

**LA TOTA PULCHRA Y LA ORDEN FRANCISCANA:
ANÁLISIS DE UNA ALEGORÍA DE CIRCULACIÓN RESTRINGIDA**

MARTÍN ISIDORO Y CLELIA DOMOÑI

En el convento franciscano de Cochabamba - en Bolivia -, más precisamente en el presbiterio de su iglesia, del lado del evangelio, se halla un cuadro que se lo ha llamado de modo genérico *Alegoría Franciscana* que será el foco de nuestro análisis. Allí, el tema iconográfico es, en realidad, una *Tota Pulchra* o *Inmaculada Combatiente*, cuya tipología iconográfica se concibe con clara pertenencia a la orden franciscana, no sólo porque se presenta ante los santos de esta orden sino porque también despliega una variante iconográfica del siglo XVII de un tipo de inmaculada difundida fundamentalmente por los franciscanos, la conocida como 'Inmaculada romana o franciscana', en la cual se representa al demonio derrotado por una larga lanza crucífera portada por el niño en brazos de su madre¹. Esta obra es parte de una serie: del otro lado del presbiterio, se encuentra *El Triunfo de la Orden Franciscana*²; en la zona de confesionarios³ - nave, lado del evangelio -, *La Inmaculada y los Habsburgos españoles* y *La Inmaculada y la Jerusalén Celeste*.



Presbiterio de la Iglesia de san Francisco de Cochabamba.

La iconografía de la Virgen como *Tota Pulchra* comienza a desarrollarse a partir del siglo XV⁴ a través de numerosas mariologías⁵ que le fueron dando el encuadre plástico-literario⁶. En ese siglo, la tipología mariana recibe renovadas fuentes literarias que enfatizan la presencia de símbolos, que a mediados del siglo siguiente se condensarán en torno a la figura de la Virgen dando forma a esta composición iconográfica.⁷ El número de títulos simbólicos fue *in crescendo* hasta dieciocho en la misma composición, y su invención se atribuye a sor Isabel de Villena, abadesa de la Trinidad, en Valencia⁸. Dicha representación de la *Tota Pulchra* se la



Inmaculada Combatiente, escuela cuzqueña, anónimo, siglo XVIII, Iglesia de San Francisco de Cochabamba. (Presbiterio, Evangelio)

puede considerar como una transición hacia la plasmación definitiva de la Inmaculada, puesto que la primera es una Virgen que "queda al fin sola, pero rodeada de emblemas, alegorías e inscripciones, que dan al conjunto un sabor polémico, un ambiente de discusión teológica."⁹ Sin embargo, ante la dificultad interpretativa de los fieles,

seguirán circulando imágenes de la Inmaculada con estos símbolos, facilitando la comprensión del rezo de las letanías laurentanas;¹⁰ igualmente, se irá modificando y variando el protagonismo de dichos símbolos, con la incorporación de nuevas atribuciones, como ocurre con la vinculación entre María y la mujer apocalíptica venciendo al dragón.¹¹

El proceso de aceptación dogmática de la Inmaculada Concepción - que culmina en 1854 con la promulgación de la Bula *Ineffabilis Deus* por Pío IX-, implicó por tanto un largo camino de disputas teológicas que tiene sus raíces en la Edad Media¹². En este contexto, la orden franciscana se convirtió en la principal defensora de la doctrina inmaculista. Desde el Capítulo General de Pisa en 1263, adoptaron la celebración de la fiesta de la Concepción de María para toda la orden y en 1621 confirmaron la elección de la Inmaculada como patrona de la misma, comprometiéndose a enseñar el misterio tanto en público como en privado.¹³ Duns Scotus o el Papa Sixto IV son quizás las figuras que, apoyadas por la Universidad de París y, luego, por otras órdenes como las de las carmelitas y los jesuitas, cobraron más relevancia en esta tarea. Frente a esta postura inmaculista, los principales opositores y defensores de la tesis contraria fueron los frailes dominicos que se basaban en los planteos maculistas de San Bernardo, encontrando sus principales abogadores en personas como las de Santo Tomás de Aquino y Ambrosio Catharinus.¹⁴

