



# La Virgen y los (mal) llamados símbolos de la letanía lauretana

The Virgin and the (Wrongly) So-called Symbols of the Litany of Loreto

Carme López Calderón

Universidade de Santiago de Compostela, España

carme.lopez@usc.es

0000-0001-7144-8951

Recibido: 21/09/2023 | Aceptado: 16/10/2023

## Resumen

Los símbolos que la tradición ha aplicado a la Virgen María tienden a identificarse, en los estudios de cultura visual, como los “símbolos de las letanías marianas” o “símbolos de la letanía lauretana”. El presente artículo rastrea su origen en la patristica y su presencia en la Edad Media y Moderna, demostrando que su uso trasciende ampliamente las composiciones litánicas y ofreciendo una posible explicación para esta (mal)interpretación generalizada. Igualmente, propone sistematizar en cuatro grandes fórmulas la tipología general de Virgen acompañada de símbolos, al tiempo que evidencia cómo el significado de estos viene condicionado por la representación mariana que completan. Finalmente, aborda la presencia aislada de los mismos, planteando tanto qué pudo favorecer su autonomía, como la necesidad de cuestionarse dicha independencia.

## Abstract

The symbols that have been traditionally applied to the Virgin Mary tend to be referred to in visual studies as the “symbols of the Marian litanies” or “symbols of the Laurentian/Lauretanean Litany”. This article traces their origin in Patristics and their presence in the Middle Ages and Modern Age, demonstrating that their use widely transcends litany compositions and offers a possible explanation for this widespread (mis)interpretation. At the same time, it aims to establish a systematic categorization of the general typology of the Virgin accompanied by symbols within four broad frameworks. Additionally, it seeks to provide evidence of how the meaning of these symbols is conditioned by the Marian representation they complete. Finally, it addresses their isolated presence, raising questions about what might have contributed to their autonomy and emphasizing the importance of scrutinizing this independence.

## Palabras clave

Virgen María  
 Simbolismo  
 Iconografía  
 Literatura  
 Edad Media  
 Edad Moderna

## Keywords

Virgin Mary  
 Symbolism  
 Iconography  
 Literature  
 Middle Ages  
 Modern Age

## Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

López Calderón, Carme. “La Virgen y los (mal) llamados símbolos de la letanía lauretana.” *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 29 (2023): 48-71. <https://doi.org/10.46661/atRIO.8538>.

© 2023 Carme López Calderón. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

### Los “símbolos de la letanía lauretana”: del uso extensivo de la expresión a los objetivos de este estudio

Las Sagradas Escrituras y, fundamentalmente, el Antiguo Testamento, albergan más de medio centenar de símbolos que desde los primeros siglos del cristianismo se han relacionado con la Virgen María. Dejando a un lado el debate teológico sobre “si estas personas, acontecimientos y objetos que aparecen en el Antiguo Testamento están allí puestos por Dios como figuras genuinas de María o si son solamente meras acomodaciones”<sup>1</sup>, no cabe duda de que la tradición escrita se ha valido de estos símbolos para reconocer y exaltar las principales prerrogativas y virtudes de la Madre de Dios. En la cultura visual se constata un uso semejante a través de las representaciones de la Virgen acompañada de símbolos que, en su mayoría, pero no siempre, proceden de la Biblia y que a menudo son identificados como los símbolos de las letanías marianas o, incluso quizá más frecuentemente, como los símbolos de la letanía lauretana.

Bastan unos pocos ejemplos para evidenciar la generalización de estas expresiones: la estampa de Antonie Wierix II que muestra la Traslación de la Casa de Loreto rodeada por símbolos (Fig. 1) es recogida por Mauquoy-Hendrickx como “Les litanies de Notre-Damme de Lorette (...) 22 petites scènes évoquent les épithètes de la Vierge dans les litanies”<sup>2</sup>, descripción que asimismo pasa a la colección Hollstein como “Our Lady of Loretto with the symbols of the Lauretanian Litany”<sup>3</sup> y a la colección digital del Rijksmuseum como “Onze Lieve Vrouw van Loreto, te midden van symbolen uit de Lauretaanse Litanie”<sup>4</sup>. En esta misma línea, el grabado ejecutado por Hieronymus Wierix a partir de un diseño de Stradanus (Fig. 2) es presentado en la colección digital de The British Museum como “The Virgin with symbols of the Laurentian litany (...) the symbols of the Laurentian Litany seen represented on either side”<sup>5</sup>, mientras que los símbolos que se atisban en el dibujo de Vicente Salvador Gómez titulado *Ángeles adorando el nombre de Jesús e Inmaculada Concepción*,

\* Este texto tiene su punto de partida en el proyecto de investigación GV/2021/123. Los tipos iconográficos conceptuales de María.

1. Eric May, “María en el Antiguo Testamento,” en *Mariología*, ed. Juniper B. Carol (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1964), 77.
2. Marie Mauquoy-Hendrickx, *Les estampes de Wierix conservées au cabinet des estampes de la Bibliothèque Royale Albert I<sup>er</sup>. Deuxième partie* (Bruselas: Biblioteca Real, 1979), 241 (nº 1344).
3. Jan van der Stock y Marjolein Leesberg, eds., *Hollstein’s Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1700*, vol. 62, *The Wierix Family. Part IV* (Rotterdam: Sound & Vision Publishers, 2003), 238 (nº 912).
4. Nº de objeto RP-P-1904-1242, consultado el 21 de septiembre de 2023, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.332279>.
5. Nº de registro 1873,0809.959, consultado el 21 de septiembre de 2023, [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1873-0809-959](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1873-0809-959).

