

Una guirnalda devocional de Antonio Ponce en la colección de la Universidad de Navarra

A Devotional Garland by Antonio Ponce in the Collection of the University of Navarra

Manuel Vilches Morales¹

José Javier Azanza López²

Universidad de Navarra

Resumen: Este trabajo documenta las circunstancias del ingreso de una guirnalda devocional de Antonio Ponce en la colección de la Universidad de Navarra, así como sus características formales e iconográficas, y demuestra cómo a finales del siglo XX tuvo un papel activo dentro de las celebraciones litúrgicas universitarias.

Palabras clave: Antonio Ponce; pintura española; pintura de flores; guirnalda; Barroco; siglo XVII.

Abstract: This paper documents the circumstances of the entry of a Devotional Garland by Antonio Ponce into the collection of the University of Navarra, as well as its formal and iconographic characteristics, and shows how at the end of the 20th Century it had an active function in university liturgical celebrations.

Keywords: Antonio Ponce; Spanish painting; Flower painting; Garlands; Barroc; 17th century.

1. Introducción

Desde su fundación en 1952, la Universidad de Navarra ha ido conformando una colección patrimonial compuesta en la actualidad por más de 3.500 piezas repartidas entre sus campus de Pamplona, San Sebastián, Barcelona y Madrid. Su diversidad es la nota

¹ <http://orcid.org/0009-0008-7382-1703>

² <http://orcid.org/0000-0002-0375-7899>

dominante, y diferentes han sido también sus vías de ingreso: adquisición en galerías y anticuarios, legados testamentarios, donaciones particulares y encargo directo a artistas, con el fin de cumplir una función específica en la actividad académica e institucional del centro universitario.

En este rico y variado catálogo destaca la colección de pintura, integrada por más de 1.200 piezas que posibilitan un amplio recorrido desde el Gótico hasta nuestros días, concentrándose su mayor producción en el Barroco y en el arte contemporáneo. A la misma pertenece la *Guirnalda de la Virgen con el Niño* (1647) del pintor vallisoletano Antonio Ponce, objeto de nuestro estudio.

2. El lienzo: autoría, origen y procedencia

La *Guirnalda de la Virgen con el Niño* (óleo sobre lienzo, 177 x 131 cm., 191 x 145 cm. con marco), (Fig. 1) se custodia en el local S071 del Edificio Central de la Universidad de Navarra del campus de Pamplona. Es obra de Antonio Ponce (Valladolid, 1608-Madrid, 1677), pintor de bodegones y guirnaldas florales formado en el taller de Juan van der Hamen, quien ejerció una gran influencia artística sobre su discípulo³.

Ponce acostumbraba a firmar sus cuadros en el anverso, con la fórmula: "Antº Ponze Fect.", añadiendo en ocasiones el año de ejecución. Peter Cherry señala a propósito de esta obra que el 14 de julio de 1647 "Ponce firma y fecha la *Virgen y Niño con guirnalda*"; e insiste en el pie de foto de la imagen: "firmado y fechado 1647"⁴. En su estado actual, el lienzo carece de tal información, por lo que quizás el dato proporcionado por el historiador del arte tuviese origen documental.

En el reverso la tela muestra una inscripción en grandes caracteres: "Antonio Ponce. fº." (Fig. 2), cuya grafía no se corresponde con la original del pintor. Nos inclinamos a pensar que esta firma es apócrifa y obedece a un momento posterior, coincidiendo con una restauración de forrado o reentelado, quizás en el siglo XIX, en el que la transcripción de firmas no re-

³ Antonio Ponce entró en 1624 como aprendiz en el taller de Juan van der Hamen, convirtiéndose en un hábil imitador de su estilo. Peter Cherry sugiere que pudo finalizar algunas obras que su maestro dejó inacabadas a su fallecimiento en 1631, hipótesis corroborada por Susana Fernández de Miguel. Formó parte del equipo de pintores dirigido por Francisco Barrera que entre 1636 y 1638 participó en la decoración del Palacio del Buen Retiro, e intervino en el ornato de la entrada de la reina Mariana de Austria en Madrid en 1649. Existen asimismo referencias a su actividad como retratista de los reyes. Peter Cherry, *Arte y naturaleza. El bodegón español en el Siglo de Oro*, (Madrid: Fundación de apoyo al arte hispánico, 1999), pp. 160, 207, 482 y 503-507; Peter Cherry, "Antonio Ponce", en *Flores españolas del Siglo de Oro. La pintura de flores en la España del siglo XVII*, coord. Francisco Calvo Serraller, (Madrid: Museo del Prado, 2002), pp. 128-131; Susana Fernández de Miguel, *Juan van der Hamen y León. Su pintura de género y de flores*, (Málaga: Universidad de Málaga, 2014), pp. 198-199 y 353-354; *Juan van der Hamen y León y la corte de Madrid*, com. William B. Jordan, (Madrid: Patrimonio Nacional, 2005), pp. 70 y 286-293; Juan Ramón Sánchez del Peral y López, "Ponce, Antonio", en *Enciclopedia del Museo del Prado*, T. V, (Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado, T. F. Editores, 2006), pp. 1174-1175.

⁴ Cherry, *Arte y naturaleza*, p. 505 y lám. CXIV. La fecha de ejecución del lienzo coincide con el certificado de defunción de la madre de Ponce.



Fig. 1. Antonio Ponce. *Guirnalda de la Virgen con el Niño*, 1647. Colección Universidad de Navarra, Pamplona.
© Foto: Manuel Castells.

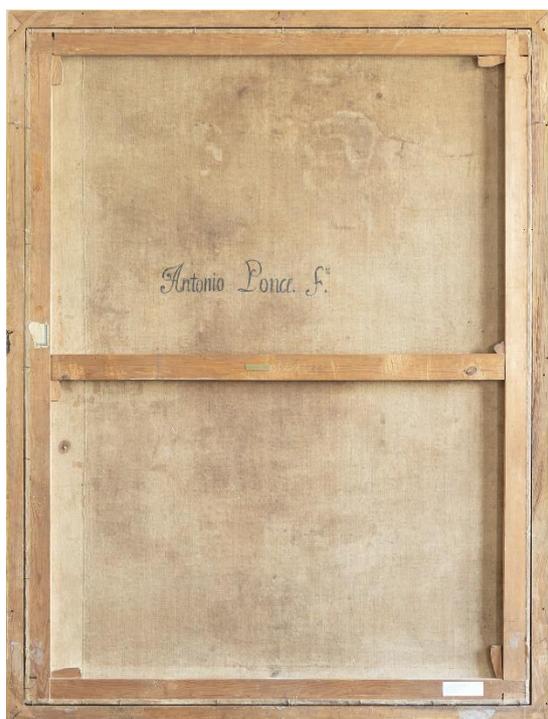


Fig. 2. Antonio Ponce. *Guirnalda de la Virgen con el Niño*. Reverso, firma del pintor. © Foto: Manuel Castells

sultaba extraña cuando una restauración ocultaba o eliminaba la autoría original, circunstancia que obedecía a criterios de taxonomía pictórica, en una época en la que la nueva burguesía buscaba obras antiguas de calidad con total garantía. Sirva como ejemplo el *Apostolado* atribuido a Francisco Palacios, discípulo de Velázquez, restaurado por el segundo restaurador del Real Museo de Pinturas Severiano Marín, quien incorporó en el reverso el nombre del autor, también en grandes caracteres y en un lugar similar al que ocupa el de Antonio Ponce en el lienzo universitario⁵.

