

## EL CELO ESPIRITUAL Y MILITAR DE LA ORDEN FRANCISCANA Y LA MONARQUÍA HISPÁNICA EN UNA PINTURA DE LA *INMACULADA* DE PEDRO LÓPEZ CALDERÓN

J. ARMANDO HERNÁNDEZ SOUBERVIELLE  
El Colegio de San Luis. San Luis de Potosí, México

Este artículo se centra en analizar la pintura que antiguamente se presentaba como anónima y bajo el título de “Alegoría de la Jerusalén celeste y la orden franciscana” existente en la sacristía de la iglesia de San Miguel en Mexquitic (San Luis Potosí, México). A través del texto damos cuenta de los descubrimientos –basados en fuentes primarias y en el análisis en sitio de la obra– que nos permiten determinar tanto el autor como datar la obra. Se analizan además aspectos tanto formales como iconográficos, dando cuenta del discurso espiritual y militar a través del cual se plantea la defensa del misterio de la Inmaculada Concepción encabezado por la monarquía hispánica y la orden franciscana, proponiendo por tanto, un nuevo título a la misma: “El misterio de la Inmaculada Concepción”.

**Palabras clave:** Inmaculada Concepción; Defensa; Monarquía hispánica; Orden franciscana; San Luis Potosí; Iconografía; Pintura; Siglo XVIII.

### THE SPIRITUAL AND MILITARY ZEAL OF THE FRANCISCAN ORDER AND THE SPANISH MONARCHY IN A PAINTING OF THE *IMMACULATE CONCEPTION* BY PEDRO LÓPEZ CALDERÓN

This article focuses on analyzing the *Allegory of the heavenly Jerusalem and the Franciscan Order*, painting formerly considered to be anonymous, located in the sacristy of the church of San Miguel in Mexquitic (San Luis Potosí, Mexico). The author reports on the findings –based on primary sources and on-site examination of the canvas– that enabled him to determine the artist and date of this painting. He likewise discusses the formal and iconographic aspects of the work, explaining the military and spiritual discourse by which the mystery of the Immaculate Conception was defended by the Spanish monarchy and the Franciscan Order. As a result, a new title is proposed: *The Mystery of the Immaculate Conception*.

**Key words:** Immaculate Conception; Defense; Spanish monarchy; Franciscan order; San Luis Potosí; Iconography; Painting; 18<sup>th</sup> century.

En dirección norponiente de la ciudad de San Luis Potosí (México), se encuentra Mexquitic de Carmona, fundación temprana del Altiplano potosino. Este valle formaba parte del vasto te-

territorio de la Gran Chichimeca, última zona de guerra del septentrión novohispano. Mexquitic tuvo las primeras incursiones misionales hacia 1588<sup>1</sup>, sin embargo, se estableció propiamente como un asentamiento hasta 1589, gracias al programa de pacificación de la Chichimeca encabezado por el capitán Miguel Caldera<sup>2</sup>.

El pueblo se fundó en 1591 bajo el nombre de San Miguel Mexquitic, acaso en honor del santo del capitán Caldera y porque, finalmente territorio de guerra, valía la pena encomendarlo a San Miguel Arcángel, líder de las milicias celestiales. Esta fundación de frontera estuvo influida desde el comienzo por la orden franciscana, ya que la zona pertenecía a la Provincia Franciscana de México, aunque algunos años después se fijaron sus límites eclesiásticos definitivamente dentro de lo que sería el obispado de Michoacán<sup>3</sup>.



Fig. 1. Iglesia de San Miguel Arcángel, Mexquitic de Carmona, San Luis Potosí. Armando Hernández Soubervielle (2009).

Convertido en bastión de la frontera norte del virreinato, fungió también como punto de arranque de futuras expediciones misionales y de sometimiento en el norte novohispano, por lo que en 1593 se construyó un presidio y junto con éste, un convento e iglesia de la orden franciscana. La iglesia se acondicionó lo suficientemente bien para durar hasta 1639, año en el que la mitra de Michoacán concedió licencia para construir la iglesia actual<sup>4</sup>. La construcción muestra hoy en día la sencillez del diseño y la mano de obra inexperta del indígena que trabajó en su edificación, sobre todo en la torre. El frontispicio está solucionado por un arco de medio punto flanqueado por pilastras y cornisamento dóricos, con remates geométricos y tres nichos con los arcángeles Miguel como titular y Gabriel y Rafael en los costados (fig. 1). Contrasta con la sencillez del frontispicio el volumen de sus muros y demás piezas. Digno de destacarse es el ábside de planta octagonal, el cual se encuentra sustentado por cuatro contrafuertes escalonados, recordándonos las reminiscencias medievales de la arquitectura novohispana del siglo XVI.

Siendo un pueblo de frontera y previéndose posibles ataques de parte de los indígenas guachichiles que todavía no aceptaban la paz ofrecida y que merodeaban el territorio, el convento, que en su momento albergaba tanto a frailes franciscanos que partían a evangelizar el norte o vivían en la comunidad, así como a viajeros que pernoctaban en su tránsito entre Zacatecas y San Luis Potosí, fue concebido a principios del siglo XVII como una fortaleza; prueba de esto es el

<sup>1</sup> MONTEJANO Y AGUIÑAGA, R., *San Miguel de Mexquitic*, San Luis Potosí, 1991, p. 10.

<sup>2</sup> MONROY CASTILLO, M<sup>a</sup>. I. *Breve historia de San Luis Potosí*, México, 1997, pp. 84-85.

<sup>3</sup> MONTEJANO Y AGUIÑAGA, *op. cit.*, pp. 27, 49.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 76.

carácter defensivo de la construcción, manifiesto en el volumen de sus muros así como en la presencia, en la parte noreste del convento de los restos de una garita con dos pequeñas ventanas abocinadas, en la que apenas cabe una persona y su fusil, justo en la esquina de los vestigios de un antiguo muro con parapeto, lo cual nos hace pensar en defensas con baluartes y garitas espaciadas en la periferia del convento y presidio para su mayor protección.

Aunque la construcción de la iglesia y convento se había concluido, todavía en el siglo XVIII el interior de éstos no mostraba “la dignidad suficiente”, esto a decir del Dr. Felipe Neri Vallejo, visitador general del obispado de Michoacán. En una visita de carácter oficial hecha en 1735, el Dr. Neri le comentó a fray José de Arlegui y a los congregantes, que era necesario se destinaran fondos para embellecer y dignificar la iglesia con retablos y lienzos, debido a que al hacer el inventario –como era costumbre en este tipo de visitas– de los fieles, los bienes y las alhajas de la parroquia, ésta mostraba mucha pobreza<sup>5</sup>. Las existentes cofradías de la Virgen de los Dolores, de la Purísima Concepción y de San Diego<sup>6</sup>, fueron las que pronto comenzaron el trabajo de vestir los desnudos muros de la iglesia, por lo que para 1744 se menciona ya la existencia de seis altares<sup>7</sup>.

Hoy en día nos encontramos en el interior de la iglesia con una nave sencilla, ya sin los retablos del siglo XVIII, salvo uno en el altar mayor que no corresponde al lugar, ya que, como se anticipó, la forma del ábside es ochavada. Justo en el costado izquierdo del presbiterio, se abre una puerta que da acceso a la sacristía; en el muro noreste de ésta, se encuentra una pintura que es el tema principal de este artículo (fig. 2). El título que han determinado algunos autores debe tener este lienzo en función de la interpretación que han hecho, es el de *Alegoría de la Jerusalén celeste y la orden franciscana*<sup>8</sup>.

