

LA INMACULADA Y GUADIX (III)

Manuel AMEZCUA MORILLAS

RESUMEN

El tercer y último capítulo de artículo incide sobre aspectos concretos reflejados por el artista en el lienzo de la *Inmaculada Concepción* conservado en la sacristía de la catedral de Guadix. En él se incluyen las principales referencias inmaculistas presentes en la tradición barroca hispana, desde las propiamente concepcionistas a las letánicas, y que el autor analiza pormenorizadamente hasta desentrañar todo el mensaje iconológico contenido en la imagen.

1. SIMBOLOGÍA ESPECÍFICAMENTE INMACULISTA

En este estudio de los detalles iconográficos y su iconología, se ha de permitir fijar la atención en dos obras del catálogo, que expresan, condensan y resumen, todo cuanto decir se pueda acerca de la premeditada composición, y lujo detallista, con que los pintores del Siglo de Oro se acercaron al tema que nos ocupa. La exuberante, por barroca, abundancia de mensajes con que el artista ilustra el tema principal, o sea María, manifiesta no sólo gran densidad bíblica, sino también profundidad teológica, que estando presente, como se verá, en la literatura, no se ahorra en la pintura. Venga aquí, una vez más la famosa anécdota de San Gregorio "que habiendo leído muchas veces una cosa que después vio pintada, no lloró al leerla, y cuando la vio pintada sí"¹

Así, analizaremos primero la pintura trinitaria de la Inmaculada, para pasar después a contemplar el tipo letánico de pintura de la *Purísima* con que la colección de la catedral de Guadix nos obsequia, donde María, más pequeña que el resto de los personajes, aparece bendecida por el Padre, señalada por el Hijo redentor e iluminada por el Espíritu Santo desde la parte superior del lien-

zo, y ocupando San Joaquín, Santa Ana y San José el inferior plano de tierra de la obra. Todo el luminoso esplendor de la composición se centra en Niña, que resplandece en el centro. El típico, aunque un poco tópico, sensorialismo barroco, se hace aquí plena realidad. En principio, ha de constatarse que se trata de una obra de escuela, y más concretamente de la escuela granadina, y ello, no simplemente por la rotunda evocación de la *Inmaculada* de Alonso Cano, sino además por esa especie de "geometría sensible", o bien "sensibilidad geométrica" que el ilustre Racionero granadino supo imprimir a su obra y a sus seguidores, haciendo "más caprichoso y más graciosa la gracia", envuelto todo en "científica disciplina"²

Granada se hace cuna de un modelo que, arrancando de su mejor tradición³, "no puede ser sino copiado...", tal es su equilibrada perfección⁴. La *Inmaculada* de Granada, "lejos de todo ideal clásico, lejos también de la realidad, es tal vez la más acertada interpretación de tan difícil tema. Está como abstraída en su propio misterio, juntas las manos, ligeramente inclinada la cabeza: el manto azul la envuelve en sus curvos pliegues como una nube y acentúa mucho la estrechez de toda la figura hacia los pies, de modo que apenas parece gravitar sobre la nube de querubines que le sirve de apoyo; toda línea recta, toda sensación de aplomo sobre la tierra ha desaparecido: en Ella, tan ingrávida, tan irreal, concretó Alonso Cano sus sueños de Belleza y sus ilusiones de artista, cuanto de delicado había en su alma desencantada y rebelde"⁵.