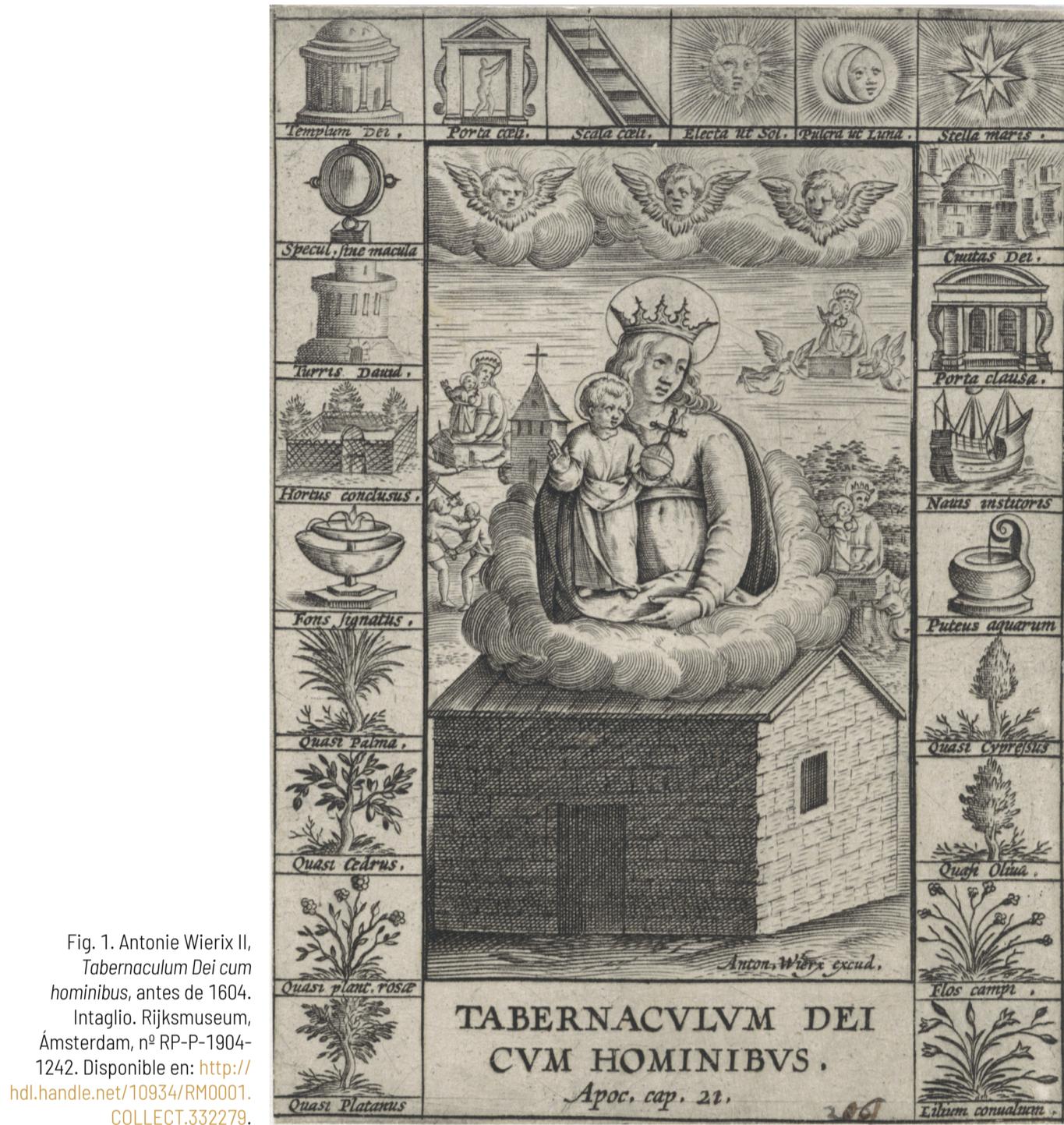


Fig. 1. Antonie Wierix II, *Tabernaculum Dei cum hominibus*, antes de 1604. Intaglio. Rijksmuseum, Ámsterdam, nº RP-P-1904-1242. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.332279>.

con el Padre Eterno son identificados por Pérez Sánchez como “la nave, la columna, el sol, el ciprés, símbolos de la letanía lauretana”<sup>6</sup>. No es de extrañar, entonces, que en el sistema de clasificación Iconclass el correlato textual correspondiente a la notación 11F112 sea, precisamente, “Mary or Madonna with symbols of the Lauretanean Litany”.

6. Alfonso E. Pérez Sánchez, *Dibujos españoles siglos XV-XVII*, vol. I, *Museo del Prado: Catálogo de Dibujos* (Madrid: Museo del Prado, 1972), 128 (F.D. 1070). Su comentario es reiterado en la colección digital de este museo, donde el dibujo tiene el número de catálogo D000193.



Fig. 2. Hieronymus Wierix a partir de un diseño de Stradanus, *Virgen con símbolos*, 1563-1612. Intaglio. Rijksmuseum, Ámsterdam, no. RP-P-1906-1768. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.331901>.

Frente a esta denominación tan extendida, en el presente artículo pretendemos, en primer lugar, demostrar que la vinculación de la Virgen con ciertos símbolos no se limita ni a las letanías marianas en general, ni a la lauretana en particular –la cual, de hecho, apenas cuenta con trece invocaciones de naturaleza simbólica–, sino que se retrotrae a la patrística y desde ahí permea a los textos litúrgicos, himnos y oraciones medievales. Justamente, la lectura de las fuentes diversas que utilizan dichos símbolos pone de manifiesto su carácter polisémico, lo que explica que la cultura visual los haya aplicado como complemento no solo de la Inmaculada Concepción, como a veces también parece presuponerse, sino de

distintas representaciones icónicas y narrativas marianas. En este sentido, en este estudio ejemplificaremos el empleo de los símbolos marianos junto a diferentes advocaciones y escenas de la vida de la Virgen para, por un lado y en segundo lugar, evidenciar cómo estas condicionan la interpretación que aquellos adquieren en ese contexto concreto y, por otro y en tercer lugar, mostrar la posibilidad de sistematizar lo que podría considerarse una tipología general, la Virgen acompañada de símbolos, en cuatro grandes fórmulas. En cuarto y último lugar, intentaremos esclarecer algunas de las causas que pudieron favorecer la representación aislada de ciertos símbolos, especialmente de la Edad Moderna en adelante, aun cuando convenga reflexionar hasta qué punto esta supuesta autonomía es real o solo aparente.

Con estos cuatro objetivos principales en mente, comenzaremos presentando primero el tipo de imágenes objeto de este trabajo para, partiendo de ellas, poder luego construir de un modo progresivo nuestro discurso.

### **Símbolos y representaciones marianas: tipología general y fórmulas principales**

Las representaciones que figuran a la Virgen María acompañada de símbolos aparecen en el Occidente cristiano a finales de la Edad Media y adquieren una notable fortuna en los siglos posteriores. Si bien esta tipología general parece dar cabida a soluciones muy heterogéneas, un análisis detallado de las mismas evidencia que, además de ciertas variaciones en los símbolos dado el amplio repertorio existente, las principales diferencias afectan a la manera de representar a la Virgen y al modo de disponer dichos símbolos. Así, la Virgen puede aparecer sola, o bien mostrarse en el contexto de una escena narrativa. Por su parte, los símbolos pueden organizarse conformando un marco que rodea, total o parcialmente, la figura o escena central, o bien distribuirse sobre el soporte en términos naturalistas, de forma que aquellos de carácter terrestre (árboles, flores, objetos...) se asientan sobre el suelo, mientras que los de naturaleza aérea o celeste (nubes, aves, astros...) se muestran en el cielo. A su vez, estas opciones pueden combinarse entre sí, dando lugar a cuatro fórmulas principales; en cualquiera de ellas, los símbolos pueden estar o no identificados mediante una inscripción y su interpretación fundamental, teniendo en cuenta su carácter polisémico del que más adelante trataremos, vendrá condicionada por la figura o escena que complementan, así como por el contexto donde se insertan.

La primera de estas fórmulas, la Virgen con símbolos definiendo un marco, la encontramos, por ejemplo, en una pintura alemana del siglo XV que se conserva en el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza<sup>7</sup>, así como en la estampa de Wierix/Stradanus que mencionamos anteriormente (véase la figura 2). En el primero de los casos, María se representa sosteniendo al niño, tocada con corona y dispuesta dentro de un jardín cerrado, referencia al *Hortus Conclusus* (Cant 4, 12)<sup>8</sup>. A su alrededor se distribuyen, siguiendo el sentido de las agujas del reloj, los restantes motivos de carácter simbólico, cuya presencia aquí cabe leer principalmente en clave de maternidad virginal o virginidad fecunda: una rosa (*Quasi plantatio Rosae in Jericho*, Eclo 24, 18), el Arca del Testamento (*Arca testamenti*, cf Ex 25,10<sup>9</sup> y Heb 9,4), una puerta cerrada (*Porta clausa*, cf Ez 44, 1-3 o *Porta coeli*, Gn 28, 17), la vara de Aarón que floreció (cf Num 17,8 y Heb 9,4), la zarza que arde sin consumirse (*Rubus ardens incombustus*, cf Ex 3, 2), una fuente sellada (*Fons signatus*, Cant 4,12) y, posiblemente a los pies de la Virgen, el vellocino de Gedeón (*Vellus Gedeonis*, cf Jue 6, 37-40).

