

# La Inmaculada Concepción de Eguino y su relación con el grabado

(The Immaculate Conception at Eguino and its relation with engravings)

Saenz Pascual, Raquel

Honduras, 5 - 12º

01009 Vitoria-Gasteiz

BIBLID [1137-4403 (2000), 19; 621-628]

---

*Esta comunicación se refiere a la pintura de la Inmaculada Concepción conservada en Eguino. En ella se muestra la evolución iconográfica del tema de la Inmaculada hasta el S. XVII y la importancia fundamental de los grabados de fines del S. XVI durante el S. XVII. Igualmente hemos querido mostrar la dependencia que tiene la pintura de Eguino respecto a un grabado de Raphael Sadeler, que llega incluso a anular la personalidad estilística del pintor, y la enorme difusión que tuvo el modelo, citando los ejemplos de Torreña, la Inmaculada de la Catedral de Córdoba y un grabado coloreado del S. XVIII.*

*Palabras Clave: Grabado. Inmaculada Concepción. San Esteban de Eguino. Alava.*

*Komunikazio honek Eginon aurkitzen den Andre Maria Sortzez Garbiaren margoaz dihardu. Sortzez Garbiaren gaiak XVII. mendera arte izan zuen bilakaera ikonografikoa aurkezten du lan honek, XVI. mendearen amaierako grabatuek XVII. ean izan zuten funtsezko garrantzia azpimarratuz. Era berean, Eginoko margoak Raphael Sadeler-en grabatu bati jarraitzen diola agertu nahi izan dugu -halako eran non margolariaren nortasun artistikoa ezabaturik geratzen den-, bai eta eredu horrek izan zuen zabalkunde izugarria ere, horren adibide batzuk emanez, hala nola Torreña, Córdoba Katedraleko Sortzez Garbia eta XVIII. mendeko grabatu koloretatu bat.*

*Giltz-Hitzak: Grabatua. Andre Maria Sortzes Garbia. Eginoko San Esteban. Araba.*

*Ce communiqué se réfère à la peinture de l'Immaculée Conception conservée à Eguino. Elle montre l'évolution iconographique du thème de l'Immaculée jusqu'au XVIIe siècle et l'importance fondamentale des gravures de la fin du XVIe siècle et du XVIIe siècle. Nous avons voulu montrer également la dépendance de la peinture de Eguino par rapport à une gravure de Raphael Sadeler, qui arrive même à annuler la personnalité stylistique du peintre, et l'énorme diffusion du modèle, en citant les exemples de Torreña, de l'Immaculée de la Cathédrale de Cordoue et d'une gravure coloriée du XVIIIe siècle.*

*Mots Clés: Gravures. Immaculée Conception. San Esteban de Eguino. Alava.*



1. Inmaculada Concepción de Eguino (Álava)

En la parroquia de San Esteban de Eguino se conserva un lienzo que representa a la Inmaculada Concepción. Sus medidas son 143,5 x 88,5 cm. En el centro de la composición aparece la Virgen con mirada dulce y manos juntas, en oración. A su alrededor se ha dispuesto un halo de luz y más allá los símbolos de las Letanias Lauretanas entre nubes. Es una pintura fechable en el primer cuarto del S. XVII<sup>1</sup>.

La Inmaculada Concepción es uno de los principales temas iconográficos que nos vamos a encontrar en la pintura peninsular del S. XVII, aunque el dogma como tal no fue proclamado hasta 1854<sup>2</sup>. No es un tema novedoso, si bien es en el Barroco cuando va a alcanzar su máximo apogeo y una iconografía característica, resultado de una evolución de temas que llega desde la Edad Media. En el arte medieval el concepto se expresaba a través de iconografías tales como el Abrazo ante la Puerta Dorada o el Árbol de Jessé entre otros motivos. En el entorno de 1500 surge una iconografía basada en pasajes del Antiguo Testamento, como el Cantar de los Cantares, es la Virgen *Tota pulchra* (Cnt. 4, 7). En ella aparece la Virgen de pie y orante rodeada por símbolos de su prefiguración acompañados de sus inscripciones identificatorias y coronada la composición

con la figura de Dios Padre bendiciendo y con la filacteria que dice "*tota pulchra es amica mea et macula non est in te*". Entre los atributos que la rodean encontramos la Puerta del Cielo, el *hortus conclusus*, el sol, la luna, la estrella del mar, la Ciudad de Dios, el cedro, los lirios, las rosas sin espinas, el espejo, entre otros.

