



**ARTE Y DOGMA. LA FABRICACIÓN VISUAL DE LA CAUSA DE LA
INMACULADA CONCEPCIÓN EN LA ESPAÑA
DEL SIGLO XVII**

Pablo González Tornel

Universitat Jaume I de Castellón, España

Recibido: 13/11/2016

Aceptado: 15/12/2016

RESUMEN

Entre 1616, año en el que Felipe constituye una Real Junta, y 1661, cuando Felipe IV obtiene del Papado la constitución *Sollicitudo omnium ecclesiarum*, la Monarquía Hispánica desarrolló una intensa labor de promoción del misterio de la Concepción Inmaculada de la Virgen. Las embajadas a Roma se sucedieron y las principales ciudades de la Península Ibérica se vincularon, de una u otra manera, con la defensa del honor de María. El objetivo de este artículo es presentar algunas de las creaciones artísticas que surgieron en torno a las embajadas y embajadores españoles ante la Santa Sede y reflexionar sobre el papel de las artes en la promoción de la doctrina.

PALABRAS CLAVE: Inmaculada Concepción; arte; siglo XVII; España; diplomacia.

**ART AND DOGMA. THE VISUAL FABRICATION OF THE IMMACULATE
CONCEPTION DOCTRINE IN SEVENTEENTH CENTURY SPAIN**

ABSTRACT

Between 1616, when Philip III created the Royal Committee of the Immaculate Conception, and 1661, when Philip IV obtained the decree *Sollicitudo omnium ecclesiarum* from the Papacy, the Spanish Monarchy undertook an intense campaign in order to promote this belief. During those decades, the crown sent to Rome several embassies and many Spanish cities got involved with the defense of the Immaculate Conception of Mary. The

aim of this article is to present some of the artistic constructions linked to those Spanish embassies and ambassadors to the Holy See and to reflect on the role of the arts in behalf of the doctrine.

KEY WORDS: Immaculate Conception; art; 17th century; Spain; diplomacy.

Pablo González Tornel (Valencia, 1977), es Doctor en Historia del Arte por la Universidad Politécnica de Valencia y profesor en la Universitat Jaume I de Castellón. Sus líneas de investigación abordan, por un lado, la arquitectura española del Barroco y sus conexiones europeas y, por el otro, el empleo de las artes como factor de construcción de la identidad hispánica altomoderna. Ha desarrollado su investigación en instituciones como la Università degli Studi di Firenze, la Universität Wien, la Università degli Studi di Palermo, la Biblioteca Hertziana, la Università di Roma La Sapienza o el Harvard University Center for the Italian Renaissance Studies, Villa I Tatti. Los resultados de su trabajo han sido publicados en revistas como Reales Sitios, Semata, Potestas, Goya o Archivo Español de Arte. Entre sus libros publicados se encuentran: *Arte y arquitectura en la Valencia de 1700* (2005), *José Mínguez. Un arquitecto barroco en la Valencia del siglo XVIII* (2010), *La Fiesta Barroca. Los Virreinos Americanos* (2012), *Los Habsburgo. Arte y propaganda en la colección de grabados de la Biblioteca Casanatense de Roma* (2013), *Cuatro reyes para Sicilia. Proclamaciones y coronaciones en Palermo (1700-1735)* (2016) y *Roma Hispánica. Cultura festiva española en la capital del Barroco* (2017). Correo electrónico: tornel@uji.es

ARTE Y DOGMA. LA FABRICACIÓN VISUAL DE LA CAUSA DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XVII

El ocho de diciembre de 1854 el Papa Pío IX establecía, mediante la bula *Innefabilis Deus*, la Concepción Inmaculada de la Virgen como dogma de fe de la Iglesia Católica. Hasta ese momento, la creencia de que María había sido librada del pecado original había sido tan solo una doctrina carente de definición Papal, defendida por muchos, tolerada por algunos y contestada por algunas voces muy autorizadas. Nunca nadie dudo de la virginidad eterna de la Madre de Dios y de su cualidad, por lo tanto, inmaculada. Pero la determinación del momento en el cual su Hijo había decidido privarla del pecado que afectaba al resto de la humanidad se convirtió en una controversia doctrinal. Tanto los teólogos que se identificaban con la sentencia que afirmaba que la Virgen había sido concebida en pecado, como aquellos que lo hacían con la negativa, desplegaron una intensa actividad literaria para fundamentar sus posiciones. Sin embargo, la disputa sobre la pureza de María permanecería durante siglos restringida al ámbito teológico y su incidencia en la sociedad europea sería muy limitada.

El veintisiete de febrero de 1477 Sixto IV della Rovere, mediante la constitución *Cum praeclsa*, aprobaba y dotaba de indulgencias el oficio y misa del día y la octava de la Concepción compuesto por Leonardo de Nogaroli (SERICOLI, 1945). El Papa franciscano iniciaba la Edad Moderna sin emitir ningún dictamen sobre el misterio de la Concepción, pero aprobaba tácitamente las tesis inmaculistas y daba alas a un movimiento que, a partir de este momento, crecería de manera exponencial y buscaría una implantación social que respaldara su doctrina. Pese a que el Concilio de Trento no aclararía ningún punto sobre la veracidad de la doctrina inmaculista, el siglo XVI presenciaría un progresivo auge de la controversia. El debate dejaría de limitarse a los teólogos eruditos y la popularización del misterio de la Concepción daría lugar a un rápido crecimiento de su expresión en las artes visuales. La imagen, como la letra impresa, resultó fundamental en el afianzamiento y

difusión de la sentencia que negaba el pecado original de la Virgen, pues sin una concreción visual difícilmente los fieles podían identificarse y apoyar una doctrina que, como su contraria, es, aun hoy, de difícil comprensión.

No será hasta el siglo XVII cuando la Monarquía Hispánica decida situarse de manera decidida del lado de aquellos que propugnaban la Concepción Inmaculada de María convirtiendo la defensa de esta “pía opinión” en un asunto de estado. La identificación de los reyes de España con el concepcionismo corresponde al reinado de Felipe III y se inserta dentro de una más amplia confesionalización de la política española (SARRIÓN MORA, 2008: 246-302). Los problemas que acuciaban a esta monarquía planetaria llevarían a la elaboración de toda una teología política ideada como soporte teórico de una institución que se enorgullecía de ser la única cuyos súbditos, desde el primero al último, estaban sometidos a la fe católica.

A partir de la asunción de la causa de la defensa del “honor de María” en la segunda década del siglo XVII, se crean en España los mecanismos destinados a promocionar el misterio, a fortalecer la doctrina que lo sustenta y, sobre todo, a defenderlo ante la única persona capaz de su definición dogmática. La acción de la Corona se catalizó a través de la creación de una Real Junta y la representación ante la Santa Sede mediante el envío a Roma de embajadores o agentes extraordinarios. La presión española acabaría obteniendo de los Papas Pablo V (1617), Gregorio XV (1622) y Alejandro VII (1661) la expedición de decretos o constituciones favorables a los defensores del misterio. El contenido de estos avances puede parecer mínimo con respecto al objetivo final de la definición dogmática, pero no fue percibido así por la España del siglo XVII. Cada paso dado en el camino hacia la definición estuvo rodeado de publicaciones eruditas y populares, fiestas memorables y, también, de artes visuales. Las maneras en las que las embajadas inmaculistas españolas del Seiscientos se manifestaron a través de la imagen son incontables y muy distintas, por ello intentaré mostrar en las siguientes páginas solo algunos de los ejemplos que considero capaces de transmitir su importancia en la larga batalla emprendida por los defensores de la Concepción Inmaculada de la Virgen.

Reyes, juntas, embajadas y embajadores

La invocación a María como protectora de los reinos católicos de Europa durante el siglo XVII no es un hecho privativo de la Monarquía Hispánica. Así, por ejemplo, Irlanda la proclamaba como protectora en 1647 y Polonia hacía lo propio en 1656 (GWYNN, 1949: 579-590 y WINOWSKA, 1949: 683-710). Estos y otros casos europeos mostraron de manera genérica su inclinación a sustentar la pía opinión, pero el papel de España en torno al misterio de la Concepción Inmaculada de la Virgen fue mucho más activo. Pese a que el clímax immaculista hispánico se producirá durante el siglo XVII, esta estrecha relación entre el misterio de la pura Concepción de María y las dinastías reinantes en la Península Ibérica hunde sus raíces en la más profunda Edad Media.