Es precisamente en la segunda mitad del siglo XIX cuando hallamos referencias documentales de la guirnalda de Ponce. En 1870, el pintor y restaurador gaditano Vicente Poleró elaboró el *Catálogo de cuadros de la colección del Sr. D. Manuel Salvador López*⁶. Manuel Salvador López Díaz-Mayordomo fue socio y yerno de Manuel Gaviria y Alcoba, II marqués de Gaviria, consejero de la Sección de Comercio del Real Consejo de Agricultura, Industria y Comercio en el reinado de Isabel II y vocal de la Caja de Ahorros de Madrid. Estuvo ligado a los intereses de la Junta Superior Revolucionaria de 1868, a cuyas reuniones y asambleas asistió según consta en la *Gaceta*

⁵ José Javier Azanza López, "Catalogación y recuperación del Patrimonio artístico en Navarra: un *Apostolado* atribuido a Francisco Palacios, discípulo de Velázquez", en *Pvichrvvm: Scripta varia in honorem M^a Concepción García Gainza*, coord. Ricardo Fernández Gracia, (Pamplona: Gobierno de Navarra, Universidad de Navarra, 2011), pp. 130-141.

⁶ Archivo General de la Universidad de Navarra (en adelante, AGUN). Sección de Rectorado, 900/1011/4. *Catálogo de cuadros de la colección del Sr. D. Manuel Salvador López, redactado por Dⁿ Vicente Poleró y Toledo, artista pintor y restaurador que fue del Real Museo de Pinturas en Madrid. Año de 1870.*

de Madrid⁷, y de la Asociación Nacional de Contribuyentes instituida en Madrid en 1874, y fue un entendido en asuntos del mundo de la tauromaquia⁸.

Por su parte, Vicente Poleró se vinculó desde la década de 1840 al taller de restauración del Museo del Prado, siendo nombrado en 1853 restaurador auxiliar de pintura, y una década más tarde tercer restaurador, cargo que desempeñó hasta 1866⁹. Contaba además con experiencia en labores de catalogación, dado que fue autor en 1857 del *Catálogo de los cuadros del Real Monasterio de San Lorenzo, llamado del Escorial*¹⁰, y en 1868 elaboró el *Catálogo de la galería de cuadros del excelentísimo señor duque de Pastrana*¹¹. Ya en la década de 1870 llevará a cabo el *Catálogo de los cuadros del Excmo. Señor D. Enrique Pérez de Guzmán*¹², y el *Inventario de las pinturas y cuadros existentes en el palacio de Aranjuez pertenecientes a la testamentaria de S.M. la Reina M^a Cristina de Borbón*, con su correspondiente tasación¹³. E intervino igualmente en el inventario de la colección de pintura de Valentín Carderera, a su muerte, en 1880¹⁴. El conde de Cedillo menciona también el inventario de Manuel Salvador López, que ocupa nuestra atención¹⁵. En todos ellos figura no solo como antiguo restaurador del Real Museo de Pinturas, sino como "tasador autorizado de pinturas y objetos de Bellas Artes", posición desde la cual elogiaba el esfuerzo de quienes protegían sus colecciones artísticas como bien patrimonial¹⁶, no en vano él mismo dedicó gran parte de su vida al estudio y salvaguarda del patrimonio artístico nacional.

¿Pudo ser Vicente Poleró quien, dada su experiencia profesional, restauró el lienzo e incorporó la firma de Antonio Ponce en el reverso? Queda planteada

⁷ "Junta Superior Revolucionaria", *Gaceta de Madrid*, 10 de octubre de 1868, p. 1.

⁸ Rafael Cabrera Bonet, "Política de Explotación de fincas en la ganadería de Gaviria, la más señalada del segundo cuarto del siglo XIX", *Revista de Estudios Taurinos*, 23, (2007), pp. 231-289.

⁹ Diversos autores han abordado la faceta de Vicente Poleró como restaurador. Nos remitimos aquí a María Moraleda Gamero, "Vicente Poleró: pintor, restaurador y teórico", *Anales de Historia del Arte*, 29, (2019), pp. 317-340.

¹⁰ Vicente Poleró, *Catálogo de los cuadros del Real Monasterio de San Lorenzo, llamado del Escorial*, (Madrid: Imprenta de Tejado, 1857).

¹¹ *Catálogo de la galería de cuadros del excelentísimo señor duque de Pastrana. Redactado por encargo de dicho señor por Vicente Poleró y Toledo, Pintor y Restaurador que ha sido del Real Museo de Pintura y Escultura de S. M. y tasador de pinturas y objetos de Bellas Artes*. Madrid, 1868. Manuscrito original e inédito. Sobre este manuscrito, el Estado decidió ejercer el derecho de tanteo en la subasta pública celebrada por la Casa de Subhastes de Barcelona el 18 de junio de 1998, donde figuraba con el número y referencia siguientes: Lote número 26: Poleró y Toledo, Vicente. "Catálogo de la galería de cuadros del excelentísimo señor duque de Pastrana". Redactado por encargo de dicho señor por... Pintor y Restaurador que ha sido del Real Museo de Pintura y Escultura de S. M. y tasador de pinturas y objetos de Bellas Artes... Madrid, 1868, 4^o apaisado. 165 folios. Manuscrito original, con nota autógrafa del autor. *BOE*, nº 240, 7 de octubre de 1998, p. 33487.

¹² Vicente Poleró, *Catálogo de los cuadros del Excmo. Señor D. Enrique Pérez de Guzmán, Marqués de Santa Marta*, (Madrid: Imprenta de Eduardo Cuesta, 1875), 2^a ed.

¹³ Archivo del Museo Nacional del Prado, Madrid (en adelante AMNP), Caja 361, Legajo 11.201, Exp. nº 9. *Fotocopia del Inventario de las pinturas y cuadros existentes en el palacio de Aranjuez pertenecientes a la testamentaria de S. M. la Reina M^a Cristina de Borbón, con la tasación de las mismas hecha por el pintor Vicente Poleró*, 19 de diciembre, 1878.

