

CLARA FERRANDO DE KURZ*

LA ICONOGRAFIA DE SANCTA MARIA DELS IGNOSCENTS COMO EVOLUCIÓN DE LA "MATER OMNIUM"

RESUMEN

La *Mater Omnium* es llamada también, a menudo, Virgen de la Misericordia. Ha sido representada a lo largo de la historia con un manto con el que da cobijo y protección a sus devotos, especialmente al pueblo llano. Este manto es un símbolo de amparo al pueblo, el manto protector.

La Virgen de los Desamparados no lleva este símbolo ya que lleva la protección en sí misma, intrínsecamente. Lleva otros símbolos que son los que le dan sus características iconográficas: la azucena, la cruz con clavos, los inocentes. Esta Virgen no llevó manto hasta el siglo xv, mientras tuvo función de iconoféretro. Se decidió que fuera provista de una capa que cubriera su antiestética figura, para que, erguida, fuera venerada por el pueblo, en los periodos que no iba sobre los féretros.

ABSTRACT

"Mater Omnium" is called 'Virgen de la Misericordia' (Mary of Mercy) too. She has always been represented –all along history– wearing a wide cape that would cover all her devotes, poor people... meaning by that she was a people protector.

The "Virgen de los Desamparados" (Mary of helpless people) doesn't need that symbol because she has got that protection in herself. She would have another symbols that would show her iconographic meaning: a withe lily, a cross with nails and the innocents. This Virgin didn't get her cape during the 15th century (it was then when that icon-coffin appeared). It was decided later that she would have to wear that cape to cover her unsightly figure, because she had to stand up in front of people to be venerated between funerals.

* Departament d'Història de l'Art. Universitat de València.

En la iconografía mariana el tema o motivo del amparo ha sido profundamente tratado y simbolizado por medio de las Vírgenes con manto, manto protector que acoge a todos los que acuden a Ella, de origen bajomedieval. Esta creencia en el "amparo" llegaba a extremos fuera de la ortodoxia: la Virgen podría, gracias a su intercesión, arrancar del infierno a almas condenadas. Creencias firmemente arraigadas, supersticiosas en muchos casos, hallaron expresión plástica en el arte coetáneo. Ya no es la Virgen estática, contempladora de Dios, adoradora de la divinidad de su Hijo, claramente bizantina y románica: la Virgen abre su manto para acoger a sus hijos, bien con carácter particular –según los patronos de cada artista, órdenes religiosas, cofradías, corporaciones, etc.– o con carácter general a toda la humanidad.

Baste citar la leyenda o historia de Cesario de Heisterbach¹ y su visión de la Virgen amparando bajo su manto a los cistercienses en el cielo, historia que luego se apropiaron, al parecer, los frailes predicadores. A partir de entonces no hubo orden o congregación religiosa que no se hiciera representar iconográficamente bajo el manto de María, signo de un hecho, por lo demás, cierto. Por ello, la iconografía mariana se enriqueció con una serie de obras, principalmente pictóricas, dignas de un detenido estudio.

El Museo de Sevilla conserva, *inter alias*, una tela de Zurbarán en la que aparece representada una Virgen de la Misericordia bajo la advocación de Virgen de las Cuevas; la Virgen, centro de la composición, aparece con manto extendido ampliamente y sostenido en su vuelo por dos querubines, protegiendo y acogiendo a los monjes a derecha e izquierda, sobre los que descansan las manos de la Virgen, un tanto forzadas, como ejerciendo una presión directa en vez de un suave contacto. En planos posteriores, pero siempre dentro del manto, otros monjes, como los anteriores, en actitud orante, arrodillados.²