La ciudad nazarita vuelve de nuevo a producir una aportación absolutamente única y definitiva a la Historia del Arte. Ahora, la clave, lejos de ser islámica, es cristiana, donde en adelante, los pinceles adquieren calidad de gubia para pintar y pintar su escultura, perpetuando el modelo en el arte universal⁶. Quede claro, que estamos ante una pintura cuya escena es absolutamente intemporal... y casi inespacial. No representa ningún momento bíblico ni biográfico de ninguno de los personajes. Por si esto fuera poco, se da en una clave simbólico-teológica cuya "acción" se desarrolla antes del tiempo. La Trinidad prevé a María privilegiándola con una espEcialísima gracia, absolutamente personal y única: su Concepción santísima, que admira a sus padres y esposo José. Se trata de lo que aproximativamente podríamos titular "Decensión de María" desde la idea de Dios Trino a la histórica realidad del tiempo y el espacio. No es la única vez que la pintura nos lleva a contemplar el júbilo eterno de Dios cuando María entra en el tiempo⁷

María descende pequeña y rodeada de la sobrenatural luz que la rodea junto a las siete estrellas que la coronan⁸ en una composición que ya hemos llamado "geometría sensible" o "sensibilidad geométrica". La literatura de aquel tiempo no escasea en referencias tanto a la ausencia de tamaños grandes como a la disposición de las "líneas teológicas":

María, para ensalzarte
usó Dios de gran primor:
que por milagrosa arte
la mayor en lo menor
y el todo encerró en la parte."⁹

Además de este testimonio, Juan de la Encina, el poeta Bonilla nos dirá:

"Virgen, si es Dios el centro y el abismo
de donde salen líneas tan extrañas
y vuestro vientre a Dios incluye dentro.

Vos sois centro del centro de Dios mismo,
y tanto, que al salir de esas entrañas,
se hizo línea Dios de nuestro centro.

Es Dios la original circunferencia
de todas las esféricas figuras
de cuya omnipotencia
salen inmensas líneas de criaturas
centellas vivas de las luces puras."¹⁰

Nos encontramos ahora con la dificultad de leer en el cuadro con palabras y no con luces y colores. ¿Se puede decir más que pintando los ángeles transparentes alrededor de María en nuestra obra? ¿Se puede hablar mejor que diciendo "inmensas líneas de criaturas centellas vivas de las luces puras"? La teología de la pintura, se deja hacer poesía para nuestra obra, en las palabras de nuestro mejor poeta-sacerdote y devoto hijo de la dulce Madre Pura, Lope de Vega:

"Vuestras Gracias me vuantan
Zagala hermosa,
y mientras más me dicem
más me enamoran.

Díceme que sois
de las Personas
el trono Divino
en que asisten todas
ya que el Padre
Hija suya os nombra
y el Hijo su Madre
y el Amor su Esposa."¹¹

La solemne gravedad del Padre, que revestido de pontifical sostiene el mundo en su mano¹², y la resucitada presencia de Cristo llagado, pero glorioso, que señala a la "primera redimida" del Hijo Redentor¹³, dejan el centro a la obra maestra de la Paloma, del Espíritu Santo, el Amor Perfecto... Ya en el suelo, visibles sólo desde su cintura los padres y el esposo de María se recrean en extática contemplación, como acogiendo en la tierra a la obra maestra del cielo.

La más rancia tradición inmaculista situaba, como se dijo, la Concepción de María ante la Puerta Dorada de Jerusalén en el abrazo de sus padres¹⁴, y hay que hacer constar precedentes en Valencia de esta "decesión" en que la Divinidad envía y la familia humana recibe¹⁵. Excepción hecha de la presencia de San José, tema granadino donde los haya¹⁶ y devoción que, por arte y parte de Santa Teresa y sus hijas, se extenderá en la Iglesia por estos siglos, la simbología de esta pintura encuentra paralelismos con el lienzo del locutorio del monasterio de San Jerónimo de Granada; es una obra de Pedro Atanasio Bocanegra en que la Virgen Niña y sus padres aparecen alineados de manera que todo un conjunto de haces de luz sobrenatural proyectan y reflejan los símbolos letánicos¹⁷.

