



***Sine labe concepta:* María Inmaculada, la gran devoción franciscana en el arte de Huelva y La Rábida**

Jesús Rojas-Marcos González

Profesor del Área de Historia del Arte de la Facultad
de Geografía e Historia de la Universidad de Sevilla

Una de las iconografías marianas más presentes en las artes plásticas de Huelva es, sin duda, la de la Inmaculada Concepción de María. Tal circunstancia no es fruto del azar. Baste recordar que la capital onubense fue una de las primeras poblaciones en España que secundó la creencia concepcionista. Así, el 16 de mayo de 1515, Cristóbal Dorantes erigió en dicha villa la actual iglesia parroquial de la Concepción, consagrando el templo en tan temprana fecha a este glorioso misterio de la Madre de Dios.¹ Especial significación tiene esta fundación si se tiene en cuenta que faltaban, todavía, treinta años para el inicio del concilio de Trento (1545-1563) y, por tanto, siglos para la aprobación y declaración del dogma inmaculista.

Desde los comedios del Quinientos, Almonte y La Palma contaban con ermita, hospital y cofradía de la Pura y Limpia Concepción de María. A la Inmaculada fueron dedicados los conventos de clarisas de Cumbres Mayores, en 1521; y Almonte, en 1639; los de carmelitas de San Juan del Puerto, en 1529; y Paterna del Campo, en 1537; el de las Hermanas de la Cruz de Huelva, en 1910; y el Seminario Diocesano en 1954. Precisamente, un breve pontificio fechado el 14 de junio de ese año accedió a la solicitud de Mons. Cantero Cuadrado, primer obispo de Huelva, para que se asignaran patronos de la diócesis onubense a San Leandro y a la Inmaculada Concepción.²

Ni que decir tiene que esta importante devoción debió asentarse pronto en el monasterio franciscano de Santa María de La Rábida, dado el esmero que la orden seráfica ha profesado siempre a la pura concepción de la Virgen.³ De esta forma, el cenobio rabideño

¹ Juan Agustín de Mora, Negro y Garrocho, *Huelva ilustrada. Breve historia de la Antigua, y Noble Villa de Huelva* (1762). Huelva: Edita Diputación Provincial de Huelva, 1987, cap. XI, pp. 152-153.

² *Boletín Oficial del Obispado de Huelva*, n.º 8 (noviembre de 1954), pp. 300-306.

³ Cf. Ángel Ortega, *La Inmaculada Concepción y los Franciscanos*. Loreto: Imprenta de San Antonio, 1904 y Eugenio Fedriani Fuentes, *La Inmaculada Concepción (contribución de España y de la Orden Franciscana a su definición*

actuó, y actúa, como puente inexorable en su espectacular difusión hacia el Nuevo Mundo.⁴ De hecho, el 1 de enero de 2015, como colofón a esa extraordinaria devoción mariana, ha tenido lugar, en la Basílica de San Francisco el Grande de Madrid, la fusión de seis provincias y una custodia franciscana en una sola provincia advocada de la Inmaculada Concepción. Las seis provincias eran las de Castilla, Barcelona, Valencia, Murcia, la Bética y Granada; y la custodia, la de San Francisco Solano, que pertenecía al Perú.

Tan solemne acto estuvo presidido por el norteamericano Fr. Michael A. Perry, padre general de la Orden. Éste recibió los sellos de las provincias y custodia extinguidas. Y le entregó el sello al nuevo provincial Fr. Juan Carlos Moya, hasta ese momento provincial de Valencia. Asistieron a dicha reunión el cardenal Fr. Carlos Amigo Vallejo y el obispo emérito portugués Fr. Antonio Montes. Se han quedado fuera las provincias de Aránzazu (País Vasco) y la de Santiago (Galicia). No obstante, cuando haya asuntos comunes a tratar, estas últimas se reunirán a deliberar con la actual provincia de España, la ya denominada de la Inmaculada Concepción.

Por todo lo expuesto con anterioridad, aprovechando que en 2012 se cumplió el VI centenario de la fundación del cenobio franciscano de La Rábida, expondremos en el presente trabajo una apretada síntesis de los ejemplos artísticos más notorios existentes tanto en el referido monasterio como en la actual provincia de Huelva. Para tal fin, explicaremos previamente la conocida polémica concepcionista y la compleja evolución del modelo iconográfico de la Inmaculada Concepción de María.

LA POLÉMICA CONCEPCIONISTA

Tras la caída de Adán, los dones sobrenaturales y preternaturales otorgados al hombre en el paraíso se perdieron definitivamente. Se rompió la filiación divina, transmitiéndose la culpa a todos sus descendientes por generación natural. Sin embargo, tras la prome-

dogmática. Cádiz: Imprenta José L. González Rubiales, 1954.

⁴ Para la difusión de la Inmaculada Concepción en América Latina véase Severino de Santa Teresa, *La Inmaculada en la conquista y el coloniaje de la América Latina*. Vitoria: Ediciones El Carmen, 1954.

sa de salvación, el Todopoderoso, que debía preparar una digna morada a su Hijo, no podía consentir que esa morada estuviese contaminada por el pecado original. En virtud, pues, de la elección y predestinación de María para ser la nueva Eva, Madre del nuevo linaje redimido, Dios la preparó con todo esmero en el orden sobrenatural, preservándola inmune de la culpa original y llenándola de Gracias y de Virtudes.⁵

Es obvio que la que debía ser vencedora de la serpiente y llena de gracia no podía ser, ni por un solo instante, súbdita del pecado. De ahí su título de *Purísima*. Ella, como única excepción de la humanidad, fue concebida *sin concupiscencia*. Esta idea se impone a lo largo de la Edad Media, llegando a ser un tema fundamental en los debates de los siglos XII y XIII. Entre las órdenes religiosas, los dominicos, incluyendo a Santo Tomás de Aquino, negaban tal posibilidad, mientras que los franciscanos, exceptuando a San Buenaventura, eran ardientes defensores de la misma. Por tanto, la Inmaculada Concepción hace referencia, no a la concepción de Cristo en el seno de la Virgen, sino a la concepción de María en el vientre de Santa Ana.⁶

En el siglo XVII, el antiguo reino de Sevilla, al que pertenecía la actual provincia onubense, vivió con gran intensidad la polémica inmaculista entre dominicos y franciscanos. Dicha controversia se manifestó primero en algunas zonas castellanas, quizás procedente de Francia. En 1613, el P. Domingo de Molina, fraile dominico del convento de *Regina Angelorum*, expuso en la ciudad de la Giralda la corriente teológica conocida por *opinión rigurosa* o maculista, que ponía en duda la concepción sin mancha de la Madre de Dios. Y lo hizo, además, el día 8 de septiembre, fiesta de la Natividad de Nuestra Señora. En ella afirmaba que “María fue concebida como vos y como yo y como Martín Lutero”.

⁵ Juan Miguel González Gómez y Manuel Jesús Carrasco Terriza, *Escultura Mariana Onubense. Historia-Arte-Iconografía*. Huelva: Excma. Diputación Provincial de Huelva, 1981 (2.ª edición de 1992), p. 36 y Juan Miguel González Gómez y Jesús Rojas-Marcos González, *Antonio Castillo Lastrucci*. Sevilla: Ediciones Tartessos, 2009, t. I, p. 232.

⁶ James Hall, *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Madrid: Alianza Editorial, 2003, vol. 2, pp. 289-290.

Sevilla entera quedó conmocionada. Pero la reacción llegó de inmediato. Si desde un convento dominico se difundió la opinión *rigurosa*, desde otro franciscano, el de San Diego de Alcalá, se fomentó en la urbe el movimiento inmaculista. Ello fue posible gracias a la participación del guardián del citado cenobio, el beato Fr. Juan de Prado; a Fr. Francisco de Santiago, al arcediano de Carmona, D. Mateo Vázquez de Leca; y al Dr. Bernardo del Toro. En este sentido, entre las muchas actividades que organizaron cabría destacar la magna procesión del 23 de enero de 1615, que comenzó en el referido convento franciscano y culminó en el Sagrario de la catedral hispalense. También es digno de mención el concurso poético convocado para premiar las mejores composiciones dedicadas a la Inmaculada Concepción de María. De esta forma, Miguel del Cid escribió una cuarteta que todavía goza de gran popularidad en la ciudad del Guadalquivir:

*Todo el mundo en general,
a voces, Reina escogida,
diga que sois concebida,
sin pecado original.⁷*

Es evidente que los desórdenes callejeros y la animadversión popular obligaron a que el imprudente predicador dominico fuese trasladado a otra localidad. Mientras, la enardecida multitud contrarrestaba la doctrina maculista del sermón entonando la siguiente redondilla anónima:

*Aunque se empeñe Molina
y los frailes de Regina
con su padre provincial,
María fue concebida
sin pecado original.⁸*

⁷ Manuel Serrano y Ortega, *Glorias Sevillanas. Noticia histórica de la devoción y culto que la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla ha profesado a la Inmaculada Concepción de la Virgen María desde los tiempos de la antigüedad hasta la presente época*. Sevilla, 1893, pp. 239-255.

⁸ Carlos Ros, *Los Arzobispos de Sevilla. Luces y sombras en la sede hispalense*. Sevilla, 1986, p. 164.

