

TIPOLOGIA Y SIMBOLOS EN LA ICONOGRAFIA DE SANCTA MARIA DELS IGNOSCENS

Hemos querido incluir este artículo en la revista SAITABI, de la Facultad de Geografía e Historia, porque sabemos que, pese a los estudios que existen sobre iconografía, este que tratamos es poco conocido para los estudiosos de esta disciplina. En 1962, J. CAMARENA¹ publicó un artículo referido a la proclamación de la Virgen de los Desamparados como Patrona de Valencia, artículo con importantes datos históricos y en el que fija la Guerra de la Independencia como inicio de lo que fue la proclamación primaria y popular del patronazgo valenciano de esta advocación mariana.

Queremos resaltar la importancia de la iconografía, poco conocida, de Sancta Maria dels Ignoscens², tan vinculada a Valencia y a muchas regiones europeas y americanas³. Para referirse a las advocaciones marianas en general, y por ende a la que nos ocupa, es imprescindible conocer la tesis de ELMAR ULLRICH⁴, que ha estudiado, con un método y una exigencia germánicas, la advocación mariana y su función patronímica en el castellano actual; la tesis

¹ CAMARENA, J., "La Virgen de los Desamparados durante la Guerra de la Independencia", *Saitabi*, Valencia, 1962, p. 219.

² La actual denominación "Inocentes" viene del latín *in nocens*, etimológicamente "que no causa daño"; sin embargo, esto es una deformación del original *Ignoscens*, del latín eclesiástico *in gnosco* —en latín clásico *In nosco*—, etimológicamente "que no conoce", o sea, que carece de razón, en términos actuales demente, y que es en realidad a lo que se refiere la advocación originaria. El Hospital dels Folls fue la plasmación real de esta advocación; ver el libro interesantísimo a este respecto del profesor doctor JORGE SEMPERE CORBÍ, *Cómo nació, cómo era, cómo funcionaba el Hospital dels Folls de Sancta María dels Ignoscens. Discurso leído en su recepción por el Académico electo — y contestación por Ilmo. Sr. Dr. D. Leopoldo López Gómez...*, Real Academia de Medicina de Valencia, Valencia, 1959.

³ APARICIO OLMOS, E. M.^a, *Nuestra Señora de los Desamparados (Expresión y suma de la espiritualidad valenciana)*, Valencia, 1970, pp. 209-276.

⁴ ULLRICH, E., *Die marianische Advokation und ihre Funktion als Personennamen in Neuspanischen*, tesis doctoral, Würzburg, 1968.

es cuatridimensional, es decir, que sus resultados proceden de la consideración de lo que llama el autor «hechos fenomenológicos, históricos, psicológicos y matemáticos». El doctor ULLRICH ha llegado a formular tres aspectos que dan un carácter propio a los santuarios marianos españoles. Son lo que se llama realismo, conexión a un lugar y personalidad; el autor se remonta a tiempos anteriores al cristianismo y asegura que las actuales advocaciones marianas son herederas del culto tributado a divinidades paganas, especialmente de Diana, Cibele, Juno, Minerva y Ceres, así como su correspondiente patrocinio:

“Las raíces —dice— tienen empero más profundidad; hay que buscarlas en los arquetipos de Jung, particularmente en el de la Gran Madre, objeto especial de los estudios de Erich Neumann. Los arquetipos son estructuras del alma humana y forman parte del inconsciente colectivo, que es común para toda la humanidad. Los símbolos de la Gran Madre: refugio, alimento, protección, calor y también transformación (*Geistwandlung*) y sabiduría, aparecen claramente en las advocaciones marianas y en la letanía lauretana. La vida que Ella quiere darnos es una vida de espíritu, uniendo alimento y sabiduría. Tal idea es idéntica a la de Goethe en su *Fausto II*, del eterno femenino que ha superado al reino oscuro de las madres. La ‘Gran Madre’ se ha transformado en la ‘Reina del Cielo.’” (pp. 168 y ss.)

