LOS BARROS DEL CONVENTO DE LA CONCEPCIÓN DE GRANADA: LA SERIE ESCULTÓRICA DE LA VIDA DE LA VIRGEN

The clay figurines of Granada's Concepción Convent: Sculpture series on the Virgin Mary's life

F. JAVIER MARTÍNEZ MEDINA*
JUAN JOSÉ JUSTICIA SEGOVIA**

RESUMEN

Como en otros lugares del levante y sureste, también la Granada del siglo XVIII destacó en el arte del barro por la creación de imágenes religiosas, destinadas a la devoción popular. De especial originalidad por su temática y por sus fines, es la serie de representaciones integrada por ocho escenas realizadas en pequeñas figuras de barro policromado, inspiradas en los ciclos pictóricos de la vida de la Virgen popularizados en el período barroco, y realizadas a modo de un programa iconográfico mariano destinado a presidir el altar mayor del convento de la Concepción. Lo singular de estos grupos escultóricos, sus espléndidas calidades artísticas, lo cuidado de sus detalles y proporciones, y, sobre todo, su concepción como imágenes para el culto público del templo y no sólo para la devoción popular del ámbito doméstico, las diferencian y distinguen de las demás iconografías religiosas en barro, convirtiéndolas en conjuntos únicos en el arte y la religiosidad granadina.

Palabras clave: Escultura en barro, vida de la Virgen, imágenes de culto.

ABSTRACT:

As in other places in the east and south-east of Spain, Granada achieved relevance in the XVIII century regarding the creation of religious figurines in clay. They were created by and for popular devotion. Their originality concerns the theme and aim. The series represents eight scenes, realized in small polychrome clay figurines, which are inspired in the pictorial cycle of the Virgin Mary's life. This theme was popular in the baroque art period and it was the base of a Marian iconography programme conceived to preside the main altar in Granada's Concepcion Convent. What is relevant about these sculpture groups is their splendid artistic quality, the precision on details and proportion, and above all, its conception as imagery to be used for public cult in this temple: and not just, (as it was done previously), for domestic use due to popular devotion. This is the main distinction from other religious iconography clay figurines. This fact makes them an unique art and religious ensemble related to Granada's religiosity.

Key words: Sculpture made of clay, the Virgin Mary's life, figures of cult.

* Departamento de Historia y Arte cristiano. Facultad de Teología. Granada.
** Licenciado en Historia del Arte.

Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino, 13-14, 1999-2000, 307-337

Son muchos los estudios y trabajos sobre las diversas materias y temas que integran la historia del arte de Granada; con todo se echan en falta investigaciones y publicaciones actuales dedicadas a las esculturas en barro, materia empleada con profusión en épocas pasadas por los artistas y artesanos para sus creaciones iconográficas, que llegaron a conseguir modelos y moldes de inigualables calidades estéticas. Este vacío se hace aún más patente, si tenemos en cuenta el resurgir de este tipo de representaciones, ya sea por la creciente afición a los belenes clásicos, las imágenes religiosas de devoción o simplemente las figuras populares de barro cocido y policromado.

A excepción de algunas citas tangenciales a este género de arte en obras dedicadas a artistas que trabajaron con esta materia, tenemos que acudir al magisterio y estudios de D. Emilio Orozco, que dedicó algunos de sus artículos a estos temas. Su introducción al catálogo de la exposición sobre esculturas granadinas en barro, que tuvo lugar en la Casa de los Tiros con motivo de las fiestas del Corpus de 1939, y que con algunas variantes se publicaría también en los *Cuadernos de Arte* de nuestra Universidad[1], es la única monografía y por tanto referencia obligada sobre estos temas.

El profesor Orozco esboza un breve pero completo recorrido por los artistas que han trabajado el barro en Granada y por sus obras más destacadas, desde las primeras magistrales creaciones de finales del XVI hasta las de los artesanos menos conocidos, que desde mediados del XVIII y durante el XIX desarrollaron con gran maestría el modelado en barro. Además, con la sensibilidad y delicadeza que siempre caracterizaron los estudios de D. Emilio, se nos ofrecen una serie de reflexiones sobre estas obras y sobre la importancia de esta técnica en la historia del arte.

Una equivocada valoración del barro como material artístico de segunda categoría y de su técnica, considerada más propia de artesanos que de artistas, han contribuido al desconocimiento y falta de interés de los especialistas por este tipo de estudios. La imagen común que tenemos del modesto y anónimo taller familiar, donde se fabrican en serie imágenes aisladas de tipología estereotipada para los belenes, o figuras de tipos populares andaluces —el bandolero, el aguador, el gitano, la maja, etc—, ha sido en parte la causa de infravaloración de este arte, relegándolo casi exclusivamente a la categoría de artesanía.

(1) Cfr. E. OROZCO DIAZ, *La Escultura en barro, en Granada*: Cuadernos de Arte (Facultad de Filosofía y Letras de Granada) IV al VI (1939-41) 91-108. Otro trabajo del mismo autor sobre la escultura en barro dedicado con carácter monográfico a un artista es: Id. *Los barros de Risueño y la estética granadina:* Goya 14 (1956)76-82.

Pero se ha olvidado que no siempre fue así. El barro puede considerarse por muchas causas la materia más apropiada y que mejor expresa los sentimientos del artista. No necesita de instrumento que haga de intermediario entre él y su obra; el escultor lo modela directamente con sus propias manos. Su ductilidad no ofrece dificultad, antes bien facilita su rápida ejecución, haciendo posible al que lo trabaja expresar rápidamente su inspiración muchas veces momentánea, al contrario de los que sucede con la talla de la madera, la labra del material pétreo o la no menos dureza de los metales.

"Es en este aspecto superior al dibujo y al apunte del pintor. De aquí que un pintor de tendencia idealista y mística como el Greco prefiera esbozar antes sus figuras en barro. Al mismo tiempo, permite también la blandura del modelado, el trabajo minucioso, la forma refinada y primorosa. Por esto, la escultura en barro en el barroco se cultiva con una mayor frecuencia. El gusto por lo movido y dinámico, en cuanto a la forma, y el desbordamiento de los expresivo y apasionado que trae el nuevo estilo, encuentra en el barro una docilidad que permite al escultor una más exacta interpretación de su sentir.

Si además tenemos presente que en la mayoría de los casos la obra en barro, por la misma índole de su materia es de pequeñas proporciones, se comprenderá mejor el valor expresivo que como exponente del sentir del artista puede ofrecemos. Nada escapa a la atención del escultor, está hecha de cerca, abarcándola totalmente, sin que se pierda la emoción ni la visión de conjunto, exigiendo ser contemplada a la misma distancia que la realizó su autor"[2].

A esto se debe en parte la preferencia por esta técnica artística y su pronto arraigo en la escuela granadina, que siempre mostró un especial aprecio por las imágenes de pequeñas proporciones realizadas con preciosismo, terminaciones detallistas y cromatismos delicados. No olvidemos que es ésta una de las características que distingue a las que podemos considerar como paradigmas de nuestras esculturas barrocas.

El formato pequeño es a su vez la causa que determina y condiciona el fin de la imagen en barro: habitualmente no son imágenes de culto sino de devoción. Su destino no es el retablo o capilla del templo que preside las celebraciones de la liturgia oficial de la Iglesia, ni siquiera la imagen procesional de la religiosidad popular; las pequeñas imágenes de barro son para la devoción personal, bien sea en el convento de clausura bien en la casa particular, concebidas para ser vistas

(2) Id. *La escultura en barro, en Granada:* Cuadernos de Arte IV-VI (1939-1941) 94.

de cerca en la intimidad y despertar los sentimientos del fiel que las contempla.