Sin embargo, lo verdaderamente insólito fue que la Cofradía de la Santa Cruz de Jerusalén, reunida en cabildo el 29 de septiembre de 1615, a propuesta de su hermano mayor, Tomás Pérez, jurara, por primera vez en el mundo católico, dar la vida, si hiciese falta, para defender el misterio de la Concepción Inmaculada de María Santísima en el primer instante de su ser. Por ello, el referido cofrade glosó la frase de San Miguel “¿Quién como Dios?”, proponiendo que se dijera: “¿Quién como María, Madre de Dios, concebida sin pecado original?; porque a nosotros más que a otros –dice al respecto– nos toca la defensa de esta causa como a hermanos que somos de la Santísima Cruz.”⁹

La iniciativa del juramento concepcionista fue muy fructífera. Asimismo, otras hermandades y entidades de Sevilla y de fuera de la ciudad de la Giralda secundaron poco a poco el ejemplo, a imitación del histórico voto de sangre efectuado por la Primitiva Cofradía de Nazarenos del Silencio. En Huelva, el cabildo secular de la villa lo llevó a efecto en los comedios de la centuria. El 21 de septiembre de 1653, reunidos en el altar mayor de la iglesia de la Merced, juraron solemnemente sentir y defender el “misterio de la Inmaculada Concepción de la soberana Virgen María Nuestra Señora, devoción muy propia de Huelva, en que a ninguna otra ha sido inferior, y superior a muchas”.¹⁰

Por último, reseñamos que con idea de hacer desaparecer la opinión *rigurosa* se constituyó una delegación en la ciudad hispalense. Estaba integrada por el arcediano de Carmona, D. Mateo Vázquez de Leca, y el Dr. Bernardo del Toro, quienes, auspiciados por el rey Felipe III, se trasladaron a Roma para solicitar al Papa un Breve que acallara las dudas sobre la concepción sin mancha de María. Así es. S.S. Paulo V, el 12 de septiembre de 1617, zanjó la cuestión prohibiendo enseñar públicamente la sentencia contraria a la concepción inmaculada de la Virgen.¹¹

⁹ Juan Delgado Roig, *La Tradición Concepcionista de la Cofradía Primitiva de Nazarenos del Silencio*. Sevilla, 1962, p. 9.

¹⁰ Diego Díaz Hierro, *Historia de la Merced de Huelva, hoy catedral de su diócesis*. Huelva: Imp. Guillermo Martín, 1975, pp. 192-195.

¹¹ Doc. Mar. n.º 23.

En la noche del 22 de octubre de aquel año entró en Sevilla el correo portando el Breve pontificio. De inmediato, el vecindario se echó a la calle gritando: “¡Viva la Inmaculada Concepción!” A las doce repicaron las campanas de la Giralda anunciando la feliz noticia. Esa misma noche, la “Cofradía de los Nazarenos salió con una general Procesión de más de seyscientas personas, todas con velas de a libra encendida, cantando las coplas de María concebida sin pecado original.”¹² A partir de esa fecha, las manifestaciones de júbilo se multiplicaron. El 8 de diciembre de 1617, el arzobispo D. Pedro de Castro y Quiñones (1610-1623), en nombre del cabildo eclesiástico y secular, hizo el voto de defender “hasta el último trance de nuestra vida, esta sentencia de tu preservación del pecado original.”¹³

En 1760 tuvo lugar otra efeméride importante en la devoción inmaculista. El 8 de noviembre de ese año, por la Bula *Quantum Ornamenti*, Clemente XIII, accediendo a los ruegos de Carlos III, proclamó a la Pura y Limpia Concepción como patrona de los Reinos de España.¹⁴ Las celebraciones no se hicieron esperar. En la provincia de Huelva sobresalen los festejos que, en 1761, acordaron los cabildos secular y eclesiástico de Ayamonte. Así, el 3 de diciembre se oficiaron funciones litúrgicas en las iglesias de Ntra. Sra. de las Angustias, de San Francisco, de la Merced y de Ntro. Señor y Salvador. De esta última parroquia salió en procesión una imagen a cada uno de los referidos templos. Los cultos y procesiones continuaron los días 4, 5, 6 y 7 del mismo mes. Y culminaron con la representación de las comedias *La Perla de Inglaterra*, *Dar tiempo al tiempo*; y de los autos sacramentales *La Concepción de María* y *Patronato de España*.¹⁵

Poco después, en 1767, el referido Clemente XIII concedió el rezo del oficio y misa propia de la Inmaculada en los sábados, y la mención en la letanía lauretana de la invocación *Mater Inmaculata*.

¹² Pablo Espinosa de los Monteros, *Segunda parte de la Historia y grandeza de la Gran Ciudad de Sevilla*. Sevilla, 1630, f. 122v.

¹³ “El Centenario del Voto Concepcionista”, en *El Correo de Andalucía*, Sevilla, 8 de diciembre de 1917, p. 1; “El Centenario del Voto. Sevilla por la Inmaculada, 1617-1917”, en *El Correo de Andalucía*, Sevilla, 9 de diciembre de 1917, p.1; y Delgado Roig, *La Tradición Concepcionista...*, pp. 9-12 y 28-29.

¹⁴ Doc. Mar. n.º 221.

¹⁵ González Gómez y Carrasco Terriza, *Escultura Mariana...*, pp. 38-39.

Ello originó la celebración de nuevas fiestas en toda la archidiócesis hispalense. Por último, tras un largo y apasionado proceso de clarificación, la doctrina sobre la Inmaculada Concepción de la Virgen fue definida como dogma de fe por Pío IX en la Bula *Ineffabilis Deus*, de 8 de diciembre de 1854. Igualmente, hay que mencionar que la festividad litúrgica de la Purísima Concepción de María, que ya tuvo lugar en Oriente desde principios del siglo VIII y en Irlanda desde el siglo IX, fue aprobada por Sixto IV en 1476 y elevada a solemnidad de precepto por el citado pontífice Pío IX.¹⁶

EL MODELO ICONOGRÁFICO

La representación iconográfica de la Pura Concepción de María ha experimentado una evolución paralela al desarrollo y establecimiento de su definición dogmática, hecho que completó la plasmación artística de su imagen. A continuación, analizaremos desde el punto de vista iconográfico los distintos intentos por expresar plásticamente la interpretación de la Virgen sin pecado original, desde el Árbol de Jesé hasta el Triunfo de la Inmaculada. En cada uno de los apartados incluiremos los ejemplares escultóricos o pictóricos más relevantes existentes en Huelva y su provincia, de los que reseñaremos su título, el material, las medidas, la autoría, las inscripciones, la fecha de ejecución y el lugar de ubicación.

1. EL ÁRBOL DE JESÉ

Este modelo iconográfico representa la santidad sin mancha de María de forma descriptiva. Para ello, se vale de un árbol genealógico, inspirado en las palabras del profeta Isaías: “Pero brotará un renuevo del tronco de Jesé, y de su raíz florecerá un vástago. Sobre él se posará el espíritu del Señor” (Is. 11,1-2). San Jerónimo interpreta que el tronco será la Virgen y el vástago, el Mesías. En efecto. En esta representación aparece Jesé, padre de la casa de David, tendido o sentado. De su pecho brotan unas ramas, en las que figuran los antepasados del Señor. Culmina en un tallo, que es la Virgen con el Niño Jesús en sus brazos. Tan original composición, de origen

¹⁶ Mario Righetti, *Historia de la liturgia*. Madrid: Editorial Católica, 1955, vol. 1, pp. 904-911.

medieval, se atribuye al abad Suger, que la había mandado ejecutar en un ventanal de su abadía de Saint-Denis. También es frecuente en la pintura renacentista, especialmente la de los Países Bajos.¹⁷ Sin embargo, en la actual provincia de Huelva no se ha conservado ningún ejemplar de esta iconografía.

2. LA SAGRADA ESTIRPE

Este modelo iconográfico, también denominado *La parentela de María*, es una simplificación del anterior, ya que la Virgen está acompañada por la Sagrada Estirpe: José, Joaquín y Ana; y los parientes más próximos: María Salomé y María de Cleofás, con sus respectivos esposos e hijos. Al contraerse el árbol genealógico desaparece el aspecto esquemático de la escena y la representación adquiere así un carácter intimista. Se trata, prácticamente, de un retrato de familia, si no fuera por la presencia del Espíritu Santo, que simboliza tanto la Inmaculada Concepción de María como su virginidad.¹⁸ Dicha composición alcanzó gran popularidad durante el siglo XV en el arte del norte de Europa, debido al auge devocional de Santa Ana, abuela de Cristo. Sin embargo, desapareció paulatinamente tras el concilio de Trento (1545-1563), ya que la autoridad eclesiástica rechazó tajantemente la condición *trinuba* y *tripara* de la madre de la Virgen.¹⁹

La Sagrada Estirpe conservada en el monasterio de Santa Clara de Moguer plasma a la perfección el modelo iconográfico que estudiamos (Fig. 1). Se trata de un óleo sobre tabla (225 x 250 cm), procedente del convento moguerense de San Francisco. En ella aparecen los personajes que conforman la sacra genealogía. Se identifican gracias a los nombres que ostentan en sus respectivas aureolas o en pequeñas filacterias. Y se distribuyen, a uno y otro lado, en torno a un eje central de simetría. Las figuras, dispuestas en forma

¹⁷ Hall, *Diccionario...*, vol. 2, p. 27.

¹⁸ Manuel Trens, *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid: Editorial Plus-Ultra, 1947, pp. 108-114.

¹⁹ Jesús Rojas-Marcos González, "Nueva obra del círculo de Frans Floris en colección particular sevillana", en *Temas de Estética y Arte*, n.º XXV (2011), pp. 131-133.

de “X”, forman, pues, una clara composición en quiasmo. Todas quedan respaldadas por una sobria arquitectura de gusto clásico.

En la obra se representa a Santa Ana con sus tres maridos, sus tres hijas, sus tres yernos y sus siete nietos. La piedad popular afirma que Ana desposó a Joaquín, Cleofás y Salomé, de quienes tuvo, respectivamente, una hija a la que pusieron por nombre María. La Virgen, esposa de San José, alumbró a Jesús por medio del Espíritu Santo. María de Cleofás, mujer de Alfeo (nombre sirio de Cleofás), fue madre de Santiago el Menor, José el Justo, San Simón y San Judas Tadeo. Y María de Salomé, casada con Zebedeo, dio a luz a Santiago el Mayor y San Juan Evangelista.²⁰ Sobre el grupo familiar irrumpe el Paráclito divino, en forma de blanca paloma, que alegoriza, como sabemos, la pura concepción de María.

En 1925, Elías Tormo catalogó esta pintura como obra de Pablo de Céspedes.²¹ Poco después, Diego Angulo, al estudiar al pintor Juan de Zamora, estableció la cronología de la pieza entre 1570 y 1580.²² Por último, ya en este siglo, el profesor González Gómez adscribió la tabla a un maestro secundario de escuela sevillana, fechándola en el último tercio del siglo XVI.²³ En efecto. Así lo confirman la simetría compositiva, el estatismo de las formas y la dureza expresiva de los protagonistas de la escena.

²⁰Santiago de la Vorágine, *La leyenda dorada*. Madrid: Alianza Editorial, 2008, t. 2, p. 566.

²¹Elías Tormo, “Excursiones en la Provincia de Huelva”, en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. 33 (1925), p. 106.

