

UNA TABLA SEVILLANA DEL SIGLO XVI, INÉDITA

POR JUAN MIGUEL GONZÁLEZ GÓMEZ

En el presente trabajo se estudia y cataloga, desde el punto de vista histórico-artístico e iconográfico, una tabla de la Visitación de la Virgen María a su prima santa Isabel, obra anónima sevillana del tercer cuarto del Quinientos.

In this paper we study and analyse a painting from historical, artistic and iconographic point of view. The panel painting, in which is represented the Visitation of the Virgin Mary to her cousin Saint Elizabeth, belongs to the Sevillian school of the third quarter of the sixteenth century.

Sevilla, en los comedios del siglo XVI, alcanza el máximo esplendor económico, gracias al comercio marítimo con el Nuevo Mundo. Como era de esperar, sus pingües beneficios enriquecen a las clases dominantes. De esta forma, la refinada aristocracia y la floreciente burguesía ejercen un importantísimo mecenazgo artístico. En el campo pictórico, perdura el predominio de los maestros nórdicos. Entre ellos los flamencos Pedro de Campaña y Hernando de Esturmio, conjugan con acierto las características propias de su escuela con la impronta rafaelesca. Esa tendencia es consagrada por el pintor sevillano Luis de Vargas (h. 1505-h. 1567) al regresar de Italia. Sin embargo, poco después, desciende paulatinamente el esplendor creativo precedente. Durante el último tercio del Quinientos no hay en Sevilla maestros relevantes. De ahí que otro sevillano Pedro de Villegas (1519-1596), continuador de las fórmulas italianizantes propias de Rafael, sea la figura indiscutible del momento.¹

1. VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: *Historia de la Pintura Sevillana. Siglos XIII al XX*. Sevilla, 1986, ps. 67 y 87.

Buena prueba de cuanto expuesto queda líneas atrás es una interesante tabla de la Visitación de la Virgen a su prima santa Isabel, obra anónima sevillana, fechable entre 1560 y 1570. Mide de alto, 63 cms.; y de ancho, 93 cms. Se trata, pues, de una pintura al óleo sobre soporte de madera. Corresponde a un maestro del manierismo sevillano que sigue el modelo italianizante, de corte rafaelesco, impuesto primero por Luis de Vargas y después por Pedro Villegas (Lám. 1). En la actualidad, forma parte de la colección particular del Sr. González Escobal, en Sevilla. En el marco, tallado en madera y dorado en oro fino, se lee la siguiente inscripción latina: “BENEDICTA. TV. INTER. MVLIERES. ET. BENEDICTVS. FRVCTVS. VENTRIS. TVI.” (Lc 1, 42).

Según la narración evangélica, por el anuncio del ángel y como prueba de autenticidad del mismo, María tuvo conocimiento de que su prima Isabel, esposa del sacerdote Zacarías, había concebido en su vejez y que ya se hallaba de seis meses la que decían estéril (Lc 1,36). De inmediato, la Virgen marchó junto a su parienta, para ayudarla en aquellos momentos. María y José recorrieron en cuatro días el camino entre Nazaret y Ayn Karim, ciudad donde vivían estos familiares suyos.² Los Evangelios apócrifos, como era de esperar, abundan sobre el particular. De ahí que el relato del *Protoevangelio de Santiago* fuese popularizado en el siglo XIII por la *Leyenda dorada*.³ Más tarde, en el siglo XV, las *Revelaciones* de santa Mechthild de Magdeburgo difundió la escena que historiamos interpretada como la primera estación terrena de Cristo, nacido de María.⁴ Es la escena que, en los ciclos narrativos marianos, sigue a la Anunciación y Encarnación del Hijo de Dios. Es la primera vez que se proclama públicamente la maternidad divina de María. Es el momento en que Juan, Precursor, Profeta y Bautista (Jn 1, 16) se llena “del Espíritu Santo ya desde el seno de su madre” (Lc 1, 15.41) por obra del mismo Cristo que la Virgen acaba de concebir del Espíritu Santo. La Visita de María a Isabel pasa, pues, a ser “visita de Dios a su pueblo” (Lc 1,68).⁵

Es obvio que el camino de la Virgen a través de la montaña debió ser bastante dificultoso. No debió ir sola. Por ello, suele representársele acompañada por una criada, por san José e, incluso, por ángeles que la guían. Al concluir el viaje, se produce el Encuentro de estas dos mujeres de distintas edades. La escena presenta variantes, que obedecen a la evolución del culto mariano: la Salutación, el Abrazo

2. GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y Manuel Jesús CARRASCO TERRIZA: *Escultura Mariana Onubense. Historia, Arte, Iconografía*. Huelva, 1981, ps. 152-153. GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: *La Navidad en las Artes Plásticas de Huelva*. Huelva, 2003, p. 47.