De esta iconografía encontramos numerosos ejemplos. Entre ellos podemos destacar un grabado de 1503, realizado en París, aunque quizás es más conocida la reproducción que reali-

1. Esta pintura la recoge PORTILLA, M. J., *La Llanada Alavesa Oriental y Valles de Barrundia, Arana y Laminoria*, tomo V del *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria*, Vitoria, 1982, págs. 419-420. La fecha entre fines del S. XVI y principios del S. XVII, la describe y la identifica con una pintura que se hallaba en 1895 en la capilla de los Ruiz de Eguino. Esta información de 1895 aparece en el inventario de bienes del 12 de agosto de ese año, A.D.V., Eguino, nº 5, Libro de Fábrica (1786-1907), fol. 193 r.

2. Aunque no fue declarado dogma hasta el S. XIX, la idea tuvo partidarios incluso desde el S. XI. En 1476 el Papa Sixto IV, franciscano, introdujo un Oficio para la Fiesta de la Inmaculada Concepción compuesto por Leonardo Nogarolo, aprobando otro más en 1480. Además, en dos bulas de 1482 y 1483 terció en las disputas mantenidas entre immaculistas y maculistas (LEVI D'ANCONA, M., *The Iconography of the Immaculate Conception in the Middle Ages and Early Renaissance*, New York, 1957, pág. 3 y RINGBOM, S., "*Maria in Sole and the Virgin of the Rosary*", en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXV, 3-4, (1962), pág. 326). Los Dominicos sostenían la *sanctificatio in utero* o que no estuvo exenta del pecado original, sino absuelta, mientras que los franciscanos sostuvieron que estuvo exenta y celebraron su fiesta oficialmente desde el concilio de la orden celebrado en Pisa en 1263 (STRATTON, S. L., *The Immaculate Conception in Spanish Art*, New York 1994, pág. 3). A la defensa de la Inmaculada Concepción por parte de los franciscanos se unieron también los jesuitas (fundada la Compañía en 1540) contribuyendo en gran manera a la difusión de su iconografía. En 1546 el Concilio de Trento se declara a favor de la exención de pecado de la Virgen, sin embargo no fue declarado dogma (DELENDIA, O., "L'Art au service du dogme. Contribution de l'Ecole Sévillaine et de Zurbarán à l'iconographie de l'Immaculée Conception", en *Gazette des Beaux-Arts*, CXI, (1988), págs. 239-248, esp. 239-240).

zó del mismo Thielman Kerver en París en 1505, y que es copiada con pequeñas variaciones en años posteriores<sup>3</sup>. Mâle menciona además ejemplos en vidriera y escultura del primer cuarto del S. XV, añadiendo que tras esa fecha la reproducción de este tema se multiplica<sup>4</sup>. En lo que se refiere a la pintura, podríamos citar dos obras cercanas a Álava: una tabla del retablo mayor de San Saturnino de Artajona (Navarra), de h. 1500, con gran parecido al modelo de Kerver, y otra del retablo de la Inmaculada Concepción de Muro de Aguas en Cameros (La Rioja), 1530-1540<sup>5</sup>.

Hay otro tipo iconográfico en el S. XVI que hace referencia a la Inmaculada Concepción, es la *Mulier Amicta Sole*. Se trata de la representación de la Virgen coronada de estrellas, rodeada por los rayos del sol y sobre el creciente de luna. Es una iconografía tomada del texto del Apocalipsis 12:1. Debemos tener en cuenta que esta iconografía también es empleada en las representaciones de la Asunción de María de fines del S. XV y S. XVI, en las de la Virgen de la Humildad desde el S. XIV y en la Virgen del Rosario. También existen grabados de este tema fechables en torno a 1500, como el de las «Heures à l'usage de Rouen», de Antoine Vérard<sup>6</sup>, donde la Virgen aparece con el Niño en brazos.