²²Diego Angulo Íñiguez, “El pintor de Juan de Zamora”, en *Archivo Español de Arte*, t. 12 (1936), p. 207.

²³Juan Miguel González Gómez, “La Sagrada Estirpe de Moguer”, en *Mater Amabilis*. Córdoba: Publicaciones Obra Social y Cultural de Cajasur, 2001, pp. 92-93; e Ídem, “Anónimo. *La Sagrada Estirpe*”, en Manuel Jesús Carrasco Terriza (coord.), *Ave verum Corpus. Cristo Eucaristía en el arte onubense. Exposición conmemorativa del cincuentenario de la creación de la Diócesis de Huelva*. Córdoba: Servicio de Publicaciones de Cajasur, 2004, n.º 6, pp. 148-149.

3. SANTA ANA TRIPLE

El modelo de la Santa Ana Triple tiene su origen en la Baja Edad Media. Es una versión aún más reducida de la *Sagrada Estirpe*, pues resume de forma ocurrente la compleja idea del Árbol de *Jesé*. Pero, además, dicha iconografía exalta la figura de Santa Ana como madre de María, concebida sin mancha; y como abuela del Salvador. El tema de las tres generaciones fue habitual en la plástica del norte de Europa en los siglos XV y XVI, sobre todo entre los artistas germanos. También se cultivó con especial esmero en la pintura italiana, fundamentalmente florentina; y, en abundancia, en el arte español de tales centurias.²⁴

Todo lo expuesto con anterioridad justifica que Santa Ana sea representada como una anciana, ya que ejerce el papel de abuela. No obstante, hay que advertir que se trata de una interpretación anacrónica, pues nada dicen los evangelios sinópticos ni apócrifos sobre los padres de la Virgen tras su presentación en el templo de Jerusalén. La tradición afirma que fallecieron antes del nacimiento de Jesús. En este grupo iconográfico, Santa Ana suele aparecer de pie o sedente, teniendo sobre su regazo a María con el Niño Dios entre sus brazos. Con el tiempo, esta disposición, algo forzada, dio paso a un esquema en el que se ve a los tres sentados, estando el divino Infante en el centro de la composición.²⁵

En la provincia de Huelva se conservan tres ejemplares escultóricos dignos de mención. Uno, en La Palma del Condado, con el que ilustramos este modelo iconográfico; otro, de fines del siglo XVI, es obra anónima sevillana expuesta en la ermita de Ntra. Sra. de los Clarines de Beas (1,18 m de alto); y el último fue gubiado por Sebastián Santos en 1942 para la villa de Santa Ana la Real (1,12 m de alto). Además, poseemos cumplida documentación sobre otros dos grupos escultóricos del mismo tema, hoy desaparecidos. El primero, en La Redondela, fue concertado el 12 de noviembre de 1585 por el escultor Pedro de la Cueva y el pintor de imaginería Cristóbal de Mayorga. El segundo, en Zalamea la Real, fue contratado por Francisco Rodríguez Cruzado, cura de la iglesia de

²⁴Trens, *María. Iconografía de la...*, pp. 119-134.

²⁵Hall, *Diccionario...*, vol. 2, pp. 303-304.

esa localidad, el 6 de febrero de 1592 con el escultor Gaspar del Águila. Esta última pieza, atribuida popularmente a Juan Martínez Montañés, fue destruida en 1936.²⁶

La **Santa Ana Triple** del colegio de las Hermanas de la Cruz de La Palma del Condado (Fig. 2) es una escultura en madera policromada (100 cm de alto). Fue donada por D. Ignacio de Cepeda y Soldán, vizconde de La Palma. El grupo ilustra con precisión el modelo iconográfico analizado. Santa Ana, de dulce expresión melancólica, se sienta sobre un pedestal dorado. Tiene a la Virgen en su regazo, quien a su vez sostiene al pequeño Jesús sobre su pierna izquierda. María viste al gusto concepcionista, con túnica jacinto y manto azul. El Niño Dios bendice con la diestra y exhibe una granada en la otra mano, como símbolo de unidad y fecundidad. El anónimo escultor intensifica el parecido físico entre la Madre y el Hijo. Así lo prueban sus rubios cabellos, los ojos azules y rasgados bajo finas y enarcadas cejas, y los apetecidos frescores de sus mejillas.

El marcado simbolismo de la escena se subraya con el escalonamiento de los personajes: Santa Ana abraza a María, que tiene sobre sí a Cristo, al que amorosamente rige entre sus manos. Se enfatiza, pues, la maternidad divina de la Virgen, a quien Dios concedió el privilegio de su Pura y Limpia Concepción en el seno materno. Desde el punto de vista estilístico, hay que reseñar el carácter arcaizante del ejemplar, visible en la frontalidad de la composición y en el plegado de las telas. En cambio, la expresión introspectiva de los rostros y la estilización de las manos responden al gusto manierista. Por todo ello, fue vinculada con obras hispanoflamencas de la provincia de Huelva, como la *Santa Catalina de Alejandría* de la parroquial de Trigueros, fechándose en los comedios del Quinientos.²⁷ Sus rasgos formales justifican tal atribución, aunque podría datarse en la primera mitad de dicha centuria.²⁸

²⁶ González Gómez y Carrasco Terriza, *Escultura Mariana...*, pp. 186-189.

²⁷ Juan Miguel González Gómez, "Anónimo. *Santa Ana Triplex*", en *Ave María*. Córdoba: Publicaciones Obra Social y Cultural de Cajasur, 2002, pp. 80-81.

²⁸ Manuel Jesús Carrasco Terriza y Juan Miguel González Gómez, *Catálogo Monumental de la Provincia de Huelva*. Huelva: Universidad de Huelva, 2009, p. 93.

4. EL ABRAZO MÍSTICO

Se trata del Abrazo Místico de Joaquín y Ana ante la Puerta Dorada del Templo de Jerusalén. De ese modo se quiere explicar cómo tuvo lugar la concepción de María en el seno materno sin la relación sexual de sus padres. El *Protoevangelio de Santiago* narra que ambos llevaban muchos años casados soportando la afrenta de no tener descendencia. Joaquín se retiró a orar al desierto, mientras Ana lloraba por su desgracia. Un día se les presentó un ángel del Señor anunciándoles que sus plegarias habían sido oídas: ella concebiría y de su “prole se hablará en todo el mundo”.²⁹ En el *Evangelio del Pseudo Mateo*, el mensajero divino precisa a Ana el lugar del encuentro: “Vete a la puerta que llaman *Dorada* y sal al encuentro de tu marido, porque hoy mismo llegará”.³⁰ El carácter sobrenatural de dicha concepción purísima se enfatiza con la inclusión de un ángel uniendo las cabezas de sendos esposos. O bien, se hace brotar una rama de los pechos de los dos personajes, y una flor, la Virgen, enlazando así la iconografía del Árbol de Jesé con el *Abrazo Místico*.

En la capilla de San Pedro de la iglesia parroquial de San Antonio Abad de Trigueros aparecieron pinturas medievales tras la destrucción del altar dedicado al santo. Son obras anónimas al fresco, datables en las postrimerías del siglo XV. En el lado derecho, junto con paños de decoración geométrica, se representa al donante, genuflexo, en oración. En el mismo lugar, bajo un paño de ajedrezado, puede leerse la siguiente inscripción en caracteres góticos: “ESTA OBRA MANDO FASER PEDRO ALONSO CLERIGO A O[NRA] / DE SANTA MARIA E DE SANTA ANA. ACABOSE OCHO DE JULIO DE MIL E CCCC [...]”. **El Abrazo Místico** preside el muro frontal de la nave (40 x 212 cm) (Fig. 3). San Joaquín y Santa Ana centran la composición, junto a un ángel situado entre ambos. Les acompañan, respectivamente, un pastor y una sirvienta. La torre situada detrás del personaje femenino indica el lugar del encuentro de los padres de la Virgen: la Puerta Dorada del Templo de Jerusalén.³¹

²⁹ *Protoevangelio de Santiago*, I-IV. Recensión Aurelio de Santos Otero, *Los Evangelios Apócrifos*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2006, pp. 130-137.

³⁰ *Evangelio del Pseudo Mateo*, III,5. En íbidem, p. 184.

³¹ Carrasco Terriza y González Gómez, *Catálogo monumental...*, pp. 230-231.

5. LA VIRGEN APOCALÍPTICA

La complejidad del Árbol de Jesé y la prohibición expresa de representar el *Abrazo Místico* motivaron que tales modelos iconográficos no prosperarán más allá del siglo XVI. La figuración definitiva de la Inmaculada Concepción surgirá, en cambio, de considerar a María como figura aislada. Durante los siglos XIV y XV aparecía rodeada de distintos símbolos, alusivos a fábulas animales. Y en el Quinientos estaba orlada con títulos bíblicos. A ello se sumó la representación de la gran señal apocalíptica: “una mujer vestida del sol, y la luna bajo sus pies y una corona de doce estrellas sobre su cabeza” (Ap. 12,1). Nace así la *Virgen Apocalíptica* y preexistente, que tiene su más brillante culminación en la imagen de la Inmaculada.³²

Una bella interpretación de la *Virgen Apocalíptica* se reproduce en la parte posterior de las puertas del coro bajo de la iglesia del monasterio de Santa Clara de Moguer (Fig. 4). Este óleo sobre tabla, de fines del siglo XV, pertenece, en concreto, a la puerta del lado del evangelio (284 x 48 cm). La pintura, de composición simétrica y equilibrada, representa una apoteosis celestial de la Virgen. La Señora, sobre fondo azul oscuro, está rodeada de cuatro ángeles. Los dos superiores, trompeteros, pregonan los dones y privilegios de la Madre del Altísimo. En el ángulo inferior izquierdo aparece San Rafael con el niño Tobías de la mano, como revelan los rótulos a sus pies (“St. Rafael” y “tobias”). El arcángel porta en la diestra una cabeza alegórica, en alusión, quizás, a su victoria sobre el demonio Asmodeo en ayuda de Tobías. En el otro lado figura San Gabriel, identificado por la inscripción de la filacteria que sostiene con la mano izquierda: “*conceptio tua dei genitris v[ir]go*”. Insiste sobre la castidad de María el hecho de que el arcángel, con la mano derecha, sostenga la media luna que aparece a las plantas de la Virgen.³³

La imagen central, de menor tamaño que el natural, es la personificación de la *Virgen Apocalíptica*. La mujer aparece embellecida con los signos apocalípticos (Ap. 12,1). Se presenta sobre la media luna con las puntas hacia arriba, en cuarto creciente. Tal escabel selénico surge en representación del universo material crea-

³²Trens, *María. Iconografía de la...*, p. 96.