En el análisis de cada representación iconográfica de la Virgen de los Desamparados se pueden formar eslabones que permitan historiar el desarrollo de la plasmación pictórica desde sus orígenes tardomedievales⁵ hasta nuestros días, representaciones que pueden parecer estandarizadas, pero que un atento examen de las mismas permite descubrir las peculiaridades que caracterizan e individualizan a cada obra, detalles en los que la libertad del artista no corre riesgo de desvirtuar lo consagrado —mitificado, al decir de CASSIRER⁶— ni de faltar al respeto y veneración o, incluso, a la tipología ya establecida. En más de una representación iconográfica se suceden interposiciones e interpolaciones en ocasiones muy significativas que marcan a veces muy sutilmente diversos estados anímicos, no ya del artista, sino de su circunstancia socio-religiosa, persona e instituciones para las que trabaja, etc.

Un cuadro es, en este caso, un documento más importante para el investigador que varios documentos escritos, porque la visión de una obra de arte nos dice mucho más sobre multitud de temas que montones de legajos, si fijamos nuestra atención en detalles iconográficos apenas perceptibles para el no iniciado. En demasiadas ocasiones la historiografía quiere apoyarse en el código, en el legajo, en el manuscrito de archivo... en lo escrito, en suma, solamente.

La Virgen de los Desamparados, como tema pictórico, es siempre la pintura de una escultura, lo que condiciona mucho al pincel; es además la pintura

⁵ RODRIGO PERTEGÁS, J., *Historia de la Antigua y Real Cofradía de Nuestra Señora de los Inocentes Mártires y Desamparados, de la veneranda imagen y de su capilla*, Valencia, 1922, pp. 11 y ss.

⁶ CASSIRER, E., *Filosofía de las formas simbólicas*, México, 1971, t. II, pp. 41.

de una escultura o imagen de las llamadas «de vestir»⁷; ello lleva al pintor a una creación diferente a la que si tomase como modelo o fuente de inspiración una obra netamente plástica; aquí le lleva a pintar variaciones sobre un mismo tema, a pintar los aditamentos múltiples y variables prendidos en el manto, el petillo, soportados por el pedestal, unos con valor intrínseco, otros meramente emocional —joyas en el primer caso, una simple medalla en el segundo—; la índole, no puramente plástica, lo permite al estar vestida la figura. Todo lo que en el modelo original es valioso y significativo, traducido por el pincel puede perder su valor iconográfico primitivo e incluso resultar ininteligible.

La imagen primitiva, en su origen ya citado, tiene un carácter funcional y del todo original: es un *icono-féretro*, imagen que, destinada a ir sobre los féretros de los ajusticiados⁸, adoptará una posición yacente, con la cabeza recostada en un almohadón para su mayor visibilidad. La Cofradía de Sancta Maria dels Ignoscents, Folls e Orats tenía, entre otras misiones, la de acompañar y dar sepultura a los cadáveres de los ajusticiados; la imagen de la Virgen Patrona se colocaba, desde el tiempo de la fundación de la Cofradía, sobre los féretros de la manera citada, con la cabeza, por tanto, inclinada en ángulo obtuso respecto al tronco; como por la inclinación de la cabeza, al ser colocada la imagen en posición vertical aquella y la espalda formaran una antiestética figura, se cubrió la imagen con un manto para evitar la antinatural inclinación de los hombros, cuello y cabeza con respecto al torso plano.

Incidentalmente diremos que, siguiendo a REAU⁹ y a MALE¹⁰, este tipo iconográfico pertenece a las llamadas «vírgenes tutelares», y dentro de ellas a las *mater omnium*, con la originalidad única del citado manto, aquí elemento accesorio y no intrínseco al no ser éste símbolo de protección, como en las restantes *mater omnium*, que amparan todo tipo de personajes representados iconográficamente.

La pintura de esta imagen nos ha acostumbrado a este escorzo, cuya ausencia y plena frontalidad consiguiente de cabeza y busto en representación iconográfica sería «distinta» y «nueva», inadmisiblemente popularmente como representación de esta advocación.

A lo largo de seis siglos de pintura de la Virgen de los Desamparados —siguiendo ya su denominación actual— han aparecido fundamentalmente tres tipos iconográficos: los tipificados, que siguen la imagen original gótica, o llamados «lienzos de Clavario», que reproducen casi fotográficamente la

⁷ *Protocolo* de Bartolomé Queralt, custodiado en el Archivo de Protocolos del Colegio del Corpus Christi, 17 de mayo de 1928.