3. VORAGINE, Santiago de la: *La leyenda dorada*, 2. Madrid, 1984, ps. 874-876. *Los Evangelios Apócrifos*. Colección de textos griegos y latinos, versión crítica, estudios introductorios y comentarios por Aurelio de Santos Otero. Biblioteca de Autores Cristianos. Madrid, 1985, ps. 156-157.

4. RÉAU, Louis: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*. Tomo I/ vol. 2. Barcelona, 1996, p. 204

5. *Catecismo de la Iglesia Católica*. Capítulo tercero; IV El Espíritu de Cristo en la plenitud de los tiempos, 717. Bilbao, 1993, p. 172.

y la Genuflexión de Isabel. La primera fórmula, muy digna pero fría, se hace eco de la solemnidad del arte griego. Razón por la que disiente del gusto realista de fines de la época medieval, que opta por efigiar el Abrazo de ambas primas. Su modelo iconográfico se remonta al arte asirio. Así lo prueban la ampolla de Monza y los frescos de Capadocia. En el siglo XII, la escultura francesa aporta nuevos ejemplos como son los de los capiteles de Die y de Saint Benoît sur Loire. Y en el siglo XIV, Giotto lo introdujo en la pintura italiana. Por último, en el siglo XV, se impone una clara jerarquización. Se representa a Isabel arrodillada ante la Virgen, para distinguir entre la que va a parir al Precursor, san Juan el Bautista, y la que dará a luz al Mesías. Este asunto apareció en las Muy Bellas Horas de Nuestra Señora, iluminadas por el duque Juan de Berry y en las Horas de Rohan. En Italia, entre otros, cultivan esta representación Ghirlandaio y Andrea della Robbia. Y, tras el Concilio de Trento (1545-1563), se retomó con fuerza en el arte barroco.⁶

El encuentro de estas dos mujeres embarazadas es, por consiguiente, tema predilecto de escultores y pintores en el arte sacro. Es el abrazo del Antiguo y del Nuevo Testamento, de las promesas y de su cumplimiento.⁷ El diálogo de María e Isabel discurre entre amorosos sobresaltos. “¡Shalom!”, debió decir la Virgen. “Y en cuanto oyó Isabel el saludo de María, el niño saltó de gozo en su seno, e Isabel quedó llena del Espíritu Santo, y exclamando en voz alta, dijo: Bendita tú entre las mujeres y bendito es el fruto de tu vientre. ¿De dónde a mí tanto bien, que venga la Madre de mi Señor a visitarme? Pues en cuanto llegó tu saludo a mis oídos, el niño saltó de gozo en mi seno; y bienaventurada tú que has creído porque se cumplirán las cosas que se te han dicho de parte del Señor” (Lc 1,41-45).

Tras estas palabras, María pronunció el *Magnificat*, un hermoso himno de gratitud y alabanza: “Mi alma glorifica al Señor, y mi espíritu se alegra en Dios mi Salvador: porque ha puesto los ojos en la humildad de su esclava; por eso desde ahora me llamarán bienaventurada todas las generaciones. Porque ha hecho en mí cosas grandes el Todopoderoso, cuyo nombre es Santo, cuya misericordia se derrama de generación en generación sobre los que le temen. Manifestó el poder de su brazo, dispersó a los soberbios de corazón. Derribó a los poderosos de su trono y ensalzó a los humildes. Colmó de bienes a los hambrientos, y a los ricos los despidió sin nada. Acogió a Israel su siervo recordando su misericordia, según había prometido a nuestros padres, a Abraham y a su descendencia para siempre” (Lc 1,46-55). Al lado de su prima Isabel permaneció María hasta el nacimiento de Juan. Debió asistir, incluso, a los extraordinarios acontecimientos que rodearon la imposición del nombre al Precursor (Lc 1,57-59).