En este sentido es de destacar el importante papel que desempeñaron como divulgadoras de los núcleos de la espiritualidad católica, al estilo de los grabados. Su tamaño y, sobre todo, su precio hacía posible que pudieran adquirirlas las familias más modestas, cuando la posesión de esculturas en madera se reservaba a los templos, los monasterios, los conventos, la nobleza y a la clase burguesa adinerada, que podían comprar y encargar este tipo de obras. Las imágenes en barro se vendían en los pequeños comercios; además, el bajo coste de la materia prima las abaratata, al igual que su fabricación en serie mediante moldes.

Sin contar los tipos populares, el repertorio de imágenes religiosas en barro de pequeñas dimensiones es numeroso y su temática variada, si bien respondiendo siempre a la tipología devocional, como la Inmaculada, el Crucificado, san José, el Niño Jesús, san Antonio, san Francisco, y una variadísima iconografía en función de los temas de más arraigo en la religiosidad popular. Abundan las representaciones en las que intervienen varios personajes con escenas de la infancia de la Virgen y de Jesús, como la Virgen niña con santa Ana y san Joaquín; la Sagrada Familia camino de Egipto con una borriquilla y un ángel, o descansando bajo una palmera; el taller de Nazaret con san José de carpintero, la Virgen cosiendo y el Niño ayudando en distintas tareas domésticas.

Estos conjuntos iconográficos eran por lo general pequeñas reproducciones en miniaturas de los temas principales de la pintura y la espiritualidad barroca. Pero sin duda, donde la técnica del modelado en barro adquiriría su desarrollo más pleno y se haría más popular, fue en los nacimientos, coincidiendo con el auge de estas creaciones en la cuenca mediterránea a finales del ochocientos, lugar y tiempo que fijaron su tipología al estilo de los pesebres napolitanos en el levante español, tierra abonada por su secular relación con las costas italo-mediterráneas.

"Los nacimientos de barro granadino que aún conservamos del siglo XVIII y XIX montados en grandes urnas de madera y cristal o guardados en las hornacinas de los conventos; mezclan las figuras populares y escenas familiares con pequeños conjuntos iconográficos que representan los momentos principales de la niñez de Jesús, según nos lo narra el Nuevo Testamento y los Evangelios apócrifos: el anuncio de Gabriel a María, la Visita de Ésta a su prima Isabel, el sueño y la duda de José, la búsqueda de posada camino de Belén, el nacimiento en una cueva más que un pesebre, el anuncio a los pastores y a los

Magos, la venida de éstos desde Oriente, la huida de la Sagrada Familia a Egipto y la vuelta de ésta al hogar-taller de Nazaret"[3].

Varios buenos ejemplos de estos conjuntos se guardan en casas y colecciones particulares; pero sin duda donde más y mejor se han conservado ha sido en los conventos de clausura, como el del coro alto de San Antón, el coro bajo de Santa Isabel la Real, la clausura de las Carmelitas Calzadas, etc. Aparte de otras consideraciones de tipo estilístico y artístico, la originalidad de estos singulares conjuntos reside en integrar los más variados tipos populares y elementos estéticos con las escenas de la infancia de Jesús, únicos ejemplos conocidos de estos singulares programas iconográficos, que divulgaban y acercaban a los espacios domésticos y a la intimidad de las clausuras los grandes temas que se exhibían en los espacios cúlticos.

El amplio conjunto objeto de nuestro estudio[4] presenta entre otros muchos aspectos de interés, el de ser único en su genero en el arte granadino (y por tanto pensamos que muy destacados en el arte andaluz), tanto por su originalidad temática y amplísimos desarrollos de sus estudiados programas iconográficos, como por ser unos de los pocos ejemplos, por no decir los únicos, de conjuntos formados por pequeñas esculturas de barro que se conciben para el templo y por tanto para recibir un determinado culto público.

LAS IMÁGENES EN BARRO DE LA VIDA DE LA VIRGEN DEL MONASTERIO DE LA CONCEPCIÓN

El ciclo temático compuesto por ocho escenas de la vida de la Virgen que guarda la clausura del monasterio de la Concepción, es la única muestra en escultura exenta realizada en barro policromado que conocemos en Granada de estas características. Sólo este hecho ya le confiere un carácter excepcional. A falta de otras referencias tridimensionales escultóricas, el artista se inspira en modelos compositivos pictóricos, por ser este el género artístico empleado habitualmente en el período barroco para representar iconográficamente estas series narrativas.

Las escenas, que se desarrollan sobre tableros de madera, se componen de figuras de barro cocido y policromado, de 12,5 cm. de altura aproximadamente. A pesar de lo pequeño del tamaño, cada imagen está modelada con realismo y

(3) F.J. MARTÍNEZ MEDINA, *Navidad y barros granadinos,* en *Zoco navideño (Catálogo de la Exposición de Navidad)*, Caja Provincial de Ahorros de Granada 1989, p.16.

(4) Presentamos en ese artículo uno de los dos conjuntos de esculturas en barro del Convento de la Concepción de Granada, dejando para una posterior publicación el otro.

detallismo, reflejo tanto de la maestría del artista que las realizó, como de la materia de que se sirve, el barro, que debidamente modelado da como resultado unas calidades y texturas difícilmente alcanzables por otras materias. El naturalismo expresivo se ve acentuado por una delicada policromía al huevo, realizada con colores vivos e intensos, que, en algunos casos, pretende imitar la técnica del estofado con la aplicación de matices dorados. También, el autor ha incorporado telas naturales o encoladas para dar una mayor sensación de realismo.

Las vestimentas de los personajes se encuadran en dos grupos: los utilizados por los personajes sagrados y los de las figuras que completan las escenas. Los primeros guardan un mayor rigor histórico con la utilización de túnicas y mantos de gusto clásico o hebreo. Los segundos aparecen ataviados con trajes de época barroca de carácter popular; amplias faldas y corpiños ajustados las mujeres, y jubones y calzas los hombres.

Respecto a la fisonomía, el autor ha intentado mantener un parecido lo mayor posible entre los personajes que se repiten en varias escenas, como son los casos de san Joaquín, san José y, especialmente, la Virgen que presenta en su rostro los mismos rasgos en todas las escenas, efecto que acentúa la dimensión de ciclo cronológico narrativo.

Al gusto de la época, las imágenes de ángeles desempeñan un destacado papel en la puesta en escena; se sitúan en la parte frontal de cada grupo unidos a la base por una varilla metálica, sosteniendo con ambas manos unas filacterias con el título de la escena[5]. El modelo es idéntico en todas, imitando a los ángeles lampadarios y turiferarios que adornaron los templos barrocos: van vestidos con túnicas largas en tono rojo, que en la parte delantera dejan descubiertas las piernas, y sobre éstas se superponen otras túnicas cortas ajustadas al cuerpo por un corpiño de color azul; sus indumentarias se completan con calzas doradas y diademas con una pluma de avestruz en la cabeza. Los conjuntos que representan acontecimientos ambientados en clima de gloria triunfal, como son el caso de la Asunción al cielo y Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad, se hacen acompañar por varios ángeles similares a los antes referidos.

