

LA PINTURA CUZQUEÑA Y LA TRANSFORMACIÓN ESTILÍSTICA DE SUS FUENTES GRÁFICAS: EL CASO DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN EN EL TEMPLO DE CAQUIAVIRI

CLELIA DOMOÑI Y MARTÍN ISIDORO

La gran tela en forma de luneto que se halla en el presbiterio, del lado de la epístola, de la iglesia parroquial de Caquiaviri será aquí la base para reflexionar sobre dos temas: por un lado, uno de corte teológico pero de ingerencia iconográfica, el de la Inmaculada Concepción; y, por el otro lado, uno de carácter estilístico, el de pensar en qué grado la pintura cuzqueña transforma estilísticamente sus fuentes gráficas.



Presbiterio de la Iglesia parroquial de Caquiaviri.

Desde los albores del cristianismo, la concepción de la Madre de Dios fue motivo de una profunda reflexión y controversia. María, elegida por Dios para dar a luz a su Hijo, exigía la necesidad de presentarla - entre todos los descendientes de Adán y Eva - como un ser irrefutablemente libre de toda mácula tanto en su propia concepción como en el parto¹. La fecundación del ser de María con o sin la carga del pecado original fue un punto de extensas y apasionadas discusiones entre quienes se mostraban a favor o en contra de este privilegio de santidad. Para los Padres de la Iglesia - principalmente San Agustín -, esto sólo podía ser concedido a Cristo, ya que este don le fuera otorgado antes del alumbramiento por el Espíritu Santo. De este modo, maculistas e inmaculistas pusieron en litigio dos dogmas nodales de la doctrina cristiana: 'la universalidad del pecado entre los descendientes de Adán y la universalidad de la redención por Cristo. Si se quiere sustraer a María de la ley común del pecado, es necesario al mismo tiempo sustraerla de la redención universal de Cristo'². Así, una serie de planteos se fueron sucediendo a lo largo de los siglos hasta el triunfo de la doctrina inmaculista, con la promulgación del dogma de la Concepción Inmaculada en la encíclica *Ineffabilis Deus* de 1854. La Inmaculada es así, la Virgen escogida antes de su alumbramiento en este mundo, concebida en la Eternidad y la infinita sabiduría de Dios - incluso antes que Eva³ - para cumplir un propósito Divino. Dichas ideas en continuo ajuste estuvieron acompañadas desde las manifestaciones artísticas por un proceso de cambios iconográficos que se fueron derivando principalmente de



Presbiterio de la Iglesia parroquial de Caquiaviri. (Epístola)

dos temáticas: por un lado, la del encuentro de Ana y Joaquín frente a la Puerta Dorada de Jerusalén, donde es concebida la madre de Dios a partir del beso de sus padres - *ex coitum* y *ex osculo* -; y, por el otro, la de la mujer apocalíptica 'envuelta de sol'⁴ y con la luna bajo sus pies en alusión a la mujer sulamita del Cantar de los Cantares.

En América, al igual que en la metrópoli, esta devoción fue acogida con fervor e impulsada, también en imagen, mucho antes de que se proclamase como dogma. El variado panorama iconográfico americano desarrollado sobre el tema es fruto de ciertos modelos impuestos a partir de grabados y pinturas, los cuales muchas veces son reinterpretados para construir un discurso acorde a las necesidades doctrinales y cuestiones estilísticas locales.

En esta iglesia de Caquiaviri, erigida por la orden franciscana hacia 1560⁵ en la antigua capital de la provincia incaica del Collasuyo⁶, se decidió llevar adelante en el siglo XVIII un erudito programa pictórico iconográfico. Esto se ve no sólo en el cuerpo de la Iglesia, dominado con las imágenes de las postrimerías que recuerdan al creyente cuan dramático y cruento puede ser el destino de la vida que se aleja de Cristo sino también en los lunetos del presbiterio, donde se desarrolla la *Apoteosis de la Virgen* que aquí se analiza donde se muestra a la Inmaculada con los Primeros Padres y, del lado del evangelio, una *Apoteosis de santos dominicanos y franciscanos*.

