

Paul Bril, Wenzel Cobergher, Jacob Frankaert I, Willem I van Nieulandt y los ermitaños de Pedro de Toledo, V marqués de Villafranca

Joan Bosch Ballbona
joan.boschb@udg.edu

RESUMEN

En febrero de 1601, Don Pedro de Toledo, quinto marqués de Villafranca, contrató a Paul Bril, Wenzel Cobergher, Willem I van Nieulandt y Jacob Frankaert I, pintores flamencos residentes en Roma, para la realización de una serie de pinturas de ermitaños y una de «Huomini Illustri». El artículo explica que treinta de las pinturas con anacoretas se han conservado en el monasterio de la Anunciada de Villafranca del Bierzo y las analiza en el contexto de la concepción del paisaje del Paul Bril de finales del siglo XVI.

Palabras clave:

Paul Bril, Wenzel Cobergher, Willem I van Nieulandt, Jacob Frankaert I, Don Pedro de Toledo y Osorio, pintura de paisaje, ermitaños, monasterio de clarisas descalzas de la Anunciada de Villafranca del Bierzo (León).

ABSTRACT

Paul Bril, Wenzel Cobergher, Jacob Frankaert I,
Willem I van Nieulandt and the eremites of Pedro de Toledo,
Vth marquis of Villafranca.

In February 1601, Don Pedro de Toledo, fifth marquis of Villafranca, contracted in Rome the Flemish painters Paul Bril, Wenzel Cobergher, Willem I van Nieulandt and Jacob Frankaert to carry out two large series of paintings, one of eremites and another one of «Huomini Illustri». This article explains that thirty paintings belonging to the series of the anchorites remain in the La Anunciada Monastery of Villafranca del Bierzo and follows the story of their making and arrival to Spain. The author studies the works in relation to the context of Paul Bril's conception of landscape in the final years of the sixteenth Century.

Key words:

Paul Bril, Wenzel Cobergher, Willem I van Nieulandt, Jacob Frankaert I, Don Pedro de Toledo y Osorio, landscape painting, hermits, La Anunciada monastery of sisters of Saint Claire in Villafranca del Bierzo (Leon, Spain).

Sarebbe cosa impossibile il raccontare quante e quante opere uscirono di sua mano e grandi e piccole, perchè oltre a quelle, ch'è fece in pubblico, non lasciò mai di farne altresì per servizio di diversi Mercanti, che le mandavano in paesi lontani.

F. Baldinucci: *Notizie dei professori del Disegno da Cimabue in Qua*

Molte altre opere di piccole dimensioni furono dipinte da lui su tela o su rame e ora si trovano sparse presso gli amatori d'arte.

Karel van Mander

1. Este artículo constituye la primera parte de una indagación más amplia sobre el patrimonio artístico del quinto marqués de Villafranca y es el primero que dedico a sus pinturas y pintores. La investigación se inscribe en el proyecto de investigación *La encrucijada europea de las artes del renacimiento (1450-1640)* (HUM2006-12604-C02-01), Ministerio de Educación y Ciencia, Secretaría General de Política Científica y Tecnológica. El trabajo en el Archivo Storico Capitolino ha resultado más productivo gracias a las orientaciones de la señora Cristina Falucci. Agradezco la colaboración del British Museum y la hospitalidad de la British Library, el Warburg Institute y el Archivo Ducal de Medina Sidonia en Sanlúcar de Barrameda (en adelante, siempre ADMS) y las impagables orientaciones de su archivera, doña Caridad López. El artículo no habría nacido sin las informaciones «iniciáticas» que me facilitó Manuel Arias y, claro, si no hubiera contado con la colaboración amabilísima de la comunidad de clarisas descalzas del monasterio de la Anunciada de Villafranca del Bierzo. Debo un reconocimiento muy particular al entusiasmo de la hermana Carmen Arias. Poder colaborar con ella y revivir en su voz la historia de su querido monasterio ha sido, además de valioso y fundamental —de ello dará fe la bibliografía—, uno de los hechos más encantadores y enriquecedores de esta aventura histórico-artística. Además, quiero dejar constancia de las facilidades que el Ayuntamiento de Villafranca y la comunidad de Paüles me concedieron para visitar la iglesia de San Nicolás de la mano de Cristina Dapia.

2. Archivo Storico Capitolino. Archivo Urbano. Sezione P, Protocollo 610, notario Joannes Hieronymus Rabassa, 1601-1602, folio 106. A propósito del precio de cada tela, vale la pena

Una reciente campaña de investigación en archivos romanos¹ reportó, como un obsequio precioso e inesperado, el hallazgo del contrato notarial estipulado entre «Don Pietro di Toledo Marchese di Villafranca de la diocesi di Astorga et Generale delle Galere di S[ua] M[aes]ta Catt[oli]ca N[ost]ro Sig[no]re del Regno di Napoli» y cuatro pintores flamencos residentes en Roma: «Vincenzo Cobarger, Paulo Brill, Guglielmo de Terranova, presenti, et Giacomo Franchert absente», el 23 de febrero de 1601. Es decir, no hay ninguna duda, Wenzel Cobergher, Paul Bril, y los bastante menos conocidos Willem I van Nieulandt y Jacob Frankaert I. El pacto, promovido por el quinto marqués de Villafranca, Pedro de Toledo y Osorio († 1627), una figura clave de la política y la estrategia militar española en Italia, el Mediterráneo y el Atlántico, tenía por objeto la realización de noventa cuadros de ermitaños a razón de quince escudos por pieza «secondo la grandezza de tre quadri che già sono fatti di detti heremiti li quali restano in mano del s[igno]r Dottor Fran[ces]co Strada», y la pintura de cuatrocientos «quadri in circa d'Imperatori et huomini illustri antichi»².

Roma

El texto del notario valenciano Joan Jeroni Rabassa prescribía que el encargo procedería con gran celeridad, al fijar en el mes de agosto siguiente la fecha de terminación, y que Wenzel Cobergher lo coordinaría y supervisaría: «It[e]m che la distributione che si devera fare affinche li detti novanta quadri siano depinti da detti quattro sopranominati, la debba fare il detto m[icer] Vinc[enz]o Cobarger come a lui parera et li tre altri si debbano contentare della detta distribut[i]one et non recusarla in modo alcuno». De hecho, Cobergher se haría cargo, él solo,

«di dipingere et fare a sue spese 400 quadri in circa d'Imperatori et huomini illustri antichi a raggione di quindici giuli con la breuita del tempo che le sara possibile» (apéndice documental).

El documento es muy valioso. Y no solamente porque involucra a Paul Bril (Breda/Amberes, 1553/1554 – Roma, 1626), uno de los grandes paisajistas de la época moderna, iluminándole una intervención desconocida gracias, además, a un detallado texto notarial —una tipología poco habitual como punto de partida documental en los estudios sobre este maestro, normalmente basados en recopilaciones biográficas antiguas y en noticias aportadas por libros de contabilidad, inventarios de colecciones o la correspondencia de clientes y coleccionistas. Este nuevo material notarial resulta particularmente valioso al remitirnos a un conjunto pictórico formidable, parcialmente conservado, y porque enriquece las informaciones disponibles acerca de los diferentes artistas de origen flamenco instalados en la Roma de final del siglo XVI y principios del XVII y de sus relaciones con la aristocracia española. Así, el documento del notario Rabassa es único, al certificar una colaboración conjunta de estos cuatro autores. Hasta ahora, sólo contábamos con noticias a propósito de la amistad y los trabajos en colaboración entre Cobergher y Frankaert el Viejo, y de una buena relación personal entre Frankaert y Van Nieulandt I, que eran casi vecinos en la via Paolina de Roma y que aparecen juntos, con el editor de estampas Nicolaes van Aelst, en una acta judicial del año 1608. En particular, el encuentro entre Bril y Cobergher para compartir un encargo es una novedad relevante, al igual que la certificación del vínculo de ambos con el casi desconocido Van Nieulandt I. Claro que el hecho mismo de la colaboración entre diversos pintores flamencos no ha de sorprendernos en absoluto, habida cuenta de la fluidez de las relaciones entre

los artistas de esa nacionalidad —Hendrik Vroom, Tobias Verhaecht, Joos de Momper, Jan Brueghel, Gillis y Frederick Valckenborch, Sebastiaen Vranck, Willem van Nieulandt II, etc.—, y muy especialmente en el entorno de Bril, quien fue «an important touchstone for the stream of young Netherlandish artists making their requisite pilgrimage to the artistic center of Italy»³.

