

## LA GLORIFICACIÓN DE MARÍA EN LA PINTURA DE VELÁZQUEZ: DE LA *INMACULADA CONCEPCIÓN* A LA *CORONACIÓN DE LA VIRGEN*

Jesús Daniel Alonso Porras

Presbítero

---

### RESUMEN

---

#### PALABRAS CLAVE

*Coronatio Mariae.*  
Corona.  
Nupcial.  
Intra-trinitaria.  
*Sponsa Christi.*

La *Coronación de la Virgen*, representación iconográfica que comparece pronto en el arte cristiano, fue paulatinamente sustituida por la *Inmaculada Concepción*. Sin embargo, Velázquez experimenta un proceso inverso. La comitencia de la Reina Isabel de Borbón y la espiritualidad de San Francisco de Sales pudieron influir en la espléndida versión del Prado. En ella Velázquez, asumiendo la tradición, incluye interesantes elementos simbólicos que presentarían en María, modelo del fiel cristiano, la relación del alma con Dios en sentido nupcial, como esencia de la fe católica.

### ABSTRACT

---

#### KEYWORDS

*Coronatio Mariae.*  
Crown.  
Nuptial.  
Intra-trinitarian.  
*Sponsa Christi.*

The *Coronation of the Virgin* is a early iconographic motif in Christian art, but gradually substituted for the *Immaculate Conception*. However, Velázquez undergoes a reverse process. The Queen Isabel de Borbón and the spirituality of Saint Francis de Sales could influence the splendid version of the Prado. In this, Velázquez, assuming the tradition, includes interesting symbolic elements that they would present in Maria, model of the faithful Christian, the relationship of the soul to God in a nuptial sense, as the essence of the Catholic faith.

[María] (...) *cuya perfección no pueden, en modo alguno, glorificar dignamente ni las lenguas de los ángeles ni las de los hombres.* (...)

Beato Pío IX, bula *Ineffabilis Deus*, 15  
8-XII-1854

Entre la relativamente escasa obra de temática religiosa de Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, la *Coronación de la Virgen* ocupa un puesto destacado, si bien no goza de la popularidad del Crucificado de San Plácido, univer-

salmente conocido como el *Cristo de Velázquez*. El interés que despierta esta obra mariana, como suele ocurrir en las pinturas del artista hispalense, se debe a que el uso de un tema ya tradicional, desarrollado, como tendremos ocasión de exponer, desde la Edad Media, no es óbice para que la arrolladora originalidad del pintor sevillano campee a sus anchas, obteniendo resultados verdaderamente sorprendentes.

En particular, a la iconografía de esta pintura, que se sujeta en principio a las convenciones del tema, nuestro artista superpone una serie de símbolos, algunos ya desarrollados en «coronaciones» de diversos autores, pero otros muy novedosos, como tendremos oportunidad de comprobar. El uso de su técnica, suelta e «impresionista», y el empleo de determinadas tonalidades de color contribuyen a realzar el lenguaje simbólico de la obra.

El cuadro fue pintado para el oratorio del cuarto de la Reina en el Alcázar de Madrid; después de salvarse del incendio de 1734, que destruyó casi por completo el antiguo alcázar de los Austrias y supuso la desaparición de incontables obras históricas y artísticas, fue depositado en el convento de San Gil el Real, de Madrid. Figuraba en el Palacio Nuevo en los inventarios de 1772 y 1794, y desde 1819 permanece en el Prado<sup>1</sup>.

La opinión general es que fue realizado entre 1641 y 1642, aunque el tratadista y pintor de Bujalance Antonio Acislo Palomino lo creía anterior. En cambio, por la sutileza y soltura de la manera, Madrazo, Beruete, Cruzada y Justi lo sitúan en la última época del artista. Sin embargo, suele prevalecer la datación primera —Allende-Salazar, Mayer, Pantorba y Bardi—<sup>2</sup>.

A primera vista, podría sorprender la escasa atención que Velázquez dedicó al género español por excelencia, esto es, el religioso católico. Para F. Marías, el pintor sevillano se limita a incursiones mínimas al servicio de los miembros de la familia real y a su ambiente más cercano<sup>3</sup>. Sin embargo, el hecho de que dedique al tema religioso tan solo una séptima parte de su, por otra parte, escasa producción pictórica<sup>4</sup> no debe llevarnos al error de minusvalorar estos trabajos, algunos de los cuales, como es el caso de la obra que nos ocupa, forman parte de la mejor producción de su autor.

<sup>1</sup> Cf. A. DOMÍNGUEZ ORTIZ, A.E. PÉREZ SÁNCHEZ, J. GÁLLEGO, *Velázquez*, 348-351. Se trata del catálogo de la magna exposición sobre el pintor sevillano, celebrada en 1990.

<sup>2</sup> Sobre la cronología, véase la descripción de J. Gállego en A. DOMÍNGUEZ ORTIZ, A.E. PÉREZ SÁNCHEZ, J. GÁLLEGO, op. cit., 348.

