



PHILOSTRATO

Revista de Historia y Arte



Instituto Moll

Centro de Investigación de Pintura Flamenca

nº 5 - Año 2019

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 trabajo.

ISSN: 2530-9420

DOI: 10.25293/philostrato

Ilustración de la cubierta:

Jan Ykens, *Alejandro y Hefestión consolando a la familia de Dario*, colección Epiarte

Índice

Artículos:

- Jan van Hoecke (1611-1651), el pintor de Sibilas: éxito, inspiración y dispersión de una iconografía muy personal 5
Por Jahel Sanzsalazar
- Imagen, linaje y discurso en la fachada de San Esteban de Salamanca 33
Por Juan Pablo Rojas Bustamante
- Reconstructing la Pieza del Despacho de Verano, the room of the Las Meninas: Problems and Possibilities 56
Por Thierry Greub

Varia:

- Dos nuevos cuadros de Alonso Vázquez y la influencia de Maerten de Vos en su obra 79
Por Elena Escuredo Barrado
- Venecia en Flandes, a propósito del lienzo de Jan Ykens de Alejandro y Hefestión con la familia de Dario 94
Por Matías Díaz Padrón

Reseñas:

- Macarena Moralejo Ortega: Caterina Viridis Limentari y M^a Vittoria Spissu, *La Via dei retabli: le frontiere europeo degli altari dipinti nella Sardegna del Quattrocento e Cinquecento*, (Sassari: ed. Carlo Delfino, 2018) 105
- Antoni José i Pitarch: Joan Molina Figueras (ed.), *Bartolomé Bermejo*, Cat. Exp., (Madrid: Museo del Prado- Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2018) 109
- Ana Martínez-Acítores González: *El Diablo, tal vez. El mundo de los Bruegel*, Exp. Museo Nacional de Escultura, Valladolid (2018-2019) 113
- Ana Diéguez-Rodríguez: Antonio Ernesto Denunzio (ed.), *Rubens, Van Dyck, Ribera. La collezione di un principe*, Cat. Exp. (Napoli: Gallerie d'Italia. Palazzo Zevallos Stigliano, 2018) 116
- Tamara Alba González-Fanjul: Andrés Gutierrez Usillos (coms.), *La hija del Virrey. El mundo femenino novohispano en el siglo XVII*, Cat. Exp., (Madrid: Museo de América, 2018) 119
- Javier Revilla Canora: José Eloy Hortal Muñoz, Pierre-François Pirlet y África Espíldora García (ed.), *El ceremonial en la Corte de Bruselas del siglo XVII. Los manuscritos de Francisco Alonso Lozano*, (Bruxelles: Palais des Académies, 2018) 123
- Lucía Luque Segovia: Crónica del congreso: *Magnificence in the 17th Century. Performing Splendour in Catholic and Protestant Context*, (Madrid: Universidad Rey Juan Carlos; Instituto Moll; Leyden Universiteit, 7-9 de marzo de 2019) 127

Jan van den Hoecke (1611–1651), el pintor de Sibilas: éxito, inspiración y dispersión de una iconografía muy personal

Jan van den Hoecke (1611–1651), the painter of Sibyls: the success, inspiration and dispersal of a very personal iconography

Jahel Sanzsalazar¹

Resumen: La autoría del pintor flamenco Jan van den Hoecke se reivindica en varias series de Sibilas, de variable número y calidad, atribuidas a otros pintores de la estela de Peter Paul Rubens en colecciones españolas y extranjeras, así como en el comercio del arte. Tanto las atribuciones como la identificación de los asuntos son objeto de una gran confusión que persiste y se esclarece en este artículo, en base a lo avanzado por Hans Vlieghe en 1990. Se sigue la pista de los diversos ejemplares hoy dispersos en la medida de lo posible, prestando especial atención a los lienzos del museo de Tessé de Le Mans, por ser el único ejemplo existente de una serie que se conserva unida. Jan van den Hoecke fue el creador de una iconografía original que se distancia de los precedentes formales. La comparación entre los diferentes ejemplares permite descifrar los textos en latín que acompañan cada representación, precisando sus fuentes literarias. A juzgar por la elevada cantidad de versiones localizadas, es tema que le proporcionó éxito y demanda que satisfizo con esfuerzo cambiante.

Palabras clave: Sibila, Jan van den Hoecke, Rubens, Jan Boeckhorst, Abraham Janssens, Filippo Barbieri, Musée Tessé

Abstract: Several series of Sibyls, of variable number and quality, that have been previously attributed to different painters within Peter Paul Rubens' circle, in foreign and Spanish collections, as well as in the art market, are here claimed to be by the hand of the Flemish master Jan van den Hoecke. The persistent confusion both in terms of attribution and identification of the subject matter is clarified in this paper, following on from Hans Vlieghe's 1990 evidence. Tracing the now dispersed series

¹ ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8564-9703>

as far as possible, the present article pays special attention to the eleven canvasses at Tessé Museum, Le Mans, as they appear part of a unique ensemble that still remains undispersed. For these series Jan van den Hoecke created an original iconography, with no formal precedents. Comparison of the different versions allows for a deciphering of the Latin texts accompanying each depiction, and for an identification of their literal sources. Judging by the numerous versions, the series of Sibyls must have rewarded the artist with great success, a demand that he satisfied with a changeable effort

Key Words: Sibyl, Jan van den Hoecke, Rubens, Jan Boeckhorst, Abraham Janssens, Filippo Barbieri, Musée Tessé

El tema de las *Sibilas* es uno de los más recurrentes en el coleccionismo de Amberes del siglo XVII². Descritas en la mitología griega y romana, estas sacerdotisas poseedoras del don de la profecía se integraron en la tradición cristiana como pitonisas vaticinadoras de la venida del Mesías y las encontramos a menudo decorando las casas de nobles, burgueses, intelectuales, artistas, marchantes y religiosos de la época; que las poseían en series de número variable, en ocasiones asociadas con los doce emperadores romanos³. En la mayor parte de los casos se incluyen en los inventarios sin citar autor. Por ejemplo, el impresor Balthazar Moretus (1574–1641) tenía una serie de doce⁴; también las había en las colecciones de los pintores Victor Wolfvoet (1612–1652)⁵ y Jeremias Wildens (1621–1653)⁶, del escultor Jacques Franchois (1646)⁷, en los inventarios de los marchantes Jan Liebrechts (1643) y Guillaume van Aelst (1645)⁸, de militares como Francisco van den Brande (1653) o Herman van Omel (1655)⁹, y nobles como Guilham de Calvart, señor de Zeveren (1643), o Emerentiana Gallo de Salamanca (1654), hermana de Antonio, señor de Noirmont¹⁰.

² Véase E. Duverger, *Antwerpse kunstinventarissen uit de Zeventiende eeuw*, XIV, (Brussel: Koninklijke Vlaamse Academie van België voor Wetenschappen en Kunsten, 2009), (Sibille).

³ Así las encontramos, por ejemplo, en la colección de Suzanna Willemsens (1657). Duverger, *Antwerpse Kunstinventarissen*, VII, pp. 353, 394.

⁴ Inventariadas al morir su viuda, Anna Goos, en 1691. Duverger, *Antwerpse Kunstinventarissen*, XII, p. 137.

⁵ Poseía una gran colección, con más de 600 pinturas registradas en su inventario *post mortem* (1652) y, entre ellas, una serie de "doce sibilas en tabla". Duverger, *Antwerpse Kunstinventarissen*, VI, p. 352, nº 308.

⁶ Hijo del pintor Jan Wildens, fallecido en 1653, poseía varias series de sibilas: una de doce de mano de Jan Boeckhorst ("nº 206-217. De Twaelf Sibillen van Joannes Binckhorst") y otra de cuatro sin citar autor ("nº. 454-457. Vier schilderijen de Vier Sebillen"). Duverger, *Antwerpse Kunstinventarisse*, VI, pp. 484, 490.

⁷ Según su inventario redactado en 1646. Duverger, *Antwerpse Kunstinventarissen*, V, p. 298.

⁸ Duverger, *Antwerpse Kunstinventarissen*, V, p. 108, 213.

⁹ Duverger, *Antwerpse Kunstinventarissen*, VI, p. 421; VII, p. 144.

¹⁰ Duverger, *Antwerpse Kunstinventarissen*, V, p. 110; VII, p. 40.



Fig. 1. Jan van den Hoecke. *Sibila Líbica*. Córdoba, colección particular. Foto del propietario©

Hoy en día la mayor parte de ellas están dispersas. Es quizá la razón por la que a menudo se confunden tanto su autoría como sus asuntos. Ya advertimos de la frecuente confusión que sufren las Sibilas de Jan van den Hoecke (Amberes, 1611–1651), atribuidas por error a otros pintores de la escuela de Rubens como Abraham Janssens (Amberes, 1567–1632), Jan Boeckhorst (Munster, 1604–Amberes, 1668), Gaspar de Crayer (Amberes, 1584–Gante, 1669), Theodoor van Thulden (Den Bosch, 1606–1669), Cornelis de Vos (Hulst, 1584–Amberes, 1651), Justus van Egmont (Leiden, 1602–Amberes, 1674) e incluso Peter Paul Rubens (Siegen, 1577–Amberes, 1640). A pesar del acertado artículo de 1990 del profesor Hans Vlieghe, quien restituye a Jan Van den Hoecke un buen número de sibilas que habían sido atribuidas por error a Jan Boeckhorst, y de la publicación en 2012 de la monografía de Boeckhorst, donde se rechazan como suyas¹¹; la confusión

¹¹ H. Lahrkamp y G. Langemeyer, "Der "Lange Jan". Leben und Werk des Malers Johann Boeckhorst 1604-1668", *Westfalen*, 60, (1982), nº 1, pp. 1-199; H. Vlieghe, "Nicht Jan Boeckhorst, sonder Jan van den Hoecke", *Westfalen*, 68, (1990), pp. 166-218; M. Galen, *Johan Boeckhorst. Gemälde und Zeichnungen*, Hamburg, 2012, pp. 361-363, cat. A4 (pinturas rechazadas); J. Sanzsalazar, "Jan van de Hoecke: quelques précisions et nouvelles propositions pour le catalogue de son oeuvre", *Revue Belge d'archéologie et d'histoire de l'art/Belgisch tijdschrift voor oudheidkunde en kunstgeschiedenis*, 82, (2013), pp. 45-78. De Jan Boeckhorst se inventaría una serie de doce sibilas en la colección de Jeremias Wildens, véase nota 5.



Fig. 1a. Jan van den Hoecke y taller. *Sibila Libica*. Le Mans, Musée de Tessé©

no cesa, quizá por no tener el suficiente eco la bibliografía científica pertinente. También se confunden los asuntos, por desconocimiento de la iconografía de un tema, no obstante, arraigado tanto en la literatura clásica y medieval como en las Bellas Artes.

Recientemente llamó nuestra atención otro ejemplo, de notable calidad, procedente de una colección alemana, que ha sido adquirido por un coleccionista español¹² (Fig. 1). Se tenía por una "Alegoría de la Fortuna", sin duda a causa de las monedas de oro que caen de los cálices y del rico incensario de plata repujada que sostiene entre las manos. No obstante, debió pasar inadvertida la inscripción "LIBYCA" que se lee en letras capitales y en negro en el margen superior izquierdo y que daba la pista para la correcta identificación del tema, pues se trata de la *Sibila Líbica*, cuya representación, al integrarse en la tradición cristiana, se asocia con objetos litúrgicos. Los cálices y el incensario de orfebrería han de interpretarse como una alusión al nacimiento de Cristo que la sibila vaticina, pues conti-

¹² (Lienzo, 105,5 x 78 cm). Córdoba, colección privada (como Abraham Janssens, *Alegoría de la Fortuna*).



Fig. 2. Jan van den Hoecke. *Las vírgenes necias*. Vaduz, Fürstlich Liechtenstein Kunstsammlungen©

enen el oro, el incienso y la mirra con el que obsequiaron los reyes magos a Jesús recién nacido. De otra parte, en la filacteria que ondea sobre el hombro izquierdo de la profetisa se incluye un texto asociado a esta sibila en los textos: *Videbunt regem viventium* [Verán al rey de los vivientes]¹³, fragmento que proviene de un sermón contra los judíos del teólogo zaragozano e hijo de converso, Pedro de la Cavallería (1450), también presente en las muy divulgadas *Discordantiae nonnullae inter sanctum Hieronymum et Augustinum* de Filippo Barbieri (1481), donde se describe a la *Sibila Líbica* tal como la representa el pintor, con flores en la cabeza, anunciando el día en que se alumbrarán las tinieblas y cesará la sinagoga por la venida de Cristo concebido en el vientre de la Virgen¹⁴. Otro de los textos más antiguos en los que se inspiraron los artistas fue el *Prophetie XII sibillarum de incarnatione Christi*, manuscrito que conserva la universidad de Lieja, donde se describe con detalle la serie que poseyó el cardenal

¹³ Debemos al Dr. Guillermo Fatás las traducciones al castellano de los textos inscritos en las pinturas. Nuestro sincero agradecimiento por su amable ayuda y por sus valiosas observaciones.

¹⁴ "Sibila libica, ornata sarta viridi et florum in capite, vestita palio honesto et non multum iuvenism si ait: Ecce veniet dies et illuminabit dominus condensa tenebrarum et solvet nexus synagoge, et desinent labia hominum et videbunt regem viventium; tenebit illum in gremio virgo domina gentium et regnabit in misericordia et uterus matris ius srit statura cunctorum". Pedro de la Cavallería, *Tractatus Zelus Christi contra Iudaeos, Sarracenos, & infideles. Ab illust...*, (Venetiis: Apud Baretium de Baretijs, 1592), p. 44.

Giordano Orsini, proporcionando también inspiración para su representación en las bellas artes, en cuanto a la vestimenta, peinado, edad y atributos que debían portar¹⁵.

De nuevo se confundió la autoría con Abraham Janssens, quizá porque éste fue el autor de varias alegorías de los *Cinco sentidos* encarnados en la figura de una mujer con análoga disposición¹⁶. Se asemejan también a la serie de los *Continentes* de Jan Boeckhorst¹⁷, con quien también se confunden, al tener éste como precedente las *Sibilas* de Jan van den Hoecke¹⁸. De Boeckhorst se conocen también dos sibilas, de estilo no obstante diferente a los que estudiamos aquí¹⁹. Esta *Sibila Líbica* es, por composición, modelos y estilo, típica de Jan van den Hoecke²⁰. Su rostro es muy afín al de varias jóvenes en las *Vírgenes necias* de Jan van den Hoecke en la colección Liechtenstein de Vaduz²¹ (Fig. 2), especialmente comparable a la que bebe una copa de vino, con idéntico diseño de los ojos y de la nariz, la boca con las comisuras de los labios levantadas esbozando la misma sonrisa y las mejillas sonrosadas de manera característica, una fisionomía que se repite en la que toca la pandereta, igualmente adornada la cabeza con una corona de flores. Al comparar ambas obras con cuidado es posible observar las múltiples correspondencias en la ejecución, percibir cómo coinciden los finos cabellos alrededor de la frente, la morfología de las manos de dedos gruesos y anchas muñecas, los brillos centelleantes de las telas, la forma triangular de los pliegues, y la atenta factura de las flores y de los objetos de orfebrería.

La existencia de un cierto número de repeticiones confirma la producción por parte del artista de varias series, lo que prueba su éxito. Como hemos apuntado, son numerosas las citas de Sibilas que figuran en los inventarios del coleccionismo de Amberes del siglo XVII sin mencionar autor. A nombre de Jan van den Hoecke se registran en la colección del pintor Erasmus Quellinus unas "Sittende Vrouwken van Van Hoeck" ["mujeres sentadas"], que quizá podrían corresponder con estas composiciones²². De la *Sibila*

¹⁵ M. Hélin, "Un texte inédit sur l'iconographie des sibylles", *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, t. 15, fasc. 2, (1936), pp. 349-366.

¹⁶ Por ejemplo, la *Alegoría de la Vista*, del *Oído* y del *Tacto* del Rychnov Château, Rychnov nad Kněžnou, (inv. RK 277/1561; RK 279/1563; 276/150; 278/1562).

¹⁷ Sobre las series de los *Continentes* de Boeckhorst: Galen, *Johan Boeckhorst*, pp. 126-136.

¹⁸ Como apunta McGrath. E. McGrath, "Sibyls, Sheba and Jan Boeckhorst's 'Parts of the World'", en *Florissant. Bijdragen tot de kunstgeschiedenis der Nederlanden (15de-17de eeuw). Liber amicorum Carl Van de Velde*, (Brussel: VUB Press, 2005), p. 360.

¹⁹ Vlieghe, "Nicht Jan Boeckhorst...", p. 167; E. McGrath, "Sibyls, Sheba...", pp. 357, 359; Galen, *Johan Boeckhorst*, pp. 136-139, cats. 41, 42.

²⁰ A propósito del pintor: G. Heinz, "Studien über Jan van den Hoecke und die Malerei der Niederländer in Wien", *Jahrbuch der Kunsthistorische Sammlungen in Wien*, 63, (1967), pp. 109-164; Vlieghe, "Nicht Jan Boeckhorst...", pp. 166-183; J. Tátrai, "Jan van den Hoecke. Hercules at the Crossroads", en *Arte Venustas. Studies on drawings in honour of Terez Gerszi*, (Budapest, 2007), pp. 152-154; Sanzsalazar, "Jan van de Hoecke...", pp. 45-78.

²¹ (Lienzo, 225 x 341 cm). Vaduz, Fürstlich Liechtenstein Kunstsammlungen. Vlieghe, "Nicht Jan Boeckhorst...", pp. 166-167.

²² Inventario levantado a la muerte de Quellinus en 1678. Duverger, *Antwerpse kunstinventarissen*, X, p. 359.

Cimeria hemos localizado nueve ejemplares, lo que implica que debieron existir al menos nueve series de variable número y calidad, cuya reconstrucción no es fácil dada su dispersión. La serie de la antigua colección Campbell, compuesta por ocho lienzos, parece ser de las mejores en calidad. No obstante, se desconoce su paradero desde 1951 y solo hay rastro de ella a través de antiguas fotografías. Las tres que estaban en posesión del marchante neoyorkino Weitzner en 1929, fueron adquiridas por la Bob Jones University en Greenville (EEUU) y vendidas en 1992. No hemos podido ver otras dos que señala Vlieghe en la colección Van den Schrieck de Lovaina²³.

De muy próximas dimensiones es otro ejemplar, en fechas recientes en una galería alemana²⁴, donde varía el color del fondo y de los mantos. La figura, más pequeña y con mayor espacio circundante, denota una concepción más lineal, una ejecución más somera en la configuración de los pliegues y menos rica en matices en las carnaciones y en los objetos metálicos de los que hace gala esta versión, de la que sin duda depende. El museo de Bellas Artes de Libourne conserva otra (inv. D.2004.1.70), que registra como anónima de la escuela flamenca, sobre la que ya advertimos en 2013²⁵. El profesor Hans Vlieghe restituye a Jan van den Hoecke otras tres que se atribuyeron por error a Jan Boeckhorst: una que ilustra como *Sibila sin nombre*, pues la inscripción identificativa está ausente; y dos réplicas, en la antigua colección citada de B. Campbell Smith en Escocia, y en el museo de Bellas Artes de Le Mans²⁶.

El caso de Le Mans es muy interesante, al ser el único ejemplo que conocemos donde once lienzos de un mismo conjunto se conservan juntos. Vale la pena reproducirlos aquí por primera vez, pues nos dan buena idea de las composiciones que se asocian; si bien, en cuanto a la ejecución, observamos una calidad más industrial, con presencia de repintes y mutilación de sus dimensiones²⁷ (Figs. 1a, 3a-12a). La factura de los rostros es más cuidada que los atuendos y accesorios, tratados con mayor descuido. El hecho de que sean once no implica que la serie esté incompleta, pues la documentación relativa al coleccionismo demuestra que, si bien lo más común era que fueran doce, las series de Sibilas se

²³ Vlieghe, "Nicht Jan Boeckhorst...", nota 5.

²⁴ (Lienzo, 109 x 78 cm), con la inscripción "LIBICA" en blanco en la parte superior izquierda. Greven, Galen Galerie, 2015 (Jan van den Hoecke). Procede de Sarasota, Ford Art and Antiques; New Jersey, colección privada; Filadelfia, Freeman's auctions, (20.01.2015, lot 94; como escuela de Italia del Norte, siglo XVII y medidas 110,5 x 78,4 cm). Véase imagen en: <http://auctions.freemansauction.com/full/347/919347.jpg> (consultada: 8 de febrero de 2019)

²⁵ Lleva la inscripción "3. LIBYCA", (Lienzo, 110,2 x 73,5 cm). Procede del legado Bertal, 1895. Vid. M. Stahl, *Éloge du collectionneur Antoine-Victor Bertal (Créon, 1817-Nice, 1895)*, Cat. Exp. (Libourne: Chapelle du Carmel, Mai/Octobre 2006), pp. 78-79, nº 21 (anónimo de la escuela flamenca, siglo XVII); Sanzsalazar, "Jan van den Hoecke...", p. 53, nota 41 (Jan van den Hoecke). Véase imagen en <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/M0072003191> (consultada: 8 de febrero de 2019)

²⁶ Vlieghe, "Nicht Jan Boeckhorst...", p. 167, nota 5, nº 11, p. 170, fig. 11.

²⁷ Varían en pocos centímetros las dimensiones de estos lienzos y, en la mayor parte de los casos, los temas están sin identificar. Nuestro agradecimiento a Flavien Dublanchet y a Françoise Froger-Jolivet, de los museos de Le Mans, por las imágenes y la información facilitadas respecto a esta serie. (Comunicación escrita, noviembre 2018).

componían de un número variable (3, 5, 6, 7, 11 y 12). Por ejemplo, una serie de once se registra en el inventario de Maria Anna Ghauwin (1693)²⁸. En el museo francés estos lienzos están catalogados hoy como anónimos del círculo de Rubens, al desconocer la publicación de Hans Vlieghe que advertía de su autoría. De otra parte, al no contener inscripciones identificativas, no se han reconocido los asuntos. Es el caso de la repetición con la *Sibila Líbica*²⁹ (Fig. 1a), identificada por error como "Sibila frigia". Es clara su dependencia, en composición y colorido, con el ejemplar en colección española (Fig. 1), pero inferior en calidad, como es notorio en la ejecución de los pliegues y en los pormenores de la orfebrería. Sin duda cortada en todos sus bordes, la repetición de Le Mans presenta la particularidad de cubrir los brazos de la sibila con una camisa, que bien podría responder a un repinte de pudor.



Fig. 3a. Jan van den Hoecke y taller. *Sibila Agripina*. Le Mans, Musée de Tessé©

²⁸ Duverger, *Antwerpse kunstinventarissen*, XII, p. 275.

²⁹ *Sibila Líbica*, descrita como "Sibila frigia", (Lienzo, 84,5 x 63 cm). Le Mans, Musée de Tessé, (inv. nº 10.641).



Fig. 3. Jan van den Hoecke. *Sibila Agripina*. Dusseldorf, Kunstpalast Gemäldesammlungen©

La *Sibila Agripina*, o *Egipcia*, lleva una filacteria donde se lee la inscripción: *Siccabitur ut folium* [Se secará como una hoja]³⁰ (Fig. 3a), que procede de las *Discordantiae* de Barbieri. Es repetición del ejemplar que cita Vlieghe en la antigua colección Campbell³¹, y de otro conservado en el Museum Kunstpalast de Dusseldorf³² (Fig. 3). Cuando ésta última figuró en la muestra *Black is beautiful* en 2008, Elizabeth McGrath apuntó que Hoecke pudo inspirarse en los estudios de africanos de Rubens, concretamente en

³⁰ (Lienzo, 87 x 62,5 cm), Le Mans, Musée de Tessé, (inv. n° 10.638).

³¹ Vlieghe, "Nicht Jan Boeckhorst...", p. 166, nota 5, n° 1; McGrath, "Sibyls, Sheba ...", p. 137, nota 9.

³² (Lienzo, 105,7 x 79,5 cm). Dusseldorf, Kunstpalast Gemäldesammlungen, (inv. n° M125) (como Abraham Janssens). Vlieghe, "Nicht Jan Boeckhorst...", pp. 166-170, fig. 2, (como Jan van den Hoecke); McGrath, "Sibyls, Sheba...", pp. 357-370, fig. 8, (como Jan van den Hoecke); E. McGrath, in *Black is beautiful: Rubens tot Dumas*, (eds.) Elmer Kolfin y Esther Schreuder, (Zwolle: Waanders Publishers, 2008), cat. 22, (como Jan van den Hoecke).

un hombre con turbante que retrató en Italia. Esta relación facilita una aproximación a la cronología de estas series de Sibilas, que corresponderían a los años 1630-1640, durante el periodo en que Hoecke colabora más estrechamente con Rubens. Hacia 1630 trabaja con él en las pinturas del *Banqueting Hall* de Londres y, hacia 1635, en las decoraciones para la *Entrada triunfal del cardenal-infante en Amberes*³³. Es sabido que Hoecke se apropió hasta tal punto del estilo de Rubens que sus pinturas se confunden a menudo con las del maestro. Muy sonado fue el caso de la *Masacre de los inocentes* del museo de Ontario (expuesta hasta abril de 2019 en la Rubenshuis de Amberes), atribuida a Hoecke hasta su aparición en una galería londinense en 2001, en que se restituyó a Rubens. La mano de Jan van den Hoecke empieza a distinguirse en las grandes composiciones de Rubens, como en la *Subida al Calvario* del museo de Bruselas³⁴, al tiempo que empieza a deslindarse de la del maestro y su escuela. No obstante, sigue confundiéndose con la de otros pintores del círculo de Rubens como Erasmus Quellinus, Jan Boeckhorst y, como es el caso aquí, con Abraham Janssens³⁵.

Otra sibila lleva en los brazos al Niño Jesús envuelto en una banderola con la inscripción: *Invisibile verbum palpabitur* [Se palpará el verbo invisible] parcialmente presente en el ejemplar de Le Mans³⁶ (Fig. 4a). Es texto que procede del Evangelio de San Juan (1:14), y profecía que Barbieri atribuye a la Sibila Agripina. No obstante, el pintor la pone en boca de la *Sibila Tiburtina*. En la ilustración de Barbieri la Tiburtina aparece junto a una aparición de la Virgen con el Niño en brazos, anunciando su nacimiento en Belén. Jan van den Hoecke ha traspuesto el motivo colocando al Niño en brazos de la propia sibila. Dos versiones de la *Tiburtina* localizamos en ventas españolas. Ya advertimos de la que figuró con indecisa atribución a Theodoor van Thulden en 1999³⁷ (Fig. 4), que es de más fina calidad que otra ligeramente mayor aparecida en fechas más recientes como "escuela francesa del siglo XIX" y bajo el título de "Maternidad"³⁸. Una copia de este prototipo de pobre calidad que localizamos en el comercio bruselense³⁹ no

³³ J.R. Martin, *The decorations for the Pompa introitus Ferdinandi*, Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, (London-New York: Oxford University Press, 1972), pp. 142,146, 151; G. Martin, A. Balis (ed), *Rubens. The Ceiling Decoration of the Banqueting Hall*, Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, (London-Turnhout: Brepols, 2005), pp. 73-78.

³⁴ Natasha Peeters, en Joos van der Auwera (dir), *Rubens, L'Atelier du génie*, cat. Exp. (Bruxelles: Musées Royaux, 2007-2008), p. 205.

³⁵ A propósito de la confusión con Jan Boeckhorst: Vlieghe, "Nicht Jan Boeckhorst...", pp.168-218; y de la confusión con Erasmus Quellinus, Sanzsalazar, "Jan van den Hoecke...", p. 49.

³⁶ Identificada como "Sibila Samiana". (Lienzo, 78 x 61,5 cm). Le Mans, Musée de Tessé, (inv. nº 10.642).

³⁷ (Lienzo, 103 x 74,5 cm). La filacteria lleva la inscripción: "Invisibile verbum palpabitum". Madrid, Alcalá Subastas, (15/16-12-1999, lot. nº 29, atribuido a Theodoor van Thulden). Sanzsalazar, "Jan van den Hoecke...", p. 53, nota 42 (Jan van den Hoecke).

³⁸ (Lienzo, 107 x 78 cm), con la misma inscripción que la anterior. Madrid, Durán subastas, (18-02-2016, lot. nº 74, escuela francesa del siglo XIX, *Maternidad*).

³⁹ (Lienzo, 99 x 84 cm). Lleva la inscripción en amarillo en la parte superior derecha: "TIPURTINA". Varía el texto de la filacteria: "REX. NASCETUR IN BETLEHEM". Bruselas, Brussels Art Auctions, (Jun 2016, lot. nº 160, Ecole flamande XVIIe siècle).



Fig. 4. Jan van den Hoecke. *Sibila Tiburtina*.
Paradero actual desconocido



Fig. 4a. Jan van den Hoecke y taller. *Sibila Tiburtina*. Le Mans, Musée de Tessé©

deja de tener interés en cuanto al éxito de estas composiciones de Hoecke en pintores más mediocres.

La sibila que lleva un cuerno en la mano es la *Sibila Délfica*⁴⁰ (Fig. 5a). La representación coincide con lo dicho en las *Discordantiae* de Barbieri, que la describe joven, vestida de negro, con el pelo recogido, llevando en la mano un cuerno o biberón, vaticinando que un profeta nacerá de una virgen⁴¹. Otros tres ejemplares cita Vlieghe en las antiguas colecciones de Campbell, General Hacquin de París (lienzo, 109 x 78 cm. 1935), y J. Wietzner de Nueva York (1929)⁴². Este último, como hemos apuntado, pasó a la Bob Jones University de Greenville (EEUU) antes de 1968 y fue vendido en 1992⁴³. Un cuarto conocemos en colección privada española, con errónea

⁴⁰ Identificada como "Sibila Cimeria", (Lienzo, 80 x 62,5 cm). Le Mans, Musée de Tessé, (inv. nº 10.639).

⁴¹ "Sibilla Delphica vestita veste nigra et capillis circumligatis capiti, in manu cornu tenens et juvenis, quae ante Trojana belia vaticinata est, de qua Chrysippus; ait: Nascetur propheta absque matris coitu ex virgin ejus". Filippo Barbieri, en E. Mâle, *L'Art religieux de la fin du Moyen Age en France*, [Paris, 1925], p. 259.

⁴² Vlieghe, "Nicht Jan Boeckhorst...", nota 5.

⁴³ (Lienzo, 110,5 x 77,5 cm), con la inscripción: "6. Delphica". Nueva York, Julius J. Weitzner, nº 218, (como P. P. Rubens); Greenville, Bob Jones University, (inv. nº P.63.312.11). *Supplement to the catalogue the art collection, paintings acquired 1963-1968*, (Greenville, S-Carolina: Bob Jones University, 1968)]. Nueva York, Christie's (16-01-1992, lot. nº 56, Circulo de Abraham Janssens).



Fig. 5a. Jan van den Hoecke y taller. *Sibila Delfica*. Le Mans, Musée de Tessé©

atribución a Abraham Janssens⁴⁴ (Fig. 5); y otro en el mercado artístico alemán con atribución imprecisa al círculo de Rubens⁴⁵. Es posible en estos últimos leer el texto del libro, tomado de Barbieri, que aparece cortado en el ejemplar del museo de Le Mans: *Nascetur propheta absque matris coitu ex virgine ejus* [Nacerá un profeta de una virgen, sin coito de su madre].

La sibila que lleva una red en la mano y pescados en el regazo es la *Eritrea*⁴⁶ (Fig. 6a). Conocemos, en colección privada madrileña, un bello ejemplar que se tuvo por obra del círculo de Gaspar de Crayer⁴⁷ (Fig. 6). Ostenta su nombre en una banderola arriba a la izquierda acompañada del número 8. Detrás, un libro abierto con la inscripción de su profecía. La asociación con el pescado se explica por la etimología de *Ichthus* [en griego: pez], que es el nombre místico del Salvador, formado al unir las primeras letras de *Iesus, Khristos, Theu huios, Soter* [Jesucristo, hijo de

⁴⁴ (Lienzo, 99 x 66 cm). Córdoba, colección privada (atribuido a Abraham Janssens). Este ejemplar presenta alteraciones de los barnices y ganaría prestancia con una adecuada limpieza y restauración.

⁴⁵ (Lienzo, 105 x 78 cm), con la inscripción en azul grisáceo, en la parte superior izquierda: "DELPHICA / 6". Colonia, Lempertz auktion, nº 1132, (18-05-2019, lot. nº 1238, círculo de Peter Paul Rubens). Véase imagen en <https://www.lempertz.com/de/kataloge/lot/1132-1/1238-peter-paul-rubens-umkreis.html> (consultada 3 de mayo de 2019)

⁴⁶ Descrita como "Sibila con red y pescados", (Lienzo, 84 x 62,5 cm). Le Mans, Musée de Tessé, (inv. nº 10.640).

⁴⁷ (Lienzo, 106 x 78 cm). Madrid, colección particular.



Fig. 5. Jan van den Hoecke. *Sibila Delfica*. Córdoba, colección privada. Foto del propietario©

Dios, Salvador], poema que se atribuye a la *Sibila Eritrea*, y razón por la que este animal se convirtió en el símbolo secreto de los primeros cristianos perseguidos. En la *Ciudad de Dios*, San Agustín, explica esta asociación e indica que la Eritrea es la sibila que proporciona la profecía más clara sobre Jesucristo. Pero ni Pedro de Cavalleria ni Barbieri proporcionan detalles sobre su apariencia. Al comparar el ejemplar madrileño con el de Le Mans, constatamos la alteración de este último por todos sus lados. Difiere ligeramente lo escrito en el libro en uno y otro ejemplar, permitiendo la comparación entre ambos completar los diferentes fragmentos del texto, que alude a los doce apóstoles y su humilde oficio de pescadores: *eliget sibi de piscatoribus et abiectis numerum duodenarium* [Los escogerá para sí de entre pescadores y humildes en número de doce]. Procedente de San Agustín, el texto es retomado por el humanista Marquardus de Susannus en su *Tractatus de Juadeis* publicado en 1658⁴⁸. Una copia de otra mano y de pobre calidad conocemos por fotografía del archivo de las obras incautadas en la Guerra Civil española, perteneciente a la colección de Ramón Jordán

⁴⁸ Marquardus de Susannus, *Tractatus de Iudaeis et aliis infidelibus circa concernentia originem...*, (Venecia, 1558), p. 107; Kenneth R. Stow, "The Papacy and the Jews: Catholic Reformation and Beyond", *Jewish History*, 6, nº 1-2, (1992), pp. 257-279.



Fig. 6a. Jan van den Hoecke y taller. *Sibila Eritrea*. Le Mans, Musée de Tessé©

de Uría, vizconde de Roda, depositada provisionalmente en el museo del Prado en 1937 junto con una *Sibila Helespóntica*⁴⁹.

La *Sibila Cumana* lleva un libro abierto con un dibujo de la resurrección de Cristo y el texto: *Casta / fave Lucina tuus jam regnat Apollo* [Protégelo, casta Lucina: ya reina tu Apolo], fragmento procedente de las *Bucólicas* o *Églogas* de Virgilio asociado a esta sibila y retomado por Barbieri⁵⁰. Así lo leemos en los ejemplares de la antigua colección Campbell Smith⁵¹, de venta de Ámsterdam⁵², y del Museo de Le Mans⁵³ (Fig. 7a). El pintor omite, no obstante, los signos de puntuación presentes en la fuente literaria. Consta-

⁴⁹ Medidas desconocidas. Fotografía de Vicente Salgado Llorente, 1939. Fototeca del Instituto de Patrimonio Cultural Español (en adelante FIPCE), Archivo Arbaiza, (inv. nº ARB-MP-01206.) (En red: http://www.mcu.es/fototeca_patrimonio/show_ficha.do?indice=1, consultada: 8 de febrero de 2019).

⁵⁰ Virgilio, *Bucólicas* 4, 4-10. "Sybilla Cumana fuit tempore Tarquini Prisci, scripsit de Christo haec, referente Virgilio in lib. Bucolic. In hunc modum: Ultima Cumaei venit jam carminis aetas; / Magnus ab integro saeculorum nascitur ordo. / Jam redit et virgo, redeunt Saturnia regna, / Jam nova progenies coelo demittitur alto. Casta, fave, Lucina, tuus jam regnat Apollo". Barbieri, en Mâle, *L'Art religieux*, p. 259.

⁵¹ (Lienzo, 107 x 76 cm). Foto RKD nº 25660, como Abraham Janssens.

⁵² (Lienzo, 107,4 x 76,6 cm). Ámsterdam, Christie's, (06-05-2008, lot. nº 14, círculo de Jan van den Hoecke); Sanzsalazar, "Jan van den Hoecke...", p. 71, fig. 17.

⁵³ Sin identificar, descrita como "Sibila con dos libros", (Lienzo, 87 x 62,4 cm). Le Mans, Musée de Tessé, (inv. nº 10.643).



Fig. 6. Jan van den Hoecke. *Sibila Eritrea*. Madrid, colección particular. Foto del propietario©

tamos de nuevo en el ejemplar de Le Mans la presencia de repintes de pudor que cubren el escote y los brazos. Contiene el mismo texto que el ejemplar que conservaba la Bob Jones University hasta 1992⁵⁴ (Fig. 7), pero la figura es más afín a otro ejemplar que lleva una banderola arriba con la inscripción "CVMANA" y un extracto de las *Discordantiae* de Barbieri asociado a la *Sibila Frigia*⁵⁵: *ex olympo excelso veniet et Firmabit Consilium in coelo* [Desde el Olimpo excelso vendrá y en el cielo hará firme su designio]⁵⁶.

De la *Sibila Cimeria* hemos localizado nueve ejemplares. Su representación coincide en imagen y profecía con el texto de Barbieri, que la describe vestida de azul y joven, con el cabello cayendo sobre la espalda⁵⁷. En el

⁵⁴ (Lienzo, 108 x 76,8 cm.) Procede, igual que la *Sibila Délfica*, del marchante Julius H. Weizner de Nueva York, (nº 186, como Rubens); Greenville, Bob Jones University, (inv. nº P.63.313.12), Jones, *Supplement to the catalogue* 1968, nº 315, Abraham Janssens; Nueva York, Christie's, (16-01-1992, lot. nº 55, círculo de Abraham Janssens). Rebecca Cobb, de la Bob Jones University, nos informa a través de comunicación escrita (2-01-2019) que este ejemplar figuró en Christie's (22-04-1992), dato que no hemos podido corroborar.

⁵⁵ (Lienzo, 108 x 81 cm). Londres, Sotheby's (20-10-2009, lot. nº 34, como seguidor de Abraham Janssens).

⁵⁶ Fragmento de "Flagellabit Dominus potentes terrae, et Olympo excelso veniet et firmabit consilium in coelo et anuntiabitur virgo in valibus desertorum".

⁵⁷ "Sibylla Emeria, in Italia nata, Chimica, vestita coelestina, veste deaurata, capillis per scapulas sparsis, et juvenis, de qua Ennius; ait: In prima facie virginis ascendet puella pulchra facie, proluxa capillis, sedens super sedem stratam dans ei ad comedendum vis proprium, id lac de coelo missum". Barbieri, en Mâle, *L'Art religieux*, p. 259.