Ambos tipos iconográficos se unen para formar otro que es el que encontramos en la pintura de Eguino: la Virgen como *Mulier Amicta Sole* pero rodeada de los símbolos o atributos. Por supuesto pueden encontrarse variantes, así vemos, por ejemplo, la pintura que realizó Juan de Juanes para la Casa Profesa de la Compañía de Jesús en Valencia<sup>7</sup>, donde se ha incluido la Santísima Trinidad en la parte superior del cuadro coronando a la Virgen o la que también se le atribuye de la iglesia parroquial de Sot de Ferrer en Castellón, donde la Virgen aparece flanqueada por San Joaquín y Santa Ana, y a los símbolos, dispuestos en la parte superior de la pintura, les acompañan las filacterias identificatorias, concluyéndose el conjunto con la representación de Dios Padre en la parte superior, lo que no ocurre en Eguino. En Álava contamos con una pintura de este tipo, la tabla de la Inmaculada del retablo de Subijana de Morillas (1564-1571), en la que la Trinidad corona a la Virgen<sup>8</sup>. Esta iconografía in-

---

3. M. TRENS, *Iconografía de la Virgen en el Arte Español*, Madrid, 1946, pág. 152 y S. STRATTON, *Idem*, pág. 39. Entre las imágenes de esta iconografía posteriores a 1505, Stratton cita el grabado de 1513 en el libro de Josse Clichetove, la nueva versión de Kerver de 1519 en el *Breviarium Romanum* y ya a fines del S. XVI cita la del Libro de Horas del impresor Simon Vostre y el grabado de la portada del Libro de Consells de Jaime Roig de 1561. Por su parte, Trens menciona los grabados impresos en Zaragoza en 1531 y 1534. Knipping considera que esta tipología probablemente se originó en los Países Bajos, incluye la ilustración de la Inmaculada Concepción de la Col. Van der Linden, Amberes (J. B. KNIPPING, *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands. Heaven on Earth*, Leiden, 1974, vol. II, pág. 399).

4. E. MÂLE, *L'Art Religieux de la Fin de Moyen Age en France*, París, 1908. Entre las obras que cita destacan la Vidriera de Villy-le-Maréchal de 1510, la escultura de la capilla de la iglesia de Gisors, de 1513, la vidriera de Saint-Alpin, en Châlons-sur-Marne en 1521, y la de Saint Florentine (Yonne) de 1525.

5. El retablo fue encargado por D. Juan Martínez, clérigo y beneficiado en las iglesias de Muros y Entrambas Aguas. La mazonería se fecha en 1549.

6. Este grabado, entre otros, lo cita O. DELENDÁ, *Idem*, p. 241.

7. Esta pintura de la Inmaculada, según la tradición, fue la plasmación que Juanes llevó a cabo de la visión que su director espiritual, el padre jesuita Martín Alberro, había tenido. A este respecto, TRENS, *Idem*, pág. 154. Este autor señala también que esta tipología inmaculista se atribuyó a una creación de la religiosa valenciana Sor Isabel de Villena, aunque él sostiene que tanto la visión de Alberro como la de Sor Isabel pueden ser indicios de que esta representación tenga origen español anterior e independiente a ambos (pág. 156).

8. En la tabla de Subijana la Virgen aparece rodeada de sus atributos, y en la zona donde se ha representado la Trinidad aparece la filacteria con la inscripción "Tota pulchra...". En el mismo retablo se encuentra la tabla de la Asunción en que la Virgen, también sobre creciente lunar, es coronada por los ángeles y la de la Coronación de la Virgen por la Trinidad.

maculista fue difundida también por los grabados a lo largo del S. XVI, pero quizás en mayor grado a fines del siglo. Sobre este punto volveremos más adelante.



2. Grabado de la Inmaculada Concepción, por Raphael Sadeler I.

que se abren para mostrar diversos elementos de la composición, lo mismo que vemos en Eguino. En el grabado, sobre la Virgen, aparece en una de esas aberturas la paloma del Espíritu Santo, no la figura de Dios Padre, no obstante, la inscripción que la acompaña continúa en la línea del Cantar de los Cantares: "*Tota pulchra es amica mea...*". A nuestra izquierda y de arriba abajo hallamos los siguientes símbolos: el sol, la escalera de Jacob, el espejo, el pozo, la torre, el vellón de Gedeón, la palmera, y el *hortus conclusus*. A nuestra derecha la luna, la *Porta Coeli*, la estrella, la fuente, el templo, la *Porta Clausa*, y en la tierra el rosal, el cedro, el lirio, el olivo, entre otros símbolos. Bajo la serpiente se ha dispuesto la "*Civitas Dei*". Todos los símbolos van acompañados de una pequeña inscripción identificatoria, más discreta que las que aparecían en filacterías en los ejemplos citados anteriormente.