Una tradición castellana vincula la institución de la fiesta de Concepción con la figura de san Ildefonso, arzobispo de Toledo y patrón de la capital visigoda (CORTÉS PEÑA, 2001: 106-107). En 1218 san Pedro Nolasco fundaría en Barcelona la orden militar de Nuestra Señora de la Merced bajo la protección directa del rey de la Corona de Aragón y tomaba el blanco como color para su hábito en honor a la pureza de la Virgen. Poco después de la fundación de la orden, el mercedario valenciano san Pedro Pascual reafirmaba por escrito su vocación immaculista precediendo al propio Duns Scoto, y después, Ramón Llull dotaba de un autorizado soporte literario a la doctrina de la preservación de María del pecado original en su *Liber principiorum Theologicae* (GUIX, 1954: 193-326). Por otro lado, si bien la ciudad de Lyon fue pionera en la institución de la fiesta litúrgica de la Concepción de la Virgen (WARNER 1991: 312-314), en España hay constancia de su celebración en Santiago desde 1273 y en Barcelona desde 1281 (FRÍAS, 1955: 81-156).

Como puede apreciarse, el espaldarazo ibérico a la doctrina concepcionista correspondió a los siglos XIV y XV y tuvo como protagonista a la Corona de Aragón y a los distintos reinos que la conformaban. Pese a que en estos momentos la reconquista del este de la península ya había sido concluida, la Corona aragonesa hizo suyo el estandarte del honor de María como garante de sus victorias, y así, el mismo Alfonso IV creaba en 1333 en Zaragoza una cofradía dedicada a la Inmaculada Concepción (GUIX, 1954: 193-326). Sin embargo, el engarce definitivo entre el misterio y la monarquía se producirá unos años más tarde de la mano de Juan I. Este rey decretaba en 1391 que la fiesta de la

Inmaculada Concepción se celebrase en la Capilla Real y, todavía más importante, en 1394 firmaba en Valencia un decreto que obligaba a todos sus reinos a celebrar la fiesta de la Concepción al tiempo que prohibía cualquier expresión contraria a la doctrina inmaculista.¹

Tras la unión de coronas, en 1511 recibía aprobación Papal la orden femenina de la Concepción, fundada por voluntad y empeño de santa Beatriz de Silva en 1484 (SÁNCHEZ-ALARCOS DÍAZ, 2005: 669-690). Pese a que en estos momentos el asunto de la definición del dogma no era todavía un asunto de estado, resulta significativo que los Reyes Católicos se vinculen a una orden decididamente inmaculista. No solo el nombre de la orden y las ideas de Beatriz de Silva apuntan en este sentido, sino que el propio hábito de las monjas concepcionistas, blanco y azul, constituyó una verdadera declaración de intenciones. A partir de este momento, y con el sostén de la constitución favorable de Sixto IV, los Reyes Católicos incluyeron la Concepción entre las fiestas marianas principales de los reinos de España y las fundaciones, capillas y conventos en su honor se extendieron por toda la península (STRATTON, 1989: 9-13).

Ya hace más de un siglo fue señalado el papel angular del tercer Felipe en la vinculación de la Monarquía Hispánica y sus súbditos con el misterio de la Concepción Inmaculada de la Virgen (FRÍAS, 1904: 21-33). El empuje inicial surge en la ciudad de Sevilla durante los años 1614 y 1615 gracias a la acción conjunta de fray Francisco de Santiago, Mateo Vázquez de Leca y Bernardo de Toro (SERRANO Y ORTEGA, 1893: 251-255). Sin embargo, la directa vinculación del monarca con la defensa del misterio corresponde a la presión ejercida sobre la Corona por el arzobispo de Sevilla Pedro de Castro y Quiñones. El prelado, ante los escándalos que se estaban produciendo en Andalucía entre maculistas e inmaculistas, envió a presentar el problema ante Felipe III a los prebendados Mateo Vázquez de Leca y Bernardo de Toro. En torno a 1615 y 1616, la disputa inmaculista entre dominicos, por un lado, y franciscanos y jesuitas, por el otro, se convirtió en un conflicto social que la Corona no podía ignorar. Sin duda, la fuerte problemática social desatada en Sevilla con respecto a la Inmaculada Concepción y el continuo recurso a la corte despertaron el interés de Felipe III. Pero, además, como señala

¹ Este antiguo privilegio será impreso en Sevilla en 1615 en plena eclosión de la controversia en torno a la Inmaculada para sustentar la antigüedad de la vinculación regia con la pía opinión. *Traslado de un privilegio del Rey Don Ioan El Primero de Aragon, en favor de la Inmaculada Concepcion de la Virgen Maria, Madre de Dios, Señora nuestra*. 1615. Sevilla. Alonso Rodríguez Gamarra.

Adriano Prospero, el intercambio epistolar del que en 1615 era arzobispo de Granada, Pedro González de Mendoza, señala una vinculación más profunda de la monarquía con el misterio (PROSPERI, 2006: 500). En una carta dirigida al Consejo de Castilla el prelado recordaba a la Corona su secular fidelidad a la Virgen y advertía, o amenazaba, de que si esta lealtad flaqueaba la Monarquía Hispánica entraría en crisis.

La misión sevillana en Madrid sería el detonante de la creación, en 1616, de la Real Junta de la Inmaculada, que centralizaría las acciones de la Monarquía para promocionar el misterio mariano durante los dos siglos siguientes. El desarrollo de la Real Junta de la Inmaculada Concepción fue documentado concienzudamente por Juan Meseguer, quien, desde su origen en 1616 y hasta su desaparición en 1779, detectó tres fases en su desarrollo con cesuras en 1652 y 1770 (MESEGUER, 1955: 621-866). La creación de una comisión de prelados por parte de Felipe III respondió a la petición directa que, en nombre del arzobispo de Sevilla, Bernardo de Toro y Mateo Vázquez de Leca presentaron a Felipe III en 1616. El rey decretaría la constitución de una Real Junta formada por el Nuncio Apostólico, el arzobispo de Santiago y los obispos de Cuenca y Valladolid el dos de junio de ese mismo año y, a partir de ese momento, el asunto quedaría directamente vinculado a la acción política de la Corona. Inmediatamente después, el padre Plácido Tosantos era designado como enviado oficial a Roma para dirimir el asunto de la Concepción Inmaculada de la Virgen con el Papa (FRÍAS, 1904: 148-149).

Tras el éxito de la primera misión inmaculista en Roma y la obtención del decreto *Sanctissimus Dominus noster* en 1617 (TOMASSETTI, 1867: 396), el trabajo de la Junta de la Inmaculada seguiría siendo muy activo. La situación del misterio apenas cambiaba, pero sus partidarios obtenían una leve ventaja. Se les permitía expresar públicamente la propia opinión siempre que no atacaran la contraria, mientras que a los detractores se les prohibía cualquier expresión pública. Por ello, y buscando afianzar la doctrina, en 1618 Felipe III designaba como nuevo embajador en Roma para la defensa del misterio de la Inmaculada Concepción a Antonio Trejo, recién nombrado obispo de Cartagena (POU Y MARTÍ, 1931: 76-166 y PASCUAL MARTÍNEZ, 1974: 21-42). Con el nombramiento de Trejo, obispo y embajador oficial, se esperaba situar en Roma a una persona con mayor autoridad de la que había tenido Plácido Tosantos al tiempo que se procuraba que el religioso dispusiera de las rentas del obispado para llevar a cabo su misión. Además, junto al obispo,

marchaba como agente de Felipe III para este asunto el franciscano Luke Wadding, quien permanecería en Roma realizando notables servicios a la causa de la Inmaculada Concepción y convirtiéndose en el cronista oficial de la empresa (WADDING, 1624).

Antonio Trejo abandonaba Roma en 1619 sin haber obtenido ningún éxito significativo. La vuelta de Trejo a España y la muerte de Felipe III y Pablo V dejarían, momentáneamente, el asunto de la promoción del misterio en suspenso, pero el cuatro de junio de 1622 Gregorio XV Ludovisi publicaba el decreto *Sanctissimus* ((TOMASSETTI, 1867: 688). Gracias a este nuevo decreto la expresión de la opinión contraria quedaba prohibida también en el ámbito privado y se establecía el empleo exclusivo de la palabra Concepción para el culto a la infusión del alma a la Virgen.

Tras más de veinte años de inactividad, la Real Junta y la acción diplomática española reemprenderían su labor en la sexta década del siglo XVII. El detonante fue el conocimiento de que el Santo Oficio romano había promulgado el veinte de enero de 1644 un decreto por el que se prohibía aplicar el título de Inmaculada a la Concepción de la Virgen (SERICOLI, 1954: 396-397). Felipe IV encargaría a una comisión de teólogos la redacción de una fundamentada respuesta a la prohibición inquisitorial que se concretaría en el *Armamentarium Seraphicum* elaborado por Pedro de Alva y Astorga, Gaspar de la Fuente, Pedro de Balbas, Juan Gutiérrez y José Maldonado y publicado en Madrid en 1649 (AA. VV., 1649). Además, el veintiuno de abril de 1652 Felipe IV firmaba el decreto de constitución de la Real Junta y ponía de nuevo en marcha el engranaje diplomático de la Monarquía Hispánica (MESEGUER, 1955: 660-667).



