https://doi.org/1022201/iie.18703062e.2025.126.2885

Radii Solis: el inmaculismo de fray Pedro de Alva y Astorga en un grabado de Pieter de Jode II y una pintura de Pedro López Calderón

Radii Solis: The Immaculism of Fray Pedro de Alva y Astorga in an Engraving by Pieter de Jode II and a Painting by Pedro López Calderón

Artículo recibido el 14 de mayo de 2024; devuelto para revisión el 11 de noviembre de 2024; aceptado el 6 de diciembre de 2024, https://doi.org/1022201/iie.18703062e.2025.126.2885.

J. Armando Hernández Soubervielle El Colegio de San Luis, San Luis Potosí, México, armando.hernandez@colsan.edu.mx https://orcid.org/0000-0003-4461-2765

Líneas de investigación Arquitectura y arte de San Luis Potosí, siglos XVII-XIX; espacios de poder en el San Luis Potosí virreinal; movilidad de personas, ideas y objetos.

Lines of research Architecture and art of San Luis Potosí, 17th-19th centuries; spaces of power in viceregal San Luis Potosí; mobility of people, ideas and objects in the 17th and 18th centuries.

Resumen En el presente artículo se analiza la obra del franciscano Pedro de Alva y Astorga, fuerte impulsor de la causa inmaculista en el siglo XVII, y se concentra, de forma particular, en la obra *Radii Solis* y el grabado que la acompaña, pues en ella se encuentra el referente que dio origen a un lienzo de Pedro López Calderón, encontrado en lo que fuera el septentrión novohispano. El artículo enfatiza el diálogo que se puede establecer entre un franciscano reconocido por su defensa a ultranza del mistero de la Inmaculada, las conexiones de éste con un grabador flamenco poco conocido, y un grabado que sintetiza el pensamiento inmaculista del padre De Alva y Astorga y los años de defensa y asedio vividos por él, y cómo esto sirvió de base para una pintura firmada en México en 1731.

Palabras clave Inmaculada Concepción; Pedro de Alva y Astorga; Pedro López Calderón; grabados flamencos; Pieter de Jode; Lovaina; San Luis Potosí.

Abstract This article analyzes the work of the Franciscan Pedro de Alva y Astorga, a strong promoter of the cause of the Immaculate Conception in the 17th century; it focuses on the book *Radii Solis* and the engraving

https://doi.org/1022201/iie.18703062e.2025.126.2885

that accompanies it, since this provided the reference that inspired a canvas by Pedro López Calderón found in what was once northern New Spain. The article examines a dialogue that can be established between a Franciscan recognized for his staunch defense of the mystery of the Immaculate Conception, a little-known flamenco engraver, and an engraving that synthesizes the Immaculist thought of padre De Alva y Astorga. It also recalls the years spent in defense of his ideas and suffering constant harassment, and how this served as the basis for a painting signed in Mexico in 1731.

Keywords Immaculate Conception; Pedro de Alva y Astorga; Pedro López Calderón; Flemish engravers; Pieter de Jode; Leuven; San Luis Potosí.

https://doi.org/1022201/iie.18703062e.2025.126.2885

J. ARMANDO HERNÁNDEZ SOUBERVIELLE
EL COLEGIO DE SAN LUIS, SAN LUIS POTOSÍ, MÉXICO

Radii Solis:

el inmaculismo de fray Pedro de Alva y Astorga en un grabado de Pieter de Jode II y una pintura de Pedro López Calderón

Hace algunos años, cuando visitaba la antigua parroquia de Mexquitic en el municipio homónimo perteneciente al estado de San Luis Potosí, tuve ocasión de apreciar en el muro noreste de su sacristía, por primera vez, una pintura extraordinaria por su complejidad iconográfica y sus dimensiones (fig. 1). El reducido espacio de la sacristía apenas permite al visitante valorar la pieza que tiene frente a sí: ajustada entre los muros, la escasa visibilidad interior y la deficiente iluminación artificial impiden dar cuenta del detalle y de la calidad de dicha pintura. Acaso por eso mismo, y por encontrarse en un sitio reservado a sacerdotes y encargados de la parroquia, es que permanece casi desconocida. No obstante, algunos trabajos han ido dando cuenta de esta obra y nos han acercado, poco a poco, al conocimiento y apreciación de este lienzo.

El primero en dar noticia de esta pintura fue Salvador Gómez Eichelmann, quien en su trabajo de 1991 acerca de la pintura potosina, la refiere como parte del acervo de la parroquia de Mexquitic, al tiempo de asignarle, a partir de su observación, el título de *Alegoría de la Jerusalén celeste y la orden franciscana*; mencionaba, asimismo, que era una pieza de factura anónima.[1] La obra de Eichelmann se convirtió así en punto de partida para las referencias posteriores

1. Salvador Gómez Eichelmann, *Historia de la pintura en San Luis Potosí* (San Luis Potosí: Archivo Histórico del Estado de San Luis Potosí, 1991), t. II, 65-66.

https://doi.org/1022201/iie.18703062e.2025.126.2885

acerca de este lienzo. Unos años después, en 1998, Antonio Rubial daría cuenta de esta pintura en un trabajo publicado en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, titulado "*Civitas Dei et novus orbis*. La Jerusalén celeste en la pintura de Nueva España".[2] El artículo destaca porque es la primera vez que la imagen de la obra es dada a conocer y porque es el primer intento de explicar la iconografía de este "fascinante cuadro" alegórico, como lo señalara el propio autor. Si bien la aproximación es bastante plausible, comete algunas inexactitudes. Así, determina que la imagen central es el "lirio-Jesús" y relaciona la alegoría con el tema hierosolimitano exclusivamente, de forma tal que también le asigna un título, con ligeros cambios respecto del propuesto por Eichelmann, a partir de su interpretación: *Alegoría franciscana de la Jerusalén celeste*, y, al igual que aquél, refiere que se trata de una obra anónima.[3] En este artículo se relaciona también por vez primera la obra con un grabado, particularmente con uno publicado en *L'histoire du Vieux et du Nouveau Testament* (París, 1770),[4] con lo cual, el autor buscaba modelos e influencias procedentes de otras fuentes impresas.

Más de una década después de la publicación de ese artículo, tuve ocasión de retomar este lienzo para su análisis, ahora en un texto publicado en *Archivo Español de Arte*.[5] La diferencia con los anteriores trabajos estribó en que abordé la obra utilizando documentos de fuentes primarias y trabajo en sitio. El trabajo presencial me permitió desentrañar la incógnita de la autoría, al ubicar e identificar la firma en el lienzo y relacionarla con Pedro López Calderón,[6] pintor que estuvo activo en el primer tercio del siglo XVIII y de quien Manuel Toussaint diera cuenta, de forma breve, en su *Pintura colonial en México*.[7] Fuera de eso, poco se sabía de Pedro López Calderón cuando se publicó dicho artículo en 2011; ello, sin embargo, ha ido cambiando, revalorizándose la importancia

2. Antonio Rubial García, "*Civitas Dei et Novus Orbis*. La Jerusalén celeste en la pintura de Nueva España", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XX, núm. 72 (1998): 26, 28-30.

3. Rubial García, "*Civitas Dei*", 26.

4. Rubial García, "*Civitas Dei*", 30.

5. José Armando Hernández Soubervielle, "El celo espiritual y militar de la orden franciscana y la monarquía hispánica en una pintura de la Inmaculada de Pedro López Calderón", *Archivo Español de Arte* 84, núm. 336 (2011): 337-354.

6. Hernández Soubervielle, "El celo espiritual", 341-342.

7. Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990), 150-152.

https://doi.org/1022201/iie.18703062e.2025.126.2885

1. Pedro López Calderón, *El misterio de la Inmaculada Concepción*, México, 1731. Sacristía de la parroquia de San Miguel, Mexquitic de Carmona, San Luis Potosí. Foto del autor.

de éste, un pintor cercano a la orden franciscana y a sus conventos en el norte y en otras latitudes del virreinato,[8] e incluso, allende el Atlántico.[9]

Además de la autoría del lienzo de Mexquitic, en dicho artículo quedó consignado el lugar y la fecha de su hechura: México, 1731.[10] Fue en virtud del trabajo en el Fondo Diocesano del Archivo del Antiguo Obispado de

8. José Ignacio Mayorga, "San Ciriaco y Santa Paula, patronos de Málaga, en un lienzo inédito de Pedro López Calderón", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XLI, núm. 114 (primavera de 2019): 68-111 y Adolfo Martínez Romero, "Noticias sobre tres apostolados pictóricos del primer tercio del siglo XVIII localizados en la ciudad de Durango", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XLI, núm. 115 (otoño de 2019): 245-268.

9. José Ignacio Mayorga Chamorro, "Pedro López Calderón: pintura y devoción en la órbita del tornaviaje", en *Tornaviaje. Tránsito artístico entre los virreinatos americanos y la metrópolis*, eds. Fernando Quiles, Pablo F. Amador y Martha Fernández (Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2020), 471-489.

10. Hernández Soubervielle, "El celo espiritual", 341.

https://doi.org/1022201/iie.18703062e.2025.126.2885

Michoacán que pude determinar que, para 1765, este lienzo se encontraba ya en la cabecera de la sacristía, y que describí como una obra en la que "está descifrado el misterio de la Concepción de Nuestra Señora".[11] A partir de esto dio un giro el abordaje que la historiografía previa había dado al lienzo, pues el tema del inmaculismo se convertiría en el eje rector del análisis iconográfico de mi estudio. El primer cambio significativo se daría en cuanto a la interpretación de la figura central, pasando del "lirio-Jesús" que se había propuesto,[12] a una Virgen sin mácula, tal y como la inscripción del lirio central refiere: *Sine Labe Virgo*.[13] La siguiente aportación de aquel artículo fue desentrañar y caracterizar cada uno de los doce personajes (seis seglares y seis clericales, y dentro de éstos, sus jerarquías) que se encuentran defendiendo la muralla —huerto cerrado—, del Jerusalén Jerusalén celeste, del acecho de los cuatro elementos zodiacales que, desde cada una de las esquinas, flanquean una edificación que se asoció con la virginidad de María y su concepción sin mácula: virgen antes, durante y después del parto, como fray Gil había establecido en sus *Florecillas de San Francisco*,[14] y que aquí es, además, representada mediante una Jerusalén que es al mismo tiempo una alegoría y prefiguración de María como *Hortus conclusus*, y por extensión de la *Civitas Dei*.[15] A lo largo de ese texto planteé la importancia tanto franciscana, como de la monarquía hispánica, en la defensa del misterio de la Inmaculada, la representación de esto en el lienzo y su relación con el convento de Mexquitic, su destino final, en tanto convento-fortaleza en el septentrión novohispano; así como una nueva propuesta de título para la obra: *El misterio de la Inmaculada Concepción*, tal y como había sido consignada en los documentos de archivo.[16] Finalmente y, como lo hiciera Rubial García, me aventuré a posibles modelos e influencias: lo mismo la obra *Exaltación franciscana de la Inmaculada Concepción* (1637), de Basilio de Salazar, que una calcografía contenida en el *Eluzidario de la Reyna de los Ángeles* (Madrid, 1643), de Francisco de Rojas.[17] Con más respuestas que preguntas y resolviendo incógnitas tales como autoría, fecha y lugar de hechura, así como la base iconográfica, en aquel artículo

11. Hernández Soubervielle, "El celo espiritual", 339-341.
12. Rubial García, "*Civitas Dei*", 30.
13. Hernández Soubervielle, "El celo espiritual", 345.
14. Hernández Soubervielle, "El celo espiritual", 344.
15. Hernández Soubervielle, "El celo espiritual", 350.
16. Hernández Soubervielle, "El celo espiritual", 353.
17. Hernández Soubervielle, "El celo espiritual", 352.

https://doi.org/1022201/iie.18703062e.2025.126.2885

desmenucé una obra con un sustento analítico muy sólido y un respaldo documental incontrovertible.