La *Apoteosis de la Virgen* brinda un claro panorama de la ideología de los fundadores del templo en cuanto a sus fundamentos teológicos y dogmáticos. En contra de los postulados maculistas - apoyados principalmente por los dominicos -, los franciscanos⁷ - y posteriormente las carmelitas y los jesuitas - defendieron el culto a la Inmaculada Concepción. Por ello, esta pintura despliega una iconografía de corte pedagógico - pero encriptada para el espectador actual -, donde diferentes sectores del cuadro ponen en imagen la historia de la Virgen Inmaculada, concebida en forma preexistente⁸ sin mancha en los planes de Dios⁹.

El cuadro, considerando su *pendant* en cuanto a la composición y la sumatoria de telas que los conforman, se lo puede dividir en cinco partes. Las telas triangulares superiores - en rigor sectores circulares - representan dos aspectos de la preexistencia de la Inmaculada que podríamos sintetizarlos como alfa y omega: la



Apoteosis de la Virgen, escuela cuzqueña, anónimo, siglo XVIII, Iglesia parroquial de Caquiaviri.

de la izquierda del espectador, el fin de los tiempos; la de la derecha, los inicios junto a Adán y Eva. Las dos pinturas inferiores rectangulares muestran, a la izquierda, un carro triunfal con la Purísima y, a la derecha, la vida de los primeros Padres luego de la expulsión del Paraíso - el cual supera el espacio de la tela y se continúa en la del carro triunfal -. Por último, una pequeña tela conecta los sectores superiores con el símbolo mariano AM - Ave María -. Sin embargo, la clave de lectura del relato visual, por lo menos del esotérico núcleo temático inmaculista, sólo es decodificable a partir del conocimiento de las fuentes gráficas que plantean un orden en relación a la estructura del rezo del Padre Nuestro, fusionando los principios básicos del postulado dogmático de la Inmaculada Concepción con el cumplimiento de la voluntad divina. Pero, el significado de cada uno de estos grabados - y, por ende, de parte de esta pintura- es algo más complejo, pues, es el resultado del diálogo entre Dios Padre y María, quien le contesta con dicha oración. Es decir que el sentido profundo de las imágenes que son fuentes gráficas surge de la reflexión sobre este diálogo.

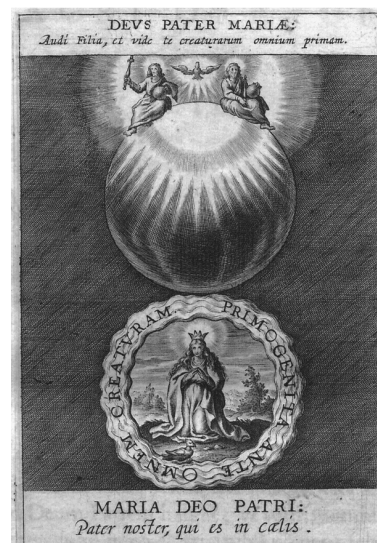
Una vez más - como fue habitual en el arte andino - nos encontramos aquí con una fuente gráfica proveniente de uno de los artistas que trabajó en la prolífica imprenta plantiniana.¹⁰ Las mismas provienen del libro *Sacrum Oratorium piarum imaginum immaculatæ Mariæ et animæ creatæ ac baptismo, pœnitentia, et eucharistia innovatæ: ars nova bene vivendi et moriendi, sacris piarum Imaginum Emblematis figurata & illustrata*, editado en 1634, cuyo autor fue el teólogo jesuita madrileño Petro Bivero (1572-1656). Karel¹¹ van Mallery (1571-1635)¹², según Funck¹³, sería el autor de estos grabados anónimos, basándose en la obra de Adam van Noort¹⁴. Mallery fue un artista conocido como dibujante y grabador de Amberes, habiendo trabajado incluso en la monumental obra *Evangelicæ Historiæ Imagenes* de Jerónimo Nadal; sin embargo, más allá de la importancia de este artista en su tiempo, su estilo se encuadra en un frío y tardío manierismo.

En cuanto a la datación, a la pintura se la puede situar en el siglo XVIII, concordando en esto con Héctor Schenone¹⁵ y Teresa Gisbert¹⁶. Aunque ahora se puede precisar, gracias al conocimiento de sus fuentes gráficas, que se parte, a nivel de inspiración, de un tardomanierismo - ya agotado para la época - al que se le impronta otro estilo que se encuentra en sus máximas posibilidades de realización como es, en dicho siglo, el estilo el cuzqueño.