<sup>3</sup> F. MARÍAS, «Diego Velázquez a Madrid, dopo Roma», en *Velázquez*, 2001, 91.

<sup>4</sup> En J. PLAZAOLA, *Arte Cristiana nel Tempo, Storia e significato*, II. *Dal Rinascimento all'età contemporanea*, 271.



Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (1599-1660).  
*La Coronación de la Virgen*, Madrid, Museo del Prado.

Por otro lado, no puede atribuirse esta escasez a una supuesta frialdad religiosa de Velázquez. Tampoco, a que las convenciones impuestas por el género y la función religiosa supusieran un freno a su creatividad<sup>5</sup>. En

<sup>5</sup> En realidad, las convenciones de tipo religioso nunca han supuesto un dogal a los verdaderos artistas, sino más bien un acicate y una oportunidad de acción, como demuestra sobradamente la gloriosa historia del arte cristiano.

realidad, hemos de buscar la respuesta en la dedicación del pintor al servicio de la familia real y de otros personajes, así como a sus prolijos oficios palaciegos como aposentador real, cargo que, aunque lamentablemente impedía sustancialmente su dedicación a las labores artísticas, fue deseado y buscado por el artista.

De entre su exigua producción religiosa, las representaciones de la Santísima Virgen se concentran en seis cuadros: *La Adoración de los Magos*, del Prado, tres versiones de la *Inmaculada Concepción* —Londres, Sevilla y la recientemente vendida en Madrid, todas de su etapa sevillana, a la sombra de Pacheco<sup>6</sup>—, *La imposición de la casulla a San Ildefonso* y, por último, la *Coronación de la Virgen*.

Pero, curiosamente, Velázquez no volvió a pintar la *Inmaculada*. Sorprende esta clamorosa ausencia cuando, como hemos visto, el tema había sido tratado en su etapa juvenil, y se convertiría, con Murillo, Ribera, Valdés Leal, Escalante, Zurbarán, Castillo... en santo y seña de la iconografía mariana española del barroco. Su puesto lo ocuparía en la pintura velazqueña, en sentido inverso a la historia del arte, aunque, eso sí, de manera eminente, nuestra *Coronación de la Virgen*.

Intentaremos ahora estudiar de forma somera la aparición y evolución del tema de la *Coronación de la Virgen* en la historia de la pintura, para establecer los precedentes de esta obra e intentar descifrar el significado de la simbología que encierra.

## LA CORONACIÓN DE LA VIRGEN<sup>7</sup>

La *Coronatio Mariae* es un motivo muy frecuente en el arte cristiano, así como en la devoción del pueblo<sup>8</sup>; se trata de la escena final y culminante del ciclo dedicado a la muerte y glorificación de María<sup>9</sup>. De hecho,

<sup>6</sup> Recientemente, se ha identificado una nueva *Inmaculada* de Velázquez, conservada en la parroquia de la Magdalena de Sevilla, cfr. [https://www.diariodesevilla.es/sevilla/claves-atribucion-Velazquez-Inmaculada-Magdalena\\_0\\_1760224247.html](https://www.diariodesevilla.es/sevilla/claves-atribucion-Velazquez-Inmaculada-Magdalena_0_1760224247.html) (última consulta, 2 de marzo de 2023).

<sup>7</sup> «Finalmente, la Virgen Inmaculada, preservada libre de toda mancha de pecado original, terminado el curso de su vida en la tierra, fue llevada a la gloria del cielo y elevada al trono por el Señor como Reina del universo, para ser conformada más plenamente a su Hijo, Señor de los Señores y vencedor del pecado y de la muerte» (Constitución dogmática *Lumen Gentium* 59, del concilio Vaticano II). Todo este apartado está fundamentalmente basado en el artículo de M.G. MUZJ, «La Vergine Madre e la Trinità nell' iconografia cristiana», 2004.

<sup>8</sup> No en vano uno de los Misterios Gloriosos del Santo Rosario es el de la *Coronación de María como Reina*.

<sup>9</sup> L. CASTELFRANCHI, M.A. CRIPPA, *Iconografia e Arte Cristiana*, II, 795.

todo el misterio cristiano está incluido en este tema —de ahí, quizás, su popularidad—: desde el consejo de la Creación y de la Redención a la misión del Espíritu Santo y la divinización de la criatura humana<sup>10</sup>. Se trata, en realidad, de un tema extraño a la Sagrada Escritura<sup>11</sup>, aunque puede deducirse razonablemente de ella. En efecto, en el Antiguo Testamento se vislumbran prefiguraciones de María en las figuras de Betsabé, que es invitada por Salomón a tomar lugar a su derecha sobre un trono<sup>12</sup>; o de Ester, elevada por Asuero a la dignidad de Reina<sup>13</sup>. Comparece también, ya en el Nuevo Testamento, la Mujer «coronada con doce estrellas»<sup>14</sup>, en la que la tradición reconoce a la Iglesia, y también a María. Explícitamente, la *Coronatio Mariae* aparece por primera vez en un apócrifo atribuido a Melitón de Sardes, popularizado en el siglo VI por Gregorio de Tours, y en el siglo XIII por la *Leyenda Aurea* de Santiago de la Vorágine<sup>15</sup>.