Ahora bien, ¿por qué ha sido importante este recorrido historiográfico en torno a esta pintura? Como mencioné en los primeros párrafos, esta obra, acaso por su ubicación o por lo extraordinario de su extravagancia alegórica, se ha ido develando poco a poco, a cuentagotas, y justo este artículo abonará un elemento más, acaso decisivo, para la comprensión final de este lienzo.

Comenzaré por destacar lo que en su momento planteé como una afirmación que daba el crédito compositivo y alegórico a Pedro López Calderón, esto es, adjudicándole la paternidad de la obra a su inventiva: "es en la aportación alegórica donde radica la gran riqueza de la obra de López Calderón".[18] Una década después de ese último trabajo y, tras 30 años desde que se mencionara por primera vez este lienzo en una publicación, la duda de la influencia compositiva e iconográfica de esta obra se despeja a la luz de una calcografía que acompaña, como no podía ser de otra forma, un libro del que acaso sea el más importante "inmaculista" del siglo XVII, el franciscano Pedro de Alva y Astorga.

Radii solis zeli seraphici coeli veritatis pro Immaculatae Conceptionis Mysterio Virginis Mariae (Lovaina, 1666) es el título del libro del padre De Alva y Astorga que contiene las claves que, si bien intuidas y fuertemente fundadas en mi artículo publicado en *Archivo Español de Arte*, terminarán por explicar la pintura de Mexquitic; más importante aún, en éste encontraremos el grabado (fig. 2) que nos remitirá al autor intelectual de esta alegoría, así como al autor material de lo que se convertiría en la verdadera fuente de inspiración para Pedro López Calderón.

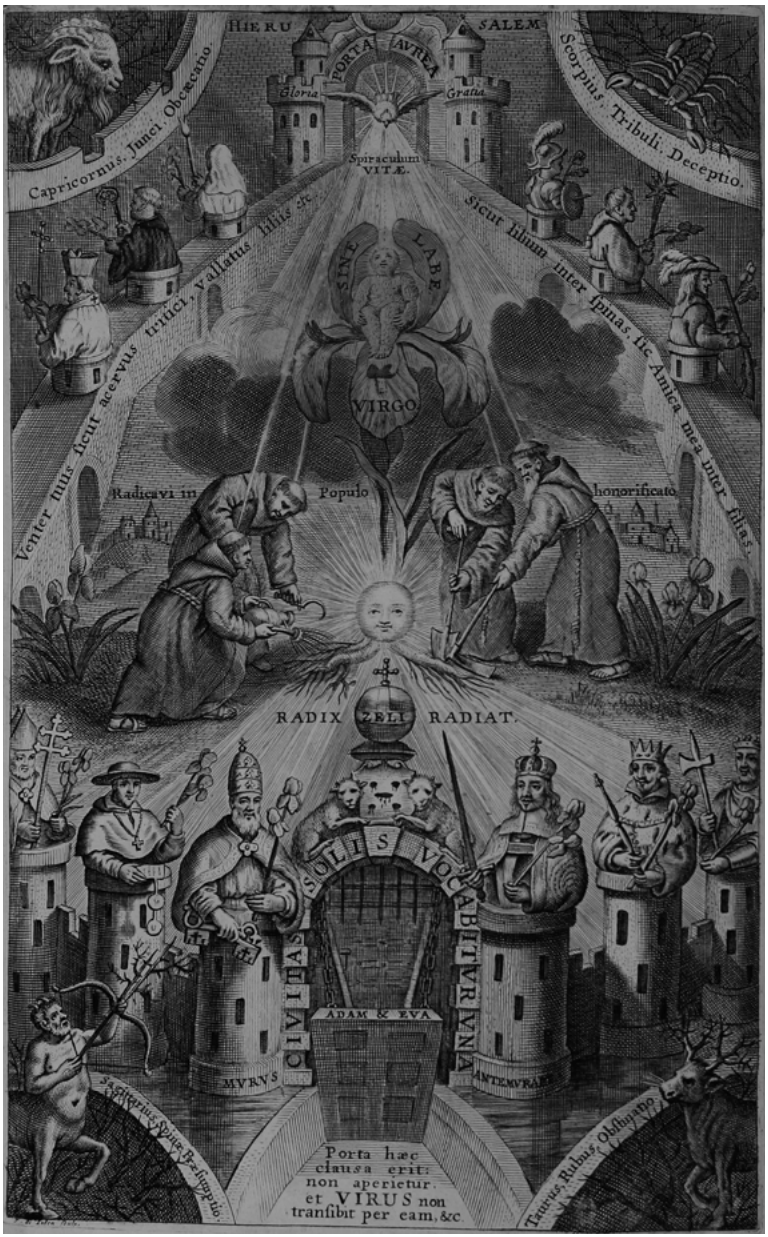
Antes de comenzar con el grabado, sus características e implicaciones en la genealogía del lienzo de Mexquitic, resulta preciso hablar acerca del autor del libro que lo contiene. Resumir la biografía de fray Pedro de Alva y Astorga en apenas unas páginas es, por decir lo menos, injusto; sin embargo, destacaré algunos aspectos fundamentales de su vida, pues ellos se asocian con el libro y, de forma determinante para este trabajo, con el grabado que lo ilustra.

Fray Pedro de Alva y Astorga

Al igual que con el caso del pintor Pedro López Calderón y del grabador —como se verá más adelante— que ocupa la atención de este artículo, de la

18. Hernández Soubervielle, "El celo espiritual", 352.

https://doi.org/1022201/iie.18703062e.2025.126.2885



2. Pieter de Jode II, calcografía para el libro *Radii Solis* de Pedro de Alva y Astorga (Lovaina, 1666). Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México.

https://doi.org/1022201/iie.18703062e.2025.126.2885

vida del padre De Alva y Astorga se tiene poca información, al haberse enfocado los trabajos que se han escrito a evocar, principalmente, su tesón al defender la causa de la Inmaculada, así como su prolífica obra escrita que, por otro lado —y contradictoriamente—, al día de hoy sigue siendo rara y de difícil acceso.[19] No obstante, algunos de los pocos datos biográficos de que disponemos (muchos de los cuales el propio De Alva y Astorga se encargó de diseminar entre sus múltiples publicaciones), permiten conocer que nació entre 1601[20] y 1603,[21] en Carbajales, una villa en la provincia de Zamora, según han determinado algunos autores franciscanos que en la década de los años cincuenta realizaron los estudios más profundos acerca de este autor. A la edad de ocho años se mudó con su familia a Cuzco, Perú, donde cultivaría las letras en el Colegio de San Antón, y de ahí pasaría, a los 19 años, al Colegio de San Martín en Lima, conducido por los religiosos de la Compañía de Jesús. No terminaría sus estudios con estos últimos, sino que se trasladaría a la orden de san Francisco, en donde ingresaría al noviciado de la recientemente fundada Provincia Franciscana de los Doce Apóstoles.[22] Nos interesa resaltar esto último, porque no sólo vestiría el hábito franciscano desde entonces, sino que el número doce sería una constante en su discurso simbólico. Ahí terminaría de formarse, a grado tal de recibir el título de Lector en Artes y en Teología, llegando a regentear la cátedra de Artes en el convento de San Antonio de Chuquisaca —o Charcas— entre 1630 y 1635.[23] Pronto demostró su habilidad y erudición, de lo que se desprende la enorme capacidad administrativa e intelectual que el hermano seráfico manifestó posteriormente,

19. Antonio Eguiluz, "El P. Alva y Astorga y sus escritos inmaculistas. Bosquejo bio-bibliográfico", *Archivo Iberoamericano* 5, núm. 9 (1918): 497.

20. Eguiluz, "El P. Alva y Astorga", 498, 502.

21. Lucien Ceyssens, "Pedro de Alva y Astorga OFM y su imprenta de la Inmaculada de Lovaina (1663-1666)", *Archivo Iberoamericano* 11, núm. (1924): 5.

22. Eguiluz, "El P. Alva y Astorga", 502-504. Durante sus años americanos, el padre De Alva y Astorga fungió como guardián del convento máximo de Jesús en Lima; custodio de la Provincia; comisario provincial y visitador de Panamá y Cartagena; custodio delegado de la Provincia en el Capítulo General de 1645 en Toledo y comisario general de todas las provincias del Perú.

23. Pedro Calvo Marmolejo, "Pedro de Alba y Astorga y el movimiento inmaculista de los siglos XVII y XVIII", en *Los castellanos y leonenses en la empresa de Indias. La iglesia castellano-leonesa en América y Filipinas*, coord. Eufemio Lorenzo Sanz (Castilla: Junta de Castilla y León-Consejería de Culturas y Turismo, 1993), 42.

https://doi.org/1022201/iie.18703062e.2025.126.2885

pero también su genio inquieto, intempestivo e incluso beligerante,[24] lo que le ocasionaría un sinnúmero de problemas a lo largo de su vida.[25]

Ya fuera para defender la causa de beatificación de fray Francisco Solano,[26] o por haber sido comisionado Custodio Delegado de la Provincia para el capítulo general de 1645 en Toledo, el padre De Alva y Astorga viajaría a España. Cumplida su misión y, pasados tres años, volvería a Europa, en esta ocasión para atender la Congregación General de 1648, donde por vez primera defiende la tesis de la Inmaculada Concepción.[27]

Libre de las diligencias que le imponía su Provincia y resuelto a radicar definitivamente en Europa, el padre De Alva y Astorga se dedicó de lleno a la investigación en archivos particulares y conventuales españoles, y entabló amistad con reputados juristas y eruditos, como lo fue don Antonio de León Pinelo, con quien compartía periplo peruano y el interés por la historia. De él, llegó a decir, recibió el acceso a una biblioteca especializada de más de 600 volúmenes dedicados al tema mariano.[28] Prolífico en su faceta como escritor, consagró su evidente vocación literaria a exaltar y defender el misterio de la concepción inmaculada de María.[29] El gran proyecto que planteó fue la *Bibliotheca Virginalis o Mare Magnum B.V.M.*, una suerte de enciclopedia mariana para cuyo cometido había recorrido bibliotecas y archivos tanto en América como en España.[30] Ese trabajo preparatorio lo iba convirtiendo, poco a poco, en uno de los más importantes eruditos en materia de mariología y, particularmente de inmaculismo. Esto le valió ser convocado en 1647 para formar parte de una tarea encargada por el comisario general de la orden franciscana, destinada a elaborar un escrito que llevaría por nombre *Armamentarium seraphicum et regestum universale…*,[31] que

24. Como se verá, no podemos evitar asociar esto con el carácter del grabado mismo.

25. Ceyssens, "Pedro de Alva", 6, 8 y Eguiluz, "El P. Alva y Astorga", 513.

26. Predicador y misionero español que residió en Perú durante 20 años. Se le conoce como el santo taumaturgo del Nuevo Mundo, en virtud de los prodigios que se le atribuyen.

27. Eguiluz, "El P. Alva y Astorga", 511.

28. Eguiluz, "El P. Alva y Astorga", 516.

29. Antonio Eguiluz, "Fr. Pedro de Alva y Astorga, O.F.M., en las controversias inmaculistas. Una existencia ofrenda en holocausto, por el triunfo de la causa inmaculada", *Verdad y Vida*, núm. 12 (año): 247.