La iconografía no había de ceñirse a las órdenes religiosas, sino que trascendería a las cofradías que se fundaron por doquier al amparo de la Virgen en toda la Edad Media. Una imagen exenta de la Virgen de la Misericordia del siglo xvii, en el Museo de San Sebastián, bajo la advocación de Nuestra Señora del Socorro y Buen Viaje, nos muestra a la Virgen acogiendo bajo su manto, también sostenido por dos ángeles, a los cofrades, en actitudes más elocuentes que las del cuadro de Zurbarán citado, pero menos que las de la tabla de Alejo Fernández en el Palacio Real de Madrid, del siglo xv, donde una multitud de navegantes se acogen bajo el manto de María. Se aprecia aquí una dulzura y suavidad en el gesto y en el rostro de María que ciertamente no existe en el de Zurbarán, sus manos siquiera se posan sobre los acogidos, y un gesto mucho más elocuente y amplio; el manto, no sujeto por ángeles y por tanto con ondulaciones menos forzadas, flota sobre una multitud de acogidos, más que hombres del mar, burgueses y comerciantes, en visión celestial que ocupa la mitad superior de la tabla, ya que

¹ HEISTERBACH, C. DE: *Dialogus miraculorum*. Colonia 1220-1230.

² MAÏE, E.: *L'art religieux de la fin du XVIe siècle, du XVIIe siècle et du XVIIIe siècle*. Paris, 1951, pág. 508.

la inferior está ocupada por un mar sembrado de barcos. Es, desde luego, una composición sociológicamente más abierta que las dedicadas a concretas órdenes o cofradías pero sin llegar a la gracia y la espontaneidad de las representaciones de la *Mater Omnium*.³ La representación de la Virgen de la Misericordia del siglo xv del Museo del Prado abrigando a los grandes maestros de la Orden de Montesa –Virgen de Montesa– muestra un tipo más resplandeciente de gloria, la mirada frontal, el gesto amplio pero rígido, amoroso pero no tierno. Los maestros de la Orden e incluso San Bernardo y San Benito están, desde luego, "allí", pero no diríamos que se "sienten" bajo la Virgen de la Misericordia, en el sentido más humano que la iconografía del siglo xv y sobre todo del xvii da a la Virgen María.

Habría que preguntarse si la tabla del Retablo de Martín Bernat en la Catedral de Tarazona representa realmente la idea de *Mater Omnium* como pretende Trens.⁴ Desde luego, no se limita a religiosos y cofrades, sino que el manto de María alberga a un papa, un obispo, reyes y nobles. Tabla del siglo xv, la imagen de la Virgen y las de los ángeles que sostienen el manto presentan influencias bizantinas; desde luego, el gesto dulce de sus manos e incluso, aunque con reservas, el rostro atemperado denotan ya el gótico y su humanidad, pero esta tabla está todavía lejos de tener el carácter netamente popular de las más ciertas representaciones de la *Mater Omnium*. Mucho más cerca de esta advocación está el grupo escultórico del Museo Diocesano de Barcelona, también del siglo xv, en el que la Virgen extiende su mano y su mirada sobre los Consellers de Barcelona, que muestran actitudes de éxtasis y arrobamiento mucho más marcadas que las de los otros acogidos que hemos estado viendo hasta ahora. ¿Queda más humanizado el grupo por la presencia del Niño –por lo demás insólita– en este tipo de composiciones? Ciertamente, sí; como lo está en un Libro de Horas de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, flamenco del siglo xv; la Virgen está dirigiéndose a una dama, arrodillada a sus pies, y en un segundo plano otros nobles, un obispo y un papa, muestran un rostro muy expresivo; el Niño aparece en brazos de su madre mientras un perrito, en el suelo, da a esta composición el carácter familiar típico del arte flamenco del siglo xv.

La madonna del Tríptico de la Misericordia de Piero della Francesca del quattrocento italiano es otro ejemplo muy valioso de Virgen de la Misericordia con el manto abierto para amparar a sus devotos: el poder y la majestad de la Virgen se reflejan aquí más que en unos atributos o en signos de relación celestial, en su gravedad de porte, en el gesto ampuloso, firme y decidido, y en el tamaño de la Virgen, significativamente mayor que el de sus acogidos, empequeñecidos físicamente ante su Protectora, precedente de unos tipos, "*cliens lilliputiens*" que, según Reau,⁵ se extenderían tras la renovación iconográfica derivada de Trento. Se diría que el manto de la Virgen forma aquí un nicho perfecto para acoger a sus devotos (la filatelia vaticana reprodujo esta tabla en una emisión de 1960

³ REAU, L.: *Iconographie de l'art chrétien*. Tomo II, París, 1955, pág. 118.