En el segundo de los ejemplos, además del *Hortus conclusus* y la *Fons signatus*, se añaden sendas torres (*Turrus David*, Cant 4,4 y *Turrus Eburnea*, Cant 7,4), una ciudad (posiblemente, la *Civitas Dei*, Sal 86), un pozo (*Puteus Aquarum Viventium*, Cant 4, 15), un espejo (*Speculum sine macula*, Sab 7,26), dos árboles (posiblemente, oliva y plátano, *Quasi oliva speciosa in campis, et quasi platanus exaltata sum juxta aquam in plateis*, Eclo 24,19), la luna y el sol (*Pulchra ut luna, Electa ut sol*, Cant 6,9). En esta ocasión, María responde al tipo iconográfico de la mujer apocalíptica: “cubierta del sol, y la luna debajo de sus pies, y en su cabeza una corona de doce estrellas” (Apoc 12,1), características que se completan con el dragón al que parece vencer (cf Apoc 12, 3 y Gen 3,15) y que la cultura visual ha empleado para significar la inmaculada concepción de la Virgen. Por tanto, los símbolos antes descritos servirían aquí para redundar, más que en la maternidad virginal de María, en su concepción sin mancha.

Este mismo tipo iconográfico, pero combinado con símbolos distribuidos de forma naturalista, reaparece en una estampa de principios del siglo XVII debida a Raphael Sadeler I (Fig. 3). En la parte inferior de la imagen, sobre el paisaje, se disponen los árboles procedentes del Eclesiástico (además de la oliva, el plátano y el rosal comentados anteriormente, figuran la palma, el ciprés y el cedro –*Quasi cedrus exaltata sum in Libano*,

7. Nº de inventario 272 (1929.18.1), consultado el 20 de mayo de 2023, <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/anonimo-aleman-activo-westfalia/virgen-nino-hortus-conclusus-ala-izquierda>.

8. A lo largo de este trabajo y para evitar ser redundantes, referiremos la fuente bíblica de cada símbolo solo la primera vez que lo mencionemos en el texto.

9. Empleamos la expresión “cf” precedida de la fuente escritural cuando los versículos bíblicos tratan la figura simbólica en cuestión, pero no recogen literalmente la expresión que la tradición consolida como título, en este caso, *Arca testamenti*.



Fig. 3. Raphael Sadeler I, *Virgen con símbolos*, 1605-1632. Intaglio. Rijksmuseum, Ámsterdam, no. RP-P-OB-7655. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.169092>.

*et quasi cypressus in monte Sion; quasi palma exaltata sum in Cades*, Eclo 24, 17-18-), y, de izquierda a derecha: un jardín cerrado, un templo (*Templum Dei*, Eclo 50,7), un espejo, una fuente, el vellocino de Gedeón, un lirio (*lilium convallium*, Cant 2,1), una ciudad, una torre y un pozo. En la parte superior y, por tanto, en la zona celeste, se representan la escalera de Jacob (*Scala Iacob*, cf. Gn 28, 12), la puerta del Cielo, la luna y el sol.

Igualmente en clave naturalista, pero como complemento de una escena narrativo-alegórica, encontramos los símbolos en una imagen devocional procedente de

Eichstätt y conservada en la Pierpont Morgan Library<sup>10</sup>. Acompañados por una cartela identificativa, los símbolos se disponen fuera y dentro del jardín cerrado; de izquierda a derecha: el arca de Noé (cf Gen 6-9), la fuente de huertos (*Fons hortorum*, Cant 4,15), el lirio entre espinas (*Sicut liliū inter spinas*, Cant 2,2), la puerta cerrada, la fuente sellada, la vara de Aarón, la torre de David, la estrella de Jacob (*Orietur stella ex Jacob*, Num 24,17), la urna de oro con el Manná (*Urna aurea habens manna*, Heb 9,4), el vellocino de Gedeón y la zarza ardiente. En este escenario, el pasaje representado se corresponde con la Anunciación reinterpretada como la caza del unicornio, fábula presente en los bestiarios que la mística medieval aplica, además de a la muerte de Cristo, a la Encarnación: Jesús es el unicornio, animal fuerte y poderoso que, tranquilizándose solo ante una doncella virgen, es atraído por la pureza virginal de María. Gabriel es el cazador que intenta apresar al animal, de modo que, manteniendo la cartela correspondiente a la salutación *Ave gratia plena* (Lc 1,28), sustituye el lirio característico por el cuerno y la lanza y se acompaña de cuatro perros, alegorías de la verdad, la justicia, la misericordia y la paz, virtudes que, según Trens, pueden proceder de un sermón de san Bernardo<sup>11</sup>. En consecuencia, la fusión de ambas narrativas refuerza el carácter virginal de la maternidad de María, prerrogativas ambas (maternidad divina y virginidad perpetua) que asimismo emanan de los símbolos bíblicos aquí figurados<sup>12</sup>.

También identificados mediante una inscripción y como complemento de una escena narrativa –el Descanso en la Huida a Egipto– se encuentran los símbolos en una estampa de principios del siglo XVII debida a Conrad Hillebrand (Fig. 4). En este caso, no obstante y como sucedía con el grabado de Antonie Wierix II mencionado al principio (véase figura 1), conforman una cenefa que funciona como un marco, observándose de izquierda a derecha y de arriba abajo: *Speculum sine macula*, *Porta coeli*, *Stella maris*, *Electa ut sol*, *Pulchra ut luna*, *Scala Coeli*, *Vellus Gedeonis*, *Quasi oliva*, *Templum Salomonis* (cf 2 Re 6), *Flos campi*, *Turris David*, *Fons signatus*, *Lilium convalium*, *Quasi plantatio Rosae*, *Civitas Dei*, *Hortus conclusus*, *Puteus aquarum viventium*, *Porta clausa*, *Quasi Plama*, *Quasi Platanus*, *Quasi cypressus*, y *Quasi cedrus*.

10. Hoja única del manuscrito con referencia MS M. 1201, consultado el 22 de julio de 2023, <https://www.themorgan.org/manuscript/398125>.

11. Manuel Trens, *María. Iconografía de la Virgen en el arte español* (Madrid: Plus Ultra, 1946), 147-149; Santiago Sebastián López, *Lecturas iconográficas e iconológicas* (Madrid: Alianza Editorial, 1985), 211-214.

12. Según Trens, combinar la Anunciación con la caza del unicornio es una práctica frecuente en el siglo XV y, como ejemplificaría el manuscrito que acabamos de comentar, “en las representaciones más completas, esta alegoría de la virginal pureza de María se refuerza con otros símbolos, tales como la vara de Aarón florida, la fuente sellada, etc.” (Trens, *Iconografía de la Virgen*, 147). No obstante, según este autor, este tipo de composiciones servirían para representar también la pureza original o inmaculada de María.



Fig. 4. Conrad Hillebrand, *Descanso en la Huida a Egipto*, ca. 1608. Intaglio. Rijksmuseum, Ámsterdam, no. RP-P-OB-7655. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.123039>.