Wenzel Cobergher (Amberes, 1557/1561 – Bruselas, 1634), el artista que el contrato cita en primer lugar y señala como responsable máximo del encargo, además de serlo en exclusiva de la ejecución de los cuatrocientos «Imperatori et huomini illustri antichi», era un antiguo aprendiz de Maarten de Vos, a quien el marqués pudo conocer a la perfección durante la estancia italiana, ya que entonces era uno de los pintores más importantes del Nápoles de final de siglo. Como mínimo, el marqués podía haber contemplado alguno de sus numerosos trabajos en la capital partenopea, entonces hirviente de actividad pictórica: la *Aparición de la Virgen y el Niño a Santo Tomás y a las dos santas Catalina*, de Santa Caterina a Formiello (1590); la *Resurrección*, de San Domenico Maggiore (1594); el *Jubileo*, de San Pietro ad Aram (1594); *Los preparativos de la Crucifixión*, de Santa Maria di Piedigrotta; etc.⁴. Por otra parte, y a diferencia de Paul Bril, Cobergher sí había recibido previamente un encargo de la nobleza española destinado a la «exportación», puesto que pintó una *Natividad* para el virrey Juan de Zúñiga, conde de Miranda, destinada al retablo de la iglesia burgalesa de Santa María de la Vid (1591-1592), integrado también por una *Presentación de Jesús en el Templo*, de Giovan Battista Cavagna (1591); una *Anunciación*, de Fabrizio Santafede (1592); un *Jesús entre los doctores*, de Girolamo Imperato, y una copia de la *Visitación*, de Federico Barocci aún anónima⁵.

Si bien la responsabilidad máxima del encargo la sostuvo Cobergher, la personalidad pictórica de más entidad y la más próxima al tema de los ermitaños es la de Paul Bril, el cual, hasta ahora, nunca había aparecido vinculado a cliente hispánico alguno. El compromiso con el quinto marqués de Villafranca se produce a principios del año 1601, cuando el pintor llevaba casi veinte años en Roma, donde había elaborado frescos para el Collegio Romano (1584), los Palacios Vaticanos (Sala Ducale, Torre dei Venti, Galleria delle Carte Geografiche...), el Palacio Lateranense (Scala Pontificale, Sala di Costantino), la Basílica de Santa Maria Maggiore (sacristía de la capilla Sixtina), la Scala Santa —sus famosos relatos visuales sobre el bíblico Jonás—, o el palacio del cardenal Girolamo Mattei. Significativamente, como refiere Francesca Cappelletti glosando a Karel van Mander, son los años de la afirmación de Paul Bril en Roma, y, justamente, del aprendizaje en su taller de Wilhelm I van Nieulandt, «uno dei principali informatori

di Van Mander all'epoca del ritorno in patria, nel 1602»⁶. En aquel momento, Bril estaba culminando los magníficos frescos de la Sala Clementina del Palacio Apostólico Vaticano (1599-1601) y hacía muy poco que había acabado uno de sus trabajos más celebrados y emblemáticos, los frescos con historias de ermitaños de la iglesia de Santa Cecilia in Trastevere (1599): «Il 1600 è per Bril un anno di grandi realizzazioni e di sperimentazioni che segneranno la storia della pittura di paesaggio come sistema decorativo»⁷.

En la capital papal, Cobergher era también una de las figuras clave de la numerosa colonia flamenca hasta su viaje a Amberes de septiembre del año 1601 —justo después de la muerte de su colega Frankaert el Viejo y un mes más tarde de la fecha estipulada para la finalización de su pacto con Pedro de Toledo— y su retorno definitivo a Flandes a partir del mes de abril del año 1604. Tal vez lo fue menos por la calidad de su pintura —una versión convencional del tardomanierismo—, que por su ambición teórica y por su faceta de experto en arquitectura, arqueología y numismática⁸. Jean Richardot de Morteau, el embajador ante la Santa Sede de los archiduques Alberto e Isabel de Austria, nos dejó de él esta instantánea: «En la peinture, qu'est sa principale profession, il est très excellent et est tenu pour un des premiers d'Italie. Ayant de ses tableaux abelly les principales églises de Naples et Rome, et y a peu de maîtres qui le surpassent»⁹. Sin embargo, son pocos sus trabajos romanos conocidos: una *Pentecostés* para la capilla de Dirck van de Velde en Santa Maria della Vallicella (1598, pero substituida en el siglo XVIII), un estandarte para la cofradía de Santa Maria in Campo Santo dei Tedeschi (1600-1601) y un *Martirio de san Sebastián* destinado a la catedral de Amberes (actualmente en el Musée de Beaux Arts de Nancy)¹⁰.

La relación personal entre Wenzel Cobergher y Paul Bril debió de ser intensa, dado que el primero apadrinó a Domenica, una hija de Bril nacida el 1600 y, sin embargo, antes del descubrimiento del contrato romano, no se tenía constancia de ningún vínculo profesional entre ellos. Tan sólo conocíamos una noticia documental a propósito

observar que el Paul Bril de esta etapa está aun lejos del que narra Giovanni Baglione, que «acquistò tal credito, che non volea dipingere, se non gli erano pagati cento scudi l'uno i suoi paesi». Véase Giovanni BAGLIONE, *Le Vite de' Pittori, Scultori et Architetti*, Roma, 1642.

3. Louisa WOOD RUBY, *Paul Bril: The Drawings* [Pictura Nova, IV], Brepols, Leuven and Antwerpen, 1999, p. 43.

4. Para un estado de la cuestión sobre el autor, véase Didier BODART, *Les peintres des Pays-Bas méridionaux et de la Principauté de Liège à Rome au XVIIème siècle*, Bruselas-Roma, 1970, p. 25-36. Para un análisis conjunto de sus trabajos partenopeos, véase Pierluigi LEONE DE CASTRIS, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606 l'ultima maniera*, Electa Napoli, Nápoles, 1991, especialmente en p. 88-92 y 323-324.

5. Ahora mismo, la exposición más completa y argumentada a propósito de este encargo del virrey conde de Miranda se encuentra en Stefano DE MIERI: *Girolamo Imperato (ca. 1549-1607) ed altre questioni del tardo Cinquecento napoletano*, tesis doctoral, Facoltà di Lettere, Università degli Studi di Napoli Federico II, 2004-2005, p. 94-104.

6. Van Mander dice exactamente: «Anche Guillaem van Nieuwlandt, originario di Anversa, veintidue anni, fu suo allievo per un anno; costui vive attualmente ad Amsterdam, dopo essersi appropriato dei tratti essenziali della maniera del maestro». Véase Karen VAN MANDER, *Le vite degli illustri pittori fiamminghi, olandesi e tedeschi* [edición crítica y traducción al italiano a cargo de Ricardo de Mambro Santos], Apeiron, Roma, 2000, p. 348.

7. Francesca CAPELLETTI, *Paul Bril e la pittura di paesaggio a Roma 1580-1630*, Ugo Bozzi Editore, Roma, 2006, p. 118. Una adecuada panorámica sobre el autor se obtendrá de la consulta de esta fundamental monografía y también de la lectura del citado trabajo de Louisa Wood Ruby y de las decisivas aportaciones de D. BODART, *Les peintres des Pays-Bas...*, op. cit., p. 212-238 o de Giorgio T. FAGGIN, «Per Paolo Bril», *Paragone*, 16, 1965, p. 21-35, quizás la propuesta más positivamente provocadora sobre el pintor, tanto por su argumentación que «infatti Paolo Bril rimase essenzialmente un manierista sino alla fine», como por su arriesgada —y a mi parecer discutible— afirmación «che per noi difficilmente Paolo Bril può venir considerato un protagonista nell'evoluzione del paesaggio romano», basada en la asignación de las propuestas realmente innovadoras sólo a Adam Elsheimer y Annibale Carracci (p. 28), en la línea del Bril flamenco «rigenerato a contatto della «buona maniera italiana» que para él aparecía en los juicios críticos de espectadores como Giulio Mancini o Giovanni Baglione.

8. Para Didier BODART, *Les peintres des Pays-Bas...*, op. cit., p. 42, Cobergher fue un «peintre médiocre dans la lignée du maniérisme, s'inspirant des exemples de Miche-Ange, il se révèle après son retour aux Pays-Bas architecte de talent et introduit en Brabant les dernières nouveautés des constructions italiennes qu'il a pu étudier à Rome».

9. Citado en J. H. PLANTENGA, *L'Architecture religieuse dans l'ancien duché de Brabant depuis le regne des Archiducs jusqu'au gouvernement autrichien (1598-1713)*, La Haya, 1926, p. 6.

10. BODART, *Les peintres des Pays-Bas...*, op. cit., p. 42.

11. BODART, *Les peintres des Pays-Bas...*, op. cit., p. 39.

12. BODART, *Les peintres des Pays-Bas...*, op. cit., p. 251-2; Bert W. MEIJER, «Willem I van Nieulandt (Guglielmo Terranova)», en Nicole DACOS, Bert W. MEIJER (ed.), *Fiamminghi a Roma 1508-1608*, Milán, 1995, p. 213 i cat. 143; K. G. BOON, *The Netherlandish and German drawings of the xvth and xvth centuries of the Frits Lugt collection*, París, 1992; RUBY, *Paul Bril: The Drawings...*, op. cit., p. 46-47.