¹⁴ Juan Antonio Hidalgo Pardos, "El inventario póstumo de pinturas de la colección de Carderera", *Argensola*, 120, (2010), pp. 233-245.

¹⁵ Conde de Cedillo, "Prólogo" en Vicente Poleró, *Estatuas tumulares de personajes españoles de los siglos XIII al XVII*, (Madrid: Hijos de M. G. Hernández, 1902), p. VIII.

¹⁶ "Dignísimos miembros de la grandeza, movidos del noble deseo de proteger las Artes y de mantener vivo el recuerdo de nuestras pasadas glorias, han atendido con solicitud nunca bien loada a la conservación de las obras artísticas de su pertenencia, y a la adquisición de otras nuevas, no sino a costa de dispendios y esfuerzo". Poleró, *Catálogo de los cuadros del Excmo. Señor D. Enrique Pérez de Guzmán*, p. XI.



Fig. 3a. Antonio Ponce. *Guirnalda de la Asunción de la Virgen*, 1654. © Museo Nacional del Prado, Madrid.

la hipótesis, a falta de pruebas que lo demuestren. De lo que sí podemos dar testimonio es de que, en el *Catálogo de cuadros* de Manuel Salvador López, Poleró reseñó obras de Martín de Vos, *Il Guercino*, Mattia Preti, Tomás Yepes, José Antolínez y Leonardo Alenza, entre otros. Y el registro nº 98 decía así:

“Ponce (Antonio). No se tienen detalles de la vida del artista. Por su estilo de pintar flores y por su agraciado colorido, debió copiar a los flamencos. Nº 98. *Guirnalda de flores*. Está rodeando un medallón, en el que está representada la Virgen con el Niño Dios en brazos. Alto: 1,70. Ancho: 1,45”¹⁷.

La guirnalda de Ponce registrada en la colección de Manuel Salvador López se fue transmitiendo durante más de un siglo de generación en generación. A finales del XX y principios del XXI diversos autores la sitúan en una colección particular, caso de Peter Cherry (1999)¹⁸, Ismael Gutiérrez Pastor (2006)¹⁹ y Susana Fernández de Miguel (2014)²⁰. Sin embargo, para ese momento ya formaba parte de la colección de la Universidad de Navarra, en la que ingresó en la década de 1980 por donación de María Isabel Villapecellín

¹⁷ *Catálogo de cuadros de la colección del Sr. D. Manuel Salvador López*.

¹⁸ Cherry, *Arte y naturaleza*, lám. CXIV.

¹⁹ Ismael Gutiérrez Pastor, “Géneros y colaboraciones en la pintura madrileña de la segunda mitad del siglo XVII. A propósito de los lienzos de Bartolomé Pérez en el retablo mayor de Santa María de Gumiel del Mercado (Burgos)”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 18, (2006), pp. 113-114.

²⁰ Fernández de Miguel, *Juan van der Hamen y León*, p. 1162.



Fig. 3b. Antonio Ponce, *Guirnalda de flores con la Alegoría del Amor Sagrado y el Profano*, ca. 1650. © Colección Alcocer, Madrid.

y López²¹, marquesa de Cortina y bisnieta de Manuel Salvador López. Así consta en la cláusula tercera de su testamento, redactado en Madrid el 18 de septiembre de 1985, por la que legaba al centro universitario:

“El ‘cuadro de la Virgen’, cuya pintura está orlada con flores; al parecer la Imagen de la Virgen está pintada por Ponce de Sevilla y la orla de flores por un pintor holandés (que no recuerda el nombre). Se encuentra en casa de la testadora, calle de Zurbarán, 17”²².

En efecto, la propietaria del cuadro era María Isabel Villapececellín, tal y como figura en una etiqueta pegada al bastidor²³. Tras su fallecimiento el 22 de diciembre de 1987, su albacea testamentario, el abogado Román Mas i Calvet, comunicaba el 18 de febrero de 1988 al administrador general de la Universidad de Navarra, Vicente Picó, que la institución se convertía en legataria de dos cuadros: *El papa Nicolás V visita el cuerpo de san Francisco de Asís*, de *Il Guercino*, y *la Guirnalda de la Virgen con el Niño*, de Antonio

²¹ M^a de la Concepción (su verdadero nombre, aunque era conocida como M^a Isabel) Villapececellín y López nació en Madrid el 22 de septiembre de 1916. Contrajo matrimonio con José Miguel Gómez-Acebo y Pombo, marqués de Cortina, y tuvieron una hija, M^a Isabel Gómez-Acebo y Villapececellín. Realizó testamento abierto en la notaría de José María Álvarez Vega, ante el notario José Vicente Izquierdo Santonja.

²² AGUN, Sección de Rectorado, 900/1011/4. *Escritura de testamento abierto de la Excelentísima Señora D^a María de la Concepción, conocida por María Isabel Villapececellín y López. Ante José Vte. Izquierdo Santonja.*

²³ En la inscripción de la etiqueta, parcialmente perdida, puede leerse: “[Prop]iedad de la [Exc]ma. Sra. María Isabel Villapececellín y López, Marquesa de [Cortina]”.

Ponce. El 4 de agosto de 1988, ambas obras fueron transportadas a Pamplona.

El mal estado de la guirnalda aconsejó una intervención, que efectuó la empresa INCODESA de Madrid, de donde regresó a Pamplona el 11 de abril de 1990. En la misma se adjuntó un caballete con aparato de luz incorporada, destinado a sustentar el cuadro en las ceremonias religiosas. Una nueva restauración tuvo lugar en el taller madrileño de Carmen Enrile Corsini en 2005. Fue recogido el 15 de diciembre de 2005 y estaba de vuelta el 17 de febrero del año siguiente.

3. Uso y función: ¿un cuadro de altar o una pintura de gabinete?

El tamaño del lienzo tan solo encuentra parangón en la obra de Ponce con *Guirnalda de la Asunción de la Virgen* del Museo del Prado (inv. nº P007659; óleo sobre lienzo, 201 x 144 cm.), fechada en 1654 (Fig. 3a). Mercedes Orihuela advierte de la singularidad de esta última: “es obra insólita por su gran tamaño si se compara con lo hasta ahora conocido de Ponce”²⁴. La *Guirnalda de flores con la alegoría del Amor sagrado y el profano* de la colección Alcocer de Madrid, obra fechada hacia 1650, y algo menor en tamaño a las anteriores (lienzo, 148 x 104 cm.), (Fig. 3b), es la tercera guirnalda firmada por el pintor vallisoletano²⁵.