Pero donde el paralelo alcanza particular significación es en el retablo lateral izquierdo de la iglesia de Santa Ana, también de Granada: el tema de Joaquín y Ana se repite aquí escultóricamente, incluso con los mismos vestidos e idénticos atavíos a los del cuadro de Guadix. Una vez más pintura y escultura se sacian de inspiración en la misma fuente, iconológica e iconográficamente hablando¹⁸. Las tres figuras terrenales encuentran su mejor unidad en las actitudes extáticas y contemplativas que proclaman y evocan, casi como si asistieran a una sobrenatural aparición. Es lo propio del Barroco, y más aún, es lo específico de la estética nacida de un sensorialismo jesuítico: "la tiránica importancia, durante el siglo XVII español, de una cultura gestual, teatral, que se manifiesta por el ademán, el gesto, el signo establecido, pero también por el emblema, la empresa, el símbolo, el jeroglífico, la alegoría. La influencia de la Com-

pañía de Jesús es indiscutible en este campo. El propio San Ignacio, aunque lejos de la ampulosidad de sus discípulos, nos propone ademanes piadosos, como la mano en el pecho..."¹⁹.

Bien cabe afirmar que nunca como en este cuadro María une el cielo y la tierra. Ella es aquí, nexo de unidad de lo que estaba separado, punto de encuentro del Dios Santo y una nueva humanidad santificada. La octava real anónima lo dice, y dice bien:

"Y anque sois Madre, sois Virgen entera,
hija de Adán de culpa preservada,
y en orden de nacer vos sois primera,
y antes que fuese el cielo sois criada;
piadosa sois, pues la serpiente fiera,
por vos vio su cabeza quebrantada:
a Dios de Dios bajáis del cielo al suelo,
del hombre al hombre alzáis del suelo al cielo."²⁰

2. LA SIMBOLOGÍA LETÁNICA

Centrémonos ahora en las obras de nuestra Catedral que rodean a la Purísima de los emblemas propios de la Letanía²¹. La metáfora de tono bíblico, se hace aquí interminable alegoría de piropos a la Virgen. La serie de emblemas, intensa y extensa, tiende a dotar a Nuestra Señora de una heráldica con más cuarteles que cualquiera de las casas nobles de más rancio abolengo. Nadie como Ella tan ennoblecida en su ascendencia y descendencia, y por tanto, nadie tampoco capaz de ostentar más complejos signos en su escudo. La "empresa" emblemática de alto origen, se convierte aquí en demostración de la suprema "originalidad" de María: su pura concepción sin mancha original. Es como si la representación apocalíptica (Ap. 12) fuera insuficiente para cantar las excelencias de María, y así, toda metáfora sapiencial, de procedencia bíblica, adopta forma bella, materializándose en variadas figuras que alientan la palpitante alabanza.

No son pocos los que han trabajado sobre el tema letánico y creo no poder añadir nada nuevo, ni es esa mi intención, a no ser su posible contenido cuasi "nobiliario, en una sociedad como la del Siglo de Oro español, que tantísima importancia concede a los "símbolos de origen", es decir, a los "emblemas de

