

EL TIPO ICONOGRÁFICO DEL *DEUS PICTOR*. A PROPÓSITO DE JOSÉ GARCÍA HIDALGO*

FERNANDO MORENO CUADRO¹

Universidad de Córdoba

Se presenta el análisis de las relaciones existentes entre la idea primigenia del Divino Pintor y la ejecución de la obra, centrándonos en el lienzo conservado en el Museo Nacional del Prado, *Dios Padre retratando a la Inmaculada* (c.1690) de José García Hidalgo, por ser un singular ejemplo que recalca la primacía de la pintura como actividad intelectual, al tiempo que pone de manifiesto cómo María siempre estuvo en la mente del Padre, en la Sabiduría de Dios (Prov 2,22), conforme al gran diseño divino de la historia de la Salvación, en un momento en el que la defensa del Misterio concepcionista se asocia a la conservación de la monarquía.

Palabras clave: Inmaculada; primacía de la pintura; piedad de los Austrias; legitimación dinástica; integridad territorial del Imperio.

THE ICONOGRAPHIC TYPE OF THE *DEUS PICTOR*: JOSÉ GARCÍA HIDALGO

We analyze here the existing relationships between the fundamental idea of the 'Divine Painter' and the realization of the work, focusing on the canvas preserved in the Prado Museum which depicts *God the Father painting the Immaculate Conception* (c.1690) by José García Hidalgo. The work is a characteristic example showing the primacy of painting as an intellectual activity, while it stresses how the Virgin Mary was always in the Father's mind, in the Wisdom of God (Prov. 2, 22), according to the great celestial design of the history of Salvation, at a time when defending the Mystery of the Conception was closely linked to the conservation of the monarchy.

Key words: The Immaculate Conception; primacy of painting; piety of the Austrian dynasty; dynastic legitimation; territorial integrity of the Empire.

Cómo citar este artículo / Citation: Moreno Cuadro, Fernando (2019): "El tipo iconográfico del *Deus Pictor*. A propósito de José García Hidalgo". En: *Archivo Español de Arte*, vol. 92, núm. 365, Madrid, pp. 25-36. <https://doi.org/10.3989/aearte.2019.03>.

La figura de Dios creador como artista ha sido abordada desde diferentes ámbitos partiendo de la metáfora de la creación como producción. Dios habla y con el poder de la palabra crea, lo que ha llevado a algunos autores a hablar de un Dios-poeta², pero lo que presenta la *Biblia* es la figura del Supremo Hacedor, un Dios-arquitecto que construye el mundo, un Dios-escultor que modela con arcilla y un Dios-pintor que ejecuta la obra siguiendo un plan preconcebido, aspecto que analizaremos en este trabajo centrado en la Inmaculada, que en la pintura que el gremio de plateros de Córdoba encargó a Valdés Leal —*Virgen de los plateros* (1654-1656) del Museo de Bellas Artes de Córdoba— aparece como preciada joya del Divino Platero: "El Pla-

* Este trabajo se inscribe en el marco del Proyecto de Investigación HAR2015-68577, financiado por el MINECO.

¹ it1mocuf@uco.es / ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0001-8933-0687>.

² Calle, 2005: 27.

tero Universal / de Dios el Eterno Padre / una Joya hizo tal / que en ella puso el caudal / porque fuera para su Madre³.

Según la estética cristiana, las manifestaciones del arte divino no tienen fisuras⁴, una idea que se desarrolló especialmente a partir de san Ireneo⁵, distinguiendo entre la creación de la nada —*creatione ex nihilo*⁶— y la producción material de la idea primigenia por el Divino Artista que convierte en belleza sensible la belleza inteligible que fundamenta el arte. En ese mismo orden de ideas, la representación de Dios como primer pintor incide de manera especial en la primacía de la pintura sobre las artes mecánicas, intentando los pintores superar que sus producciones se asociaran exclusivamente con la técnica y se consideraran creaciones intelectuales, equiparándose a la poesía, lo que condensa la fórmula horaciana *Ut pictura poesis*⁷; un proceso que también se siguió en Nueva España⁸, donde la autoría divina se vincula asimismo a la defensa visual de la nobleza de la pintura⁹.

En ese sentido, la teoría artística se preocupó de mostrar la utilidad religiosa y político-social de la pintura por el contenido que conllevaba. Destacan especialmente en el siglo XVII los tratados de Francisco Pacheco, *el Arte de la pintura*¹⁰, y de Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura*¹¹, que evidencia las relaciones entre ambas artes, utilizándolas como instrumento a favor de la pintura¹². Otros tratadistas del siglo XVII, como Jusepe Martínez en sus *Discursos practicables del Nobilísimo Arte de la Pintura*¹³, insisten en el arte de la pintura como un arte liberal, siendo de especial interés para el tema que abordamos José García Hidalgo, autor de los *Principios para estudiar el nobilísimo y Real Arte de la Pintura* (1693)¹⁴, quien se manifestó a favor de la nobleza de la pintura en sus escritos y en el pleito que los artistas madrileños sostuvieron contra la Hermandad de los Siete Dolores, que obligaba a los pintores a sacar como mayordomos un paso en la procesión del Viernes Santo, porque contradecía la dignidad de un arte liberal como la pintura¹⁵, actividad que le permitió materializar de una forma especialmente práctica cómo el Divino Pintor ejecuta en lienzo la idea primigenia, subrayando el valor del artista. Pero García Hidalgo no solo realiza una obra que tiene interés para recalcar la supremacía de la pintura, sino que también tiene particular importancia para la defensa de la Inmaculada Concepción de María en un singular momento histórico, en el que la Real Junta de la Inmaculada Concepción¹⁶ asocia la promoción de la cuestión inmaculista con la supervivencia de la monarquía, unos años antes

³ Kinkead, 1978: 216.

⁴ Al respecto, véase Baltasar, 1986.

⁵ Obispo a partir del 189 de Lyon, ciudad en la que murió a principios del siglo III y desde la que combatió el gnosticismo en sus *Adversus haereses*.

⁶ Sobre la materialización de la creación *ex nihilo*, véase Stoichita, 1995: 98-99.

⁷ Potús, 2000: 177-194.

⁸ Muets, 2011: 71-110.

⁹ Muets, 2008: 20 y ss.

¹⁰ Pacheco, 1649.

¹¹ Carducho, 1633.

¹² Portús, 2000: 180.

¹³ Martínez, 2008.