El lienzo destaca por dos razones. La primera de ellas es su factura, se trata de una buena pintura en cuanto a dibujo y composición; la segunda es que contiene un programa iconográfico muy intelectualizado y de una retórica rebuscada y enigmática, la cual da una solución poco común a un tema iconográfico frecuente. Se trata en resumen de una alegoría, cuyo tema habremos de descifrar a lo largo del texto, y que permite ubicar a esta pintura dentro del vasto universo temático de obras que se realizaron durante el siglo XVIII, período de importantes y novedosos aportes a la pintura alegórica novohispana<sup>9</sup>. La obra es un óleo sobre lienzo de formato rectangular de aproximadamente 212 por 292 centímetros, que aún conserva un marco dorado con golpes en los ejes y las esquinas. La pieza se encuentra en regulares condiciones ya que presenta muchas ralladuras, y aunque al parecer ha recibido algún tratamiento con anterioridad, éste quizá se reduzca a la aplicación de barniz en la superficie, lo cual ha endurecido el lienzo. No se perciben modificaciones ni al programa, ni al color, aunque ya muestra algún deterioro sobre todo en la parte superior derecha. El primer dato que tenemos de la obra en la sacristía de Mexquitic se encuentra en una relación que se hizo con motivo de los Autos de visita del Dr. Jerónimo López Llergo en 1765 a la parroquia de Mexquitic. Al hacer un inventario de lo que se encontraba en la iglesia y sacristía, se dejó constancia de que existían ya 11 retablos<sup>10</sup>, y

<sup>5</sup> Archivo del Antiguo Obispado de Michoacán (en adelante AAOM), Fondo: Diocesano, Sección: Gobierno, Serie: Visitas, Subserie: Informes siglo XVIII, año 1735, caja 495, expediente 29, f5rv.

<sup>6</sup> *Ibidem*, ff. 6r-7r.

<sup>7</sup> MONTEJANO Y AGUIÑAGA, *op. cit.*, p. 91.

<sup>8</sup> GÓMEZ EICHELMANN, S., *Historia de la pintura en San Luis Potosí*, San Luis Potosí, 1991, Tomo II, pp. 65-66. RUBIAL GARCÍA, A. “Civitas Dei et novus orbis. La Jerusalén celeste en la pintura de Nueva España”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 72, 1998, p. 26.

<sup>9</sup> MAQUÍVAR, M.<sup>a</sup> del C. “La pintura alegórica barroca”, *Pintura novohispana. Museo Nacional del Virreinato*, t. II, México, 1994, p. 39.

<sup>10</sup> AAOM. Fondo: Diocesano, Sección: Gobierno, Serie: Visitas, Subserie: Informes siglo XVIII, año 1765, caja 501, Carp. 56, 22 Fs. El retablo mayor tenía forma de biombo (ajustado a la forma ochavada del presbiterio) y estaba dedicado a San Miguel el central, a la izquierda a la Purísima Concepción y a la derecha a San José; se le sumaban los



Fig. 2. Pedro López Calderón, "El misterio de la Inmaculada Concepción", Óleo sobre lienzo, México 1731. Sacristía de la iglesia de San Miguel Arcángel, Mexquitic de Carmona. Fotografía: Armando Hernández Soubervielle (2009).

que al interior de la Sacristía se encontraban las siguientes pinturas: en la cabecera de la misma un lienzo “en que está descifrado el misterio de la Concepción de Nuestra Señora”, con un marco dorado, de 3 varas y media de largo y dos y tercia de ancho; junto con ésta, 7 lienzos con las imágenes del Santo Ecce Homo, la Natividad de Jesucristo, Nuestra Señora de los Dolores, La Asunción, Nuestra Señora de Guadalupe, San Lorenzo y San Agustín<sup>11</sup>. De esta forma, la relación alude a la pintura que existe aún en la sacristía, además de otorgarnos la clave para comprender la obra: La Inmaculada Concepción.

Hasta el momento la pieza, se ha manejado como anónima en la bibliografía que la ha descrito y analizado<sup>12</sup>; sin embargo, después de examinar detalladamente la pintura, hemos encontrado en el lienzo la firma incompleta y el año en que se realizó (fig. 3), lo que nos ha permitido asignarle autoría y ubicarla temporalmente. La obra está firmada en la parte inferior central del lienzo, cargada hacia el lado izquierdo y siguiendo el borde curvo de una de las divisiones peri-



Fig. 3. Fragmento de firma de Pedro López Calderón. Armando Hernández Soubervielle (2009).

metrales de la composición; una mancha de color rojo impide ver el inicio de la signatura, sin embargo se identifica claramente el remate superior de una letra *C* y enseguida, también con el arranque bajo la mancha, el siguiente enunciado *lderon Fac. Mex.º a. de 1731*. Esta firma y el que se haya realizado en el primer tercio del siglo XVIII, nos conducen a relacionar la obra con Pedro López Calderón<sup>13</sup>, quien estuvo activo durante la primera mitad del siglo XVIII, además

---

dedicados a Jesús Nazareno, Señor del Descendimiento, San Antonio, Ánimas del Purgatorio, Virgen de Guadalupe, San Diego, Señor del Perdón y San Cristóbal.

<sup>11</sup> *Ibidem*, f. 2v.

<sup>12</sup> GÓMEZ EICHELMANN, *op. cit.*, pp. 65-66, y RUBIAL GARCÍA, *op. cit.*, p. 26.

<sup>13</sup> Manuel Toussaint menciona a un Pedro López Calderón y a un Pedro Calderón por separado en su obra, ubicándolos dentro del grupo de pintores secundarios del período, de los cuales afirmó *ninguno es de primer orden*, debemos argumentar en favor del autor de la obra que se encuentra en la sacristía de Mexquitic, que merece, al menos

del hecho de que este pintor fue contratado con cierta regularidad por la orden franciscana en San Luis Potosí<sup>14</sup>. Actualmente, se conservan dos pinturas suyas en la sacristía del templo de San Francisco de la capital potosina; se tratan de un *Beato Martín de Aguirre* y un *San Felipe de Jesús*, además de que se le atribuye una *Promesa de jubileo en la Porciúncula* existente en el presbiterio. En el Museo Regional Potosino, otrora parte de este convento franciscano, se encuentran cuatro pinturas del mismo autor que correspondían a una serie dedicada a la vida de la Virgen que formaba parte del dicho convento<sup>15</sup>. En algunas de estas obras encontramos que el pintor firmó como Pedro López Calderón y en otras, como Pedro Calderón simplemente, aunque manteniendo la misma morfología en los rasgos de la firma, en particular en la terminación de la letra C, mismos que se aprecian en la firma de la obra que nos ocupa. Otro dato a señalar es que las firmas existentes en la serie de la vida de la Virgen del Museo Regional Potosino, terminan con el uso del imperfecto del indicativo *Fac<sup>t</sup>* (faciebat), la referencia a México y el año de 1731, al igual que en la pintura existente en Mexquitic.

Es de momento muy poca la información con que contamos para construir una biografía de López Calderón, sin embargo tenemos noticia de que se trató de un maestro pintor radicado en México a principios del siglo XVIII, que fue diputado mayor de la cofradía e imagen de Nuestra Señora del Socorro del gremio de pintores, cita en el convento de San Juan de la Penitencia, en la ciudad de México, y que fue terciario de la orden de san Agustín<sup>16</sup>. López Calderón al parecer encontró un nicho de trabajo en el norte del virreinato y en especial con la orden franciscana, prueba de ello es la presencia de un *San Juan Nepomuceno* que perteneció al convento de propaganda Fide en Guadalupe, Zacatecas y otro *San Juan Nepomuceno* y un *San Nicolás de Bari* en Durango. Además de estas obras sabemos de una *Cena* existente en la iglesia de San Fernando, México, y otro *San Juan Nepomuceno* firmado en aquella ciudad en 1723. Se sabe también que en 1726 valuó las pinturas que habían pertenecido al capitán don Nicolás de Eguiara y Egueren, y en 1729 las de don Gaspar Madrazo Escalera, marqués del Valle de la Colina<sup>17</sup>; y que junto con Antonio de Torres, en 1722, valuó los cuadros que habían pertenecido al maestro tirador de oro, don Pedro de Palacios<sup>18</sup>. Esta última referencia nos da una idea de los maestros con los que pudo convivir López Calderón, como fueron el referido Antonio de Torres y su contemporáneo Miguel Cabrera. Sabemos de sobra la importancia de Antonio de Torres para la orden franciscana en San Luis Potosí<sup>19</sup>, y que éste estaba emparentado con los pintores Juan y Nicolás Rodríguez Juárez<sup>20</sup>, lo cual posiciona a nuestro pintor en la estela de la influencia de los Rodríguez Juárez e incluso de maestros renombrados como Juan Correa<sup>21</sup>.

