo del Museo Nacional de Arte. CUADRIELLO, Jaime: «Tota pulchra», en *Catálogo comentado del Museo Nacional de Arte. Nueva España*. México, Museo Nacional de Arte, INBA-INE, UNAM, tomo I, 1999, pp. 95–97.

23. Los lienzos aparecen siempre firmados por Baltasar de Echave. Fue Manuel Toussaint quien advirtió que detrás de la firma de estas obras se encontraban tres generaciones de pintores que, por acuerdo entre los investigadores, se diferencian por el apellido materno. Algunas de las obras han dado lugar a controversias a la hora de fijar una atribución. La *Virgen de la Sirena* fue estudiada y atribuida por Jaime Cuadriello a Baltasar de Echave Ibía, segundo de la estirpe y conocido inicialmente como el «Echave de los azules». Para Nelly Sigaut, esta obra se encuentra más cercana al estilo del primero de la dinastía de pintores, Baltasar de Echave Orio. Sigaut se sirve de este apunte formal para poder dar sustento a su tesis sobre la posible interrelación de esta obra con el *San Juan en Patmos* atribuido, sin discordancias, a Echave Orio. Cfr. CUADRIELLO, Jaime: «Tota pulchra...» pp. 95–97; SIGAUT, Nelly: «San Juan evangelista y la visión de la Mujer del Apocalipsis», en RUIZ GOMAR, Rogelio, SIGAUT, Nelly, CUADRIELLO, Jaime,

espacio devocional, integrándose en un programa visual común. Sustenta su tesis a partir de un ejercicio similar de al Víctor Stoichita sobre dos obras de Velázquez²⁴. De haber formado parte de un mismo conjunto, según esta investigadora, la lectura sería que estos completarían una especie de díptico donde la visión de la *mulier amicta sole*, que contempla san Juan en lo alto del lienzo, se transforma en una imagen de devoción independiente en un lienzo anexo. Lo cierto es que no resulta complicado encontrar, con posterioridad, altares novohispanos consagrados a la Inmaculada en los que uno de los lienzos que acompaña la escultura principal sea un san Juan en Patmos.

La victoria de María sobre el pecado original se significó con la presencia de diversos tipos de seres demoníacos situados a sus pies. En el lienzo anónimo del exconvento franciscano de Texcoco, el demonio ha tomado forma de serpiente y cabeza de niño [FIG. 11]. En otra obra de Luis Juárez, conservada en la Basílica de Guadalupe, aparece representado como una serpiente alada. Una obra de solución iconográfica curiosa es una *Tota pulchra* de las colecciones de Fomento Cultural Banamex [FIG. 12]. En esta obra se encuentran todos los elementos necesarios en el tipo de la *Tota pulchra*, como son la inscripción y los símbolos de las letanías. En lo alto Dios Padre y en el centro la Virgen sobre el creciente, con los rayos de sol a su espalda. Lleva corona imperial y vestido carmesí con túnica azul. El demonio aparece sometido a sus pies, mientras que con su cola de reptil intenta retener una figura masculina. Se trata de Adán, manzana en mano, semidesnudo y asido por cadenas y grilletas, mientras María le auxilia estirándolo del brazo.

Esta tipología iconográfica es totalmente excepcional en el arte novohispano y peninsular. Para su creación se ha recurrido al esquema compositivo de otro tipo, el de la *Anastasi* o *Descenso de Cristo a los infiernos*. Este asunto se había representado sobre todo en el arte del cristianismo de Oriente, cuya fuente literaria son textos apócrifos como el *Evangelio de Nicodemo*. En estas manifestaciones se narra el descenso de Cristo, después de la Crucifixión y antes de su Resurrección, al infierno o seno de Abraham donde esperaban los justos la salvación. Suele aparecer de pie y pisando las puertas del infierno, dejando atrapado al demonio debajo de ellas como símbolo de su victoria sobre la muerte y el pecado. Su representación habitual lo muestra cargando en uno de sus brazos la bandera blanca con la cruz, símbolo de su triunfo sobre la muerte, mientras tiende su otro brazo a los padres del seno de Abraham. El significado de este tema era mostrar cómo, por medio de su sacrificio en la cruz, Cristo redimió a la humanidad librándola de la muerte eterna a la que la habían condenado sus primeros padres²⁵.

et ali: *Catálogo comentado del Museo Nacional de Arte. Nueva España*. México, Museo Nacional de Arte, INBA-INE, UNAM, tomo II, 2004, pp. 307-311.

24. En un ejercicio que él mismo titula «de la gran señal al cuadro», Stoichita relaciona los lienzos de *San Juan en Patmos* y la *Inmaculada Concepción* que Velázquez realizó para la Iglesia de los carmelitas de Sevilla. Hoy se conservan ambos en la National Gallery y están datados hacia 1618. Además de la fecha de ejecución coincide el formato (135 x 102 cm). STOICHITA, Víctor: *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*. Madrid, Alianza, 1996, pp. 104-107.

25. Para un trabajo más amplio sobre esta temática véase, DOMÉNECH GARCÍA, Sergi: «Virgen, madero y muerte. El misterio de la recirculación en la retórica visual novohispana», en MARTÍNEZ PEREIRA, Ana, OSUNA, Inmaculada



FIGURA 11. *TOTA PULCHRA*
Catedral de Texcoco de Mora (antiguo convento de San Francisco), s. XVII, Texcoco, México.