13. CAPELLETTI, *Paul Bril e la pittura di paesaggio...*, op. cit., p. 181.

14. RUBY, *Paul Bril: The Drawings...*, op. cit., p. 46-47.

15. CAPELLETTI, *Paul Bril e la pittura di paesaggio...*, op. cit., p. 119.

16. CAPELLETTI, *Paul Bril e la pittura di paesaggio...*, op. cit., cat. 42 y 86. Sobre esas pinturas y su temática, véase P. M. JONES, «Federico Borromeo as a patron of Landscapes and still lifes: Christian Optimism in Italy ca. 1600», *The Art Bulletin*, LXX, 1988, p. 261-272, y P. M. JONES, *Federico Borromeo e l'Ambrosiana. Arte e Reforma cattolica nel XVII secolo a Milano*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993.

17. Maria Rosaria NAPPI, «*Eremita leggente presso rovine [...]* Eremita in preghiera», en Nicole DACOS, Bert W. MEIJER (ed.), *Fiamminghi a Roma...*, op. cit., p. 106-110 (cat. n. 43a y 43f).

18. Sobre este grupo de prelados y su interés por el paisajismo de Bril o Jan Brueghel, véase CAPELLETTI, *Paul Bril...*, op. cit., capítulo VI, y Carla HENDRIKS, *Northern Landscapes on Roman Walls. The Frescoes of Matthijs and Paul Bril*, [with essays by Angela Negro and Louisa Wood Ruby, edited by Bert W. Meijer], Centro Di, Florencia, 2003. Para una operación española parecida a la del marqués, aunque de escala más modesta y de cronología y avatares por precisar, véase Ana GARCÍA SANZ, Juan MARTINEZ CUESTA, «La serie iconográfica de ermitaños del monasterio de las Descalzas Reales», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, IV, n. 7, 1991, p. 291-304.

de la participación de ambos, junto al pintor Cristoforo Roncalli, en la redacción del inventario de Michele Bonelli, el cardenal Alessandrino, en la Roma del año 1598. Wenzel Cobergher mantuvo vínculos más durables y firmes con el tercer pintor contratado por Pedro de Toledo, Jacob Frankaert I o Jacob Frankaert el Viejo —o «Jacommo Francart fiammengo pittore»— (Amberes, c. 1550 – Roma, 1601), un maestro de obra pictórica desconocida instalado en Italia desde 1585 y residente en la vía Paolina de Roma hasta su muerte, en septiembre de 1601, justo un mes después de la fecha de conclusión prevista para las pinturas del marqués de Villafranca. Se sabía que colaboró con Cobergher en Nápoles desde el año 1591, que entre 1596 i 1598 se trasladaron juntos a residir a Roma y que Cobergher se acabó casando en segundas nupcias con Suzanne, la hija de Jacob. Sin embargo, y aunque esto es poco probable, no podemos descartar que el socio de Bril, Cobergher y Van Nieulandt I, en el encargo de los ermitaños del marqués fuera Jacob Frankaert el Joven, dado que es conocida su presencia en «l'entourage immédiat de Cobergher» entre 1599 y 1601, aunque sus intereses se dirigieron más hacia la arquitectura, hasta el punto que, si bien vivió en Roma hasta 1611, no se conoce ningún fruto pictórico de su estancia italiana y, además, «Il faut admettre cependant une complète ignorance de l'attitude de Francart vis-à-vis de la peinture italienne»¹¹.

La más incierta de las personalidades involucradas en el encargo de Don Pedro es la de Willem I van Nieulandt (Amberes, 1561? – Roma, 1626), que habitó una casa en la vía Paolina próxima a la de Jacob Frankaert y Wenzel Cobergher. Existen muy pocas noticias de su actividad como pintor, y ninguna lo vincula a una obra conservada. Si bien Bodart llegó a afirmar hace unas décadas que «On ignore complètement dans quel genre cet artiste, que les archives romaines qualifient de "pittore", exerça son métier. Fut-il paysagiste ou peintre d'histoire, on ne sait», y Bert W. Meijer se ha preguntado si pintó alguna vez paisajes¹², su nombre figura entre los maestros que realizaron obras para la colección del cardenal Francesco Maria del Monte —tres paisajes— y, con mucha probabilidad, fue el autor de un ciclo de veinte paisajes encargado por Ciriaco Mattei para su villa Celimontana¹³. Ahora el documento del notario Rabassa se pronuncia en idéntico sentido, algo lógico teniendo en cuenta los dibujos de paisajes referidos por el mismo Meijer, por K.G. Boon y por Louisa Wood Ruby, quien recuerda que «In fact, all the drawings ascribed to the elder Van Nieulandt to date are landscapes in Bril's style» y que el documento que aportamos certifica que, en efecto, se comprometió en un encargo de ese género. Aparentemente, el nom-

bre italianizado que figura en el contrato romano impediría confundirlo con su sobrino homónimo llegado a Roma en 1602, según Karel van Mander, para pasar un año en el taller de Bril. Un pintor muy singular, porque, según Wood, mimetizó el estilo de su maestro de un modo absolutamente inusual, a diferencia de otros artistas influidos por el característico estilo de Bril, que integraron en el propio, «Van Nieulandt, however, continued to work in Bril's style for the rest of his life, and continued to make prints inscribed P.Brill Inventor as well»¹⁴.

De todos los cuadros solicitados por el marqués —una cantidad absolutamente inusual, indicativa de un encargo propenso a la seriación y a la ejecución expeditiva, especialmente en lo tocante a los «hombres ilustres»—, el tema de la serie de ermitaños resulta tan coherente con la trayectoria de Paul Bril que induce a sugerir que la contemplación de sus trabajos recientes sobre esta temática pudo desencadenar esa parte de la propuesta. En 1601, durante la campaña de restauración de la antigua basílica promovida por el cardenal Sfrondato, el flamenco acababa de realizar sus celebrados frescos de paisajes con ermitaños del corredor de la capilla de santa Cecilia en la basílica de Santa Cecilia in Trastevere, mostrando historias de la «renuncia al mondo in favore dell'acesi e della meditazione, da parte di personaggi esemplari le cui leggendarie peripezie si erano svolte nei primi secoli del Cristianesimo»¹⁵. Y pocos años antes (1595-1596), había pintado *Paisaje con Muzio* y *Paisaje con Anub* (ambos en la Pinacoteca Ambrosiana), nada menos que para el cardenal Federico Borromeo —en el contexto de los cuales Francesca Cappelletti sitúa la creación de un *Paisaje con san Pafnucio*, del mercado anticuario londinense, y de un *Paisaje con ermitaño escribiente*, de ubicación desconocida¹⁶. El tema del ermitaño solitario, ensimismado en meditación, lectura o oración, casi escondido en un frondoso y apacible bosque, atrajo también por entonces los pinceles ilustres de Jan I Brueghel (1568-1625), que plasmó esta variación del género paisajístico en dos pequeños óleos sobre cobre para el cardenal Federico Borromeo (ahora en la Pinacoteca Ambrosiana): *San Antonio leyendo cerca de unas ruinas* y *El ermitaño Pablo de Tebas* (1595)¹⁷.

En cualquier caso, el compromiso con los pintores flamencos es muy indicativo de la ambición artística de este sector de la nobleza hispánica con tantos lazos en Italia, y en concreto de la familia de los Villafranca, profundamente italianizada a lo largo del siglo XVI, a consecuencia de las largas estancias del abuelo y del padre de Don Pedro, respectivamente: Don Pedro de Toledo († 1552), el mítico virrey de Nápoles, y Don García de Toledo († 1577), hermano de Leonor de Toledo,

esposo de Vittoria Colonna († 1562) y figura clave de las guerras contra el Turco. Lo es tanto por el eco y la fama de Paul Bril o Wenzel Cobergher, como por la potencia del encargo en sí, tan moderno en su opción por un ciclo de paisajes con figuras y tan próximo a la sensibilidad de los grandes coleccionistas romanos del momento. Nos encontramos, pues, ante un conjunto singular e importantísimo, incluso a pesar de los saqueos y las destrucciones que, como se indicará más adelante, le amputaron dos terceras partes. Fue una gran operación pictórica que acredita el interés de Don Pedro de Toledo y Osorio por la interpretación flamenca del novedoso género pictórico del paisaje animado con escenas sagradas, tan en auge en la Roma de finales del siglo XVI y en la primera década del XVII. Y lo sitúa, a pequeña escala, en la estela de los grandes preladados y patricios romanos del momento: Benedetto Giustiniani, Paolo Emilio Sfrondato, Francesco Maria del Monte, Asdrubale, Ciriaco y Girolamo Mattei, Giovanni Giorgio Cesarini, los Colonna o el mencionado Federico Borromeo, que encargaron ciclos de frescos o adquirieron trabajos de caballete de Paul Bril o de Jan Brueghel¹⁸.

