

UNA REPRESENTACION DE LA INMACULADA EN EL SIGLO XV

Procedente del antiguo Convento de San Pablo de Peñafiel, se conserva actualmente en el Museo Arqueológico Provincial de Valladolid un curioso fresco que nada tiene que ver con los que de época más antigua decoraban la iglesia (1), pero que a pesar de su modernidad con referencia a ellos le consideramos de especial interés, no tanto por su valor artístico como por el tipo iconográfico que representa. Es este último aspecto lo que realza el valor del fresco que estudiamos hoy, el cual constituía el fondo de un lucillo en la nave de la epístola de la iglesia indicada, que fué trasladado, en calidad de depósito, al Museo de Valladolid el año 1940 (2).

Se trata de una figura de la Virgen de 1,45 m. de altura, que está de pie sobre la media luna, con las manos cruzadas delante del pecho, vestida con una túnica violácea brochelada con granadas doradas, rodeada por una mandorla y enmarcada por un paño listado de colores muy vivos que debió constituir a modo de un dosel.

En la parte inferior, a ambos lados de la Virgen, se dispone una Anunciación hecha por distinta mano que la figura central, y en los lados del lucillo se ven a Isaías, a la derecha, y a Salomón, a la izquierda. Ambos llevan una filacteria con inscripción en caracteres góticos, lo mismo que los que se ven en la que corre en torno a la figura central, pero de éstas sólo es legible, como veremos, la del lado izquierdo.

En la representación de la Virgen, salvo algunas curiosas variantes, parece como si el pintor se hubiese inspirado de un modo directo en el capítulo XII del Apocalipsis, en el que dice San Juan: *Apareció en el cielo una gran señal: una mujer envuelta en el sol,*

(1) Joaquín Pérez Villanueva: *Los frescos de San Pablo de Peñafiel*. «Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología. Fascículos XI y XII, pág. 99. Valladolid, 1935-1936.

(2) Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales. 1940. Madrid, 1941, pág. 106.

con la luna debajo de sus pies, y sobre su cabeza una corona de doce estrellas.

En el fresco de Peñafiel (Lám. I y II), además de lo que San Juan señala, lleva la imagen una filacteria en torno a su cuerpo en la que, en caracteres góticos, se lee: *Ego amicta sole et luna sub pedibus meis clamabam parturiens*. Sobre su vientre se ve un infante desnudo, encima de un sol abierto (Lám. III); y es precisamente por llevar esta representación del Niño, junto con los atributos de la Inmaculada, por lo que nos llama la atención.

¿Qué advocación de la Virgen puede efigiar esta representación que estudiamos? La primera en que hemos pensado, teniendo en cuenta al Infante que sobre su vientre lleva, es en la Expectación del Parto, conocida vulgarmente con el nombre de Nuestra Señora de la O, advocación muy extendida en la Iglesia de Toledo. No dudaríamos en admitirla como tal si no llevase los atributos que el Apocalipsis asigna a la Inmaculada Concepción de la Virgen María, pero al aparecer éstos tan íntimamente ligados a la imagen que estudiamos nos hace dudar del significado primero y pensar con Post (1) que se trata de una fusión de la idea de la Virgen de la Esperanza, muy extendida en España, sobre todo en la fecha a que pertenece este fresco, con la idea de la Inmaculada Concepción, muy arraigada también en nuestra patria desde antiguo.

Pero si el culto y devoción, tanto de la Virgen de la Expectación como de la Inmaculada, pueden registrarse en nuestra Patria desde los tiempos más viejos (2), no sucede otro tanto con lo que se refiere a la representación iconográfica de estos mismos temas, sobre todo

(1) Chandler Rathfon Post: *A History of Spanish Painting*. Vol. VI, pág. 254.

(2) Hay abundante literatura referente al culto de la Virgen y a su origen; entre la principal entresacamos la siguiente:

Newman: *Du culte de la Sainte Vierge*. Carta al Dr. Pusey. Trad. Dupré de Saint Maur, págs. 36-51. París, 1866.

Mons. L. Duchesne: *Les origines du culte Chretienne*, pág. 257 y siguientes.

G. Gutiérrez: *El culto litúrgico de la Santísima Virgen*.

En último lugar citamos, por ser la más moderna, la *Mariología* del M. I. Señor Dr. D. Gregorio Alastruey, Valladolid, 1941. Magnífico y completo tratado teológico-mariano en el que, con un orden rigurosamente científico, se recoge todo lo conocido hasta la fecha acerca de la Virgen.