Autores como David Freedberg²⁶ y Víctor I. Stoichita²⁷ han analizado el origen y desarrollo del tipo de “Virgen en guirnalda” a partir del encargo realizado en 1608 por el cardenal Federico Borromeo a Jan Brueghel I, y su posible precedente en la *Madonna della Vallicella* de Rubens. Stoichita alude a su carácter de “imagen problemática” al integrarse en una colección, para concluir que “la inclusión de la Virgen en guirnalda en los gabinetes de pinturas nos habla de un largo proceso a través del cual la imagen sagrada entró en un nuevo contexto de existencia: la galería privada”²⁸. Se reconoce la iconicidad de la imagen sacra y el juego entre “flores reales” y “flores pintadas” en el binomio florero-Virgen en guirnalda. Esta aproximación desde la metapintura introduce una reflexión acerca del uso de las flores con fines religiosos en la cultura visual que, siguiendo la tradición de los manuscritos iluminados, se trasladó al universo del grabado con los hermanos Sadeler y Wierix²⁹, y a la literatura emblemática de los Países Bajos en autores como

²⁴ Mercedes Orihuela, “Guirnalda de flores con la Asunción de la Virgen” en *La belleza de lo real. Floreros y bodegones españoles en el Museo del Prado 1600-1800*, coms. Trinidad de Antonio y Mercedes Orihuela, (Madrid: Museo del Prado, 1995), pp. 58-59.

²⁵ Sobre esta guirnalda: *Spanish Still Life from Velázquez to Goya*, coms. William B. Jordan y Peter Cherry, (London: National Gallery, 1995), pp. 129-130.

²⁶ David Freedberg, “The Origins and Rise of the Flemish Madonnas in Flower Garlands. Decoration and Devotion”, *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 32, (1981), pp. 115-150.

²⁷ Víctor I. Stoichita, *La invención del cuadro. Arte, artifices y artificios en los orígenes de la pintura europea*, (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000), pp. 75-94.

²⁸ Stoichita, *Invención del cuadro*, p. 91.

²⁹ Radosław Grześkowiak y Paul Hulsenboom, “Emblems from the Heart: The Reception of the *Cor Iesu Amanti Sacrum* Engravings Series in Polish and Netherlandish 17th-Century Manuscripts”, *Werkwinkel*, 10.2, (2015), pp. 131-154.



Fig. 4a. Baltahsar Bernaerts, grabado, en Balthasar Bosch Centellas, *Guirnalda Mystica, formada en el círculo del año.*, tomo primero (Amberes: ed. Balthazar van Wolschaten), 1701.

Herman Hugo y Benedictus van Haefthen³⁰. De ahí que González de Zárate advierta la necesidad de acudir a una lectura emblemática de obras como la *Guirnalda con la Virgen y el Niño* de Peter Paul Rubens y Jan Brueghel I en el Museo del Prado (inv. nº P001418)³¹.

En el ámbito hispano, el término “florida guirnalda” resulta rico en matices en la literatura místico-devocional de los siglos XVI al XVIII. San Juan de la Cruz alude en su *Cántico Espiritual* a las virtudes y dones del alma “que son como una guirnalda de varias flores” que la adornan³². También está presente en los autos sacramentales de Calderón, caso de *El año santo en Madrid* (1652), en el que la Gracia “saca una guirnalda de flores” de variadas especies, a la que Arellano y Mata conceden el valor de ser “la primera aparición de un objeto importante en la simbolización visual del auto”, pues el dramaturgo madrileño desarrolla un pasaje sobre el sentido de las flores³³.

No falta en los villancicos, como los cantados al Santísimo Sacramento en las Descalzas Reales en 1678, en los que la “Guirnalda Triunfal” es “pincel,

³⁰ Freedberg, “Origins”, p. 133; *From Botany to Bouquets. Flowers in Northern Arts*, com. Arthur Wheelock, (Washington: National Gallery of Art, 1999), p. 51.

³¹ Jesús María González de Zárate, “La visión emblemática del Triunfo del alma en la obra de Rubens y Jan Brueghel ‘Guirnalda con la Virgen y el Niño’”, *Goya*, 209, (1989), pp. 282-290.

³² San Juan de la Cruz, *Obras espirituales, que encaminan un alma a la más perfecta unión con Dios, en transformación de Amor*, (Barcelona: Vicente Suria, 1693), p. 470.

³³ Pedro Calderón de la Barca, *El año santo en Madrid*, eds. Ignacio Arellano y Carlos Mata, (Pamplona y Kassel: Universidad de Navarra y Reichenberger, 2005), p. 42; M^a Dolores Alonso Rey, “Sincretismo y simbolismo en los autos sacramentales de Calderón: traje y atributos emblemáticos”, *Estudios Humanísticos. Filología*, 27, (2005), pp. 20-22. Calderón también se sirve del lenguaje floral como ramo de virtudes en *El Divino Jasón*.



Fig. 4b. Baltasar Bernaerts, grabado en Balthasar Bosch Centellas, *Guirnalda Mystica, formada en el círculo del año*, tomo segundo (Amberes: Balthazar van Wolschaten) 1701.

que en colores anima³⁴, ni en festejos teatrales navideños como la *Nochebuena* de Cosme Gómez de Tejada, donde uno de los himnos anima a que “hagamos guiraldas de flores” para ir a Belén³⁵. Finalmente, en los florilegios de santos (sirvan como ejemplo los de Pedro de Ribadeneira y Baltasar Bosch) abundan las cancioncillas ligadas a la “guirnalda en flor”, “flores celestiales” y “frutos sazonados”³⁶. Incluso en los grabados que ilustran los dos tomos de la *Guirnalda Mystica* de Bosch, obra de Baltasar Bernaerts, la guirnalda “entretexida de Flores, y Frutos, que cultivó el Cielo en la tierra”, se materializa visualmente (Figs. 4a y 4b). Y en los sonetos compuestos por el poeta y dramaturgo Francisco Bueno para descifrar el significado de ambos grabados, se suceden las alusiones a guiraldas y flores, a la vez que recuerda que “es el círculo Dios de la Guirnalda”, fijando la presencia iconográfica del medallón central.

De todo ello se deduce que, en el arte y la literatura, la producción floral era susceptible de una lectura metafórica como un medio para alabar a Dios; como dice Peter Cherry del jesuita Daniel Seghers, su objetivo era “glorificar a Dios y el nombre de su orden religiosa”³⁷. No podemos concretar la finalidad

³⁴ Son numerosos los villancicos con presencia floral, como los de las Descalzas Reales en la noche de Navidad de 1688 y de 1696, los de la Capilla Real en la noche de Reyes de 1681 y los del Santísimo Sacramento en las benitas y bernardas de Córdoba en 1675.

³⁵ Cosme Gómez de Tejada, *Nochebuena. Autos al nacimiento del Hijo de Dios*, (Madrid: Pablo de Val, 1661), p. 314.

³⁶ Baltasar Bosch Centellas, *Guirnalda Mystica, formada en el círculo del año*, Tomos Primero y Segundo, (Amberes: Balthazar van Wolschaten, 1701).