Los Evangelios canónicos no aclaran que José acompañase a su esposa. La Visitación de la Virgen a su prima Isabel es, por tanto, un secreto de mujeres

6. *Ibidem.*, ps. 205-207.

7. GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: “Los artistas también te llaman Bienaventurada”, en *Mater Amabilis*. Córdoba, 2001, p. 55.

embarazadas intercambiado sin testigos. No obstante pronto, se suman a la escena los maridos de una y otra. La presencia de Zacarías se justifica por ser su casa el lugar del encuentro. La de José es más conflictiva, ya que contradice los textos sagrados. Su presencia resulta, además, irreconciliable con su apenada sorpresa al descubrir luego el embarazo de su mujer. Pero, su ausencia, por otro lado, va contra las costumbres orientales que prohibían a una mujer viajar sola. El primer ejemplo de esta modalidad, del siglo VI, es un bajorrelieve de marfil del púlpito de Maximiano en Ravena. También se cultiva en la escuela veneciana del siglo XVI, como lo prueban las obras de Palma Vecchio y de Giovanni Cariani. Los artistas románicos flamencos lo introducen en los Países Bajos, cultivándolo Martín de Vios. Y, finalmente, vuelve a ejecutarse en el arte francés del siglo XVII. Asimismo, en algunas ocasiones, se suman al grupo las dos Marías. Ghirlandaio opta por esta modalidad en su Visitación del museo del Louvre.⁸

El arte barroco humanizó las representaciones sacras, acercándolas a los fieles con innegable intencionalidad didáctica y catequética. En la plástica sevillana del siglo XVII se consagró la iconografía contrarreformista, de clara progenie medieval. En esta línea, ejerció un papel decisivo Francisco Pacheco (1564-1644), pintor y tratadista, gracias a su libro *El Arte de la Pintura*, publicado póstumo en 1649. En este tratado, escrito desde el recuerdo entre 1634 y enero de 1638, expone que María y José hicieron juntos el viaje desde Nazaret a la montaña donde residían Zacarías e Isabel. La Virgen recorrió las 32 leguas y media del camino sobre una jumentilla, conducida a pie por su esposo. Y apunta “que se debe pintar esta visita en el patio de la casa y la santa anciana que sale a la puerta de una sala a recibir a la santísima Virgen, de revuelta, no con manto, si bien con las ropas que usaba en su casa; y la soberana Señora vestida como se ha dicho, con sombrero de palma a las espaldas, para defensa del sol, hermosísima y sonrosada del camino; y abrazándose las dos primas con grande alegría, y una y otra sin criada, porque la Virgen no la tuvo por su pobreza y, cuando la tuviera, la escusara en camino tan largo, y las criadas de la Santa aún no habían sido menester. No hubo testigos delante, porque las palabras y misterios que allí pasaron ni aún a San Josef estuvo presente a ellas, que, a la sazón, o cuidaba de alguna cosa de importancia o, como es lo más cierto, saludaba al santo Zacarías como al señor de la casa y, así, estarán bien los dos apartados alabando a Dios, en distancia que no pudiesen atender a la conversación primera de las dos primas (...). Porque si San Josef hubiese oído las palabras de Santa Elisabet y las de su esposa no extrañara en su vuelta la preñez de la santísima Virgen, pretendiendo dexar su compañía...”⁹

8. RÉAU, Louis: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*. Tomo I/ vol. 2. Op. cit., p. 210.

9. PACHECO, Francisco: *El Arte de Pacheco*. Año 1649. Edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas. Madrid, 1990, ps. 596-599.

Este sagrado misterio muestra con la mayor claridad la mediación universal de la Virgen María, ya que en la Visitación obró Jesucristo por medio de su Madre el primer milagro en el orden de la gracia; como treinta años después en las Bodas de Caná, en Galilea, realizó el primer milagro en el orden de la naturaleza. La fiesta de la Visitación se celebra en la Iglesia universal desde el año 1389, por voluntad de Urbano VI, confirmándola y publicándola su sucesor Bonifacio IX ese mismo año, para obtener la extirpación del Cisma de Occidente. Luego, en 1441, el Concilio de Basilea renovó la institución de esta fiesta; y en Italia y Francia se declaró fiesta de precepto. Sin embargo, los franciscanos la celebraban con anterioridad, desde 1263; y se asegura que en la Iglesia de Oriente era ya, por entonces, muy antigua. Los ingleses, después del cisma, sólo conservaron su nombre en el calendario.¹⁰ Posteriormente, Pío IX, al regresar de su exilio en Gaeta, la elevó el 13 de mayo de 1850 a la categoría de doble de segunda clase, en acción de gracias por haberse superado la Revolución romana de 1848.¹¹ Así las cosas, su festividad litúrgica anual quedó fijada el 2 de julio hasta la reforma del Calendario Romano de 1969, en que pasó a celebrarse el 31 de mayo.¹²