Recientemente la Biblioteca de Autores Cristianos ha publicado una traducción de esta obra, bajo el título *Tratado de la Virgen Santísima*. Madrid, 1945. En las páginas 208 y siguientes de esta pulcra edición, se hace una magnífica síntesis del culto a la Virgen con referencia a la Iglesia Occidental, y señala el autor que «se dice que San Ildefonso, Arzobispo de Toledo estableció el primero en España (la fiesta de la Inmaculada) en el siglo VII».

Más adelante, en la página 919, se ocupa el Sr. Alastruey, del culto a la Santísima Virgen, y dice, (pág. 931) que «la fiesta de la Inmaculada Concepción habiendo ciertamente comenzado a celebrarse en algunas iglesias de Oriente en el siglo VII y de Occidente en el IX y pasado por diversas vicisitudes, se difundió largamente y como que adquirió carácter de ciudadanía en los siglos XIII y XIV en otras regiones de Occidente» de donde se deduce que, definitivamente, se fijó este culto en las centurias inmediatamente anteriores a la fecha del fresco de Peñafiel.

con el citado en último lugar, y si la representación de la Virgen de la O nos la encontramos con harta frecuencia, como veremos, no sucede otro tanto con la de la Inmaculada, y por esto el fresco de Peñafiel viene a constituir como la cabeza de serie de uno de los tipos iconográficos que iban a estar, en el andar de los siglos, más íntimamente ligados a nuestro arte (1).

Representaciones de Nuestra Señora de la O abundan en tablas pintadas por nuestros primitivos. En ellas es muy frecuente que aparezca sobre el vientre de la Virgen el Divino Infante rodeado del sol, como se ve en la tabla, atribuida a Rodrigo de Osona, que se conserva en los Museos de Arte de Barcelona (Lám. IV) (2).

Son también frecuentes, y las traemos a colación por la analogía que en algunos aspectos tiene con el fresco que estudiamos, las representaciones de la Visitación en las que la Virgen lleva el Divino Infante sobre su vientre en forma parecida a como se ve en la tabla de Osona citada. Aunque posterior en fecha al fresco de Peñafiel, reproducimos la tabla central del retablo de la Visitación que se conserva en la Hispanic Society of America, en donde está catalogado como perteneciente a la escuela aragonesa (3). En esta tabla (Lámina V) se ve claramente sobre el vientre de la Virgen el Niño rodeado de rayos, lo mismo que se ve en el fresco de Peñafiel.

Una variante curiosa, por no estar el Niño sobre el sol abierto, y por verse además un infante también en el vientre de Santa Isabel, la constituye la Visitación de la Catedral Vieja de Salamanca (Lám. VI) de Nicolás Florentino (4), en la que nos encontramos con el detalle curioso de aparecer el Precursor en el vientre de su madre en actitud de adoración frente a Jesús Niño que delante de él, de pie y dando la bendición, se ve sobre el vientre virginal de la Virgen.

En Medina de Ríoseco, la capilla del Obispo Alfonso de Salizanes, hecha en la última mitad del siglo XVII, en la Iglesia de la Cruz, tiene un gran retablo barroco dedicado a la Inmaculada y los

(1) Sobre el tema «La Inmaculada en el Arte español» consúltese el documentado trabajo que D. Elías Tormo publicó en el Boletín de la Sociedad Española de Excursiones. Tomo XXII, año 1914, págs. 108 y 176.

(2) La publica Leandro de Saralegui en «Miscelánea de tablas valencianas». Bol. Soc. Esp. Exc., t. 299, y Post. op. cit. Vol. VI, pág. 254.

(3) Valeriano von Loga: *Los cuadros de la «Hispanic Society of America: Museum»*. Tomo III, pág. 122. Barcelona, 1913.

Von Loga fecha, y comparte después su opinión Elizabeth du Gué Trapier en la obra citada más abajo, el políptico de la Visitación de la Hispanic Society of America en la primera mitad del siglo XV. Sin entrar ahora a discutir esta afirmación, nos limitamos únicamente a expresar nuestra discrepancia en lo que a la fecha se refiere ya que todos los caracteres que la obra en cuestión presenta nos hacen pensar, al tratar de fecharla, en la segunda mitad del siglo XV.

Elizabeth du Gué Trapier: *Catalogue of Paintings (14 th and 15 th centuries) in the collection of the Hispanic Society of America*, pág. 101.