pureza"... Nótese que "pureza" y "origen" son términos que la teología de la época utilizan hasta la saciedad. Así pues, procedentes del siglo anterior, ya en el XVI, los grabados popularizan en España, parece que inicialmente en Valencia, este tipo novedoso de imagen²². "Alrededor de la Virgen se agrupan los siguientes símbolos, de izquierda a derecha: el Sol, «Electa ut Sol» —«Escogida como el Sol»— (*Cantar de los Cantares* 6, 9); la Luna, «Pulchra ut Luna» —«Hermosa como la Luna»— (*Cantar de los Cantares* 6, 9); una puerta murada, «Porta coeli» —«Puerta del cielo»— (*Génesis* 28, 17); un cedro, «Cedrus exaltata» —«Alta como cedro»— (*Eclesiastés* 24, 17); un rosal, «Plantatio rosa» —«Planta de rosa»— (*Eclesiastés* 24, 18); un pozo, «Puteus aquarum viventium» —«Pozo de aguas vivas»— (*Cantar de los Cantares* 4, 5); un árbol, «Virga Jesse floruit» —«Floreció la vara de Jesé»— (*Ezequiel* 7, 10); un jardín cerrado, «Ortus conclusus» —«Jardín cerrado»— (*Cantar de los Cantares* 4, 12); una estrella, «Stella maris» —«Estrella del mar»— (himno litúrgico); un lirio, «Sicut lilium inter spinas» —«Como lirio entre espinas»— (*Cantar de los Cantares* 2,2); un olivo, «Oliva speciosa» —«Oliva vistosa»— (*Eclesiastés* 24, 19); una fortaleza, «Turris David cum propugnaculis» —«Torre de David con baluartes»— (*Cantar de los Cantares* 4, 4); un espejo, «Speculum sine macula» —«Espejo sin mancha»— (*Libro de la Sabiduría* 7, 26); una fuente, «Fons ortorum» —«Fuente de huertos»— (*Cantar de los Cantares* 4, 15); una ciudad, «Civitas dei» —«Ciudad de Dios»— (*Libro de los Salmos* 86, 3)"²³.

Las obras de sor Isabel de Villena y las apariciones al jesuita Martín Alberro, parecen haber influido en Valencia para que esta nueva tipología fuera tan ampliamente aceptada en España²⁴. El tipo no es originariamente hispánico, aunque ciertamente es en suelo español que se consagra²⁵, y se extiende en las fecundas manos de los principales maestros pintores del período. Se trata de pintar lo que ya era una oración letánica, u oración responsorial, arraigada en la piedad popular; de este modo cualquiera podía "leer" en la pintura y ésta constituía una llamada a la oración, una especie de plegaria mariana pintada.

La canción a los nombre de María del poeta del siglo XVI Luis de Ribera es sugerente y clara, pues en cada una de sus "canciones" termina llamando a la Virgen "Pura y suave rosa", "nave la más hermosa", "torre firme almenada", "puerta de paz gloriosa", "huerto alegre y florido", "espejo no manchado", etc.²⁶. Pero será Lope de Vega quien nos declare con más precisión lo que de raigambre simbólico-nobiliaria tiene la simbología letánica, en la carta en verso a don Francisco de Herrera Maldonado; para dejar constancia del puro origen de Cristo... Es curioso que un genio de esta época, tan preocupado como el resto por la

"limpieza y pureza de sangre" se entretenga en versificar sobre el tema, para cantar las excelencias de la real alcurnia de dos judíos: Jesús y María:

"Yo os juro que parte de su Madre
toca en sangre real, y que es tan buena
que no hay gloria y virtud que no le cuadre.
Es Madre de tan altas gracias llena
que las dispensa Dios por ella al mundo,
lirio, rosa, ciprés, palma, azucena."²⁷

Contemplado ya el origen bíblico y calidades heráldicas y devocionales, pasemos ahora, siquiera sea brevemente a desentrañar la significación iconológica de los emblemas..., al menos de aquellos que aparecen en nuestra obra. En principio, la serpiente diabólica nos refiere al Génesis 3, y su cabeza aplastada es símbolo del triunfo de María²⁸. Durante el pontificado de Pío V se discutirá sobre la traducción de San Jerónimo: ¿quién dice la *Vulgata* que pisa al demonio "ipse" o "ipsa"? Caravaggio no toma partido en su *Virgen con Santa Ana y el Niño* de la Galleria Borghese (Roma)²⁹. Pero la mayor parte de los teólogos y pintores aceptarán a la "Mujer" como destronadora del diabólico plan de las maldades...