El legajo del Archivo Capitolino no da más información sobre los ermitaños y los «Huomini Illustri» para la «cuadrería» del marqués. Sin embargo, entre las hipótesis a propósito de los motivos de la empresa, cabría la de la vinculación de los ermitaños al ornamento de una estructura conventual que Don Pedro tenía entonces *in mente*. Induce a pensarlo el hecho que, días antes del contrato con los pintores flamencos y ante el mismo notario Joan Jeroni Rabassa, «Don Pedro de Toledo Marqués de Villafranca, Duque de Fernandina y Príncipe de Montalbán» otorgase una carta de donación de treinta mil ducados con destino a la fundación de un colegio de jesuitas en Villafranca del Bierzo que presidiría una iglesia dedicada a la Natividad, en la cual «en su día se de la vela que la Compañía acostumbra a dar a los fundadores de sus Collegios, la qual se me dará a mi o a la persona que yo señalare y después de mis días al señor que sucessivamente lo fuere de mi casa o a la persona que el señalar». Los móviles de una fundación que parece emular el ejemplo del arzobispo Rodrigo de Castro en la cercana Monforte de Lemos, también se ponían de manifiesto: «por aver yo tenido de muchos años a esta parte particular devoción con los Padres de la Compañía de Jesús, y por aver visto y sabido el mucho fructo que con su doctrina hasen en las Çiudades y provinçias donde residen, he dessea haser un Collegio de la dicha Compañía en la villa de Villafranca [del Vierço] cabeça de uno de los estados que tengo por ser lugar acomodado para los ministerios de la Compañía y tener yo en su

entorno tantos vasallos, y no aver Collegio de la dicha orden en casi veinte leguas a la redonda [...] y mas le daré luego sitio conveniente y capaz para edificar el dicho Collegio con su Iglesia y ofiçinas, huerta y escuelas que han de ser en la parte que yo señalare o mandare señalar». Por ello, Don Pedro no olvidaba fijar que los padres «enseñaran en el, Gramática, una lección de Artes ordinaria, que se hagan misiones, que se críen en letras y virtud a los que quieren venir a ellas». Evidentemente, la fábrica de la pía fundación exhibiría bien visibles «mis armas en las partes que yo quisiere y no otras ningunas y en las capillas asimismo no se puedan poner ningunas sin licencia expressa mía, o del padre general». Y aunque «es mi voluntad que ninguno se entierre dentro de la capilla mayor sino fueren los religiosos de la dicha Compañía, tengo por bien que cuando algún cavallero de los descendientes de mi casa, o alguna señora muger de los tales quisiere enterrarse en ella como no sea en el entierro principal que yo dexare señalado lo pueda hazer con licencia de Padre General al qual remito lo demás tocante a entierros y capillas de la dicha Iglesia como lo ha y tiene en los demás Collegios»¹⁹.

En este sentido, no parece casual que, unos días después de la firma de esa donación y, significativamente, un día antes de la convocatoria de los maestros flamencos ante el notario Rabassa, el «Illustrissimus et Excellentissimus Dominus Don Petrus de Toledo Generalis Tirrenium Sacre Cattolice et Regie Maiestatis Domini Nostri Regni Neapolis», en el palacio romano del duque de Sessa, autorizase a Don Jaime de Palafox, camarero secreto de su Santidad y clérigo natural de la diócesis de Sigüenza, a contratar cualquier género de «lapicidis, pictoribus, aurificibus et aliis artificibus super ornamento, lapidum, pictorarum et ornamentarum conficiendorum pro fabrica cuiusdam capelle quam ipse domino Don Petrus fabricare et stimi facere intendit et promittendum pro eorum precio et mercede quicquidei placuerint et bene visum fuit et ipsum Domino Don Petrum eiusque bonam»²⁰. Teniendo en cuenta que, un día después, el propio Don Pedro firmaba el contrato de las pinturas de ermitaños y hombres ilustres, la lógica de la secuencia de los acontecimientos induce la hipótesis que al menos los ermitaños pudieran tener como destino primero la devota fundación del marqués en su feudo natal.

Sin embargo, la donación a favor de los jesuitas nunca se concretó, a pesar de que el acta notarial contenía expresiones tan contundentes como «prometo de lo mantener ansi y cumplir y no yr ni venir contra ello ni parte d.ello ahora ni en tiempo alguno, y para mayor validacion renuncio cualquier ley y leyes en especial y General con la de ingratitud y mal engaño que contra ello hagan,

19. Archivio Storico Capitolino. Archivio Urbano. Sezione I^a, Protocollo 610, notario Joannes Hieronymus Rabassa, 1601-1602, folios 90-92, 14 de enero de 1601.

20. Archivio Storico Capitolino. Archivio Urbano. Sezione I^a, Protocollo 610, notario Joannes Hieronymus Rabassa, 1601-1602, folio 101, 22 de febrero de 1601: «Die 22 men[sis] Feb[r]uaris 160[.].[al margen] Don Petrus a Toledo Ill[ustrissim]us et Ex[cellentissim]us Don Petrus a Tolet Generalis Tirrenium S[acra]e Cat[olice] et Regie Maiestatis D[omini] N[ostri] Regni Neapolis etc. Spen etc citus etc constituit etc admodum Ill[ustre] D[omino] Don Jacobum de Palafox a cubiculo secreto S[anc]tissimi D[omini] N[ostri], ad convenien[ter] et paciscen[ter] cu[m] lapicidis, pictoribus, aurificibus et aliis artificibus super ornamento lapidu[m], picturar[um] et ornamentor[um] conficiendor[um] pro fabrica cuiusdam capelle quam ipse d[omino] Don Petrus fabricare et stimi facere intendit, et pr[omittendu]m pro eor[um] pretio et mercede quicquidei placuerit et bene visant fuit et ipsu[m] D[omino] Don Petr[um]. En el ADMS (Archivo Ducal de Medina Sidonia), legajo 66 (Villafranca), se conserva una copia traducida del acuerdo, con un interesante añadido del archivero, especulando sobre el objeto de aquella delegación: «quizá sería para la fábrica del tabernáculo que esta en el convento de la Anunciada de Villafranca y altares del Panteón», una obra que analizaremos en un segundo artículo: «Roma Febrero 22 de 1601/ A Patronatos/ Copia simple del poder que el Excelentísimo señor Don Pedro de Toledo V. Marques de Villafranca y General de las Galeras de Napoles, otorgo en Roma a 22 de febrero de 1601 ante el notario Juan Geronimo Rabassa y a favor del Muy Ilustre Señor Don Jayme de Palafox camarero de su Santidad. Para que en su nombre pudiese tratar con los lapidarios, marmolistas, pintores, plateros y demas artifices necesarios de la construcción y adornos de todas estas clases, que fuesen menester para el adorno de la capilla u oratorio que Su Excelencia intentaba construir: quizá sería para la fábrica del tabernaculo que esta en el convento de la Anunciada de Villafranca y altares del Panteón».

21. Para los complejos avatares de la fundación y para la caracterización de sor María de la Trinidad, véase el fundamental artículo de María del Carmen ARIAS, OSC, «Doña María de Toledo y su obra: la Anunciada (siglos XVII-XX)», en *Las clarisas en España y Portugal*. Actas del Congreso Internacional, Salamanca 20-25 de septiembre de 1993, p. 341-378.

22. Archivo del monasterio de la Anunciada de Villafranca del Bierzo: «Scriptura de donacion que hizo su Excelencia a su comento de las Descalzas desta villa en el año de mill y seiscientos y veinte».

23. ARIAS, «Doña María de Toledo...», op. cit., p. 374-375.

y la que excluye General renunciación deyes, y a mayor abundamiento de la insignuación que en donación de causa pía como esta es no la tengo por necess[ari]a y si lo fuere doy al d[ic]ho Padre Provinciál o a otro cualquier religioso de la Comp[añ]ia poder bastante e irrevocable para insinuarla». Los afanes píos del marqués no decayeron en absoluto, pero mudaron pocos meses después, muy probablemente a remolque de las intenciones religiosas de su hija, María de Toledo y Mendoza. Mientras en Italia el marqués daba los primeros pasos para una fundación jesuítica, en Villafranca su hija abrazaba la vida conventual, primero en la Concepción de Villafranca y desde el año 1606 en la fundación paterna de la Anunciada donde se convertirá en sor María de la Trinidad (1581-1631).

Sanlúcar de Barrameda

Sin duda, los avatares de María de Toledo fueron determinantes en el cambio de parecer del marqués y, en definitiva, en el cambio de destino de aquella donación pía. Sobre todo cuando, el 18 de noviembre de 1604, él y su hijo García de Toledo firmaban las escrituras de fundación del nuevo convento de clarisas descalzas de la Anunciada, que, año a año y fatigosamente, crecería poco a poco partiendo de las antiguas dependencias del Hospital de Santiago. En su iglesia, el año 1619, Don Pedro consiguió depositar el cuerpo embalsamado de su amigo el capuchino Lorenzo de Brindisi, fallecido durante una estancia diplomática en Lisboa²¹. Un año más tarde, el marqués abandonaba la primera línea de la política imperial, se retiraba a Villafranca del Bierzo y, mediante escritura de donación datada el 24 de septiembre de 1620, sancionaba la ofrenda al convento de «la plata, hornamentos, quadros y mas bienes [...] para el adorno de la ysglessia y culto divino del dicho convento cuyo fundador y patron hes su Excelencia»²². Es decir, de los regalos que había ido haciendo al convento desde hacía dos décadas, ya que, en el inventario, muchas de las piezas constan como si llevaran tiempo en las dependencias monacales.