30. Eguiluz, "Fr. Pedro", 248 y Eguiluz, "El P. Alva y Astorga", 515.

31. El título completo es: *Armamentarium seraphicum, et regestum universale, tuendo titulo Immaculatae Conceptionis* y estaría compuesto por textos de valor histórico en la causa inmaculista: oficios litúrgicos, privilegios de los reyes de Aragón principalmente, peticiones en favor de la definición del dogma hechas por ciudades, pueblos, universidades, así como los votos y

https://doi.org/1022201/iie.18703062e.2025.126.2885

se imprimiría en Madrid en la Imprenta Real en 1649 (fig. 3). Dicha obra estaría destinada exclusivamente a temas inmaculistas en respuesta a un decreto de la Inquisición romana de 1644, que se oponía al título de Inmaculada a la Concepción de María,[32] que entre otros, afectaba la impresión de textos doctrinales y sermones.[33] Se advierte ya en el título del *Armamentarium*,[34] el talante militar que la defensa del inmaculismo adquiriría con De Alva y Astorga, así como la cercanía entre franciscanos y la monarquía hispánica que, años más tarde, seguiría la receta, repetiría en su *Radii Solis* y el consecuente grabado que lo ilustró.

Entre las primeras obras con carácter histórico que publicó destaca la editada en 1651, en Madrid, bajo el título *Naturae prodigium, gratiae portentum, hoc est, Seraphici P.N. Francisci vita et acta ad Cristi D.N.*,[35] obra que condensaría postulados que ya había pronunciado en el Capítulo General toledano de 1645 y que habían causado inquietud entre los inquisidores. En dicha obra plantearía una fervorosa asociación entre el fundador de la orden seráfica y Cristo, en el cual incurría nuevamente en una serie de exageraciones que fueron tomadas a mal por la Inquisición, ya que incluía un total de 3,000 similitudes y conformidades entre el de Asís y Cristo,[36] algunas de las cuales proponían establecer una nueva Trinidad compuesta por Cristo, María y san Francisco,[37] y comparar Nazareth con Asís. Basta observar el grabado de Juan de Noort que hace las veces de frontispicio de este libro, para entender las proposiciones, pues en ella se funden, en un solo ser seráfico, Cristo y el santo de Asís (fig. 4). Ese mismo

juramentos hechos para defensa del privilegio mariano. Esta obra estaría elaborada por De Alva y Astorga en colaboración con Gaspar de la Fuente, Pedro de Balbás, Juan Gutiérrez y José Maldonado. Véase Calvo, "Pedro de Alba", 46.

32. Eguiluz, "Fr. Pedro", 248 y Eguiluz, "El P. Alva y Astorga", 516. Véase también Massimo Bergonzini, *Il culto mariano e immaculista della monarchia di Spagna* (Porto: Centro de Investigação Transdisciplinar "Cultura, Espaço e Memória" [CITEM], 2015), 75-81. El decreto de la Sagrada Congregación prohibía anteponer el calificativo "Inmaculada" a la Concepción de la Virgen, debiéndose de utilizar al final, es decir, Concepción de María Inmaculada.

33. Fueron los jesuitas los primeros en ser afectados por el decreto, al negárseles la impresión de un sermón dedicado a la Inmaculada Concepción. Véase Daniel Atienza Atienza, "La controversia de la Inmaculada Concepción a través de los impresos de los siglos XVII y XVIII", Biblioteca Histórica, *Documentos de trabajo* U.C.M.; 2016/14:16.

34. Que se puede traducir como *Arsenal seráfico y reinado universal*.

35. Ceyssens, "Pedro de Alva", 6.

36. Eguiluz, "El P. Alva y Astorga", 514.

37. Jaime Lara, "Francis Alive and Aloft: Apocalypticism in the Colonial Andes", *The Americas* 70, núm. 2 (julio de 2013): 152. Resulta muy interesante que estas proposiciones y su influencia llegaran hasta los Andes, tierra de la primera edad del franciscano.

https://doi.org/1022201/iie.18703062e.2025.126.2885

3. Herman Panneels, calcografía para el libro *Armamentarium seraphicum et regestum universale* de Pedro de Alva y Astorga (Madrid: Imprenta Real, 1649). Biblioteca Nacional de España. CC by 4.0.

https://doi.org/1022201/iie.18703062e.2025.126.2885

año de 1651, De Alva y Astorga se fue a residir a Roma con el encargo de reunir y editar un bulario franciscano (*Indiculus bullarii seraphici*), obra de gran envergadura pues se trataba de un inventario de todos los documentos pontificios asociados con su orden,[38] para lo cual afirmó, en el prólogo de su obra *Funiculi Nodi*, haber "revuelto todo el Archivo Vaticano, folio por folio".[39] La estancia en la Ciudad Eterna le permitió un acercamiento más profundo con la materia inmaculista que, por entonces, formaba parte de fuertes discusiones entre dominicos y franciscanos, principalmente. El infatigable trabajo del franciscano permitió que cuatro años después del encargo, el bulario quedara compuesto y listo para la imprenta, pero De Alva y Astorga recibiría un fuerte golpe —el primero de ellos— en 1655. Las exageraciones en las que había incurrido en el *Naturae prodigium*, hicieron que éste se denunciara a la Congregación del Índice por la Inquisición española, de forma tal que fue incluido en el índice de libros prohibidos.[40] Algunos autores destacan este episodio como el parteaguas en la carrera que asumiría el carbajalense en lo sucesivo: al regresar a España ese año, comenzaría una ferviente actividad en pro de la causa de la Inmaculada Concepción,[41] lejos de la posición maculista de personajes influyentes en Roma y de la Inquisición,[42] que hasta ese momento había sido su más grande detractora.

No se puede entender la actividad de De Alva y Astorga sin su primera gran obra inmaculista: *Sol veritatis cum ventilabro seraphico, pro candida aurora Maria in suo Conceptionis ortu sancta, pura, Inmaculata*, publicada no sin esfuerzos significativos tanto económicos como tipográficos, en Madrid en 1660 (fig. 5). Este libro buscaba resolver el tema inmaculista desde la vía teológica y no diplomática, como hasta ese momento la monarquía hispánica había empleado como estrategia.[43] Para ello, recopiló los textos aducidos por los autores inmaculistas, los analizó y presentó en forma de resumen y disquisiciones. Sin embargo, el cúmulo de información, las críticas vertidas en el escrito, y el alcance que había tomado su análisis, no pasaron por alto ni para la oposición maculista ni para los defensores de la propia causa, como lo fue la Junta de la Concepción,[44]

38. Ceyssens, "Pedro de Alva", 5.
39. Eguiluz, "El P. Alva y Astorga", 520.
40. Eguiluz, "El P. Alva y Astorga", 514.
41. Ceyssens, "Pedro de Alva", 7.
42. Eguiluz, "El P. Alva y Astorga", 525. Entre ellos el Maestro del Sacro Palacio, el presidente de la Inquisición y varios cardenales.
43. Véase el libro de Bergonzini, *Il culto*.
44. La Junta se había establecido por Real Decreto de Felipe IV el 21 de abril de 1652, con la

https://doi.org/1022201/iie.18703062e.2025.126.2885

4. Juan de Noort, calcografía para el libro *Naturae prodigium* de Pedro de Alva y Astorga (Madrid: s.i., 1651). Fondo de la Biblioteca Nacional de España. CC by 4.0.

https://doi.org/1022201/iie.18703062e.2025.126.2885

5. Marcos de Orozco, calcografía para el libro *Sol veritatis* de Pedro de Alva y Astorga (Madrid: s.i., 1660), y frontispicio de la misma obra. Fondo de la Biblioteca Nacional de España. CC by 4.0.

quienes, no sin reparos, la recibieron. El problema radicaba en que la obra contenía palabras consideradas de injuria y descrédito contra la orden de santo Domingo,[45] por lo que la propia Junta solicitó se expurgara del ataque y descrédito a los dominicos antes de llevarse a la imprenta.[46]

De Alva y Astorga mostraría ahí por primera vez que *su* causa —resulta necesario enfatizar el posesivo— estaba por encima de todos, incluidos los que favorecían el misterio de la Inmaculada. Publicada sin las censuras que se le habían señalado, el *Sol veritatis* circuló entre las posesiones de la monarquía allende y aquende el Atlántico, hasta el momento que, al igual que su *Naturae prodigium*, fue mandado recoger por la Inquisición española el 22 de junio de

finalidad de dotar de cuerpo jurídico a las actuaciones en pro de la defensa inmaculada que se habían llevado a cabo durante el reinado de Felipe III.

45. Eguiluz, "El P. Alva y Astorga", 557-560.

46. Eguiluz, "Fr. Pedro", 265.

https://doi.org/1022201/iie.18703062e.2025.126.2885

1665, por contener, entre otras cosas, una defensa exaltada que rozaba en la herejía.[47] Los reveses seguían contra el padre De Alva y Astorga y, la controversia con los dominicos tomaría un nuevo rumbo a partir de ese momento. Sus polémicas le prodigarían una fama de la que no se desprendería hasta el último de sus días.

De Alva y Astorga permanecería apenas un lustro en Madrid, pues en 1660 se denunció también ante la Inquisición su *Bibliotheca Virginalis* y el *Armamentarium*.[48] El que obrara sin atenerse a las censuras y licencias en la publicación de libros, más el hecho de que muchos impresores españoles se negaban a publicar las obras del carbajalino,[49] debieron precipitar su salida de España, de manera tal que para 1661 se encontraba ya en los Países Bajos.[50] Si bien la enemistad ganada con los dominicos (a partir de la publicación del *Sol veritatis*) y los antecedentes editoriales frente a la Inquisición lo habían llevado a ganarse una fama poco favorable, el ambiente inmaculista cundía en todo el orbe católico español y ello sería aprovechado por el franciscano. Apenas un par de años atrás, en 1659, al igual que España, los Países Bajos habían jurado a la Inmaculada como su protectora y, ese mismo año de 1661, cuando De Alva y Astorga se encontraba ya en Bruselas, el papa Alejandro VII emitía la bula *Sollicitudo ómnium Ecclesiarum*, que fortalecería profundamente la causa de la Inmaculada.[51] Es en ese escenario en el que De Alva y Astorga se arma caballero y soldado de los veteranos de Flandes en defensa de la Reina Inmaculada,[52] lo que nos permite entender el sentido miliciano y militante de su defensa, que combinaba su postura de estudioso y erudito, con la de militar.[53] Las muchas polémicas en las que se veía envuel-

47. Pablo González Tornel, *Ver es creer. La inmaculada Concepción en España en el siglo XVII* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas/Biblioteca de Historia del Arte, 2021), 152.

48. Eguiluz, "El P. Alva y Astorga", 530.

49. Calvo, "Pedro de Alba", 48.

50. Entendidos éstos en su acepción histórica, constituían las 17 provincias del círculo borgoñón de Carlos V, esto es, los Países Bajos meridionales (incluyendo la zona francófona de Flandes) y los Países Bajos septentrionales, donde, desde finales del siglo XVI y a lo largo del XVII, existía una importante actividad de imprenta en español. Véase Lieve Behiels, "Las traducciones de los franciscanos españoles en los Países Bajos", en *Los franciscanos y el contacto de lenguas y culturas*, coord. Antonio Bueno García (Praga: Universidad Carolina de Praga/Karolinum, 2013), 187.