Fig.7. Jan van den Hoecke. *Sibila Cumana*. Paradero actual desconocido.

ejemplar del museo de Le Mans⁵⁸, al estar cortado, no se percibe la paloma del Espíritu Santo que vuela en el margen superior derecho (Fig. 8a). En la banderola se lee parcialmente el texto que el ejemplar procedente de la Bob Jones University nos permite leer⁵⁹ (fig. 8): *In prima facie virginis scendet puella pulchra facie* [en el primer decanato de Virgo, surgirá una virgen de hermoso rostro]⁶⁰, inscripción que contiene también un ejemplar erróneamente atribuido a Abraham Janssens en venta española⁶¹. Tenemos referencia de otro, de calidad inferior, con la inscripción "SIB. CIMICALLAW" en una filacteria en el margen superior izquierdo⁶². Por fotografía antigua conocemos otro, de mayor tamaño, que estuvo en posesión de A.L. Nicholson, en Londres, hacia 1927⁶³, en cuya banderola se lee: "pulchr [...] cendet". El texto es imperceptible en la repetición que conserva el museo de Bruselas como anónimo⁶⁴. El procedente de la colección Alcántara Villiers de Bruselas, restituido por Vlieghe a Jan Van den Hoecke, se vendió en fechas recientes como seguidor de Theodoor van Thulden⁶⁵.

Existe otro ejemplar, con los ángulos redondos⁶⁶, la inscripción "CIMMERIA" y la profecía: *de radice virginis ascendet flos pulcher* [De la raíz de una virgen surgirá una hermosa flor], texto que no consta en las *Discordantiae* de Barbieri sino en el libro de Isaías (11:1): *Et egredietur virga de radice Iesse, et flos de radice eius ascendet*, alusión a la genealogía de Jesús o al árbol de Jessé, de una de cuyas ramas nacerá el Mesías.

La Sibila Europea es, siguiendo a Barbieri, una mujer joven, elegante y de

⁵⁸ Descrita como "Sibila escribiendo". (Lienzo, 82,5 x 66 cm). Le Mans, Musée de Tessé, (inv. n° 10.644).

⁵⁹ (Lienzo, 108 x 76,8 cm). Greenville, Bob Jones University, (inv. n° P.63.313.12), Jones, *Supplement to the catalogue*, 1968, n° 315, (atribuido a Abraham Janssens). Propiedad de Jack Hanger en noviembre de 1970; posteriormente en Nueva York, Christie's (10-01-1980, lot. n° 107).

⁶⁰ El Dr. Guillermo Fatás, a quien hemos consultado para las traducciones del latín, apunta un error en el texto inscrito, pues debería ser "ascendit" en lugar de "ascendet"; y señala el original a partir del cual la frase inscrita ha degenerado: "In prima facie Virginis [en el primer rostro, o sea, fase; o decanato, es decir, en los primeros diez días del signo zodiacal Virgo] ascendit virgo quedam honesta et munda et est pulchra facie, prolixi capilla, sedens super sedem stratam, nutriens puerum...". Le reiteramos nuestro agradecimiento por sus observaciones y por su generosa ayuda.

⁶¹ (Lienzo, 108 x 75 cm). Madrid, Goya subastas (29-11-2010, lot. n° 30), atribuido a Abraham Janssens; Madrid, Goya subastas, (06-07-2011, lot. n° 74), atribuido a Abraham Janssens.

⁶² (Lienzo, 107,95 x 81,28 cm). Erróneamente identificada como "Sibila Cumana", en venta desconocida, (3-05-2015), como Abraham Janssens.

⁶³ (Lienzo, 127 x 101,6 cm). Londres, A.L. Nicholson, 1927 (como Gaspar de Crayer).

⁶⁴ (Lienzo, 111 x 80 cm). Bruselas, Musées Royaux, (Inv. n° 5042). Philippe Roberts-Jones y Henri Pauwels (dir.), *Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique. Catalogue inventaire de la peinture ancienne*, (Bruxelles: Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1984), p. 423. Atribuido anteriormente a Theodoor van Thulden, hoy como anónimo y bajo el título de "Figura alegórica", (cliché kik-irpa: A102579); Vlieghe, "Nicht Jan Boeckhorst...", p. 166, nota 5, como Jan van den Hoecke.

⁶⁵ (Lienzo, 106 x 78 cm), con la inscripción en la parte superior izquierda: "Cimmeria". Procedente de la colección de la marquesa Alcántara Villiers en Bruselas (1932); Paris, Pierre Berger & Associés, (24-11-2010, lot. n° 30), como seguidor de Theodoor van Thulden; Amsterdam, Christie's, (1-11-2011, lot. n° 124), como Jan van den Hoecke. Vlieghe, "Nicht Jan Boeckhorst...", p. 166, nota 5, fig. 3, (como Jan van den Hoecke); Galen, *Johan Boeckhorst*, p. 464.

⁶⁶ (Lienzo, 104,4 x 77,5 cm). Londres, Sotheby's, (16-04-1997, lot. n° 128), atribuido a Jan Boeckhorst.

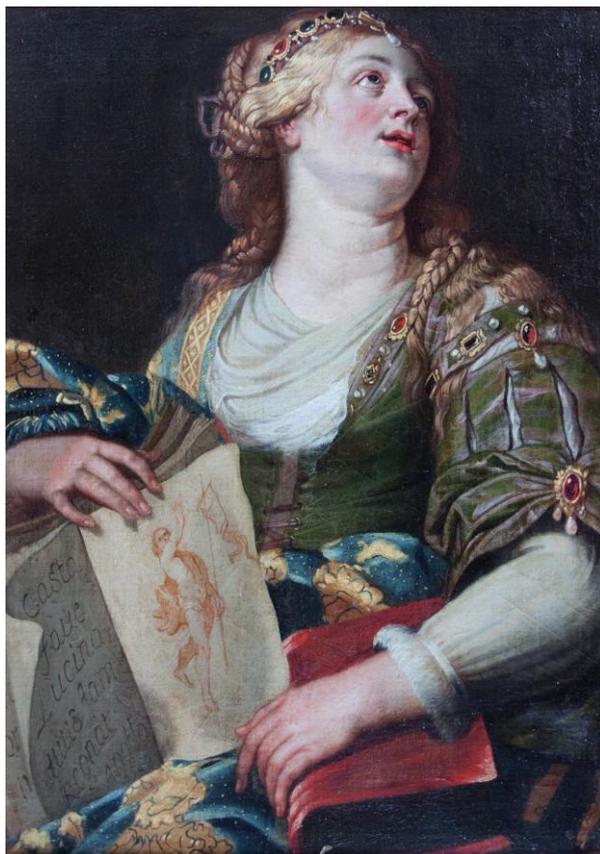


Fig. 7a. Jan van den Hoecke y taller. *Sibila Cumana*. Le Mans, Musée de Tessé©

rostro resplandeciente, vestida con manto dorado⁶⁷. En lugar de la espada que lleva habitualmente en la mano esta sibila⁶⁸, sostiene el cetro de Europa. El ejemplar del museo de Le Mans⁶⁹ (Fig. 9a), deja ver parte del texto de su profecía que alude a Cristo: *Regnabit in paupertate* [reinará en la pobreza]. Con repintes de pudor en el escote y sin identificar su asunto, es claramente de calidad inferior al ejemplar de la antigua colección Campbell, localizado en sucesivas ventas con atribuciones a Veronés, Cornelis de Vos y Justus van Egmont⁷⁰ (Fig. 9). Otra repetición, con los án-

⁶⁷ "Sibylla Europa, decora, juvenis, facies rutilans, velo subtilissimo capita ligata, induta veste aurea, de Christo sic ait: Veniet ille et transibit montes et colles et latices sylvarum Olympi; regnabit in paupertate et dominabitur in silentio et egredietur de utero virginis". Barbieri, en Mâle, *L'Art religieux*, p. 260.

⁶⁸ La espada se menciona en el *Livre d'Heures* de Louis de Laval (fol. 23v) como alusión a la Masacre de los Inocentes.

⁶⁹ Identificada según la inscripción "Ragnavit Paupertate", (Lienzo, 87 x 67,5 cm). Le Mans, Musée de Tessé, (inv. nº 10.645).

⁷⁰ (Lienzo, 106,7 x 78,4 cm), con la inscripción "EVROPAEA" y "Regnabit in pauper". Berlín, colección H. Weustenberg; Berlín, Lepke, (27-10-1908, lot. nº 64), como Paolo Veronese; Amberes/Nueva York, Galería Samuel Hartveld. Anunciado en el *Burlington Magazine* como Jan Boeckhorst, (Feb, 1937, p. iii); Bruselas, colección P. Visser; *Historische schatten van Vlaanderen*, cat. Exp. (Kampen, Overijssel), 1965), cat. 124, como Cornelis de Vos; Monaco, Christie's, (03-12-1988, lot. nº 18), como Justus van Egmont; Londres, Christie's, (19-05-1989, lot. nº 140), como Justus van Egmont; Londres, Christie's, (10-07-10, lot. nº 143), como Justus van Egmont.



Fig. 8a. Jan van den Hoecke y taller. *Sibila Cimeria*. Le Mans, Musée de Tessé©



Fig. 8. Jan van den Hoecke. *Sibila Cimeria*. Paradero actual desconocido. Anteriormente en Greenville, Bob Jones University

gulos en redondo⁷¹, figura en venta en 1997, como pareja de la *Sibila Cimeria*, y dos más conocemos por referencias de ventas⁷².

En cuanto a la *Sibila Pérsica*, el ejemplar del museo de Le Mans⁷³ (Fig. 10a), está mutilado y con repintes de pudor igual que los demás de la serie, como puede comprobarse al compararlo con el de colección privada española, que restituimos años atrás a Jan Van den Hoecke y que se atribuía a Rubens⁷⁴ (Fig. 10). Un tercero conocemos por una antigua fotografía, en posesión del marchante emigrado a Nueva York Samuel Hartvelt (Amberes, 1878-1949), que lo tuvo como obra de Rubens⁷⁵. Quizá se trate del mismo que, guardado en una colección privada de Lombardía durante 30 años, ha sido expuesto en 2016 en el Palazzo Petrucci di Amelia, y presentado como un Rubens descubierto, con gran eco de la pren-

⁷¹ (Lienzo, 104,4 x 77,5 cm). Londres, Sotheby's, (16-04-1997, lot. nº 129), atribuido a Jan Boeckhorst.

⁷² (1) (Lienzo, 104,1 x 71,1 cm). Procede de la colección S. Harveld de Amberes, (1937); Bruselas, R. van den Boreck (1960); Nueva York, Sotheby's, (24-04-1995, lot. nº 117), como Jaspar y Jan van den Hoecke; Nueva York, Sotheby's, (17-01-1996, lot. nº 19), como Jaspar y Jan van den Hoecke. (2) (Lienzo, 105 x 78,5 cm). Pau, Gestas, (24-11-1996, lot. nº 14), como Johan Boeckhorst, vendida junto a una *Sibila Cimeria* sin reproducir.

⁷³ (Lienzo, 89,5 x 66 cm.) Le Mans, Musée de Tessé, (inv. nº 10.646).

⁷⁴ (Lienzo, 106,5 x 76,4 cm). Madrid, colección privada. Sanzsalazar, "Jan van den Hoecke...", pp. 53-55, fig. 4, nota 42. Probablemente se trate de la procedente de Colonia, J. P. Weyer, 1852. *Cit.* Galen, *Johann Boeckhorst*, p. 362, que ilustra este ejemplar con pie de foto erróneo.

⁷⁵ (Lienzo, 107 x 78 cm). Sanzsalazar, "Jan van den Hoecke...", p. 53, nota 42. Se cita en la monografía de Jan Boeckhorst pero no es la que ilustra, Galen, *Johann Boeckhorst*, p. 364, que corresponde en realidad al ejemplar en colección privada española.



Fig. 9a. Jan van den Hoecke y taller. *Sibila Europea*. Le Mans, Musée de Tessé©.



Fig. 9. Jan van den Hoecke. *Sibila Europea*. Paradero actual desconocido

sa italiana⁷⁶. Este prototipo lleva un libro abierto en la mano con un fino dibujo de la Virgen y el Niño pisando la serpiente del pecado, donde se lee el texto de Barbieri correspondiente a su profecía: *Ecce bestia concu/caberis et gignetur dom/ inus in orbe terrarum et gremium virginis erit salus Gentium*, [Bestia, serás pisoteada y el señor será concebido en el mundo y en el seno de una virgen será la salvación]. En cambio, la representación no concuerda con Barbieri, que la describe vestida de oro y con velo blanco en la cabeza, sino con los grabados de Baccio Baldini (1470-1478)⁷⁷, cuyo texto la describe sentada, con un libro en la mano, y haciendo un gesto con la mano derecha.

Habitualmente publicada como sibila sin nombre, la siguiente sibila, con la cabeza vuelta hacia arriba y la mirada al cielo, lleva también un libro abierto en la mano, y el brazo apoyado en la cesta del Niño Jesús (Fig. 11a). La inscripción del libro permite reconstruir el texto de su profecía: *De excelsis caelorum habitaculo prospexit deus humiles suos. Et nascetur in diebus novissimis de virgine hebraea in cunabulis terrae* [Desde su morada en la

⁷⁶ Siguiendo el peritaje de Giovanni Testori (2-09-1986), que lo atribuye sin dudar a Rubens. Vittorio Sgarbi (coord.), *Rubens. Allegoria della Fede. La Sibilla Persica. Opera inedita*, (Amelia: Museo Civico Archeologico e Pinacoteca Edilberto Rosa, 13-10-2016/8-01_2017). También en: "Rubens e la Sibilla dal mento 'pensante'", *Corriere della Sera*, (16-09-2016). *Ad Amelia un'opera inedita di Rubens*. (En red: <https://www.sistemamuseo.it/ita/5/news/3286/amelia-umbria-ad-amelia-unopera-inedita-di-rubens/#.XFykdFCfJx> (consultada: 8 de febrero de 2019).

⁷⁷ A propósito de las *Sibilas* de Baccio Baldini: Arthur Mayger Hind, *Early Italian Engraving, a critical catalogue*, (London, 1938), CII, 1-12; Robin Raybould, *The Sibyl Series of the Fifteenth Century*, (Leiden-Boston, 2016), pp. 130-136.



Fig. 10. Jan van den Hoecke. *Sibila Pérsica*. Madrid, colección particular. Foto del propietario©



Fig. 10a. Jan van den Hoecke y taller. Sibila Pérsica. Le Mans, Musée de Tessé©.

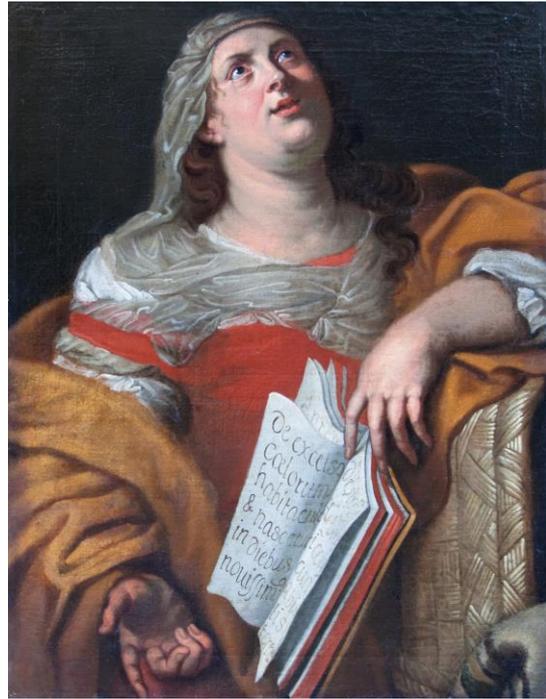


Fig. 11a. Jan van den Hoecke y taller. Sibila Helespóntica. Le Mans, Musée de Tessé©.

excelsitud de los cielos Dios miró a su abatido pueblo [lit.: a sus humildes]. Y en los últimos días nacerá [Dios] de una virgen hebrea en la cuna de la tierra]⁷⁸. Se sigue aquí el texto de Barbieri, retomado por Marquardus de Susannis⁷⁹, que lo atribuye a la Sibila Helespóntica. Coincide su representación como anciana, con un velo en la cabeza cubriéndole el pecho y cayendo sobre los hombros. Otro ejemplar conocido, publicado también como "Sibila sin nombre", pertenece a la serie de Campbell, Escocia (1951)⁸⁰; y un tercero fue venido en Londres con atribución a Gaspar van den Hoecke⁸¹ (Fig. 11). La inscripción "HELESPOTICA" figura en el margen superior izquierdo de una copia de pobre calidad que conocemos por fotografía de los bienes incautados durante la Guerra Civil española, perteneciente a la colección del vizconde de Roda, junto a una *Sibila Eritrea*, como apuntamos líneas atrás⁸².

⁷⁸ Descrita por la inscripción como " Sibila de Excelsio", (Lienzo, 85 x 66 cm). Le Mans, Musée de Tessé, (inv. nº 10.647).

⁷⁹ Fra Marquardus de Susannis, *Tractatus de Iudaeis*, 1568, fols. 138v-139r.

⁸⁰ Vlieghe, "Nicht Jan Boeckhorst...", p. 170, fig. 10; Galen, *Johan Boeckhorst*, p. 364.

⁸¹ (Lienzo, 103,5 x 76,2 cm). Londres, Christie's, (12-12-2003, lot. nº 8), como Gaspar van den Hoecke; Londres, Christie's, (23-04-2004, lot. nº 25), como Gaspar van den Hoecke.

⁸² Medidas desconocidas. Fotografía de Vicente Salgado Llorente, 1939. FIPCE, Archivo Arbaiza, inv. ARB-MP-01206. (en red: http://www.mcu.es/fototeca_patrimonio/show_ficha.do?indice=1, consultada el 8 de febrero de 2019).



Fig. 11. Jan van den Hoecke. *Sibila Helespóntica*. Paradero actual desconocido



Fig. 12. Jan van den Hoecke. *Sibila de Samos*. Paradero actual desconocido.

Por último, la *Sibila de Samos* lleva un libro donde se leen fragmentos de su profecía según las *Discordantiae Barbieri: Ecce veniet dies et nascetur de paupercula et bestiae terrarum adorabunt eum et dicent «laudate eum in atriis cœlorum»* [He aquí que un día vendrá y nacerá de menesterosos, y las bestias de la tierra lo adorarán, y dirán: alabadlo en las moradas celestes]⁸³ (Fig. 12a). El pintor omite la espada a los pies y el fino velo sobre la cabeza con que la describe Barbieri, y representa junto a ella un buey y una mula, como ilustración de “las bestias de la tierra” y por asociación a la Natividad, representación de la que se encuentran precedentes en manuscritos miniados. De este ejemplar localizamos otras dos repeticiones, una de estimable calidad atribuida a Kaspar van den Hoecke⁸⁴ (Fig. 12), y otra más pobre tenida como anónima⁸⁵.

En conclusión, la calidad variable de las diversas repeticiones de estas series de Sibilas de Jan van den Hoecke y su elevado número son prueba de

⁸³ Sin identificar, bajo el título de *Sibila Ecce vienet*, (Lienzo, 89 x 68 cm). Le Mans, Musée de Tessé, (inv. nº 10.648).

⁸⁴ (Lienzo, 106,7 x 76,8 cm). Por tradición se dice procede de la familia Bonaparte, adquirida en 1857, según informa Sotheby's, Nueva York, (19-04-1996, lot. nº 100), como obra de Gaspar van der Hoecke. Se trata sin duda de un *lapsus*, queriendo decir Jan van den Hoecke, pues se cita en el artículo de Hans Vlieghe.

⁸⁵ (Lienzo, 100 x 79 cm), con la inscripción, arriba a la derecha: «SAMIA». Florencia, Pandolfini, (09.05.2006, lot. nº 263), como anónimo flamenco.



Fig. 12a. Jan van den Hoecke y taller. *Sibila de Samos*. Le Mans, Musée de Tessé©

una fuerte demanda que el pintor satisface con esfuerzo cambiante. Visiblemente fue el creador de una iconografía propia, extremadamente original. Se aleja de precedentes formales muy recurridos como los publicados por Crispijn van der Passe⁸⁶ y acude para las profecías fundamentalmente a las *Discordantiae* de Filippo Barbieri, permitiéndose ciertas licencias y sin limitarse a una sola fuente, pues se alimenta también de otras, como los textos grabados por Baccio Baldini, la *Ciudad de Dios* de San Agustín, el libro de Isaías o el evangelio según San Juan.

⁸⁶ Crispijn van der Passe, *XII Sibyllarum icones elegantissimi*, (s.l., 1601); Hollstein 1974, p. 167 y ss.; J. Schlueter, "De Passe and the Sibyls", *Print Quarterly*, 27, (2010), pp. 62-64. A. Rodríguez Romero y A. Ojeda, "Sibilas en Europa y América. repercusiones del Sibyllarum Icones de Crispijn de Passe en los siglos XVII y XVIII", *Archivo Español de Arte*, 88, 351, (2015), pp. 263-280.

Bibliografía:

Ámsterdam 2008: *Black is beautiful: Rubens tot Dumas*, eds. Elmer Kolfin y Esther Schreuder, (Zwolle: Waanders Publishers, 2008).

Barbieri 1481: Filippo Barbieri, *Discordantiae nonnullae inter sanctum Hieronymum et Augustinum*, (Roma, 1481).

Bruselas 2007-2008: *Rubens, L'Atelier du génie*, ed. Joos van der Auwera, (Bruxelles: Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique, 2007-2008).

Cavallería 1592: Pedro de la Cavallería, *Tractatus Zelus Christi contra Iudaeos, Sarracenos, & infideles. Ab illust...*, (Venetiis: apud Baretium de Baretijs, 1592).

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

Galen 2012: Maria Galen, *Johan Boeckhorst. Gemälde und Zeichnungen*, (Hamburg, 2012).

Heinz 1967: Gunter Heinz, "Studien über Jan van den Hoecke und die Malerei der Niederländer in Wien", *Jahrbuch der Kunsthistorische Sammlungen in Wien*, 63, (1967), pp. 109-164.

Hélin 1936: Maurice Hélin, "Un texte inédit sur l'iconographie des sibylles", *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, tome 15, fasc. 2, (1936), pp. 349-366.

Hind 1938: Arthur Mayger Hind, *Early Italian Engraving, a critical catalogue*, (London, 1938).

Hollstein 1974: Friedrich Wilhelm Hollstein, *Hollstein's Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts, ca.1450-1700*, Vol. XV, (Amsterdam, 1974).

Jones 1968: Beneth A. Jones, *Bob Jones University Supplement to the catalogue the art collection, paintings acquired 1963-1968*, (Greenville, S-Carolina: Bob Jones University, 1968).

Kampen 1965: *Historische schatten van Vlaanderen*, (Kampen: Overijssel, 1965).

Lahrkamp y Langemeyer 1982: Helmut Lahrkamp y Gerhard Langemeyer, "Der 'Lange Jan'. Leben und Werk des Malers Johann Boeckhorst 1604-1668", *Westfalen*, 60, (1982), n° 1, pp. 1-199.

Laval: Louis de Laval, Livre d'Heures, Libro de Horas de Luis de Laval, edición facsímil del Ms 920 de la Bibliothèque Nationale de France, (Burgos, 2013).

Libourne 2006: Marguerite Stahl y Jean-Marie Darmian, *Éloge du collectionneur Antoine-Victor Bertal (Créon, 1817-Nice, 1895)*, Libourne (Chapelle du Carmel, Mai/Octobre 2006), (Bordeaux: Le festin, 2006).

Mâle 1925: Émile Mâle, *L'Art religieux de la fin du Moyen Age en France*, (Paris, 1925).

Martin 1972: J.R. Martin, *The decorations for the Pompa introitus Ferdinandi*, Corpus Rubenianum Ludwig Burchard (London-New York: Oxford University Press, 1972).

Martin 2005: G. Martin, *Rubens. The Ceiling Decoration of the Banqueting Hall*, Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, XV, (London/Turnhout: Harvey Miller/ Brepols, 2005), 2 vols.

McGrath 2005: Elizabeth McGrath, "Sibyls, Sheba and Jan Boeckhort's 'Parts of the World'", en *Florissant. Bijdragen tot de kunstgeschiedenis der Nederlanden (15de-17de eeuw). Liber amicorum Carl Van de Velde*, (Brussel: VUB Press, 2005), pp. 357-370.

Passe 1601: Crispijn van der Passe, *XII Sibyllarum icones elegantissimi*, (s.l., 1601).

Raybould 2016: Robin Raybould, *The Sibyl Series of the Fifteenth Century*, (Leiden-Boston, 2016).

Robert-Jones y Pawels 1984: Philippe Roberts-Jones y Henri Pawels (dir.), *Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique. Catalogue inventaire de la peinture ancienne*, (Bruxelles: Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1984).

Rodríguez Romero y Ojeda 2015: Agustina Rodríguez Romero y Almerindo Ojeda, "Sibilas en Europa y América. repercusiones del Sibyllarum Icones de Crispijn de Passe en los siglos XVII y XVIII", *Archivo Español de Arte*, 88, nº 351, (2015), pp. 263-280.

Sanzsalazar 2013: Jahel Sanzsalazar, "Jan van de Hoecke: quelques précisions et nouvelles propositions pour le catalogue de son oeuvre", *Revue Belge d'archéologie et d'histoire de l'art/ Belgisch tijdschrift voor oudheidkunde en kunstgeschiedenis*, 82, (2013), pp. 45-78.

Schlueter 2010: J. Schlueter, "De Passe and the Sibyls ", *Print Quarterly*, 27, (2010), pp. 62-64.

Stow 1992: Kenneth R. Stow, "The Papacy and the Jews: Catholic Reformation and Beyond", *Jewish History*, 6, nº. 1-2, (1992), pp. 257-279.

Susannis 1558: Fra Marquardus de Susannis, *Tractatus de Iudaeis et aliis infidelibus circa concernentia originem...*, (Venetiis, 1558).

Tátrai 2007: Julia Tátrai, "Jan van den Hoecke. Hercules at the Crossroads", *Arte Venustas. Studies on drawings in honour of Terez Gerszi*, (Budapest, 2007), pp. 152-154.

Virgilio 1829: *Las Bucólicas de Publio Virgilio Maron, traducidas en versos castellanos, con notas y observaciones criticas por Don Felix M. Hidalgo*, (Sevilla: H. Davila Llera y Co., 1829).

Vlieghe 2009: Hans Vlieghe, "Nicht Jan Boeckhorst, sonder Jan van den Hoecke", *Westfalen*, 68, (1990), pp. 166-218.

Enviado:08/02/2019

Aceptado:17/05/2019

Imagen, linaje y discurso en la fachada de San Esteban de Salamanca

Image, lineage and speech on the façade of San Esteban de Salamanca

Juan Pablo Rojas Bustamante¹

Doctorando en Historia del Arte
Universidad de Salamanca

Resumen: En este texto se dibuja el contexto de materialización de la fachada de San Esteban de Salamanca, teniendo en cuenta la complejidad del siglo XVI en el caso de la trayectoria de la Orden de Predicadores en la ciudad universitaria, los nexos con Carlos V y la cultura visual de las élites del momento. En el hastial se emplean las mismas estrategias elegidas para ensalzar la figura del Emperador en cuanto a su mítico y noble origen, aplicadas al promotor, fray Juan Álvarez de Toledo. Se analiza la proyección visual de los Dominicos a partir de los diferentes discursos del éxito y poder de la Orden.

Palabras clave: Fachada, Orden de Predicadores, Reforma, escultura, Carlos V, Juan Álvarez de Toledo, discursos visuales, linaje, estudios visuales, San Esteban de Salamanca.

Abstract: In this paper the context of materialisation of the façade of San Esteban de Salamanca is drawn, considering the complexity of the sixteenth century in the case of the trajectory of the Order of Preachers in the university city, the links with Carlos V and the culture visual of the elites of the moment. In the gable end, the same strategies chosen are used to extol the figure of the Emperor in terms of his mythical and noble origin, applied to the promoter, Fray Juan Álvarez de Toledo. The visual projection of the Dominicans is analysed from the different discourses of success and power of the Order.

Key Words: Façade, Order of Preachers, Reform, sculpture, Carlos V, Juan Álvarez de Toledo, visual discourses, lineage, visual studies, San Esteban de Salamanca.

¹  <https://orcid.org/0000-0002-9554-6748>
jprboz@usal.es



El panorama cultural que tuvo lugar en la Europa de Carlos V alcanzó un profuso desarrollo, en donde las formas y planteamientos humanistas se impusieron en diversos monumentos. Este es el caso del hastial exterior de la iglesia de San Esteban de Salamanca (Fig. 1). Se propone el estudio de las imágenes ejecutadas entre 1524 y 1540 para desentrañar sus significados. El linaje del comitente, Fr. Juan Álvarez de Toledo, que se exhibe como poderosa marquesina, se complementa con una serie de figuras profanas que se insertan en el edificio religioso. Se analiza el entramado visual de la portada de la iglesia dominica sin perder de vista la fachada de la Universidad de Salamanca, dos encargos ejecutados coetáneamente. En un segundo momento, acotado entre 1610 y 1623, se terminan de poner las esculturas concluyendo la imagen exterior oeste de la iglesia. Partimos de los estudios históricos e iconográficos previos sobre el tema sumados a otras corrientes de investigación en donde se pretende ampliar la perspectiva desde la intervisualidad y los estudios visuales, siguiendo las enseñanzas y líneas de estudio de la profesora Lucía Lahoz².

En un trabajo anterior, esbozamos algunos de los puntos de conexión de las imágenes de la fachada de San Esteban con la Reforma de los Dominicos y con la Universidad de Salamanca, además de los vínculos de la familia del promotor con Carlos V³. Se ha tomado como punto de partida la interpretación del hastial de Paulette Gabaudan y Luis Cortés, quienes explican que una obra como esta tiene que instruir y edificar, y que lo cumple desde dos vertientes básicas: exaltar la Orden de Predicadores y dar a conocer la familia del donante. Concluyen que el primer cuerpo está dedicado a los fundadores, el segundo a la Iglesia militante y el cuerpo alto al Pontificado, con el mismo esquema de la puerta de la Universidad salmantina⁴.

En la fachada de la iglesia quedan consignados los aspectos fundamentales que la Orden quiso proyectar en su vinculación de poder con la nobleza y la monarquía de la mano del promotor, con una rica cultura visual de conocer de primera mano los panoramas de ciudades como Toledo, Valladolid, Salamanca y París. Su formación y entorno familiar se caracterizaron por el amplio cultivo intelectual propiciado por su padre, Fadrique Álvarez de Toledo, II Duque de Alba, quien aparece representado en el friso del primer cuerpo como un digno caballero completado por su escudo en el que se resumen

² Agradezco las explicaciones y aportes de la Dra. Lucía Lahoz, sin los que el presente artículo no habría podido elaborarse.

³ Juan Pablo Rojas Bustamante, "Fray Juan Álvarez de Toledo y el programa humanista de la fachada de la iglesia de San Esteban de Salamanca" en *Humanistas, helenistas y hebraístas en la Europa de Carlos V*, coord. Miguel Anxo Pena González e Inmaculada Delgado Jara, (Salamanca: Servicio de Publicaciones, Universidad Pontificia de Salamanca, 2019), pp. 381-409.

⁴ Luis Cortés Vázquez y Paulette Gabaudan, *La fachada de San Esteban*, (Salamanca: Ediciones de la Diputación de Salamanca, 1995), pp. 100-103.



Fig. 1. Fray Juan Álvarez de Toledo (ideólogo programa iconográfico), *Fachada de la iglesia de San Esteban*, 1524-1623, Salamanca (Foto autor©)

sus victorias militares y políticas, como indican el número de banderillas y el Toisón de Oro otorgado por Carlos V en 1519. Fray Juan como mediador y vía de transferencia cultural imprimió en la portada la idea de consolidación del convento de San Esteban como centro de ejemplaridad dominica tras un difícil proceso reformativo, además de los nexos con Carlos V, a quien no habían apoyado todos los frailes. Con la Reforma y la complicada situación durante la Guerra de las Comunidades se trazó posteriormente un planteamiento visual que limpiaba la imagen de la Congregación, y que no dejaba lugar a dudas de la postura dominica y su relación con los demás poderes y autoridades.

1. Entre la tradición tardogótica y el Barroco

En el siglo XVI en España, como defendió Fernando Marías, coexistieron dos prácticas entre los principios medievales y la corriente renacentista⁵. Se percibe ese bilingüismo estilístico sobre todo en el interior del templo, y en el planteamiento de la imagen exterior, en la que se consigue una armoniosa unidad que abarca la usanza tardogótica, las primeras formas renacentes y finalmente la retórica barroca.

El hastial se concibe a modo de portada monumental estructurada como un retablo de piedra, cuyas estatuas se ubican en peanas con sus doseletes al estilo bajomedieval como se ve en las figuras de bulto redondo del retablo mayor de la Catedral de Toledo, en las fachadas góticas francesas o en la misma catedral nueva de Salamanca. En San Esteban se proyecta según la tradición medieval pero traducida a un lenguaje renacentista. Se puede aplicar la teoría de Michael Camille sobre la manera de incorporar una figura de bulto redondo a la escenografía de todo el templo:

“el arco apuntado y [...] el doselete, implicaban seguridad. Al proporcionar un sitio exacto, un lugar que observar, funcionaba de alguna manera como el marco en la pintura moderna. Más importante aún, permitía a los espectadores colocarse con relación a la representación. Muy raramente en la escultura gótica encontramos figuras aisladas sin un dosel encima, excepto por lo que respecta a las gárgolas [...]. La envoltura del arco, por tanto, no sólo contiene y protege a la figura, sino que, independientemente de su estilo más cercano a la vida real, la eleva dentro de un orden eclesiástico eterno”⁶.

La enmarcación espacial de las esculturas en la arquitectura forma parte del todo, en donde el dosel y pedestal confirman la vinculación al lugar sagrado, además de cumplir una función profiláctica. En el caso de San Esteban, se disponen casi a modo de sagrario, pues los doseletes platerescos evocan la parte superior de una custodia o relicario. La relación de estos con

⁵ Fernando Marías, *El siglo XVI: Gótico y Renacimiento*, (Madrid: Sílex, 1992), pp. 17-50.

⁶ Michael Camille, *Arte gótico. Visiones gloriosas*, (Madrid: Akal, 2005), p. 38.

las piezas de orfebrería y ajuar litúrgico parece evidente, englobando el conjunto en la misma órbita semántica visual hilada por la propia liturgia y predicación. El mismo término de “tabernáculo” -recogido en la documentación del pleito entre los herederos de Fr. Juan, los condes de Teba, y el convento de San Esteban para continuar con las obras, publicado por Enrique Valdivieso⁷- se empleaba a partir del Gótico para referirse al sagrario ubicado en un altar.

Ya apuntaba Manuel Gómez Moreno sobre la fachada trazada por Juan de Álava que “todo encaja en lugar propio y con valor adecuado a su función; las imágenes señorean, como es justo, sobre las líneas arquitecturales, que parecen sólo destinadas a guarnecerlas, y altas chambranas, de invención suya y directamente inspiradas en lo gótico, las cobijan”. Termina diciendo que “De gótico no hay más que dos chambranas o doseletes, correspondientes a unas medallas en el primer cuerpo”⁸. Se refiere a los medallones de la primera pareja bíblica. Adán se presenta como un hombre maduro con los huesos notoriamente salidos, en antítesis con su pareja, Eva, quien aparece como imagen de deseo, joven y con los pechos remarcados con la técnica de paños mojados que evocan la imagen de la lujuria, pues de esta manera se transmite la lascivia en un juego visual de fantasías en el que se condena el pecado despertándolo. En el interior del tambor del cimborrio se repiten Adán y Eva, esta vez desnudos y complementados con sendas cartelas sobre la expulsión del Paraíso. La idea del pecado original, expulsión del Edén y sus consecuencias son palpables en el exterior, a plena vista de los espectadores. Los cambios producidos inherentemente como consecuencia del paso del tiempo aparecen subrayados en sus doseletes, pues son los únicos de estilo “moderno” y no “a la romana”, por lo que no solo se les dignifica con las formas góticas, que requerían de mayor trabajo y dedicación, sino que marcan esta diferencia. Este aspecto se repite en las formas arquitectónicas, dando como resultado una imagen políglota de la iglesia de San Esteban, con total armonía.

Se aúnan los gustos e imágenes del siglo XVI que terminan por configurar esa estética de formas clásicas en sintonía con los monumentos patrocinados y dedicados a Carlos V. Otro ejemplo se ve en el interior de la nave de la iglesia, en donde se disponen las esculturas de la Anunciación, María en el lado del Evangelio y san Gabriel en el de la Epístola, entre las penúltimas capillas laterales, en vez de en la última como era costumbre al anteceder el crucero. Ambas repiten las formas de las repisas y de los doseletes del exterior. Su ubicación se puede entender por el empleo de la

⁷ Enrique Valdivieso González, “Una planta de Juan de Álava para la iglesia de San Esteban de Salamanca”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, 40-41, (1975), pp. 228-238.

⁸ Manuel Gómez Moreno, *Catálogo monumental de España. Provincia de Salamanca*, Tomo I, (Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Bellas Artes, Servicio Nacional de Información Artística, 1967), p. 253.



Fig. 2. Anónimo, *Hércules*, ca. 1524-1540. Portada de la iglesia de San Esteban, Salamanca. (Foto autor©)

iglesia hasta la línea del crucero, que entonces estaba tapiada y que funcionaba como cabecera, por lo que las esculturas antecederían el testero como era costumbre. Indicaba Alfonso Rodríguez G. de Ceballos que "El cuerpo de la iglesia se concluyó antes de la partida para Roma del cardenal obispo de Burgos, a saber, hacia 1540. Hay constancia de que se levantó entonces un tabique provisional de ladrillo entre la nave y el transepto, delante del cual se fabricó un altar de prestado donde el Cardenal celebró la primera misa solemne que se dijo en el nuevo templo"⁹. Y en donde José Luis Espinel resalta que se llevaron a cabo algunas sesiones del Capítulo General de 1551, en el que se definieron aspectos importantes de las provincias dominicas de América¹⁰.

2. El Emperador como modelo de la Casa de Alba

La Casa Ducal de Alba desempeñó funciones de suma importancia en pro del establecimiento de Carlos en España, continuando su apoyo a la monarquía que tantos beneficios le había traído desde que Enrique IV de Castilla le otorgara a García Álvarez de Toledo el título de duque de Alba en 1472. En la plástica, las retóricas visuales con las que se difundió e impuso

⁹ Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, *La iglesia y el convento de San Esteban de Salamanca. Estudio documentado de su construcción*, (Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos, 1987), p. 29.

¹⁰ José Luis Espinel Marcos, *San Esteban de Salamanca. Historia y guía, siglos XIII-XX*, (Salamanca: Editorial San Esteban, 1978), p. 132.



Fig. 3. Anónimo, *Hebe*, ca. 1524-1540. Portada de la iglesia de Esteban, Salamanca. (Foto autor©)

la imagen de Carlos V se modelaron entre la tradición del caballero medieval y la figura del príncipe renacentista, como teorizó Fernando Checa desentrañando su influencia en la política y en la plástica del siglo XVI como héroe mítico¹¹.