¹⁴ Calificada por Menéndez Pelayo (1974, I, 907) como “una cartilla de dibujo poco más o menos, carente de toda importancia científica”, eminentemente práctica (Sánchez, 1965: 36). Su interés por la enseñanza de artistas noveles le llevó a elaborar hacia 1692 (Piedra, 2004: 314) otro tratado de arquitectura, *Geometría práctica, sobre los problemas no resueltos* (Baquero, 1913: 140). Para una valoración de su papel teórico, véase, además de los estudios introductorios de las ediciones de sus *Principios* (Madrid, 1965 y Valencia, 2006), Calvo, 1981: 587-616.

¹⁵ Moreno, 1986: 51-68.

¹⁶ Creada legalmente en 21 de abril de 1652 por el Real Decreto que ordena al arzobispo de Toledo, Baltasar de Sandoval y Moscoso que la reúna, aunque *de facto* se impulsó en tiempos de Felipe III para pedir a la Santa Sede el reconocimiento del misterio mariano tras las polémicas concepcionistas surgidas en Sevilla en 1613 y Córdoba en 1614, donde el obispo fray Diego de Mardones apoyó el sermón de su confesor fray Cristóbal de Torres contra la inmunidad de María en su concepción, lo que fue denunciado por el canónigo lectoral Álvaro de Pizaño Palacios, iniciando el Cabildo y la ciudad un pleito en la Real Chancillería de Granada que contaron con el apoyo del rey, quien impulsó la citada Real Junta de la Inmaculada Concepción. Sobre estas polémicas, véase Moreno, 1988: 16-21.

del cambio dinástico de los Austrias, quienes vincularon la piedad eucarística y mariana con la legitimación de la estirpe¹⁷.

Para una adecuada contextualización, recordar que la potestad de la monarquía, el ejercicio del poder y la autoridad del rey, tenía unos límites¹⁸ y su legitimidad quedaba asentada en razones de justicia y en armonía con las razones de Dios, de ahí que tuviera la obligación de cristianizar y defender la fe, considerándose un buen rey virtuoso el que era un buen cristiano, lo que se recoge por emblemistas¹⁹ y literatos, llegando en tal sentido Francisco de Quevedo a escribir a Felipe IV “obligado estáis a la imitación de Cristo”²⁰, pues el monarca recibe la potestad delegada de Dios y no tendría legitimidad sin la defensa de la religión. Por ello, entre otras razones, los Austrias enarbolan la bandera cada vez que se discutían los principios del catolicismo y apoyan el immaculismo, cuya devoción alcanzó su momento culminante en la crisis del Imperio, del que se hace partícipe a María con la singular formulación visual de Francisco Pacheco, quien aconsejó para sus representaciones el uso de la corona imperial, garante del apoyo explícito de la monarquía a la devoción mariana²¹. En este punto, resaltar que en el ambiente en el que García Hidalgo realiza su obra, la Inmaculada se asocia a la Sabiduría, cuyas excelencias tienen importantes efectos para quienes la alcanzan, entre ellos los soberanos de la tierra que gobernarán y administrarán con acierto la justicia porque les inspira legislar con justicia social; pero para conseguir tales efectos de la Sabiduría/Inmaculada tienen que amarla y poner en práctica sus enseñanzas, lo que les asegurará infinidad de bienes espirituales y materiales (Prov 8,17-21) que en el reinado de Carlos II se concretan especialmente en la integridad territorial y en la sucesión, convirtiéndose María en intercesora para obtener las gracias solicitadas como contrapartida de la defensa del Misterio concepcionista, cuyo culto se convierte en eficaz mecanismo para reforzar la lealtad a la monarquía²².

En el reinado de Carlos II, concretamente en los primeros años de la regencia de Mariana de Austria, tuvo un destacado papel el jesuita Everardo Nithard (1607-1681) que fue valido de la reina, a quien acompañó como confesor cuando la archiduquesa austriaca vino en 1649 a España para casarse con Felipe IV. En 1666 fue nombrado Inquisidor general con el beneplácito de Alejandro VII, quien autorizó su nombramiento a petición de la reina madre, lo que le permitió entrar en la Junta de Regencia, ocupando uno de los puestos más importantes de la Corte hasta que Juan José de Austria logró que fuera desterrado a Roma en 1669, donde fue nombrado cardenal por Clemente X y escribió sus *Memorias*, que fueron publicadas en París a los pocos años de su muerte²³. El exilio de Nithard no fue óbice para que el monarca fuera educado en gran medida por teólogos, en consonancia con una monarquía espiritualista²⁴, sin buscar orientarlo a las tareas de gobierno por su delicado estado de salud²⁵ y porque la virtud cristiana era el objetivo de todo buen gobernante. Por ello, durante los últimos años del reinado de Carlos II, en el que continuaron los enfrentamientos bélicos que obligaron a ceder el Franco Condado a Francia por la Paz de Nimega (1679) y creció la preocupación por la falta de sucesor, aumentó de manera importante la devoción mariana, con la consiguiente promoción en Roma de la definición del Misterio de la Inmaculada Concepción de María, que se convertiría en la abogada de la Corte española²⁶.

¹⁷ Coreth, 1982: 45-61.

¹⁸ Al respecto, véase el interesante estudio de J. E. Traslosheros Hernández, (2015: 96-173) publicado en el Catálogo de la exposición, *La monarquía hispánica en el Arte*, en la que figuró el lienzo de José García Hidalgo, n. 129, p. 219.

¹⁹ Saavedra Fajardo, 1640. Al respecto, véase González, 1985.

²⁰ Sobre el buen rey, imitador del Rey de reyes, véase Quevedo, 1662: II. C. IV.

²¹ Cuadriello, 2009: 1198-1200.

²² Cuadriello, 2009: 1173-1180.

²³ *Relation*, 1677.

²⁴ Para los textos redactados por teólogos, juristas y pensadores para la educación del joven rey, véase Castilla Soto, 2009: 55-80.

²⁵ Sobre la necesidad de encubrir la fragilidad de Carlos II y de mostrarlo como un rey fuerte, justo y piadoso capaz de gobernar, véase Mínguez, 2013.

²⁶ Al respecto, véase Álvarez-Osorio, 2009: 141-166.

En este contexto de fervor mariano y particularmente inmaculista, que se hace extensivo a otras obras del periodo²⁷, es en el que se encuadra el lienzo de García Hidalgo que representa a *Dios Padre retratando a la Inmaculada* (c.1690), una pintura que perteneció a la Colección Fórum Filatélico²⁸ y fue adquirida por el Estado en 2013 con destino al Museo del Prado²⁹.