Si algún atributo caracteriza a la Inmaculada, incluso en ausencia de la serpiente³⁰, es sin duda la Luna, que partiendo del *Apocalipsis*, toma carta de naturaleza en el arte y la poesía³¹:

"La Luna en tu respecto no es hermosa
y en tu presencia el Sol no resplandecen,
el cielo más lucido se oscurece:
si se compara con tu luz gloriosa."³²

Estamos ante el calzado de María que la presenta como Reina del Cielo³³ y, sin duda, delante del signo más difundido en orden a su glorificación: tanto o más que el globo terráqueo en manos del Padre Eterno o de Jesucristo³⁴. El círculo, más o menos difuso, de los celestes resplandores, viene a simbolizar la absoluta perfección y patentiza la eternidad y suprema excelencia³⁵. La palma salomónica³⁶ se convierte en emblema de inmortalidad y victoria, no sólo en la época clásica sino también en la Jerusalén del Domingo de Ramos³⁷ y en el tiempo de los mártires³⁸. Constituye uno de los signos más prematuramente cristianizados³⁹ y su procedencia del Antiguo Testamento no puede ser más clara⁴⁰. Es por ello que el Mediterráneo greco-latino no tendrá sino que elaborar una leve traslación significativa, para adoptar la palma como

signo cristiano, cuando se va convirtiendo de "Mare Nostrum" en pila bautismal del mundo.

Para resumir el sentido profundo y múltiple que encontramos en el espejo de nuestro lienzo de la sacristía de Guadix, baste citar la cita del profesor Julián Gállego:

"Recordemos que en 1410 el Infante Don Fernando, luego llamado de Antequera, fundó la orden militar llamada «Espejo de la Virgen María», en relación con el carácter ejemplar, modélico, impoluto, dado a esa palabra. El sentido del espejo que los angelotes llevan como atributo de algunas «Inmaculadas» (Murillo, Antolínez...) es no sólo el *Speculum Sapientiae* de las Letanías, sino este espejo de divino Amor, sin olvidar que el espejo es símbolo antiguo de la Verdad, y que conviene admirablemente a María por haber concebido sin perder la virginidad, como el espejo refleja sin romperse la luz del Sol."⁴¹

La fortaleza y perenne verdad del cedro y el ciprés, los honran en representar la incorruptibilidad perdurable..., la inmortalidad paradisíaca⁴². El jardín cerrado, de añeja significación en la tradición medieval, expresa adecuadamente el valor de la intacta virginidad. De nuevo el cantor de la Virgen, Lope de Vega, ya viejo cuando esto escribe, acude en nuestra ayuda:

"Vuestra Madre fue mi estrella
que siendo Huerto cerrado,
a vuestro abierto costado
todos llegamos por Ella."⁴³

El Cantar de los Cantares será la base bíblica de la idea:

"Huerto eres cerrado, hermana
mía, esposa, huerto cerrado
fuente sellada."⁴⁴

Dejemos de nuevo hablar a nuestro "Fénix de los Ingenios" y a su arrepentido amor mariano:

"Anduve de puerta en puerta
cuando a vos no me atreví
pero en ninguna pedí
que la hallare tan abierta."⁴⁵

María, se significa así como "puerta del cielo" que nos abre a Cristo⁴⁶, o bien como la "puerta cerrada" de Ezequiel en su capítulo cuarto. Las flores, en

especial la pura azucena y la bella rosa, redundarán también en la metáfora virginal... Ella es el "lirio entre espinas" y la "rosa mística"...⁴⁷. El pozo o fuente⁴⁸, signo de fecundidad y manantial paradisíaco de la inmortalidad⁴⁹, se armonizan heráldicamente con los emblemas de la fortaleza: la "Torre de David"⁵⁰. Parece como si la larga serie de piropos del esposo a la esposa, no hicieran sino observar una misma realidad en sus diversas facetas..., y así, los artistas de la Iglesia barroca abundan y reabundan hasta no dejar ningún signo sin utilizar: el olivo de la paz⁵¹ sostenido por un ángel, se corresponde en nuestro lienzo con otro que toca el arpa, instrumento angélico por excelencia⁵². La mística del cielo no puede faltar en la alabanza mariana.