Iconográfica y formalmente, la tabla de la Visitación, objeto del presente estudio, conjuga con acierto los textos de los Evangelios canónicos y apócrifo; y las fórmulas renacentistas con las soluciones manieristas. En la escena, María, revestida de la secular indumentaria romana, luce túnica jacinto, manto azul y el sutil velo blanco de las vírgenes. El colorido de estas prendas de vestir aluden a la pureza del personaje.¹³ Dichos tonos cromáticos, que obedecen a la devota y refinada sensibilidad de la época, se suavizan con logradas matizaciones tornasoladas. Son muy del gusto de las escenas gozosas de los ciclos biográficos de Cristo y la Virgen.¹⁴ El amplio manto abierto o clámide, artísticamente plegado, sujeta sus dos bordes laterales sobre el pecho con un ligero broche. Cubre los hombros y la cabeza, dejando ver el finísimo velo y un tercio de la cabellera, disponiéndose a modo de capa con capucha para proteger de las inclemencias del tiempo a tan hermosa y juvenil caminante. El rostro, de nacaradas carnaciones, cobra vida gracias al sonrosado de sus mejillas. Los ojos, almendrados, entornan sus párpados, reforzando el candor de la

10. *Año Cristiano, ó ejercicios devotos para todos los días del año*. Julio, día segundo. La Visitación de la Santísima Virgen. Madrid, 1781, p. 29.

11. LLORCA, B.; GARCÍA VILLOSLADA, R.; LETURIA, P. de y MONTALBÁN, F.J.: *Historia de la Iglesia Católica. Edad Moderna (1648-1951)*. Tomo IV. Madrid, 1953, ps. 478-485. GARCÍA VILLOSLADA, R. y LLORCA, B.: *Historia de la Iglesia Católica. Edad Nueva*. Tomo VI. Madrid, 1960, ps. 307-335. MOLINA, Vicente: *Misal completo latino castellano*. Octava edición. Valencia, s. a., p. 1599.

12. SARTOR, D.: "Visitación" en *Nuevo Diccionario de Mariología*. Madrid, 1993, ps. 20-46.

13. TRENS, Manuel: *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid, 1947, ps. 614-632. GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: "Reflejos de la Perfecta Hermosura. Escultura, iconografía y devoción inmaculista en Sevilla", en *Inmaculada, 150 años de la Proclamación del Dogma*. Córdoba, 2004, p. 124.

14. TRENS, Manuel: *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*. Op. cit., p. 626.

figura. Las cejas, muy finas, trazadas como a tiralínea, insisten en la nobleza de los rasgos faciales. La amplia frente, la recta nariz, la boca cerrada y el suave óvalo del rostro se hacen eco del modelo de belleza femenina renaciente.

Detrás de la Virgen, asoma, de perfil, su esposo san José (*Virgineus sponsus Virginis*). Conforme a la tradición medieval, el padre nutricio de Jesús se representa como un anciano. Su cabellera, bigote y poblada barba plateada aluden, por un lado, al paso del tiempo y, por otro, refuerzan su expresividad personal.¹⁵ Tan corpulenta figura se envuelve en un amplio manto amarillo, concebido a modo de capote de viaje. Sus pliegues dejan presentir la anatomía corporal. En esta ocasión, el color amarillo encierra una especial significación. Representa, sin más, la santidad del personaje en cuestión.¹⁶ El santo patriarca mira y reclama la atención del espectador. Desea hacernos partícipes del mensaje que encierra este profundo misterio. Esa actitud, tan decidida y valiente, es un claro recurso manierista que llegará a su máxima expresión en la pintura barroca sevillana.