51. Ceyssens, "Pedro de Alva", 8-9.

52. Eguiluz, "Fr. Pedro", 249.

53. Prueba literaria de su carácter contencioso es la siguiente: "Júntese a Consejo de guerra para determinar lo que se debe de hacer [con respecto de la defensa de la Inmaculada] en caso

https://doi.org/1022201/iie.18703062e.2025.126.2885

to De Alva y Astorga, la posibilidad de contar con imprentas a modo para dar rienda suelta a su actividad editorial —algunos conventos de su orden contaban con imprentas domésticas—, lejos, además, del ojo vigilante de los agentes pontificios y, por supuesto, aunque más mundano, el hecho de que en Flandes los precios de imprenta eran menos elevados que en España y Roma, eran tan sólo algunos de los elementos que se sumaban a la posibilidad de explorar nuevas bibliotecas y archivos para enriquecer la causa que lo motivaba.[54]

A finales de 1663 el padre De Alva y Astorga residía en Lovaina, en un convento franciscano que contaba con su propia imprenta; ello le daría el pretexto perfecto para proponerle al ex general de la orden, Pedro Manero, retomar la pendiente impresión del *Indiculus bullarii seraphici*, la cual seguía interesándole mucho y, de forma paralela, imprimir "algunos libros sobre la Inmaculada Concepción".[55] La solicitud llegaría hasta el rey quien, considerando que era lógico el que una orden buscara reunir y publicar al menor precio las bulas con que habían sido favorecidos, pero, sobre todo siendo España el principal motor de impulso por la causa inmaculista, no podía negarse a que se publicaran obras que la apuntalaran.[56] El padre contaría a partir de ese momento con el favor real para echar a andar su mayor proyecto editorial bajo la licencia tipográfica del rey, la imprenta que encabezaría dicho menester se conocería como Typographia Immaculatae Conceptionis sub signo Gratiae. Compuesta por las imprentas de los conventos de Namur y del Colegio de San Antonio de los Irlandeses,[57] se establecería, según el mismo De Alva y Astorga, en una de las celdas que ocupaba en el convento lovaniense.[58] Pronto se puso manos a la obra, y sacó el máximo provecho de las prensas a su servicio, cuyo impulso acompasó con el apoyo de una diversidad de personas. Como el propio franciscano referiría respecto de su imprenta: "[se trataba de] un hombre solo con una imprenta a cuestas, de catorce oficiales, y metido actualmente en los índices tres libros, que quisiera más

tan arduo y dificultoso […] Buena flema española nos tuviéramos […] que he de menester yo aguardar órdenes: elijo por padrino la verdad y salgo como otro Garcilaso [en clara alusión a su carácter militar y su pasado en el Perú], a defender el Ave María, que veo en la cola de un caballo; y después que vengan deshonras, enciéndase el fuego, y llueva sangre, que para mí será caer rosas […] y llover de ángeles". Citado en Eguiluz, "Fr. Pedro", 263 (Los corchetes son míos).

54. Ceyssens, "Pedro de Alva", 8 y Eguiluz, "El P. Alva y Astorga", 531.
55. Ceyssens, "Pedro de Alva", 18 y Eguiluz, "El P. Alva y Astorga", 532.
56. Ceyssens, "Pedro de Alva", 18.
57. Ceyssens, "Pedro de Alva", 19 y Eguiluz, "El P. Alva y Astorga", 532.
58. Eguiluz, "Fr. Pedro", 259.

https://doi.org/1022201/iie.18703062e.2025.126.2885

lidiar con tres mil pares de padres [dominicos]".[59] Mas no sólo se encargaría de imprimir aquello que salía de su propia pluma; se ha demostrado ya que dos ediciones (1664 y 1666 aunque con un diferente pie de imprenta),[60] del famoso libro *El devoto peregrino*, de Antonio de Castillo, lo mismo que el *Juicio de Salomón*, de Martín Pérez de Guevara,[61] salieron de la imprenta de la Inmaculada, con lo cual el franciscano buscaba apuntalar desde varios flancos su causa. Así, el padre había invertido el orden de prioridades bajo las cuales recibió licencia para la imprenta: no sería ya el *Bulario*, sino todo lo que atañía a la Inmaculada, lo que tendría preferencia.[62] El franciscano volvía por sus fueros, desafiando toda autoridad, incluso aquella que lo había beneficiado.

La postura beligerante, la constante crítica a sus obras, el ir siempre desafiando la censura, poco apoyo le daba a su causa, lo que hizo que su estancia en Lovaina tampoco fuera apacible. La facultad de teología local, de corte tomista, empezaría a cuestionar los escritos y actos del padre De Alva y Astorga, con lo cual comenzó así una serie de disputas que iban desde el púlpito hasta los panfletos e intercambios escritos.[63] Las presiones para desposeer al padre De Alva y Astorga de su privilegio real y cerrar la imprenta no se hicieron esperar y, a finales de 1666, justo el año en el que el *Radii Solis* estaba saliendo de la imprenta y con la tinta aún fresca, los intentos por clausurarla darían resultado, firmándose en Madrid la orden de supresión.[64] Pero el franciscano no padecería mucho tiempo el haber depuesto las armas de su Tipografía de la Inmaculada, pues su repentina muerte, el 5 de abril de 1667, impidió que la humillación fuera el lastre que cargara en adelante.

¿Y qué pasaba con sus libros? Un dato significativo y que nos permitirá comprender el tema de la circulación de éstos, es el que tiene que ver con el destino de sus obras: tan pronto salían de la imprenta en Flandes, éstas eran enviadas a España, donde se distribuían en los conventos de la Península y en ultramar, lugares donde, asimismo, eran vendidas al público; ello lo atestigua un dominico

59. Fernando Bouza, "Vuelve los ojos a la Tierra Santa", *Revista Hispánica Moderna* 71, núm. 2 (diciembre 2018): 122 (Los corchetes son míos).

60. Bouza, "Vuelve los ojos", 115.

61. González, *Ver es creer*, 151. El de Guevara fue, asimismo, un libro que retuvo la Inquisición en 1663.

62. Eguiluz, "El P. Alva y Astorga", 532-533.

63. Annick Delfosse, *La "Protectrice du Païs-Bas". Stratégies politiques et figures de la Vierge dans les Pays-Bas espagnols* (Turnhout: Brepols Publishers, 2009), 194.

64. Eguiluz, "El P. Alva y Astorga", 538.

https://doi.org/1022201/iie.18703062e.2025.126.2885

quien descubre, en 1664, que en el convento de San Francisco de Sevilla estaba a la venta la obra *Respuesta limpia a los papeles manchados*, con el sello de la Typographia Immaculatae Conceptionis. También en las posesiones del otro lado del Atlántico las obras de De Alva y Astorga se conocieron y tuvieron un fuerte éxito entre la comunidad franciscana, que lo reconocía como uno de los representantes principales del escotismo[65] e impulsor del providencialismo escatológico de los franciscanos.[66] Pero sus obras y sus posturas también fueron objeto de muchas controversias de este lado del Atlántico, ejemplo de ello lo encontramos en Lima, entre 1657 y 1662, donde la Inquisición publicó edictos para sacar de circulación y recoger en bibliotecas franciscanas algunos títulos, como lo era el *Sol veritatis*.[67] Esa persecución, sin embargo, no obstó para que las obras de De Alva y Astorga formaran parte del acervo de diversas bibliotecas americanas.[68] Tal era el peso de un defensor, poco comprendido, como él mismo se identificaba, frente a la desequilibrada posición ("un hombre solo") que mantenía respecto de los maculistas, quienes "vituperaban a la Madre del cielo", mientras que "los mantenedores de la piadosa sentencia [los inmaculistas], no pueden decir la verdad clara y manifiesta".[69] Una última mención antes de avocarnos al *Radii Solis*, ya que refleja el estado final de una imprenta que había utilizado para sus más virulentas proposiciones contra los maculistas. Al preguntarle a fray Pedro Zorrilla, compañero del padre De Alva y Astorga, acerca del estado de la imprenta tras su muerte, contestó lo siguiente:

> en Lobaina quedaua una prenssa nueva de olanda con la letra del [*Devoto*] peregrino que heran 450 libras de romana y 150 libras de cursivas y más la letra de los rrayos [el *Radii Solis*] la qual está muy gastada y todas las demás letras el Padre Alva

65. Calvo, "Pedro de Alba", 39.

66. Antonio Eguiluz, "Father Gonzalo Tenorio, O. F. M., and His Providentialist Eschatological Theories on the Spanish Indies", *The Americas* 16, núm. 4 (octubre de 1959): 353.

67. Pedro M. Guibovich Pérez, *Censura, libros e Inquisición en el Perú colonial, 1570-1754* (Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas/Universidad de Sevilla-Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 2003), 83, 230 y 392.

68. Sirva el ejemplo del Colegio de Jesuitas en San Luis Potosí, que al ser expulsados y una vez formado el índice de su biblioteca, se registró, entre otros, la censurada *Bibliotheca virginalis*. Véase J. Armando Hernández Soubervielle, *Sarmiento de fe, ciencia y arte. La biblioteca de los jesuitas en San Luis Potosí, 1624-1767* (San Luis Potosí: El Colegio de San Luis/Universidad Iberoamericana, 2020), 113.

69. Eguiluz, "El P. Alva y Astorga", 539. La cita es del libro *Radii Solis* (Los corchetes son míos).

https://doi.org/1022201/iie.18703062e.2025.126.2885

> dio al Padre [Matthias] Haçeur [Hauzeur] por haverse servido de sus letras y prensa y que se les bolvio a los padres del Colexio de yrlanda su prensa y letras y caxas.[70]

Poco más quedaría ya del impulso de un hombre que había marcado con fuego y hecho suya una defensa que no alcanzaría a ver culminada. Sus obras, sin embargo, servirían de inspiración de diferentes formas en los decenios por venir.

Radii Solis

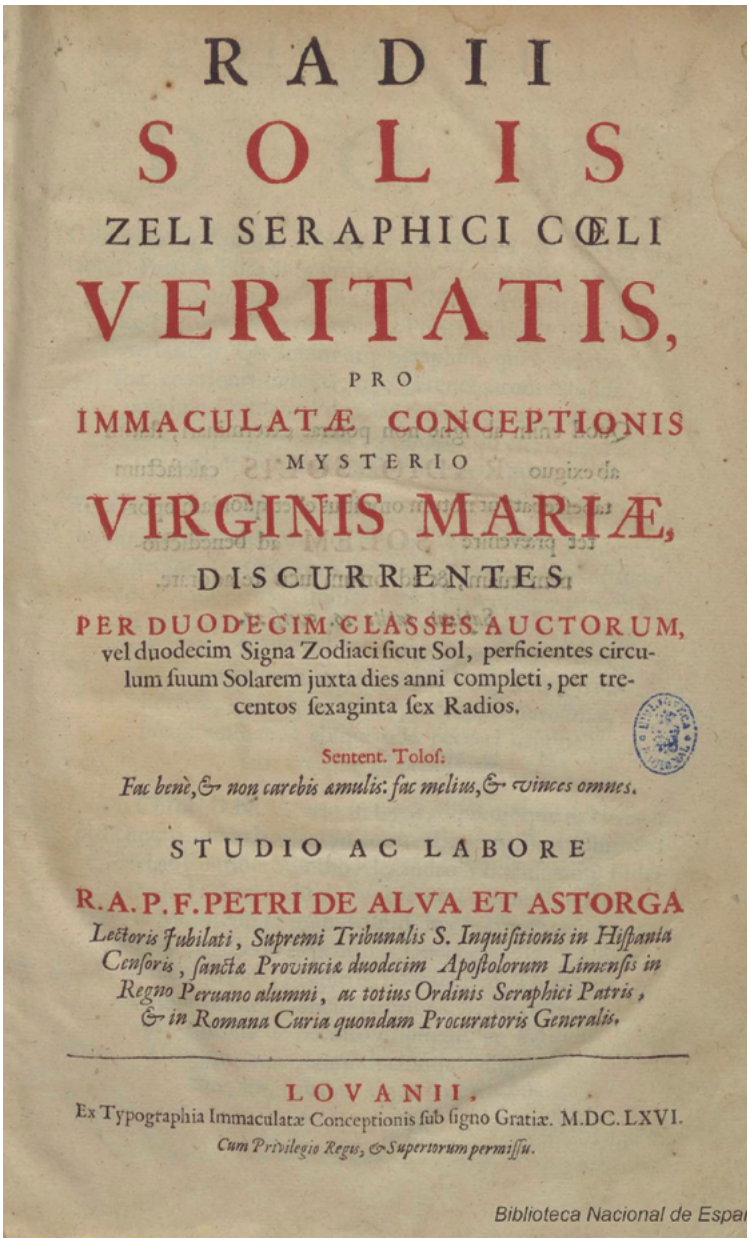
Se trata de una obra que en su momento causó gran controversia y que, con el transcurrir de los siglos, causó también confusión. Comencemos con la publicación. El *Radii Solis* se empezó a imprimir en 1663, de forma tal que, al ser anunciado como en "proceso de publicación" en su *Militia* (Lovaina, 1663), se ha prestado a confundir esa obra con la que finalmente salió de imprenta en 1666, año que debe considerarse como el de su publicación (fig. 6). El *Radii Solis* es una obra que hace alusión directa al *Sol veritatis*, en tanto que es una recuperación de aquella en forma de una velada segunda edición. Tan pronto la Inquisición prohibió la obra de 1660, en lugar de expurgarla para liberar su divulgación, como le habían indicado los correctores, De Alva y Astorga se dio a la tarea de preparar una nueva edición, aumentada —mas no corregida—, más completa y contundente que la anterior; esa obra sería el *Radii Solis*. Se trata, conforme a sus bibliógrafos, de la obra "más personal y la más trabajada de todas";[71] un profundo estudio que integra la tradición maculista —sin dejar la crítica— con las posturas favorables a la búsqueda del dogma.