El lienzo muestra una paleta muy rica, sobre todo en el contraste que existe entre los claros-curos de las cuatro esquinas en contraposición de la iluminación de la parte central –recurso de la pintura dieciochesca novohispana–, donde resaltan los rojos y ocre, así como el tradicional

---

por composición y temática, todos los elogios. Véase: TOUSSAINT, M., *Pintura Colonial en México*, México, 1990, pp. 150-152.

<sup>14</sup> MORALES BOCARDO, R., *El Convento de San Francisco de San Luis Potosí. Casa Capitular de la Provincia de Zacatecas*, San Luis Potosí, 1997, p. 490.

<sup>15</sup> *Idem*.

<sup>16</sup> VARGAS LUGO, E. *Juan Correa. Su vida y su obra. Cuerpo de documentos, Tomo III*, México, 1991, p. 28.

<sup>17</sup> TOUSSAINT, *op. cit.*, p. 152.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 151.

<sup>19</sup> MORALES, *op. cit.*, p. 461.

<sup>20</sup> RUIZ GOMAR, R. “Noticias en torno al pintor Antonio de Torres en el Archivo del Sagrario Metropolitano”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 60, 1989, p. 231.

<sup>21</sup> Durante su desempeño como diputado de la cofradía del gremio de pintores, estaba en la mayordomía de la misma el nieto de Juan Correa, Felipe, por lo que bien pudo conocer tanto a su padre, Miguel, y al propio Juan Correa.

azul plomizo del fondo. La composición de la obra está manejada como sigue: el lienzo fue dividido en cuatro zonas, marcadas por una línea imaginaria vertical y otra horizontal, que definen el espacio en grupos de personajes específicos; en los cuatro ángulos se encuentran cuartos de círculo que semejan murallas –una de ellas almenada–, dentro de las cuales se hallan entre cardos, igual número de representaciones animales de muy buena factura: un carnero, un escorpión, un sagitario y un toro, en clara alusión zodiacal; en este punto es de destacar el manejo de claroscuros en la solución de los personajes descriptos. Al centro, en la parte inferior, una quinta división semicircular (donde se ubica la firma). En torno a las divisiones, una muralla de forma romboidal flanqueada por doce torres de las que surgen igual número de personajes: tres reyes y tres militares a la derecha, y seis personajes de la jerarquía eclesiástica a la izquierda. Los cuatro lados de la muralla hacen frente a las esquinas donde se encuentran los personajes zodiacales. Un análisis preeliminar nos permite inferir que el sentido del lienzo es beligerante: la muralla y sus personajes mantienen una actitud defensiva ante la asechanza de los elementos antagonistas que los circundan por las cuatro esquinas; de qué y a quién protege esta muralla, serán el núcleo simbólico de esta obra.

El conjunto zodiacal se ubica de la siguiente forma: en el ángulo inferior derecho se encuentra entre abrojos el signo de Tauro, cuyos cuernos son a su vez espinos; lo complementa un mote<sup>22</sup>: *Taurus, Rubus, Obstinatio* (Tauro, obstinación entre zarzas). Este signo de tierra regido por el planeta Saturno<sup>23</sup>, representa la fuerza bruta y la obstinación<sup>24</sup>. En el ángulo inferior izquierdo se encuentra el signo de Sagitario, correcta representación del centauro mítico en el momento que tensa su arco cargado de ramos tortuosos y apunta al centro del lienzo; lo complementa el mote *Sagittarius, Spinæ Præsumptio* (Sagitario, presunción espinosa); el signo de fuego cuyo planeta regente es Marte<sup>25</sup>, representa a los no creyentes, a los herejes y al hombre dividido, simbolizando las pasiones salvajes y los excesos<sup>26</sup>. En el ángulo superior derecho se ubica el signo de Escorpión, el que más dificultades de valoración presenta en la obra, debido al oscurecimiento que ha sufrido el óleo en esta parte; no obstante, se puede apreciar el detalle de que sus patas se convierten a su vez en espinas y raíces, y que levanta su aguijón en actitud de ataque; lo complementa el mote *Scorpius, Tribuli, Deceptio* (Escorpión. Espejismo entre abrojos); el signo de agua regido por Venus<sup>27</sup>, tiene que ver directamente con la envidia, la traición, el engaño y el odio<sup>28</sup>. Finalmente, en el ángulo superior izquierdo el signo de Capricornio, también de buena factura, con la inscripción *Capricornus, Junci, Obcecatio* (Capricornio, cegado por ortigas), signo de tierra, regido por Saturno<sup>29</sup>, que tiene que ver con los herejes, pecadores y los condenados al juicio final<sup>30</sup>. Todas estas alegorías de la obstinación, la presunción, la decepción-ilusión y la obcecación-ceguera, se encuentran entre espinos y zarzas; esto lo podemos relacionar con Isaías<sup>31</sup>, profeta del Antiguo Testamento quien prefigura el nacimiento de la Virgen y el asedio a Jerusalén, de cuyas tierras dice, serían asoladas *con flechas y arcsos*, cubriéndose de

<sup>22</sup> El mote, que generalmente viene escrito en latín, intenta resumir brevemente lo expresado en la imagen a la que se vincula. Cfr. Sebastián, S., *Emblemática e Historia del Arte*, Madrid, 1995, pp. 12-16

<sup>23</sup> Esto de acuerdo a la teoría de los elementos de Raimundo Lulio, cuyos estudios fueron ampliamente aceptados por los franciscanos y que influyeron de forma decisiva en la conformación de la doctrina de la Inmaculada Concepción. Para la teoría de los elementos, véase YATES, F. A. *Ensayos reunidos I, Lulio y Bruno*, México, 1996, pp. 23 ss.

<sup>24</sup> FERGUSON, *Signs and symbols in Christian art*, New York, 1961, p. 13.

<sup>25</sup> YATES, *op. cit.*, p. 25.

<sup>26</sup> FERGUSON, *op. cit.*, p. 14.

<sup>27</sup> YATES, *op. cit.*, p. 25.

<sup>28</sup> IMPELLUSO, L., *La naturaleza y sus símbolos. Plantas, flores y animales*, Barcelona, 2003, p. 283.

<sup>29</sup> YATES, *op. cit.*, p. 25.

<sup>30</sup> FERGUSON, *op. cit.*, p. 19.

<sup>31</sup> Que en la pintura que analizamos aparecerá referido en otras leyendas. *Infra*.

*malezas y espinas y no tendrán ya para resguardo el terror de las espinas y las zarzas*, quedando la tierra servible *sólo para bueyes y redil de ganados*<sup>32</sup>. De esta manera, los signos del zodiaco, en su majada, cubiertos entre malezas, espinas, arcos cargados de ramales, ortigas y zarzas, están en franca posición de ataque, asediando la parte más importante de la pintura, ubicada dentro de la muralla.

En la parte central del lienzo se encuentra un huerto circundado por la composición arquitectónica de forma romboidal, que hace las veces de una muralla vista en perspectiva superior. La muralla está representando a Jerusalén, tal y como lo confirma la palabra *Hiero-salem* que está dividida en el arco de la entrada superior que se aprecia en el muro, lo cual refuerza el que se haya considerado el pasaje de Isaías, respecto del asedio a la ciudad de Jerusalén, para esta pintura. La muralla cuenta con ocho puertas visibles, tres en cada uno de los flancos superiores, una en la parte superior y otra en la parte inferior que es la más próxima a nosotros. Esta última puerta es un arco de medio punto en cuyas dovelas se aprecia la inscripción *civitas solis vocabitrvna (sic)* (Sólo una será llamada Ciudad del Sol), tomada del versículo de Isaías quien habla del juramento que harían las cinco ciudades de Egipto al Señor de los Ejércitos, de las cuales sólo una sería llamada Ciudad del Sol<sup>33</sup>, manifestando con esto que la verdadera ciudad del Sol es Jerusalén, la cual vio nacer al Verbo encarnado en María, que es representado a su vez como un Sol, formándose el trinomio: María-Sol (Jesús)-Jerusalén. Dentro del arco una puerta levadiza parece cerrarse y bajo de ésta se aprecia la frase *Porta hæc clausa erit: non aperietur et VIR non transibit per eam, &c.* (Esta puerta ha de estar cerrada; no se abrirá ni entrará por ella hombre alguno, etc.), la cual hace alusión al libro de Ezequiel, en el capítulo que habla sobre el destino de la puerta oriental<sup>34</sup> y en la que se prefigura a su vez la virginidad de María, siendo un atributo de la *Tota Pulchra*. En el canto de la puerta se lee la frase *Adam & Eva*; es decir, que la muralla se cierra y aísla del pecado de los padres primigenios a la habitante principal del huerto; huerto que por otra parte, y en claro simbolismo virginal, ningún varón podrá pasar jamás. Las alusiones a la Virgen y la forma de la muralla, hacen que esta última, por extensión, se convierta en una especie de mandorla de connotación femenina-maternal en virtud de sus atributos cerrados y continentales. La puerta está rematada por un par de leones que custodian el escudo franciscano de las cinco yagas. Rematando el escudo se encuentra un globo terráqueo coronado por una cruz, en cuyo espacio se localiza la frase: *radix zeli radiat* (la raíz del cielo irradia); la palabra cielo se ubica justo en el globo terráqueo haciendo alusión al trabajo del grupo de franciscanos que fue pintado en el interior de la muralla.