En San Esteban, destaca el trabajado medallón de Hércules en la fachada (Fig. 2), único personaje con inscripción identificativa que disipaba cualquier duda sobre el vínculo mítico de fray Juan con el héroe clásico. La galería de personajes clásicos se completa con Hebe (Fig. 3), los tondos laterales en los machones, entre los que se reconoce a Escipión o la Sibila (Fig. 4), las figuras sobre los estribos del cimborrio y con los medallones en las enjutas de los arcos del nivel superior del claustro de Procesiones. En el claustro convergen varios niveles visuales proyectados hacia la liturgia pública y cotidianidad conventual, al recorrer el espacio, los fieles asistían a la petrificación clara de la historia de la infancia de Cristo, los profetas que anunciaron su llegada y en las puertas laterales los personajes ilustres de la Orden de Predicadores, sumado al reformador Gregorio Magno, destacándose la intervisualidad establecida entre el exterior e interior del conjunto. Desde el claustro de Procesiones, se ven los dos trabajos de Hércules que culminan los estribos del cimborrio, campo visual de figuras renacentistas y mitológicas. Este patio fue terminado por fray Martín de Santiago en 1544, fecha indicada en una pequeña cartela de piedra en el nivel superior de uno de los capiteles de los

¹¹ Fernando Checa Cremades, *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, (Madrid: Taurus, 1987).

arcos de la cruzía norte. La atmósfera clasicista se inserta decisivamente en el establecimiento del nuevo claustro que ocupa el lugar del anterior, y que desempeñó importantes funciones, tanto para las procesiones con el pueblo como para espacio de tránsito para los novicios, que tenían una puerta que daba al sobreclaustro¹². También sobresale el Capítulo Viejo en la panda oriental, que funcionó como espacio de enterramiento y reunión de los frailes desde el siglo XIV hasta 1634¹³. Para la difusión de los *Studia Humanitatis* en España, Martin Biersack expone cómo el alto clero se interesó por la cultura clásica y los estudios humanísticos, leyeron a los clásicos y conocieron a la perfección los mitos, sobre todo durante el último cuarto del siglo XV¹⁴.

Durante el reinado de Carlos V, la proliferación de universidades marcó una etapa de poder como fuerte institución, en la que los altos cargos políticos y eclesiásticos llevaban las riendas. Las fundaciones universitarias de La Española, Lima y México constituyeron tres focos de poder administrativo, cultural y político del Emperador, las dos primeras de la mano de los Predicadores. Pero no solo se promovieron las instalaciones de nuevos centros, sino que, como planteó Inmaculada Arias, el poder gubernamental fortaleció las existentes, como las de Salamanca, Valladolid y Alcalá, con un control regio gestionado a partir de visitas¹⁵. El orden establecido, de una u otra forma, obligó a las demás instituciones a someterse, y la Orden de Predicadores no sería la excepción. Los Dominicos se interesaron por la instauración de centros de estudios en América y en el caso de San Esteban de la mano de los Álvarez de Toledo, participando del triunfo del monarca y uniéndose a su carro triunfal como se refleja en su fachada occidental. El conocimiento como agente de poder funcionó efectivamente en la expansión dominica por el mundo, y como se refleja en aquellas fundaciones en América en las que el objetivo principal no era la evangelización, los focos académicos, en un principio conventuales, adquirieron cada vez mayor fuerza hasta consolidar muchas de las grandes universidades actuales.

Los dirigentes trabajaron en el mismo eje de control y difusión, como se explica al estudiar la vinculación entre el Ducado de Alba y la monarquía. Así, personalidades como Fr. Juan Álvarez no solo servían en la esfera religiosa, sino al poder laico, como era usual desde el siglo XIV en los altos cargos de la Iglesia, y que Miguel Anxo Pena deja constancia al analizar la relación entre

¹² Justo Cuervo, *Historiadores del Convento de San Esteban de Salamanca*, Tomo I, (Salamanca: Imprenta católica salmanticense, 1914), p. 361.

¹³ Espinel Marcos, *San Esteban de...*, p. 213.

¹⁴ Martin Biersack, "El Humanismo italiano en Castilla: vías y centros de difusión en el siglo XV", en *Humanistas, helenistas*, Actas, p. 45.

¹⁵ Inmaculada Arias de Saavedra Alías, "Las universidades hispánicas durante el reinado de Carlos V", en *Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1558): Congreso internacional, Madrid 3-6 de julio de 2000*, coord. José Martínez Millán, (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001), pp. 383-395.

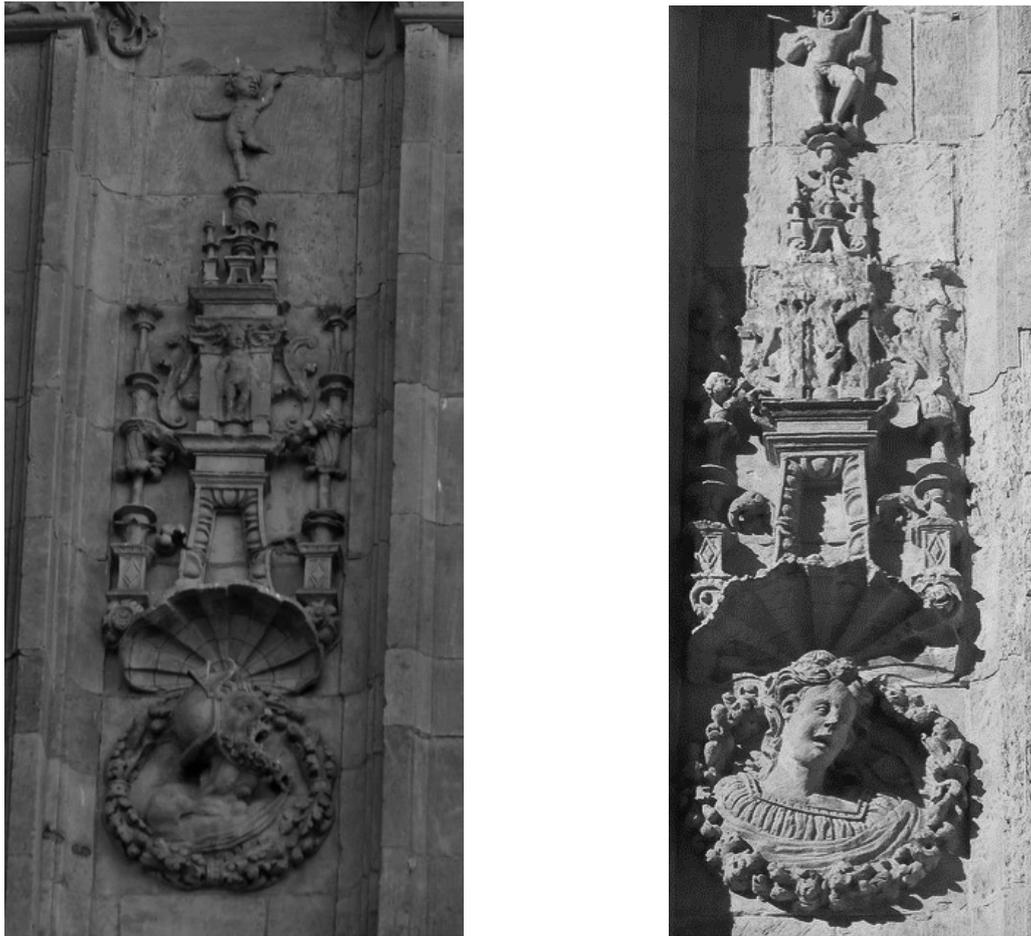


Fig. 4. Anónimo, *Escipión y La Sibila*, ca.1524-1540. Detalle de la fachada de la iglesia de San Sebastián. Salamanca. (Foto autor©)

las Órdenes Mendicantes y las universidades¹⁶. En este caso se entiende bien con el control regio en el Papado a través del Cardenal dominico, y en la figura Real como espejo de la nobleza.

3. Linajes en piedra

Como se ha dicho antes, la relación entre los Dominicos y el Emperador se refleja también en la confección de las imágenes, pues se emplean los mismos recursos en la fachada y cimborrio de San Esteban para subrayar la importancia del linaje del promotor. Por este motivo y por la proximidad de San Esteban con la Universidad, conviene estudiar el aspecto de la puerta universitaria como modelo y competencia directa. Las formas y frisos con putti, unicornios y decoraciones a candelieri evidencian el gusto por una

¹⁶ Miguel Anxo Pena González, "Dominicos y Franciscanos en las universidades medievales", en *La Universidad de Salamanca y el pontificado en la Edad Media*, coord. Miguel Anxo Pena González y Luis Enrique Rodríguez-San Pedro Bezares, (Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, 2014), p. 140.

estética pionera en Salamanca. Los frailes proyectaron a escala superior y en gran altura el proyecto de conjunto presentado por la fachada de los pies de la iglesia en el que, al igual que en la Universidad, funciona como árbol genealógico. Así como en la puerta del Estudio los Reyes Católicos sirven de base para Carlos V y el Pontificado, en San Esteban, santo Domingo y los Duques de Alba sustentan a la institución dominica representada por sus ejemplares hijos. Esta concepción paternalista y genealógica de los hastiales en dirección vertical ascendente se ve mucho más clara en el Árbol de la Orden de Santo Domingo que ilustra la Meditación 28 de Juan de Torquemada, modelo que se repite y que copia el conocido recurso visual del árbol de Jesé para explicar los orígenes y fundamento reforzado y explicado mediante una imagen, que Diana Lucía Gómez-Chacón cita para explicar el imaginario observante propio de la reforma y su correspondida renovación visual¹⁷. La idea del árbol que nace del santo fundador de la Orden alcanzó un profuso desarrollo, como dan cuenta ejemplos posteriores, cabe destacar el ejecutado en yeso en la rica cubierta estucada del sotocoro de la iglesia de Santo Domingo de Oaxaca, uno de los mejores exponentes del barroco hispanoamericano en donde la genealogía dominicana, en sincretismo con el árbol de la vida prehispánico, recibe a los fieles. Vemos así, cómo la idea de genealogía, paso del tiempo, origen y desarrollo, entre otras, se materializan en la plástica de distintas formas según las funciones y el mensaje.

El linaje, en un sentido amplio, entrelaza los inicios con la actualidad, bien se trate del Cardenal, las figuras ejemplares de la Orden de Santo Domingo o el propio Emperador. Las tallas de la Universidad, Hércules, Alejandro y demás personajes clásicos empleados como protagonistas del linaje imperial, se descubren en San Esteban con el mismo propósito. Hércules como antepasado se retoma de forma habitual en los siglos XV y XVI en Europa, como se observa en el Pilar y en el Palacio de Carlos V en la Alhambra de Granada. Apunta Gabaudan que la identificación de Carlos con Hércules se convirtió en un tópico del momento, ya fuera por su voluntad o la de sus seguidores, además del apropiamiento de la figura por otros miembros de la nobleza¹⁸.

Los escudos pétreos de los padres del Cardenal en la iglesia de San Esteban flanquean una serie de figuras célebres en la historia sagrada y de los santos como era costumbre y en donde también se ponen de manifiesto sus devociones. Por vía materna, fray Juan pudo heredar la devoción por la espiritualidad dominica, como deja constancia Diana Lucía al estudiar una imagen votiva de plata de san Vicente Ferrer y D. Juan de Zúñiga y Pimentel, encargada por la condesa de Plasencia, Leonor Pimentel, en agradecimiento

¹⁷ Diana Lucía Gómez-Chacón, "Arte y reforma dominicana en el siglo XV: nuevas perspectivas de estudio", *Erasmus. Revista de historia Bajomedieval y Moderna*, 4, (2017), pp. 96-97.

¹⁸ Paulette Gabaudan, "La iconografía de la Universidad de Salamanca: el mito imperial", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 7, 13, (1998), pp. 39-98; y Paulette Gabaudan, *Un imperio mítico: los relieves del edificio de las Escuelas Mayores de la Universidad de Salamanca: estudio iconológico*, (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2017), pp. 60-62.

por la curación milagrosa de su hijo¹⁹. Esta figura y la misma vinculación de los Zúñiga y Pimentel con la Orden de Predicadores hablan de una consolidada devoción familiar por los santos dominicos. Fray Juan descendía por parte de su madre, Isabel de Zúñiga y Pimentel, de los Condes de Benavente, Pimentel y de los Almirantes de Castilla, Enríquez²⁰. Los escudos de los padres de fray Juan se repiten en el coro de la iglesia, puestos en el lado del Evangelio, esta vez proyectados exclusivamente hacia la selecta comunidad de San Esteban y reforzando su impronta hacia la esfera privada.

La fachada como emblema parlante de la Casa de Alba se refuerza con los escudos del Cardenal de las enjutas del gran arco que protege la fachada, también en altura y que contrastan con el único escudo dominico en el hastial, puesto en el frontispicio bajo la espadaña. Se trata del *stemma liliatum*, que actúa como insignia colocada como escudo que campea, como desarrollan Tomás Echarte y Alberto Montaner²¹. Se completa con la inscripción de *Refugium Nostrum*, que para el P. Espinel remite a la Orden de Predicadores y a la Iglesia como refugio y recuerda que fray Juan se propuso hacer esta iglesia como muestra de su gratitud hacia Dios por haberlo encaminado a la Orden Dominicana²². Esta lectura pía del propósito del Cardenal al promover las obras de San Esteban no desvía en absoluto de los verdaderos intereses familiares, religiosos y políticos. Su formación y pertenencia a la alta nobleza se insertan en una compleja atmósfera en la que el convento se veía inmersa desde la incorporación a la Congregación de la Observancia en 1486 durante el reinado de los Reyes Católicos en una dura resistencia entre el choque de intereses de los religiosos y de los monarcas. En palabras de Guillermo Nieva Ocampo, "el interés de la monarquía en las órdenes mendicantes constituidas por religiosos capaces de ejercer un poder ideológico eminente en las comunidades urbanas castellanas, y [...] la necesidad de promover modelos sociorreligiosos de conducta imitable"²³ llevaron a los Reyes Católicos y posteriormente a Carlos V a favorecerse de su influencia. El padre del Cardenal, D. Fadrique, cumplió funciones decisivas e influyentes en la Corte de la Monarquía Católica y, a pesar de no haber apoyado a Felipe I, recibió posteriormente de Carlos V el Toisón de Oro y fue nombrado miembro honorífico de los Consejos de Estado y de Guerra, explicado por Rebeca

¹⁹ Diana Lucía Gómez-Chacón, "Linaje y devoción en la Plasencia del siglo XV: San Vicente Ferrer y don Juan de Zúñiga y Pimentel", *Ars Longa*, 25, (2016), pp. 99-113.

²⁰ Cortés Vázquez y Gabaudan, *Fachada de San Esteban*, p. 39.

²¹ Tomás Echarte y Alberto Montaner Frutos, "Los emblemas de la orden de predicadores: el *Stemma Liliatum* y el *Stemma Formatum*", *Emblemata: Revista aragonesa de emblemática*, 3, (1997), pp. 393-394.

²² José Luis Espinel Marcos, "Simbolismo cristiano en la iglesia de San Esteban de Salamanca", *Archivo Dominicano*, 12, (1991), p. 407.

²³ Guillermo Nieva Ocampo, "La creación de la observancia regular en el convento de San Esteban de Salamanca durante el reinado de los Reyes Católicos", *Cuadernos de historia de España*, 80, (2006), p. 124.

Sanmartín y Álvaro Bustos al reseñar la figura de Fadrique como hombre de armas y letras que se rodeó de las más selecta élite artística y política²⁴.

4. San Esteban reformado, la imagen del éxito

La configuración de los espacios entre finales del siglo XV y el siglo XVII en San Esteban cambiaba drásticamente el conjunto conforme avanzaban las obras, sin dejar de constituir un llamativo e intencional compendio de imágenes con sus respectivas funciones y audiencias. Con la conclusión de la portada entre 1610 y 1623, el elenco de la Orden de Predicadores elegido para el hastial terminó por conformarse por un amplio abanico de figuras locales e internacionales que perpetuaron el alcance y poder dominico.

La participación de numerosos frailes de San Esteban en la Guerra de las Comunidades quedó fijada en el documento que nace tras la convocatoria a Cortes de Carlos V. Junto con agustinos y franciscanos, defendieron oponerse a la política real y apoyar a la causa comunera en contra de los intereses y abusos del recién llegado mandatario. Con la victoria de Carlos V, el Maestro General Fr. García de Loaysa, a partir de julio de 1521, fue el encargado de efectuar las respectivas sanciones de tal forma que la Orden no perdiera el apoyo real ni su posición en el bando imperial, como explica Nieva Ocampo²⁵. La inicial resistencia de San Esteban a incorporarse a la Reforma se debió a varios factores, para el P. Vicente Beltrán de Heredia no solo se justificó por el modo violento con el que se quería imponer la Congregación de la Observancia, sino por la tradicional competencia del convento salmantino con el de San Pablo de Valladolid, en donde se había gestado la dicha Congregación.²⁶ La respuesta a la situación generada por los bandos que tomaron los frailes en Salamanca respecto a la Reforma y a la monarquía, tras la victoria del proceso reformador y de Carlos V, se materializó visualmente como imagen del éxito y de apoyo de San Esteban en la fachada de su iglesia. La estrecha relación de Fadrique con el bando reformado y de su hijo como vínculo con el convento explican las decisiones tomadas para trazar el proyecto del nuevo conjunto. Fray Juan intensificó el mensaje triunfal en la nueva iglesia, en donde no solo se liga a la figura imperial a través de la labor de su familia en las funciones políticas, sino incidiendo en los mismos recursos visuales de la victoria en la España de Carlos V. El mismo Cardenal acompañó en septiembre de 1535 al convento de San Esteban al Maestro de la Orden, Fr. Juan Fenario, y le informó de la situación del convento de admitir a conversos y de los problemas que con llevaba, por lo

²⁴ Álvaro Bustos Táuler y Rebeca Sanmartín Bastida, "Fadrique Álvarez de Toledo, II Duque de Alba y su inventario de libros (1531): una biblioteca patrimonial", *Revista General de Información y Documentación*, 26, 1, (2016), pp. 274-276.

²⁵ Guillermo Nieva Ocampo, "Frailes revoltosos: corrección y disciplinamiento social de los Dominicos de Castilla en la primera mitad del siglo XVI", *Hispania. Revista Española de Historia*, 71, 237, (2011), pp. 50-51.

²⁶ Vicente Beltrán de Heredia, *Historia de la reforma de la provincia de España (1450-1550)*, (Roma: Institutum Historicum FF. Praedicatorum, 1939), pp. 20-24.



Fig. 5. Juan Antonio Ceroni, *Martirio de San Esteban*, 1610. Detalle de la fachada de la iglesia de San Esteban. Salamanca (Foto Santiago Abella©)

que el Maestro determinó prohibir la profesión y estancia de aquellos hermanos descendientes de judíos en San Esteban²⁷. La limpieza de sangre les avalaba su posición como faro de la Cristiandad bajo la dirección dominica, que también se publicitaba con los medallones del primer friso de la fachada, en donde Santiago y san Jorge destacan por sus esfuerzos en contra de la herejía y el rey David como base del Mesías y ejemplo de rey y buen gobernante en el mismo renglón en el que se disponen las armas y alusiones del Cardenal y sus padres. Nieva Ocampo concluye que:

“la decisión adoptada por los vicarios de la reforma de vincular el éxito de la congregación -sumamente resistida por los conventos de las provincias- al apoyo de la Corona significó la integración creciente de los conventos dominicos en el aparato político de la monarquía. [...]

²⁷ Nieva Ocampo, “Frailes revoltosos...”, p. 60.

Finalmente, la derrota de los comuneros se tradujo en un agravamiento del proceso de disciplinamiento social, con el castigo de los frailes a favor de los rebeldes y con una serie de medidas correctivas que terminaron por acallar la insubordinación e imponer la docilidad. El crecimiento que experimentaron las comunidades dominicas a partir de 1525 así como la imposición, para nada conflictiva, de los estatutos de limpieza de sangre en los centros de formación de la Orden desde 1535 manifiestan el grado de integración y de permeabilidad de los frailes al proceso de confesionalización iniciado en tiempos de Carlos I. Situación que los convertiría en personajes idóneos para colaborar activamente en la construcción de la Monarquía Católica de Felipe II²⁸.

La investigación de Sonia Caballero sobre la campaña de difamación emprendida desde el convento de Santo Tomás de Ávila por Fr. Tomás en Torquemada ya apuntaba un contundente impulso de la Orden en contra de los judíos con un programa de propaganda inquisitorial en el que Torquemada se valió de la manipulación de imágenes para asentar la idea del apoyo regio²⁹. En el caso de San Esteban no sería difícil construir otro orden de imágenes que resaltaran las virtudes de los Predicadores en contra de la herejía, sobre todo con las nuevas directrices del convento y de la expuesta limpieza de sangre de sus integrantes. Los santos del cuerpo central que no pertenecen al grupo de dominicos completaban el teatro devocional y que, como dedujeron Ceballos y Gabaudan, estarían ligados al patronato del promotor, su familia y el prior que contrató a Juan Antonio Ceroni para las estatuas³⁰.

Algunas esculturas merecen especial atención. La historia principal en donde se representa el martirio de san Esteban como titular del templo se ubica en el cuerpo central de la fachada, de la que Julián Álvarez Villar dice que "responde al concepto de iconografía que se deseaba representar, al ser de clara comprensión por quien la contempla, contando con la tradición interpretativa popular de las historias de los santos"³¹, y así es, la representación tal como se ve no dejaba lugar a dudas entonces, el titular ocupa el espacio más importante, al igual que en el altar elaborado a finales del siglo XVII por José Benito de Churriguera para la capilla mayor de la iglesia en el que luce la pintura del martirio de Claudio Coello entre las esculturas de san Francisco de Asís y de santo Domingo de Guzmán en las calles laterales del primer cuerpo. La imagen del Protomártir como diácono lapidado ya había circulado entre las bibliotecas académicas y se encontraba en la cultura visual de los lectores y estudiosos de los textos de teología. Se constata en el siglo XVI con el establecimiento de la imprenta del convento

²⁸ *Ídem*, p. 63.

²⁹ Sonia Caballero Escamilla, *Las imágenes de evangelización y condena: Torquemada y el Convento de Santo Tomás de Ávila*, (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2014).

³⁰ Rodríguez G. de Ceballos, *Iglesia y el convento*, p. 128; Cortés Vázquez y Gabaudan, *Fachada de San*, p. 107.

³¹ Julián Álvarez Villar, *Los conventos de San Esteban y las Dueñas*, (Salamanca: Gruposa S.A., 1998), p. 18.

de San Esteban gracias a los esfuerzos de Fr. Domingo Báñez, que encargó al impresor francés Antonio Renaut la confección de un grabado de san Esteban en su martirio y que, como ha estudiado Lázaro Sastre, “se convertirá en los siglos XVI y XVII en el emblema más usado, pero no exclusivo, de la imprenta dominicana de Salamanca”³². En la portada del comentario de *De Fide, Spe & Charitate*³³, impresa en 1584, en donde la imagen se acompaña de dos escudos de la Orden y dos perros con antorcha en las esquinas, sobre la estampa, aparece la inscripción con el pasaje bíblico que explica la escena, al igual que en la fachada, *DOMINE NE STATUAS ILLIS HOC PECCATUM*. Y bajo ella se lee *SAPIENTIAM NON VINCIT MALITIA*. Esta segunda parte marca las tintas en el carácter docto de los religiosos de Santo Domingo, pues se pondera la sabiduría como escudo impenetrable ante la maldad o el vicio, y resulta cuanto menos elocuente para el libro en el que se encuentra. La idea de sello o emblema figurativo de una institución o conjunto va más allá de lo que se la actualidad se podría pensar, como ha estudiado Lucía Lahoz para el sello de la Universidad de Salamanca, que disuelve las barreras geográficas y funciona como presencia y respaldo de la institución que representa³⁴.

La estampa del convento de San Esteban se fija en el siglo XVI para representar su labor editorial, y termina por encontrarse inmersa en el imaginario colectivo de los que habían consultado las conocidas obras de los teólogos impresas en San Esteban, además de cristalizar como representación del convento en los comunicados oficiales y otra documentación. Con el paso del tiempo la imagen se repitió sin el texto complementario, como se ve en otra publicación de 1636³⁵. Vuelve a llamar la atención la intervisualidad, esta vez no solo establecida entre exterior e interior, sino hacia cualquier parte a donde llegaran los volúmenes salmantinos. Esta ruptura total de fronteras difundió la imagen del convento condensada en su titular. La disposición del Protomártir en la talla de Ceroni en la fachada tiene como precedente la estampa de Renaut. El escultor italiano parte de la iconografía tradicional y adapta el pasaje a los gustos del momento al exacerbar la expresividad de la figura y la composición abigarrada y dramática que consigue con los personajes que lo están apedreando, sin perder de vista su vestimenta como diácono y el fondo (Fig. 5). Los medallones de Job, Salomón y Abraham e Isaac traducen los puntos fuertes de los frailes reformados y ejemplares de San Esteban, dotados de paciencia, sabiduría y fe³⁶. Estas tres imágenes que se encuentran sobre la historia central del martirio de san Esteban, al igual que veíamos en la citada

³² Lázaro Sastre Varas, “La imprenta del convento de San Esteban de Salamanca”, *Memoria ecclesiae*, 33, (2009), p. 89.

³³ Domingo Báñez, *De fide, spe & charitate*, (Salamanca: Apud S. Stephanum Ordinis Praedicatorum, 1584).

³⁴ Lucía Lahoz, “La imagen de la Universidad Pontificia”, *Universidad de Salamanca*, Actas, pp. 484-492.

³⁵ Sastre Varas, “La imprenta del...”, p. 101.

³⁶ Rojas Bustamante, “Fray Juan Álvarez...”, p. 407.



Fig. 6. Anónimo, *Enrique Susón*, ca.1610-1623. Detalle de la fachada de San Esteban. Salamanca. (Foto autor©)

estampa de la imprenta conventual de 1584, inciden en el lema de los Predicadores de Salamanca, victoriosos ante el vicio gracias al estudio, obediencia y oración.

Otra estatua del hastial que resulta de gran interés es la de san Antonio Abad, que se encuentra en la esquina izquierda en la parte exterior, fuera del gran arco y que descolocaba a parte de la historiografía por la elección para este conjunto. Lucía Lahoz estudia y recoge para la figura del santo ermitaño en la planta alta del edificio universitario salmantino que funcionaba como advertencia a quienes ensuciaran el lugar, y que "coincide con una costumbre registrada en refranes, como recoge Tavera, pues en un vocabulario de refranes escrito por el maestro Correias en el siglo XVII se afirma: «Pintar san Antonios en escondrijos [...] para amenazar a quien se atreviera a hacer aguas en este lugar»". Lahoz concluye que, "denuncia otros cometidos de la imagen, y delata la preocupación del Estudio por mantener un recinto

decoroso"³⁷. En San Esteban no hay ninguna inscripción que aclare la iconografía, pero su ubicación en la esquina exterior podría encontrarse en esta línea de mantener la limpieza y decoro del monumental entorno, sobre todo en un lugar tan transitado y visible, como dan cuenta también los vitores que se encuentran en el muro.

Otro llamativo personaje que precede el conjunto es el beato Enrique Susón (Fig. 6). Se proyecta en dirección ascendente y decidida mientras sujeta con su mano derecha una cruz, que no ha llegado a la actualidad. Esta iconografía se elige para transmitir su ideología platónica, ubicándolo en un lugar privilegiado en el machón frontal izquierdo y en pareja con san Alberto Magno en el derecho, que lo impulsó a ingresar en la Orden. A la luz de los textos de Susón y de una ilustración en el manuscrito más antiguo de *Exemplar* (h. 1370) que aparece en el f. 82r del Ms. 2929 de la Biblioteca Nacional Universitaria de Estrasburgo, estudiado y explicado por Silvia Bara³⁸, se entiende la idea sobre el camino de regreso del individuo a la esencia divina. Se puede observar cómo en San Esteban la disposición del Beato resalta su carácter místico, como en el citado manuscrito en el que se completa con la inscripción "¡Oh!, mira cómo debo morir y ser crucificado como Cristo", por lo que la imagen funcionaría como auténtica lección pétreo de su filosofía.

La escultura de san Antonino de Florencia (Fig. 7) en la esquina izquierda del segundo cuerpo y en simetría con san Vicente Ferrer tampoco pasa desapercibida. Para Ezra Sullivan, Antonino Pierozzi jugó un papel fundamental en la Reforma de la Orden en el territorio italiano y fue visto como ideal de predicador, seguidor de santo Tomás de Aquino y ejemplar obispo católico. Su figura revela el peso de la tradición medieval dominica en la cultura florentina que vio nacer el Renacimiento, influyendo en personalidades como Marsilio Ficino y fray Girolamo Savonarola³⁹. A través de los textos de este último y los de santa Catalina de Siena, los dominicos reformistas de la Provincia de España entre 1461 y 1513 se inspiraron con las ideas de unidad y espiritualidad, como desarrolla Sastre⁴⁰. Gregorio Magno, en el cuerpo superior, destaca por la sabiduría y determinación al reformar la liturgia, en simetría con León Magno que incide en la astucia política y de gestión que debe poseer una autoridad eclesiástica. Los acompañan los santos Pablo y Pedro como imagen pontificia y en vinculación directa con la biografía que Constantino de Orvieto escribió sobre santo Domingo, según la cual se aparecieron ante el santo de Caleruega para dar-

³⁷ Lucía Lahoz, "Imagen visual de la Universidad de Salamanca" en *Historia de la Universidad de Salamanca, Volumen IV: Vestigios y entramados*, coord. Luis Enrique Rodríguez San-Pedro Bezares y Juan Luis Polo Rodríguez, (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2009), pp. 318-319.

³⁸ Silvia Bara Bancel, "El misterio humano al encuentro con Dios: antropología del Beato Enrique Susón", *Ciencia Tomista*, 130, 423, (2003), p. 163.

³⁹ Ezra Sullivan, "Antonino Pierozzi: A Locus of Dominican Influence in Late Medieval and Early Renaissance Florence", *Angelicum*, 93, (2016), p. 358.

⁴⁰ Lázaro Sastre Varas, "Encanto de lo toscano. Traducciones de dominicos españoles de la espiritualidad de dominicos toscanos", en *Los dominicos españoles e iberoamericanos y la traducción*, ed. Antonio Bueno García, (Granada: Comares, 2018), pp. 171-193.

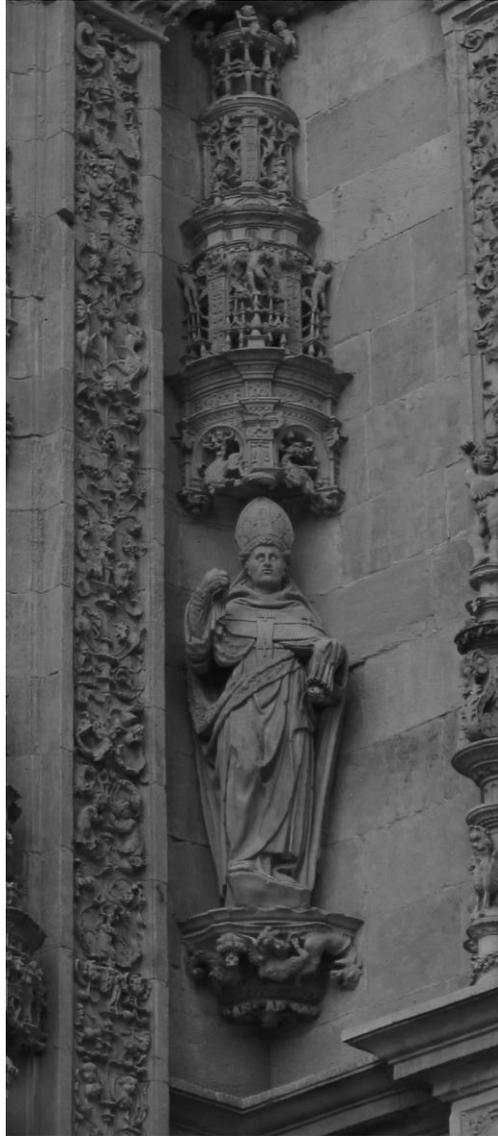


Fig. 7. Anónimo, *San Antonino de Florencia*, ca.1610-1623. Detalle de la fachada de la iglesia de San Esteban. Salamanca (Foto autor©)

le el báculo y el libro de la ciencia sagrada para emprender la misión apostólica de la predicación.

Así, las estatuas de la fachada giran en la órbita de la defensa de los principios dominicos, que se reformaron sin caer en la disgregación de la Orden. Los dominicos se agrupan según sus capacidades: intelecto, liderazgo, predicación, devoción y fundadores. Gonzalo de Amarante, Pedro González Telmo, Gil de Santarem y Luis Beltrán en el machón izquierdo engloban el concepto del viaje del predicador, como ejemplo de misionero y a la vez como protectores de aquellos que partían a evangelizar. San Telmo estaba vinculado al entorno castellano y servía como ejemplo de retórico, venerado por la comunidad de San Esteban. En el machón derecho, Inés de

Montepulciano y Raimundo de Peñafort destacan por sus capacidades de liderazgo y de firmeza en la dirección de sus comunidades. Las figuras de los santos Antonino, Tomás de Aquino, Pedro Mártir y Vicente Ferrer en el segundo cuerpo se ubican sobre santo Domingo, san Jacinto de Polonia, santa Catalina de Siena y san Francisco de Asís en el primer cuerpo como arquetipos y pioneros de la recuperación del espíritu mendicante. El cristalizado elenco dominico fue pintado en 1672 en el cancel de madera ubicado entre la puerta de entrada a la iglesia y la contraportada a los pies del templo, en donde aparecen representados como ángeles, todos identificados por sus símbolos y con cartelas. Este pequeño espacio reforzaba y resumía sintética y claramente el grupo de herederos y seguidores de la labor apostólica de Domingo. El público en general se metía en contexto y recorría a modo de monumental película las historias bíblicas y religiosas a través de la entrada, iglesia y claustro. Tal cantidad de información no podía desaprovecharse, y de esa forma se construyó el gran relato legitimador del poder institucional de la Orden, secundada por el apoyo monárquico y eclesiástico.

5. Consideraciones finales

La conflictiva situación tras la Guerra de las Comunidades y la Reforma dominica, como se ha expuesto, tuvo como respuesta el megalómano proyecto de la fachada de San Esteban, en el que convergen los discursos de la victoria de los Dominicos con la de la nobleza del bando de Carlos V, por lo que no solo se liga el promotor y su familia a la protección divina, sino a la regia. A modo de apoteosis del poder dominico en Salamanca, la configuración icónica del conjunto entre los siglos XV y XVII presenta su inclusión en la historia sagrada y mítica, en la que coexisten figuras bíblicas, beatos, santos y religiosos ejemplares, con el discurso clásico a partir de Hércules y la Antigüedad Clásica evocada con los medallones y personajes clásicos. La figura del Emperador se posiciona como referencia obligada para el resto de las élites del momento, no es casualidad que sus allegados repitan sus estrategias visuales de distinción, pues el código era asimilado por la sociedad como imagen de poder, bien religioso, bien civil. La vinculación entre el Rey y la nobleza se manifiesta en las imágenes del templo dominico de Salamanca.

El relato principal que articulan Cristo y sus predicadores se complementa con las imágenes alusivas al linaje del promotor. Así, la fachada se tiene como la petrificación del ideario bajomedieval presentado en estilo renacentista, que no solo explica el imaginario del siglo XVI en España, sino que funciona como gran marquesina o resumen del recorrido visual del que el público participaría en distintos niveles, bien en la liturgia, pedagogía o en la semblanza de los Dominicos como congregación poderosa. El estudio de la imagen, linaje y discurso de la portada oeste de la iglesia condensa la

información del interior, jugando con la intervisualidad y el afianzamiento de las imágenes con sus respectivos usos y funciones.

La concepción del tiempo plasmada en el hastial se encuentra en la órbita de la propia decadencia humana frente a la eternidad divina. La imagen inicial del hastial estuvo en la línea de apoyo a la victoria de Carlos V, expresada en el linaje del Cardenal como nueva cara de uno de los conventos dominicos más importantes del momento. Las cuatro edades reflejadas en los rostros de las harpías del primer friso -como estudiaron Cortés y Gabaudan como un eslabón temporal entre los orígenes y una nueva etapa⁴¹- parecen dirigirse hacia el escudo central de Fr. Juan y se encuentran en la línea de esa inmortalización proyectada en el retablo pétreo. Al igual que su padre, las figuras de Hebe y Hércules, los personajes bíblicos y los gloriosos santos, el Cardenal consigue superar la corrupción de la carne y distanciarse de su carácter mortal. Así, en este primer cuerpo la idea del tiempo estructura un complejo análisis del calendario y del discurrir de las horas sin vuelta atrás, asegurándose la salvación del alma.

Con la concreción del proyecto, la imagen exitosa de la Orden reformada terminó de hilarse. La elección de las imágenes acusa la intervisualidad establecida con los demás espacios del conjunto conventual y de otros espacios en Salamanca. Nos situamos ante la fachada como resumen o índice del esplendor que quisieron reflejar los Dominicos implicados en la construcción institucional de San Esteban como centro rector.

⁴¹ Cortés Vázquez y Gabaudan, *Fachada de San Esteban*, p. 106.

Bibliografía:

Álvarez Villar 1998: Julián Álvarez Villar, *Los conventos de San Esteban y las Dueñas*, (Salamanca: Gruposa S.A., 1998).

Arias de Saavedra Alías 2001: Inmaculada Arias de Saavedra Alías, "Las universidades hispánicas durante el reinado de Carlos V", en *Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1558): Congreso internacional, Madrid 3-6 de julio de 2000*, coord. José Martínez Millán, (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001), pp. 369-406.

Báñez 1584: Domingo Báñez, *De fide, spe & charitate catholico Regi Philippo II. Magno Hispaniarum Monarchae, Scholastica Commentaria in Secundam Secundae Angelici Doctoris partem, quae ad Quaestionem Quadragesimam sextam protenduntur, dicata. Autore fratre Dominico Bañes Mondragonensi Ordinis Praedicatorum Salmantica Sacra Theologia Primario professore*, (Salamanca: Apud S. Stephanum Ordinis Praedicatorum, 1584).

Bara Bancel 2003: Silvia Bara Bancel, "El misterio humano al encuentro con Dios: antropología del Beato Enrique Susón", *Ciencia Tomista*, 130, 423, (2003), pp. 139-188.

Beltrán de Heredia 1939: Vicente Beltrán de Heredia, *Historia de la reforma de la provincia de España (1450-1550)*, (Roma: Institutum Historicum FF. Praedicatorum, 1939).

Biersack 2019: Martin Biersack, "El Humanismo italiano en Castilla: vías y centros de difusión en el siglo XV", en *Humanistas, helenistas y hebraístas en la Europa de Carlos V*, coord. Miguel Anxo Pena González e Inmaculada Delgado Jara, (Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, 2019), pp. 25-58.

Bustos y Sanmartín 2016: Álvaro Bustos Táuler y Rebeca Sanmartín Bastida, "Fadrique Álvarez de Toledo, II Duque de Alba y su inventario de libros (1531): una biblioteca patrimonial", *Revista General de Información y Documentación*, 26, 1, (2016), pp. 273-290.

Caballero Escamilla 2014: Sonia Caballero Escamilla, *Las imágenes de evangelización y condena: Torquemada y el Convento de Santo Tomás de Ávila*, (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2014).

Camille 2005: Michael Camille, *Arte gótico. Visiones gloriosas*, (Madrid: Akal, 2005).

Checa Cremades 1987: Fernando Checa Cremades, *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, (Madrid: Taurus, 1987).

Cortés Vázquez y Gabaudan 1995: Luis Cortés Vázquez y Paulette Gabaudan, *La fachada de San Esteban*, (Salamanca: Ediciones de la Diputación de Salamanca, 1995).

Cuervo 1914: Justo Cuervo, *Historiadores del Convento de San Esteban de Salamanca*, (Salamanca: Imprenta católica salmanticense, 1914).

Echarte y Montaner 1997: Tomás Echarte y Alberto Montaner Frutos, "Los emblemas de la orden de predicadores: el *Stemma Liliatum* y el *Stemma Formatum*", *Emblemata: Revista aragonesa de emblemática*, 3, (1997), pp. 393-434.