## LA CORONA<sup>16</sup>

La corona acompaña las diversas situaciones humanas en las cuales se experimenta una plenitud de vida, para significar la dimensión trascendente. Por eso, la corona de metal precioso que desde hace siglos sirve para enaltecer la cabeza de la Virgen Madre, tanto en Oriente como en Occidente, simboliza que María es Reina, en cuanto Madre del Verbo encarnado<sup>17</sup>. La corona, siempre de forma circular —lo que, además de su evidente vinculación con la cabeza humana, significa perfección y participación de la naturaleza celeste—, supone una promesa de vida inmortal, un don venido de lo alto. Sea de metal o de flores, simboliza siempre el poder, la realeza, la dignidad, el acceso a un rango y a unas fuerzas superiores.

Pero la corona no es solamente signo de realeza. También tiene un marcado carácter nupcial, con lo que, entonces, viene a significar la perfección y cumplimiento de la unión de los esposos. En el pueblo de la

<sup>10</sup> M.G. MUZJ, «La Vergine Madre e la Trinità nell' iconografia cristiana», 463.

<sup>11</sup> L. REAU, *Iconographie de l'art Chretien*, II, *iconographie de la Bible*, II *Nouveau Testament*, 621.

<sup>12</sup> I Reyes 2, 19.

<sup>13</sup> Ester 2, 17. Considérese el papel intercesor que la Reina Ester ejerció sobre Asuero para librar a su pueblo de la destrucción, como el que la Tradición de la Iglesia ha otorgado a la Santísima Virgen a partir de pasos evangélicos como el de las Bodas de Caná.

<sup>14</sup> Apocalipsis 12, 1-18.

<sup>15</sup> L. CASTELFRANCHI, M.A. CRIPPA, op. cit., 795.

<sup>16</sup> Para este tema hemos seguido el artículo «*couronne*», J. CHEVALIER, (Dir.), *Dictionnaire des Symboles*.

<sup>17</sup> M.G. MUZJ, op. cit., 490.

Alianza, se remonta al *Cantar de los Cantares* y a los profetas, mientras que, en la Iglesia, desde el inicio, está unida al sentido nupcial del Bautismo. De hecho, el *Cantar de los Cantares* era la lectura que se proclamaba la semana de Pascua, en relación a la nueva alianza nupcial de los redimidos del Resucitado. Por eso al neófito se le coronaba de flores<sup>18</sup>. Aún se conserva este gesto en el rito de consagración de las vírgenes, cuando se les entrega el velo y se las corona por manos del obispo.

Contemplamos, pues, un primer indicio de la ambivalencia de la corona, como símbolo de realeza y también de relación matrimonial, aunque en las representaciones de la *Coronación de María* se usa de forma casi absoluta la corona de metal precioso que subraya la condición de Reina<sup>19</sup>. Veamos cómo se ha desarrollado este tema a lo largo de la historia de la pintura, para poder después aplicar esta experiencia a nuestra *Coronación de la Virgen*.

#### ORIGEN DEL MÓDULO ICONOGRÁFICO DE LA CORONACIÓN DE LA VIRGEN

Los motivos por los que aparece la representación de este misterio en la historia del Arte están ligados, como en otros casos, a la reflexión teológica: el primero, una vez establecido que todo lo que se afirma de la Iglesia puede ser entendido en relación a María<sup>20</sup>, la Virgen Madre se identifica con la *Ecclesia Sponsa*; el segundo es resultado de la larga reflexión de los autores espirituales medievales sobre el misterio de la Asunción de la Virgen, en el cual vislumbran el cumplimiento pleno de la relación esponsal de María con el *Sponsus-Filius*<sup>21</sup> —*veni electa mea et ponam in te thronum deum*<sup>22</sup>—.

El tema parece creación del arte francés, del siglo XII, y más especialmente, del Abad Suger<sup>23</sup>. En todo caso, se trata de un asunto puramente

<sup>18</sup> M.G. MUZJ, «La Vergine Madre e la Trinità nell'iconografia cristiana», 493.

<sup>19</sup> La corona de oro aparece en las representaciones de este tema de los siguientes autores: Durero, Sitow, Charonton, Fouquet, El Greco, y los italianos Beato Angelico, Vivarini, Da Fabriano, Gianbono, Di Bartolo, Bellini, Botticelli, Crivelli, Daddi, Di Fredi, Ghirlandaio, Giorgio Martini, Serodine, Veronés y Lanfranco, así como en algunos anónimos. No suelen existir representaciones del tema que usen la corona de flores.

<sup>20</sup> María es «miembro muy eminente y del todo singular de la Iglesia» (*Lumen Gentium* 53), incluso «constituye la figura *typus* de la Iglesia» (*Lumen Gentium* 63).

<sup>21</sup> M.G. MUZJ, op. cit., 500.

<sup>22</sup> Salmo 110.