La obra que nos ocupa (fig. 1), de la que no se hizo eco la historiografía que intentó sistematizar la producción³⁰ del artista villenense³¹, a quien se atribuyó por Valdivieso³², se fecha a los pocos años de haber sido nombrado (c.1686) censor y veedor de pinturas sagradas del Santo Tribunal de la Inquisición³³, y un poco antes de trasladar temporalmente, después de haber estado dos décadas en la Corte, su domicilio a Valencia³⁴, donde siguió frecuentando a los miembros del Santo Oficio³⁵, el cual tenía la finalidad de velar para evitar las ideas heréticas. Por ello, vigiló y persiguió a importantes personalidades, artistas³⁶ y escritores³⁷, algunos de los cuales fueron canonizados por la Iglesia —Santa Teresa de Jesús—, destacando entre ellos Pedro Calderón de la Barca³⁸, cuyo prestigio, favor real y popularidad como dramaturgo, e intachable reputación de ortodoxia no le eximió del todopoderoso Santo Oficio, que llevó a cabo una persecución en la élite cortesana, la cual fue objeto de una purificación religiosa que no pudo evitar Calderón, quien en *El Pintor de su deshonra* describe la creación como una pintura, cuyo Divino Pintor crea la naturaleza y al hombre como un retrato perfecto³⁹, y dentro del género humano su obra maestra, la Inmaculada, “fabricada y hecha por las manos del divino y celestial pintor”⁴⁰ porque estaba destinada a ser *Theotokos*: “María es Madre de Dios Hijo y, por tanto, la Hija predilecta del Padre y el sagrario del Espíritu Santo”⁴¹.

Pero el Santo Oficio no solo cuestionó y prohibió numerosos textos —*Index librorum prohibitorum* (1559) del Inquisidor general don Fernando Valdés⁴²—, sino que favoreció el desarrollo de la ortodoxia de diferentes autores, entre los que se encontraba Jerónimo Bautista de Lanuza O.P., quien presenta a Dios pintando en varios párrafos de sus *Homilias sobre los Evangelios* (1621) insistiendo en la imagen del Dios artífice que creó “desde el principio y antes del mundo” (Eclo 24,14)⁴³ a María, la obra maestra de la creación, a quien la tradición de la Iglesia ha vinculado los más bellos

²⁷ M^a. C. de Carlos Varona (2013: 319-346) analiza certeramente la *Encarnación* de Claudio Coello (1668) que, como el lienzo de García Hidalgo, evoca otras cuestiones junto a la teológica de la exención del pecado original en María.

²⁸ Gutiérrez, 2002: 46-47.

²⁹ Número de catálogo P08155, óleo/lienzo, 185 x 146 cm. Véase Portús, 2016: 26.

³⁰ Urrea, 1975: 97-117. Piedra Adarves, 2004: 307-327.

³¹ Piedra, 1990: 325-326. Se formó en Valencia, después de haber iniciado su aprendizaje en Murcia con Nicolás de Villacís y Francisco Gilarte (c.1656-1662), conociendo el arte de Jerónimo de Espinosa (Pérez, 1972: 54) que no olvidó en su etapa madrileña junto a Carreño, nombrado pintor de Cámara en 1671 (Barettini, 1972: 57), quien lo acogió en su estudio y obrador de palacio (García Hidalgo, 1965: 3, 7) y con quien perfeccionó el gusto por la perspectiva que adquirió en Roma, donde estudió “a la vista y con papeles” de Cortona, Brandi, Maratta y Rosa (Ceán, 1965: II, 165), escribiendo el mismo García Hidalgo sobre su estancias en la capital romana que sus “[Académicos] me corrigieron, y encaminaron, a vista de tan maravillosos aciertos, executados felizmente por los antiguos y modernos artífices” (García Hidalgo, 1965: 2, 7).

³² Valdivieso (1980: 506-507) publicó la obra a través de una fotografía del laboratorio de Arte de Sevilla realizada en 1916, archivada como obra de García Hidalgo, perteneciente a don José Bores y Lledó, colección que se recogió en el *Catálogo guía de la Exposición Mariana* (1929, n^o 218) en el que aparece como pintura de Escuela sevillana de la segunda mitad del siglo XVII.

³³ La distinción se recoge en una estampa para su libro de pintura con el blasón del apellido García que se fecha en dicho año: “Armas de D. Joseph Garzia Hidalgo Calificador por el S^o Oficio de las Sagradas Pinturas i corrector de las profanas i opuestas a la verdad y decençia”. Véase Piedra, 2009: 411.

³⁴ Alcahalí, 1897: 129-133.

³⁵ García Hidalgo, 1965: 5, 8.

³⁶ Sobre las relaciones entre arte e Inquisición, véase el esclarecedor artículo de Marías, 2016: 425-447.

³⁷ Al respecto, véase Márquez, 1980.

³⁸ Kurtz, 1994: III, 146-154.

³⁹ Bass, 2000: 57-78.

⁴⁰ Oña, 1615: 31. Véase Dávila, 1980: 123.

⁴¹ *Lumen Gentium*, 1964: 53.

⁴² Sobre Valdés y el *Index librorum prohibitorum*, véase González, 2008.

⁴³ Al respecto, véase García, 1996-1997: 177-184.



Fig. 1. José García Hidalgo,
*Dios Padre pintando a
la Inmaculada*, Museo
Nacional del Prado, Madrid.
Archivo Fotográfico Museo
Nacional del Prado.

textos de la Sabiduría⁴⁴, como la perícopa de *Proverbios* 8,22-36 que se aplicó a la Virgen por el jesuita y exégeta flamenco Cornelio a Lapide (1567-1637), quien llevó a cabo numerosas interpretaciones de las *Sagradas Escrituras* que tuvieron una amplia difusión y fueron utilizadas, además de para la meditación, para la predicación⁴⁵. Entre ellas destaca la citada explicación al libro de los *Proverbios*⁴⁶, un texto de gran importancia en el que se presenta a María —como la Sabiduría— engendrada por Dios en la eternidad, porque estaba destinada a albergar a la Sabiduría divina (1 Cr 1,30) encarnada (Mt 3,17 y 17,5)⁴⁷, ocupando un rango superior al resto de los seres de la creación del Supremo Artífice que se recrea en sus producciones y especialmente en María, constituida por Dios en princesa y reina del cielo y de la tierra, de los ángeles y de los hombres⁴⁸.

⁴⁴ *Catecismo de la Iglesia Católica*, 2005: 721.

⁴⁵ Terwecoren, 1854: 610-614.

⁴⁶ Lapide, 1635: 177-196.