Desconocemos hasta qué punto se ha modificado la extensión del lienzo de Eguino, aunque suponemos que el cambio ha sido mínimo en sus laterales, tan sólo apreciamos que

9. Raphael Sadeler I, grabador y pintor, nacido en Amberes en 1560 ó 1561. Pertenece a una familia notable de grabadores, su hermano fue Jan Sadeler I. En 1582 era miembro de la "gilde" de Amberes, entre 1591 y 94 estuvo en Munich, en 1597 en Venecia, y en 1604 se sabe que fue llamado por Maximiliano de Bavaria, de regreso a Munich con una pensión de 105 florines. Se piensa que murió en Munich en 1628 o en 1632. Se le atribuye una pintura de la Visitación en el Museo Breslau. E. BENEZIT, *Dictionnaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs*, tomo IX, Gründ, Paris, 1976.

10. Este grabado se reproduce en HOLLSTEIN, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1700*, vol. XXII, p. 195, nº 75 y se comenta en vol. XXI, pág. 230. Las dimensiones del grabado de 1605 son 25,9 x 17,3 cm., mientras que las de la copia son 13,8 x 9,3 cm.

Volviendo a la pintura que nos interesa, resulta evidente que la Inmaculada de Eguino no es una obra que pertenezca al pleno Barroco, sino que debemos considerarla más bien de transición, dado que aún conserva rasgos propios del manierismo. No es de excepcional calidad técnica, pero muestra algunos detalles muy notables, como la ejecución de las manos de la Virgen, o bien el plegado de los ropajes, en especial el manto, donde están muy bien aplicadas las luces y sombras, creando un interesante efecto táctil. Sin embargo, esa distribución del plegado y la aplicación de las sombras no es original del pintor: sigue fielmente, incluso en estos detalles estilísticos, al modelo del que se ha servido, un grabado de Rafael Sadeler I fechado en 1605, Monachij<sup>9</sup>. De este grabado también hay una copia invertida de dimensiones más reducidas<sup>10</sup>.

La Inmaculada de Sadeler muestra a la Virgen orante, coronada de estrellas y sobre el creciente lunar, que a la vez, está sobre una serpiente. Además de la aureola de luz entorno a su cabeza, la Virgen tiene a su alrededor un óvalo de luz. El límite de éste parecen formarlo unas espesas nubes

a nuestra derecha la puerta está cortada<sup>11</sup>. Es muy posible que desde su origen no presentase la paloma del Espíritu Santo, siendo ésta la diferencia de mayor importancia respecto al grabado junto al hecho de que la Virgen se ha dispuesto de forma invertida. Hay otras, como la ausencia de la serpiente que simboliza al demonio, y la disposición de algunos de los símbolos, que han variado de lugar, disponiéndose algunos en la parte del paisaje y otros al otro lado de la Virgen<sup>12</sup>. La semejanza por lo demás es total, se han copiado los pliegues e incluso la prenda de tono claro que lleva la Virgen sobre el cuello del vestido, el diseño de la ventana, de la puerta del Cielo, o del templo.

Una pintura que se ha basado en este mismo grabado, pero siguiéndolo aún más fielmente, es la que, procedente de la parroquia de Torremuña (La Rioja), se conserva en el Museo Diocesano de Calahorra. Se considera pintura de escuela sevillana y se fecha c.1600. Estilísticamente resulta evidente que no son obras surgidas de la misma mano, quizás podamos apreciar una mayor corpulencia en la Inmaculada de la localidad riojana, y unos tonos más tornasolados. Es interesante ver como las nubes un tanto “agrestes” que veíamos en el grabado, suavizan ahora sus contornos, se uniformizan llegando a un borde ondulado, pero, a la vez, se vuelven más oscuras, casi negras, siendo este rasgo más acusado en la pintura. Como en el caso de Eguino hay que destacar la posición invertida de la figura protagonista así como la ausencia de la paloma del Espíritu Santo. En Torremuña aparece la serpiente, que en vez de salir de ella un río como en el grabado –referencia apocalíptica (Ap. 12, 15)–, sostiene en su boca un fruto, en clara alusión al Pecado Original de Adán y Eva. Además el creciente lunar está con las puntas hacia abajo<sup>13</sup>. En esta pintura también hay una modificación de la posición de los símbolos respecto a los que vemos en el grabado, pero se ha conservado un mayor número de ellos.