FIGURA 12. *TOTA PULCHRA*
Anónimo novohispano, p. s. xvii, Fomento Cultural Banamex, México.

Cercano a este planteamiento está la idea de María como una nueva Eva que se encuentra ya en san Justino Mártir. En su *Diálogo con Trifón* manifestó que el pecado original, arribado por la desobediencia de una virgen, Eva, se superaría siguiendo el mismo camino, por medio de la obediencia de una nueva virgen, que sería María. Otro padre de la Iglesia, Ireneo, articularía un discurso más original y novedoso. Uno de sus textos casa perfectamente con la composición de este lienzo al decir:

Así como el género humano fue atado a la muerte por medio de una virgen, así fue liberado por medio de una virgen, porque la desobediencia de una virgen fue contrabalanceada por la obediencia de una virgen. Por consiguiente, el pecado del primer hombre fue reparado por la recta conducta del Primogénito y la prudencia de la serpiente fue vencida por la sencillez de la paloma y así quedaron rotos los lazos que nos tenían unidos a la muerte²⁶.

La intención de este lienzo novohispano es mostrar a María como corredentora, como una nueva Eva. Para ello el artista, o el encargado de realizar la programación de esta obra, no ha partido de la nada sino que se ha servido del esquema compositivo del conocido asunto del *Descenso de Cristo a los infiernos*, que actúa como tema de encuadre²⁷. La composición resultante encierra una lectura en defensa de la Inmaculada Concepción de la Virgen, puesto que vincula su triunfo sobre el pecado original como hecho que la hace valedora en su papel de corredentora. El catolicismo reconocía que en María se había obrado con excepcionalidad y que le había sido reservado un lugar privilegiado en la historia de la Salvación, el de ser la Madre del redentor. Los inmaculistas defendían que, en atención a estos designios divinos, María había sido librada del pecado original. En el cuadro, María domina al demonio que tiene encadenado a Adán con la primera culpa. En su mano derecha lleva la palma, símbolo de la victoria, que acerca a su pecho en un gesto de compasión. El brazo tendido y la mirada a los ojos de Adán terminan por darle el cierre a esta peculiar obra. Otro lienzo mexicano, en la iglesia de la Santa Cruz y la Soledad, sigue el mismo esquema compositivo, aunque con un resultado formal más pobre. Con toda seguridad se trata de una copia del de la colección Banamex. La escasa continuidad de esta nueva solución iconográfica se debió probablemente a su poca

& INFANTES, Víctor (eds.): *Palabra, símbolos, emblemas. Las estructuras gráficas de la representación*. Madrid, Turpin editores, 2013, pp. 233–243.

26. IRENEO, *Adv. Haer.* 5.19.1. PG 7.1175–1176. (sigo la cita y traducción de GARCÍA PAREDES, José: *Mariología*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2001, p. 207).

27. El brazo extendido de la Virgen y la presencia de Adán y del demonio humillado a sus pies revelan que el lugar de partida para la confección de esta obra ha sido otro esquema compositivo. En la creación artística resulta habitual servirse de recetas formales preexistentes y en ello hay que tener en cuenta que el esquema compositivo, aunque sea un aspecto formal, también puede poseer cierta carga significativa. J. Bialostoki observó que, cuando se trata de crear un nuevo tipo iconográfico, se toma igualmente prestada la fórmula compositiva de un tipo existente y que, en numerosas ocasiones, esto se debe a que el tipo de origen posee un valor significativo intrínseco que sirve para la construcción de otro nuevo. Bialostoki introduce el término *tema de encuadre* para referirse al hecho de que con la transmisión de esquemas compositivos se arrastran también analogías respecto a la función o el tema del tipo de origen. BIALOSTOCKI, J.: «Los 'temas de encuadre' y las imágenes arquetipo», en: *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*. Barcelona, Barral, 1972, p. 113 y sig.; cfr. GARCÍA MAHIQUES, Rafael: *Iconografía e iconología*. (tomo II). *Cuestiones de método*. Madrid, Ediciones Encuentro, 2008, p. 46 y sig.

ortodoxia. Todo ello recuerda a la imagen mariana de la Virgen de la Luz, devoción de origen jesuita que evidencia la misma deuda en la formulación de su iconografía. La composición muestra a María con el niño Jesús, a quien un ángel le acerca una canasta llena de corazones, mientras la Virgen intermedia por un alma del purgatorio, simulado esto por la representación de las fauces del Leviatán. Esta imagen fue puesta en entredicho por el IV Concilio Provincial Mexicano, precisamente por su falta de ortodoxia, quien mandó censurarla, borrando la figura del demonio. En su contra se esgrimía la apariencia de que la Virgen estaba en realidad salvando a las almas del infierno, y no del purgatorio, potestad que no le corresponde²⁸.