<sup>23</sup> L. REAU, *Iconographie de l'art Chretien, II, iconographie de la Bible, II Nouveau Testament*, 622.

occidental, que nada debe a modelos bizantinos<sup>24</sup>. Se representa en los tímpanos de Senlis y de *Notre Dame* de París. Después de una larga evolución, en la que María es coronada por uno o varios ángeles, y más tarde por su Hijo Jesucristo, acaba siéndolo por la Santísima Trinidad, lo que, dentro de un proceso de profundización en el misterio, supone alcanzar una mayor dignidad. Se trata de la *corona vitae* presente en la iconografía de los mártires, y es símbolo de la recompensa celeste que corresponde en este caso a la Virgen; en el fondo, María es esperada por Cristo en el cielo, con lo que comienza a encontrar expresión el simbolismo matrimonial. Por ejemplo, la representación en mosaico del ábside de Santa María Maggiore no es la de *Imperatrix*, sino la de *Sponsa*. En ella se evoca, como en otras representaciones, la figura del círculo: un cielo nocturno con estrellas<sup>25</sup>.

#### LA VIRGEN-ESPOSA CORONADA

La *Coronación de la Virgen*, pues, es una visión celeste, algo que ocurre en la esfera de lo celestial, si bien con el tiempo, el círculo geométrico haya desaparecido, aun dejando la composición de forma casi circular.

Durante tres siglos (XIII-XV) el módulo de la *Coronación de María* conoció una grandísima difusión, aunque, en realidad, pese a los precedentes en la miniatura y el mosaico, habrá que esperar al siglo XV para que aparezcan las primeras representaciones en la pintura que figuren el modelo adoptado por Velázquez: en España, en 1410, Pedro Nicolau; en Italia, en 1444, Antonio Vivarini; en Francia, en 1453, Enguerrand Quarton, o Charonton<sup>26</sup>. Con gran éxito, predominará en todo el occidente europeo, hasta bien entrado el siglo XVII. En concreto, las representaciones que más pudieron influir en la obra de Velázquez son las de Rafael, Veronés, y, como veremos, el Greco<sup>27</sup>. Existe también un precedente claro en una estampa de Dürero, fechada en 1510. Se alude también a grabados de Jan Sadeler y Karel de Mallery, obtenidas de un cuadro de Martín de Vos<sup>28</sup>. Por último, Rubens posee sendas versiones en el Louvre,

<sup>24</sup> *L'Oriente bizantino non conosce il modulo dell'incoronazione de la Vergine né le forme circolari che spesso lo accompagnano*, en M.G. MUZJ, «La Vergine Madre e la Trinità nell'iconografia cristiana», 508.

<sup>25</sup> M.G. MUZJ, op. cit., 502.

<sup>26</sup> De la *Coronación de la Virgen* de Enguerrand Charonton (Cartuja de Villeneuve-lès-Avignon 1453-54) se conserva el contrato, cfr. M.G. MUZJ, op. cit., 505.

<sup>27</sup> Se conservan versiones en el Prado, Illescas, San José de Toledo y las colecciones Epstein y Talaveruela.

<sup>28</sup> J. GÁLLEGO, en A. DOMÍNGUEZ ORTIZ, A.E. PÉREZ SÁNCHEZ, J. GÁLLEGO, *Velázquez*, 348.

Bruselas y Berlín. Como epílogo de este tema, pronto superado en importancia por el de la Inmaculada Concepción<sup>29</sup>, se encuentran las pinturas de Reni<sup>30</sup>, Lanfranco<sup>31</sup> y Cignani<sup>32</sup>.

## LA VIRGEN-ESPOSA Y LA PLENITUD HUMANO-DIVINA

En muchas de estas obras, podría parecernos que los autores presentan una especie de *cuaternitas*. En efecto, María, colocada entre las Personas Divinas como si fuera del mismo rango, parece ser asimilada a la divinidad. Pero esta *cuaternitas* tan sólo lo es en el sentido numérico de las figuras representadas, porque la imagen transmite un mensaje que no tiene nada de ambiguo. Incluso siendo representada sentada en el trono, María se destaca de la Santísima Trinidad tanto cromáticamente como por el hecho de estar, generalmente, situada con la cabeza más baja que las Tres Divinas Personas, además de tener las manos unidas, y la expresión humilde, gesto de plegaria que templó la gloria de la situación. La inclusión en el círculo divino no significa su equiparación a las figuras divinas, sino que manifiesta que la criatura humana se encuentra inserta dentro del movimiento de amor que fluye entre las Personas de la Santísima Trinidad, en aquel estado de unión recíproca que viene expresado en términos humanos a través de la relación nupcial<sup>33</sup>. Es la afirmación, peculiar de la Revelación cristiana, de que la criatura, de la cual la Virgen María es el ejemplar purísimo, nace del corazón de Dios, y vive en el corazón de Dios, o sea, es constituida en una relación «matrimonial» que le permite participar en la misma vida intratrinitaria. El misterio de la creación y de la redención es, al fin y al cabo, un misterio de interioridad divina<sup>34</sup>. Así, el origen y la meta de toda criatura humana es el círculo de la vida intratrinitaria; por ello, la persona humana existe en el sentido pleno del término únicamente como «esposa».