(4) Gómez Moreno y Sánchez Cantón: *El retablo de la Catedral vieja de Salamanca*. Arch. Esp. de Arte y Arqueología. T. IV, pág. 7. Madrid, 1928.

dos testeros de la capilla, que el retablo deja libres, están decorados con pinturas (1).

En la parte central del testero paralelo al eje mayor de la iglesia, se efigia una gran imagen de la Inmaculada, vestida con túnica blanca y manto azul, está de pie sobre el dragón y la media luna, rodeada de ángeles y enmarcada por un octógono que recuerda la vieja mandorla. En el lado superior del octógono hay una cartela en la que se lee *Tota pulchra es Maria et mácula originalis non est in te*.

A los lados del tema central hay franjas verticales en las que, con cartelas que enmarcan temas marianos, alternan inscripciones de tipo popular alusivas a la Virgen.

El testero que está frente al retablo está decorado con temas marianos también; en la parte central se efigia la Huida a Egipto, y separado de este recuadro por una inscripción que dice: «No engendró nube tan rara en esta humana región la pesada exalación», hay una representación de la Virgen en el momento de concebir por obra del Espíritu Santo (Lám. VII). Sobre su vientre se ve al Divino Niño, en cuyo pecho toca un palo que agarra con una de sus patas la paloma, símbolo del Espíritu Divino.

Aunque esto no es nuevo —se ve algo parecido (Lám. VIII) en el relieve que decora el medio punto de una de las puertas del claustro de la Catedral de León (2), en el que se ve al Niño, desnudo, entre el haz de rayos que partiendo del Ángel va a parar al vientre de la Virgen—, sin embargo es interesante traerlo a colación, pues lo de Medina, aparte de probar la supervivencia del tema de la Maternidad de la Virgen, nos habla también de lo muy ligado que está este asunto con el de la Inmaculada, lo que arguye en favor de nuestra tesis y confirma que el fresco de Peñafiel, a pesar de lo que a primera vista pueda creerse, teniendo tan sólo en cuenta la aparición del Niño sobre el vientre de la Virgen, puede representar también la Inmaculada Concepción.

En las obras citadas recogemos sólo las más divulgadas, ya que tratar de agotar el tema sería empresa larga, pues no es sólo en pintura en donde se representa a la Virgen con el Niño en la forma indicada, sino también en relieves, como se puede observar en un tablero de la sillería alta del Pilar de Zaragoza, obra hecha entre 1542 y 1548 por Esteban de Obray y Juan de Moreto (3). La larga lista que podríamos añadir a las anotadas tan sólo nos serviría para demos-

(1) Nos comunica esta noticia el colaborador de nuestro Seminario, infatigable escudriñador de Archivos y documentado historiador de la Ciudad de los Almirantes, D. Esteban García Chico.

(2) Manuel Gómez Moreno: Catálogo Monumental de la Provincia de León. Pág. 259. Lám. 347.

(3) Tormo. Estudio citado, pág. 176.

trar, con argumentos incontrovertibles desde el punto de vista iconográfico, lo fuertemente que estaba arraigada en España la devoción a la Maternidad de la Virgen, lo que viene a estar corroborado también por las referencias literarias que se conservan en los textos litúrgicos más viejos, tales como el Misal Toledano del siglo IX, el Oracional de Silos de la misma época y en calendarios fechados en el siglo XI.

Esta devoción a la Maternidad de la Virgen la encontramos extendida en nuestra Patria en el siglo XVI bajo la advocación de Nuestra Señora de la O, mucho antes de que en 1573, a instancias de Felipe II, expidiese Gregorio XIII un breve autorizando la celebración en toda España de la fiesta de la Expectación del Parto en el que al mismo tiempo concedía oficio propio a la Iglesia de Toledo en virtud de «sú antigua costumbre» (1).

A partir de este momento la festividad de la Virgen bajo esta advocación la encontramos muy extendida en Francia y en Italia, adonde llegó procedente de España, y desde esta fecha las representaciones iconográficas de la Virgen bajo esta advocación se encuentran en abundancia, y la liturgia, salvando algunos momentos de crisis, siguió manteniendo su culto con oficio propio, si bien reservado sólo a algunos lugares.

