

PHILOSTRATO

Revista de Historia y Arte



INSTITUTO MOLL

Centro de Investigación
de Pintura Flamenca
España

nº 1 - Año 2017

Editor: Instituto Moll

Dirección: Ana Diéguez-Rodríguez

Coordinación y Secretaría de redacción: Estrella Omil Ignacio

Consejo editorial:

Matías Díaz Padrón, Académie Royale d'Archéologie et Beaux-Arts de Belgique, Instituto Moll
Miguel Hermoso Cuesta, Universidad Complutense, Madrid
José Eloy Hortal Muñoz, Universidad Rey Juan Carlos, Madrid
Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Fundación Universitaria Española
Francisco Manuel Valiñas López, Universidad de Granada

Diseño: Pepe Moll

Maquetación: Cristina López Guiamet

Colaboraciones: Alberto Manchado, Silvia Felip y M^a José Hernández

Domicilio social:

Philostrato. Revista de Historia y Arte
c/ Marqués de la Ensenada 4, 1^o
28004, Madrid (España)
Tlf.: 0034 699 54 29 00
e-mail: redaccion.philostrato@institutomoll.es

Instrucciones para envío de originales:

www.philostrato.revistahistoriayarte.es

Nota: Los permisos correspondientes de los derechos de reproducción del material gráfico que ilustran los textos de *Philostrato. Revista de Historia y Arte* corresponde, exclusivamente, al autor del artículo o varia.

ISSN:

DOI:

Ilustración de la cubierta:

Otto van Veen, *Hércules personificando a Flandes en la tregua de los Doce Años*, colección privada

Índice

Artículos:

El estudio de los bosques reales de Portugal a través de la legislación forestal en las dinastías Avis, Habsburgo y Braganza (ca. 1435-1650) 5
Por Koldo Trápaga Monchet

Luis de Morales, influencias indirectas e interrelación de escuelas españolas: nuevas obras ... 28
Por Isabel Mateo Gómez

La Visitación de Saint-Jacques de Amberes ¿Victor Wolfvoet o Simon de Vos? 43
Por Matías Díaz Padrón

Varia:

¿Huir del Amor? Emblemática y paisaje en una nueva pintura de Otto van Veen 56
Por Jahel Sanzsalazar

“Una tabla de Martín Gómez “el Viejo” en el Museo del Prado” 73
Por Aida Padrón Mérida (†)

Reseñas:

Jorge Pajarín Domínguez: Paloma Bravo y Juan Carlos d’Amico (dir.) *Territoire, lieux et espaces de la révolte XVI-XVIII siècles*, (Dijon: Éditions Universitaires de Dijon, 2017) 84

Ana Diéguez-Rodríguez: Katharina van Cauteren, *Politics as Painting. Hendrick de Clerck (1560-1630) and the Archducal Enterprise of Empire*, (Tiel: Lannoo Publishers, 2016) 88

Matías Díaz Padrón: *Velázquez-Murillo-Sevilla*, Cat. Exp., ed. G. Finaldi, M. Álvarez-Garcillán, J. García-Maíquez y J. Portús, Hospital de los Venerables, Fundación Fondo de Cutura de Sevilla (Focus), 8 de noviembre de 2016 a 28 de febrero de 2017 (ed. El Viso, Madrid, 2016; ISBN: 978-84-89595-35-5). 92

Pierre-François Pirlet y Gijs Versteegen, *Crónica IX congreso de historiadores españoles, belgas y neerlandeses. Instituciones de los antiguos Países Bajos (siglo XVI-XVIII). Homenaje al profesor Hugo de Schepper*, 26-27 de mayo de 2016, Radboud Universiteit, Nimega 95

In Memoriam:

Fernando Collar de Cáceres por Almudena Pérez de Tudela y Matías Díaz Padrón

El estudio de los bosques reales de Portugal a través de la legislación forestal en las dinastías Avis, Habsburgo y Braganza (c. 1435-1650)¹

The study of Portuguese royal forests through the forestry legislation during the Avis, Habsburg and Braganza Dynasties (c. 1435-1650)

Koldo Trápaga Monchet²

Investigador Post-Doctoral

Departamento Ciencias de la Educación, Lenguaje, Cultura y Artes, Ciencias Histórica-Jurídicas y Humanísticas y Lenguas Modernas
Universidad Rey Juan Carlos (URJC)

Resumen: Este artículo pretende estudiar la legislación forestal emanada de Portugal entre los siglos XV y XVII para la conservación y protección de los bosques reales durante tres dinastías: los Avis, Habsburgo y Braganza. Así mismo, explora el establecimiento y la evolución de la organización administrativa desarrollada para la conservación de las áreas forestales y la evolución de los aprovechamientos forestales. Ello se ha realizado teniendo en consideración la evolución de las estructuras político-institucionales del reino de Portugal, la expansión marítima y los contextos internos e internacional.

Palabras clave: Bosques Reales (*coutadas* y *matas*); legislación forestal; reino de Portugal; construcción naval; actividades cinegéticas; alcornoques; silvicultura.

Abstract: This article aims to shed light upon the forestry legislation for the conservation and protection of the royal forests issued in Portugal during three ruling-dynasties, from the 15th to the 17th century: the Avis, Habsburg and Braganza. It does not only explore both the establishment and the evolution of the administrative management system to handle the royal forests, but also the evolution of forests

¹ Este trabajo se enmarca dentro del contrato "2016-T2/HUM-1179" financiado por la Comunidad de Madrid y vinculado al proyecto "H2015/HUM-3415". Así mismo, se inscribe dentro del proyecto Marie-Curie ITN "For SEA discovery" (PITN-GA-2013-607545), en el cual se ha realizado la práctica totalidad de la presente investigación dentro del Instituto de Arqueología e Paleociencias en la Universidade Nova de Lisboa.

² orcid.org/0000-0003-4120-1530
Koldo.trapaga@urjc.es

exploitation over time. This analysis was done by taking into consideration the political and institutional structures of the realm of Portugal, the overseas expansion as well as the domestic and foreign junctures.

Key-words: Royal forests; Forestry legislation; Realm of Portugal; Shipbuilding; Hunting activities; Cork oaks; Silviculture.

Recibido:07/04/2017

1. Introducción

 El estudio de las relaciones diplomáticas y políticas durante la época moderna parte del concepto de la casa real como modelo de organización política. Las relaciones eran entre príncipes (familiares) y estaban fundamentadas en la concepción de los territorios como patrimonio dinástico familiar³. Partiendo de esta premisa, la cuestión que nos planteamos es la siguiente: ¿De qué forma afectaron los cambios dinásticos sucedidos en los siglos XVI y XVII a los bosques reales de Portugal? En la práctica, los bosques reales de Portugal pertenecían a la Corona, por lo que formaban parte del patrimonio privativo del soberano.

Durante la época moderna una de las premisas del buen gobierno era el respeto de las tradiciones y costumbres de un territorio, persona o estamento. Por ejemplo, en el cambio dinástico producido tras la muerte del rey portugués don Sebastián I, Felipe II se postuló ante los portugueses como el continuador de la dinastía. No sólo era el heredero con mayores derechos sucesorios, sino que también iba a respetar las particularidades del reino de Portugal. Ello significaba entre otras cuestiones, tal como han demostrado Fernando Bouza o Félix Labrador, el respeto de las instituciones particulares del reino de Portugal⁴.

En 1640, el duque de Braganza se proclamó rey de Portugal como João IV. Sesenta años después una nueva dinastía (los Braganza) reinaban en Portugal. El Duque mantuvo a la familia de los Melo al frente de la montaría-mor como *monteiro-mor*, oficio que esta familia venía monopolizando desde el primer cuarto del siglo XVI y continuó desempeñando hasta al menos la década de 1720. Entonces, este pasó a la familia de los Noronha tras haber contraído matrimonio don Enrique de Noronha con doña María de Melo, su sobrina⁵. Ello significa que tres dinastías distintas reinaron en Portugal, pero

³ Pierre Bourdieu, "De la maison du roi à la raison d'état. Un modèle de la genèse du champ bureaucratique", *Actes de la recherche en sciences sociales*, 118, 1, 1997, pp. 55-68.

⁴ Fernando J. Bouza Álvarez, *Portugal en la Monarquía hispánica (1580-1640). Felipe II, las cortes de Tomar y la génesis del Portugal católico* (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1987), vol. 1, pp. 211-212, 218-236, 333-338, 360-361, 398-400; Félix Labrador Arroyo, *La Casa Real en Portugal* (Madrid: Polifemo, 2009), pp. 42-55.

⁵ Luiz Caetana da Lima, *Geografía histórica de todos os estados soberanos de Europa* (Lisboa: Oficina de Joseph Antonio da Silva, 1734), pp. 478-480.

ninguna de ellas apartó a los Melo de la *montaria-mor* del reino de Portugal⁶, respetando también los privilegios del oficio⁷. Así, los soberanos respetaban el orden tradicional.

La conexión de los Melo con los recursos naturales del reino de Portugal radicó en ser los titulares del cargo de *monteiro-mor*. En un manuscrito del gobierno de la casa real de Portugal y sus oficios, la "caça e montaria" constituía una de las secciones principales. Las actividades cinegéticas habían constituido uno de los pasatiempos recreativos preferidos de los reyes hispanos, circunstancia más acentuada para el caso de Portugal por lo que los oficios prominentes de la caza eran depositados en personajes de la nobleza. Esta sección de la casa real de Portugal estaba dirigida por el *monteiro-mor*, quien mandaba sobre todos los oficiales y ministros. A él correspondía nombrar, jubilar y castigar los oficiales, según el regimiento del *monteiro-mor* expedido durante el reinado de Alfonso V (1438-1481). A continuación, el autor señalaba los límites de los bosques reales, siendo un espacio geográfico enorme que los reyes don João II (1481-1495), don Manuel I (1495-1521) y Felipe II (1580-1598) redujeron de forma progresiva⁸.

Las ordenanzas a las que se hacía referencia del reinado de Alfonso V, en realidad no eran más que unos apuntes o notas que Vicente Estevez, *monteiro mor* de Santarem, había realizado a petición del rey don Duarte (1433-1438), padre de Alfonso V. En ellas se recogían lo expuesto en el párrafo anterior, pero sin mucho menos ser una ordenanza orgánica de la *montaria-mor* de Portugal, ni del oficio⁹.

Sin embargo, por documentación más tardía, como el regimiento del *monteiro-mor* de 1605, se sabe que uno de los cometidos del *monteiro-mor* era la protección de las áreas forestales del reino de Portugal por diferentes razones: desde cuestiones relacionadas con el mantenimiento y preservación del patrimonio real, hasta aspectos de la vida cotidiana al ser los espacios forestales lugares donde los reyes y la familia real desempeñaban actividades cinegéticas, o enclaves naturales orientados a la provisión de madera para construcción naval.

En este artículo se aborda el estudio de la legislación forestal (*regimentos* en portugués) desarrollada por los soberanos portugueses desde mediados del siglo XV hasta el *regimento das coutadas* expedido por João IV en 1650.

⁶ Carlos M. Baeta Neves, "Algunos documentos do Arquivo Nacional da Torre do Tombo sobre Monteiros-Mores, caçadores-mores e caçadores e couteiros de perdizes", *Anais do Instituto Superior de Agronomia*, 28, (1965). Biblioteca e Arquivo Histórico de Ministério de Obras Públicas (BAHMOP), *Montaria-mor* do reino (MMR), núcleo 1.

⁷ Labrador Arroyo, *La Casa Real en...*, pp. 237-238.

⁸ Biblioteca de Ajuda (BA), Ms. 51-VI-17, ff. 159v-160r.

⁹ *Ordenações do senhor rey d. Affonso V* (Coimbra: Real Imprenta da Universidade, 1786), libro 1, pp. 398-405, editado por la Universidad de Coimbra dentro de la colección *Collecção da Legislação antiga e moderna do Reino de Portugal, Parte 1. Da legislação antiga*.

Con ello, se pretende conocer si hubo una lógica de percepción y protección de los espacios forestales que fue más allá de los intereses dinásticos, ya que durante el periodo temporal aquí estudiado el trono de Portugal fue ocupado por tres dinastías: los Avis, los Habsburgo y los Braganza. En el caso de la Monarquía Hispana, los Borbones sí respetaron el sistema de los Sitios Reales que había sido establecido por Felipe IV, monarca de la dinastía de los Habsburgo¹⁰.

2. La delimitación de las *matas* y *coutadas* durante la dinastía de los Avis (1435-1580)

Los bosques pertenecientes a la Corona en Portugal (bosques reales) eran conocidos como *coutadas* y *matas*. La conformación de estos espacios comenzó en la Edad Media y ya en los siglos XIII-XV abastecían de madera a los astilleros para la construcción y reparación de barcos particulares y de la Corona. Sin embargo, la primera legislación reguladora de las *coutadas* no fue realizada hasta mediados del siglo XV¹¹, aunque se conoce que la primera orden entregada a un montero mayor data de 1381¹². De acuerdo con Nicole Devy-Vareta, las reservas forestales portuguesas estaban en crisis desde la segunda mitad del siglo XIV. Esta tendencia se agravó desde comienzos del siglo XVI¹³, por lo que la autora se cuestiona cómo hubo una detención en la legislación de los bosques reales portugueses durante el siglo XV, cuando sí se desarrolló en otros lugares de Europa¹⁴.

Una respuesta parcial a este interrogante se encuentra en las dinámicas de la conformación político-administrativa de la Monarquía Portuguesa. Este proceso había tenido lugar previamente con el establecimiento de las estructuras políticas y gubernativas entre finales del siglo XIII y los primeros decenios del siglo XV, especialmente de 1385 en adelante¹⁵. Entre ellos se encuentran los oficios encargados de gestionar, conservar y proteger los espacios forestales para recreación de los soberanos. En 1435, el rey don Duarte decretó la *coutada velha*, cuyas áreas coincidían con los lugares a los

¹⁰ José Eloy Hortal Muñoz, "El personal de los Sitios Reales desde los últimos Habsburgo hasta los primeros Borbones: de la vida en la periferia a la integración en la corte", en *Siti Reali in Europa. Una storia del territorio tra Madrid e Napoli*, coords. Lucio D'Alessandro, Félix Labrador Arroyo y Pasquale Rossi, (Università degli studi Suor Orsola Benincasa, Nápoles, 2014), pp. 79-80.

¹¹ Nicole Devy-Vareta, "Para uma geografia histórica da floresta portuguesa. As matas medievais e a «Coutada velha» do Rei", *Revista da Faculdade de Letras – Geografia*, 1, (1985), 57-59. En las páginas 68-70 se incluye un largo listado de las *matas* pertenecientes a la Corona.

¹² Baeta Neves: "Dos monteiros mores"

¹³ Nicole Devy-Vareta, "Para uma geografia histórica da floresta portuguesa. Do Declínio das matas medievais à política florestal do Renascimento (séc. XV e XVI)", *Revista da Faculdade de Letras – Geografia*, 1, 1, (1986), pp. 7-15.

¹⁴ Devy-Vareta, "Para uma geografia histórica...", 1985, pp. 66-67.

¹⁵ Félix Labrador Arroyo, "A função integradora da Casa Real portuguesa de D. João I a D. Filipe I (1385-1598)" en *Governo, política e representações do poder no Portugal Habsburgo e nos seus territórios ultramarinos (1581-1640)*, dir. Santiago Martínez Hernández, (CHAM, Lisboa, 2011), pp. 24-25

que los monarcas iban con la corte itinerante, siendo Lisboa, Santarém y Coimbra las zonas predominantes. Aunque en teoría dibujaba una zona geográfica continua perteneciente a la Monarquía, en realidad se trataba de espacios discontinuos y dispersos¹⁶.

El desarrollo y potenciación de los descubrimientos portugueses modeló las masas forestales. En la legislación de la primera mitad del siglo XV se va realizando una diferenciación cada vez más clara entre las actividades cinegética y aquellos derivados del aprovechamiento maderero y de leña¹⁷. Junto a este factor, el desarrollo de la Monarquía Portuguesa y del sistema político-administrativo supuso un incremento sustancial del número de criados. Ello conllevó la elaboración y aprobación del supuesto regimiento del *monteiro-mor* del reinado de Alfonso V anteriormente citado. Por lo tanto, expansión marítima, desarrollo político de la Monarquía portuguesa y la legislación forestal son tres elementos interrelacionados que deben abordarse de forma conjunta.

El siguiente gran salto cualitativo en la Monarquía portuguesa no se produjo hasta el reinado de don Manuel I (1495-1521), con una eclosión tanto de la legislación concerniente a los bosques reales como a la estructura política del reino de Portugal. Ambos procesos fueron posibles gracias al aumento de los recursos financieros de la Corona provenientes de la expansión marítima¹⁸.

Consideramos que fue en estos años cuando se produjo la verdadera institucionalización (dotación de instrucciones) de los bosques reales y de la montaría-mor encargada de su cuidado, conservación y gestión. Cabe diferenciar dos tipos de ordenanzas. Por un lado, los regimientos o reglamentos de las zonas forestales de Portugal. Por otro lado, parece que se dotó de unas instrucciones concretas al oficio del *monteiro-mor* que hasta entonces carecía de un reglamento orgánico que regulase las obligaciones, derechos y jurisdicción del oficio. Así se deduce del preámbulo del regimiento de Santarem expedido en 1516 y, posteriormente, recopilado por el juez de las *coutadas* Hector Botelho en 1584, en el que se había introducido algunos capítulos del regimiento del *monteiro-mor*. En él se certifica que no sólo se pretendía institucionalizar la montaría-mor del reino, sino otorgarle un alcance territorial nacional que englobase todos los bosques reales:

“Nos el rey [don Manuel I] fazemos saber a vos juiz e vereadores, e procurador da nossa villa de Santarem, que sabendonòs como o officio do nosso monteiro-mor não tinha regimento proprio, e o seruia per traslados de regimentos antigos de algũas montarias, que não eran

¹⁶ Nicole Devy-Vareta y A. A. Monteiro Alves, “Os avanços e os recuos da floresta em Portugal – da Idade Média ao Liberalismo”, en *Floresta e sociedade. Uma história em comum*, coord. Joaquim Silva, (Lisboa: Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento, 2007), pp. 58-60.

¹⁷ Devy-Vareta y Monteiro Alves, “Os avanços e os...”, p. 60.

¹⁸ Devy-Vareta y Monteiro Alves, “Os avanços e os...”, p. 61. Sobre la casa real de Portugal, Labrador Arroyo, “A função integradora...”, pp. 29-30.

autenticos, nem assi declarados perque se bem podesse saber a maneira que se nisso hauia de ter"¹⁹.

El objetivo perseguido era implementar la figura del *monteiro-mor* y asegurar la buena custodia de las matas y *coutadas* pertenecientes a la Corona. Por ello, se enumeraban los bosques reales, el personal encargado de su custodia y el marco legal de sanciones para los transgresores²⁰. Al *monteiro-mor* le correspondía elegir los *monteiros-mores* y menores de las áreas locales, pero estos debían obtener el despacho por la Chancillería Real. Así mismo, tenía potestad para privar del oficio a aquellos que hubieran transgredido el regimiento y reemplazarlos por nuevos oficiales menores de 45 años. En el nombramiento se especificaría en lugar de quien entraba, los límites del bosque que debía proteger y los privilegios del oficio. Los nuevos guardas debían, posteriormente, hacerse con el despacho expedido por la Real Chancillería y con él acudir al ayuntamiento donde iban a servir para registrarlo a fin de desempeñar el oficio²¹.

Además, cabe destacar la promulgación de un código expedido en 1494 o 1495 por las implicaciones de su alcance y estar estrechamente vinculado a asuntos navales. Este transcendía los límites de un área territorial determinada para comprender un espacio geográfico más ambicioso, que para Nicole Devy-Vareta abarcaba al conjunto del reino²². El progresivo aumento del consumo de madera para la construcción naval de la *Carreira de Índia*²³ y la consolidación del poder real, conllevó a don Manuel I a publicar un regimiento para la conservación de los alcornoques desde la desembocadura del río Tajo Lisboa hasta Abrantes y diez leguas alrededor del Tajo. Este despacho real fue nuevamente expedido en 1546 y 1575²⁴.

La labor legislativa de don Manuel I fue la base de los códigos expedidos en las décadas de 1560 y 1570. En los de Benavente y Almeirim, don Sebastião I (1565-1578) se remonta a su abuelo don Manuel I y la prohibición de cortar alcornoques desde Abrantes a Lisboa y diez leguas alrededor de los

¹⁹ BA, Ms. 44-XIII-61, f. 237r.

²⁰ BA, Ms. 44-XIII-61, f. 237r-v.

²¹ BA, Ms. 44-XIII-61, ff. 237v-239v.

²² Devy-Vareta y Monteiro Alves, "Os avanços e os...", p. 61.

²³ Leonor Freire Costa, *Naus e galeões na ribeira da Lisboa. A construção naval no século XVI para a Rota do Cabo* (Cascais: Patrimònia, 1997), pp. 140-145, 305-332.

²⁴ Nicole Devy-Vareta, "Para uma geografia...", 1986, p. 28. Cristina Joanaz de Melo, "Thy kings commands to preserve sticks for the royal service'. Political implications of trees manipulation and timber supply for the navy throughout the modern ages in Portugal", en *The management of Iberian Forest Resources in the Early modern Shipbuilding history and archaeology*, coords., Rosa Varela Gomes y Mario Varela Gomes, (Zaragoza: Pórtico, 2015), pp. 31-32.

dos riberas de Lisboa²⁵. Esta especie era, junto a los *pinus pinea* y *pinus pinaster*, la principal para la construcción naval en los astilleros de Lisboa²⁶.

En estos decenios se produjo una intensa actividad promulgadora para actualizar los regimientos antiguos y nuevos que estructuraban los bosques reales. El primero de los regimientos aprobados resultó fundamental en el organigrama administrativo de la gestión forestal de la época moderna: el *juiz de las coutadas*. Este oficio fue establecido en 1560 con jurisdicción privativa propia e independiente de los restantes tribunales de justicia portugueses. Enciertos regimientos territoriales se le reconocía potestad sobre todos los guardas y de los crímenes en ellos especificados hasta límites de 12.000 reis o 2.000 reis y que incluyera penas físicas. En el caso de sobrepasar estas cantidades, el conocimiento de la causa pertenecía al *Desembargo do Paço*, máximo tribunal judicial²⁷.

En la expedición de los nuevos regimientos territoriales se declaraban las razones que habían conducido a su renovación. Las razones más esgrimidas eran la necesidad de proceder a una nueva limitación de los contornos de las áreas forestales para su mejor conservación y la renovación de las multas económicas. A continuación, se procedía a delimitar los bosques reales. Una vez establecidos los límites físicos del espacio forestal, se enumeraban las diferentes prohibiciones y las penas económicas. Estas abarcaban desde la caza de animales, introducción de animales y/o armas para cazar o pastar, la extracción de leña y carbón sin el correspondiente permiso del *monteiro-mor*, poner fuegos e, incluso, se prohibía a los agricultores labrar el campo o construir una casa en la zona o tener barcos pequeños para pescar²⁸. Para proteger la caza de la sierra de Sintra, se había decretado que los habitantes de las villas de Sintra, Colares y Cascais no podían introducir ningún ganado en la sierra y bosques de alrededor, salvo si eran labradores. Estos eran habilitados para pastar 3 vacas y hasta 20 cabezas de ganado menor (puercos, cabras, ovejas) y los bueyes para trabajar la tierra²⁹.

En el caso de Benavente y Almeirim, aunque extensible a otros lugares como Muge, se recalca la prohibición de cortar ningún alcornoque, joven o adulto, sin haber obtenido la correspondiente autorización del *monteiro-mor*. Más aún, en estas villas se tendría y conservaría un libro en el cual los

²⁵ BA, Ms. 44-XIII-61, ff. 55r, 87r-v.

²⁶ Así se denota de los principales tratados de construcción naval, como de las fuentes históricas consultadas o los trabajos conducidos en el campo de la arqueología subacuática, Francisco Contente Domingues, *Os navios do Mar Oceano. Teoria e empiriana teoria naval portuguesa* (Lisboa: Centro de Historia da Universidade de Lisboa, 2004), pp. 90-93, 152-155; Filipe Castro, *The pepper wreck. A Portuguese Indiaman at the mouth of the Tagus river* (Texas: A&M University Press, 2005), pp. 105-118.

²⁷ BA, Ms. 44-XIII-61, ff. 5r-6v, cláusulas 8-11 del regimiento de las *coutadas* de Lisboa de 1574.

²⁸ "E porque as lavouras na dita montaria [de Benavente] fazem muito dano, ey por bem e mando que perssoa algua de qualquer qualidade e condição que seia Não laure cousa algua dentro das demarcações da dita montaria, nem lhe sseja dado ses maria, nem faça casa nela", BA, Ms. 44-XIII-61, f. 58r. Sobre los barcos pequeños o "bateis", f. 114v.

²⁹ BA, Ms. 44-XIII-61, f. 167r-v.

escribanos de los bosques registrarían todos los permisos concedidos para cortar maderas, detallándose la persona agraciada, el día de la corta, la cantidad y el lugar donde se produjo la tala³⁰. En Almeirim, aunque también se especificaba en otros regimientos, se hacía una clara distinción entre la *coutada* vieja y la nueva. La primera se correspondía con la delimitación territorial realizada durante el reinado de don Manuel I, en donde los súbditos tenían completamente prohibido la extracción de leña y corte de alcornoque. En la segunda, en cambio, sí que podían obtener los materiales necesarios para "apeiragem de sus lavoiras" (¿aperos de labranza?) y leña para calentar los hornos domésticos. La tala debía realizarse mediante obtención de previo permiso del *monteiro-mor*, sin cortar ningún alcornoque joven ni por el pie³¹.

Todas estas prohibiciones suponían una explícita prohibición a los súbditos de asentarse en aquellas regiones, por querer fomentar las áreas forestales para proveer de madera a los astilleros de Lisboa para reparación y construcción naval. Los intereses militares de la Corona, por lo tanto, eran contrarios a algunas de las necesidades básicas de los súbditos.

Desde Benavente la Corona pretendía reforzar una zona continua en el margen sur del río Tajo: Benavente, Salvaterra de Magos, Muge, Almeirim y Coruche (incluyendo Erra, Ulme y Chamusca)³², aumentándose los límites forestales³³. En el lado norte del río Tajo se especificaba Santarém. Los guardas forestales de cada una de las *matas* y *coutadas* mencionadas eran habilitados para guardar las masas forestales de las otras áreas como si de un conjunto único se tratara, pudiendo multar, perseguir y castigar a los infractores por todo el área³⁴.

³⁰ BA, Ms. 44-XIII-61, ff. 88v-89r.

³¹ BA, Ms. 44-XIII-61, ff. 88r-90v. Otro tanto se detallaba en el regimiento de la villa de Muge, ff. 109v-110r.

³² Así se expresa de forma meridiana en el capítulo segundo del regimiento de Salvaterra de Magos, BA, Ms. 44-XIII-61, f. 185r.

³³ BA, Ms. 44-XIII-61, ff. 200v-201r.

³⁴ BA, Ms. 44-XIII-61, f. 68r-v, regimiento de Benavente; en el regimiento de Almeirim, ff. 84v-85r, 87r-88r, 101v-102r; en el regimiento de Muge, f. 115r; en el regimiento de Salvaterra de Magos, ff. 198v-199r; en los de Coruche y Santarém se incluyen las áreas de Torres Novas y Alcanede, ff. 225r-v, 227v-228r, 242r; en el regimiento de Muge, ff. 259r-260r.

Tabla 1. Regimientos de bosques reales publicados en el siglo XVI e incluidos en la recopilación de 1584

Regimiento	Fecha y lugar expedición	Motivo principal de conservación	Personal para su conservación
De la <i>coutada</i> de Santarém, que incluía Alcanede, Muje y Torres Novas	Almeirim, 27 de febrero de 1516,	Caza/maderero (entendido como construcción naval)	1 <i>monteiro-mor</i> , 24 <i>monteiros</i> pequeños (20 para Santarém y Muje; 4 para Torres Novas y Alcanede), los almojarifes de las ciudades y villas cabezas de partido,
De Óbidos, que incluía Alcobaça y "Atouguia"	1520	Caza	1 <i>monteiro-mor</i> , 58 <i>monteiros</i> pequeños. Los jueces son los almojarifes de las ciudades y villas cabeza de partido judicial
Viejo y nuevo de Muge	Lisboa, 17 de febrero de 1560. En 1577, se actualizaron las multas	Maderero/caza	1 <i>couteiro</i> , teniendo responsabilidad los de Almeirim en su conservación; 1 escribano, 1 alcaide
Juez de las <i>coutadas</i>	Lisboa, 17 de octubre de 1560	Maderero	
Viejo y nuevo de la <i>coutada</i> de la villa de Sintra	Lisboa, 28 de julio de 1562	Caza	1 <i>couteiro</i> de perdices, liebres y conejos, 5 guardas, 1 juez de los <i>encoutos</i> de la villa de Sintra, 1 escribano
<i>Coutada</i> de la sierra de Sintra	Lisboa, 28 de julio de 1562	Caza	1 <i>monteiro-mor</i> , guardas de las <i>coutadas</i> de perdices, liebres y conejos; almojarife y el juez de los <i>encoutos</i>
Viejo y nuevo de la <i>coutada</i> de Almeirim	Almeirim, 20 de enero de 1565	Maderero, principalmente	2 <i>couteiros</i> , uno para la <i>coutada</i> vieja y otro para la nueva
De Muje	Almeirim, 20 de enero de 1572	Maderero, y la caza secundariamente	1 <i>monteiro-mor</i> , 1 <i>couteiro</i> , 1 juez de la

			<i>coutada</i> , 1 escribano
Viejo y nuevo de la villa de Benavente, que incluía Muge y Samora Correia	Almeirim, 25 de enero de 1572	Caza y maderero	<i>Monteiro-mor</i> , 8 <i>monteiros</i> pequeños, juez y guardas
Viejo y nuevo de las <i>coutadas</i> y montañas de Coruche	Coruche, 8 de marzo de 1572	Principalmente maderero	<i>Monteiro-mor</i> , 16 <i>monteiros</i> pequeños, juez de las montañas de Coruche, escribano de las <i>coutadas</i>
Viejo y nuevo de la <i>coutada</i> nueva y vieja de Lisboa	Almeirim, 4 de febrero de 1574	Caza	<i>Couteiro-mor</i> , 5 guardas, el juez de la <i>coutada</i> , jueces locales y el escribano de los encoutos
Viejo y nuevo de la villa de Salvaterra de Magos	Desconocido pero década de 1560 o 1570, al haberse agregado posteriormente órdenes de estas décadas	Caza y forestal	Juez de las <i>coutadas</i> de Salvaterra, 3 <i>couteiros</i> , escribano de los encoutos

Fuente: Elaborado a partir de BA, Ms. 44-XIII-61.

2. 1. La configuración del juez de las *coutadas*: 1560

Conjuntamente con los regimientos de naturaleza territorial, nos encontramos con otro que resulta fundamental para el análisis y comprensión de la legislación forestal de los bosques reales en Portugal. En los regimientos de Santarém y Óbidos, aprobados en 1516 y 1520 respectivamente, se otorgaba el conocimiento de las infracciones a los jueces locales y almojarifes de las villas y ciudades cabezas de distrito donde se encontraban los bosques reales³⁵. Es decir, no existía un juez con fuero privativo con jurisdicción sobre las infracciones y crímenes relacionados con los bosques reales. Otro tanto sucedía con el regimiento viejo y nuevo de la villa de Sintra decretado en Lisboa en julio de 1562. El conocimiento de las causas de hasta 1.000 reis y exentas de castigos corporales correspondían al juez almojarife de la ciudad de Sintra como "juiz dos encoutos". Sin embargo, se aprecia un nuevo matiz.

Las causas de valor superior a los 1.000 reis o con penas corporales debían ser entregadas al *Desembargador do Paço* que ejerciera el oficio de juez de

³⁵ BA, Ms. 44-XIII-61, f. 137r, ff. 247r, 251r.

los bosques reales (*coutadas*). En el supuesto de surgir resistencias contra los oficiales regios, a los jueces locales de Sintra (el juez de los *encoutos*) se encomendaba la captura de los infractores y remisión al juez de las *coutadas* para que procediese judicialmente de acuerdo con las disposiciones reales³⁶. ¿Quién era este juez de las *coutadas*?

En 1557, falleció João III dejando por heredero a un niño de 3 años, por lo que la regencia fue asumida por Catalina de Austria primero (1557-1562), y el cardenal Enrique (1562-1568) después. En 1560 fue sancionado el "regimiento do Iuiz das coutadas". La razón esgrimida para el establecimiento del oficio era los grandes daños que se habían realizado a los bosques reales. Estos se podían subsanar mediante la creación del juez de las *coutadas*, quien sería un letrado del tribunal *Desembargo do Paço*. Se le otorgó jurisdicción y "alçada"³⁷. Según el Diccionario redactado por Bluteau el término *alçada* tiene tres acepciones³⁸, que en este caso particular consideramos se refiere a los casos que podía conocer.