³³Hall, *Diccionario...*, vol. 2, p. 73.

do. La ráfaga de rayos agudos y flameantes que aureola su figura es el vestido del sol, ya que María llevó dentro de sí a Cristo, Sol de Justicia (Mal. 3,20). Tan esplendente mandorla se asocia también con los ostensorios eucarísticos, pues Ella fue durante nueve meses sagrario viviente de la divinidad.³⁴ Su testa coronada se rodea con doce estrellas, que simbolizan las doce tribus de Israel o el Sagrado Colegio Apostólico.³⁵

María, en pie, luce túnica roja y manto de tonos marfileños, con áureos ribetes y forro de color verde. Una y otro están estampados con grandes flores doradas. En la mano izquierda exhibe una rosa, símbolo de su maternidad divina; y en la diestra sostiene al Niño Jesús, que viste túnica marrón con decoración vegetal en oro. La presencia del Hijo no impide la alusión inmaculista de la representación. Es más, la inclusión del divino Infante insiste en el privilegio de ser, a la vez, Virgen y Madre. Sobre el anónimo autor de esta magnífica tabla se han barajado los nombres de Juan de Robleda, Antonio Núñez, Pedro Dorma y Pedro Fernández, de quienes se sabe, documentalmente, que realizaron distintos trabajos pictóricos para el cenobio moguerense a finales del siglo XV y principios de la centuria siguiente.³⁶

6. LA TOTA PULCHRA

El modelo de la *Tota Pulchra* es un precedente inmediato de la iconografía inmaculista. Su denominación está tomada del siguiente versículo del Cantar de los Cantares: “*Tota Pulchra es, amica mea, et macula non est in te*”, “¡Toda bella eres, amada mía, no hay defecto en ti!” (Cant. 4,7). Lo que más caracteriza esta tipología iconográfica es la orla de símbolos que aureolan a María. Éstos, tomados de la Sagrada Escritura, aluden a la belleza inmaculada de la Virgen: escogida como

³⁴ Jesús Rojas-Marcos González, “La Virgen del Rosario de Benacazón. Historia, arte y devoción popular”, en *Rosario. 75 años contigo*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 2014, p. 18.

³⁵ George Ferguson, *Signos y símbolos en el arte cristiano*, Buenos Aires: Emecé Editores, 1956, p. 47.

³⁶ Juan Miguel González Gómez, *El monasterio de Santa Clara de Moguer*, Huelva: Edita Instituto de Estudios Onubenses “Padre Marchena”, 1978, pp. 107-110.

el sol, hermosa como la luna, estrella del mar, lirio entre espinas, espejo sin mancha, manantial de aguas vivas, etc.³⁷ Estas manifestaciones, propias de relieves y pinturas, se remontan a fines del Cuatrocientos. De hecho, se cree que tan original composición se debe a sor Isabel de Villena (1430-1490), abadesa del convento de la Trinidad, en Valencia. En los siglos XVI y XVII alcanzó gran auge, existiendo relevantes ejemplares incluso en la centuria decimonónica.³⁸

Una magnífica representación de la *Tota Pulchra* es la que se expone en el altar mayor de la parroquial de Ntra. Sra. de la Asunción de Aracena (Fig. 5). Se trata de un relieve en alabastro dorado y policromado (27 x 20 cm), fechable a principios del Setecientos. En origen perteneció a Miguel Sánchez-Dalp y Marañón, quien encargó al orfebre sevillano Fernando Marmolejo un sagrario de plata en el que adaptarlo como puerta del mismo. Así lo prueba la inscripción reproducida en el lateral izquierdo del tabernáculo: “ESTE SAGRARIO FUE MANDADO HACER POR DON MIGUEL SANCHEZ DALP Y MARAÑON Y SU MUJER DOÑA MARIA GONZALEZ GOMEZ, EN AGRADECIMIENTO POR FAVORES RECIBIDOS, SIENDO PARROCO Y ARCIPRESTE DE ESTA PARROQUIA DE LA ASUNCION DE ARACENA, DON AMADEO PIÑA MATEOS. HABIENDO SIDO CONSTRUIDO POR EL ORFEBRE DON FERNANDO MARMOLEJO CAMARGO, QUE EN ESTE MISMO AÑO HA RECIBIDO EL TITULO DE ARTESANO EJEMPLAR DE ESPAÑA. 29 DE SEPTIEMBRE DE 1968, DIA DE SAN MIGUEL ARCANGEL”.

La Virgen centra la simétrica composición del relieve, de formato rectangular y de enorme riqueza iconográfica. Se representa como Inmaculada, según la visión de Patmos (Ap. 12,1). María, en pie sobre tres querubines, adelanta la pierna derecha. Tiene las manos juntas en oración, ligeramente desviadas del eje central, rostro juvenil y cabellos flotantes en el aire. Viste túnica blanca con decoración floral y manto azul con vueltas color jacinto, cruzado en diagonal. La artística distribución de las telas, de ágiles y compensados pliegues, forma el apetecido quiasmo barroco. Aparece con los consabidos atributos apocalípticos: ráfaga, como vestido del sol; y luna bajo sus

³⁷ Jesús Rojas-Marcos González, *Francisco Frutet, un pintor que nunca existió*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 2012, pp. 208-210.

³⁸ Trens, *María. Iconografía de la...*, pp. 149-164.

pies con las puntas hacia abajo, en cuarto menguante. Dentro del astro, que tiene tallado el rostro, figura el diablo derrotado, animal grotesco con garras, alas y cola puntiaguda. Así lo refiere la leyenda inscrita en la luna, que ensalza a la Señora como vencedora del mal: “*IPSA CONTERET CAPVT TVVM*”, “esta te aplastará la cabeza” (Gén. 3,15).

El relieve, que encierra toda la doctrina mariológica, está presidido por el Padre Eterno sobre una nube, que bendice con la diestra y sostiene, en la otra mano, el globo terráqueo con las bandas de la salvación. La Virgen se muestra, pues, como Asunta al ser glorificada por Dios. Entre ambos, el paráclito, en forma de paloma, recuerda el misterio de la Encarnación del Verbo en el seno de María (Lc. 3,22), que aparece así íntimamente relacionada con la Trinidad al ser Hija del Padre, Madre del Hijo y Esposa del Espíritu Santo. Ella, en el centro de tan jerárquica disposición de figuras, es la señal inequívoca de la plenitud del tiempo en el que Dios envió a su Hijo, “nacido de mujer, nacido bajo la ley” (Gál. 4,4).

En los extremos laterales, diez emblemas con sus filacterias proclaman los títulos bíblicos que cantan la hermosura inmaculada de la Virgen. La lectura correcta se realiza en orden descendente y alternando, de izquierda a derecha, un símbolo de cada lado. Comienza con el sol: “*ELECTA VT SOL*”, “refulgente como el sol” (Cant. 6,10); y sigue con la luna: “*PVLCHRA VT LVNA*”, “hermosa como la luna” (Cant. 6,10). En el nivel inferior, un espejo: “*SPECVLVM SINE [MACVLA]*”, “espejo límpido” (Sab. 7,26); y una puerta: “*PORTA CLAVSA*”, “Este pórtico permanecerá cerrado” (Ez. 44,2). En el siguiente grado, tres lirios: “*LILIVM CONVALLIVM*”, “rosa [lirio] de los valles” (Cant. 2,1); y un trío de rosas “*ROSA MISTICA*”, en alusión al “plantel de rosas de Jericó” (Eclo. 24,14) o al “rosal florecido en primavera” (Eclo. 50,8). Continúa con un pozo: “*PVTEVS AQVARVM*”, “manantial de aguas vivas” (Cant. 4,15); y una fuente: “*FONS SIGNATVS*”, “fuente sellada” (Cant. 4,12). Y concluye con el “huerto cerrado”: “*HORTVS CONCLVSVS*” (Cant. 4,12); y la “ciudad de Dios”: “*CIVITAS DEI*” (Sal. 87,3).

El relieve que nos ocupa, a tenor de su composición general, fue atribuido como obra del círculo de Benito de Hita y Castillo (1714-1784), dado su parentesco con los esquemas y modos estilísticos de

este escultor de la escuela sevillana.³⁹ Con posterioridad fue catalogado como pieza peruana de principios del siglo XVIII, señalando su elaboración en piedra de Huamanga.⁴⁰

Un ejemplar pictórico del modelo iconográfico de la **Tota Pulchra** se conserva en iglesia parroquial de Santo Domingo de Guzmán de Lepe (Fig. 6). Se trata del conocido óleo sobre lienzo de hacia 1615-1620 atribuido a Giuseppe Cesari, caballero de Arpino (240 x 162 cm). Documentalmente se sabe que perteneció a Domingo Mora Gómez († 21/II/1934), esposo de Dolores Cordero Rodríguez († 19/IV/1940). Este vecino de Lepe la adquirió en Sevilla, al parecer, en la Casa de Murillo. Por disposición testamentaria estaba destinada a la capilla sacramental de Ntra. Sra. de la Bella en la referida parroquial onubense. Tras el fallecimiento del matrimonio permaneció en la casa de la calle Monjas, al ser heredada por su ama de llaves, Rosario Ágreda de los Santos, quien la custodió hasta su óbito, acaecido el 19 de julio de 1970. Así lo recoge el testimonio oral de Francisca Muriel Rodríguez, que sirvió en el referido domicilio entre 1936 y 1953.⁴¹ Por otra parte, se ha dicho que esta obra era la que se ubicaba en uno de los retablos del crucero del palacio ducal de Medina Sidonia de Sanlúcar de Barrameda (antiguo convento mercedario), y que tras la Desamortización fue llevada a Cádiz, donde sería comprada fuera de tal provincia.⁴²

María, elevada en el aire, aparece como Asunta al cielo. Sus pies ocultos se apoyan sobre una media luna con las puntas hacia arriba, tachonada por cinco querubes. Luce túnica color jacinto y manto azul, abierto por dos ángeles mancebos. La Virgen adelanta la pierna izquierda, creando un suave *contrapposto*; junta las manos en

³⁹ González Gómez y Carrasco Terriza, *Escultura Mariana...*, pp. 111-113.