Figura 1

El embajador ordinario en Roma, el duque de Terranova, conseguía en 1655 el levantamiento de la prohibición que pesaba sobre la publicación de textos que unieran las palabras Inmaculada y Concepción y publicaba en Roma, de manera inmediata, los textos de Martín de Esparza y Luke Wadding en defensa de la Inmaculada Concepción de la Virgen María (ESPARZA ARTIEDA, 1655 y WADDING, 1656). Sin embargo, la

percepción de una coyuntura favorable y la puesta en marcha de la Junta darían como resultado la preparación de una nueva embajada extraordinaria (ABAD, 1953: 25-63).

Según recoge la *Instrucción* elaborada por la Junta para el embajador que debía enviarse a Roma, la finalidad de la monarquía seguía siendo obtener del Papa la definición del dogma.² Sin embargo, el nuevo objetivo de la Junta y de la diplomacia española aparecía claramente acotado: conseguir que el pontífice determinara que el ocho de diciembre la Iglesia celebraba la Concepción Inmaculada de María. Tras la sucesiva e infructuosa designación como embajadores extraordinarios del arzobispo de Valencia y del obispo de Cádiz, en 1658 Felipe IV, por mediación de la Real Junta, nombraba para la misión a Luis Crespí de Borja, obispo de Orihuela (GUTIÉRREZ, 1955: 7-480). La obtención de la constitución *Sollicitudo omnium ecclesiarum* de Alejandro VII, que definía la festividad del ocho de diciembre como dedicada a la Inmaculada Concepción, se convertía en el último gran éxito de la diplomacia de Felipe IV en Roma (TOMASSETTI, 1869: 739).

Durante el reinado de Carlos II (1665-1700), aunque de forma menos consistente, los agentes españoles en Roma continuaron ejerciendo presiones sobre el Papado para obtener avances en la definición del dogma. El cardenal jesuita Juan Everardo Nithard, que ya había formado parte en España de la Junta de la Inmaculada, gestionó el negocio immaculista entre 1669 y 1681 (VÁZQUEZ, 1957: 35-62). Su actividad romana se centró en primer lugar en la imposición del juramento de adhesión al misterio de la Inmaculada Concepción a toda la Universidad de Nápoles, incluidas las cátedras ocupadas por dominicos. Tras el escaso éxito en la obtención del apoyo Papal para este asunto, sus esfuerzos se orientaron a conseguir que se levantara la prohibición que pesaba sobre el Oficio Parvo de la Inmaculada Concepción, lo que se obtendría en 1679 (CEYSSSENS, 1957: 41-124).

² Instrucción para fray Pedro de Urbina, embajador extraordinario en Roma, sobre el negocio de la Concepción Inmaculada de la Virgen, Archivo General de Simancas, Estado, Legajo 3110, Documento 74.



Figura 2

Los avances en la definición del misterio de la Concepción Inmaculada durante el reinado de Carlos II fueron mucho más lentos que los emanados de las bulas y decretos anteriores. El embajador marqués de Cogolludo y el cardenal José Sáenz de Aguirre primero y, más tarde, el cardenal Pedro de Salazar y los religiosos Tirso González y Jerónimo de Sosa promoverían sin éxito la extensión del oficio doble con octava a toda la

Iglesia (VÁZQUEZ, 1957: 79-101). Esta victoria no se obtendría hasta la promulgación del breve *In excelsa* el siete de septiembre de 1696 gracias a las gestiones del padre Francisco Díaz y del embajador duque de Medinaceli y con dicho breve la fiesta de la Concepción se ponía al mismo nivel que la Natividad y la Asunción (VÁZQUEZ, 1970: 98-144).

Una mujer vestida de sol: la representación figurativa de la Concepción Inmaculada de María

Las artes, y en concreto la imagen, son un elemento fundamental para dar forma visible a conceptos e ideas de otra manera difícilmente tangibles. Pocos contenidos de la Europa altomoderna plantean una dificultad mayor para su representación plástica que la doctrina de la Concepción Inmaculada de la Virgen. El misterio, a grosso modo, expone que María, en el instante mismo de su Concepción, fue librada del pecado original que afecta, sin embargo, a todo el resto de la humanidad. Esta creencia, que en el siglo XIX se convertirá en dogma católico, es, por lo tanto, conceptual y carece de cualquier contenido narrativo que facilite su expresión directa en imágenes. Sin embargo, debido a la controversia doctrinal generada en torno al misterio, durante la Contrarreforma, la propaganda visual se convertirá en una prioridad para los defensores de la pía opinión.

El proceso de fijación iconográfica del misterio de la Inmaculada Concepción padeció muchos vaivenes desde la Edad Media y no será hasta el siglo XVI cuando se cree una iconografía fácil de identificar en todo el orbe católico. La indefinición Papal frente a las demandas de un sector de la iglesia había generado que, hasta los albores de la Edad Moderna, la representación icónica del misterio quedara limitada, en la mayoría de las ocasiones, a su imbricación con imágenes como el árbol de Jessé o el abrazo ante la puerta dorada. Estos tipos iconográficos, planteados como simbólicos, eran claramente ambiguos y su interpretación podía dar lugar a equívocos doctrinales. Así, el abrazo ante la puerta dorada de los padres de la Virgen, podía inducir a los fieles a creer que María, como Cristo, había sido concebida sin necesidad de contacto carnal entre san Joaquín y santa Ana, argumento que nunca formó parte de la base doctrinal de la pía opinión.

La iconografía del abrazo de santa Ana y san Joaquín ante la Puerta Dorada forma parte de los ciclos medievales sobre la vida de la Virgen como representación de la

Concepción de la Madre de Dios. A finales de la Edad Media, con el despuntar de la controversia inmaculista, esta escena se extrae del ciclo vital de María como símbolo de su pureza, haciendo ver que el casto beso de sus padres había bastado para que santa Ana engendrara a la Virgen. Se asociaban, de este modo, dos realidades distintas. Por un lado, la concepción activa o carnal y, por otro, la concepción pasiva o espiritual (STRATTON, 1989: 19-22). Sin embargo, la pía opinión, en su configuración madura del siglo XVII, no entraría a valorar la cualidad de la concepción carnal de María, sino tan solo la cronología de su concepción espiritual, es decir, el momento en el que su alma fue tocada por la gracia de Dios.

La segunda de las tradiciones tardomedievales más extendidas para representar la Concepción de María y su carácter inmaculado es la iconografía del árbol de Jessé, imagen arboriforme de la genealogía terrenal de Cristo (STRATTON, 1989: 14-18). El árbol incluía la figura de la Virgen dentro de los antecesores de Jesús, pero será a finales del siglo XV cuando se dote a la *Virga Jessé* con connotaciones concepcionistas. A veces completo y otras truncado, el árbol genealógico de la salvación incluirá, en la mayor parte de las ocasiones, a los padres de la Virgen y se convertirá en una imagen intelectualizada de su Concepción Inmaculada. Prueba del éxito de esta creación visual es que, cuando en el siglo XVI se asiente la imagen de la Virgen *Tota Pulchra*, la *Virga Jessé* pasará a ser uno de los símbolos del misterio concepcionista.

La eclosión del arte de la Contrarreforma no sería ajeno a la problemática visual que planteaba la plasmación y exposición pública de un asunto doctrinal delicado y de compleja representación. Así, Adriano Prosperi señala como, en la Florencia de 1540, Giorgio Vasari fue consciente de enfrentarse a un trabajo difícil cuando recibió el encargo de una pintura sobre el misterio para la capilla Altoviti en los Santos Apóstoles. Igualmente, Prosperi documenta los problemas generados por la exposición en 1566 del altar de la Inmaculada de Carlo Portelli en la iglesia de Ognissanti, que acabaría siendo repintado y, finalmente, retirado del templo (PROSPERI, 2006: 489-490). Ante las dificultades para plasmar en imágenes la victoria de María sobre el pecado original, durante el Quinientos, y gracias a la intensa defensa de las tesis inmaculistas por parte de franciscanos, carmelitas y jesuitas, se fijará una iconografía propia para el deseado dogma de la Inmaculada Concepción, la llamada Virgen *Tota Pulchra*.