Ahora compararemos la pintura analizada con las fuentes gráficas en el orden en que éstas se desarrollan en el diálogo entre Dios Padre y María.

1. DEVS PATER MARIÆ: Audi filia, et vide te creaturarum omnium primam
 MARIA DEO PATRI: Pater noster, qui es in cœlis

María, rodeada por una inscripción que reza 'Primogénita ante todas las criaturas', recibe los rayos de luz que parten de las manos diestras de cada una de las personas de la Trinidad isomorfa¹⁷ sostenida por querubines y sentada sobre la esfera celeste. Aquí, su fuente gráfica se ve fuertemente transformada, pues el estilo cuzqueño se muestra en el cenit de su autoconciencia donde su grado de desarrollo estilístico lo hace capaz de la libre introducción a su fuente de inspiración de estilemas por él consagrados - como este modo de representar a la Trinidad -, distanciándose claramente de la misma y mostrando el grado de autonomía creativa. Algunos de estos grabados¹⁸



fueron utilizados por el pintor quiteño Miguel de Santiago (c1633-1706) para la serie del Alabado - de 1673, compuesta por once lienzos -, la cual se encuentra en la iglesia de San Francisco de Bogotá. Esta fuente grabada, en particular, aparece en su cuadro *Y la virgen*, donde se puede ver que no se realiza una transformación tal en un tema tan sensible como el de la representación de

la Trinidad sino que se hace una copia fiel del mismo.

Volviendo a la obra de Caquiaviri, junto a la Virgen se representa el arca de Noé - ausente en la fuente gráfica -. Siguiendo a San Alfonso María de Liguori, "María es aquella arca feliz donde el que se refugia, dice San Bernardo, no padecerá el naufragio de la perdición eterna. En tiempo del diluvio se salvaron los brutos en el arca de Noé. Bajo el manto de María se salvan también los pecadores."¹⁹



Y la Virgen, Serie *El Alabado*, escuela quiteña, Miguel de Santiago, 1673, Iglesia de San Francisco de Bogotá.

2. DEVS PATER MARIÆ: Audi filia, et vide sanctificatum in cælo nomen meum
MARIA DEO PATRI: Sanctificatur nomen tuum

Esta escena en la fuente gráfica responde a Apocalipsis 12, 7-8: "Entonces se entabló una batalla en el cielo: Miguel y sus Ángeles combatieron con la Serpiente. También la Serpiente y sus Ángeles combatieron, pero no prevalecieron y no hubo ya en el cielo lugar para ellos"²⁰. El ángel - en primer plano - es Miguel que derrota a Lucifer con su lanza, mientras de su boca sale una frase que dice 'quis ut Deus', es decir, ¿Quién como Dios?, que no es otra cosa que el nombre del arcángel, transliterado del hebreo. El traspaso de la representación del grabado a la pintura resulta interesante no sólo por la solución simplificada de los



difíciles escorzos de Lucifer y sus ángeles sino porque San Miguel aparece en la pintura vestido como un *milites christi* - soldado de Cristo -.

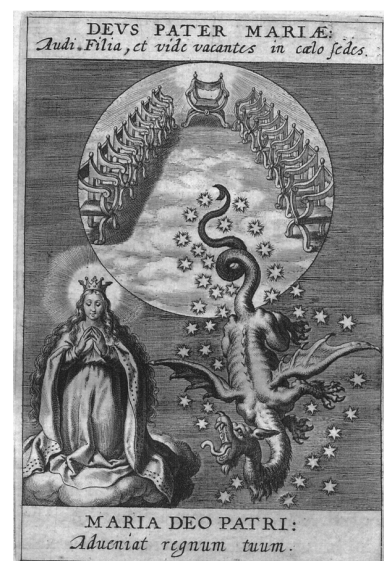


3. DEVS PATER MARIÆ: Audi filia, et vide vacantes in cælo sedes
MARIA DEO PATRI: Adueniat regnum tuum

Esta escena en la fuente gráfica conjuga dos ideas escatológicas. La primera es la del Trono Venerable, Vacua Sedes o Etimasía, esto sería, la preparación del trono del Juicio Final. "Este trono sin ocupantes espera al Juez supremo que vendrá a juzgar a los vivos ya los muertos. Por lo tanto, el Trono Venerable evoca la *Espera del Juicio Final*."²¹ Aquí, hay



una ampliación del tema pues el trono está flanqueado por doce asientos más, reservados para los Apóstoles.