Espinel Marcos 1978: José Luis Espinel Marcos, *San Esteban de Salamanca. Historia y guía, siglos XIII-XX*, (Salamanca: Editorial San Esteban, 1978).

Espinel Marcos 1991: José Luis Espinel Marcos, "Simbolismo cristiano en la iglesia de San Esteban de Salamanca", *Archivo Dominicano*, 12, (1991), pp. 386-415.

Gabaudan 1998: Paulette Gabaudan, "La iconografía de la Universidad de Salamanca: el mito imperial", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 7, 13, (1998), pp. 39-98.

Gabaudan 2017: Paulette Gabaudan, *Un imperio mítico: los relieves del edificio de las Escuelas Mayores de la Universidad de Salamanca: estudio iconológico*, (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2017).

Gómez Moreno 1967: Manuel Gómez Moreno, *Catálogo monumental de España. Provincia de Salamanca*, (Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Bellas Artes, Servicio Nacional de Información Artística, 1967).

Lahoz 2009: Lucía Lahoz, "Imagen visual de la Universidad de Salamanca" en *Historia de la Universidad de Salamanca, Volumen IV: Vestigios y entramados*, coord. Luis Enrique Rodríguez San-Pedro Bezares y Juan Luis Polo Rodríguez, (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2009), pp. 287-325.

Lahoz 2014: Lucía Lahoz, "La imagen de la Universidad Pontificia", en *La Universidad de Salamanca y el pontificado en la Edad Media*, coord. Miguel Anxo Pena González y Luis Enrique Rodríguez-San Pedro Bezares, (Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, 2014), pp. 483-532.

Gómez-Chacón 2016: Diana Lucía Gómez-Chacón, "Linaje y devoción en la Plasencia del siglo XV: San Vicente Ferrer y don Juan de Zúñiga y Pimentel", *Ars Longa*, 25, (2016), pp. 99-113.

Gómez-Chacón 2017: Diana Lucía Gómez-Chacón, "Arte y reforma dominicana en el siglo XV: nuevas perspectivas de estudio", *Erasmus. Revista de historia Bajomedieval y Moderna*, 4, (2017), pp. 87-106.

Marías 1992: Fernando Marías, *El siglo XVI: Gótico y Renacimiento*, (Madrid: Sílex, 1992).

Nieva Ocampo 2006: Guillermo Nieva Ocampo, "La creación de la observancia regular en el convento de San Esteban de Salamanca durante el reinado de los Reyes Católicos", *Cuadernos de historia de España*, 80, (2006), pp. 91-126.

Nieva Ocampo 2011: Guillermo Nieva Ocampo, "Frailes revoltosos: corrección y disciplinamiento social de los Dominicos de Castilla en la primera mitad del siglo XVI", *Hispania. Revista Española de Historia*, 71, 237, (2011), pp. 39-64.

Pena González 2014: Miguel Anxo Pena González, "Dominicos y Franciscanos en las universidades medievales", en *La Universidad de Salamanca y el pontificado en la Edad Media*, coord. Miguel Anxo Pena González y Luis Enrique Rodríguez-San Pedro Bezares, (Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, 2014), pp. 109-142.

Rodríguez G. de Ceballos 1987: Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, *La iglesia y el convento de San Esteban de Salamanca. Estudio documentado de su construcción*, (Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos, 1987).

Rojas Bustamante 2019: Juan Pablo Rojas Bustamante, "Fray Juan Álvarez de Toledo y el programa humanista de la fachada de la iglesia de San Esteban de Salamanca" en *Humanistas, helenistas y hebraístas en la Europa de Carlos V*, coord. Miguel Anxo Pena González e Inmaculada Delgado Jara, (Salamanca: Servicio de Publicaciones, Universidad Pontificia de Salamanca, 2019), pp. 381-409.

Sastre Varas 2009: Lázaro Sastre Varas, "La imprenta del convento de San Esteban de Salamanca", *Memoria ecclesiae*, 33, (2009), pp. 83-104.

Sastre Varas 2018: Lázaro Sastre Varas, "Encanto de lo toscano. Traducciones de dominicos españoles de la espiritualidad de dominicos toscanos", en *Los dominicos españoles e iberoamericanos y la traducción*, ed. Antonio Bueno García, (Granada: Comares, 2018), pp. 171-193.

Sullivan 2016: Ezra Sullivan, "Antonino Pierozzi: A Locus of Dominican Influence in Late Medieval and Early Renaissance Florence", *Angelicum*, 93, (2016), pp. 345-358.

Valdivieso 1975: Enrique Valdivieso González, "Una planta de Juan de Álava para la iglesia de San Esteban de Salamanca", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, Tomo 40-41, (1975), pp. 221-240.

Enviado:25/03/2019

Aceptado:17/05/2019

Reconstructing *la Pieza del Despacho de Verano* at the Alcázar in Madrid. The room of *Las Meninas*: Problems and Possibilities¹

Reconstruyendo la “pieza del despacho de verano”, la estancia de *Las Meninas* en el Alcázar: problemas y sugerencias

Thierry Greub²

Morphomata International Center for Advanced Studies – Genesis, Dynamics and Mediality of Cultural Figurations, University of Cologne

Assistant Professor, Universität zu Köln

To Steven N. Orso

Abstract: The King’s summer study, *la Pieza del Despacho de Verano* – the first display location of one of the master works of Spanish art from the Siglo de Oro: Diego Velázquez’s *Las Meninas* painted in 1656 –, is a perfect point of departure for discussing the possibilities and limits of reconstructing a room in the *Alcázar*, the royal palace of Madrid. Although the inventories from 1666 and 1686 just tell us the subject and size of 33 pictures together with seven mirrors and six *bufetes*, the paper argues that it is possible to reconstruct the scale and decoration of the *Pieza del Despacho de Verano*. In a more general sense this gives us at hand a ‘layout’ for reconstructing other rooms in the king’s palace(s).

Key Words: *Las Meninas*; Velázquez; Philip the fourth; Alcázar of Madrid; 17th century

Resumen: La reconstrucción de la decoración pictórica del despacho de verano del Alcázar de Madrid, lugar donde se localizaba una de las obras más importantes del Siglo de Oro español: el *Retrato de la Familia de Felipe IV* pintado por Diego Velázquez en 1656 y conocido como *Las Meninas*, es el punto de partida para las reflexiones sobre las posibilidades organizativas de este espacio para el autor de este

¹ Translated from German by Christopher Londa.

²  <https://orcid.org/0000-0002-3984-6041>

ensayo. Toma como referencia para su propuesta de reconstrucción, los inventarios del palacio inmediatamente posteriores a la ejecución de la obra, los de 1666 y 1686. En ellos se describen treinta y tres pinturas con sus temas y medidas aproximadas, junto con siete espejos y seis bufetes. Para el autor, la documentación preservada, permite realizar una reconstrucción a escala de su decoración, al mismo tiempo que da una idea general de cómo serían también otras habitaciones en el palacio del rey.

Palabras clave: Las Meninas; Velázquez; Felipe IV; Alcázar de Madrid, siglo XVII



At the end of the 1650s the annalist and “cantor de la Real Capilla”³ Lázaro Díaz del Valle praised the royal palace of Madrid: “[...] the Palace is so ennobled and aggrandized that it augments the number of wonders of the world. No one doubts that there is no prince in all the earth who has his Alcázar adorned with such precious and admirable paintings and statues of bronze and of marble, nor such rare [curiosas], showy, and lavishing furnishings that can compete with those of this one [...]”⁴ In the margins, he described the “rare, showy, and lavish furnishings”: “Such as porphyry tables on bronze, fire-gilded lions, and opulent mirrors adorned with bronze imperial eagles likewise gilded”.⁵

Even though with these words Díaz del Valle depicts the Hall of Mirrors, a room above all intended for receiving formal state visits,⁶ his description gives us a good sense of how a highly official location in the royal palace would have appeared. The quotation above comes from Steven N. Orso’s brilliant 1986 book, *Philip IV and the Decoration of the Alcázar of Madrid*, to which I owe not only the impetus for my essay, but also its scholarly basis. Orso was one of the first to try reconstructing how the paintings in the most distinguished rooms of the royal palace were arranged. Following in Orso’s footsteps, I would like to propose a similar kind of reconstruction for the room that harbored one of the master works of Spanish art from the *siglo de oro*: Diego Velázquez’s *Las Meninas* painted in 1656 (Fig. 1). My remarks, thereby, make recourse to the results of an article of mine published in *Zeitschrift für Kunstgeschichte* from 2015.⁷

³ Francisco Calvo Serraller, *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*, 2nd ed., (Madrid: Cátedra, 1991), p. 461; Concerning Lázaro Díaz del Valle cf. David García López, *Lázaro Díaz del Valle y las vidas de pintores de España*, (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2008). – This paper was delivered in an abbreviated version at the international congress “*Despliegue, acceso y contemplación de colecciones en la Corte de los Austrias, 1516–1700*”, Museo del Prado, Madrid, June 27–28, 2016, organized by Director Miguel Falomir, Museo Nacional del Prado; I thank Dir. Falomir and the other organizers for their invitation and warm welcome. – I thank Mena Marqués and Krystyna Greub-Fraçz (as always) for their advice and support.

⁴ Steven N. Orso, *Philip IV and the Decoration of the Alcázar of Madrid*, (Princeton: Princeton University Press, 1986), p. 67.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*, pp. 32–33.

⁷ Thierry Greub, “Der Platz des Bildes und der ‘Platz des Königs’: Diego Velázquez’ *Las Meninas* im Sommer-Arbeitszimmer Philips IV”, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 78, no. 3–4, (2015), pp. 441–487; The hitherto unknown definitive location of the room and its pictorial decoration are now confirmed by Gloria Martínez Leiva and Ángel Rodríguez Rebollo, *El Inventario del Alcázar de Madrid en 1666, Felipe IV y su colección artística*, (Madrid: Ediciones Polifemo, 2015), pp. 122–126 with the diagram on p. 120, above. See my review: Thierry Greub, “Das achte Weltwunder’: Die Kunstsammlung Philipps IV. im Alcázar von



Fig. 1. Diego Velázquez, *Las Meninas*, 1656. Madrid, Museo Nacional del Prado© (inv. n° P001174)

In this article I inquired into the significance, the function, and the layout of what was the most probably original display-location of *Las Meninas*. This led me, moreover, to consider the potential meaning of this painting within a royal and sovereign context. My point of emphasis departed from earlier interpretations of a philosophical, literary or art-historical vein, which tended to view the painting, in the words of Andreas Prater, as a “permanent

Madrid”, *Kunstchronik* 70, 4, (2017), pp. 197–203. See also on *Las Meninas*: Thierry Greub, ed., *Las Meninas im Spiegel der Deutungen. Eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte*. (Berlin: Reimer, 2001).

touchstone in the science of art",⁸ understanding it, thus, in a rather ahistoric and purely monadic fashion. In contrast, I called for including the original context of the image, together with the other paintings surrounding it, in the picture's interpretation.⁹ Furthermore I argued that the dynastic-political anxieties and hopes of King Philip IV of Spain should be taken into account as well. Under this reading, *Las Meninas* thematizes the pivotal issue of female succession at the court of the Spanish Habsburgs. Indeed, as a painted answer to this question, it depicts the provisional assurance of the Spanish Habsburgs' dynastic continuity in the form of the Infanta Margarita. Here, I follow the political-dynastic way of reading the painting advanced by Manuela B. Mena Marqués – however, I understand not the reconstituted, original version of the image (uncovered by radiography)¹⁰, but the current painting as the portrayal of the precarious dynastic-political limbo that arrests the Spanish royal court until the birth of the long-awaited male heir to the throne. The painting, like my interpretation, follows a double-structure at every level: The appearance and the actions of the depicted persons imbue the image's message with a dynastic energy via a 'double-strategy', whereby each gesture makes recourse both to a practice in court ritual and to a sovereign-dynastic implication.

In this paper, rather than focusing on the doubling iconography of the *Las Meninas*, my essay concerns the 'Making of' of the reconstruction-schemata for two rooms in the Alcázar which are sophisticatedly woven together in the *Las Meninas* and which play a crucial role in the interpretation of the image. On the one hand, there is the room which is visible in the painting – the *Pieza Principal*, the main room, in the *Quarto Bajo del Príncipe*, the lower accommodations of the Prince, – and on the other hand there is the *Pieza del Despacho de Verano*, the summer office room, in the *Cuarto Bajo de Verano*, the lower summer accommodations, the room in which the painting originally hung.

Consequentially, my paper begins by examining the parameters for reconstructing the picture galleries in the Alcázar (wherein I rely above all on Orso's groundbreaking work). This first step provides the foundation for me to introduce and justify my attempt to reconstruct the room in which the painting hung, the king's summer office. Finally, I give my thoughts on the relationship between the two rooms of the *Las Meninas*.

⁸ Andreas Prater, "Bilder ohne Ikonographie? Velázquez und die venezianische Malerei", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 77, no. 3, (2014), pp. 333–360.

⁹ A "classical" text on this subject: Hans Belting, "Das Werk im Kontext", in *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, ed. *idem* et al. (Berlin: Reimer, 2008 [1985]), pp. 229–246.

¹⁰ Manuela B. Mena Marqués, "El encaje de la manga de la enana Mari-Bárbola en *Las Meninas* de Velázquez", in *El Museo del Prado – fragmentos y detalles*, (Madrid: Museo del Prado, 1997), pp. 135–161, especially p. 148, and the radiography: p. 147.



Fig. 2. Juan Carreño de Miranda, *Mariana de Austria*, c. 1671. Madrid, Museo Nacional del Prado© (inv. n° P00644)

1. Parameters for a Reconstruction

In his book about the art décor in the Alcázar, Steven N. Orso with great ingenuity reconstructs the most probable way the paintings were hung in six total rooms.¹¹ For us, two rooms in particular provide essential information for reconstructing the arrangement of furnishings, although in most cases the author, due to deficient data, does not dare to propose diagrams estimating how objects in the rooms were positioned. Orso draws upon building plans and inventories that list each room's furniture (and paintings) and, furthermore, upon portraits that themselves depict the space of a room, as well as the reports of visitors.¹² (Fig. 2) Orso's chief interest here concerns the *Salón de los Espejos*, the Hall of Mirrors, which the words of Lázaro Díaz del Valle described at the outset of this paper.¹³ The room lay on the south side of the palace in the middle axis between the king's apartments in the west and the queen's apartments in the east. The hall, measuring 19.32 x 10.64 meters and equipped with a central balcony offered the royal couple together with their retinue a stage for the festivities which took place at the Plaza de Palacio as well as a space for extraordinary receptions. This room welcomed Francesco I. d'Este in 1638 and Hamete Aga Mustafa, the ambassador of the Grand Turk, in 1649 and on this balcony Charles the second was proclaimed king in 1665. Important visitors received in the *Salón de los Espejos* first had to walk a precisely determined ceremonial path through the Alcázar.¹⁴ The entire palace, which according to the inventory from 1686 was equipped with a total of 1.547 pictures¹⁵ (in addition to sculptures), was decorated to this end with grandiose furnishings of the highest splendor.¹⁶

The paintings presented in the *Salón de los Espejos* were arranged anew in many stages between 1622 and 1659. Orso reconstructs a first phase (1622–1636), during which an ensemble of images was collected: "What had begun as an improvised grouping of pictures drawn from the royal holdings and dominated by the work of Titian had grown into an impressive showroom where the Venetian master was joined by leading Flemish (Rubens, Van Dyck, and Snyders), Italian (Domenichino, and Artemisia and Orazio Gentileschi), and Spanish (Velázquez, Ribera, Cajés, and Carducho) painters of the day".¹⁷

¹¹ The Hall of Mirrors, the Gilded Hall, the South Gallery, the Octogonal Room, the Room of the *Furias*, and the Main Room in the Prince's Quarter. Concerning the architecture of the palace: José Manuel Barbeito, *Alcázar de Madrid*, (Madrid: Comisión de Cultura, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1992), and Fernando Checa, *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los Reyes de España*, (Madrid: Editorial Nerea, 1994).

¹² Orso, *Philip IV*, pp. 24–31.; Greub, "Der Platz des Bildes...", fig. 4, 7, and 8. Concerning the inventories of 1666 and 1668, which exist in different transcriptions, see Greub, "Der Platz des Bildes...", p. 418, note 22; the earlier inventory is now convincingly and entirely transcribed in Martínez Leiva et al, *El Inventario del Alcázar*, with cross-references to the 1686 inventory next to each entry.

¹³ Orso, *Philip IV*, pp. 32–117;(with modifications) Leiva et al., *El Inventario del Alcázar*, pp. 58–70 and the diagrams on p. 67, figs. 28–29, and p. 69, figs. 30–31; and José Manuel Barbeito, "De arte y arquitectura. El Salón de los Espejos en el Alcázar de Madrid", *Boletín del Museo del Prado*, 33, 51, (2015), pp. 24–43.

¹⁴ Orso, *Philip IV*, pp. 36, 41–42.

¹⁵ *Ibidem*, p. 28, (see the inventory of 1686); the inventory of 1700 counts 1.575 pictures (*ibidem*, p. 24).

¹⁶ About the arrival of the ambassador of the Grand Turk in 1649, *ibidem*, p. 36.

¹⁷ *Ibidem*, p. 59–60.

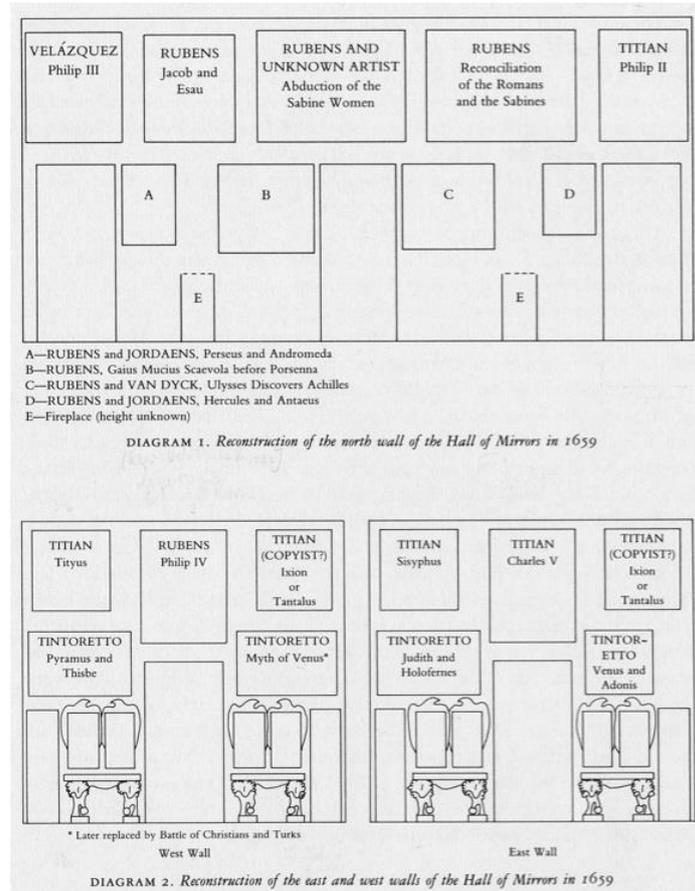


Fig. 3. The Hall of Mirrors in 1659 (north, east and west walls). Reconstruction by Steven N. Orso (taken from Orso, *Philip IV*, diagram 1 and 2, p. 75)

According to Orso, from 1637 until 1659 this ensemble was refined and afterwards up until 1700 saw hardly any changes – a practice which held true for the whole palace and is reflected in the inventories from 1636, 1666, 1668, and 1700.

In this official room of state were found six ornate tables and two mirrors.¹⁸ Later, accompanying the change of name from the New Room to the Hall of Mirrors, the room featured additionally six tables of porphyry each with two gold lions as table legs and now a set of eight golden eagle-frame mirrors (plus six urns as table decorations). All of these furnishings may be recognized in the contemporaneous state portraits of Juan Carreño de Miranda (Fig. 2). According to the inventory of 1686, the room contained 31 paintings.¹⁹ The ceiling was adorned with a fresco created by the Bolognese

¹⁸ *Ibidem*, p. 59, (C33–38).

¹⁹ Barbeito, "De arte y arquitectura...", p. 35.

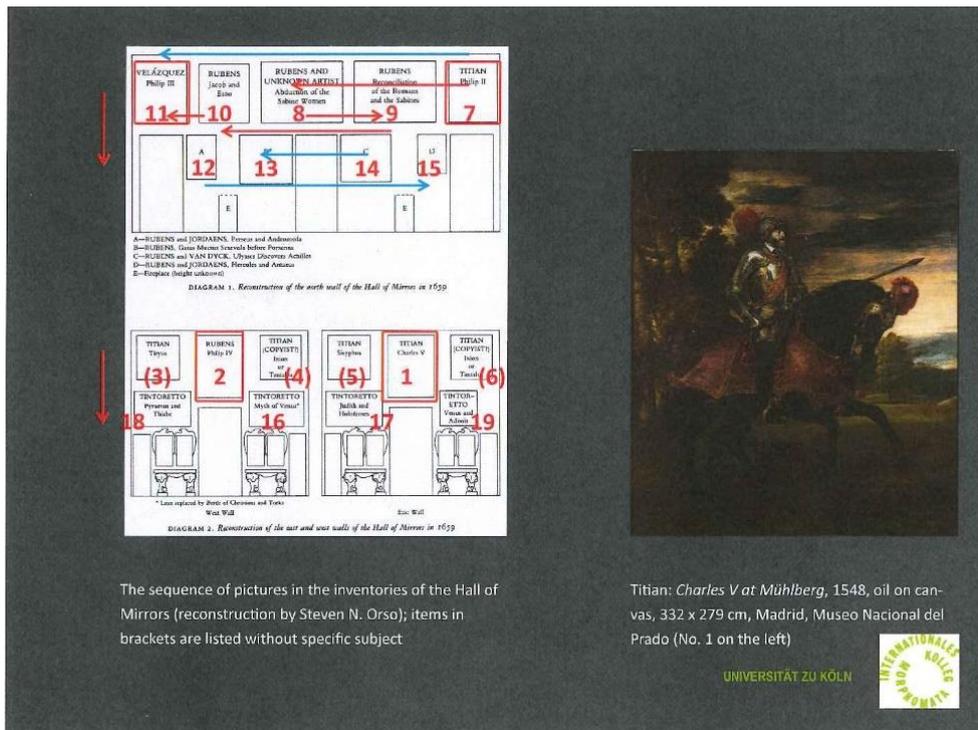


Fig. 4. The sequence of pictures in the inventories of the Hall of Mirrors (diagram by Steven N. Orso); items in brackets are listed without specific subject (by Thierry Greub)

Quadraturists Angelo Michele Colonna and Agostino Mitelli to illustrate the story of Pandora.²⁰

In his diagrams of the reconstruction, Orso only reproduces the north wall, as well as the opposite-facing west and east walls, (Fig. 3) although the evidentiary basis for his reconstruction could be described as nearly optimal; he has recourse to images which depict sections of the room, the testimony of visitors, and the list of objects in the inventory of 1686.²¹ In that inventory, moreover, we find information that appears relatively seldom: decisive hints not only about the frames of the paintings (which in this room were all black),²² but also most notably about their hanging position within the room. It is roughly reported that “Quatro quadros iguales sobre los espejos” [Four equal-sized pictures [hung] over the mirrors],²³ “Otros dos quadros yguales sobre las Bentanas [Another two equal-sized pictures [hung] above the win-

²⁰ Orso, *Philip IV*, pp. 68–69; on Mitelli and Colonna in Spain: David García Cueto, *La estancia española de los pintores boloñeses Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna, 1658–1662*, (Granada: Editorial Universidad de Granada, 2005).

²¹ Martínez Leiva et al., *El Inventario del Alcázar*, pp. 68–70, and the diagram on p. 69, figs. 31, and (with modifications) Barbeito, “De arte y arquitectura.”, p. 33, fig. 8, (situation of 1636), p. 35, fig. 9, (1686) and p. 41, fig. 13, (1734).

²² Orso, *Philip IV*, p. 192.

²³ *Ibidem*, p. 193, [nos. 16–19]; Martínez Leiva et al., *El Inventario del Alcázar*, p. 711.

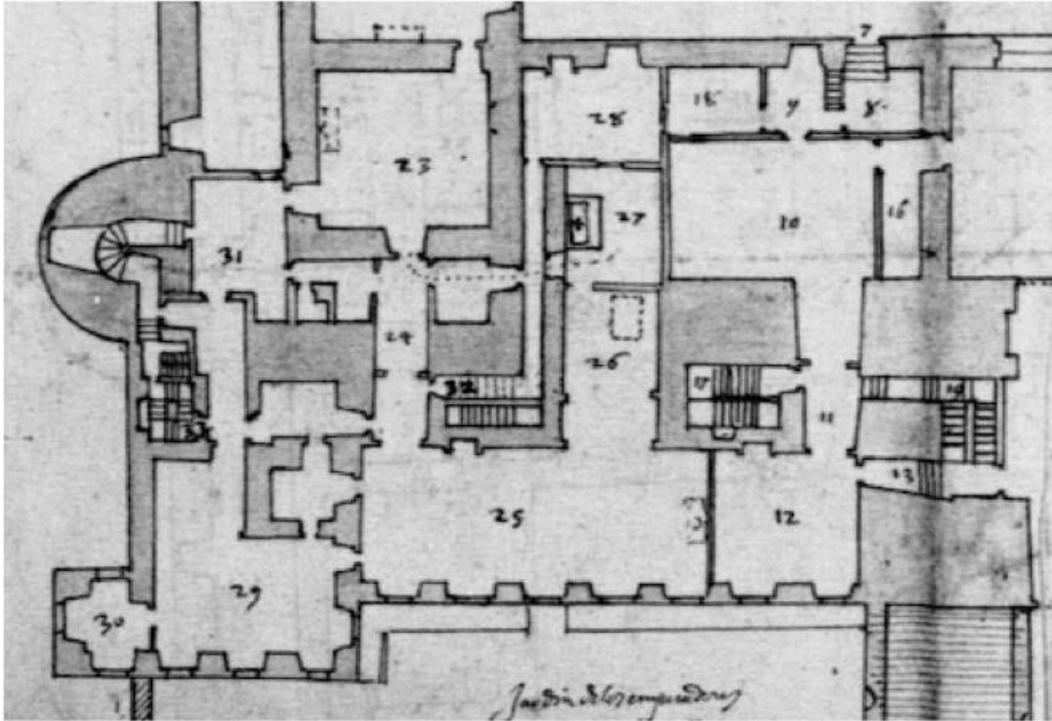


Fig. 5. Juan Gómez de Mora, Plan of the Second Story of the Alcázar of Madrid (“Planta Baja”) (detail). 1626, Vatican Library, “Galería del Príncipe”: nos. 25 and 12.

dows]”²⁴ and likewise “entreventanas” [between the windows].²⁵ These last images, according to this account, were mounted over the mirrors on the east and west walls and over and between the windows on the south wall.

The sequence of images listed in the inventory from 1686 exhibits two peculiarities: On the one hand, the paintings in the upper row are listed first, followed by those in the lower row, some of which hung over the mirrors. On the other hand, the list of names begins with the most important painting: Titian’s *Charles V at Mühlberg*, succeeded afterwards (in chronological order) by Rubens’ *Equestrian Portrait of Philip IV*. Following the contemporary description of the later second Duke of Gramont from 1659,²⁶ Orso places both paintings in the middle of the room over the doors that occupy the centers of the east and west walls. Moreover, it is no mere coincidence that the painting of Charles V – along with the throne of the king beneath it, as it was placed during official visits of state – is situated in the east, since Philip IV understood himself as *rey planeta* and the Sun-King. For the eighteen

²⁴ *Ibidem*, p. 193, [nos. 26–27]; Martínez Leiva et al., *El Inventario del Alcázar*, p. 717.

²⁵ *Ibidem*, p. 193, [nos. 28–29]; Martínez Leiva et al., *El Inventario del Alcázar*, p. 718.

²⁶ *Ibidem*, p. 39: “He [the king; author] was at the end [of the room] on a dais covered with gold embroidery and huge pearls, seated in an armchair; and the space above the canopy [*queue du dais*] was covered by the portrait of Charles V on horseback done by Titian, so natural that one believed that the man and the horse were living”

positions where images were hung on the walls, the inventory lists the names of further paintings, often in pairs or (as just seen) in groups of four. After Orso located the place of the eight mirrors over the ornate tables and the doors, it was relatively simple for him to sort these names into the remaining open spaces on the walls. As I have mentioned, he only omitted reconstructing a diagram for the south wall, although even in this case the inventory offers hints about the distribution of the paintings above and between the windows.

Orso sums up: “the upper tier consists of large pictures with a common base line”,²⁷ a rule which also holds true for the other palace rooms. The writer of the inventory first lists the official portraits displayed opposite one another on the sight lines (1 and 2); afterwards comes the “filling” of the two upper rows of the east and west walls (Fig. 4). Orso determines the order of these images, which are listed in the inventory as the *Las Furias* of Titian (3 through 6), using the points of view found in the royal portraits and compositional stipulations.²⁸ Then, for the north wall, the inventory-maker lists the images in the upper row from right to left – but partly in jumps (7 → 9 → 8 → 10 → 11) – whereby once again the distinguished official portraits (7 and 11) are located over the doors (which now are positioned on the sides). The last images in the row, however, are not listed one after the other this time (cf. the arrows). Afterwards follow the four paintings in the lower row (12 through 15), before the inventory-maker again changes walls and describes the Tintoretto above the mirrors (16 through 19). Subsequently, the list turns to the images on the (window-covered) south wall and finally to the furnishings like tables, vases, and mirrors.²⁹

We can check the reconstruction parameters which Orso revealed in the above example against the arrangement of another space: the room portrayed as the scene of action in the *Las Meninas* (Fig. 1). The rectangular hall, positioned horizontally in the southwestern part of the palace complex, measures 20.4 by 5.35 by 4.4 meters³⁰ (Fig. 5) (nos. 25 and 12 without the dividing wall that was demolished in 1643). In symmetric correspondence, the hall’s shorter eastern and western walls each featured two doors. In the painting, the south door of the east wall is held open by the quartermaster of

²⁷ *Ibidem*, p. 78.

²⁸ *Ibidem*, p. 80; *Las Furias. Alegoría política y desafío artístico*, ed. Miguel Falomir, (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2014).

²⁹ These results (with some minor changes in the placement of the paintings) are now confirmed by Martínez Leiva and Rodríguez Rebollo. Martínez Leiva et al., *El Inventario del Alcázar*, pp. 58–70, pp. 700–724, (listing per items), pp. 927–928 and p. 985 (inventory of 1686), and the diagrams on p. 67, figs. 28–29, and p. 69, figs. 30–31. The authors also reconstruct in a diagram the south wall (p. 69, fig. 31), on the upper row of the north wall they put Rubens’ *Jacobus and Esau* (8) convincingly over the middle door (which gives the listing 7 → 8 → 10 → 9 → 11 in my numbering); See also Barbeito, “De arte y arquitectura”, p. 35, fig. 9, (1686).

³⁰ Orso, *Philip IV*, p. 53; De la Plaza Santiago calculated in team work with the architect Julio Grijalba 1995 the measurements of c. 18 meters length, 5½ meters width and 4½ meters high. Francisco Javier de la Plaza Santiago, “El muro invisible de ‘Las Meninas’”, in *Homenaje al profesor Martín González*, (Valladolid: Universidad de Valladolid, 1995), pp. 631–641, especially p. 632. For the dividing wall: Orso, *Philip IV*, p. 166, note 6.

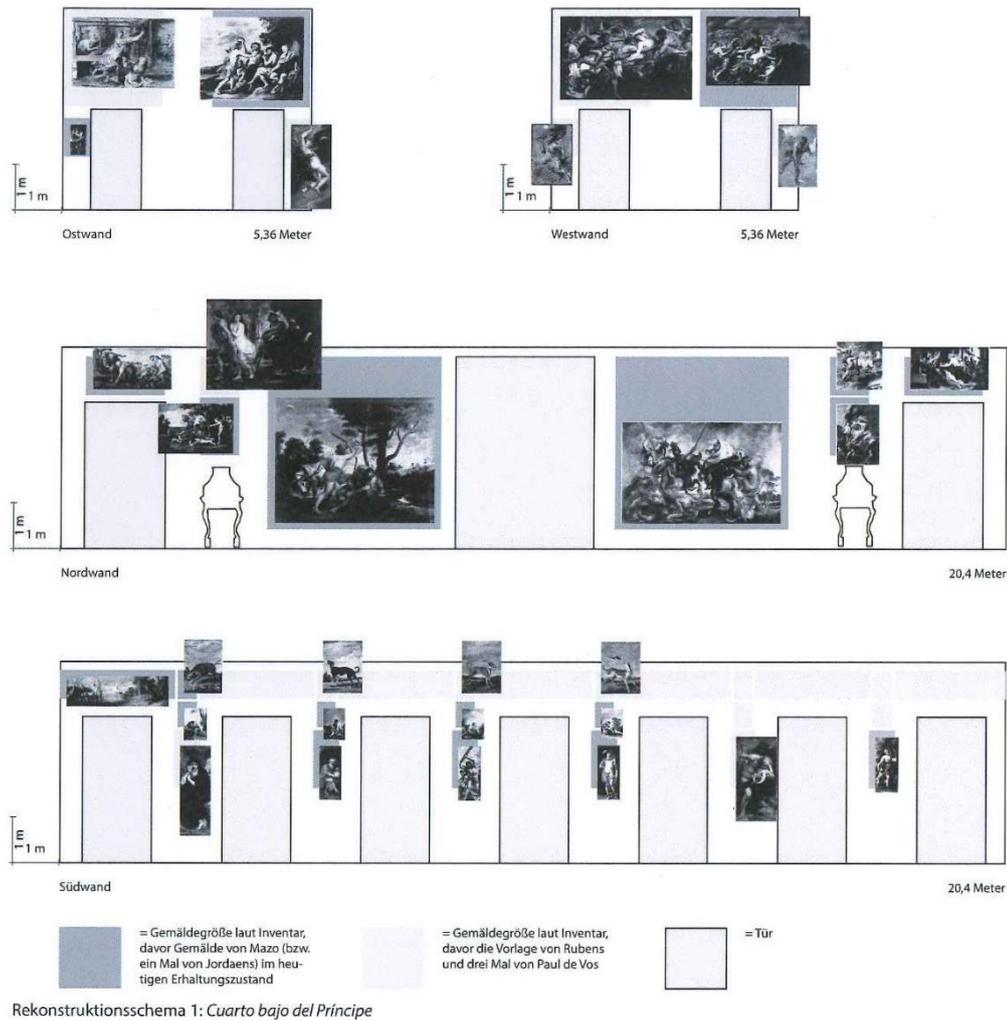


Fig. 6. Reconstruction of the Pieza Principal (diagram by Thierry Greub, 2015)

the queen, José Nieto. The north wall, which in the painting is covered prominently by the towering canvas in the image's foreground, includes three doors and two fireplaces. The south wall is perforated by seven windows, which look out on the *Jardín de los Emperadores* and the main square in front of the Alcázar. Antonio Palomino, in his 1724 work *El museo pictórico y escala óptica*, specifies the depicted place unmistakably when he writes: "[e]n esta galería, que es la del cuarto del Príncipe, donde se finge, y donde se pintó [...]".³¹ The inventories from 1666, 1686, and 1700 confirm this location.

In the *Pieza Principal*³² were a total of 41 paintings (Fig. 6). With the help of the *Las Meninas* and the inventories, it is possible to completely and convincingly situate them within the room. Moreover, with relatively few

³¹ Antonio Palomino, *Vidas*, ed. by Nina Ayala Mallory, (Madrid: Alianza Editorial, 1986), p. 182.

³² Martínez Leiva et al., *El Inventario del Alcázar*, p. 101.

exceptions, the paintings attested at that time are consistent with the images surviving to this day. Along with Steven N. Orso, John F. Moffitt 1983³³ laid the groundwork for the east and west walls, Plaza Santiago 1995 did the preparatory work for the north wall,³⁴ and Moffitt once again contributed to the south wall.³⁵

Furthermore, for the *Pieza Principal*, the inventory-maker first listed the large-size paintings hanging on east wall, which can be recognized as the far wall in the *Las Meninas*, and here in the upper row: *Minerva and Arachne* and the *Contest of Pan and Apollo* (Fig. 6, East-wall). After this the list proceeds to the images “enfrente” [on the opposite wall], identifying the two *Raptus*-paintings, the *Abduction of the Sabine Women* and the *Abduction of Proserpina*. (Fig. 6, West-wall) Here, however, in contrast to Orso,³⁶ I take the sequence enumerated by the writer as the basis for their hanging positions.³⁷ Next the inventory-maker turns to the north wall.³⁸ (Fig. 6, Nord-wall) There he begins with the two giant paintings to the immediate left and right of the wall’s middle door (1 and 2; Fig. 7): *Mercury and Argus* and *Alexander the Great on a Lion Hunt*. Then the writer comes back to the upper row and lists first the two overdoor paintings, *Deucalion and Pyrrha* and *The Banquet of Tereus* (3 and 4), and then the two pairs of stacked images which abut the large-sized paintings already listed – first the higher of each pair, *Orpheus Leads Eurydice from Hades* and *The Apotheosis of Hercules*³⁹ (5 and 6); then each pair’s the lower image, which hangs directly above the respective fireplaces, *Diana and Nymphs Hunting* and *Dido and Aeneas* (7 and 8).

Finally, the list comes to the south wall (Fig. 6, South-wall). Across the top hang seven paintings portraying “diferentes Aves y Animales y Paisas” [different birds, animals, and landscapes], which in turn are interspersed with six images showing “vn Javali y vnos Perrillos” [a wild boar and some dogs]. Stacked immediately underneath these six are pictures of “de las fuerzas de Hercules” [the Labors of Hercules], under which appears a row of philosophers and gods.⁴⁰ All of these are relatively simple to orient because the inventories, for paintings positioned near the windows, repeatedly provide the word “sobreventanas” [above windows] and twice “entreventanas” [between win-

³³ John F. Moffitt, “Velázquez im Alcázar-Palast von 1656. Die Bedeutung der mise-en-scène von *Las Meninas*”, in *Las Meninas im Spiegel der Deutungen. Eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte*, ed. Thierry Greub, (Berlin: Reimer, 2001), pp. 42–72, especially p. 51 (published first in English in: *Art History* 6, 3, (1983), pp. 271–300).

³⁴ Plaza Santiago, “El muro invisible...”, p. 632.

³⁵ Now confirmed by Martínez Leiva and Rodríguez Rebollo. Martínez Leiva et al., *El Inventario del Alcázar*, pp. 101–103, pp. 725–745, (listing per items) and pp. 958–959, (inventory of 1666) and the diagrams pp. 101–103, figs. 52–55.

³⁶ Orso, *Philip IV*, pp. 170–171.

³⁷ The wording in the inventories of 1666 and 1686 was sometimes ambiguous. Moffitt, “Velázquez im Alcázar-Palast von 1656...”, p. 45; Orso correctly translates “[...] *en las frentes de los remates de esta Pieza*” [“in the facing spaces on the end walls”], Orso, *Philip IV*, p. 169.

³⁸ Orso does not reconstruct the diagram and writes: “Too little is known about the wall to reconstruct their arrangement [...]” *Ibidem*, p. 169.

³⁹ In the inventories of 1666 and 1686 listed as a picture depicting Phaeton. Martínez Leiva et al., *El Inventario del Alcázar*, pp. 730–731, no. 927.