⁴ TRENS, M.: *Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, 1946, pág. 267.

⁵ REAU, L.: *Op. cit.*, pág. 458.

dedicada al Año Mundial del Refugiado, reproducción en la que no aparece la figura del encapuchado del original de Piero).

De la escuela valenciana del siglo xvi es la *Mater Omnium* de la Catedral de Mallorca, de influencia sienesa, que lleva la siguiente inscripción en su parte inferior: "*Dissapte dia de Sant Agusti a XXVIII de agost del any MCCCCVI los cossos e ossa de aquelles persones qui eren soterrades per raho del diluvi foren solemnament ab missa conventual e bon sermo trasladades entre aquest dos pilars de la seu per ordinatio dels honorables vicaris del reverent senyor bisba e iurats de Mallorques*". Los motivos iconográficos están bien claros en este texto y es curioso que en el archivo Mas de Barcelona figure catalogada como "Virgen de los Desamparados", sin poseer ninguno de los símbolos de esta advocación, como veremos. Quizás porque la referencia a los *cossos e ossos* se relacione con el amparo a los difuntos ajusticiados o —como en este caso— víctimas de catástrofes.

La idea de protección "activa" de la Virgen frente, incluso, a la justicia de Dios, se patentiza en representaciones en las que la Virgen de la Misericordia aparece defendiendo a sus acogidos de la cólera de Dios, representada, por ejemplo, por flechas lanzadas por el mismo Jesús, como en una tabla del siglo xv del palacio episcopal de Teruel: la Virgen de la Misericordia aparece cobijando bajo su manto a los pecadores arrepentidos, mientras que fuera, en pequeños edículos superpuestos, aparecen los contumaces que son heridos por las flechas disparadas por Jesús desde lo alto; la mano de la Virgen se alza para detener el aluvión de flechas que, en efecto, sólo caerán sobre los contumaces. Cristo aparece como Juez, dentro de la tradición medieval, dotado de flechas, símbolo de los males desde la antigüedad (v. gr. portadoras de la peste las lanzadas por Apolo en la *Iliada*, o las que matan a los catorce hijos de Niobe, lanzadas también por Apolo en las *Metamorfosis*, de Ovidio, etc.), frente al poder intercesor de María.

Este tipo de Virgen de la Misericordia sería adoptado, tanto para las advocaciones del Rosario como de la Merced. Precedente directo de la Virgen de los Desamparados es la Virgen de la Merced, redentora de cautivos. Sin embargo, la imagen original de esta advocación, esculpida —según una piadosa tradición— bajo la personal dirección de San Pedro Nolasco en Barcelona, y que aún se conserva, no corresponde a este tipo de Virgen protectora, tipo que más tarde, en adelante, se adoptaría para la advocación mercedaria. Esta talla policromada del siglo xv nos presenta una Virgen sedente, con el manto recogido y ceñido en los hombros y el Niño en sus rodillas. Sin embargo, tanto la Virgen de la Misericordia con manto protector abierto y acogiendo a los fieles, con la única peculiaridad distintiva de llevar el hábito blanco de la Orden de la Merced y su escudo. Esta tabla es una de las primeras representaciones de la Virgen de la Merced y con toda seguridad se trataría de una Santa Úrsula hábilmente adaptada a una nueva advocación. Si aquí es protectora de una innumerable serie de santas, presumiblemente mártires, en un grabado de Jodge del siglo xvii aparece como *Mater Omnium*, acogiendo a una serie de personajes de todas las clases sociales, con la gloria de Dios Padre en la parte superior en actitud de bendecir y, en la inferior, restos de grilletos y argollas.