La imagen *Tota Pulchra* de María, con algunos elementos variables, implica la presencia de la Virgen aislada y rodeada de una serie de símbolos de su pureza inmaculada muchas veces acompañados de cartelas explicativas. Así aparece tipificada en el tratado sobre las imágenes sagradas de Molanus de 1570, aunque la tradición contaba ya entonces con casi un siglo de existencia (MOLANUS, 1570). Stratton retrotrae la fecha de la inicial aparición de la imagen de la *Tota Pulchra* en el mundo del grabado a 1503 y su primera plasmación artística, en el medio francés, a 1484 (STRATTON, 1989: 34-39). Los símbolos que rodean a la Virgen tienen un origen literario. La mayoría de ellos, *Sol, Stella, Luna, Porta Coeli, Lilium inter spinas, Speculum sine macula, Hortus conclusus, Fons signatus* y *Civitas Dei*, según Molanus, provienen del Cantar de los Cantares, aunque su número no es el mismo en todas las representaciones artísticas y a los citadas por Molanus se añadirán con frecuencia otros como *Virga Jessé, Oliva speciosa, Turris David, Scala caeli, Templum Dei* o *Quasi cypressus in Sion*. La fijación literaria de la simbología mariana que rodea a la Inmaculada procede de la letanía lauretana, compuesta hacia 1500, aunque también se ha señalado la importancia de los textos de las revelaciones medievales de Santa Brígida y, en particular, de sus ediciones altomodernas acompañadas de imágenes en la acotación de la imagen *Tota Pulchra* de María (MORETTI, 2005: 79-89).

Una procedencia distinta tiene la configuración de la propia figura de María en su representación como *Tota Pulchra*, en la que suele aparecer tomando la forma de la mujer apocalíptica caracterizada por la luna creciente bajo sus pies, los rayos de sol que salen de ella y la Corona de doce estrellas (VETTER, 1958-59: 32-71). Esta *mulier amicta sole* no es privativa de las representaciones inmaculistas, aunque sería en estas donde alcanzaría mayor desarrollo, y así, en fechas anteriores a la fijación del tipo de la *Tota Pulchra*, se asocia con frecuencia a la representación de la Virgen del Rosario, frecuente en el arte vinculado con los dominicos (RINGBOM, 1962: 326-330). Pese a que la representación de la Madre de Dios como la *mulier amicta sole* de la visión apocalíptica de San Juan incluirá en alguna ocasión la figura del Niño, en el siglo XVII se tenderá a primar su aparición como figura aislada.



Figura 3

La fusión de la mujer apocalíptica con los atributos emblemáticos de la *Tota Pulchra* descritos por Molanus se fija como iconografía de la Inmaculada Concepción a partir del Concilio de Trento y la tipología se difundió con rapidez gracias a los grabadores flamencos como Martin de Vos o los hermanos Wierix y a la actividad de jesuitas como Jerónimo Nadal (BUSER, 1976: 424-433). Desde este momento, las pinturas, esculturas,

grabados y monedas con la imagen de la *Tota Pulchra* se multiplicarían de manera exponencial, convirtiendo la imagen Inmaculada de María en un tipo fácilmente reconocible que pasaría a formar parte del acervo visual de la Europa altomoderna. Durante el siglo XVII la imagen de María como mujer apocalíptica permanecerá, pero los símbolos de la *Tota Pulchra* se volverán innecesarios para identificar la plasmación visual del misterio. La Inmaculada Concepción había pasado a formar parte de la cultura visual occidental y, aunque a veces pueda confundirse con iconografías como las de la Asunción, las pinturas y esculturas de la Virgen vestida de blanco y azul ya no necesitarían nada más para ser comprendidas como materialización del misterio.

Las artes, la diplomacia española y la promoción del misterio

La imagen, como la palabra escrita, se convierte durante los primeros años de la “guerra mariana” en un campo de batalla sobre el que se enfrentan los defensores de las doctrinas favorable y desfavorable a la Concepción Inmaculada de la Virgen (VRANIK, 1966: 59-70). Pese a que puede tratarse de una exageración, la documentación recoge que, en Sevilla, en 1616, a los insultos de “idiotas, bárbaros y herejes” proferidos por los defensores de la opinión afirmativa, se unió la quema de una imagen de la Inmaculada Concepción durante una procesión (POU Y MARTÍ, 1931: 10).

Los enfrentamientos icónicos más llamativos durante estos primeros años de eclosión inmaculista tuvieron lugar en Sevilla, pero la lucha de imágenes afectó también a otras ciudades de la monarquía. Así, en 1615, la Real Chancillería de Granada, para evitar los tumultos callejeros, retiraba las imágenes y altares de la Concepción de la vía pública, lo que desataba la airada respuesta del arzobispo Pedro González de Mendoza (BERMÚDEZ DE PEDRAZA, 1638: 289). Mientras tanto, en Valencia, durante la procesión del Corpus Christi de 1619, no solo la multitud interpeló al arzobispo dominico Isidoro Aliaga, sino que se puso en la calle una imagen en la que junto a la figura de la Inmaculada Concepción se situó a Cristo amenazando de muerte a quien dudara de la pureza de su madre (CALLADO ESTELA, 2000: 39-59). Contemporáneamente, en Roma, los agentes españoles para la causa de la Concepción, encabezados por Antonio Trejo, Luke Wadding y Bernardo de Toro, ponían en circulación medallas con una clara intención de promocionar

el culto a la Inmaculada Concepción. En una de sus caras se mostraban el cáliz y la hostia acompañados por las palabras “Alabado sea el Santísimo Sacramanto” y en la otra a la Virgen Inmaculada acompañada de la leyenda “Concebida sin pecado original”. Pese al decreto favorable de Pablo V de 1617, la acuñación de estas monedas desató una agria polémica y los metales inmaculistas fueron confiscados (POU Y MARTÍ, 1931: 166-178).

El asunto de las medallas de la Inmaculada, ocurrido durante la presencia en Roma de Antonio Trejo y el duque de Alburquerque, puso de manifiesto una problemática con respecto a la propaganda inmaculista que volvería a despuntar a lo largo del siglo: la diferente consideración de imagen y texto. La retirada de los metales afectó a ambos, pues anuló tanto la plasmación visual del misterio como su enunciado escrito. Sin embargo, ambos medios de comunicación no fueron tratados de la misma manera en el proceso de asentamiento de la doctrina concepcionista. En algunos casos, los detractores de la pía opinión emplearon la imagen o el ataque a la imagen como medio de expresión de sus creencias, pero la jerarquía de la Iglesia católica nunca se planteó prohibir las esculturas, pinturas o relieves que representaban a la Concepción Inmaculada de María. La letra impresa, por el contrario, se vio sujeta a dudas, suspensos y prohibiciones y se ejerció sobre ella, desde ambos bandos, un férreo control.

Pese a que las primeras décadas de eclosión de la guerra mariana y su vinculación con la Corona española tienen como protagonista el entorno sevillano del arzobispo Pedro de Castro, también Plácido Tosantos, enviado a Roma por cuenta de la Real Junta de la Inmaculada Concepción, empleó las artes plásticas como apoyo visual al misterio. El agente español, que había obtenido de Pablo V un notable avance en la promoción de la pía opinión, donaba en 1619 una Alegoría de la Inmaculada Concepción al priorato riojano de Santa María de Cañas (GUTIÉRREZ PASTOR, 2007: 268-276). El cuadro había sido adquirido en Roma y en él el registro superior lo ocupa María rodeada por los símbolos de la Virgen *Tota Pulchra* y el inferior la representación del Infierno y el pecado original.

También Antonio Trajo empleó las artes para promocionar la pía opinión tras su vuelta a la diócesis de Cartagena. En Murcia, hizo pronunciar el voto de defensa de la pía opinión a todo el sínodo diocesano reunido en la sede episcopal el veintiocho de mayo de 1623 (MOLINERO, 1955: 1057-1071). En este sínodo se imponía, además, la prohibición de detentar cualquier cargo eclesiástico a aquellos que no hubieran jurado la defensa de la

Inmaculada Concepción, asegurándose de esta manera la fidelidad de toda la diócesis. La ciudad de Murcia se adhirió inmediatamente al voto inmaculista y decretó la celebración de solemnes fiestas para extender el fervor a toda la ciudad. Sin embargo, la inmersión en la proclamación de la doctrina pía no se limitaría a los juramentos, sino que al poco tiempo se solicitaría el patronazgo de la Inmaculada Concepción para la catedral de Murcia y para todo el reino (LÓPEZ GARCÍA, 2005: 119-138). Trejo patrocinaría, así mismo, el magnífico trascoro marmóreo de la catedral que es, en realidad, una formidable capilla dedicada a la Inmaculada Concepción con la imagen apocalíptica de María en el centro (SÁNCHEZ ROJAS-FENOLL, 1987: 1535-1545).