Esta introducción del dragón-serpiente será determinante para la creación del tipo definitivo de la Inmaculada Concepción. Su presencia es notable en los últimos ejemplos de la *Tota pulchra*, debido sobre todo a la continuidad del tipo en Nueva España hasta bien avanzado el siglo XVII. Esta pervivencia estuvo enlazada con la promoción personal de la devoción como demuestra el considerable número de obras de la *Tota pulchra* realizadas en miniatura por el taller de los Lagarto. Desde 1586 se sabe que Luis Lagarto, artista de formación peninsular, está trabajando en la catedral de México y que de allí partió a Puebla de los Ángeles a inicios de la centuria siguiente. En esta ciudad verían la luz gran parte de estas obras de pequeño formato²⁹. A estas características responden obras como la del Museo José Luis Bello de Puebla, donde la Virgen aparece con todos los atributos del tipo iconográfico y le acompaña la leyenda del libro de los *Cantares* a modo de marco. El demonio es aquí un dragón, aunque veremos que va dejando lugar a la serpiente. Se ve así en la obra de Luis de la Vega Lagarto, hijo del anterior, donde la serpiente aparece enroscada en un arbusto a los pies de la Virgen sobre el creciente. En las numerosas miniaturas sobre vitela atribuidas a los Lagarto se puede apreciar la variación del tipo y la aparición de las características propias de la imagen de la Inmaculada por excelencia, vestida de blanco y azul, pero en la que perviven aun los símbolos de la letanía.

A diferencia de lo sucedido en la península³⁰ y en el resto de Europa, el tipo iconográfico de la *Tota pulchra* no va a desaparecer del todo y se seguirá cultivando durante el siglo XVII, debido seguramente a la especial predilección por parte de los comitentes de obras de arte. El motivo del especial apego a esta iconicidad debe estar en la pervivencia y validez de los primeros prototipos inmaculistas en la devoción particular. Es el caso de un lienzo de Juan Correa probablemente encargado por un indiano y que perteneció a la parroquia de San Pedro en Antequera, Málaga³¹.

28. Véase, RODRÍGUEZ NÓBREGA, Janeth: *Las imágenes expurgadas. Censura del arte religioso en el periodo colonial*. León, Universidad de León-Secretariado de Publicaciones, 2008; RIVERA HERNÁNDEZ, Lenice: *La novísima imagen de la Madre Santísima de la Luz. Origen, programa, sistema y función de una devoción jesuítica, 1717-1732*, (Tesis de licenciatura inédita), UNAM, 2010; RIVERA HERNÁNDEZ, Lenice: *De Sicilia a Nueva España: promoción, patrocinio y regionalización de la imagen de la Madre Santísima de la Luz (1732-1767)*, (tesis de maestría inédita), UNAM, 2014.

29. Sobre esta familia de artistas véase, TOVAR DE TERESA, Guillermo: *Un rescate de la fantasía: el arte de los Lagarto, iluminadores novohispanos de los siglos XVI y XVII*. Madrid-México, Ediciones del Equilibrista, Turner, Fomento Cultural Banamex, 1988.

30. Uno de los pocos casos lo constituye la *Tota pulchra* de Pacheco, para cuyo esquema compositivo se sirvió de un grabado de Hieronymus Wierix.

31. ESCALERA PÉREZ, Reyes «Inmaculada» (ficha cat.), en *Tota Pulchra: el arte de la Iglesia de Málaga* (cat. exp.).



FIGURA 13. VIRGEN DEL ROSARIO CON SANTA CATALINA DE ALEJANDRÍA Y SANTA CATALINA DE SIENA
Luis Lagarto, Museo Nacional de Arte, México.

La obra está ejecutada en un momento donde ya estaba plenamente consolidada la imagen definitiva de la Inmaculada. María aparece vestida toda de blanco. El esquema compositivo y la iconografía recuerdan a los primeros modelos gráficos del tipo.

Sobre el triunfo y reconocimiento de esta tipología de la *Tota pulchra* en Nueva España y la manera en la que llegó a combinarse con otras tipologías, pueden

Málaga, 2004, pp. 202–203.

citarse varios casos. El primer de ellos lo tenemos en una lámina sobre la Virgen del Rosario. En 1611, Luis Lagarto firmó una pequeña acuarela sobre vitela de esta advocación mariana dirigida a un uso devocional, acompañada por las santas dominicas Catalina de Siena y Catalina de Alejandría [FIG. 13]. María porta al Niño en brazos y sustenta un rosario. En su vestido, bordados en unos pequeños óvalos, están representados los misterios del rezo del rosario. Lo interesante es reconocer en el esquema compositivo y los atributos letánicos portados por ángeles que la rodean los aspectos básicos de una *Tota pulchra*. Lo cierto es que, antes de que los perfiles iconográficos de la *mulier amicta sole* fuesen adoptados en los tipos inmaculistas, los dominicos habían utilizado los rayos del sol y la luna a los pies en la construcción de las primeras imágenes de su Virgen del Rosario. Los símbolos de las letanías que adornaban a la *Tota pulchra* y posteriormente al resto de inmaculadas, no eran en exclusividad figuras de su Inmaculada Concepción, sino de su virginidad. El ejemplo más claro lo tenemos en el rezo del rosario, donde se recitaban dichas letanías. También es verdad que durante su uso en el siglo xvi se consiguió que estos símbolos se identificaran como distintivos de la Inmaculada, especialmente alguno de ellos como el *Speculum sine macula*. Pero, a pesar de esta tradición, sigue sorprendiendo esta Virgen del Rosario que, además, pisa al dragón, un atributo que tenía una lectura inmaculista más evidente. Esta asociación de tipologías marianas se relacionan con la importancia alcanzada por la imagen de la *Tota pulchra*. Pero eso sí, más allá de interpretaciones, el más que probable encargo para su uso en la devoción privada hacen complicado llegar a conocer el motivo de su peculiar configuración visual.