La imagen original de la Virgen de los Desamparados no tenía ciertamente la tipología de la Virgen de la Misericordia con manto desplegado; existen algunas excepciones, pero destacan las series de grabados de los siglos XVIII y XIX en los que aparece la imagen de la Virgen de los Desamparados con el manto desplegado, suspendida en el cielo en actitud de amparar la ciudad de Valencia. El amparo estaría representado por el manto, precisamente, en contraposición a la protección intrínseca que la Virgen de los Desamparados lleva *in se*, por su función, por la función de la Cofradía que adoptó una imagen que simbolizara sus fines, Cofradía y fines anteriores y determinantes de la tipología original de la Virgen de los Desamparados, no consecuencia de ésta. La Cofradía de Sancta Maria dels Ignoscents fue creada para ocuparse de los "ignoscents, folls e orats", a raíz de las predicaciones del Padre Jofré, y ella fue la que creó el primer hospital para alienados, el Hospital dels Ignoscents, Folls e Orats, en 1409; posteriormente, la Cofradía ampliaría sus funciones para ocuparse de los cadáveres de los ajusticiados y de las prostitutas y después buscó una imagen de la Virgen cuya postura se adaptara a su función más importante: ir sobre los féretros de los ajusticiados, ser un icono-féretro;⁶ consecuencia de esta función es que la cabeza de la imagen se levante sobre la horizontal unos 30 grados y que, al colocarse en posición vertical la imagen, su cabeza adoptaría una antiestética posición inclinada que hizo necesario se cubriese con un manto para disimularla. Esto es todo. La imagen fue concebida como yacente, por consiguiente la inclinación de la cabeza y el manto son consecuencia sólo de esa verticalidad secundaria y no significan nada en esta advocación.

Las imágenes pintadas de esta advocación serán representación de este tipo icónico tipificado, y el artista, cohibido por este "tipo" que debe reflejar fielmente, se refugiará en detalles marginales en los que su libertad no corre riesgo de desvirtuar lo consagrado –mitificado, al decir de Cassirer⁷– ni de faltar a la tipología ya establecida. Con todo, muchos artistas han marcado sus obras con su personalidad ya en la forma, como Tomás Yepes en su Virgen de los Desamparados de las Escuelas Pías de Albarracín, ya en el contenido, como la de Juan de Juanes *Desposorios místicos del venerable Agnesio* del Museo de Bellas Artes de Valencia, ya en ambos, como Sorolla en *El resbalón del monaguillo*, actualmente perdido.

Hay pinturas de los primeros siglos no tipificadas, que no siguen la iconografía establecida por la imagen escultórica, pero que intentan representar escenas relacionadas con la historia y funciones de la advocación; tal es el caso de la erróneamente atribuida a Juan de Juanes *La Virgen entrega las dotes a las cofrades huérfanas* de la Exposición Mariana de Valencia. Otras pinturas responden a la iconografía de la imagen escultórica, vinculadas a su yacencia, con almohadón

⁶ FERRANDO DE KURZ, C.: "Evolución tipológica y atributos de un icono-féretro: la Virgen de los Desamparados", en *Estudios dedicados a Juan Peset Aleixandre*, Universidad de Valencia, 1982, págs. 699 ss.

⁷ CASSIRER, E.: *Filosofía de las formas simbólicas*. Tomo II. México, 1971, pág. 41.

y borla, peana con asa, varillas de metal para prender las ofrendas de alhajas, brazo derecho tendido a lo largo del cuerpo en ángulo llano con el antebrazo, manto del Niño en forma de abanico acampanado uniéndose a la aureola —ordenado de ese modo por el plano de yacencia— y un alojamiento *sui generis* de las figuras de los Inocentes que, al ser la imagen yacente no había razón para que buscaran apoyo en la peana y se alojaban en cualquier accidente del ropaje de la talla. Tal lo vemos en una pintura anónima del Hospital General de Valencia. Otras obras se pintan menos dependientes de la yacencia, sin almohadón, con peana exagonal e Inocentes sobre ésta, como en la imagen del Convento de Santa Clara de Valencia, toda la figura con sentido de movimiento, pero siempre manteniendo la inclinación de la cabeza del originario icono-féretro; este escorzo de la cabeza por la yacencia es técnicamente difícil de pintar, antiestético, e incomprendible si se desconoce el origen de esta iconografía. Unos pintores solucionan el problema ladeando ligeramente la figura, o inclinando la cabeza hacia el Niño o, simplemente, entornando los párpados.