La vinculación de los principales defensores de la Inmaculada Concepción con la representación plástica del misterio se produce de manera temprana y tiene como protagonista, nuevamente, a la ciudad de Sevilla. De hecho, como expondré, las principales manifestaciones visuales de la defensa militante del misterio durante las primeras décadas del Seiscientos no corresponden a iniciativas de los enviados oficiales de Felipe III a Roma, Plácido Tosantos y Antonio Trejo, sino al entorno del arzobispo de Sevilla Pedro de Castro.

En Sevilla, durante la segunda década del siglo XVII, Francisco Pacheco retrató de manera individual a los tres campeones locales de la pía doctrina, Miguel Cid, Bernardo de Toro y Mateo Vázquez de Leca, adorando la imagen de María como mujer apocalíptica. González Polvillo vincula estas declaraciones figurativas de adhesión al misterio con la Compañía de Jesús de Granada, congregación decididamente inmaculista, y con su particular visión de la espiritualidad de la Contrarreforma (GONZÁLEZ POLVILLO, 2009: 47-72). Bernardo de Toro sería, asimismo, el nexo que explica la reiteración iconográfica de las dos apoteosis de la Inmaculada Concepción pintadas en Sevilla en 1616 y en Roma en 1633 y de las que hablaré más adelante.

La serie de pinturas que vinculan a los principales inmaculistas andaluces con la representación apocalíptica de María se inicia con el cuadro que la representa con Hernando de la Mata pintado en 1612 por Juan de Roelas (Gemäldegalerie, Berlín). Esta imagen es el modelo de las tres composiciones de Pacheco que retratan a los protagonistas del primer estallido concepcionista del siglo XVII. Los tres andaluces estaban unidos por algo más que por su fe en una doctrina compartida, ya que, además del periplo romano de Vázquez de Leca y Toro, todos ellos habían colaborado en la eclosión sevillana de

devoción popular durante la segunda década del siglo. Así, Miguel Cid había ideado la letra de la copla “Todo el mundo en general”, mientras que Toro había compuesto la música y Vázquez de Leca había costeado la impresión de la misma (ORTIZ DE ZÚÑIGA, 1797: 247 y VRANICH, 1973:185-207).

La Inmaculada con Miguel Cid sería pintada por Francisco Pacheco en 1619, probablemente para la sepultura del retratado (VALDIVIESO GONZÁLEZ, 1999: 80). La imagen de María acompañada de Mateo Vázquez de Leca, en colección privada, se fecha en 1621 (SERRANO ORTEGA, 1914: 220-227). El tercero de los lienzos de Pacheco, también en colección particular, representaría Bernardo de Toro, retratado durante su estancia en Roma (BASSEGODA I HUGAS, 1988: 151-176). Este grupo de potentes imágenes de la Inmaculada Concepción, probablemente llevado a cabo sin intervención directa de los retratados, es un verdadero manifiesto de los campeones de la pía opinión en su primera configuración hispánica.

También al clímax de la exaltación inmaculista en Sevilla corresponde la primera ubicación de una imagen de la Inmaculada Concepción en la vía pública, declaración clara de las inclinaciones de la catedral metropolitana. Se trata de la pintura de Francisco de Herrera el Viejo realizada en 1616 y que aún orna la fachada de las gradas del templo metropolitano (VALDIVIESO GONZÁLEZ, 1991: 415-416). Sin embargo, la más elaborada exaltación de la Inmaculada fue la pintada por Juan de Roelas en la que se reflejan las fiestas celebradas en Sevilla en 1615 entremezcladas con los símbolos inmaculistas tradicionales y el apuntalamiento teológico de la pía opinión y que se conserva en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid. El cuadro, temprano compendio de la argumentación en favor de la doctrina de la Limpia Concepción de la Virgen, parece que fue pintado para Felipe III (VALDIVIESO GONZÁLEZ, 1978: 55-59 y 91), y el inventario del alcázar de Madrid de 1636 ya lo recoge entre los que ornan el palacio (MARTÍNEZ LEIVA y RODRÍGUEZ REBOLLO, 2007: 76 y 134).



Figura 4

La monumental obra de Roelas muestra a María como mujer apocalíptica, todavía vestida de rojo y azul, rodeada por los símbolos de la *Tota Pulchra* y los profetas, santos y miembros de órdenes religiosas que sustentaban la pía opinión. Toda esta esfera celeste apoya en un árbol presidido por el escudo de la Monarquía Hispánica cuya corona está guarnecida con la cartela “Concebida sin pecado original”. En último lugar, el registro

inferior de la pintura retrata a toda la sociedad sevillana ocupando las calles de la ciudad para demostrar su apoyo al misterio (VALDIVIESO GONZÁLEZ y SERRERA CONTRERAS, 1985: 127-128 y 146, HERRERO SANZ, 2004: 41-59 y ANDRÉS GONZÁLEZ, 2013: 257-264).

Un mensaje similar al planteado en la apoteosis de la Inmaculada Concepción de 1616 es el que anima el cuadro homónimo pintado por Louis Cousin en 1633 para la capilla de la Concepción en el templo de Santiago de los Españoles de Roma (CACHO, 2003: 415-426). Pese a que la pintura del altar fue costeadada por el cardenal Baltasar de Moscoso y Sandoval, el responsable de la empresa fue Bernardo de Toro, lo que explica las semejanzas con el lienzo de Roelas. María aparece, de nuevo, rodeada de los símbolos de la *Tota Pulchra* y apoyada sobre un árbol. Bajo ella, se retratan las órdenes, pontífices y cardenales que defendían su Concepción Inmaculada agitando estandartes con la imagen de María.

Los casos expuestos en torno a 1620 corresponden a la primera fase de actividad diplomática de la Monarquía Hispánica en favor del misterio de la Concepción y tienen una impronta fuertemente sevillana debido a la implicación de los agentes del arzobispo Pedro de Castro. Tras cuatro décadas de tibia actividad, la constitución *Sollicitudo ómnium ecclesiarum* de Alejandro VII Chigi, promulgada en 1661, tuvo también consecuencias directas en las artes. Como es lógico, una de las ciudades que celebraron de manera más espectacular el éxito de Luis Crespí fue Valencia. El obispo de Plasencia, tras el éxito romano, llegaría a la ciudad y sería recibido por la masa enfervorecida con el virrey marqués de Camarasa y el arzobispo Martín López de Hontiveros a la cabeza (DE LA RESURRECCIÓN, 1676: 524-527).

Valencia ya había participado de las manifestaciones públicas por el decreto de Gregorio XV en 1622 (CREUHADES, 1623), pero la *Sollicitudo ómnium ecclesiarum* dio lugar a las fiestas más deslumbrantes orquestadas en la ciudad en todo el siglo XVII (VALDA, 1663 y TORRE Y SEBIL, 1665). En las celebraciones de 1662 participaron todos los oficios, cofradías y corporaciones y se generó una enorme cantidad de iconografía efímera en torno al misterio de la Inmaculada Concepción (PEDRAZA, 1982). El pintor Jerónimo Jacinto de Espinosa participó en la decoración pictórica de estas fiestas que invadieron las calles de Valencia y, aunque no pueden vincularse directamente con ninguna de las imágenes descritas en los libros de fiestas, se conservan dos grandes lienzos que

fueron, sin ninguna duda, pintados en 1662 para demostrar la adhesión del pueblo valenciano al misterio de la Concepción (PEDRAZA, 1982: 340).

La más espectacular de las creaciones de Espinosa en 1662 es el monumental cuadro conservado en el Ayuntamiento de Valencia, firmado y fechado, que representa a la Inmaculada con los Jurados de la ciudad. Este lienzo es, junto a la pintura de Pedro Valpuesta en el Museo Municipal de Madrid en que aparece Felipe IV jurando defender a la Inmaculada Concepción, una infrecuente visualización del voto inmaculista. Los Jurados aparecen arrodillados frente a una imagen escultórica de María y la cartela confirma que el cuadro conmemora la renovación del juramento realizado en 1624. Por su parte, la Inmaculada conservada en el paraninfo de la Universidad, también fechada en 1662, parece corresponder también a la renovación del voto inmaculista de una universidad que había sido la primera de España en jurar la defensa de la Concepción en 1530 (MORENO, 1582: 365-366). Sin embargo, la concreción artística del deseado dogma de la Concepción Inmaculada de la Virgen adquirió con la *Sollicitudo* obtenida por Luis Crespí una nueva dimensión.