⁴⁰ For all three quotes Yves Bottineau, “L’Alcázar de Madrid et l’inventaire de 1686. Aspects de la cour d’Espagne au XVII^e siècle”, *Bulletin Hispanique* 60, 4, (1958), pp. 450–483, especially p. 452.

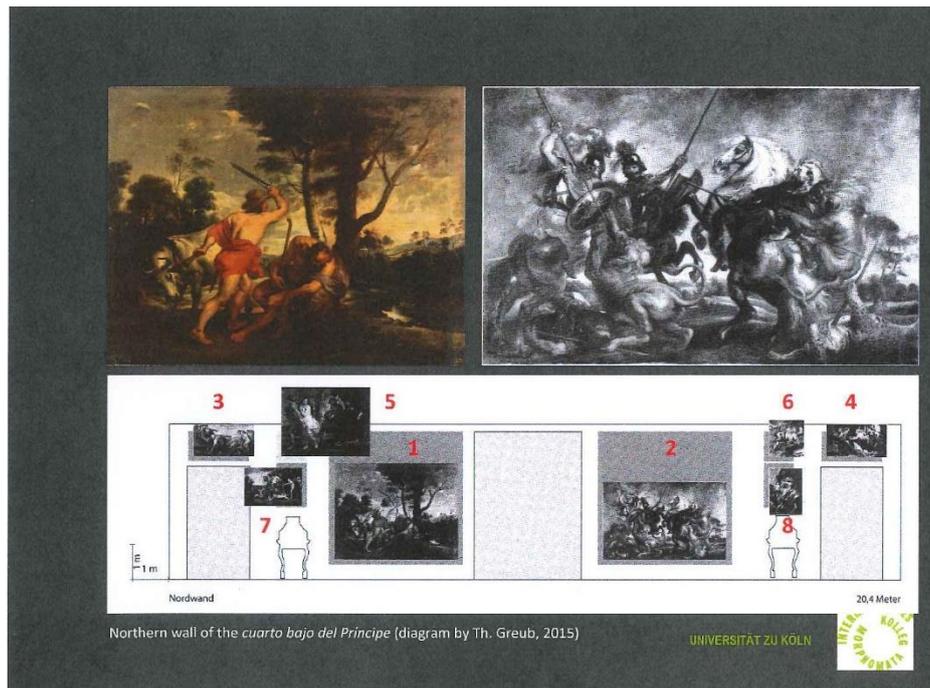


Fig. 7. Northern wall of the Pieza Principal (diagram by Thierry Greub, 2015)

dows] as hints. Most of the room's paintings, copies of Rubens (and once of Jacob Jordaens) completed by Juan Bautista Martínez del Mazo, the student, colleague, and in 1666 the successor to Velázquez as court painter, are preserved as maquettes or sketches. On the basis of these, consequently, it is possible to reconstruct the entire room (Fig. 6).⁴¹

2. The Images in the *Despacho de Verano*

In contrast to the two rooms we have just discussed, the arrangement of paintings in the king's summer office is considerably more difficult, since clear indices for the placement of paintings are absent from the inventories of 1666 and 1686. We only have a string of paintings enumerated in front of us, which likewise are partly listed in pairs, suggesting a symmetric correspondence.⁴²

⁴¹ This reconstruction scheme is based (with modifications) on John F. Moffitt (Moffitt, "Velázquez im Alcázar-Palast von 1656...", pp. 43–46), Orso (Orso, *Philip IV*, pp. 167–172), Plaza Santiago (Plaza Santiago, "El muro invisible...", *passim*) und Matías Díaz Padrón (Matías Díaz Padrón, *El lienzo de Vertumno y Pomona de Rubens y los cuartos bajos de verano del Alcázar de Madrid*, (Madrid: El Viso, 2009), pp. 97–99); the most compelling ideas for the reconstructions of the south wall come from Moffitt, for the east and west wall from Orso and for the north wall from Plaza Santiago.

⁴² The objects in the *Despacho de Verano* (the king's "summer-office", following the inventory from 1686) are: 1. A small festoon with flowers (330 reales); 2. A Venetian Lady by Tintoretto (550); 3. Six "flemish bodegones [Still lifes]" (2'640 reales, c. 440 per painting); 4. "a ninfa con flores by Rubens (550)"; 5. A "still life by Snyders" (3'300); 6. A painting with children by "Julio Valerio" (550); 7. A "cupido by Guido" Reni (1'100); 8. Another [a cupido] by Guercino (1'100); 9. A jar with flowers by Mario Nuzzi (330); 10. Another jar with flowers (330); 11. Two pair of flowers in jars by the same (each 1'760); 12. Two portraits showing philosophers by Ribera (je 550); 13. *Las Meninas* (16'500 reales); 14. A cupido by Correggio

Moreover, although the *Despacho de Verano* is an official room, it fulfills this capacity to a far lesser degree than, for example, the Hall of Mirrors. Consequently, no portrayals of the king's study exist in other paintings or in the accounts of visitors. The only mention of the room known to me comes from Edward Montagu, the First Duke of Sandwich, who visited the *Despacho de Verano* on August 28, 1666 in order to copy paintings: "In y^e morninge I went to y^e Pallace to chuse Pictures to have coppied. [...] In y^e roome where y^e late Kings writinge table stands; one of Corregio's hand A Cupid. / in y^e same roome 2 of Van Dykes hand, of love storyes".⁴³ According to Suzanne L. Stratton-Pruitt, the private state office was "[...] decorated with an eye toward the exalted, although restricted, persons who were able to visit the king there: members of the royal family and family servants, cardinals and papal nuncios, viceroys, presidents of the Council of State, and the king's minister [...]."⁴⁴ There is additionally evidence that the king showed special interest in the arrangement of this room: On February 5, 1658, the sovereign, as Cardinal Camillo Massimi wrote, caught a feverish cold "per essersi trattenuto lungamente il giorno antecedente nell'appartamento d'estate a veder collocare alcune pitture."⁴⁵

Efforts to locate the summer office of Philip IV in the royal Palace of Madrid, which later in 1734 was destroyed in a fire, seem today to have reached consensus. John F. Moffitt at first situated the chamber in immediate proximity to the room depicted in *Las Meninas*, albeit a story higher, within the southwest corner of the palace.⁴⁶ However, Moffitt's proposed room, located in the so-called *Torre dorada*, was the "official" bureau of the king, which he did not use during the summer months.⁴⁷ Following older investigations, Fernando Marías 1995 identifies a suite of rooms on the ground floor of the Alcázar's north side as apartments used by the king in the

(3'300); 15. An Italian landscape (1'650); 16. A Ganymed by Correggio (2'750); 17. Two "heads" by Ribera (1'100); 18. A Pomona and Vertumno by Rubens (1'650); 19. A Bacchanal by Van Dyck (2'750); 20. A "fábula" of the same Flemish master (2'750); 21. A "head" by Guido Reni (550); 22. A painting with "Venetian Ladies" by Veronese (1'750); 23. A "trunk" with birds (330); 24. "seven big mirrors" (52'800 reales); 25. "six 'bufetes'" (32'500 reales). Martínez Leiva et al., *El Inventario del Alcázar*, pp. 269–295 (listing per items), pp. 777–778 (inventory of 1666), pp. 943–944 and p. 989 (inventory of 1686).

⁴³ Alistair Malcolm, "Arte, diplomacia y política de la corte durante las embajadas del Conde de Sandwich a Madrid y Lisboa (1666–1668)" in *Arte y Diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*, ed. José Luis Colomer, (Madrid: Fernando Villaverde Ediciones, 2003), pp. 161–175, here p. 171. Díaz Padrón's theory is confirmed by the Duke of Sandwich: "[...] one of Corregio's hand A Cupid [obviously position 13; author]. / in y^e same roome 2 of Van Dykes hand, [...]. One about 4 foote broad & 3 long. y^e other 5 longe", which is c. 1,21 x 0,91 and 1,5 meter respectively, presumably positions 20 and 19.

⁴⁴ Suzanne L. Stratton-Pruitt, ed. *Velázquez's Las Meninas. Masterpieces of Western Painting*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), pp. 4–5.

⁴⁵ Enriqueta Harris, "A Letter from Velázquez to Camillo Massimi...", *The Burlington Magazine* 102, 685, (1960), pp. 162–166, especially p. 166, note 12. However, in October of the same year the king participated personally in the installation of the ceiling decoration by Colonna and Mitelli with quadratura-painting which in Spain to this time was almost unknown, "on a staircase that was made so that His Majesty could ascend to see the painting of it". Orso, *Philip IV*, p. 70.

⁴⁶ Moffitt, "Velázquez im Alcázar-Palast von 1656...", p. 50 (no. 15 in de Mora's plan from 1626). Moffitt gives further details in a later publication. He calculates for the room "20 x 35 pies castellanos", proposes the east wall as place of installation of *Las Meninas* (which fits perfectly with the lightfall within the painting) and suggests a point of view of not more than three meters. John F. Moffitt, "Las Meninas en el despacho de verano...", in *Velázquez, practica e idea: estudios dispersos*, (Málaga: Universidad de Málaga y Colegio de Arquitectos de Málaga, 1991), pp. 221–222, especially pp. 221–222.

⁴⁷ Orso, *Philip IV*, pl. 13, no. 15 ("the king's office").

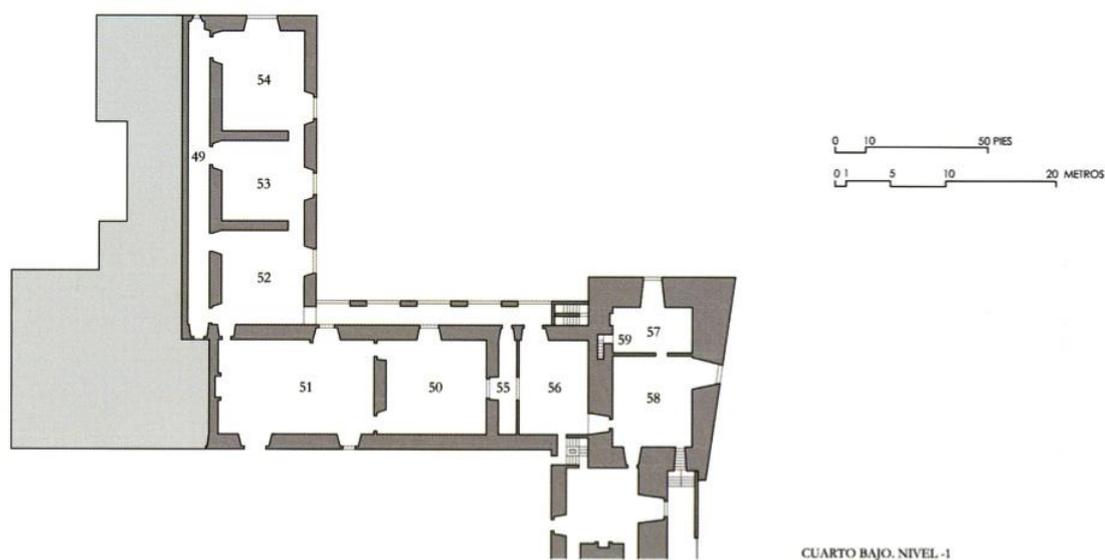


Fig. 8. Reconstruction of the Cuarto Bajo, level 1, room 54 (diagram by Daniel Martínez Díaz, 2015)

summer.⁴⁸ Under the administrative wing, in the “aposeno bajo de verano”, Marías consequently strings together an enfilade of three rooms, within which the king’s office, coming after the dining room and bedroom, would have been the palace’s most northern and most remote chamber,⁴⁹ a view that is now scientifically confirmed by Gloria Martínez Leiva’s and Ángel Rodríguez Rebollo’s landmark publication *El Inventario del Alcázar de Madrid en 1666, Felipe IV y su colección artística*.⁵⁰ (Fig. 8)

Marías moreover proposed an arrangement of the paintings found in this room, as well as suggestions for their identities.⁵¹ In his detailed 2009 study of Rubens’ *Vertumno and Pomona* (a painting that also hung in the king’s summer office), Matías Díaz Padrón contributed additional supplementary information to the visual layout of this room. From this foundation I attempted in my previously mentioned article from 2015 first to work out a complete reconstruction of the room where according to Palomino the *Las*

⁴⁸ Fernando Marías, “El género de *Las Meninas*: los servicios de la familia”, in *Otras Meninas*, (Madrid: Ediciones Siruela, 2007 [1995]), pp. 247–278, especially pp. 249–250. Similarly Díaz Padrón, who writes about the difficulty of a correct location: “No es fácil localizar y acoplarlos en estas estancias”. Díaz Padrón, *El lienzo de Vertumno y Pomona*, p. 43.

⁴⁹ Marías, “El género de *Las Meninas*...”, p. 250. Marías speaks of a “tono íntimo, privadísimo”. The inventory of 1686 describes the rooms, which were lead by a room of audience (“Pieza primera donde daba Su Maj^d audiencia”), in this order: “Pieza inmediata donde Su Maj^d cenaba”, “Pieza inmediata de la Aurora” and “Pieza del Despacho de verano en cuyo techo está pintado Apolo”. Yves Bottineau, “L’Alcázar de Madrid et l’inventaire de 1686. Aspects de la cour d’Espagne au XVII^e siècle”, *Bulletin Hispanique*, 60, 3, (1958), pp. 289–326, especially p. 290, p. 292, p. 294, and p. 296.

⁵⁰ Martínez Leiva et al., *El Inventario del Alcázar*.

⁵¹ Marías, “El género de *Las Meninas* ...”, pp. 249–252; *ibidem*, pp. 317–318, note 13, the positions of the king’s office in the inventories from 1666 and 1686 are listed in Spanish. For the paintings in this room from 1623 until 1629: Mary Crawford Volk, “Rubens in Madrid and the Decoration of the King’s Summer Apartments”, *The Burlington Magazine*, 123, 942, (1981), pp. 513–527, 529; for the changes in the paintings’ hanging after this period pp. 519–520.

Meninas hung. The 'spanish Vasari' transmits unmistakably: "[c]olocóse en el cuarto bajo de Su Majestad, en la pieza del despacho, entre otras excelentes".⁵²

3. The Reconstruction of the Summer Office of Philip IV

According to the inventory from 1666, the *Quarto Bajo del Despacho de Verano* featured 33 paintings, seven "great mirrors" (by 1686 there were only six) and six ornate tables (Fig. 9a-d). The majority of the listed images were of Italian or Flemish origin. They came chiefly from the second quarter of the seventeenth century, with an emphasis on the time period around 1630. These include (according to their mention in the inventories) the paintings of excellent artists such as Tintoretto, Correggio, Guido Reni, Guercino, as well as Peter Paul Rubens, Anthonis van Dyck and Frans Snyders. All of the images were adorned with gilded, ebony wood frames, which underscores the outstanding importance both of the painting collection and of the room itself.⁵³ With two exceptions, which contrast with the information from the inventories, the paintings were original.⁵⁴ Located on the ceiling of the *Pieza del Despacho* was a fresco with a depiction of Apollo by Angelo Michele Colonna and Agostino Mitelli.⁵⁵

Conspicuous on the inventory-maker's list is the detail that Velázquez' work occupies position 13 and thus falls exactly in the middle of the 25 listed positions. A total of 21 images are mentioned before *Las Meninas* is named, after which 11 more images follow; those works listed afterwards, however, show consistently higher valuation prices and predominantly are also larger in size than those listed before.⁵⁶ This seems to suggest that the *Las Meninas* must have been mounted on the second or third wall discussed in the inventory. The reconstruction-schema – which must remain hypothetical due to the previously mentioned uncertainties – assumes that the inventory-maker would have followed the sequence of the suite and entered through the southern of the two doors. Then, he would have begun his list with the east wall, just as in the Hall of Mirrors and in the *Pieza Principal*, and proceeded counterclockwise to describe the north wall (again, following the example of the *Hall of Mirrors*). Just as in the rooms discussed above,

⁵² [it was placed in the lower chamber of his majesty, in the office, together with the other excellent [works]]. Palomino, *Vidas*, p. 183.

⁵³ In the inventory of 1686 the first of the enlisted paintings is described as "con marco de talla dorado como lo son los demás marcos de esta Pieza". Martínez Leiva et al., *El Inventario del Alcázar*, p. 269 (1686/ 517).

⁵⁴ The work attributed to Tintoretto (position 2) is today identified with a work by his son Domenico Tintoretto. Marías, "El género de *Las Meninas* ...", p. 317, no. 2. The two "viejas" by Ribera (pos. 17) are paintings by Esteban March, a painter from Valencia famous for his battle paintings (c. 1610–1668). Díaz Padrón, *El lienzo de Vertumno y Pomona de Rubens*, p. 82 and p. 83, fig. 59.

⁵⁵ The inventory of 1686 gives the following identification: "*Pieza del Despacho de Verano en cuyo techo está Pintado Apolo*", cf. Martínez Leiva et al., *El Inventario del Alcázar*, p. 269 (1686/ 517). According to Orso the ceiling's subject was not Apollo, the god of arts (and thus one of the allegoric identification-figures of Philip IV) but 'The Fall of Phaeton' as is also reported by Colonna and Palomino, cf. Orso, *Philip IV*, p. 70, note 145. As Apollo was most probably depicted as charioteer, a later iconographic confusion seems likely.

⁵⁶ Greub, "Der Platz des Bildes ...", p. 451.

according to De Mazo's plan from 1626, we think that here (the south wall) was a kind of dais. Consequently, this wall, in front of which likely stood the king's desk (mentioned in the Duke of Sandwich's account), lacked paintings for decoration. The ordering sequence of the paintings on the remaining three walls follows as closely as possible the parameters we have seen worked out above: Since no other sources avail themselves, the most important principle is the sequence in the inventory. Because the inventory-maker begins with one of the least expensive images, an unknown "festoncico de flores" [picture with small flower garlands]⁵⁷ which cannot have possessed the same significance as Titian's portrait of Charles V in the Hall of Mirrors, we may assume consequently that this is the first painting on the east wall. For the second parameter, we follow the distribution of paintings into thematic unities which correspond to each of the three walls: According to the reconstruction proposed here, predominantly still-lives and depictions of children hang on the east wall (Fig. 9a); the north wall (rather problematic due to deterioration from climate concerns) was decorated with flower still-lives (Fig. 9b); while the west wall features *Las Meninas* as the optical midpoint surrounded by mostly mythological and allegorical depictions, which are arranged for the most part in mirror-symmetric pairs (Fig. 9c). (Especially helpful are the horizontally-oriented overdoor paintings which are relatively easily to place above the two doors and two windows.)⁵⁸ Thirdly, the sequence in the list moves from the top down, which in the case of the west wall corresponds to the order provided by the image and person 'register' in *Las Meninas*: In the upper row (with the exception of "unas damas benenzianas" [Venetian Ladies])⁵⁹ we find mythological scenes; underneath, Philosophers and 'Ladies' (consistent with Velázquez and the court entourage) as well as both Cupid depictions,⁶⁰ whereas *the Ganymede* painting to the right is 'reflected' in the thematically similar images painted into the *Las Meninas*. This painting, with its enormous appraised value of 16.500 *reales*, by far the most expensive painting in the summer office,⁶¹ stands out as the dominant principal work of a palace room, which, as mentioned, is decorated with a total of 33 (predominantly) original paintings all in gilded frames, seven mirrors (whose estimated total value alone surpasses all the paintings in the room) and six wall tables (whose summed value approximates that of all the images together minus the *Las Meninas*). Thus, it can be no coincidence that the individual paintings in this room, with respect to both theme and placement, bear a relation to the very picture which, as the Portuguese art theorist Félix

⁵⁷ Martínez Leiva et al., *El Inventario del Alcázar*, p. 269, no. 161.

⁵⁸ Thus the window on the east wall would have been positioned lower, but maybe the painting (as often) was not as high as suggested in the inventory; both the subject and especially the format fit perfectly well for hanging over a window or door.

⁵⁹ Martínez Leiva et al., *El Inventario del Alcázar*, p. 292, no. 192.

⁶⁰ *Ibidem*, pp. 286–288, nos. 183 and 185.

⁶¹ *Ibidem*, p. 285, no. 182.

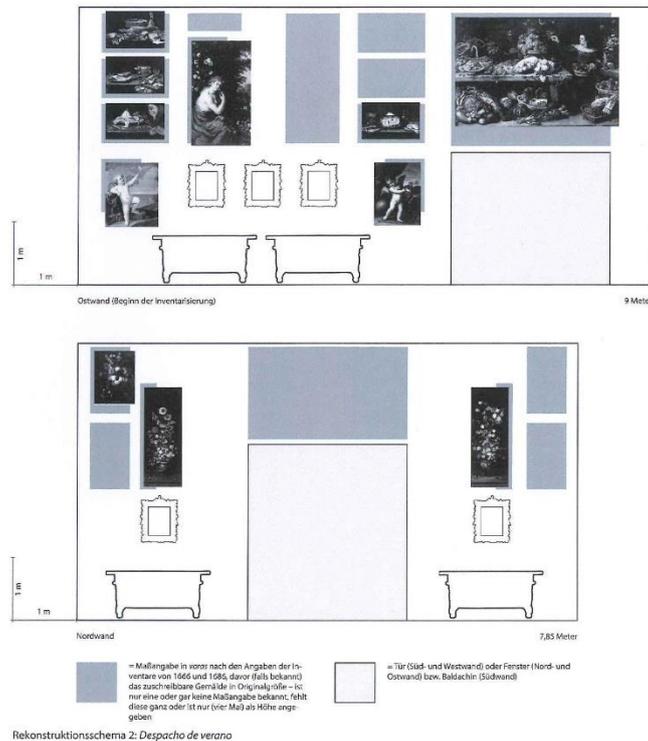


Fig. 9a-9b. Reconstruction of the items in the *Despacho de Verano*. East wall and North wall (diagram by Thierry Greub, 2015)

da Costa penned in 1696, “creates the adornment of a room in the Madrid royal palace”.⁶²

Demonstrating this idea most openly is the recently mentioned depiction of Ganymede; for an image with a similar theme is mounted to the right of the open door on the east wall of the room represented in the *Las Meninas* (Fig. 6). Its companion image on the left side portrays Vulcan⁶³ and hangs in the *Las Meninas* directly near Velázquez and designating the painter as a “second Vulcan”.⁶⁴ In the philosopher portraits of Ribera situated both here and on the west wall and in the prominent and to this day not yet identified *Italian Landscape*, additional visual themes from the south wall of *Pieza Principal* in the *Las Meninas* are adopted. With respect to optics and content, the mythological paintings marked as “Pomona y Bertulo” [Pomona and Vertum-

⁶² Stratton-Pruitt, *Velázquez's Las Meninas*, p. 1; Díaz Padrón writes in similar words, *Las Meninas* was hanging at the “pared más amplia del despacho” or “dominando la pared principal”, Díaz Padrón, *El lienzo de Vertumno y Pomona de Rubens*, p. 38 resp. p. 71.

⁶³ Orso places the two little paintings – out of compositional reasons – in reversed order (Orso, *Philip IV*, pp. 171–172 and p. 171, diagram 3, “East Wall”); the background of *Las Meninas* shows convincingly that Vulcan is situated on the left side.

⁶⁴ Greub, “Der Platz des Bildes ...”, p. 450.



Fig. 9c-9d. Reconstruction of the items in the Despacho de Verano, west wall and south wall (diagram by Thierry Greub, 2015)

nus],⁶⁵ “un Bacanario” [A Bacchanal]⁶⁶ and “una Fábula” [A Story],⁶⁷ ultimately bear a relation to the two episodes from Ovid’s *Metamorphoses* represented in the *Las Meninas*.

It is not uninteresting, moreover, that one of the two “Caezas” [heads]⁶⁸ painted by Ribera, both of which may be located on the west wall, is described as “una con una taza en la mano” [one with a cup in her hand]⁶⁹ and another by Guido Reni as “una caeza, de mano de Guydo Bolones, con una rosa en la mano” [a head from Guido Reni with a rose in her hand]⁷⁰ and thus possibly alludes to the fact that the *Menina* on the left, Doña María Agustina Sarmiento, passes the Infanta a *búcaro*⁷¹ with cool water. Not in the least, in the convex mirror, the “Fábula” of Van Dyck, which indeed may be identified

⁶⁵ Martínez Leiva et al., *El Inventario del Alcázar*, p. 289, no. 188.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 290, no. 189.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 291, no. 190.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 288, no. 186–187.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 288, no. 186.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 292, no. 191. – There may be added *The Flora* by Brueghel. *Ibidem*, p. 276, no. 169, “una Ninfa con flores en la mano”.

⁷¹ Mercedes Llorente, *Las Meninas and Mariana in Mourning: The Three Prudences*, Madrid, 2011 pp. 30–31 with note 68–70. Available at:

http://www.academia.edu/1868421/Las_Meninas_and_Mariana_in_Mourning_The_Three_Prudences (accessed 30 October 2016).

as *Rinaldo and Armida*,⁷² and the seven mirrors distributed throughout the room recall the prominent mirror-motif of the *Las Meninas*. Finally, if we follow this proposed reconstruction schema, the natural light in the room entering from the north and the east would have referenced the lighting situation in the *Las Meninas*.

The paintings located on the west wall of the king's summer office, thus, stand in programmatic relation to the *Las Meninas*-painting also positioned on this wall. The painting's illustration of a distinguished court scene where a drink is offered to the Infanta occurs at the intersection of two rooms that are highly charged with dynasty politics: The *Pieza Principal* as the former room of the Spanish heir apparent, Baltasar Carlos, and the *Quarto bajo de varano*, the summer office of the sitting king.

Thus, a precise visual arrangement forges an optical and content-based relation between these two rooms. In both spaces, Philip IV, the ruling monarch is always present, whether actually standing in the room or lending his appearance to the mirror image in the *Las Meninas*. This relation makes *Las Meninas* a mirror of the current instability in the succession crisis at the court of Philip IV and at the same time a reflection of the subtly negotiated, timeless importance of the dynastic-sovereign theme for the Casa de Austria.

That within the Alcázar similarly functioning rooms could mirror one another meaningfully is demonstrated by the fact that in the king's office in the *Torre Dorada*, the exact place⁷³ where the *Las Meninas* has been painted, according to the inventory from 1686, hung a portrait of the older half-sister of Margarita Maria, Maria Theresa: "vn Retrato de la Señora Reyna de franzia D^aMaria Theresa", and the French dauphin: "otro del Delfín de Francia",⁷⁴ one may here suggest a further, complementary connection to the contents of the *Las Meninas* regarding the question of succession and sovereignty.

⁷² Díaz Padrón, *El lienzo de Vertumno y Pomona de Rubens*, pp. 86–88; Martínez Leiva et al., *El Inventario del Alcázar*, p. 290, note 1, argue against the attribution.

⁷³ Moffitt, "Velázquez im Alcázar-Palast von 1656 ...", fig. 18.

⁷⁴ The paintings in the *Pieza del Despacho en la Torre* are first listed at Yves Bottineau, "L'Alcázar de Madrid et l'inventaire de 1686. Aspects de la cour d'Espagne au XVII^e siècle", *Bulletin Hispanique*, 60, 2, (1958), pp. 145–179, especially pp. 163–164. Frescoed by Gaspar Becerra (1520–1570, from 1563 Spanish court painter) and according to the inventory of 1686 furnished with "en tiempo del Rey nro señor D. Phelipe 4^o (que esta en gloria) que eran vn Retrato del Papa Paulo tercero, otro del Marques de Pescara, vn niño medio cuerpo, otro del Delfín de Francia, otro de dos niños con vn cordero, vna Pintura de la Asumpcion de Nuestra Señora, otra de vn Retrato de la Señora Reyna de franzia D^aMaria Theresa, todas estas estan al presente, las vnas en las Bobedas de la priora, y otras en la Camara de Su Mag^d. donde van Imbentoriadas y no se ponen aqui." The painting of the elder Infanta, María Teresa, thus seems to have created the counterpart to Margarita María in the *Las Meninas*; Louis of France, the first son of king Louis XIII, was dauphin of France from 1638–1643, afterwards king Ludwig XIV from 1643 until 1715. Martínez Leiva et al., *El Inventario del Alcázar*, pp. 481–489 (listing per items), pp. 791–792 (inventory of 1666), p. 935 and 987 (inventory of 1686), according to the authors the dauphin's portrait (*Luis de Borbón, Delfín de Francia*) was painted by Charles and Henri Beaubrun in 1663 (Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. no. P-2232). *Íbidem*, pp. 483–484, no. 687; and the the one of María Teresa by Pierre Mignard circa 1661, (Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, inv. no. 687). *íbidem*, pp. 486–487, no. 690.

Bibliography:

Barbeito 1992: José Manuel Barbeito, *Alcázar de Madrid*, (Madrid: Comisión de Cultura, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1992).

Barbeito 2015: José Manuel Barbeito, "De arte y arquitectura. El Salón de los Espejos en el Alcázar de Madrid", *Boletín del Museo del Prado*, vol. 33, no. 51, (2015), pp. 24–43.

Belting 1985: Hans Belting, "Das Werk im Kontext" in *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, ed. *idem* et al. (Berlin: Reimer, 2008 [1985]), pp. 229–246.

Bottineau 1958: Yves Bottineau, "L'Alcázar de Madrid et l'inventaire de 1686. Aspects de la cour d'Espagne au XVII^e siècle", *Bulletin Hispanique*, 60, 2, (1958), pp. 145–179.

Bottineau 1958: Yves Bottineau, "L'Alcázar de Madrid et l'inventaire de 1686. Aspects de la cour d'Espagne au XVII^e siècle", *Bulletin Hispanique*, 60, 3, (1958), pp. 289–326.

Bottineau 1958: Yves Bottineau, "L'Alcázar de Madrid et l'inventaire de 1686. Aspects de la cour d'Espagne au XVII^e siècle", *Bulletin Hispanique*, 60, 4, (1958), pp. 450–483.

Calvo Serralller 1991: Francisco Calvo Serraller, *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*, 2nd ed., (Madrid: Cátedra, 1991).

Checa Cremades 1994: Fernando Checa Cremades, *El Real Alcazar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los Reyes de España*, (Madrid: Editorial Nerea, 1994).

Díaz Padrón 2009: Matías Díaz Padrón, *El lienzo de Vertumno y Pomona de Rubens y los cuartos bajos de verano del Alcázar de Madrid*, (Madrid: El Viso, 2009).

García Cueto 2005: David García Cueto, *La estancia española de los pintores boloñeses Agostino Mitelly y Angelo Michele Colona, 1658–1662*, (Granada: Editorial Universidad de Granada, 2005).

García López 2008: David García López, *Lázaro Díaz del Valle y las vidas de pintores de España*, (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2008).

Greub 2001: Thierry Greub, ed., *Las Meninas im Spiegel der Deutungen. Eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte*. (Berlin: Reimer, 2001).

Greub 2015: Thierry Greub, "Der Platz des Bildes und der 'Platz des Königs': Diego Velázquez' *Las Meninas* im Sommer-Arbeitszimmer Philipps IV.", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 78, no. 3-4, (2015), pp. 441–487.

Greub 2017: Thierry Greub, "'Das achte Weltwunder': Die Kunstsammlung Philipps IV. im Alcázar von Madrid", *Kunstchronik*, 70-4, (2017), pp. 197–203.

Harris 1960: Enriqueta Harris, "A Letter from Velázquez to Camillo Massimi", *The Burlington Magazine*, 102, 685, (1960), pp. 162–166.

Llorente 2011: Mercedes Llorente, *Las Meninas and Mariana in Mourning: The Three Prudences*, Madrid, 2011, (available at academia.edu, http://www.academia.edu/1868421/Las_Meninas_and_Mariana_in_Mourning_The_Three_Prudences accessed: 30 October 2016).

Madrid 2014: *Las Furias. Alegoría política y desafío artístico*, ed. Miguel Falomir, (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2014).

Malcolm 2003: Alistair Malcom, "Arte, diplomacia y política de la corte durante las embajadas del Conde de Sandwich a Madrid y Lisboa (1666–1668)" in *Arte y Diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*, ed. José Luis Colomer, (Madrid: Fernando Villaverde Ediciones, 2003), pp. 161–175.

Marías 1995: Fernando Marías, "El género de *Las Meninas*: los servicios de la familia" in *Otras Meninas*, ed. *idem*, (Madrid: Ediciones Siruela, 2007 [1995]), pp. 247–278.

Martínez Leiva, Rodríguez Rebollo: 2015 Gloria Martínez Leiva and Ángel Rodríguez Rebollo, *El Inventario del Alcázar de Madrid en 1666, Felipe IV y su colección artística*, (Madrid: Ediciones Polifemo, 2015).

Mena Marqués 1997: Manuela B. Mena Marqués, "El encaje de la manga de la enana Mari-Bárbola en *Las Meninas* de Velázquez" in *El Museo del Prado – fragmentos y detalles*, (Madrid: Museo del Prado, 1997), pp. 135–161.

Moffitt 1983: John F. Moffitt, "Velázquez im Alcázar-Palast von 1656. Die Bedeutung der mise-en-scène von *Las Meninas*" in *Las Meninas im Spiegel der Deutungen. Eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte*, ed. Thierry Greub, (Berlin: Reimer, 2001), pp. 42–72 [published first in English in: *Art History* 6, no. 3, (1983), pp. 271–300].

Moffitt 1991: John F. Moffitt, "*Las Meninas* en el despacho de verano" in *Velázquez, practica e idea: estudios dispersos*, ed. *idem*, (Málaga: Universidad de Málaga y Colegio de Arquitectos de Málaga, 1991), pp. 221–222.

Orso 1986: Steven N. Orso, *Philip IV and the Decoration of the Alcázar of Madrid*, (Princeton: Princeton University Press, 1986).

Palomino 1986: Antonio Palomino, *Vidas*, ed. by Nina Ayala Mallory, (Madrid: Alianza Editorial, 1986).

Plaza Santiago 1995: Francisco Javier de la Plaza Santiago, "El muro invisible de 'Las Meninas'" in *Homenaje al profesor Martín González*, ed. Universidad de Valladolid, (Valladolid: Universidad de Valladolid, 1995), pp. 631–641.

Prater 2014: Andreas Prater, "Bilder ohne Ikonographie? Velázquez und die venezianische Malerei", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 77, no. 3, (2014), pp. 333–360.

Stratton-Pruitt 2003: Suzanne L. Stratton-Pruitt, ed. *Velázquez's Las Meninas. Masterpieces of Western Painting*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2003).

Volk 1981: Mary Crawford Volk, "Rubens in Madrid and the Decoration of the King's Summer Apartments", *The Burlington Magazine*, 123, 942, (1981), pp. 513–527, 529.

Enviado: 26/04/2018

Aceptado: 30/10/2018

Dos nuevos cuadros de Alonso Vázquez y la influencia de Maerten de Vos en su obra

Two new paintings of Alonso Vázquez and the influence of Maerten de Vos in his production

Elena Escuredo Barrado¹

Universidad de Sevilla

Resumen: Gracias al hallazgo de dos nuevas tablas se amplía el catálogo de Alonso Vázquez, pintor destacado en la Sevilla finisecular. El estudio en profundidad y el análisis comparativo ofrece aportes significativos y permite establecer relaciones con otras pinturas conservadas del artista, al tiempo que se determina la influencia que tuvo el flamenco Maerten de Vos en sus composiciones, tanto en obras sevillanas como en su etapa final, la cual se desarrolló en México a partir de 1603.

Palabras clave: Alonso Vázquez, Sevilla, Pintura española, siglo XVI, Bautismo de Cristo, San Ildefonso, Maerten de Vos, estampas.

Abstract: Two new paintings are attributed here to the Seville painter Alonso Vázquez, attending to the style and composition. This analysis allows to establish the relationship of these new works with other preserved paintings of the artist, enlarging his production and showing the influence that the Flemish painter Maerten de Vos had in his compositions. Specially in the Vázquez Sevillian production, at his final stage, before he leaved Seville and settled in Mexico in 1603.

Key Words: Alonso Vázquez, Seville, Spanish Painting, 16th century, Baptism of Christ, St. Ildefonso, Maerten de Vos, engraving.

¹  <https://orcid.org/0000-0001-7976-8925>

P

rocedentes del coleccionismo privado, llegaron al mercado de arte dos tablas de formato estrecho y alargado, en un excelente estado de conservación: un *Bautismo de Cristo* y una *Imposición de la Casulla a San Ildefonso*. (Figs. 1 y 2) Se trataban de dos primorosas obras del pintor Alonso Vázquez. Aunque apenas llegan a los sesenta centímetros de altura, por unos veinte de ancho, la calidad no entiende de medidas. El estudio detenido de las mismas y los datos aportados por los intermediarios me permitieron sostener y afirmar su autoría². Ignoro su paradero actual, aún así, el antiguo propietario tuvo la amabilidad de cederme unas imágenes para su estudio, a fin de elaborar el presente artículo, dándolas así a conocer por primera vez.

Alonso Vázquez fue uno de los pintores más destacados de la ciudad de Sevilla a finales del siglo XVI³. De orígenes humildes, debió nacer en la ciudad bética, a tenor de lo expresado en su testamento⁴. Pacheco lo presentó como un excelente pintor de sargas, especialidad menor desde la que evolucionó para imponerse como estimado pintor al óleo e, incluso, ducho autor de frescos, situándolo en línea con Luis de Vargas, César Arbasía o Mateo Pérez de Alesio⁵. Puesto que el panorama pictórico sevillano había quedado huérfano de referentes desde la muerte de Luis de Vargas, acontecida en 1567, su buen quehacer fue pronto admirado y deseado. A este pintor "de buen gusto" y "figuras esbeltas y airosas"⁶, se le sucedieron los encargos, lo cual le permitió alcanzar cierta solvencia económica y erigirse como una de las máximas figuras pictóricas de la urbe junto al influyente Francisco Pacheco.

La primera obra de la que se tiene constancia del pintor data de 1590. Participó de forma activa en la renovación del monasterio de Santa Paula, asumió encargos tanto de órdenes religiosas como de particulares y trabajó para diversos lugares del Antiguo Reino de Sevilla como Marchena o Lepe. A pesar de que han sido muchos los diversos contratos notariales localizados

² Las características de las tablas son: *Bautismo de Cristo* (o./t., 59.9 x 20 cm); *Imposición de la casulla a San Ildefonso* (o./t., 59.6 x 19.8 cm). Las medidas incluyen la extensión de 2 centímetros en la parte superior de ambas tablas. Agradezco enormemente las facilidades y la amabilidad de Don Manuel Gil Salas al enviarme las imágenes para su estudio y futura publicación.

³ Su fama queda corroborada en el último estudio relacionado con su vida y obra, donde se detalla el enfrentamiento que sostuvo con otros pintores de la ciudad cuando se negó a compartir la realización de un ciclo de pinturas. Jesús Palomero Páramo, "Los pintores sevillanos contra Alonso Vázquez por negarse a repartir los frescos del convento de San Francisco: injurias, amenazas y atentados. ¡A las armas!", en *Las ruinas. Concepto, tratamiento y conservación*, María del Valle Gómez de Terreros Guardiola y Luis Pérez-Prat Durbán (eds.), (Universidad de Huelva, Huelva, 2019), pp. 299-242.

⁴ A pesar de que la historiografía había situado su nacimiento en Ronda o Antequera, el hallazgo de su testamento parece contradecir las fuentes, aunque a la espera de nuevos hallazgos documentales, el dato ha de ser tomado con cautela. Jesús Palomero Páramo, "Las últimas voluntades y el inventario de bienes del pintor Alonso Vázquez", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, nº 86, (2005), p. 171.