El juez tenía potestad sobre todas las causas criminales y civiles relacionadas con los bosques reales. La primera casuística expuesta en la ordenanza eran las infracciones de cortar madera de alcornoque en el área comprendida desde Abrantes hasta la desembocadura del Tajo y las diez leguas derredor. Esta zona geográfica se corresponde con la ley decretada por don Manuel I para la preservación del alcornoque para construcción naval³⁹. Ya se ha señalado que en los regimientos territoriales expedidos, la primera preocupación de los soberanos era fijar los límites de los bosques. La demarcación territorial era confiada al juez de los bosques. En el caso de producirse enfrentamientos de límites con particulares, el juez incorporaría de inmediato esas tierras a las *coutadas* pudiendo, posteriormente, los damnificados acudir a los tribunales reales⁴⁰.

Así mismo, el juez tenía potestad judicial privativa sobre todos los oficiales de las montañas del reino, debiendo de visitar los bosques reales e inspeccionar todos los casos (pleitos) establecidos en el regimiento del *monteiro-mor* y regimientos locales⁴¹. Todos los oficiales de justicia, incluyendo las más altas instancias como los desembargadores u oficiales de la *Casa de Suplicação* y *Casa do Civil*, eran excluidos de estas causas. Por lo tanto, al juez de las *coutadas* se le otorgaba jurisdicción privativa y exclusiva,

³⁶ BA, Ms. 44-XIII-61, ff. 30r-v, 34v-35r. Otro ejemplo se encuentra en el regimiento de la *coutada* de Muje, ff. 261v-262r.

³⁷ BA, Ms. 44-XIII-61, f. 146r.

³⁸ Rafael Bluteau, *Diccionario da lingua Portuguesa* (Lisboa: Oficina de Simão Thaddeo Ferreira, 1789), pp. 53-54.

³⁹ BA, Ms. 44-XIII-61, ff. 146v-147r.

⁴⁰ BA, Ms. 44-XIII-61, ff. 149v-150r.

⁴¹ BA, Ms. 44-XIII-61, ff. 146r-v, 148r-v.

dando igual la condición social (*fidalgos* o cortesanos) de los encausados⁴². Los jueces locales estaban subordinados al juez de las *coutadas*, a quien debían remitir todos los papeles y autos de las causas que este solicitase⁴³. Las sentencias judiciales solían conllevar penas pecuniarias, que debían ser recaudadas por una persona de confianza. El juez podía extraer e invertir ese dinero en los bosques reales sin necesidad de requerir un permiso especial⁴⁴.

Al juez de las *coutadas* únicamente se le impusieron dos limitaciones. Por un lado, no podía detener a los *fidalgos*, limitándose a 'animarles' a dirigirse ante el Rey (Lisboa)⁴⁵. Sin embargo, en el caso de ser procesados, el juicio sería realizado por el tribunal del juez de las *coutadas*⁴⁶. Por otro lado, no podía sentenciar penas que incluyeran castigos físicos o el destierro a África, remitiendo el caso al monarca para que este tomase la decisión correspondiente⁴⁷.

En los años siguientes, los jueces de las *coutadas* eran doctores del Desembargo do Paço y *fidalgos* de la casa real de Portugal. Por lo tanto, pertenecían a la nobleza portuguesa y eran criados del Rey⁴⁸. El fuerte impulso legislativo de las décadas de 1560 y 1570 fue continuado por Felipe II⁴⁹, por lo que se entiende la compilación realizada por Hector Botelho en 1584.

3. La legislación forestal durante la dinastía de los Habsburgo (1580-1640)

Desde finales del siglo XV, la provisión de madera para construcción y reparación naval se había ido imponiendo sobre la caza como factor de conservación de los bosques reales. El análisis realizado de las ordenanzas o regimientos publicados en las décadas de 1560 y 1570 confirman esta tendencia, aunque en ellas no se hacía una mención específica a la construcción y reparación naval. La proclamación de Felipe II como rey de Portugal y el alcance de un acuerdo con las elites portuguesas en las cortes

⁴² BA, Ms. 44-XIII-61, ff. 152v-153r. Este punto se recalca en el regimiento de las *coutadas* de la sierra de Sintra. Los privilegiados no pueden acudir a sus foros privativos, sino que será juzgado o, bien, por el juez local o por el juez de las *coutadas* f. 172r.

⁴³ BA, Ms. 44-XIII-61, f. 149r-v.

⁴⁴ BA, Ms. 44-XIII-61, f. 151v.

⁴⁵ Los jueces reales no podían entrar en sus casas ni detenerlos, Bouza Álvarez, *Portugal en la Monarquía...*, I, p. 386.

⁴⁶ BA, Ms. 44-XIII-61, f. 147r-v.

⁴⁷ BA, Ms. 44-XIII-61, f. 147v.

⁴⁸ En 1577, era el doctor Francisco Casado de Carvalho, *fidalgo* del rey y del Desembargo do Paço, BA, Ms. 44-XIII-61, ff. 117r, 202v.

⁴⁹ Bouza Álvarez, *Portugal en la Monarquía...*, pp. 392-394.

de Tomar en 1581-1582, significó el establecimiento de una nueva dinastía que reinó en Portugal hasta 1640.

Durante estos sesenta años, se produjo una acentuación de dos procesos que, en un principio, pueden resultar contradictorios. Por un lado, las necesidades bélicas de la Monarquía hispana aumentaron notablemente, con el consiguiente incremento de la construcción naval y el consumo de madera⁵⁰. Por otro lado, desde las décadas de 1580 y 1590, pero especialmente tras la llegada al trono de Felipe III en 1598, se multiplicó la publicación de leyes y ordenanzas⁵¹.

Entre otros muchos aspectos, Felipe II ha sido conocido por tener una sensibilidad especial hacia la naturaleza (jardines, árboles frutales, animales). El soberano también captó la trascendencia de dejar a sus herederos un patrimonio forestal estructurado:

“una cosa deseo ver acabada –le indicó a un ministro en 1582- y es lo que toca a la conservación de los montes [...]. Temo que los que viniesen después de nosotros han de tener mucha queja de que los dejamos consumidos, y plegue a Dios que no lo veamos en nuestros días”⁵².

Durante su estancia en Portugal Felipe II permaneció, entre otros lugares, en Muge, Sintra, Almeirim o Salvaterra. Estos cuatro puntos pertenecían a la Corona Real. El Rey indicaba a sus hijas que en Muge habían cazado cinco puercos y que el archiduque Alberto, su sobrino y futuro virrey de Portugal, había practicado también actividades cinegéticas. Esta zona era conocida por su potencial de caza⁵³.

Sin embargo, las actividades cinegéticas como factor de conservación de los bosques reales continuaron su caída. La entrada de una nueva dinastía con el establecimiento de una corte con un virrey no alteró la tendencia iniciada decenios atrás, más bien la agudizó. En la breve historia que hemos citado en la introducción de los oficios de la “caça e montaría”, se ha hecho referencia a que en 1594 Felipe II redujo los bosques reales (*descoutar*)⁵⁴. En la orden, el monarca explicitaba que el motivo para la disminución de los

⁵⁰ Esta es una de las tesis mantenidas en David Goodman, *Spanish naval power, 1589-1665. Reconstruction and defeat* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), pp. 9-21, aunque discrepamos con la afirmación que los primeros años del reinado de Felipe III fueron de inactividad de construcción naval, al menos en lo relativo a Portugal. John T. Wing, *Roots of empire: State formation and the politics of timber Access in early modern Spain, 1556-1759* (Brill: Leiden, 2015), pp. 76-84 y capítulo 3.

⁵¹ Devy-Vareta, “Para una geografía...”, 1986, p. 34. Este proceso también sucedió en otros campos. Valga como ejemplo la proliferación de normativa para asuntos navales señalada en Contente Domingues, *Os navios do Mar...*, pp. 120-131.

⁵² Henry Kamen, *Felipe de España* (Barcelona: Siglo XXI, 1998), p. 192. Más en general, pp. 187-195.

⁵³ M. Gachard, *Lettres de Philippe II à ses filles les infantes Isabelle et Catherine, écrites pendant son voyage en Portugal (1581-1583)* (Paris: Librairie Plon, 1884), pp. 166-168.

⁵⁴ Ms. 51-VI-17, ff. 159v-160r. Las siguientes líneas se fundamentan en la orden real expedida por Felipe II y que fue firmada en Lisboa a fecha de 9 de junio de 1594 por Pedro de Seiraes, AHBMOP, MMR, núcleo 8.

bosques reales era la enorme extensión del área que se había conservado por razones cinegéticas (“coutadas de caça”). Semejante expansión territorial hacía inviable una conservación y custodia efectiva, por lo que el soberano dictó que los bosques reales dedicados a la caza se redujesen, pero no así los de construcción naval. El nuevo espacio geográfico se ceñiría a la “cidade de Lisboa, as da villa de Sintra, Colares, Almeirim e Salvaterra [de Magos]”. Las fuentes históricas consultadas de provisión de madera para construcción y reparación naval de la época de los Habsburgo evidencian que, en realidad, había más bosques reales implicados: Leiria, Pederneira, Alcacer do Sal, Coruche, Muge o Benavente⁵⁵.

En 1598, Felipe III sucedió a Felipe II como rey de la Monarquía hispana. La ascensión del nuevo monarca conllevó la entrada de un nuevo equipo ministerial encabezado por el valido duque de Lerma. Estos debían establecer la integración político-administrativa del reino de Portugal en el seno de la Monarquía hispana. En octubre, don Juan de Borja informó al valido de las reformas que se habían de establecer de forma prudente en el reino de Portugal⁵⁶. Entre otras figuraban el nombramiento de un nuevo virrey, siendo electo el marqués de Castel-Rodrigo. El Marqués indicó poco después que los tres pilares para el sustento del imperio portugués eran hombres, barcos y dinero⁵⁷.

Los barcos implicaban madera, y la madera recursos forestales propios. El exponente más claro es la expedición del regimiento del *monteiro-mor* en 1605. En el preámbulo se detallaban las razones que habían impulsado la promulgación de la ordenanza. El regimiento se había quedado anticuado y algunas áreas forestales se habían extinguido, por lo que no era preciso tener tantos guardas. No obstante, se requería la presencia de nuevos guardas para otros espacios forestales, porque:

“e visto [indicaba Felipe III] a grande falta que ha de madeira para naos, galeoes, e mais navios de meu serviço, e para o memos effeito será necesario guardarem-se tambem algunas Matas de particulares, na forma em que as minhas se guardam, e pelas Coutadas se encontrarem, na fórma de Provisão, que el Rei, meu Senhor e Padrino, que Santa Gloria haja, passou em seis de Agosto de 1598”⁵⁸.

⁵⁵ Pueden consultarse multitud de ellos en AHBMOP, MMR, núcleo 9. Para una muestra de los años 1617-1622 véase Koldo Trápaga Monchet, “Recusitando la guerra de la mar: the timber supply as a political problem in the court of Lisbon”, en *The management of Iberian Forest Resources in the Early modern Shipbuilding history and archaeology*, coords., Rosa Varela Gomes y Mario Varela Gomes, (Zaragoza: Pórtico, 2015), pp. 49-55, esp., p. 54.

⁵⁶ British Library [BL], Add Ms 28.422, ff. 8r-v, 11r-v, 89v.

⁵⁷ Graça Almeida Borges, “El Consejo de Estado y la cuestión de Ormuz, 1600-1625: políticas transnacionales e impactos locales”, en *Historia transnacional y conflicto en el mundo hispánico*, coord., José Luis Gasch-Tomás, (*Zurita*, 90, 2015), p. 33.

⁵⁸ José Justino de Andrade e Silva, *Collecção chronologica Legislação portuguesa compilada e anotada* (Lisboa: Imprensa de J. J. A. Silva, 1854), vol. III, p. 109.

En los siguientes capítulos, se regulaban todos los aspectos relativos al oficio de *monteiro-mor*, como su capacidad de provisión de cargos, jurisdicción sobre los guardas forestales, procedimiento para realizar nuevos nombramientos y jubilaciones, capacidades y aptitudes que debían reunir los nuevos guardas, o algunas prohibiciones generales extensibles a todas las áreas. Así mismo, se revisaban las penas y castigos por transgredir las leyes. A continuación, se delimitaban los distintos espacios forestales y las personas encargadas de su cuidado. En las áreas forestales consagradas a la caza se produjo una disminución de los guardas y se introdujo la orden emitida por Felipe II en 1594, pero sucedió lo contrario en los territorios para construcción y reparación naval, tal como se recoge en la tabla *infra*. En estos no sólo hubo un incremento de los guardas, sino que la Corona encomendó a sus criados el cuidado de multitud de tierras de particulares. Aunque no se tratase de una expropiación en sentido estricto, en realidad los dueños no podían utilizar sus propiedades de forma libre, al ser gestionados como los bosques reales: “estas são as matas dos particulares, que ficam dentro nesta Montaria, e quero se guardem como minhas proprias”. Esto fue reglamentado para las áreas de Santarém, Alenquer, Óbidos, Leiria y Tomar, habiendo decenas de referencias a las especies de árboles y calidad de sus maderas para las armadas reales⁵⁹.

Tabla 2. Espacios forestales comprendidos en el regimiento de 1605

Bosque	Personal	Principales innovaciones	Dedicado a
Lisboa	8 <i>monteiros</i> de caballo y 30 mozos de monte	Se redujo el número de guardas	Caza
Santarém	1 <i>monteiro-mor</i> y 30 <i>monteiros</i> pequeños, 24 para los bosques reales y 6 para tierras de particulares		Construcción naval y caza en menor medida
Almeirim	Guardado por los guardas de Santarém		Construcción naval/caza
Alcanede y Torres Novas	Incluidas dentro de Santarém		Construcción naval
Alenquer	1 <i>monteiro-mor</i> y 26 <i>monteiros</i> pequeños, 23 para guardar los bosques reales y 3 para los particulares	Un incremento de 3 guardas para vigilar tierras de particulares	Construcción naval
Óbidos y su <i>hinterland</i>	1 <i>monteiro-mor</i> y 58 <i>monteiros</i> pequeños, 13 de ellos para vigilar áreas de particulares,	13 guardas para guardar tierras de particulares	Construcción naval

⁵⁹ Andrade e Silva, *Collecção chronologica. Legislação...*, pp. 117-121, 123.

	en detrimento de los bosques de Alcobaça		
Leiria	1 guarda-mor, 24 <i>monteiros</i> pequeños, un almojarife, 1 escribano, 1 <i>meirinho</i> (alguacil) y su ayuda de, 1 portero	Un incremento de 4 guardas para conservar tierras de particulares	Construcción naval
Pombal	2 <i>monteiros</i>		Construcción naval
Coimbra	1 <i>monteiro-mor</i> y 20 <i>monteiros</i> pequeños, quedando todos los habitantes implicados en su conservación		Construcción naval
Coruche	1 <i>monteiro-mor</i> y 16 <i>monteiros</i> pequeños		Construcción naval
Benavente	1 <i>monteiro-mor</i> y 8 <i>monteiros</i> pequeños		No se especifica, pero probablemente construcción naval
Alcácer do Sal	4 <i>couteiros</i> , 2 para las tierras del rey y otros tantos para tierras de particulares	Aumento de 2 guardias para vigilar tierras de particulares	Construcción naval
Tomar	1 <i>monteiro</i>		Construcción naval

Fuente: Elaboración propia a partir de Andrade e Silva, *Collecção chronologica Legislação portuguesa...*, pp. 111, 116-123.

Así mismo, en 1597 Felipe II impulsó la forestación de una nueva zona desde el pinar antiguo de Leiria hasta la "Ermida de Nossa Senhora de Nazaret", para cuya guarda se previó nombrar 8 guardas nuevos con los mismos privilegios y obligaciones que los guardas del pinar antiguo⁶⁰. António Arana Pinto ha trabajado este decreto en mayor profundidad, y en él Felipe II expresaba que el incremento territorial era producto de la necesidad de madera para construcción naval⁶¹. Además, en las ordenanzas del Rey Prudente relativas a Leiria, se extendía el control de los guardas reales sobre los bosques privados, punto que fue profundizado en los años siguientes. La implementación del nuevo regimiento del *monteiro-mor* de 1605 conllevó la detención y puesta en prisión de muchas personas⁶².

Sin embargo, estas resultaron insuficientes para salvaguardar y hacer frente a eventos inesperados como el fuego desatado en Leiria en 1613. Este arrasó cuatro leguas de áreas forestales desde la desembocadura del río

⁶⁰ AHU, CU, Reino, caja 6, carpeta 34, donde se enumeran a los nuevos guardas.

⁶¹ António Arana Pinto, *O Pinhal do Rei – Subsídios* (Alcobaça: Oficina de J. De Oliveira Junior, 1938), vol. 1, pp. 159-162. "El Rey... faço saber aos que esta Minha Provizao virem, que considerando Eu o muito que importa para o Serviço Meu e bem d'estes meus Reino *haver n'eles grande copia de madeiras para navios que são necessários para as minhas Armadas e navegações Ordinárias*, mandei tratar de remédio para isso, e tomadas as informações necessárias ordenei que se acreçentasse o meu pinhal".

⁶² Certificación realizada por Manuel Roiz de Carvalho, cavaleiro fidalgo de la casa real de Portugal y del tribunal de las *coutadas*, AHBMOP, MMR, núcleo 8, junio de 1611.

Leiria (Lis)⁶³ hasta la ermita de San Pedro de Moel⁶⁴. Para investigar el suceso y depurar responsabilidades fue comisionado el doctor Gonzalo de Sousa, desembargador de la *Casa de Suplicação*. Sus investigaciones culpabilizaban a los guardas del pinar porque no habían realizado los cortafuegos correctamente (*asseiros* en portugués) para evitar la rápida propagación del fuego. Los siguientes cortafuegos fueron realizados bajo la supervisión del doctor Gonzalo de Sousa, quien conjuntamente con el corregidor de Leiria indicó a los guardas que a partir de entonces debían labrar y cortar los arbustos para evitar futuros incendios, además de la tradicional vigilancia de los bosques. En 1626, ya en el reinado de Felipe IV, se había elaborado un nuevo regimiento para la guarda y conservación de los pinares de Leiria que, al parecer, no fue remitido desde la corte de Madrid⁶⁵.

Durante los años finales del reinado de Felipe III y en el de Felipe IV se sucedieron las normativas, leyes y regulaciones sobre los bosques reales, con el propósito de establecer una mejor conservación para garantizar la existencia de reservas madereras para construcción naval⁶⁶. Sin embargo, la sobreexplotación condicionó la política forestal, e incluso la diplomática, en los siguientes decenios. La proclamación del duque de Braganza como el rey João IV en 1640, implicó el inicio de una nueva dinastía y la necesidad de redirigir la política interior y exterior.

4. El regimiento de las *coutadas* durante la dinastía Braganza (1640-1650)

El establecimiento de una nueva dinastía por medio de la revuelta, implicaba la ruptura de los lazos de soberanía con el anterior soberano y la necesidad de restablecer las relaciones políticas, económicas, sociales y culturales con otros poderes soberanos. Francisco de Sousa Coutinho fue comisionado en 1641 por João IV para alcanzar acuerdos con el reino de Suecia. Portugal y Suecia mantenían importantes relaciones comerciales, que Francisco de Sousa Coutinho procuró oficializar en la audiencia que mantuvo con el gran Canciller Oxentierna. En el tercer punto de los ofrecimientos de Francisco Sousa Coutinho, figuraba que los navíos suecos comerciasen hasta Portugal maderas, mástiles y otros componentes navales sin los cuales las armadas reales no podían operar. Las partes acabaron por alcanzar un acuerdo, y Francisco de Sousa obtuvo la remisión de treinta mástiles grandes para las armadas. Durante los años siguientes, el comercio luso-sueco

⁶³ Así es citado en la documentación, pero creemos que se refiere al río Lis que atraviesa Leiria.

⁶⁴ AHU, CU, Reino, Caja 6, carpeta 34, siguientes líneas se fundamentan en *Ibidem*.

⁶⁵ Archivo General de Simancas (AGS), Secretarías Provinciales (SSP), lib. 1.520, f. 125r-v.

⁶⁶ Devy-Vareta, "Para uma geografia historica...", 1986, p. 37.

aumentó de forma considerable, siendo los mástiles, las vigas y las maderas de pino y abeto productos esenciales en la balanza comercial⁶⁷.

Los recursos forestales portugueses carecían, o los existentes no reunían las características requeridas, no podían proveer efectivamente estos componentes navales para sostener el esfuerzo militar ante la República holandesa y la Monarquía hispana. La escasez de este preciado recurso natural quedó reflejada en el regimiento de los bosques reales expedido en octubre de 1650. Esta ley se circunscribía al restablecimiento del juez de la *coutadas* para la conservación de los bosques reales, siendo muy similar al regimiento del juez de las *coutadas* de 1560⁶⁸.

En el preámbulo de la ley, se remontaba a las ordenanzas y órdenes expedidas durante el reinado de su abuelo y reyes antecesores, estableciendo una continuidad con la administración de los Habsburgo. Como se ha indicado en la introducción, el nuevo soberano también mantuvo al *monteiro-mor* en su oficio. Por lo tanto, en los primeros años de la dinastía de los Braganza se produjo una notable continuidad en, al menos, los ámbitos de la legislación y conservación de los bosques reales.

5. Conclusiones

La legislación sobre los bosques reales en Portugal de tres dinastías (Avis, Habsburgo, Braganza) denota un marcado carácter continuista. La entronización de dos nuevas dinastías en 1580 y 1640, no se tradujo en una quiebra del modelo legislativo y conservacionista de los bosques reales, a pesar de que uno de los cambios dinásticos –el de 1640– implicó la ruptura de la soberanía y posibilitaba, teóricamente, al nuevo soberano a obrar con mayor margen de maniobra.

El estudio de las áreas forestales de Portugal no se puede comprender sin tomar en consideración la evolución de las estructuras político-gubernativas del reino de Portugal, la expansión marítima del reino y los contextos internos e internacionales. Desde finales del siglo XIV, el reino de Portugal se fue estructurando de forma más clara en torno a una corte que conllevó el aumento de la complejidad de los órganos político-administrativos. El incremento de las estructuras político-gubernativas reales hubiera sido impensable sin la llegada e irrupción de nuevos recursos económicos de la expansión marítima, que a su vez quizás no podría haber sucedido sin el fortalecimiento del poder real.

⁶⁷ Edgar Prestage y Karl Mellander, *As relações diplomáticas e comerciais entre a Suécia e Portugal de 1641 a 1670* (Oporto: Tipografia Baptista, 1943), pp. 19-20, 24-28, 36, 42, 51, 92.

⁶⁸ José Justino de Andrade e Silva, *Collecção chronologica da legislação portuguesa* (Lisboa: Imprensa de F. X. de Souza, 1856), segunda serie, pp. 68-71.

Estos dos procesos están estrechamente imbricados con las masas boscosas portuguesas. Los soberanos portugueses, a diferencia de los hispanos, durante el periodo aquí estudiado eran dueños y señores de enormes extensiones forestales para su esparcimiento, el desarrollo de las actividades cinegéticas y fuentes de aprovisionamiento de madera para construcción naval. La expansión marítima conllevó el aumento de la demanda de componentes navales, al acrecentarse el tamaño y número de barcos que conectaban las posesiones portuguesas en Europa, África, Asia y América.

Así mismo, la expansión de las casas reales en Portugal (tanto en complejidad estructural como en personal) afectaba de forma muy directa a los bosques reales, al encomendarse su protección a los oficiales de la montaría-mor del reino. La primera orden entregada al *monteiro-mor* del que tenemos constancia se remonta a 1381, pero las primeras reglamentaciones del *monteiro-mor* y de los bosques reales no se produjeron hasta las décadas centrales del siglo XV. En 1435 fue publicado el regimiento de la "coutada velha" y pocos años después el del *monteiro-mor*. Ya se ha indicado anteriormente que el llamado regimiento del *monteiro-mor*, no era en realidad más que unos apuntes o informes realizados por Vicente Estevez, *monteiro-mor* de Santarém.

De forma paulatina, los soberanos portugueses fueron pasando mayores temporadas en Lisboa, por lo que el desarrollo de las actividades cinegéticas quedó circunscrito a espacios cercanos a Lisboa. Paralelamente, el aumento de la demanda naval hizo que, gradual pero inexorablemente, la madera sustituyera a la caza como factor de preservación de los bosques reales.

La verdadera estructuración e institucionalización de la gestión de los bosques reales no tuvo lugar hasta el reinado de don Manuel I. Se han distinguido dos tipos de normativas de acuerdo con su contenido y alcance. Por un lado, los regimientos u ordenanzas de áreas geográficas concretas. En ellas se especificaban la inexistencia de cualquier código legislativo concreto de referencia para poder salvaguardar y proteger los bosques reales. En estos regimientos se establecían los límites, el personal de conservación, las infracciones sujetas a sanción y el sistema punitivo. Por otro lado, el regimiento del *monteiro-mor* detallando las obligaciones, derechos y sus privilegios del *monteiro-mor*.

El siguiente impulso legislativo no ocurrió hasta las décadas de 1560 y 1570, cuando el reino de Portugal estaba atravesando una época de declive. La creación del juez de las *coutadas* suponía dotar a los bosques reales de un letrado con jurisdicción privativa, salvo en casuísticas muy concretas. De esta forma, se pretendía establecer un sistema punitivo más severo del que no podía extrapolarse persona alguna alegando otros fueros, ya que en este caso la causa era juzgada por otro juez quien podía actuar de forma menos severa, con el consiguiente perjuicio de los bosques reales.

La labor legislativa fue continuada desde los primeros años de la dinastía de los Habsburgo. En 1584, el licenciado Hector Botelho, por aquel entonces juez de las *coutadas*, realizó una recopilación de los regimientos forestales más significativos emitidos desde el reinado de Manuel I. En los siguientes años, Felipe II redujo las áreas forestales comprendidas como bosques reales, desprendiéndose de aquellas zonas destinadas a actividades cinegéticas. En cambio, el Rey Prudente fomentó una política de plantación forestal para asegurar la existencia futura de madera para construcción naval.

Sin embargo, la intensa actividad de construcción naval desarrollada en toda la Península Ibérica también afectó al reino de Portugal. Las necesidades militares de la política internacional sobrepasaron las capacidades de los bosques reales portugueses, desfase que se trató de mitigar mediante el regimiento del *monteiro-mor* de 1605. El regimiento no sólo estaba enfocado a garantizar la protección de los bosques reales, sino que aumentaba el número de guardas para proteger y conservar tierras de particulares. Estos territorios eran considerados como bosques reales.

Durante los siguientes decenios el aumento de la sobreexplotación de los recursos naturales y la eclosión legislativa fueron de la mano. La entronización de la dinastía Braganza en 1640, evidenció la necesidad de importar madera para construcción naval. La preocupación de los nuevos dirigentes quedó patente en la promulgación del regimiento de 1650. Se trataba de una ley de carácter continuista, tendencia confirmada con el mantenimiento del personal administrativo encargado de vigilar los bosques.

Por lo tanto, se observa una continuidad en la legislación forestal de los bosques reales y en su conservación desde finales del siglo XIV, trascendiendo los recursos naturales a los cambios dinásticos de los Avis, Habsburgo y Braganza. Además, como ha demostrado Cristina Joanaz de Melo todo este corpus legislativo fue la base del sistema gubernativo de las áreas forestales hasta comienzos del siglo XIX, cuando las lógicas de percepción del territorio y del patrimonio propias del estado-liberal nacional sustituyeron al cortesano como modelo de organización política⁶⁹.

⁶⁹ Cristina Joanaz de Melo, *An Analysis of the Royal Preserves in Portugal. Issues of privilege, power, management and conflict* (Sheffield: Wildtrack, 2015).

Bibliografia:

Arana Pinto 1938: António Arana Pinto, *O Pinhal do Rei – Subsídios* (Alcobaça: Oficina de J. De Oliveira Junior, 1938), 2 vols.

Baeta Neves 1965: Carlos M Baeta Neves, "Algunos documentos do Arquivo Nacional da Torre do Tombo sobre Monteiros-Mores, caçadores-mores e caçadores e couteiros de perdizes", *Anais do Instituto Superior de Agronomia*, 28, (1965).

Bluteau 1789: Rafael Bluteau, *Diccionario da lingua Portuguesa* (Lisboa: Oficina de Simão Thaddeo Ferreira, 1789).

Borges 2015: Graça Almeida Borges, "El Consejo de Estado y la cuestión de Ormuz, 1600-1625: políticas transnacionales e impactos locales", en *Historia transnacional y conflicto en el mundo hispánico*, coord., José Luis Gasch-Tomás, (*Zurita*, 90, 2015), pp. 21-54.

Bourdieu 1997: Pierre Bourdieu, "De la maison du roi à la raison d'état. Un modèle de la genèse du champ bureaucratique", *Actes de la recherche en sciences sociales*, 118, 1, 1997, pp. 55-68.

Bouza Álvarez 1987: Fernando J. Bouza Álvarez, *Portugal en la Monarquía hispánica (1580-1640). Felipe II, las cortes de Tomar y la génesis del Portugal católico* (Madrid: Universidad Complutense, 1987), 2 vols.

Castro 2005: Filipe Castro, *The pepper wreck. A Portuguese Indiaman at the mouth of the Tagus river* (Texas: A&M University Press, 2005).

Costa 1997: Leonor Freire Costa, *Naus e galeões na ribeira da Lisboa. A construção naval no século XVI para a Rota do Cabo* (Cascais: Patrimònia, 1997).

Devy-Vareta y Monteiro Alves 2007: Nicole Devy-Vareta y A. A. Monteiro Alves, "Os avanços e os recuos da floresta em Portugal – da Idade Média ao Liberalismo", en *Floresta e sociedade. Uma história em comum*, coord. Joaquim Silva, (Lisboa: Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento, 2007), pp. 55-75.

Devy-Vareta 1986: Nicole Devy-Vareta, "Para uma geografia histórica da floresta portuguesa. Do Declínio das matas medievais à política florestal do Renascimento (séc. XV e XVI)", *Revista da Faculdade de Letras – Geografia*, 1, 1, (1986), pp. 5-37.

Devy-Vareta 1985: Nicole Devy-Vareta, "Para uma geografia histórica da floresta portuguesa. As matas medievais e a «Coutada velha» do Rei", *Revista da Faculdade de Letras – Geografia*, 1, (1985), pp. 47-67.

Domingues 2004: Francisco Contento Domingues, *Os navios do Mar Oceano. Teoria e empiria na teoria naval portuguesa* (Lisboa: Centro de Historia da Universidade de Lisboa, 2004).

Gachard 1884: M. Gachard, *Lettres de Philippe II à ses filles les infantes Isabelle et Catherine, écrites pendant son voyage en Portugal (1581-1583)* (Paris: Librairie Plon, 1884).

Goodman 1997: David Goodman, *Spanish naval power, 1589-1665. Reconstruction and defeat* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997).

Hortal Muñoz 2014: José Eloy Hortal Muñoz, "El personal de los Sitios Reales desde los últimos Habsburgo hasta los primeros Borbones: de la vida en la periferia a la integración en la corte", en *Siti Reali in Europa. Una storia del territorio tra Madrid e Napoli*, coords. Lucio D'Alessandro, Félix Labrador Arroyo y Pasquale Rossi, (Università degli studi Suor Orsola Benincasa, Nápoles, 2014), pp. 75-95.

Kamen 1998: Henry Kamen, *Felipe de España* (Barcelona: Siglo XXI, 1998).

Labrador Arroyo 2009: Félix Labrador Arroyo, *La Casa Real en Portugal (1580-1621)* (Madrid: Polifemo, 2009).

Labrador Arroyo 2011: Félix Labrador Arroyo, "A função integradora da Casa Real portuguesa de D. João I a D. Filipe I (1385-1598)" en *Governo, política e representações do poder no Portugal Habsburgo e nos seus territórios ultramarinos (1581-1640)*, dir. Santiago Martínez Hernández, (CHAM, Lisboa, 2011), pp. 21-44.

Lima 1734: Luiz Caetana da Lima, *Geografia histórica de todos os estados soberanos de Europa* (Lisboa: Oficina de Joseph Antonio da Silva, 1734).

Melo 2015: Cristina Joanaz de Melo, "Thy kings commands to preserve sticks for the royal service. Political implications of trees manipulation and timber supply for the navy throughout the modern ages in Portugal", en *The management of Iberian Forest Resources in the Early modern Shipbuilding history and archaeology*, coords., Rosa Varela Gomes y Mario Varela Gomes, (Zaragoza: Pórtico, 2015), pp. 31-38.

Melo 2015: Cristina Joanaz de Melo, *An Analysis of the Royal Preserves in Portugal. Issues of privilege, power, management and conflict* (Sheffield: Wildtrack, 2015).

Ordenações do senhor rey d. Affonso V (Coimbra: Real Imprensa da Universidade, 1786), libro 1, edición de la Universidad de Coimbra.