### Primeras interpretaciones marianas de los símbolos y difusión en la Edad Media: patrística, liturgia, himnografía, oraciones y cultura visual

El punto de partida de las cuatro fórmulas que hemos descrito y, por tanto, de la tipología general de Virgen con símbolos hay que buscarlo en los escritos de los Padres de la Iglesia, puesto que en ellos se encuentran algunas de las primeras interpretaciones de los símbolos veterotestamentarios en clave mariana. Así, en una de las homilías escritas por san Juan Damasceno con motivo de la Asunción de María, leemos:

Fuiste también, oh Virgen, claramente prefigurada en la zarza, en las tablas escritas por Dios, en el arca de la ley, en la vasija de oro, en el candelabro, en la mesa, en la vara de Aarón que floreció. De ti, en efecto, procede la llama de la divinidad, el Verbo y manifestación del Padre, el maná suavísimo y celestial (...) ¡Por poco me olvido de la escala de Jacob! ¿No resulta evidente para todos que tú, oh María, estás en ella prefigurada y anunciada? Vio este patriarca una escalera que unía el cielo con la tierra (...) De modo semejante, tú, desempeñando el oficio de mediadora, te convertiste en escalera por la que Dios

bajó hacia nosotros, asumiendo nuestra débil naturaleza, y recompusiste lo que estaba disgregado, de modo que el hombre pudiera unirse de nuevo con Dios<sup>13</sup>.

También en la patrística se pueden rastrear otros símbolos marianos que alcanzarían gran fortuna posterior pese a no proceder de las Escrituras. Posiblemente, el ejemplo más destacado sea el de *Stella maris*, Estrella del Mar, que ya Beda el Venerable relaciona con uno de los significados etimológicos del nombre 'María': "... y el nombre de la Virgen era María (Lc 1,27)(...) Tampoco debemos pasar por alto que la bendita madre de Dios dio testimonio de sus méritos singulares también con su propio nombre, pues significa: *Estrella del mar*. Y María, con la gracia de su especial privilegio, ha brillado como astro de extraordinaria belleza entre las olas de un mundo en ruinas"<sup>14</sup>.

Los escritos de los autores cristianos de los primeros siglos, unidos a las Escrituras, son el punto de partida para componer los textos litúrgicos, de ahí que algunos de ellos contribuyan a difundir la asimilación entre María y estas figuras simbólicas. Sirva como ejemplo el oficio de la fiesta de la Asunción perteneciente a la liturgia hispánica, en donde, tras la primera lectura, se concatenan varias metáforas procedentes del Cantar de los Cantares:

¡Oh Virgen de Dios, la más bella entre las mujeres, sal y ve tras las huellas de tu rebaño (Cant 1,7)! (...) Como la *torre de David* (Cant 4, 4): toda hermosa eres, amiga mía, y mancilla no hay en ti (Cant 4, 7)(...) *Huerto cerrado* eres, hermana mía, esposa, huerto cerrado. *Fuente sellada*. Tus renuevos son vergel de granados con frutos de los manzanos (Cant 4, 12-13)(...) ¿Quién es esta que marcha como el *alba* al levantarse, hermosa como la luna, escogida como el sol, terrible como un ejército de escuadrones ordenado? (Cant 6, 9-10)(...) Ponme como sello sobre tu corazón, como sello sobre tu brazo (Cant 8, 6), y fiel permanece el amor del Señor. Amén<sup>15</sup>.

Ambas fuentes –Patrística, cuyo conocimiento quizá se deba precisamente a la liturgia, y Biblia– nutren también los himnos medievales, muchos de los cuales se crean para cantar en el oficio o en la misa y, por tanto, ellos mismos se incorporan, al menos temporalmente, a la liturgia<sup>16</sup>. Buena muestra de ello la ofrece la prosa *De beata Maria* conservada en un tropario de la catedral de Tortosa, compuesto entre 1228 y 1264, cuyas estrofas indican:

13. Juan Damasceno, *Homilía I in Dormitionem B. V. Mariae*, 8, PG 96, 712-713; trad. esp. tomada de Guillermo Pons, *Textos marianos de los primeros siglos. Antología patrística* (Madrid: Ciudad Nueva, 1994), 277. Aquí y en citas sucesivas, las cursivas son nuestras para indicar los símbolos bíblicos dotados de un significado mariano que encontrarían eco en la cultura visual.

14. Beda el Venerable, *Homilía prima. In festo Annuntiationis Beatae Mariae*, PL 94, 10-11; trad. esp. a partir de Luigi Gambero, coord., *Testi mariani del primo millennio*, vol. 3, *Padri e altri autori latini* (Roma: Città Nuova, 1990), 698-699.

15. *In Festo Assumptionis Sancte Marie Virginis, Officium*, PL 85, 819-820.

16. Bernadette Jollès, "La formulation de la virginité de Marie dans la poésie latine médiévale," en *La virginité de Marie: communications présentées à la 53<sup>e</sup> session de la Société Française d'Études Mariiales*, coords. Jean Longère y Jean-François Baudoz (Paris: Médiaspaul, 1998), 138.

[1a] Ilustre *rama de Jesé*, /repleta de dulce fruto,/ salve, madre inclita./ [1b] A Cristo Dios, gloriosa / concebiste llena de gozo / elevándote sobre todos./ [...] [4a] Hermosa *rosa sin espinas* /a la que no quema el sol, rocío /carente de culpa,/ [4b] Reina dulce y única, similar a una *paloma*,/ fuente de misericordia./ [5a] Eres una *puerta* rodeada / y adornada con margaritas /de la que el profeta dijo:/

[5b] Que te había visto aureolada /sentada en la casa de Dios,/ casa que nadie hasta entonces había traspasado./ [6a] *Luna* pura, igual a un *sol*,/ más pura que un cofre dorado/ de la que Cristo nació./ [6b] No hay en ti deseos impuros,/ maldad ni pasiones ciegas,/ tu corazón no se altera<sup>17</sup>.

También relacionadas con ambas fuentes, desde una época temprana se desarrollan en Occidente oraciones dirigidas a María, en las que asimismo es posible encontrar referencias a las figuras simbólicas de la Virgen. Es el caso de esta oración del siglo IX procedente de la abadía benedictina de Nonantola: “Te suplico, santa Virgen Madre de Cristo, inmaculada puerpera, grata María, espléndida *estrella del mar*, digna Reina del cielo, habitáculo de Dios, *puerta cerrada* de Cristo, bendita entre las mujeres (...) que te dignes de interceder por mis pecados delante del Señor tu Dios, antes bien hijo tuyo”<sup>18</sup>.

De este modo, pronto se define un corpus relativamente extenso de símbolos –en su mayoría de origen bíblico– aplicables a la Virgen María, cuya traducción visual se concreta asimismo en la Edad Media. Buena prueba de ello es el *Speculum Humanae Salvationis*, donde seis de los capítulos reúnen e ilustran once figuras que, dentro del planteamiento tipológico característico de esta obra, funcionan como prefiguraciones de María<sup>19</sup>. De hecho, como ejemplifican sendos manuscritos conservados en Nueva York<sup>20</sup> y Madrid (Fig. 5), muchas ediciones del *Speculum* hacen explícita esta interpretación mariana al añadir, encima o bajo estas figuras y tras su identificación correspondiente, la expresión “*signat/ significat/ prefigurat Mariam*”.

17. Sobre esta prosa y, en general, sobre la poesía religiosa en España durante la Edad Media, véase Guadalupe Lopetegui Semperena, “Poesía latina hispana: lírica religiosa,” en *Poesía medieval: historia literaria y transmisión de textos*, eds. Vitalino Valcárcel Martínez y Carlos Pérez González (Burgos: Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2005), 135-179. De esta autora tomamos asimismo la traducción al español de la prosa.

18. Henri Barré, *Prières anciennes de l'Occident à la Mère du Sauveur* (Paris: P. Lethielleux, 1963), 98-99 (nº 8); Gambero, *Testi mariani*, 983-984.