Desde finales del siglo xvii se representa escenificada en la Capilla, vista desde el Camarín, con fondos arquitectónicos y rodeada de ángeles, cortinas y flores, como en el lienzo que hemos citado de Yepes en las Escuelas Pías de Albarracín. En otros casos, se separan la parte celestial de la terrenal, escenificándose en ésta santos milagreros, necesitados, patronos de la ciudad o de instituciones, etc., como en ésta que mostramos, de propietario desconocido; pero siempre, y aún hasta el siglo xx, manteniendo la iconografía original del xv. En algunos casos vemos la imagen en plena apoteosis celestial, como en la bóveda de Palomino de la Basílica de Valencia, o en lienzo de la iglesia de San Antón de Madrid.

En el siglo xx la imagen se desplaza del centro del cuadro, apareciendo más como símbolo de Valencia: no hay más que ver la *Alegoría de Valencia* de Sorolla en la Hispanic Society de Nueva York, o en el retrato del arzobispo Olaechea de Segura.

Introduzcámonos ya en el problema de los símbolos en la Virgen de los Desamparados; esta advocación presenta una serie de símbolos que la caracterizan como "de los Inocentes" o de los "Desamparados", determinados por las funciones que la Cofradía ejercía. Pero si cualquier imagen de la Virgen es un símbolo de la Madre de Dios, cuando se la dota de otros signos se convierte en símbolo de ese particular, que es la advocación de que se trate; en este caso serán la azucena, los Santos Inocentes, la Cruz, los signos visibles de su carácter amparador, y toda la imagen será símbolo del amparo.

Un decreto del rey Fernando V de Aragón, dado en Barcelona el 3 de junio de 1493, determina las condiciones de la primitiva imagen: se escoge una imagen de dorso plano, tamaño natural, de poco peso, que pudiera fácilmente acomodarse sobre los féretros en los entierros de sus acogidos. Imagen, pues, yacente de la Virgen, única salvo la Dormición, con la cabeza ligeramente alzada para reposar sobre un almohadón; las antiguas pinturas presentan al descubierto su talla gótica, en la que se aprecian las arrugas de un ropaje concebido horizontalmente,

los pies simétricos, el almohadón con borlas y una peana para facilitar su manejo. En las solemnidades de la Cofradía, la imagen aparecía en posición vertical y entonces, para disimular su dorso plano, se utilizaba un dosel o un manto, origen del actual.

La yacencia es la característica esencial de este icono, y la inclinación subsiguiente de la cabeza, estando en posición vertical, se toma erróneamente por gesto de amparo; otros elementos de la imagen le confieren unas características singulares, sin tener carácter simbólico: almohadón, dosel, varillas para prender las alhajas, peana con argolla primero y luego sin ella, exagonal y con el escudo de la ciudad o de la cofradía, más adelante el manto y el escapulario, que primero sería un petillo, cubriendo por completo la talla gótica.

Caracteres determinantes de esta advocación son los dos Inocentes, la azucena, la corona y la cruz que el Niño, en brazos de María, lleva consigo. El Niño en brazos muestra la vinculación de la Virgen con el Redentor, su papel de Corredentora, mientras que Aquél se muestra como tal precisamente por portar la Cruz. En los primeros inventarios de la Cofradía —concretamente en uno de 1425— se señala en lugar preferente *la imatge de la Verge Maria que va sopra los cossos y que lleva un brot de lir e una creu de fust*.⁸