Prestage y Mellander 1943: Edgar Prestage y Karl Mellander, *As relações diplomáticas e comerciais entre a Suécia e Portugal de 1641 a 1670* (Oporto: Tipografia Baptista, 1943).

Silva 1854 y 1856: José Justino de Andrade e Silva, *Collecção chronologica Legislação portuguesa compilada e anotada* (Lisboa: Imprensa de J. J. A. Silva, 1854 y 1856), vol. III y segunda serie.

Trápaga Monchet 2015: Koldo Trápaga Monchet, "Recusitando la guerra de la mar: the timber supply as a political problem in the court of Lisbon", en *The management of Iberian Forest Resources in the Early Modern*

Shipbuilding history and archaeology, coords., Rosa Varela Gomes y Mario Varela Gomes, (Zaragoza: Pórtico, 2015), pp. 49-55.

Wing 2015: John T. Wing, *Roots of empire: State formation and the politics of timber Access in early modern Spain, 1556-1759* (Brill: Leiden, 2015).

Luis de Morales. Influencias indirectas e interrelación de escuelas españolas: nuevas obras

Luis de Morales. Indirect influences and interrelation of Spanish Schools: New works

Isabel Mateo Gómez

Profesora de Investigación del CSIC
(Jubilada)

Resumen: Se dan a conocer nuevas obras de Morales sujetas a la interrelación de escuelas españolas y no leonardescas.

Palabras clave: Morales; Interrelación de escuelas artísticas españolas; Manierismo a través de otros pintores, grabados, iconografía.

Abstract: Three hitherto unseen works from Morales are released. They belong to different periods which are not influenced by Leonardo. In these works, we can notice the interrelations of Spanish artistic schools and of pictures.

Key words: Morales; Interrelation of peninsular schools; Mannerism through other Spanish painters, engravings, iconography.

Recibido: 22/03/2017

Fernando Marías denominó, acertadamente, nuestra pintura renacentista como "El largo siglo XVI". En la segunda mitad de esta centuria, fueron escasos los pintores españoles que salieron de nuestro país, para formarse en Italia. Sin embargo, fueron un mayor número los extranjeros que vinieron a establecerse aquí, bien sumándose a las escuelas peninsulares, ya establecidas, o creándolas. La mayoría de estos últimos eran de origen flamenco, pero con anterior estancia en Italia. También hay que resaltar el gran número de obras que se importaron de Italia y Flandes para decorar palacios y cubrir curiosidades de la nobleza y de la iglesia, amén de las "estampas" que, como en periodos anteriores, servían de inspiración a nuestros artistas, en un peculiar ejercicio didáctico. A todo ello denominó Elías Tormo "influencias indirectas de

segunda mano”¹. Entre las escuelas más importantes, en esta segunda mitad del siglo XVI, se hallan Valladolid, donde Alonso Berruguete, al volver de Italia, creó escuela e influyó en su ámbito próximo; Toledo, que adquiere gran importancia por la presencia de un gran pintor local, Juan Correa de Vivar, que camina a través de influencias indirectas; Pedro Machuca, con su aprovechada estancia en Italia, y varios flamencos que, desde la vecina península, se establecen en Toledo: Cornelio Cyaneus e Isaac de Helle. En el primero encontraremos conexiones con Morales. La escuela valenciana, en sus comienzos, gozó con la presencia de Pablo de San Leocadio y de los Hernandos, vinculados a Leonardo, pero en la segunda generación, solo Rubiales marcha a Italia, no constando allí la presencia de Macip, ni de Juanes. Algunos temas de Juanes, como el “Ecce Homo”, fueron temas de inspiración para el maestro extremeño. En el foco andaluz, en Sevilla, Luis de Vargas visita Italia, y otros, como Pedro de Campaña y Sturmio, flamencos, se establecieron en la ciudad hispalense².

El no aparecer documentado Luis de Morales en Badajoz, hasta el año 1539, ha dado lugar a muchas suposiciones. Carmelo Solís pensó que podría proceder de la Alta Extremadura, Plasencia, por la existencia de un pintor, Cristóbal Morales, activo allí entre 1539-1540. Sugiere, también, por el apellido Morales, que su procedencia fuera salmantina³. Tanto un lugar como otro, lo pondría en conexión con el arte “pasionario” vallisoletano.

Al parecer, Luis de Morales hace una declaración en 1584, en la que dice ser de “edad de sesenta y tres o quatro años”, dándose por sentado que la fecha de su nacimiento oscilaba entre 1510 ó 1511. Teniendo en cuenta esta fecha, el pintor debía tener treinta años, aproximadamente, cuando se establece en Badajoz. Curiosamente en este año de 1539 nace don Juan de Ribera, su futuro protector, hijo de Pere Afán de Ribera, virrey de Nápoles. Juan de Ribera fue arzobispo de Badajoz en 1562, ciudad en donde permaneció hasta su traslado a Valencia en 1568, también como arzobispo. A lo largo de su vida protegió a Morales encargándole una de las obras más significativa: *La Alegoría de su muerte* o *Alegoría del alma*, una de las primeras postrimerías de nuestra pintura.

Morales muere, mucho antes que el arzobispo Ribera, al parecer en la localidad extremeña de Valencia de Alcántara, en la que se había establecido

¹ Fernando Marías, *El largo siglo XVI*, (Madrid: Taurus, 1989), pp. 340-349; Elías Tormo, *Varios estudios de Artes y Letras*. Madrid, t. I, (Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1902).

² Diego Angulo, *Ars Hispaniae*, vol. XII, (Madrid: Plus Ultra, 1955), pp. 231-246; José Camón Aznar, *Summa Artis*, vol. XXIV, (Madrid: Espasa-Calpe, 1970), pp. 449-483; Fernando Benito Domenech, “La pintura española desde el pleno Renacimiento al Manierismo”, en *La Pintura española*, I, (Milán: Electa, 1995), pp. 256-257; Isabel Mateo Gómez, “El Renacimiento” en *Historia Universal de la Pintura*, vol. 3, (Madrid: Espasa-Calpe, 1996), pp. 197-198; Marías, *Largo*, pp. 340-349.

³ Carmelo Solís, *Luis de Morales*, (Badajoz: Fundación Caja de Badajoz, 1999), pp. 55-56.

al final de su vida y, según testimonio de su hija, fue enterrado en la Capilla Mayor del Hospital de la Antigua Piedad⁴.

En la relación de Morales con Portugal se ha insistido, creo que demasiado, en la influencia que ejerció el pintor Fray Carlos sobre él, pero, también, pudo ejercerla Antonio de Holanda, ya que ambos pintores pudieron conocerse en la corte de Carlos V y de la emperatriz Isabel, para los que Holanda y Correa ejecutaron retratos, en el *Breviario de Carlos V*, que se encuentra en la Biblioteca de El Escorial. Miniado por Correa de Vivar, se observan, sin embargo, algunas viñetas y cenefas, que se pueden poner en relación con la pintura del portugués, especialmente en las de un libro miniado por él, sobre *Las Estaciones*, que se conserva en la Biblioteca Nacional de Lisboa⁵.



Fig. 1. Juan Correa de Vivar. *La Piedad*. Convento de Jerónimas de San Pablo. Toledo



Fig. 2. Enea Vico. *Entierro de Cristo*, grabado

La definición de Morales como pintor "eclectic", y de "modalidades ajenas", se puede explicar por la escasa tradición de la pintura extremeña. Sin embargo, Extremadura, geográficamente, tenía a mano a las mejores escuelas peninsulares, debiendo haber visitado Morales Valencia antes de 1546, fecha de la *Virgen del pajarito*, en San Agustín de Madrid, por la

⁴ Solís, *Luis de Morales*, pp. 53-65; Leticia Ruiz Gómez, "Luis de Morales: divino y humano", en *El Divino Morales*, ed. Leticia Ruiz Gómez (Madrid, Museo Nacional de Prado, 2015) pp. 17-43.

⁵ Isabel Mateo Gómez, "Flandes, Portugal y Toledo en la obra de Luis de Morales: Las Vírgenes gitanas o del Sombrero", *Archivo Español de Arte*, vol. LXXX, nº 317, (2007) pp. 7-24. (Agradezco a M^a Teresa Desterro el haber podido conocer las miniaturas de Antonio de Holanda); Juan Antonio Gaya Nuño, *Luis de Morales*, (Madrid: C.S.I.C., 1961), p. 31.

similitud compositiva entre ella y el grupo de la Virgen con el Niño, que pintó Llanos, en el *Descanso en la Huída a Egipto*, para el retablo de la catedral de Valencia. Su visita y conocimiento de la escuela valenciana fue, pues, anterior a la llegada a la ciudad del arzobispo Ribera.

Gaya Nuño sintetizó todas las definiciones que se habían dado sobre el pintor en su *Luis de Morales*, de 1961, pero hay una que quisiera subrayar y que afecta a la mayoría de los pintores de aquel momento. La frase es de Francisco Gregorio de Sales, en 1773, quien considera el estilo de Morales como de "modesto y peregrino", interpretándolo Gaya como un referente al "manierismo casero, domesticado, pero interesante", lo que nosotros llamaríamos ahora "no conceptual".



Fig. 3. Hieronymus Wierix. *Cristo sostenido por ángeles*, grabado



Fig. 4. Blas de Prado. *Piedad*. Catedral de Valencia

En su "peregrinaje" por las diversas escuelas, Morales encontró a Alonso Berruguete, llegado de Italia, quien le influyó en formas y claroscuro y, cercano a este, al Maestro Benito, con su manierismo estilizado y color ensombrecido. En Valladolid, no pudo permanecer ajeno a la escultura de Gregorio Fernández, de Juan de Juni y del propio Berruguete. En Toledo, Machuca ofrece los mismos parámetros italianos en cuanto al claroscuro y colorido manierista y Sevilla, se incorpora a estas influencias italianas, pero con algún sentimiento nórdico, especialmente en el caso de Sturmió, e

italiano en Luis de Vargas. El tan traído y llevado “leonardismo”, lo representan los Hernandos en Valencia, pero con más viveza en color⁶.

Pérez Sánchez estableció un paralelismo sobre lo que significó Juan de Juanes en Valencia, Juan Correa de Vivar en Toledo, Morales en Extremadura y Luis de Vargas en Sevilla, aceptando que algunos se habían incorporado al Renacimiento, “de segunda mano”⁷.

La interrelación de Morales con Correa de Vivar y Machuca, ya se ha estudiado. De Correa de Vivar dijo Elías Tormo, “que no fue escasa su influencia en estas tierras de España”. Entre Correa y Morales existen, por supuesto, diferencias, entre ellas que el primero es un gran pintor de retablos, y el segundo, no, al preferir la cercanía devocional del tema. Hay que recordar



Fig. 5. El Greco. *Trinidad*, Museo del Prado, Madrid. Foto, Museo del Prado©

la influencia en Morales del retablo de Correa, pintado para la iglesia de Herrera del Duque (Badajoz), entre 1548-1550, y la de Cornelio Cyaneus en el retablo de Villar del Pedroso (Cáceres), en 1561⁸. Cuando Pérez Sánchez

⁶ Gonzalo Redín Michaus, *Pedro Rubiales, Gaspar Becerra y los pintores españoles en Roma. 1527-1600*, (Madrid: C.S.I.C., 2007), pp. 255-311; Fernando Benito Domenech, *Pinturas y pintores del Real Colegio del Corpus Christie*, (Valencia: Generalitat, 1980), pp. 5-7; Marías, *Largo*, pp. 340-349; Joan de Juanes. *Un maestro del Renacimiento*, ed. Fernando Benito Domenech, (Madrid: Fundación Santander Central Hispano, 2000), pp. 15-72; *Los Hernando: pintores hispanos del entorno de Leonardo*, ed. Fernando Benito Domenech (Valencia: Museo de Bellas Artes, 1998), pp. 21-59.

⁷ Alfonso Emilio Pérez Sánchez, “Juan de Juanes en su centenario”, *Archivo Español de Arte*, vol. I, (1979), pp. 5-16.

⁸ Tormo, *Varios*, 1902; Isabel Mateo Gómez, “El pintor Cornelio Cyaneus o Caenus: revisión del contrato del retablo de Villar del Pedroso y aportación al catálogo de su obra e influencias artísticas” en *Creer y*

define a Morales y a su obra dice lo siguiente: "...artista complejo y personal, que funde los modelos italianos, técnica preciosista flamenca y un cierto apasionado expresionismo piadoso de fondo manierista... la imitación [de sus propias obras] se debe, entre otras cosas, a que la imagen religiosa cumplía unas funciones efectivas y didácticas observándose un proceso de inflación" que alcanzó "un claro fenómeno de reiteración"⁹.

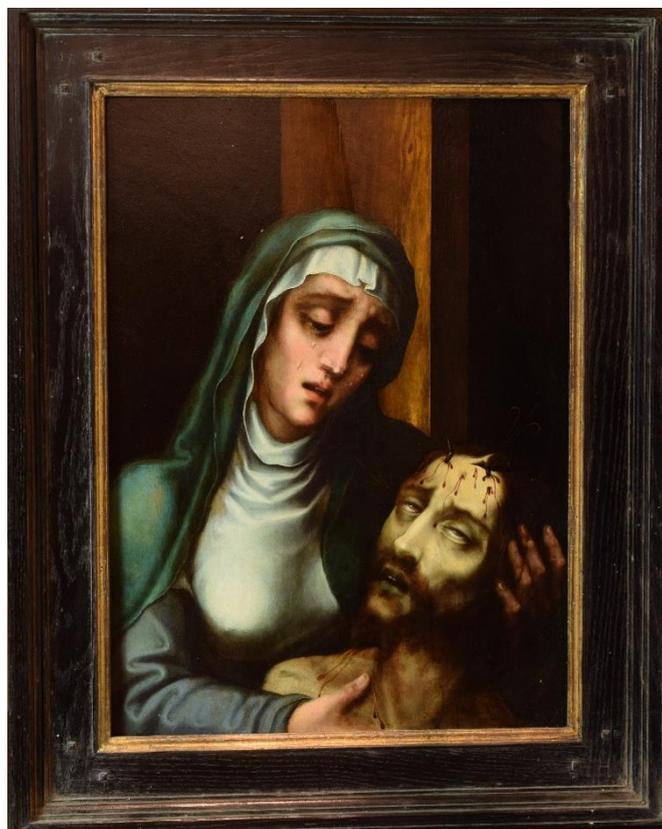


Fig. 6. Luis de Morales, *Piedad*, colección privada, Madrid

Referente a la relación de Morales con otras escuelas, ya hemos hecho referencia a la *Virgen del pajarito*, con Llanos; y como los *Ecce Homo*, de Juan de Juanes están presentes en los suyos. Ya se ha señalado en otro trabajo la importante conexión con Correa de Vivar, quien influye en el extremeño en color, claroscuro y sentimiento piadoso. Puede servir de ejemplo *La Piedad* o *El Entierro de Cristo*, (Fig. 1) del retablo del coro de las Jerónimas de Toledo que, a su vez, está inspirado en una estampa de Enea Vico, según Rafael, fechada en 1543 (Fig. 2). La importancia de la estampa, en general, es bien conocida. Morales utilizó, como otros pintores toledanos,

entender: *Homenaje a Ramón González Ruiz*, vol. 2., (Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas, Toledo, 2014), pp. 825-840; Isabel Mateo Gómez, "Nuevos campos abiertos a la investigación a partir de algunas exposiciones dedicadas a la obra de El Greco", *Arbor*, nº 776, (nov-dic. 2015), p. a279, fig. 13

⁹ *Panorama de la pintura española desde los Reyes Católicos a Goya*, ed. Alfonso Emilio Pérez Sánchez (Buenos Aires, Palacio del Concejo Deliberante, 1980), p. 20, lám. XI.

la de Hieronymus Wierix, *Cristo sostenido por ángeles y la Virgen*, (Fig. 3) en varias *Piedades*, en las que el cuerpo de Cristo cae en vertical sobre el de María. También influye en la *Piedad* de Blas de Prado de la catedral de Valencia, (Fig. 4) y en la *Trinidad*, de El Greco, del museo de El Prado (Fig. 5). La similitud escénica y compositiva entre el *Pentecostés*, de Rubiales, en la capilla Sumaria de Nápoles, y la de Correa de Vivar en la catedral de Teruel,



Fig. 7. Luis de Morales. *Piedad*. Detalle.
Colección privada. Madrid



Fig. 8. Luis de Morales. *Piedad*. Detalle.
Colección privada. Madrid

hace presumir la existencia también de una estampa¹⁰.

Rogelio Buendía, en *El Prado básico*, al tratar sobre el *Descendimiento* de Van der Weyden, alude al artículo de Von Simson, sobre los criterios teológicos, relacionados con la "*Compasio*", el dolor compartido de María con su Hijo, que deriva de San Bernardo de Claraval, y el de la "*Co-redemptio*", que pone en relación con el "*Stabat-Mater*". Otra observación de Buendía es sobre el "oro" del fondo, interpretándolo como un medio para conseguir un sentido intemporal a la escena. Esta consideración nos hace pensar si los "oscuros-neutros" de los fondos de Morales, Correa, Campaña, Machuca, etc.,

¹⁰ *Real colección de estampas de San Lorenzo de El Escorial*, ed. Jesús María González de Zárate, vol. IX, (Vitoria-Gasteiz: Ephialte, 1994), pp. 130 y 199; Redín Michaus, *Pedro Rubiales*, p. 105.

podrían querer expresar este sentido trascendental, no solamente una característica manierista¹¹.

Enlazando con este párrafo de Buendía sobre la *Piedad* de Van der Weyden, damos a conocer una nueva versión inédita del tema, donde el "apasionado expresionismo piadoso" de Morales, se convierte en casi una desgarradora "postrimería". La tabla, que se halla en colección privada madrileña, mide 59,9 x 40,9 cm., y creo que puede fecharse en la última etapa del pintor, entre 1565 y 1570. La escena, como es costumbre en Morales en los temas pasionarios, se desarrolla sobre fondo oscuro en el que destaca la verticalidad del madero de la Cruz, pudiendo apreciarse las calidades de la madera. Sobre este brazo de la cruz aparecen, superpuestas, en algo menos de medio cuerpo, las figuras de la Virgen abrazando a Cristo muerto. El manto, que cubre a la Virgen, ocupa un gran espacio en la composición, sirviendo de cobijo al Hijo, en el que destaca, especialmente, la herida de la cabeza, después de haber sido expoliado de la corona de espinas. El manto es de un color azul verdoso, la túnica de un morado-rosado, y la toca blanca, se frunce sobre la frente y se prolonga hasta algo más abajo del pecho, marcándolo. El rostro de la Virgen es de profundo dolor y por él corren sutiles lágrimas, uniéndose en su expresión dolor, piedad y ternura al acercarse a la cabeza de Cristo, situación que Camón describió como "que parecía quererle entibiar con su aliento"¹². El pintor ha centrado toda su atención en la realista cabeza de Cristo: el rostro de tez pálida, los labios entreabiertos y amoratados, los ojos con la mirada "vacua" de un cadáver. Pero, donde la crudeza se muestra más desgarradora, es en las cuatro espinas restantes del expolio, que han quedado clavadas hasta el cráneo, levantándole la piel (Figs. 6-8). En otras *Piedades* de Morales, pintadas con idéntico tema – la del Museo de Bellas Artes de Bilbao y la del Museo del Prado – el efecto no es tan aterrador. Esta singular tabla se halla en buen estado de conservación. Cuando la vi en el 2010 en Derek John Ltd., de Londres, sólo existían algunas partes afectadas, pero no esenciales, advirtiéndose las "potencias" sobre la cabeza de Cristo.

Angulo señaló que la *Piedad* fue uno de los temas predilectos del pintor, repitiéndola con algunas variantes, bien como en el ejemplo de la Academia de San Fernando y el de la catedral de Badajoz – de cuerpo entero – o como el que estudiamos de busto, que fue el más repetido, por la exigente clientela que pedía una tabla "cercana" para su devoción particular. Los ejemplos de las Teresas de Sevilla, del Palacio Arzobispal de Madrid, y la de la Fundación Villar Mir, son buena muestra de ello¹³.

Todos los estudiosos de Morales coinciden en observar la influencia de los Primitivos Flamencos sobre su obra, especialmente la de Memling, Van der

¹¹ José Rogelio Buendía, *El Prado básico*, (Madrid: Sílex, 1973), p. 9, lám. XI

¹² Camón Aznar, *Summa*, vol. XXIV, p. 474.

¹³ Angulo Iñiguez, *Ars Hispaniae*, XII, pp. 240-241.

Weyden y Metsys, los del Prado y el de la Pinacoteca de Múnich son ejemplos muy cercanos.



Fig. 9. Luis de Morales, *Nacimiento de la Virgen* (detalle), Museo del Prado, Madrid. Foto, Museo del Prado©

En ninguna composición de los Primitivos Flamencos, ni en ninguna de otra escuela europea, incluida España, aparecen las “espinas clavadas en el cráneo, sin la corona”; solo en una *Piedad* de Rubens, citada por Réau, aparece la Virgen cerrándole los ojos a Cristo muerto y con una espina en la mano¹⁴. ¿Por qué este tema solo aparece en Morales? Tres autores se han dedicado a la literatura espiritual de la época de Morales y de El Greco: David Davis, Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos y Fernando Marías¹⁵. Los tres coinciden en resaltar la importancia de la literatura mística del momento, los presupuestos de Trento, y ciertas influencias erasmistas. Rodríguez G. de Ceballos y Marías, a propósito del ambiente que vivió Morales en Badajoz, difieren en que el primero acentúa el “provincialismo” de la ciudad extremeña, mientras que Marías subraya el ambiente intelectual de los mecenas y clientela del pintor, especialmente la protección del arzobispo Juan de Ribera, tanto en Badajoz como en Valencia, nombrando a Morales su pintor de cámara. Las dos grandes figuras que con sus escritos cubrieron la mística en aquellos años fueron Juan de Ávila y Fray Luis de Granada, amigos de

¹⁴ Louis Réau, *Iconographie de l'Art Chrétien. Iconographie de la Bible*, t. 1, vol. 2, (Paris: Presses Universitaires de France, 1957), p. 519. La iconografía puede deberse a la formación del pintor con los jesuitas, ya que algunos de ellos conocían a los místicos “españoles”.

¹⁵ David Davies, “El Greco and the Spiritual Reform Movements in Spain”, en *Studies in the History of Art*, vol. 13, (1984), pp. 57-75; Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, “El mundo espiritual del pintor Luis de Morales”, *Goya*, nº 196, (1987), pp. 194-203; Marías, *Largo*, pp. 340-349.

Ribera y en contacto, sin duda, con el pintor. Tanto Ceballos como Marías, reproducen textos inspiradores de la obra "pasionaria" de Morales, pero de manera general. Así Juan de Ávila escribe: "la Pasión se ha de imitar lo primero con compasión y sentimiento aún de la parte sensitiva y con lágrimas", y fray Luis de Granada: "Abrázale la Madre con el cuerpo desplazado de su Hijo, apriétalo fuertemente en sus pechos, para solo esto le quedaban fuerzas, mete su cara entre las espinas [corona] de la sagrada cabeza". Este pasaje, Guè Trapier y Rodríguez G. de Ceballos, lo aplican a la *Piedad* de la Academia de San Fernando (inv. nº 612). Fernando Marías, aunque tampoco piense en las *Piedades* de Morales, en las que Cristo tiene las espinas clavadas en el cráneo, después de quitarle la corona, se muestra más explícito en la reproducción del texto de Fray Luis de Granada, ofreciendo otras consideraciones. Así, cuando escribe sobre la tabla de Morales, *La alegoría de la muerte de Juan de Ribera*, comenta el papel trascendental que tiene ésta en nuestra pintura, al convertirse en la primera de las "postrimerías", género al que pensamos pertenece la *Piedad* de la colección madrileña, que damos a conocer, por su realismo, y porque nos evoca ciertas composiciones macabras de nuestra pintura barroca, especialmente de Valdés Leal. Marías, al reproducir el texto de fray Luis de Granada, *Libro de la Oración y meditación*, del mismo modo que se había referido a las "postrimerías" en la *Guía*, del citado místico, dice: "mira lo que sentirías, si en una parte tan sensible como la cabeza, te hincasen muchas y muy agudas espinas que penetrasen hasta los huesos... Mis pecados son Señor, las espinas que te punzan... yo soy la causa de tu dolor". Morales en la *Piedad* de la colección madrileña, superó con su realismo el texto citado. Marías considera que estos textos místicos eran "un método imaginativo de meditación devocional", como lo fueron por estos mismos años los *Ejercicios Espirituales* de San Ignacio de Loyola. A ellos, tal vez habría que sumar el de fray Alonso de Cabrera (1549?-1598), *Consideraciones sobre todos los Evangelios de la Cuaresma*, seguidor de fray Luis de Granada y predicador de Felipe II.

Estilísticamente, el modelo de la Virgen de la Piedad madrileña se asemeja mucho al de la Santa Ana del *Nacimiento de la Virgen*, (fig. 9) del Museo del Prado (inv. nº P07859), fechado en 1565. Según la ficha del catálogo de la reciente exposición en el Prado¹⁶, el *Nacimiento de la Virgen* pudo haber formado parte, junto a la *Presentación en el templo* y a la *Visitación*, ambas en el Museo Schloss Fasanerie, del retablo dedicado a la Vida de la Virgen, que fue encargado por Fray Antonio Bravo de Xerez (†1562) para su capilla funeraria en un convento de San Benito de Alcántara (Cáceres). Desaparecido y dispersado el retablo, probablemente en la desamortización o cuando las guerras napoleónicas, sugerimos que, tal vez, esta *Piedad* pudo haber formado parte de él en el remate del retablo, coincidiendo el tema como un episodio más de la Vida de la Virgen, y muy de acuerdo con el sentido funerario de la capilla.

¹⁶ E. Cenalmor Bruquetas, "El nacimiento de la Virgen, la Visitación y la Presentación en el templo" en *El Divino Morales*, Cat. Exp., 2015, pp. 60-64.

No quisiéramos cerrar este apartado, sin citar dos *Piedades* de Juan Correa de Vivar. Una muy próxima a Morales, del retablo de Calzada de Calatrava (Ciudad Real), y un detalle de otra, en colección privada madrileña, ambas de la última etapa del pintor toledano.



Fig. 10. Luis de Morales (atribuido), *Virgen de la Leche con Santa Ana o Santa Isabel y San Juanito*, colección privada

La siguiente tabla que damos a conocer de Luis de Morales se halla alejada de la imagen tradicional de la obra del pintor. Se trata de una *Virgen de la Leche con Santa Ana o Santa Isabel y San Juanito* en colección privada madrileña. (Fig. 10) En esta tabla, el modelo de la Virgen y el sentido del color aparecen en otra obra de Morales, la *Madonna della Purità* en la Basílica de San Paolo Maggiore de Nápoles, fechada por Leticia Ruiz, acertadamente, hacia 1550 (Fig. 11), y que Gaya Nuño fechó bastantes años después¹⁷.

El fondo de la pintura de la *Virgen de la Leche* de colección privada no es frecuente, se divide en una parte ajardinada a la izquierda, y un celaje a la derecha. Este fondo ajardinado, curiosamente, lo hemos localizado en una *Virgen con el Niño* de Geertgen tot Sint-Jans, en el Rijksmuseum de Ámsterdam. En la Virgen madrileña de Morales, además de ser más rica en color, se observa, en algunos detalles, cierto sentido decorativo poco usual en el pintor, si exceptuamos el hacha que parte la cabeza de *San Pedro de Verona* en la colección Masaveu. El empleo del oro, en el libro y en los flecos del pañal, algo arcaico, evocaría, tal vez, algunos ejemplos de la escuela

¹⁷ Ruiz Gómez, "Luis de Morales: divino", p. 29; Gaya Nuño, *Luis de Morales*, p. 41.

sevillana. El cesto de frutas que lleva san Juanito es idéntico al que lleva la joven en el *Nacimiento de la Virgen* del Museo del Prado, pintado por Morales. Las naturalezas muertas, presentes en la escuela toledana desde Juan Correa de Vivar a Blas de Prado y primeras obras de Sánchez Cotán, están influidas, a veces, por grabados de Saedeler. Los modelos de los niños los hallamos en



Fig. 11. Luis de Morales. *Madonna della Purità*. Basílica de San Paolo Maggiore. Nápoles

la *Virgen con el Niño* de Lisboa, y en la tabla de Valencia de Alcántara, en la que el Niño escribe en un libro, obras importantes de Morales.

El modelo de la Virgen, el porte de la cabeza, el tratamiento del cabello, la sutileza de la camisilla y el velo que cubre la cabeza, al igual que el color, la pone en relación, como hemos dicho con la *Madonna della Purità*. En ambas composiciones el Niño vuelve la cabeza hacia el espectador, y la manzana es protagonista. También hallamos analogías con las pinturas de Luis de Vargas y Sturmio, existiendo de este último una *Sagrada Familia con San Joaquín y Santa Ana* en Sanlúcar de Barrameda, en la que el bodegón juega un importante papel.

La presencia en Nápoles de dos obras de Morales, la *Madonna della Purità* y la *Última Cena*, según Carmelo Solís, pudo deberse al Virrey Afán de Ribera, quien, al parecer, encargó a su hijo, siendo todavía arzobispo de Badajoz, dos tablas de Morales con el tema de la Virgen. Los Afán de Ribera estuvieron muy vinculados a Toledo y a sus pintores, concretamente con Blas de Prado

e Isaac de Helle, flamenco ya citado, establecido en la ciudad imperial en 1562¹⁸.

El "idilio maternal" del tema deriva de la escuela flamenca, siendo Rafael divulgador del tema y nuestra escuela valenciana muy pródiga en su escenificación, especialmente en Juan de Juanes.

Una iconografía muy similar a la *Sagrada Familia*, que hoy damos a conocer, la representa El Greco en 1585, hallándose en el museo de Santa Cruz de Toledo.

Morales fue un pintor enamorado de la técnica, composición e iconografía flamenca, pero supo revestir estas preferencias con las maneras y el color, que en cada etapa exigía el momento de su longeva vida, y el gusto del comitente que le encargaba la obra.

¹⁸ Solís, *Luis de Morales*, p. 287; Isabel Mateo Gómez y Amelia López-Yarto Elizalde, *La pintura toledana de la segunda mitad del siglo XVI*, (Madrid: C.S.I.C., 2003), pp. 223 y 263.

Bibliografía:

Angulo 1955: Diego Angulo, *Ars Hispaniae*, vol. XII (Madrid: Plus Ultra, 1955).

Benito Domenech 1980: Fernando Benito Domenech, *Pinturas y pintores del Real Colegio del Corpus Christie*, (Valencia: Generalitat, 1980).

Benito Domenech 1995: Fernando Benito Domenech, "La Pintura española desde el pleno Renacimiento al Manierismo", en *La Pintura Española*, vol. I, (Milán: Electa, 1995), pp. 245-290.

Buendía 1973: José Rogelio Buendía, *El Prado básico*, (Madrid: Sílex, 1973).

Buenos Aires 1980: *Panorama de la pintura española desde los Reyes Católicos a Goya*, ed. Alfonso Emilio Pérez Sánchez (Buenos Aires, Palacio del Concejo Deliberante, 1980).

Camón Aznar 1970: José Camón Aznar, *Summa Artis*, vol. XXIV, (Madrid: Espasa-Calpe, 1970).

Davies 1984: David Davies, "El Greco and the Spiritual Reform Movements in Spain", *Studies in the History of Art*, vol. 13, (1984) pp. 57-75

Gaya Nuño 1961: Juan Antonio Gaya Nuño, *Luis de Morales*, (Madrid: C.S.I.C., 1961).

Madrid 2000: *Joan de Joanes. Un maestro del Renacimiento*, ed. Fernando Benito Domenech, (Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2000).

Madrid 2015: *El Divino Morales*, ed. Leticia Ruiz Gómez (Madrid, Museo Nacional de Prado, 2015).

Marías 1989: Fernando Marías, *El largo siglo XVI*, (Madrid: Taurus, 1989).

Mateo Gómez 1996: Isabel Mateo Gómez "El Renacimiento", en *Historia Universal de la Pintura*, vol. 3, (Madrid: Espasa-Calpe, 1996).

Mateo Gómez 2007: Isabel Mateo Gómez, "Flandes, Portugal y Toledo en la obra de Luis de Morales: Las Vírgenes gitanas o del Sombrero", *Archivo Español de Arte*, vol. LXXX, nº 317, (2007), pp. 7-24

Mateo Gómez 2014: Isabel Mateo Gómez, "El pintor Cornelio Cyaneus o Caenus: revisión del contrato del retablo de Villar del Pedroso y aportación al catálogo de su obra e influencias artísticas" en *Creer y entender-Homenaje a Ramón González Ruiz*, vol. 2., (Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas, Toledo, 2014), pp. 825-840.

Mateo Gómez 2015: Isabel Mateo Gómez, "Nuevos campos abiertos a la investigación a partir de algunas exposiciones dedicadas a la obra de El Greco", *Arbor*, nº 776 (nov-dic. 2015), a.279

Mateo Gómez y López-Yarto Elizalde 2003: Isabel Mateo Gómez y Amelia López-Yarto Elizalde, *La Pintura toledana de la segunda mitad del siglo XVI*, (Madrid: C.S.I.C., 2003).