Dejemos paso ahora al arca y al templo..., y séanos permitido omitir citas bíblicas, pues la relación sería interminable: la simbología cristiana, al consagrar como emblemas marianos lo más santo del mundo judío, coloca a María en el "Sancta Sanctorum" de su vida y, por tanto, de su arte. Los astros todos colaboran en la interminable serie de alabanzas: no sólo las doce estrellas del *Apocalipsis*, también la estrella de la mañana, el anuncio del mundo resucitado en cada amanecer⁵³.

Acerquémonos al final, y sea con el más minúsculo de los detalles de nuestra obra. En el ángulo inferior izquierdo del lienzo, nuestro artista se convierte en artesano miniaturista para engendrar una minúscula navecilla que boga por el mar, casi a punto de perderse en el horizonte: he aquí el signo de la Iglesia toda..., y viene de antiguo: "Los primeros Padres y Apologistas cristianos comparaban a la Iglesia con un barco en el que los creyentes encontraban la seguridad y eran transportados hacia su salvación"⁵⁴. Y la Iglesia toda se significa espléndidamente en María, su figura perfecta en "el amor, el poder, el saber y la gracia":

"Con los remos de oro y velas de plata,
huye, boga y vuela la capitana
del Galeón,
del fiero dragón
que la da caza,
con flechas, con humos,
con fuegos y balas;
toma puerto en la Concepción
y hacen la salva
el amor, el poder el saber y la gracia."⁵⁵

Finalmente, aún dentro de los símbolos de la grandeza de Nuestra Señora, vemos aquí a la "Gloriosa" repleta de joyas en su vestido:

"No se ha de olvidar la influencia sobre los lienzos de las imágenes de talla, en especial de la escuela sevillana, donde la escultura llegó a su auge antes que la pintura. Las imágenes de candelero o de vestir, articuladas, plantadas en sus camarines y en sus peanas de procesión, vestidas a la última moda por sastres reputados, llenas de joyas dadas o prestadas por damas de calidad, tienen como consecuencia en la pintura las *Inmaculadas* de Antolínez, llenas de pedrería y de magnificencia. Las joyas indican (además de la veneración de los devotos) grandeza y soberanía. Su importancia es grande en la literatura y ni aún los místicos las olvidan. Cuando leo que Santa Teresa ve a la Virgen llevando el broce con el anagrama «Ave María», que ostentan las *Purísimas* de Zurbarán de Barcelona y Jadraque."⁵⁶

El símbolo no es letánico, pero sí sabroso en su iconología. No cabe decir más de la Virgen, y si cupiera el autor de la obra habría añadido más detalles todavía. Todo pareció poco para la Virgen en el Siglo de Oro español.

NOTAS

¹ CALVO SERRALLER, Francisco, *Teoría de la Pintura en el Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1981, p. 166 (citando a Carduccio y otros artistas).

² Cfr. GALLEGU BURÍN, Antonio, *El Barroco granadino*, Granada, Comares, 1987, p. 31; vid. también, GARCÍA GARCÍA, Juan Alfonso, *Iconografía mariana en la catedral de Granada*, Granada 1988, pp. 58-66.

³ Cfr. PÉREZ, N., *La Inmaculada y España*, Santander 1954, p. 288 (sobre fray Juan Sánchez Cotán y sus *Inmaculadas* previas a las de la escuela valenciana).

⁴ GÁLLEGO, Julián, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid 1987, p. 85 (citando a Manuel Gómez-Moreno Martínez sobre la originalidad archirrepetida de la Inmaculada "a lo Cano").

⁵ GÓMEZ-MORENO Y RODRÍGUEZ-BOLÍVAR, María Elena, *Breve Historia de la Escultura Española*, Madrid 1951, p. 136.

⁶ Cfr. GALLEGU BURÍN, Antonio, *Op. cit.*, pp. 26-33.