Este tipo de iconografía es de tradición bizantina y sería un equivalente a Apocalipsis 4.²² La segunda idea responde a Apocalipsis 12, 4: "Su cola [la de la Serpiente] arrastra la tercera parte de las estrellas del cielo y las precipitó sobre la tierra."²³ Lo cual hace alusión a la caída de los ángeles rebeldes, arrastrados por Satán, agregados en la pintura para hacer explícito el tema. Es de destacar la gran blandura en la pincelada, la audacia de la paleta y la pictoricidad no habitual en el estilo cuzqueño.

4. DEVS PATER MARIÆ: Audi filia, et vide mandatum primo homini datum
MARIA DEO PATRI: Fiat voluntas tua, sicut in cælo, et in terra

Esta escena en la fuente gráfica respondería, considerando como una licencia poética la presencia de Eva, a Génesis 2, 15-17: "Tomó, pues, Yahvéh Dios al hombre y le dejó en el jardín del Edén, para que lo labrase y cuidase. Y Dios impuso al hombre este mandamiento: 'De cualquier árbol del jardín puedes comer, más del árbol de la ciencia del bien y del mal no comerás, porque el día que comieres de él, morirás sin remedio.'"²⁴ Dios Padre advierte con su dedo índice la prohibición, mientras con su manto en vuelo - a su diestra - ampara a María representada en uno de sus aspectos preexistentes. En la pintura, se introducen modificaciones consideradas estilemas del estilo cuzqueño



en la representación de la naturaleza: el paisaje de fondo se extiende y enriquece con animales y árboles; al pie del árbol de la ciencia del bien y el mal los conejos del grabado son reemplazados por flores de gusto cuzqueño y aves de rico plumaje, como son el pavo real y el faisán. Este mismo grabado fue

utilizado como una de las fuentes para el *pendant* de cuadros de *La Creación*, específicamente para el lienzo (*desde La Creación de Eva a La Expulsión*) que se halla en la pinacoteca de Santa Catalina de Arequipa. Dicho cuadro, así como el otro (*desde La Creación de las Luminarias hasta La Creación de Adán*), toma fundamentalmente como fuentes grabadas el Génesis de Johannes Wierix (1539-1620)²⁵.



La Creación (desde La Creación de Eva a La Expulsión) y (desde La Creación de las Luminarias hasta La Creación de Adán), escuela cuzqueña, anónimo, siglo XVIII, Convento de Santa Catalina de Arequipa.

5. DEVS PATER MARIÆ: Audi filia, et vide ne pomum capias, sed panem vita
 MARIA DEO PATRI: Panem nostrum quotidianum da nobis hodie

La escena del grabado desarrolla el comienzo del relato de la caída: Génesis 3, 1-7. Aquí se contraponen dos alimentos que sintetizan la caída y la redención, el fruto prohibido y el pan, prefiguración de Cristo como alimento salvífico, simbolizado con la virgen sosteniendo las espigas²⁶. El estilema cuzqueño de representación de la naturaleza hace que se reemplace al mono de la fuente gráfica por flores y vizcachas -conejos andinos-.



6. DEVS PATER MARIÆ: Audi filia, et vide debita naturae tua. Euasisti
 MARIA DEO PATRI: Dimitte nobis debita nostra, sicut et nos dimittimus debitoribus nostris

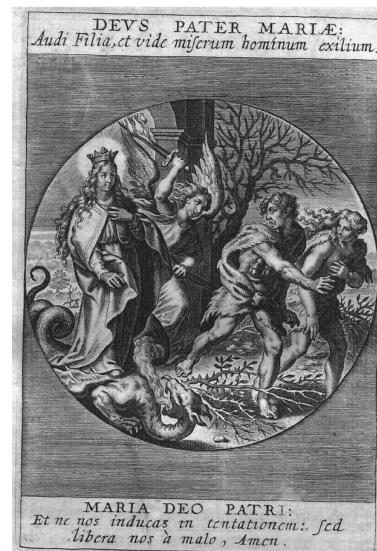
La fuente gráfica aquí trastoca la historia de la caída, haciendo protagonista a la Virgen que se la muestra en oposición con la naturaleza humana que descende de los Primeros Padres, pues, Dios Padre en el diálogo la libera claramente de este destino. El estilema cuzqueño de representación de la naturaleza se impone en el gusto por las flores características de este estilo y el tipo de aves.