En las imágenes postridentinas, las obras manifestarán el lenguaje triunfalista, alegórico y propagandístico de la Iglesia - y, por ende, de las órdenes, como en este caso -, juntamente con una devoción profesada a la Inmaculada Concepción, que encontraba para ese momento en España justificación tanto a nivel doctrinal como político; María no sólo es la nueva Eva triunfante, sino que además se presenta como vencedora de las herejías.¹⁵ Por ello, esta difundida devoción de la Virgen en España llega con fuerza al nuevo mundo de la mano de los conquistadores y hombres consagrados al servicio de Dios. En la región sudamericana, no faltó obviamente el interés por plasmar el complejo y controvertido dogma, que sin la ayuda de las imágenes se presentaba como una lucubración demasiado abstracta e inasible para el hombre americano, cuyas creencias distaban mucho de tener un vínculo que facilitara la aprehensión de estos planteos.

La obra aquí analizada tiene como fuente gráfica el grabado de Quirin Boel el Joven, reproducido en el libro de 1663 *Militia Inmaculatæ Conceptionis Mariæ Contra Malitiam Originalis Peccati: in qua ordine alphabetico recensentur auctores antiqui & moderni ... qui locuti sunt ... de ipsa præservatione ...* cuyo autor fue Pedro de Alba y Astorga. Al comparar la fuente con la pintura, se puede ver que es respetada fielmente, salvo por la introducción de algunas variaciones tanto de tipo iconográfico como estilístico. Además de que la interpretación de la monocromía y las calidades de líneas del grabado, y la posterior introducción del color, genera una serie de transiciones más sofisticadas que las halladas en la estampa; pero, estos son cambios propios de la transposición de una técnica como la del grabado a la del óleo.

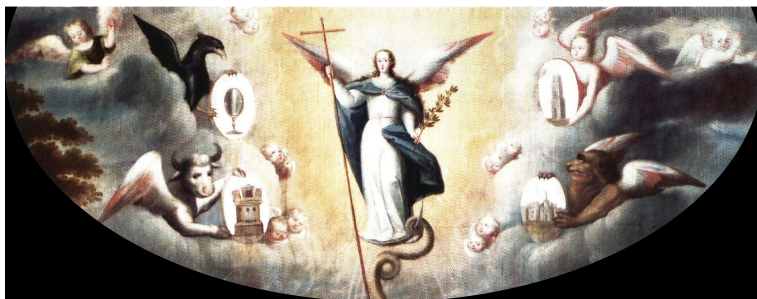


Inmaculada Combatiente, Quirin Boel el Joven, 1663.



Haciendo una rápida descripción del cuadro se puede observar que sobre el eje central de la composición, se sitúa la figura de la Virgen elevándose con sus alas, que le fueran provistas en forma repentina, según la narración apocalíptica de San Juan¹⁶, pero en lugar de apartarse del mal - como describe el texto bíblico - se enfrenta a él. María sostiene una rama de olivo¹⁷ - en la mano izquierda - y una larga lanza crucífera - en su diestra - con la que atraviesa la cabeza de una peculiar serpiente alada que representa al ángel rebelde que tentó a los Primeros Padres. Teniendo en cuenta la tipología de la inmaculada franciscana en la que Cristo desde los brazos de su madre da muerte al dragón, resulta interesante ver las variaciones existentes entre el grabado y la pintura en este tema central, quizás en parte, debido a la expansión lateral que presenta la obra pictórica. En el primero, la lanza es clavada por la Virgen pero, difiriendo con la pintura, la figura de San Francisco - cuya persona es asimilada a la de Cristo al punto de recibir los estigmas - toma también con su mano izquierda la lanza y eleva, como en el cuadro, la mirada secundando la acción de aquella. Por otra parte, el solo hecho de que la lanza termine en forma de cruz en la parte superior recuerda que si bien es ella la que está materializando la derrota, es gracias a su Hijo que lo logra; esto "venía a corroborar la interpretación protestante del texto de la Vulgata, según la cual no habría de leerse *ipsa*, sino *ipse conteret caput tuum* (no la misma, sino el mismo aplastó su cabeza)"¹⁸. Puede observarse también que en el grabado, la lanza con la