El segundo caso, sin duda el más paradigmático, lo constituye el tema de la Asunción de la Virgen, que en su tipología resulta del todo cercana a la *Tota pulchra*. Constituye un caso a parte en el mundo hispánico donde tomó también los perfiles de la apocalíptica y muestra una evolución pareja y controvertida con las imágenes inmaculistas. La confusión viene establecida por su relación con la imagen de la Mujer del Apocalipsis y la *Tota pulchra*. La analogía entre la Asunción y la Mujer del Apocalipsis tiene sus raíces en las miniaturas del *Speculum humanae salvationis* donde, a propósito de la representación alada de la Mujer, se sirve para significar, según reza el propio texto del *Speculum*, sobre la respectiva elevación del cuerpo y del alma³². En el caso hispánico, la representación de la Virgen en su Asunción tomando los perfiles de la Apocalíptica, con la luna a sus pies y vestida por el sol, se empieza a cultivar desde el siglo xv. Posteriormente la Inmaculada se apropia de esta imagen. Lo cierto es que, para el siglo xvi, el iconismo inmaculista recurrirá a la imagen de la *Tota pulchra* mientras que la *mulier* será utilizada principalmente para la Asunción de María³³.

La idea de representar a María con los atributos astrales no es originaria de la península, aunque se adoptó de forma temprana. Esta tradición hispánica del iconismo asuncionista está reflejada en el citado tratado de Molano, de 1568. En su

32. GARCÍA MAHÍQUES, «Perfiles Iconográficos ... (I)», p. 192.

33. GARCÍA MAHÍQUES, «Perfiles Iconográficos ... (y II)», p. 179.

discurso, el jesuita describe a la Virgen en su Asunción como si fuese la Mujer del Apocalipsis:

Y después de su Asunción, María se convirtió en Reina de los Cielos. La Iglesia creyó oportuno erigir una estatua real, como estaba escrito en el Apocalipsis, donde se escribe cómo Juan ve a este reina, *amicta solem*, la luna bajo sus pies, una corona de doce estrellas sobre su cabeza. [...] No son incongruentes los ángeles pintados que rodean la imagen de la Santísima Virgen de la que, cuando sube a los cielos, dicen cosas maravillosas: ¿Quién es esa que se eleva por los desiertos [...]»³⁴

Lo expresado por Molano se afianza en los padres de la Iglesia como san Agustín y san Bernardo. En el mundo hispánico la unión entre Asunción e Inmaculada alcanzó tanto a las artes visuales como a la producción literaria y homilética³⁵. La Asunción de María tampoco estaba reconocida como dogma de fe y su defensa se vinculó, especialmente en el mundo hispánico, a la Inmaculada Concepción de María. En Nueva España sucede lo mismo. En el sermón que el mercedario José Cubero predicó en la Catedral de México en la festividad de la Asunción de 1728, se retoma el discurso de Molano y se describe la Asunción y Coronación de la Virgen rodeada de ángeles músicos entonando las frases del libro de los *Cantares*:

Oigamos a los Ángeles el día de hoy. Ven los espíritus angélicos subir a María Santísima a Coronarse a los Cielos, y admirados preguntan así: rara, y peregrina Aurora, quien sois que así os exaltáis? *Que est ista, quae ascendit, sicut Aurora?* Notad, que las voces, con que preguntan los Ángeles no tienen mas respuesta, que el eco de la misma voz: *Quae est ista, quae ascendit, sicut Aurora?* Aurora, responde el eco: *Quae est ista, que ascendit pulchra, ut Luna?* Luna, el eco repite: *Quae est ista, quae ascendit electa ut Sol?* Resuena el eco, Sol. Pues como no se responde a esas preguntas? Ya, ya se da la respuesta en ecos, en música, y en silencio: *Aurora, Luna, Sol*. Esto es MARÍA en su Asunción soberana, toda admiraciones, y todo asombros³⁶.

34. MOLANO, Joanne: *De historia ss imaginum et picturarum*, 1568. Sigo la cita reproducida y traducida del latín en STRATTON, Suzanne: *op. cit.* p. 43.

35. Un buen ejemplo lo constituye la obra *Palestra sagrada*. Se trata de una compilación de ocho sermones dedicados a diversos misterios marianos. El último de ellos trata sobre la Asunción de la Virgen. Estos fueron predicados en Salamanca como respuesta a un episodio curioso: una mañana apareció una imagen de la *Tota pulchra* con tachaduras en el rostro y en las palabras *macula originalis* de la inscripción que la rodeaba. Con intención de desagraviar dicho acto, entendido como una ofensa a la Virgen por parte de un maculista, se celebraron estas misas cuyos sermones se publicaron y dedicaron al monarca, Felipe IV. *Palestra sagrada y duelo cortesano en desagravio de la Pureza mas noble, y en castigo de la grosería mas villana. Culto religioso que consagró humilde à una Imagen ultrajada de Nuestra Señora de la Concepción la S. Iglesia de Salamanca y aora inscribe devota al inmortal católico nombre del Rey Nuestro Señor D. Felipe el Grande*. Salamanca, Melchor Estévez, 1665.

36. CUBERO REMIREZ DE ARELLANO, José: *Musica sagrada, que aplaude la Coronacion augusta de Maria Santissima N. Sra. Sermon, que en la Santa Iglesia Metropolitana de Mexico en el dia de la Assuncion de Nuestra Señora, con asistencia de la R. Audiencia, Tribunales, Sagradas Religiones, y muy noble Ciudad [...]*. México, por Joseph Bernardo de Hoyal, 1728, p. 4.