## LA CORONACIÓN DE LA VIRGEN DE VELÁZQUEZ

Una vez desgranada más arriba la interpretación de la simbología propia de este misterio, y realizado un primer y somero análisis estilístico, nos atrevemos a sugerir que Velázquez no se limitó a copiar los modelos previos desde un punto de vista exclusivamente formal. Consciente o incons-

<sup>29</sup> «La contrariforma preferisce l'Immacolata Concezione», en L. CASTELFRANCHI, M.A. CRIPPA, *Iconografia e Arte Cristiana*, op. cit., 795.

<sup>30</sup> Pinacoteca Nacional de Bolonia.

<sup>31</sup> Cúpula de Sant'Andrea Della Valle.

<sup>32</sup> Catedral de Forlì.

<sup>33</sup> M.G. MUZJ, «La Vergine Madre e la Trinità nell'iconografia cristiana», 492-493.

<sup>34</sup> *Ibid.*, 517.



cientemente, el pintor sevillano muestra un dominio del lenguaje simbólico que no solo se reduce a asumir los elementos de la tradición, sino que, en su originalidad, juega con ellos hasta avanzar en su interpretación.

Velázquez representa el misterio de la *Coronación de María* en su plenitud, como lo hiciera el Greco, es decir, individuando la escena de la *Coronación* de aquella de la Asunción, actuando las Tres Divinas Personas y centrandó el hecho en el cielo sin aparente referencia alguna a la esfera terrestre, limitando el número de asistentes a seis ángeles.

Podemos comenzar por los atributos de las Tres Divinas Personas. En primer lugar, el Padre porta el orbe en su mano izquierda, que puede ser un signo de la redondez de la tierra, es decir, de la Creación que no deja de estar en las manos amorosas del Padre, sostenida y mantenida en el ser por Él<sup>35</sup>.

En cuanto al cetro portado por el Hijo, no es sólo atributo de poder real. El Patriarca Jacob, cuando bendijo a su hijo Judá, afirmó que «no faltará de Judá el cetro ni de entre sus pies el báculo, hasta que venga aquél cuyo es, y a él darán obediencia los pueblos»<sup>36</sup>. Así, el cetro en manos de Jesús, atestigüa que Él es el esperado por los pueblos, el Mesías prometido a los Patriarcas<sup>37</sup>.

Con respecto a la tradicional representación del Espíritu Santo como una paloma, hay que destacar que, supuesto el precedente consuetudinario en la historia del arte, especialmente en el Greco, se representa aquí su figura al mismo nivel de las otras dos Personas, y manteniendo con ellos una relación representada por la aureola, cuyos rayos, que forman una cruz, parecen surgir de los nimbos del Padre y el Hijo, reunirse en el Espíritu Santo, y descender, atravesando la corona, hasta la cabeza de María. La línea vertical de luz, de gracia, se prolonga por la figura de la Virgen, vertical de la salvación.

Pasamos a analizar la figura de María, en una posición, como hemos señalado, tradicional. Pero una mirada más detallada nos hace apreciar considerables diferencias con las representaciones precedentes. En primer lugar, la Madre de Dios presenta la mirada baja, con los ojos casi cerra-

<sup>35</sup> Catecismo de la Iglesia Católica 301: «Realizada la creación, Dios no abandona su criatura a ella misma. No sólo le da el ser y el existir, sino que la mantiene a cada instante en el ser, le da el obrar y la lleva a su término».

<sup>36</sup> Génesis 49, 10.

<sup>37</sup> El cetro prolonga el brazo, es signo de poder y autoridad suprema. Se convierte en una vertical pura, por tanto, representa el poder recibido de lo alto. En occidente, es un modelo reducido de la columna, cfr. J. CHEVALIER, (Dir.), «*sceptre*», *Dictionnaire des Symboles*, 682.

dos<sup>38</sup>, como el grabado de Durero, pero difiere totalmente de las representaciones del Greco, que miran hacia arriba. En este caso, probablemente, Velázquez habría querido destacar la humildad de María<sup>39</sup>, aunque también podría significar una mirada «hacia abajo», pese a que no existe propiamente representación terrena alguna. También las manos presentan variaciones notables, pues no se figuran cruzadas sobre el pecho, en ofrecimiento, o juntas, en oración, como es costumbre, sino separadas, tocando la izquierda el pecho y abierta la derecha hacia abajo.