Pérez Sánchez 1979: Alfonso Emilio Pérez Sánchez, "Juan de Juanes en su centenario", *Archivo de Arte Valenciano*, vol. I, (1979), pp. 5-16

Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial, ed. Jesús Ma González de Zárate, vol. IX (Vitoria: Ephialte, 1995).

Réau 1955-1959: Louis Réau, *Iconographie de l'Art Chrétien. Iconographie de la Bible*, t. 1, vol. 1-2, t. 2, vol. 3-5., (Paris: Presses Universitaires de France, 1955-1959)

Redín Michaus 2007: Gonzalo Redín Michaus, *Pedro Rubiales, Gaspar Becerra y los pintores españoles en Roma, 1527-1600*, (Madrid: C.S.I.C., 2007).

Rodríguez Gutiérrez de Ceballos 1996: Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, "El Mundo espiritual del pintor Luis de Morales", *Goya*, nº 196, (1997), pp. 194-203.

Solís 1999: Carmelo Solís, *Luis de Morales*, (Badajoz: Fundación Caja de Badajoz, 1999).

Tormo 1902: Elías Tormo, *Varios estudios de Artes y Letras*, t. I (Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1902)

Valencia 1998: *Los Hernando: pintores hispanos del entorno de Leonardo*, ed. Fernando Benito Domenech (Valencia, Museo de Bellas Artes, 1998).

La *Visitación* de Saint- Jacques de Amberes: ¿Victor Wolfvoet o Simon de Vos?

The Visitation at Saint-Jacques Church in Antwerp:
Victor Wolfvoet or Simon de Vos?

Matías Díaz Padrón¹

Académie Royale d'Archéologie et d'Histoire de l'Art de Belgique
Instituto Moll. Centro de investigación en pintura flamenca

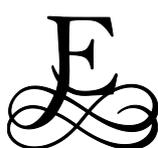
Resumen: El artículo trata de esclarecer la autoría propuesta y asumida a Victor Wolfvoet, desde finales del siglo XVII hasta hoy, de *La Visitación* de la iglesia de Saint-Jacques de Amberes restituyéndola a Simon de Vos. Al relato literario acompaña el documental y el análisis estilístico y técnico de la pintura, con obras análogas de este maestro como prueba comparativa a la atribución hoy propuesta.

Palabras clave: Pintura flamenca, Siglo XVII, Victor Wolfvoet, Simon de Vos, Amberes, Seguidores de Rubens.

Abstract: This article tries to clarify the authorship proposed to Victor Wolfvoet from the end of the 17th century until nowadays, of the canvas of *The Visitation* at the church of Saint-Jacques in Antwerp. Here, it is proposed the painter Simon de Vos as its author. The documentary sources and the stylistic and technical analysis of the painting are taken as proofs to show the Simon de Vos authorship, comparing the painting with other similar works by the painter.

Key Words: Flemish Painting, 17th century, Victor Wolfvoet, Simon de Vos, Antwerp, Rubens' followers.

Recibido: 9/05/2017



El motivo de estas líneas es el lienzo de la *Visitación de la Virgen* y San José a Santa Isabel y Zacarías situada en la primera capilla del deambulatorio del lado del evangelio de la iglesia de Saint-Jacques de Amberes (Fig. 1), poco antes de la tumba de Rubens, y tradicionalmente atribuida a Victor Wolfvoet. Hace unos años avancé otra

¹ orcid.org/ 0000-0002-5137-7583

atribución en una escueta nota al tratar un grupo de pintura en cobre y tabla de este pintor², proponiendo el nombre de Simon de Vos. La anterior atribución a Wolfvoet la fundamentaba el testimonio de Jacob de Wit, en la visita que realiza a mediados del siglo XVII a la iglesia de Santiago, donde la registra en el mismo lugar en el que hoy se encuentra: "Visitación por Víctor discípulo de Rubens"³. Alfred von Wurzbach dijo haber visto la firma y la fecha sobre el lienzo: "V. Wolfvoet, 1639"⁴, firma y fecha aceptadas sin crítica hasta ahora⁵, y también con anterioridad por Théodore Van Leries⁶.

La capilla de la Visitación de la iglesia de Santiago de Amberes se fundó el 5 de agosto de 1636 y consagró el 31 de mayo de 1640⁷, momento próximo a la fecha de la pintura. La iglesia, que se termina de construir en 1656, estaba dotada de una notable colección de pinturas (Fig. 2), por fortuna todas conservadas a pesar del paso de los siglos. Una visita desde el lado de la epístola hacia el del evangelio por el deambulatorio de la iglesia nos lleva a la capilla primera, con importantes pinturas de Hendrick van Balen y Jacob Jordaens. Ya en la segunda se encuentran otras de Gerard Seghers y Cornelio Schut. Especialmente interesante es la cuarta con la tumba de Rubens y su familia, erigida en 1643. El lienzo con la *Virgen y santos* de su mano en el altar de la capilla, nos recuerda el rostro de su joven mujer, Helena Fourment. Continuando con el itinerario, en las capillas quinta y sexta se reúnen obras de Jacob Jordaens y Peter Van Lint⁸. En la séptima capilla de este deambulatorio, al haber comenzado el recorrido desde el lado de la epístola, está la *Visitación* que nos ocupa atribuida a Víctor Wolfvoet, en cuyo rostro de la Virgen también se reconoce a Helena Fourment.

² Matías Díaz Padrón, "Tres nuevos cobres restituidos a Víctor Wolfvoet, el más fiel seguidor de Rubens", *Archivo Español de Arte*, nº 316, (2006), p. 407. Anuncié en este artículo la publicación del que ahora ocupa estas páginas. No siendo posible antes, por impedimento de la revista del CSIC a publicar obras de arte fuera del ámbito español, hecho que ha acontecido en estas últimas fechas. Es Víctor Wolfvoet pintor tratado en varias ocasiones en *Archivo Español de Arte* fundamentalmente, y en *Tendencias del Mercado del Arte*. *Idem*, "Dos cobres de Víctor Wolfvoet en el Museo San Carlos de México", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, Universidad de Valladolid*, nº 65, (1999), p. 323; *Idem*, "Una adoración de los reyes de Víctor Wolfvoet en el coleccionismo madrileño", *Tendencias del Mercado del Arte*, nº 18, (2008), p. 32; *Idem*, "Tres nuevos cobres de Víctor Wolfvoet con la Paz y la Guerra bajo la consigna de Rubens", *Archivo Español de Arte*, LXXXV, (2012), p. 88; *Idem*, "Una Andrómeda con Perseo y Pegaso en la lejanía de Víctor Wolfvoet atribuida a David Teniers en la galería Christie's de Nueva York", *Tendencias del Mercado del Arte*, nº 53, (2012), p. 92; *Idem*, "Un Calvario de Víctor Wolfvoet en la colección Gerstenmaier", *Tendencias del Mercado del Arte*, nº 68, (2014), p. 82. Recientemente Gregory Martin y Bert Schepers han tratado la obra de este pintor a partir de los estudios publicados en *Archivo Español de Arte: Gregory Martin y Bert Schepers "Two Antwerp cabinets decorated by Victor Wolfvoet II"*, *The Burlington Magazine*, (2016), pp. 793-802.

³ Jacob de Wit, *De Kerken van Antwerpen*, (ed. J. de Bosschere, 1848, red. 1910), p. 36.

⁴ Alfred von Wurzbach, *Niederländisches Künstler Lexicon ans Gruma archivalister Farschungen*, III, (Viena-Leipzig, 1906-1911), p. 899.

⁵ Marie-Louise Hairs, *Dans le Sillage de Rubens les peintres d'histoire anversoises au XVII siècle*, (Liège 1977), p. 221.

⁶ Théodore Van Leries, *Notice des œuvres d'art de l'église St. Jacques*, (Amberes, 1855), p. 129.

⁷ Hairs, *Dans le Sillage*, p. 221, nota 30.

⁸ *Belgique, Les guides bleus*, (Brussels, 1987), p. 199. La guía nos comunica estar ante pinturas de los más importantes maestros de este tiempo.

Marie-Louise Hairs ve escasa fiabilidad en la firma del lienzo, por el medio siglo que distancia la cita de Von Wurzbach al no poder localizarla. No obstante, reconoce en el autor a un seguidor de Rubens que compara con la



Fig. 1. Simon de Vos, *Visitación de la Virgen*, Amberes, iglesia de Saint-Jacques.

Educación de María de Medici del Museo del Louvre (inv. nº 1771), y diferencia de la escena de la *Visitación* del tríptico del *Descendimiento de la Cruz* de la catedral de Amberes (Fig. 3). Allí ve la discreta caricia del dedo de Isabel en el vientre de María y los esposos detrás. Aquí el grupo es más compacto y cerrado, con atribución tradicional a Victor Wolfvoet; una tradición impuesta por imperativos de la documentación literaria. Ningún testimonio visual se disponía en aquellas fechas para poder confrontarla con obras solventes de Victor Wolfvoet. Era muy escaso lo conocido y muy poco útil para un cotejo viable. El conocimiento de las obras de dicho maestro en el entorno de la galaxia de Rubens era muy reciente para dar un giro a la opinión tradicional.

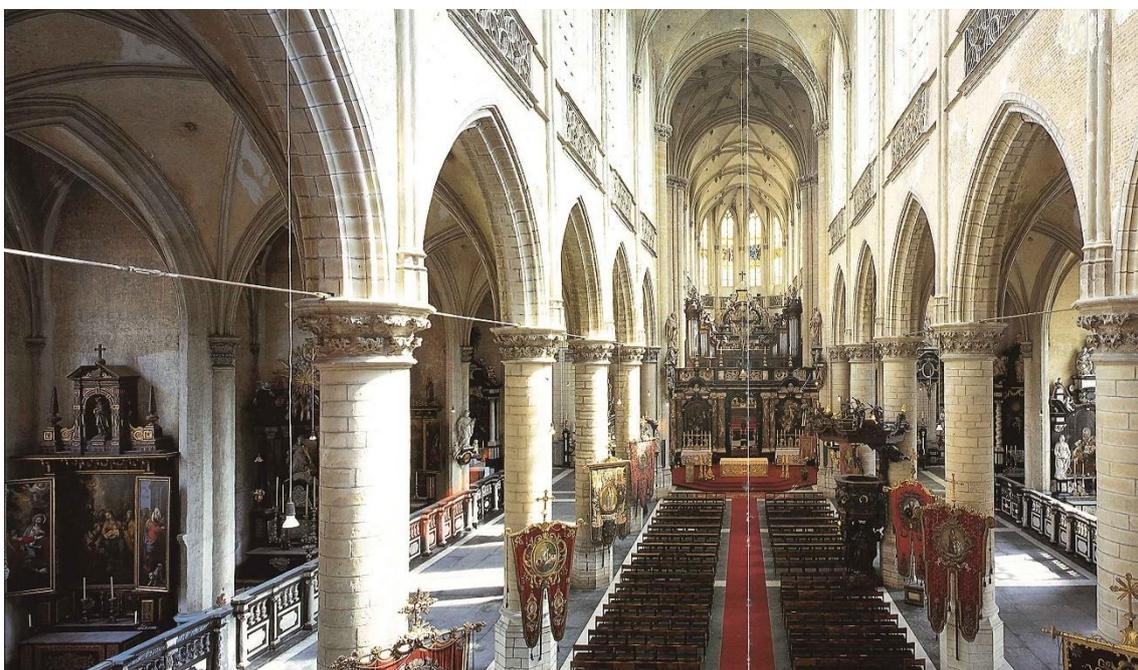


Fig. 2. Interior Iglesia de Saint-Jacques.

Tomando como punto de partida lo que escribía en 2006⁹, en el que se resumía el estado de la cuestión respecto a las opiniones en favor de Wolfvoet, expuestas líneas atrás, y las dudas esgrimidas por Hairs al no haber podido localizar la firma que citaban De Wit y Von Wurzbach sobre el lienzo, se unían mis propias sospechas para rechazar la tesis vigente. Proponemos ahora la autoría de Simon de Vos, a juzgar por el análisis de estilo y la técnica.

Simon de Vos es un importante pintor en el entorno de Rubens y Van Dyck, aunque no suficientemente estudiado. Gusta del alargamiento de las formas manieristas, los ritmos curvilíneos y las sombras envolventes, a distancia de

⁹ Díaz Padrón, "Tres sobres restituidos", p. 407.

Victor Wolfvoet, juzgando lo hoy conocido de éste último. Este equívoco ha sido el obstáculo que ha impedido el estudio correcto de su obra.

La distinción y elegancia de la Virgen nos recuerdan más a Van Dyck que a Rubens. El sutil modelado en claroscuro de grises fundidos y negros contrasta con el rostro iluminado de la Virgen y blanco tisú de la túnica. Todo delata un estilo personal. Nada de rojos salvo un toque en el manto de Isabel y la gasa que envuelve la cintura a uno de los angelitos. Paradójicamente, el análisis del lienzo que hace Hairs, a quien muchos estudios debemos sobre los pintores del siglo XVII en Amberes, revela las características de Simon de Vos al juzgar el lienzo. Lejos de la dependencia industrial a Rubens de las obras de Victor Wolfvoet, recientemente localizadas por quien esto escribe, como ignoradas Hairs cuando escribía sobre el lienzo de Amberes.



Fig. 4. Simon de Vos, *Los desposorios de la Virgen*, Lokeren

El autor de la *Visitación* asume sutiles ritmos ondulantes de personal sensibilidad, ajenos al servilismo de un copista. Tanto la técnica pictórica vibrante de Frans Francken II, a quien Victor Wolfvoet, por otro lado, también copia¹⁰, prisionero del pequeño formato y de una clientela distante de una élite exigente.

Interesante, por coincidir con el modelo de la Virgen de Simon de Vos que estudiamos, es la dibujada en *Los desposorios de la Virgen* de Lokeren¹¹, erróneamente atribuido a Erasmus Quellinus (Fig. 4), y la *Continencia de*

¹⁰ Díaz Padrón, "Dos cobres de Victor Wolfvoet", p. 323.

¹¹ Jean-Pierre De Bruyn, "Erasmus II Quellinus (1607-1678): addenda en corrigenda II", *Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, (1991), p. 166.

Escipión de la Galería Drouot¹². Por otro lado, una reducción de la *Visitación* de la iglesia de Amberes, con atribución a Rubens, conozco a través de los archivos del Courtauld Institute de Londres.

Es notoria la relación de la *Visitación* que restituimos a Simon de Vos con la de Rubens en el ala izquierda del *Tríptico del Descendimiento* de la catedral de Amberes realizada en 1611. La diferencia está en la inversión de los personajes de aquel encuentro. Los modelos de la Virgen y San José siguen igual actitud, con Santa Isabel tocando el vientre de María. Distinta es la gama cromática, la ondulación rítmica del dibujo y los dos angelitos en osado escorzo revoloteando en lo alto. El lienzo de Simon de Vos renuncia a la ostentosa arquitectura palaciega, lo que no quita que tribute al maestro en la utilización de las columnas conocidas como columnas anilladas del pórtico que diseñó Rubens en su mansión antuerpiense. La luz que baña la figura de María contrasta con el resto de los reunidos en la penumbra del segundo plano.



Fig. 3. P. P. Rubens, *Visitación*, *Tríptico del Descendimiento*, Amberes, catedral



Fig. 5. P. P. Rubens, *Visitación de la Virgen*, Estrasburgo, Musée des Beaux-Arts

¹² París, Drouot, 10-04-1996, nº 8.

El dibujo de Isabel con su dedo índice tocando el vientre de María del tríptico, es distinto a la versión de los marqueses de Ugena¹³, donde las dos mujeres se cogen las manos, pero sí coincide la inclinación reverencial de Isabel (Fig. 5). Tampoco las miradas frente a frente del lienzo de Rubens se repiten en la versión de Simon de Vos. Aquí la Virgen abraza a Isabel, mientras ésta toca y fija sus ojos en el vientre. La monumental distribución en triángulo no cambia. Se acusan diferencias en la concepción plástica del claroscuro, los colores dulces y la suave factura. Más profunda hondura sentimental presagia el rostro de Isabel fijando sus ojos en el vientre de su prima: "Es el hijo de Dios que va a salvar al mundo"¹⁴. La fuente remota de la Virgen en pie está en la *Pudicitia* que Rubens vio en Roma y dibujó en el Museo de Copenhague.

La reverencial inclinación de Isabel rompe con el plano frontal del modelo de Rubens, buscando un movimiento hacia el fondo del lado izquierdo. La luz



Fig. 6. P. P. Rubens, *Visitación de la Virgen*, antigua colección de Isabel María de la Cruz Ahedo, Marquesa viuda de Ugena.

¹³ Matías Díaz Padrón, *La Visitación de la Virgen. Peter Paul Rubens* (Madrid, 2005), p. 11; *Ídem*, "Una nueva Visitación de la Virgen de Peter Paul Rubens", *Cuadernos de arte e iconografía*, XIV, nº 28, (2005), p. 256, nota 4.

¹⁴ Alfred Michiels, *Histoire de la Peinture Flamande depuis ses débuts jusqu'en 1864*, VIII, (Paris, 1869), p. 264.

sobre San José y Zacarías se amortigua en favor del protagonismo de la Virgen. Simon de Vos no siguió al maestro al renunciar a los sirvientes que acompañaron a los protagonistas en la larga ruta. El gesto del semblante de Zacarías refleja los esfuerzos de comprensión que debe realizar al haber perdido la voz en castigo por sus dudas.

El imitar a Rubens en la composición no supuso la ruptura con el manierismo que subyace en la voluntad artística de Simon de Vos. El arabesco de los ritmos, la luz espectral y las sombras en penumbra son lo suyo, tanto como la lisa y esmaltada factura y distinción en los gestos. Características que persisten en las obras de gran formato del pintor fechadas hacia 1640. Éstas le van a dar más renombre, siguiendo los designios de la Contrarreforma. La tonalidad blanca del satén de la blusa y el amarillo de la túnica de Isabel son propios de su sentido del color.

El perrito a los pies es el símbolo de la fidelidad del matrimonio, en favor de la mujer¹⁵. Igual lectura tiene la yedra entrelazada en lo alto. En cuanto al pavo real sobre la bola de piedra y el plinto de traza renacentista, a la espalda de Isabel, es para Michiels (tratando la pintura con la atribución a Victor Wolfvoet), una intromisión sin sentido: "Yo no sé por qué se encuentra este pavo sobre la bola de piedra"¹⁶. Pero esta simbología no falta en la pintura flamenca de la Natividad. El pavo real es el símbolo de Juno velando por el matrimonio¹⁷. Los claveles de los angelitos simbolizan la felicidad¹⁸. Éstos llenan el espacio en la parte alta. Inexistentes en el tríptico, en el boceto del Museo de Bellas Artes de Estrasburgo¹⁹ (Fig. 6), y la colección de Isabel María de la Cruz Ahedo, marquesa viuda de Ugena²⁰. Simon de Vos debió valerse de *La Virgen y Santos* que Rubens dispuso en el altar de su capilla funeraria. Es evidente la similitud con los dos angelitos en lo alto y el parecido

¹⁵ Alciato, *Emblemata*, 1542, p. 1381; G. Ferguson, *Sings & Symbols in Christian Art*, (Nueva York, 1966), p. 9.

¹⁶ Michiels, *Histoire de la Peinture*, p. 263.

¹⁷ Valeriano, *Hieroglyphica...Ioanis Pierii Valeriani*, Bale, (ed. Príncipe, 1556), XXIII, "pavo concordia"; G. De Tervarent, *Attributs et Symboles dans l'art profane 1450- 1600. Dictionnaire d'un langage perdu*, (Geneve, 1958), p. 298.

¹⁸ Ferguson, *Sings & Symbols*, p. 34.

¹⁹ *Peinture Flamande et hollandaise XVe-XVIIIe siècle*, (Strasbourg, 2009), p. 132, a las observaciones personales de J. Hubrecht, tratando del lienzo publicado en colección española, posiblemente a través de fotografías, habría que añadir algunas referencias que no conoce en estudio de 2005. Díaz Padrón, "Una nueva Visitación", p. 256.

²⁰ En 2005 se pudo precisar la historia externa de la pintura. A mediados del siglo XVII estaba en la colección de Doña Isabel María de la Cruz Ahedo, marquesa de Ugena. La testamentaria de 1747 dice: "Primeramente una pintura de la Visitación con nuestra señora y Santa Isabel, de dos varas de alto y más de media de ancho, marco dorado y tallado, original de Rubens en 9000 reales vellón". Es la pintura que alcanza mayor tasación en el inventario (Archivo Histórico de Protocolos, nº 15.792 y 15.798. Inventario de los bienes al fallecer don Juan Francisco de Goyeneche, caballero de la orden de Santiago, marqués de Ugena y Torrejuncillo, del consejo de su majestad y mayordomo de la reina nuestra señora.) Díaz Padrón, "Una nueva visitación", p. 274, nota 10. Tras su venta, quedó en manos de don Antonio de Castro, que la compró en 3000 reales: "Vienes que había en la casa que se vendieron... en don Antonio de Castro una pintura de la Visitación, de Rubens, en 3000 reales de vellón", documentos publicados por Hernando Álvarez. E. Hernando Álvarez, "La colección de pinturas de don Juan Francisco de Goyeneche y su esposa", *Archivo Español de Arte*, 250, (1990) p. 335; Díaz Padrón, "Una nueva Visitación", p. 256 y p. 274, nota 11.

del rostro de Helena Fourment. El pavo real lo encuentro de nuevo en la tabla de la *Educación de Jesús con la Virgen y Santa Ana*, firmada por Simon de Vos en colección privada española, (Fig. 7) de importante interés para la autoría del lienzo que estudiamos en la iglesia de Saint-Jacques.

El tema de la *Visitación* fue muy divulgado desde el siglo XV y XVI en la pintura flamenca, con el encuentro, el abrazo y la genuflexión de Isabel. La Virgen baja la cabeza con sumiso decoro y dignidad. El pintor fue fiel al escrito del libro I de San Lucas:

“En aquellos días se puso María en camino y con presteza fue a la montaña, y entró en casa de Zacarías y saludó a Isabel. Así que Isabel oyó el saludo de María, exultó el niño en su seno e Isabel se llenó del Espíritu Santo y exclamó: Bendita tu entre las mujeres y bendito el fruto de tu vientre. ¿De dónde a mí que la madre de mi señor venga a mí? Porque así que sonó la voz de tu salutación en mis oídos exultó de gozo el niño en mi seno. Dichosa la que ha creído que se cumplirá lo que se le ha dicho de parte del Señor. Dijo María: Mi alma, mi grandeza, el Señor. Y exulta de júbilo mi espíritu en Dios, porque ha mirado la humildad de su sierva” (Lc., 1, 39-48).



Fig. 7. Simon de Vos, *Educación de Jesús con la Virgen y Santa Ana*, colección privada, Madrid

A pesar de la influencia de Rubens y Van Dyck, Simon de Vos sigue fiel a una personalidad que no ha sido valorada en su justa medida. Es pintor merecedor de una mayor atención. Francine-Claire Legrand lo estudió entre los pintores de género²¹, pero los lienzos de gran formato le dan un lugar dentro del capítulo de los maestros de mayor renombre. En este apartado habría que colocar la *Visitación* de la iglesia de Saint-Jacques de Amberes.



Fig. 8. A. Van Dyck, *Retrato de Simon de Vos*, grabado por Paul du Pont

Van Dyck lo inmortalizó en un retrato de su *Iconografía* junto a los maestros más laureados de su tiempo (Fig. 8)²². Alfred Michiels lo inscribe entre los más afamados discípulos de Van Dyck, "de él ha tomado su estilo y, aunque discípulo de Rubens –escribe– se sintió más atraído por el gran discípulo de su maestro"²³. De gran formato son los lienzos de *La Creación* que exportó a la catedral de Sevilla en su tiempo²⁴. Algo llegó a Valencia²⁵, y a las

²¹ Francine-Claire Legrand, *Les peintres flamands de genre au XVIIème siècle*, (Brussels, 1963), pp. 57-62.

²² F. W. H. Hollstein, *The new Hollstein Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1700. Anthony Van Dyck, II*, Amsterdam, 2012, p. 181; "Simon de Vos. Pictor in Hvmanis Figvris Maioribvs et minoribvs antverp", p. 183; Under van Dyck's name: Paul. Du Pont. *Sculp. Amsterdam (RP-P-OB-33.298)*.

²³ Alfred Michiels, *Van Dyck et ses Élèves*, (Paris, 1882), p. 564.

²⁴ Matías Díaz Padrón, "Simon de Vos en la catedral de Sevilla", *Archivo Español de Arte*, nº 192, (1975), p. 397.

²⁵ Felipe Vicente Garín Llombart, "Simon de Vos y Van der Poel en el Museo de Bellas Artes", *Archivo de Arte Valenciano*, 41, (1970), p. 31.

Américas²⁶. Otras, en gran número, llegan a Polonia²⁷. No olvidamos, como prueba de la estimación que sintió Rubens, tener entre su colección una obra suya con la historia del *Hijo Pródigo*²⁸. La inclinación al gran formato por influencia de Rubens se fija entre 1630-1640, cronología en sintonía con la *Visitación* de Saint-Jacques de Amberes.

Michiels al analizar el estilo de la *Visitación* atribuida a Victor Wolfvoet, escribe lo propio del estilo y técnica de Simon de Vos. Toma noticias de Cornelis de Bie, para quien la capacidad de Simon de Vos fue igual para el gran formato como para el pequeño. Pero, paradójicamente, dice no encontrar pinturas suyas en Amberes, ni en ningún otro lugar²⁹. Interesante para su relación con la iglesia de Saint-Jacques, donde se ignora su nombre, al hablar de su *Visitación*, eso ayuda a ésta. Entregó una rica donación para su fábrica, al igual que hizo para la iglesia-catedral de Nuestra Señora, con mayor generosidad³⁰, prueba de su capacidad económica y su magnificencia.

²⁶ Diego Angulo Íñiguez, "Un cuadro de Simón de Vos en Lima", *Archivo Español de Arte*, 16, (1943), p. 414.

²⁷ Janina Michalkowa, "The tableaux de Simon de Vos dans les collections polonaises", *Bulletin du Musée National de Varsovie*, XVII, (1977), pp. 1-21.

²⁸ "L'Enfant prodigue de Symon de Vos". Julius Samuel Held, "Artis Pictoriae Amator: An Antwerp Art Patron and His Collection", *Gazette des Beaux-Arts*, 50, (1957), pp. 53-84, fig. 4., nº 26; vid. J.M. Muller, *Rubens: The Artist as Collector*, (Princeton, 1989), p. 136; Kristin Lohse Belkin, Fiona Healy, *A House of Art Rubens as Collector*, (Rubenianum, Antwerp, 2004), p. 332, nº 241.

²⁹ Michiels, *Histoire de la Peinture*, p. 302. Entre la escasa obra de Víctor Wolfvoet que conoce, cita la *Cabeza de Medusa* del Museo de Dresde, como original del Víctor Wolfvoet el viejo. Hoy sabemos que es del hijo, elogiando su valor (Michiels, *Histoire de la Peinture*, p. 264). Añade un *Paso del mar Rojo* firmado, que pensamos que sea también del hijo y copiando posiblemente un original de Frans Francken II (Vid. Díaz Padrón, "Dos cobres de Víctor Wolfvoet", p. 323).

³⁰ Michiels, *Histoire de la Peinture*, p. 301.

Bibliografía:

Alciato 1542: Alciato, *Emblemata*, 1542.

Angulo Íñiguez 1943: Diego Angulo Íñiguez, "Un cuadro de Simón de Vos en Lima", *Archivo Español de Arte*, 16, (1943), p. 414.

Belgique 1987: *Belgique, Les guides bleus*, (Brussels, 1987).

De Bruyn 1991: Jean-Pierre De Bruyn, "Erasmus II Quellinus (1607-1678): addenda en corrigenda II", *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, (1991), pp. 157-198.

De Tervarent 1958 : G. De Tervarent, *Attributs et Symboles dans l'art profane 1450- 1600. Dictionnaire d'un langage perdu*, (Geneve, 1958).

De Wit 1910: Jacob de Wit, *De Kerken van Antwerpen*, ed.J. de Bosschere, 1910 (1848).

Díaz Padrón 1975: Matías Díaz Padrón, "Simon de Vos en la catedral de Sevilla", *Archivo Español de Arte*, nº 192, (1975), pp. 397-402.

Díaz Padrón 1999: Matías Díaz Padrón, "Dos cobres de Víctor Wolfvoet en el Museo San Carlos de México", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, Universidad de Valladolid*, nº 65, (1999), pp. 323-328.

Díaz Padrón 2005: Matías Díaz Padrón, "Una nueva *Visitación* de la Virgen de Peter Paul Rubens", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, XIV, nº 28, (2005), pp. 255-279.

Díaz Padrón 2005: Matías Díaz Padrón, *La Visitación de la Virgen. Peter Paul Rubens*, (Madrid, 2005).

Díaz Padrón 2006: Matías Díaz Padrón, "Tres cobres restituidos a Víctor Wolfvoet, el más fiel seguidor de Rubens", *Archivo Español de Arte*, nº 316, (2006), pp. 403-411.

Díaz Padrón 2008: Matías Díaz Padrón, "Una adoración de los reyes de Víctor Wolfvoet en el coleccionismo madrileño", *Tendencias del Mercado del Arte*, nº 18, (2008), pp. 32-33.

Díaz Padrón 2012: Matías Díaz Padrón, "Tres nuevos cobres de Víctor Wolfvoet con la Paz y la Guerra bajo la consigna de Rubens", *Archivo Español de Arte*, LXXXV, (2012), pp. 75-94.

Díaz Padrón 2012: Matías Díaz Padrón, "Una Andrómeda con Perseo y Pegaso en la lejanía de Víctor Wolfvoet atribuida a David Teniers en la galería Christie's de Nueva York", *Tendencias del Mercado del Arte*, nº 53, (2012), pp. 92-94.

Díaz Padrón 2014: Matías Díaz Padrón, "Un Calvario de Víctor Wolfvoet en la colección Gerstenmaier", *Tendencias del Mercado del Arte*, nº 68, (2014), pp. 82-84.

- Ferguson 1966: G. Ferguson, *Sings & Symbols in Christian Art*, (New York, 1966).
- Garín Llombart 1970: Felipe V. Garín Llombart, "Simon de Vos y Van der Poel en el Museo de Bellas Artes", *Archivo de Arte Valenciano*, 41, (1970), pp. 31-32.
- Hairs 1977: Marie-Louise Hairs, *Dans le Sillage de Rubens les peintres d'histoire anversois au XVII siècle*, (Liège, 1977).
- Held 1957: Julius Samuel Held, "Artis Pictoriae Amator: An Antwerp Art Patron and His Collection", *Gazette des Beaux-Arts*, 50, (1957), pp. 53-84.
- Hernando Álvarez 1990: E. Hernando Álvarez, "La colección de pinturas de don Juan Francisco de Goyeneche y su esposa", *Archivo Español de Arte*, 250, (1990) pp. 331-335.
- Legrand 1963: Francine-Claire Legrand, *Les peintres flamands de genre au XVIIème siècle*, (Brussels, 1963).
- Lohse Belkin y Healy 2004: Kristin Lohse Belkin y Fiona Healy, *A House of Art Rubens as Collector*, Rubenianum, (2004).
- Martin y Schepers 2016: Gregory Martin y Bert Schepers "Two Antwerp cabinets decorated by Victor Wolfvoet II", *The Burlington Magazine*, 158, nº 1363, (2016), pp. 793-802.
- Michalkowa 1977: Janina Michalkowa, "The tableaux de Simon de Vos dans les collections polonaises", *Bulletin du Musée National de Varsovie*, XVII, (1977), pp. 1-21.
- Michiels 1869: Alfred Michiels, *Histoire de la Peinture Flamande depuis ses débuts jusqu'en 1864*, VIII, (Paris, 1869).
- Michiels 1882: Alfred Michiels, *Van Dyck et ses Élèves*, (Paris, 1882).
- Müller 1989: J.M. Müller, *Rubens: The Artist as Collector*, (Princeton, 1989).
- New Hollstein 2012: F. W. H. Hollstein, *The new Hollstein Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1700. Anthony Van Dyck, II*, (Amsterdam, 2012).
- Strasbourg 2009: *Peinture Flamande et hollandaise XVe-XVIIIe siècle*, (Strasbourg, 2009).
- Valeriano, *Hieroglyphica...Ioanis Pierii Valeriani*, Bale, (ed. Príncipe, 1556).
- Van Leries 1855: Théodore Van Leries, *Notice des œuvres d'art de l'église St. Jacques*, (Anvers, 1855).
- Wurzbach 1906-1911: Alfred von Wurzbach, *Niederländisches Künstler Lexicon ans Gruma archivalister Farschungen*, III, (Viena-Leipzig, 1906-1911).