⁵ Francisco Pacheco, *Arte de la Pintura*, libro III, (Sevilla: Impresor Simón Fajardo, 1649) p. 344.

⁶ Antonio Palomino, *Museo pictórico y escala óptica*, (Madrid: Aguilar, ed. 1947), p. 868.

en los vastos fondos del Archivo de Protocolos de Sevilla, por desgracia, ninguno se corresponde con las tablas que aquí se presentan⁷.

Este *Bautismo de Cristo e Imposición de la Casulla a San Ildefonso* proceden de la jerezana Colección Marqués de Domecq. Aunque este maestro ya había cultivado la primera iconografía con anterioridad⁸, en una obra conservada en la catedral de Sevilla, el segundo motivo es novedoso en su producción. El análisis estilístico de las mismas invita a situarlas al final de su etapa sevillana, antes de embarcar a México, hacia donde partió en 1603 y de donde no regresará jamás⁹. A pesar de que son composiciones poco complejas, Vázquez no adolece de la rigidez que muestran algunas de sus primeras obras y las figuras ganan en dulzura, algo que se hace especialmente patente en el rostro de María. La suavidad en los gestos, la elegancia de las formas y esa "enfática gesticulación de filiación manierista"¹⁰, permiten situar estos trabajos entre 1600 y su partida hacia el nuevo continente, pues comparte los grisáceos y nebulosos cielos de *San Pedro Nolasco despidiéndose de Jaime I* (1600) del museo de Bellas Artes de Sevilla (inv. nº CE 0106P) y los tipos físicos y valores cromáticos de *El tránsito de San Hermenegildo* (1603) del mismo museo (inv. nº D00138P), obra de la que sólo realiza la parte terrenal, siendo Juan de Uceda el encargado de realizar la zona gloriosa superior.

En ambas tablas del *Bautismo* y la *Imposición* precede al medio punto que las cierra unas entradas a derecha e izquierda que son indicativas del soporte que las cobijó. Debían estar engastadas en un retablo de columnas o pilastras, siendo el perfil de los capiteles lo que se recorta sobre las nubes y junto a las cabezas de los querubines. Sea como fuere, hemos de imaginarlas flanqueando una tabla central de mayores proporciones, conforme a lo acostumbrado. A la espera de nuevos hallazgos tanto documentales como pictóricos, es imposible realizar conjeturas sobre la temática que debía presidir el altar para el que fue concebido.

Mientras que el tema del *Bautismo de Cristo* disfruta de una amplia tradición, la iconografía de la *Imposición* se hizo especialmente querida y demandada tras el Concilio de Trento¹¹. Frente a las ideas luteranas que

⁷ Celestino López Martínez, *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*, (Sevilla: Tipografía Rodríguez Giménez y compañía, 1932) pp. 206-218.

⁸ Enrique Valdivieso, *Historia de la pintura sevillana*, (Sevilla: Guadalquivir S. L., 1992), p. 92.

⁹ Vázquez pasó a México formando parte del séquito de Juan de Mendoza y Luna, Marqués de Montes Claros, quien fue sucesivamente el undécimo Virrey de Nueva España (1603-1607) y del Perú (1607-1615). Vázquez fue considerado el mejor pintor del momento en Sevilla y no pudiendo renunciar a la propuesta del conocido como "virrey poeta", dejó obras incompletas en la capital del Guadalquivir para embarcarse en la aventura americana. José Rogelio Ruiz Gomar Campos, "El paso de Alonso Vázquez a Nueva España", en *Andalucía y América en el Siglo XVII: actas de las III Jornadas de Andalucía y América*, vol. 2, Bibiano Torres Ramírez y José J. Hernández Palomo (coord.), (La Rábida: Universidad de Santa María de la Rábida, 1985), pp. 163-170.

¹⁰ Benito Navarrete Prieto, "Precisiones y adiciones al catálogo de Alonso Vázquez y Francisco Pacheco", *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística*, nº 328, tomo 78, (1995), p. 153.

¹¹ Juan Carmona Muela, *Iconografía de los santos*, (Madrid: Akal, 2009), p. 203.



Fig. 1 y Fig. 2. Alonso Vázquez, *Bautismo de Cristo* y *la Imposición de la casulla a San Ildefonso*. ca. 1600-1603.
Paradero desconocido.

desprestigiaron la figura de María, negando incluso su culto como mediadora e intercesora, la Iglesia Católica contrarrestó la situación realizando una férrea defensa, de manera que la imagen, tanto espiritual como iconográfica, de la Madre de Dios salió ampliamente reforzada. Este hecho conllevó una leve, aunque importantísima modificación en la plasmación de esta escena de la vida del Santo. Si anteriormente se había

mostrado a la Virgen sedente en un trono, ahora un lecho de nubes haría las veces de sitial, situándola así en un plano más elevado, celeste y glorioso¹². El tema se convirtió en un paradigma tridentino que tomó a San Ildefonso como figura referencial por haber sido un obispo que defendió acérrimamente el papel de María como intercesora en la lucha contra los herejes e infieles. La revalorización de su figura tras el Concilio estuvo más que justificada. Asimismo, el extendido culto al santo toledano confirmaba la tradición, otro de los pilares especialmente atacados por Lutero. En San Ildefonso, la tradición encontraba un respaldo tácito y un modelo indubitable, pues existía constancia de su vida y de sus obras gracias a los escritos y reliquias que se conservaban todavía¹³:

"Por la tradición tenemos muchas cosas a fé... Está acreditada por el santo Concilio de Trento: y es un grande argumento para conuencer a algunos de los hereges, particularmente de los antiguos, como consta en Tertulliano porque negando las escrituras, no se atreuan a la tradición"¹⁴

No obstante, aunque su imagen se difundió notablemente durante el siglo XVII, Vázquez contó con un referente iconográfico de excepción, realizado por Pedro de Campaña en 1555. (Fig. 3) Se trata de una de las tablas laterales que integran el *Retablo de la Purificación*, más conocido como del Mariscal, en la capilla homónima de la Magna hispalense, el cual fue ejecutado por encargo del señor don Diego Caballero, cuyo cargo da nombre al conjunto¹⁵. Sin duda, Vázquez empleó esta tabla como guía fundamental, a tenor del esquema compositivo, la posición arrodillada del santo con la mitra en el escabel o la mesa de altar sobre la que descansa el sitial nebuloso que porta a la Virgen. Aunque el santo gana en juventud en la obra de Vázquez, en ambas obras aparece con el tradicional hábito blanco, siendo la casulla de un sobrio dorado, sin estridencias. Además, un detalle certero con el que se respalda la atribución y la cronología propuesta deriva del análisis detenido de la mitra, la cual es idéntica a la que corona la figura del *San Blas*, tabla central del primer cuerpo del retablo mayor que pintó para el Hospital de las Cinco Llagas, datado en 1603¹⁶.

Aparte de referenciar gráficamente a Campaña, es muy probable que Vázquez buscara inspiración en alguna estampa para realizar la figura de

¹² Emile Mâle, *L'art religieux de la fin du XVIe, siècle du XVIIe. siècle et du XVIII siècle*, (París: Armand Collin, 1951), p. 194.

¹³ Rosa López Torrijos, "Iconografía de San Ildefonso desde Sus orígenes hasta el siglo XVIII", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo 51, nº 204, (1978), pp. 430-437.

¹⁴ Pedro Salazar De Mendoza, *El Glorioso Doctor San Ildefonso, Arçobispo de Toledo. Primado de las Españas*, (Toledo: Diego Rodríguez impresor, 1618), p. 76.

¹⁵ Enrique Valdivieso, *Pedro de Campaña*, (Sevilla: Fundación Endesa, 2008), pp. 102-112.

¹⁶ En la actualidad, este excepcional retablo se encuentra cegado por un gran lienzo que oculta la que fue la cabecera de la iglesia del dicho Hospital, la cual ha sido convertida en Salón de Plenos del Parlamento de Andalucía. Sobre el retablo, véase: Juan Miguel Serrera Contreras, "Alonso Vázquez: el retablo mayor del Hospital de las Cinco Llagas", *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística*, 74, nº 227 (1991), pp. 139-184.



Fig. 3. Pedro de Campaña, *Imposición de la casulla a San Ildefonso*. 1555. Retablo del Mariscal, Sevilla, Catedral (Foto autor©)

María, de una belleza dulce y exquisita, quizá de las más elegantes de cuantas se le conocen. De rostro aniñado, entorna los párpados para mirar al santo, al que dedica una tierna y sutil sonrisa. Hubo de poseer una nutrida colección de estampas donde abundarían las composiciones de

grandes artistas nórdicos, como Durero o Martin de Vos¹⁷. De este último, es posible que contara con la serie "San Pablo y escenas de la vida de Cristo", pues uno de estos grabados fue fundamental para componer, en 1590, el registro inferior de su *Resucitado* de la Iglesia de Santa Ana, de Triana -sobre el que luego volveremos¹⁸. En la *Adoración de los Magos*, de esa misma serie de estampas aparece una Virgen que bien pudiera haber guiado sus trazos para crear aquella que impone la casulla a San Ildefonso. Aunque modifica la figura para adaptarla a las exigencias compositivas, el modelo virginal comparte el paradigma estético de la tablita en venta. Una mujer recatada, de belleza juvenil, gran finura y pulcra elegancia se aparece a un santo que eleva su mirada y une sus manos en señal de agradecimiento y oración.

El *Bautismo de Cristo*, por su parte, muestra un dibujo preciso, esencial en el cultivo de una poderosa anatomía que otorga vigor a las formas, mientras la expresión transita entre la severidad y la solemnidad. El sutil torrente de agua del Jordán, que fluye bajo los pies de Cristo, crea reflejos lechosos que entroncan con la radiante gloria del Espíritu Santo, en un inteligente juego de blancos con que el pintor equilibra la escena, enredando la luz en los quebrados pliegues de la túnica de Jesús. Aunque la composición no resulta una copia fidedigna de ninguna estampa, recuerda a aquella grabada por Cornelis Cort en 1575 tanto en la postura de Cristo, como en la tipología del paño y caída de la túnica sobre el brazo izquierdo (Fig. 4).

Los colores son muy característicos de la producción de Vázquez, en especial el blanco con sombras grisáceas, con el cual realiza un extraordinario estudio de texturas, pues los angulosos plisados de tela se acartonan entrono a la cintura de Cristo, mientras que la suavidad ondulante en la toca de María o el hábito del santo, denotan una telas menos pesadas y más móbidas. Junto a él no podía faltar su color *carmín de Florencia*, tan apreciado por Pacheco:

"Yo he hecho con este color algunos terciopelos bien imitados, pero todos quedan atrás con los de mi compañero Alonzo Vázquez, que ninguno le igualó en esta parte"¹⁹.

¹⁷ En el inventario *post-mortem* de sus bienes se recogen "papeles de mi arte y modelos", los cuales deben interpretarse como los grabados existentes en su haber fundamentales para la tarea compositiva. Jesús Palomero Páramo, "Últimas voluntades...", p. 178.

¹⁸ La serie *Evangelicae Doctrinae* se compone de seis grabados, con diseños de Maerten de Vos y grabados por Jan Sadeler: *San Pablo en un nicho*, *La adoración de los pastores*, *El Bautismo de Cristo*, *Cristo en la cruz*, *la Resurrección* y *Cristo niño bendiciendo*. De esta última obra existe un dibujo en Windsor Castel, fechado en 1582 (Colección de S.M la Reina Isabel II, nº inv. 12961). Christiaan Schuckman, (comp.) y D. De Hood Scheffer (ed.), *Hollstein's Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1700*, vol. XLIV, (Rotterdam: Sound & Vision Interactive, 1996), pp. 95-96; Christiaan Schuckman, (comp.) y D. De Hood Scheffer (ed.), *Hollstein's*, vol. XLV, part I, pp. 152-153; Isabel De Ramaix y Miriam West (ed.), *The Illustrated Bartsch. Jan Sadeler I*, vol. 70, part 1, (Londres: Abaris Book, 2012), pp. 134-141.

¹⁹ Francisco Pacheco, *Arte de la pintura*, libro III, p. 390.



Fig. 4. Jan Sadeler siguiendo a Maerten de Vos *Adoración de los Magos*. Grabado, serie de *San Pablo y escenas de la vida de Cristo*

No es la única vez que Pacheco alaba la obra de Vázquez, con quien trabajó para satisfacer el encargo de la Orden Mercedaria. En ambos recayó la responsabilidad de realizar un ciclo, integrado por grandes lienzos, donde se narraran diversos episodios de la vida de San Pedro Nolasco y San Ramón Nonato, ilustres hermanos de la orden, destinados a decorar el claustro grande de su sede sevillana²⁰. Entre las diversas menciones que Pacheco le dedica en sus escritos, cabe destacar aquella en la que ensalzó su capacidad para cultivar los *lejos*, es decir, el paisaje. Este comentario fue puesto en relación con excepcional verdor con que había realizado la *Aparición del Ángel a los pastores*, un lienzo que el artista pintó para el convento trinitario de la capital hispalense²¹. Por aquel entonces, el paisaje no se había constituido aún como género, tan solo era un complemento necesario en algunas escenas de exterior, como en décadas anteriores lo

²⁰ Informa del encargo el propio Pacheco, *Arte de la pintura*, tomo II, p. 14. Sobre la serie de cuadros, ver el análisis de José Fernández López: *Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana*, (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2002) pp. 252-261. Actualmente, el antiguo convento de la Merced alberga el Museo de Bellas Artes de Sevilla.

²¹ Pacheco, *Arte de la pintura*, libro III, p. 409



Fig. 5. Cornelis Cort siguiendo a Maerten de Vos, *Bautismo de Cristo*, 1578, grabado.

habían sido las ruinas²². Sin embargo, poco a poco los lejos van ganando en vegetación, en diversidad cromática y en protagonismo. Una de las razones que aducen esta progresiva proliferación de pinturas en la que se impone la primacía del verdor a la figuración, se debe buscar en el cambio de gusto y en las nuevas demandas. El mercado se copó de obras flamencas donde la quietud, el silencio y el bucolismo de frondosos árboles y coloridos arbustos ofrecía a las fortunas pudientes inmejorables decoraciones para sus aposentos. Este tipo de obras fue cultivado por el pintor durante su estancia mejicana, lo que aporta evidencias de la demanda que produjo su obra y de lo sagaz que fue para adaptarse a un mercado al alza. En poder del *virrey poeta* se contaban “veinte y ocho tarjetas de lejos”, cuya iconografía se desconoce²³. Para realizar este tipo de lienzos, en los que se junta la sierra con el cielo”, en palabras de Pacheco, contó con unos modelos de excepción, pues se tiene constancia de que en el aposento que le fue

²² La importancia del paisaje de ruinas en el pleno Renacimiento fue bien analizada y estudiada por Nicole Dacos, «*Roma quanta fuit*». *O la invención del paisaje en ruinas*, (Barcelona: Acatilado, 2014).

²³ Palomero Páramo, “Últimas voluntades...”, p. 180.

concedido en las Casas Reales (México), Vázquez poseía tres lienzos de paisajes de mano de Maerten de Vos.

No sólo este pintor flamenco fue referente fundamental de Vázquez²⁴, también los grabados nórdicos le ofrecieron modelos muy precisos, y dado el seguimiento tan fidedigno que solía hacer de ellos, lo sitúan como un gran copista, a la vez que dejan en evidencia su capacidad creativa. El hecho de que abusara del empleo de estampas imprimió un carácter rígido a su obra, la cual, en ocasiones, adolece de cierto estatismo y falta de naturalidad, haciéndolo especialmente vulnerable en composiciones con muchos personajes. Para su cuadro de *Cristo resucitado*, de la trianera iglesia de Santa Ana, también en la capital hispalense, copia de forma exacta el soldado que duerme a los pies del sepulcro. Toma el modelo de la escena de la resurrección de la serie antes mencionada, *San Pablo y escenas de la vida de Cristo*. (Fig. 6) Es un calco literal, donde no modifica ni el extremo de la empuñadura de la espada ni la ornamentación del casco. Algo que no sucede en la figura de Cristo, la cual deriva de otra estampa, pero en este caso la copia no es mimética. El Cristo se dispone sobre el sepulcro, como es habitual, mientras algunos guardias duermen y otros se sobrecogen por lo prodigioso y repentino del acontecimiento que está teniendo lugar. En este caso, para la figura gloriosa toma como referencia otra composición de Maerten de Vos, llevada a la plancha por uno de los Wierix en una serie de *La Pasión de Cristo*, donde modifica levemente la posición del brazo izquierdo para que pueda portar una cruz triunfante, algo que tampoco aparece en el grabado²⁵. A pesar de esa leve adaptación, su anatomía y el movimiento volado de la capa está tomado al milímetro, como si de un ejercicio de calco o "sacado de puntos" se tratara. Los querubines que revolotean sobre la cabeza del Redentor también aparecen en la estampa, aunque en mayor número que en la tabla. En este caso, frente a la dulzura de las obras aquí presentadas, esta pieza destaca por la monumentalidad de las figuras, con un certero estudio anatómico de poderosas musculaturas deudoras de las formas miguelangelescas que bien pudo haber aprendido Vos de primera mano de ser cierta su estancia en Italia²⁶.

Junto a ella, debe estudiarse otra obra presente en Santa Ana y que debió formar parte de una estructura retablistica que la integraba junto al *Resucitado* como pieza principal, y un *San Martín partiendo la capa* en el otro lateral. Se trata de un *San Cristóbal*, donde prevalecen los mismos valores estéticos, resultando su composición de otra invención de Maerten

²⁴ Sobre la influencia de Maerten de Vos en Sevilla en el siglo XVI: Diego Angulo Íñiguez, "Martin de Vos en España y Méjico", en *Miscellanea prof. Dr. D. Roggen*, (Amberes: De Sikkel, 1957), pp. 9-14.

²⁵ Christiaan Schuckman, (comp.) y D. De Hood Scheffer (ed.), *Hollstein's*, vol. XLIV, Text, pp. 98-100 y Christiaan Schuckman, (comp.) y D. De Hood Scheffer (ed.), *Hollstein's*, vol. XLV, Plates, part I, pp. 159-160.

²⁶ Se piensa que pudo haber realizado un viaje a la península italiana entre 1552 y 1555, pero no existen evidencias documentales que lo puedan confirmar. Giovanna Saporì, *Fiamminghi nel cantiere Italia, 1560-1600*, (Nápoles: Electa, 2007), p. 27.



Fig. 6. Hermanos Wierix siguiendo a Maerten de Vos, *Resurrección de Cristo*. Grabado, perteneciente a la serie *La Pasión de Cristo*; Alonso Vázquez, *Resurrección de Cristo*, 1590. Sevilla, iglesia de Santa Ana (Foto autor©); Según Maerten de Vos, *Resurrección de Cristo*. Grabado de la serie *San Pablo y escenas de la vida de Cristo*.

de Vos, en este caso, llevada a la plancha por Antonius Wierix, el menor de los hermanos. (Fig. 7) El San Cristóbal es copia literal del grabado, donde ni los gestos ni los pliegues de la capa se dejan al azar o a la imaginación. Invierte la dirección de la composición, pero se complace en la imitación de la musculatura, las torsiones y el báculo con el que el santo intenta sostenerse en pie mientras porta la *pesada carga* del Niño. Llama la atención la presencia de un loro a los pies del gigante. No queda claro su significado, pero quizá sigue el ejemplo del gran fresco que Mateo Pérez de Alessio realizó en la Puerta del Príncipe de la Catedral de Sevilla en 1584²⁷. Es un dato significativo que podría servir para establecer una datación aproximada de estas tres tablas, que no serían anteriores a esa fecha ni posteriores a 1600, dadas las diferencias estilísticas con las nuevas que aquí presentamos. El ave pintada por el italiano porta en su pico un papel en el que puede leerse el año y el nombre del autor. Se sitúa en un lugar secundario, siendo en apariencia, un mero detalle anecdótico. No obstante, podría aportar una lectura simbólica en doble grado. Por un lado, sería un guiño al exotismo de la tierra conquistada, a esa Sevilla receptora de objetos suntuosos, de originales colores y lujosas texturas, de animales nunca antes vistos y de plantas jamás imaginadas. Pero por otro, también puede ofrecer una lectura en clave cristiana, como una apología de la fe verdadera. La inteligente estrategia de apropiación cultural para sus propios

²⁷ También con él entraron en Sevilla los modelos de Miguel Ángel, a quien sirvió, siendo casi anciano, moliendo colores en su taller. Nicoletta Lepri, "Matteo da Leccia e Vasari", *Bolletino d'informazione / Brigata Aretina degli Amici dei Monumenti*, nº 34, (2000), pp. 21-29.



Fig. 7. Christian I de Passe siguiendo a Maerten de Vos, *San Cristóbal*. Grabado; Alfonso Vázquez, *San Cristóbal*, 1590. Sevilla, iglesia de Santa Anta (Foto autor©)

finés evangélicos y pastorales, que desde los primeros momentos demostró la iglesia, también tuvo su resonancia al otro lado del Atlántico. Los préstamos serán recíprocos, y las imágenes y los significados se convirtieron en *mercancías* de ida y vuelta. Los loros, pericos o guacamayos representaban diversas fuerzas divinas para los pueblos de Mesoamérica. Eran seres sagrados que anunciaban al Sol, siendo una epifanía del astro divino²⁸. Por tanto, cristianizando el concepto antiguo, el loro, en su calidad de ser alado, como los ángeles mensajeros, sería el ave que anunciaría la llegada del Mesías, aquel que porta San Cristóbal sobre sus hombros.

Finalmente, cabe señalar que, además de contribuir a la ampliación del catálogo de Vázquez, las relaciones descritas y los análisis realizados no hacen más que verter nuevas reflexiones sobre la figura de Maerten de Vos en Sevilla y en América. Fue un artista transcontinental y transoceánico, uno de las más influyentes de su generación. Un pintor que, desde su lejana Amberes, se benefició del comercio con el Nuevo Mundo, gracias a la mediación mercantil de Sevilla. Hasta la capital hispalense llegaban libros, estampas y lienzos cuyo destino sería embarcar hacia América. Resulta muy singular que un artista registrado como "luterano" en el momento más crispado de las revueltas en las provincias del norte, en los años setenta y ochenta del siglo XVI, tuviera un éxito tan abrumador en la España contrarreformista de Felipe II²⁹. De Vos fue un artista con una

²⁸ Mercedes de la Garza: "Simbolismo de los loros en el mundo indígena mesoamericano", *Revista de la Universidad de México*, nº 595, (2002) pp. 3-9.

²⁹ El propio monarca poseyó obras de Martin de Vos, según describe Gian Paolo Lomazzo, en 1590:

extraordinaria visión comercial, pues trabajó para patronos de la nueva fe al tiempo que realizaba dibujos para estampas basadas en devociones católicas tradicionales. De esa forma se aseguró clientela en ambos bandos, viéndose su expansión favorecida por los vínculos familiares existentes en la villa francesa de Valenciennes, la cual se encontraba en la ruta hacia Rouen y París, dos de los centros principales para la exportación de mercancías hacia España cuando los puertos del norte estaban cerrados a causa de las revueltas³⁰.

Si Maerten de Vos fue un referente en sí mismo, gracias a la existencia de obras suyas en América, enviadas vía Sevilla, a la circulación de sus invenciones grabadas y a la presencia de un compatriota como Simon Pereins, estas evidencias sobre la obra de Alonso Vázquez no hacen más que añadir otro ingrediente a ese idilio de “formas viajeras” que unió al inventor flamenco con los nuevos pintores novohispanos. Vázquez fue un vehículo más para el conocimiento de las creaciones de Maerten de Vos, siempre bajo el sevillano tamiz de su pintura, siendo su obra testigo de cómo los conceptos de “centro” y “periferia”, tan en boga en la actualidad, desdibujaron sus perfiles en un perfecto galimatías artístico.

“E il gran Martin de Vos parimenti di Anversa pittore [...] Il quale oltre molte altre opere portate que e là per il mondo a diversi Principi ne ha mandato quattro al Cattolico Filippo Re di Spagna, uno di Cristo all’Orto coi Discepoli [...] altro dell’Angelo con Lotto, e le figlie che fuggono dalle arse Città, il terzo di Santa Maria con figlio, con San Giuseppe [...] e l’ultimo d’una venere ignuda”. Gianpaolo Lomazzo, *Idea del tempio della pittura*, (Milano, Paolo Gottardo Prato, 1590), p. 162.

³⁰ Stephanie Porras, “Trading with the enemy: The Spanish market for Antwerp prints and paintings during the Revolt”, en *Netherlandish art and luxury goods in Renaissance Spain*, Daan Van Heesch, Robrecht Janssen y Jan Van der Stock (eds.), (Nueva York: Harvey Miller Publisher, 2018), pp. 93-106.

Bibliografía:

Angulo Íñiguez 1957: Diego Angulo Íñiguez, "Martin de Vos en España y Méjico", en *Miscellanea prof. Dr. D. Roggen*, (Amberes: De Sikkel, 1957), pp. 9-14.

Carmona Muela 2009: Juan Carmona Muela, *Iconografía de los santos*, (Madrid: Akal, 2009).

Dacos 2014: Nicole Dacos, «Roma quanta fuit». *O la invención del paisaje en ruinas*, (Barcelona: Acantilado, 2014).

De la Garza 2002: Mercedes de la Garza: "Simbolismo de los loros en el mundo indígena mesoamericano", *Revista de la Universidad de México*, nº 595, (2002) pp. 3-9.

De Ramaix y West 2012: Isabel De Ramaix y Miriam West (ed.), *The Illustrated Bartsch. Jan Sadeler I*, vol. 70, part 1, (Londres: Abaris Book, 2012).

Fernández López 2002: José Fernández López: *Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana*, (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2002)

Lepri 2000: Nicoletta Lepri, "Matteo da Leccia e Vasari", *Bolletino d'informazione / Brigata Aretina degli Amici dei Monumenti*, nº 34, (2000), pp. 21-29.

Lomazzo 1590: Gianpaolo Lomazzo, *Idea del tempio della pittura*, (Milano: Paolo Gottardo Pronto, 1590).

López Torrijos 1978: Rosa López Torrijos, "Iconografía de San Ildefonso desde Sus orígenes hasta el siglo XVIII", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo 51, nº 204, (1978), pp. 430-437.

Mâle 1951: Emile Mâle, *L'art religieux de la fin du XVIe, siècle du XVIIe. siècle et du XVIII siècle*, (París: Armand Collin, 1951).

Navarrete 1995: Benito Navarrete Prieto, "Precisiones y adiciones al catálogo de Alonso Vázquez y Francisco Pacheco", *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística*, nº 328, tomo 78, (1995), pp. 149-162.

Pacheco 1649: Francisco Pacheco, *Arte de la Pintura*, (Sevilla: Impresor Simón Fajardo, 1649).

Palomino 1715-1724: Antonio Palomino, *Museo pictórico y escala óptica*, (Madrid: Aguilar, ed. 1947).

Palomero Páramo 2005: Jesús Palomero Páramo, "Las últimas voluntades y el inventario de bienes del pintor Alonso Vázquez", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, nº 86, (2005), pp. 169-202.

Palomero Páramo 2019: Jesús Palomero Páramo, "Los pintores sevillanos contra Alonso Vázquez por negarse a repartir los frescos del convento de San Francisco: injurias, amenazas y atentados. ¡A las armas!", en *Las ruinas. Concepto, tratamiento y conservación*, María del Valle Gómez de Terreros Guardiola y Luis Pérez-Prat Durbán (eds.), (Huelva: Universidad de Huelva, 2019), pp. 299- 242.

Porras 2018: Stephanie Porras, "Trading with the enemy: The Spanish market for Antwerp prints and paintings during the Revolt", en *Netherlandish art and luxury goods in Renaissance Spain*, Daan Van Heesch, Robrecht Janssen y Jan Van der Stock (eds.), (Nueva York: Harvey Miller Publisher, 2018), pp. 93-106.

Ruiz Gomar Campos 1985: José Rogelio Ruiz Gomar Campos, "El paso de Alonso Vázquez a Nueva España", en *Andalucía y América en el Siglo XVII: actas de las III Jornadas de Andalucía y América*, vol. 2, Bibiano Torres Ramírez y José J. Hernández Palomo (coord.), (La Rábida: Universidad de Santa María de la Rábida, 1985), págs. 163-170.

Salazar de Mendoza 1618: Pedro Salazar de Mendoza, *El Glorioso Doctor San Ildefonso, Arçobispo de Toledo. Primado de las Españas*, (Toledo: Diego Rodríguez impresor, 1618).

Sapori 2007: Giovanna Sapori, *Fiamminghi nel cantiere Italia, 1560-1600*, (Nápoles: Electa, 2007).

Schuckman y De Hood 1996: Christiaan Schuckman, (comp.) y D. De Hood Scheffer (ed.), *Hollstein's Duch & Flemis etchings, engravings and woodcuts 1450-1700*, vol. XLIV-XLV, (Rotterdam: Sound&Vision Interactive, 1996).

Serrera Contreras 1991: Juan Miguel Serrera Contreras, "Alonso Vázquez: el retablo mayor del Hospital de las Cinco Llagas", *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística*, 74, nº 227, (1991), pp. 139-184.

Valdivieso 1992: Enrique Valdivieso, *Historia de la pintura sevillana*, (Sevilla: Guadalquivir S. L. 1992)

Valdivieso 2008: Enrique Valdivieso, *Pedro de Campaña*, (Sevilla: Fundación Endesa, 2008)

Enviado:14/04/2019

Aceptado:17/05/2019

Venecia en Flandes, a propósito del lienzo de Jan Ykens de Alejandro y Hefestión con la familia de Darío

Venice in Flanders, regarding Jan Ykens and his *Alexander and Hephaestion Consoling the Family of Darius*

Matías Díaz Padrón¹

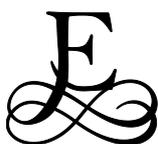
Académie Royale d'Archéologie et d'Histoire de l'Art de Belgique
Instituto Moll. Centro de investigación en pintura flamenca

Resumen: Jan Ykens ha sido identificado como el autor del lienzo de *Alejandro y Hefestión con la familia de Darío*. De este desconocido pintor flamenco sólo se tenía noticia a través de varias obras firmadas en diversas iglesias de Bélgica. Poco más se sabe de él, debido, en parte, a que su trabajo ha quedado diluido en la saga familiar de pintores a la que pertenece. El estilo de esta nueva pintura concuerda con las fórmulas de sus obras firmadas.

Palabras clave: Jan Ykens, pintura flamenca, siglo XVII, Alejandro Magno, Darío.

Abstract: Jan Ykens has been identified as the author of *Alexander and Hephaestion Consoling the Family of Darius*. About this unknown Flemish painter, there are only a few works of art signed and located in several churches in Belgium. No much more is known about him because of the Family painters that he belongs to. His production is mixed with others from his family. Nevertheless, in this case, the style of this new painting fits well with that works signed by Jan Ykens in Belgium.

Key Words: Jan Ykens, Flemish painting, 17th century, Alexander the Great, Darius.



El lienzo de *Alejandro y Hefestión con la familia de Darío* llegó a la colección Epiarte procedente del mercado internacional, como

¹  <https://orcid.org/0000-0002-5137-7583>

obra de autor anónimo². (Fig. 1) El análisis estético, técnico y comparativo de la composición con otras pinturas firmadas por Jan Ykens nos ha llevado a catalogarla a su nombre, a pesar de ser un pintor del que se conocen escasas obras, pero cuyo estilo está en consonancia con el de la pintura que aquí se estudia.

Este hallazgo nos invita a exponer toda la información de la que se dispone de la personalidad y arte de Jan Ykens, cuyas referencias bibliográficas se limitan a estudios de Philippe Rombouts y Théodore van Lerijs en el siglo XIX. Más recientes son las recogidas tanto por Elisabeth Dhanens, como por Jan de Maere y Marie Wabbes en sus diccionarios generales sobre pintores flamencos del siglo XVII. A ellas se suma la de Bernadette Bodson en otro diccionario centrado en los pintores belgas desde el siglo XVI a la actualidad y, en los últimos años, la investigación de Maartje Witlox en relación al trabajo conjunto de los pintores del siglo XVII³. A esta escasez de datos sobre Jan Ykens hay que añadir la dificultad de diferenciarle de otros miembros de su familia dedicados a la pintura. Así, en estos repertorios de autores constan, además de él, Catharina II (Amberes, 1659-1756?), Charles I (Amberes, 1682-Bruselas?, después de 1718), Charles II (Bruselas, 1719-1753), Frans (Amberes, 1601-Bruselas?, 1693), Jan Peter (1673- Bruselas, 1721?) y Peter Ykens (Amberes, 1648-1695).

Jan Ykens nació en Amberes en 1613 y falleció en la misma ciudad hacia 1680⁴. Se formó con su padre, Melsen Ykens, un prestigioso escultor que influyó en el gusto de Jan por las arquitecturas provistas de esculturas, tan frecuentes en los fondos de sus composiciones. De hecho, Jan también está recogido como escultor en los diccionarios anteriormente mencionados, pero, por el momento, no se conocen obras suyas de esta naturaleza.

Las fuentes insisten en su amistad con David Ryckaert III, con quien se considera que perfeccionó sus estudios de pintura. Sin embargo, no se han advertido influencias de este pintor en la obra de Jan Ykens, quien alcanzó la maestría en la guilda de San Lucas de Amberes en 1639-1640⁵.

Las pinturas que se conservan firmadas por él están estrechamente vinculadas con la temática clásica y con la Biblia. Aunque también hay noticias

² L. 85 x 135cm. Christie's Nueva York, (17-X-2006, nº 212); Bonhams Londres, (6-XII-2017, nº 57).

³ Philippe Rombouts y Théodore van Lerijs, *Les Liggeren et autres archives historiques de la Gilde Anversoise de Saint Luc*, II, (Anvers-La Haye, 1864-1876), pp. 100-101; Elisabeth Dhanens, *Inventaris van het kunstpatrimonium van de provincie Oost-Vlaanderen*, Temse, IV, (Dendermonde, Gent, 1961), pp. 125-126; Jan de Maere & Marie Wabbes, *Illustrated dictionary of the 17th century flemish painters*, II, (Bruxelles: La Renaissance du Livre, 1994); Bernadette Bodson, "Ykens Jan (Ijkens) Anvers, 1613 - après 1679", en VV.AA., *Le Dictionnaire des Peintres Belges du XIVe siècle à nos jours. L-Z*, (Bruxelles: La Renaissance du Livre, 1995), p. 1204; Maartje Witlox, "Vele handen maken licht werk", *Mauritshuis in Focus*, 1, vol. 18, (2005), pp. 16-26.

⁴ Bernadette Bodson indica que Jan Ykens falleció después de 1679. Sin embargo, RKD recoge que su última obra está fechada en 1680 y considera que falleció entre ese año y 1699: Bodson, "Ykens Jan...", p. 1204; RKD, "Johannes Ykens". ;(En web: <https://rkd.nl/nl/explore/artists/record?query=Jan+Ykens&start=7>, consultada: 1-III-2019)

⁵ Rombouts y Van Lerijs, *Liggeren*, II, pp. 100-101.



Fig. 1. Jan Ykens, *Alejandro y Hefestión con la familia de Darío*, Madrid, colección Epiarte©

de que ha practicado el retrato⁶. Sus fondos son marcos de rica arquitectura ideal que adorna la narrativa y son, para nosotros, la marca más personal de su producción. Esto es lo que dio motivo para pensar en la autoría de este pintor para el lienzo de *Alejandro y Hefestión con la familia de Darío*.

Una atracción desbordante del Renacimiento veneciano es lo más inmediatamente visible en las obras de Jan Ykens. Es un rasgo evidente, no sólo en los modelos arquitectónicos sino también en la riqueza y esplendor de los colores en un espacio de notable signo teatral. A juzgar por lo que conocemos de su obra, esta inclinación hacia un comedido Barroco es característica de la generación del último tercio del siglo XVII en Flandes, como sutil reacción al impetuoso Barroco de Rubens.

Las figuras de Jan Ykens se mueven con pausada distinción y elegancia en medio de fachadas con columnas, arcos y frisos de gran riqueza ornamental. Es difícil encontrar otro pintor tan comprometido con la arquitectura, la escultura y el relieve.

En el lienzo de *Alejandro y Hefestión con la familia de Darío* advertimos el mismo sentimiento estético y visual que el pintor despliega en tantas otras

⁶ En 1679 está siendo contratado por Johanna de Winter, viuda de Artus van Uffels, para realizar su retrato y el de sus hijos. Contrato firmado en Amberes el 10 de noviembre de 1679 delante del notario J. F. Haecx. Erik Duverger, *Antwerpse Kunstinventarissen uit de Zeventiende Eeuw*, 10, Fontes Historiae Neerlandicae, (Brussel: 1999), pp. 498-499, nº 3433.



Fig. 2. Jan Ykens, *El centurion de Cafarnaún pidiendo a Jesús que cure a su siervo*, 1651. Lier, iglesia de Santa Margarita (©KIK-IRPA, Brussels (Belgium), cliché X069322)

composiciones de su producción que hemos podido cotejar, como en *El centurión de Cafarnaún pide a Jesús que cure a su siervo*, en la iglesia de Santa Margarita de Lier, firmada y fechada en 1651; (Fig. 2) *Natán y Batsaba suplican al rey David la sucesión de Salomón*, también firmada y fechada en los años 70 del siglo XVII, en colección privada⁷; y la gran *Glorificación alegórica del nacimiento de un príncipe*⁸, (Fig. 3) firmada y fechada en 1659, y conservada en el Koninklijk Museum voor Schone Kunsten de Amberes (inv. 795), cuyo dibujo localizamos en el Museo Cerralbo de Madrid⁹. El sentimiento teatral y la personalidad de Jan Ykens en estas obras es igualmente evidente en la pintura que hoy estudiamos.

Menos interés en la concepción formal de la producción del pintor tiene *La entrada de la reina de Saba en Jerusalén*¹⁰, en colección privada. Sin embargo, destaca la acción de un paje sosteniendo la larga cola de la capa de la reina. Es una fórmula que está tomada de tantas adoraciones de los Reyes Magos de Rubens y está presente en el centro de la obra aquí estudia-

⁷ (L. 170 x 240 cm.) Roma, Christie's, (22-V-1980, nº 284).

⁸ L. 168,3 x 233 cm.

⁹ Consuelo Sanz Pastor, *Museo Cerralbo. Catálogo de dibujos*, (Madrid: Comisaría Nacional de Museos y Exposiciones, 1976), nº 181.

¹⁰ L. 141,5 x 164 cm.



Fig. 3. Jan Ykens, *Glorificación alegórica del nacimiento de un príncipe*, 1659. Amberes, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten©

da, donde una joven también sujeta el manto de una reina y, frente a ellas, en equilibrada simetría, un paje hace lo propio con el manto del soldado laureado. Es una fórmula que Jan Ykens repite en muchas composiciones.

El escenario arquitectónico, la escultura y la pintura comparten el protagonismo teatral de la narrativa en este espectacular episodio. Los ornamentos se mantienen en equilibrada armonía con el imponente grupo escultórico de las Tres Gracias que domina el eje. Interesa recordar que tanto la arquitectura como la escultura forman parte del sentimiento estético de este pintor formado por su padre, un notable escultor del momento, como ya se adelantó.