La devoción mariana popular quiso desde el principio que fuera representada con un ramo de azucenas en su mano derecha, por la creencia en su Inmaculada Concepción. Azucena, lirio o lis. El lirio o lis a causa de su blancura es en el arte cristiano, como el loto en el hindú, símbolo de la pureza; pureza inmaculada de la Concepción de María y en el Nacimiento virginal de Cristo en su seno.⁹ Un retrúecano sobre *virgo - virga* hizo nacer comparaciones muy queridas en la Edad Media entre la Virgen (*virgo*) y una vara (*virga*) florida que se alza hacia el cielo (*erecta in coelum*), simbología que se desarrolla en los siglos XII-XIII en la literatura patristica.¹⁰ Al adquirir mayor elegancia las representaciones de María en los siglos posteriores, este atributo de la vara se convierte en un delicado tallo de uno o varios lirios o azucenas. Pero no siempre el lirio es símbolo de pureza: en las pinturas del quattrocento, Gabriel lleva la vara de heraldo de Dios cuando se presenta ante María. Por otra parte, la flor de lis, variedad del lirio, es símbolo de realeza, y es llevada por María en su calidad de Regina Coeli. Cuando el Niño Jesús, empero, ofrece un lirio a un santo, simbolizará la pureza. Con todo, la azucena que lleva la Virgen de los Desamparados, una generalmente y en forma de anillo en Juan de Juanes, claro símbolo de los desposorios místicos, es símbolo de pureza.

La corona de la Virgen aparece en la iconografía a partir del siglo XIII, tras los escritos de San Buenaventura en los que da a la Virgen el apelativo de Reina; hasta entonces la Virgen había sido representada como una matrona romana, simplemente con sus cabellos o con un velo cubriéndole la cabeza; tan sólo en el

⁸ Archivo de la Real Cofradía de Nuestra Señora de los Desamparados. Valencia.

⁹ REAU, L.: *Op. cit.*, pág. 133.

¹⁰ TRENS, M.: *Op. cit.*, pág. 551.

arte bizantino la vemos con la *stephanos*, pero más que una corona es una diadema que adorna su cabeza; solamente el Niño, en las vírgenes *theotocos*, irá coronado. La Virgen de los Desamparados, que como hemos dicho aparece en el siglo xv, llevará la corona como símbolo de realeza, que nunca abandonará aunque, con el paso del tiempo, adopte nuevas formas y nuevos accesorios. Además de la corona, la Virgen lleva aureola, que solamente se utiliza para las personas de la Santísima Trinidad y para Ella (los santos llevan nimbo). Esta aureola es en los lienzos un haz de luz que surge del mismo cuerpo de María y lo rodea; al copiarse en las pinturas la imagen gótica esculpida, la aureola se copia también tal cual está en ésta, como un círculo de oro con aderezos de pedrería.

Los orígenes de los dos Santos Inocentes en la iconografía de esta advocación se remontan al siglo xv, cuando Benedicto XIII nombra titulares del Hospital de Valencia a los Santos Inocentes, de donde el que fue "hospital dels ignoscents (del latín *in-gnosco*, el que no conoce), *folls i orats*", fundado por la Cofradía homónima, puesto bajo el patrocinio de "Sancta Maria dels Ignoscents" y teniendo ahora como titulares a los Santos Inocentes, fuera denominado popularmente "Hospital de Nostra Donna Sancta Maria dels Innocents (del latín *in-nocens*, el que no causa daño), y la Virgen tomara ya definitivamente la advocación de Sancta Maria dels Innocents, y luego, Nuestra Señora de los Desamparados o Virgen de los Desamparados. Dado que la fundación del Hospital, como hemos visto, es anterior a la creación iconográfica, los dos Santos Inocentes que aparecen en este tipo icónico son los únicos atributos que esta advocación toma anteriores a la escultura originaria. En Italia las representaciones de los Santos Inocentes se multiplican a partir del siglo xv, a causa de la fundación de varios asilos de niños abandonados, bajo este mismo patronazgo.¹¹ La advocación valenciana es la única, mientras, que se refiere a la protección de enfermos mentales, ignoscentes.