Aunque el sermón es de principios del siglo XVIII esta descripción se corresponde con la producción visual hispánica, peninsular y americana³⁷. Lo cierto es que la tipología asuncionista presenta a María de forma similar a la *Tota pulchra* durante el siglo XVI, con notable continuidad. Adopta los perfiles de la *mulier amicta sole* y la presenta con el sol y la luna a sus pies, con las doce estrellas y el sol a su espalda. Un grabado italiano de Cherubino Alberti muestra como se había codificado, y con ello la aparición de los ángeles que rodean a la Virgen indicando su asunción. La coronación por parte de dos de estos seres la muestra como Reina de los Ángeles, sin ser una traducción literal de la tradición que acepta que tras su Asunción a los Cielos María fue coronada por la Trinidad.

Siguiendo casi un idéntico esquema compositivo que el anterior grabado, tenemos el primer ejemplos mexicano del tema de la Asunción de la Virgen en los frescos de la capilla de santa Ana del convento franciscano de Tlayacapan, solo que sin ser coronada. También en Huaquechula donde se eleva sobre los apóstoles acompañada por ángeles músicos y recibida en lo alto por Dios Padre (Iglesia de san Juan Bautista, s. XVI, Tlayacapan, edo. Morelos; Claustro alto del exconvento de San Martín de Tours, Huaquechula, Puebla). La obra conocida como *Coronación de la Virgen* atribuida a Juan de Arrué es la que sigue de forma más fiel el esquema compositivo del grabado de Cherubino Alberti.

Para Suzanne Stratton, la utilización de los perfiles iconográficos de la Mujer del Apocalipsis en el tipo iconográfico de la Asunción es un caso típicamente hispánico que no tuvo casi seguimiento en el resto de Europa. Por eso señala como equivocadas todas aquellas ocasiones en la que los historiadores del arte han señalado las primeras imágenes de la Asunción como representaciones inmaculistas³⁸. La convivencia entre estos perfiles iconográficos fue evidente en Nueva España. En la *Benedicta de Actopan* la figura de su representación aparece como una *Tota pulchra* pero también como una Asunción si nos fijamos en los ángeles que la soportan. Demuestra que el esquema compositivo está tomado de la Asunción: una interferencia o préstamo visual para significar la Coronación y glorificación de la Virgen. En los programas visuales novohispanos se puede ver esta relación entre la Inmaculada y la Coronación de María. En algunos retablos se pone en relación directa ambos temas por medio de la representación de sus dos tipos iconográficos en el programa visual³⁹. Reflejo de la relación de los tipos iconográficos de la Asunción y la *Tota pulchra*-Inmaculada es la obra del aragonés Pedro García Ferrer para el Altar de Reyes de la Catedral de Puebla de los Ángeles [FIG. 14]. Este lienzo, junto con los otros tres que ejecutó el pintor aragonés para el citado altar de la

37. En uno de los sermones de *Palestra sagrada* dedicado a la Asunción de María se expresa el predicador también en términos musicales para referirse a la especial consonancia entre sus misterios y afirmar que la Asunción de María era «la octava cuerda de este divino instrumento». SORNOZA, M.: «Sermón del Misterio de la Asunción de Nuestra Señora», en *Palestra sagrada...* pp. 189-206.

38. STRATTON, Suzanne, *op. cit.* p. 41.

39. Como ejemplo más destacado el altar mayor del convento de Nuestra Señora del Pilar, conocido como la Enseñanza, en la ciudad de México. A los lados del altar principal presidido por una imagen de la Virgen del Pilar, existen dos lienzos de gran tamaño. Del lado del evangelio, la Asunción de María y, del lado de la epístola, la Virgen apocalíptica.



FIGURA 14. ASUNCIÓN DE LA VIRGEN

Pedro García Ferrer (1600–1660), primera mitad siglo XVII, Altar de los Reyes, Catedral de Puebla de los Ángeles.

capital angelopolitana, fueron pintados entre 1646 y 1649 y, en opinión de Montserrat Galí, son el resultado de un proyecto que tuvo al frente a dicho pintor y al obispo Juan de Palafox y Mendoza⁴⁰. En esta obra confluye tanto la tradición de la *mulier*, al representar a María con los símbolos astrales, como la de la Esposa del *Cantar de los Cantares* al aparecer los símbolos de las letanías portados por ángeles. María es recibida en el Cielo por ángeles músicos.

La relación de ambos misterios se asentó de manera especial en el siglo XVIII donde la práctica totalidad de los sermones asuncionistas abordan el tema desde la óptica de la Inmaculada Concepción de María, debido probablemente al dominio que este último asunto tuvo sobre el resto de discursos. Fray Prudencio de san José, carmelita descalzo, explica esta relación en un sermón de 1725 dedicado al tránsito de la Virgen:

fue conveniente armonía, que el ultimo instante de el Ser de MARÍA se correspondiese con su primer instante, si el primer instante, fue inefable, porque estuvo todo lleno de gracia, de bellos resplandores de pureza; en el ultimo instante de su vida, hasta donde llegaría esta gracia, y pureza? Aumentada con tantos actos de excelentes virtudes, que toda su vida ejercitó, si en aquel instante inefable de su Ser se coronó de triunfos, quebrando la cabeza al Dragón infernal: *Ipsa conteret caput tuum*, en el ultimo instante de su vida se corona su Tránsito dichoso con el mismo triunfo, quebrándose otra vez la cabeza a la Serpiente⁴¹.