⁷ Cfr. TRENS, Manuel, *Iconografía de la Virgen en el Arte Español*, Madrid 1947, pp. 157 y 166-168.

⁸ Estamos ante una variante de las doce estrellas de que habla el capítulo XII del *Apocalipsis* de San Juan. Puede hacer referencia a los siete dones del Espíritu Santo (cfr. HEINZ-MOHR, Gerd, *Lessico di Iconografia Cristiana*, Milano 1984, p. 248).

⁹ Cfr. MONSEGU, B., "Testimonios del culto a Nuestra Señora en la poesía lírica española del siglo XVI": *Estudios Marianos* 45 (1980) p. 88.

¹⁰ *Ibidem*, p. 89.

¹¹ *Ibid.*, p. 102.

¹² Cfr. HEINZ-MOHR, Gerd, *Op. cit.*, p. 316.

¹³ "Primera redimida del Hijo Redentor", estribillo de los cantos populares con que los niños cantores, llamados "seises", aclaman a María bailando ante su imagen el día 8 de diciembre en la catedral de Guadix.

¹⁴ Cfr. TRENS, Manuel, *Op. cit.*, p. 109.

¹⁵ *Ibidem*, p. 158. En una tabla de Sot de Ferrer (Castellón) el Espíritu y el Padre envían a María hacia sus padres que la acogen. Se trata de una obra de la escuela de Juan de Juanes. Nótese la ausencia de Cristo y de San José. También se pueden establecer paralelos con la obra de Pedro Atanasio Bocanegra del locutorio del monasterio de San Jerónimo de Granada.

¹⁶ Cfr. OROZCO PARDO, José Luis, *San José en la escultura granadina*, Granada 1984, pp. 31-84.

¹⁷ Cfr. GALLEGU BURÍN, Antonio, *Granada. Guía histórica y artística de la ciudad*, Granada, Don Quijote, 1982, p. 294.

¹⁸ *Ibidem*, p. 338.

¹⁹ GÁLLEGO, Julián, *Op. cit.*, pp. 128 y 149 y ss. Vid. también, LOYOLA, San Ignacio de, "Ejercicios Espirituales", en *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1952, p. 163 (primera adicción para más presto quitar aquel pecado o defecto particular: "Cada vez que el hombre cae en aquel pecado o defecto particular, ponga la mano en el pecho doliéndose de haber caído").

²⁰ Cfr. HERRÁN, Laurentino María, *Mariología poética española. La Purísima e Inmaculada Concepción de la Virgen María en los poetas del siglo XVII*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1988, p. 151.

²¹ Cfr. CARRETE PARRONDO, Juan, CHECA CREMADES, Fernando y BOZAL, Valeriano, *El grabado en España (siglos XV-XVII). Summa Artis*, v. XXXI, Madrid, Espasa Calpe, 1987, pp. 233-246. Con numerosas estampas de Inmaculadas letánicas, y su copiosa distribución, tan devota como abundantísima.

²² Cfr. TRENS, Manuel, *Op. cit.*, p. 152.

²³ *Ibidem*, p. 153.

²⁴ *Ibid.*, p. 154. Cfr. HEINZ-MOHR, Gerd, *Op. cit.*, p. 80; HALL, James, *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Madrid 1974, p. 319; CARRETE PARRONDO, Juan, CHECA CREMADES, Fernando y BOZAL, Valeriano, *Op. cit.*, pp. 233-235 (grabados de Peraet Pomba y Pedro de Villafranca).

²⁵ Cfr. SEBASTIÁN, Santiago, *Contrarreforma y Barroco*, Madrid, Alianza, 1985, p. 207; CARRETE PARRONDO, Juan, CHECA CREMADES, Fernando y BOZAL, Valeriano, *Op. cit.*, pp. 234-235 (abundante información sobre tratadistas grabadores de las letanías en el extranjero, especialmente en Flandes).