Vayamos ahora a la traducción del título de este libro, ya que ello proporciona, de entrada, una serie de elementos que se asocian directamente con el grabado que la acompaña:

> Los rayos del sol del celo seráfico del cielo. En verdad, por el misterio de la Inmaculada Concepción de la Virgen María, recorriendo las doce clases de autoridades, o los doce signos del zodíaco como el sol, completando su círculo solar cerca de los días del año cumplido, durante trescientos sesenta y seis rayos.

70. Bouza, "Vuelve los ojos", 122.
71. Eguiluz, "El P. Alva y Astorga", 572-573.

https://doi.org/1022201/iie.18703062e.2025.126.2885



RADII
SOLIS
ZELI SERAPHICI CŒLI
VERITATIS,
PRO
IMMACULATÆ CONCEPTIONIS
MYSTERIO
VIRGINIS MARIÆ,
DISCURRENTES
PER DUODECIM CLASSES AUCTORUM,
vel duodecim Signa Zodiaci ſicut Sol, perficientes circulum ſuum Solarem juxta dies anni completi, per trecentos ſexaginta ſex Radios.

Sentent. Toloſ:
Fac benè, & non carebis amulis: fac melius, & vinces omnes.

STUDIO AC LABORE
R.A.P.F. PETRI DE ALVA ET ASTORGA
Lectoris Jubilati, Supremi Tribunalis S. Inquiſitionis in Hiſpania Cenſoris, ſanctæ Provinciæ duodecim Apoſtolorum Limenſis in Regno Peruano alumni, ac totius Ordinis Seraphici Patris, & in Romana Curia quondam Procuratoris Generalis.

LOVANII,
Ex Typographia Immaculatæ Conceptionis ſub ſigno Gratiæ. M.DC.LXVI.
Cum Privilegio Regis, & Superiorum permiſſu.

Biblioteca Nacional de Espa

6. Pedro de Alva y Astorga, *Radii Solis zeli Seraphici coeli Veritatis, pro Immaculatae Conceptionis Mysterio Virginis Mariae* (Lovaina: s.i., 1666). Fondo de la Biblioteca Nacional de España. CC by 4.0.

https://doi.org/1022201/iie.18703062e.2025.126.2885

> Sentirán que es demasiado. Hazlo bien y no te faltarán rivales: hazlo mejor y los conquistarás a todos.[72]

Radii Solis condensa en sus páginas los años de investigación y obras previas que habían enfrentado el asedio de los dominicos y la Inquisición. Su ámbito es combativo, pues tal es su cometido y su convicción, y ello se sintetiza y ve reflejado, a su vez, en el grabado. Para algunos autores la obra es una suerte de testamento espiritual, en el que De Alva y Astorga se despide de todo aquel en el que pudo generar interés por medio de sus escritos inmaculistas; sabe —se sabe— que ha fracasado, pues no se logró el cometido final de toda la etapa final de su vida: la obtención del dogma; sabe también, y así lo reconoce en el epígrafe, que "para vencer, es necesario obrar mejor".[73] El grabado, como extensión armónica de la obra, sólo expresa lo que este testimonio escrito condensa en sus páginas. Se trata, sin duda, de una declaración, pero una no exenta de controversia, como su vida y obra misma: el 22 de abril de 1667, el cardenal secretario recibía una carta del internuncio que decía lo siguiente:

> El padre Alva, que hace algunos días falleció en Lovaina, en busca de una vida mejor, dejó un libro impreso [el *Radii Solis*] que aún no ha sido divulgado y, llegado aquí, envío humildemente el título a Su Eminencia. Algunos ejemplares que están en poder del padre De Riddere, se le asegura que permanecerán con él. Los demás, si no me equivoco, fueron enviados por el propio autor al Padre General [de los franciscanos], y como siento que la obra está llena de mensajes mordaces, con el ordinario daré cuenta de ello al Cardenal Visconti para que Su Eminencia pueda pasar con el Padre General los oficios que estime oportunos al respecto.[74]

Genio y figura, diría el adagio, De Alva y Astorga dejaría unos últimos aguijones a sus detractores y a quienes consideró, siempre, como sus enemigos, pues enemigos eran de la causa que defendía. Mayor valor cobra la obra si concedemos

72. Traducción del autor al castellano del título original en latín: *Radii Solis zeli Seraphici coeli Veritatis, pro Immaculatae Conceptionis Mysterio Virginis Mariae, discurrentes per duodecim classes Auctorum, vel duodecim Signa Zodiaci sicut Sol, perficientes circulum summ Solarem juxta diez anni completi, per trecentos sexaginta Radios. Sentent. Tolos. Fac bene, et non carebis aemulis: fac melius, et vinces omnes.*

73. Ceyssens, "Pedro de Alva", 34.

74. Ceyssens, "Pedro de Alva", 34-35. La traducción de la carta, del italiano al español, es mía, lo mismo que los corchetes.

https://doi.org/1022201/iie.18703062e.2025.126.2885

que la edición se fraccionó y, apenas una parte —aún con la tinta fresca, insistimos—, alcanzó a ser enviada por su autor al general de los franciscanos.

Que en México contemos con nueve ejemplares de este libro resguardados en la Biblioteca Nacional, cobra enorme relevancia.

El grabado

Algo característico de la obra de De Alva y Astorga fue que sus escritos se acompañaron habitualmente por un grabado que, en forma de alegoría, representaba aquello que contenía el libro. Esta práctica se asociaba a la importancia de la imagen como vehículo de doctrina, que a veces era tanto o más efectivo que los textos contenidos en los libros mismos.[75] Ejemplo de lo anterior son las alegorías del *Armamentarium* (grabada por Herman Panneels, 1649) y la del *Sol veritatis* (grabada por Marcos de Orozco, Madrid, 1660).[76] De hecho, cuando publicó su *Militia* en 1663 dio cuenta de una serie de alegorías e imágenes acerca de la Inmaculada que también "había publicado", aunque al parecer de forma muy limitada, como parte de ocho tomos de imágenes y alegorías marianas,[77] de manera tal que no sólo conocía las proposiciones inmaculistas que se habían impreso, sino las imágenes que de una forma u otra ilustraban el misterio.

En el caso del grabado que ilustra el *Radii Solis*, se trata de una imagen hecha al buril sobre lámina de cobre, cuyas dimensiones son 31 × 20 cm (fig. 2). Dos cosas debemos destacar de la calcografía que acompaña el texto de De Alva y Astorga. Lo primero es que podemos afirmar que se trata de un grabado hecho a la medida conceptual del libro. Cada uno de los elementos iconográficos responde a la naturaleza inmaculista del libro del franciscano y, más aún, al concepto zodiacal como vehículo de interpretación que ya desde la introducción se anuncia.

El doce parece ser un número fundamental en la vida y obra del franciscano, imposible no recordar que su formación se da en la Provincia de los Doce en el Perú y que en la portada simbólica de *Sol veritatis* aparece señalado este mismo número. La importancia del doce en la orden franciscana, en términos del

75. González, *Ver es creer*, 115.

76. Eguiluz, "El P. Alva y Astorga", 558.

77. No me ha sido posible identificar, localizar y revisar tal publicación, queda, sin embargo, referida en Eguiluz, "Fr. Pedro", 262.

https://doi.org/1022201/iie.18703062e.2025.126.2885

colegio apostólico, también se vincula con un todo simbólico. Dentro del cuerpo, el *Radii Solis* sigue la misma construcción simbólica, ya que está dividida en doce signos o libros, que a su vez se corresponden con apartados en los que se citan íntegros los testimonios o "rayos" (*Radii*) que reflejan sendas posiciones: las maculistas y las inmaculistas. Pero el doce, lo mismo que el sol, también está asociado directamente a la Inmaculada: doce son las estrellas que la coronan y rayos de sol los que emergen de ella.[78]

De esta forma, doce son los guardianes de la fortaleza, cuatro los signos del zodiaco que, en clave maligna o desde la ignorancia, la acechan. En el artículo publicado en 2011, propuse una explicación de cada una de las figuras representadas y del carácter defensivo de éstas. Más adelante, cuando se haga la comparación podremos regresar a ello, baste decir que en la séxtuple dedicatoria que acompaña el *Radii Solis*,[79] hemos encontrado la clave del discurso iconográfico del grabado: dice el padre De Alva y Astorga que su obra va dirigida primeramente a Dios Todopoderoso y sus nueve coros de ángeles; enseguida a la Virgen Inmaculada y a una letanía de santos del Antiguo y Nuevo Testamento; en ese sentido, las inscripciones tanto en los muros internos y externos de la muralla, así como en los fortines que contienen a las bestias zodiacales, recuerdan precisamente los pasajes veterotestamentarios. En tercer lugar, a Alejandro VII, papa que preside el magisterio de la Iglesia, siendo así el pontífice representado en la torre llamada "muro"; lo acompañan en la dedicatoria las inquisiciones romana y española "que velan por la puridad de las doctrinas", y si recordamos los pasajes de los expurgos a sus obras, no podemos evitar ver la ironía con que lo menciona. En cuarto lugar, se la dedica a Leopoldo I, quien por entonces era emperador del Sacro Imperio Romano Germánico y que estaría representado en la torre llamada "antemuro", y que se identifica por la corona imperial. Está dedicada también a los reyes Carlos II (El hechizado), quien acababa de llegar al trono español un año antes —1665— de la publicación del *Radii Solis*; y a Luis XIV (el rey Sol), que era conocido por su piedad mariana. La triada real,[80] representada en el grabado, la explicaría así el mismo Alva y Astorga en su dedicatoria, y si bien los representados en el grabado tienen de esta forma nombre, en la pintura, como veremos, adquirirán un nuevo sentido. En quinto

78. González, *Ver es creer*, 79.

79. Ceyssens, "Pedro de Alva", 31.

80. Algunas de las imágenes concepcionistas que mayor alcance tuvieron fueron aquellas en las que los monarcas fueron incluidos o estuvieron implicados. González, *Ver es creer*, 109.

https://doi.org/1022201/iie.18703062e.2025.126.2885

lugar, se dedicaba al colegio de Cardenales y al resto de los cuerpos y dignidades eclesiásticas inferiores y, finalmente, a las órdenes religiosas de "dominicos [con lo cual hacía una declaración llena de sarcasmo], jesuitas[81] y franciscanos" —estos últimos los grandes protagonistas del grabado— y a las "demás órdenes, congregaciones, abadías y monasterios de ambos sexos". Cuando analicé la pintura de López Calderón en 2011, identifiqué a san Pedro como el papa representado, esto a partir de la referencia iconográfica de las llaves, así como a san Buenaventura como el cardenal personificado, en virtud de su férrea defensa de la Inmaculada;[82] no se estaba lejos de la interpretación original de De Alva y Astorga, toda vez que, en su *Militia*, establece la importancia de san Buenaventura en pro de la causa, ¡pero también de Raimundo Lulio!,[83] a quien relacioné en el mismo artículo publicado en *Archivo Español de Arte*,[84] con el sentido zodiacal de la pintura, lo que, en este caso, sería en el sentido del grabado. Los doce de la calcografía quedarían así explicados y, en algunos casos, con nombre. El simbolismo, tan caro a De Alva y Astorga, se había transfigurado, buril mediante, en un conjunto de personajes que no hacían otra cosa que defender el misterio de la Inmaculada.