19. Son, en concreto, el capítulo 3 (*Hortus conclusus* con la *Fons signatus*, complemento de El anuncio del nacimiento de María), el capítulo 4 (*Virga de radice Jesse*, *Clausa porta* y *Templum Salomonis*, relacionados con La Natividad de María), el capítulo 6 (*Turris David*, asociada con Los Desposorios de María y José), el capítulo 7 (*Rubus ardens* y *Vellus Gedeonis*, vinculados con La Anunciación), el capítulo 8 (*Virga Aaron*, aplicada a La Natividad de Jesús) y el capítulo 10 (*Arca testamenti* y *Candelabrum templi Salomonis*, en conjunción con La Presentación de Jesús en el templo). En consecuencia, y dada la manera de distribuir las imágenes en el folio, podría considerarse que estas viñetas con símbolos bíblicos funcionan en cierto sentido como marco de la escena que prefiguran.

20. Morgan Library & Museum, MS M. 140, consultado el 22 de julio de 2023, <https://themorgan.org/manuscript/77070>.



Fig. 5. *Speculum Humanae Salvationis*, siglo XV. Manuscrito iluminado. Biblioteca Nacional de España, Madrid, M 8562, fol. 2v.-3r. Disponible en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000072309&page=1>.

## Hacia una lectura de los símbolos marianos: carácter polisémico y denominativo

Ahora bien, la existencia temprana de este corpus logo-icónico no significa que su interpretación sea igualmente fija e inmutable, sino que, como adelantamos al principio, estas metáforas se caracterizan por su polisemia. En este sentido, si bien todas ellas funcionan como atributos de María que permiten expresar sus prerrogativas y virtudes, será el autor y el contexto –tanto histórico como físico, entendiendo por este último la localización o el soporte donde se represente y la figura o tema a que acompañe<sup>21</sup>– lo que determine unos significados u otros. En consecuencia, en aquellas circunstancias en que interese afirmar ciertas prebendas –maternidad divina, virginidad perfecta y

21. La necesidad de conocer ambos contextos está perfectamente sintetizada en la denominada como “arqueta de la pia sentencia”, en donde cabe leer los símbolos marianos de los laterales con un sentido esencialmente inmaculista. Sobre esta pieza, véase Álvaro Pascual Chenel, “Retórica visual y persuasión política. La representación del embajador barroco: el caso del obispo Luis Crespi Borja,” en *Los embajadores. Representantes de la soberanía, garantes del equilibrio, 1659-1748*, eds. Cristina Bravo Lozano y Antonio Álvarez-Ossorio Alvariño (Madrid: Marcial Pons, 2021), 393-400.



Fig. 6. Théodore Van Merlen, *Gratiae et virtutes tuae Virgo Maria sunt inenarrabiles*, 1609-1672, impresa en 1815. Bibliotheek van het Ruusbroecgenootschap, Amberes, inv. Maria IIA.14b7<sup>2</sup>.

perpetua, inmaculada concepción, mediación...<sup>22</sup>–, el símbolo en cuestión adquirirá, al menos, esta interpretación, siendo no obstante habitual –como igualmente sucede en los poemas mariales medievales<sup>23</sup>– que convivan varios significados. No en vano, todos los privilegios marianos están íntimamente relacionados entre sí y emanan del considerado como principal: la maternidad divina, cuyo fin último (o, si se prefiere, causa primera) no es otro que la salvación de los hombres.

La vinculación entre estos símbolos y, en general, las gracias y virtudes de María se hace evidente en un grabado devocional ejecutado por Théodore Van Merlen en el siglo XVII y del que todavía en el siglo XIX se imprimieron algunas copias (Fig. 6<sup>24</sup>). Sobre la inscripción *Gratiae et virtutes tuae Virgo Maria sunt inenarrabiles* se desarrolla el tipo de Virgen con símbolos, en concreto, bajo la fórmula de retrato acompañado por símbolos distribuidos

22. Sobre los dogmas y creencias piadosas que sustentan las prerrogativas y virtudes de la Virgen, así como sobre su evolución histórica, véanse entre otros Giorgio Sernani, *Los dogmas de María. Las piedras más preciosas de su corona* (Buenos Aires: Publicación de la Orden de María Reina, 2002); Stefano de Fiores y Salvatore Meo, eds., *Nuevo diccionario de Mariología* (Madrid: San Pablo, 2001); Juniper B. Carol, ed., *Mariology*, 3 vols. (Milwaukee: The Bruce Publishing Company, 1954-1960).

23. Jollès, "La formulation de la virginité," 139-146.

24. La misma biblioteca conserva, con el número de inventario Maria IIA.14b7<sup>1</sup>, otra copia de esta estampa impresa en 1807.



Fig. 7. Filipe da Silva y António Gomes (entalladores), Manuel Carneiro (escultor), Retablo de la Capilla de Nossa Senhora da Conceição, 1718-1721. Iglesia de San Francisco, Oporto, Portugal.

de manera naturalista: María porta un lirio con la mano izquierda, aplasta la serpiente con sus pies y a su alrededor figuran una rosa, el arca del testamento, un espejo, una puerta, una estrella, un jardín cerrado con una fuente y una torre.

Igualmente, la comprensión de estos símbolos como expresión de ciertas cualidades de la Virgen se constata en los contratos firmados en 1718 y 1719 para la ejecución de la capilla de Nuestra Señora de la Concepción de la iglesia de San Francisco de Oporto (Fig. 7), documentos que prescriben disponer, respectivamente, “os atributos da S.ra” y “os emblemas da Senhora”<sup>25</sup> en el respaldo donde se encastre el Árbol de Jessé. Dichos atributos y emblemas se corresponden con varios de los motivos presentes en la estampa previa –la torre, la puerta, la estrella, el huerto con la fuente, el espejo–, a los que ahora cabe añadir la escalera de Jacob, un

pozo, un sol, una ciudad y varias flores y árboles que cabe relacionar con aquellos enumerados en el capítulo 24 del Eclesiástico. Eso sí, a diferencia de la estampa anterior, el contexto físico donde estos símbolos se insertan –la capilla de Nuestra Señora de la Concepción, con un elaborado programa escultórico dedicado a subrayar el carácter inmaculado de María<sup>26</sup>– deja claro que, entre las gracias y virtudes

25. Ambos contratos se encuentran transcritos en Flávio Gonçalves, *A Talha da Capela da Árvore de Jessé da Igreja de S. Francisco do Porto e os seus autores* (Porto: Livraria Fernando Machado, 1971), 65-81, 82-85 y en Domingos de Pinho Brandão, *Obra de talha dourada, ensamblagem e pintura na cidade do Porto*, vol. II (Porto: Diocese do Porto, 1985), 524-536, 580-582.

26. Sobre el mismo, véase Carme López Calderón, “Potuit, decuit, fecit: los franciscanos y el culto a María,” en *Os Franciscanos no Mundo Português III. O Legado Franciscano*, coord. Natália Marinho Ferreira-Alves (Porto: CEPSE, 2013), 225-255.

de María, aquí la lectura de estos emblemas/atributos debe hacerse en clave fundamentalmente inmaculista.

Paralelamente, estos símbolos bíblicos/atributos muy pronto trascienden su papel de meros calificativos para funcionar como auténticos nombres de María que permiten, simultáneamente, designarla y expresar una virtud o prerrogativa. Al respecto, resulta significativa una de las homilías de Hesiquio de Jerusalén, en la que recuerda que: "A ti, pues, oh Virgen, los profetas dispensan alabanzas; y todo aquel a quien se han confiado los misterios divinos te llama Portadora de Dios. Este te llama *Vara de Jessé* (Is 11, 1), para indicar tu virginidad invulnerable e inflexible; aquel te compara con la zarza que arde y no se consume, aludiendo de este modo a la carne del Unigénito y a la Virgen Madre de Dios (...) Otro te llamó *Puerta cerrada*, pero situada al oriente..."<sup>27</sup>.