La puerta superior —única abierta en la pintura— está compuesta por un arco flanqueado por dos torreones con sendas inscripciones, la una *gratia* y la otra *gloria*, mientras que el arco contiene la frase *porta aurea*. A través del arco aparece una representación del Espíritu Santo que baña con su *spiraculum VITÆ* (soplo de vida), a dos grupos de frailes franciscanos que trabajan la tierra y a cuyos costados florecen tres lirios, lo que nos hace recordar a fray Gil, el de las *Floreциllas* de San Francisco, quien con su báculo golpeó tres veces la tierra a la vez que afirmaba acerca de María “Virgen antes, en y después del parto”<sup>35</sup>, haciendo crecer con cada golpe un lirio. Tras de ellos se ven dos maquetas de ciudades dentro de la muralla, las cuales llevan el mote *Radicavi in Populo honorificato* (Arraigué en un pueblo glorioso), que es una frase extraída del libro de Eclesiástico<sup>36</sup>, que manifiesta el deseo de Dios Padre de que el Verbo eterno en-

<sup>32</sup> Isaías VII, 10-25.

<sup>33</sup> Isaías XIX, 18.

<sup>34</sup> Ezequiel XLIV, 1-2. El versículo continúa *...porque ha entrado en ella Yavé, Dios de Israel; por lo tanto ha de quedar cerrada, aun para el príncipe.*

<sup>35</sup> Florecillas de San Francisco. La vida de San Gil. Capítulo XII.

<sup>36</sup> Eclesiástico XXIV, 14-16.

carne y more en la ciudad santa de Jerusalén, donde está su trono. De esta forma, la morada del Verbo será María, y en clara alegoría, los elegidos para su resguardo, serán los franciscanos. Al mismo tiempo el *spiraculum VITÆ*, baña a un bebé que florece literalmente de un lirio central. El lirio emerge tras de un sol radiante, bajo del cual brotan sus raíces, las que a su vez están celosamente regadas, quitadas de abrojos y trabajadas, por los dos grupos de franciscanos referidos. El sol nos recuerda también el versículo del Cantar de los Cantares: “¿Quién es ésta que surge cual la aurora, bella como la luna, brillante como el sol...?”<sup>37</sup> justo como el bebé que surge del lirio bañado por el Espíritu Santo e iluminado por el Sol. En las caras interiores visibles de la muralla se aprecian las siguientes frases: *Vemer tuus sicut acervus tritici vallarus liliis etc.* (tu vientre como acervo de trigo cercado de lirios) y *Sicut lilium inter spinas sic Amica mea inter filias* (Como lirio entre espinas es mi amada entre las doncellas); ambas relacionadas con la prefiguración de la Virgen María en el Cantar de los Cantares<sup>38</sup>; libro cuyas explicaciones erótico-místicas fueron utilizadas con mucha frecuencia por los misioneros franciscanos<sup>39</sup>. En la representación plástica, el autor logró conjuntar dos elementos disímiles: Jerusalén –claramente simbolizada tanto por el nombre dado a la muralla como por las alusiones bíblicas– y la representación del *Hortus conclusus*, es decir, la representación absoluta de la virginidad de María. La Jerusalén deseada y elegida por el Padre para que arraigue su Hijo, ha sido traducida como la virginidad de María mediante el empleo intersistémico de diferentes pasajes bíblicos. Jerusalén es así el *Hortus conclusus*. La Biblia Mariana lo puede resumir claramente: *Beata Virgo est omni Sancto Paradisi*<sup>40</sup>. El programa representa, de forma intelectualizada, la doctrina de la Inmaculada Concepción de María. El *hortus conclusus*<sup>41</sup> aquí simbolizado, es una prefiguración obtenida en el Antiguo Testamento de la futura virginidad de María, pero también de su concepción inmaculada. Las dos puertas, la una que se cierra y la otra abierta, tienen que ver con el pasaje de los Evangelios Apócrifos en el que, tras la petición hecha por San Joaquín y Santa Ana, de que les fuese concedido procrear a pesar de su avanzada edad, les es prometido tener una hija a quien llamarían María, fruto no de la pasión, sino regalo de la providencia<sup>42</sup>; promesa que sellarían ambos padres con un abrazo bajo la puerta áurea<sup>43</sup>. Pasaje descrito en la pintura que analizamos, donde la *gracia* y la *gloria* de Dios flanquean la *puerta áurea* que se abre de lleno para permitir la entrada del Espíritu Santo que insuflará de vida al bebé que nace del lirio central y que no es otro sino María. El lirio –que entre cardos es representación de la Inmaculada Concepción<sup>44</sup>– del cual brota la recién nacida, lleva en sus pétalos la leyenda *SINE LABE VIRGO* (Virgen sin mancha) (fig. 4), lo cual confirma la representación de la Virgen en su nacimiento, y que por la puerta áurea, el único que tiene acceso franco, es el Espíritu Santo, el cual entra confirmando que la futura madre del Salvador quedaba preservada del pecado original.

Lo que resulta muy particular de esta pintura es la representación de una Virgen de la Inmaculada Concepción recién nacida, y no como suele representarse, ya joven y rodeada de excelencias y símbolos lauretanos; con esto, el pintor se ha remontado a través del programa iconográfico al momento mismo de la natividad de María y al instante en que le es concedido nacer sin la mancha del pecado original, preconizando a su vez la virginidad de María en el momento de

<sup>37</sup> Cantar de los Cantares VI, 9.

<sup>38</sup> Cantar de los Cantares VII, 2 II, 2.

<sup>39</sup> BÁEZ RUBÍ, L. “Hacia un discurso de lo femenino en la Iconografía mística de la Nueva España”, *Miradas disidentes: géneros y sexo en la historia del arte*, México, 2007, pp. 22-23.

<sup>40</sup> *Biblia Mariana*, Génova, 1749, p. 219.

<sup>41</sup> Cantar de los Cantares IV, 12.

<sup>42</sup> *Evangelios Apócrifos*, México, 1995. Protoevangelio de Santiago, Cap. IV, 1-3.

<sup>43</sup> *Ibid.*, El Evangelio de la Natividad de María, Cap. III, 4; IV, 2.

<sup>44</sup> FERGUSON, *op. cit.*, p. 33.



Fig. 4. “El misterio de la Inmaculada Concepción” (detalle: *Sine Labe Virgo*). Armando Hernández Soubervielle (2009).



Fig. 5. “El misterio de la Inmaculada Concepción” (detalle: Triada eclesiástica). Armando Hernández Soubervielle (2009).



Fig. 6. “El misterio de la Inmaculada Concepción” (detalle: Triada real). Armando Hernández Soubervielle (2009).

la concepción y nacimiento de Jesús, logrando con ello una alegoría poco común en el arte hispanoamericano en cuanto a los elementos compositivos, no así en cuanto al tema.

El misterio de la Inmaculada Concepción de María y su prefiguración como futura madre virgen de Jesús, representado aquí en un solo momento como fortaleza mística (Jerusalén-*Hortus conclusus*), es defendido por una serie de personajes que habitan los torreones de la muralla, la cual en sí misma nos recuerda el pasaje que dice, *si es como un muro, edifiquémosle encima baluartes de plata, si es como una puerta, reforcémosla con tablas de cedro* del Cantar de los Cantares<sup>45</sup>, en el que se prefigura la imagen de la Virgen y en este caso, la defensa que de ella se debía hacer. Algunos personajes portan un atributo iconográfico, y todos, un lirio en sus manos, como muestra de la defensa que del misterio inmaculista hacen. En cada costado de la muralla, se observan tres torres y un personaje de medio cuerpo en cada una de ellas.