A pesar de la perdurabilidad del tipo iconográfico de la *Tota pulchra*, también en Nueva España se abrió paso la imagen definitiva de la Inmaculada. En el inicio de esta construcción de una imagen de la Inmaculada Concepción se ha tomado la figura de la esposa del *Cantar de los Cantares* como símbolo de María. La lectura de la Virgen como la Mujer del Apocalipsis se encuentra, en el tipo de la *Tota pulchra*, en un segundo nivel respecto a la Esposa. Se insinúa con la aparición de la serpiente del génesis a los pies, pero su identificación se consolida con el tipo definitivo de la Inmaculada Concepción. No obstante, en Nueva España tendrá su eclosión con las imágenes de la Virgen apocalíptica que muestran a María con el par de alas⁴². En conclusión, el desarrollo del tipo iconográfico inmaculista de la *Tota pulchra* fue asimilado en Nueva España desde el primer momento de la evangelización, siendo

40. GALÍ BOADELLA, Montserrat: *Pedro García Ferrer, un artista aragonés del siglo XVII en la Nueva España*. Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla y Ayuntamiento de Alcorisa, 1996, p. 148.

41. SAN JOSÉ, Prudencia: *Sermon de el glorioso transito de la Virgen Maria Nuestra Señora, Que predicó el R.P. Fr. Prudencio de S. Joseph, de los Carmelitas Descalzos: El día 13 de agosto de el año de 1725 en la nueva Fiesta, que con solemnidad de tres horas celebrò en este Religiosissimo Colegio de Theologia Moral, de el Carmen, de la Ciudad de el Señor S. Joseph de Toluca, el Br. D. Juan Varon de Lara, Juez Ecclesiastico, y Vicario in capite Dedicado al dicho Br. Don Juan Varon de Lara*. México, 1725, s.n.

42. El origen de este tipo iconográfico se encuentra en Rubens, en una composición de 1623 realizada para el altar de la catedral de Freising, a expensas del príncipe Veit Adam. La originalidad del flamenco estriba en tomar la imagen definitiva de la Inmaculada así como la tradición visual de la Mujer del Apocalipsis. La diferencia es que no realiza una imagen de la Mujer del apocalipsis que deba ser leída como símbolo de María, sino que se trata de una representación de la Virgen como la *mulier amicta sole*. Véase, DOMÉNECH GARCÍA, Sergi: *La imagen de la Mujer del Apocalipsis en Nueva España y sus implicaciones culturales* (tesis doctoral inédita); Universitat de València, 2013.

muestra de la tradición visual hispánica pero su continuidad y variante muestra unas características propias para el arte novohispano. Ello incluye, igualmente, una continuidad inusual del tipo en los siglos XVII y XVIII, cuando en el arte peninsular se había dejado de lado. La conexión de la retórica visual con la tradición literaria y la oratoria sagrada ha quedado igualmente manifiesta en el presente estudio que aporta una visión diacrónica de este proceso visual.

BIBLIOGRAFÍA

- BIALOSTOCKI, J.: *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*. Barcelona, Barral, 1972.
- BOTO VARELA, Gerardo: «Cenit y eclipse de la Mujer Apocalíptica. Los atributos astrales en la iconografía mariana de la Baja Edad Media», *Lambard. Estudis d'Art Medieval*, 15 (2002–2003), pp. 53–83.
- COVARRUBIAS, Sebastián: *Emblemas morales*. Madrid, Luis Sánchez, 1610.
- CUADRIELO, Jaime: «Tota pulchra», en *Catálogo comentado del Museo Nacional de Arte. Nueva España*. México, Museo Nacional de Arte, INBA-IE, UNAM, tomo I, 1999, pp. 95–97.
- : «'Virgo potens' La Inmaculada Concepción o los imaginarios del mundo hispánico», en Gutiérrez Haces, Juana, (coord.): *Pintura de los reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico siglo XVI–XVIII*. México, Fomento Cultural Banamex, vol. 4, 2009, pp. 1.169–1.263.
- : «The theopolitical visualization of the Virgin of the Immaculate Conception: Intentionality and socialization of images», en Kasl, Ronda (ed.): *Sacred Spain. Art and Belief in the Spanish World*, (catálogo exposición). Indiana, Indianapolis Museum of Art, 2009, pp. 121–145.
- CUBERO REMÍREZ DE ARELLANO, José: *Musica sagrada, que aplaude la Coronacion augusta de Maria Santissima N. Sra. Sermon, que en la Santa Iglesia Metropolitana de Mexico en el dia de la Assuncion de Nuestra Señora, con assistecia de la RL. Audiencia, Tribunales, Sagradas Religiones, y muy noble Ciudad [...]*. México, por Joseph Bernardo de Hogal, 1728.
- CUESTA GARCÍA DE LEONARDO, M.^a José: «La nave y sus significaciones a través de la emblemática», en *El barco como metáfora visual y vehículo de transmisión de formas* [Actas del Simposium de Historia del Arte], Málaga-Melilla, 309–320.
- DOMÉNECH GARCÍA, Sergi: «Iconografía de la Mujer del Apocalipsis como imagen de la Iglesia», en García Mahiques, Rafael & Zuriaga Senent, Vicent (ed.): *Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como Historia cultural*. Valencia, Biblioteca Valenciana, tomo I, 2008, pp. 563–580.
- : «La formación de la imagen de los Siete Príncipes. Descripción diacrónica, fuentes y hermenéutica», *Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual*, 1 (2009), pp. 117–133.
- : «'Virgen, madero y muerte'. El misterio de la recirculación en la retórica visual novohispana», en Martínez Pereira, Ana; Osuna, Inmaculada & Infantes, Víctor (ed.): *Palabra, símbolos, emblemas. Las estructuras gráficas de la representación*. Madrid, Turpin editores, 2013, pp. 233–243.
- : *La imagen de la Mujer del Apocalipsis en Nueva España y sus implicaciones culturales*, (Tesis doctoral inédita); Universitat de València, 2013.
- : «La Concepción de María en el tiempo. La recuperación de fórmulas tempranas de representación de la Inmaculada Concepción en la retórica visual del virreinato de Nueva España», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. LXIX.1 (2014), pp. 53–76.
- : «Imagen y devoción de los Siete Príncipes angélicos en Nueva España y la construcción de su patrocinio sobre la 'evangelización'», *Ars longa. Cuadernos de arte*, 23 (2014), pp. 151–172.