Una característica importante de todo el conjunto es el esmero y minuciosidad de los detalles que lo adornan: desde las diminutas flores de seda hasta los candelabros y velas que aparecen en el altar del templo. Se ha superado

(5) En la escena del nacimiento de la Virgen se ha perdido.

con elegancia la recreación de conjuntos de imágenes en miniaturas que den la sensación de muñecos, consiguiendo una ambientación con fondos arquitectónicos y elementos decorativos que consiguen la impresión de paisaje, recreando la escenografía que acompaña habitualmente en la pintura a estos temas religiosos.

El nacimiento de la Virgen (lám. 1)

Las ocho escenas que integran este ciclo iconográfico comienzan con el nacimiento de la Virgen, suprimiendo por razones que indicaremos más adelante la representación del tema de la Inmaculada, inicio habitual de este tipo de conjuntos iconográficos. Como en todo nacimiento la madre es la figura principal de esta escena, en este caso santa Ana recostada en una gran cama ocupa el centro del grupo.

Aparte de por sus proporciones, la cama nos llama la atención por el esmero con el que ha sido engalanada. El cabecero está pintado en un vivo tono rojo y rematado por un aplique sobredorado; además lo corona un arco de alambre con una guirnalda de flores de seda. El ajuar que la cubre también presenta una elaboración minuciosa, con sábanas de hilo blanco festoneadas por primorosos encajes y vistosa colcha de tisú de oro con un cojín del mismo tejido.

Santa Ana se repone del parto acomodada confortablemente en su lecho, donde toma una reparadora comida. La Santa sostiene en sus manos un plato y una taza que nos recuerdan el clásico consomé de los enfermos, y, debajo, sobre la cama hay una bandeja con su mantel. La escena reproduce la costumbre popular en el cuidado de las parturientas de la época en la que fueron realizados los barros.

Pendientes de la nueva madre se encuentran una serie de personajes entre los que destaca su esposo, san Joaquín, sentado sobre un sillón a la izquierda de la cabecera de la cama. En el mismo lado, a los pies, se hallan dos mujeres, una sentada con la Virgen Niña envuelta en una mantilla sobre su regazo y otra con una palangana y un jarro, elementos esenciales para asistir en los partos. Una tercera mujer, en el lado opuesto de los pies de la cama, ofrece a la feliz madre una cesta con flores.

La apariencia de cotidianeidad que expresan todos estos personajes, contrasta con la actitud más solemne de dos ángeles, arrodillados y en actitud de adoración, situados a cada lado de la cama. Su esquema compositivo es distinto al de los ángeles descritos de las otras escenas. Son figuras iguales en tamaño a los personajes que intervienen en las representaciones, con grandes alas que les salen desplegadas de las espaldas; visten túnicas largas con grandes escotes y

ceñidas por la cintura. La incorporación de estas dos figuras responde a tradiciones descritas por escritores espirituales; en ellas se narra como al gozo de la Natividad de María se unieron los ángeles de un modo especial, descendiendo hasta el lugar del nacimiento para saludar el magno acontecimiento y entonar cánticos de alabanza[6].

Presentación de la Virgen el Templo (lám. 2)

En este caso, el centro de la composición lo ocupa la Virgen niña que asciende por una escalinata al altar del templo dispuesta para el rito de su Presentación. En la parte superior la recibe con los brazos abiertos un sacerdote judío anciano, vestido con la indumentaria característica de su religión y rango[7]. Junto al sacerdote se encuentra un ayudante con un libro en las manos que, curiosamente, está ataviado con la indumentaria propia de los monaguillos cristianos: sotana, roquete largo y birrete negro que le cubre la cabeza.

El altar del templo está formado por un cuerpo elevado de planta rectangular, rodeado en los laterales por una baranda de balaustres, presidido por un baldaquino decorado con telas a modo de cortinas y coronado por un cuerpo piramidal; debajo del pequeño templete, en el centro hay una cája de cartón dorado a modo del Arca de la Alianza y dos diminutos candelabros metálicos con sendas velas. La parte superior de la balaustrada se adorna con pequeñas macetas de las que brotan flores de tela.

Los padres de María, san Joaquín y santa Ana, situados a la derecha de la plataforma sobre la que descansa el altar, contemplan a su hija que sube la escalera; el padre, en señal de respeto, tiene la cabeza descubierta con su turbante en la manos. En el lado izquierdo, dos mujeres con sus brazos extendidos animan a la niña María que se dirige hacia el sacerdote.

La escenografía de este pasaje se completa con grandes jarrones sobre plintos de los que sólo uno conserva un aderezo de flores blancas de tela.

(6) Cfr. BONIFACIUS, S.I., *Historia virginalis*, Parisis 1605, p.26.

(7) La representación parece estar tomada de la descripción de esta escena que nos da uno de los tratadistas de arte sacro, probablemente cercano en el tiempo al creador de este conjunto: "Nuestros pintores, en las imágenes de la Presentación de la Virgen, pintan en la cumbre de la escalera a un sacerdote, que con los brazos abiertos está recibiendo a la dichosa Infanta, y nos representan, no a un sacerdote como quiera, de los muchos que sirven en el Templo, sino al Sacerdote Sumo, como se echa de ver por sus insignias, a saber por llevar puesta la tiara, y además, el superhumeral y racional, y por otras semejantes". Véase Fr. J. INTERIAN DE AYALA, *El pintor cristiano y erudito, o tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar y esculpir las imágenes sagradas,* tomo 2º, libro 4º, cap. III, Barcelona 1883, p. 195.

La Anunciación (lám. 3)

El pasaje que nos describe la Anunciación es el que presenta una composición más sencilla, limitándose a las figuras de la Virgen María y del arcángel san Gabriel. La figura del Arcángel, elevado sobre un montículo de nubes, se presenta arrodillado con la mirada dirigida a la Virgen y los brazos señalándola en ademán de hablar; viste una túnica blanca y un corpiño de color azul oscuro con detalles dorados.

María, situada a los pies de la masa de nubes, tiene los brazos abiertos como queriendo recibir en su pecho el anuncio de Gabriel. La Virgen viste un velo blanco sobre la cabeza, una túnica roja y un manto azul terciado en el hombro izquierdo; junto a ella hay un pequeño atril de pie con un libro abierto.

El acontecimiento tiene lugar en el exterior de una vivienda que sirve de fondo arquitectónico a la escena. Representa la casa de María; se compone de un pequeño panel con zócalo y una puerta en el centro rodeada por una greca, y rematada por un pequeño alero. Varios cipreses y macetas de distintos tamaños decoran el entorno del conjunto.

Situado delante de la casa con una distancia que lo hace destacar de los demás elementos decorativos, un pequeño jarrón en porcelana de elegantes formas que contiene un erguido ramo de azucenas hechas con tela, símbolo de la Anunciación y de la Encarnación.

Los Desposorios (lám. 4)

Como en las otras escenas que se desarrollan en el interior del templo, un lugar destacado lo ocupa un podio de planta cuadrangular con dos escalones y rodeado por una balaustrada en sus lados. En el centro se ubica un altar con dosel decorado con cortinas y rematado en forma cónica; sobre él dos pequeños candelabros de plomo plateado.

Los contrayentes se sitúan delante del altar acompañados por un sacerdote anciano. La disposición de las figuras difieren de la composición tradicional de esta escena —el sacerdote en el centro y los novios a los lados—; en este caso el espacio central lo ocupa María y en los laterales san José a la derecha, y el sacerdote oficiante a la izquierda revestido con ornamentos litúrgicos y tocado por una tiara.