⁴⁷ La Sabiduría proclama sus enseñanzas que muestran el camino de la verdadera vida (Prov 8,1-11) como declaró Jesucristo a sus discípulos (Jn 14,6), recogiendo el autor sapiencial que quien ame la Sabiduría y se esfuerce la encontrará (Prov 8,17), lo que se corresponde con la declaración de Jesucristo cuando dijo que quien lo amase y guardase sus mandamientos encontrará al Padre, “vendremos a Él y en Él haremos morada” (Jn 14,23).

⁴⁸ Lapide, 1635: 184.



Fig. 2. Juan Sánchez Salmerón, *Dios Espíritu Santo pintando a la Virgen de Guadalupe*, iglesia del poblado de San Juan Tilapa, México. Fotografía de la Cancillería de la Diócesis de Toluca, México.

Los comentarios del famoso jesuita estuvieron muy difundidos en los ámbitos religiosos de Europa y no extraña que se conocieran, a través de su correligionario Nithard, en el ambiente cortesano en el que trabajó García Hidalgo, quien pretendió repetidamente el nombramiento de pintor del rey y fue nombrado veedor de pinturas sagradas del Santo Tribunal de la Inquisición⁴⁹, lo que le proporcionó una posición privilegiada para materializar una clara defensa de la Inmaculada con una pintura que refleja cómo la Virgen estaba en la mente del Padre, en la Sabiduría de Dios (Prov 2,22), conforme al gran diseño divino de la historia de la Salvación; así, cuando Dios engendró la Sabiduría-Persona (Sabiduría Encarnada) pensó en la mujer (María) en la que tomaría la naturaleza humana y la creó perfecta e inmaculada, presentando la pintura que analizamos la concreción material de la idea del *Deus pictor*, conformando un nuevo tipo iconográfico que se aparta de los otros ejemplos españoles conocidos y del creado en Nueva España para la Virgen de Guadalupe⁵⁰. Este último se formuló pictóricamente por Juan Sánchez Salmerón, a quien se atribuye el lienzo de *Dios Espíritu Santo pintando a la Virgen de Guadalupe* (c.1670) de la iglesia del poblado de San Juan Tilapa, perteneciente al obispado de Toluca, México (fig. 2), que pensamos tiene sus precedentes conceptuales en el sermonario andaluz del primer cuarto del siglo XVII que surge en el contexto de la fiebre inmaculista de la campaña por la definición que tiene su origen en la declaración favorable de Paulo V, antes del *Breve* sobre el Misterio de 21 de agosto de 1617. Entre los citados predicadores destaca especialmente Francisco Soriano, quien en el sermón pronunciado en Granada en 1616 con motivo de la festividad de la Inmaculada escribe:

Para decirnos lo mucho, que ay en el alma de la Virgen, parece que el mismo Dios no se atreve a pintarle. Quiere que el Espíritu Sancto alabe a la Princesa del Cielo María, y halla color para dárselo a sus cabellos; para pintarla su cuello, la blancura del marfil, halla matices para dibuxarla

⁴⁹ García Hidalgo (1965) en el prólogo de sus *Principios* escribe “me honró el Santo Tribunal de la Inquisición con el título de corrector y calificador de las pinturas sagradas ... concediéndome todas las inmunidades que por ello se gozan y he gozado”.

⁵⁰ Sobre la Virgen del Tepeyac, véase Cuadriello, 2001: 61-205.



Fig. 3. Joaquín Villegas, atribución, *El Padre Eterno pintando a la Virgen de Guadalupe*, Museo Nacional de Arte, Ciudad de México. Fotografía del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.



Fig. 4. Cristóbal Valero, atribuida, *Inmaculada pintada por el Padre Eterno*, iglesia parroquial de San Andrés de Valencia. Fotografía del Arzobispado de Valencia.

de pies a cabeza, y en llegando al interior y hermosura de su corazón dize. *Absque eo quod intrinsecus latet*. No ay colores para pintar essa belleza; no ay mano, ni pincel que ese remate haga⁵¹.

En el arte novohispano, a diferencia de la pintura que nos ocupa, no aparece el *Padre Eterno pintando a la Virgen de Guadalupe* hasta el lienzo de Miguel Cabrera (c.1759) o la tela atribuida a Joaquín Villegas (1713 — activo hasta 1753) en la que un emisario indiano le ofrece una paleta de flores, al tiempo que sostiene una cartela con los versos: “Dios qual Pintor soberano / gastar quiso lindas flores, / y a María con mil primores / copió como de su mano [...]”⁵² (fig. 3). En ambos casos, aparece Dios Padre acompañado por las otras Personas de la Santísima Trinidad que, a veces, como en el comentado lienzo de Salmerón, adquieren el protagonismo que el Padre Eterno tiene en el lienzo del Prado, en el que se figura al Espíritu Santo como Esposo, porque la creación de María inmaculada se acomodó al diseño divino de la Salvación.

Por ello, hay que destacar la singularidad y primicia del lienzo de García Hidalgo, que en las derivaciones españolas del setecientos —San Andrés de Valencia⁵³ (fig. 4) y Colección La Casería de Albolote (Granada)⁵⁴— se modifica de manera importante al incluirse los padres de la Virgen

⁵¹ Soriano, 1616: 92. Véase Dávila, 1980: 127.

⁵² Cuadriello, 2001: 163-165, 175-177. *El Divino Pintor*, 2002: 256, ficha nº 49.

⁵³ Catalá, 2005: 52-53. Llorens / Catalá, 2007: 398-400, atribuyen la pintura a Cristóbal Valero, muerto en 1789, presbítero formado en Roma con Sebastián Conca y académico de San Fernando y de San Carlos.

⁵⁴ Torres, 1999: 539-551.

sosteniendo el lienzo que ejecuta Dios Padre, formulando una variante del tipo iconográfico destinada a recalcar el peculiar nacimiento de quien estaba destinada a ser *Theotocos*, que fue recogido por los *Apócrifos* y tan amplio desarrollo tuvo en las manifestaciones artísticas que hacen surgir a María de los tallos que parten de los abuelos de Cristo y que en las variantes setecentistas comentadas se sustituyen por el lienzo en el que Dios Padre pinta a la Inmaculada, que sirve de nexos entre ambos. Todo ello estaba destinado a subrayar la idea del nacimiento de la Virgen sin acto sexual, por la creencia de que el pecado original se transmitía en el mismo, haciéndola surgir de tallos que unen los corazones de san Joaquín y santa Ana en María, figurando uno de los últimos ramajes del Árbol de Jesé que muestra la genealogía de Cristo y que en algunos ejemplos, como el retablo que preside la capilla de Santa Ana de la catedral de Burgos (1450-1505)⁵⁵, incluye el Abrazo en la Puerta Dorada, que tiene como fuente principal el *Protoevangelio de Santiago*, en el cual se recoge la promesa divina a los padres de la Virgen y la concepción de María⁵⁶, que en el tipo iconográfico indicado se presenta con un sentido doble, destacando por una parte la concreción en la mente del Padre de la Inmaculada que plasma en una pintura y por otra la materialización de la naturaleza humana en la concepción de santa Ana, cuya celebración se comenzó a desarrollar en el siglo VII, de la que se hizo eco san Andrés de Creta (670-740) en su *Conceptio sanctae Annae* que incluye el canon de su festividad, solemnizando la concepción de quien “libre de los lazos de la esterilidad, concibió a la que contuvo a Aquel a quien ninguna cosa pudo contener”⁵⁷.