Gracias a esa escritura, pasaban a ser patrimonio del monasterio de sor María de la Trinidad, cuadros, grabados, esculturas, relieves y relicarios con reliquias «notables», además de complementos para la liturgia o el adorno conventual (portapaces, frontales, casullas, candeleros, atriles de plata...). Por ejemplo: «todos los cuadros que sirven de retablos menos el de la Encarnación y santos de la horden», «siete laminas con sus viriles guarnecidas de évano y plata, la una de tres cuartas de alto en qu.esta pintado el Juicio, es esta lámina de grandissimo precio y la guarni-

ción muy linda de évano y plata», «dos cristos de bronze dorado con cruces y pies de évano, el un pie con ángeles de bronze dorado con passos de la Passión y luminado, el otro pie con la madre de Dios, san Juan y la Magdalena con dos profetas, todas las figuras de bronze dorado y passos de la Passión de marfil», «la Madre de Dios y los doze apóstoles de alabastro y Christo nuestro señor», «un Ecce Homo y Madre de Dios devotisimos», «cuarenta y quatro medio cuerpos de vulto, los quatro grandes todos con reliquias y los veinte y uno dorados», «quatro hermitanos de bulto de talla barnizados», «ciento y treinta y dos hermitanos chicos en lamina guarnecidos de évano», «quatro cuadros de devoción grandes», «un quadro grande que está en el coro del Descendimiento de la cruz», «un Christo grande que está en el coro con la Magdalena a los pies», «un quadro grande del Salvador que está en el dormitorio», «otro quadro grande que esta en la capilla de la escalera, del Nacimiento», «el quadro grande de la Cena que esta en el refectorio», «otros cinco cuadros de no tan buena pintura que están repartidos en el relicario y dormitorio» y «otra lámina de plata toda del Descendimiento de la cruz de medio relieve». No faltaban, claro, nuestros «noventa quadros de hermitanos grandes para la iglesia», sin duda los noventa lienzos encargados a los pintores flamencos en 1601, y finalmente tan apropiados para el mundo aislado y recoleto de las monjas consagradas a la oración —tal vez incluso más que para la orden más mundana de los jesuitas. Todo ello quedaría en el monasterio «para siempre xamás», ya que el acta fijaba que «dicho convento y abadessa y monjas del que ahora son y adelante fueran en ningún tiempo del mundo no puedan dar, vender, trocar, enagenar ni prestar ni empeñar».

Llegados a este punto, los datos empiezan a inducir la identificación de las pinturas romanas con los lienzos donados al monasterio berciano, una parte de una «quadrería» acumulada por el quinto marqués durante su estancia en Italia: el documento romano, la temática de los cuadros, su destino final —el convento en el cual profesó la hija de los marqueses— y el hecho que aún hoy el monasterio de la Anunciada conserve un importante ciclo de pinturas de buen formato con representaciones de ermitaños. Se trata de treinta óleos que superaron los saqueos y las destrucciones acaecidos durante la guerra napoleónica entre 1809 y 1810, causados por las sucesivas ocupaciones francesa e inglesa de Villafranca y del monasterio, sin olvidar los provocados durante el periodo de la Desamortización²³.

Sin embargo, para que todo encaje —y para convencernos de que todo encaja—, aún necesitamos datos probatorios de que el contrato romano llegó a buen término y, en caso afirmativo, alguna

información acreditativa del traslado de las pinturas a Villafranca. Por fortuna, en la documentación del Archivo Ducal de Medina Sidonia quedó constancia de ambas vicisitudes. De la primera, gracias a un interesantísimo inventario redactado en Nápoles, seguramente el 7 de mayo de 1602, que detalla algunos bienes y obras de arte que el quinto marqués se disponía a enviar a su patria. De la segunda, porque contamos con las listas del cargo de las galeras *Napolitana*, *Dell'Alba*, *San Filippo* y *Santa Bárbara*, que transportaron «quadri», «tapessarie», «marmi», «pietre de guarnire cappelle», «reliquie», «croci», «vetri indorati» al puerto de Cartagena, y la relación de las cajas des- embarcadas que diversos carreteros trasladaron desde aquel puerto mediterráneo hasta Villafranca del Bierzo.

El precioso inventario del 7 de mayo no sólo certifica que los «novanta quattro quadri di tela di hermitaggi venuti da Roma in nove casse» ya habían llegado a Nápoles, sino que representa la primera descripción de las colecciones artísticas acumuladas hasta entonces por Don Pedro de Toledo o, mejor dicho, de una parte, ya que cabe suponer que había más cuadros, esculturas, tapices y objetos suntuarios que continuarían decorando los espacios napolitanos o romanos de su propiedad. Obviamente, hay muchas presencias artísticas destacables en esa documentación, y en otro estudio me ocuparé de ellas, ya que es probable que algunas pasasen, como los cuadros de ermitaños, a espacios del monasterio de la Anunciada cuando éste se edificó. Ahora debemos subrayar con énfasis que, en una de sus entradas, aparezcan también los «Trecento et tre quatri simili con diverse teste» que han de corresponder a la parte finalmente elaborada del encargo a Wenzel Cobergher de las cuatrocientas pinturas «in circa» de «Imperatori et huomini illustri antichi». De toda manera, es difícil referirse al documento sin avanzar de inmediato que se trata de una piedra angular para la edificación de una potente imagen de la familia de los Toledo de Villafranca como amantes de las artes y los objetos suntuosos. Esta imagen se empezará a sugerir a medida que este artículo avance y se definirá en un próximo trabajo, pero en este punto ya es evidente la fascinación que produce saber que, entre aquellos objetos, además de las pinturas, había esculturas antiguas —o de tema antiguo—, libros con imágenes «di figure di eremitagi di cento figure con una coverta di coyro» o de la «passione di Nostro Signore», «trenta imagine de rame di santi eremiti», variadas estampas de temática sagrada, diversas pinturas sobre jaspe e imágenes y relieves de plata o marfil con personajes como san Juan Bautista y escenas, por ejemplo, de la Natividad, de la «Ascentione di Nostro Signore con li apostoli con suo cristallo

tutta guarnita di fiori d'argento bianco indorato con una croce di sopra con sette incasce per reliquie, et dui angeli d'argento maggioria lli latti dell'immagine», o del Calvario formado por «una Croce d'ebano grande guarnita lignacoli pitatti di figurine et argento con uno Christo di bronzo indorato con la Madalena in piede di bronzo et uno policano d'argento sopra la croce con la scritta INRI d'argento indorato con la corona di spine i argento et con il monte della croce con Nostro Signore, San Giovanni Battista et doi profeti di bronzo indorati et nel monte diverse figure con guarnitione d'argento»²⁴.

El resto de las noticias referidas al traslado de estas obras señalan que los agentes del marqués en Italia las cargaban en las galeras hacia el 12 de mayo de 1602. En particular, nos interesa el cargo de la *Del'Alba*, porque era el navío encargado de llevar las «Casse tre de quadri di eremiti segnati n° 21, 22, 23»²⁵. Que se trataba de los 94 cuadros de ermitaños de los pintores flamencos queda confirmado por los inventarios del mismo cargamento redactados el 21 de septiembre, una vez que las naves lo entregaron sano y salvo en Cartagena. Son listados pormenorizados de los bienes y ornamentos enviados por el quinto marqués, en el cual reaparecen las «tres caxas de n° 21, 22, 23, van los hermitaños. Son 94 quadros los hermitaños [indicado en el margen izquierdo]». También se desembarcaron en España cajas llenas de mármoles, antigüedades o piezas «a la antigua», como «tres estatuas de mármol», «una fortuna y un cavallo de Campidolio de Bronze», «estatuas de bronze», «doze testas de mármol de emperadores y quatro figuras de alabastro con sus asientos de lo mismo son las que se compraron en Liorna», «tres mesas de mármoles», «tablas de mármol», «las tres mesas de mármol que se compraron en Liorna»; otras llenas de cuadros como «las santas Potenciana y Prexedia», «un canon de estaño con quadros y un centauro de bronze», «quadros grandes» y «dos quadros de ébano con figuras de Nuestro señor y otros dos similes de Nuestra Señora y mas otros dos quadros similes», «quadros de diversas testas» y «los quadros de la destruyción de Troya». Así mismo, las naves entregaron una caja de reliquias y otras dos con «las testas de Reliquias», una tapicería «con la historia de san Joseph que son 17 paños», «la tapicería de Malta», cuatro cajas con «los modelos de la Yglesia», «los órganos», diversos escritorios de ébano, espejos, «Agnus Dei», vidrios comprados en Nápoles y Barcelona, «piedras pintadas» y nueve cajas, «los n° 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 van en ellas las piedras de mármol para labrar la capilla». Finalmente, otro memorial adjunto indica que todo acabó siendo trasladado en carro hasta la capital berciana de Don Pedro²⁶.

24. ADMS, leg. 4995, «*Libro del guardarroba de Don Pedro, 7 de mayo 1602. Quadri. Statue di Bronzo. Teste et Santi*».

25. ADMS, leg. 1509, «*Relatione al eccellenza del Signor Don Pedro de Toledo Ossorio mio Signore delle sue robbe imbarcate*».