La imagen de la Virgen presenta como detalle de realismo el añadido de un velo de tul, prendido a la cabeza con una corona de flores de seda, mientras san José sostiene en la mano izquierda el tradicional bastón florido.

Alrededor del altar se distribuyen una serie de personajes. A la izquierda hay tres mujeres de pie, dos de ellas cubiertas por un manto y las manos juntas

en actitud orante, y una tercera con un singular peinado que señala hacia los nuevos esposos. Pero de todo el conjunto de acompañantes, destacan dos figuras de hombres con gesto y actitud que en principio parece extraña en esta escena. Situados en el lateral derecho, uno sentado en la primera grada y el otro detrás de pie, con ademán violento rompen con fuerza sobre sus respectivas rodillas sendas varas de madera que sujetan con las dos manos.

Las representaciones conocidas de este tema en el arte granadino no incorporan estos personajes, si bien los encontramos en pinturas de grandes maestros, como son: el lienzo de los Desposorios que pintara Perugino, entre 1500 ó 1504, y que hoy cuelga del Museo de Bellas Artes de Caen (Francia); el óleo sobre tabla del mismo tema y de fecha coetánea, 1504, de Rafael que se exhibe en la galería Brera de Milán, etc. También aparece similar composición en algunos Desposorios repartidos por la geografía peninsular en colecciones y templos.

El tema de los Desposorios no aparece en los evangelios canónicos sino en los apócrifos, fuentes literarias en las que se inspira el arte medieval junto con la Leyenda Dorada y las Homilías del monje Santiago del siglo XII. Este último texto da lugar a la aparición de los hombres que rompen con sus rodillas una vara de madera, representación que se denomina la *Prueba de los pretendientes* y que la incorporan algunos artistas a la escena de los Desposorios. El texto relata como María educada en el templo, al cumplir la edad preceptuada para el matrimonio judío, los catorce años, siguiendo la ley de Moisés fue propuesta por el sumo sacerdote para recibir esposo, para lo que se convocó a los descendientes de David ya fueran solteros o viudos y aquel que públicamente recibiera un signo divino sería el designado para esposo de María. José fue el elegido; unos textos apócrifos no hablan de que su vara fue rozada, otros añaden que floreció —signo que tomó como habitual el arte—, e incluso que sobre él se posó el Espíritu Santo en forma de paloma, esquema que incorporan algunos pintores.

Los demás jóvenes molestos se irritaron, entre otros motivos por haber sido desplazados por un hombre mucho mayor que ellos, mostrando su malestar algunos de ellos rompiendo su vara sobre las rodillas[8].

(8) Cfr. L. REAU, *Iconographie de l'art chrétien*, tom. II, *Iconographie de la Bible*, vol. II *Nouveau Testament*, Paris 1957, pp. 170-171.

La Visitación (lám. 5)

La escena se desarrolla en el ambiente de júbilo propio del encuentro familiar. A las puertas de su casa, similar a la utilizada en la anterior escena, Isabel y Zacarías reciben con semblante y signos de gozo a María y a José que llegan de viaje. A la izquierda del grupo, Isabel con gesto espontaneo abre los brazos para saludar y acoger a su prima María, en la que se pueden apreciar las señales del embarazo, engalanada por un velo de tul con adornos dorados en los filos.

A la derecha de las dos mujeres, se saludan también sus respectivos esposos Zacarías y san José. Zacarías lleva sobre la cabeza un turbante que hace referencia a su cargo de sacerdote de la Antigua Alianza. San José presenta una curiosa vestimenta de viajero o peregrino con sombrero de ala ancha, túnica, manto y una especie de manta corta echada sobre los hombros; en su mano derecha porta su habitual bastón florido.

El conjunto se ve enriquecido por un decorado compuesto por la maqueta de una casa, varios cipreses, arbustos realizados en tela y virutas de corcho que simulan un terreno pedregoso.

La Purificación de la Virgen y Presentación de Jesús (lám. 6)

De nuevo, la escena se desarrolla en el interior del templo simbolizado por el altar que adopta la misma forma descrita en las escenas anteriores: situado sobre un podio con escalinatas en la parte delantera y cubierto por un baldaquino, está flanqueado en este caso por una graciosa reja en los espacios laterales.

En el centro de este pequeño y delimitado espacio sacro, la Virgen sostiene al Niño en sus brazos y se dispone a entregarlo al Sumo Sacerdote, que extiende sus manos para recibirlo. El Niño, a pesar de ser una figura muy pequeña, está vestido con un traje de los utilizados para bautizar, llamados popularmente de cristianar al que no falta el más mínimo detalle: confeccionado en sedas y tules, con enaguas y un diminuto sombrero de encajes.

A los pies de la escalinata se encuentra una mujer en actitud orante. Detrás se ubica san José con la vara florida en una mano, atento a la ceremonia que se celebra delante del altar. Junto al santo Patriarca, una serie de mujeres que guardan cola con sus hijos en brazos para presentarlos también ellas al Señor. El carácter costumbrista de esta escenificación queda especialmente manifiesto en las figuras de estas mujeres ataviadas con trajes populares y engalanadas sus cabezas con originales peinados y tocados, similar uno de ellos al de una de las mujeres que acompañaban el séquito de los Desposorios; además, la

situada en primer término mirando al espectador aparece sentada y amamanta plácidamente a su hijo en gracioso y tierno ademán materno.

No faltan las referencias iconográficas a la descripción neotestamentaria del acontecimiento, en concreto al texto del evangelista Lucas que narra los pasajes de la Infancia de Jesús. Inspirándose en estas fuentes, se representa en el lateral derecho una anciana con los brazos abiertos y actitud de júbilo, que se identifica con la "profetisa Ana, hija de Fanuel, de la tribu de Aser. Era una mujer muy anciana: de jovencita había vivido siete años casada, y luego viuda hasta los ochenta y cuatro; no se apartaba del templo ni de día ni de noche, sirviendo a Dios con ayunos y oraciones. Acercándose en aquel momento, daba gracias a Dios y hablaba del niño a todos los que esperaban la liberación de Jerusalén" (Lc 2,36-38).

La Asunción (lám. 7)

La dificultad de representar tridimensionalmente en pequeñas esculturas este acontecimiento, hace que el grupo adquiera una gran complejidad compositiva. En el centro de la plataforma decorada con pequeños trozos de piedras, pequeñas conchas y trocitos de corcho que simulan un monte escarpado, se sitúa una caja rectangular pintada de blanco con las aristas doradas, que bien podría simular el sepulcro de María.

En el centro y sobre su vertical, se alza la imagen de la Virgen María vestida con túnica blanca y manto azul, elevada sobre un grupo de nubes con pequeñas cabezas de querubines, que es subida a los cielos por un conjunto de seis ángeles, dispuestos a su alrededor en forma de abanico y sujetos por finas varillas de alambre para simular la ingravidez de su vuelo. El sentido ascensional se ve reforzado también por la expresión de María con la mirada dirigida al cielo y los brazos abiertos y extendidos hacia arriba.

Tampoco faltan en este grupo los detalles ornamentales de flores y cipreses realizados con telas.

La Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad (lám. 8)

Las figuras que integran esta representación se ordenan siguiendo el tradicional esquema triangular, modelo compositivo utilizado preferentemente por los artistas para las figuraciones de este tema en las pinturas.

La plataforma que sirve de base a la escena está cubierta de nubes en relieve, destacando el montículo central sobre el que se sitúan las imágenes protagonistas de la escena. En el centro está la Virgen arrodillada con los brazos extendidos, vestida con un manto azul oscuro sobre los hombros y una rica

túnica blanca con matices en oro, enriquecida por un galón dorado de tela encolada en el borde superior; complementa la ornamentación un collar de perlas en miniatura.