Retomando el singular tipo iconográfico de García Hidalgo, quien produjo composiciones de cierta opulencia⁵⁸, comentar que se concibe formalmente como una excepcional proclamación de la defensa inmaculista, en la que participan con un destacado protagonismo los angelitos que en la parte superior del lienzo sostienen la pintura del Padre Eterno ante la figuración de la Iglesia triunfante y portan una filacteria con un salmo de la *Vulgata* “VENITE EL VIDETE OPERA DEI”, perteneciente a la perícopa sapiencial que evoca los prodigios de Yahvé (Sal 66,5-7), cuyas maravillas se muestran a Israel, el pueblo elegido que será defendido frente a quienes se opongan a los designios del Omnipotente. En tal sentido, el monarca, que está obligado a la imitación de Cristo, en lo que insiste Francisco de Quevedo, está forzado asimismo a defender a su pueblo de quienes no siguen los designios de Dios, que creó a María en la eternidad. De ahí, deriva, entre otros aspectos, la fuerte defensa del Misterio concepcionista por Carlos II, quien continúa la línea secular de los Austrias y la acrecienta en un momento político tan particular por la falta de sucesión para la Corona.

El lienzo, a manera de manifiesto visual, invita a toda la tierra a alabar las obras de Dios, especialmente a la Inmaculada, creada en la eternidad por la Sabiduría divina para engendrar al Redentor por obra del Espíritu Santo, que se ha representado en la tela madrileña sobre el lienzo que figura a la Virgen con la frase “una es Columba mea, una es perfecta mea” (sic)⁵⁹, que pertenece a la admiración del Esposo cuando proclama las alabanzas de su amada al encontrarla y culminar la posesión amorosa (Cant 6,4-12).

María Inmaculada se exhibe al mundo celeste y terrestre para ser contemplada, además de por la jerarquía angélica y la Iglesia triunfante, por la Iglesia militante, representada simbólicamente por los espectadores y por las tres figuras que García Hidalgo ha querido destacar en su obra, el rostro masculino que aparece tras el ángel anunciador, mirando fijamente a quienes lo observan y ajeno a lo que acontece en el taller celestial, y las dos figuras femeninas que ubica detrás del Padre Eterno, una observando al espectador y otra atenta —como el resto del público al que estaba dirigida la obra— a la ejecución de la pintura por Dios Padre, personificando a los inmaculistas, grupo al que pertenece el propio pintor, que quizás se quiso representar⁶⁰ en tándem con su esposa, Jose-

⁵⁵ Yarza, 2000.

⁵⁶ *Protoevangelio de Santiago*: IV, 4 y V, 1-2.

⁵⁷ Migne, 1865, v. 97: 1305-1306, “Tuam hodie, religiosa Anna, celebramus Conceptionem; quod absoluta sterilitatis vinculis eam utero conceperis, quae eum potuit capere, quae nusquam capi potest”.

⁵⁸ Pérez, 1992: 325.

⁵⁹ *Vulgata, Canticum Canticorum* 6,8: “Una est Columba mea, perfecta mea. Una est matris suae, electa genitrici suae. Viderunt eam filiae, et beatissimam praedicaverunt; Regina et concubinae, et laudaverunt eam”.

⁶⁰ Ceán (1965, 2, 169) quiso ver su autorretrato en un lienzo con varios caballeros de órdenes militares y Piedra (2009: 426) en la *Virgen y el Niño transverberando a San Agustín, ante la comunidad de agustinos*, del Museo del

fa Fraile de la Gasca, sublimado como artista entre ángeles, en la pintura que incluye el insuperable retrato de María, quien se muestra en el tablado viviente que reproduce el taller celestial como imagen “parlante” con la frase “pinxit me speciossam, qui potens est”, declarando que fue concebida perfecta por quien es todopoderoso, Dios Padre. Esta idea de María, que se presenta como la obra maestra de Dios Padre, fue recogida por Calderari cuando habla de su concepción:

Solo vos castíssima virginal paloma, María soberana, soys la que en vuestra hechura salistes de la mano del altíssimo Dios, toda pura, y del todo cándida, hermosa y bella. *Tota pulchra es amica mea*... aquel eçelente y singular Pintor, que tiene encerradas en sí, las nobilíssimas ydeas de todas las criaturas, la dibuxo y la pinto con mayor cuidado que a ninguna de todas ellas⁶¹.

Calderari continúa su exposición escribiendo que Dios fue quien “concibió y formó esta sacratíssima Señora, como primera entre todas las criaturas: que ansi nos lo dize el Espíritu Santo, en los libros de la Sabiduría; *Nondum erant abissi, et ego iam concepta eram*, como si dixere, en la mente de aquel supremo Pintor, fuy yo *ab eterno* concebida”⁶², conectando el origen de la Sabiduría que se recoge en el libro de los *Proverbios* —“Antes que los abismos fui engendrada yo” (Pro- 8,24)— con la Virgen⁶³ y con el lienzo de García Hidalgo, quien en su pintura inserta unas palabras semejantes en la frase que enuncia María, a la que da forma el Pintor Divino, comentando el mariólogo concepcionista al respecto: “Imaginad pues agora quan rara y quan inexplicable sería la belleza de la virgen (sic), traçada ab eterno en la exelça mente de Dios, y sacada después a la luz, por obra del primíssimo pinzel de su soberana y omnipotente mano. *Tota pulchra*⁶⁴.”