Porque donde el pintor ha desarrollado de manera más clara una simbología que no por sutil es menos importante, es en la figura central del cuadro, la Virgen Santísima. María aparece como *gratia plena*, según la saludó el ángel, llena de dignidad, con una majestad inigualable, vestida del modo tradicional, rojo y azul, que vira a violeta. Sin embargo, sus ropas son sencillas, pese a la relativa ampulosidad de los pliegues, movidos por el viento. Nada hay en ellas que recuerden a una Reina. Ello es debido a que María aparece en este cuadro más bien como «esposa», según indican los cabellos, apenas cubiertos por el velo en la parte posterior de la cabeza, y la pequeña corona de flores. Y aquí radica principalmente, a nuestro juicio, el objetivo de Velázquez: representar de forma inequívoca que la relación de la persona humana con Dios, como hemos visto, no puede ser otra que entrar en la misma corriente de amor que caracteriza las relaciones de las Personas de la Santísima Trinidad *ad intra*.

En primer lugar, hemos visto que la delicada corona de flores sustituye aquí a la acostumbrada corona de oro. No es la corona real, sino aquella más pequeña y ligera que en el Medioevo latino, junto a los cabellos sueltos, se convirtió en atributo de las esposas y de las vírgenes. Éstas aparecen tocadas con un finísimo velo, que deja al descubierto la parte superior de la cabeza. Está atestiguado el uso de la corona nupcial sobre la cabeza descubierta de la esposa —como también en el caso de las vírgenes, *sponsae Christi*—, dentro del rito de las bodas cristianas, así como el uso de este sutil velo<sup>40</sup>. En la Virgen de Velázquez el velo es ligero —al contrario de los representados en las obras de Durero y el Greco, que cubren toda la cabeza de María—, y se mueve suavemente por la blanda brisa de la esce-

<sup>38</sup> En realidad, casi todas las representaciones de la Santísima Virgen salidas de la mano de Velázquez presentan la mirada baja.

<sup>39</sup> Lucas 1, 48.

<sup>40</sup> Santa Maria Maggiore, mosaico de las bodas de Jacob y Raquel, S.V. Detrás de la cabeza y los hombros está indicada la presencia de un ligerísimo velo precioso, parte del peinado, que alude también al velo —*velum*, *maphorion* en griego— que de ahora en adelante cubrirá su cabeza de mujer casada. Lo mismo en la representación de la Iglesia, en cuanto esposa de Cristo. Cfr. M.G. MUZJ, op.cit., 508.

na celeste. Trabajado con su habitual pincelada suelta, cubre sólo la parte trasera de la cabeza y parte de los hombros. Unidos velo y corona, el simbolismo nupcial es evidente.

María está, pues, representada como Esposa. A ello contribuye el ambiente de intimidad en que se desarrolla la escena. Velázquez sustituye el paraíso por una gloria de nubes, sin paisaje, y diferencia los rostros del Padre y del Hijo. Ha desaparecido la corte celestial, con profusión de santos; y también ha disminuido el número de ángeles, con respecto al Greco.

En la composición reina la circunferencia: además de la corona, existe un círculo mayor, cuyo centro está señalado por el gesto de la mano derecha de la Virgen, formado por el conjunto de las figuras, al que en la parte superior se interseca otro más pequeño, con la gloria del Espíritu Santo, y con centro en el pecho de la Paloma del Espíritu Santo. Las figuras del Padre y el Hijo, con sus amplias vestiduras, originan una mandorla, apertura de la esfera de lo celeste, que encuadra a María; es el lugar propio de la Virgen, después de su glorificación. En este ambiente celeste los personajes se destacan nítidamente, sobre las nubes, también gracias al uso del color.

Porque el colorido es fundamental en este cuadro para su significación simbólica. Predominan los tonos rojos y violetas en las vestiduras. Sobre la aparición de estas gamas en el cuadro hay que señalar que el violeta, que nace de la mezcla del rojo y el azul, es el color de la metamorfosis, de la transición, del misterio, tradicionalmente ligado a la mística y la espiritualidad<sup>41</sup>.

El color rojizo del conjunto de figuras, en unión de la silueta que forma la intersección de los dos círculos, sobre el fondo luminoso de nubes, puede recordarnos un gran corazón, cuya parte superior se transforma en el delicadísimo anillo de flores que sostienen el Hijo y el Padre. J. Gállego<sup>42</sup> aventura la relación de este corazón con el de la Virgen, quien señala delicadamente su posición en el pecho con la punta de los dedos, y no con la mano abierta de las ofrendas místicas. Este autor lo considera posiblemente inspirado en la temprana devoción al Corazón de María, recomendada ya desde 1611, junto a la devoción al Corazón de Jesús, por San Francisco de Sales. Sin embargo, la opinión de que pudo tener alguna relación con el libro *El ente dilucidado*, publicado en 1676 por Fray Antonio de Fuente Lapeña, provincial de los capuchinos de Castilla, donde se afirmaba que Jesús fue concebido en el corazón de su Madre —lo que

<sup>41</sup> A. CAROTENUTO, «Il colore delle emozioni», 82.

<sup>42</sup> J. GÁLLEGO, en A. DOMÍNGUEZ ORTIZ, A.E. PÉREZ SÁNCHEZ, J. GÁLLEGO, *Velázquez*, 351.

sería condenado por el Santo Oficio—, nos parece anacrónico, al ser esta pintura más de treinta años anterior a la publicación del libro en cuestión. Por la misma razón, no podría haber gozado de la devoción de la Reina Isabel, fallecida en 1644.