³⁷ *La pintura de bodegón en las colecciones del Museo Cerralbo*, com. Peter Cherry, (Madrid: Secretaría de Estado de Cultura, 2001), p. 25.

con que Ponce concibió sus guirnaldas, pero atendiendo a la tradición cultural y a la corriente devocional en las que se inscriben, debieron de ser objeto de meditación en torno a la imagen sacra.

Parece oportuna una última consideración al respecto. Ya hemos indicado que, tras ingresar en la colección universitaria, la guirnalda de Antonio Ponce recibió un caballete para adaptarla como imagen que presidiese las funciones religiosas celebradas en el polideportivo universitario. Así lo corrobora la fotografía de J. L. Zúñiga que recoge un momento de la Eucaristía presidida por el capellán mayor, Antonio Martín, el 1 de diciembre de 1990 en la novena a la Inmaculada; tras él, resulta perceptible la *Guirnalda de la Virgen con el Niño*, que actúa a modo de cuadro de altar (Fig. 5). La fotografía tiene el valor de reflejar el carácter de imagen sacra de la guirnalda, al otorgarle un uso y función con el que quizás pudo ser concebida tres siglos y medio atrás.

4. El repertorio floral

El lienzo presenta una guirnalda compacta, que recuerda en su disposición y minuciosidad al estilo pictórico de Juan van der Hamen, el primero en incluir motivos florales elaborados en la pintura española en la década de 1620³⁸, y a quien Susana Fernández considera "el mejor y primer practicante español de esta forma de representación"³⁹.

Tanto la técnica como el repertorio floral resultan comunes a las tres guirnaldas de Ponce citadas páginas atrás. Se caracterizan por la precisión del dibujo y su excepcional acabado, a lo que Cherry alude como "orden arquitectónico" en la disposición de los elementos como cualidad propia del pintor⁴⁰. Maneja con habilidad el color, con el que refleja a la perfección la variedad tonal de las flores, si bien el dibujo apurado y una luz neutra les confieren una apariencia algo dura.

Preside la parte superior un girasol (*Helianthus annuus*), al que se suman narcisos, tulipanes, lirios y dalias. Existe además un espacio de separación entre el contorno de la orla y un pequeño ramillete dispuesto encima de ella, en el que es perceptible un rostro humano, quizás un ángel integrado en la cartela con la que se mimetiza cromáticamente, motivo que emplea en su *Guirnalda de la Asunción*. En la corona inferior hay lirios, tulipanes, narcisos, jacintos, aguileñas, azucenas de mar (*Pancratium maritimum*), jazmines, campanillas moradas (*Ipomoea*), anémonas y una corona imperial (*Fritillaria imperialis*).

³⁸ Luis Ramón-Laca y Félix Scheffler, "Juan van der Hamen y el gusto foráneo por las flores", en *El arte foráneo en España. Presencia e influencia*, coord. Miguel Cabañas Bravo, (Madrid: CSIC, 2005), pp. 361-376; Félix Scheffler y Luis Ramón-Laca, "The Gardens of Jean de Croÿ, Count of Solre in Madrid and the 'Offering to Flora' by Juan van der Hamen", *Garden History*, 33.1, (2005), pp. 135-145.

³⁹ Fernández de Miguel, *Juan van der Hamen y León*, pp. 316 y 351. Califica las guirnaldas florales realizadas por van der Hamen en 1629 como una "composición novedosa dentro del panorama pictórico madrileño, siendo el único que lo cultivó en este temprano año, aunque posteriormente le siguieran otros cultivando el mismo tipo compositivo después de su fallecimiento", entre ellos su discípulo Antonio Ponce.

⁴⁰ Cherry, *Arte y naturaleza*, p. 291.



Fig. 5. Celebración de la Eucaristía en la Novena a la Inmaculada Concepción. 1 de diciembre de 1990. Edificio Polideportivo de la Universidad de Navarra. © Foto: J. L. Zúñiga.

El girasol en el coronamiento superior se repite en la *Guirnalda de la Asunción* del Prado, y aparece, asimismo, en la *Guirnalda del Amor sagrado y profano* de colección privada, si bien en este caso en la parte inferior. No falta tampoco en sus bodegones de flores y frutas, caso del *Bodegón de cesto de frutas y jarrón con flores y girasol* de la colección Várez Fisa de Madrid⁴¹. Entre sus numerosos significados se encuentran el sol y la luz, el amor a Dios y la devoción, por lo que, ciñéndonos a la obra que nos ocupa, pudiera aludir al nacimiento de Cristo, que trajo la luz al mundo. Siguiendo esta línea interpretativa, cabría plantear si Ponce pretendía contribuir con su inclusión al mensaje de la escena representada⁴².

Junto al girasol, asume protagonismo la corona imperial, importada a Viena desde Turquía en 1576 por el botánico francés Charles de l'Ecluse (Carolus Clusius)⁴³. Se trata de una flor de bulbo cuyas grandes flores de color rojo-anaranjado en forma de campana cuelgan bajo una corona de verde follaje. Se hace presente en la parte inferior de las guirnaldas devocionales de Ponce, y en el coronamiento de la *Guirnalda del Amor sagrado y profano*, invirtiendo

⁴¹ Cherry, *Arte y naturaleza*, lám. LI; *Pintura española recuperada por el coleccionismo privado*, com. Alfonso E. Pérez Sánchez, (Sevilla: Fundación Fondo de Cultura de Sevilla, 1996), pp. 110-111.

⁴² Rafael García Mahiques, *Flora emblemática. Aproximación descriptiva del código icónico*, (Valencia: Universidad de Valencia, 1991), pp. 243-263; Julián Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, (Madrid: Cátedra, 1991), pp. 196-200. No falta tampoco en el girasol un significado amoroso (Valeriano, Camilli, Vaenius, Camerario, Picinelli), lo cual justificaría su presencia en la guirnalda alegórica de Antonio Ponce.

⁴³ Magdalena Kraemer-Noble, "Guirnalda de flores, de Abraham Mignon", *Buletina. Boletín. Bulletin del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, 4, (2008), pp. 195-237.

por tanto su posición con respecto al girasol. También aparece en otras composiciones del pintor vallisoletano en colecciones privadas como *Guirnalda de flores y lazos*, *Florero* y *El mes de abril*, dentro de la serie de los meses del año⁴⁴.