3. Inmaculada Concepción de Torremuña (Museo Diocesano de Calahorra, La Rioja).

11. Debemos tener en cuenta, además, que sería necesaria una limpieza. El lienzo presenta pequeños desperfectos, en especial en la parte inferior.

12. Los símbolos que podemos apreciar en la pintura de Eguino son a nuestra izquierda y de arriba a abajo: el sol (*electa ut sol*, Cnt. 6, 9), la estrella (*Stella maris*), la puerta del Cielo, la palmera, la Torre de David (*Turris David*, Cnt. 4, 4), el lirio blanco o de los valles (Cnt. 2, 1), el pozo (Cnt. 4, 12 y 15), *el hortus conclusus* (Cnt. 4, 12), la flor del campo (Cnt. 2, 1), la fuente (Cnt. 4, 12 y 15). A nuestra derecha encontramos la luna (*pulchra ut luna*, Cnt. 6, 9), la escalera (*Scala Coeli*), la puerta (*Porta Clausa*, Cnt. 19, 9)), el ciprés, el olivo (*Oliva speciosa*), el templo (*Templum Dei*). Bajo la Virgen, la *Civitas Dei*. A pesar de que la flor del campo se ha representado igual que en el grabado, al no ponerse la serpiente bajo el creciente lunar, ésta no arroja el agua sobre la flor.

13. Desconocemos si en esta pintura han podido tener influencia las palabras de Pacheco en el *Arte de la Pintura*, quien recogía la opinión del padre Luis del Alcázar, al decir que pese a que los pintores representaban la luna con las puntas hacia arriba, éstas debían ir hacia abajo, estando la mujer no sobre el cóncavo sino sobre el convexo (PACHECO, F., *Arte de la Pintura*, edic. Madrid, 1990, pág. 577). Sobre este tema véase también NAVARRETE PRIETO, B., *La Pintura Andaluza del S XVII y sus Fuentes Grabadas*, Madrid, 1998, págs. 56-57.

No son los únicos ejemplos pictóricos que se han inspirado en este grabado. A veces hallamos que sólo se ha tomado una parte del mismo, como en una Inmaculada de la catedral de Córdoba. En este caso sólo se ha copiado la figura de la Virgen, prescindiéndose de los símbolos marianos entre las nubes. La cabeza se gira al lado contrario respecto al grabado de 1605, no así su cuerpo. Es fácil de reconocer su modelo por la posición de sus manos, con el meñique un tanto separado, y los plegados de su túnica y manto, que copian fielmente el original: la manera en que caen sobre sus pies y el creciente lunar, el bucle que forma el manto al recogerlo con su brazo izquierdo, o el plegado de la prenda sobre su cuello. Es una obra de baja calidad estilística que se fecha en los primeros años del siglo XVII<sup>14</sup>.

Hay un grabado coloreado muy popular del S. XVIII conservado en el Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona que resulta ser una copia tardía del grabado de Sadeler. Apreciamos que la posición de la Virgen se halla invertida respecto al original, así como la localización de los símbolos que la flanquean. Aunque difícil de reconocer por su escasa calidad técnica, vemos a encontrar el mismo plegado en las ropas, el diseño de los símbolos similar, la distribución de éstos entre nubes se mantiene igual que en el grabado de Sadeler, es más, aparece el vellón de Gedeón, que había sido eliminado en las pinturas de Eguino y Torreña. Se ha copiado aquí también el detalle de los árboles cortados en los extremos de la composición y la serpiente que aparece bajo el creciente lunar, vomitando el río. Salvo la inscripción que acompaña en la parte superior a la paloma del Espíritu Santo, las demás se han suprimido<sup>15</sup>.

Delenda señala cómo la fórmula de la Inmaculada Concepción que se adaptó finalmente en la pintura sevillana, conjugaba la Mujer Apocalíptica (*Maria in Sole*) y la Sulamita del Cantar de los Cantares<sup>16</sup>. Ese es el tipo del grabado y por tanto, las pinturas de Eguino y Torreña. Además, cita una serie de Inmaculadas sevillanas, que son de gran interés para comparar con la pintura de Eguino, como la de Santa Ana de Triana, obra anónima fechada entre 1550-1560<sup>17</sup>, que lleva el manto con el color rosa fuerte (jazmín) tradicional de la Escuela sevillana, o la Inmaculada firmada y fechada por Cristóbal Gómez en 1589, conservada en el Palacio Arzobispal<sup>18</sup>. Hornedo considera que es necesario llegar a los primeros años del S. XVII para encontrar la pintura de la Inmaculada Concepción como un tema ordinario entre los pintores de Sevilla, siendo escasos los ejemplos anteriores del S. XVI<sup>19</sup>.