Una de las consecuencias más llamativas del avance de los defensores de la pía opinión se concretó en Roma, en el del templo agustino de los Santos Ildefonso y Tomás de Villanueva. La edificación de su iglesia comenzaba en 1655 e inmediatamente Ippolito Marracci publicaba un libro para exaltar la imagen que presidiría su altar, la Virgen de Copacabana (MARRACCI, 1656). Sin embargo, el templo, concluido antes de 1672, se caracteriza por la omnipresencia de la Inmaculada Concepción de la Virgen. Esta aparece en la segunda capilla del lado de la Epístola entre los santos Mónica y Agustín, pero, además, impregna todo el interior, cuyo friso y paredes están cuajados de los símbolos de la imagen *Tota Pulchra* de María (GONZÁLEZ TORNEL, 2015: 71-86). La orientación inmaculista del programa decorativo, además de con la tradición propia de los Agustinos recoletos, se vincula con la trayectoria del nombrado Ippolito Marracci, cuya presencia, además, conecta la fundación con la embajada española de Luis Crespí.



Figura 5

Ippolito Marracci, miembro de la congregación de Clérigos Regulares de la Madre de Dios, escribió ciento quince obras de exaltación mariana entre las que destaca la enciclopedia recopilación bibliográfica en torno a María publicada en 1648 (MARRACCI, 1648). Recientemente, además, se ha demostrado su importantísima contribución a la consolidación de la teología pro inmaculista en el tercio central del siglo XVII (PETRILLO, 1992 y CARBONARO, 20016). Igualmente importante para valorar su implicación en el programa de los Santi Ildefonso e Tomaso di Vilanova es su papel como investigador de la simbología mariana, asunto sobre el que publicaría un erudito tratado póstumo en 1683 (MARRACCI, 1683). Además, Marracci no solo participaría de la consolidación impresa de la doctrina favorable al misterio concepcionista, sino que entendería el valor de la imagen artística para promocionarlo. Así, en torno a 1642,

encargaría a Raffaello Vanni un cuadro de la Inmaculada Concepción para la sede romana de su congregación, Santa Maria in Campitelli (NEGRO, 1989: 109-121).

La prueba más directa de la implicación de Ippolito Marracci, vinculado con el templo agustino desde 1655, con el immaculismo de la Monarquía Hispánica es la publicación en 1660 de su tratado immaculista *Trutina mariana* por la imprenta de Bernardino Nogués en Plasencia (MARRACCI, 1660). Como se ha señalado, el embajador de Felipe IV en Roma para la causa de la Inmaculada Concepción en 1660 era Luis Crespí de Borja, obispo de Plasencia, sin cuya intervención directa difícilmente se explica la publicación placentina de Marracci. La relación entre el teólogo, el obispo embajador y una orden declaradamente favorable a la pía opinión es, sin duda, la que explica que la plasmación visual del misterio adquiriera una dimensión arquitectónica.

En Sevilla, las repercusiones artísticas de la constitución Papal de 1661 superaron también el mero encargo de cuadros o imágenes escultóricas. Aquí, el cabildo catedralicio celebró la noticia de manera exuberante (TORRE FARFÁN, 1663). Sin embargo, la consecuencia visual más importante del éxito de la embajada de Luis Crespí en la ciudad fue la reedificación de Santa María la Blanca, iglesia en la que las celebraciones immaculistas se retrasaron hasta 1665 para hacerlas coincidir con las de la inauguración del edificio (TORRE FARFÁN, 1666). El templo comenzaba su transformación en 1662 por voluntad del canónigo Justino de Neve y en solo tres años se concluía un ambicioso programa decorativo protagonizado por estucos de Pedro Roldán y los hermanos Borja y grandes telas de Murillo (FALCÓN MÁRQUEZ, 2012: 61-71). El programa iconográfico de la iglesia, dedicada a Santa María de las Nieves, es, en realidad, un alegato a la doctrina de la Inmaculada Concepción, reflejada, además de en los lienzos de Murillo, en los símbolos de la *Tota Pulchra* esparcidos por los muros del templo y la inscripción “sin pecado original en el primer instante de su ser” bajo el coro (RECIO MIR, 2015: 185-2009). En Sevilla, como en Roma, la constitución *Sollicitudo omnium ecclesiarum* de 1661 obtenida gracias a la mediación del obispo Luis Crespí, marcaba un nuevo hito en la fabricación visual de la doctrina de la Inmaculada Concepción. Ahora los defensores de la pía opinión daban un paso más en la visibilización de sus creencias y ya no se conformaban con el encargo de un cuadro o una escultura de María, sino que edificios enteros se dedicaban al misterio.

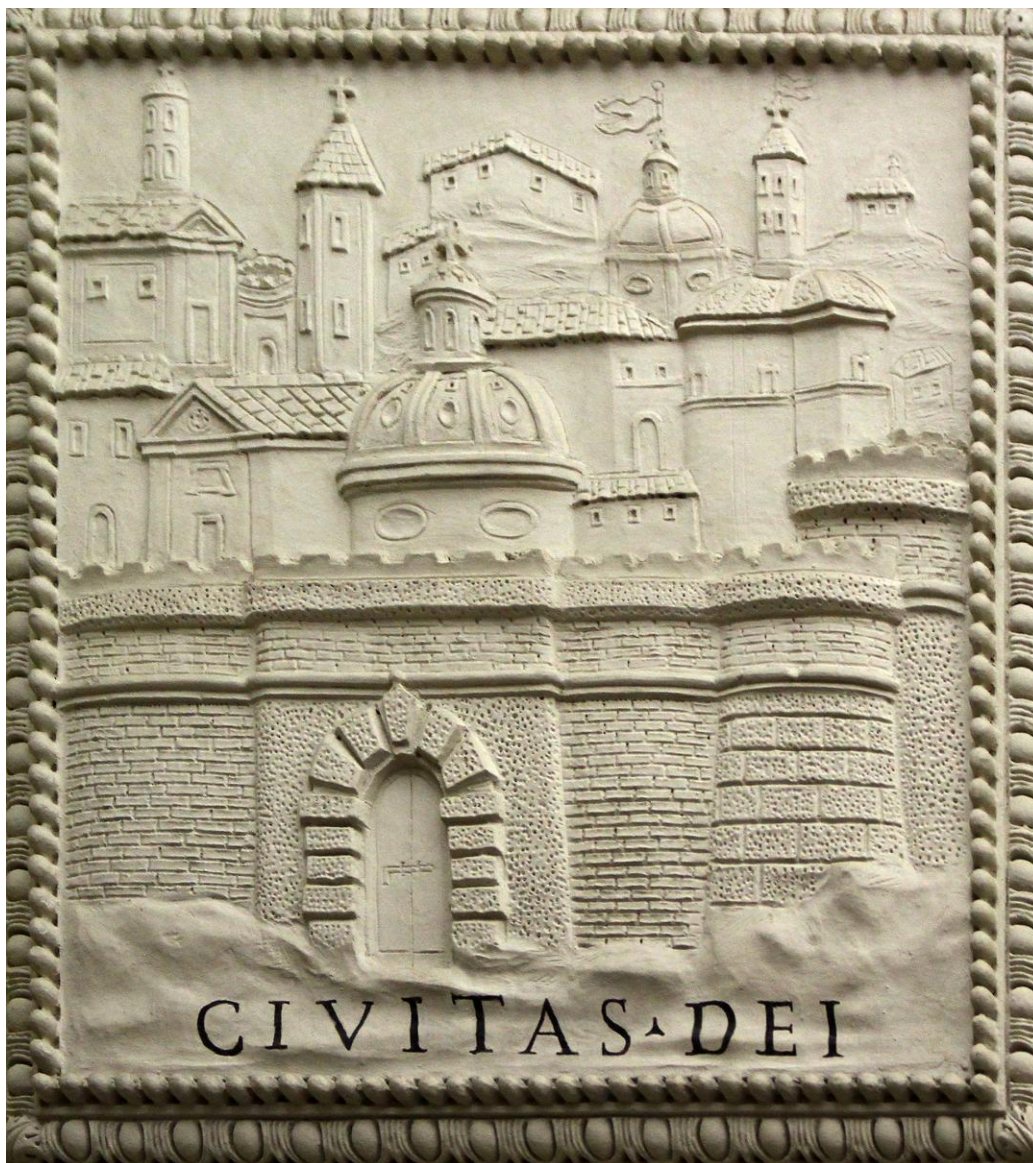


Figura 6

Coda: una historia en imágenes

Desde principios del siglo XVII hasta el gran éxito de la diplomacia en 1661, España vivió un creciente proceso de popularización de la doctrina de la Concepción Inmaculada de la Virgen. Este proceso fue promovido por algunos sectores del clero y auspiciado con energía por la Corona, que se vinculó de manera indisoluble a la pía opinión. La Real Junta y los embajadores reales, sin embargo, no bastan para explicar el fervor popular ni la creciente adhesión concepcionista que se produjo en muchas ciudades españolas. Las

acciones que, desde arriba, se emprendieron en favor del misterio tuvieron, para llegar a la sociedad, que canalizarse a través de medios de comunicación que pudieran ser entendidos por todos. Los impresos populares, mucho más que las doctas disertaciones en latín, fueron una manera de trasladar la creencia a la sociedad y la celebración de la fiesta de la Concepción, en la que se implicó a ciudades enteras, cumplió el mismo objetivo. Una función similar desempeñaron las imágenes.