La secuencia de la historia de Alejandro Magno representada en este lienzo está inspirada en los textos de Plutarco y Quinto Curcio Rufo¹¹, entre otros. A los pies del bronce de las Tres Gracias danzando está una reina, a la que identificamos como Estatira, esposa y hermana de Darío III Codomano, rey de Persia. Es el momento en que ella recibe a Alejandro y a su séquito. El emperador viste una rica armadura, corona de laurel y el clásico manto rojo

¹¹ Plutarco, *Las vidas paralelas*, t. IV, 1822 (En web: http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080026188_C/1080026188_T4/1080026188_MA.PDF, consultada: 27-II-2019); Quinto Curcio Rufo, *Historia de Alejandro Magno*, (En web: https://drive.google.com/file/d/1BXlBqU9QLGxMZQ27JlsSV0OU_4goadKZ/view, consultada: 30-I-2019).

propio de su estatus. Un joven paje sostiene este manto, como es frecuente en composiciones de aparato de Rubens. Este detalle de la etiqueta cortesana, como comentamos en los juicios generales al estilo de Ykens, es muy personal y típico de sus obras de asunto histórico. Así lo vemos en *Natán y Bat-seba suplican al rey David la sucesión de Salomón*, al igual que en *La entrada de la reina de Saba en Jerusalén*.

Entre los soldados de rango que acompañan a Alejandro, destaca uno con rica coraza, manto recogido a la cintura y cabeza cubierta con un elegante sombrero negro de plumas rojas. Evocando las esculturas clásicas, este oficial está en equilibrado *contraposto*. Descansa el cuerpo en su pierna derecha y apoya la mano del mismo lado en un bastón de mando, mientras que con la izquierda sujeta la espada y el escudo de guerrero. Es Hefestión, el máximo hombre de confianza de Alejandro y General de sus ejércitos. La comitiva se completa con otros guerreros en la penumbra de una columnata, a la derecha del espectador.

Estatira espera suplicante la reacción de los victoriosos en la guerra. A su izquierda, una joven coloca un cojín en el suelo, adelantándose al reclinar de la reina, al mismo tiempo que otra deposita la rica y pesada cola del manto en el pavimento, atenta a las indicaciones de una anciana situada en la penumbra. Pensamos que las dos jóvenes son Barsine-Estatira y Dipetris, princesas de Persia, a quienes acompaña su abuela Sisigambis, madre de Darío y suegra de Estatira.

En el lado izquierdo de la historia se suceden personajes en distintos planos. Al fondo, varios cipreses se alinean en perspectiva, contribuyendo a equilibrar la vertical arquitectura del primer plano a la derecha. Este fondo compite en belleza con el brillante acontecimiento de este lienzo. La escena se enmarca en una arquitectura de ricas columnas pareadas y de capitel compuesto, que sustentan el friso y el arquitrabe culminados en una balaustrada de singular distinción, acentuando el sentido teatral de la composición. Todo un derroche del legado renacentista. Desde la balaustrada, varios grupos contemplan curiosos el desarrollo del encuentro.

Lo que aquí se conmemora es la visita de Alejandro a la familia de Darío tras la batalla de Issos, en la que el rey persa resultó vencido. Darío se vio obligado a la retirada y tanto sus posesiones como su familia quedaron a merced de Alejandro. Éste decidió visitar a las mujeres en compañía de Hefestión y, a juzgar por lo recogido en las fuentes, era fácil equivocarse al emperador con el gallardo guerrero. Los textos relatan que fue Sisigambis quien encabezó el gesto de pleitesía hacia los dos hombres y confundió sus identidades. Sin embargo, las pinturas de este mismo tema representan a Estatira en esta situación:

Habiendo, pues, cumplido Alejandro con todas aquellas obligaciones de piedad, envió a avisar a las reinas que pasaba a visitarlas, y haciendo retirar a todos los que le acompañaban entró en la tienda solo con Hefes-



Fig. 4. Paolo Veronese, *La familia de Darío delante de Alejandro*, 1565-1567. Londres, National Gallery (inv. n° NG294)©

tión. Era valido suyo, y habiéndose criado juntos, tan dueño de su confianza y de su afecto, que no había persona que se atreviese a hablarle con la libertad que él; si bien lo hacía con tal cordura, que más parecía permisión del rey que licencia suya. Eran de una misma edad; pero de tanto mejor disposición y gentileza Hefestión, que teniéndole por rey aquellas princesas, le saludaron y reverenciaron como a tal. Advertidas empero de su equivocación por algunos eunucos cautivos, se arrojó Sisigambis a los pies de Alejandro, dando por disculpa de su yerro el ser la vez primera que le veía. A cuyo tiempo, levantándola el rey y tratándola con el título de madre suya la dijo: Que no le había padecido, por ser Hefestión otro Alejandro.¹²

La luz cae sobre la reina, forjando un dramático contraste con la oscuridad en la que está sumido el grupo de las Tres Gracias. Estatira tiene un especial protagonismo en esta escena. La información que de ella conocemos se reduce a lo narrado por Plutarco y Quinto Curcio Rufo, quienes la describieron como una mujer de gran hermosura y muy amada por su esposo¹³.

Las Tres Gracias portan una dorada corona de laurel que ofrecen a Alejandro, una surrealista acción que hace de esta escultura una realidad vi-

¹² Curcio Rufo, *Historia de Alejandro Magno*, p. 17. Este asunto también fue tratado por Diodoro Sículo, *Bibliotheca Historica*, XVII, (Madrid: Gredos, 2012), pp. 237-243. (En web: https://dlscrib.com/queue/biblioteca-hist-oacute-rica-libros-xv-xvii-biblioteca-cl-aacute-sica-gredos-diodoro-de-sicilia_58f202e5dc0d60870eda982f_pdf?queue_id=59936048dc0d60f646300d1a, consultada: 27-II-2019); Publio Valerio Máximo, *Hechos y dichos memorables*, IV, (Madrid: Gredos, 2003), pp. 322, 323. (En web: https://kupdf.net/download/311-hechos-y-dichos-memorables-libros-i-vi-valerio-maxipdf_5994ab67dc0d60d954300d17_pdf, consultada: 27-II-2019); y Flavio Arriano; trad. Alura González, *Anábasis de Alejandro Magno*, II, pp. 58-61 (En web: <http://akropolis.es/wp-content/uploads/2016/09/ARRIANO-Anabasis-Alejandro.pdf>, consultada: 27-II-2019).

¹³ Plutarco, *Vidas paralelas*, pp. 42-43; Curcio Rufo, *Historia de Alejandro Magno*, p. 16.



Fig. 5. Paolo Veronese, *La cena en la casa de Leví*, 1573. Venecia, Accademia di Belle Arti©

viente, en diálogo con el emperador griego. Especialmente interesante y es la evidente dependencia de esta pintura al arte veneciano, sobre todo a Veronés. El estilo compositivo de Jan Ykens y esta pintura en concreto son una singularidad en la pintura flamenca, pues pocos maestros del siglo XVII escapan a la poderosa influencia de Rubens que domina la primera mitad del siglo.

El lienzo retoma fórmulas de una pintura de Veronés del mismo asunto, conservada en la National Gallery de Londres desde mediados del siglo XIX (inv. NG294)¹⁴, cuando ésta la adquirió de la casa Pisani de Venecia. (Fig. 4) La obra fue citada por Ridolfi en 1648 como *La constancia de Alejandro* y se conocen varias copias y estudios documentados de los siglos XVIII y XIX¹⁵.

En la versión de Veronés, la madre de Dario III, Sisigambis, está arrodilla de espaldas al espectador, dirigiendo la mirada hacia los guerreros griegos. A su lado están Estatira, Barsine-Estatira y Dipetris, esposa e hijas del vencido monarca persa. Las acompaña el sirviente que, según las fuentes, advirtió a Sisigambis de haber confundido a Hefestión con Alejandro. Tanto en esta obra del maestro italiano como en la de Ykens que estudiamos, el punto de vista se sitúa bajo. El entorno arquitectónico es frecuente en pinturas del veneciano, tales como *Los santos Marco y Marceliano exhortados al martirio por San Sebastián* y *El martirio de San Sebastián* en la capilla mayor de la Iglesia de San Sebastián de Venecia, con la multitud excesivamente abigarrada¹⁶. Aún más patente es la influencia de los arcos de

¹⁴ L. 236,2 x 474,9 cm.

¹⁵ Remigio Marini, *La obra pictórica completa de Veronés*, (Barcelona: Noguer, 1976), p. 109, nº128.

¹⁶ Marini, *Obra pictórica completa*, pp. 106-107, nº 102 y 103.

La cena en la casa de Leví, en las Galerías de la Academia de Venecia¹⁷ (inv. 203), pintada para el refectorio del convento de los dominicos de los Santos Juan y Pablo en Venecia¹⁸. (Fig.5)

Jan Ykens debió de conocer un original o las copias de la pintura de Veronés con la visita de Alejandro a la familia de Darío III. El fondo palaciego tan prodigado por estos dos pintores está lejos de responder a la naturaleza del lugar donde se produjo aquel encuentro, pues las fuentes documentales nos dicen que fue en una tienda de campaña ornamentada con ricos tapices, tal como lo representó Jacob Jordaens con mayor acierto histórico¹⁹.

A la magnificencia teatral del conjunto de Ykens, se suman la exquisitez de su factura, la riqueza cromática y la sensual valoración del claroscuro. La belleza y el alargamiento de los modelos, en extremo estilizados, son típicos recursos del pintor. Es genial la táctil captación del metal de las corazas y de las armas, en oposición a la suavidad de las túnicas y mantos que visten los hombres y las mujeres. Entona con acierto los colores cálidos y los fríos, con acentos vivos y centellantes de luz en un correcto dibujo.

¹⁷ L. 555 x 130 cm.

¹⁸ Marini, *Obra pictórica completa*, p. 114, nº 164.

¹⁹ Matías Díaz Padrón, *Jacob Jordaens y España*, t. II, (Madrid: Epiarte, Instituto Moll, 2018), p. 413.

Bibliografía:

Arriano 2012-2013: Flavio Arriano; trad. Alura González, *Anábasis de Alejandro Magno*, II, pp. 58-61. (En web: <http://akropolis.es/wp-content/uploads/2016/09/ARRIANO-Anabasis-Alejandro.pdf>, consultada: 27-II-2019).

Bodson 1995: Bernadette Bodson, "Ykens Jan (Ijkens) Anvers, 1613 - après 1679", en VV.AA., *Le Dictionnaire des Peintres Belges du XIVe siècle à nos jours. L-Z*, (Bruxelles: La Renaissance du Livre, 1995).

Curcio Rufo: Quinto Curcio Rufo, *Historia de Alejandro Magno*. (En web: https://drive.google.com/file/d/1BXIBgU9QLGxMZQ27JlsSV0OU_4goadKZ/view, Consultada: 30-I-2019).

Dhanens 1961: Elisabeth Dhanens, *Inventaris van het kunstpatrimonium van de provincie Oost-Vlaanderen, Temse*, IV, (Gent: Dendermonde, 1961).

Díaz Padrón 2018: Matías Díaz Padrón, *Jacob Jordaens y España*, t. II, (Madrid: Epiarte, Instituto Moll, 2018), p. 413.

Diodoro Sículo 2012: Diodoro Sículo, *Bibliotheca Historica* XVII, (Madrid: Gredos, 2012), pp. 237-243, (En web: https://dlscrib.com/queue/biblioteca-hist-oacute-rica-libros-xv-xvii-biblioteca-cl-aacute-sica-gredos-diodoro-de-sicilia_58f202e5dc0d60870eda982f_pdf?queue_id=59936048dc0d60f646300d1a, consultada: 27-II-2019).

De Maere y Wabbes 1994: Jan de Maere & Marie Wabbes, *Illustrated dictionary of the 17th century flemish painters*, II, (Bruxelles: La Renaissance du Livre, 1994).

Duverger 1999: Erik Duverger, *Antwerpse Kunstinventarissen uit de Zeventiende Eeuw*, 10, *Fontes Historiae Neerlandicae*, (Brussel: 1999).

Marini 1976: Remigio Marini, *La obra pictórica completa del Veronés*, (Barcelona: Noguer, 1976), p. 109, nº128.

Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis: RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, "Johannes Ykens" (En web: <https://rkd.nl/nl/explore/artists/record?query=Jan+Ykens&start=7> consultada: 1-III-2019).

Plutarco 1822: Plutarco, *Las vidas paralelas*, t. IV, 1822. (En web: http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080026188_C/1080026188_T4/1080026188_MA.PDF, consultada: 27-II-2019).

Rombouts y Van Leries 1864-1876: Philippe Rombouts y Théodore van Leries, *Les Liggeren et autres archives historiques de la Gilde Anversoise de Saint Luc*, II, (Anvers-La Haye, 1864-1876).

Sanz Pastor 1976: Consuelo Sanz Pastor, *Museo Cerralbo. Catálogo de dibujos*, (Madrid: Comisaría Nacional de Museos y Exposiciones, 1976), nº 181.

Valerio Máximo 2003: Publio Valerio Máximo, *Hechos y dichos memorables*, IV, (Madrid: Gredos, 2003), pp. 322, 323, (En web: https://kupdf.net/download/311-hechos-y-dichos-memorables-libros-i-vi-valerio-maxipdf_5994ab67dc0d60d954300d17_pdf, consultada: 27-II-2019).

Witlox 2005: Maartje Witlox, "Vele handem maken licht werk", *Mauritshuis in Focus*, 1, vol. 18, (2005), pp. 16-26.

Recibido: 2/05/2019

Aceptado: 17/05/2019

Caterina Virdis Limentani y Maria Vittoria Spissu, *La via dei retabli. Le frontiere europee degli altari dipinti nella Sardegna del Quattrocento e Cinquecento*, (Sassari: ed. Carlo Delfino, 335 páginas; ISBN 978-88- 9361-075-9).

a prestigiosa historiadora de arte sarda Caterina Virdis Limentani coordinó este magnífico volumen que, desgraciadamente, se ha convertido en su última publicación. Su reciente fallecimiento en el mes de septiembre del 2018, silenciado entre la comunidad científica hispánica a pesar de las contribuciones de la italiana a la historiografía italo-española, ha marcado el punto final a una trayectoria ejemplar en el ámbito de la investigación en la historia del arte moderno europeo desarrollada, principalmente, en las universidades de Padua, Cagliari y el centro católico de Milán. Este postrero proyecto editorial, ideado junto a Maria Vittoria Spissu (Universidad de Bolonia), incorpora el hilo argumental que, en precedencia, vehiculó dos publicaciones emblemáticas de Renata Serra: *Retabli pittorici in Sardegna nel Quattrocento en el Cinquecento*, (Roma, 1980) y *Pittura e scultura dall'età romanica alla fine del '500*, (Ilisso, 1990).

Las propuestas de análisis descritas por Renata Serra acerca de la producción artística de retablos en Cerdeña en la Edad Moderna, posibilitaron el inicio de estudios científicos por parte de discípulos y seguidores de su metodología, trabajo al que se han incorporado, desde el inicio del nuevo milenio, expertos de diferentes instituciones, fundamentalmente, españoles, italianos y flamencos. Sus reflexiones han permitido constatar que Cerdeña, a pesar de su condición insular, constituyó un enclave estratégico en la Edad Moderna y favoreció la entrada de innovaciones técnicas, estilísticas y figurativas que, en la misma época, distinguieron la producción artística de la corona de Aragón, de Castilla y de los diferentes estados italianos; así como las propuestas del norte de Europa.

Un tema tan apasionante y rico de matices en cuanto al modo de creación producción, ejecución y mecenazgo; requería, a mi modo de ver, un volumen dedicado íntegramente, a la producción de retablos en Cerdeña entre el siglo XV y el XVI. Así mismo, era prioritario, debido a las dificultades que presenta la localización de ciertos retablos en la intrincada geografía de la isla (véase el mapa en la p. 297) ilustrar las obras a la perfección y acompañarlos de tablas explicativas. Estos objetivos se han cumplido con la presencia de más de 400 imágenes que instruyen perfectamente al lector, en el sistema de trabajo utilizado y que, además, se han fortalecido a partir de la adopción de una metodología, que ha incorporado el sistema de comparaciones y paralelismos con otros ejemplos y/o fuentes grabadas.

Así, la premisa de la profesora Viridis anuncia y describe el modo en el que se ha abordado el estudio de la producción y difusión de los retablos en Cerdeña, mientras que la primera parte (pp. 13-173) analiza el contexto histórico y las conexiones políticas, diplomáticas y comerciales que patronos, artífices y órdenes religiosas mantuvieron con los territorios limítrofes. A partir de una reflexión que va, desde lo general a lo particular, se ahonda también, en una serie de fichas de catálogo, muy amplias en cuanto a contenidos y extensión, en la disposición física e iconográfica de los 18 retablos más emblemáticos de la isla. A juicio de las autoras, esta propuesta científica permite adoptar una clave de lectura muy compleja, pero necesaria, que reconstruye puntos esenciales: itinerarios de divulgación de iconografías muy específicas, revelación de significados encriptados de ciertas propuestas artísticas e invención, o adopción, de lenguajes propios. Así mismo, y para poder afrontar la comprensión del volumen en su totalidad, los índices de nombres (artistas, mercaderes, religiosos, cortesanos, mecenas etc...) y topográficos ofrecen una visión completa de la complejidad que presenta el tema tratado. La bibliografía, que se dispone al final de la publicación, se ha diseñado adoptando una secuencia cronológica lineal desde el siglo XVII hasta hoy, y ha incorporado trabajos de referencia esenciales, como los ya mencionados de Renata Serra, y otras aportaciones escritas en latín, castellano, italiano, francés, inglés, alemán y catalán.

Las aportaciones más sobresalientes pueden rastrearse en cada una de las fichas de las piezas más singulares. En este sentido, cada retablo estudiado, contiene datos esenciales sobre su fecha de ejecución, su ubicación actual, sus características físicas, sus medidas y la distribución de las escenas religiosas en su conjunto. Para la redacción se han analizado también documentos de archivo que explican, en algunos casos, la fuerte presencia de mercaderes catalanes y sus relaciones con Cerdeña, así como el activismo de este grupo social en el patronazgo de obras de arte, especialmente para sus capillas de enterramiento. Igualmente, algunos nombres de artistas, todavía pendientes de una identificación concreta en el marco de los estudios de este periodo, se han rastreado para, por un lado, consolidar atribuciones anteriores o conformar algunas nuevas y, por otro lado, dotarlos de una mayor importancia que permitirá a otros investigadores ahondar en temas como su filiación y su legado patrimonial. Para explicar, y justificar, ciertas elecciones iconográficas menos casuales y arbitrarias de lo que, a priori, podría parecer, se han vinculado algunos de los retablos analizados con otras obras ubicadas, a día de hoy, en diferentes territorios. Igualmente, algunos de los ciclos hagiográficos elegidos para la ejecución de ciertos retablos permiten identificar, de una forma muy concreta, las variantes en la recreación de episodios ligados a santos y santas, tal y como se evidencia en el estudio del retablo de San Bernardo, realizado por Rafael Tomàs de Barcelona y Joan Figuera de Cervera, a partir de su comparación con el retablo conservado en el museo de Mallorca, atribuido a Joan Rosató o Rafael Moger.

Se ha potenciado también el examen acerca del acercamiento técnico y estilístico que ciertas propuestas artísticas, como el retablo de la Visitación de Joan Barceló, mantienen con modelos flamencos, en este caso, con la producción, con el mismo tema de Rogier van der Weyden y de Dirck Bouts. No se trata de la única "deuda"

estilística analizada y, en este sentido, resulta muy interesante el tratamiento que se ha dado al denominado como "retablo de los consejeros" (véanse pp. 268-273), cuya filiación está todavía pendiente de un análisis dado que, las autoras, han optado por relacionarlo con un taller meridional de un seguidor/seguidores de Rafael de Urbino. Análisis precedentes lo habían vinculado con la producción de Pietro Cavaro, uno de los maestros más distinguidos en Cerdeña en la década de 1530, e, incluso, tal y como Giovanni Previtali apuntó, con Pedro Machuca. Las autoras, en una de las fichas más extensas del volumen, aluden a las correspondencias técnicas y estilísticas con obras salidas de talleres importantísimos, tales como constituidos por Rafael y Polidoro da Caravaggio.

En sus reflexiones no faltan las referencias a la circulación de fuentes grabadas en Cerdeña y a la apropiación de las mismas, por parte de artistas locales o extranjeros, para la realización de ciertas iconografías, como se explica para la escena de "san Jerónimo meditando en el desierto", pintada por Michele Cavaro para el retablo de Bonaria, que reinterpreta un modelo elaborado por Hans Baldung Grien (véase p. 277). Esta metodología de análisis, explicada y justificada en cada uno de los retablos, es muy eficaz para la descripción de piezas más cercanas, a nivel estilístico, con las formas del manierismo y que demuestran cómo, en el caso del maestro di Ozieri, la extraordinaria rapidez con la que se divulgaron en Cerdeña las técnicas y estilos que estaban triunfando en Roma, en la producción de Perín del Vaga y Polidoro da Caravaggio, y también en el norte de Europa, a partir de las obras ideadas por Jan Van Scorel y Joos Van Cleve, entre otros.

En su conjunto, estas fichas, que constituyen una parte muy específica del volumen, han propiciado la recuperación de retablos dispersos en la geografía de la isla o bien, su contextualización, en el caso de los ejemplos conservados en la Pinacoteca Nazionale de Cagliari que, como el resto de los emplazamientos descritos, merece una visita específica por su vasta colección de obras. Por último, y quizá por el modo en el que las autoras idearon este volumen en sus centros universitarios, la narración elegida y el modo en el que se presentan las obras tiene un marcado carácter pedagógico y didáctico. Estas directrices son muy útiles en el proceso de aculturación de los lectores y, sobre todo, de aquellos investigadores más jóvenes que deberán ahondar, en un futuro, en otras conexiones estilísticas y/o técnicas.

A día de hoy, y en el marco de proyectos de investigación europeos que aglutinan a especialistas de diferentes nacionalidades, tales iniciativas colmarán las lagunas entorno al modo en el que hoy se conocen, por ejemplo, aquellos retablos que en su día fueron gestados por maestros residentes en Cerdeña y que hoy se encuentran en museos y colecciones, tanto públicas como privadas, fuera del territorio insular. Un estudio de este tipo se ha realizado, por ejemplo, para el "retablo de la Virgen, de san Pedro Marcos y de san Marcos", ideado para la iglesia conventual de santo Domingo de Cagliari, en concreto para la capilla del gremio de los zapateros, y que, desde la disolución de esta asociación en 1882, pasó por numerosas colecciones italianas y americanas. Las noticias sobre la ubicación física posterior del retablo se perdieron en la década de 1930 y tal situación dificultó su examen por parte de la comunidad científica, que disponía de noticias y viejas fotografías, pero no podía

acometer estudios serios sobre la pieza. El hallazgo del retablo en el año 2016 por parte de la galería Colnaghi de Londres, ha sido descrito por Caterina Viridis y Maria Vittoria Spissu en su volumen (pp. 183-185), así como el interés que presenta en la producción pictórica de Joan Figuera. Hallazgos de este tipo, e incluso colaboraciones con la comunidad científica internacional en Europa y América, podrán arrojar más luz sobre el intrincado sistema gremial en Cerdeña, la independencia, y dependencia, estilística con otras zonas y el modo en el que se articularon las relaciones clientelares.

Los objetivos de las autoras con este libro, desde mi punto de vista, se han cumplido; dado que se han analizado tipologías muy diferentes (*pale d'altare*, trípticos, polípticos y retablos) desde todas las perspectivas, a partir de una visión reticular de su gestación en la isla y, sobre todo, en el marco de un contexto europeo mucho más cohesionado, fuerte y solidario de lo que *a priori*, podría pensarse. Además de la documentación presentada emerge, con gran fuerza, la convicción de que el patrimonio cultural conservado en Cerdeña presenta peculiaridades propias, pero también vínculos sólidos con las prácticas artísticas del Mediterráneo y del área flamenca y me refiero con esto, a temas ligados con la disparidad técnica, las fluctuaciones de estilos y la adopción de identidades propias distintivas.

Prof. Dra. Macarena Moralejo Ortega¹

Universidad de Granada, departamento de Historia del Arte

Febrero, 2019

¹  <https://orcid.org/0000-0002-7511-7751>

Bartolomé Bermejo: comentario a la exposición

Joan Molinas Figueras (ed.), *Bartolomé Bermejo*, (Madrid: Museo Nacional del Prado; Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2018-2019) (ISBN: 978-84-8480-508-3).

Bartolomé Bermejo, antes nómada y ahora rebelde. Quizás porque destaca por su trasiego constante y porque todavía presenta dificultades a la hora de "enmarcarlo", escapándose de clasificaciones acostumbradas. Corrió desde su Córdoba natal por distintas poblaciones llevado por los encargos que le ofrecieron clientes muy específicos, grandes mercaderes, como Antoni Joan y Francesco della Chiesa en Valencia, Juan de Loperuelo en Daroca, Juan de Lobera en Zaragoza, y dignatarios y capítulos eclesiásticos. Y, por lo que conocemos hasta el presente, la trayectoria profesional de Bermejo comenzó por Valencia, como no podía ser de otro modo en la década de 1460, dentro de los reinos y poblaciones peninsulares. El caldo de cultivo de la pintura o de las pinturas nuevas se había empezado a gestar en Valencia desde la década de 1440, y aunque la muerte de Jacomart en 1461 supuso un duro golpe, las enseñanzas de la pintura flamenca ya se habían convertido en tradición en este momento. Aun así, la pintura de Bermejo no descende directa ni exclusivamente de la línea de Van Eyck, por lo que cabe suponer un aprendizaje, impregnado de lenguaje flamenco renovado y transformado, a finales de la década de 1450 y principios de 1460, antes de su actuación en el retablo de san Miguel para la iglesia de Tous, en el que se declara un maestro plenamente formado. Rastrear los posibles orígenes y paralelismos flamencos de la pintura de Bermejo todavía resulta un campo que se revela no del todo definido a los estudiosos (en este sentido el trabajo de Carl Brandon Strehlike en el catálogo supone un avance), pero su flamenquismo de primera mano delata un conocimiento directo de la generación de pintores activos a mediados del siglo XV, especialmente de Brujas. Y lo que maravilla de él es la transformación personal del lenguaje flamenco, para el que no caben calificativos locales. Quizás en este punto se encuentre el sesgo de la pintura de Bermejo, quien recreándose en sus modelos crea nuevas fórmulas, refinadas, expresivas, descriptivas, humanizadas, realistas, ejecutadas con una técnica preciosista, difíciles de continuar e imitar por cuantos colaboraron con él y siguieron su estela. Cabe preguntarse cuál habría sido la trascendencia de la pintura de Bermejo si hubiera ejercido su actividad en Flandes con un entorno acorde y propicio para su obra.

Tomando como punto de inicio de la exposición la tabla de san Miguel de Tous, documentada en 1468, y, a partir de Valencia, donde debía residir desde 1465 aproximadamente, y donde su influencia se dejó notar en la década de 1470, el

recorrido de la misma tiene la primera parada en Daroca, desde 1474, con las tablas del retablo de santo Domingo de Silos y el retablo de santa Engracia, y donde comienza la colaboración con pintores aragoneses como Martín Bernat; la siguiente parada es en Zaragoza, desde 1477, con actividad documentada y obras conservadas, como el retablo de la Virgen de la Misericordia, y donde los colaboradores de Bermejo crean escuela con diferentes talleres individualizados e interconectados (para esta etapa aragonesa el artículo de Javier Ibáñez en el catálogo resulta preciso y fundamental, avanzando con respecto a alguna hipótesis anterior); y la última parada conocida del pintor es en Barcelona, a partir de 1486, con la tabla de la Piedad del arcediano Desplà, de 1490, y el proyecto de la vidriera con la representación del "Noli me tangere" para la capilla bautismal de la catedral de Barcelona del año 1495.

La exposición sobre la trama y la urdimbre de la obra documentada, con alguna variante en su planteamiento, sigue la propuesta innovadora de la figura de Bermejo gestada a finales de 1960, desarrollada en la década de 1970 y enriquecida hasta 2003 (cuando tuvo lugar la exposición de "La pintura gótica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo y su época"), propuesta que en la actualidad habría merecido nuevas consideraciones para algunas obras probablemente descontextualizadas dentro del itinerario de la muestra, y para los *interim* entre las paradas documentadas: el regreso o los regresos de Bermejo a Valencia y a Daroca en función de los encargos no terminados o de nuevos contratos; y la generación de seguidores distintos de Martín Bernat y otros pintores aragoneses.

Son precisamente estos *interim* los que abren la puerta al replanteamiento de la cronología de algunas pinturas de Bermejo, con la intención de formular una visión secuencial de la obra del pintor, complementaria de la que ofrecen las obras documentadas y basada en las propias pinturas, que son el documento de estudio por excelencia. Partiendo de la tabla de *San Miguel* de Tous (1468), la proximidad de la *Virgen de la Leche* del Museo de Bellas Artes de Valencia (ca. 1465-1470) y del *San Juan Bautista* del Museo de Bellas Artes de Sevilla (ca. 1470) distan de la primera, desarrollando una técnica más densa y enérgica en el dibujo y en el color, en la imitación de los tejidos y del paisaje, presentes, en parte, en el *Retablo de santa Engracia* y en obras posteriores, apartándose de la tabla de Tous y de la *Dormición* y la *Asunción de la Virgen* de los Staatliche Museen de Berlín (ca. 1468-1472), que encajan perfectamente en este primer momento valenciano de Bermejo.

Por la relación con las tablas de Tous y de Berlín, y sin solución de continuidad, las cuatro escenas de *Cristo Redentor* del MNAC (Museu Nacional d'Art de Catalunya) y del IAAH (Institut Amatller d'Art Hispànic) (ca. 1470-1480) establecen el puente entre Valencia y Daroca, junto con el *Retablo de santa Engracia* (1472- ca.1477) y el de *Santo Domingo de Silos* (1474-ca.1479), en los que se percibe un gran refinamiento, especialmente en las cuatro escenas y en la predela del de santa Engracia, en la línea de las obras anteriores y, a la vez, la presencia de colaboradores con distintas calidades, más cercanos a Bermejo en el de santa Engracia que en el de santo Domingo, cuyas vicisitudes pudieron condicionar los resultados incompletos que hoy se contemplan en la escena del rey

Fernando I de Castilla acogiendo a santo Domingo de Silos. Aislado el empaque del sitial de oro bruñido la figura de santo Domingo enlaza con la tabla del *Cristo de la Piedad* (ca. 1465-1475) del Museu del Castell de Peralada, y, de la misma manera, las Virtudes que acompañan al santo enlazan con las figuras del cuerpo del retablo de santa Engracia, cuyo Calvario anuncia (entre las obras conocidas) planteamientos que aparecen posteriormente en la *Piedad del arcediano Desplà*. Llegados a este punto cabría pensar si no sería a mediados de la década de 1470 cuando la pintura de Bermejo pudo influir (¿por primera vez?) en la obra de Rodrigo de Osona (padre), en el *Calvario* de la iglesia de san Nicolás de Valencia (1476), y cuando desde Daroca o Valencia pudo surgir un seguidor de la obra de Bermejo, autor de la tabla de la *Adoración de los pastores* (ca. 1500?) de la colección Laia-Bosch, a la que se pueden sumar otras dos pinturas del mismo signo, no mencionadas en la exposición, que representan la *Oración en el Huerto* y el *Camino del Calvario*. Estas tres obras suponen otra secuencia bermejiana, próxima a los modelos del maestro pero distante en su ejecución y distinta de la que manifiesta Martín Bernat en las escenas laterales del retablo de santo Domingo de Silos, a partir del cual comienza la colaboración entre Bermejo y Bernat, convirtiéndose éste en adaptador icónico de algunos modelos del maestro, y que pervive durante la etapa zaragozana de Bermejo, por lo menos hasta 1483, según se desprende del *Retablo de la Virgen de la Misericordia*, procedente de la capilla de la familia Lobera en la iglesia del Pilar de Zaragoza (1479-1484), conservado entre el Grand Rapids Michigan Museum y las colecciones Laia-Bosch y Casacuberta Marsans. Producto de la colaboración entre ambos son la tabla de *San Damián* del Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa (ca. 1477-1483), y la del *Descendimiento* del Museo de Zaragoza, para la que se propone la misma cronología.

La desaparición de Bermejo de Zaragoza con posterioridad al 10 de mayo de 1483, y su presencia en Barcelona el 7 de octubre de 1486 con motivo de su participación fallida en el "concurso" para la pintura de las puertas del órgano de Santa Maria del Mar, a la vez que el protagonismo del pintor en el tríptico de Francesco della Chiesa para su capilla (ahora en la sacristía) en la catedral de Acqui Terme en el Piemonte (ca.1483-1489), contando con la colaboración de los Osona, parecen poder explicar una nueva estancia del pintor en Valencia. En la tabla central del tríptico, con la representación de la Virgen de Montserrat y del propio della Chiesa, reaparecen con toda su potencia el refinamiento sensual, táctil, el lenguaje depuradísimo y la técnica preciosista de ejecución que había manifestado en el *San Miguel* de Tous, atenuados en Daroca y más aún en Zaragoza: terciopelos de seda, carnaciones, paisajes descritos en la cercanía y para otear a lo lejos, donde el barco anclado en el mar en reposo figura el peligro superado con la ayuda de la Virgen, a quien della Chiesa dedica su precioso exvoto. Tal grado de perfección eclipsa la meritoria participación de los Osona en las puertas del tríptico. A título de hipótesis, observando la evolución de la pintura de Bermejo entre la tabla de Tous y la *Piedad Desplà*, con el *Retablo de santa Engracia* en medio, cabría pensar si el tríptico de della Chiesa no fue en principio una obra que debía

completar el propio pintor en la década de 1470, pero que por causas desconocidas dejó sin acabar y, más tarde, completó el taller de los Osona.

Cuando el 23 de abril de 1490 Bermejo, residente en Barcelona, “firma” la *Piedad Desplà*, deja constancia de una de sus obras maestras. Por exigencias del tema representado su pintura cambia en parte de registro (o no se conservan obras de este signo de épocas anteriores) y se vuelve más densa, compacta, maciza, más dramática. Como si el peso del drama sagrado condicionara la naturaleza detenida en un instante, combinando la declamación abatida de los personajes sagrados con la meditación erudita de san Jerónimo y con la contemplación absorta de Desplà, mientras la naturaleza asiste, inmóvil, al cuadro litúrgico. Quizás ya había iniciado este lenguaje dramático en el retablo de Nuestra Señora de la Piedad de Daroca que no ha llegado hasta nuestros días. Como fuere, el modelo de la *Piedad Desplà* cuajó en la pintura aragonesa de la última década del siglo XV. Después de esta obra nada más ha pervivido de Bermejo, documentado en Barcelona hasta el día 11 de mayo de 1501.

Con un criterio complementario y de contraste se presentan otras dos “Piedades”: la pintura de Fernando Gallego del Museo del Prado y el relieve de madera de Michael Lochner, procedente de la puerta de la Piedad de la catedral de Barcelona, conservado en la misma catedral. En este punto, de acuerdo con los orígenes flamencos de la pintura de Bermejo, habría resultado interesante la presencia de algunas obras de Aragón y de Flandes (también grabado) con idéntico tema y de lenguaje similar para poder ver los grados de imitación del modelo y la capacidad transformadora del pintor.

En el apéndice documental del catálogo quizás se “coló” una transcripción no demasiado acertada de época del retablo de Tous.

Antoni José i Pitarch
Catedrático de Historia del Arte
Universitat de Barcelona
Mayo, 2019

Exposición: *El Diablo, tal vez. el mundo de los Brueghel*. Museo Nacional de Escultura (Valladolid), Del 1 de diciembre de 2018 al 3 de marzo de 2019 (prorrogada hasta 17 de marzo de 2019).

Lujuria, Ira, Soberbia, Envidia, Avaricia, Pereza, Gula... quien esté libre de pecado, que tire la primera piedra. La tentación, el pecado y Satanás forman el hilo conductor de la exposición *El Diablo, tal vez. El mundo de los Brueghel*, que acogió el Museo Nacional de Escultura del 1 de diciembre de 2018 al 3 de marzo de 2019 y que, debido a su éxito, se prorrogó hasta el día 17 del mismo mes. Las piezas han recreado la fantasía flamenca desde la faceta más oscura de la imaginación humana, liderada por el taller del Bosco, Pieter Bruegel "el Viejo", Jan Brueghel de Velours y otras obras de factura anónima. Son pintores que desconfían de la realidad y por eso la manipulan y distorsionan, representando el mundo interior del hombre, el que no se puede maquillar ni disfrazar de apariencia, el mundo que les interesa. Junto a los adalides de la pintura flamenca de los siglos XV y XVI, encontramos la obra de un compatriota contemporáneo: el artista belga Antoine Roegiers, que deconstruye la obra de los maestros para crear su propia interpretación. A partir de un juego de espejos que refleja cientos de personajes, vemos la confrontación de dos mundos dolorosos y grotescos que se distancian 500 años en el tiempo, pero muy poco en significado. Ni antaño ni ahora, nadie se salva del Mal.

Se entromete en nuestras pesadillas como un ser grotesco, de un color rojo sanguinolento, con malignos ojos amarillos enmarcados en un ceño fruncido, de orejas largas y puntiagudas, como la cola, en ocasiones con una barba "de chivo", pero siempre con dos característicos cuernos enroscados. Este es el estereotipo del Demonio en nuestros días que, con atributos como los ojos, los cuernos o la barba, parece derivar de su versión de macho cabrío. Satán ha tenido múltiples interpretaciones a lo largo de la historia. Dragones, leones, cabras, murciélagos, búhos y serpientes, mezclados con características humanas, pues el Diablo es un ángel caído y, por tanto, aunque se manifieste en diversas formas, es un ser antropomórfico. Además, siempre se le priva de armonía y belleza pues, de acuerdo con los preceptos clásicos, la belleza se asocia con el bien y la fealdad con el mal.

En el orden de sucesos que lleva al ser humano a cometer vilezas el primer estadio es la tentación que, al calar en el espíritu, conduce al pecado. Es san Antonio el anfitrión que nos abre las puertas de la exposición, como protagonista indiscutible del mundo de las tentaciones, concepto sobre el que reflexionamos en primer lugar. El Demonio le presentó toda clase de imágenes impuras, pero nada funcionó, hasta tal punto que el santo logró enfurecer al mismísimo Maligno. La

sociedad flamenca de los siglos XV y XVI, deseosa de librarse de la condena a los infiernos, comenzó a interesarse por el talante del santo ante las tentaciones, significando un reto para la pintura a la hora de plasmar esta imagen. En esta sala vemos pinturas, relieves e incluso un escritorio, pero la gran protagonista es *Las tentaciones de san Antonio* (1601-1625), de Jan Brueghel de Velours (1568-1625). El ermitaño, que lee a la luz de una candela, es atacado por Lucifer a través de tres maneras: el torturador acoso de monstruos, la tentación carnal de hermosas mujeres y el intento de impedir su llegada al cielo. Los monstruos y las mujeres se agolpan en tropel en torno al santo, que se mantiene impertérrito, abstraído en su lectura. Para dar forma a esta ansiedad compositiva, Jan utilizó grabados de su padre Pieter Bruegel, especialmente el que representa el orgullo o la soberbia, y que vemos más adelante en la exposición. Para el tercer episodio, en el que los demonios intentan arrastrar a san Antonio hacia la tierra para evitar su ascenso a los cielos, el pintor toma influencia de una imagen de un grabado de Martin Schongauer, del que vemos una estampa en la misma sala de la exposición.