Pero si a partir del siglo XV, y sobre todo a partir del XVI, las representaciones de la Virgen bajo la advocación de la Expectación del Parto abundan, y sobre todo en nuestra Patria, con la especial característica de llevar sobre su vientre el Divino Infante sobre un sol abierto, sin embargo, al menos en las conocidas por nosotros, no se da en ninguna el hecho de que, junto con la representación del Niño en la forma indicada, se represente a la Virgen con atributos y leyendas alusivos a su Concepción Inmaculada.

Las indagaciones que hemos hecho en este sentido han dado resultado negativo, pero, aunque desconocida para mí, debe existir alguna representación parecida a la de Peñafiel —me queda la duda si será de la Expectación del Parto solamente o de esta advocación junto con la de la Inmaculada—, pues Interian de Ayala, en la página 188 del tomo II de *El pintor cristiano y erudito*, Barcelona, 1883, hace referencia a ella cuando dice: «mas ocasión de tropiezo puede ser, lo que yo mismo he visto también alguna vez, a saber: pintada a la Virgen en este misterio juntas las manos ante el pecho, sí, pero *llevando en su vientre virginal el Niño Jesús* ceñido ya con la corona y sustentando con su mano el mundo en figura de globo...»

El tipo de la Inmaculada, perfectamente creado ya, nos le en-

(1) Cabrol et Lecrec: *Dictionnaire d'Antiquités Chretiennes*, v. Exspectatio.

contramos en el siglo XVI. Sobre esta cuestión nos remitimos al trabajo ya citado del Sr. Tormo, lleno de densa erudición como todos los suyos, y por él vemos que, con anterioridad a 1542, en que se hace la gran sillería alta del Pilar de Zaragoza, no se pueden citar indudables representaciones de Inmaculadas, y, con ciertas reservas, se refiere el Sr. Tormo en su estudio a una escultura tallada por Felipe Bigarny, según Gómez Moreno, para la Universidad de Salamanca en 1503; a las representaciones que en la primera mitad del siglo XVI se hicieron de la Virgen de Guadalupe de Méjico; a otra escultura conservada en el Coro del Monasterio de Guadalupe perteneciente a la escuela brulesa-toledana de Anequin de Egas, y a la talla que ocupa la parte central del retablo mayor de la Catedral sevillana, obra del Maestro Dancart, hecha entre 1482 y 1497; pero, según el Sr. Tormo, «no nos basta lo de Guadalupe, ni lo de Sevilla, ni lo de Salamanca, para dejar establecido como prueba irrefutable la confirmación gráfica y monumental del tipo hispánico de la Inmaculada Concepción». Se necesita llegar, como ya hemos dicho señala el Sr. Tormo, a mediados del siglo XVI para que nos encontremos con el tipo indudable de Inmaculada que se ve en la sillería alta del Pilar, en un retablo de Avila de la misma época y, sobre todo, al momento en que Juan de Juanes pintara el magnífico cuadro que tanto contribuiría a la divulgación iconográfica de la Inmaculada Concepción (1), en el cual, sobre la corona que lleva la Virgen, va una filacteria en la que se leen las palabras del Cantar de los Cantares: *Tota pulchra es amica mea et macula originalis non est in te*, a las que más adelante nos hemos de referir al hablar de las figuras que decoran los laterales del nicho en que está la Inmaculada de Peñafiel.

Tenemos, pues, demostrado por un investigador de tanta solvencia como el Sr. Tormo, a cuyas conclusiones podríamos añadir las de Edmundo Joly (2), la no existenciá de representaciones iconográficas indudables de la Inmaculada con anterioridad al siglo XVI, y es por ello por lo que creemos poder presentar con el fresco que reproducimos la representación más antigua, conocida hasta ahora en España, de la Virgen en el Misterio de su Concepción Inmaculada.

Hemos señalado antes que, dada la curiosa manera de representar al Niño, podría ser una imagen alusiva al mismo tiempo a la devoción, tan arraigada en nuestra patria, de la Expectación del Parto, a la que haría referencia el pintor al representar al Niño sobre el vientre de la Virgen, y a la Inmaculada Concepción de María, creando

(1) Señala el Sr. Tormo en el trabajo citado que ya «existieron Inmaculadas a lo Joanes antes que la que este pintor hiciera», pero las que cita no van más atrás de 1513.

(2) Edmundo Joly: *La Mère de Dieu dans la pensée, l'art et la vie.*

con ello un interesante tipo iconográfico lleno de sentido teológico en el que seguramente tendría buena parte algún Padre Dominicó de los que por entonces vivían en el Monasterio de San Pablo, pues no hemos de echar en olvido que los Padres del Concilio de Nicea determinaron expresamente que «la composición de las imágenes religiosas no debe dejarse a la iniciativa de los artistas... El arte sólo pertenece al pintor, la ordenación y la disposición pertenece a los Padres» (1).