El libro, al reunir todos los comentarios, solicitudes, análisis, entre otros, relacionados con el misterio de la Inmaculada —a favor y en contra—, le había servido a De Alva y Astorga para concebir lo que era, claramente, una muralla en defensa de la Inmaculada. Cada solicitud, cada proposición, constituía una piedra que, descansando sobre otras, iba formando ese muro que posteriormente fue levantado, cual enorme muralla-mandorla, en el grabado. La muralla, así entendida, no es sino el cúmulo de conceptos e ideas vertidas para sustentar teológicamente y dentro de la tradición, que María fuera concebida sin mancha. Es Alva y Astorga quien levantó esa muralla al sumar el conocimiento vertido, pero desperdigado, en torno a la Inmaculada; por eso mismo agregó a cada personaje a lo largo de sus flancos, porque desde un emperador hasta el seglar más

81. De Alva y Astorga reconocía en sus hermanos jesuitas —con quienes compartía, además, el haberse formado inicialmente con ellos— a importantes defensores del Inmaculismo. Véase Paolo Broggio, "Problematiche Interazioni. 'Diplomazia Teologica' Spagnola e Curia Romana nella genesi della Bolla 'Solicitudo' di Alessandro VII (1661)", *Chronica Nova*, núm. 42 (2016): 180.

82. Hernández Soubervielle, "El celo espiritual", 347.

83. Carme López Calderón, "*Sine Labe concepta*. La exaltación de la Inmaculada Concepción en Portugal a través de sus retablos", en *O Retábulo no Espaço Ibero-Americano*, coord. Ana Celeste Glória (Lisboa: Universidade Nova de Lisboa-Instituto de História da Arte, 2013), 65.

84. Hernández, "El celo espiritual", 343, 348-349.

https://doi.org/1022201/iie.18703062e.2025.126.2885

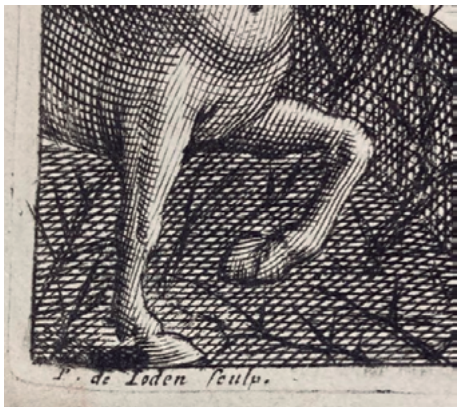
anónimo, y desde un pontífice hasta las jerarquías menores de la iglesia, todos quienes favorecían el misterio, habían dejado algo desde lo cual asirse y defenderla. De Alva y Astorga, siguiendo una metáfora constructiva, habría sido el maestro albañil que levantó esa muralla con el material recopilado. El contenido del libro, en el que asimismo se expresa la postura maculista, explica también que los signos zodiacales que acechan estén dentro de muros a su vez, pero éstos son pequeños, apenas si levantan unas hiladas de piedra y algunas almenas, pero son pobres, escasamente muretes, incluso rediles, en comparación con el gran cerco amurallado que protege a la Virgen en acto de florecer bajo el atento cuidado franciscano. Su contenido, traducido en el grabado, es suficiente para levantar apenas esos intentos de amurallamiento, que, si bien desde los cuatro flancos rodean la muralla inmaculista, no son suficientes —como insuficientes eran los argumentos según el franciscano— para vulnerar lo que sólidamente De Alva y Astorga había construido desde su imprenta de la Inmaculada.

Por supuesto, si el grabado expresaba la labor de vida de un franciscano entregado a defender el misterio de la Inmaculada, en este mismo quedaría también reflejado el ambiente de hostilidad que había sufrido su obra desde un inicio. Si se le había exigido evitar el ataque directo a los dominicos (los dicterios y calumnias que se identificaban en su trabajo),[85] los motes que acompañan a los signos zodiacales en el grabado —que son los mismos que los de la pintura—, aluden a santo Domingo, como ya se había demostrado en 2011,[86] eludiendo así una vez más la censura y haciendo pasar por inocentes, sentencias y frases contundentes contra aquellos que negaban la concepción inmaculada de María; así, no sólo el libro contenía "mensajes mordaces", como dijera el internuncio en 1667, sino que la imagen que lo acompañaba era en sí misma un mensaje cáustico contra los maculistas. Si tomamos por válido que los concepcionistas tenían ganada la batalla de las imágenes —una representación negativa de María hubiera sido catastrófica para los maculistas—,[87] De Alva y Astorga lo había aprovechado no sólo para defender la proposición inmaculista, sino para atacar vehementemente a sus detractores por medio de la imagen.

El grabado es así un reflejo sintético del libro, pero también de la historia de vida de su autor; en él se condensan los ataques personales que había recibido, pero más importante aún, el asedio a su obra, que no había buscado más que

85. Eguiluz, "Fr. Pedro", 266.
86. Hernández Soubervielle, "El celo espiritual", 349.
87. González, *Ver es creer*, 83, 115.

https://doi.org/1022201/iie.18703062e.2025.126.2885



7. Pieter de Jode II, detalle de la calcografía para el libro *Radii Solis* de Pedro de Alva y Astorga (Lovaina: s.i., 1666). Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México. CC by 4.0.

defender el misterio de la concepción inmaculada de María. Se ha identificado en los escritos del franciscano una ironía sutil y una suerte de picaresca,[88] lo que nos remite inmediatamente al grabado como una extensión de la soltura irónica con la que manejaba sus escritos, traducidos en una alegoría que el grabador esculpe, pero que Alva y Astorga, sin duda, concibe.

El grabador

Lo segundo por destacarse es la autoría del grabado que ilustra el *Radii Solis*. En el margen inferior izquierdo de la calcografía aparece la siguiente inscripción: *P. de Iode*(n) [*¿II, ii,* [j]*n*?] *Sculp* (fig. 7). Eso nos hace vincularlo con una estirpe de importantes editores y grabadores flamencos que estuvieron activos entre 1550 y 1670, y que abarcaron cuatro generaciones.

La rama que nos interesa es la encabezada por Pieter de Jode I (Amberes, 1570-1634), continuada por su hijo, Pieter de Jode II (Amberes, 1606- Inglaterra 1674).[89] Acerca de los de Jode (Iode) se han hecho trabajos monográficos en Europa, en particular, la serie *The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1700*, dedica diez volúmenes en los que aparece, entre otras, referida esta familia, y de ellos, en el noveno da cuenta del segundo de

88. Eguiluz, "Fr. Pedro", 267.
89. Quien, entre otras formas, firmaba como Pieter/Peter de Iode/Jode *II*, *Junior* o *Jun* o *Jn*.

https://doi.org/1022201/iie.18703062e.2025.126.2885

los Pieter de Jode;[90] sin embargo, poco se sabe en México acerca de esta estirpe de grabadores, si bien fueron prolíficos ilustradores de libros a lo largo del siglo XVII, siendo algunas de estas obras de amplia circulación. Si consideramos el año de publicación del *Radii Solis* (1666), y que el grabado se hizo *ex profeso* para este libro, como ya se afirmó, no cabría duda de que el autor fue el segundo de esta generación de grabadores de nombres homónimos; más aún, en la dedicatoria que De Alva y Astorga hace a Felipe IV en su obra *Nodus indissolubilis de conceptu mentis…* (Bruselas, 1661), anticipa tener preparada para imprenta, entre otras, el *Radii Solis Veritatis*,[91] con lo cual, el grabado debió realizarse en esos cinco años que mediaron entre una obra y otra.

Decíamos que esta familia tuvo una importante participación en el escenario editorial del siglo XVII y, en el caso particular de Pieter de Jode II, sabemos que en la Biblioteca Nacional de España se cuenta con cerca de 80 ediciones diversas con grabados suyos, además de un centenar de grabados sueltos (principalmente retratos),[92] en tanto que en México sigue siendo una tarea pendiente el registro y análisis de los impresos, tanto libros como hojas sueltas, que dan cuenta de estos grabadores/impresores flamencos.[93]

Gracias a la monografía que hemos citado, sabemos que Pieter de Jode II nació el 22 de noviembre de 1606 en Amberes, y que ayudó a su padre en el taller que tenía en dicha ciudad. La muerte del primero de los Pieter, acaecida en 1634, hizo que el segundo de ellos se hiciera cargo de la firma familiar, aunque, a decir de los biógrafos, con un número muy limitado de planchas, puesto que el padre las había vendido a lo largo de los años, y las pocas con las que se quedó las había dejado a su esposa, siendo ésta la principal actividad de la familia: el comercio de grabados y pinturas. Esta circunstancia obligó a Pieter de Jode II a comenzar su propia colección de estampas, acorde, además, con el gusto imperante en el momento, lo que lo llevó a publicar diseños de pintores contemporáneos como Erasmus Quellinus II, Abraham van Diepenbeeck, así como copias de estampas francesas; pero acaso más notable que su trabajo como editor, fue su faceta de grabador de calcografías a partir de pinturas de reputados artistas

90. Marjolein Leesberg, *The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1700. The De Jode Dynasty. Volume IX: Pieter de Jode II*, ed. Simon Turner (Ouderkerk aan den Ijssel: Sound & Vision publishers, 2020), 210-220.

91. Ceyssens, "Pedro de Alva", 9-10.

92. https://datos.bne.es/persona/XX855152.html (consultado el 1 de marzo de 2024).

93. Como ya anticipamos, tan sólo del libro que nos interesa en este artículo se conservan nueve ejemplares en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México.

https://doi.org/1022201/iie.18703062e.2025.126.2885

de su época, como lo fueron los flamencos Pieter Paul Rubens, Anton van Dyck y Jacob Jordaens. Se tiene noticia de que hizo una estancia parisina entre 1631 y 1632, y otra más en Bruselas en 1667, para poco después marchar a Londres, a donde su hijo, Arnold, había ido a residir un año antes para abrir un taller allá. No regresarían ya a Amberes, y con su muerte finalizaría con ellos dos esta importante estirpe de grabadores flamencos.