Sin embargo, la figura del corazón y el gesto de María sí parecen bastante evidentes. Pero habría que buscar la explicación, más que en una peregrina especulación teológica, en la doctrina de la Iglesia, basada en la Sagrada Escritura, la Tradición y el Magisterio. El centro de los círculos serían el corazón de María y el corazón del Espíritu Santo, pues ya hemos visto que la *Coronación de la Virgen* muestra el misterio de la inclusión de la criatura en la vida misma de Dios, que es la vida en el Amor.

Pero continuemos con este análisis iconológico, que aún puede aclararnos algunas cosas. Como hemos visto, la mirada baja y los gestos de las manos de María no suponen una representación frecuente<sup>43</sup>. La mano izquierda, en concreto, parece dirigirse hacia abajo, en un gesto de indicación o de protección. En efecto, María es intercesora ante Dios<sup>44</sup>. Desde el Calvario, la maternidad de la Virgen se extiende a los hermanos y a las hermanas de su Hijo Jesús, el único Mediador; Él es el Camino. María, su Madre y nuestra Madre, «muestra el Camino» —*Hodoghitria*—. Ella es su «signo», según la iconografía tradicional de Oriente y Occidente<sup>45</sup>.

Con su ascensión a los cielos, la Santísima Virgen no abandonó su misión salvadora, sino que continúa procurándonos con su múltiple intercesión los dones de la salvación eterna (...) Por eso la Santísima Virgen es invocada en la Iglesia con los títulos de Abogada, Auxiliadora, Socorro, Mediadora<sup>46</sup>.

María es pues nuestra protectora. Pero, ante todo, como hemos visto, es *Sponsa Christi*. Y con ello se nos muestra como ejemplo. La unidad de Cristo y de la Iglesia, Cabeza y miembros del Cuerpo, implica también la distinción de ambos en una relación personal<sup>47</sup>. Este aspecto es expresado con frecuencia mediante la imagen del Esposo y de la Esposa. El tema de Cristo esposo de la Iglesia fue preparado por los profetas y anunciado por

<sup>43</sup> Una disposición parecida de las manos de María puede verse en la Inmaculada del Greco del Museo de Santa Cruz de Toledo, una Anunciación de Reni, y algunas obras posteriores, pero siempre con la mano abierta sobre el pecho. En estos casos, la mano abierta hacia abajo podría significar abandono del mundo.

<sup>44</sup> Cfr. Lucas 1, 46-55.

<sup>45</sup> Catecismo de la Iglesia Católica, 2674.

<sup>46</sup> *Lumen Gentium* 62.

<sup>47</sup> Catecismo de la Iglesia Católica, 796.

Juan Bautista; el Señor se designó a sí mismo como el «Esposo»<sup>48</sup>. San Pablo presenta a la Iglesia y a cada fiel, miembro de su Cuerpo, como una Esposa «desposada» con Cristo Señor<sup>49</sup> para «no ser con él más que un solo Espíritu». Ella es la Esposa inmaculada del Cordero inmaculado<sup>50</sup>.

Pero pensemos, para terminar, en el desaparecido oratorio de la Reina Isabel, esposa de Felipe IV. Si tenemos en cuenta que se trataba de un oratorio, y no de una capilla, podemos imaginar el reclinatorio a los pies del cuadro. Hemos estudiado la obra, hasta ahora, de arriba abajo. Pero tal y como lo contemplaría la Reina, arrodillada delante de ella, el sentido del conjunto cambia. Desde este punto de vista, es decir, de abajo a arriba, la mirada encuentra en primer lugar la figura de la Virgen, y se detiene en su pecho, que tan delicadamente señala la mano derecha. Es la devoción al Inmaculado Corazón de María la que con mucha probabilidad está detrás de la ejecución de esta pintura; y, por María, la adoración a Dios Trinidad, al que se llega con más facilidad a través de la Virgen, intercesora y medianera de todas las gracias.

Podemos entender ahora también el gesto de la mano izquierda. Desde la posición del orante, la mano de María parece proteger a quien se acoge a su intercesión<sup>51</sup>, y la mirada baja, ensimismada, de la Virgen puede dirigirse a quien, desde abajo, es decir, desde la postura humilde del arrodillado, se encomienda a su protección. De lo que no cabe la menor duda es que existe una relación directa entre la imagen devocional y la persona que se encuentra delante, pero esta relación se pierde cuando la obra es trasladada de lugar —el lugar para el que se pensó—, como ocurre con nuestra *Coronación*.

Lo que parece quedar demostrado es la conciencia con la que Velázquez trata el simbolismo de este tema. Hemos visto cómo se separa de la tradición en el elemento fundamental de la obra, la corona, que de ser real pasa a ser definitivamente nupcial. Todo un argumento teológico está detrás de ello. Como hemos visto, la relación de Dios con el alma, expuesta en la Sagrada Escritura con la imagen nupcial, constituye el centro de la fe católica. Dios se ha hecho hombre por amor, y de tal manera, que ha demostrado ese amor entregando la vida. La gran literatura mística española de la centuria anterior al siglo de Velázquez —San Juan de la Cruz,

<sup>48</sup> Marcos 2, 19; cfr. Mateo 22, 1-14; 25, 1-13.