Elocuentes son también los textos de la Edad Moderna que compilan este tipo de símbolos/títulos marianos procedentes de las Escrituras y los Padres, en la medida en que los refieren como *tituli, nomina, encomia* y *epitheta*. Es el caso de la obra de Hippolytus Marraccius, *Polyanthea mariana, in libros XVIII distributa, in qua Deiparae Virginis Maria nomina et selectiora encomia ex SS. Patrum, aliorum que sacrorum scriptorum...*<sup>28</sup>, o del manuscrito de José Blanco, "Nomina et Epitheta quibus Beatissima Virgo Maria a Sanctis Patris honoratur"<sup>29</sup>.

En términos visuales, esta interrelación entre los símbolos y el nombre de María se plasma de una manera insuperable en el *Monograma de la Virgen* diseñado por Jan Ziarnko y grabado por Jacob van der Heyden en 1605<sup>30</sup>, para el que se han señalado dos correspondencias en el arte colonial (PESSCA 1409A/1409B y 1409A/1410B). En esta elaborada composición dedicada a María de Médicis<sup>31</sup>, el monograma MRA es el resultado de yuxtaponer una multiplicidad de motivos que, en el caso de la primera letra, sirven para aludir a varios episodios de su vida y, en el caso de las dos restantes, se corresponden con los símbolos escriturales que venimos comentando.

27. Hesiquio de Jerusalén, *De sancta Maria Deipara Homilia*, PG 93, 1462-1463; trad. esp. a partir de Georges Gharib, coord., *Testi mariani del primo millennio*, vol. 1. *Padri e altri autori greci* (Roma: Città Nuova, 1988), 531-532.

28. Hippolytus Marraccius, *Polyanthea mariana, in libros XVIII distributa, in qua Deiparae Virginis Maria nomina et selectiora encomia ex SS. Patrum, aliorum que sacrorum scriptorum...* (Colonia: sumptibus Petri Ketteler, 1683).

29. José Blanco, "Nomina et Epitheta quibus Beatissima Virgo Maria a Sanctis Patris honoratur," en *Sermones*, Ms. 7 de la Biblioteca Xeral de la Universidade de Santiago de Compostela, 63-94.

30. Véase la estampa conservada en la Bibliothèque nationale de France con el número de registro RESERVE FOL-QB-201(14), consultada el 26 de julio de 2023, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8401289t.item>.

31. Małgorzata Biłozór-Salwa, "The Monogram of the Virgin Mary (1605) by Jan Ziarnko as Maria de Medicis's device," *Emblematy Polskie/Polish Emblems*, no. 1(2016): s.p.

## Símbolos marianos y letanías marianas

Entendidos, pues, como nombres válidos para designar a la Virgen, y con el precedente asentado por homilías, himnos y oraciones, no es de extrañar que algunos de estos símbolos pasen a formar parte de las invocaciones que integran las letanías marianas, cuyas primeras fórmulas surgen en el siglo XII. Sin duda, la más prolija en este sentido es la denominada letanía escritural (*ex Sacra Scriptura depromptae*), ya que en ella hasta veintiocho invocaciones propiamente marianas responden a figuras bíblicas. Compuesta en 1575 en el Santuario de Loreto como sustituta temporal de la “*antiquae*” letanía lauretana<sup>32</sup>, su texto es musicalizado por Constanzo Porta e impreso en Venecia<sup>33</sup>, ciudad en la que asimismo Raphael Sadeler I publica una estampa que la recoge e ilustra (Fig. 8). El grabado aparece presidido por la efigie de la Virgen de Loreto rodeada, a modo de marco, por veintiún símbolos veterotestamentarios que, curiosamente, solo en parte coinciden con los empleados en la letanía escritural (reproducida a la derecha) y en la lauretana “antigua” (incluida también en la estampa, a la izquierda<sup>34</sup>). En concreto, no pertenecen a ninguno de ambos formularios laurentanos ni las flores inspiradas en el Cantar de los Cantares (*Lilium convalium, Flos campi*), ni los árboles procedentes del Eclesiástico (*Quasi Platanus, Quasi Cedrus, Quasi plantatio Rosae, Quasi Cypressus, Quasi Palma, Quasi Oliva*), que, no obstante y como evidencian los ejemplos tratados anteriormente, la cultura visual sí reproduce con asiduidad.

Exactamente los mismos veintiún símbolos, más la *Fons signatus*, y con una disposición de marco análoga los encontramos en la estampa que Antonie Wierix II realiza por esos mismos años y a la que ya nos hemos referido con anterioridad (véase figura 1). La principal diferencia estriba en la imagen que ahora centra la composición, ya que la efigie de la Virgen Lauretana es sustituida por varias escenas correspondientes a la *Translatio Sacrae Domus*, leyenda que surge a finales del siglo XV y se populariza gracias a la *Lauretanae historiae Libri quinque* de Horatius Tursellinus (1597)<sup>35</sup>. Justamente, la pre-

32. Sobre la letanía escritural, véase Angelo De Santi, “Le litanie Lauretane. Studio Storico crittico. Articolo II,” *La civiltà cattolica*, fasc. 1117 (1896): 161-178; *Súplicas letánicas a Santa María* (Roma: Curia General OSM, 1987), 38-39.

33. Se publican bajo el título completo de *Litaniae Deiparae Virginis Mariae ex Sacra Scriptura depromptae. Quae in alma domo Lauretana omnibus diebus Sabbatis, Vigiliarum et Festorum eiusdem Beatae Virginis decantari solent. Cum musica octo vocum Constantii Portae eiusdem Almae Domus Musicae Magistri*, incluyéndose asimismo en varios libros de finales del siglo XVI y principios del XVII, como el *Libellus sodalitatis* de Francisco Costero (1594) o el *Thesaurus precum et exercitiorum spiritualium* de Thomas Saily (1609).

34. A lo largo de este texto hemos optado por referirnos a cada letanía en singular –letanía lauretana, letanía escritural–, por ser la denominación generalizada en la bibliografía de distintos idiomas. No obstante, conviene aclarar que en latín se usa mayoritariamente el término en plural, *litaniae*, de ahí que aparezcan también en este número los calificativos que lo acompañan: “*ex Sacra Scriptura depromptae*”, “*antiquae*”, “*lauretanae*”.

35. Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano*, t. 1, vol. 2 (Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996), 196-197.



Fig. 8. Raphael Sadeler I, *Maria lauretana*, 1575-1632. Intaglio. The British Museum, Londres, no. 1937,0915.159. © The Trustees of the British Museum. Disponible en: [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1937-0915-159](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1937-0915-159).

sencia de la Santa Casa de Loreto en este grabado permite recordar otra figura bíblica aplicada a María, *Tabernáculo de Dios* (Apoc 21,3).