A ambos lados y sentados sobre nubes más elevadas, se ubican las figuras de Jesucristo a la izquierda y de Dios Padre a la derecha. Dios Padre, que viste túnica blanca, manto azul y una tiara papal sobre la cabeza, sostiene en su mano derecha un globo terráqueo. Jesucristo, desnudo y con la tipología iconográfica del resucitado, se cubre con un manto rojo alrededor de la cintura y terciado sobre su hombro izquierdo, sujetando en su mano derecha una cruz de plata que descansa su base sobre el suelo de nubes. Los dos sostienen encima de la cabeza de la Virgen, uno con la mano izquierda y otro con la derecha, una corona de metal plateado.

Sobre la figura de María se encuentra el Espíritu Santo, simbolizado por la habitual paloma blanca que tiene por fondo una enrayada circular con cuatro cabezas de angelillos. De la paloma que representa al Espíritu parten en dirección a la imagen de la Virgen una serie de rayos simulados por hilos de oro.

A su alrededor y saliendo de las nubes un conjunto de siete ángeles con distintos instrumentos musicales completan la celeste y gloriosa escena triunfal, no faltando tampoco en los cielos los ramos de flores en tela.

LOS CICLOS DE LA VIDA DE LA VIRGEN EN EL ARTE

La Edad Media creó un amplio repertorio y popularizó las representaciones de los acontecimientos principales de la vida de la Virgen, tomando como fuentes de inspiración el Nuevo Testamento, los evangelios apócrifos y algunos escritos y homilías medievales. Por lo general las iconografías se presentaban aisladas, siendo la pintura el genero artístico comúnmente empleado por tratarse de escenas narrativas en las que intervenían varios personajes. No faltaron los conjuntos escultóricos, ni los relieves o integrados por varias escenas que formaban parte de programas iconográficos más amplios.

Pero sería en el barroco cuando estos ciclos temáticos adquirirían un mayor desarrollo en consonancia con la ideología dominante. Al negar la reforma protestante el papel que habitualmente se le concedía en la teología, en la devoción y en la religiosidad popular a la Virgen, a la vez que también se negaba el valor que tradicionalmente se había dado a las imágenes, la Reforma Católica tomó éstas como medio de expresión de su doctrina, entre cuyos aspectos

principales destacaba el papel mediador de María en la obra de la Redención. En parte, se debe a esto que proliferaran desde los primeros momentos de la Contrarreforma las representaciones de temática mariana, y que por lo general se las asocie con este período de la historia de la cultura occidental.

La importancia que se dio a la Virgen en la devoción popular y en el campo de las artes plásticas fue tan grande, que para cumplir el espíritu de Trento se hizo caso omiso de la letra impresa del concilio; una vez más la devoción popular pudo más que las normas oficiales de la Iglesia. Así, durante los primeros años que siguieron a la promulgación de los actas conciliares, los obispos, teólogos y tratadistas del arte sagrado pusieron todo su empeño para que no se expusieran a la veneración de los fieles "imágenes ningunas de falsas creencias ni las que den ocasión a las almas sencillas para admitir peligrosos errores"[9]. Se pretendía evitar los aspectos de la crítica protestante a las imágenes y a su uso, que eran asumibles por la Iglesia católica y en los que tenían razón los reformadores centroeuropeos, como eran las representaciones iconográficas basadas en evangelios apócrifos o literatura legendaria.

Pues bien, a pesar del esfuerzo de los responsables oficiales de la Iglesia por cumplir lo establecido en el Concilio, la devoción popular y su gran aliada la iconografía religiosa potenciaron y divulgaron las imágenes de la Virgen tanto aisladas como representando los distintos acontecimientos de su vida, entre cuyas fuentes de inspiración se encontraban los textos apócrifos y legendarios. Se desarrollaron así unas tipologías iconográficas singulares en la historia del arte moderno, destacando los grandes ciclos temáticos dedicados a la vida de la Virgen, considerados como genuinas creaciones del barroco.

Los ciclos de la vida de la Virgen en Granada

Como en otros muchos campos de la espiritualidad y del arte, la Granada moderna, que nace de su incorporación a la Corona de Castilla, fue uno de los Reinos que destacó tanto por su especial devoción a la Virgen como por la variedad, originalidad y calidad de las imágenes que la representan, llegando la escuela granadina a influir e incluso a fijar algunos cánones tipológicos de estas iconografías, como son los casos de las Inmaculadas y las Vírgenes de las Angustias.

(9) *Concilium Tridentinum. Diariorum, Actorum, Epistularum, Tractatuum,* ed. Görres Gesellschaft, t. 9, Fribyrgi Brisgoviae 1924, p. 1079.

También se puede considerar nuestra ciudad pionera en la creación de los ciclos temáticos de la vida de la Virgen. Estos conjuntos iconográficos de marcado carácter contrarreformista comienzan a aparecer en el arte años después de celebrado el Concilio de Trento y adquieren su más pleno desarrollo a partir del siglo XVII.

A esta época corresponde el ciclo de pinturas de la vida de la Virgen más significativo del arte granadino, realizado entre 1652 y 1664 por Alonso Cano para la capilla mayor de la Catedral[10], diseñada casi un siglo y medio antes de la realización de este conjunto iconográfico, si bien "hoy todos los historiadores están de acuerdo en afirmar que en el proyecto primero de Siloe se contemplan ya estos temas marianos para estos espacios y que incluso primitivamente hubo en el lugar de éstos otros que no se conocen hoy. Nos los confirma la referencia a los mismos dada por Bermudez de Pedraza, en 1608, cuando Alonso Cano tan sólo contaba ocho años, al describirnos la capilla mayor,

«donde está pintada la vida de nuestra Señora la Virgen María»"[11].

Según esto, los primitivos lienzos de la capilla mayor de la Catedral constituirían la primera serie de esta temática en Granada, y una de las primeras en su genero al adelantarse incluso a la celebración del concilio de Trento, que impulsaría la devoción a la Virgen y las imágenes que la representan. Una vez más, el arte religioso como expresión plástica de las creencias populares se anticipó a los documentos y a la doctrina oficial de la Iglesia.

A la serie ya citada de Alonso Cano "única en la historia de la pintura española"[12], compuesta por siete monumentales lienzos que corresponden a otras tantas escenas, le siguieron otras muchas destacando por su calidad y por su ubicación en importantes espacios sacros con programas iconográficos, las pintadas por los dos discípulos de Cano: las de Pedro A. Bocanegra, una para la Cartuja compuesta por nueve lienzos que representan ocho escenas -la escena de la Asunción de la capilla mayor se desarrolla en dos cuadros-, y la que realizara para el claustro del convento de San Antón que se guarda en los fondos del Museo Provincial de Bellas Artes; y los cinco lienzos de Juan de Sevilla para el perdido convento de las Capuchinas que cuelgan hoy en la capilla mayor y crucero de la iglesia de San Antón. Habría que añadir aquí una lista casi interminable de estas series pintadas sobre lienzos de diversos tamaños, que

(10) Cfr. E. OROZCO, *La «vida de la Virgen» de Alonso Cano en la catedral de Granada,* Granada 1977.

(11) F.J. MARTINEZ MEDINA, *Cultura religiosa en la Granada renacentista y barroca. Estudio iconológico,* Universidad de Granada 1989, p. 200.