26. ADMS, leg. 1509, «Cuenta de la guarda ropa que don Pedro mi señor tiene en Villafranca que traxo Juan Perez Sierra de Ytalia de la recamara de su Señoría Illustrissima», «Memoria de la ropa del señor Don Pedro que queda en Cartagena en el magazen entrando en la casa de su magestad» y «La ropa de su Excelencia que va a Villafranca».

27. José María VOCES JOLÍAS, *El arte religioso del Bierzo en el siglo XVI*, Ponferrada, 1987, p. 374.

28. ADMS, leg. 301. Villafranca.

29. ADMS, leg. 4400. Villafranca. 4 de agosto de 1599.

30. ADMS, leg. 4400. Villafranca. 4 de agosto de 1599: «El Padre Aldrete y los demas Padres Del diffinitorio estan muy contentos de la determinacion de Vuestra Excelencia y del despacho que truge, y ansi para quando Vuestra Excelencia este en Villafranca se pondran los Padres Recolectos, hallándose presente con Vuestra Excelencia el padre Aldrete sin falta ninguna con Jusepe Serena pintor italiano que le truxo a España el conde de Alva hize el asiento que Vuestra Excelencia me mando en ultima resolución pide por un año trescientos ducados y dos raciones para si y un criado que le a de ayudar a moler los colores que no le escusa, cassa y cama como criado, de lo que todos me aseguran es del primor de sus obras y de ser escogido official, no pidió un solo día para si, sino se ofrece a trabajar en este año a contento de Vuestra Excelencia de quien aguardo el beneplacito y el orden que manda Vuestra Excelencia que tenga en su partida que dilatara la mia hasta concluir esto. Juan de Montejo hira mañana a hablar a Mi señora la Duquesa y concertarse y podra traer la respuesta dizíendome Vuestra Excelencia que estara en Villafranca para que en esse mesmo tiempo estemos todos con los Recolectos y oficiales. Ge. Md. Señor a Vuestra Excelencia como su menor capellan desea. Salamanca 4 de agosto de 1599. Fray Joan de Olivares».

En fin, este fluir y entrecruzarse de datos e interpretaciones garantiza la identificación de los lienzos de la Anunciada con noventa de los noventa y cuatro ermitaños realizados en Roma por los autores flamencos —otros cuatro debió de reservárselos el marqués. Y, simétricamente, exige desmentir algunos datos conocidos y publicados hasta hoy a propósito de las pinturas de la serie de los ermitaños atesorada en el monasterio berciano. Recordemos que, antes de la localización de las noticias precedentes, la única referencia documental invocada en relación con las pinturas la publicó Don José María Voces Jolíás, el autor de la primera lectura histórico-artística de los ermitaños, que incluía las primeras imágenes de algunos de los cuadros. En el contexto de su valioso libro sobre el arte en el Bierzo durante el siglo XVI, él interpretó de la siguiente manera una información documental obtenida en el Archivo Ducal de Medina Sidonia, pero no transcrita en su libro: «Oficialmente la fundación del nuevo convento [se refiere a la Anunciada] no se realizó hasta 1606, dando tiempo para adecentar el antiguo edificio. Así en 1599, deseando el marqués dar ambiente monástico al antiguo hospital, hace venir de Italia al pintor romano Jusepe Serena para que pinte una colección de cuadros de ermitaños; a dicho pintor se le entregan algunas cantidades en el mismo año de 1599. No consta en documento alguno el tiempo que emplea Serena en realizar el trabajo encomendado; pero sin duda se prolonga durante varios años debido al abundante número y al gran tamaño de los cuadros realizados, más de dos docenas; que se reparten por la iglesia, sacristía, coro y demás dependencias del convento de la Anunciada»²⁷.

No obstante, la transcripción completa y la lectura atenta del contenido del breve documento guardado en la casa de Medina Sidonia desmiente la decidida asignación de la serie de ermitaños a Jusepe Serena:

En el año de 1599 traxo el Vº Marq[ué]s de Villafranca D. P[edr]o de Toledo, un Pintor ital[ian]o de Roma, llamado Jusepe Serena, Pintor [tachado] con el q[ua]l hizo un contrato p[ar]a q[ue] pintase baxo sus órdenes.

[en una caligrafía diferente y claramente posterior:] En la Igl[esi]a de la Anunciada, de Monjas Fran[cis]cas Recoletas de Villaf[r]anca hay una colecc[i]ón de Hermitaños, q[ue] debe ser del mismo Serena. Carta de Fr[ancisco] Ju[an] de Olivares, f[ec]ha en Salam[an]ca a 4 de Ag[os]to de 1599²⁸.

Es decir, el documento del archivo ducal no debe interpretarse como una carta de pago a Jusepe Serena a cuenta de la pintura de los

cuadros de ermitaños, ni ofrece ninguna indicación concluyente que permita atribuírselos. Su segundo párrafo es una anotación añadida *a posteriori* por uno de los archiveros del marqués, con objeto de registrar la existencia de una carta redactada en 1599 por Don Francisco Juan de Olivares, en la cual, como ahora diré, no consta ningún vínculo de Serena con los cuadros de ermitaños. El vínculo citado en la segunda parte es fruto de una suposición del anónimo archivero, quien, ante el contenido del documento, formula la «hipótesis» de una relación entre aquel pintor y algunos cuadros guardados en las dependencias de la Anunciada. En realidad, no consta ningún vínculo de Jusepe Serena con algún trabajo específico para los marqueses, y mucho menos con las piezas destinadas al monasterio de la Anunciada, la existencia misma del cual nadie imaginaba el último año del quinientos.

En efecto, tampoco la carta de Don Francisco de Olivares nos ofrece indicación alguna en tal sentido. Sólo relata que el marqués de Villafranca intentaba contratar al italiano, al cual «truxo a España el conde de Alva», y que el pintor le pedía «por un año trescientos ducados y dos raciones para si y un criado que le a de ayudar a moler los colores que no le escusa, cassa y cama como criado». De aceptar, Serena serviría en exclusiva los encargos de Pedro de Toledo: «no pidió un solo día para si, sino se ofrece a trabajar en este año a contento de Vuestra Excelencia». Algo que, para el correspondiente, valía la pena, dado que «de lo que todos me aseguran es del primor de sus obras»²⁹. De hecho, ni tan siquiera tenemos constancia expresa que las tratativas de los agentes del marqués —uno de ellos el escultor tardomanierista Juan de Montejo— obtuvieran el resultado deseado y que la duquesa de Alba accediera a la «cesión» de su pintor³⁰.

En octubre del 1599, el tema de su contratación aún coleaba. Juan Gómez de Figueroa informaba a Don Pedro que «Serena» continuaba pidiendo «de salario quarenta mil maravedis cada año ración a el y a un moço que le servia principalmente en el ministerio de pintar todo lo que es para Vuestra Excelencia dandole matices o colores», que seguía ofreciéndose a «yr al alvedrio de Vuestra Excelencia porque va mas por el favor y amparo que Vuestra Excelencia le ha de hazer que por el interes y por puro interes yo sé que no fuera». Pero añadía que el pintor «no acabava de resolverse», y dudaba si abandonar la sombra protectora de la Casa de Alba, donde vivía «a regalo», sin olvidar —si interpreto correctamente esta parte del documento, ahora bastante deteriorada— que los Alba reclamaban una importante compensación de «quatroçientos reales» en contraprestación

a no dificultar un traslado del maestro que «le haira mucho»³¹.

Por lo tanto, no sólo los materiales archivísticos inéditos aportados, sino también la revisión del documento conocido, evaporan la tradicional atribución a Jusepe Serena de la serie de paisajes con ermitaños de la Anunciada. Aún si no existiera la documentación romana, con los datos del archivo ducal en las manos, Serena no resultaría un candidato más consistente a la autoría que, digamos, el pintor toledano Francisco de Alcántara, llamado el 1604 «por el Señor Marqués de aquel Estado para que pintase lo que se ordenará» y «para traer su casa a esta villa para asistir en ella en mi servicio en todo yo le hordenaré en dicho ministerio de pintor». Ni sería una opción mejor a la paternidad de los ermitaños de Villafranca que la del asturicense Cristóbal Castillo de Hinojosa, que estaba trabajando para el marqués en la villa de Matilla [de Arzón (?)], desde donde, el 23 de octubre de 1604, enviaba una solicitud para que se le comprase «en casa de Paez pintor en la plaça de Valladolid», «lo que.s menester para la pintura» de «[...] los doce cuadros que manda don Pedro mi señor que se agan»³².