De acuerdo con los especialistas de esta familia, Pieter de Jode II, en su faceta de grabador, se caracterizó —a diferencia de su padre— por el uso de líneas mucho más finas y menos uniformes y por un punteado en líneas muy cortas y nerviosas que dieron como resultado una mayor tonalidad y refinamiento a sus obras. Derivado de ello es que se tiene por convención que Pieter de Jode II fue un especialista en el género del retrato,[94] aunque conoció bien la faceta inventiva de su padre, como grabador de escenas hagiográficas y devocionales.

Si bien son pocos los datos biográficos, a pesar de las monografías con que contamos —las cuales dan más cuenta de la obra que del autor—, las fechas y las características de la calcografía que interesa a este artículo permiten ubicar a Pieter de Jode II confluyendo con el padre De Alva y Astorga en Flandes (uno en Amberes y otro en Lovaina, separados por escasos 50 km de distancia), en un momento clave para la concepción y edición del *Radii Solis*. La tradición familiar de los grabadores, particularmente de Pieter el primero y su inventiva, así como la calidad del segundo, aparecen en una calcografía que condensa el complejo y rebuscado mensaje mariológico e inmaculista del franciscano. Que se trate de un grabado hecho a la medida del contenido y formato del libro, implica que no podamos pasar por alto la posibilidad de que se trate de una de las últimas alegorías grabadas por de Jode II, previo a su periplo inglés.

¿Qué tanto está la mano del padre De Alva y Astorga detrás de la inventiva del grabado? Hemos establecido en el epígrafe anterior que seguramente fue mucha, y que el dibujo sólo tradujo las ideas de un hombre que se sentía asediado y, por tanto, sentía asediada su causa. De Jode II pudo traducir esto a partir de las ideas del padre De Alva y Astorga —sin menospreciar, por supuesto, la posible influencia visual que comentaremos enseguida— y llevar a una plancha de metal lo que años más tarde se convertiría en fuente de inspiración para un pintor novohispano.

94. Leesberg, *Pieter de Jode II*, 210-220.

https://doi.org/1022201/iie.18703062e.2025.126.2885

Franciscanos inmaculistas y grabados militares como posible influencia

La certeza de la procedencia del grabado que ilustra el *Radii Solis*, así como sus características y el año de publicación de la obra, hacen que cobren relevancia los grabados que ilustran otras obras. Comencemos con la de otro franciscano.

Conocedor, como lo era De Alva y Astorga, de la bibliografía mariana y, particularmente de aquella relacionada con temas inmaculistas, pero también de las estampas y alegorías asociadas a la causa, podemos establecer la posible génesis, o al menos la influencia de la estampa que ilustraría el *Radii Solis*, en una estampa anónima (fig. 8) contenida en la obra de fray Francisco de Rojas, titulada *Eluzidario de la Reyna de los Ángeles* (Madrid, 1643).[95] Ya en 2011 habíamos establecido la conexión de la estampa que ilustra el *Eluzidario*, con el lienzo de López Calderón;[96] sin embargo, los nuevos datos permiten abundar acerca de la importancia de este grabado anónimo en la concepción del grabado que De Alva y Astorga encargara a Pieter de Jode II.

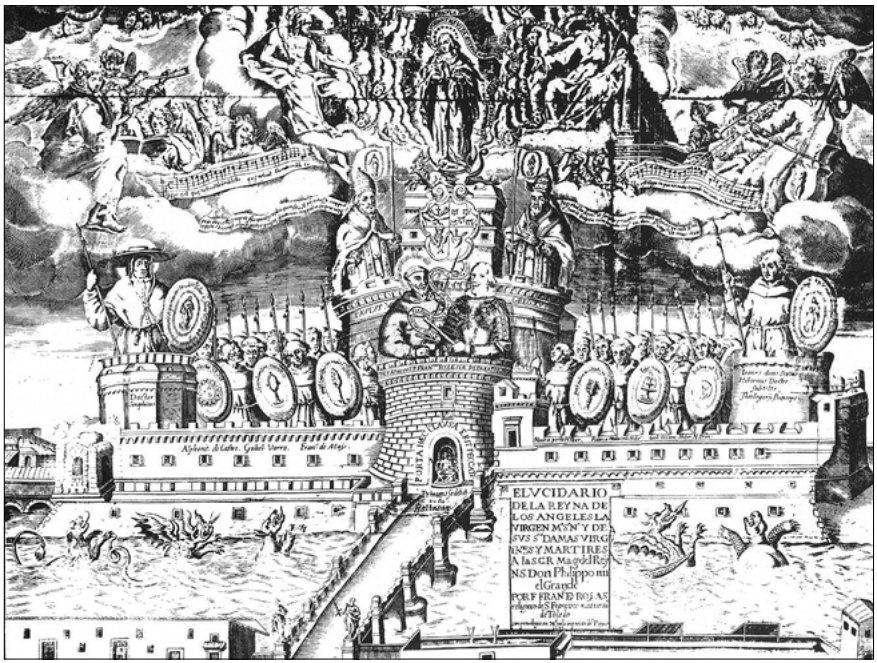
Publicado en 1643, el *Eluzidario* coincide con la conformación de la Real Junta convocada por Felipe IV para buscar la definición del dogma de la Inmaculada Concepción de María y, por tanto, en un momento de enorme importancia para la causa inmaculista.[97] La estampa anónima que ilustra este libro sobresale precisamente por el carácter militar de su concepto: se trata de una fortaleza que no es otra que el Castel Sant'Angelo, residencia papal de carácter militar, que es protegida por un grupo de franciscanos —como no podía ser de otra forma— que aparecen ataviados con escudos y lanzas en clara actitud defensiva. En esta estampa encontramos convergiendo, de forma combativa, tanto a franciscanos (particularmente a san Francisco y Duns Escoto, quien inaugurara la controversia inmaculista), como a la monarquía hispánica, encarnada por el propio Felipe IV y su hijo, el príncipe Baltasar Carlos; este último frente a un arco que ostenta la frase "*Porta haec clausa*…", tal y como en el grabado de Jode II, que 23 años después, ilustraría el *Radii Solis*. Cada miembro de la realeza, así como los seráficos, aparecen colocados, de medio cuerpo, en torreones, entre almenas

95. Blanca García Vega, *El grabado del libro español. Siglos XV-XVI-XVII. (Aportaciones a su estudio con los fondos de las bibliotecas de Valladolid)* (Valladolid: Institución Cultural Simancas/ Diputación Provincial de Valladolid, 1984), t. II, fig. 937.

96. Hernández Souverbielle, "El celo espiritual", 352.

97. Juan Isaac Calvo Portela, "La monarquía hispánica defensora de la Inmaculada Concepción, a través de algunas estampas españolas del siglo XVII", *Anales de Historia del Arte*, núm. 23 (2013): 159.

https://doi.org/1022201/iie.18703062e.2025.126.2885



8. Anónimo, entalladura en el libro *Eluzidario de las Reyna de los Ángeles,* de Francisco de Rojas (Madrid: s.i., 1643). Tomado de García Vega, *El grabado del libro español. Siglos XV-XVI-XVII* (*vid. supra* n. 95), t. II, fig. 937.

y baluartes. De resaltar es que en la estampa del *Eluzidario* aparecen referidos los nombres de los personajes, lo que ha permitido a Juan Isaac Calvo identificarlos y hacer un análisis iconográfico de ésta.[98] La Inmaculada representada en el grabado del *Eluzidario* aparece como *Tota Pulchra*, y la acompañan versículos del *Cantar de los Cantares* que surgen, algunos, del pico de la paloma que representa al Espíritu Santo. Todo el conjunto de la fortaleza se ve asediado por dragones y monstruos marinos que surgen del foso a los pies de la fortificación. Calvo ha podido identificar el sentido de la estampa: presionar al papa Urbano VIII para que reconociera y defendiera el misterio de la Inmaculada, tal y como los franciscanos y la monarquía hispánica había, y seguía, haciendo.[99]

98. Calvo, "La monarquía hispánica", 159-162.
99. Calvo, "La monarquía hispánica", 161.

https://doi.org/1022201/iie.18703062e.2025.126.2885

De esta forma, un grabado concebido para una obra que defendía el misterio de la Inmaculada Concepción de María pudo haber servido de inspiración para un autor que conocía mejor que nadie las obras y, sobre todo, los argumentos, que históricamente se habían esgrimido en favor de esta causa. El hecho de que De Alva y Astorga recibiera el favor real para su cruzada, más el saberse agraviado y atacado en forma constante por esta misma razón, fueron los ingredientes que ya de alguna manera habían sido explotados visualmente en el grabado del *Eluzidario*, bastaba tan sólo darle unos toques personales: la fortaleza no sería la residencia papal, sino la Jerusalén del Antiguo Testamento; los reyes acompañarían a la jerarquía eclesiástica, en tanto que la humildad franciscana se reflejaría en el cuidado y esmero que, cual jardineros, prodigaban para el crecimiento de esta devoción. El asedio se volvería zodiacal, no ya desde un foso, sino desde baluartes ofensivos en los cuatro flancos. La Virgen, principal protagonista de ambas calcografías, no aparecería ya Apocalíptica en el *Radii Solis*, sino recién nacida, llevándonos así al momento mismo de aquello que la corriente maculista ponía en duda. *Sine Labe Virgo*, inscrito en cada uno de los tres pétalos de la flor de lis que, cual cuna, arropa a una Virgen recién nacida, sería el centro gravitatorio de la alegoría grabada por de Jode II.

Algunos años más tarde a la publicación del *Eluzidario*, en 1649 para ser precisos, De Alva y Astorga participaría —como ya hemos referido— en la obra *Armamentarium*, siendo la primera publicación exclusivamente inmaculista en la que colaboró y que marcó su destino como editor. En este impreso (fig. 3), aparece un grabado del flamenco Herman Panneels,[100] y vemos en él la referencia militar que anticipa el título. Diseñado con base en una torre central almenada —reminiscencia sin duda también del grabado del *Eluzidario*— en la que figura al centro el escudo imperial de Felipe IV, la complementan baluartes en los extremos y trofeos militares que aluden el triunfo inminente de la causa inmaculista, representado por una Virgen Apocalíptica coronando la escena y formando un triángulo con sendas figuras en la base: santo Domingo de Guzmán y san Francisco de Asís.[101] Tres tarjas en la parte superior, en torno al

100. Grabador flamenco nacido en Amberes, hermano de un discípulo de Rubens y avecindado en Madrid entre 1638 y 1650. Véase José Chamorro Lozano, "El paisaje andaluz en la obra de San Juan de la Cruz", *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, núm. 34 (1962): 37.

101. Para una descripción y análisis de este grabado, véase Rosa Margarita Cacheda Barreiro, "Dogma, ideología y devoción. La Inmaculada Concepción a través de las estampas del siglo XVII", en *La Inmaculada Concepción en España*, coords. Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (Madrid: Estudios Superiores del Escorial), 852-855.

https://doi.org/1022201/iie.18703062e.2025.126.2885

rompimiento de gloria donde se encuentra la Virgen, aluden de nuevo al carácter defensivo y militar de esta obra: "Torre edificada con baluartes", "Fuerte de toda armadura", "De la cual penden mil escudos",[102] son las inscripciones que asocian el sentido militar relacionado con la defensa del inmaculismo y la tradición veterotestamentaria como prefiguración de la concepción sin mácula de María. Esa misma idea es la que posteriormente traería consigo De Alva y Astorga cuando encarga el grabado a Pieter de Jode II.

No podemos hablar de una influencia específica en este caso, sino de la suma de ideas, conceptos y posturas frente a lo que defender el inmaculismo significaba para este franciscano de mediados del siglo XVII. Resulta evidente que los grabados aquí expuestos jugaron un papel importante en el diseño de la calcografía que ilustraría el *Radii Solis*, mas no puede dejarse de lado la posible influencia de otras impresiones entre el mar de documentos que el padre De Alva y Astorga revisó, conoció y que siguen siendo ajenos.