cual María da muerte al dragón se extiende en la parte superior y es utilizada como asta portadora de un gallardete finalizado en dos puntas, en el cual aparece representado el antiguo escudo del Reino de España, cosa que es omitida en el cuadro.



Siguiendo con la descripción de la obra pictórica, vemos que la Virgen, de pié sobre la luna creciente, aparece en un rompimiento en gloria flanqueado con la presencia

del Tetramorfos¹⁹ portando tarjas que contienen cuatro de las letanías laurentanas: el espejo sin mancha, la torre de David, la torre de marfil y la ciudad de Jerusalén; todos ellos, símbolos que remiten a la actitud 'combatiente' de la Inmaculada, en tanto que ella es 'espejo de justicia, torre fuerte en su pureza y [es] por medio de quién se obtiene el ingreso a la ciudad celeste'²⁰. Comparando con la fuente gráfica, se puede ver que los querubines que aparecen contemplando a la Virgen en el borde del rompimiento en gloria son un agregado del pintor y se omiten en la pintura las estrellas²¹ que nimban a María en el grabado.

Por otra parte, la serpiente, vencida en su intento de ataque, retuerce su largo cuerpo y enrosca su fina cola en uno de los extremos de la media luna²². Aquí, resulta significativa la simbiosis iconográfica que se realiza entre la serpiente, símbolo de la caída del hombre en el pecado primigenio, y el demonio apocalíptico, al cual vence la mujer sulamita 'envuelta de sol'²³, con quien se parangona la figura de María.



En el plano terrenal, sobre un horizonte muy bajo que da monumentalidad al conjunto, se hallan grupos de santos y religiosos que se encuentran en primer plano y a ambos lados de la representación del eje central.²⁴ En el cuadro, el paisaje es muy elaborado y está trabajado a la manera flamenca: los árboles, sobre todo los cercanos al espectador, enmarcan la escena a modo de bambalinas generando la espacialidad, y el fondo montañoso y los edificios se funden, en la lejanía, en perspectiva atmosférica. A diferencia de esto, en la fuente gráfica, el paisaje es una nota escueta sin elaboración alguna.

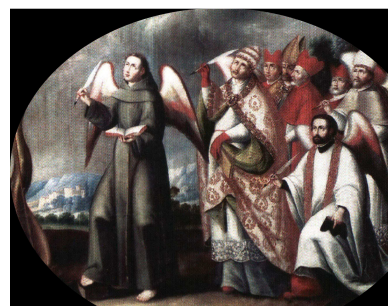
En cuanto a la composición general, en la fuente gráfica, las figuras se concentran en un espacio limitado en relación con el cuadro de Cochabamba. La necesidad de expansión iconográfica hacia los laterales, con la inclusión de tres personajes más de cada lado, pudo haberse debido a un pedido del comitente. En cuanto a los personajes agregados en el

cuadro, algunos de ellos no portan el cálamo como atributo, a diferencia de lo que sucede con los personajes de la estampa; la enfática representación de las plumas en el grabado - que no desaparece en la pintura -, podría interpretarse como un acento particular que da el grabador a la lucha literaria emprendida por estos personajes en defensa del dogma inmaculista.