No cabe duda de que el mentor de la pintura del Prado conocía los difundidos conceptos que Calderari expuso a finales del siglo XVI y precisó Lápide en la centuria siguiente, y los plasma en su obra, en la que se presenta al Padre Eterno ultimando su mejor creación con la leyenda “pulcherrima est et macula nulla est”, Inmaculada, como la proclama el arcángel san Gabriel, figurado junto al caballete celestial, “AVE MARIA GRATIA PLENA”, utilizando letras capitales que completan la llamada que los ángeles de la parte superior hacen al mundo para contemplar la obra: “venid y ved las maravillas de Dios”, la llena de gracia que satisface la sentencia divina en el Paraíso y la promesa de Redención a la que alude san Miguel, que completa el misterio mariológico que anunció quien venera a la llena de gracia —como en el citado lienzo de San Juan Tilapa, aunque más explícito, sin parangón con los restantes ejemplos conocidos— y vence al demonio con el texto “ipsa conteret caput tuum”, del *Génesis* 3,15: “Pongo enemistad entre tí y la mujer, entre tu linaje y el suyo; este te aplastará la cabeza”, de la que en la pintura de García Hidalgo surge una frase que recuerda cómo todos los hombres pecaron con Adán: “OMNES IN ADAM PECAVERE”, remarcando la idea central de la pintura con el citado tipo de letra que difiere del resto de las utilizadas en los restantes textos: María fue creada por Dios, plena de gracia, para ser Mediadora en la Redención de la humanidad por Cristo, Dios hecho hombre engendrado en María Inmaculada, como plantea explícitamente esta singular obra que presenta dos firmas, la de Dios Padre en la parte inferior del lienzo en el que el Divino Pintor ejecuta la idea primigenia —“In Spiritu Sancto illam fecit” (Eclo 1,9) que se refiere a la naturaleza y beneficios de la Sabiduría que proviene de Dios y se conecta con la Virgen por Cornelio a Lápide⁶⁵— y bajo el ángel que muele los colores la del pintor cortesano, quien utiliza el pretérito imperfecto del indicativo —*faciebat*— frente al pretérito perfecto de la tela de la Inmaculada del *Deus pictor* —*fecit*— para expresar la imperfección de su trabajo frente al del Creador⁶⁶.

Prado, perteneciente al conjunto de pinturas que García Hidalgo realizó al parecer en colaboración con Alonso del Arco entre 1663 y 1711 para el convento de San Felipe el Real de Madrid.

⁶¹ Calderari, 1597: 31 r y v.

⁶² Calderari, 1597: 32 r. (que por error tipográfico vuelve a aparecer como p. 30).

⁶³ Lápide, 1635: 177-196.

⁶⁴ Calderari, 1597: 32 r.

⁶⁵ Lápide, 1635: 177-196.

⁶⁶ Calderari, 1597: 32 r. Véase Stratton, 1989: 27. Una aclaración en Portús, 2017: 49-51.

Con respecto a lo planteado, no hay duda de que el lienzo de García Hidalgo es una obra excepcional, único ejemplo conocido hasta el momento de un particular tipo iconográfico del *Deus pictor* que responde a todas las expectativas del periodo histórico y a las del propio pintor —“de raro y extravagante humor”⁶⁷— que trabajó para el rey, pretendiendo repetidas veces el nombramiento de pintor de corte de Carlos II⁶⁸, en cuyo reinado se vinculó la defensa del Misterio concepcionista a la conservación de la monarquía, pues María actuaría de intercesora ante la divinidad que podría conceder, además de la integridad territorial, el ansiado nacimiento de un heredero, las dos necesidades más imperiosas de la Corona.

Pero si los honores cortesanos se le resistieron, aun cuando estuvo al servicio de Carlos II más de veinte años con producciones de mediana calidad⁶⁹, y como teórico de la pintura sus *Principios* no son un tratado doctrinal a la manera de Carducho o Pacheco⁷⁰, sus textos —algunas octavas de su prólogo “Al lector aficionado”— resultan de especial interés para valorar con claridad su pensamiento sobre la dignidad de la pintura y su secular envanecimiento, además de por sus “humos nobiliarios”⁷¹, por su profesión artística: “Dichoso aquel que nace con tal genio, [...] pues llega a ser visible lo invisible”, presentando al pintor como un “segundo Criador” que eterniza con “primores casi Celestiales” y posibilita con sus obras “la adoración de Cristo y de María”, cuyas perfecciones “más que escritas, han de ser pintadas”, declarando la omnipotencia divina, como los ángeles que actúan de intermediarios entre la divinidad y los hombres: “Ángeles sois, que publicáis Decretos”⁷², lo que refuerza la probabilidad expuesta de que se represente en el taller celestial que él mismo pinta proclamando la defensa del Misterio concepcionista.

BIBLIOGRAFÍA

- Alcalalí, barón de (1987): *Diccionario biográfico de artistas valencianos*. Valencia: Imprenta de Federico Domenech.
- Álvarez-Ossorio, Antonio (2009): “La piedad de Carlos II”. En: Ribot García, Luis Antonio (ed.): *Carlos II. El rey y su entorno cortesano*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, pp. 141-166.
- Angulo, Diego (1971): *Pintura del siglo XVII*. Col. *Ars Hispaniae*, Historia Universal del Arte Hispánico, XV. Madrid: Plus Ultra.
- Baltasar, Hans Urs von (1986): *Gloria. Una estética teológica*. Madrid: Ediciones Encuentro.
- Baquero, Andrés (1913): *Los profesores de las Bellas Artes Murcianos, con una introducción histórica*. Murcia: Sucesores de Nogués.
- Barettini, Jesús (1972): *Juan Carreño. Pintor de cámara de Carlos II*. Madrid: Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores.
- Bass, Laura R. (2000): “A su imagen y semejanza: La Naturaleza Humana como retrato en el *El Pintor de su deshonra*”. En: Lafuente, Carmen / Portús, Javier / Bass, Laura (eds): *Pedro Calderón de la Barca. 'El Pintor de su deshonra'*. Edición conmemorativa del IV centenario del nacimiento del autor. Madrid, Imprenta Artesanal del Ayuntamiento de Madrid, pp. 57-78.
- Calderari, Cesare (1597): *Conceptos scripturales sobre el Magnificat*. Traducción de Jaime Rebullosa. Barcelona: Iayme Cendrad.
- Calle, Román de la (2005): “Del *Deus pictor* a la acción creadora del artista, *instar Dei*”. En: *Aisthesis*, 38, Santiago de Chile, pp. 21-41.

⁶⁷ Palomino, 1947: 1088. Ceán (1965, t. II: 166) explica el recelo de Palomino, quien solo se limitó a censurarlo y no lo incluyó en su *Parnaso*, lo que favoreció la mala fortuna crítica de García Hidalgo, considerado un artista pretensioso, extravagante, vanidoso y excéntrico (Ponz, 1988: I, 676; Orellana, 1995: 524-531) que ha intentado reivindicar Piedra Adarves (2009: 395-448).