(12) H.E. WETHEY, *Alonso Cano. Pintor, escultor y arquitecto,* Madrid 1983, p. 87.

qué se exponen y guardan en templos, conventos, museos y colecciones particulares.

No faltan retablos dedicados por completo a la temática mariana como el de la última capilla lateral derecha de la parroquia de Santa Ana, interesante conjunto del XVI pintado sobre tabla. Singular y de amplio desarrollo temático el del retablo de la Virgen de la Antigua de la Catedral que realizara Pedro Duque de Cornejo, entre 1716 y 1718, compuesto por diez escenas sobre pequeños óvalos, seis relieves en madera estofada y cuatro pinturas sobre lienzo[13].

Sentido y originalidad de los barros de la Concepción

El ciclo de esculturas que representan la vida de la Virgen del convento de la Concepción es uno más de estos conjuntos en cuanto a su temática, pero no en cuanto al genero artístico y el soporte de este: la escultura en barro, característica que lo diferencia de los demás entre otros aspectos.

En el archivo del convento no se guarda documento alguno sobre estos conjuntos escultóricos, por lo que no podemos datarlos con exactitud ni conocemos su autor, ni cuando y para que llegó a la comunidad de franciscanas de la Tercera Orden Regular, que desde 1523 habitaban este complejo monacal. A lo largo de estos casi cinco siglos el convento ha sufrido inundaciones, expolios e incluso las monjas han tenido que abandonarlo temporalmente en varias ocasiones, causas por las que su archivo está incompleto.

Desde el punto de vista artístico la obra bien puede situarse en las últimas décadas del siglo XVIII, en el período indicado de desarrollo de las pequeñas esculturas en barro con influencias italianas en Granada y en todo el levante y sur peninsular. No conocemos su autor, pero varios datos nos inducen a pensar que podría tratarse de un artista italiano o por lo menos de este círculo de influencia; estas pequeñas esculturas por su perfecto modelado, por su cromatismo y por su composición están cercanas a los barros italianos.

Su autor no es un simple artesano, sino un artista conocedor de la tradición italiana sobre esta técnica. La fábrica de las pequeñas figuras no son los moldes tradicionales, sino el modelado a mano con terminaciones propias de un escultor consumado, que mezcla los personajes religiosos con los populares al estilo de los pesebres napolitanos, o, mejor aún, siguiendo las pautas de los conjuntos

(13) Cfr. R. TAYLOR, *El entallador e imaginero sevillano Pedro Duque de Cornejo (1678-1757)*, Madrid 1982, pp. 35-39.

escultóricos sacros creados para los sacromontes italianos, en los que se recrean con composición teatral escenas de la pasión del Señor o de la vida de la Virgen, como son los de Santa María Asunta en Crea, Santa María el Monte en Varese, el Santuario de la Virgen Negra en Oropa, o el de la Virgen del Soccorso en Osuccio junto al Lago de Como, etc.[14].

No sería este el único caso de presencia en este monasterio de obras italianas. Desde su fundación esta comunidad estuvo vinculada con la Basílica romana de San Juan de Letrán regida por franciscanos de la misma orden, la Tercera Orden Regular de san Francisco, hasta tal punto que las religiosas se consideran fundadas por los frailes romanos. Es tradición de esta comunidad que el excepcional crucificado del templo atribuido a Jacobo Florentino, fue traído por la fundadora desde Roma; otro monumental lienzo existente hoy en una colección particular de Madrid atribuido a la escuela italiana, que representaba la conversión de Constantino, se consideraba también procedente de Italia.

Los vínculos con los religiosos italianos bien pudo mantenerse gracias a los frailes de la misma orden del convento de San Antón de Granada, de los que consta su vinculación con las monjas del Monasterio de la Concepción hasta la expulsión de éstos con las desamortizaciones del siglo XIX. Y no olvidemos que habitualmente los religiosos franciscanos fueron los principales impulsores de los sacromontes italianos.

Otros elementos que indicarían esta posible procedencia son las vestiduras y tocados de las mujeres que acompañan algunos conjuntos; nos traen el recuerdo los trajes populares napolitanos o sicilianos, en concreto las figuras que aparecen en la Purificación y los Desposorios. Además, el discurso iconográfico de ésta última escena común en muchos países es más habitual en los artistas italianos, que como hemos indicado repiten con frecuencia el momento en que los pretendientes de María rompen la vara con las rodillas al ser degido san José.

Ciertamente, el autor de esta serie es un buen conocedor no solo de la técnica del modelado en barro, sino también de las normativas que regían los esquemas compositivos expuestos por los tratadistas de arte sacro de la época. Buen testimonio de la formación de su autor es el simbolismo del color de las vestimentas de la Virgen. Los ciclos barrocos de la vida de la Virgen —espe-

(14) Cfr. C.GUERRERO VILLALBA, *Los sacromontes italianos*: Cuadernos de Arte. Universidad de Granada 20(1989) 51-64.

cialmente cuando se desarrollan incorporados a un programa iconográfico más amplio—, quieren ser en su conjunto expresión plástica de la doctrina postridentina, de ahí que ningún detalle se deba al azar.

Los colores juegan un importante papel, por ellos se quiere destacar el papel de María en el plan salvador de Dios, muy en concreto su vinculación por el misterio de la Encarnación. Tres son los colores de la vestimenta de la Virgen, según sea el momento de su vida en relación a Jesucristo: el azul simboliza la divinidad, lo celestial; el blanco, el desprendimiento del mundo, la pureza, la luz, etc.; el rojo, la sangre, lo humano, y también el Espíritu Santo. Los primeros momentos de su vida que tienen lugar antes de la Encarnación, la Virgen lleva túnica blanca y manto azul. A partir de este momento, cuando María concibe por obra del Espíritu Santo y se convierte en madre del Hijo de Dios hecho Hombre, la túnica es roja y el manto sigue siendo azul, colores que permanecen en las vestiduras de la Virgen mientras estaba en el mundo Jesucristo, como Dios y hombre verdadero; María se convierte así en símbolo del misterio de la doble naturaleza de su hijo, la divina y la humana. Por último, con la ausencia de Cristo de este mundo por su muerte, resurrección y Ascensión al cielo, su Madre vuelve a vestirse de blanco y azul hasta el momento de su tránsito y Asunción en cuerpo y alma a los cielos.

Estos aspectos que hoy pasan desapercibidos a los que contemplan los ciclos, fueron en el tiempo de la Reforma Católica elementos intrínsecos a la pedagogía simbólica del barroco. Los grandes maestros guiados por tratadistas del arte y los teólogos así lo reflejaron en sus obras; de este modo aparecen en los grandes ciclos de Alonso Cano de la Catedral, de Bocanegra de la Cartuja y del claustro de San Antón, o de Juan de Sevilla del convento de Capuchinas. Nuestro pequeño pero cuidado ciclo no es ajeno a estas normativas oficiales; sus imágenes reflejan plásticamente el sentir de la Iglesia católica, como los demás conjuntos integrados en programas iconográficos cúlticos. Según esto cabe una pregunta: la serie de pequeñas escenas que hoy se guardan en la clausura ¿se pensaron para ser expuestas al culto público y oficial en el templo?, o ¿se crearon como las demás pequeñas esculturas en barro como simples imágenes de devoción? Lo cuidado de sus formas y el respeto a los distintos elementos simbólicos nos inducen a pensar, que este original conjunto escultórico se creó para formar parte de un determinado programa iconográfico.