A la izquierda de la composición aparece san Francisco de Asís mojando el cálamo en la sangre de su herida producto de la estigmatización, y detrás de él, un grupo de franciscanos entre los cuales se identifican a santa Clara de Asís, San Bernardo de Claraval y Santo Tomás de Aquino. De rodillas, la figura de un militar que se lo ha representado con una amplia faja roja y bastón de mando, por lo cual se lo interpreta como un general, y también puede entenderse como alegoría de los *milites christiani*, que junto con la figura de Santa Clara simbolizarían la lucha con las 'armas de las virtudes'²⁵. Puede observarse en este sector que se omite la representación del yelmo que yace en el grabado en la parte inferior delante de la figura del militar.

En el lado derecho, se encuentra, en primer lugar, la figura de Duns Scoto, que en el óleo, con su pié derecho pisa un libro, lo cual podría remitir a su lucha contra las posturas maculistas presentándolo como vencedor en la disputa²⁶. A diferencia de esto, en el grabado, el beato pisa, en lugar del libro, la cabeza del monstruo vencido. Detrás hay distintos personajes del clero secular: el papa, cardenales, obispos y un sacerdote que en genuflexión funciona compositivamente como *pendant* de la figura del militar en el extremo opuesto.



En cuanto a la circulación de la fuente gráfica utilizada como base para la realización de esta obra, no resulta un dato menor que el mismo se reprodujese en el libro *Militia Immaculae Conceptionis Mariae Contra Malitiam Originalis Peccati* de Pedro de Alba y Astorga (1602-1667), publicado en el año 1663 en Louvain - Bélgica -. Alba y Astorga fue un prolífico escritor de temas teológicos y uno de los principales defensores de la teoría escotista; había tomado los hábitos franciscanos en Perú y se desempeñó como Procurador General de la Orden en Roma, así como también de Calificador del Santo Oficio.²⁷ El hecho de que en el templo de Cochabamba la orden franciscana utilizase un grabado reproducido en dicho libro evidencia, por un lado, la circulación e ingreso del mismo en el territorio andino con clara presencia en Cuzco y Cochabamba, y por otro lado, existe una actitud fuertemente propagandística por parte de la orden franciscana en defensa del dogma inmaculista, si se piensa que otra de las producciones de este autor había sido cuestionada por la Inquisición al

considerarla injuriosa hacia la orden dominica que era profesamente maculista²⁸ (un año antes de la fecha de publicación de *Militia*, un tratado de la Virgen escrito por el mismo autor, llamado *Sol Veritatis* ...²⁹, fue censurado por los inquisidores de Lima mediante la publicación de edictos fechados en el año 1662³⁰ y se ordenó su expurgo).



La Inmaculada y los Habsburgos españoles, escuela cuzqueña, anónimo, siglo XVIII, Iglesia de San Francisco de Cochabamba. (Confesionarios)

En cuanto a la autoría del grabado, Quirin Boel el Joven (Amberes, 1620 - Bruselas, 1668)³¹, firma su trabajo en el ángulo inferior derecho con la inscripción *Q. Boel f.*, es decir, *Quirin Boel fecit*. Este artista provenía de una familia de grabadores³² y compartía el nombre tanto con su tío, Quirin Boel el Viejo (1589-1633) - a quien le deba posiblemente su educación artística, más que a su padre Jean (1592-1640) - como con su abuelo. En sus grabados, no sólo se encuentran temas religiosos sino también históricos, mitológicos y escenas familiares.³³

Esta pintura es, así, un ejemplo de lo que se puede llamar iconografía de circulación restringida al interior de una orden, puesto que no sólo es una inflexión o particularización de este 'aspecto' de la Virgen bajo una concepción franciscana sino que únicamente hasta el momento sólo se la ha podido rastrear en ámbitos de esta orden (en la zona andina, en la portería del convento de San Francisco en Cuzco y, en Nueva España, en la iglesia de San Francisco de San Miguel de Allende)³⁴ y, de hecho, el *Militia* el portador de la fuente gráfica, se lo puede encontrar en el monasterio franciscano de Tarata, cercano a Cochabamba, y en Cuzco, en la biblioteca universitaria de San Antonio Abad.