⁶⁸ El mismo García Hidalgo escribe que Juan Carreño, como Pintor de cámara de Carlos II, lo acogió en su obrador de palacio (García Hidalgo, 1965: 3,7) y pudo trabajar para la Corte, siendo su primer encargo importante un cuadro de la *Virgen del Carmen* (1684) para el oratorio privado del monarca, del que incorporó una estampa en sus *Principios* (1965, lám. 118), lo que le hizo autodenominarse *Pictor Regis* en varios lienzos (Pérez, 1991: 332-333), aunque el nombramiento no lo alcanzó hasta 1703 con Felipe V, quien le concedió la plaza de Pintor de cámara *ad honorem*.

⁶⁹ Angulo, 1971: 306.

⁷⁰ Calvo, 1981: 590.

⁷¹ Gaya, 1975: 50.

⁷² Octavas 25-29. Véase Calvo, 1981: 599-600.

- Calvo, Francisco (1981): *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra.
- Carducho, Vicente (1633): *Diálogos de la Pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Madrid: Impresa por Francisco Fajardo. Edición de Francisco Calvo Serraller (1979), Madrid: Turner.
- Carlos, María Cruz de (2013): "Profecía e inmaculismo en el convento de San Plácido: reconsiderando la 'Encarnación' de Claudio Coello". En: Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso / Rodríguez Rebollo, Ángel (eds.): *Carlos II y el arte de su tiempo*. Madrid; Fundación Universitaria Española, pp. 319-346.
- Castilla, Josefina (2009): "Tratados para la educación del rey niño". En: Ribot García, Luis Antonio (ed.): *Carlos II. El rey y su entorno cortesano*, Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, pp. 55-80.
- Catalá, Miguel Ángel (2005): "Inmaculada pintada por el Padre Eterno". En: *Inmaculada*, cat. exp. Catedral de la Almudena, mayo-octubre de 2005, Madrid: Fundación las Edades del Hombre, pp. 52-53.
- Catálogo guía de la Exposición Mariana instalada en el Templo del Divino Salvador* (1929): Sevilla: Lit. Tip. Gómez Hermanos.
- Catecismo de la Iglesia Católica* (2005): Ciudad del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana.
- Ceán, Juan Agustín (1800): *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid: Imprenta Viuda de Ibarra. Reedición facsímil (1965) Madrid: Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando y de la Historia.
- Coreth, Anna (1982): *Pietas Austriaca. Österreichische Frömmigkeit im Barock*. München: R. Oldenbourg.
- Cuadriello, Jaime (2001): "El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia". En: *El Divino Pintor: La creación de María de Guadalupe en el taller celestial*, cat. exp. Museo de la Basílica de Guadalupe, diciembre de 2001-abril 2002. México: Museo de la Basílica de Guadalupe, pp. 61-205.
- Cuadriello, Jaime (2009): "*Virgo potens*. La Inmaculada Concepción o los imaginarios del mundo hispánico". En: *Pintura de los reinos. Identidades compartidas, territorios del mundo hispánico, siglo XVI y XVII*, coordinado por Juana Gutiérrez Haces y Jonathan Brown, México: Fomento Cultural Banamex, 2009, t. IV, 1169-1263.
- Dávila, Pilar (1980): *Los Sermones y el Arte*. Valladolid: Departamento de Historia del Arte.
- El Divino Pintor: La creación de María de Guadalupe en el taller celestial* (2001): Cat. exp. Museo de la Basílica de Guadalupe, diciembre de 2001-abril 2002. México: Museo de la Basílica de Guadalupe.
- García Hidalgo, José (1693): *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura*. Edición del Instituto de España, Madrid, 1965, con estudios de F. J. Sánchez Cantón y A. Rodríguez-Moñino. Edición de la Universidad Politécnica de Valencia/Tératos, 2006, con estudios de Inocencio Galindo Mateo, / Sergio G Mateo, / Carlos Plasencia Climent, / Valerià Cortés, / Javier Navarro de Zuviella.
- García Mahiques, Rafael (1996-1997): "Perfiles iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (y I I). *Ab initio et ante saecula creata sum*". En: *Ars Longa*, 7-8, Valencia, pp. 177-184.
- Gaya, Juan Antonio (1975): *Historia de la crítica de arte en España*. Madrid: Ibérico Europea de Ediciones.
- González, Jesús María (1985): "Saavedra Fajardo y la literatura emblemática". En: *Traza y Baza*, 10, Barcelona, monográfico, 143 pp.
- González, José Luis (2008): *El Inquisidor General Fernando de Valdés (1483-1568). Su vida y su obra*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Gutiérrez, Ismael (2002): *Colección Fórum Filatélico. Pintura Antigua Española y Flamenca de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Fundación Cultural Fórum Filatélico.
- Kinkead, Duncan Theobald (1978): *Juan de Valdés Leal (1622-1690). His life and work*. Nueva York y Londres: Garland.
- Kurtz, Bárbara E. (1994): "Calderón de la Barca contra la Inquisición: 'Las órdenes militares' como proceso y como pieza". En: Villegas, Juan (ed.): *Actas XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (1992). Irvine (California): Asociación Internacional de Hispanistas, University of California, v. III. Encuentros y desencuentros de culturas: desde la Edad Media al siglo XVIII, pp. 146-154.
- Lapide, Cornelio a (1635): *Commentaria in Salomonis Proverbia*. Antuarpiæ: apud Martinum Nutium.
- Llorens, Margarita / Catalá, Miguel Ángel (2007): *La Inmaculada Concepción en la Historia, la Literatura y el Arte del Pueblo valenciano*. Valencia: Generalitat valenciana.
- Lumen Gentium*, Constitución dogmática sobre la Iglesia del Concilio Vaticano II, (1964): Ciudad del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana.
- Mariás, Fernando (2016): "Sobre los problemas de los artistas conversos en los Siglos de Oro". En: Borja Franco, / Bruno Pomara, / Manuel Lomas, / Bárbara Ruiz, (eds.): *Identidades cuestionadas. Coexistencia y conflictos interreligiosos en el Mediterráneo (ss. XIV-XVIII)*. Valencia: Universitat de València, pp. 425-447.
- Márquez, Antonio (1980): *Literatura e Inquisición en España (1478-1834)*. Madrid: Taurus.
- Martínez, Josepe (2008): *Discursos practicables del Nobilísimo Arte de la Pintura, sus rudimentos, medios y fines que enseña la experiencia, con los ejemplos de obras insignes de artífices*, Ms/28 del Museo Nacional del Prado. Edición crítica de M^a Elena Manrique. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Menéndez Pelayo, Marcelino (1974): *Historia de las ideas estéticas en España*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Migne, Jacques Paul (1857-1866): *Patrología Griega*. Parissis: Ex typis Migne.
- Mínguez, Víctor (2013): *La invención de Carlos II. Apoteosis simbólica de la casa de Austria*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica.
- Moreno, Fernando (1988): *Las celebraciones públicas cordobesas y sus decoraciones efímeras*, Córdoba: Publicaciones Cajasur.