Con esta imagen, inspirada posiblemente por algún religioso (2), se plasmaría por vez primera en nuestro arte la representación de la Inmaculada Concepción de María, de la mujer concebida sin pecado y predestinada desde el comienzo de los siglos a ser la Madre de Dios hecho hombre, de aquella a la que se acomoda la sentencia de los Proverbios, Cap. 8, v. 23-25, cuando dice: «desde los más remotos tiempos fui constituida, desde los orígenes, antes que la tierra fuese. Antes que los abismos fui engendrada yo, antes que fuesen las fuentes de abundantes aguas; antes que los montes fesen cimentados, antes que los collados, fui yo concebida».

Sería de especial interés poder recoger aquí, juntamente con una antología de las obras que en todo el siglo XV se escribieron para ensalzar la Inmaculada Concepción de la Virgen, una colección de las representaciones más antiguas que fuera de nuestra Patria se llevaron a cabo, las cuales no se remontan más atrás de la fecha que asignamos a la nuestra, y veríamos con ello, siguiendo a Mâle (3), la carencia de representaciones iconográficas de la Inmaculada en Francia hasta 1521 en que se hace el tríptico de Juan Bellegambe del Museo de Douai, síntesis magnífica de las ideas teológicas que en aquel entonces imperaban sobre la Inmaculada, de las que habían sido principales paladines Raimundo Lulio, Guillermo Guarra (Wale) y, más tarde, Sixto IV (4) y cómo había de pasar algún tiempo toda-

(1) Mâle: *L'Art religieux du XIII^e siècle en France*. T. II, pág. 457. París, 1919.

(2) No se nos oculta que no fueron precisamente los Dominicos quienes se distinguieron en la defensa de la Inmaculada Concepción de María, pero tampoco hemos de olvidar que Santo Domingo, el fundador de la Orden, proclamó, sin dejar lugar a dudas, su creencia en la Inmaculada Concepción de la Virgen, y esta tesis, que defendió en Tolosa contra los Albigenses, la demostró con milagros al no arder el libro en que estaba escrita cuando el Santo le arrojó al fuego, delante de sus enemigos.

No fué sólo el Fundador el que creyó y defendió la tesis de la Inmaculada, sino que además compartieron sus ideas otros eminentes dominicos españoles como San Vicente Ferrer, y en tiempos posteriores, Fray Luis de Granada.

Aducimos estos ejemplos por si alguien tiene reparos en admitir que un dominico pudiera inspirar al pintor del fresco de Peñafiel la representación de la Inmaculada, habiendo sido esta Orden la que más se resistió a adherirse plenamente a esta doctrina.

(3) Mâle: *Op. citada*, tomo III, págs. 209 y sigs.

(4) Alastruey: *Op. cit.*, pág. 194.

vía hasta conseguir plasmar el tipo iconográfico que la Cristiandad ansiaba.

«La tabla de Bellegambe, dice Mâle, fué una tentativa aislada en Francia; la idea, para llegar a ser popular, debía expresarse bajo formas más simples.

»La empresa era difícil. ¿Cómo representar a la Virgen en estado de Concepción pura? ¿Cómo creer que ella había sido creada sin tacha por un decreto de Dios, que existía en su pensamiento antes del comienzo de los siglos?

»En el siglo XV los artistas trataron de resolver el problema. Pensaron en un principio en esa mujer de que el Apocalipsis habla con tanto misterio: Tiene la luna a sus pies, estrellas sobre su cabeza, el sol la envuelve. Parece más antigua que el tiempo; ha sido creada, sin duda, antes que el universo...

»En los manuscritos del XV, sigue diciendo Mâle, se encuentra una figura de Virgen de medio cuerpo que parece surgir de la media luna y que brilla como el sol. El grabado se apoderó de este motivo y le hizo popular. Se lee bajo una de estas imágenes, que está rodeada por la corona del rosario, *concepta sine peccato*, de modo que no se puede dudar de que la Virgen sobre la media luna (1) haya sido la primera representación simbólica de la Inmaculada Concepción.