Un grabado vuelto pintura

Si bien la pintura de López Calderón ha seguido fielmente el grabado de Pieter de Jode II, también lo es que se dispensó algunas licencias, siendo sin duda, la más notable, el cambio de formato. La solución ofrecida por López Calderón, que debió obedecer más a una consideración del destino final que ocuparía el lienzo —si seguimos la presunción de que se trató de una obra por encargo— le permitió que, al pasar de una imagen de formato vertical a una apaisada, resolviera el que algunos personajes en la calcografía original se cortan: el obispo —izquierda del grabado— y el rey visigodo —derecha del grabado—, los cuales se completan en el lienzo. No obstante, el *Hortus conclusus* siguió sin aparecer en toda su construcción arquitectónica, cortándose en ambas imágenes. El segundo elemento, igualmente radical, es el color, dado que la libertad del pintor ha sido absoluta en ese sentido, interpretando lo que en blanco y negro presenta el grabado y llevándolo a una paleta muy rica que le ha permitido resaltar a los personajes y matizar con claroscuros los elementos circundantes.

El pintor también consideró hacer pequeñas, pero significativas variantes en los personajes. En el caso de la triada real, López Calderón representó tres reyes

102. Relacionadas con el *Cantar de los Cantares* y la letanía lauretana, como parte de eso que se le ha llamado "fijación literaria de la simbología mariana". Véase González, *Ver es creer*, 76.

https://doi.org/1022201/iie.18703062e.2025.126.2885

con coraza bajo sus capas reales y guardabrazos, caso contrario al grabado, donde no se aprecian armas defensivas.[103] Asimismo, López Calderón ha dotado de identidad a los reyes, ya que se observan diferentes elementos iconográficos que en el grabado no existen: en el caso del personaje que lleva corona imperial, colocado en la torre llamada antemuro, lleva sugeridas tanto en el peto como en la capa, flores de lis, que alude a la casa de los borbones. Lo mismo ha hecho con la capa del siguiente rey, representado con corona radiada: se trata de una capa de coronación, con esclavina de armiño a diferencia del grabado, donde el armiño es completo. El ajuste en la prenda le ha permitido al pintor que el monarca muestre el peto de su coraza. Tanto en el grabado como en el lienzo, este monarca es el único que no porta arma, sino un cetro. Finalmente, el tercer rey, que en el grabado aparece con una corona alhajada con gemas, en el lienzo porta corona mural; ambos utilizan una lacerna abrochada al hombro, aunque en el caso del lienzo, también cubre, como con el resto de los reyes, una coraza militar. Por un lado, Astorga habría aprovechado el grabado para hacer patente el favor real del que siempre había gozado para encabezar su incansable defensa del misterio inmaculista, y agradecer así a personajes específicos de su tiempo, en tanto que López Calderón, seguramente a solicitud del comitente, habría aprovechado el recurso para transformar la triada en un referente dinástico y, al mismo tiempo, en un homenaje a la larga historia de la monarquía española (desde los visigodos hasta la casa de Borbón), y la pretérita defensa, a través de su linaje histórico, del misterio de la Inmaculada Concepción de María.

Un detalle interesante que se aprecia en el grabado y que López Calderón pasó por alto —o decidió así hacerlo—, es el recurso del reflejo de los torreones sobre el foso de agua que al parecer circunda la fortaleza del grabado. Con apenas unas líneas rectas y el uso efectista de diferentes trazos no uniformes, de Jode II logró insinuar el reflejo de la construcción sobre un espejo de agua que separa la muralla del asedio del mal —lo que nos lleva de nuevo a la influencia del grabado del *Eluzidario*. En cambio, el pintor novohispano no conservó este detalle, y desplantó sobre tierra firme su versión de la fortaleza.

El resto del grabado fue prácticamente copiado sin mayores cambios en la pintura de López Calderón, con lo cual, sólo se hicieron ajustes en los aspectos de importancia para la época en que se realizó el lienzo, como lo era la referencia actualizada de la casa reinante.

103. Por armas defensivas debemos entender el conjunto de piezas que conforman una armadura: coraza, yelmo, gorjales, hombreras, guardabrazos, coderas, entre otros.

https://doi.org/1022201/iie.18703062e.2025.126.2885

Un lienzo en el norte novohispano

¿Cómo llegó este lienzo a Mexquitic? Seguimos preguntándonos. Ya se ha constatado que apenas algunos años después de que éste se hubiera concluido (1731), la parroquia mexquitense no lo lucía en sus muros. La visita que por encargo obispal realizara el doctor Felipe Neri en 1735 dio cuenta de que tanto la iglesia, como su sacristía, se encontraban "desnudas en sus muros".[104] Lo anterior nos lleva a deducir que el lienzo debió formar parte de otro conjunto franciscano y que, tras los señalamientos del visitador, terminó por ser donado a la humilde parroquia de Mexquitic para que cubriera sus muros. No se trata, definitivamente, de una obra mandada hacer *ex profeso* para la sacristía de Mexquitic; debió trabajarse en el taller de Pedro López Calderón en la Ciudad de México, como la mayoría de sus obras. Por la temática tan específica y haber abrevado de una fuente impresa de gran valor para la orden seráfica, resulta muy probable que el encargo de este lienzo se lo hicieran los mismos franciscanos a López Calderón, al tomar como base el grabado de Jode II. Desafortunadamente los inventarios no suelen dar este tipo de información. Se puede hablar de donaciones de obra, mas nunca de sus características (descripción, autor, entre otros) dado que carecían de importancia. Por otro lado, la desafortunada situación del Archivo General de Notarías desde 2020,[105] ha impedido consultar los registros que permitieran dar con el posible contrato entre López Calderón y los comitentes de este lienzo, lo que hubiera permitido ampliar la información acerca de esta obra, pero también acerca de las prácticas comerciales de un pintor que hasta años recientes está cobrando relevancia.[106]

Cómo llegó a Mexquitic, preguntábamos al principio de este epígrafe; no lo sabemos, sólo tenemos noticia de que, para 1744, la cofradía de la Purísima Concepción, sita en dicha parroquia, ya había comenzado a ornamentar los

104. Archivo del Antiguo Obispado de Michoacán (AAOM), Fondo Diocesano, *Gobierno*, Visitas, "Informes del siglo XVIII", 1735, 495, exp. 29, f. 5rv.

105. Un informe de las Acciones emergentes en el Archivo General de Notarías de la Ciudad de México da cuenta de la afectación por agua que sufrieron 1,411 volúmenes del Fondo Antiguo en 2020. Desde entonces a la fecha, no hay información alguna que permita saber cuándo se abrirá de nuevo al público y el grado real de afectación de este repositorio. Véase Roxana Govea Martínez, *Acciones emergentes en el Archivo General de Notarías de la Ciudad de México ante un siniestro* (Ciudad de México: ADABI, 2020).

106. Caso similar es el del pintor Antonio de Torres, quien, por ejemplo, solía trabajar con el escribano Felipe Muñoz de Castro. Agradezco el dato a Adriana Lazcano.

https://doi.org/1022201/iie.18703062e.2025.126.2885

muros con retablos y lienzos[107] y que para 1765, el doctor Jerónimo López Llergo dejaba constancia de que, en la sacristía de la parroquia, colgaba un lienzo en el que se "descifraba el misterio de la Concepción de Nuestra Señora".[108]

Si llegó poco después de 1744, o poco antes de 1765, años en que se realizaron las visitas obispales como quedó referido en los correspondientes Autos, es una pregunta que no tiene respuesta al momento, por lo que, al igual que en este caso en el que años después de haberse dado a conocer la autoría y datos del lienzo, aparece el grabado que le da origen, estaremos atentos para descifrar la movilidad de esta obra y su final destino en la sacristía de Mexquitic.

Conclusiones

La influencia de De Alva y Astorga por medio de sus libros, proposiciones y afirmaciones, pero también mediante los grabados que acompañaron sus obras, es algo que aún debe estudiarse. Algunos trabajos han hecho énfasis en el diálogo que hubo entre la obra del franciscano y la pintura, o el grabado mismo. La iconografía de un san Francisco militante y militar (con escudo, espada y en actitud combativa), en gran medida se le debe a la obra de De Alva y Astorga, quien ilustró un santo seráfico más acorde con su propia actitud frente a la defensa de la Inmaculada.[109]

Curiosidad, interés o algo más debió suscitar el grabado contenido en el *Radii Solis*, pues pocos son los ejemplares que aún lo conservan como parte de su

107. Rafael Montejano y Aguiñaga, *San Miguel de Mexquitic de la Nueva Tlaxcala Tepeticpac, S.L.P.* (San Luis Potosí: Talleres de Artes Gráficas Potosinas, 1991), 91.

108. AAOM, Fondo Diocesano, *Gobierno*, Visitas, "Informes del siglo XVIII", 1765, caja 501, carp. 56, f. 2v.

109. Lara, "Francis Alive", 154. Se ha demostrado ya la influencia, si no de los grabados, sí de los postulados de De Alva y Astorga en la pintura virreinal mexicana, pues una iconografía tan única como lo es la de san Francisco venciendo al anticristo —o a la herejía, según la interpretación— tiene su base conceptual en las obras de De Alva y Astorga, y cómo ésta fue traducida al lienzo. Prueba de ello es la obra de Villalpando (1691-1992, Museo de Arte de Filadelfia), que formó parte de un ciclo de la vida del seráfico, o algunas otras series, como la del exconvento de Propaganda Fide de Guadalupe Zacatecas, serie que se ha atribuido a Ignacio Berben (Maricela Valverde Ramírez, "Ignacio Berben, pintor en la Nueva Galicia", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XXIII, núm. 79 (2001): 178), o la que conformó el ciclo que estaba en el exconvento de San Francisco en San Luis Potosí (obra de Antonio de Torres), en las que el de Asís entierra su espada en el pecho del maligno.

https://doi.org/1022201/iie.18703062e.2025.126.2885

contenido. Prueba de ello es que de los nueve ejemplares de esta obra resguardados en la Biblioteca Nacional de México (todos pertenecientes alguna vez a un convento franciscano), sólo dos conservan la calcografía (la que hemos utilizado para ilustrar este artículo pertenece a uno de dichos ejemplares).[110] No puedo dejar de pensar en la posibilidad del grabado suelto (arrancado de algún libro de alguna biblioteca conventual) en el taller de Pedro López Calderón, de donde extraería el modelo para una obra que, como hemos visto, enriqueció sutilmente con detalles de su propia inventiva, ajustados a una realidad que, 65 años después de la publicación de *Radii Solis*, era muy distinta para la monarquía ibérica y sus posesiones de ultramar.

En 2011 pudimos hacer una lectura muy acabada de una pintura a partir del análisis iconográfico e iconológico de sus elementos y su contexto; sin embargo, las obras no son objetos cerrados, las reviste una dinámica previa y posterior, muchas veces difusa y que, con suerte, a veces aparece a cuentagotas, lo que nos permite ampliar las lecturas que traspasan los límites del lienzo mismo. El grabado de Pieter de Jode II en el *Radii Solis* de Pedro de Alva y Astorga y la apropiación de éste en el lienzo de López Calderón, dan cuenta precisamente de esas conexiones ultramarinas que siguen estableciendo parentescos, circulación de ideas e interpretaciones en el arte virreinal mexicano. ♣

110. Aprovecho para agradecer a Manuel Suárez Rivera, jefe del Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México, quien me proporcionó el dato de los tomos que conservan la calcografía, así como por haberme facilitado la imagen digitalizada que apoya este trabajo.