- Moreno, Pilar (1986): "Los pintores madrileños y la Cofradía de Nuestra Señora de los Siete Dolores". En: *Anuario de Estudios Madrileños*, XXIII, Madrid, pp. 51-68.
- Muets, Paula (2008): *La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España*. México: Universidad Iberoamericana.
- Muets, Paula (2011): "Los siete colores de la pintura: tratadística y afirmación pública de la dignidad del arte en el siglo XVII novohispano". En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, v. XXXIII, n. 99, México, pp. 71-110.
- Oña, Pedro de (1615): *Razón del pecado original y preservación del en la Concepción Purissima de la Reyna de los Angeles María*. Sevilla: Clemente Hidalgo.
- Orellana, Marcos Antonio (1995): *Biografía pictórica levantina o Vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos* (1930). Valencia: Librería París-Valencia.
- Pacheco, Francisco (1649): *Arte de la Pintura, su antigüedad y grandeza*, Sevilla, Simón Fajardo. Edición de Bonaventura Bassegoda. Madrid: Cátedra, 1990.
- Palomino, Acisclo Antonio (1724): *El Museo Pictórico y Escala Óptica con el Parnaso Español Pintoresco Laureado*. Madrid: Imprenta De Sancha. Reedición, Madrid: Aguilar, 1947.
- Pérez, Alfonso Emilio (1991): *Inventario General de Pinturas. II el Museo de la Trinidad (Bienes desamortizados)*. Madrid: Museo del Prado-Espasa Calpe.
- Pérez, Alfonso Emilio (1972): *Jerónimo Jacinto de Espinosa*. Madrid: Instituto Diego Velázquez.
- Pérez, Alfonso Emilio (1992): *Pintura barroca en España (1600-1750)*. Madrid: Cátedra.
- Piedra, Álvaro (1990): "Fecha y lugar de nacimiento del pintor José García Hidalgo". En: *Archivo Español de Arte*, 250, Madrid, pp. 325-326.
- Piedra, Álvaro (2004): "Semblanza en torno al pintor y tratadista don José García Hidalgo". En: *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XCIV, Zaragoza, pp. 307-327.
- Piedra, Álvaro (2009): "Vida secreta del pintor José García Hidalgo". En: *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. XVIII, n. 36, 2º semestre, Madrid, pp. 395-448.
- Ponz, Antonio (1988): *Viaje de España ó Cartas de las cosas más apreciables, y dignas de saberse que hay en ella*. Madrid: Joachín Ibarra. Redición, Madrid: Aguilar, 1988.
- Portús Pérez, Javier (2000): "Ut pictura poesis en la España del barroco: una aproximación desde su iconografía". En: *Calderón de la Barca y la España del Barroco*. Cat. exp. Biblioteca Nacional. Madrid: Sociedad Estatal y España Nuevo Milenio, pp. 177-194.
- Portús, Javier (2016): *Metapintura. Un viaje a la idea del arte en España*. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Portús, Javier (2017): "La Inmaculada como pintura perfecta de Dios". En: *Intacta María. Política y religiosidad en la España Barroca*. Cat. exp. Museo de Bellas Artes de Valencia, 30 noviembre 2017. Valencia: Generalitat Valenciana, pp. 45-53.
- Protoevangelio de Santiago* (1997): Edición de González, Pilar / González, Jacinto / Isart, Consolación. Madrid: Editorial Ciudad Nueva — Fundación San Justino.
- Quevedo, Francisco de (1662): *Política de Dios y gobierno de Christo, sacada de la Sagrada Escritura para acierto del rey y reyno en sus acciones*. Madrid: Diego Díaz de la Carrera.
- Relation des differents arrivez en Espagne entre D. Juan D'Austria et le cardinal Nitard* (1677): París: Chez Claude Barbin.
- Saavedra, Diego (1640): *Idea de vn príncipe christiano representado en cien empresas, dedicado al príncipe rey de las Españas*. Múnaco: Imprenta de Nicolao Enrico.
- Sánchez, Francisco Javier (1965): *Escultura y pintura del siglo XVIII. Francisco de Goya*, Col. *Ars Hispaniae*, Historia Universal del Arte Hispánico, XVII. Madrid: Plus Ultra.
- Soriano, Francisco (1616): *Sermón Predicado en el convento de San Francisco de Granada, en la fiesta de la Inmaculada Concepción de la Virgen, Nuestra Señora*. Granada: Martín Fernández.
- Stoichita, Víctor (1995): *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*. Madrid: Alianza Editorial.
- Stratton, Suzanne (1989): *La Inmaculada Concepción en el arte español*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Terwecoren, Édouard (1854): *Précis historiques, litteraires, scientifiques*. Bruceles: Imprimerie de J. Vandereydt.
- Torres, José María (1999): "El Padre Eterno pintando a la Inmaculada Concepción. Una iconografía poco difundida". En: *Actas del V Simposio Bíblico Español. La Biblia en el Arte y en la Literatura*. Valencia-Pamplona: Fundación Bibliografía Española y Universidad de Navarra, t. II. Arte, pp. 539-551.
- Traslosheros, Jorge Eugenio (2015): "Entre la justicia y la religión. Los límites de la potestad de Su Católica Majestad". En: *La monarquía hispánica en el Arte*. Cat. exp. Museo Nacional de Arte, México D. F. julio a octubre de 2015. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, pp. 96-173.
- Urrea, Jesús (1975): "El pintor José García Hidalgo". En: *Archivo Español de Arte*, 189, Madrid, pp. 97-117.
- Valdivieso, Enrique (1980): "Dos nuevas pinturas de José García Hidalgo". En: *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 46, Valladolid, pp. 504-507.
- Vulgata* (1958): Edición de A. Colunga, O. P. y L. Turrado. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Yarza, Joaquín (2000): *Gil Siloe. El Retablo de la Concepción en la capilla del obispo Acuña*. Burgos: Asociación Amigos de la Catedral.

Fecha de recepción: 13-III-2018

Fecha de aceptación: 19-XII-2018