La Inmaculada y los Habsburgos españoles, Paul Pontius sobre dibujo de Rubens, c1632.



La Inmaculada y la Jerusalén Celeste, escuela cuzqueña, anónimo, siglo XVIII, Iglesia de San Francisco de Cochabamba. (Confesionarios)

La obra esta datada como perteneciente al siglo XVIII; no obstante, teniendo en cuenta la fuente gráfica unida al libro *Militia* ahora sabemos que esta iconografía estuvo a disposición de la orden y de los artistas a partir de 1663. El estilo de este grabado de Boel se hallaría dentro de un barroco

moderado, y la pauta la da, por un lado, el rompimiento en gloria que rodea a la Virgen que organiza estructuralmente la escena dándole unicidad y, por otra parte, el manejo del claroscuro. Su pensada técnica de líneas, donde sus sombreados a base de una gran variedad de tipos de líneas (rectas, curvas, en cruz, paralelas, radiales) y punteado generan ricas variaciones tonales, se combinan



Frontispicio del libro de la *Mística ciudad de Dios* de María Jesús de Agreda, Madrid, 1701.

delicadamente evitando así fuertes contrastes. Posiblemente, Boel haya sido influenciado por David Teniers II (1610-1690) al grabar para este artista o siguiéndolo³⁵, que también maneja esta misma riqueza tonal en su pintura.

Por último, se puede concluir en que el acceso a la fuente gráfica permite no sólo corroborar la influencia de una escuela de pintura como la flamenca sino también avanzar en el conocimiento de aspectos estilísticos y dar más elementos para la datación. De esta serie hasta el momento se pueden ya identificar tres fuentes gráficas: la de la obra aquí trabajada; la de *La Inmaculada y los Habsburgos españoles* que es tomada de una obra de Paul Pontius sobre dibujo de Rubens - c1632 -;³⁶ y *La Inmaculada y la Jerusalén Celeste* que deriva del frontispicio del libro de la *Mística ciudad de Dios* de María Jesús de Agreda - Madrid, 1701 -. Además, contando con este recurso invaluable es posible el acercarse, en este caso, a la comprensión del modo en que esta iconografía, inherente a un dogma ardientemente defendido tanto desde lo literario como desde la imagen por la orden franciscana, circuló por el territorio andino bajo el interés difusor de su postura inmaculista.



El Triunfo de la Orden Franciscana, escuela cuzqueña, anónimo, siglo XVIII, Iglesia de San Francisco de Cochabamba. (Presbiterio, Epístola)

¹ TRENS, M. *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid, Plus Ultra, 1946. p. 184.

² Esta obra fue atribuida por Gisbert como del círculo de Leonardo Flores, atribución que se podría hacer extensiva a toda la serie. Ver Fig 105 en: MESA, J. y GISBERT, T. *Holguín y la pintura virreinal en Bolivia*. La Paz, Empresa Editora Urquiza Ltda., 1977.

³ Estas dos obras se encontraban antes en la Capilla de la Tercera Orden, a la que estaba vedado el ingreso para el relevamiento y la investigación. Cfr. MESA, J. y GISBERT, T. *Holguín ... Op. Cit.* p.64.

⁴ Si bien la fiesta de la Concepción de María se retrotrae al siglo VIII (en vinculación con la concepción de Santa Ana), la Inmaculada Concepción recién se comienza a mencionar a partir del siglo XV. Cfr. TRENS, M. *Op. Cit.* p. 165.