- : «San Juan en Patmos y el barco como símbolo de la esperanza cercana en la Salvación», en Morales Folguera, José Miguel; Escalera Pérez, Reyes & Talavera Estes, Francisco (eds.): *Confluencia de la imagen y la palabra*. Valencia, Universitat de València, 2015, pp. 187–198.
- ESCALERA PÉREZ, Reyes «Inmaculada» (ficha cat.), en *Tota Pulchra: el arte de la Iglesia de Málaga* (cat. exp.). Málaga, 2004, pp. 202–203.
- FRANCO DE LA VEGA, Tomás: *Elogio a la Purísima Concepción de la Virgen, titular de la Santa Iglesia Catedral de la Puebla de los Ángeles, que en el día 8 de diciembre de 1787, dixo D. Tomas Franco de la Vega, quien lo dedica a la Real y distinguida orden Española de Carlos Tercero*. Madrid, Imprenta de los herederos del Lic. Joseph de Jáuregui, 1788.
- GALÍ BOADELLA, Montserrat: *Pedro García Ferrer, un artista aragonés del siglo xvii en la Nueva España*. Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla y Ayuntamiento de Alcorisa, 1996.
- GARCÍA MAHÍQUES, Rafael: «Perfiles Iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (I): Sicut mulier amicta sole et luna sub pedibus eius», *Ars longa*, 6 (1995), pp. 187–197
- : «Perfiles Iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (y II): Ab initio et ante saecula creata sum», *Ars longa*, 7–8 (1996–1997), pp. 177–184.
- : *Iconografía e iconología. (tomo II). Cuestiones de método*. Madrid, Ediciones Encuentro, 2008.
- GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (dir.): *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana. Vol. I. La visualidad del Logos*. Madrid, Ediciones Encuentro, 2015.
- GARCÍA PAREDES, José: *Mariología*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2001
- HERZBERG, J. P.: «Angels with guns. Image and interpretation», en: *Gloria in excelsis. The Virgin and Angels in Viceregal Painting of Peru and Bolivia*, New York, Center of Inter-American Relations, 1986, pp. 64–75.
- LEVÍ D'ANCONA, Mirella: *The iconography of the Immaculate Conception in the Middle Ages and Early Renaissance*. Nueva York, 1957.
- MARTÍNEZ, Iván: «Estandarte de la monarquía española. El uso político de la Inmaculada Concepción», en *Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México*. México, Museo de la Basílica de Guadalupe, 2005, pp. 123–154.
- MONTES BARDO, Joaquín: *Arte y espiritualidad franciscana en la Nueva España. Siglo xvi (Iconología en la provincia del Santo Evangelio)*. Jaén, Universidad de Jaén, 2001.
- MUJICA PINILLA, Ramón: *Ángeles apócrifos en la América virreinal*. Lima, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- RIVERA HERNÁNDEZ, Lenice: «La idea y la materia: La concepción de María siempre Inmaculada», en *Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México*. México, Museo de la Basílica de Guadalupe, 2005, pp. 31–74.
- : *La novísima imagen de la Madre Santísima de la Luz. Origen, programa, sistema y función de una devoción jesuítica, 1717–1732*, (Tesis de licenciatura inédita), UNAM, 2010.
- : *De Sicilia a Nueva España: promoción, patrocinio y regionalización de la imagen de la Madre Santísima de la Luz (1732–1767)*, (tesis de maestría inédita), UNAM, 2014.
- RODRÍGUEZ NÓBREGA, Janeth: *Las imágenes expurgadas. Censura del arte religioso en el periodo colonial*. León, Universidad de León-Secretariado de Publicaciones, 2008.
- SAN JOSÉ, Prudencia: *Sermon de el glorioso transito de la Virgen Maria Nuestra Señora, Que predicó el R.P. Fr. Prudencio de S. Joseph, de los Carmelitas Descalzos: El día 13 de agosto de el año de 1725 en la nueva Fiesta, que con solemnidad de tres horas celebrò en este Religiosissimo*