7. DEVS PATER MARIÆ: Audi filia, et vide miserum hominum exilium

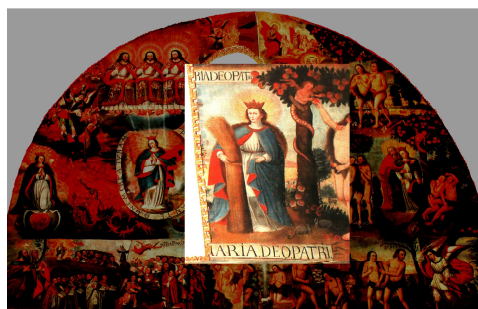
MARIA DEO PATRI: Et ne nos inducas in tentationem: sed libera nos à malo, Amen

Ya en el sector inferior de la composición, se presenta la expulsión que responde a Génesis 3, 23-24. Aquí, la fuente gráfica ha sido invertida por necesidad narrativa y con fines compositivos, pues, a partir de esta escena, se desarrolla - a modo de friso que se lee de derecha a izquierda - la historia de Caín y Abel. La ausencia de la Virgen en la pintura posiblemente se deba a la necesidad de contraponer compositiva y simbólicamente esta historia de caída y pecado al carro triunfal de la Purísima. Detrás del carro aparece la iconografía de la *Virga lesse significat Mariam* - 'la vara de Jesé que significa a María'²⁷ -, también con un fin compositivo-simbólico que es el de articular dicha escena con el registro superior ya que



siguiendo las palabras del profeta Isaías (Is. 11:1) "Saldrá un vástago del tronco de Jesé, y un retoño de sus raíces brotará."²⁸; se representa así a la Inmaculada Apocalíptica, de rodillas y alada²⁹ sobre una forma acorazonada que contiene una rosa. El estilema cuzqueño de representación de la naturaleza continúa.

En el ciclo de la creación del hombre y su caída se reproduce en dos oportunidades la inscripción presente en la fuente gráfica que introduce los diálogos de María a Dios Padre: 'MARIA DEO PATRI'.



A modo de conclusión, se podría decir que el estilo cuzqueño en esta pintura se encuentra en el cenit de su autoconciencia, donde su grado de desarrollo estilístico lo hace capaz de transformar fuertemente su fuente gráfica tardomanierista con la libre introducción de sus estilemas consagrados si lo considera necesario - como se ve en la Trinidad isomorfa -, distanciándose claramente de la misma en cuanto a lo compositivo y mostrando el grado de autonomía creativa. Además, esta misma autoconciencia hace que se logre superar por momentos el grafismo del grabado y se observe en la caída de los ángeles rebeldes una gran

pictorialidad, audacia de la paleta y blandura en la pincelada a diferencia de lo que habitualmente se halla en este estilo caracterizado por su tendencia a la planimetría, linealidad y su paleta acotada. Además, el manejo del cuerpo desnudo cuando toma como referencia la fuente gráfica genera una figura mucho más lograda que, por ejemplo, en la creación de Adán y Eva donde no parece haber una referencia gráfica grabada. El paisaje idílico, florido donde se muestra una variada vegetación y pájaros multicolores o animales locales, es un estilema que impronta varios sectores del cuadro y claramente enriquece a la fuente gráfica, además de contextualizar la obra. Por último, es preciso enfatizar que resulta altamente probable la utilización de otras fuentes gráficas para las otras partes del cuadro. El descubrirlas abrirá el camino a un mayor conocimiento de esta pintura.

¹ Cfr. RÉAU, L. *Iconographie de l'art chrétien*. Paris, Presses Universitaires de France, 1955. T. 1, V.1. p. 81.

² RÉAU, L. *Op. Cit.* p. 83.