²⁶ Cfr. MONSEGU, B., *Op. cit.*, p. 93.

²⁷ *Ibidem*, p. 102.

²⁸ Cfr. HEINZ-MOHR, Gerd, *Op. cit.*, p. 314.

²⁹ Cfr. MÂLE, Emile, *L'arte religiosa nell'600*, Milano 1984, pp. 50-51 (Inmaculada victoriosa del demonio, pecado y herejía).

³⁰ Cfr. PACHECO, Francisco, *Arte de la pintura*, Sevilla 1641 [ed. de Cruzada Villamil, Madrid 1866, t. II, libro III, pp. 188-189].

³¹ Cfr. INTERIÁN DE AYALA, Fr. Juan, *El pintor christiano et erudito*, Madrid 1730; TRENS, Manuel, *Op. cit.*, pp. 173-175.

³² Poema atribuido a fray Luis de León (vid. PÉREZ, N., *Op. cit.*, p. 144).

³³ Cfr. HEINZ-MOHR, Gerd, *Op. cit.*, pp. 110-111 y 210-211.

³⁴ *Ibidem*, p. 185.

³⁵ *Ibid.*, p. 95.

³⁶ *I Reyes* 6, 29-32 y 7, 36.

³⁷ *Evangelio de San Juan* 12,13.

³⁸ *Apocalipsis* 7 y 9.

³⁹ Cfr. GRABAR, André, *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Madrid, Alianza, 1986, capítulos 2 y 3.

⁴⁰ *Libro de los Salmos* 91, 13: "El justo florecerá como una palmera"; vid. HEINZ-MOHR, Gerd, *Op. cit.*, p. 259.

⁴¹ GÁLLEGO, Julián, *Op. cit.*, p. 223.

⁴² *Libro de los Salmos* 91, 13: "Crecerá el justo como un cedro del Líbano"; vid. HEINZ-MOHR, Gerd, *Op. cit.*, pp. 93-94 y 99-103.

⁴³ Cfr. MONSEGU, B., *Op. cit.*, p. 103.

⁴⁴ *Cantar de los Cantares* 4, 12-16 y 5,1; vid. HEINZ-MOHR, Gerd, *Op. cit.*, p. 171.

⁴⁵ Cfr. MONSEGU, B., *Op. cit.*, p. 103.

⁴⁶ *Cantar de los Cantares* 8, 9; vid. HEINZ-MOHR, Gerd, *Op. cit.*, p. 288.

⁴⁷ *Cantar de los Cantares* 2, 2; vid. HEINZ-MOHR, Gerd, *Op. cit.*, pp. 219 y 300; HALL, James, *Op. cit.*, p. 319.

⁴⁸ *Cantar de los Cantares* 4, 15.

⁴⁹ Cfr. HEINZ-MOHR, Gerd, *Op. cit.*, p. 289.

⁵⁰ *Cantar de los Cantares* 4, 4; vid. HEINZ-MOHR, Gerd, *Op. cit.*, p. 336.

⁵¹ Cfr. HEINZ-MOHR, Gerd, *Op. cit.*, p. 253.

⁵² *Libro de los Salmos* 32, 2; 56, 9; 91, 4; 150, 3.

⁵³ Cfr. HEINZ-MOHR, Gerd, *Op. cit.*, pp. 327-219.

⁵⁴ HALL, James, *Op. cit.*, p. 58; HEINZ-MOHR, Gerd, *Op. cit.*, p. 239.

⁵⁵ PÉREZ, N., *Op. cit.*, p. 232 (citando a José de Valdivieso).

⁵⁶ GÁLLEGO, Julián, *Op. cit.*, p. 214. Creo que es más acertado atribuir esta significación barroca al rico brocado del vestido, que cualquier otra, como la posible de Pietro Galatino y su simbología acerca de cada piedra preciosa individualmente considerada.