Tal vez esta relación que tanto las letanías compuestas en Loreto como la cultura visual establecen entre los símbolos bíblicos, la Virgen de Loreto y el santuario lauretano explique, al menos en parte, la confusión generalizada de que los símbolos que acompañan las representaciones marianas son los “símbolos de la(s) letanía(s)”, afirmación que a menudo se concreta, como pudimos comprobar al comienzo de este estudio, en los “símbolos de la Letanía de Loreto/Lauretana”. Pero lo cierto es que, como venimos mostrando, el repertorio de símbolos (fundamentalmente veterotestamentarios)



Fig. 9. Klauber, *Mater castissima*, ilustración para Dornn, *Litaniae Lauretanae*... Augsburgo, 1771, estampa no. 16. Bayerische Staatsbibliothek München, Munich, Asc. 1489. Disponible en: [urn:nbn:de:bvb:12-bsb10261928-0](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10261928-0).

bién haya contribuido a la confusión entre símbolos marianos y símbolos de la letanía lauretana. Por ejemplo, en la imagen correspondiente al título *Mater castissima* (Fig. 9) de las *Litaniae Lauretanae* de Franciscus Xavier Dornn<sup>37</sup> se representan el *Hortus conclusus*, el *Puteus Aquarum Viventium* y un árbol que da a la vez flores y frutos (cf Cant 7,12), metáforas las tres cuya polisemia en este caso se adapta al propósito de esta invocación: ensalzar la maternidad virginal de María.

aplicados a la Virgen trasciende las letanías tanto en uso –muchas otras composiciones los emplean: homilias, himnos, oraciones<sup>36</sup>–, como en número –las fórmulas litánicas se corresponden con solo una parte de dicho corpus–. Esto último resulta especialmente evidente en el caso de la letanía lauretana, ya que, de las cincuenta y ocho invocaciones que conforman su formulario en el siglo XVIII, tan solo trece son títulos de carácter simbólico: *Speculum Iustitiae*, *Sedes sapientiae*, *Causa nostra laetitiae*, *Vas spirituale*, *Vas honorabile*, *Vas Insigne devotionis*, *Rosa mystica*, *Turris Davidica*, *Turris Eburnea*, *Domus Aurea*, *Foederis Arca*, *Ianua Coeli* y *Stella matutina*.

Ahora bien, ello no impide que, cuando las invocaciones de la letanía lauretana pasen a ilustrarse, cualquiera de ellas –no solo las trece enumeradas– pueda acudir a estas figuras simbólicas, hecho que quizá tam-

36. De hecho, estas composiciones son, juntamente con las Escrituras, las fuentes que proporcionan las invocaciones a las letanías marianas. *Súplicas litánicas a Santa María*, 15-25.

37. Franciscus Xavier Dornn, *Litaniae Lauretanae ad Beatae Virginis*... (Augsburgo: Klauber, 1750). La ilustración que acompaña este texto procede de la tercera edición (1771).

La práctica de ilustrar la letanía lauretana surge una vez que el decreto *Quoniam multi* (1601) del papa Clemente VIII propicia su expansión a toda la iglesia latina<sup>38</sup> y coincide con un momento no solo de gran iconofilia, dado el valor pedagógico que Trento otorga a las imágenes, sino también de gran cultura simbólica, de ahí que muchas de estas obras –como la de Dornn– se encuadren en el género de la emblemática.

### Símbolos marianos y composiciones emblemáticas

En general, desde principios de la Edad Moderna surgen y se desarrollan con fuerza varias composiciones de naturaleza simbólica –emblemas y, en menor medida, empresas y jeroglíficos– que hacen uso de manera frecuente y lógica –dado el carácter simbólico inherente a las mismas– de las metáforas marianas que venimos refiriendo. Así, un número importante de emblemas marianos presentan *picturae* en parte protagonizadas por estos símbolos, mientras que sus *subscriptions* y textos explicativos confirman su interpretación en clave de virtudes y prerrogativas marianas. Entre las muchas obras que se podrían enumerar, destacamos las siguientes por el elevado número de símbolos escriturales que ilustran y por la repercusión que ejercieron sobre otros soportes:

- *Pancarpium Marianum...* (Amberes, 1607). Ilustrada por Theodore Galle, está formada por cincuenta títulos de origen bíblico aplicables a la Virgen que su autor, el jesuita Jan David, explica en relación con las virtudes y prerrogativas de María para servir de modelo al lector y que, como indica su título completo, “Cristo se forme en nosotros”.
- *Portraits des SS Vertus de la Vierge...* (Pin, 1635). Escrita por Jean Terrier y basada en la letanía escritural, cada invocación se ilustra mediante una escena contemplada por la archiduquesa Isabela Clara Eugenia.
- *Flores de Miraflores...* (Burgos, 1659). Integrada por cincuenta jeroglíficos basados en otros tantos símbolos bíblicos y dedicados a la concepción sin mancha de María, la obra recoge y aumenta aquellos que fray Nicolás de la Iglesia, prior de la Cartuja de Burgos y asimismo autor de este libro, dispuso para decorar la capilla que dedicó a la Virgen de Miraflores.

38. Santi, “Le litanie Lauretane,” 175.



Fig. 10. Sebastião Domingues, *Stella maris*, 1617. Pintura sobre azulejo. Iglesia de Santa Maria de Marvila, Santarém, Portugal.

- *Elogia Mariana...* (Augsburgo, 1732). Diseñada por Scheffler y grabada por Engelbrecht a partir de una serie de estampas que se publicaron por primera vez como parte de la obra *Asma Poeticum* de Peter Stoergler (Linz, 1636), es, junto con las *Litaniae* de Dornn, la letanía lauretana ilustrada con emblemas que mayor repercusión ejerció sobre otros soportes.

### ¿Hacia una representación independiente de los símbolos marianos?

Mientras que en algunas de estas obras los símbolos siguen integrándose como parte de escenas narrativas y/o alegóricas, en otras los símbolos adquieren una entidad propia, convirtiéndose en los únicos protagonistas de las *picturae* y objetivo directo de los comentarios que los acompañan. Asimismo, la cultura simbólica que denotan todas estas obras impregna buena parte de las manifestaciones artístico-literarias del período y sustenta también aquellas de carácter más popular, como una estampa publicada en 1790 con las invocaciones de la letanía lauretana rodeando la efigie de la Virgen de Loreto<sup>39</sup>. Quizá ambas cuestiones –el tratamiento individualizado de los símbolos y su

39. Un ejemplar se custodia en el Rijksmuseum, con el número de identificación RP-P-1985-93, consultado el 16 de julio de 2023, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.420917>.

generalización en un amplio espectro de publicaciones devocionales- contribuyesen a que en algunos espacios los símbolos marianos se figurasen solos, es decir, formando parejas o conjuntos, pero sin depender de ninguna figura o escena. Así los encontramos, por ejemplo, en los tondos que decoran las enjutas de los arcos de la iglesia de Santa María de Marvila, en Santárem (Fig. 10).

Ahora bien, de la misma manera que los jeroglíficos de fray Nicolás de la Iglesia van precedidos por una estampa de la Virgen de la Leche que, como el propio prior recoge, presidía la capilla que decoró con estas composiciones<sup>40</sup>, los símbolos tallados en las columnas salomónicas del retablo mayor del santuario de Nuestra Señora de los Remedios de Mondoñedo sirven de complemento a la imagen de la patrona, mientras que las vidrieras de la capilla de Nuestra Señora en la Catedral de Notre-Dame de Bayeux, ya de principios del siglo XX, se insertan en un programa más amplio donde también tienen cabida escenas de la vida de María<sup>41</sup>. Cabe entonces preguntarse hasta qué punto la aparente independencia de ciertos símbolos es real, o tan solo relativa, pues lo que sí resulta incuestionable es la relación indisoluble que, entre ellos y la Virgen, la tradición verbo-visual ha logrado afianzar a lo largo de los siglos.