⁵ "... Los temas de las mariologías se dividen en tres grupos: 1°Tipos del Antiguo Testamento. 2° Cuatro símbolos animistas más corrientes: fénix, león, unicornio pelícano (que de la simbología de Cristo pasan a la de la Virgen). 3°F ábulas..." Ibid. p. 152

⁶ Como *La Biblia pauperum* (del siglo XIV), el *Speculum humanæ salvationis* (de origen dominicano; Estrasburgo, c1324), las *Concordantiæ caritatis* del Abad Ulrico (Lilienfeld, mediados del siglo XIV), o el *Defensorium inviolatæ virginitatis Mariæ* del dominicano Francisco de Retz (c1400), entre otras. Ibid. p. 150-152.

⁷ En estas primeras representaciones, entre los símbolos más utilizados se encuentran: el sol (*Electra ut sol*), la luna (*Pulchra ut luna*), la puerta murada (*Puerta cœli*), el cordero, el rosal (*Plantatio rosæ*), el pozo (*Puteus axquarum*), el árbol (como árbol de la Vida, Ciprés, Palmera, o Cedro del Líbano, *Cedrus exaltata*), la estrella de mar (*Stella Maris*), el olivo (*Oliva speciosa*), la fortaleza, el espejo sin mácula (*Speculum sine macula*), la fuente (*Fons ortorum*) y la ciudad de Dios (*Civitas Dei*).

⁸ Ibid. p. 154. Siguiendo la tradición, es al pintor valenciano Juan de Juanes a quien se atribuye la representación apologética de la Virgen sin mancha del siglo XVI, quien habría trasladado a su obra la visión de la Santísima Virgen del devoto padre jesuita Martín Alberto. Visión que tuvo "al pie de un naranjo en el huerto del Colegio de San Pablo, fundado por los discípulos de San Ignacio en 1552". Ibid. p. 154. De principio del siglo XVI, es la también emblemática representación de Giuseppe Cesari, Caballero de Arpino, que se encuentra en la Academia de San Fernando de Madrid, donde el artista muestra algunos de los símbolos marianos sumidos en el realismo del paisaje que se encuentra al pie de la representación; en esta obra se incorporan además otros símbolos marianos como el vellón de Gedeón, la zarza ardiendo sin consumirse, el dragón de la mujer apocalíptica y el manzano emergiendo del huerto cerrado. Ibid. p. 158.

⁹ Ibid. p. 149

¹⁰ "...En plenos siglos XVIII y XIX, el grabado popular mantendrá la letanía gráfica, que para los fieles tiene tanta dificultades de interpretación como la letanía laurentina que rezan todos los días...". Ibid. p.162.

¹¹ En este sentido, puede mencionarse la obra realizada por Pacheco (siglo XVI), que se encuentra en la Catedral de Sevilla, y representa una Inmaculada Triunfante sobre el mal, que en el último ataque está siendo auxiliada por ángeles - situados a sus pies - blandiendo escudos. Ibid. p. 167.

¹² SCHENONE, H. *Santa María*. Bs As, UCA, 2008. p. 9.

¹³ Cfr. SERRANO ESTRELLA, F. "La Inmaculada Concepción a través del patrimonio de franciscanos y dominicos en el Reino de Jaén", en *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte*, Actas del Simposium (II) 1/4-IX-2005. Colección del Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, N° 22. Madrid, Ediciones Escorialenses. 2005. p. 1070.

¹⁴ Ibid. p. 1066.

¹⁵ Cfr. TRENS, M. *Op. Cit.* p. 182.

¹⁶ Apocalipsis 12, 14.

¹⁷ El olivo es frecuente en las representaciones de la Inmaculada Concepción, tomando las connotaciones otorgadas por el texto bíblico, en el cual se lo toma como emblema de la paz, del esplendor y de la prosperidad: Gen. 8, 11; Jer. 11, 16; Os. 14, 6; Sal. 52, 8. Cfr. *Biblia de Estudio Dios Habla Hoy*. Sociedades Bíblicas Unidas, 1994. "...se la asocia a la planta de olivo, figura de la inmortalidad, de la paz y de la abundancia. El aceite que se extrae de sus frutos no sólo alimenta las lámparas sino que se usaba como medicina que curaba las heridas; y como crisma sirve para las unciones sacramentales y en la coronación de los reyes (*oliva speciosa*)..." SCHENONE, H. *Op. Cit.* 2008. p. 30.