Girasol y corona imperial ya habían convivido anteriormente en *La ofrenda a Flora* de Juan van der Hamen del Museo del Prado, obra fechada en 1627 (inv. nº P002877), que “anticipa de alguna manera esta pugna entre las dos flores”, observan Ramón-Laca y Scheffler⁴⁵. Ambos reparan en el hecho de que constituye la primera aparición de la corona imperial en la pintura española, materializándose, más tarde, en obras de Antonio Ponce y Juan de Arellano. En cambio, era muy común en las guirnaldas y floreros flamencos de Brueghel, Bosschaert y Seghers, en los que generalmente figura en alto, pudiendo aludir en ciertos casos a la hegemonía de los Habsburgo; significado político que asume también en algunas guirnaldas enmarcando retratos de príncipes y gobernantes, como símbolo de su poder⁴⁶.

En la guirnalda universitaria no revolotean insectos, presentes en las otras guirnaldas de Ponce. En la *Guirnalda de la Asunción* percibimos moscas, cuyo simbolismo queda ligado a la misión salvífica de Cristo⁴⁷; y en la *Guirnalda del Amor sagrado y profano* de colección privada, mariposas, muy frecuentes en la tradición pictórica flamenca como símbolo de resurrección e inmortalidad del alma, dado el proceso de metamorfosis que experimentan⁴⁸.

5. El grupo central de la Virgen con el Niño

En el medallón central se inscribe el grupo de la Virgen sedente con el Niño. Rodea la cabeza de María un resplandor luminoso y se disponen a su alrededor puntos claros a modo de corona de estrellas, de forma que es a un mismo tiempo Madre e Inmaculada. Dos ángeles flanquean el grupo, uno en actitud orante y otro sosteniendo el manto azul que cae sobre los hombros de la Virgen y desciende hasta sus pies, donde apreciamos las cabezas de cuatro querubines en medio de nubes. La composición sigue un esquema similar al de la *Guirnalda con la Virgen, el Niño y dos ángeles* del Museo del Prado, obra fechada hacia 1619, de Jan Brueghel I y Giulio Cesare Procaccini (inv. nº P001417), en la que María sostiene al Niño con un brazo mientras

⁴⁴ Cherry, *Arte y naturaleza*, Láms. XLVIII, CXV y CXVI.

⁴⁵ Ramón-Laca et al., “Juan van der Hamen y el gusto foráneo”, p. 369. Ver también *Juan van de Hamen y León*, Cat. exp., 2005, pp. 176-182.

⁴⁶ Es el caso del *Retrato de la emperatriz Isabel I de Rusia* del pintor austríaco Georg Caspar von Prenner, fechado en 1754, y conservado en The State Tretyakov Gallery en Moscú. Ekaterina A. Skvortcova, “Portrait of the Empress Elizaveta Petrovna by Georg Kaspar von Prenner (1754, State Tretyakov gallery) and European Tradition of Portraits in Flower Wreath”, *Актуальные проблемы теории и истории искусства*, 10, (2020), p. 215.

⁴⁷ Esperanza Aragonés Estella, “El vuelo de la mosca: Beelzebub en las artes”, *Archivo Español de Arte*, 300 (2002) pp. 439-446.

⁴⁸ Lucía Impelluso, *La naturaleza y sus símbolos. Plantas, flores y animales*, (Barcelona: Electa, 2003), pp. 330-333; Rafael García Mahiques, “El alma como mariposa. Del mito de *Psique* a la retórica visual del Barroco”, *Goya*, 352, (2015), pp. 208-227.

dos ángeles contemplan la escena, uno de ellos solicitando el silencio y la reflexión del espectador⁴⁹.

El grupo central de la guirnalda plantea un problema de autoría. Si tomamos como referencia el modo de proceder en las guirnaldas flamencas, los pintores de flores buscaban la colaboración de un segundo artista, aunque luego solo firmase el autor de la parte floral. En el caso de las guirnaldas españolas, este principio no resulta tan evidente, y además las escenas de las tres guirnaldas de Ponce parecen corresponder a manos distintas, lo cual dificulta, aún más si cabe, una posible atribución. Todo ello abre la puerta a diversas hipótesis.

Una de ellas es que las figuras sean de la mano de Antonio Ponce. En sus tres guirnaldas aparece únicamente su firma, lo cual pudiera llevar a pensar que pintó las flores y figuras, pues encontramos ejemplos en los que la colaboración de dos autores sí supuso la firma de ambos: en 1646, Juan de Arellano y Francisco Camilo firmaron conjuntamente la *Guirnalda de la alegoría de la Vanidad* (Valencia, col. particular)⁵⁰, aunque la cooperación entre artistas resulta "escasamente usual en España", refiere Valdivieso a propósito de esta obra⁵¹. Por la autoría de Ponce se decantan Cherry⁵² y Pérez Sánchez⁵³ para la *Guirnalda de la Asunción* del Prado, si bien con cautela ante la ausencia de obras figurativas sólidamente documentadas del pintor vallisoletano. Una información relevante aporta Susana Fernández al expresar que Ponce fue el autor de las escenas figuradas en tres guirnaldas realizadas por Juan van der Hamen en 1629, dada la semejanza formal con la pintura figurativa atribuida al vallisoletano⁵⁴. Una de ellas es la *Orla de Flores con la Virgen y el Niño en gloria* del Meadows Museum, Dallas (ca. 1628-1630, inv. n.º MM.99.03.01), que muestra a María con su hijo recostado en su regazo, acompañada de cuatro ángeles y tres querubines a sus pies en medio de nubes⁵⁵. Apreciamos puntos de contacto con el lienzo de la colección navarra, pero las diferencias en su resolución formal y el tratamiento anatómico de los personajes impiden llegar a conclusiones definitivas acerca de la posible autoría de Ponce en este último.

⁴⁹ Matías Díaz Padrón, *El siglo de Rubens en el Museo del Prado. Catálogo razonado de pintura flamenca del siglo XVII*, T. I, (Barcelona: Prensa Ibérica, 1996), p. 260; *La belleza cautiva. Pequeños tesoros del Museo del Prado*, coord. Manuela Mena, (Barcelona: Obra Social "La Caixa" y Museo del Prado, 2014), p. 89.

⁵⁰ Gutiérrez Pastor, "Géneros y colaboraciones", p. 114. Para su identificación botánica: María José López Terrada, *Tradición y cambio en la pintura valenciana de flores (1600-1850)*, (Valencia: Ajuntament de Valencia, 2001), pp. 90-93. Sobre su mensaje y significado reflexiona Luis Vives-Ferrándiz Sánchez, "Cuerpos de aire: retórica visual de la vanidad", *Goya*, 342, (2013), pp. 49-51.

⁵¹ Enrique Valdivieso, "Unas vanitas de Arellano y Camilo", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología BSAA*, 45, (1979), pp. 479-482.

Gutiérrez Pastor, "Géneros y colaboraciones", p. 114. Para su identificación botánica: María José López Terrada, *Tradición y cambio en la pintura valenciana de flores (1600-1850)*, (Valencia: Ajuntament de Valencia, 2001), pp. 90-93. Sobre su mensaje y significado reflexiona Luis Vives-Ferrándiz Sánchez, "Cuerpos de aire: retórica visual de la vanidad", *Goya*, 342, (2013), pp. 49-51.