Sánchez Cotán, representó en algunas de sus obras a la Inmaculada de esta manera que venimos comentando, como la que conserva el Museo de Granada, que muestra entre

---

14. Sobre esta pintura, M. A. RAYA RAYA, *Catálogo de las Pinturas de la Catedral de Córdoba*. Córdoba, 1988, cat. nº 144, con la ilustración indicando cat. nº 136. La sitúa en la portada de entrada al tesoro, es un óleo sobre lienzo. La Virgen lleva túnica jacinto. La considera como obra "falta de detallismo, soltura y factura", "de los primeros años del 600".

15. Este grabado aparece representado en la fig. 93 del TRENDS, *idem*, pág. 162.

16. O. DELENDA, *Idem*, pág. 242.

17. *Ibidem*, pág. 242. Es la que Fernando de Hornedo la atribuía con dudas a Frutet y Trens a Pedro de Campaña, y aparece flanqueada por los símbolos de las letanías, pero con un fondo de nubes de tono claro, que queda muy lejos de la oscuridad que hay más allá de la Virgen de Eguino

18. O. DELENDA, *Idem*, pág. 242 y E. VALDIVIELSO, *Historia de la Pintura Sevillana*. Sevilla, 1986. Delenda considera que se acerca ya muy de cerca a las del S. XVII. La Virgen es ahora una figura de gran tamaño que ocupa la mayor parte del espacio de la composición, como la que es objeto de nuestro estudio. Aparece rodeada por los símbolos de las letanías entre nubes, pero bastante oscuras, teniendo ya ese efecto un tanto tenebroso, propio de algunas Inmaculadas de principios del S. XVII.

19. P. F. DE HORNEDO, S.I., "La pintura de la Inmaculada en Sevilla (Primera mitad del S. XVII)", en *Miscelánea Comillas*, XX, (1953), págs. 167-198, fig. 3. TRENDS, *idem*, fig. 89.

unas nubes muy oscuras y compactas algunos de los símbolos de las letanías mientras que otros los sitúa en el paisaje que hay a los pies de la Virgen. Hay una Inmaculada en la Venerable Orden Tercera de Madrid, que en principio se atribuyó a Sanchez Cotán, aunque posteriormente se ha revisado y se considera que es obra de escuela toledana del primer tercio del S. XVII que presenta este tipo iconográfico, pero un tanto arcaizante en cuanto que en la parte superior de la composición se ha situado a Dios Padre con el Espíritu Santo<sup>20</sup>.

Iconográficamente uno de los datos más interesantes de estas pinturas es que el color del vestido de la Virgen es rosa o rojo, y el del manto azul. El propio Pacheco, que fue quien en su tratado *Arte de la Pintura* –finalizado en 1638–recomendaba pintar la túnica de la Virgen blanca y el manto azul, utilizó ese tono fuerte en el vestido en pinturas que datan de 1630. A pesar de que la teoría de Pacheco se generalizó posteriormente –como en época de Murillo y Valdés– pintores como Cano<sup>21</sup> y Zurbarán en ocasiones utilizaron el tono rosa o rojo en el vestido de la Inmaculada, también P.P. Rubens lo hizo, como en la Inmaculada del Marqués de Leganés (M. Prado)<sup>22</sup>. En la escuela madrileña del primer tercio del S. XVII, por citar otros ejemplos, encontramos Inmaculadas que llevan túnica de color, como la que Angelo Nardi realizó para el convento de las Bernardas de Alcalá de Henares (1620), que además va acompañada por los signos de las Letanías en el paisaje y también sostenidos por ángeles<sup>23</sup>. Aún más arcaizante, con los símbolos de las Letanías entre nubes, resulta la que realizó O. Borgianni para la predela del retablo mayor del convento de Portaceli, en Valladolid<sup>24</sup>.