En el muro inferior izquierdo las tres jerarquías superiores de la Iglesia: San Pedro con tiara papal y el par de llaves que lo identifica, su torre es la que flanquea la puerta que se cierra simbólicamente al pecado original y lleva la inscripción *murus* (fig. 5). Enseguida, un personaje con atributos cardenalicios con un documento sobre su torre, se puede tratar del cardenal-obispo franciscano San Buenaventura, quien fue uno de los más tenaces defensores del misterio de la Inmaculada Concepción. La tercia eclesial la complementa el Doctor de la Iglesia San Agustín, quien en sus escritos acerca del pecado original, proponía que éste era transmitido a través de la concupiscencia de los padres, y aquí, al no existir ésta, San Agustín se manifiesta como un testigo de fe de la Inmaculada Concepción, tal y como lo manifestó en sus escritos al hablar del pecado original: “exceptuando a la Santísima Virgen María, acerca de la cual, por el honor debido a Nuestra Señora, cuando se trata de pecados, no quiero mover absolutamente ninguna cuestión”<sup>46</sup>. La tercia eclesial encara al Sagitario: frente a la herejía: la jerarquía eclesial.

En el muro inferior derecho nos encontramos con la jerarquía superior del mundo seglar, representada por una triada real (fig. 6). El primero de ellos está coronado como emperador, porta una espada en su diestra y una capa con la flor de lis bordada, bajo la cual se aprecia una armadura, con la inscripción *antemurus* en su torre, la cual flanquea la puerta de acceso, siendo así par de San Pedro. En una primera aproximación podríamos considerar que este personaje representa al monarca en turno, Felipe V, primero de los reyes de la Casa de Borbón —la flor de lis así nos lo indica—. Enseguida vemos otro rey, éste con corona radiada de ocho puntas, su capa de armiño y cetro, y la significativa orden del *toisón de oro* vinculada a la casa de Austria; el personaje podría representar a Felipe IV, quien consiguiera el derecho de celebrar de precepto el Oficio y Misa de la Virgen de la Inmaculada Concepción sobre España y sus dominios; siendo además este rey uno de los protagonistas en la conquista de la decretal *Sanctissimus*, otorgada el 24 de mayo de 1622 y promulgada por la Suprema Congregación de la Inquisición con la aprobación de Gregorio XV, la cual prohibía cualquier afirmación privada que sostuviera que la Virgen fue concebida en pecado<sup>47</sup>. Finalmente un tercer rey, con corona mural y hacha en la diestra; siguiendo una estricta lógica se trata de un rey visigodo, acaso San Hermenegildo, quien abjuró de los arrianos abrazando la fe católica. Se forma así una tercia que representa el linaje real de España desde sus antecedentes visigodos, pasando por la monarquía de los Habsburgo y llegando a los Borbones, y con ello un discurso político en una pintura inmaculista que recordaba el enlace de la estirpe real de España y los compromisos que había adquirido desde la antigüedad<sup>48</sup>. Se liga así esta obra a la

<sup>45</sup> Cantar de los Cantares, VIII, 9.

<sup>46</sup> San Agustín, *Obras completas* (BAC), T. 6, cap. 36, Madrid, 1948.

<sup>47</sup> STRATTON, S., *The Immaculate Conception in Spanish Art*, Nueva York, 1994.

<sup>48</sup> CUADRIELLO, J. “La visualización geopolítica de la Inmaculada. Apología, intencionalidad y socialización de las imágenes”. Manuscrito facilitado por el autor. La versión impresa se encuentra en inglés en el catálogo *Sacred Spain. Art and Belief in the Spanish World*, Indianapolis, 2009.

tradición de patentizar la participación de la monarquía en consorcio con otros sectores<sup>49</sup>, en este caso con la orden seráfica, formando parte del discurso apologético hacia la imagen sagrada de la Inmaculada. Se alegoriza así la alianza entre la monarquía española y la orden franciscana y se enlaza al mismo tiempo la dinastía monárquica con la propia realeza marial<sup>50</sup>. La tercia real se opone a Tauro: ante la fuerza bruta y la obstinación: la sabiduría de los monarcas españoles.

De esta forma, tanto religiosos como seculares, líderes de diferentes épocas, se convierten en los muros que salvaguardan una doctrina fundamentada en uno de los conceptos más abstractos de la cristiandad y más defendidos por la monarquía hispánica: la Inmaculada Concepción de la Virgen.

En el muro superior derecho, hombres de armas, el primero de ellos con sombrero de ala y pluma, portando un fusil; después un fraile con un mazo y finalmente, un caballero con armadura, escudo y yelmo. El culto a la Inmaculada Concepción en España siempre estuvo ligado a la milicia desde diferentes aspectos: en 1433, por ejemplo, el General de Artillería de los Reyes Católicos, Francisco Ramírez, fundó hospitales y monasterios dedicados a la Inmaculada Concepción, convirtiéndose posteriormente esta advocación mariana en la patrona de la artillería española. El 12 de febrero de 1623, el Papa Urbano VIII promulgó la bula *Imperescrutabilis divinorum* en la que autorizaba la erección de la *Milicia Cristiana de la Concepción de Santa María Virgen Inmaculada*, orden militar dirigida por los franciscanos y dedicada a la Inmaculada Concepción<sup>51</sup> que se instituiría en España en 1624, durante el reinado de Felipe IV. Este grupo de personajes armados hacen frente al Escorpión: contra la acechanza, la traición, el odio y el engaño: las armas.

En el muro superior izquierdo, la jerarquía clerical menor: una monja portando un cirio encendido, enseguida un fraile con báculo abacial y por último, un presbítero con cruz pastoral; todos los cuales encaran al Capricornio: frente al pecado, la fe.

Detalle interesante es que las torres sobre las cuales sobresalen los personajes, tienen cinco ventanas cada una, en acomodo similar al escudo de yagas de la orden franciscana que se aprecia sobre el arco de la puerta inferior, es decir, las torres tienen el escudo franciscano implícito con lo que se termina de afirmar de forma simbólica que la defensa del misterio inmaculista descansa sobre bases franciscanas.

En el caso de España, el culto a la Inmaculada Concepción tiene su comienzo en los albores del siglo XIII, auspiciado por Jaime I de la Casa Real de Aragón, quien abrazó la doctrina inmaculista oficializándola en todo el reino aragonés, que incluía a Cataluña, Valencia y Mallorca. A la par de Aragón –que pronto extendería su influencia en el resto de la península ibérica– tenemos a los franciscanos<sup>52</sup>, quienes habían aceptado la doctrina inmaculista principalmente por la influencia de uno de sus más fervorosos defensores, Duns Escoto. El *Doctor sutil*, como fue conocido este franciscano escocés, sostenía que la Virgen había sido concebida sin mácula, es decir, sin el pecado original con el que todos los hombres nacían; esta postura tenía como finalidad *hacer aun más evidente la presencia del pecado en los hombres*<sup>53</sup>. Otro personaje fundamental en el hecho de que los franciscanos abrazaran la doctrina inmaculista y que ésta cimentara fuertemente en España, fue el mallorquín Raymundo Lulio, el *Doctor Illuminatus*, quien se hiciera terciario de la orden franciscana y cuyas enseñanzas y escritos influyeron de forma determinante en la Casa de Aragón, en especial para que la doctrina inmaculista no sólo se mantuviera sino que creciera en toda España. Sus escritos que fundamentalmente buscaban la conversión de la

<sup>49</sup> *Idem*.

<sup>50</sup> *Idem*.

<sup>51</sup> STRATTON, *op. cit.*

<sup>52</sup> Quienes habían incluido la fiesta de la Inmaculada Concepción en el Concilio de la Orden de 1263, en Pisa.