En la actualidad está situado sin guardar ningún orden en el coro alto del monasterio de la Concepción, compartiendo con otras imágenes un apretadísimo e improvisado habitáculo dentro de una gran hornacina cerrada por una

puerta de cristales opacos. Es evidente que no fue éste su destino original, entre otras razones por las irregulares pero terminadas formas y tamaños de los tableros sobre los que se sustentan las figuras, que indican ser concebidos en su origen para un espació predeterminado.

Como hemos indicado, no consta documento escrito alguno sobre la primitiva ubicación de esta original serie escultórica poco conocida en la historia del arte local, entre otras causas por haber permanecido en la clausura aproximadamente desde finales del pasado siglo. A finales de la década de los ochenta se publica la primera noticia sobre su existencia[15], tomándose también en estos años también los primeros testimonio gráficos que reproducimos en este trabajo[16].

Según tradición oral conservada entre las religiosas "los barros de los misterios de la Virgen", termino con el que se les designa para distinguirlos de otras pequeñas esculturas de la misma materia existentes en la casa, estuvieron originariamente ubicados en el templo del monasterio, dentro de un basamento que a modo de urna servía de peana a la imagen titular, la gran escultura de la Inmaculada atribuida a Pablo de Rojas, que recibe culto en el camarín del altar mayor. La serie, aunque desproporcionada en tamaño en relación a la imagen de la Inmaculada, sería una continuación iconográfica de Ésta con la que se iniciaría el ciclo, reforzando así aún más si cabe el contenido temático conventual, dedicado especialmente al culto a la Virgen. La misma tradición considera, que la incorporación de este conjunto al programa del templo coincidió con las obras de restauración llevadas a cabo en la segunda década del siglo XVIII.

Documentos existentes en el archivo de monasterio confirman que, entre 1765 y 1768, se llevó a cabo una profunda reforma tanto en la estructura como en la decoración de la Iglesia. El motivo fue la existencia de unas grietas en los muros que amenazaban mina, provocadas por el mal estado del artesonado que cubría la nave. No solo se solventó este problema con unos grandes contrafuertes en el exterior del edificio, sino que el interior se remodeló totalmente. Se transformó el primitivo aspecto mudéjar del templo, cubriéndose la nave con una falsa bóveda de escayola y decorándose todo el interior al estilo rococó imperante en la época.

(15) Cfr. F.J. MARTÍNEZ MEDINA, *o.c.*, p. 51, lám XXXIII.

(16) Las trasparencias de los ocho conjuntos escultóricos que ilustran este artículo fueron hechas por el P. Manuel Sotomayor S.I.

Recientemente hemos encontrado un singular documento que ratifica parte de la tradición oral; no es un documento escrito sino plástico. Nos referimos a una litografía de 1873, en concreto a una lámina que a modo de cartel editaban cada año los mayordomos correspondiente de las principales hermandades de gloria en honor de su imágenes titulares; fue esta una costumbre habitual durante el siglo XIX y las primeras décadas del XX, dando lugar a unos originales y artísticas impresiones. La Hermandad de la Inmaculada de arraigo antaño en la ciudad, fue una de las que editaron este tipo de estampaciones. En el monasterio de la Concepción se guardan enmarcadas algunos de ellas con distintas composiciones alegóricas, pero la que nos suministra el dato corresponde a una colección particular[17].

Con dibujo y litografía de P Casado, se puede leer en el pie de la misma: "COPIA EXACTA DE LA SAGRADA IMAGEN DE LA PURÍSIMA CONCEPCIÓN, PATRONA DE ESPAÑA. Según se venera por su Real e Ilustre Hermandad en la Iglesia del Monasterio de Religiosas de su advocación de la Ciudad de GRANADA. Se litografió a devoción de sus Mayordomos los Sres.

D. José María Vellido González, Abogado de los Tribunales de la Nación, y D. Antonio Méndez Vellido, Segundo Médico del Cuerpo de Sanidad Militar. Año de 1873" (lám. 9).

En efecto, la bella litografía coloreada, reproduce con exactitud casi fotográfica la monumental Inmaculada, con la corona de plata que luce en los días de fiesta de la novena, la media luna de plata, una peana de nubes con querubines y aderezos propios de la época. El camarín que le sirve de marco presenta también elementos ornamentales, que se conservan en la actualidad in situ o en la clausura.

Pero sobre todo, nos interesa destacar el basamento sobre el que se sitúa la imagen titular, compuesto en la parte superior por unas escalinatas con jarrones y candelería y en la inferior por un podio de forma poligonal, que a modo de urna cerrada en cada lado por cristaleras guarda y exhibe los misterios de la Virgen, o sea el ciclo completo de representaciones a que nos estamos refiriendo. En la parte frontal y las dos laterales que se distinguen el nacimiento de la Virgen, su Presentación, Purificación y Coronación, escenas que como en el caso de la Inmaculada reproduce la litografía casi idénticamente a los originales

(17) Agradecemos a Dª María Angustias González Gómez, viuda de Sánchez Montes, propietaria de la litografía las facilidades que en todo momento nos ha dado para el estudio y la reproducción de la lámina.

descritos (lám. 10). Suponemos que las restantes cuatro escenas, se situaban en la parte posterior del basamento que no contemplamos correspondiente al interior del camarín.

Se confirma así la tradición oral y se entiende mejor el original conjunto de representaciones iconográficas descritas, concebidas no para ser guardadas en la hornacina de una clausura, sino para estar expuestas al culto público en un templo dedicado a la Virgen. Sería, pues, ésta, unas de las conotaciones que dan originalidad a estas pequeñas esculturas en barro, y que las diferencia de las demás por su temática, calidad artística y sobre todo porque se conciben para el culto público y no solo para la devoción, como son por lo general las demás pequeñas esculturas del arte del barro.

En posteriores remodelaciones del camarín, se desplazaron de su primitivo lugar de emplazamiento para el que fueron concebidas, que las justifican y dan razón de ser. Consta que en varias ocasiones, desde la fecha que aparece en el grabado, se remodeló el templo. A finales del siglo pasado tubo lugar la adaptación del espacio, por lo que según se cree fueron guardadas en la clausura. De hecho, por está época se restauró la Virgen y, el 29 de mayo de 1899, volvió a exponerse; un testigo excepcional, D. Andrés Manjón, nos ha dejado el dato escrito en su diario: "Asiste la música del Ave-María al convento de la Concepción, para colocar la Inmaculada restaurada en su camarín. ¡Av. M.!"[18].

(18) A. MANJÓN, *Diario (1895-1905)*, Edición crítica e introducción J. MANUEL PRELLEZO GARCÍA, BAC 348, Madrid 1973, p. 188.



Lám. 1. El nacimiento de la Virgen.