⁴⁰ Alberto Oliver, Alfonso Pleguezuelo y José María Sánchez, *Guía Histórico-Artística de la Sierra de Aracena y Picos de Aroche*. Sevilla: Edita Iniciativas Leader Sierra de Aracena y Picos de Aroche, S.A., 2004, p. 57.

⁴¹ Manuel Jesús Carrasco Terriza: "Tota Pulchra. Giuseppe Cesari, Caballero de Arpino", en *Inmaculada*, Madrid: Fundación Las Edades del Hombre, 2005, p. 140.

⁴² Gerardo Pérez Calero, *Pintura mariológica (siglos XVI-XVIII)*. Huelva: Diputación Provincial de Huelva y Ayuntamiento de Lepe, 1992, pp. 5-6 y 26-27.

actitud orante y gira levemente la cabeza hacia su derecha. Su rostro, de noble expresión, queda enmarcado por una rubiácea cabellera de enortijados bucles. Dos angelotes coronan a la Señora como Reina de todo el Universo, proclamando su inmaculada belleza con sendas filacterias cuya inscripción en letras doradas dice así: “*TOTA PVL-CHRA ES AMICA MEA*” / “*ET MACVLA NON EST IN TE*” (Cant. 4,7).

Los símbolos que cantan la pureza de María no se distribuyen rígidamente en torno a su figura, sino que forman parte del paisaje que queda a sus plantas. En el horizonte, se percibe el áureo disco solar (Cant. 6,10), a la diestra de la Virgen; y en el lado opuesto, la estrella de la mañana (Ap. 2,28). A lo lejos, en el mar, una nave se adentra en la bahía buscando refugio (Sal. 107,30). En la colina, de izquierda a derecha, se representan la torre de David (Cant. 4,4), la puerta del cielo (Gén. 28,17), la palmera (Eclo. 24,14) y el ciprés (Eclo. 24,13). En el valle, en el plano de fondo, aparecen el pozo de aguas vivas (Cant. 4,15), el tronco de Jesé (Is. 11,1) y la fuente sellada (Cant. 4,12). En el plano intermedio se pintan el huerto cerrado (Cant. 4,12), del que sobresale, en mitad del jardín, el árbol de la vida (Gén. 2,9); el espejo límpido (Sab. 7,26) y el dragón de siete cabezas ante la mujer apocalíptica (Ap. 12,3-4). Y en primer plano se distinguen el lirio de los valles (Cant. 2,1), el plantel de rosas de Jericó (Eclo. 24,14) o el rosal florecido en primavera (Eclo. 50,8) y la zarza ardiente que no se consume (Éx. 3,2). En la desembocadura del río, en un islote, se alza el olivo (Eclo. 24,19). Y, en la otra orilla, se erigen la casa de Dios (Gén. 28,17) y la torre de marfil (Cant. 7,5).

El cuadro, de refinados cromatismos, se atribuye al manierista romano Giuseppe Cesari (1568-1640), también llamado *Caballero de Arpino*, después de que Clemente VIII lo nombrara Caballero de Cristo. La enorme reputación que alcanzó este artista a fines del siglo XVI le granjeó algunos de los más prestigiosos encargos del momento. Entre ellos, baste citar los frescos de la Sala de los Horacios y Curiacios del palacio romano de los Conservadores y los cartones para mosaicos de la cúpula de San Pedro del Vaticano (1603-1612). Su longevidad le permitió convivir con la renovación caravaggiesca y de los Carracci.⁴³

⁴³ Cf. Herwarth Röttgen, *Il cavalier Giuseppe Cesari D'Arpino: un grande pittore nello splendore della fama e nell'incostanza della fortuna*. Roma: Ugo Bozzi, 2002.

Una de sus más acertadas representaciones fue, precisamente, la de la *Tota Pulchra*, a juzgar por el considerable número de ejemplares existentes. Una de sus obras maestras es la que se conserva en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, de la que existen otras versiones análogas en Dresde y Montecassino.⁴⁴ Mención especial merecen, junto al lienzo que nos ocupa,⁴⁵ las dos de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla y la del Palacio Ducal de Medina Sidonia, en Sanlúcar de Barrameda, procedente del convento de PP. Mercedarios.⁴⁶ Otras copias y réplicas conocidas son la que preside la capilla de D. Jerónimo Reinoso en la parroquial de Santa María la Mayor de Andújar,⁴⁷ la del museo hispalense de Bellas Artes⁴⁸ y la de la sacristía mayor de la Catedral sevillana.⁴⁹

7. LA INMACULADA CONCEPCIÓN

Tras los antecedentes iconográficos estudiados con anterioridad, se llega durante el momento barroco a la figuración definitiva de la Purísima Concepción. Las primeras representaciones de la Virgen sola, sin el Niño Jesús, señalan que la concepción inmaculada de María es anterior en el tiempo a la maternidad divina, no obstante sea ésta el motivo de todos sus privilegios y prerrogativas. La doncella aparece de pie, con las manos juntas y en actitud de oración.

⁴⁴ Alfonso E. Pérez Sánchez, "Inmaculada Concepción. Giuseppe Cesari, Caballero de Arpino", en *Inmaculada...*, pp. 140-142.

⁴⁵ Manuel Jesús Carrasco Terriza, "Giuseppe Cesari, Caballero de Arpino. *Tota Pulchra*", en *Ave María...*, pp. 56-57 e Ídem: "Giuseppe Cesari, Caballero de Arpino. *Tota Pulchra*", en *Inmaculada. 150 años de la Proclamación del Dogma*, Córdoba: Publicaciones Obra Social y Cultura Cajasur, 2004, pp. 238-239.

⁴⁶ Alfonso E. Pérez Sánchez, *Pintura italiana del siglo XVII en España*. Madrid: Universidad de Madrid, 1965, pp. 220-221.

⁴⁷ Arsenio Moreno Mendoza, José Manuel Almansa Moreno y Manuel Jódar Mena, *Guía artística de Jaén y su provincia*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara y Diputación Provincial de Jaén, 2005, pp. 190-191.

⁴⁸ Rocío Izquierdo y Valme Muñoz, *Museo de Bellas Artes. Inventario de pinturas*. Sevilla, 1990, p. 74.

⁴⁹ Enrique Pareja López, "Anónimo del primer tercio del siglo XVII. *Inmaculada*", en *Inmaculada. 150 años...*, pp. 240-243.

Escultores y pintores del Quinientos establecen el modelo que, en la siguiente centuria, consagrarán definitivamente Juan Martínez Montañés (1568-1649) y Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682).

Así es. El arte de la Contrarreforma propagó rápidamente el nuevo modelo de la Inmaculada Concepción, que fue codificado por el pintor y tratadista Francisco Pacheco en su *Arte de la Pintura* (1649). Los rasgos esenciales, como sabemos, están tomados de la Mujer del Apocalipsis (Ap. 12,1), modelo que San Buenaventura ya había relacionado con la Virgen en el siglo XIII. María, de unos doce o trece años de edad, se acompaña de un conjunto de símbolos: le sirve de escabel la luna, en representación del universo material creado; una o varias cabezas de querubines, en nombre de todos los ángeles y de la creación espiritual; y la cabeza de la serpiente del Paraíso, aplastada por el pie de la Segunda Eva. Otros aditamentos de orfebrería son la aureola de doce estrellas, que alude al honor de la Hija de Sión sobre Israel y sus doce tribus, o a la maternidad sobre la Iglesia fundamentada en los doce apóstoles; a veces la aureola rodea la corona imperial, atributo de realeza. El vestido del sol, como expuesto queda, es la ráfaga de rayos, pues Ella llevó dentro de sí al mismo Sol de justicia (Mal. 3,20).

Los atributos simbólicos admiten variantes. En este sentido, la luna se representa por lo general en cuarto creciente, es decir, con las puntas hacia arriba. No obstante, las opiniones más ortodoxas, como las del citado Francisco Pacheco o el P. Juan Interián de Ayala, sostienen lo contrario. También ofrecen variantes los colores. En un principio, como suele presentar Zurbarán, son el jacinto para la túnica y azul para el manto; posteriormente Pacheco defiende como colores inmaculistas el blanco para la túnica y el azul para el manto, “que así apareció esta Señora a doña Beatriz de Silva, portuguesa, que se recogió después en Santo Domingo el Real de Toledo a fundar la religión de la Concepción Purísima, que confirmó el papa Julio II, año de 1511”.⁵⁰ A continuación reseñamos por orden cronológico, ya sean esculturas o pinturas, algunas de las representaciones de la Purísima más significativas de la actual provincia onubense.

⁵⁰Francisco Pacheco, *Arte de la Pintura*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1990, pp. 576-577.

En primer lugar citamos la **Inmaculada Concepción** de la iglesia parroquial de San Pedro en Huelva (Fig. 7), procedente de la parroquia de Segura de León (Badajoz). Es una escultura anónima fechable en el segundo cuarto del siglo XVI, realizada en madera policromada (134 cm de alto). Tan bella imagen, restaurada en 1993 por Jesús Mendoza Ponce, presenta formas cerradas y composición frontal y simétrica. La Virgen, en ligero *contrapposto*, adelanta levemente su pierna derecha, junta las manos en actitud orante y dirige su mirada a las alturas. La doncella aparece ataviada con túnica color jacinto y manto azul. La túnica forma reiterados pliegues en “V” y el manto, abierto, cae por ambos lados cubriendo hombros y brazos. El estofado, además de elementos florales y punteados, incluye el monograma coronado de María. Carece de nube, ángeles, media luna y dragón, aunque luce aureola de doce estrellas. Por ello, podría tratarse de una Asunción, que popularmente ha sido venerada como Inmaculada; o bien, un ejemplo temprano de adaptación de la iconografía asuncionista al modelo de la Purísima Concepción.⁵¹

La **Inmaculada Concepción** de la parroquia de San Juan Bautista de San Juan del Puerto es una imagen de candelero para vestir (Fig. 8), elaborada en madera policromada (158 cm de alto). Esta efigie, de especial mérito e interés, procede del desaparecido convento de Padres Carmelitas, fundado el 9 de septiembre de 1529 bajo la advocación de la Inmaculada. Dicha fundación se realizó a instancias de Juana Lucero, viuda de Diego Abreu, siendo Pedro Chaves el provincial de la Orden. Se trata de una imagen anónima del siglo XVI. Su marcada frontalidad queda enfatizada por la rigidez del cuello. Conserva los ojos en madera y el busto original con el ropaje tallado. Sin embargo, durante el momento barroco se retalló parte de la cadera al sustituir los brazos por otros articulados. A dicho periodo deben pertenecer las manos, la actual policromía, la peluca y las pestañas postizas. En 1992 fue restaurada por Juan Manuel Miñarro López. Viste saya de brocatel blanco, manto de raso celeste y toca de encaje blanco. A sus plantas hay una media luna de plata con el monograma de María.⁵²

⁵¹ Manuel Jesús Carrasco Terriza, *La Iglesia Mayor de San Pedro de Huelva. Historia de su fábrica*. Huelva: Excma. Diputación de Huelva, 2007, p. 292.