Huir del Amor. Emblemática y paisaje en una nueva pintura de Otto van Veen

Fleeing Love. The emblems and landscape of a new painting by Otto van Veen

Jahel Sanzsalazar¹

Resumen: En el anonimato durante siglos y de gran tamaño, la pintura objeto de este estudio se restituye a Otto van Veen. Por su composición, modelos y estilo se vincula con su producción conocida, y se compara, entre otras obras, con *Hércules y la Hidra* del museo de Budapest y con el *Cristo muerto* de la iglesia de Sint-Waudru de Mons, Bélgica. El asunto se asocia con la emblemática a la que Van Veen se dedicó activamente. Los versos de las *Elegías* de Propertio en el margen inferior del lienzo reflejan el profundo conocimiento de la literatura clásica resultante de la formación humanista del pintor, al tiempo que advierten contra la inutilidad de huir del amor. Un mensaje moral asido en los principios del Neostoicismo fundado por su gran amigo Justus Lipsius. A propósito de la ejecución del paisaje, se excluye la posibilidad de la intervención de otra mano, dadas su inclinación al género y la ausencia de evidencias documentales de tal tipo de colaboración. El hallazgo de esta pintura viene a sumarse a la relativamente limitada producción que del maestro se conoce en España hasta la fecha.

Palabras clave: Otto van Veen (Vaenius), Pintura flamenca, siglo XVI, Emblemática, Paisaje, Jan Snellinck, Franchouys Borsse, Rubens.

Abstract: Anonymous for centuries a major canvas is attributed to Otto van Veen on the basis of a body of research. By its composition, models and style the painting is associated with his recognised *oeuvre*; and further compared to the *Hercules and the Hydra* in Budapest Fine Arts Museum, and *The dead Christ* from the church of Saint-Waudru in Mons, Belgium, among others. The subject of the painting is related to the emblem books that Van Veen actively produced. The verses of Propertius' *Elegies* quoted at the bottom right of the canvas reflect the deep knowledge of classical literature resulting from the painter's humanistic learning, whilst warning against the futility of escaping love. A moral message attached to the ideals of Neostoicism founded by his close friend Justus Lipsius. Regarding the execution of the landscape, the possibility of the intervention of another hand is excluded given Van Veen's inclination to the genre, and the lack of documented evidence of such

¹ [orcid.org/ 0000-0001-8564-9703](https://orcid.org/0000-0001-8564-9703)

collaborations. The discovery of this painting adds to the relatively limited production of the master known in Spain to date.

Key Words: Otto van Veen (Vaenius), Flemish Painting, 16th Century, Emblems, Landscape, Jan Snellinck, Franchois Borsse, Rubens.

Recibido: 07/04/2017



Se impone en el primer plano de este lienzo de enormes dimensiones (162 x 236 cm) la monumental figura de un jinete a caballo, corriendo a galope y cuesta arriba, en un paisaje fluvial de suaves colinas (fig. 1). Parece querer huir despavorido mientras, en la grupa del caballo, un cupido intenta detenerlo, asiéndolo con fuerza por los cabellos y el brazo. El caballero vuelve el rostro hacia atrás al tiempo que su mano rendida, abierta y crispada, destaca con nitidez sobre el fondo azul del cielo. A la izquierda y en segundo plano, por un sendero a la orilla del río, se acercan en fila dos parejas que, asidos del brazo, flanquean a una muchacha que camina sola. Cae sobre la cabeza de ésta otro cupidillo, arco tensado, dispuesto a lanzar su flecha. Bajo un vasto cielo que se torna plomizo, se abre entre dos árboles la inmensidad de un paisaje hasta las montañas iluminadas del horizonte, con la etérea interferencia de otra pareja que cruza el puente del río. En el margen inferior izquierdo se leen en un recuadro dos versos en latín: "QVO FVGIS, AH DEMENS. NVLLA EST FUGA: TV LICET VSQUE. / AD TANAIM FUGIAS, VSQVE SEQVETUR AMOR".

Considerado anónimo hasta hoy, el lienzo concuerda en composición, modelos, calidad y estilo con Otto van Veen (Leiden, 1556 - Bruselas, 1629), pintor de formación humanista, conocido para el gran público por haber sido el maestro de Peter Paul Rubens². Fue grande su contribución a la formación del gran genio flamenco, que siguió su estilo y colaboró con él antes de partir a Italia, lo que provoca aún discusiones en cuanto a la autoría de algunas obras³. Aunque falto del genio de su discípulo, Otto van Veen no sólo dotó a Rubens de una sólida formación técnica; también le transmitió –igual que transmite en esta pintura- su profundo conocimiento de la cultura clásica y de los libros⁴, el amor indeleble por la Antigüedad de la que siempre sacaría partido. Pero mientras Rubens fue el protagonista de la revolucionaria transición al Barroco, Van Veen permaneció fiel a un manierismo tardío como

² Hans Vlieghe, "Rubens and Van Veen in contest: A marginal note", en *Ars Auro Prior*, Studia Ioani Bialostocki Sexagenario Dedicata, (Varsovia, 1981), pp. 477-482.

³ En su correspondencia con Rogier de Piles, Philippe Rubens se expresa así a propósito del estilo de juventud de su tío: "avant son voyage en Italie ils avoient quelque ressemblance avec ceux d'Octave van Veen, son maistre"; véase Charles Ruelens, "La vie de Rubens par Roger de Piles", *Bulletin Rubens*, II, (1885), p. 166. Muy discutidas han sido la *Lamentación del Louvre*, *Adán y Eva* de la Rubenshuis, la *Alegoría de la juventud* del museo de Estocolmo y la *Batalla de las amazonas* de la galería de Potsdam.

⁴ Justus Müller-Hofstede, "Ut Pictura Poesis': Rubens und die humanistische Kunsttheorie", *Gentse bijdragen tot de kunstgeschiedenis*, 24, (1976-1978), pp. 171-189.

ilustre representante de una generación italianizante de la gran pintura de historia de la escuela de Amberes⁵.



Fig. 1. (Aquí atribuido a) Otto van Veen. *¿Huir del amor?* Lienzo, 162 x 236 cm. Navata, Gerona, colección Casamor

Es característico su estilo estático, rígido y algo ingrato, las figuras de formas sólidas y proporciones heroicas que parecen detenidas en el espacio, la construcción por masas de colores lisos y claros, de colorido afín a Correggio, la iluminación artificial, y la composición teatral, de grandes gestos. La imagen está concebida para ser vista desde abajo, de ahí su acusado aspecto monumental. Las siluetas de las tres parejas que caminan, graciosas y danzantes, se reencuentran en los diseños de Otto Van Veen. Su fisionomía se recuerda entre las mujeres del fondo de la abigarrada reunión en el *Miles Christianus*⁶. Particularmente típico es el modelo del caballero, de canon corto y achaparrado, de formas vigorosas, llenas y pesadas; y la iluminación que hace resaltar algunas partes de su cuerpo vestido a la romana. El modelo del rostro se repite de manera textual en *Hércules y la Hidra* del museo de Budapest (fig. 2)⁷, ambos semejantes al ángel que

⁵ Véase al respecto Julien Vervaeke, "Mannerism and the Italian influence in sixteenth-century Antwerp", *Apollo*, Vol. CV, No.181, (March 1977), pp. 168-175.

⁶ Lienzo, 159 x 116 cm. Con inscripción: "Miles Christianus contra peccata mortalia pugnans coronam recipit ...". Véase Hans Ost, "Unbekannte Werke von Otto van Veen", *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, LXVIII, (2007), pp. 279-294. Posteriormente en Colonia (Van Ham Kunstauktionen), 15/05/2015, lot 505; Zurich (Koller), 18/09/2015, lot 3032; Colonia (Van Ham), 18/11/2016, lot 517.

⁷ Lienzo, 132 x 136 cm. Budapest, Museo de Bellas Artes, Inv. 78.2. Véase Ember Ildiko, "Drei Flämische Allegorien im Museum der Bildende Künste in Budapest", *Annales de la Galerie Nationale Hongroise*, (1991), pp. 131-139, fig. 1. En el Rijksmuseum de Amsterdam hemos visto un grabado anónimo basado

sostiene el cuerpo de Jesús en el *Cristo muerto* de la iglesia belga de Sint-Waudru de Mons, con el mismo cuello robusto y rostro suplicante, los ojos dirigidos hacia arriba y la boca entreabierta (fig. 3)⁸. Análogos son también los modelos del panel central del tríptico de la iglesia de San Gumaro de Lier⁹ y de un *Salvator Mundi* aparecido estos últimos años en el comercio¹⁰. Son modelos que causan en Rubens un innegable impacto, perceptible aún en las primeras obras que ejecuta al llegar a Roma, como el *Éxtasis de santa Helena* de la catedral de Grasse (1601) y la *Lamentación* de la Galería Borghese, cuyas figuras están todavía impregnadas del estilo de su maestro.



Fig. 2. Otto van Veen. *Hércules y la Hidra*. Lienzo, 132 x 136 cm. Budapest, Museo de Bellas Artes (Inv. 78.2). © Fine Arts Museum, Budapest



Fig. 3. Otto van Veen. *Cristo muerto sostenido por un ángel*. Tabla, 124 x 97 cm. Mons, iglesia de Sint-Waudru

Suficientes ejemplos de concesión al paisaje encontramos en la producción de Otto van Veen como para excluir una hipotética colaboración de otra

en esta pintura y publicado por Peter de Jode (Inv. RP-P-1904-3695); F.W.H. *Hollstein*, Heer - Kuyl, p. 204, cat. 95.

⁸ Tabla, 124 x 97 cm. La pintura necesitaba una restauración que ya reclamaba Julius Held en el momento de su identificación, al tiempo que la databa de antes de la partida de Rubens a Italia. Julius Held, "The authorship of three paintings in Mons", *Bulletin des Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique*, nº 3 (1953), pp. 100-102, 104, fig. 3. Müller-Hofstede ve una obra cronológicamente decisiva en la evolución del pintor. Justus Müller-Hofstede, "Zum Werke des Otto van Veen, 1590-1600", *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, VI, (1957), p. 136, fig. 5. Nicole Walch señala el robo de la misma en julio de 1980. Nicole Walch, "Deux eaux-fortes anonymes en relation avec le tableau d'Otto van Veen *Le Christ mort soutenu par un ange*", en Francine de Nave (dir.), *Liber Amicorum Leon Voet*, (Antwerpen, 1985), p. 629, nota 2.

⁹ Tabla, 192 x 151 cm. Lier, Kerk Sint-Gummarus. Cliché KIK-IRPA: M272572.

¹⁰ Lienzo, 50 x 39 cm. Londres (Christie's), 2/07/1997, lot 306 (circle of Hendrik de Clerck); Stockholm (Bukowski), 24/11/1999, lot 461 (Otto van Veen); Viena (Dorotheum), 22/03/2001, lot 132 (Otto van Veen); New York (Christie's), 17/06/2004, lot 4 (Otto van Veen).

mano, como en ocasiones se ha sugerido¹¹. El paisaje se hace presente tanto en sus grandes retablos (véase la *Resurrección de Lázaro* de la Catedral de Amberes y la predela del *Retablo de San Andrés*)¹²; como en los grabados (la serie de *Santo Tomas de Aquino* de 1610 o los de Antonio Tempesta en 1612)¹³ y en las pinturas de pequeño formato (la serie de las *Guerras de los Batavos y los Romanos*)¹⁴. En *Hércules personificando a Flandes en la Tregua de los doce años* (fig. 4)¹⁵, pequeña tabla de colección privada española fechada en 1612, incluye un paisaje de gran delicadeza. Deriva del emblema *Culmen honoris lubricum* (la cumbre de la honra es peligrosa) de la *Emblema-*



Fig. 4. Otto van Veen. *Hércules personificando a Flandes en la Tregua de los doce años*. Tabla, 37,5 x 53,5 cm. Firmada y fechada: "OCTAVIO VAN VEEN.1612". Madrid, colección particular

ta Horatiana (1607), donde recurre a los mismos efectos, con un puente cruzando un río serpenteante en la perspectiva central (fig. 5). En *Virtus immortalis* vemos una dinámica semejante de la figura y del paisaje, con un terreno de ondulación similar¹⁶. En el *Paisaje panorámico* firmado y fechado

¹¹ Véase nota 33 *infra*.

¹² Müller-Hosftede, "Zum Werke des Otto van Veen...", p. 141, fig. 8, p. 151, fig. 13.

¹³ Representa *La madre de Santo Tomas partiendo para Nápoles*, por Cornelis Boel según Otto van Veen. Otto van Veen, *Vita D. Thomae Aquinatis. Antwerpen, voor O. van Veen*, 1610, nº 6; F.W.H. Hollstein, *Boekhorst - Brueghel*, p. 7, cat. 10-22.

¹⁴ Tabla, 38 x 52 cm. Ámsterdam, Rijksmuseum, Inv. SK-A-427-425-427, 431, 432.

¹⁵ Tabla, 37,5 x 53,5 cm. Firmada y fechada: "OCTAVIO VAN VEEN.1612"; Ámsterdam (Christie's), 9/05/2001, lot 104; *Ídem*, 4/09/2001, lot 390; Madrid, colección privada.

¹⁶ Inemie Gerards-Nelissen, "Otto van Veen's Emblemata Horatiana", *Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol 5, 1-2, (1971), p. 49.

en 1586 (fig. 6)¹⁷ -único testimonio que conocemos de su concesión exclusiva al género- anida un sentimiento estético que no es ajeno al de la pintura que estudiamos, una análoga concepción espacial, una visión panorámica con perspectiva en fuga central y línea de horizonte alta.

De otra parte, es poca la constancia documental que existe de la colaboración de Otto van Veen con otros pintores. Al margen de Rubens y Brueghel -con los que se dice ejecutó una representación del monte *Parnaso*¹⁸- sabemos que en 1597 trabajó con Jan Snellinck (1548-1638), reci-



Fig. 5. *Culmen honoris lubricum*. Emblema 46 de la *Emblemata Horatiana* de Otto van Veen (1607).

biendo pago por los diseños (hoy perdidos) en los que éste se basó para los cartones de los tapices de las *Batallas del archiduque Alberto*, que fueron tejidos en el taller de Maarten van Reymbouts II en Bruselas y conserva hoy (en parte) el Palacio de El Pardo de Madrid¹⁹. El mismo tapicero se sirvió de cartones de Snellinck para otra serie dedicada a Ambrosio Spinola²⁰. No obstante, y como bien reivindica la inscripción ("IOANNES SNELLINCX. /

¹⁷ Cobre, 44,5 x 58 cm, firmado y fechado: "Otto Veni... f 1586". Londres (Christie's), 10/12/1993, lot 206.

¹⁸ Citada en 1642 en el inventario del marchante Nyt; véase F. J. Van den Branden (dir.), "Collection de tableaux à Anvers", *Bulletin des archives d'Anvers / Antwerpsch Archievenblad*, XXI, (1883), p. 342.

¹⁹ Franz Joseph Peter van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, (Antwerpen: Buschmann, 1883), pp. 406-407; Marcel de Maeyer, "Otto Vaenius en de tapijtenreeks De Veldslagen van aartshertog Albrecht", *Artes Textiles*, II, (1955), p. 105, nos. 1-5; Concha Herrero Carretero, en *Tapestry in the Baroque: Threads of Splendor*, (Thomas P. Campbell, ed.), (New York, Metropolitan Museum y Madrid, Palacio Real, 2007-2008), pp. 54-59, cat. 6.

²⁰ Londres (Sotheby's), 29/10/2003, lots 173-174.

PICTOR HVMANORVM FIGURARVM ANTVERPIÆ”)²¹ que se lee al pie de su retrato grabado por Pieter de Jode según Van Dyck²², Jan Snellinck era pintor de figuras. No ha de confundirse con su hijo Andries Snellinck (1587-1653), que sí era paisajista²³.

Con Otto Vaenius, Jan Snellinck comparte un lenguaje pictórico común que se ve en las escasas obras conservadas que con seguridad son de su mano²⁴. Al margen de las pinturas que se documentan a su nombre en su propia testa-



Fig. 6. Otto van Veen. *Paisaje panorámico*. Cobre, 44,5 x 58 cm., firmado y fechado: “Otto Veni... f 1586”. Paradero actual desconocido.

²¹ Con la inscripción: “Ant. van Dyck pinxit. / Pet. de Jode sculp. Cum privilegio”; véase *The New Hollstein, Ant. van Dyck*, vol II, nº 91.

²² Véase el dibujo de Van Dyck. Horst Vey, *Die Zeichnungen Anton Van Dycks*, (Bruxelles, 1962), nº 245. Figura sobre una mesa en el *Retrato de Martin Ryckaert y su familia*. Bernadette van Haute, *David III Ryckaert: A Seventeenth-Century Flemish Painter of Peasant Scenes*, (Turnhout: Brepols, 2000), p. 158.

²³ Katlijne van der Stighelen, “De (atelier-)bedrijvigheid van Andries Snellinck (1587-1653) en Co”, *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, (1989), pp. 303-341.

²⁴ *Cristo en la Cruz entre los ladrones* (Tabla, 272 x 229 cm. Firmada y fechada: “J. VAN SNELLINCK. 1.5.9.7.”), Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Inv. 334; *Retablo de la Catedral de Malinas*, cuya tabla central con la *Ascensión de Cristo entre San Pedro y San Pablo* está firmada y fechada “I. SNELLINCK. F. 1601”. Justus Müller-Hofstede, “Abraham Janssens: Zur Problematik des flämischen Caravaggismus”, *Jahrbuch der Berliner Museen*, 13 (1971), p. 216. Dibujo a tinta y aguada sobre papel, 191 x 283 mm. Ottawa, National Gallery of Canada, inv./cat.nr 17187. Un grabado de *Los diez mandamientos* ejecutados por Jan Collaert I según sus diseños. Ann Diels y Marjolein Leesberg, *The new Hollstein, Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700, The Collaert Dynasty*, (2006), vol. II, p. 215, nº 432.

mentaría²⁵, pensamos que sería el “Snelling” que pintó una *Asunción de la Virgen* que tuvo Carlos I de Inglaterra²⁶, el que introdujo sus figuras en las *Cuatro estaciones* de Joos de Momper²⁷ y al que se refieren otras obras documentadas y sin localizar²⁸. Vale la pena destacar las que tuvo el tapicero Jacques Snel²⁹, especialmente un órgano con clavicémbalo, porque se dice pintado a tres manos por Vaenius, Snellinck y un tal Franchoy Borsse³⁰. Esto demuestra que la colaboración fue más que puntual. El también oscuro Frans Borsse (activo entre 1585-1615) parece, en cambio, haberse dedicado al paisaje³¹, pero no se le conoce en la actualidad obra alguna que nos permita identificar su estilo.

Curiosamente, fueron paisajes con figuras lo que Otto van Veen recomendó desde Flandes para decorar el *studiolo* de Alessandro Dell’Orsa, secretario del duque de Farnesio en Parma, que recibe noticia de su indagación por los precios abusivos de los pintores que insertaban sus figuras en los paisajes de

²⁵ Véanse las obras a su nombre en el inventario de bienes de Jan Snellinck I (1638), el de su hijo, Andries Snellinck (1657), y el de su viuda. Erik Duverger, *Antwerpse kunstinventarissen uit de zeventiende eeuw*, vol. IV, (Brussel, 1989), pp. 185, 186,188; vol. VII, (Brussel, 1993), pp. 299-300.

²⁶ George Vertue, *A Catalogue and Description of King Charles the First's capital collection*, (London, 1757), p. 153.

²⁷ Véanse las *Cuatro estaciones* que se citan en las cuentas de Forchoudt en 1640: “4 Tijden van Momper en Snellins, -deze hebe ick engecockt”. Jan Denucé, *Exportation d'oeuvres d'art au XVIIe siècle à Anvers. La firme Forchoudt*, (Anvers: De Sikkel, 1931), p. 41 C.

²⁸ La *Reconciliación de Jacob y Esau*. Tabla, 58 x 47 cm. Firmada: “J. Snellinx de Oude”. Berlin (N. Adalbert), 7-II-1928, lot 58; 26 lienzos con *Asedios de ciudades* y 7 de las *Maravillas del mundo*: “Jan Snellinx ... ghemaect heft sevenentwintich schilderyen op doeck oliverwe Belegeringhen van Steden ende Seven Wonderen des Werelts...”, documento de 1619. Duverger, *Antwerpse kunstinventarissen*, vol. II, p. 78, n° 331; *Nueve pinturas de diferentes plazas*: “f.319 Nueve Pinturas de diferentes Plazas con marcos azules Jazpeados y media cana dorada de Vara y media de largo y tres qtas de Alto su artifice Juan snelli flamenco a Veinte y quatro ducados cada Una montan Dos mill treçientos y setenta y seis Rs 2376”, colección de Juan de Echauz, 1687. Marcus Burke y Peter Cherry, *Collections of Paintings in Madrid 1601-1755. Documents for the History of Collecting: Spanish Inventories 1*, (Los Angeles: Maria L. Gilbert, The Provenance Index of the Getty Information Institute, 1997), pp. 810-814; El *Arca de Noé*: “49. Een kapitaal Stk, verbeeldende daar Noah uyt de Arke gaat mat zyn Familie en allerley Vee, door J. Snellincks”, *Catalogus van schilderyen. Nagelaaten door wylen den beroemden Kunstschilder Joan Willem Frank. Verkogt den 5. April 1762 in 's Gravenage*. Gerard Hoet y Pieter Terwesten, *Catalogus of naamlyst van schilderyen ...*, ('s Gravenhage: Gaillard, 1770), p. 248.

²⁹ El *Mar rojo*: “Een grot stuck schilderye, de Roode Zee, van Hans Snellinx, met fray listen aen”, las *Bodas de Caná*: “Een groot stuck schilderye, de Bruyloft van Cana Gaillilee van Hans Snellincks”, *Aves*: “Een groot stuck schilderye van Hans Snellinx, Vliegerye”, *Dejad que los niños vengan a mí*: “Een groot lanck stuck schilderye van Hans Snellinx, Laet de kinderen tot my comen”, Inventario de Jacques Snel, tapicero y tío del pintor Charles de Couwer, testigo del mismo, 1623. Jan Denucé, *De Antwerpseche "Konstkamers": inventarissen van kunstverzamelingen te Antwerpen in de 16e en 17e eeuwen*, (Amsterdam: De Spiegel 1932), pp. 36-37; Duverger, *Antwerpse kunstinventarissen*, vol. II, pp. 256-257, 439.

³⁰ “(in de keuken) Een orgel met clavicimbel met veel registers, nachtegael ende andere, het sceel geschildert door Franchoy Borsse, de figurkens van Octavi Venus ende den voet van Snellinck”. Duverger, *Antwerpse kunstinventarissen*, vol. II, pp. 358, 439. La misma colección registra otras piezas a nombre de Borse: “en andere dubbel clavecimbel van Ruckaert (Andries Druckers), eenen Orpheus van Franchoy Borsse, de personagiën van Roelken” y “Een achtsstuyvermaete van Franchoy Borse daer Ons Heer den Blinden sinde maect”. *Ibidem*, pp. 257, 439.

³¹ “Een Lantschap op doek van Franchoy Bors in lyste”, en el inventario de Frans Francken I (1617). Duverger, *Antwerpse kunstinventarissen*, vol. I, p. 391, no. 247; “Twee Lantschapkens geschildert van Franchoy Bors” en el inventario de Maria Nijs, viuda del marchante Koenraad Vermeulen, 1644. Duverger, *Antwerpse kunstinventarissen*, vol V, p. 184; “N° 58. Les 12 Mois de l’année en 6 diverses pièces” y “N° 51. Un paysage avec l’Europe & ses nymphes par Spagne et Borse”, venta de la colección del pintor Pieter Stevens (1668). Duverger, *Antwerpse kunstinventarissen*, vol. IX, p. 144-147.

otros³², lo que invita a pensar que era una práctica ajena a él. De otra parte, en las cuentas de los marchantes Forchoudt, se registra un paisaje con emblema de su mano enviado a Viena en 1669 ("nº 24. 1 Lantschap amblemada van Octavi Venus")³³.

Sin motivos se ha puesto en duda la autoría de Otto van Veen en los paisajes de cuatro *Alegorías* de su mano, procedentes de colección privada española, que se estructuran de manera análoga a nuestra pintura, con un *motto* inscrito en un recuadro en la parte inferior (fig. 7)³⁴. No obstante, el lienzo que nos ocupa es de tamaño excepcional. El pintor está transcribiendo, en grande, la temática de los emblemas por los que fue mundialmente cono-



Fig. 7. Otto van Veen, *Alegoría*, Tabla, 23,5 x 34,5 cm. Paradero actual desconocido

cido. Igual que en los grabados de la *Emblemata horatiana* o del *Amorum emblemata* (1608)³⁵, combina imagen y palabra con intención moralizante y

³² Información que se extrae de dos cartas de Cosimo Masi a Alessandro Dell'Orsa en 1594; véase Giuseppe Bertini, "Otto van Veen, Cosimo Masi and the Art Market in Antwerp at the End of the Sixteenth Century", *The Burlington Magazine*, 140 (1998), pp. 119-120.

³³ Denucé, *Exportation*, p. 105.

³⁴ (Tablas, 23,5 x 34,5 cm.) Londres (Christie's), 10/12/1993, lot. 212, donde se apunta la colaboración de otro pintor en los paisajes; Madrid, colección privada; Madrid (Fernando Durán subastas), 29/10/2014, lot. 112; Nueva York (Christie's), 29/01/2015, lot. 229.

³⁵ Otto Vaenius, *Amorum Emblemata*, Antwerpen, 1608; O. Vaenius, *Quinti Horatii Flacci Emblemata*, (Antwerpen, 1607). Véase Joseph van den Gheyn, *Album amicorum de Otto Venius. Reproduction intégrale en facsimilé avec introduction, transcription, traductions, notes*, (Bruxelles, 1911); Gerards-Nelissen, "Otto van Veen's Emblemata...", pp. 20-63; Leonard W. Forster, *Die Emblemata Horatiana des Otho Vaenius*, (Wolfenbütteler Forschungen, Munich, 1981), pp. 117-128; Santiago Sebastián López, "Teatro moral de la vida humana, de Otto Vaenius: lectura y significado de los emblemas", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XIV, (1983), pp. 7-92; *Idem*, "Lectura crítica de la Amorum Emblemata de Otto Vaenius", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XXI, (1985), pp. 5-111; *Idem*, "La visión

didáctica, para transmitir reglas de conducta. Como es habitual, Vaenius hace gala de su conocimiento de los autores clásicos al elegir los versos con los que completar el significado de la imagen. En este caso cita a Propercio y sus *Elegías*, texto compuesto de cuatro libros dedicados a su amada Cintia, en los que el poeta expresa un sentimiento trágico del amor. Vaenius toma para su pintura dos versos de la elegía 30 del libro II, cuya traducción dice así: "¿Adónde huyes, ah insensato? No existe fuga: aunque huyas hasta Tanais, el amor te seguirá hasta allí".

Probablemente el pintor poseería la edición de las *Elegías* de Willem Canter que editó la imprenta de Christophe Plantin en Amberes en 1569³⁶, sin duda más accesible que la edición princeps, impresa en Venecia en 1472, o la Joseph Scaliger, editada en París en 1577. Aunque el poema tiene como destinataria a Cintia, el amor del poeta, algunos estudiosos piensan que Propercio habla aquí de él mismo en tercera persona, en una especie de diálogo interior sobre su imposibilidad de escapar del amor³⁷. En cualquier caso, el pintor aprovecha la ambigua condición gramatical de "demens" (que no denota sexo), y la aplica a un varón sin necesidad de alterar el texto³⁸. Tanais es el nombre griego del río Don, uno de los principales de Rusia y de la ciudad del mismo nombre en el mar de Azov, que se consideraba desde Estrabón la frontera de Europa y Asia; por así decirlo, el fin del mundo³⁹.

La elección de un jinete como motivo principal de la escena se explica por los versos que siguen en el texto de Propercio, en los que se alude al caballo Pegaso, también de poca ayuda en la huida: "(...) *Ni aunque fueras llevado por el aire a lomos de Pegaso, ni aunque te moviera los pies el ala de Perseo, ni aunque te arrebataran los aires que las alas de tus tobillos cortaron, de nada te servirá el aéreo camino de Mercurio*". Si bien omitió estos versos en la inscripción, el pintor se inspira en este pasaje y crea una imagen que viene a completar el texto. A continuación, insistiendo en la inutilidad de la huida, el poeta recalca el carácter implacable y amenazante de Cupido, a quien no conviene ofender: "*Siempre el amor se cierne sobre tu cabeza, amenaza al enamorado, y abrumba pesadamente la cerviz de personas libres. Centinela implacable, hace su guardia, y jamás sufrirá que levantes del suelo tus ojos*

emblemática del Amor divino según Vaenius", *Cuadernos de Arte e Iconografía de la Fundación Universitaria*, 2, (1985), pp. 3-35.

³⁶ *Catullus, Tibullus, Propertius*, Antverpiae: ex officina Christophori Plantini, (1569).

³⁷ Véanse las diferentes interpretaciones al respecto en *Sextii Aurelii Propertii Carmina. The elegies of Propertius*, with English notes by F.A. Paley, (London: John W. Parker and Son, 1853), p. 146.

³⁸ Mi agradecimiento al Dr. Guillermo Fatás por su traducción de la inscripción en latín y sus valiosas observaciones (en comunicación escrita, 24/02/2017).

³⁹ M. Gillet de Moivre, *La vie et les amours de Properce, chevalier romain. Et la traduction en Prose & en Vers François, de ce qu'il y a de plus intéressant dans ses Poésies*, A Amsterdam: Chez Pierre Mortier, (1744), p. 10; *Properce, Élégies: traduites dans toute leur intégrité, avec des notes interprétatives du Texte... par M. Delongchamps*, tome II, A Paris: chez Duprat, (1802), p. 99.

una vez cautivados. Y si le ofendieras, él es una divinidad implacable, con tal de ver que los ruegos siguen al instante”⁴⁰.

El primer verso de la Elegía 30 (“*Quo fugis ah demens?*”) figura también en un emblema del *Théâtre d’Amour* según Jacques de Gheyn (ca. 1600), fuente para Daniel Heinsius en el emblema 22 de su *Quaeris quid Amor* (ca. 1601) (fig. 8). Ambos llevan el título *Mon mal me suit* (mi dolor me persigue) y la imagen de Cupido, dispuesto a partir, con las alas desplegadas y rienda en mano, a lomos de un caballo⁴¹. Esto confluye en la misma idea de la persecución del amor. Otto van Veen recurre de nuevo a estos versos en el emblema 12 de la *Emblemata aliquot selectiora amatoria* (1618). Añade el título *Ille fuga silvas saltusque peragrat* (él atraviesa en su huida bosques y montañas), tomado de la *Eneida* de Virgilio, y la imagen del amante que huye, flecha en pecho, perseguido por el amor en un paraje natural (fig. 9). No se obvia aquí, en cambio, la alusión a Pegaso de Propercio (“*Quo fugis, ah demens? Nulla est fuga: tu licet usque ad Tanaim figias, usque sequetur amor. Non si Pegaseo vectoris in aëria dorso, nec tibi si Persei moverit ala pedes*”), añadiendo textos en neerlandés y francés.



Fig. 8. *Mon mal me suit*. Emblema 22 del *Quaeris quid Amor* de Daniel Heinsius (ca. 1601).

La proximidad con estas obras de emblemática invita a pensar en una fecha próxima para la pintura que tratamos, si bien no se observa en la carrera de

⁴⁰ Propercio, *Elegías*, Libro II, XXX, 1-13, edición, traducción y notas de A. Tovar, Barcelona, (1963), p. 109.

⁴¹ “*Quo fugis ah demens? sequitur te pæna, sequuntur Iumentum ut scabræ pondera dura molæ*”. Londres, British Museum, Inv. 1889,0816.3.23. *New Hollstein* (Dutch & Flemish) 329 (The De Gheyn family).

Otto van Veen una línea evolutiva clara, pues parece haber conquistado y perpetuado su estilo sin notables variaciones. Con *Ex Vino Sapienti Virtus*, pintura que sirvió al grabado de la *Emblemata Horatiana* (1607), comparte el mismo espíritu⁴²: una tabla que debió contener en su origen una inscripción como la del lienzo que nos ocupa, según indica la banda rojiza que aún se observa, aunque mutilada, en el margen inferior. La misma banda alberga la inscripción de una *Alegoría* de gran tamaño del museo de Budapest⁴³.