En la iconografía de esta advocación, a los Inocentes se les representa desnudos y portando cirios, sustituyendo estos cirios de la Cofradía a la palma del martirio habitual en el resto de representaciones; si originariamente llevan una camisa teñida de sangre o un cinturón de follaje, en el siglo xvi aparecen despojados de toda vestimenta, desnudos, si bien será paliada o disimulada por el mismo manto de la Virgen, en las representaciones pictóricas, acogiéndolos y, de paso, cubriéndolos.

A lo largo de los siglos la posición de los Inocentes va variando en las representaciones pictóricas; al principio estaban suspendidos a media altura, entre las varillas y las ofrendas, como una más de éstas; lógico si consideramos que la escultura iba en posición horizontal y los Inocentes eran colocados, también yacientes, encima. Con la pérdida de la yacencia, los Inocentes descansan ya, en las reproducciones pictóricas, sobre la peana de la imagen, que originariamente no era tal sino la parte anterior del féretro, con su argolla, sobre el que yacía la imagen de la Virgen.

¹¹ REAU, L.: *Op. cit.*, pág. 269.

Ejemplo de modificación de la iconografía de esta advocación por desconocimiento de sus orígenes es la imagen de la Virgen de los Desamparados de San Esteban de Yalí, en Nicaragua, donde los Inocentes han sido omitidos; indudablemente, se prescindió en su momento de toda fuente literaria o iconográfica; la vara de alcaldesa de Valencia que actualmente lleva la imagen de la Basílica valenciana se ha confundido en la de Yalí con la misma azucena, que prolonga su tallo hasta los pies de la imagen americana.

Una imagen puede ser considerada como de los Desamparados si lleva los símbolos y atributos que hemos citado, aún en el caso de que no lleve al Niño en brazos, como ocurre con la de Palomino en la bóveda de la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia. En los primeros inventarios de la Cofradía, como el que ya hemos citado de 1425, se señala como iconografía de la advocación *la imatge de Maria que va sopra els cossos* y que lleva *un brot de lir e una creu de fust*. La cruz de madera con tres clavos y, en el centro, el emblema de la Cofradía: una cruz blanca sobre fondo rojo inscrita en un círculo.



Fig. 1.- Juan de Juanes. *Desposorios místicos del Venerable Agnesio*, 1533. (Museo de Bellas Artes de Valencia).

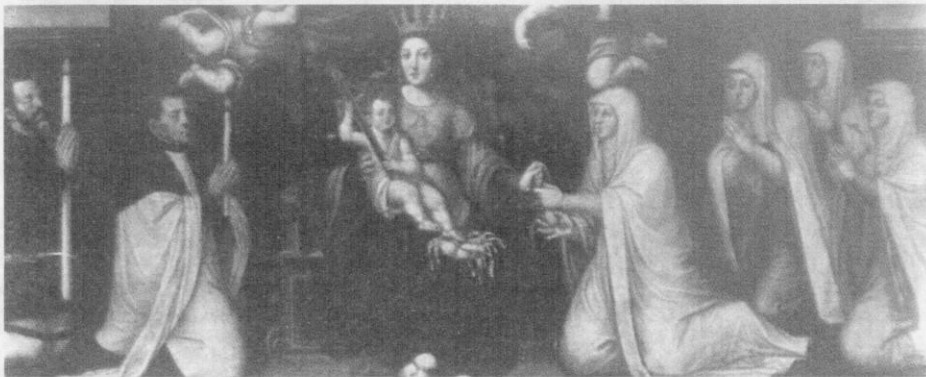


Fig. 2.- Anónimo. *La Virgen entrega las dotes a las cofrades huérfanas*. S. XVI (Exposición mariana de Valencia).



Fig. 3.- Piero della Francesca. *Virgen de la Misericordia*. Políptico de la Misericordia, 1460 (Pinacoteca de Sansepolcro)



Fig. 4.- *Mater Omnium*. Esc. valenciana del s. xv (Catedral de Palma de Mallorca)



Fig. 5.- *Nuestra Señora del Socorro y Buen Valle*. S. xvii (Museo Municipal de San Sebastián)



Fig. 6.- Pierre de Jode. *Virgen de la Merced*. Grabado del s. xvii