»En los primeros años del XVI aparece entre los franceses una figura de la Virgen llena de poesía. Es una doncellita, casi una niña todavía, sus largos cabellos cubren sus espaldas... Dios aparece encima de ella y pronuncia al verla las palabras del Cantar de los Cantares: *Tota pulchra es amica mea et macula non est in te.* Palabras que, en parte, se leen en el lado izquierdo del nicho que enmarca la Inmaculada de Peñafiel, en donde aparece Salomón sosteniendo una filacteria en la que, en caracteres góticos, dice también el autor del Cantar de los Cantares: *Tota pulchra es amica mea*, frase en extremo elocuente, por si fueran pocas las especiales características que la imagen tiene, para afirmarnos más en la idea de que el fresco de Peñafiel efigia una de las más antiguas representaciones de la Inmaculada, si bien aparezca esta representación unida a la de la Expectación del Parto (2). Con ello el artista que pintó este fresco plasmó en él las dos cualidades fundamentales que diferencian a la Virgen María de los demás mortales: El haber sido concebida Inmacu-

(1) Sobre el modo de disponer la luna a los pies de la Virgen, Interian de Ayala, en la obra citada, t. II, págs. 186 y 187, hace curiosas observaciones, pero no están concordes con ellas los artistas, pues casi todos ponen la media luna con las puntas hacia arriba, y no hacia abajo, como Interian de Ayala propugna.

(2) Antes hemos señalado que también sobre la Inmaculada de la Capilla de Salizanes de Medina de Ríoseco, se lee «*Tota pulchra es Maria, et macula originalis non est in te*», frase que aparece incorporada a gran número de Inmaculadas españolas.

lada y el haber sido Virgen a pesar de ser madre, cualidades que tan delicada y sublimemente se cantan en las letanías marianas.

Después de haber fijado la iconografía de este interesante fresco, nos queda únicamente decir unas palabras con referencia a su fecha y estilo. Con referencia a la primera, no dudamos en fijarla en la primera mitad del siglo XV, considerando para ello la arcaica mandorla que enmarca a la Virgen, el brocado de su túnica, la corona con que se toca y, sobre todo, la graffa de las inscripciones que en el fresco se leen, siendo estos los elementos principales de juicio que tenemos para poder fecharla, ya que, como al principio dijimos, su arte no es lo suficientemente claro para que nos permita por sí solo encajar esta obra en una determinada escuela; por esto mismo, no creemos que anda Post muy acertado cuando dice que hay que clasificar esta obra «hacia el Maestro de San Ildefonso o hacia su alrededor» (1).

Basta recordar, siquiera sea de memoria, la delicadeza de dibujo y finura cromática que se da en las magníficas tablas conservadas en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid, para poder afirmar de un modo terminante lo lejos que de ellas queda el fresco de Peñafiel, en donde ni el dibujo es perfecto ni el colorido está combinado con la habilidad característica del Maestro de San Ildefonso.

Así pues, sin atrevernos a encuadrar este fresco alrededor de un determinado Maestro, cosa nada fácil, podemos asignarle una fecha con cierta precisión; y en consecuencia, teniendo en cuenta las afirmaciones que Tormo, por lo que se refiere a España, y Mâle, por lo que se refiere a Francia, hacen al tratar de la fecha en que el tema de la Inmaculada aparece en el arte, llegamos a la conclusión de que el fresco de Peñafiel constituye una de las más antiguas representaciones —acaso la más vieja— de la Inmaculada, ya que entre lo anterior que conocemos no hay nada que pueda concordar con este tema, a pesar de que la representación de la Virgen con el Niño en el regazo sea tan antigua como el propio arte cristiano, como puede verse en el dibujo que tomado de un fresco de las Catacumbas reproducimos en la lámina IX (2), en el que se ve Santa Ana, Santa Isabel y la Virgen en el centro con el Niño en el regazo, sin que ni en esta ni en otras obras posteriores que efigian el mismo tema podamos rastrear nada que nos haga presentir lo que con tanta precisión se efigia en el fresco de Peñafiel.

Sin que nada tenga que ver, desde el punto de vista artístico, con el fresco que ocupa la parte central del nicho, ya que responde a un

(1) *History...* Vol. IV, pág. 411.