- Colegio de Theologia Moral, de el Carmen, de la Ciudad de el Señor S. Joseph de Toluca, el Br. D. Juan Varon de Lara, Juez Ecclesiastico, y Vicario in capite Dedicado al dicho Br. Don Juan Varon de Lara.* México, 1725.
- SIGAUT, Nelly: «San Juan evangelista y la visión de la Mujer del Apocalipsis», en Ruiz Gomar, Rogelio; Sigaut, Nelly; Cuadriello, Jaime et al.: *Catálogo comentado del Museo Nacional de Arte. Nueva España.* México, Museo Nacional de Arte, INBA-III, UNAM, tomo II, 2004, pp. 307-311.
- SORNOZA, M.: «Sermón del Misterio de la Asunción de Nuestra Señora», en *Palestra sagrada y duelo cortesano en desagravio de la Pureza mas noble, y en castigo de la grosería mas villana. Culto religioso que consagró humilde à una Imagen ultrajada de Nuestra Señora de la Concepción la S. Iglesia de Salamanca y aora inscribe devota al inmortal católico nombre del Rey Nuestro Señor D. Felipe el Grande.* Salamanca, Melchor Estévez, 1665, pp. 189-206.
- STOICHITA, Víctor: *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español.* Madrid, Alianza, 1996.
- STRATTON, Suzanne: *La Inmaculada Concepción en el arte español*, (trad. de José L. Checa). Madrid, Fundación Universitaria Española, 1989.
- TOVAR DE TERESA, Guillermo: *Un rescate de la fantasía: el arte de los Lagarto, iluminadores novohispanos de los siglos XVI y XVII.* Madrid-México, Ediciones del Equilibrista, Turner, Fomento Cultural Banamex, 1988.



Dossier · Víctor Nieto Alcaide & Genoveva Tusell: *Arte en el franquismo: tendencias al margen de una ideología de estado* / *Art in the Franco era: tendencies on the fringe of a State ideology*

15 VÍCTOR NIETO ALCAIDE & GENOVEVA TUSELL (COORDS.)
Introduction / Introducción

21 GENOVEVA TUSELL (GUEST EDITOR)
The exhibition *Arte de América y España* (1963): the continuation of the spirit of the Hispanoamerican biennials / La exposición *Arte de América y España* (1963), continuadora del espíritu de las bienales hispanoamericanas

33 EVA MARCH ROIG
Franquismo y Vanguardia: III Bienal Hispanoamericana de Arte / Francoism and *avant-garde*: the 3rd Hispanoamerican Biennale of Art

55 SARA NÚÑEZ IZQUIERDO
La renovación de la arquitectura salmantina en la década de los cincuenta / Salamanca's architecture renewal during the Fifties

85 M.ª BEGOÑA FERNÁNDEZ CABALEIRO
La Escuela de Madrid en la crítica de arte franquista: la «nunca rota» conexión con la vanguardia / The *Escuela de Madrid* in critic of art during Franco's government: the 'never broken' connection to the vanguard

105 RAÚL FERNÁNDEZ APARICIO
Saura y las *Multitudes*: de Goya a Munch / *Saura and Multitudes*: from Goya to Munch

131 PILAR MUÑOZ LÓPEZ
Artistas españolas en la dictadura de Franco (1939–1975) / Spanish Women Artists during Franco's Dictatorship (1939–1975)

163 MÓNICA ALONSO RIVEIRO
La invención de la familia: supervivencia, anacronismo y ficción en la fotografía familiar del primer franquismo / Invention of family: survival, anachronism and fiction in family photography during Francoism

191 MÓNICA CARABIAS ÁLVARO
Cuadernos de fotografía (1972–1974), una propuesta editorial para la difusión de una fotografía clásica y testimonial en el contexto y debate fotográfico español de los setenta / *Cuadernos de Fotografía* (1972–1974), a publishing proposal for the dissemination of a testimonial and classic photography in the context and Spanish photographic debate of the 1970s

223 DANIEL A. VERDÚ SCHUMANN
La Sala Amadís (1961–1975): arte y/o franquismo / Sala Amadís, 1961–1975: art and/or Francoism

245 JUAN ALBARRÁN DIEGO
Lo profesional es político: trabajo artístico, movimientos sociales y militancia política en el último franquismo / The Professional is Political: Artistic Work, Social Movements, and Militancy in Late Francoism

Miscelánea · Miscellany

275 SERGI DOMÉNECH GARCÍA
La recepción de la tradición hispánica de la Inmaculada Concepción en Nueva España: el tipo iconográfico de la *Tota Pulchra* / The Reception of the Hispanic Tradition of the Immaculate Conception in New Spain: the Iconographic Type of *Tota Pulchra*

311 INMACULADA RODRÍGUEZ MOYA
Un archipiélago para los borbones: fiestas regias en Mallorca en el siglo XVIII / An archipelago for the Bourbons: royal festivals in Majorca in the 18th century

343 MARÍA RUIZ DE LOIZAGA
Tradicición y modernidad en la obra de Antonio López / Tradition and Modernity in Antonio López's works

377 MIGUEL ANXO RODRÍGUEZ GONZÁLEZ
Del espectáculo cultural y sus efectos: arte y políticas culturales en Santiago de Compostela / The cultural spectacle and its effects: arts and cultural policies in Santiago de Compostela

Reseñas · Books Review

405 Silvestre, Federico L.: *Los pájaros y el fantasma. Una historia del artista en el paisaje* (JAVIER ARNALDO)

409 Capriotti, Giuseppe: *Lo scorpione su petto. Iconografia antiebraica tra XV e XVI secolo alla periferia dello Stato Pontificio* (BORJA FRANCO LLOPIS)