<sup>53</sup> RUBIAL, *op. cit.*, p. 8.

gente a través de la razón, manifestaban en varios de sus pasajes la aceptación de la doctrina de la Inmaculada, como lo era la analogía que realizó en su *Libro Felix o Maravillas del Mundo*, en el cual un eremita le explica a Félix, el protagonista del libro, el carácter inmaculado de María, usando en parte su teoría de los elementos: *en todo cuerpo compuesto por los cuatro elementos, un elemento entra en otro elemento sin que ninguno de ellos corrompa al otro*<sup>54</sup>; o el *Liber principiorum theologiae*, terminado antes de 1274, en el que se refirió a la Virgen como *beatae Virginis Mariæ sine labe conceptæ*<sup>55</sup>. A ellos se suma Amadeo de Portugal con su *Apocalipsis Nova*, y bajo cuya tutela espiritual el papa franciscano, Sixto IV, estableció la fiesta universal de la Inmaculada<sup>56</sup>. No obstante contar con excelentes pensadores como Duns Scoto, San Buenaventura, Lulio y Amadeo de Portugal, la corriente inmaculista de la orden seráfica tuvo opositores muy importantes, sobre todo a partir de 1387, cuando en la Universidad de París comenzaron las discusiones en torno a la concepción inmaculada de María entre franciscanos inmaculistas fundamentados en los escritos de Duns Escoto y San Buenaventura, y dominicos maculistas cuya argumentación se basaba en la posición de Santo Tomás de Aquino, quien afirmaba que la gracia de la santificación en María significaba que fue preservada del pecado original después de la concepción y antes del nacimiento de Jesús<sup>57</sup>.

El uso de signos del zodiaco en esta obra, nos remite necesariamente a algunas obras de los pensadores inmaculistas, en particular los escritos de Lulio, quien en su teoría de los elementos le atribuyó a cada uno de los signos del zodiaco un elemento y un planeta como ya hemos visto. En este caso, los planetas regentes de los signos zodiacales representados en la pintura, aluden a propiedades negativas, como Marte, relacionado directamente con la guerra y el conflicto; Saturno, con la melancolía y la noche; y finalmente Venus, relacionado en su aspecto negativo con la concupiscencia, la cual estaba ligada directamente con la idea maculista que le asignaba el pecado original a María.

Existe un detalle más con los signos zodiacales, y tiene que ver con el mote que los acompaña. En la *Suma de Teología* de Santo Tomás de Aquino, aparece una alusión directa a la *Præsumptio*<sup>58</sup> la cual, a decir del santo dominico, consiste en un pecado gravísimo contra el Espíritu Santo<sup>59</sup>. Santo Tomás de Aquino determina que una de las formas de la presunción es aquella que se desvía por falsa apreciación acerca del poder y ayuda de Dios<sup>60</sup>. El hecho de encontrar este mote acompañando el signo zodiacal de Sagitario, nos remite a la utilización de las propias palabras de Santo Domingo para designar una actitud que el dominico señalaba como pecaminosa y en contra del Espíritu Santo en su *Teología* y que, de alguna manera ponía en práctica –y en consecuencia los dominicos maculistas– al no aceptar la doctrina de la Inmaculada Concepción presumiendo y asegurando que: “Dios puede haberlo hecho, pero no es conveniente, no era necesario que en la descendencia concebida la santidad fuese algo inmediato... por ello no se concedió ni a la Bienaventurada Virgen ni a nadie que no fuese Cristo”<sup>61</sup>. Esta postura resultaba para los inmaculistas una *falsa apreciación* –una presunción– *del poder de Dios*, faltando con ello al Espíritu Santo. Esto no era nuevo, ya con anterioridad los franciscanos habían esgrimido argumentos tomistas para defender una doctrina por él criticada: en las primeras discusiones

<sup>54</sup> LULIO, R., *Libro Felix o Maravillas del Mundo*, Mallorca, 1750, pp. 74-75.

<sup>55</sup> STRATTON, *op. cit.*

<sup>56</sup> MÚJICA Pinilla, R., *Ángeles apócrifos en la América virreinal*, Lima, 1996, p. 61.

<sup>57</sup> STRATTON, *op. cit.*

<sup>58</sup> AQUINO, T., *Suma de Teología*, Madrid, 1990, Tomo III, Parte *Secunda Secundae*, Tratado de la Esperanza, Cuestión 21, p. 193.

<sup>59</sup> *Idem.*

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 194.

<sup>61</sup> STRATTON, *op. cit.*

entre los discípulos de Santo Tomás y los seguidores de Duns Escoto, parafrasearon y desarrollaron las palabras del primero adaptándolas al acto de permitir y conceder la concepción inmaculada de María del modo siguiente: *Dios-Cristo podía hacerlo, llegó a hacerlo. Él estaba obligado a hacerlo, y por eso lo hizo*<sup>62</sup>. De esta forma, el mote que acompaña al Sagitario es un recordatorio de uno de los aspectos tratados en la *Suma de Teología* a través del cual se señala que se puede incurrir en lo que se juzga.

Lo mismo sucede con el mote de Tauro, en el que se utiliza el adjetivo *obstinatio*, el cual se puede relacionar con lo dicho por San Buenaventura en sus *Comentarios a los Cuatro Libros de Sentencias*<sup>63</sup>, donde el cardenal-obispo franciscano, asegura que la obstinación es en realidad una mala voluntad, la cual tiende insistentemente al mal, perdiendo con esto el uso de la libertad. El santo franciscano compara esta situación con las bestias, que se mueven de acuerdo a impulsos y no a un libre albedrío, por lo que la *obstinación* en negar la Inmaculada Concepción, es ligada nuevamente por los franciscanos al pensamiento dominico a través del autor de la *Suma de Teología*, ya que “Dios podía hacerlo (impedir que la Virgen naciera con el pecado original) y lo hizo”<sup>64</sup> en plena libertad, siendo por tanto una obstinación el pretender que no fue así, actuando y pensando en consecuencia como una bestia: un toro.

Al signo de Escorpión le corresponde el mote *deceptio*, el cual es tomado del libro de Jeremías, en el que habla del asedio a Jerusalén y de cómo la tierra estará *triste y secos los prados y pastizales*<sup>65</sup> –tema recurrente como se ha visto ya–, aludiendo que, de la boca de los profetas de Jerusalén han salido impiedades: *No escuchéis lo que os profetizan los profetas; os engañan. Lo que os dicen son visiones (deceptio) suyas, no proceden de la boca de Yavé*<sup>66</sup>. El engaño de los falsos profetas y su voz como veneno (el Escorpión) desviarán la atención de los impíos impidiéndoles ver que la concepción de María y la de su futuro hijo, serían inmaculadas. Finalmente, la doble cara del Escorpión se hace patente, ya que para algunos autores, disfraza (*deceptio*) de religiosidad actos contrarios a la fe<sup>67</sup>. Al signo de Capricornio también lo acompaña un mote (*Obcæcatio*), el cual nos remite al comentario existente en el Misal Romano sobre las peticiones del Viernes Santo para la conversión de los judíos, respecto de lo cual la oración pide para que se elimine la ceguera –*obcæcatio*– de este pueblo<sup>68</sup>; ya que fueron los propios judíos quienes se burlaron y señalaron a San Joaquín y Santa Ana por el hecho de no poder concebir, rechazándole al santo la ofrenda que llevó al Templo<sup>69</sup>, no viendo por su ceguera, que aquéllos de quienes se burlaban serían los padres de la futura madre del Salvador. El legado antisemítico de los reyes católicos<sup>70</sup> se continuaba de forma cifrada en esta obra.

El constante uso de versículos del Antiguo Testamento vertidos en los pasajes que se usaron en la pintura, justifican que la concepción sin mácula de la Virgen María, estuvo presente desde toda la eternidad en el pensamiento del Creador y que en el Antiguo Testamento se prefigura y consigna. Y así como Jerusalén estuvo asediada, así el misterio de la inmaculada concepción de María. No obstante ambas, resultarían victoriosas, siendo por tanto Jerusalén una alegoría y prefiguración de María como *Hortus conclusus*, y por extensión, de la *Civitas Dei*. La Inmaculada,

<sup>62</sup> *Ibidem*.

<sup>63</sup> San Buenaventura, *Comentarios a los cuatro libros de sentencias de Pedro Lombardo, Arzobispo de París*, Libro II, Comentario sobre distinciones VII, Parte I, Artículo II, Cuestión 2.