⁵² González Gómez y Carrasco Terriza, *Escultura Mariana...*, p. 69 y Carrasco Terriza y González Gómez, *Catálogo monumental...*, p. 177.

La **Inmaculada Concepción** de la parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción de Bonares es obra de la primera mitad del siglo XVII (Fig. 9). Se trata de una escultura en madera policromada (68 cm de alto, sobre peana de 18 de cm de alto). María se alza sobre tres querubines y la media luna en cuarto creciente. Luce manto azul terciado, que deja ver la túnica color jacinto en el hombro y brazo derechos. Las manos, juntas en oración a la altura del pecho, se desvían ligeramente del eje central. La cabeza, realizada por su distinguido cuello, se inclina levemente hacia el lado contrario. Tan bella composición, de claro sentido ascendente, responde al modelo fijado por Juan Martínez Montañés, tantas veces repetido por sus discípulos y seguidores. Desde el punto de vista morfológico se vincula con la desaparecida efigie de la Purísima del templo sevillano de San Román.⁵³ De hecho, la enorme pericia del escultor, que infunde vida y emoción al simulacro, ha motivado su atribución al círculo de Alonso Cano.⁵⁴ En 1951 fue restaurada por Carlos Bravo Nogales, quien obtuvo un vaciado de la pieza con el que se han realizado numerosas reproducciones. En Huelva, adscritas al círculo del referido Cano, se conservan la de la residencia de PP. Capuchinos de Galaroza y la de Puebla de Guzmán, que ahora comentamos.⁵⁵

La **Inmaculada Concepción** del templo parroquial de Santa Cruz de Puebla de Guzmán fue donada en 1939 por los herederos de Sebastián Vázquez González, antiguo párroco de Almonte (Fig. 10). Es una bella escultura en madera policromada, de hacia 1640-1650, atribuible al círculo de Alonso Cano (69 cm de alto, sobre peana de 32 cm de alto). Tan esbelta figura, de cierto equilibrio inestable, reproduce con leves distinguos la hechura de las aludidas Inmaculadas de Bonares, Galaroza y la desaparecida de San Román de Sevilla. En este ejemplar, en cambio, son dos los querubines situados a los pies de María, que se eleva sobre la media luna con las puntas hacia arriba. La doncella viste túnica blanca con decoración vegetal y un ampuloso manto azul terciado. Al juntar sus manos en oración, las

⁵³ José Hernández Díaz y Antonio Sancho Corbacho, *Estudio de los edificios religiosos y objetos de culto de la ciudad de Sevilla, saqueados y destruidos por los marxistas*. Sevilla: Imprenta de la Gavidia, 1936, p. 123, fig. 67.

⁵⁴ Jorge Bernal Ballesteros, *Alonso Cano en Sevilla*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, Colección Arte Hispalense n.º 11, 1996, p. 117.

⁵⁵ González Gómez y Carrasco Terriza, *Escultura Mariana...*, pp. 47, 54 y 67.

desplaza levemente hacia su izquierda, inclinando la cabeza en dirección contraria. Las onduladas guedejas del cabello enmarcan el rostro, de melancólica expresión e idealizada belleza. El barroquismo de la composición y la armonía de su movimiento justifican la atribución al círculo canesco.⁵⁶

En la iglesia parroquial de San Juan Bautista, en San Juan del Puerto, se expone al culto otra interesante **Inmaculada Concepción**, realizada en madera policromada (192 cm de alto, sobre peana de 28 cm de alto). Esta obra, de carácter monumental, fue donada en el siglo XVIII por el rey Carlos III al convento de PP. Carmelitas de San Juan del Puerto. De ahí pasó con posterioridad a la iglesia parroquial de esta villa. Tradicionalmente se cataloga como obra de Felipe Martínez del año 1676.⁵⁷ La talla, no obstante, evoca las maneras gráciles y delicadas de Alonso Cano. La Inmaculada se yergue sobre una nube atravesada por la media luna con las puntas hacia abajo. Un trío de querubines hace las veces de escabel. María luce túnica marfil con estampación floral y manto azul con ancha fimbria exornada con tallos florales. Una vez más se repite la posición de las manos y la dirección de la cabeza. La escultura fue destrozada en 1936 y restaurada en 1948 por José Rivera García. Este imaginero sevillano, sin alterar demasiado la hechura original, restituyó los ojos de madera, repuso diversos fragmentos del manto, parte de la nube y los querubines.⁵⁸

En la iglesia parroquial de San Sebastián de Higuera de la Sierra se custodia un simulacro de la **Inmaculada Concepción** de la segunda mitad del siglo XVIII, tallado en madera y policromado (100 cm de alto). La Purísima se eleva sobre una media luna con las puntas hacia abajo (Fig. 11). Tres querubines, en posturas variadas y contrapuestas, emergen de una nube que sirve al conjunto de escabel. La Virgen luce traje blanco con estampación floral roja y verde, y aplicaciones de rocallas doradas. Encima viste un manto azul celeste, de amplio y dinámico vuelo. En este sentido, la com-

⁵⁶ Juan Miguel González Gómez, "Círculo de Alonso Cano. *Inmaculada Concepción*", en *Ave María...*, pp. 60-61.

⁵⁷ *Enciclopedia de Orientación Turística 2. Andalucía, Ceuta y Melilla*. Madrid: Publicaciones Técnicas Periódicas, 1978, p. 518.

⁵⁸ González Gómez y Carrasco Terriza, *Escultura Mariana...*, pp. 69-70.

pleja distribución de los paños aporta los apetecidos efectos de clarooscuro al total resultante. Las formas abiertas de esta composición justifican su atribución al círculo de Pedro Duque Cornejo, con cuya Inmaculada cordobesa de Puente Genil (1715) ha sido emparentada. María une sus manos a la altura del pecho mientras baja la mirada con expresiva espiritualidad. En 1971 fue restaurada por Sebastián Santos Rojas, natural de esta localidad onubense.⁵⁹

En Cortelazor recibe culto una interesante **Inmaculada Concepción**, gubiada en madera policromada, correspondiente a la segunda mitad del Setecientos (53 cm de alto, sobre peana de 20 cm de alto). Tan bello ejemplar se expone en el retablo del Crucificado de la iglesia parroquial de Ntra. Sra. de los Remedios. La Virgen se eleva sobre una nube, atravesada por la media luna con las puntas hacia abajo. En dicho escabel selénico aparecen cinco querubines. La ampulosidad de su composición, la riqueza en el tratamiento de los paños y la presencia majestuosa de la figura vinculan esta imagen con el círculo de Benito de Hita y Castillo. En concreto, desde el punto de vista estilístico recuerda a la Inmaculada de la capilla sacramental de la iglesia de Santa Catalina de Sevilla, obra documentada del referido escultor sevillano (1748-1756).⁶⁰

Otra **Inmaculada Concepción** dieciochesca es la que preside la segunda capilla del lado del evangelio de la iglesia del convento franciscano de La Rábida (Fig. 12). Esta escultura en madera policromada (102 cm de alto) procede del convento de San Antonio de Padua de Sevilla. En 1936 fue donada a Fr. Jenaro de Jesús Prieto, guardián del convento de La Rábida. La imagen se alza sobre un rompimiento de gloria con cuatro querubines. María, con las manos juntas en actitud orante, viste túnica blanca con estampación floral. El manto azul, abrochado a la altura del cuello, se abre por los codos para caer a ambos lados creando dinámicos y sinuosos pliegues. La hermosa disposición de esta prenda dibuja

⁵⁹ *Ibíd.*, pp. 55-56.

⁶⁰ *Ibíd.*, p. 51. José González Isidoro, *Benito de Hita y Castillo (1714-1784): escultor de las hermandades de Sevilla*, Sevilla: Caja de Ahorros Provincial San Fernando de Sevilla, 1986, p. 170.

la composición en huso del total resultante. Esta escultura, catalogable como anónima sevillana del Setecientos, fue restaurada por Antonio Castillo Lastrucci.⁶¹

Precisamente, el 7 de junio de 1939, Francisca Saavedra Navarro encargó a este imaginero sevillano una **Inmaculada Concepción** en madera policromada por 6.000 pesetas, dándose 500 a cuenta.⁶² La efigie, de gran tamaño (217 cm de alto), preside la capilla mayor de la iglesia parroquial de la Purísima Concepción de Huelva (Fig. 13). María, en delicado *contrapposto*, se alza sobre una aparatosa gloria de nubes. Dicho escabel está perforado por la media luna, en cuarto creciente, y tachonado por tres querubines. La Virgen luce túnica blanca, con estampación floral en oro, y manto azul con ancha fimbria dorada. Esta última prenda, de agitadas curvas y contracurvas, aportan la indispensable nota dinámica al conjunto escultórico. Castillo Lastrucci es autor de una veintena de esculturas de la Inmaculada, realizadas a lo largo de su dilatada trayectoria profesional. En todas ellas revela el artista sus profundos conocimientos de los grandes maestros del Barroco. En Huelva ejecutó también, en 1955, la del templo parroquial de San Bartolomé Apóstol de Rociana del Condado.⁶³

Otro destacado escultor hispalense de estilo neobarroco es Francisco Buiza Fernández, quien en 1954 firma y fecha una **Inmaculada Concepción** para la parroquial de San Pedro en Santa Olalla del Cala. El precio de esta escultura, elaborada en madera policromada (125 cm de alto), fue de 11.000 pesetas. Se trata de la primera de las dos Purísimas que gubió para la provincia de Huelva, ya que en 1960 realizó otra para la parroquial de Santiago Apóstol de Bollullos par del Condado. En ambos casos, el artista se inspi-

⁶¹ Juan Miguel González Gómez, "El convento franciscano de Santa María de La Rábida. Estudio histórico-artístico y vinculación americana", en Eduardo García Cruzado (coord.), *Actas de las Jornadas de Historia sobre el Descubrimiento de América. Los Franciscanos en el Descubrimiento y Evangelización de América. Tomo II*. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía y Excmo. Ayuntamiento de Palos de la Frontera, 2011, p. 506.