⁸ "Una imatge de la Verge Maria qui va sobre los cosos amb un brot de flor de lis e una creu de fust." Primera mención que hallamos: *Inventario* de 1426, Archivo de la Real Cofradía de Nuestra Señora de los Desamparados.

⁹ REAU, L., *Iconographie de l'art chretien*, t. II, v. 2, Paris, 1955, pp. 74-128.

¹⁰ MALE, E., *L'art religieux de la fin de XVI^e siècle, du XVII^e siècle et du XVIII^e siècle*, Paris, 1951, p. 508.

escultura; los que representan a la imagen en la capilla, siempre posteriores a 1667¹¹, escenificada con un fondo arquitectónico; los no tipificados, que no reproducen la imagen gótica, sino que representan a la Virgen con sus símbolos de maneras peculiares en cada caso, como Juan de Juanes o Palomino. No tomamos en consideración en este estudio, lógicamente, aquellas pinturas, modernas por lo general, en las que la Virgen aparece como elemento meramente decorativo o devocional, perdido ya todo rastro de su simbología, como en los cuadros de Esteve, Sorolla, Stolz, Benlliure, Tuset, etc.

Por la frecuencia que en los primeros siglos la imagen salía por las calles de Valencia —por los motivos citados de acompañar los féretros de los ajusticiados—, los clavaros de la Cofradía tenían interés en poseer una reproducción de la imagen en sus domicilios, recuerdo del lapso de tiempo que la imagen permanecía en cada casa de clavario entre entierro y entierro. Esta costumbre duró casi doscientos años¹², ya que no poseyó capilla propia, recordémoslo, hasta 1667; éste es el origen de los «lienzos de clavario».

Todos estos lienzos son iconos, unos más vinculados a la posición yacente, con almohadón y borla, peana con asa, varillas de metal para prender las alhajas de las ofrendas, brazo derecho tendido a lo largo del cuerpo sin apenas formar ángulo con su antebrazo, el manto del Niño en forma de abanico acampanado, uniéndose a la aureola, ordenado de ese modo por el plano de yacencia, y nu alojamiento *sui generis* de las figuras de los Inocentes que, al no ser erecta la imagen de la Virgen, no había razón alguna para que se apoyasen directamente sobre la peana, sino alojados en cualquier otro accidente del cuerpo o del ropaje de la imagen; otros más independientes de la posición yacente muestran la peana exagonal, carencia de almohadón, los Inocentes sobre la peana, el brazo derecho laxo, con sus músculos en reposo, un aplanamiento general de la masa de la figura, relativo paralelismo de planos. Todos, sin embargo, siguiendo la inclinación de la cabeza siempre, que, con el eje del tronco, forma un ángulo obtuso en virtud de la elevación impuesta a la imagen en su originaria posición yacente para la buena visibilidad de la cabeza, lo que, al adoptar la posición erguida, hace que ésta quede muy inclinada.

Este escorzo de la cabeza por la yacencia es técnicamente difícil de pintar, antiestético y, aún más, incomprensible a primera vista si se desconoce el origen yacente de la imagen. Unos pintores solucionan el problema ladeando un poco la figura, o mucho; otros, inclinando la cabeza hacia el Niño; otros, pintándola frontal, con los párpados entornados; otros, en fin, con la misma inclinación que dan a la imagen, consiguen la tristeza de las formas anatómicas.

A finales del siglo XVII se representa la imagen escenificada en su Real Capilla, con fondo arquitectónico y escenas de ángeles, cortinas y flores, tan

¹¹ APARICIO OLMOS, E. M.^a, *Santa María de los Inocentes y Desamparados, de su iconografía original y sus presupuestos históricos*, tesis doctoral, Universidad Literaria de Valencia, Valencia, 1967, p. 351.

¹² GARFIS, *Historia*, cap. XI, ms. cit. por RODRIGO PERTEGÁS, J., *op. cit.*, p. 253.