(2) Se publica en el tomo V, 2.^a parte, pág. 2022 del *Dictionnaire d'Archeologie Chrétienne et de Liturgie*, de Cabrol et Lecrec.

arte mucho más exquisito, aunque dentro todavía de la misma centuria, reproducimos, para completar el estudio de esta obra, la Anunciación que a ambos lados de la Virgen se ve en la parte inferior del nicho. Como puede apreciarse en la lámina X, el ángel de esta Anunciación está lleno de valores italianizantes, lo mismo que la Virgen que está al otro lado (Lám. XI), y tanto su expresión, como la delicadeza con que están dibujadas estas figuras, hace de ellas obras superiores, desde el punto de vista artístico, a pesar de lo mal conservadas que están, si las comparamos con el fresco de la parte central, cuya importancia está, como al principio hemos indicado, en su valor iconográfico.

Desgraciadamente su mal estado hace casi imposible el estudio de las figuras de Salomón (Lám. XII) e Isaías (Lám. XIII) que se ven a ambos lados del lucillo. Su presencia aquí no es de extrañar, pues no es raro que junto a la representación de la Virgen se ponga la de los Profetas que la anunciaron y cantaron sus virtudes; así se ve frecuentemente en tablas catalanas de fecha próxima a la del fresco de Peñafiel (1), habiendo elegido el artista a los dos Profetas que de modo más excelso cantaron a la Madre de Dios: Isaías al anunciar su maternidad virginal (Is. 7, 14) y Salomón (Cant. 4, 7), cuyas palabras aplican los Santos y Doctores de la Iglesia para proclamar su hermosura y pureza inmaculada.

GRATINIANO NIETO GALLO.

(1) José Gudiol: *Historia de la pintura gótica en Cataluña*. Lám. LXXII.

Por estar ya en prensa este estudio cuando llegó a nuestro conocimiento su existencia, no hemos podido referirnos en el texto a una representación análoga a la Inmaculada de Peñafiel sumamente interesante que se representa en la tira bordada de una casulla de Barbadillo del Mercado (Burgos), perteneciente al siglo XVII. La recogemos, sin embargo, en esta nota, para completar nuestra información sobre el tema que venimos tratando.

Es, sin duda alguna, el ejemplo más elocuente que hasta la fecha podemos presentar de supervivencia del tema efigiado en el fresco de Peñafiel.

En el medallón de la casulla de Barbadillo del Mercado se ve a la Virgen en posición idéntica a como lo está en el fresco de Peñafiel, y sobre su vientre se ve también un Infante desnudo.

Figuró esta casulla en la Exposición de Arte Retrospectivo de Burgos, y entonces debió obtener el Sr. Vadillo la fotografía cuyo detalle reproducimos en la lámina XV.

Recogió la representación de la Inmaculada que se ve en ella el Presbítero D. Juan Sanz en su «Iconografía Mariana Burgalesa», Lérida, 1922, en donde la fecha en el siglo XVII y la atribuye a una fábrica que por aquella época había en Almazán (Soria).

Este folleto del Sr. Sanz, tan raro como interesante por la cantidad de representaciones de la Virgen que registra, hemos podido consultarle gracias a las gestiones de nuestro compañero Sr. Martínez Burgos, a quien muy de veras agradecemos su bondad.



Lám. I.—La Inmaculada. Fresco conservado en el Museo Arqueológico de Valladolid. Procede del Convento de San Pablo de Peñafiel.



Lám. II.—La Inmaculada de Peñafiel. Museo Arqueológico de Valladolid (detalle).



Lám. III.—El Divino Infante. (Detalle de la Inmaculada de Peñafiel).



Lám. IV.—¿Rodrigo de Osona? Nuestra Señora de la O. (Fot. Museo de Arte de Barcelona).