⁶² Archivo particular de Adolfo Arenas Castillo de Sevilla. *Libro de Cuentas de Antonio Castillo Lastrucci*, 7 de junio de 1939, f. 18v.

⁶³ González Gómez y Rojas-Marcos González, *Antonio Castillo Lastrucci...*, t. II, n.ºs I.214 y I.445, pp. 105 y 261.

ra en los modelos sevillanos del Setecientos. María se eleva sobre una nube, donde el imaginero rubrica y data su obra: "FCO. BUIZA. 1954".⁶⁴ Dicho escabel está atravesado por la media luna en cuarto creciente. A las plantas de la Señora aparecen cuatro querubines. Luce túnica y manto con los colores concepcionistas y una aureola de doce estrellas nimba su testa.

Ultimamos este epígrafe con la ***Inmaculada Concepción*** pintada en 1996 por Mario Ignacio Moya Carrasco (Fig. 14). Se trata de un óleo sobre lienzo (270 x 180 cm), encargado por D. Antonio María Pulido Beltrán para la capilla de Ntra. Sra. de la Esperanza en Huelva. Está firmado y fechado en el ángulo inferior derecho: "Moya 96". La obra mantiene la iconografía habitual del tema. La Purísima, elevada en el azul del cielo, se yergue sobre el orbe que, entre nubes, es atravesado por la media luna. Con el pie izquierdo pisa la serpiente. La Virgen, en marcado *contrapposto*, viste túnica blanca y manto azul de amplio vuelo, sujeto con ambas manos a la altura del pecho. Su rostro anhelante mira hacia lo alto, donde sobrevuela el Espíritu Santo en forma de blanca paloma, rodeado por seis querubines. El fondo de gloria, de áureas tonalidades, anuncia la presencia de la divinidad.

En torno a María aparecen otros símbolos iconográficos: a su izquierda, una pareja de ángeles eleva una antorcha, emblema de la Fe; a su derecha, otro ser celestial sujeta un ancla, atributo de la Esperanza; y, sobre éste, revolotea un tercer mensajero divino con un corazón entre sus brazos, en alusión a la Caridad. De este modo figuran las tres virtudes teologales. A las plantas de la Señora, un trío de querubines sostiene un ramo de blancas azucenas, flor que simboliza la pureza inmaculada de la Virgen. El autor, licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla en 1996, insiste en el realismo propio de la escuela pictórica hispalense. No obstante, aborda tan tradicional tema con valentía y personalidad, en una composición moderna de intenso dinamismo y brillante colorido.⁶⁵

⁶⁴ Pedro Ignacio Martínez Leal, *Francisco Buiza, escultor e imaginero (1922-1983)*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 2000, n.ºs 48 y 50, p. 187.

⁶⁵ Manuel Jesús Carrasco Terriza, "Mario Ignacio Mora Carrasco. *Inmaculada*", en *Ave María...*, pp. 62-63.

8. LA INMACULADA FRANCISCANA

Dos son las representaciones que de este modelo iconográfico se conservan en Huelva y su provincia. El primero es un óleo sobre tabla expuesto en un pequeño retablo del templo monacal de Santa Clara, en Moguer (120 x 74 cm). Esta **Inmaculada Franciscana** se cataloga como obra anónima sevillana del último cuarto del siglo XVI. La Virgen aparece en pie con el Niño Jesús en su regazo. Según la visión apocalíptica, se muestra aureolada por un fondo dorado, como vestido del sol, y con la media luna bajo sus pies (Ap. 12,1). Luce túnica color jacinto y manto azul recogido en el brazo izquierdo. Rodean a María los siguientes atributos iconográficos, que alaban su hermosura sin mancha. De izquierda a derecha, comenzando desde la base, se observa una fuente (Cant. 4,12), una palmera (Eclo. 24,14), una rosa (Eclo. 24,14; 50,8), el sol (Cant. 6,10), la luna (Cant. 6,10), un lirio (Cant. 2,1), un ciprés (Eclo. 24,13) y un pozo (Cant. 4,15).

En la parte superior de la composición, dos ángeles coronan a la Virgen como Reina del Universo. Tan enigmática y bella figura es contemplada por San Francisco de Asís, identificable por el hábito y los estigmas. Se representa de medio cuerpo, en posición de tres cuartos y en actitud orante en el ángulo inferior derecho. No es de extrañar, pues, que esta pieza perteneciera al convento moguerense de dicha advocación. Tras la Desamortización de 1835 permaneció en una colección particular hasta 1937, año en que fue donada al referido cenobio de las clarisas.⁶⁶

El segundo ejemplar que reproduce el modelo de la **Inmaculada Franciscana** es la *Virgen de Consolación* de la ermita de Ntra. Sra. del Amparo de Cumbres Mayores, procedente del extinguido convento de Santa Clara de esa localidad (Fig. 15). Esta espléndida escultura en madera policromada, datable en el primer cuarto del siglo XVII, se atribuye con fundamento al imaginero Juan de Mesa (174 cm de alto).⁶⁷ Recientemente se ha pensado en una cronología próxima al año 1619.⁶⁸ María se eleva sobre la media luna apocalíp-

⁶⁶ González Gómez, *El monasterio de...*, 1978, pp. 128-130.

⁶⁷ González Gómez y Carrasco Terriza, *Escultura Mariana...*, p. 353.

⁶⁸ Enrique Pareja López et al., *Juan de Mesa*. Sevilla: Ediciones Tartessos, 2006, pp. 372-373.

tica, escabel selénico que se embellece con dos querubes. Sostiene firme en su brazo izquierdo al pequeño Jesús, cuya presencia insiste en su condición de Virgen y Madre al mismo tiempo. La postura del Niño Dios, en amorosa inclinación hacia María, se adapta con naturalidad al volumen del total resultante. La composición, de marcada verticalidad, se suaviza merced al acertado *contrapposto* de la figura mariana.

La Virgen luce túnica roja, ceñida al talle por un cíngulo; y amplio manto azul decorado con áureas fimbrias y abrochado a la altura del pecho. El tratamiento de ambas prendas, de evidente estirpe montañesina, produce un variado elenco de pliegues, curvas y contracurvas de sugerente virtuosismo. El intenso claroscuro de las telas incrementa la fuerza plástica de la escultura. Cubre su cabellera una elegante toca, que unifica el ritmo de la silueta de la pieza. La belleza corporal del grupo materno-filial y la acertada expresividad de sus rostros se interpretan con la acostumbrada dosis de realismo, propio del arte mesino. Así lo prueban las carnaciones mates, que cobran vida gracias a los apetecidos frescores; y la apagada policromía de la indumentaria.

9. EL TRIUNFO DE LA INMACULADA

Entre las interpretaciones de este asunto en la provincia de Huelva sobresalen cuatro obras, todas del siglo XVIII, en distintos formatos y técnicas. En la parroquial de Ntra. Sra. de Guadalupe de El Almendro se expone un ***Triunfo de la Inmaculada*** en medio punto (Fig. 16). Es un óleo sobre lienzo (140 x 277 cm), de hacia 1765-1780, catalogado como anónimo de escuela sevillana. La escena, simbólica, tiene lugar en un apacible paisaje. El triunfo está representado por una áurea carroza de estilo rococó, que es tirada por dos ángeles enfrentados en actitudes contrapuestas. María se eleva sobre una nube. La acompañan los atributos apocalípticos: media luna bajo sus pies, fondo dorado como vestido del sol y doce estrellas sobre su cabeza (Ap. 12,1). Viste túnica blanca y manto azul ribeteado en oro, sostenido a sus espaldas por un pequeño ángel volandero. La Virgen junta sus manos en oración y mira hacia lo alto, donde surge el Paráclito divino. Se cumple así lo dicho por el arcángel San Gabriel: “El Espíritu Santo vendrá sobre ti, y la fuerza del Altísimo te cubrirá con su sombra” (Lc. 1,35).

A los pies de la Señora se incluyen una corona y un cetro, en alusión al apoyo de los monarcas españoles en defensa de tal privilegio mariano. Baste recordar que el 8 de noviembre de 1760, accediendo a los ruegos del rey Carlos III, Clemente XIII proclamó a la Pura y Limpia Concepción como celestial patrona de todos los Reinos de España y de sus posesiones de ultramar.⁶⁹ Montados también en el carruaje, cuatro doctores y teólogos reconocidos por su piedad mariana y doctrina ensalzan la gloria de la Virgen. Arrodillado se encuentra San Buenaventura, con el hábito franciscano, esclavina cardenalicia y cruz pectoral. Y sedentes figuran Santo Tomás de Aquino, con birrete de doctor; San Bernardo, con hábito cisterciense; y San Ildefonso de Toledo, revestido de pontifical y palio arzobispal. Las ruedas de tan simbólico carruaje aplastan al dragón, que muerde la manzana. El lienzo fue restaurado en agosto de 2004 por Jesús Mendoza Ponce, al participar en la exposición *Ave verum Corpus. Cristo Eucaristía en el arte onubense*.⁷⁰

La portada lateral de la nave del evangelio del templo parroquial de San Juan Bautista de La Palma del Condado se ornamenta con un azulejo trianero de la segunda mitad del Setecientos. En él se representa el **Triunfo de la Inmaculada** y la defensa del Dogma que durante siglos hizo la Orden franciscana. El paño cerámico se divide en dos registros. En el inferior se agrupan cinco figuras. En el centro aparece San Francisco de Asís mostrando sus llagas, de mayor tamaño que los restantes personajes. El seráfico padre fue quien ordenó que, todos los sábados, se cantara la misa de la Virgen en los conventos de su Orden. A su derecha se coloca San Buenaventura, que motivó que la devoción a María se extendiera por toda la Iglesia al disponer que se rezara el Ángelus en toda la Orden. Entre uno y otro, en segundo plano, se halla el beato Juan Duns Scoto, que fue el primero en defender la doctrina de la

⁶⁹Juan Miguel González Gómez y Jesús Rojas-Marcos González, *Simpecados del Rocío: Speculum Reginae Roris*. Sevilla: Pontificia, Real e Ilustre Hermandad Matriz de Nuestra Señora del Rocío de Almonte y Ediciones Tartessos, 2012, t. I, p. 380.