³ Cfr. Proverbios 8, 22

⁴ Apocalipsis 12, 1.

⁵ GISBERT, T y MESA, J. *Monumentos Históricos y Arqueológicos de Bolivia*. México, 1970. p. 19-20. Su patrimonio escultórico, pictórico y mueble recibió en el siglo XVIII una fuerte impronta estilística del barroco mestizo. Cfr. GISBERT, T. *Restauración del retablo mayor, púlpito y cancelas del templo de Caquiaviri*. La Paz, Centro Nacional de Conservación y Restauración, 2001.

⁶ GISBERT, T. "Los curacas del Collao y la conformación de la cultura mestiza andina", en *Senri Ethnological Studies* 33, 1992. p. 66.

⁷ Sobre todo, a partir de la figura de Duns Escoto. De hecho, éstos adoptan en el Capítulo General de Pisa de 1263 la fiesta de la Concepción de María en toda la Orden y, aunque la controversia continuó, fueron los principales defensores de la doctrina inmaculista. Cfr. *Enciclopedia Católica*. En línea [consulta: mayo de 2012]: <[http://ec.aciprensa.com /inmacconcepcion.htm](http://ec.aciprensa.com/inmacconcepcion.htm)>

⁸ Se utiliza el término siguiendo a Trens cuando describe a la Virgen como *Apocalíptica o Preexistente*. TRENS, M. María. *Iconografía de la virgen en el arte español*. Madrid, Plus Ultra, 1946. p. 55.

⁹ ZAVALLONI, R y MARIANI, E. *La Dottrina Mariologica di Giovanni Duns Scoto*. Roma, Edizioni Antonianum, 1987. p. 51-58

¹⁰ Cfr. MESA, J. 'La Influencia flamenco en el arte andino', en *El Retorno de los Ángeles. Barroco de las Cumbres en Bolivia*. La Paz, Unión Latina, 2000. p.133-141.

¹¹ El nombre del grabador, debido a las traducciones también puede encontrarse como: *Carol*, *Karel*, o *Charles*. Esto, en ocasiones, se ha trasladado a las siglas de la firma en los mismos y ha dificultado la identificación de la autoría, a lo cual también se sumó el hecho de que muchas obras no están firmadas.

¹² Karen van Mallery fue alumno de Philips Galle y miembro de la Academia de San Lucas de Amberes a partir de 1585. Viajó a Roma entre los años 1595-1597; a su regreso, se convirtió en maestro del Gremio y se casó con Catharina Galle, hija de su maestro, con quien tuvo un hijo llamado Philips - también grabador, alumno de su padre -; a partir de 1601 trabajó en Amberes y París, convirtiéndose en 1620 en diácono del gremio de Amberes. Cfr. A.J. van der A.A. *Biographisch Woordenboek der Nederlanden, Bevatende*. Twaalfde Deel-Erste Stuk-Haarlem, J. J. van Brederode, 1869. p. 107. En línea [consulta: agosto de 2012]: <http://www.historici.nl/retroboeken/vdaa/#source=aa_001biog14_01.xml&page=2&accessor=accessor_index>

¹³ FUNCK, M. *Le libre belge à gravures. Guide de l'amateur de livres illustrés, imprimés en Belgique avant le XVIIIème siècle*. Paris y Bruxelles, G. van Oest, 1925. Cfr. DALY, P. y

DIMLER, R. *Corpus Librorum Emblematum The Jesuit Series Part One*. Québec, McGill-Queen's University Press, 1997. p. 52.

¹⁴ Adam van Noort (1561-1641) fue un pintor y dibujante flamenco que tuvo uno de los talleres más conocidos de Amberes y donde fueron aprendices artistas de la talla de Pedro Pablo Rubens. Lamentablemente muy pocas de sus obras se encuentran catalogadas por lo cual resulta complejo profundizar en las características de su producción.

¹⁵ SCHENONNE, Héctor. *Iconografía del Arte Colonial*. Santa María, Pontificia Universidad Católica Argentina, Educa, Buenos Aires, 2008. p. 87.

¹⁶ Cfr. GISBERT, Teresa. *Restauración. Retablo Mayor, Pulpito y Cancelas del Templo de Caquiaviri*. La Paz, Viceministerio de Cultura, 2001.