Llegados a este punto y salvado el antiguo obstáculo de la noticia relativa a Jusepe Serena, la peripecia de la serie de ermitaños del marqués Don Pedro resulta ya diáfana; desde la intervención del equipo de Wenzel Cobergher, Paul Bril, Jakob Frankaert y Willem I van Nieulandt hasta su llegada a Villafranca y su entrega y posterior donación al monasterio berciano. También quedan relativamente claros los avatares de los trescientos tres «Hombres Ilustres» que realizó Wenzel Cobergher. Gracias a los inventarios *post mortem* de los bienes que Don Pedro de Toledo, sabemos que la mayor parte de los retratos de medio cuerpo llegados de Roma se instaló en el palacio fortaleza de Villafranca. Da fe de ello la «Noticia de los Retratos que existían en el Palacio de Villafranca al tiempo que murió el Excelentísimo Señor don Pedro de Toledo Vº Marques de aquel estado, según resulta del inbentario hecho por orden de su hijo don García en 19 de agosto de 1627», que cita «cinquenta y cinco retratos de medio cuerpo de diferentes personas con marcos de madera», «doce retratos de Emperadores romanos de medio cuerpo», «Ciento y seis retratos de Pontífices y Cardenales y de otras personas eclesiásticas de medio cuerpo» y «ciento y quarenta y quatro Retratos de Reyes, Capitanes, Emperadores y otras personas, de medio cuerpo». Desgraciadamente, es muy probable que la serie de «Huomini Illustri» de Wenzel Cobergher acabara desmembrada y dispersa a raíz de la almoneda de los bienes del quinto marqués celebrada en Madrid en mayo de 1636, convocada para pagar a los acreedores de Don Pedro³³.

Villafranca del Bierzo: la Anunciada

Así, de los noventa y cuatro ermitaños realizados por Cobergher, Bril, Frankaert y Van Nieulandt I, noventa fueron donados al monasterio de sor María de la Trinidad. Y allí sobreviven treinta de ellos, el conjunto no pequeño que ha superado el paso del tiempo esquivando los saqueos y las devastaciones sufridos por el convento durante las guerras napoleónicas y la Desamortización. En cambio, se perdieron los «ciento y treinta y dos hermitanos chicos en lámina guarnecidos de évano», veinticuatro de los cuales eran anacoretas femeninas, que figuran en el acta de donación del 1620 y en un inventario de las estampas regaladas «por el Excelentísimo don Pedro de Toledo Osorio marqués de Villafranca, sacadas de los cinco libros de los hermitaños» conservado en el archivo del monasterio. Se trataría, claro está, de las láminas —todas excepto los grabados de las portadas— integradas en las cuatro series que Maarten de Vos (1532-1603) —«the most prolific print designer of his generation»— y Johannes I y Raphael I Sadeler dedicaron a este tema, la *Solitudo sive vitae patrum eremicalarum* (1585-1586), compuesta de un frontispicio y veintinueve láminas; la *Sylvae Sacrae. Monumenta sanctioris philosophie quan severa anachoretarum* (1593-1594), que agrupaba un frontispicio y otras veintinueve hojas ilustradas; la *Tropheum Vitae Solitariae* (Venecia, 1598) con su portada y sus veinticinco estampas, y, finalmente, la *Oraculum Anachotericum* (Venecia, 1600), formada por la estampa alegórica del título más veinticinco de ermitaños. Completaban el conjunto las veinticuatro láminas de la *Solitudo sive vitae foeminarum anachoritarum* —faltaba la estampa frontal—, basadas en invenciones de Maarten de Vos pero grabadas por Adriaen y Johannes Baptista Collaert y Cornelis Galle y acompañadas de versos latinos compuestos por Cornelis Kiliaan³⁴.

No debemos pensar en esas ciento treinta y dos láminas del marqués como meras estampas de papel adquiridas a un impresor o a algún librero, y seguidamente coloreadas, ya que la correspondencia de Don Pedro con su agente romano Alonso de Torres Ponce de León indica inequívocamente que se trataba de láminas de cobre pintadas, puesto que se refiere a ellas como «Los rames de Hermitaños». En total, se debieron encargar tantos cobres como estampas de la serie, como sugiere la carta de 30 de diciembre de 1617, que, aún sin desvelar el nombre de sus autores, indica que, curiosamente, se trataba, una vez más, como en el contrato de 1601, de cuatro flamencos: «De los cinco libros de los

31. ADM, leg. 4406. Villafranca. 20 de octubre de 1599.

32. ADMS, leg. 301. Villafranca. Tal vez este Cristóbal Castillo de Hinojosa sea el «Hinojosa pintor» documentado en relación con modestos trabajos para Don Pedro Álvarez Osorio († 1613), marqués de Astorga, por Manuel ARIAS MARÍNEZ, *El marquesado de Astorga, siglos XVI y XVII. Arquitectura, coleccionismo y patronato*, Biblioteca de Autores Astorganos, Centro de estudios Marcelo Macías, Zamora, 2005, vol. I, p. 228.

33. ADMS, leg. 4485. Villafranca.

34. Véase Christiaan SCHUCKMAN, D. DE HOOP SCHEFFER (ed.), *Maarten de Vos [Hollstein's Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts, vol. XLIV-XLVI]*, Rotterdam, 1995-1996, p. 197-202 y catálogo n. 921-945, y p.203-214, cat. n. 964-993 (Solitudo), 994-1023 (Sylvae), 1024-1049 (Tropheum), 1050-1075 (Oraculum).

35. ADMS, leg. 4419. Cartas de Don Alonso de Torres Ponce de León. 7 de octubre y 22 de septiembre de 1617, respectivamente.

36. Ídem carta de 30 de diciembre de 1617. El tono elogioso no había quedado defraudado un año después cuando encontramos el siguiente parágrafo en otra carta de 21 de abril: «Sigismondo ha hecho doze láminas del tamaño de las primeras que imbie a Vuestra Excelencia y son tan buenas que le he dado señal para que no las venda, pareciéndome que Vuestra Excelencia tendrá gusto particular con ellas, hare.las poner en orden para imbiarlas a Vuestra Excelencia a la respuesta d.esta».

37. Citamos de Giovanni BAGLIONE, *Le Vite de' pittori, scultori et architetti*, Roma, 1642, edición comentada a cargo de Jacob Hess e Herwarth Röttgen, Citta del Vaticano, 1995, vol. I, p. 353: «Vita del Sigismondo Laire, Pittore».

38. Véase Antonio VANUGLI, «Sigismondo Laire. Note documentarie su un "nome senza opere" nella Roma del Seicento», *Studi Romani*, 33, 1985, p. 11-21; Anne Laure COLLOMB, «La peinture sur pierre entre Rome et Madrid: Sigismondo Laire parmi ses contemporains», *Paragone Arte*, 69, 2006, p. 75-87. Las noticias hispánicas provienen de M. B. BURKE, *Private collections of Italian Art in the seventeenth century Spain*, Michigan, 1985, p. 73-78, y de M. T. RUIZ ALCON, «Pintura sobre piedra en el Patrimonio Nacional», *Reales Sitios*, 38, 1973, p. 53-60. El artículo de Aurelio A. BARRÓN GARCÍA, «La colección de relicarios y bienes artísticos de Juan Fernández de Velasco, gobernador de Milán, en Medina de Pomar», en María José REDONDO CANTERA (coord.), *El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*, Universidad de Valladolid, 2004, p. 517-534.

hermitaños los tres están casi acabados y con brevedad se acabaran los otros dos pues trabajan en ellos quatro pintores flamencos aquí en casa y plazeran que son alegres y el precio acomodado, y en acabándose los embiaré con sus cornizes que de otra manera se gozarian mal»³⁵.

Contemporáneamente, un tal maestro Sigismondo —o «Sigismondo pintor»— comparece en esa correspondencia, vinculado a la elaboración de pinturas de temática religiosa sobre jaspes. A veces es mencionado tan elogiosamente como en la carta de 2 de diciembre de 1617: «Sigismondo pintor que creo Vuestra Excelencia tiene noticia que es de los mejores de Roma y sus pinturas muy apacibles [...] tiene hasta diez o doze láminas de la medida griega que es del tamaño del papel blanco que va en ésta [en efecto la carta guarda aún la hojita de papel] son excelentes aunque un poco caras que no quiere menos de quinze escudos por cada una d.ellas pero pueden presentarse a qualquier Principe y tenerlas qualquier señor; si Vuestra Excelencia gustase que se compren me lo avise que procuraré regatear lo mas se pudiese». Lamentablemente, no todas las piezas respondieron siempre a la expectativa más alta: «Las pinturas de los jaspes no han salido muy a mi gusto y assí no me he determinado de tomarlos todos los que se han hecho sperando que se acaben otros de mas satisfacción y es cierto que cuando los jaspes son exquisitos se pueden sufrir que las pinturas no lo sean tanto, aunque yo soy de opinión que esto se ha de regular según en lo que se ubieren de emplear, procuraré que Vuestra Excelencia sea servido lo mejor que se pudiere»³⁶.