propio de la forma barroca. Los inventarios nos indican¹³ que a finales del siglo XVI y principios del XVII la imagen no lleva todavía el manto ni pieza alguna de vestir, debido a la frecuencia con que se restaura y dora la imagen, y la escasez de prendas de vestir contrastando con la abundancia de joyas. A principios del siglo XVII aparece en los inventarios que la imagen lleva un capillo orlado de perlas, la corona y una vestidura de tela de oro cuajada de perlas para el Niño¹⁴; ya en la segunda mitad del siglo XVII se viste la imagen con mantos de finas telas de seda, sostenidos con listonajes de madera adosados a la parte posterior de la figura; se admiten donativos de trajes femeninos confeccionados que se transforman en ornamentos sagrados¹⁵. A partir del traslado a la capilla es despojada del capillo orlado de perlas que llevaba desde principios del siglo y se presenta con abundantes cabellos caídos sobre la espalda y sujetos por la corona¹⁶. En la indumentaria del Niño también se aprecia un cambio en la gorguera, más o menos amplia, del siglo XVI: se pasa a la valona, en el siglo XVII, o cuello de banda caída, de encaje, y más adelante, a la golilla de cuello liso, pequeño y rígido.

Otro tipo iconográfico es el que, saliendo de los moldes del gótico, que hemos visto siempre, enmarca la imagen; representa a ésta no siendo el elemento único de la composición, si bien siempre el centro temático, en escenas de obras benéfico-sociales, de gloria, alegóricas, etc. Aquí los símbolos atributos inherentes a la representación iconográfica de la imagen, que siempre permanecían estáticos, en una misma posición y lugar, serán usados más libremente por los artistas —y es que hemos entrado en la Edad Moderna y, por tanto, en los siglos del Renacimiento y del Barroco—, que abandonan las reglas rígidas del gótico.

Los símbolos son los Inocentes¹⁷, la azucena¹⁸, la cruz de tres clavos¹⁹, en cuanto principales, que serán los que precisamente caracterizarán la imagen como de los Ignoscens o de los Desamparados. Cuadros en los que no se ven los colores propios de la talla gótica, dorados, son pintados por los artistas, usando para los ropajes de la Virgen los colores propiamente inmaculadistas, jacinto o grana la túnica, azul el manto.

A título de ejemplo puede señalarse la obra de Juan de Juanes —cuyo cuarto centenario celebramos este año— *Las bodas místicas del venerable Ag-*

¹³ *Inventario* de la visita pastoral de 1572, número 26, f. 240, del Archivo de la Curia Eclesiástica de Valencia, cit. por RODRIGO PERTEGÁS, J., *op. cit.*, p. 174.

¹⁴ *Ibíd.*

¹⁵ *Inventario* de la visita pastoral de 1649, núm. 156, f. 94, Archivo de la Curia Eclesiástica de Valencia; cit. por RODRIGO PERTEGÁS, J., *op. cit.*, p. 175.

¹⁶ En el libro de cuentas de la cofradía se encuentra la siguiente partida asentada en el mes de enero de 1684: "*Per uns añadidos de cabells pera la cabellera de Ntra. Sra. de la Capella II lliures*", *Claveriats* de 1684, Archivo de la Cofradía.

¹⁷ REAU, L., *op. cit.*, p. 269.

¹⁸ *Ibíd.*, p. 133.

¹⁹ *Llibre dels Claveriats*, año 1445, f. CCXXVII, Archivo de la Cofradía.

nesio —1553—, actualmente en el Museo Provincial de Bellas Artes de Valencia, cuyo tema central —empero el título que se le ha dado— es la imagen de la Virgen protectora de los Desamparados, representados aquí por dos Santos Inocentes²⁰. El Niño se abraza a una cruz y gira su cabeza hacia su Madre, cruzando su mirada con la de Ella; la cabeza de María, la del Niño y el anillo de azucenas que la Virgen sostiene en su mano izquierda son los tres ángulos de un triángulo perfecto²¹. Claramente puede constatarse que los símbolos antecitados son colocados por el artista según su propio criterio iconográfico, desceñido ya de la mera y olvidada copia del icono original de la advocación. Hay una gradación hacia la serena mirada de María partiendo de los dos Inocentes que se aferran a la cruz que el Niño abraza en medio de ambos, cogiendo la cruz y acariciando a los Inocentes San Juan Bautista; el centro es Jesús abrazado a la cruz, pero que actúa, llamémoslo así, a través de la intercesión de su Madre, que ampara a los Inocentes, impelidos a buscar ese amparo por el Precursor.