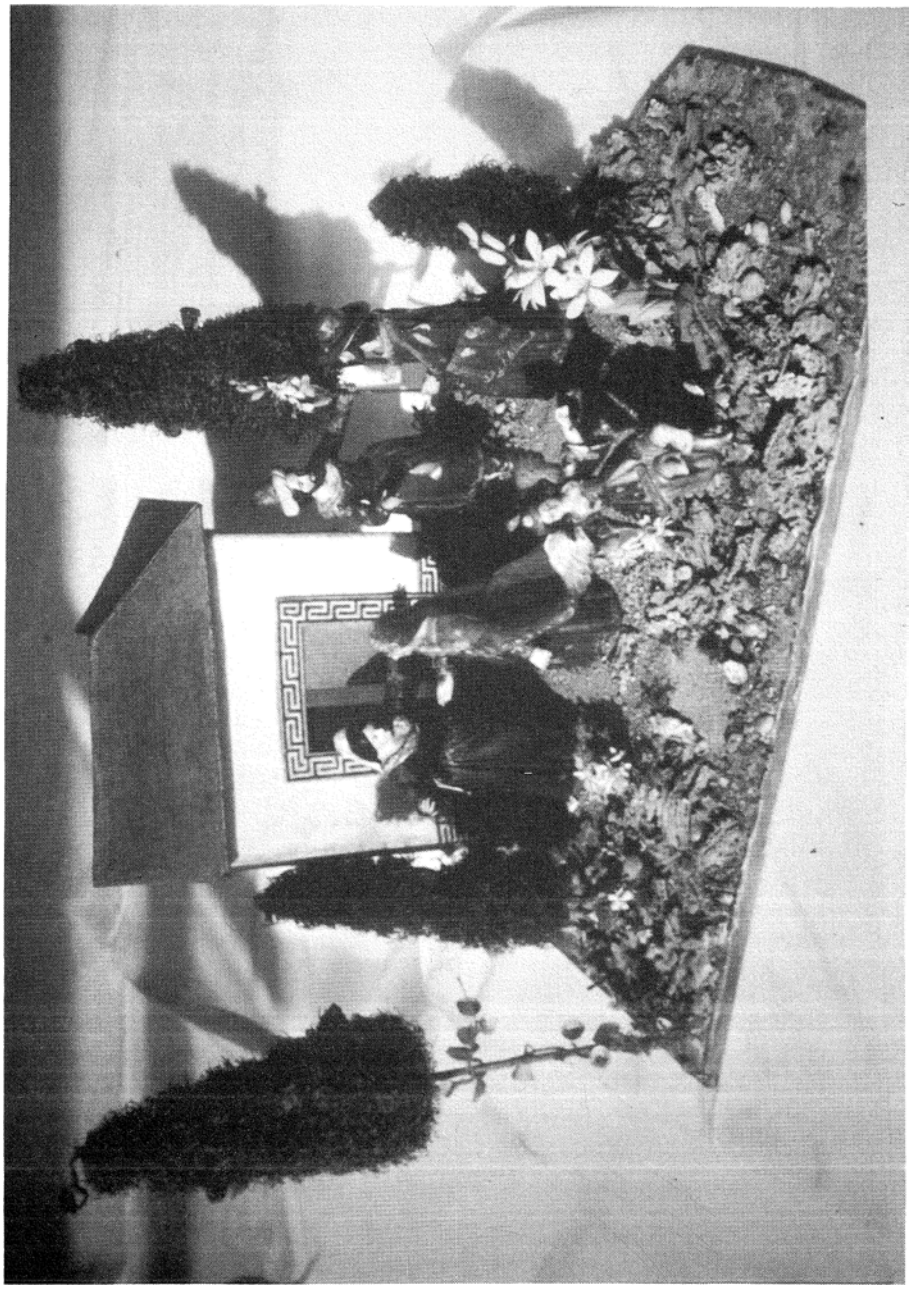
Lám. 2. Presentación de la Virgen en el Templo.



Lám. 3. La Anunciación.



Lám. 4. Los Desposorios.



Lám. 5. La Visitación.



Lám. 6. La Purificación de la Virgen y Presentación de Jesús.



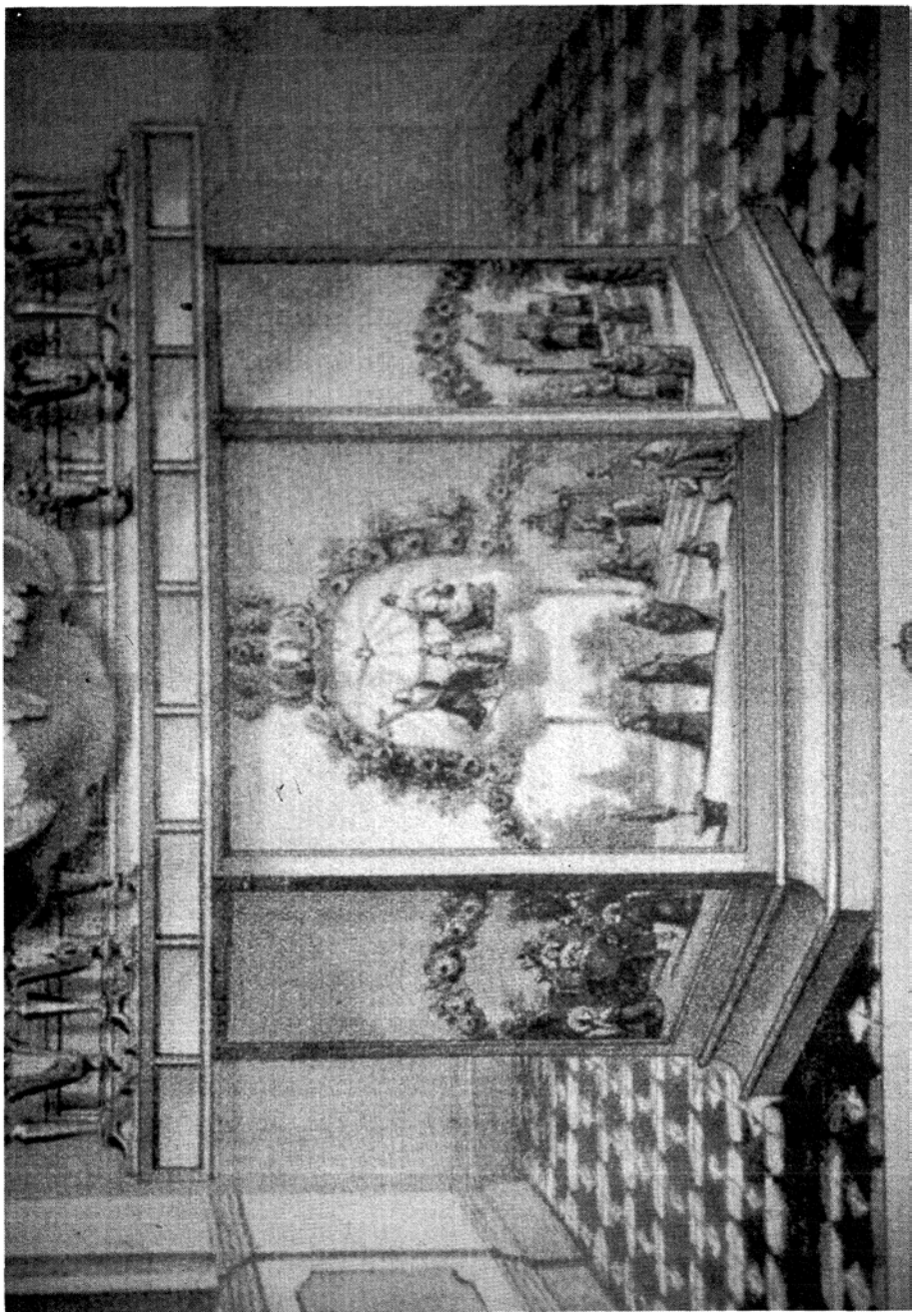
Lám. 7. La Asunción.



Lám. 8. La Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad.



Lám. 9. Camarín del Monasterio de la Concepción según litografía de 1873.



Lám. 10. Detalle de la anterior. Las escenas de la Vida de la Virgen.