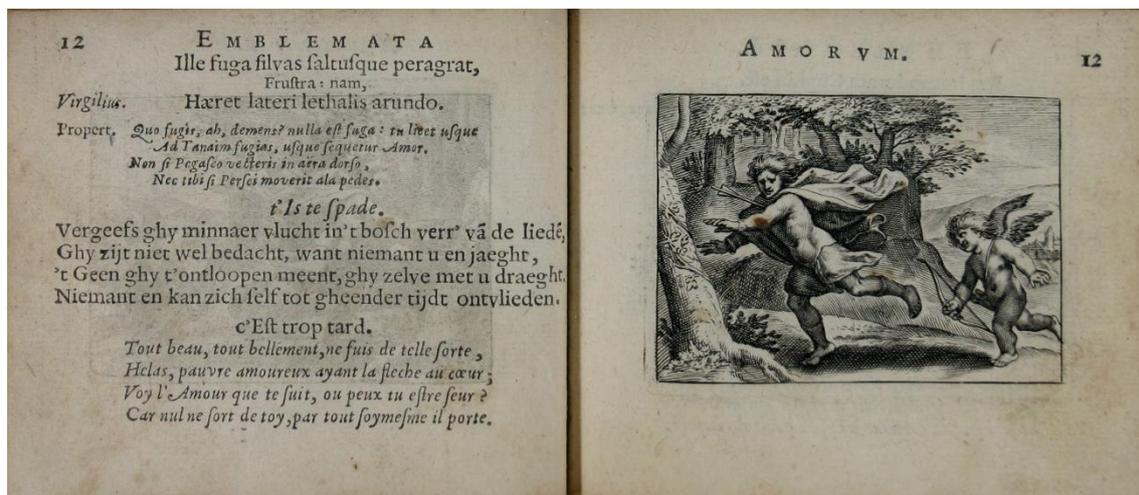


Fig. 9. *Ille fuga silvas saltusque peragrat*. Emblema 12 de la *Emblemata aliquot selectiora amatoria* de Otto van Veen (1618)

Es claro el mensaje que nuestro lienzo trasmite: más vale rendirse al amor que tratar de escapar de él, una actitud que participa de los ideales del Neoestoicismo del filólogo y humanista Justus Lipsius, a quien Rubens rendiría homenaje en el famoso lienzo de *Los cuatro filósofos* de la galería Pitti, al retratarlo en compañía de Jan Woverius, Philip Rubens y de sí mismo, bajo el busto de Séneca. Pero la amistad de Otto Vaenius con Lipsius data de años atrás. En carta de 1583 al humanista Dominicus Lampsonius, que fue maestro de Vaenius en Lieja, Lipsius señalaba la valía del joven Otto y alababa sus habilidades artísticas "para ilustrar muchas cosas de la Antigüedad"⁴⁴. En el *Album Amicorum* de Otto Vaenius (1584), el erudito dejó constancia de su gran admiración por él, calificándolo de "cultissimae mentis"

⁴² Tabla, 92 x 71 cm. Colección privada. Ost, "Unbekannte Werke...", p. 288, fig. 7.

⁴³ Lienzo, 154 x 224 cm. Inv. 80.16 Ildiko, "Drei Flämische Allegorien...", p. 136, fig. 3. Lleva la inscripción "INVENI PORTVM, SPES ET FORTVNA VALETE, / NIL MIHI VOBISCVM LVDITE NVNC ALIOS", dístico que figura en una edición de 1569 de los epigramas de Jano Panonio y los Progymnasmata de Tomás Moro y William Lily (1518). Véase respecto a la historia del dístico, Iñigo Ruiz Arzalluz, "Un testimonio fantasma de Inveni portum, spes et fortuna valete», en *Otium cum dignitate. Estudios en homenaje al profesor José Javier Iso Echegoyen*, (ed.) J. A. Beltrán, A. Encuentra, G. Fontana, A. I. Magallón, R. M^a Marina, (Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2013), pp. 589-596.

⁴⁴ "et cuius manus usui mihi esse poterat ad multa Antiquitatis illustranda", Justus Lipsius, *Epistolarum slectarum centuria miscellanea*, Pars I, (Leiden : Plantin, 1586), p. 60, (ed. A. Gerlo, Bruxelles, 1978), II, p. 84.

y asegurándole fidelidad en un ideal estoico de amistad⁴⁵. En 1601 Lipsius le encargó una pintura (hoy perdida) con el suicidio ejemplar de *Arria y Paetus*, para colocar en la entrada de su casa junto a unos versos de la *Epigrammata* de Marcial⁴⁶. El interés de Lipsius por las *Elegías* de Propertio se hace patente a lo largo de sus *Antiquae Lectiones*, manuscrito que entrega a Plantin en 1568, poco antes de partir a Roma, donde se dedicó a una edición de los escritos del poeta que no llegaría a completar⁴⁷.

Con sabias alusiones a Propertio el lienzo refleja bien el gran conocimiento de la literatura clásica del pintor, que también ilustró a Horacio, a Ovidio y a otros clásicos como Tíbulo, Virgilio, Terencio y Séneca a los que cita en su amplio repertorio. Otto Vaenius se manifiesta aquí como el *pictor doctus* que es, concibiendo la pintura como erudición. No obstante, el carácter crítico se atenúa en esta imagen de fácil lectura. Se expresa el vínculo entre poesía y pintura, el principio horaciano de *Ut pictura poesis* que el humanismo elevó a categoría estética suprema y al que Vaenius alude en el prólogo de la *Emblemata Horatiana*.

Adquirida por el escultor Antonio Casamor (1907-1979), en cuya familia permanece por casi medio siglo, la pintura viene a sumarse a la escasa producción que del pintor se conserva en España⁴⁸.

⁴⁵ Jan van den Gheyn, *Album Amicorum de Otto Vaenius*, (Bruxelles, 1911), p. 55; Mark Morford, "Theatrum hodiernae vitae: Lipsius, Vaenius and the rebellion of Civillis", en *Recreating Ancient History: Episodes from the Greek and Roman Past in the Arts and Literature of the Early Modern Period*, (dir.) Karl A.E. Enekel, Jan L. de Jong y Jeanine De Landtsheer, (Leiden: Brill, 2001), p. 59.

⁴⁶ *Epistolarium Centuriae ad Belgas*, Antwerpen: J. Moretus, (1602), III, carta 83. Elizabeth McGrath, *Rubens Subjects from History. Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, Part XIII, (London: Harvey Miller Publishers, 1997), I, p. 109, y Mark Morford, *Stoics and Neostoics: Rubens and the Circle of Lipsius*, (Princeton: Princeton University Press, 1991), p. 188.

⁴⁷ Véanse los comentarios de Lipsius sobre las *Elegías* de Propertio. Justus Lipsius, "Antiquae Lectiones", en *Opera Omnia*, vol I, (Antuerpiae, 1637), p. 20, 39, 47, 56, 133. Sobre la carta de Lipsius de 1570 donde hace mención de la edición de Propertio que estaba preparando véase José Ruyschaert, "Le séjour de Juste Lipse à Rome (1568-1570) d'après ses Antiquae lectiones, et sa correspondance", *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome*, 24 (1947-48), pp. 145-147; y Morford, *Stoics and Neostoics*, p. 33, nota 62.

⁴⁸ Véase la *Santa Cena* que conserva la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid (lienzo, 133 x 108 cm, inv. inv./cat.nr 0752), Alfonso Pérez Sánchez, *Inventario de pinturas de la Real Academia de San Fernando*, (Madrid, 1964), p. 69; Matías Díaz Padrón, *La pintura flamenca del siglo XVII en España*, Tesis Doctoral inédita, (Universidad Complutense, Madrid 1976), vol. III, pp. 1058-1059, fig. 475; una *Piedad* en colección privada de Madrid. Matías Díaz Padrón, *Pedro Pablo Rubens. Exposición Homenaje*, (Madrid, Palacio de Velázquez, 1977-1978), n° 159; una *Sagrada Familia* en Vitoria. Ana Diéguez Rodríguez, "Una Sagrada familia de Otto van Veen del antiguo convento de Santa Clara de Orduña en Vitoria", *Archivo Español de Arte*, 83/332 (sept-oct. 2010), pp. 363-368; una serie de cobres en Briviesca. René Jesús Payo Hernanz y Ana Diéguez Rodríguez, "Regarding Otto van Veen's Coppers in the altarpiece of Our Lady of Rosary Chapel at the Hospital of Briviesca (Burgos)", *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, (en prensa); y una serie de lienzos con *Los Meses del año* del museo del Prado en depósito en la Capitanía General de A Coruña. Matías Díaz Padrón, "La serie de los meses de Otto van Veen identificada en el Museo del Prado" (en prensa); *Idem*, "El humanismo de Otto van Veen para la serie de los meses del año en el Palacio del Buen Retiro", en *Encrucijada de la palabra y la imagen simbólica*, X Congreso Internacional de la Sociedad Española de Emblemática, del 17 al 19 de diciembre de 2015.

Bibliografía:

Bertini 1998: Giuseppe Bertini, "Otto van Veen, Cosimo Masi and the Art Market in Antwerp at the End of the Sixteenth Century", *The Burlington Magazine*, 140 (1998), pp. 119-120.

Branden 1883: Franz Joseph Peter van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, (Antwerpen: Buschmann, 1883).

Branden 1883: Franz Joseph van den Branden, "Verzamelingen van schilderijen te Antwerpen", *Antwerpsch Archievenblad*, XXI (1883), pp.293-472.

Burke y Cherry 1997: Marcus Burke y Peter Cherry, *Collections of Paintings in Madrid 1601-1755 (Documents for the History of Collecting: Spanish Inventories 1)*, (Los Angeles: Maria L. Gilbert, The Provenance Index of the Getty Information Institute, 1997), 2 vols.

Canter 1669: Willem Canter(ed.), *Catullus, Tibullus, Propertius*, (Antverpiae: ex officina Christophori Plantini, 1569).

Denucé 1931: Jan Denucé, *Exportation d'oeuvres d'art au XVII^e siècle à Anvers. La firme Forchoudt*, (Anvers: De Sikkel, 1931).

Díaz Padrón (en prensa): Matías Díaz Padrón, "La serie de los meses de Otto van Veen identificada en el Museo del Prado".

Díaz Padrón 1976: Matías Díaz Padrón, *La pintura flamenca del siglo XVII en España*, Tesis Doctoral inédita, (Universidad Complutense, Madrid, 1976).

Díaz Padrón 2015: Matías, Díaz Padrón, Matías, "El humanismo de Otto van Veen para la serie de los meses del año en el Palacio del Buen Retiro", en *Encrucijada de la palabra y la imagen simbólica*, X Congreso Internacional de la Sociedad Española de Emblemática, del 17 al 19 de diciembre de 2015.

Diéguez Rodríguez 2010: Ana Diéguez Rodríguez, "Una Sagrada familia de Otto van Veen del antiguo convento de Santa Clara de Orduña en Vitoria", *Archivo Español de Arte*, 83/332 (sept-oct. 2010), pp. 363-368.

Duverger 1984-2009: Erik Duverger, *Antwerpse kunstinventarissen uit de zeventiende eeuw*, Brussel: Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, (Bursel, 1984-2009), 14 vols.

Forster 1981: Leonard W. Forster, *Die Emblemata Horatiana des Otho Vaenius*, (Wolfenbütteler Forschungen, Munich, 1981), pp. 117-128.

Gerards-Nelissen 1971: Inemie Gerards-Nelissen, "Otto van Veen's Emblemata Horatiana", *Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol 5, 1-2, (1971), pp. 20-63.

Gheyn 1911: Joseph van den Gheyn, *Album amicorum de Otto Venius. Reproduction intégrale en facsimilé avec introduction, transcription, traductions, notes*, (Bruxelles, 1911).

Haute 2000: Bernadette van Haute, *David III Ryckaert: A Seventeenth-Century Flemish Painter of Peasant Scenes*, (Turnhout: Brepols, 2000).

Held 1953: Julius Held, "The authorship of three Paintings in Mons", *Bulletin des Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique*, n° 3 (1953), pp. 102-108.

Hoet y Terwesten 1770: Gerard Hoet y Pieter Terwesten, *Catalogus of naamlyst van schilderyen met derzelve pryzen, zedert een langen reeks van jaaren zoo in Holland als op andere plaatzen in het openbaar verkogt, benevens een verzameling van lysten van verscheyden nog in wezen zynde cabinetten*, ('s Gravenhage: Gaillard, 1770).

Hollstein 1949-2010: F.W.H. Hollstein, *Dutch & flemish etchings, engravings and woodcuts ca. 1450-1700*, Amsterdam: Hertzberger, 1949-2010, 72 vols.

Ildiko 1991: Ember Ildiko, "Drei Flämische Allegorien im Museum der Bildende Künste in Budapest", *Annales de la Galerie Nationale Hongroise*, (1991), pp. 131-139.

Lipsius 1586 (ed. 1978): Justus Lipsius, *Epistolarum slectarum centuria miscellanea*, Pars I, (Leiden: Plantin, 1586, ed. A. Gerlo, Bruxelles, 1978).

Lipsius 1602: Justus Lipsius, *Epistolarium Centuriae ad Belgas*, (Antwerpen: J. Moretus, 1602).

Lipsius 1637: Justus Lipsius, "Antiquae Lectiones", en *Opera Omnia*, vol I, (Antuerpiae, 1637).

Madrid 1977-1978: *Pedro Pablo Rubens. Exposición Homenaje*, (dir.) Matías Díaz Padrón, (Madrid, Palacio de Velázquez, 1977-1978).

Maeyer 1955: Marcel de Maeyer, "Otto Vaenius en de tapijtenreeks De Veldslagen van aartshertog Albrecht", *Artes Textiles*, II, (1955), pp. 105-111.

Markova 1986: V. E. Markova, *Kartiny italjanskih masterov XIV-XVIII vekov iz muzeev USSR*, (Moscó, 1986).

McGrath 1997: Elizabeth McGrath, *Rubens Subjects from History. Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, Part XIII, (London: Harvey Miller Publishers, 1997).

Moivre 1744: Gillet de Moivre, *La vie et les amours de Properce, chevalier romain. Et la traduction en Prose & en Vers François, de ce qu'il y a de plus intéressant dans ses Poésies*, (A Amsterdam: Chez Pierre Mortier, 1744).

Morford 1991: Mark Morford, *Stoics and Neostoics: Rubens and the Circle of Lipsius*, Princeton: Princeton University Press, (1991).

Morford 2001: Mark Morford, "Theatrum hodiernae vitae: Lipsius, Vaenius and the rebellion of Civillis", en *Recreating Ancient History: Episodes from the Greek and Roman Past in the Arts and Literature of the Early Modern Period*, dir. Karl A.E. Enekel, Jan L. de Jong y Jeanine De Landtsheer, (Leiden: Brill, 2001), pp. 57-74.

- Müller-Hofstede 1957: Justus Müller-Hofstede, "Zum Werke des Otto van Veen, 1590-1600", *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, VI, (1957), pp. 127-174.
- Müller-Hofstede 1971: Justus Müller-Hofstede, "Abraham Janssens: Zur Problematik des flämischen Caravaggismus", *Jahrbuch der Berliner Museen*, 13 (1971), pp. 208-303.
- Müller-Hofstede 1976-1978: Justus Müller-Hofstede, "'Ut Pictura Poesis': Rubens und die humanistische Kunsttheorie", *Gentse bijdragen tot de kunstgeschiedenis*, 24, (1976-1978), pp. 171-189.
- New Hollstein 1993-2015: *The new Hollstein Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-170*, 1993-2015, 30 vols.
- Nueva York y Madrid 2007-2008: *Tapestry in the Baroque: Threads of Splendor*, ed. Thomas P. Campbell, (New York, Metropolitan Museum y Madrid, Palacio Real, 2007-2008).
- Ost 2007: Hans Ost, "Unbekannte Werke von Otto van Veen", *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, LXVIII, (2007), pp. 279-294.
- Payo Hernanz y Diéguez Rodríguez (en prensa): René Jesús Payo Hernanz y Ana Diéguez Rodríguez, "Regarding Otto van Veen's Coppers in the altarpiece of Our Lady of Rosary Chapel at the Hospital of Briviesca (Burgos)", *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, (en prensa).
- Pérez Sánchez 1964: Alfonso Pérez Sánchez, *Inventario de pinturas de la Real Academia de San Fernando*, (Madrid, 1964).
- Properce ed. 1802: Properce, *Élégies de Properce, traduites dans toute leur intégrité avec des notes interprétatives du texte... Nouvelle édition, revue, corrigée et considérablement augmentée par M. de Longchamps*, (A Paris: chez Duprat Letellier et Cie, 1802), 2 vols.
- Propertio ed. 1853 y 1872: Propertio, *Sextii Aurelii Propertii Carmina. The elegies of Propertius*, with English notes by F.A. Paley, (London: John W. Parker and Son, 1853), Second edition, carefully revised, (London: Bell and Daldy, 1872).
- Propertio 1963: Propertio, *Elegías*, edición, traducción y notas de A. Tovar, (Barcelona, 1963).
- Renger 2005: Konrad Renger, *Staatsgalerie Neuburg an der Donau. Flämische Barockmalerei*, (Munich, 2005).
- Ruelens 1885: Charles Ruelens, "La vie de Rubens par Roger de Piles", *Bulletin Rubens*, II, (1885), pp. 157-175.
- Ruiz Arzalluz 2013: Iñigo Ruiz Arzalluz, "Un testimonio fantasma de Invenitum, spes et fortuna valet", en *Otium cum dignitate. Estudios en homenaje al profesor José Javier Iso Echevoyen*, ed. J. A. Beltrán, A. Encuentra, G. Fontana, A. I. Magallón, R. M^a Marina, (Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2013), pp. 589-596.

Ruysschaert 1947-1948: José Ruysschaert, "Le séjour de Juste Lipse à Rome (1568-1570) d'après ses *Antiquae lectiones*, et sa correspondance", *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome*, 24 (1947-1948), pp. 139-192.

Sebastián López 1983: Santiago Sebastián López, "Teatro moral de la vida humana, de Otto Vaenius: lectura y significado de los emblemas", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XIV, (1983), pp. 7-92.

Sebastián López 1985: Santiago Sebastián López, "La visión emblemática del Amor divino según Vaenius", *Cuadernos de Arte e Iconografía de la Fundación Universitaria*, 2, (1985), pp. 3-35.

Sebastián López 1985: Santiago Sebastián López, "Lectura crítica de la *Amorum Emblemata* de Otto Vaenius", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XXI, (1985), pp. 5-111.

Stighelen 1989: Katlijne van der Stighelen, "De (atelier-)bedrijvigheid van Andries Snellinck (1587-1653) en Co", *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, (1989), pp. 303-341.

Vaenius 1607: Otto Vaenius, *Quinti Horatii Flacci Emblemata*, (Antwerpen: Hyeronimus Verdussen, 1607).

Vaenius 1608: Otto Vaenius, *Amorum Emblemata*, (Antwerpen: Hyeronimus Verdussen, 1608).

Vertue 1757: George Vertue, *A Catalogue and Description of King Charles the First's capital collection*, (London, 1757).

Vervaeke 1977: Julien Vervaeke, « Mannerism and the Italian influence in sixteenth-century Antwerp », *Apollo*, vol. CV, No.181, (March 1977), pp. 168-175.

Vey 1962: Horst Vey, *Die Zeichnungen Anton Van Dycks*, Monographien des "Nationaal Centrum voor Plastische Kunsten van XVIde on XVII Eeuw", 1, (Brussels: Verlag Arcade, 1962), 2 vols.

Vlieghe 1981: Hans Vlieghe, "Rubens and Van Veen in contest: A marginal note", en *Ars Auro Prior*, Studia Ioani Bialostocki Sexagenario Dedicata, Varsovia, (1981), pp. 477-482.

Walch 1985: Nicole Walch, "Deux eaux-fortes anonymes en relation avec le tableau d'Otto van Veen *Le Christ mort soutenu par un ange*", en Francine de Nave (dir.), *Liber Amicorum Leon Voet*, (Antwerpen, 1985), pp. 629-643.

Una tabla de Martín Gómez “el Viejo” en el Museo del Prado

A painting by Martín Gómez “the Older” at the Prado Museum

Aída Padrón Mérida (†)*

Resumen: Se atribuye a un seguidor de Yáñez de la Almedina, Martín Gómez “el Viejo”, una tabla del Museo del Prado, en controversia en cuanto a la participación del propio Yáñez en su ejecución. Además de las reflexiones sobre su autoría, se analizan las fuentes iconográficas y referentes visuales para la pintura.

El artículo fue realizado por Aída Padrón Mérida hacia 1993-1995, permaneciendo inédito tras su repentino deceso. Consideramos de interés dar a conocer sus reflexiones sobre esta pintura del museo del Prado.

Palabras clave: Pintura española, escuela valenciana, escuela conquense, siglo XVI, Yáñez de la Almedina, Martín Gómez “el Viejo”, iconografía.

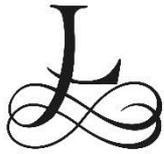
Abstract: A painting at the Prado museum is attributed to a follower of Yáñez de la Almedina, Martín Gómez “the Older”. The table was in controversy over the participation of Yáñez in its execution. In addition to the reflections on his authorship, the iconographic sources and visual references for painting are also analyzed.

The article was made by Aída Padrón Mérida towards 1993-1995, remaining unpublished after her sudden death. We consider it of interest to make known his reflections on this painting at the Prado Museum.

Key words: Spanish Painting, school of Valencia, school of Cuenca, 16th century, Yáñez de la Almedina, Martín Gómez “the Older”, Iconography.

Recibido: 10/05/2017

* El presente artículo forma parte de una investigación materializada en un manuscrito inédito de Aida Padrón Mérida (†2000), conservado en el Instituto Moll. Centro de Investigación en pintura flamenca (Madrid), Fondo Padrón Mérida. Por su interés científico creemos conveniente su recuperación y publicación tal y como fue concebido, actualizando tan sólo aspectos historiográficos.



La tabla de *Cristo presenta a la Virgen a los redimidos del Limbo* del Museo del Prado (O/T, 129,8 x 172,5 cm., nº inv. P07618), se atribuye a Yáñez de la Almedina en catálogo de venta de arte, en Madrid, en febrero de 1992¹, fecha en la que la adquirió el museo con fondos del legado de Villaescusa con la intención de incrementar su colección de pintura valenciana del siglo XVI (Fig. 1). La pintura se expuso en las salas de la pinacoteca nacional dedicada a exposiciones temporales, y la autografía de Yáñez se admitió expresamente en el catálogo de adquisiciones², pero las gamas cromáticas, la factura lisa, el concepto de las sombras y los tipos, a pesar de su innegable ascendencia yañezca, revelan la escritura formal y pictórica de Martín Gómez "el Viejo", uno de los fieles epígonos del estilo conquense de Yáñez. Adelanté esta atribución en referencias publicadas en 1993 y 1995³, con advertencia de un artículo a ser publicado con posterioridad, que se materializa en el presente trabajo.

Diego Angulo dio a conocer esta pieza, de episodios iconográficos yuxtapuestos, en una breve y reveladora notificación⁴. Restituyó a Pablo de San Leocadio el *San Miguel* de Santo Domingo de Orihuela, hasta entonces inserto en la producción de Yáñez, y argumentó la vinculación de este último con la obra que nos ocupa, en un momento de atribuciones caóticas que unificaban la producción de Llanos y Yáñez e, incluso, la de otros pintores de estilo diametralmente opuesto al círculo valenciano. También Post, años más tarde, hará referencia a la pintura en su magna obra sobre la pintura española, atribuyéndola con alguna reserva a la mano del pintor almedinense, pensando en la colaboración de Miguel Esteve⁵. Siguiendo a los autores anteriores, la pintura en cuestión se registra ya en la reedición de la monografía sobre Yáñez de la Almedina de Garín Ortiz de Taranco, que estima la presencia de "colaboraciones secundarias"⁶.

¹ Pintura Antigua. Edmund Peel, Madrid, jueves 20 de febrero de 1992, nº 4. En atención a la iconografía de la tabla, recurrente en la pintura levantina, la sitúan en la época valenciana del pintor almedinense. La ficha catalográfica de la casa de subastas da noticia también sobre la inclusión de la obra en el archivo fotográfico del Instituto Amatller de Barcelona (referencia R/M-438), con la atribución a Yáñez en la ficha correspondiente en letra manuscrita de José Gudiol. El soporte fue mutilado drásticamente no sólo en la zona alta, repintada probablemente con la intención de simular esta gratuita reducción, sino también en los laterales. Detrás de San Juan había otro personaje, del que aún persiste parte de la túnica y los pies. Los restos de un escudo pintado en el frontis de la mesa de altar (que hubiera aclarado el origen de la pintura y la estirpe del mecenas y su devoción) y la fragmentación de la corona de espinas, demuestran el corte de los paneles también en este borde. Esta salvaje intervención nos ha privado de datos reveladores sobre la historia externa del cuadro.

² Felipe Vicente Garín Llombart, *Un mecenas póstumo. El legado Villaescusa. Adquisiciones 1992-1993*, (Madrid: Museo del Prado, 1993), pp. 32-35, nº 7618.

³ *ABC Cultural* (26-XI-1993); Aida Padrón Mérida, "El mundo de los Osona. Atribuciones poco convincentes". *Antiquaria*, 128, (1995), p. 67.

⁴ Diego Angulo Iñiguez, "Tres pinturas renacentistas valencianas", *Archivo Español de Arte*, 105, 27, (1954), pp. 69-70, lám. V.

⁵ Chandler Rathfon Post, *A history of Spanish Painting*, XII, part II, (Cambridge: Mass Harvard Univ. Press, 1958), p. 755.

⁶ Felipe María Garín Ortiz de Taranco, *Yáñez de la Almedina, pintor español*, (Ciudad Real: Instituto de Estudios Manchegos, 1978), p. 135.

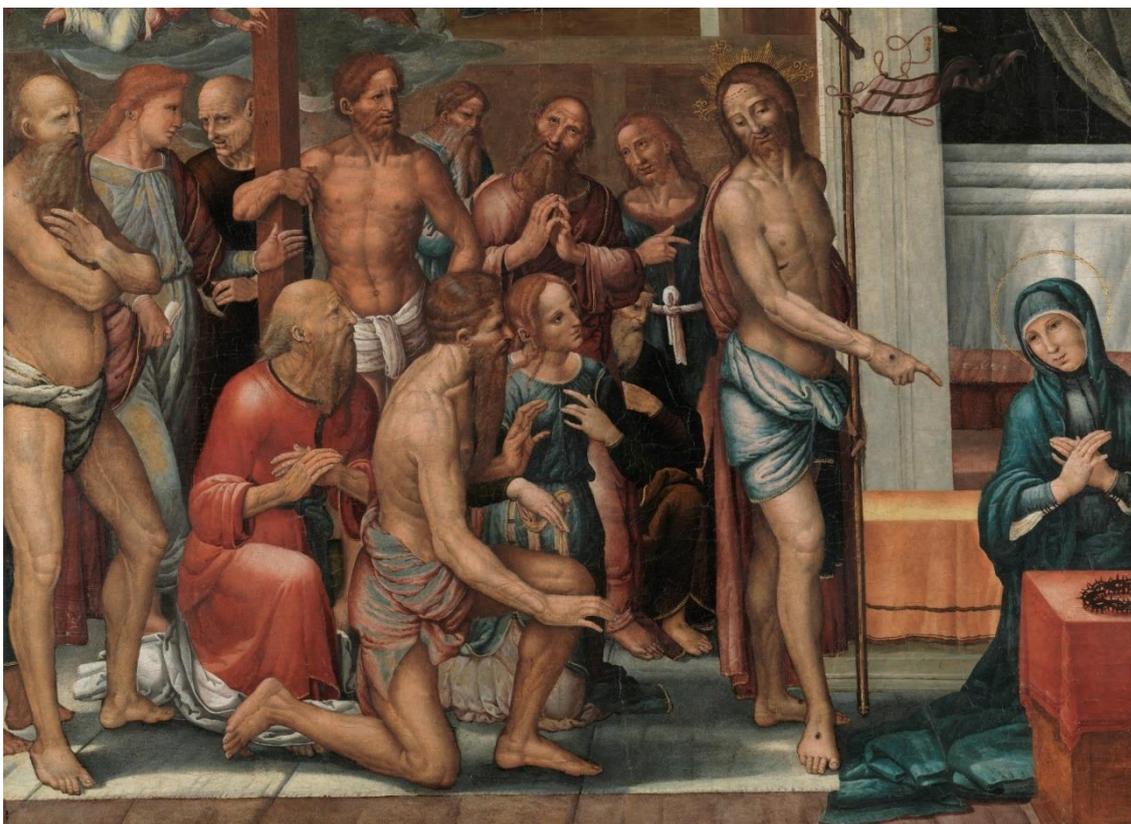


Fig. 1. Martín Gómez “el viejo” (aquí atribuida), *Cristo presenta a la Virgen a los redimidos del Limbo*, Museo del Prado (P07618), Madrid. Foto Museo del Prado©

Habrà que esperar a la adquisición de la obra por parte del Museo del Prado para una revisión sobre la autoría de la tabla. Pedro Miguel Ibàñez Martínez harà referencia a las distintas publicaciones sobre la pintura, desechando la atribución a Martín Gómez ya señalada de 1993. En distintos trabajos, la atribuye al taller de Yàñez, personificado en el Maestro del Grifo con escasa participación del maestro, que aporta la composición y fragmentos como la figura de Cristo y la de Adán en su mayor parte. La sitúa además en el período valenciano maduro del pintor, hacia 1518, año de su vuelta a Almedina: iniciada por el maestro, la deja en un estadio inicial siendo completada por su taller⁷. Por último, mucho más recientes son los trabajos de José Gómez Frechina y Vicente Samper Embiz, que insisten en la atribución a la última etapa valenciana de Yàñez, pero en solitario o con escasa participación de taller⁸.

La insistente catalogación a Yàñez de la tabla de *Cristo presenta a la Virgen a los redimidos del Limbo* en distintas publicaciones exige la transcripción literal del texto alusivo del profesor Angulo: “Obra de calidad inferior al San

⁷ Pedro Miguel Ibàñez Martínez, “El período valenciano maduro de Fernando Yàñez”, *Archivo Español de Arte*, 267, (1994), pp. 230-234; *Fernando de la Almedina (La incógnita Yàñez)*, (Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha, 1999), pp. 393-396; *La huella de Leonardo en España. Los Hernando y Leonardo*, (Madrid: Canal de Isabel II, 2011), pp. 12-13 y pp. 334-349.

⁸ Vicente Samper Embiz, “La única *Primera Aparición* del Prado. Reivindicando una obra de Yàñez”, *Ars Longa*, 22, (2013), pp. 99-109.

Miguel de Orihuela, pero que no encuentro reproducida por Post ni por Garín y que merece serlo, es la tabla de *El Salvador presentando los patriarcas a la Virgen* (...). A juzgar por su estilo cansado y no poco seco, mucho más próximo a la Crucifixión de Cuenca que al retablo de la Catedral de Valencia, parece que debe pensarse en una etapa bastante tardía de su carrera". En esta objetiva afirmación se manifiestan las reservas de su autor y la validez de sus afirmaciones. El párrafo anotado es resultado de una meditada observación, ya que, en páginas escritas probablemente con anterioridad, pese a la coincidencia de las fechas de publicación, expresó una mayor convicción en su atribución al pintor: "Este estilo tardío y cansado de la *Crucifixión* de Cuenca, creo que es también el de los *Juicios Finales* de Játiva y Mallorca, el *Salvador con los Patriarcas y la Virgen* de la colección Adanero, de Madrid, y alguna otra obra"⁹.

Evidentemente, el cómputo global de los caracteres pictóricos revalidan su inclusión en el taller o círculo de Yáñez, e incuestionablemente también en relación directa con su labor tardía en Cuenca. Esta pintura de compleja autoría inmersa, incuestionablemente, en la médula del arte de Yáñez, transpira, sin embargo, un clima foráneo que avala su admisión en la estela de seguidores conquenses y su restitución, en concreto, a Martín Gómez "el Viejo", pintor de la catedral de Cuenca hasta 1562, año en que le sucede en el cargo su hijo Gonzalo Martín. El colorido, las sombras y el expresionismo incontenible de los modelos perfilan notas de índole personal, que aunque conjugados al léxico yañezco, se apartan de la solemne concepción formal del maestro. La abigarrada agrupación de modelos, en un interior de arquitectura de insinuación simplista (sin vacíos intermedios que sugieran la ruptura del plano y la evocación interminable del espacio en profundidad) revela una constante de la producción de Martín Gómez. Los rostros desencajados y el modelado duro distan de la evanescente realidad y de la melancolía anímica de Yáñez. Los movimientos alternantes de las cabezas, inclinadas a derecha e izquierda, o en riguroso perfil, diferencian esta composición de la frontal agrupación yañezca. Lo mismo sucede con el imponente aplomo arquitectónico que imprime a sus modelos: aquí, en cambio, se reproduce el mismo variable ceremonial que, lejos de la inmutable firmeza del almedinense, se complace en las inestables actitudes que produce el exonerar la pierna izquierda del peso unitario del cuerpo. Las sensibles diferencias se incrementan con la enfática articulación gestual de las manos, destacadas en posición preferente. En comparación, el canon de las figuras resulta más largo y desgarrado en Martín Gómez, que resuelve además las peculiaridades anatómicas en una escritura en relieve ajena a Yáñez: deforma los esternocleidomastoideos en un triángulo invertido, de ancho reborde, y la circulación venosa en un recorrido ornamental que surca, de forma consistente y llamativa, la epidermis como en una talla escultórica. Las

⁹ Diego Angulo Iñiguez, *Ars Hispaniae*, XII, Pintura del Renacimiento, (Madrid: ed. Plus-Ultra, 1954), p. 51.

sombras pierden el carácter de transparente neblina de Yáñez, y los cuerpos semidesnudos se muestran en su tangible crudeza marmórea.