La preservación del pecado original en María no fue un asunto religioso fácil de traducir a una imagen. Sin embargo, cuando el gran siglo de la acción diplomática concepcionista comenzó, tanto la María apocalíptica como la *Tota Pulchra* ya se habían consolidado como manifestación visible del deseado dogma. Estos fueron los dos símbolos empleados de manera asidua por los simpatizantes de la pía opinión para promover, conmemorar o simplemente recordar a las embajadas y embajadores que Felipe III y Felipe IV enviaron a Roma para defender ante el Papa sus creencias. Las obras tratadas en este ensayo son tan solo algunas de las que surgieron en torno a las misiones concepcionistas de la Corona, pero son más que suficientes para demostrar que las artes fueron una parte integrante de la acción diplomática. Sin embargo, su valor principal fue el de ser capaces de trasladar a toda la sociedad que las acogió las vicisitudes de la defensa de la doctrina y conseguir que se identificara con ella.

La definición del dogma todavía tardaría siglos en llegar, pero su concreción visual ya formaba parte de la vida cotidiana de los súbditos de la Monarquía Hispánica y las imágenes de la Virgen concebida sin mancha del pecado original ya no generaban en, 1661, las mismas controversias que a principios del siglo. La Corona, la Real Junta y los embajadores enviados a Roma para defender la veracidad de la opinión más pía habían dado lugar a una abundante propaganda visual que, junto con otros medios de persuasión, influyeron de manera decisiva en la popularización de la doctrina. Las artes figurativas convirtieron en visible lo indefinible y contribuyeron, sin duda, al éxito de la defensa del honor de María.

Bibliografía

AA. VV. (1649) *Armamentarium seraphicum et regestum universale tuendo titulo Immaculatae Conceptionis*. Madrid. Tipografía real.

ABAD, C. (1953). “Preparando la embajada concepcionista de 1656”, *Miscelánea Comillas*, 20, pp. 25-63.

ANDRÉS GONZÁLEZ, P. (2013) Ab initio et ante secula. La alegroría de la Inmaculada de Juan de Roelas. En ZALAMA RODRÍGUEZ, M. Á. y MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, P. (eds.), *Alma ars: estudios de arte e historia en homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordax*. (pp. 257-264). Valladolid. Universidad.

BASSEGODA I HUGAS, B. (1988). “Adiciones y complementos al catálogo de Francisco Pacheco”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 31-32, pp. 151-176.

BERMÚDEZ DE PEDRAZA, F. (1638) *Historia eclesiástica, principios y progresos de la ciudad, y religión católica de Granada*. Granada. Andrés de Santiago.

BUSER, T. (1976). “Jerome Nadal and Early Jesuit Art in Rome”, *Art Bulletin*, 58, pp. 424-433.

CACHO, M. (2003) Una embajada concepcionista a Roma y un lienzo conmemorativo de Louis Cousin. En COLOMER, J. L. (ed.), *Arte y diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVIII*. (pp. 415-426). Madrid. Fernando Villaverde Ediciones-Casa de Velázquez.

CALLADO ESTELA, E. (2000) *Devoción popular y convulsión social en la Valencia del Seiscientos. El intento de beatificación de Francisco Jerónimo Simó*. Valencia. Alfonso el Magnánimo.

CARBONARO, D. (ed.) (2006) *L'Immacolata Madre di Dio nel Seicento: apporti teologici e spirituali di Ippolito Marracci nel IV centenario della nascita (1604)*. Roma. Edizioni AMI.

CEYSSENS, L. (1957). “Le Petit Office de l'Immaculé Conceptions: Prétendue Approbation, Condemnation (1678). Tolerance (1679)”, *Virgo Immaculata*, XVII, pp. 41-124.

CORTÉS PEÑA, A.L. (2001) Andalucía y la Inmaculada Concepción en el siglo XVII. En CORTÉS PEÑA, A.L., *Religión y política durante el antiguo Régimen*. (pp. 103-148). Granada. Universidad.

CREUHADES, J. N. (1623) *Solenes y grandiosas fiestas que la noble y leal Ciudad de Valencia ha hecho por el nuevo Decreto que la Santidad de Gregorio XV ha concedido en favor de la inmaculada Concepcion de Maria Madre de Dios y Señora nuestra, sin pecado original concebida*. Valencia. Pedro Patricio Mey.

DE LA RESURRECCIÓN, T. (1676) *Vida del venerable Ilmo. y Exmo. Sr. D. Luis Crespí de Borja, obispo de Plasencia, y embajador por Felipe IV a Alejandro VII para la declaración del culto a la Concepción*. Valencia. Lorenzo Cabrera.

ESPARZA ARTIEDA, M. (1655) *Inmaculata Conceptio beatae Mariae Virginis deducta ex origine peccati originalis*. Roma. Typis HH Corbelletti.

FALCÓN MÁRQUEZ, T. (2012) La iglesia de Santa María la Blanca de Sevilla, punto de encuentro entre Murillo y Justino de Neve. En FINALDI, G. (ed.), *Murillo y Justino de Neve. El arte de la amistad*. (pp. 61-71). Madrid. Museo del Prado.

- FRIAS, L. (1904). “Felipe III y la Inmaculada Concepción”, *Razón y fe*, 10, pp. 21-33.
- FRIAS, L. (1904). “Felipe III y la Inmaculada Concepción”, *Razón y fe*, 10, pp. 145-156.
- FRIAS, L. (1955). "Antigüedad de la Fiesta de la Inmaculada Concepcion en las Iglesias de España", *Miscelánea Comillas*, 23, pp. 81-156.
- GONZÁLEZ POLVILLO, A. (2009). “La Congregación de la Granada, el Inmaculismo sevillano y los retratos realizados por Francisco Pacheco de tres de sus principales protagonistas: Miguel Cid, Bernardo de Toro y Mateo Vázquez de Leca”, *Atrio*, 15, pp.47-72.
- GONZÁLEZ TORNEL, P. (2015). “La iglesia de los Santos Ildefonso y Tomás de Villanueva en Roma: un monumento barroco a la *pietas hispanica*”, *Archivo Español de Arte*, 349, pp. 71-86.
- GUIX, J. M. (1954). “La Inmaculada y la Corona de Aragón en la Baja Edad Media. Siglos XIII-XV”, *Miscelánea Comillas*, 22, pp. 193-326.
- GUTIÉRREZ PASTOR, I. (2007) Roma 1618: la "Immaculada Concepción" de fray Plácido de Tosantos”. En *In sapientia libertas: escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*. (pp. 268-276). Madrid. Museo Nacional del Prado.
- GUTIÉRREZ, C. (1955). “España por el dogma de la Inmaculada: la embajada a Roma de 1659 y la bula “Sollicitudo” de Alejandro VII”, *Miscelánea Comillas*, 24, pp. 7-480.
- GWYNN, A. (1949) Notre Dame, Reine d’Irlande. En DU MANOIR, H. (ed.), *Maria. Etudes sur la Sainte Vierge. IV*. (pp. 579-590). París. Beauchesne Editeur.
- HERRERO SANZ, M. J. (2004) Representación plástica de las fiestas de la Inmaculada en el primer cuarto del Siglo XVII. En *Kirchliche Kultur und Kunst des 17. Jahrhunderts in Spanien*. (pp. 41-59). Frankfurt. Vervuert.
- LÓPEZ GARCÍA, M. T. (2005) El auge del dogma de la Inmaculada Concepción auspiciado por el franciscano fray Antonio de Trejo, obispo de Cartagena, y la implicación del concejo de Murcia, a principios del siglo XVII. En CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. J. (coord.), *La Inmaculada Concepción en España religiosidad, historia y arte. Vol. I*. (pp.119-138). El Escorial. Ediciones Escorialenses.
- MARRACCI, I. (1648) *Bibliotheca mariana*. Roma. Caballi.
- MARRACCI, I. (1660) *Trutina mariana, qua auctoritates sanctorum patrum ac beatorum virorum, contra Immaculatam Conceptionem beatissimae Virginis Mariae, ab aduariis adductae, bene expensae ac ponderatae, fictae prorsus et somniate inveniuntur; auctore Christophilo Mariano*. Plasencia. Bernardino Nogués.
- MARRACCI, I. (1683) *Polianthea mariana in libris XVIII distributa*. Colonia. Petri Ketteler.
- MARRACCI, I. (1656) *De diua virgine, Copacauana, in Peruano noui mundi regno celeberrima. Liber vnus*. Roma.
- MARTÍNEZ LEIVA, G. y RODRÍGUEZ REBOLLO, A. (eds.) (2007) *Quadros y otras cosas que tienen su Magestad Felipe IV en este Alcázar de Madrid. Año de 1636*. Madrid. Fundación Universitaria Española.
- MESEGUER, J. (1955). “La Real Junta de la Inmaculada Concepción (1616-1817/20)”, *Archivo Ibero-Americano*, 59, pp. 621-866