Otra tabla atribuida a Juan de Juanes es la titulada *La Virgen entrega las dotes a las cofrades huérfanas*; entre las obras benéfico-sociales de la Cofradía de Nuestra Señora de los Santos Mártires Inocentes y Desamparados figuraba la de dotar a doncellas pobres; los estatutos fueron aprobados por el rey Carlos I en 1537²². La tabla, situada en la parte central de la Exposición Mariana, procede del museo y sala de juntas del antiguo y derruido hospital. Empero de esta procedencia, y aun de su título, albergamos serias dudas sobre su carácter intrínseco de Virgen de los Desamparados. No creemos pueda ser considerada como tal desde un punto de vista iconográfico, ya que, a la vista del cuadro, echamos a faltar símbolos intrínsecos, como son la azucena y los Inocentes; por otra parte, la cabeza de un supuesto personaje infantil que aparece bajo el pie derecho de la Virgen no puede en modo alguno ser relacionado con el simbolismo de la atribución a que nos referimos; únicamente queda abierta la posibilidad de una atribución de Virgen de los Desamparados por la cruz que sostiene el Niño, que, por otra parte, tampoco tiene los tres clavos característicos.

Pintor y escritor, Antonio Palomino de Castro y Velasco (1653-1726) es uno de los artistas más completos del siglo XVII que pintan en Valencia. En este estudio me detendré solamente en la figura de la Virgen de los Desamparados tal y como el artista la representó en la bóveda de la Real Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados de Valencia y en la imagen de la Virgen, casi idéntica, de la iglesia de San Esteban, de Salamanca, que si por la falta de símbolos no podemos considerar como de los Desamparados, en figura y modelo es, repito, idéntica a la pintada para la Basílica valenciana.

²⁰ MATEO, 2, 16.

²¹ CIRLOT, J. E., *Diccionario de símbolos*, Barcelona, 1978, p. 448.

²² *Real Privilegio* de Carlos I de 1537, Archivo de la Cofradía.

En la Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados de Valencia se conserva en su bóveda elíptica un fresco de 16'30 por 12 metros titulado *Gloria, excelencias y prerrogativas de la Santísima Virgen*, pintado por Palomino en 1701. En su conjunto, la Virgen María se nos presenta con los atributos de Reina ante la Santísima Trinidad y, cobijando en su manto a dos Inocentes, intercede por los desamparados ante su Hijo. En su mano derecha sostiene una vara de azucena y dos ángeles sostienen la cruz, de tamaño proporcionado a la figura de Cristo, uniendo el pie de la misma a El como si formaran un todo; inocentes, azucenas, Cristo —esta vez adulto— con la cruz, todo ello símbolos de la advocación de Virgen de los Desamparados. Palomino, en su Museo Pictórico²³, nos describe de esta manera lo que él mismo habría de ejecutar:

“... y para expresar el atributo de Protectora de los Desamparados, estará en acto de interceder por ellos a su Hijo Sacratísimo, que con grato semblante la atenderá complacido de su ruego (*sola sine exemplo placuisti Domino Nostro Iesu Cristo*) y tendrá por insignia de su glorioso renombre el ramo de azucenas en la mano derecha en demostración de señalar, para assumpto de su deprecación, hacia los pobres desamparados de este miserable mundo: coadjuvando este mismo intento los dos inocenticos debaxo de su manto u de las alas de esta cándida paloma (*veni columba mea*, etc. —*sub umbra alarum tuarum protege me*—).”

Ya hemos dicho que la imagen de la Virgen en el fresco titulado *El triunfo de la Iglesia*, pintado por Palomino seis años más tarde, en la iglesia de San Esteban, de Salamanca, es idéntica en todo a la antecitada de la Basílica valenciana; pero no puede ser considerada como «de los Desamparados» por carecer de los símbolos característicos. La imagen de la Virgen se presenta en idéntica actitud y posición, pero su mano derecha se abre vacía —sin ramo de azucenas— y en su mano izquierda sostiene un cetro, símbolo de realeza; tampoco aparecen bajo su manto los dos Inocentes y, lo que puede ser también muy significativo, la cruz que los ángeles sostienen sobre el Salvador no forma una unión física con éste, ya que está separada del mismo, no formando un todo como en la misma composición de la Basílica de Valencia. Es indudable, pues, que Palomino se cuidó mucho de no representar, de manera expresa, los atributos de la Virgen de los Desamparados en esta composición.

²³ PALOMINO, A., *El museo pictórico y escala óptica*, Madrid, 1947, p. 718.