### A modo de conclusión

A través de este estudio hemos comprobado cómo la práctica de recurrir a símbolos para referir las prerrogativas de la Madre de Dios e, incluso, también para nombrarla se remonta a los escritos de los Padres de la Iglesia y se extiende en la Edad Media a través de un amplio espectro de textos (liturgia, himnos, oraciones) e imágenes. Este uso generalizado y extensivo de dichas metáforas visuales nos lleva a cuestionar la tendencia a designarlas como los "símbolos de las letanías marianas" o los "símbolos de la letanía lauretana" y a proponer, en su lugar, la denominación de "símbolos marianos", matizando en todo caso si son o no de procedencia bíblica o escritural.

Por otra parte, las ilustraciones aportadas a lo largo de este texto que muestran a la Virgen acompañada de símbolos evidencian la posibilidad de dividir esta tipología general en cuatro fórmulas básicas, dadas por la combinación de dos variables principales: el tipo de representación mariana (icónica o narrativa) y la disposición de los símbolos

40. Nicolás de la Iglesia, *Flores de Miraflores, hieroglíficos sagrados...* (Burgos: Diego de Nieva, 1659), 5r.-6r.

41. Agradezco a la Dra. María Elvira Mocholí Martínez por haber llamado mi atención sobre este último conjunto.

(naturalista o a modo de marco). A su vez, la representación mariana constituye, junto con la localización y/o soporte, el contexto físico que, unido al contexto histórico, permite dilucidar la interpretación principal que, dada su naturaleza polisémica, adquieren los símbolos en cada imagen concreta.

Finalmente, la presencia de ciertos símbolos conformando parejas o ciclos, pero independientes de una representación de la Virgen, entendemos que pudo verse favorecida, al menos en parte, por el tratamiento individualizado que aquellos recibieron al amparo de la cultura simbólico-emblemática de la Edad Moderna. Ahora bien, creemos que esta independencia debe considerarse, en cualquier caso, relativa, bien porque dentro del contexto físico donde se insertan los símbolos sí existe (o existió) alguna imagen mariana menos visible o evidente que en otros ejemplos, o bien porque la vinculación entre María y sus símbolos está tan asumida gracias a la larga tradición que la sustenta que, aun faltando una imagen de la primera, no hay duda de las connotaciones marianas de los segundos.

## Referencias

- Barré, Henri. *Prières anciennes de l'Occident à la Mère du Sauveur*. París: P. Lethielleux, 1963.
- Biłozór-Salwa, Małgorzata. "The Monogram of the Virgin Mary (1605) by Jan Ziarnko as Maria de Medici's device." *Emblematy Polskie/Polisk Emblems*, no. 1 (2016): s.p.
- Blanco, José. "Nomina et Epitheta quibus Beatissima Virgo Maria a Sanctis Patris honoratur." En *Sermones*, 63-94. Ms. 7 de la Biblioteca Xeral de la Universidade de Santiago de Compostela.
- Brandão, Domingos de Pinho. *Obra de talha dourada, ensamblagem e pintura na cidade do Porto*. Vol. II. Porto: Diocese do Porto, 1985.
- Carol, Juniper B., ed. *Mariology*. 3 vols. Milwaukee: The Bruce Publishing Company, 1954-1960.
- David, Jan. *Pancarpium Marianum Septemplici Titulorum Serie Distinctum...* Amberes: Ex Officina Plantiniana, Apud Ioannem Moretum, 1607.
- Dornn, Franciscus Xavier. *Litaniae Lauretanae ad Beatae Virginis...* Augsburgo: Klauber, 1750.
- Fiores, Stefano de, y Salvatore Meo, eds. *Nuevo diccionario de Mariología*. Madrid: San Pablo, 2001.
- Gambero, Luigi, coord. *Testi mariani del primo millennio*. Vol. 3, *Padri e altri autori latini*. Roma: Città Nuova, 1990.
- Gharib, Georges, coord. *Testi mariani del primo millennio*. Vol. 1, *Padri e altri autori greci*. Roma: Città Nuova, 1988.
- Gonçalves, Flávio. *A Talha da Capela da Árvore de Jessé da Igreja de S. Francisco do Porto e os seus autores*. Porto: Livraria Fernando Machado, 1971.

- Iglesia, Nicolás de la. *Flores de Miraflores, hieroglíficos sagrados...* Burgos: Diego de Nieva, 1659.
- Jollès, Bernadette. "La formulation de la virginité de Marie dans la poésie latine médiévale." En *La virginité de Marie: communications présentées à la 53<sup>e</sup> session de la Société Française d'Études Mariales*, coordinado por Jean Longère y Jean-François Baudoz, 137-155. París: Médiaspaul, 1998.
- Lopetegui Semperena, Guadalupe. "Poesía latina hispana: lírica religiosa." En *Poesía medieval: historia literaria y transmisión de textos*, editado por Vitalino Valcárcel Martínez y Carlos Pérez González, 135-179. Burgos: Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2005.
- López Calderón, Carme. "Potuit, deuit, fecit: los franciscanos y el culto a María." En *Os Franciscanos no Mundo Português III. O Legado Franciscano*, coordinado por Natália Marinho Ferreira-Alves, 225-255. Porto: CEPESE, 2013.
- Marraccius, Hippolytus. *Polyanthea mariana, in libros XVIII distributa, in qua Deiparae Virginis Maria nomina et selectiora encomia ex SS. Patrum, aliorum que sacrorum scriptorum...* Colonia: sumptibus Petri Ketteler, 1683.
- Mauquoy-Hendrickx, Marie. *Les estampes de Wierix conservées au cabinet des estampes de la Bibliothèque Royale Albert I<sup>er</sup>. Deuxième partie*. Bruselas: Biblioteca Real, 1979.
- May, Eric. "María en el Antiguo Testamento." En *Mariología*, editado por Juniper B. Carol, 54-81. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1964.
- Pascual Chenel, Álvaro. "Retórica visual y persuasión política. La representación del embajador barroco: el caso del obispo Luis Crespí Borja." En *Los embajadores. Representantes de la soberanía, garantes del equilibrio, 1659-1748*, editado por Cristina Bravo Lozano y Antonio Álvarez-Ossorio Alvariño, 379-413. Madrid: Marcial Pons, 2021.
- Pérez Sánchez, Alfonso E. *Dibujos españoles siglos XV-XVII*. Vol. I, Museo del Prado: Catálogo de Dibujos. Madrid: Museo del Prado, 1972.
- Pons, Guillermo. *Textos marianos de los primeros siglos. Antología patrística*. Madrid: Ciudad Nueva, 1994.
- Redelius, Augustinus Casimirus. *Elogia Mariana...* Augsburgo: Engelbrecht, 1732.
- Réau, Louis. *Iconografía del arte cristiano*. T. 1, vol. 2. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996.
- Santi, Angelo De. "Le litanie Lauretane. Studio Storico crittico. Articolo II." *La civiltà cattolica*, fasc. 1117(1896): 161-178.
- Sebastián López, Santiago. *Lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid: Alianza Editorial, 1985.
- Sernani, Giorgio. *Los dogmas de María. Las piedras más preciosas de su corona*. Buenos Aires: Publicación de la Orden de María Reina, 2002.
- Stock, Jan van der, y Marjolein Leesberg, eds. *Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1700*. Vol. 62, *The Wierix Family. Part IV*. Rotterdam: Sound & Vision Publishers, 2003.
- Stoergler, Peter. *Asma poeticum litaniarum lauretanarum...* Linz: s.e., 1636.
- Súplicas letánicas a Santa María*. Roma: Curia General OSM, 1987.
- Terrier, Jean. *Portraits des SS Vertus de la Vierge contemplées par feue S. A. S. M. Isabelle Clere Eugenie Infante d'Espagne*. Pin: Jean Vernier, 1635.
- Trens, Manuel. *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid: Plus Ultra, 1946.