<sup>64</sup> *Supra*.

<sup>65</sup> Jeremías XXIII, 10.

<sup>66</sup> Jeremías XXIII, 15-16.

<sup>67</sup> SEBASTIÁN, *op. cit.*, p. 200.

<sup>68</sup> Misal Romano, peticiones para el Viernes Santo.

<sup>69</sup> *Evangelios Apócrifos*, Protoevangelio de Santiago, Cap. IV, 1-3.

<sup>70</sup> CUADRIELLO, *op. cit.*

transfigurada en ciudad santa amurallada se nos muestra custodiada por los paladines de la doctrina immaculista. En este mismo orden de ideas, debemos observar que, si se están reflejando de forma simbólica los ataques a esta doctrina y sus protagonistas, también debemos considerar el orden y jerarquías que la defienden. En un primer plano tenemos a la jerarquía eclesial al lado de la jerarquía secular, resguardando y flanqueando la puerta que se cierra al pecado, pero también a los que asechan. El Papa representado por San Pedro, es el muro, mientras que el soberano, representado por Felipe V, es el antemuro; es éste un discurso simbólico que ubica al rey a la altura del Papa en materia de defender el misterio immaculista: la religión católica y España, la mancuerna religioso-política que construye y constituye una muralla infranqueable contra el obstinado y presuntuoso ataque de los maculistas, judíos, falsos profetas y herejes. El rey se convierte así en garante de la Inmaculada, y al hacerlo, se autolegitima, convirtiéndose esta devoción en una doctrina oficial de estado<sup>71</sup>, lo cual supo aprovechar la orden seráfica. La pintura viene así a sumarse al imaginario de la fortificación, donde la monarquía española gusta de representarse asediada, misionaria y providencialista<sup>72</sup>.

Otro mensaje que debemos leer en la pintura, es aquél que tiene que ver con la preservación de la Inmaculada Concepción: la puerta de acceso al huerto amurallado recibe al espectador con una frase: *Porta hac clausa erit: non aperitur et VIR non transibit percam, &c.*, mientras que en la puerta superior se está haciendo alusión a la puerta áurea, que como vimos, está abierta. De esta manera, se retoma un discurso tardo-medieval utilizado para representar a la Inmaculada Concepción, aunque modificado y actualizado. El abrazo de San Joaquín y Santa Ana ante la Puerta Dorada, originario de Italia y de otros puntos de Europa, llegó a España en el siglo XV donde se le dio una significación immaculista<sup>73</sup>; no obstante, la imagen de los santos connotaba más el abrazo conyugal que el acto mismo de gloria y gracia concedida a los longevos padres de la Virgen. Para Duns Escoto la Virgen precisaba de la redención de Dios, pero en su caso *no acabó con el pecado, sino que lo impidió*, trascendiendo de esta manera las circunstancias físicas de la concepción de María<sup>74</sup>; razón por la cual las futuras representaciones obviaron a los padres de la Virgen o los representaron de medio cuerpo<sup>75</sup>, eliminando con esto todo simbolismo de connotación física, dejando tan sólo la referencia a la puerta áurea, como se aprecia en esta pintura. Por otro lado, los personajes que forman parte de la muralla están representados de medio cuerpo, formando lo que podríamos denominar personajes-torreón, lo cual es una convención iconográfica en este tipo de representaciones alegóricas donde se manifiesta lo que Rodríguez de la Flor ha llamado el “castillo español de la fe”<sup>76</sup>. El que en el interior de la fortaleza encontremos cuatro franciscanos trabajando el huerto, se suma a la tradición iconográfica de la orden seráfica de mostrarse como los únicos capaces de cultivar, cuidar y celar simbólicamente este huerto; orden cuyos santos varones, podían fortalecer sus raíces y hacer florecer la doctrina de la Inmaculada Concepción, haciéndola germinar en la mente y corazón del pueblo y llevarla a todo el orbe católico. Los franciscanos se habían hecho con la responsabilidad de esta tarea y así lo manifestaban.

Asimismo, resulta poco común la representación de la Virgen recién nacida semidesnuda en una obra del siglo XVIII dado que, tanto el pintor hispalense Francisco Pacheco en su *Tratado*

<sup>71</sup> *Idem*.

<sup>72</sup> R. DE LA FLOR, F., “El imaginario de la fortificación entre el Barroco y la Ilustración española”, *Los ingenieros militares de la monarquía hispánica*, Madrid, 2005, p. 35.

<sup>73</sup> STRATTON, *op. cit.*

<sup>74</sup> *Ibidem*.

<sup>75</sup> En 1677, Inocencio XI eliminó por completo la representación del abrazo de San Joaquín y Santa Ana frente a la Puerta Áurea, debido a la connotación física que esto implicaba. *Ibidem*.

<sup>76</sup> R. DE LA FLOR, F., *op. cit.*, p. 47.

de la pintura, como el texto del mercedario Juan de Interián de Ayala, criticaban este tipo de representaciones: *sería, y muy grave (lo que hicieron muchos...), el representar desnuda a la Santísima Virgen recién nacida*<sup>77</sup>. Al alejarse del modelo aceptado de representación de la Virgen, López Calderón se liga a una tradición tardomedieval –por supuesto con la correspondiente carga alegórica tan explotada durante el siglo XVIII– que tuvo algunos ejemplos notables en el pincel del “Maestro de la vida de la Virgen”, y que todavía tuvo eco en pintores del barroco español como fue Murillo en su *Nacimiento de la virgen* (1660).

Finalmente, la obra que hemos venido analizando, está signada con el imperfecto de indicativo *faciebat*, el cual tiene que ver en primera instancia con una actitud de sencillez de parte del pintor, es decir, que la obra no está acabada, puede ser perfectible; sin embargo, dada la temática de la obra misma, el artista ha dejado en claro que su obra es imperfecta en el sentido de que él jamás podrá igualar la creación de la Virgen. Al firmar así, nuestro artista también se circunscribe, con “modestia manifiesta”, en esa idea de que el pintor tenía una condición de hidalguía y dignidad en tanto que sus obras, lejos de la materialidad que las constituía, mantenían una función divina que emanaba de la creencia que Dios había sido el primerísimo de los pintores<sup>78</sup>, razón suficiente para no pretender mostrar por acabada una obra en la que se representaba el nacimiento sin mácula de la Virgen.

Si bien es cierto que la obra que hemos analizado encuentra semejanzas formales con la obra de Basilio de Salazar, *Exaltación franciscana de la Inmaculada Concepción* (1637), donde la familia franciscana se congrega en torno a la imagen de la Inmaculada Concepción, bajo de la cual se encuentra san Francisco y ubicados en torreones y a lo largo del muro, la jerarquía eclesiástica y doctores franciscanos de medio cuerpo (fig. 7), también lo es que mantiene una estrecha relación iconográfica con un grabado que aparece en la obra *Elucidario de la Reyna de los Ángeles* (Madrid, 1643), de Francisco de Rojas (fig. 8). En este grabado nos encontramos la misma idea de fortaleza que en la obra de Salazar, sin embargo, los personajes-torreón aquí representados, en vez de armas teológicas<sup>79</sup> (en la obra de Salazar están en su cátedra), portan artefactos de guerra, como lanzas y escudos, tal y como en la pintura de López Calderón. En este grabado comparten el torreón principal el rey Felipe IV y san Francisco, en cuya entrada se puede leer el mismo mensaje que en la pintura de Mexquitic: *Porta hac clausa erit...* Detrás de estos personajes aparecen también en un torreón los papas Paulo V y Gregorio XV, y en las torres esquinas san Buenaventura y Duns Scoto también armados con lanzas y escudos con la imagen de la Inmaculada. Sobre la fortificación un rompimiento de gloria con la Inmaculada al centro sometiendo a la bestia, y a los costados de ella Cristo y Dios padre rodeados por ángeles músicos. A los pies de la composición un foso que circunda la fortaleza con bestias marino-mitológicas asediándola. Es así que esta estampa inmaculista pudo haber servido de modelo temático<sup>80</sup> para la pintura de López Calderón, sobre todo si consideramos que en ambos casos se mantiene un discurso militar donde las armas sirven de defensa a la Inmaculada; donde la monarquía es representada –no así en la obra de Salazar– y donde bestias asedian la fortaleza. No se trataría por supuesto de una copia servil ya que es en la aportación alegórica donde radica la gran riqueza de la obra de López Calderón, sin embargo, los elementos discursivos son coincidentes en

<sup>77</sup> El texto de Juan de Interián de Ayala fue publicado en 1730 en latín, por lo que seguramente no le tocó conocerlo a Calderón por el tiempo que ejecutaba esta pintura, no obstante, lo mencionamos ya que el propio Interián comenta que ya en el tratado de Pacheco se maneja la crítica al hecho de representar a la Virgen recién nacida desnuda.