⁵² Cherry, *Arte y naturaleza*, p. 290.

⁵³ Alfonso E. Pérez Sánchez, "Catálogo", en *Un Mecenas Póstumo. El Legado Villaescusa. Adquisiciones 1992-93*, (Madrid: Museo del Prado, 1993), pp. 78-80; Orihuela, "Guirnalda de flores", pp. 58-59.

⁵⁴ Fernández de Miguel, *Juan van der Hamen y León*, pp. 351-354.

⁵⁵ *Juan van de Hamen y León*, Cat. exp., 2005, p. 243.

Se han planteado también semejanzas con pintores de la escuela madrileña, caso de Antonio de Pereda y Mateo Gallardo, como ha sugerido el propio Pérez Sánchez. En esta línea, para Ismael Gutiérrez Pastor las figuras de la guirnalda universitaria evocan los modelos de Francisco Camilo, en el canon alargado de la Virgen y en los ángeles y querubines, si bien no alcanzan su calidad⁵⁶. En definitiva, Antonio Ponce pintó la guirnalda floral, quedando por determinar si hizo lo propio con la escena central o buscó la colaboración de otro pintor.

6. Conclusiones

En nuestra aproximación a la *Guirnalda de la Virgen con el Niño* de Antonio Ponce, hemos reconstruido la trayectoria del lienzo inventariado por Vicente Poleró en 1870 en el *Catálogo de cuadros* de Manuel Salvador López, y donado a la Universidad de Navarra en la década de 1980 por una cláusula testamentaria de María Isabel Villapece. La inscripción conservada en el reverso parece ser una firma apócrifa del pintor, a raíz de una restauración o reentelado. En su condición de pieza perteneciente a la colección universitaria, sirvió a finales del siglo XX como cuadro de altar para presidir las celebraciones litúrgicas.

La guirnalda se ajusta a las características técnicas, formales e iconográficas del pintor vallisoletano, que demuestra su capacidad para este tipo de composiciones, adquirida en el taller de Juan van der Hamen. No faltan en el repertorio floral sus dos especies más características, el girasol y la corona imperial, que ocupan lugares destacados. En la escena de la Virgen con el Niño existen similitudes con pintores de la escuela madrileña como Francisco Camilo, sin descartar la posibilidad de que pudiera obedecer al propio Ponce. En definitiva, este estudio constituye una actualización de esta pieza del patrimonio artístico español que invita a futuras investigaciones que permitan avanzar en las cuestiones aquí planteadas⁵⁷.

⁵⁶ Gutiérrez Pastor, "Géneros y colaboraciones", p. 114.

⁵⁷ Nuestro agradecimiento a Enrique Baquero, Manuel Castells, Asunción Domeño, Ricardo Ibáñez y Ana de Miguel, por su ayuda en la realización de este trabajo.

Fuentes documentales:

Madrid, Archivo Museo Nacional del Prado (AMNP)

Caja 361, Legajo 11.201, exp. nº 9, Fotocopia del Inventario de las pinturas y cuadros existentes en el palacio de Aranjuez pertenecientes a la testamentaria de S. M. la Reina M^a Cristina de Borbón, con la tasación de las mismas hecha por el pintor Vicente Poleró, 19 de diciembre, 1878.

Pamplona, Archivo General de la Universidad de Navarra (AGUN)

Sección de Rectorado, 900/1011/4, Catálogo de cuadros de la colección del Sr. D. Manuel Salvador López, redactado por Dⁿ Vicente Poleró y Toledo, artista pintor y restaurador que fue del Real Museo de Pinturas en Madrid. Año de 1870.

Escritura de testamento abierto de la Excelentísima Señora D^a María de la Concepción, conocida por MARÍA ISABEL VILLAPECELLÍN Y LÓPEZ. Ante José Vte. Izquierdo Santonja.

Bibliografía:

Alonso Rey 2005: M^a Dolores Alonso Rey, "Sincretismo y simbolismo en los autos sacramentales de Calderón: traje y atributos emblemáticos", *Estudios Humanísticos. Filología*, 27, (2005), pp. 9-23.

Aragonés Estella 2002: Esperanza Aragonés Estella, "El vuelo de la mosca: Beelzebub en las artes", *Archivo Español de Arte*, 300, (2002) pp. 439-446.

Azanza López 2011: José Javier Azanza López, "Catalogación y recuperación del Patrimonio artístico en Navarra: un *Apostolado* atribuido a Francisco Palacios, discípulo de Velázquez" en *Pvlchrvm: Scripta varia in honorem M^a Concepción García Gainza*, coord. Ricardo Fernández Gracia, (Pamplona: Gobierno de Navarra, Universidad de Navarra, 2011), pp. 130-141.

Barcelona 2014: *La belleza cautiva. Pequeños tesoros del Museo del Prado*, coord. Manuela Mena, (Barcelona: Obra Social "La Caixa" y Museo del Prado, 2014).

Bosch Centellas 1701: Baltasar Bosch Centellas, *Guirnalda Mystica, formada en el círculo del año*, Tomos Primero y Segundo, (Amberes: Balthazar van Wolschaten, 1701).

Cabrera Bonet, 2007: Rafael Cabrera Bonet, "Política de Explotación de fincas en la ganadería de Gaviria, la más señalada del segundo cuarto del siglo XIX", *Revista de Estudios Taurinos*, 23, (2007), pp. 231-289.

Calderón de la Barca: Pedro Calderón de la Barca, *El año santo en Madrid*, ed. Ignacio Arellano y Carlos Mata, (Pamplona y Kassel: Universidad de Navarra y Reichenberger, 2005).

Cherry 1999: Peter Cherry, *Arte y naturaleza. El bodegón español en el Siglo de Oro*, (Madrid: Fundación de Apoyo al Arte Hispánico, 1999).

Cherry 2002: Peter Cherry, "Antonio Ponce" en *Flores españolas del Siglo de Oro. La pintura de flores en la España del siglo XVII*, coord. Francisco Calvo Serraller, (Madrid: Museo del Prado, 2002), pp. 128-131.

Conde de Cedillo 1902: Conde de Cedillo, "Prólogo" en Vicente Poleró, *Estatuas tumulares de personajes españoles de los siglos XIII al XVII*, (Madrid: Hijos de M. G. Hernández, 1902), pp. V-XI.

Díaz Padrón 1995: Matías Díaz Padrón, *El siglo de Rubens en el Museo del Prado. Catálogo razonado de pintura flamenca del siglo XVII*, (Barcelona y Madrid: Prensa Ibérica y Museo del Prado, 1995).