⁷⁰Manuel Jesús Carrasco Terriza, "Anónimo sevillano. *Triunfo de la Inmaculada*", en *Ave verum Corpus...*, n.º 1, pp. 136-137.

Inmaculada Concepción en la Sorbona delante de doscientos teólogos. No en vano es llamado, además de “Doctor Sutil”, “Doctor del Verbo Encarnado” y “Doctor Mariano”.⁷¹

A la izquierda del *Poverello* se ubica San Antonio de Padua, doctor de la Iglesia quien, al hablar de la integridad de María, la denominó “*porta clausa*”. En segundo término asoma la venerable Sor María de Jesús Ágreda, en actitud de escribir. Esta religiosa franciscana concepcionista, gran defensora de la Purísima, siguió en sus escritos al referido Juan Duns Scoto. Los cinco individuos pisan al demonio, en forma de dragón con cuerpo de serpiente.⁷² En el registro superior, en el centro, se eleva la Inmaculada Concepción sobre un fondo dorado y rodeada de nubes y dos parejas de querubes. María, que luce túnica blanca y manto azul, porta en la diestra una lanza con la que asesta el golpe definitivo al maligno.

La capilla del Cristo de los Remedios en la iglesia parroquial de San Antonio Abad de Trigueros era originalmente la capilla sacramental y de la Inmaculada. En el intradós del arco de medio punto que da acceso a la misma se conservan pinturas murales (75 x 120 cm aprox.), también de la segunda mitad del siglo XVIII. Representan el *Triunfo de la Eucaristía* y el ***Triunfo de la Inmaculada***. En la jamba izquierda figura una carroza tirada por un tronco de caballos, guiados por ángeles. Uno de los ángeles de la comitiva sostiene una cartela con la inscripción: “*TOTA PULCHRA ES MARIA*”. En el trono del carruaje se sienta la Virgen Inmaculada, frente a la que aparecen San Ildefonso de Toledo, Santo Tomás de Aquino y otros dos doctores de la Iglesia desaparecidos, que debían ser San Bernardo y San Buenaventura. Tras la carroza caminan Adán y Eva.⁷³ Otra pintura de fines del Setecientos que elogia la ***Defensa del Dogma de la Inmaculada Concepción*** es el óleo sobre lienzo que, en la calle central, se contempla en el segundo piso del retablo mayor de la parroquial de Ntra. Sra. de la Asunción de Aracena.⁷⁴

⁷¹ José María Montes, *Los santos en la historia. Tradición, leyenda y devoción*. Madrid: Alianza Editorial, 2008, p. 307.

⁷² Carrasco Terriza y González Gómez, *Catálogo monumental...*, p. 71.

⁷³ *Ibidem*, p. 226.

⁷⁴ Alberto Oliver et al., *Guía Histórico-Artística...*, p. 57.

Es obvio, a tenor de lo expuesto con anterioridad, que en todas las obras de los artistas plásticos referidos en el presente escrito palpita la preocupación por plasmar el Misterio de la Concepción Inmaculada de María. Así se observa en todos los autores, con independencia del momento cronológico al que pertenezcan, del estilo al que se adscriban y de la elección de uno u otro modelo iconográfico. Sin embargo, es cierto que en el Siglo de Oro se alcanzaron las más expresivas manifestaciones artísticas referidas al tema objeto de nuestro estudio. Buena prueba de cuanto decimos es el siguiente soneto de Lope de Vega, con el que ponemos fin a tan importante parcela de las artes onubenses:

*Virgen pura azucena, lirio en valle,
cándida y limpiamente concebida,
Virgen, donde se mide el sin medida,
preciosa cinta a su divino talle.
Jardín, donde no hay flor que no se halle
de las virtudes, de que estáis vestida,
árbol, en cuya planta esclarecida
la sierpe antigua para siempre calle.
Si Dios se cifra en Vos, ¿qué puede hallarse
para excelencia vuestra, si ésta excede
tanto, que a Dios no deja en qué alargarse?
Cuanto Él puede y Vos sois, aquí se quede,
que como Dios no puede mejorarse,
así de Madre mejorar no puede.⁷⁵*

⁷⁵ Félix Lope de Vega, *Colección de las obras sueltas, así en prosa, como en verso, de D. Frey Lope Félix de Vega Carpio*, Madrid: Editorial Arco Libros, 1989, t. XVI, p. 334.



Fig. 1. *La Sagrada Estirpe*. Moguer. Monasterio de Santa Clara.



Fig. 2. *Santa Ana Triple.* La Palma del Condado.
Colegio de las Hermanas de la Cruz.



Fig. 3. *El Abrazo Místico*. Trigueros. Iglesia parroquial de San Antonio Abad.



Fig. 4. *Virgen Apocalíptica*. Moguer. Monasterio de Santa Clara.



Fig. 5. *Tota Pulchra*. Aracena. Iglesia parroquial de Ntra. Sra. de la Asunción.



Fig. 6. *Tota Pulchra*. Lepe. Iglesia parroquial de Santo Domingo de Guzmán.



Fig. 7. *Inmaculada Concepción*. Huelva. Iglesia parroquial de San Pedro.



Fig. 8. *Inmaculada Concepción*. San Juan del Puerto. Iglesia parroquial de San Juan Bautista.



Fig. 9. *Inmaculada Concepción*. Bonares, Iglesia parroquial de Ntra. Sra. de la Asunción.



Fig. 10. *Inmaculada Concepción.* Puebla de Guzmán. Iglesia parroquial de Santa Cruz.

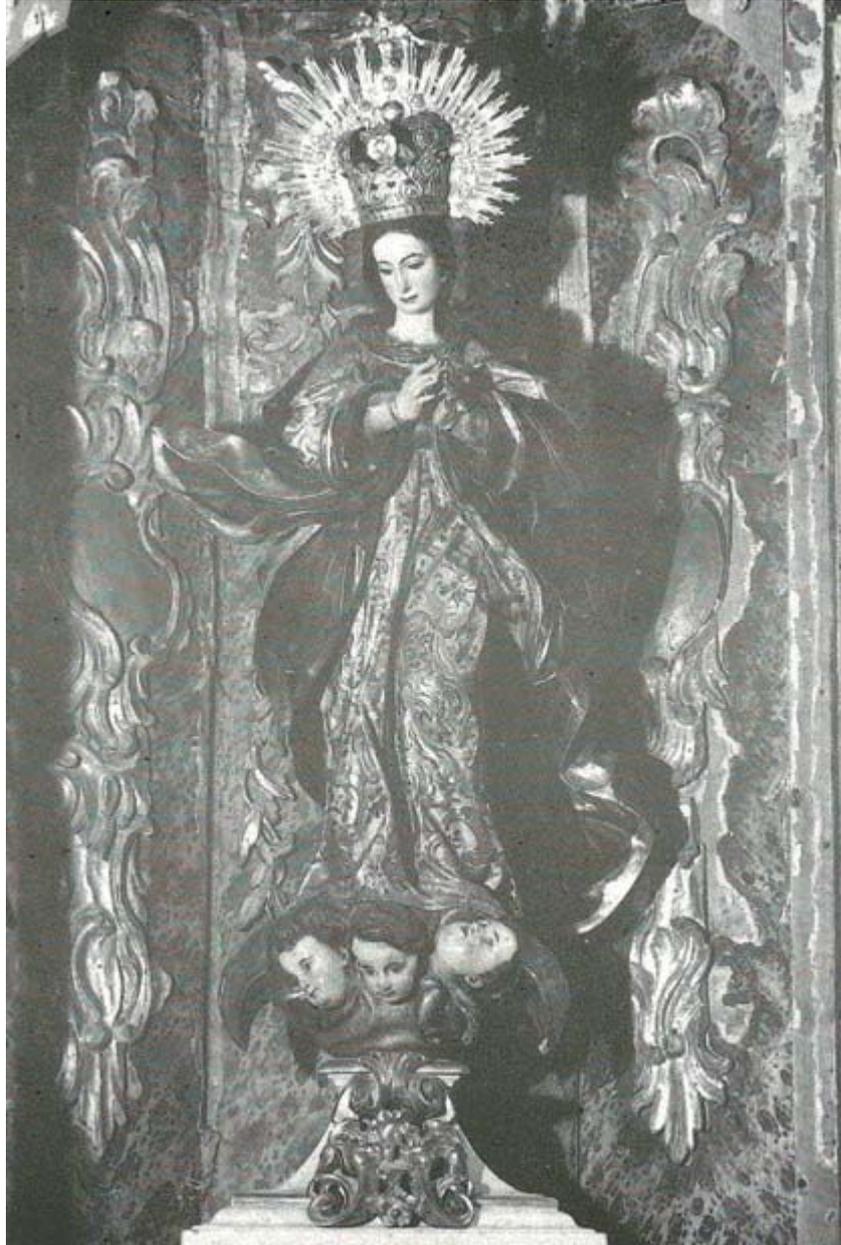


Fig. 11. *Inmaculada Concepción*. Higuera de la Sierra. Iglesia parroquial de San Sebastián.



Fig. 12. *Inmaculada Concepción*. Monasterio de Santa María de La Rábida.



Fig. 13. *Inmaculada Concepción.* Huelva. Iglesia parroquial de la Purísima Concepción.



Fig. 14. *Inmaculada Concepción.* Huelva. Capilla de Ntra. Sra. de la Esperanza.



Fig. 15. *Virgen de Consolación (Inmaculada Franciscana).*
Cumbres Mayores. Ermita de Ntra. Sra. del Amparo.



Fig. 16. *Triunfo de la Inmaculada.* El Almendro. Iglesia parroquial de Ntra. Sra. de Guadalupe.