Isabel, con ropas de diario, luce túnica verde, toca marfileña propia de la ancianidad y manto rojo tornasolado, que desde el hombro derecho cae en sesgo por la delantera y por la espalda, describiendo un artístico recogido en el costado izquierdo. El cromatismo de su indumentaria insiste en el profundo simbolismo de la escena. El verde, signo de buen augurio, alude a la fecundidad. El rojo es el color del sacrificio, del amor y del principio vivificador.¹⁷ Y el blanco, *tintura veritatis*, es el de la verdad.¹⁸ El perfil de la anciana Isabel es bastante elocuente. Ambas primas se abrazan con ternura, emoción y recogimiento. Sendos nimbos subrayan el carácter sacro de una y otra mujer. En el plano posterior, se deja ver otra figura femenina cuyos bellos rasgos faciales, refinada indumentaria, y elegante y complejo tocado responden a la sofisticada estética del momento. Dicho personaje secundario suele interpretarse como una de las doncellas de la esposa del sacerdote Zacarías y, en contadas ocasiones, como otra de las primas: María Salomé o María de Cleofás.¹⁹ En este caso, al carecer de nimbo, debe ser una joven sirvienta.

El autor de la tabla que comentamos emplea un punto de vista cercano. Por ello, las dos protagonistas de esta historia –María e Isabel– se sitúan en un primer plano, ocupando todo el encuadre pictórico. Sobre el fondo oscuro, en el que han desaparecido las referencias paisajísticas del momento precedente, se recortan con la mayor nitidez las siluetas y destacan los rasgos expresivos de los personajes. Por el

15. FERRANDO ROIG, Juan: *Iconografía de los santos*. Barcelona, 1950, ps. 152-153. FERGUSON, George: *Signos y símbolos en el arte cristiano*. Buenos Aires, 1956, ps. 182-183. RÉAU, Louis: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos, G-O*. Tomo 2/ vol. 4. Barcelona, 1997, ps. 167-168.

16. FERGUSON, George: *Signos y símbolos en el arte cristiano*. Op. cit., ps. 217-218.

17. MORALES y MARÍN, José Luis: *Diccionario de iconología y simbología*. Madrid, 1986, p. 100.

18. SAN CLEMENTE DE ALEJANDRÍA: *Pedag.*, I.II.C.10.

19. RÉAU, Louis: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo testamento*. Tomo I/ vol. 2. Op. cit., p. 210. HALL, James: *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Madrid, 1987, p. 237.

contrario, las efigies secundarias, ubicadas en los extremos de la tabla, en un segundo plano, refuerzan la gradación espacial típica del gusto manierista. La luz incide por el flanco derecho, desde arriba hasta abajo, iluminando los rostros y resaltando los principales volúmenes corporales. Las luces producen agradables matices cromáticos que pretenden subrayar los aciertos del dibujo, modelando las formas con tacto y suavidad. Los colores, menos uniformes, más desmaterializados, buscan la indefinición tonal específicamente manierista. En este sentido, los ropajes, configurados por un evidente ritmo lineal, refuerzan el planismo de las figuras.

En esta interesante tabla se yuxtaponen los conocimientos técnicos del autor, los aspectos tipológicos y los presupuestos estéticos de la pintura sevillana del momento, sin olvidar la establecida jerarquización de los personajes perfectamente individualizados, la pausada solemnidad del discurso narrativo, aunque, eso sí, insistiendo siempre en los valores de carácter contemplativo. De esta manera, en tan sencilla y jubilosa escena familiar, sin perder un ápice de credibilidad, se subraya sólo lo imprescindible, sólo lo que facilita la comprensión del relato sagrado, sólo lo que profundiza en la Verdad.

En conclusión, tras las características compositivas, estilísticas, técnicas e iconográficas apuntadas con anterioridad, este ejemplar inédito de la pintura sevillana del Quinientos nos remite a la tabla central del retablo de la Visitación de la catedral hispalense, concertada en 1566 y firmada en el borde inferior derecho por el propio Pedro Villegas (Lám. 2).²⁰ Por ello, ratificamos la catalogación inicial de la misma. Es, por tanto, una obra anónima sevillana, cuyo discreto autor sigue con fidelidad los modelos manierista de inspiración rafaelesca, propio de los afamados maestros del tercer cuarto del siglo XVI.

20. VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: *Historia de la Pintura Sevillana. Siglos XIII al XX*. Op. cit., p. 92.



Lámina 1. Visitación de María a su prima Isabel. Colección particular. Sevilla.