- MOLANUS, J. (1570) *De picturis et imaginibus sacris*. Lovaina. H. Wellaeus.
- MOLINERO, M. (1955). “Fr. Antonio de Trejo y el Movimiento Inmaculista en la Diócesis de Cartagena”, *Archivo Ibero-Americano*, 59, pp.1057-1071.
- MORENO, C. (1582) *Libro intitulado limpieza de la Virgen y Madre de Dios*. Valencia. Juan Navarro.
- MORETTI, M. (2005) La “Concezione” di Maria in Spagna: profile storici e iconografici. En MORELLO, G., FRANCA, V. y FUSCO, R. (eds.), *Una donna vestita di sole: l’Immacolata Concezione nelle opere dei grandi maestri*. (pp. 79-89). Milán. Motta.
- NEGRO, A. (1989). “Sulla fase precortonesca di Raffaello Vanni”, *Paragone Arte*, 40, pp. 109-121.
- ORTIZ DE ZÚÑIGA, D. (1796) *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla, metrópoli de Andalucía. T. IV*. Madrid. Imprenta Real.
- PASCUAL MARTÍNEZ, L. (1974). “La embajada a Roma de Fray Antonio de Trejo, obispo de Cartagena”, *Anales de la Universidad de Murcia, Filosofía y Letras*, 32, pp. 21-42.
- PEDRAZA, P. (1982) *Barroco efímero en Valencia*. Valencia. Ayuntamiento.
- PETRILLO, F. (1992) *Ippolito Marracci. Protagonista del movimiento mariano del secolo XVII*. Roma. Edizioni Monfortane.
- POU Y MARTÍ, J. M. (1931) *Embajadas de Felipe III a Roma pidiendo la definición de la Inmaculada Concepción de María*. Vich. Editorial Seráfica.
- PROSPERI, A. (2006). “L’Immacolata a Siviglia e la fondazione sacra della monarchia spagnola”, *Studi Storici*, 2, pp. 481-510.
- RECIO MIR, A. (2015). “Fiesta edificada, viva y eterna”: Justino de Neve, Torre Farfán y algunas claves interpretativas de Santa María la Blanca de Sevilla”, *Laboratorio de arte*, 27, pp. 185-209.
- RINGBOM, S. (1962). “Maria in sole and the Virgin of the Rosary”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 25, pp. 326-330.
- S/A (1615) *Traslado de un priuilegio del Rey Don Ioan El Primero de Aragon, en favor de la Inmaculada Concepcion de la Virgen Maria, Madre de Dios, Señora nuestra*. Sevilla. Alonso Rodríguez Gamarra.
- SÁNCHEZ ROJAS-FENOLL, m. c. (1987) La capilla del trascoro de la Catedral de Murcia. En *Homenaje al professor Juan Torres Fontes. Vol. II*. (pp. 1535-1545). Murcia. Universidad.
- SÁNCHEZ-ALARCOS DÍAZ, R. (2005) Santa Beatriz de Silva y la “primigenia inspiración” de la orden de la Inmaculada Concepción”. En CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. J. (coord.), *La Inmaculada Concepción en España religiosidad, historia y arte. Vol. I*. (pp. 669-690). El Escorial. Ediciones Escorialenses.
- SARRIÓN MORA, A. (2008) Identificación de la dinastía con la confesión católica. En MARTÍNEZ MILLÁN, J. y VISCEGLIA, M. A. (eds.), *La monarquía de Felipe III*. (pp. 246-302). Madrid. Fundación MAPFRE.
- SERICOLI, C. (1945) *Immaculata B. M. Virginis Conceptio iuxta Sixti IV constitutiones*. Roma. Typographia Kacic.

SERICOLI, C. (1954). "De praecipuis Sedis Apostolicae documentis de B.M.V. Immaculata Conceptione", *Antonianum*, 29, pp. 373–408.

SERRANO ORTEGA, M. (1914). “Dos joyas concepcionistas desconocidas de la pictórica sevillana”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, LXIV, pp. 220-227.

SERRANO Y ORTEGA, M. (1893) *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 desde los tiempos de la Antigüedad a la presente época*. Sevilla. Imprenta de E. Rasco.

STRATTON, S. (1989) *La Inmaculada Concepción en el arte español*. Madrid. Fundación Universitaria Española.

TOMASSETTI, L. (1857-1872) *Bullarium Romanum*. Turín. Seb. Franco, H. Fory et H. Dalmazzo editoribus, después A. Vecco et sociis.

TORRE FARFÁN, F. (1663) *Templo panegirico, al certamen poetico, que celebros la hermandad insigne del Smo. Sacramento, estrenando la grande fabrica del Sagrario nuevo de la Metropoli sevillana, con las fiestas en obsequio del Breve concedido por la Santidad de Nuestro Padre Alejandro VII*. Sevilla. Juan Gómez de Blas.

TORRE FARFÁN, F. (1666) *Fiestas que celebró la Iglesia Parrochial de S. María la Blanca, capilla de la Sta. Iglesia Metropolitana y Patriarchal de Sevilla en obsequio del nuevo Breve concedido por N. Santísimo Padre Alejandro VII*. Sevilla. Juan Gómez de Blas.

TORRE Y SEBIL, F. (1655) *Luces de la Aurora, dias del Sol, en fiestas de la que es sol de los dias, y Aurora de las Luces, Maria Santissima. Motivadas por el nuevo indulto de Alexandro Septimo, que concede Octavas con precepto de rezo de la Inmaculada Concepcion*. Valencia. Geronimo Vilagrasa.

VALDA, J. B. (1663) *Solenes fiestas, que celebros Valencia, a la Inmaculada Concepcion de la Virgen Maria. Por el supremo decreto de N. S. S. Pontifice Alexandro VII*. Valencia. Geronimo Vilagrasa.

VALDIVIESO GONZÁLEZ, E. (1978) *Juan de Roelas*. Sevilla. Diputación.

VALDIVIESO GONZÁLEZ, E. (1991) La pintura en la catedral de Sevilla, siglos XVII al XX. En AA. VV., *La Catedral de Sevilla*. (pp. 338-449). Sevilla. Ediciones Guadalquivir.

VALDIVIESO GONZÁLEZ, E. (1999) Inmaculada Concepción con Miguel del Cid. En *Velázquez y Sevilla (Catálogo de la Exposición)*. (p. 80). Sevilla. Junta de Andalucía.

VALDIVIESO GONZÁLEZ, E. y SERRERA CONTRERAS, J. M. (1985) *Pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII*. Madrid. CSIC.

VÁZQUEZ, I. (1957) *Las Negociaciones Inmaculistas en la Curia Romana durante el Reinado de Carlos II de España (1665-1700)*. Madrid.

VÁZQUEZ, I. (1970). “Origen histórico de breve "In excelsa" de Innocencio XII sobre la Inmaculada Concepción”, *Antonianum*, 45, pp. 98–144.

VETTER, M. (1958-59). “Mulier amicta sole und mater Salvatoris”, *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3, pp. 32-71.

VRANICH, S. (1973). “Miguel Cid (c. 1550-1615); un bosquejo biografico”, *Archivo Hispalense*, 171-173, pp. 185-207.

VRANIK, S. (1966). “Carta de un ciudadano de Sevilla. La guerra mariana de Sevilla en el siglo XVII”, *Archivo hispalense*, 138, pp. 59-70.

WADDING, L. (1624) *Legatio Philippi III et IV Catholicorum Regum Hispaniarum ad SS. DD. NN. Paulum PP. V. et Gregorium XV. De definienda Controversia Immaculatae Conceptionis B. Virginis Mariae (per D. Fr. Antonium a Trejo)*. Lovaina. Henrici Hastenii.

WADDING, L. (1656). *Da baptismo B. Mariae Virginis opusculum tertium*. Roma. Nicolaus Angelus Tinassius.

WARNER, M. (1991) *Tú sola entre las mujeres. El mito y el culto de la Virgen María*. Madrid. Taurus.

WINOWSKA, M. (1949) Le culte marian en Pologne. En DU MANOIR, H. (ed.), *Maria. Etudes sur la Sainte Vierge. IV*. (pp. 683-710). París. Beauchesne Editeur.