En el universo flamenco la morfología del mal no sólo es extensa, como se aprecia en la pintura anterior, sino también atractiva, porque todo el halo de prohibición, morbo y tentación que rodea al mal es seductor. Y es lo que ocurre en la segunda sala de la exposición que, en contraposición a la anterior, en la que el mal es vencido, Pieter Brueghel "el Viejo" (1525-1569) nos muestra el triunfo del Diablo que induce al pecado a través de la tentación. En las estampas que conforman *Los Siete Pecados Capitales* (1558), el artista se gana la fama de gran dibujante reflexionando sobre los vicios humanos, de una forma irónica pero también intimidante. Son microescenas lideradas por hombres, animales, demonios y otros seres horribles enredados entre sí, en posturas y perspectivas de todo tipo. En dicha maraña de desenfreno, cada imagen está presidida por una alegoría del tema que titula cada estampa, alegoría formada por una mujer acompañada de un animal. De esta manera, la dama de la Gula aparece con un cerdo, la Envidia con dos perros, la Soberbia con un pavo real, la Ira con un oso, la Avaricia con un sapo, la Lujuria con un gallo y la Desidia con un asno.

Al margen de las estampas, pero en el mismo espacio, un demonio de madera policromada, de factura anónima, colocado estratégicamente en una esquina nos lleva a las dos salas restantes, las del artista contemporáneo Antoine Roegiers (1980). A la derecha se expone el método creativo del belga, obsesionado por el detalle como sus compatriotas que, en un trabajo casi artesanal, deconstruye los dibujos de los maestros flamencos, separando y despiezando cada elemento como si fuesen recortables, arquitecturas, geografías y personajes, para luego volverlos a unir, sacándolos del estatismo y otorgándoles movimiento. Mediante un soplo digital la gran fantasía flamenca cobra vida en la sala que pone fin al recorrido. Ya no son siete estampas como en el espacio dedicado a Brueghel, sino el mismo número de pantallas que muestran al espectador el film *Los 7 Pecados Capitales* (2011). Cada pantalla tiene una duración de poco más de tres minutos y todas se reproducen simultáneamente. En ellas, van naciendo de la nada todos los personajes que materializan cada uno de los pecados, en un inquietante

movimiento nos cuentan los secretos de cada trama, las intenciones de cada pecado. El artista contemporáneo recrea lo que Brueghel no pudo debido a las limitaciones obvias de su momento, inventa la acción completa en la que pudo pensar su antepasado. Roegiers lleva al espectador más allá de donde le habían llevado los Brueghel.

Esta magnífica exposición, comisariada por María Bolaños, directora del Museo Nacional de Escultura, ha contado con obras de los fondos de la propia institución, pero también del Museo del Prado, del Museo Lázaro Galdiano y de la Biblioteca Nacional. Han complementado la muestra un ciclo de actividades en torno al cine y la música, talleres para todos los públicos y una serie de conferencias impartidas por especialistas en pintura flamenca.

Nos hemos adentrado en tamaño pandemónium de forma voluntaria para darnos cuenta una vez más de que los vicios, las vilezas y las debilidades del ser humano no cambian de esencia. La locura y la perversidad que se desatan en las obras vistas siguen inquietando incluso siglos después, conectan con la sensibilidad contemporánea precisamente porque es difícil no reconocerse en ninguna de las figuras o actitudes que aparecen en este universo de pecado y tentación. Nada es lo que parece y todo tiene consecuencia, quedamos avisados.

Cave, cave, Dominus videt.

Ana Martínez-Acitores González¹

Universidad de Valladolid

Marzo, 2019

¹  <https://orcid.org/0000-0002-2775-8917>

Antonio Ernesto Denunzio (comisario), *Rubens, Van Dyck, Ribera. La collezione di un principe*, Giuseppe Porzio y Renato Ruotolo (colaboradores), (Napoli: Gallerie d'Italia. Palazzo Zevallos Stigliano; Milano: Silvana editoriale, 2018, 224 páginas; ISBN 88-366-4099-0).



El palacio Zevallos Stigliano de Nápoles ha albergado en sus salas, entre diciembre de 2018 y abril de 2019, una exposición en la que se recreaba parte de la colección pictórica de dos de sus primeros inquilinos: Giovanni y Ferdinando Vanderneyden. Una iniciativa directamente vinculada con la colección del grupo Intesa Sanpaolo, y que une el presente de la colección y su exposición, con sus referentes en este glorioso pasado del siglo XVII. El palacio, construido a finales de la década de 1630 por Giovanni Zevallos, fue adquirido por Giovanni Vanderneyden en 1653 al hijo del promotor.

Giovanni Vanderneyden (Amberes, ca. 1580- Nápoles, 1671) comerciante asentado en Nápoles desde, al menos 1612, logra allí una posición acomodada que le permitirá adquirir el palacio Zevallos Stigliano, al que trasladará su colección artística. Tras su fallecimiento pasa a su hermano, y de éste a sus descendientes. Es precisamente el reparto hecho en 1688, entre las hijas de Ferdinando (Amberes, 1584-Napoles, 1674), el que permite a Denunzio, Porzio y Ruotolo plantear esta exposición y catálogo centrándose en la colección pictórica de estos dos hermanos.

A lo largo del catálogo es fácil sospechar como las relaciones de ambos hermanos con la comunidad flamenca asentada en Italia y, especialmente, la de Ferdinando con los pintores de Amberes, son las que facilitan sus negocios como marchantes de arte. No sólo llevarán pinturas flamencas a Italia, sino también pinturas italianas a Flandes dentro de ese trasiego bien consolidado de redes personales, familiares y comerciales, que se van reconociendo a través de los textos de Natalia Gozzano (pp. 25-31), Renato Ruotolo (pp. 33-39) y Alison Stoesser (pp. 41-49); funcionando, por tanto, como canales de importación y exportación de alto nivel, tanto por la calidad de las obras que mueven como por los comitentes que las encargan.

El texto introductorio de Denunzio sienta las bases para comprender la sólida relación de los Vanderneyden con otras grandes sagas de mercaderes flamencos como los Roomer o los Wael. Entre sus líneas también aborda la presencia de obras de grandes maestros que, en algún momento, pasaron por las manos de estos mercaderes en Nápoles y que actualmente, cuelgan de grandes museos, recordando los lienzos de *Susana y los viejos* y el *San Sebastián* de Van Dyck de la Alte Pinakothek de Munich (inv. nº 595 y nº 607). Esta introducción se complementa muy bien con los ensayos de Natalia Gozzano y de Alison Stoesser. De hecho, esta última acaba de publicar su monografía sobre las actividades de

Lucas y Cornelis de Wael (Turnhout: Brepols, 2018), un libro de lectura obligatoria para todo aquel que quiera conocer de forma más profunda la importancia de las redes flamencas en Italia durante el siglo XVII. De hecho, tanto los textos de Gozzano como de Stoesser inciden en la actividad de los Vanderneyden con toda la serie de artistas flamencos que pasan por la ciudad, y como las relaciones familiares y de amistad favorecen sus negocios.

Con estos precedentes se enmarca el grueso de la muestra: la antigua colección Vanderneyden, analizada en conjunto por Gert Jan van der Sman (pp. 51-58), en relación con las obras flamencas que en ella se encuentran, y por Giuseppe Porzio (pp. 58-63) en relación con las italianas. Sus ensayos anteceden al inventario comentado de la pinacoteca Vanderneyden de 1688 (pp. 64-77), extractada del documento que se transcribe de forma íntegra en el apéndice documental, al final del volumen (pp. 149- 201).

Un somero vistazo al inventario permite reconocer obras de Rubens, Caravaggio (*Flagelación de Nuestro Señor; Coronación de espinas* de medio cuerpo); Guercino, Anibale Carracci, Luca Giordano, Ribera, Poussin, y, sobre todo, de aquellos pintores flamencos que en algún momento pasaron por Italia y tuvieron relación, o bien con los Vanderneyden o bien con sus círculos más estrechos comerciales y de amistad. Así encontramos obras de Jan Fyt, Jan Miel, Jan Both, Cornelis de Wael o Abraham Bruegel.

La selección de las obras expuestas en la muestra, entre las que se encuentran pinturas procedentes de la propia colección Vanderneyden, son muy ilustrativas de sus gustos y de la calidad que debió tener su pinacoteca.

Por un lado, entre las obras documentadas en 1688 en la colección Vanderneyden están el *Sileno Ebrio* de Ribera, actualmente en el museo Capodimonte de Nápoles (inv. nº Q 298), el *Banquete de Herodes* de Rubens de la National Gallery de Escocia en Edimburgo (NG 2193), o el *Nacimiento de Venus* de Luca Giordano del musée Vivant Denon en Chalon-sur-Saône (67.9.1). La muestra se completa con ejemplos de obras vinculadas con artistas que están reflejados en el inventario de 1688, aunque las obras no pertenecieran a la colección Vanderneyden. De hecho, los comisarios de la muestra recurren a museos, galerías y colecciones privadas, tanto en Italia como fuera de sus fronteras para recrear cómo debió ser la colección a finales del siglo XVII. Esto último ha permitido que el público pudiera contemplar obras de difícil acceso, por estar en fondos de museos o colecciones privadas que nunca habían expuesto sus obras. Entre las colecciones españolas representadas están dos magníficos lienzos con escenas de caza de Jan Fyt procedentes de la antigua colección Silva Goyeneche (pp. 102-103), obras firmadas por el pintor y de gran interés por formar parte de una serie de formato cuadrangular, y que no habían sido nunca expuestas; y la *Merienda* de Jan Miel del Museo del Prado (inv. nº P001570), procedente de la colección de Isabel de Farnesio (p. 116).

Es una pena que se buscara el reclamo de los grandes nombres en el título de la exposición y catálogo, pues frente a las figuras de Rubens y Van Dyck, hay una

mayor presencia de pintores italianos en el inventario de los hermanos Vanderneyden: Il Guercino, Annibale Carracci, Aniello Falcone, Vincenzo Gesualdo, Mattia Preti, Salvator Rosa, Massimo Stanzione, Andrea Vaccaro; completando sólo los referentes flamencos a través de los pintores asentados en la península transalpina como Jan Both (pp. 83-85); Abraham Brueghel, Cornelis de Wael (pp. 144 y 146); y el alemán Schönfeld, a través de la escena de la galería Pallavicini de Roma (inv. nº 458).

La iniciativa del doctor Denunzio es de gran interés, en cuanto que parte de la idea de recrear la colección de este marchante y conecedor flamenco, atendiendo a los inventarios conservados tras el fallecimiento de Ferdinando y la distribución de sus bienes entre sus hijas en 1688. Sin embargo, el enfoque buscando sólo los nombres de los más conocidos para atraer al gran público, puede hacer pensar, en un primer momento, que la colección contaba con mayor presencia de los pintores flamencos y de "Il Spagnoletto", cuando, en realidad, su presencia en la muestra era bastante escueta. No así la relación de los Vanderneyden con estos maestros, que, como se ve en los ensayos de Denunzio, Gozzano, Ruotolo y Stoesser, era muy estrecha y continúa con sus herederos tras el fallecimiento de los artistas.

La propuesta de recrear como sería la colección de uno de los entendidos y marchantes de arte más importantes de Nápoles en el siglo XVII es de gran interés para los estudios sociales de la historia del arte, así como una herramienta muy útil para reconocer cómo las redes comerciales establecidas a través de familiares y amigos son las que favorecen la llegada de la producción de unos artistas más que de otros y, no tanto, la tiranía del gusto. Éste queda relegado, pues, a los intereses de estas redes.

Ana Diéguez-Rodríguez¹

Instituto Moll

Universidad de Burgos

Mayo, 2019

¹  <https://orcid.org/0000-0003-0510-8670>

Andrés Gutiérrez Usillos, *La hija del Virrey. El mundo femenino novohispano en el siglo XVII* [Cat. Exp. Madrid, Museo de América, 28-X-2018/28-IV-2019], (Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte, 2018, 579 páginas). (NIPO electrónico: 030-18-166-0).

Desde la fundación de los primeros museos en el siglo XVIII, ha sido paulatino pero constante el proceso de su afianzamiento como custodios y transmisores de la identidad y memoria de las culturas, sociedades y entornos geográficos. Estos cometidos se han materializado en el acopio, organización, conservación, estudio y difusión de distintas creaciones, especies animales, vegetales y minerales, procedentes de colecciones privadas, templos y museos clausurados, entre otros. En estas prácticas han sido esenciales los inventarios y los catálogos, cuyas descripciones de bienes, en cohesión con datos como las dimensiones, han permitido reconocer, localizar e incluso averiguar el origen de ejemplares que se consideraban desaparecidos.

Precisamente, los inventarios de nobles españoles y del antiguo Museo de la Trinidad, entre otros, han sido determinantes para identificar las dos figuras femeninas de una pintura anónima, aunque vinculada a la escuela madrileña del siglo XVII, encontrada en los depósitos del Museo Nacional del Prado. Con motivo de su estudio, liderado por el Dr. Andrés Gutiérrez Usillos, Conservador del Museo de América, se indagó en el ambiente histórico, social y cultural de dichas mujeres. De este modo, se advirtió la relación de su retrato con el virreinato de Nueva España y se dio inicio a la planificación de la exposición temporal *La Hija del Virrey. El mundo novohispano en el siglo XVII*, celebrada en el ya citado Museo de América, del 28 de octubre de 2018 al 28 de abril de 2019 y derivada en el catálogo aquí comentado.

Gutiérrez Usillos ha estructurado este catálogo en tres amplios bloques, complementados por el listado de documentos de Archivo consultados y la bibliografía de referencia. La primera parte está dedicada a profundizar en la datación y en el origen del lienzo, así como en la identidad de los dos personajes de la composición, interpretados como una noble dama y su acompañante. También se aborda la autoría de la pintura, respecto a la que el investigador establece una hipótesis coherentemente fundamentada en la ejecución técnica y en sus nexos con el contexto histórico y el entorno geográfico antes señalados.

En este sentido, el análisis de la indumentaria de la joven permitió fechar la obra hacia 1670, al tiempo que los tatuajes en el rostro de su acompañante delataron la condición de indígena chichimeca de esta última y la filiación de la obra al mundo

novohispano. Todo ello, unido al exhaustivo cotejo de documentos relativos a casas nobiliarias relacionadas con América, indujo a concluir que la noble es D^a María Luisa de Toledo y Carreto, hija de don Antonio Sebastián de Toledo Molina y Salazar, II marqués de la Mancera y virrey de Nueva España entre 1664 y 1673. De la pequeña chichimeca nada más se pudo averiguar, aunque el investigador, en su empeño por conocer este grupo étnico, estudió los ropajes y la aculturación de algunos de sus miembros.

Con mayor éxito, examinó el ajuar de la hija del virrey, revisando concienzudamente los bienes registrados en los testamentos y otros documentos de sus familiares más directos. Este ajuar, que Gutiérrez Usillos define como "extraordinariamente rico y variado", es todo un ejemplo de afán coleccionista y de las mutuas influencias que se produjeron, en el virreinato, entre el arte hispano y el indígena. Destaca la numerosa colección de pinturas españolas, flamencas, italianas y novohispanas, principalmente religiosas y fechadas desde finales del siglo XVI a la primera mitad del XVII.

Sus biombos asiáticos, oriundos de China y Japón, rememoran la importante actividad exportadora y comercial que ejercía el Galeón de Manila. No faltan suntuosos objetos de prestigio, como los barros de olor, que mantenían fresca el agua y generaban aromas para contrarrestar los cargados ambientes de la época. Gutiérrez Usillos especifica rasgos diferenciadores de varios tipos de barros y su procedencia, lo que no sólo supone un avance en este campo, sino que también favorece el estudio de los bodegones donde se representaron esas piezas.

Otro notable integrante de este conjunto es el chocolate, muy valorado social y económicamente por las propiedades energéticas y saludables que se le atribuían. A él se suman tiboires y arquillas para su almacenaje y conservación, así como utensilios para su consumo, tales como chocolateras, molinillos, jícaras y mancerinas, cuya invención, por cierto, se achaca al mencionado virrey.

En el segundo bloque, Gutiérrez Usillos cede la palabra a la Dra. Rocío Bruquetas Galán, conservadora-restauradora del Museo de América, que intervino el retrato antes de su exhibición en la citada exposición. Su análisis e interpretación de los exámenes técnicos realizados en el Museo Nacional del Prado constata que los materiales detectados en la obra y la metodología utilizada para su aplicación, concuerdan con lo asociado a la pintura novohispana del siglo XVII.

Por otro lado, su descripción de la estructura y composición de las capas en mangas, carnaciones y cortinas, delata la metodología de trabajo del autor del retrato y es un referente para estudios comparativos que en el futuro se puedan llevar a cabo en obras ligadas a su producción. En esta línea, las especificaciones acerca de la disponibilidad de materiales en esos territorios de América, serán de gran utilidad para comprobar datos de otras pinturas vinculadas a esas áreas geográficas.

Ya en el tercer bloque, Gutiérrez Usillos retoma el discurso con la catalogación de las ciento diez piezas seleccionadas, para la exposición, entre los fondos de colecciones privadas, el propio Museo de América y otros museos estatales. Así, con el retrato de D^a María Luisa de Toledo y su acompañante como eje, hizo hincapié en la unión del mundo hispano y el indígena y rindió homenaje al pueblo chichimeca, a la vida en la corte del virreinato de Nueva España en el siglo XVII y al universo femenino de entonces. Dada la escasez de bienes que de la hija del virrey han perdurado y se han reconocido, el Conservador recurrió a piezas similares a las atesoradas en su ajuar, pero pertenecientes a otras nobles del momento. Se trataba de pinturas, biombos, escritorios, cofres y otros utensilios para el almacenaje y consumo de agua y de chocolate, que evidencian las conexiones entre la Península Ibérica y el virreinato, así como el esplendor y el lujo de éste.

Un par de guantes, quemadores, perfumadores y recipientes de diferentes formas y tamaños enfatizaron la potenciación de los sentidos, una de las principales inquietudes del Barroco. También tuvo cabida la devoción, representada por *La Inmaculada Concepción* de Herrera el Mozo que poseyó D^a María Luisa, cuadros de plumas y singulares pinturas de enconchados, típicas de Nueva España por influjo asiático. La presencia indígena se constató con esculturas, vasos ceremoniales, tocados, arcos, flechas, estampas y dibujos, que dieron paso a los cuadros de castas o de mestizajes posibles en esas zonas.

Toda esta actividad es el resultado de una investigación cuyo rigor es igualmente patente en la relación de Archivos consultados en España y en el propio México, así como en la variada, rica y actualizada bibliografía manejada. Fotografías de las piezas implicadas en la exposición, de retratos de personas citadas en el texto y de bodegones que contienen utensilios referidos en el mismo, facilitan la comprensión de esta información.

Con este didáctico catálogo, el Museo de América, por medio de los doctores Gutiérrez Usillos y Bruquetas Galán, contribuye al conocimiento y salvaguarda de la identidad y memoria de la cultura y la sociedad del virreinato de Nueva España en el siglo XVII, de sus relaciones con la Península Ibérica y de la circulación de bienes y personas entre los continentes americano, europeo y asiático.

Todo el documento es un viaje a la simbiosis de las costumbres indígenas y a la etiqueta de los Austrias, fruto de expediciones que, orientadas a expandir el imperio español, también desencadenaron el descubrimiento y colección de nuevas especies, materias y saberes. Asimismo, es el reflejo de la realidad de dos mujeres de mundos distintos, pero a la vez enlazados. La una, noble, con gran poder adquisitivo y social, pero relegada a un más que discreto segundo plano y siempre supeditada a la voluntad masculina. La otra, indígena de peculiares rasgos que, de ser considerada una representante de lo divino entre su pueblo, pasó a servir en la corte virreinal y nada más se ha sabido de su destino posterior.

Así cumple este catálogo varios hitos que coinciden con los fijados en proyectos del Ministerio de Cultura, como son *Patrimonio en Femenino*, dedicado a poner en valor las aportaciones de la mujer en la historia, la sociedad y la cultura, y *Museos + Sociales*, con objetivos como profundizar en la multi e interculturalidad, potenciar la inclusión de miembros de distintas sociedades y el acceso a esta información, en este caso, favorecida por su difusión en línea.

Tamara Alba González-Fanjul¹

Instituto Moll

Abril, 2019

¹  <https://orcid.org/0000-0002-9518-1056>

José Eloy Hortal Muñoz, Pierre-François Pirlet y África Espíldora García (ed.), *El ceremonial en la Corte de Bruselas del siglo XVII. Los manuscritos de Francisco Alonso Lozano*, (Bruxelles: Palais des Académies, 2018, 255 pp.) (ISBN: 978-2-87044-016-2).

Estructurado en tres partes, la primera de ellas –en la que nos centraremos– corresponde a una introducción realizada por José Eloy Hortal Muñoz; la segunda y la tercera la componen las transcripciones de dos obras de Francisco Alonso Lozano: *Plan ou estat de la maison royale dans ces estats de Fladres* y *Notice de tous les emplois de la cour et de la chapelle royale de Bruxelles, avec la mention des devoirs el traitemens y attachés, avec un précis du cérémonial qu'on y observe [et caetera]*. Estas dos últimas –editadas, además de por Hortal Muñoz, por Pierre-François Pirlet y África Espíldora García– suponen la justificación de la creación de una casa real, con la descripción de las secciones y oficios que la componían, su origen y cuestiones relativas a los gajes de cada cargo, además de un detallado listado de los miembros que la integraban las obligaciones de cada cargo y el lugar que debían ocupar en el ceremonial cortesano bruselense.

La corte real fue el elemento clave para la consolidación del poder de los monarcas de la Edad Moderna, pues correspondía al espacio en el que las relaciones familiares, clientelares y de patronazgo se llevaron a cabo, de la mano del desarrollo de la política dinástica. En torno a la corte se desarrollaron toda una serie de valores y comportamientos sociales que escenificaban las relaciones interpersonales a través de una serie de códigos que fueron transmitidos, así mismo, por todo el territorio. Es en este proceso en el que el ceremonial y la etiqueta cortesana jugaron un papel crucial al recoger y organizar estas pautas. Según define Hortal en esta introducción, las etiquetas constituyen un conjunto de patrones de comportamiento que velarían por la dignidad y seguridad del monarca y en las que, al mismo tiempo, se indicarían las obligaciones, privilegios y jerarquía de los cortesanos a la hora de relacionarse entre sí y con la familia real. Regularían, así mismo, el servicio de las casas reales tratando de buscar un equilibrio entre los diferentes grupos de poder y contribuirían a ensalzar la magnificencia de la figura real.

Cada corte dispuso, en la Edad Moderna, de un ceremonial y unas etiquetas propias en consonancia con sus tradiciones, además de ser receptoras de influencias de otras cortes con las que tuvieron contacto. Especialmente importante fue la de Borgoña, que ya en el siglo XV había alcanzado su esplendor e influyó no solo en otras cortes europeas sino también fuera del continente. El

ceremonial borgoñón tuvo sus primeros contactos con la casa real hispana a través de los viajes realizados por Juana de Castilla y Felipe de Habsburgo entre 1502 y 1506 y posteriormente por el hijo de ambos, el futuro emperador Carlos V, de 1517 a 1520. Este ceremonial fue imponiéndose de manera paulatina a lo largo del siglo XVI, aunque con influencias aragonesa, castellana o papal. No hay que olvidar, además, que fue evolucionando con el paso del tiempo y que el resto de cortes que conformaban la Monarquía hispana imitaban esta ceremonia y etiqueta.

Dentro de esas pautas antedichas no solo cabían los actos cotidianos dentro del Palacio Real, sino también actos religiosos en la Real Capilla o en iglesias, monasterios y conventos de la ciudad, las entradas reales –ya fuesen a caballo o en coche– o las jornadas a los diversos Reales Sitios. Sobre estos se realiza una definición sobre qué es un Real Sitio y gracias a la cual podemos entender estos lugares como algo más allá de un Palacio: bosques, jardines, espacios agrícolas, fábricas, conventos y monasterios reales o núcleos urbanos también son incluidos en esta definición. Con esta visión novedosa podemos entender estos como lugares donde no solo se albergaron colecciones artísticas o importantes bibliotecas, sino que fueron, al mismo tiempo, punto de innovaciones técnicas y arquitectónicas e incluso agrícolas y científicas.

Dentro de la influencia del ceremonial y las etiquetas que se desarrollaban en los Reales Sitios, se presta especial atención a la corte de Bruselas. La nobleza flamenca había tenido un importante acceso a los diversos cargos en las casas reales hasta los años 60 del siglo XVI, momento a partir del cual su presencia se había ido reduciendo hasta quedar como último refugio los cargos en la Real Capilla y en las guardas. Tras la cesión de Flandes a los archiduques Isabel Clara Eugenia y Alberto, la presencia de flamencos en Madrid se redujo aún más mientras que, de forma paralela, estaba comenzando a florecer culturalmente la corte de Bruselas. Gracias a este proceso, las casas reales presentes en Flandes fueron aumentando en importancia, especialmente tras la creación de la “Casa de los Serenísimos Archiduques”, que se convirtió en un centro de redistribución de la gracia en aquel territorio. Aunque tras el fallecimiento del archiduque Alberto, Isabel Clara Eugenia pasó de ser soberana, a gobernadora general de Flandes, la importancia de la casa y de los miembros que la componían no pareció modificarse sustancialmente. Hortal Muñoz señala esas fechas como las de la creación de la *Maison Royale de Bruxelles*, pues así se refería en los nombramientos y en las instrucciones que recibían los diversos criados que ejercían en corte flamenca. En otras palabras, los servidores no pertenecían a la casa de uno u otro gobernador, sino a una casa específica del territorio y a ella se vinculaban los diversos gobernadores que ejercieron en Flandes, aunque cada uno aportó sus propias particularidades.

En paralelo a este impulso y fortalecimiento de las casas reales en Flandes, se fomentó la red de Reales Sitios existentes en este territorio, especialmente de la mano del gobierno de los archiduques. Así, se fue consolidando un sistema en el

que se logró integrar perfectamente a las élites locales con el fin último de controlarlas y prever una posible revuelta. Esta institucionalización de los Reales Sitios permitió mejorar la organización y articulación del territorio, además de favorecer el retorno a la obediencia de algunos nobles.

La preeminencia que fue adquiriendo la corte de Bruselas durante el siglo XVII necesitó una justificación teórica que fundamentase el desarrollo de estas nuevas estructuras, siendo un proceso análogo a la codificación exhaustiva de etiquetas y ordenanzas de la corte de Madrid durante el reinado de Felipe IV. El contexto flamenco era complicado debido a la ausencia, tras la marcha de Juan José de Austria, de una persona de sangre real en Bruselas. Para Hortal Muñoz, el motivo principal –aunque no único– para que las elites flamencas no protagonizaran un nuevo episodio de aversión hacia los monarcas, se debe a la existencia de esa *Maison Royale*, plenamente consolidada en Bruselas y en la que la nobleza estaba perfectamente representada e integrada. Además, a partir del último tercio del Seiscientos, las principales familias flamencas volverían a participar en el gobierno, tanto en Madrid como en otras cortes de la Monarquía, además de favorecer matrimonios entre estas casas y la más alta nobleza castellana, aragonesa e italiana, estrategias ambas auspiciadas por el propio Juan José de Austria.

El punto de inflexión lo marcó el gobierno de Maximilian-Emmanuel de Wittelsbach en Flandes, quien pretendió introducir cambios en el ceremonial y la etiqueta que subrayasen no solo su origen real sino también su intención de convertirse en soberano de dichas tierras. Así, la necesidad del gobernador de codificar claramente este nuevo ceremonial con el fin de lograr su objetivo político, fue el momento en que entra en escena el autor de los dos tratados que se transcriben en esta obra: Francisco Alonso Lozano. Quien comenzó sirviendo como ayuda de oratorio, cargo que mantuvo durante casi cuatro décadas, hasta que fue nombrado aposentador mayor. Uno de los principales deberes de este cargo era la codificación del ceremonial bruselense, para lo que utilizó la documentación que su familia había ido recopilando a lo largo del servicio a los diversos monarcas y gobernadores. Además, llevó a cabo una interesante vinculación entre la *Maison Royale* y la casa de los Habsburgo borgoñones del siglo XV para dar una idea de continuidad y reforzar los lazos de Austria con Borgoña. Estuvo influenciado por otros documentos, entre los que cabría destacar las *Etiquetas Generales de Palacio* de la corte madrileña, además de autores flamencos o franceses.

Hortal Muñoz cierra el estudio preliminar con un análisis léxico, estilístico y lingüístico en el que el mestizaje castellano-flamenco queda más que patente y en el que, al mismo tiempo, analiza algunos puntos interesantes de los manuscritos para, a continuación, exponer las normas que se han empleado para una rigurosa transcripción.

La originalidad de este libro radica en la transcripción de fuentes primarias, algo que en la historiografía española no es muy común encontrar, y que permite al investigador interesado tener la fuente primaria a su disposición, lo que resulta

una herramienta de trabajo valiosa. Además de la transcripción, en el estudio preliminar que la acompaña se realiza un perfecto trabajo de síntesis sobre la importancia de la corte en la Edad Moderna para entender un sistema político propio al que la etiqueta y el ceremonial contribuyeron a sustentar y mantener. En este sentido, el autor lleva a cabo un estudio de caso, centrando su atención en la evolución del ceremonial de la corte de Bruselas en su relevancia como elemento integrador de las elites flamencas al servicio del monarca hispano.

El trabajo ofrece también una interesante reflexión sobre las nuevas interpretaciones que de los Reales Sitios se están llevando a cabo desde la Historia política y la metodología de corte y que, partiendo de los existentes en la Península Ibérica desde la Baja Edad Media, se puede establecer un modelo extrapolable a cualquier otro Real Sitio de cualquier corte europea.

Tradicionalmente la historiografía ha focalizado el estudio de la integración de las elites a través de las casas reales en la corte de Madrid durante el siglo XVI para explicar cómo aquella amalgama de cortes había dado lugar a la Monarquía hispana. Sin embargo, estos estudios parecen más desdibujados para el siglo XVII. El valor de este trabajo incide en cómo la tradicional crisis de la monarquía debe ser reinterpretada desde el punto de vista de la reconfiguración, plasmado en la creación de una nueva casa real y en un regreso de la nobleza flamenca a ocupar puestos de importancia en el gobierno de la Monarquía.

Javier Revilla Canora¹

IULCE- Universidad Autónoma, Madrid

Mayo, 2019

¹  <https://orcid.org/0000-0001-5723-0702>

Crónica: *International Conference. Magnificence in the 17th Century. Performing Splendour in Catholic and Protestant Contexts* (Madrid: Universidad Rey Juan Carlos; Instituto Moll; Universidad de Leiden, marzo 2019)

a Universidad Rey Juan Carlos organizó, en colaboración con el Instituto Moll y la Universidad de Leiden, el Congreso Internacional *Magnificence in the 17th Century. Performing Splendour in Catholic and Protestant Contexts*. Se celebró los días 7, 8 y 9 de marzo de 2019 en Madrid y estuvo dirigido por Stijn Bussels (ULeiden), Bram van Oostveldt (UvAmsterdam), Gijs Versteegen (URJC), José Eloy Hortal Muñoz (URJC) y Ana Diéguez-Rodríguez (Instituto Moll). Este Congreso reunió a más de una treintena de expertos de diferentes universidades e instituciones europeas.

Con este encuentro se buscaba ahondar en las diferentes perspectivas de estudio del concepto de Magnificencia, tanto en el entorno católico como en el protestante. Esta virtud, ya definida por Aristóteles, tuvo un amplio significado en toda la Edad Moderna y se desarrolló en toda su plenitud en el siglo XVII. Como bien afirmó en la presentación Stijn Bussels, abarcaba mucho más que el gasto y la riqueza, y puede ser analizada desde variadas perspectivas, como se pudo observar en las sesiones en las que se dividió en Congreso. Por otro lado, también se matizó la evolución sufrida por el término y la connotación, en cierto sentido negativa, que ha ido adquiriendo con el paso del tiempo, razón por la cual su significado real es un tanto confuso en la actualidad.

Los enfoques, agrupados por sesiones temáticas, sobre el concepto de Magnificencia presentados por los ponentes fueron ocho: la virtud, el teatro, la corte, la arquitectura civil y religiosa, las danzas, la pintura y los festejos. Sin duda, se trata de una de las aportaciones clave de este congreso: la aplicación de un estudio interdisciplinar a la hora de abordar la Magnificencia en todas sus expresiones. De este modo, a través de esos diferentes enfoques, la investigación nos lleva a la reformulación de conceptos y posibilita que nos aproximemos de una forma mucho más completa y transversal a lo que realmente significó la Magnificencia en la Edad Moderna.

La primera sesión fue la titulada "The Virtue of Magnificence". En primer lugar, Jorge Fernández-Santos Ortíz-Iribas (ITEM, URJC) llevó a cabo una explicación de la evolución de la virtud de Magnificencia y cómo se afianzó en los reinados de Felipe II, Felipe III y Felipe IV, en especial en su vertiente visual. Seguidamente, Matthias Roick (Georg-August-Universität Göttingen) prosiguió analizando la evolución del concepto y la perspectiva social y política de la virtud. Su gran

aportación fue indicar cómo este concepto cobró especial protagonismo en las discusiones estudiantiles de universidades protestantes. En este sentido, María Díez Yáñez (UAM) enfatizó en la importancia del simbolismo y la conexión entre Magnificencia y representación de poder. Dicha investigadora, así mismo, reflexionó sobre si ésta era una virtud exclusiva de los reyes o también podía ser de los nobles, aludiendo no tanto a la posesión de riqueza, sino a la conexión con lo divino. Además, se mencionó el problema de corrupción que esta virtud podía acarrear.

Tras esta sesión, se llevó a cabo a la dedicada al teatro, donde Klaas Tindemans (Vrije Universiteit Brussel) y Victoire Malenfer (École Normale Supérieure, París) centraron sus ponencias en la relación entre dicha arte y la Magnificencia, como concepto autónomo entre el exceso y el defecto. Se prestó especial atención a dramas y comedias, respectivamente, con el fin de explicar cómo llegaban a transmitir el mensaje deseado. En lo que concierne a los primeros, estos podían definirse como un sumario de los eventos políticos del momento. Por su parte, la comedia intentaba exaltar ciertos aspectos y aumentar, en definitiva, el poder.

El primer día de Congreso finalizó con la presentación del libro *El Ceremonial de la Corte de Bruselas del siglo XVII*. En ella intervinieron Ana Crespo Solana (CSIC) y Ana Diéguez-Rodríguez (Instituto Moll), junto con los autores José Eloy Hortal Muñoz (URJC) y África Espíldora, quienes debatieron sobre el Ceremonial y la Etiqueta en dicha Corte, los cuáles regulaban los mecanismos en las relaciones personales de la Corte.

La sesión inaugural de la siguiente jornada se centró en la Corte y la plasmación de la Magnificencia en ella. Anne-Madeleine Goulet (CNRS-CESR-ERC Program PerformArt), Jonathan Spangler (U. Manchester Metropolitan) y José Eloy Hortal Muñoz hicieron alusión a tres ejemplos que retrataban perfectamente dicha relación. Mientras las dos primeras intervenciones utilizaron casos particulares, cómo fueron los de Flavio Orsini y Marie-Anne y el duque de Bracciano, por un lado, y el duque de Lorena Carlos IV por otro; la última intervención analizó una cuestión más estructural de la Corte como era la Casa Real, en general, y de la Monarquía Hispánica, en particular.

Posteriormente, se explicó el uso que la arquitectura cortesana hizo del concepto del que hemos venido hablando. Como en las anteriores intervenciones, optaron por el análisis de ejemplos clave, entre los que se encontraron el Ayuntamiento de Amsterdam, Versalles, Val-de-Grâce y la colección botánica de Gaspar Fagel. Tanto Stijn Bussels (ULeiden) y Bram van Oostveldt (UvA), como Frederik Knegt (ULeiden) y Elizabeth den Hartog (ULeiden), coincidieron en el interés de los precursores de estas obras por plasmar la idea imperante de Magnificencia, relacionada con el prestigio y la combinación de humildad y grandeza.

La sesión vespertina que puso fin al segundo día de Congreso se centró en las danzas en la corte y la escenografía, las cuáles intentaban recrear y transmitir la idea de Magnificencia. Gerrit Berenike Heiter (ULeipzig) se centró en la corte

francesa, Kathrin Stocker (ULeipzig) en el ducado de Württemberg y Diana Campóo (UAM) en los bailes de máscaras organizados por Felipe III y Margarita de Austria. Todas ellas coincidieron en el rol político de estas actuaciones, que se convirtieron en expresiones visuales de la política.

La tercera, y última, jornada de este Congreso Internacional se centró en la repercusión del concepto Magnificencia sobre tres temáticas diferentes: la arquitectura religiosa, la pintura y los festejos.

En lo que respecta a la primera de ellas, Anne Françoise Morel (KULeuven) resaltó el caso de la antigua catedral de San Pablo de Londres y el plan de exaltación llevado a cabo por la monarquía británica. En este mismo plano, Lindsay Alberts (Savannah College of Art and Design) centró su discurso en la importancia de la capilla en Florencia construida por Fernando I de Medici a imagen de Jerusalén.

Por su parte, Miguel Hermoso Cuesta (UCM) y Ana Diéguez-Rodríguez (Instituto Moll) quisieron subrayar la utilidad de la pintura para resaltar la grandeza. En este orden, el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro y las obras en las que aparecen retratados los archiduques Alberto e Isabel son ejemplos claros de ello. Ambas ponencias insistieron en indicar el relevante significado político-social de la pintura en aquel momento.

Finalmente, la sesión que cerró este interesante Congreso se centró en la explicación de una serie de festejos en los que aparece reflejada de manera evidente la intencionalidad y el enardecimiento de la virtud de la Magnificencia. Así, Alessandro Metlica (Università degli Studi di Padova) y Caroline Heering (UCLouvain) hablaron detenidamente de los espectáculos celebrados en Venecia durante la Guerra de Morean, con el fin de transmitir el poder de la República. En consonancia con el contexto italiano, Alessandra Mignatti (Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano) trató la simbología usada en el funeral del rey Felipe IV en la ciudad de Milán, cuyo objetivo fue la conmemoración de la gloria del monarca. Por su parte, y para concluir, Borja Franco Llopis (UNED) se refirió a la representación de la Magnificencia en la expulsión de los moriscos de España. Este acontecimiento se posicionó como un gran éxito que potenció el fundamentalismo moral de los monarcas.

El Congreso concluyó con la intervención de dos de los directores, Stijn Bussels (ULeiden) y Gijs Versteegen (URJC), quienes agradecieron la asistencia a todos los presentes. Además, destacaron la importancia de este tipo de eventos en los que se pueden poner en conexión una gran variedad de temas y permite llevar a cabo un estudio interdisciplinar de una materia muy concreta, como es el concepto de Magnificencia, pero que abarca un amplio espectro de ámbitos. Debido a ello, un congreso de estas características resulta de gran utilidad, ya que permite ampliar el conocimiento de una misma materia. Desde un mismo punto de partida, como bien afirma el título de la conferencia, se pueden llevar a cabo estudios de muy diversa índole. Además, el hecho de la internacionalidad de los ponentes permite

comprender las diferentes formas de proceder en las investigaciones, y posibilita que todas las aportaciones resulten enriquecedoras para poder comprender aún mejor este fenómeno clave en la Edad Moderna.

Las contribuciones de todos los especialistas mencionados saldrán a la luz en una publicación en la importante editorial holandesa Brill, por lo que se espera que el volumen sea tan “magnífico” como resultó el congreso.

Lucía Luque Segovia¹
Universidad Rey Juan Carlos
Abril, 2019

¹  <https://orcid.org/0000-0002-8539-3549>

PHILOSTRATO

Revista de Historia y Arte