¹⁸ TRENS, M. *Op. Cit.* p. 184

¹⁹ Los 'cuatro seres vivientes' son quienes contemplan la visión del Trono - símbolo del poder absoluto - que antecede el resto de los sucesos del final de los tiempos en el relato apocalíptico de San Juan (Ap. 4, 6-8). Esta visión de la gloria majestuosa de Dios es parangonada aquí con la figura de María que se la presenta en actitud combatiente y victoriosa sobre el poder del maligno.

²⁰ Cfr. SCHENONE, H. *Op. Cit.* 2008. p. 95.

²¹ La estrella es uno de los emblemas astrales con los que se vincula a la Virgen en las letanías; María es tanto la Estrella Matutina (*Stella matutina in medio nebulae*), como la Estrella de Mar (*Stella Maris*). Con. TRENS, M. *Op. cit.* 164. Por otra parte, basado en el texto apocalíptico, San Bernardo, en el *Sermo Dominica intra octavam Assumptionis* vincula las doce estrellas como símbolo de las prerrogativas de María y los exégetas constataron la coincidencia de estas con los doce gozos marianos; según S. Tracton esta oración fue muy popular en la orden franciscana. Cfr. STRATTON, S. "La Inmaculada Concepción en el arte español", en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Tomo 1. 1988. p. 99.

²² El 'dragón volante', según Isidoro de Sevilla ahogaba con la cola a sus víctimas. Conf. TRENS, M. *Op. Cit.* p. 176.

²³ Cfr. Ap. 12: 1. *Biblia de Estudio Dios Habla Hoy*. *Op. Cit.*

²⁴ SCHENONE, H. *Op. Cit.* 2008. pp. 95-96.

²⁵ Ibid. p. 96

²⁶ Ibid. p. 95

²⁷ Cfr. *Enciclopedia Católica*. En línea [consulta: julio de 2012]: <[http://ec.aciprensa.com /i/inmaconcepcion.htm](http://ec.aciprensa.com/i/inmaconcepcion.htm)>

²⁸ Cfr. GUIBOVICH PEREZ, P. *Censura, libros e Inquisición en el Perú colonial, 1570-1754*, Catálogo del Consejo Superior de Investigaciones Científicas N° 428. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2003. pp. 83 y 385.

²⁹ *Sol Veritatis cum ventilabro seraphico pro candido Aurora María in suo conceptionis ortu sancta*, publicado en Madrid por Pedro de Val, 1660.

³⁰ Ver el detalle de los mismos en GUIBOVICH PEREZ, P. *Op. Cit.* p. 385.

³¹ Cfr. THIEME-BECKER, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. Leipzig, 1910. vol. 4, p. 29; LEBEER L. *Coryn (Quiryn) Bœl*, en *Le Siècle de Rubens*, catalogue d'exposition. Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1965. p. 324-325; BENEZIT E., *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*. París, Librairie Gründ, 1976. Tomo I. p. 130; STRUTT, J. *A biographical dictionary of engravers*. Vol. I. London, Robert Faulder, 1785. pp. 111-112

³² VAN LERIUS, Th. *Biographies d'artistes anversois*. Amberes, Génard, 1880. pp. 71-85 y 92-106.

³³ VAN LERIUS, Th. *Op. cit.*, p. 103.

³⁴ SCHENONE, H. *Santa María*. *Op. Cit.* 2008. p. 96.

³⁵ El vínculo con Teniers II no fue sólo laboral sino también de índole personal, pues, este artista fue padrino de bautismo en 1656 de su primera hija, Jeanne-Marie. VAN LERIUS, Th. *Op. cit.*, p. 92-106.

³⁶ SCHENONE, H. *Santa María*. *Op. cit.* 2008. p. 104.