<sup>49</sup> Cfr. 1 Corintios 6,15-17; 2 Corintios 11,2.

<sup>50</sup> Cfr. Apocalipsis 22,17; Efesios 1,4; 5,27.

<sup>51</sup> La postura de la mano abierta hacia abajo muestra explícitamente la protección de María en algunas obras, como la *Madonna Della Vittoria*, de Mantegna (Louvre), en la que la Virgen tiende la mano hacia el duque Francesco Gonzaga, arrodillado a sus pies, manifestando su protección en la batalla de Fornovo (1495).

Santa Teresa de Jesús, San Ignacio de Loyola, San Juan de Ávila...—, la espiritualidad establecida en Trento y el ambiente de la corte de los Austrias españoles permitían esta manifestación de la devoción mariana promovida por San Francisco de Sales desde inicios de siglo.

Entre el apreciable número de libros que Velázquez dejó al morir, algunos de ellos versaban de teología. De todas maneras, no faltarían en el Alcázar de Madrid los confesores y teólogos al servicio del Rey que pudieran aconsejar al artista en la concepción de esta pintura. Tal vez se deba al deseo expreso de la comitente del cuadro, la Reina Isabel de Borbón<sup>52</sup>. En todo caso, los libros del Obispo de Ginebra se difundieron pronto en España. La *Introducción a la Vida Devota*, su obra más famosa, fue traducida por Francisco de Quevedo y publicada en 1634. Hay que recordar que Quevedo fue secretario de Su Majestad Católica desde 1632, por lo que coincidió al servicio del Rey con Velázquez, nombrado pintor de corte en 1623 y pintor de cámara en 1628, cargo que ocupó hasta su muerte.

En cualquier caso, como parece evidente, a la serenidad y belleza formal de esta admirable pintura podemos unir, sin temor a equivocarnos, un hondo significado simbólico, tanto más escondido cuanto más nos alejamos de la mentalidad de la época. Y podemos concluir afirmando que, si bien el artista sevillano abandonó pronto el tema inmaculista, no prescindió de otros modos de representar la glorificación de María; en efecto, la *Coronación de la Virgen* de Velázquez supone un broche de oro, por su originalidad y hermosura, a la larga, fecunda y gloriosa estirpe de *coronaciones de la Virgen* que jalonaron la historia de la pintura occidental desde el Medioevo.

## BIBLIOGRAFÍA

AA.VV., *Velázquez*, Fondazione Memmo, Elemond Editori Associati, Roma, 2001.

CAMÓN AZNAR, J., *Summa Artis, historia general del Arte, XXV, pintura española del siglo XVII*, Madrid, 1977.

CASTELFRANCHI, L., CRIPPA, M.A., *Iconografia e Arte Cristiana, II*, San Paolo, Milano, 2004.

<sup>52</sup> La Reina Isabel, educada en Fontainebleu, fue tal vez lectora de las obras —escritas en francés— del santo obispo de Ginebra, que nació en Saboya, estudió en París y, tras evangelizar el Chablais, fue obispo de Grenier y de Ginebra. En 1610, San Francisco de Sales fundó, con Santa Juana Francisca Frémyot de Chantal, la orden de la Visitación de la Virgen María, aprobada por Roma en 1618, aunque habrá que esperar a 1698 para que el primer monasterio de la Visitación se funde en Madrid.

- CAROTENUTO, A., «Il colore delle emozioni», Da *I colori della vita*, Atti del Convegno Internazionale, Torino, 27-28 agosto, Ed. La Stampa, Torino, 1995.
- CHEVALIER, J., (Dir.), *Dictionaire des Symboles*, Robert Laffont and Editions Júpiter, 1969.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., GÁLLEGO, J., *Velázquez*, Museo del Prado, Ministerio de Cultura, 1990.
- MUZJ, M.G., «La Vergine Madre e la Trinità nell'iconografia cristiana», en *De Trinitatis Mystero et Maria*, Acta congressus mariologici-mariani internationalis in civitate Romae anno 2000 celebrati, Pont. Academia Mariana Internationalis, Città del Vaticano 2004, 463-518.
- PLAZAOLA, J., *Arte Cristiana nel Tempo, Storia e significato, parte seconda: dal Rinascimento all'età contemporanea*, San Paolo, Milano, 2002.
- REAU, L., *Iconographie de l'art Chretien, II, iconographie de la Bible, II Nouveau Testament*, Presses Universitaires de France, 1957.
- Catecismo de la Iglesia Católica*, Editores del Catecismo, 2001.
- Enciclopedia Universale dell'Arte*, XIV, Istituto per la collaborazione culturale, Venezia, Roma, 1966.
- Sagrada Biblia*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 2007.