El contenido iconográfico rememora las eruditas connotaciones literarias del culto y devoto ambiente de la época. El pintor traduce en su obra un sentimiento popular inflamado por el impacto de los sermones y de la meditación dirigida desde el púlpito. El desarrollo de la imprenta divulgó el significado de la palabra por medio de la imagen, e influyó en el ámbito valenciano precedente. El Maestro de Perea representó el mismo asunto en el retablo del Museo de Bellas Artes de Valencia, que Post interpretó en relación directa con los escritos de Sor Isabel de Villena, abadesa del convento de la Santísima Trinidad entre 1463 y 1490¹⁰. Su *Vita Christi*, editada por primera vez en 1497, abarca la cronología terrenal de Jesús, incluyendo la Asunción de María¹¹. Post recuerda en esta misma relación la anónima *Égloga a la Resurrección*, que se publica en Burgos en 1520¹². Leandro de Saralegui en sus *Remembranzas Vicentinas* argumenta su correspondencia con los sermones de San Vicente Ferrer¹³. Impresos por primera vez en 1475 en Ulm, “los sermones vicentinos formaban con todas estas obras y otras muchas de materias análogas, el conjunto editorial que exigía el mercado internacional que llenaban los armarios de las celdas conventuales y las bibliotecas catedralicias”¹⁴; la popularidad debida a la imprenta explica el ancho margen geográfico de esta representación que no queda, como se ha dicho, restringida a Valencia. Leandro de Saralegui reproduce el sermón del 23 de Abril de San Vicente que dio vida, en su opinión, a estas tablas de devoción¹⁵. Estos escritos debieron incentivar el culto en la región, pero no hay que olvidar la repercusión en la iconografía internacional de narraciones de Jacopo de la Vorágine en la *Leyenda Dorada*. Saralegui registra otras tablas valencianas del mismo asunto a nombre del Maestro de Castellново en la Galería Siberman de Nueva York; del Maestro

¹⁰ Post, *History of Spanish painting*, VI, part I, (Cambridge: Mass Harvard Univ. Press, 1935), pp. 270-272, fig. 104.

¹¹ El episodio se describe en los capítulos CCXXXVII-CCXXXIX, en la edición de R. Miquel y Planas, 1916, vol. III, pp. 164-179.

¹² Post registra esta información en el volumen citado de su corpus e informa de otras publicaciones al respecto. Post, *History of Spanish*, VI, part. I, p. 270, nota 1.

¹³ Leandro de Saralegui, “Miscelánea de remembranzas vicentinas”, *Archivo de Arte Valenciano*, 26, (1955), pp. 5-32.

¹⁴ Felipe Mateu i Llopis, “La iconografía tipográfica de San Vicente”, *Archivo de Arte Valenciano*, 26, (1955), p. 41. Enumera la cronología y sede de las sucesivas publicaciones de estos sermones.

¹⁵ “*Cascú per son Orde... Adam ab los Sants patriarques...Aprés ve le santa Eva, que santa fo per gran penitencia, e Sara e Rebeccha... Santa Anna e Elisabetha... la gloriosa resurreció fo demostrada, primo a la Verge María, Sent Ambrós expresse ho diu... los evangelistas non dien res, que no ´u curaren; axi com en un procés han dat sos testimonis e no ´y han mes la mare per testimoni. La primera rahó per que aparech primer a la Verge fonch per complir ço que havia manat de honrar pare e mare... Secunda ración per que tots los apostols e dexebles, lo dia de la passió perderen la fe xpistiana... duptant si es, no es; mas en la Virge ferma hi fon la fé... la terca rahó... Seguidamente narra cómo al verlo entrar*”. Saralegui, “Miscelánea”, p. 10.

de San Lázaro en la colección A. Lehman de Nueva York; y de Miguel Esteve, en la colección Cluet de Georgia¹⁶.

Knipping explica el eco de este asunto, de procedencia hispana, en la iconografía flamenca, fruto del debate espiritual de San Ignacio de Loyola¹⁷. El boceto de Gerard Seghers en la colección Koetser y las versiones del Museo Plantin Moretus de Amberes y colecciones privadas de Nueva York y Madrid prueban la persistencia del tema en el siglo XVII¹⁸, y la respuesta católica a la Reforma, contraria al sacramento de la Penitencia¹⁹.

La *Leyenda Dorada* detalla en un amplio capítulo la aparición de Cristo resucitado a María y su bajada al Limbo²⁰. Menciona como confirmación distintas fuentes, como el *Libro Sobre las Vírgenes* de San Ambrosio y los poemas de Sedulio; el *Evangelio de Nicodemo*, los sermones de San Agustín y "el libro que unos atribuyen a Gregorio Niseno y otros a San Agustín"²¹.

Las fuentes literarias permiten conocer la identidad de los presentes: se menciona a Carino y Leucio, hijos de Simeón; a Adán, Simeón, Isaías, San Juan Bautista, Seth, Enoch, Elías y Dimas (Nicodemo incluye a David en este elenco nominal), pero estas personalidades no se distinguen con ningún atributo en la tabla de estudio. El texto más claro señala a Dimas en el personaje que, como émulo de Cristo, destaca de pie apoyado en el madero de una cruz:

"Más adelante se encontraron con otro que llevaba sus hombros marcados con una cruz. Él respondió: soy aquél ladrón que fue crucificado con Cristo. Antes de morir reconocí que era el Creador, creí en Él, lo adoré, y le dije: ¡Señor, acuérdate de mí cuando estés en tu reino!, y Él me contestó: Te aseguro que hoy mismo estarás conmigo en el Paraíso. Luego me marcó con esta señal de la cruz [...] y me colocó en esta parte derecha del Paraíso"²².

Probablemente el personaje arrodillado ante Cristo sea Adán, estirpe de la raza humana, que asume obviamente un papel destacado en este episodio del *Descenso de Cristo al Limbo*: "Abrió éste la puerta del cielo, franqueó la entrada a Adán y tras Adán entraron también los santos padres que formaban el espléndido cortejo"²³. El joven que figura al lado de Adán podría

¹⁶ *Ibidem*, p. 11.

¹⁷ John Baptist Knipping, *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands. Heaven on earth*, I, (Leyden: De Graaf, 1974), p. 194. Reseña la tradición de Molanus en relación a esta iconografía.

¹⁸ Matías Díaz Padrón, "Dos bocetos de Thomas Willeboerts Boschaert y de Gerard Seghers en el Museo de Picardie y colección Koetser", *Archivo Español de Arte*, 209, 53, (1980), pp. 19-26.

¹⁹ Emile Mâle, *L'Art religieux après le Concile de Trente. Etude sur L'Iconographie de la fin du XVIe siècle, du XVIIe, du XVIIIe siècle. Italie--France--Espagne--Flanders*, (Paris: Librairie Armand Colin, 1932), p. 71.

²⁰ Jacopo de la Vorágine, *La Leyenda Dorada*, I, (Madrid: Alianza, 1982), pp. 233-235.

²¹ *Ibidem*, p. 235.

²² *Ibidem*, p. 235.

²³ *Ibidem*, pp. 234-235.

representar a su hijo Seth, portador en estas narraciones del mensaje de su padre a la humanidad. La singularidad física y la serena complacencia del anciano, barbado y semidesnudo, que cierra la composición en el lateral izquierdo de la tabla, coincide con la descripción de San Juan Bautista: "A continuación pidió la palabra un anacoreta; antes de que empezara a hablar le rogamos que nos dijera quién era y nos dijo: *Yo soy Juan, yo fui delante de Él preparando sus caminos (...) y cuando descendí aquí comuniqué a todos que no tardaríamos en recibir su visita*"²⁴. El juvenil aspecto del modelo que viste túnica talar y manto, y que sostiene un pergamino enrollado en la mano derecha, confirma que se trata de la figuración simbólica de Carino y Leucio, relatores de la visita de Jesús al Limbo en el *Evangelio de Nicodemo*: "Les hicieron señas con las manos para que les dieran un rollo de papel y tinta. Y lo hicieron así porque el Espíritu Santo no les permitió hablar con ellos. Estos le dieron el papel a cada uno y les separaron entre sí en distintos compartimentos"²⁵. La presencia en la pintura de sólo uno de los dos hermanos se explica porque ambos escribieron, sin variantes, el mismo mensaje: "Reunido de nuevo el consejo, se leyó íntegramente el otro escrito (el volumen de Leucio) y no se encontró en él ni más ni menos, ni siquiera con relación a una sola letra, que lo que contenía el escrito de Carino"²⁶. No se ha podido reconocer el objeto que revelaría la personalidad del sujeto, de identidad por ahora anónima, representado a la izquierda de Leucio y Carino; sin embargo, los datos apuntan hacia Simeón, padre de los gemelos, que circuncidó a Jesús en su infancia²⁷. Los profetas se reconocen por exclusión en el grupo de varones de luengas barbas que, en actitud orante o reconcentrada, se sitúan en el fondo, a la derecha inmediata de Cristo. Esta extensa galería de patriarcas y profetas, vinculados real o figuradamente a la genealogía de Cristo, reemplaza la amplia presencia femenina en la versión del Limbo del Maestro de Perea, influida directamente por el prólogo de Vicente Ferrer a su sermón del Domingo de Pascua.

En esta composición confluyen préstamos de los maestros renacentistas del mundo nórdico e italiano. El San Juan Bautista se inspira, a través del grabado, en el *San Onofre* de Durero de la Kunsthalle de Bremen; la postura de Adán recuerda al San Juan Bautista del *Bautismo* según grabado de Marcantonio Raiomondi en Viena²⁸. Si Yáñez asumió aportaciones rafaelescas y motivos de Miguel Ángel en su labor pictórica de Cuenca, Martín Gómez recibió también aquí estímulos del arte de Miguel Ángel: la figura de Dimas apoyada en la cruz evoca, transformado, el concepto del *Cristo Resucitado* de Santa María Sopra Minerva.

²⁴ *Ibidem*, p. 234.

²⁵ Evangelio de Nicodemo I (XVII), 8. *Evangelios Apócrifos*. Estudios introductorios y versión de los textos originales de Aurelio de Santos Otero, (Madrid: B.A.C, 2005), p. 239.

²⁶ Evangelio de Nicodemo XI (XXVII). *Ibidem*, p. 245.

²⁷ Quizás represente un motivo, relacionado con las escribanías, que refuerce la validez y autenticidad del manuscrito de sus hijos Carino y Leucio.

²⁸ *The illustrated Bartsch*, 26, Vol. 14, Part 1, (Nueva York: Abaris Books, 1978), 22-I (28), p. 35.

Las tipologías derivan de Yáñez, “que tantos ecos despertó entre nuestros artistas, y aún más que ningún otro en el propio Martín, debemos considerar a este último el más grande los pintores conquenses del Renacimiento”²⁹. La congregación de los tres patriarcas en el fondo de la composición retiene, y de ellos se coligen las diferencias, la imagen de los representantes del Sanedrín de la Catedral de Cuenca. El pastor de Yáñez, en la versión del *Abrazo ante la puerta dorada* de la catedral de Valencia, se diferencia de la figura decorativa de Cristo que sostiene grácilmente su estandarte; el zagal de Yáñez apoya virtualmente su peso, con aire cansino, en la vara. La firmeza del cuello y el perfil de nariz recta de Carino reproduce los rasgos del arcángel en la *Anunciación* de Yáñez en el Colegio del Patriarca de Valencia. En suma, los tipos de Martín Gómez son una “literal repetición de figuras, que el maestro almediense había empleado anteriormente en sus obras”³⁰, pero el rostro de María, apretado y lineal, se desprende del repertorio humano de Yáñez: los ojos menudos, el mentón marcado y los labios prietos reflejan un ideal de belleza netamente diferenciado de la suave ensoñación de la Santa Catalina del Museo del Prado. La dureza que subraya las líneas en el rostro aniñado de Seth, indica la disparidad técnica de Martín Gómez respecto al ángel del maestro del *Juicio Final* de Játiva o en la Virgen de la *Sagrada Familia* del Prado. El anciano arrodillado en segundo término, a espaldas de Cristo, parece transmutar el rostro del apóstol, que abandona la cámara de María en el *Tránsito* de Yáñez de la catedral de Valencia. La cabeza que asoma en escena junto al madero que simboliza a Dimas recuerda al apóstol sumido en la lectura de un breviario en la composición citada del *Tránsito de María*. El tratamiento muscular y óseo de Martín Gómez refleja sus disensiones con el maestro. Además de las notas ya comentadas, se deleita en el pronunciado efecto plástico de los arcos superciliares y los cartílagos nasales. En un forzado análisis de comprensión manierista, las manos dibujan un anómalo pliegue anular en la base del dedo meñique, e insiste en las malformaciones del pabellón auditivo externo. Rompe su diseño, prácticamente semicircular, en un saliente agudo. Basta recordar por último que Yáñez relega a los planos secundarios los signos de decrepitud humana, y Martín Gómez, por el contrario, los destaca en términos protagonistas.

No resulta fácil de acotar (aún a pesar del positivo balance de las investigaciones de Pedro Ibáñez), la obra autógrafa de Martín Gómez en la intrincada red que proyectan sus continuas colaboraciones en retablos de la zona; además, las obras de calidad mediocre y dudosa filiación que figuran a su nombre dificultan todavía más la sistematización de su catálogo. La obra genuina de Martín Gómez se resiente con la intervención documentada de Gonzalo y Pedro de Castro en el retablo de Valdecabras. La ósmosis estilística que resulta inevitable en los trabajos mancomunados lo es, aún más, en

²⁹ Pedro Miguel Ibáñez Martínez y Carmen Pérez García, *El retablo de Valdecabras*, (Cuenca: Ayuntamiento y Diputación de Cuenca, 1984), p. 63.

³⁰ Pedro Miguel Ibáñez, *Los Gómez, una dinastía de pintores del Renacimiento*, (Ciudad Real: Universidad de Castilla La Mancha, 1991), p. 116.

Martín Gómez, cuya receptividad a Yáñez verifica la permeabilidad de su carácter. Idéntica problemática presenta el Retablo de la Asunción de la Capilla Barreda de la catedral de Cuenca, en colaboración, según Ibáñez, con Gonzalo Gómez.

Al margen de la participación conjunta, y aún en demérito de su estilo, de Martín Gómez con sus contemporáneos de formación provinciana, reconocemos en las pinturas catalogadas a su nombre unas características que fijan, al mismo tiempo, su paternidad en la tabla de *Cristo resucitado y los Patriarcas del Limbo*. En la *Presentación de Jesús en el templo*, del Museo Diocesano de Cuenca, advertimos la misma peculiaridad, observada ya en la tabla de estudio, en la forma de sostener el cirio: fórmula que se repite en el *San Mateo y San Lorenzo* de la catedral de Cuenca y en la manera inusual con que Carino y Leucio sostienen el manuscrito, o Cristo el estandarte de la cruz. El perfil del sumo sacerdote en la *Presentación* del Museo Diocesano se reproduce en el *Martirio de San Juan Evangelista* del Museo Catedralicio (obra ésta de técnica más descuidada) y en el muestrario de modelos en estudio que, a pesar de los cambios de actitud, edad o vestimenta, no transfigura los rasgos esenciales. Las facciones del San José de la *Visitación*, que se identifica prácticamente en busto entre Zacarías y María, son idénticas en Simeón, que se entromete tímidamente en esta escena entre Dimas y Carino. El rostro de María se repite en el joven Seth.

En las obras registradas, en líneas precedentes, se acumulan como aquí idénticos conceptos: la distribución abigarrada y asfixiante de los modelos en el espacio; la algarabía dialogante de las manos; los tipos y la configuración anatómica; los rostros ceñudos; la forzada separación del meñique, y la confrontación de las sombras y los motivos de concepción lineal. El mimetismo, hiriente en la repetición de los rictus, revela diferencias sustanciales en esta obra dependiente, como la *Presentación de Jesús en el templo*, del maestro de la Almedina. Las deficiencias en el análisis de la estructura ósea, que acentúan el abismo entre esta obra y la de Yáñez, se perciben en la caída hacia delante de la cabeza del profeta en oración suplicante, y en el patriarca que rinde homenaje a Cristo detrás de Adán. El oro líquido del nimbo y las orlas de los mantos subrayan su compromiso con la región valenciana; lo mismo indica el diseño listado, de origen morisco, en la vestimenta de Seth.

BIBLIOGRAFÍA

Angulo Iñiguez 1954: Diego Angulo Iñiguez, "Tres pinturas renacentistas valencianas", *Archivo Español de Arte*, 105, 27, (1954), pp. 69-70.

Angulo Iñiguez 1954: Diego Angulo Iñiguez, *Ars Hispaniae*, XII, Pintura del Renacimiento, (Madrid: ed. Plus-Ultra, 1954).

Apócrifos ed. 2005: *Evangelios Apócrifos*. Estudios introductorios y versión de los textos originales de Aurelio de Santos Otero, (Madrid: B.A.C, 2005).

Bartsch: *The illustrated Bartsch*, 26, Vol. 14, Part 1, (Nueva York: Abaris Books, 1978).

De la Vorágine 1982: Jacopo de la Vorágine, *La Leyenda Dorada*, I, (Madrid: Alianza, 1982).

De Saralegui 1955: Leandro de Saralegui, "Miscelánea de remembranzas vicentinas", *Archivo de Arte Valenciano*, 26, (1955), pp. 5-32.

Díaz Padrón 1980: Matías Díaz Padrón, "Dos bocetos de Thomas Willeboerts Boschaert y de Gerard Seghers en el Museo de Picardie y colección Koetser", *Archivo Español de Arte*, 209, 53, (1980), pp. 19-26.

Garín Llombart 1993: Felipe Vicente Garín Llombart, *Un mecenas póstumo. El legado Villaescusa. Adquisiciones 1992-1993*, (Madrid: Museo del Prado, 1993), pp. 32-35.

Garín Ortiz de Taranco 1978: Felipe María Garín Ortiz de Taranco, *Yáñez de la Almedina, pintor español*, (Ciudad Real: Instituto de Estudios Manchegos, 1978).

Ibáñez Martínez 1991: Pedro Miguel Ibáñez, *Los Gómez, una dinastía de pintores del Renacimiento*, (Ciudad Real: Universidad de Castilla La Mancha, 1991).

Ibáñez Martínez 1994: Pedro Miguel Ibáñez Martínez, "El período valenciano maduro de Fernando Yáñez", *Archivo Español de Arte*, 267, (1994), pp. 225-242.

Ibáñez Martínez 1999: Pedro Miguel Ibáñez Martínez, *Fernando de la Almedina (La incógnita Yáñez)*, (Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha, 1999), pp. 393-396.

Ibáñez Martínez 2011: Pedro Miguel Ibáñez Martínez, *La huella de Leonardo en España. Los Hernando y Leonardo*, (Madrid: Canal de Isabel II, 2011).

Ibáñez Martínez y Pérez García 1984: Pedro Miguel Ibáñez Martínez y Carmen Pérez García, *El retablo de Valdecabras*, (Cuenca: Ayuntamiento y Diputación de Cuenca, 1984).

Knipping 1974: John Baptist Knipping, *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands. Heaven on earth*, I, (Leyden: De Graaf, 1974).

Mâle 1932: Emile Mâle, *L'Art religieux après le Concile de Trente. Etude sur l'Iconographie de la fin du XVIe siècle, du XVIIe, du XVIIIe siècle. Italie--France--Espagne--Flanders*, (Paris: Librairie Armand Colin, 1932).

Mateu i Llopis 1955: Felipe Mateu i Llopis, "La iconografía tipográfica de San Vicente", *Archivo de Arte Valenciano*, 26, (1955), pp. 33-49.

Padrón Mérida 1995: Aida Padrón Mérida, "El mundo de los Osona. Atribuciones poco convincentes", *Antiquaria*, 128, (1995), pp. 66-75.

Post 1935: Chandler Rathfon Post *A History of Spanish Painting*, VI, part I, (Cambridge: Mass Harvard Univ. Press, 1935)

Post 1958: Chandler Rathfon Post, *A History of Spanish Painting*, XII, part II (Cambridge: Mass Harvard Univ. Press, 1958).

Samper Embiz 2013: Vicente Samper Embiz, "La única *Primera Aparición* del Prado. Reivindicando una obra de Yáñez", *Ars Longa*, 22, (2013), pp. 99-109.

Paloma Bravo y Juan Carlos D'Amico (Dirs.), *Territoires, lieux et espaces de la révolte. XVI-XVIII siècles* (Dijon: Éditions Universitaires de Dijon, 2017).

En las décadas de los años 60 y 70, tuvo lugar una renovación epistemológica de los estudios geográficos y geopolíticos. Nombres como Henri Lefebvre, David Harvey, Doreen Massey o Jacques Levy pusieron de relieve la importancia que tenía la dimensión espacial en el origen y desarrollo de los acontecimientos sociales e históricos. Surgía así una nueva corriente historiográfica, conocida como "spatial turn", que conjugaba la Geografía con otras disciplinas de Humanidades y Ciencias Sociales, y por la que el lugar, el espacio y el territorio alcanzaban una dimensión simbólica, no de manera abstracta sino como objetos fundamentales de estudio.

Resultado de esta metodología es el libro *Territoires, lieux et espaces de la révolte. XVI-XVIII siècles*, dirigido por Paloma Bravo y Juan Carlos D'Amico, miembros del proyecto "Cultures des Révoltes et des Révolutions XVI-XVIII siècle" (CURR), de la Agence Nationale pour la Recherche (ANR), y editado por la Universidad de Dijon. La obra se trata de un conjunto de doce trabajos que, con independencia del marco temporal (desde la Edad Media hasta el siglo XVIII) y espacial (desde acontecimientos de la historia de España, Inglaterra, Francia, Italia y Países Bajos), abordan el papel que tiene el componente geográfico y territorial en el desarrollo de determinadas revueltas. Reflejo de esa pluralidad es también el hecho de que la obra cuenta con artículos en francés, castellano e inglés.

Abre este interesante volumen el artículo de Jan Dumolyn, "Espaces et lieux urbains comme enjeux dans la politique communale en Flandre Médiévale". En él, el profesor de la Universiteit Gent nos demuestra a partir del caso de Flandes cómo el creciente papel que fueron desempeñando las ciudades desde la Baja Edad Media supuso un problema para el poder político. Para ello, Dumolyn aplica las características de la lógica político-espacial, atendiendo a la importancia que tuvieron los espacios simbólicos del poder como escenarios para el estallido de los numerosos conflictos políticos y sociales que se sucedieron en las ciudades flamencas tardomedievales.

Desde los Países Bajos nos trasladamos a la Italia de inicios del Renacimiento gracias a Alessandro Stella (EHESS-CNRS). Su artículo, "Les *Ciompi* à l'assaut des beaux quartiers", aborda el levantamiento que tuvo lugar en Florencia en 1378 y que enfrentó a los trabajadores y artesanos de la lana con sus comerciantes y empresarios. El estudio analiza cómo los *Ciompi* consideraban la posesión de los espacios de poder, como era el Palacio de la Signoria, como un elemento esencial para el éxito de la revuelta. De esta manera, en base al análisis del conflicto que

enfrentó al *popolo minuto* contra el *Grasso popolo*, Stella refleja la lógica político-espacial que subyace a la organización de la ciudad medieval.

El trabajo del profesor de la Universidad de Sevilla, Hipólito Rafael Oliva Herrer, abandona la Edad Media para introducirse en los resortes de la modernidad española. “Los territorios de la revuelta: Espacio público, toma del poder y transformaciones institucionales durante la Guerra de las Comunidades de Castilla” no aborda la famosa revuelta castellana desde un marco geográfico concreto y aislado, sino como un movimiento tenso y complejo que pretendía apropiarse del espacio público. Así, desde una perspectiva espacial, analiza los intentos de configuración de un nuevo orden político, las movilizaciones y los enfrentamientos que originó la Guerra de las Comunidades en Castilla y cómo ésta se extendió, por medio de sus líderes, a aquellos centros urbanos que tenían voz y voto en las Cortes del reino.

Juan Carlos D’Amico, de la Normandie Université, también contribuye al contenido de la publicación por medio de un trabajo centrado en las guerras que transcurrieron en Italia durante el periodo de Carlos V (“La révolte des Siennois en 1552: espaces urbains et territoires de la République”). El autor y coordinador de la obra estudia cómo durante el conflicto se manifestó la dicotomía urbano/no urbano, influyente en la autonomía y control de las ciudades italianas, contrarias a los planes expansionistas de la Monarquía Hispánica y la Corona francesa. Por medio de la localización y análisis de las distintas batallas que se sucedieron, D’Amico advierte cómo los límites de las diversas repúblicas italianas no estaban estrictamente definidas y resultaron ser lugares de inestabilidad política, económica y social.

Por su parte, Paloma Bravo (Université de Bourgogne Franche-Comté), es la autora de “L’occupation de l’espace urbain par les insurgés de Saragosse: enjeux symboliques et stratégiques des révoltes des 24 mai et 24 septembre 1591”. El artículo analiza los disturbios aragoneses que estallaron a finales del reinado de Felipe II como consecuencia de la huida y posterior protección que la ciudad de Zaragoza prestó al exsecretario real, Antonio Pérez. Su investigación ahonda en la lógica de los levantamientos urbanos y de la represión, atendiendo a cómo la Monarquía de Felipe II y la Santa Inquisición vulneraron las leyes y libertades aragonesas.

Siguiendo con la Casa de los Austrias hispanos, el profesor José Eloy Hortal Muñoz, de la Universidad Rey Juan Carlos (Madrid), por medio de su artículo “La importancia de la articulación del territorio y de la ocupación de los espacios de poder en los territorios flamencos durante la Revuelta de los Países Bajos: *Ouvrages de la Cour* y *Tour de Rolle*”, pretende mostrar la relevancia que tuvo la articulación e integración de los territorios de los Países Bajos que permanecieron fieles a la Monarquía Hispánica como posible solución a la Guerra de los Ochenta Años (1568-1648). Para ello, según nos descubre Hortal Muñoz, los Sitios Reales jugarían un papel fundamental, siendo las *Ouvrages de la Cour* y el *Tour de Rolle* los principales organismos con los que la Corona española trataría de recuperar

ciertos espacios de poder, a la vez que pretendía apaciguar aquellos territorios rebeldes.

Jason Peacy (University College London) abandona el contexto continental para ubicar su investigación en la isla británica. Su artículo, "*To meet in Moorfields: the places and spaces of revolt in early modern London*", no aborda un episodio insurreccional como tal sino que explora la relación existente en el siglo XVII entre la ciudad libre de Londres con las zonas suburbanas que la rodeaban, habitadas por grupos sociales marginales (prostitutas, delincuentes...). De esta manera, Peacy nos muestra cómo esta deprimente situación hizo que a las afueras de Londres fuera surgiendo un tenso clima social en el que poco a poco afloraría el espíritu de la revuelta, como ocurrió en los reinados de Carlos I y Carlos II.

"Les espaces de la révolte urbaine: lieux et enjeux de pouvoir à Naples 1647-1648" es el estudio de Alain Hugon. En él, el profesor de la Normandie Université profundiza en la revuelta napolitana protagonizada por Masaniello a mediados del siglo XVII como ejemplo de movimiento social desarrollado en un centro urbano determinado. No obstante, más que las cuestiones políticas y la oposición a la ocupación española, Hugon se detiene en el creciente empobrecimiento en el que se encontraba la ciudad de Nápoles. Así, el hambre, el alto régimen impositivo y la cuestión de la gran urbe que era Nápoles, con cerca de 300.000 habitantes, son los puntos de mayor interés para comprender las causas que llevaron a la proclamación de la República napolitana y al estallido de la guerra.

Fuera del escenario italiano, Sophie Nawrocki (Bibliothèque de l' Arsenal) centra su estudio "Contrôler la circulation des hommes et des libelles pendant la Fronde: le rôle du chevalier du guet à Paris, 1648-1652" en el París sacudido por la Fronda. La autora no se detiene en el papel aristocrático o las luchas de poder que caracterizaron esta insurrección. En su lugar, examina la estrategia llevada a cabo por el poder real para el control de la capital francesa, ideal por su plano urbano para la sedición. En su análisis, Nawrocki destaca el papel que desempeñó el "chevalier du guet", al que considera el verdadero controlador de las principales zonas de agitación de París a mediados del siglo XVII. Su artículo demuestra cómo el estudio de la dominación y el control del espacio urbano contribuye a una mejor comprensión de los conflictos.

Gauthier Aubert, de la Université Rennes 2 Haute-Bretagne, continúa en el marco geográfico francés en su trabajo "Et la révolte devint rurale... ou comment la révolte du Papier timbre est devenue celle des Bonnets rouges". En él, el autor propone reflexionar sobre el fenómeno del contagio revolucionario desde un enfoque cronológico y geográfico, enmarcando su estudio en la revuelta del papel sellado de Bretaña contra la política fiscal de Luis XIV, al mismo tiempo que tenía lugar la guerra de las Provincias Unidas contra Francia. El autor se centra no tanto en el porqué sino en la forma en que transcurrieron y se desarrollaron los hechos de 1675, ya sean revueltas campesinas, intrigas palaciegas, levantamientos urbanos, etc. Desde su punto de vista, es la manera en la que se aplica la ley, más allá de las dificultades económicas o el clima antiseñorial, el elemento fundamental que explica el germen revolucionario.

La revuelta de los Barretines (1687-1689) es el objeto de estudio de Héloïse Hermant (Université Côte d'Azur-IUF). Su artículo "Les lieux de la révolte des Barretines: de la place publique à l'espace public?" trata de localizar el origen de la insurgencia y sus zonas de influencia, lo que le lleva a recorrer varias localidades catalanas: Centelles, Vich, Sabadell, Puigcerdá, Mataró, Manresa, Llobregat... hasta llegar a las puertas de Barcelona. Así demuestra el componente rural de la rebelión y las múltiples causas que la provocaron, como el aumento de las contribuciones militares, la presencia de tropas castellanas en Cataluña, las malas condiciones agrícolas de la zona tras la guerra contra Francia, etc.

Y por último, Clara Chevalier (EHESS) atiende al fenómeno de la represión de los movimientos populares en su trabajo "Logiques spatiales policières: la répression de l'émeute parisienne d'août 1709 dans l'espace urbain", centrado en las revueltas que tuvieron lugar en el París de 1709 como consecuencia de la carestía del pan. Se trata de una novedosa investigación que analiza los registros de los agentes de policía que participaron durante los disturbios. Por medio de esta fuente, la investigadora francesa diferencia varios niveles de actividad policial en París, que estaba experimentando un proceso de reafirmación de sus límites como consecuencia de la exclusión de los mendigos extranjeros, cuyo número había aumentado considerablemente. De esta manera, Chevalier relaciona el fenómeno de la represión con la redefinición de la política local parisina.

En conclusión, nos encontramos ante una docena de trabajos que, agrupados bajo el título *Territoires, lieux et espaces de la révolte. XVI-XVIII siècles*, demuestran cómo la dimensión espacial, ya sea en lugares públicos o vinculados a la clase dominante, espacios ceremoniales o simbólicos, zonas campesinas o urbanas, etc., resulta esencial para el estudio de la historia de las revueltas europeas.

Jorge Pajarín Domínguez¹

Universidad Rey Juan Carlos

Marzo, 2017

¹ orcid.org/0000-0001-9932-271X

Katharina van Cauteren, *Politics as Paintings. Hendrick de Clerck (1560-1630) and the Archducal Enterprise of Empire*, ed. Lannoo, Tielt, 2016, pp. 416. (ISBN: 978 94 014 3239 9)

En los últimos años en Bélgica se están recuperando las trayectorias de grandes pintores del siglo XVI y principios del siglo XVII que han quedado eclipsadas por la labor de los Primitivos Flamencos y la estela de Rubens y todos sus acólitos. Esta labor comenzada con las monografías de Koenraad Jonckheere sobre Thomas Adriansz. y Willem Key (2007 y 2011), y continuada por Natasja Peeters (2013) con Frans Francken “el Viejo”, y las exposiciones de Michiel Coxcie en Lovaina (2013), también comisariada por Jonckheere, y la de la familia Claeissens en Brujas, prevista para finales de este año y coordinada por Anne van Oosterwijk, están demostrando la productividad y diversidad de tendencias que durante el siglo XVI se fraguaron en el campo pictórico flamenco. Por otro lado, debido a la necesidad de completar las trayectorias vitales de estos artistas y poner en orden su producción, recopilando la obra conocida y documentada, todas estas monografías sientan las bases de futuras investigaciones y se establecen como referente para todos aquellos historiadores del arte que trabajen el siglo XVI y principios del siglo XVII flamenco. En este mismo sentido también hay que citar la revisión de la obra de Jan Gossaert por parte de Maryan W. Ainsworth (2010), y de Pieter Coeck van Aelst por Elizabeth Cleland (2014), ambas exposiciones comandadas por el Metropolitan Museum de Nueva York, vienen a demostrar la necesidad que existe de abordar el siglo XVI flamenco desde todas las perspectivas, recuperando pintores que en su momento tuvieron una gran proyección y éxito. Es en este contexto en el que habría que incluir el intento de monografía de la exposición sobre Hendrick de Clerck dirigida por Katharina van Cauteren en Lovaina en 2016, de la que es fruto el catálogo publicado por Lannoo.