Los símbolos de las letanías que acompañan a la Virgen, poco a poco irán haciéndose menos visibles. Si al principio eran acompañados por grandes filacterias identificatorias, posteriormente éstas se irán reduciendo hasta desaparecer, lo que ya ha ocurrido en Eguino. Los propios símbolos, antes en un espacio tan definido, incluso insertos en círculos<sup>25</sup>, ahora parece que se desdibujan entre las nubes, aunque es aún posible verlos entre ellas (como en la Inmaculada de Guereña, Álava y más claros en la Inmaculada con dos Clérigos obra de Zurbarán, 1632, MNAC, Barcelona), pero paulatinamente su número se reduce a los más habituales: las rosas, los lirios y el espejo, por ejemplo. Timmers explicaba este hecho por las directrices de la Contrarreforma, que imponía la representación de temas fáciles de comprender, siendo las Letanías Lauretanas de cierta complejidad<sup>26</sup>. También Knipping es de opinión similar, considera que los maestros barrocos dejaron los símbolos en manos de los ángeles, sugirieron el sol por su brillo alrededor de la Virgen y, gradualmente, para no romper la unidad de la composición, los símbolos fueron reduciéndose y, al final, abandonándose por completo<sup>27</sup>.

20. Archivo Fotográfico, Dpto. Historia del Arte, CSIC, sign. Moreno 488.

21. De A. Cano se conserva en el Museo Diocesano de Vitoria una hermosa Inmaculada fechada h 1650, procedente de la parroquia de Berantevilla (Álava).

22. M. DÍAZ PADRÓN, "Un nuevo Rubens en el Museo del Prado: La Inmaculada del Marqués de Leganés", en AEA, 157, (1967), págs. 1-13.

23. A.E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Borgianni, Cavarozzi y Nardi en España*. Madrid 1964. Sobre la Inmaculada de Nardi considera que "por su complejidad angélica, prelude las Inmaculadas posteriores de la Escuela de Madrid" (pág. 48, lám. 25).

24. *Ibidem*, pág. 46. Lám. 14. Considera que responde iconográficamente a un tipo arcaico que pocos años después repiten Zurbarán y Velázquez.

25. Por ejemplo en la Inmaculada de la Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla, atribuida al Caballero de Arpino, basada, a su vez, en un grabado de Hieronymus Wierix (STRATTON, *Idem*, figs. 43 y 44).

26. J.J.M. TIMMERS, "L'iconographie de l'Immaculée Conception", en *Carmelus*, I, 2, (1954), págs. 278-289, esp. pág. 286.

27. J. B. KNIPPING, *Idem*, vol. II, pág. 399.



4. Inmaculada Concepción de Guereña (Álava).

Dresde)<sup>29</sup>. A estas representaciones de principios del S. XVII se les van añadiendo nuevas figuras, alcanzando las composiciones mayor complejidad, no así los contenidos

Tras estas líneas podemos concluir que la pintura de Eguino es una obra que recoge un tipo iconográfico que tuvo gran auge en el S. XVI, pero que sin embargo, en su estilo, no se puede considerar manierista. Tampoco es plenamente barroca, por lo que se podría considerar un buen ejemplo de la pintura de transición que se realiza en los primeros años del S. XVII. Su autor trabaja con grabados para sus composiciones, es más, en la Inmaculada de Eguino prácticamente copia el grabado, sus aportaciones son mínimas y se limitan a reducir contenido iconográfico respecto al grabado. La cronología de éste, obra de Raphaël Sadeler I fechada en 1605, nos ofrece una data post quem que confirma lo que el estilo ya insinuaba. Por tanto, debemos entender la pintura de Eguino como creación de un artista limitado, que al copiar tan fielmente el grabado, hasta en el plegado, es imposible adscribir a ninguna escuela pictórica concreta. Creemos que la Inmaculada de Eguino es un buen testimonio de cómo en el primer cuarto del S. XVII se están siguiendo modelos anteriores y de cómo el tipo iconográfico barroco de la Inmaculada que termina por imponerse no deja de ser el resultado de una evolución que comienza a principios de S. XVI y de la que Eguino es un paso más. En esta evolución resulta fundamental la influencia y difusión de los grabados de fines del S. XVI, especialmente de origen flamenco, que muestran una mezcla de la iconografía apocalíptica (*Amicta Sole*) con la imagen de la Virgen *Tota Pulchra* del Cantar de los Cantares.

28. Sobre este aspecto, ver STRATTON, Idem, págs. 63-64.

29. STRATTON, Idem, fig. 39. I. B. Vrints Excu, Hi. W. Sculp. M. de Vos invent.