¹⁷ "Las causas de esta elección, pueden estar directamente relacionadas con el problema de la idolatría. [...] Las razones porque en Perú se use las tres personas iguales puede ser la de omitir la forma de paloma para el Espíritu, que iría contra la norma de los extirpadores de abominar la adoración a los animales. La paloma recuerda el culto idolátrico a dioses zoomorfos." GISBERT, T. *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz, Gisbert y Cia., 2008. p. 89.

¹⁸ Específicamente, además de esta fuente gráfica, se utilizan para los cuadros: *María* el grabado 3. DEVS PATER MARIAE: Audi filia, et vide vacantes in caelo sedes/MARIA DEO PATRI: Adueniat regnum tuum; *Concebida* la Inmaculada pisando a la bestia y con el Santísimo Sacramento en sus manos del frontispicio del libro *Sacrum Oratorium Piarum Imaginum Immaculatæ Mariæ et animæ creatæ...*, de Petro Bivero, 1634; *Sin pecado* el grabado 2. DEVS PATER MARIAE: Audi filia, et vide santificatum in caelo nomen meum/MARIA DEO PATRI: Santificatur nomen tuum; *Original* la estampa 5. DEVS PATER MARIAE: Audi filia, et vide ne pomum capias, sed panem vita/MARIA DEO PATRI: Panem nostrum quotidianum da nobis hodie. Miguel de Santiago también integra estas fuentes grabadas en una composición mayor, como se hace aquí en la *Apoteosis de la Virgen*, aunque en este último juegan un rol más destacado.

¹⁹ DE LIGORIO, A. *Las glorias de María*. Barcelona, Pablo Riera, 1860. p. 66.

²⁰ *Biblia de Jerusalem*. Bruselas, Desclée de Brouwer, 1966.

²¹ RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano*. *Iconografía de la Biblia*. Nuevo Testamento. Barcelona, Serbal, 1996. p. 755.

²² Llorente, J. *Tratado de iconografía*. Madrid, Istmo, 1998. p. 202. RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano*. *Iconografía de la Biblia*. Nuevo Testamento. Barcelona, Serbal, 1996. p. 704.

²³ *Biblia de Jerusalem*. *Op. Cit.*

²⁴ *Biblia de Jerusalem*. *Op. Cit.*

²⁵ En *La Creación (desde La Creación de las Luminarias hasta La Creación de Adán)*, se utilizaron las siguientes estampas de Wierix (de izquierda a derecha): 4. *Fiant luminaria...*; [en cuanto a la creación de los animales acuáticos y terrestres, no hay correspondencia con lo catalogado por Alvin, pero hay dibujos de Johannes Wierix sobre estos temas, aunque unificados en una misma obra, tanto en el British Museum (Department: Prints & Drawings. Registration number: 1848,0212.91 Bibliographic reference: Popham (D+F) 5. Location: Netherlandish Roy Vellum Later XVIc) como en el Metropolitan Museum (Drawings & Prints. Classification: Drawings Credit Line: Harry G. Sperling Fund, 1996 Accession Number: 1996.49), así que posiblemente haya habido versiones grabadas derivadas de dichos dibujos]; 5 *Inspiravit in faciem...*. En *La Creación (desde La Creación de Eva a La Expulsión)*: 6 *Ædificavit costam...*; [4. DEVS PATER MARIAE: Audi filia, et vide mandatum primo homini datum. MARIA DEO PATRI: Fiat voluntas tua, sicut in cælo, et in terra]; 7 *Tulit de fructu...*; 9. *Eiecitque Adam...*. Alvin, L. *Catalogue raisonné de l'œuvre des trois frères Jean, Jérôme & Antoine Wierix*. Bruxelles, 1866, Arnold. p. 16.

²⁶ Esta variante iconográfica de la Virgen de la Esperanza alude a la maternidad de la María. Cfr. TRENS, Manuel. *Op. Cit.* p. 91.

²⁷ "La frase proviene de una Biblia ilustrada del siglo XIII existente en Toledo...". TRENS, M. *Op. Cit.* p. 98

²⁸ *Biblia de Jerusalem*. *Op. Cit.*

²⁹ Apocalipsis 12, 14.