Es cierto que después de conocida la producción de un artista es necesaria su contextualización, las relaciones con los grupos de poder y sus mecenas, dando así una dimensión histórica y social a su trabajo que, en definitiva, es a lo que debe aspirar el historiador del arte. Sin embargo, sin la organización previa del trabajo del artista, diferenciando etapas, influencias, evolución estilística, copias de sus composiciones más populares, etc., es difícil poder acceder a ese segundo paso. Esto es lo que ocurre con el catálogo de la exposición de Hendrick de Clerck estructurado por Katharina van Cauteren. Es una pena que se haya desaprovechado la ocasión de presentar un catálogo razonado al uso, donde la producción pictórica de Hendrick de Clerck y los diseños preparatorios de sus composiciones se complementaran, dando una visión más amplia del proceso mental del artista para la creación de sus obras. De hecho, es de los pocos artistas de los que se conservan gran número de diseños, libros de bocetos, etc., como los

de la colección del Fürsten zu Walburg-Wolfegg, el departamento de artes gráficas del museo del Louvre, o en el Ermitage de San Petersburgo, por poner algunos ejemplos que permiten seguir el proceso creativo de este pintor en la órbita de los artistas trabajando para la corte de Bruselas a finales del siglo XVI y principios del siglo XVII. El trabajo de De Clerck para el archiduque Ernesto, y posteriormente para los archiducos Alberto e Isabel, lo presentan como un artista con una importante producción y habilidad de la que son muestra las pinturas y dibujos conservados.

Si olvidamos que estamos ante el catálogo de una exposición, la lectura del texto de Van Cauteren puede resultar amena debido a los giros literarios que incluye la autora, propios de ámbitos más retóricos, algo que a veces los historiadores del arte dejamos de lado en beneficio de la claridad del mensaje que queremos transmitir. Este juego literario del discurso, que agradece un lector ajeno a la materia, en cambio, es un escollo para el especialista, pues las ideas se pierden dentro de tan intrincada argumentación. Da la sensación que las obras de Hendrick de Clerck son un mero pretexto para ilustrar la narración más que una reflexión en sí mismas.

En este sentido, el libro busca dar una visión general del gobierno de los archiducos partiendo de un enfoque simbólico, donde la producción de Hendrick de Clerck parece que tiene sólo ese fin. Parece que no podrían haberse realizado sino es con la corte de los archiducos de fondo. Esto hace que el libro no se pueda sustentar como un catálogo, tanto de exposición como de la producción del artista, pues quedan sin trabajar y resolver muchas lagunas.

No hay duda de la cultura literaria de la autora, y es interesante la reflexión que hace sobre la presencia de obras del pintor dentro del castillo de Tervuren que tienen como protagonista a Diana (pp. 157-177). Un hecho que la autora justifica en relación con la visión de virtud y castidad que los archiducos habían impuesto en la Corte.

La premura con la que debió ser realizado el libro explica que las notas 171 a 178 de la página 330 no encuentren acomodo en el texto, dando sensación de que el libro no ha sido tan cuidado en su redacción como en su exuberancia ilustrativa. De hecho, sí que es de agradecer la riqueza visual del libro, en una época en la que parece que la tecnología ha sido más un problema para la difusión de las pinturas dentro de nuestros campos de conocimiento que una ventaja. La bibliografía general es relativamente escueta, por supuesto obviando la gran parte de la bibliografía hispánica de Díaz Padrón, Royo-Villanova, de esta última sólo cita un artículo, y Rojas-Marcos González (2014). Los trabajos de los dos primeros historiadores son bien conocidos y están recogidos tanto en el Rubenianum (Amberes) y la biblioteca del IRPA (Bruselas), como en la bibliografía sobre De Clerck resumida por Saporì en 1998 (SAUR, 19, p. 522) como en la de Eisele (2012)¹.

¹ K. Eisele, *Bibliographi ezurnie der ländischen und flämischen Malerei des siebzehnten Jahrhun derts mit um fangreichem Abbild ung snachweis*, I, Stuttgart, 2012, pp. 254 y 255.

Esta falta de referencias bibliográficas hispanas es aún más llamativa frente a las reproducciones de las *Alegoría de la Esperanza y el Amor* del monasterio de El Escorial (pp. 391 y 392), que Van Cauteren reproduce correctamente como obras de Hendrick de Clerck y que forman parte de la serie de las *Artes Liberales* y las *Tres Virtudes teologales* que Díaz Padrón dio a conocer como del pintor en 2008², vinculándolas con las que el conde de Mansfeld tenía en su palacio de La Fontaine en Luxemburgo en 1603 y fueron regaladas por éste a Felipe III³.

No vamos a entrar en aspectos de la implicación del taller de Hendrick de Clerck en algunas de las obras reproducidas en la monografía, pero que hubiera sido un tema muy interesante a revisar. Sí nos gustaría plantear ciertas reservas ante el busto de joven con la corona de laurel, aludiendo a Apolo (p. 309), que en el libro se identifica con "Cristo-Apolo" y se atribuye al pintor. Es un lienzo controvertido en su autoría y temática, pues ya fue atribuido en otras ocasiones a Otto van Veen⁴. El orbe y el cetro que sujeta en la mano del primer plano, y han servido para identificar la figura con Cristo, parecen un añadido posterior, al igual que el manto y clámide sobre el hombro, por lo que la temática original estaría más en relación con la imagen del dios solar que con la cristiana.

Para finalizar, un aspecto sobre el que se pasa por encima es el de la formación del artista. Se da por hecho que su aprendizaje fue con Maarten de Vos (pp. 59 y 65, notas 18 y 19), por su estrecha relación en algunas composiciones del pintor amberino y por la vibrante pincelada, común a ambos. Van Cauteren tampoco desestima una colaboración de ambos artistas (p. 239), incluso sugiriendo la intervención de De Clerck en obras de De Vos. En particular en relación con el dibujo del *Milagro de los panes y los peces* del museo Plantin-Moretus de Amberes, que en el texto la autora ve su cercanía con De Clerck (p. 239), pero que, en cambio, en el pie de ilustración lo atribuye a Maarten de Vos (p. 240). Personalmente, considero que el dibujo del Plantin-Moretus es de De Clerck, como ya había sugerido Laureyssens (p. 328, nota 11), al igual que los del castillo Fürsten zu Waldburg-Wolfegg y museo del Louvre, éste último firmado, que son prueba del trabajo del pintor previo a la pintura, conservada en el Kunsthistorisches Museum de Viena.

En ningún momento se habla de la primera producción de este artista en relación con su estancia en Italia, que explican Saponi (1993)⁵, al recoger varias obras del pintor en Roma, y Laureyssens (1997)⁶, en relación con los dibujos de la ciudad eterna y sus alrededores conservados en el castillo Fürsten zu Waldburg-Wolfegg. Una estancia que documenta Hoogewerff (1935) en relación con el pintor Frans van de Castele, pero que para Van Cauteren no es significativa, pues pintores con el nombre de Hendrick de Clerck son comunes en ese momento (p. 59).

² M. Díaz Padrón, "Hendrick de Clerck: una serie de las Artes Liberales identificada en el monasterio de El Escorial y algunas anotaciones a nuevas obras suyas en España", *BSAA arte*, LXXIV, (2008), pp. 128-135.

³ *Ídem*, p. 130.

⁴ Christie's New York, 6-X-2005, nº 21; Dorotheum, Viena, 21-III-2002, nº 141; Phillips, Londres, 10-VII-2001, nº 2.

⁵ G. Saponi, "Di Hendrick de Clerck e di alcune difficoltà nello studio dei nordici in Italia", *Bolletino d'Arte*, 78, (1993), pp. 77-90.

⁶ W. Laureyssens "Dessins de Hendrick de Clerck à Rome et ses environs", *Bolletino d'Arte. Atti del Convegno Internazionale, Fiamminghi à Roma 1508-1608*, supplement, nº 100, (1997), pp. 161-169.

Independientemente de las evidencias señaladas, la producción de De Clerck revela un cambio desde un estilo más contenido y lineal a otro más vibrante, donde la influencia de cánones más romanos puede ser la clave de su interpretación.

Esperemos que con el tiempo se aborde la producción y figura de este artista flamenco tan cercano a la sensibilidad de los Habsburgo desde un punto de vista más tradicional.

Ana Diéguez-Rodríguez⁷

Instituto Moll/ Universidad de Burgos

Abril 2017

⁷ ORCID 0000-0003-0510-8670

Exposición: *Velázquez-Murillo-Sevilla*, ed. G. Finaldi, M. Álvarez-Garcillán, J. García-Maíquez y J. Portús, *Hospital de los venerables de Sevilla*, Fundación Fondos de Cultura de Sevilla, (Focus) 8 de noviembre de 2016-28 de febrero de 2017 (ISBN: 978-84-89895-35-5)

La exposición *Velázquez-Murillo-Sevilla*, celebrada en el Hospital de los Venerables (08 de noviembre de 2016- 28 febrero de 2017), es una interesante muestra de dos momentos de dos grandes pintores distanciados en el tiempo, pero que tienen en Sevilla su lugar de nacimiento y formación.

De interés es precisar la bibliografía de los lienzos de la *Inmaculada* y de la *Santa Rufina*, hoy por fortuna en la Fundación Focus de Sevilla. Dos pinturas con disparidad de criterios a su autoría desde su exposición en las galerías Picard & Tajan de París en 1990, como anónimo del entorno velazqueño, y en Sotheby's de Londres en 1994, 2007 y 2009. Nada especifican a los estudios en estos espacios de tiempo con la autoría a Velázquez.

Alfonso Pérez Sánchez rechazó la atribución a Velázquez por la de Alonso Cano en artículo consagrado a nuevas aportaciones y rectificaciones del pintor del rey (Archivo de Arte Español, [1999], p. 388). Tesis que siguen Benito Navarrete, Salvador Salort Pons y Enrique Valdivieso (*Alonso Cano. La modernidad del siglo español*, [1 abril-26 mayo 2002]). Opinión que se rectifica poco después a favor de Velázquez por Benito Navarrete.

La atribución a Alonso Cano motivó su retirada en la primera subasta de Londres. Pienso que la catalogación a Alonso Cano se debió a la mayor atención al diseño en estípite de la Virgen: típico en las esculturas y pinturas de Alonso Cano, que a la textura plástica y el color, más sólido y prieto en la producción juvenil de Velázquez. Expuse la autoría a Velázquez con los razonamientos anotados en 2002 (Congreso del Consejo Superior de Investigaciones Científicas: "Velázquez extramuros. La Inmaculada Concepción, Santa Rufina y Las Meninas de Kingston Lacy"). Tesis propuesta con anterioridad en entrevista de *Le Figaro* (15-01-1999) y *El Mundo* del mismo año (07-02-1999). Antes advertí esto a la dirección del Museo del Prado. La galería londinense tuvo la cortesía de exponer la *Inmaculada* en Madrid y en Sevilla antes de la publicación del catálogo y la exposición en Londres.

En la exposición del Hospital de los Venerables (2016-2017) también se omite la ponencia del Congreso del Consejo Superior de Investigaciones Científicas

anteriormente citado, donde se exponen, por primera vez, los motivos técnicos y estilísticos de su autoría a Velázquez.

Respecto al lienzo de *Santa Rufina* se olvida la primera propuesta a Velázquez, razonada incluso, antes a la publicación del congreso del Consejo de Investigaciones Científicas del 2002.

La primera noticia está en la subasta de la casa Christie's de Nueva York (29 de enero de 1999 [nº 206]), exhibiéndose antes en las sedes de Madrid, Barcelona y Sevilla, por razones de cortesía fáciles de entender (1998). Antes incluso de la publicación del catálogo. El 3 de diciembre de 1998, la Junta de Calificación, Valoración y Exportación de Bienes del Patrimonio Español se reunió en sesión urgente para determinar la adquisición. Las opiniones contrarias a Velázquez prevalecían resumidas en palabras de Antonio López: "no veo en Santa Rufina ni una sola pincelada de Velázquez", (ABC 1998).

La reserva del Ministerio se apoyó en la crítica negativa a Velázquez y a favor de Martínez del Mazo por prestigiosos especialistas extranjeros, como Enriqueta Harris y Jonathan Brown (*La Razón*, 30-01-1999). Este estado de incertidumbre propició a la ministra de cultura de entonces, Esperanza Aguirre, un informe a tres estudiosos de España y Estados Unidos. El informe de quien esto comenta se entregó a la junta el 16 de diciembre de 1998. Allí fueron expuestos los fundamentos precisos a la autoría de Velázquez y alusión a la fuente más antigua en la colección de don Luis de Haro y Guzmán, y precisiones técnicas y estilísticas que la distancian de la antigua a Murillo: "las pinceladas sutiles del cabello y la etérea envoltura de la atmosfera da pie para fecharla hacia 1640-1645. Encuentro analogías técnicas con la *Cabeza de niña* de la Hispanic Society de Nueva York. La mirada fija en el espectador, que se siente observado... retiene afinidades cromáticas que me inclinan a aproximarla cronológicamente con la *Dama del Abanico* de la Wallace y la *Dama* de la colección Chatsworth". Opinión propuesta antes del catálogo de la casa Christie's y declaraciones en *Le Figaro* (5-02-1999; 15-01-1999) y *El Mundo* (7-02-1999). En fechas más recientes, Jonathan Brown rectifica la primera atribución a Martínez del Mazo.

También es oportuno fijar algunas otras precisiones a los textos de la exposición del aniversario de la Fundación Focus en el Hospital de los Venerables de Sevilla. Al tratar los contactos de Murillo con las Américas hacia las fechas de 1650, se recuerda el párrafo del envío de un lote de pinturas del maestro sevillano a las Indias que relató Palomino y transcribe Finaldi: "hizo una partida de pinturas para cargazón de Indias, y habiendo por este medio adquirido un pedazo de caudal pasó a Madrid, donde con la protección de Velázquez, su paisano, pintor de cámara entonces, vio repetidas veces las pinturas de Palacio y del Escorial y otros sitios reales... Y copió muchos Tiziano, Rubens y Van Dyck. En quien mejoró mucho a la casta del colorido". Interesante contacto que también destaca Portús con abundantes notas bibliográficas del contacto con América de Duncan T. Kinkead, con mucho tomado de la monografía de don Diego Angulo (*Murillo. Su vida, su arte, su obra*, Madrid, 1981).

El caso es que este lote que se da por perdido en la inmensidad del Atlántico, está localizado y publicado en la revista Goya (nº 306, [2005], pp. 145-154) por quien esto comenta, con título: "Una serie de Santas de Murillo en las Islas Canarias". Conocí esta serie de pinturas en noticias manuscritas del siglo XIX en el Monasterio de San Juan Grande en Maspalomas (Las Palmas de Gran Canaria). Aquella visita en los años sesenta no tuvo el fruto deseado al ver el monasterio demolido. Hace más de cincuenta años. En este espacio de tiempo fue posible localizar las pinturas en el palacio de los condes de la Vega Grande, patronos y propietarios del monasterio, ignorando hasta entonces la autoría de las pinturas. Estas se pensaba perdidas en un naufragio de la aventura americana.

Son conocidas las diferencias de las Islas con la casa de Contratación, y no es difícil imaginar que el lote de las pinturas quedara a mitad del camino de su destino en el Nuevo Mundo, y la parada en las Islas para tomar la ruta de los alisios del otro lado del Atlántico. Todo esto coincide con momentos desdichados con la peste en Sevilla en aquellos años.

En fin, este lote de pinturas olvidado existe. La serie evoca típicas series de Zurbarán. Santa Teresa de Jesús sostiene una pluma en la mano derecha con escrito y las iniciales del pintor: B.M.F (Bartolomé Murillo lo hizo) y la fecha de 1650 (*Anno Deo*): "no es difícil de entender que aquellas pinturas las comprara la familia más linajuda de la isla. A la autoría y la firma unimos el estilo en armonía con el arte del pintor en aquellos momentos. La proximidad a Zurbarán se reconoce confrontando al San Alejandro de Canarias, con San Gregorio del Museo de Sevilla y San Rodrigo de Murillo de la galería de Dresde". En fin, llegan a nosotros el número de ocho santos y santas de Murillo de un largo viaje interrumpido por los avatares de la vida.

Puede ser de interés pensar en la influencia del *San Pedro* de Rubens, que di a conocer en la exposición de Rubens en el Retiro en Madrid (1977-1978), en el *San Pedro penitente* de los Venerables. Parece más próximo al flamenco que a la influencia de Ribera propuesta. Dicho San Pedro procede del viejo coleccionismo sevillano sin la divulgación que merece.

Matías Díaz Padrón¹

Academié Royale d'Archéologie et d'histoire de l'Art de Belgique

Marzo 2017

¹ ORCID 0000-0002-5137-7583

Crónica IX Congreso de historiadores españoles, belgas y neerlandeses. Instituciones de los antiguos Países Bajos (s. XVI-XVIII). Homenaje al profesor Hugo de Schepper

Los días de 26 y 27 de mayo de 2016 se celebró en la Radboud Universiteit de Nimega el *IX Congreso de historiadores españoles, belgas y neerlandeses. Instituciones de los antiguos Países Bajos (s. XVI-XVIII). Homenaje al profesor Hugo de Schepper*, dirigido por los profesores José Eloy Hortal Muñoz (Universidad Rey Juan Carlos de Madrid) y Dries Raeymaekers (Radboud Universiteit). Al evento acudieron asistentes y profesores provenientes de los Países Bajos, Bélgica y España.

Con él se dio continuidad a la tradición de reuniones centradas en el estudio de la historia institucional de los antiguos Países Bajos, cuya primera edición se celebró en 1984. Uno de los organizadores en aquel entonces fue el profesor Hugo de Schepper, homenajeado en la actual edición, cuya tesis doctoral sobre los Consejos Colaterales en el período 1579-1609 ha influido sobre toda una generación de investigadores. La revisión y actualización de la tesis del profesor de Schepper será próximamente publicada por la Koninklijke Vlaamse Academie van België.

El congreso presentó una amplia perspectiva sobre nuevos enfoques de investigación sobre las instituciones cortesanas, políticas, religiosas, militares y legales. Frente a un planteamiento más tradicional, centrado en la centralización del poder, estas nuevas aproximaciones metodológicas, muchas de ellas interdisciplinares, llamaron la atención sobre aspectos como la función mediadora de las instituciones cuyo funcionamiento revela las negociaciones entre gobernadores y súbditos.

La primera sesión "Instituciones políticas", fue inaugurada por la profesora Alicia Esteban Estríngana (Universidad Alcalá de Henares) con la ponencia "El príncipe y su sucesión: la alternativa de separar o conservar los Países Bajos en el reinado de Felipe II". En ella valoró en qué medida se consideró el proyecto de Carlos V de separar el patrimonio territorial borgoñón de la herencia española durante el reinado de Felipe II, y la manera en la que la Corte Imperial, la Corte de Francia y el Papado intentaron ejercer su influencia en el proceso de decisión.

A continuación, Nicolás Simon (Université Saint-Louis de Bruselas) en su ponencia "Legislation and decision-making process in the Spanish Low Countries (1580-1610)", analizó los diferentes pasos en el proceso legislativo, y propuso considerar la legislación como un instrumento de comunicación entre soberanos y

súbditos en vez de únicamente como una creación del monarca español y sus consejeros. La sesión terminó con Bram de Ridder (Universidad de Lovaina), quien presentó en su contribución "Passports as an institutionalised form of Habsburg-Dutch border control during the Eighty Years War" un primer análisis sobre la infraestructura legal que creó los pasaportes en tiempos de la rebelión, centrándose en la manera en que gobiernos, magistrados de las ciudades, y consejos legales intentaron influir en la gestión del refinamiento del control de fronteras.

El primer ponente de la siguiente sesión "Instituciones cortesanas" fue el profesor José Eloy Hortal Muñoz (URJC), quien explicó en su conferencia "History and evolution of one Court of the Spanish Monarchy: the creation of the Maison Royale de Bruxelles" la creación de la *Maison Royale de Bruxelles*, la única Casa Real creada en Europa durante el siglo XVII. Como su composición no variaría en esencia de un gobernador a otro, puede decirse que pertenecía más al territorio que a la persona, lo que hizo elevar la posición de la Corte de Bruselas en la jerarquía de las cortes europeas.

La investigadora Juan de la Cierva de la Universidad Pablo de Olavide, Cristina Bravo Lozano, analizó en su contribución "Decoro, ejemplaridad y persuasión: la identidad confesional de la real capilla española en La Haya (1648-1702)" el funcionamiento de la capilla del embajador español en La Haya, tomando como modelo la Real Capilla del Alcázar de Madrid, dentro del contexto de la estrategia confesional española en el Norte (Londres, La Haya, Hamburgo). Para finalizar esta sesión, Steven Thiry, de la Universidad de Amberes, enfocó su intervención "Gideon's Tribulation. The order of the golden Fleece between Symbolic Dissent and Institutional Reinvention (1559-1581)" en las consecuencias de la Rebelión holandesa sobre las actividades de la institución de la Orden del Toisón de Oro, las consecuencias de la inicial confusión creada para la consagración simbólica de la autoridad real, y la posterior revisión de su funcionamiento y valor ideológico.

La última sesión del día, "Instituciones religiosas", comenzó con la intervención del profesor José Martínez Millán (Universidad Autónoma de Madrid), quien trató en su ponencia "La influencia de Isabel Clara Eugenia en la creación de la congregación Propaganda Fidei y la expansión pacífica del cristianismo en Holanda" el papel de los Archiducos Alberto e Isabel en la construcción de la Congregación Propaganda Fide, lo que significaba que practicaban una política con Roma contraria a la seguida por Felipe II.

Tras esta intervención tuvieron lugar dos ponencias coordinadas bajo el título "Entre Rome, Bruxelles et l'Espagne", de los profesores Julien Régibeau y Pierre-François Pirllet de la Universidad de Lieja. Las contribuciones, respectivamente "Une légation au service de la Monarchie de Philippe II", y "Le confesseur du gouverneur general, quelles loyautés?", abordaban como la Corte de los Países Bajos de la primera mitad del siglo XVII estaba dirigida por un gobernador general siguiendo el modelo de la corte madrileña, entre cuyos miembros destacaba el confesor, quien tenía una doble lealtad, pues también debía servir a Roma. Lo

mismo sucedería con los miembros de la legación de los Países Bajos en Roma, quienes tuvieron que maniobrar entre distintas lealtades.

El segundo día comenzó con la sesión "Instituciones Políticas II", que fue inaugurada por el profesor Manuel Herrero Sánchez (Universidad Pablo de Olavide) con una intervención titulada "El entramado diplomático hispánico en las Provincias Unidas durante la embajada de Francisco Manuel de Lira (1671-1679)". Herrero Sánchez señaló en su análisis de la red de consulados, agentes y particulares al servicio de la misión diplomática en la Haya, cómo el eje Bruselas-La Haya se convirtió durante la segunda mitad del siglo XVII en el centro de la toma de decisiones de la política de la Monarquía para el Norte de Europa.

En la ponencia "Institutions royales et autorités locales: les gouverneurs des villes et la construction de lieux de pouvoir impérial aux Pays-Bas espagnols du s.XVIe" del profesor Yves Junot (Université de Valenciennes), quien habló también en nombre del profesor José Javier Ruiz Ibáñez (Universidad de Murcia), se trató el papel de los gobernadores, los tenientes de plazas y los castellanos como gestores de la dominación real y mediadores con los poderes locales. Por su parte, el profesor Bernardo García García, de la Universidad Complutense de Madrid, analizó para su ponencia "El patronazgo real y la gestión de la gracia a flamencos y borgoñones en tiempos de Felipe III (1598-1621)" la manera en que la gracia regia se ejerció en el contexto de la supresión del Consejo Supremo de Flandes y Borgoña y las necesidades políticas de los Archiduques. Lourdes Amigo Vázquez, de la Universidad de Murcia, concluyó la sesión con la intervención "Instituciones y gobierno extraordinario: Flandes en tiempos de la Grand Condé (1651-1659)", quien reflexionó sobre el impacto que tuvo la presencia de Luis II de Borbón-Condé y sus partidarios en la política del Flandes de la época.

En la sesión "Legal Institutions" el profesor emérito Gustaaf Janssens (KU Leuven) centró la ponencia "Los privilegios: justificación para la oposición leal y para los rebeldes en sus acciones contra la política de Felipe II en Flandes (1559-1581)" en la "Joyeuse Entrée" de Brabante como un instrumento de oposición a la política de Felipe II y de sus gobernadores en Flandes entre los años de 1564 y 1581.

Mientras, el profesor René Vermeir (Universiteit Gent), en su intervención "E pluribus unum? The provincial estates and their role in the seventeenth-century Habsburg Netherlands", profundizó en el papel de los poderes de nivel intermedio, como los Estados Provinciales, sin los cuales el gobierno central de Bruselas no podía funcionar. Finalmente, la profesora An Verscuren (KU Leuven), argumentó en su ponencia "Superior court or just the Sovereign's court? The great council of Malines and the Privy Council in the Austrian Netherlands" que el Consejo Privado intentó controlar el Gran Consejo de Malinas, aunque su influencia en los asuntos de justicia era limitada.

La última sesión del congreso "Instituciones militares", consistió en dos ponencias. La primera, "The successful career of Galvano Anguissola in the Netherlands at the court and in the army of Alessandro Farnese", del profesor emérito Giuseppe Bertini (Università di Parma), dedicó atención a la carrera de

Galvano Anguissola, uno de los muchos militares italianos en la Guerra de Flandes, cuyo papel ha sido poco estudiado hasta la actualidad. Finalmente, el profesor Erik Swart (Universiteit Utrecht), revisó con su intervención “«Volghende het out herkomen van den huise Bourgoignen». Continuity and discontinuity in military institutions between the Habsburg Netherlands and the rebellious provinces, ca. 1550-ca. 1600” la idea de que la reforma militar introducida por Mauricio de Nassau implicó una auténtica ruptura con las prácticas de las instituciones militares de los Habsburgo.

El congreso concluyó con un momento de gran interés, cuando el profesor Hugo de Schepper explicó el plan de publicación de su obra “De regeringraden naast Landsheren en Landvoogden in de Habsburgse Nederlanden” basado en su tesis doctoral, que ha sido y sigue siendo una obra de referencia para los historiadores de la Revuelta de los Países Bajos.

Durante dos intensos días de trabajo, este congreso ha contribuido a presentar las investigaciones más recientes sobre este tema, a la vez que a poner de manifiesto los nuevos enfoques metodológicos para el estudio de las instituciones de los antiguos Países Bajos en la Edad Moderna, cuyos resultados saldrán próximamente a la luz con la publicación de sus contribuciones.

Pierre-François Pirlet y Gijs Versteegen¹

Université de Liege/ Universidad Rey Juan Carlos

Abril 2017

¹ [orcid.org/ 0000-0002-3157-2664](https://orcid.org/0000-0002-3157-2664)

In Memoriam

Fernando Collar de Cáceres (1950-2017)

A mediados de marzo nos dejó Fernando Collar de Cáceres, quien desarrollaba su labor docente como profesor del departamento de Historia y Teoría del Arte en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid. Sus estudios, principalmente centrados en el Renacimiento Español comenzaron con su tesis doctoral consagrada a la *Pintura en la antigua diócesis de Segovia (1500-1631)* que se publicó en 1989. Su vinculación con Segovia se mantuvo a lo largo de toda su carrera siendo miembro de la Academia de San Quirce o con numerosos artículos que vieron la luz en la revista *Estudios Segovianos*. Aparte de sus trabajos sobre la catedral y diversas iglesias y monasterios de esta provincia, destacan sus aportaciones sobre la sala de los reyes en el alcázar de la ciudad, con las intervenciones de Esteban de Garibay y el pintor Hernando de Ávila y la entrada en la misma de la reina Ana de Austria en 1570.

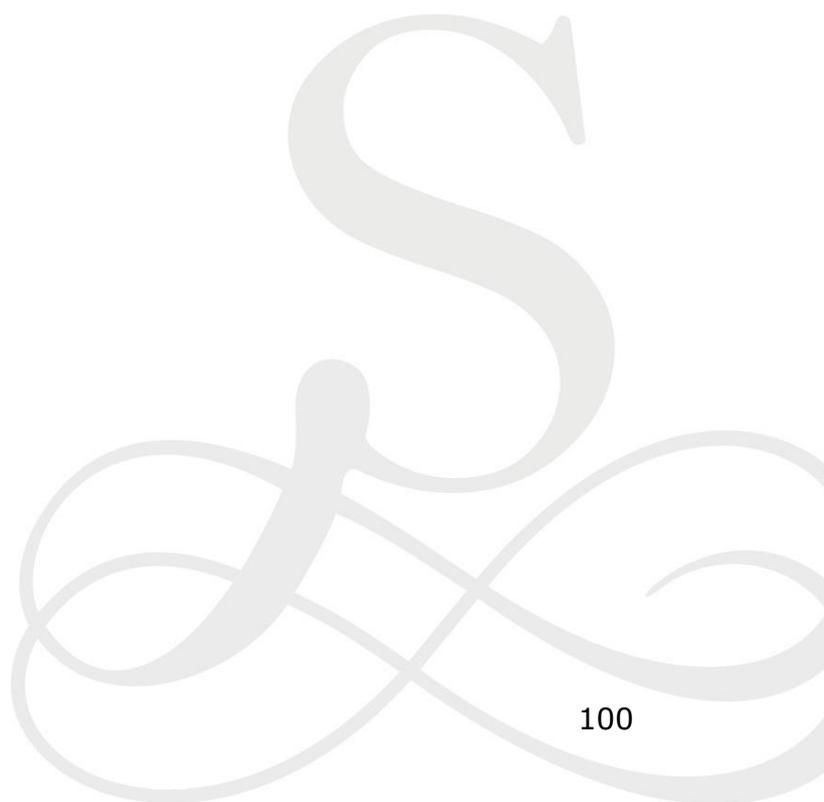
Sin embargo, su investigación no se limitó a Segovia ni sólo al Renacimiento, dando a conocer numerosos conjuntos pictóricos y de retablos en otras provincias de suma importancia durante la Edad Moderna como Toledo o Valladolid. También contribuyó a aclarar la biografía y actividad de pintores como Diego de Urbina, Rabuyate o Gregorio Martínez. Sus numerosas publicaciones sobre retablística y escultura castellana, arte efímero, tratados de arte o iconografía contrarreformista nos hablan de su intensa labor de estudio e investigación que se extiende también hasta el siglo XVII en lo cronológico (<https://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=75230>).

Su entusiasmo por la investigación lo transmitía a sus alumnos en sus clases complementadas con visitas a lugares claves como el monasterio de El Escorial o el conjunto urbanístico de Lerma para la mejor comprensión de estas materias. Su calidad humana no iba a la zaga de su profesionalidad científica, estando siempre disponible para ayudar o colaborar con gran generosidad, compartiendo sus conocimientos con alumnos, colegas y sus antiguos profesores que han visto la ruptura de la lógica del tiempo en su temprana partida, cuando con tanta grandeza había tomado la antorcha de los valores más profundos de la investigación de la Historia del Arte, sin dejarse llevar por las modas que alejan a la disciplina de su esencia.

Es esta generosidad de la que hacía gala de forma natural, sin esfuerzo, la que explica que Fernando se entusiasmara con la creación de nuestra revista de historia y arte cuando le comentamos nuestra intención. Nos alentó a su puesta en marcha y aceptó ser parte activa de la misma al formar parte de su Consejo de Edición. Aún en su enfermedad tuvo tiempo para sugerir profesionales amigos que podrían ayudar en la edición del complicado primer número. Siempre nos ha

admirado la templanza y entereza con la que hablaba de su enfermedad, con la esperanza de poder retomar pronto sus investigaciones y proyectos. Sin embargo, una mañana de febrero nos llamó explicando que se veía incapaz de poder aportar más, que su cuerpo no respondía como hubiera querido, aunque a través de sus palabras se veía que su mente tenía la misma lucidez de siempre. Su talla moral y personal estaba en todo lo que hacía. Pensando en la revista, nos comunica que no podría seguir en el Consejo de Edición como le habría gustado. Por eso *Philostrato. Revista de historia y arte* quiere rendir con estas líneas un sincero y emocionado homenaje a un excelente historiador del arte y extraordinaria persona de gran calado humano. Sus aportaciones dentro de nuestra disciplina seguirán dando muchos frutos, y su memoria permanecerá en todos aquellos que hemos tenido la suerte de poder tratarlo. Por todo ello, su prematura pérdida deja un gran vacío difícil de ocupar.

Almudena Pérez de Tudela y Matías Díaz Padrón



PHILOSTRATO

Revista de Historia y Arte