Fernández de Miguel 2014: Susana Fernández de Miguel, *Juan van der Hamen y León. Su pintura de género y de flores*, (Málaga: Universidad de Málaga, 2014).

Freedberg 1981: David Freedberg, "The Origins and Rise of the Flemish Madonnas in Flower Garlands. Decoration and Devotion", *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 32, (1981), pp. 115-150.

Gállego 1991: Julián Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, (Madrid: Cátedra, 1991).

García Mahiques 1991: Rafael García Mahiques, *Flora emblemática. Aproximación descriptiva del código icónico*, (Valencia: Universidad de Valencia, 1991).

García Mahiques 2015: Rafael García Mahiques, "El alma como mariposa. Del mito de *Psique* a la retórica visual del Barroco", *Goya*, 352, (2015), pp. 208-227.

Gómez de Tejada 1661: Cosme Gómez de Tejada, *Nochebuena. Autos al nacimiento del Hijo de Dios*, (Madrid: Pablo de Val, 1661).

González de Zárate 1989: Jesús María González de Zárate, "La visión emblemática del Triunfo del alma en la obra de Rubens y Jan Brueghel 'Guirnalda con la Virgen y el Niño'", *Goya*, 209, (1989), pp. 282-290.

Gutiérrez Pastor 2006: Ismael Gutiérrez Pastor, "Géneros y colaboraciones en la pintura madrileña de la segunda mitad del siglo XVII. A propósito de los lienzos de Bartolomé Pérez en el retablo mayor de Santa María de Gumiel del Mercado (Burgos)", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 18, (2006), pp. 107-124.

Grzeškowiak y Hulsenboom 2015: Radosław Grzeškowiak y Paul Hulsenboom, "Emblems from the Heart: The Reception of the *Cor Iesu Amanti Sacrum*

- Engravings Series in Polish and Netherlandish 17th-Century Manuscripts”, *Werkwinkel*, 10.2, (2015), pp. 131-154.
- Hidalgo Pardos 2010: Juan Antonio Hidalgo Pardos, “El inventario póstumo de pinturas de la colección de Carderera”, *Argensola*, 120, (2010), pp. 233-245.
- Impelluso 2003: Lucia Impelluso, *La naturaleza y sus símbolos. Plantas, flores y animales*, (Barcelona: Electa, 2003).
- Junta Superior Revolucionaria 1868: “Junta Superior Revolucionaria”, *Gaceta de Madrid*, 10 de octubre de 1868, p. 1.
- Kraemer-Noble 2008: Magdalena Kraemer-Noble, “Guirnalda de flores, de Abraham Mignon”, *Buletina. Boletín. Bulletin del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, 4, (2008), pp. 195-237.
- London 1995: *Spanish Still Life from Velázquez to Goya*, com. William B. Jordan y Peter Cherry, (London: National Gallery, 1995).
- López Terrada, 2001: María José López Terrada, *Tradición y cambio en la pintura valenciana de flores (1600-1850)*, (Valencia: Ajuntament de Valencia, 2001).
- Madrid 2001: *La pintura de bodegón en las colecciones del Museo Cerralbo*, com. Peter Cherry, (Madrid: Secretaría de Estado de Cultura, 2001).
- Madrid 2005: *Juan van de Hamen y León y la Corte de Madrid*, com. William B. Jordan, (Madrid: Patrimonio Nacional, 2005).
- Moraleda Gamero, 2019: María Moraleda Gamero, “Vicente Poleró: pintor, restaurador y teórico”, *Anales de Historia del Arte*, 29, (2019), pp. 317-340.
- Orihuela 1995: Mercedes Orihuela, “Guirnalda de flores con la Asunción de la Virgen” en *La belleza de lo real. Floreros y bodegones españoles en el Museo del Prado 1600-1800*, com. Trinidad de Antonio y Mercedes Orihuela, (Madrid: Museo del Prado, 1995), pp. 58-59.
- Pérez Sánchez 1993: Alfonso E. Pérez Sánchez, “Catálogo” en *Un Mecenaz Póstumo. El Legado Villaescusa. Adquisiciones 1992-93*, (Madrid: Museo del Prado, 1993), pp. 78-80.
- Poleró 1857: Vicente Poleró, *Catálogo de los cuadros del Real Monasterio de San Lorenzo, llamado del Escorial*, (Madrid: Imprenta de Tejado, 1857).
- Poleró 1875: Vicente Poleró, *Catálogo de los cuadros del Excmo. Señor D. Enrique Pérez de Guzmán, Marqués de Santa Marta*, (Madrid: Imprenta de Eduardo Cuesta, 1875), 2^a ed.
- Ramón-Laca y Scheffler 2005: Luis Ramón-Laca y Félix Scheffler, “Juan van der Hamen y el gusto foráneo por las flores”, en *El arte foráneo en España. Presencia e influencia*, coord. Miguel Cabañas Bravo, (Madrid: CSIC, 2005), pp. 361-376.

Sánchez del Peral y López 2006: Juan Ramón Sánchez del Peral y López, "Ponce, Antonio" en *Enciclopedia del Museo del Prado*, T. V, (Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado, T.F. Editores, 2006), pp. 1174-1175.

San Juan de la Cruz 1693: San Juan de la Cruz, *Obras espirituales, que encaminan un alma a la más perfecta unión con Dios, en transformación de Amor*, (Barcelona: Vicente Suria, 1693).

Scheffler y Ramón-Laca 2005: Félix Scheffler y Luis Ramón-Laca, "The Gardens of Jean de Croÿ, Count of Solre, in Madrid and the 'Offering to Flora' by Juan van der Hamen", *Garden History*, 33.1, (2005), pp. 135-145.

Sevilla 1996: *Pintura española recuperada por el coleccionismo privado*, com. Alfonso E. Pérez Sánchez, (Sevilla: Fundación Fondo de Cultura de Sevilla, 1996).

Skvortcova 2020: Ekaterina A. Skvortcova, "Portrait of the Empress Elizaveta Petrovna by Georg Kaspar von Prenner (1754, State Tretyakov gallery) and European Tradition of Portraits in Flower Wreath", *Актуальные проблемы теории и истории искусства*, 10, (2020), pp. 206-219 y 850-852.

Stoichita 2000: Víctor I. Stoichita, *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*, (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000).

Valdivieso 1979: Enrique Valdivieso, "Unas vanitas de Arellano y Camilo", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología BSAA*, 45, (1979), pp. 479-482.

Vives-Ferrándiz Sánchez 2013: Luis Vives-Ferrándiz Sánchez, "Cuerpos de aire: retórica visual de la vanidad", *Goya*, 342, (2013), pp. 44-61.

Washington 1999: *From Botany to Bouquets. Flowers in Northern Arts*, com. Arthur Wheelock, (Washington: National Gallery of Art, 1999).

Recibido: 22/06/2023

Aceptado: 07/11/2023