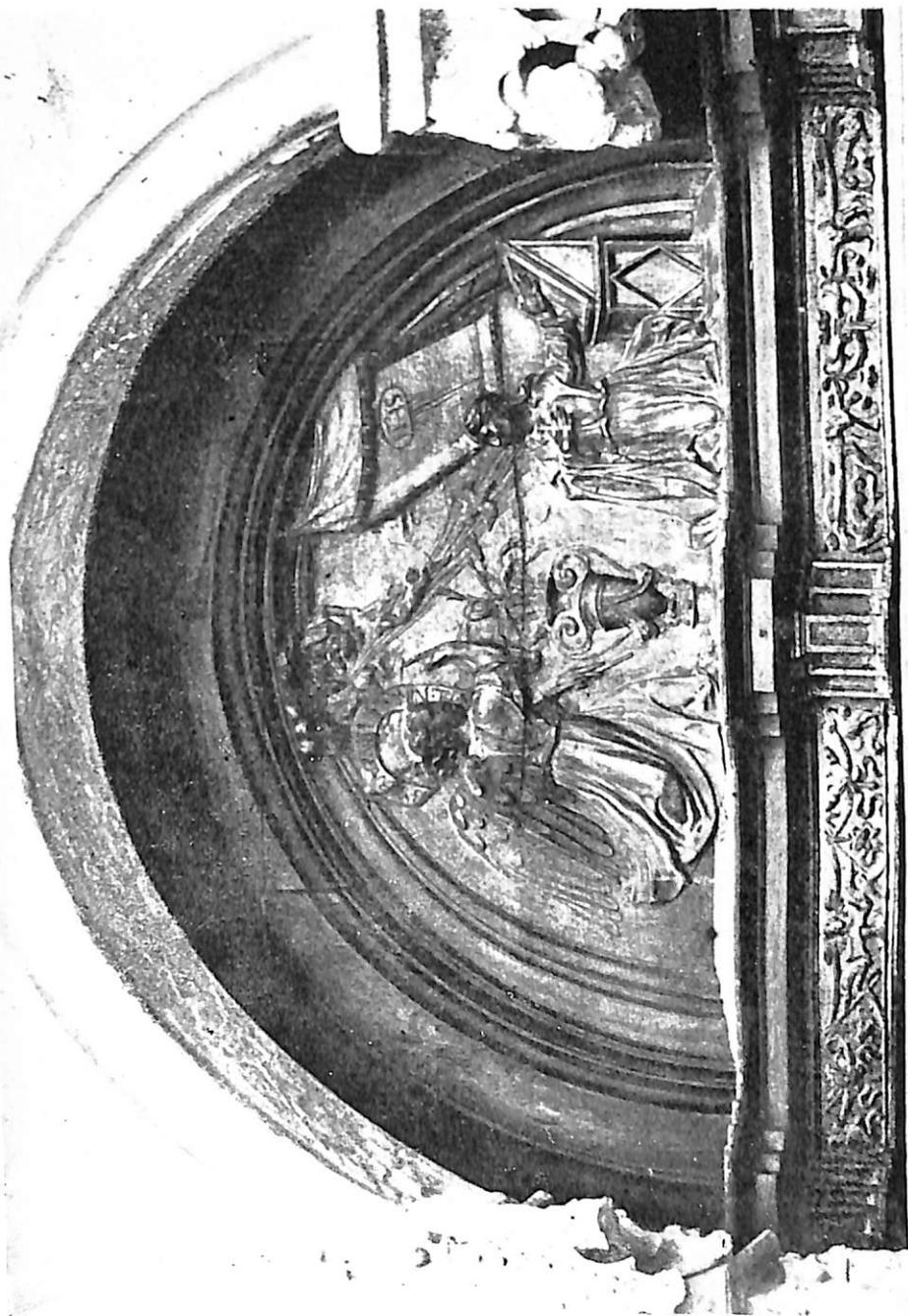
Lám. V.—Escuela Aragonesa. La Visitación. Detalle del retablo conservado en la Hispanic Society of America. (Reproducido de la obra de E. du Gué Drapier, citada en el texto).



Lám. VI.—Nicolás Florentino. La Visitación. Retablo de la Catedral Vieja de Salamanca. Detalle. (Fot. Archivo Mas).



Lám. VII.—Pintura en un muro de la capilla de la Inmaculada de la Iglesia de la Cruz. Medina de Ríoseco.



Lám. VIII.—La Anunciación. Detalle de una de las puertas del claustro de la Catedral de León. (Foto Archivo Mas).



Lám. IX.—Fresco de las catacumbas. (Dibujo tomado de Cabrol et Lecrec Dic. d'Arch. Chretienne).



Lám. X.—Angel de la Anunciación. En el lucillo de la Inmaculada de Peñafiel. Museo Arqueológico de Valladolid.



Lám. XI.—Virgen de la Anunciación. Lucillo de la Inmaculada de Peñafiel.
Museo Arqueológico de Valladolid.



Lám. XII.—Salomón (detalle), en el lado izquierdo del lucillo de la Inmaculada de Peñafiel. Museo Arqueológico de Valladolid.



Lám. XIII.—Isaías (detalle), en el lucillo de la Inmaculada de Peñafiel. Museo Arqueológico de Valladolid.



Lám. XV.—Barbadillo del Mercado (Burgos). La Inmaculada, en el medallón de una casulla.