<sup>78</sup> MUES ORTS, P., *La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España*, México, 2008, pp. 208-209.

<sup>79</sup> CUADRIELLO, *op. cit.*

<sup>80</sup> Nos queda claro que este grabado sirvió de inspiración para la alegoría de la Inmaculada que se encuentra en el coro de la iglesia de san Francisco de Cuzco, Perú.

ambos casos, por lo que el grabado bien pudo llegar a manos de López Calderón, o de los comitentes, en este caso, la orden franciscana en San Luis Potosí, lo cual a pesar de la distancia temporal entre el grabado y el lienzo no supondría ningún problema si consideramos que los grabados se movían libremente en el tiempo, sirviendo como ejemplo de composición para obras muy posteriores<sup>81</sup>.

El estudio que hemos llevado a cabo y en virtud de lo hasta aquí expuesto, nos ha conducido a replantear el título de la pintura, por lo que hemos de llamarla en adelante *El misterio de la Inmaculada Concepción* y ya no *Alegoría de la Jerusalén celeste y la orden franciscana*, como se ha venido utilizando.

No obstante que la advocación de la Inmaculada Concepción no era un dogma de fe respaldado por el Vaticano<sup>82</sup>, los franciscanos principalmente, difundieron su devoción no sólo en Europa sino que la tomaron como estandarte para las misiones allende el mar. En la Nueva España la imagen de la Inmaculada tuvo, gracias al celo misional de la orden seráfica, una rápida acogida entre los naturales de los pueblos, muy al margen de las discusiones teológicas que se estaban llevando a cabo en el papado sobre la formulación dogmática de la concepción sin mácula de la Virgen María<sup>83</sup>. La advocación de la Inmaculada Concepción se remonta a los primeros años de la conquista, de hecho para Santiago Sebastián la festividad de la Inmaculada fue una de las más importantes que tuvo el mundo novohispano, a cuyo honor se dedicaron procesiones, polémicas de carácter universitario y de forma muy prolija, obras pictóricas, siendo una de las más importantes la de Basilio de Salazar<sup>84</sup> que ya hemos comentado. Para el caso de San Luis Potosí, una de las fiestas más importantes era la de la Inmaculada, patrona jurada de la ciudad, de la cual se dice en documentos antiguos que *no se halla su origen ya que se celebra desde que era pueblo*<sup>85</sup>, lo cual confirma la temprana llegada de esta advocación a tierras potosinas, jurándose incluso en los actos y contratos de algún cargo público. La pintura *El misterio de la Inmaculada Concepción* se relaciona con Mexquitic desde diferentes



Fig. 7. Basilio de Salazar, *Exaltación franciscana de la Inmaculada Concepción*, 1637, Museo de Arte de Querétaro (México).

<sup>81</sup> MANRIQUE, J.A., "El arte de la pintura novohispana en el siglo XVIII", *Pintura novohispana. Museo Nacional del Virreinato*, t. II, México, 1994, p. 25.

<sup>82</sup> Lo fue hasta el 8 de diciembre de 1854, cuando Pío IX lo proclamó.

<sup>83</sup> SOBRINO, M.<sup>a</sup>, "Entre la especulación y el obrar: La función de la emblemática mariana", *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*, México, 1994, p. 193.

<sup>84</sup> SEBASTIÁN, S., *Iconografía e iconología del arte novohispano*, México, 1992, p. 46.

<sup>85</sup> Archivo Histórico del Estado de San Luis Potosí, Fondo: *Ayuntamiento*, 1790, ff. 183v-185v. Respecto de las fiestas de los patronos jurados que se celebran en la ciudad de San Luis Potosí.

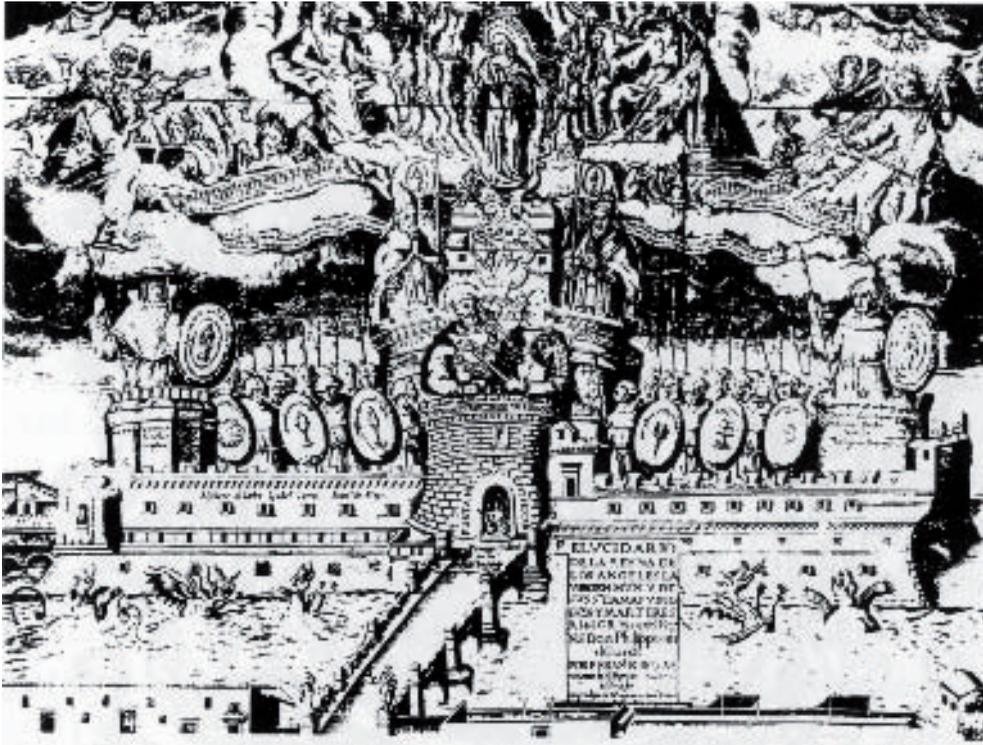


Fig. 8. Grabado para el *Elucidario de la Reyna de los Angeles* (Madrid, 1643), de Francisco de Rojas.

perspectivas. La primera de ellas es que por ser una fundación franciscana, la presencia del misterio descifrado de la Inmaculada les recordaba a los frailes la importancia de asirse a la Virgen y de proteger esa doctrina en sus tareas misionales. Por ser también fundación constituida por indígenas tlaxcaltecas y chichimecas pacificados, la imagen de la Virgen como sucedáneo de madre, pero madre nueva, sin mancha, resultaba cara a los intereses evangelizadores de los franciscanos. Por último, la fundación de San Miguel de Mexquitic, presidio y convento, tenía elementos arquitectónicos de fortaleza como se ha visto, y dado que la pintura es en sí una fortaleza que defiende el misterio de la Inmaculada, la fundación potosina se convierte por semejanza en fortaleza de fe, bastión de conquista espiritual donde a la par de las armas, van los lirios cual signos de santidad y pureza: conquistadores y evangelizadores unidos con un solo fin y protegidos por la madre inmaculada. El que se encuentre en la sacristía le da un simbolismo final: la sacristía cual útero mariano donde se encarnó Jesús y del cual sale el sacerdote a su oficio<sup>86</sup> no podía estar mejor engalanada que con un lienzo que representara la virginidad de María y su Inmaculada Concepción. Es desde esta perspectiva que se debe comprender esta enigmática alegoría en clave franciscana.

Fecha de recepción: 13-X-2010

Fecha de aceptación: 28-II-2011

<sup>86</sup> SEBASTIÁN, S., *Iconografía medieval*, San Sebastián, 1988, p. 147.