Se trataba, sin duda, de obras del pintor bávaro Sigismondo Laire —o Leyrer—, discípulo de Franz van Kastele, citado en las *Vite* de Giovanni Baglione, documentado en Roma entre 1593 y 1639 y miembro de la Compagnia dei Virtuosi al Panteon desde el año 1600. El «Gismondo Todesco» recordado por Caravaggio en su célebre declaración de 1603 entre los «vallenhuomini» de su oficio que conocía y respetaba. Era, como proclaman los documentos que lo vinculan a nuestro marqués, un experto miniaturista especializado en la lujosa técnica de pintar sobre «pietre dure», como Antonio Tempesta o Jacopo Borbona. Había comenzado haciendo pequeñas imágenes de devoción pintadas sobre cobre que tuvieron un gran predicamento entre los jesuitas españoles que marchaban a las Indias. Más adelante, dice el Baglione, «Dipinse per diversi Principi, e Principesse, e molte volte dipingeva in gioie diverse, como Lapislazero, Agate, Smeraldi, Crognole, et altre cose; e diverse storie piccole vi primeva, degne d'esser vedute, et ammirate. E talvolta fece in spatio, quanto un'unghia del dito piccolo, storie di otto, e dieci

figurine insieme, che non mancava loro cosa alcuna, e formate con tanta vaghezza, e polite, e con diligenza sì estrema condotte, che la vista ordinaria a discernerle non bastava», además de bordados con temas religiosos, como los fabricados para el cardenal Francesco Barberini³⁷. Fue un «nome senza opere» hasta que Anne Laure Collomb conectó las noticias italianas con la bibliografía hispánica relativa a la presencia de pinturas sobre «pietre dure» de Laire, Antonio Tempesta o Jacques Stella en las colecciones aristocráticas españolas. En particular, la autora subraya la asociación entre el Laire «romano» y el «Sexismundo» de la cincuentena de pinturas sobre piedra de la colección del duque de Pastrana, Don Ruiz Gómez de Silva de Mendoza y de la Cerda, mencionadas en 1624 y 1625, con la *Encarnación* —firmada «Sigismundus Leyrer. Roma an. 1594»— y la *Resurrección* sobre ágata del monasterio de la Encarnación de Madrid. Parecía que eran las únicas piezas conservadas que se le podían asignar con seguridad, hasta la publicación de Aurelio A. Barrón a propósito de Don Juan Fernández de Velasco, duque de Frías y Condestable de Castilla, y su mujer María Girón, clientes devotos del bávaro, ya que le encargaron diversas miniaturas para decorar su colección de relicarios en 1610, legada en parte al monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar. Allí se conserva de su mano un suntuoso viril decorado con el rostro de María y otras miniaturas, como una *Nuestra Señora y el Niño Jesús dormido*, una *Anunciación*, una *Coronación de María*, un *San Gregorio* y un *San Bernardo amamantado por la Virgen*, que se le pueden atribuir³⁸.

A principios del 1618, salían hacia Milán la mayoría de los jaspes pintados por Sigismondo Laire con escenas de temática religiosa y las láminas de cobre —los *rames*— con la serie completa de ermitaños sadelerianos: «Embío con la conducta de Milán dos caxas con ciento y treinta y dos láminas de los hermitaños con sus cornizes de pero y con esta va la memoria de ellos y assí mesmo otra caxa y dentro de ella una lamina del Desposorio de Santa Catherina y tres piedras una de alabastro con la Adoración de los Reyes muy bien acabada, otra de alabastro trasparente del bautismo de san Juan bien conforme a lo natural de la piedra, otra de color con una Magdalena bien apropiada al campo de la piedra, y es mano de Jacomino [Jacopo Borbona ?] y las tres primeras de Sigismundo que en la de los reyes ha puesto su nombre, diciendo que es todo lo que el save». Don Alonso acaba con una cruel pero valiosa observación sociológica sobre los artesanos a su servicio: «Otras dos piedras por no estar del todo enjutas no van agora que los pintores son caprichosos y no trabaxan sino quando

quieren aunque los cargen de oro y hallo por mi cuenta que es menester tener paciencia con ellos por que no pinten un demonio por un ángel»³⁹.

No hemos conservado ninguno de esos trabajos. Ni los que quedaron en propiedad de los Villafranca ni los que el marqués regaló a la Anunciada, por ejemplo las «siete láminas con sus viriles guarnecidas de évano y plata, la una de tres quartas de alto en que esta pintado el Juicio, es esta lámina de grandísimo precio y la guarnición muy linda de évano y plata», o las «otras seis láminas de piedra, las quatro de dos azes con sus pies de évano y guarnición de lo mismo». Es una lástima que no podamos disfrutar de algún ejemplo de esos delicados juegos ornamentales entre las figuras de un motivo religioso y las aguas y los colores del precioso mineral. Hubiese sido muy interesante comprobar cómo evolucionó Layre desde sus tardonamieristas trabajos de 1594 y cual fue su posición dentro de ese peculiar género «inventado» por Sebastiano del Piombo y tan apreciado por la aristocracia europea presente en Roma en las primeras décadas del siglo XVII. Habríamos podido individualizar su cultura artística y su capacidad de invención, próxima, parece, a las fórmulas de la última *Maniera*, y sobre todo su habilidad para conjugar las historias y sus protagonistas con las calidades aportadas por el material del soporte (alabastro, pizarra, mármol, jaspe, ágata, calcedonia, lapislázuli...). Los especialistas en este peculiar género eran expertos en el aprovechamiento de los originales colores del mineral y su aspecto luciente y esmaltado para acordarlos o contrastarlos con el cromatismo de sus historias y, en particular, de las caprichosas vetas, aguas o descamaciones de la piedra y para conjugarlos como un poderoso efecto plástico de *trompe-l'oeil* al servicio de las narraciones. Con esto último delataban la esencia de ese género, su magia para fundir las formas salidas de la mano y la imaginación humana con las creadas por la naturaleza, su carácter, diría Giorgio Vasari, de cuadros «fatti dalla natura e aiutati con il pennello». De estos parámetros salieron obras con tanto encanto como las de Layre del convento madrileño de la Encarnación, en las cuales las ondas de la ágata se convierten en los márgenes de las glorias luminosas de Cristo y Gabriel; como la *Asunción de la Magdalena*, de Valerio Marucelli, que deja a la vista las aguas verticales de la piedra para indicar el itinerario ascendente de la santa; trabajos del «bravo» Antonio Tempesta; o las «vaghe invenzioni» del sofisticado Filippo Napoletano, especialmente cuando convertía las vetas onduladas del mineral en mares o lagos surcados por el manto de san Francisco de Paula o por la galera desde la que fue lanzado Jonás⁴⁰.



Figura 1.

Paul Brill, Wenzel Cobergher, Jacob Frankaert y Willem I van Nieulandt: *San Bavo*, monasterio de la Anunciada de Villafranca del Bierzo. Fotografía del autor con la autorización de la comunidad de hermanas clarisas.

Los ermitaños de la Anunciada: «Piuttosto una bella maniera di far paesi, che una perfetta imitazione de “veri paesi”»

In a word, the most generall and absolute rule and universally to be observed in landscape was taught mee by the most excellent Master in this kind now dwelling in Rome, Paulo Brill.

Edward Norgate, *Miniatura*, 1622

Con tantas indicaciones y una base documental tan sólida, la identificación de los ermitaños representados en los treinta cuadros que hoy día aún custodia el monasterio de Villafranca del Bierzo resulta un ejercicio bien sencillo, dado que, además, los autores copiaron en los reversos las inscripciones conteniendo breves notas biográficas que figuran al pie de las láminas de aquellos, a menudo, legendarios personajes —aunque hoy en algunos están ocultas. En efecto, dada la firmeza del vínculo de las pinturas con cuatro de los cinco libros ilustrados de los Sadeler, queda claro que de las treinta telas de la Anunciada, siete corresponden a la *Solitud* (los dos Johannes [Juan el Ermitaño, Juan de Lycos], Didymus [Dídimo], Helias [Elías], Eulogius [Eulogio], Evagrius [Evagrio de Ponto] y Ammon [Amón o Amonio]); doce a la *Sylvae* (Efrem [Efren], Guidone [Guido], Blasius [Blas], Martius [Marcio de Clermond], Bavo [Babón de Gante] (figura 1), Caluppanus [Calupano], Egidium [Gil], Ivan

39. ADMS, leg. 4419. Cartas de 17 de febrero y de 3, 10, 17 y 31 de marzo de 1618. En una misiva del 7 de abril de 1618, consta que jaspes y láminas habían llegado a Don Pedro y que éste quedó complacido con los trabajos: «He holgado grandemente que llegasen a salvamento las tres caxas y que las imagenes fuesen a gusto de Vuestra Excelencia; y los Hermitaños tan anacoritas como su vida».

40. Sobre esta técnica, véase Marco CHIARINI, Annapaula MARTELLI PAMPALONI, Anna Maria MAETZKE (a cargo de), *Pittura su pietra*, Florencia, 1970 (catálogo de la exposición en la Galleria Palatina de Palazzo Pitti, 1970); Marco CHIARINI e Cristina ACIDINI LUCHINAT (a cargo de), *Pietre colorate. Capricci del XVII secolo dalle collezioni Medicee* [catálogo de las exposiciones en San Severino Marche y Florencia, 2001], Silvana Editoriale, Milán, 2000; Anna Maria MASSINELLI (con la colaboración de Jeanette HANISEE GABRIEL), *Hardstones*, Londres, 2000; Marco BONA CASTELLOTTI (a cargo de), *Pietra Dipinta. Tesori Nascosti del '500 e del '600 da una collezione privata milanese*, Federico Motta Editore, Milán, 2000.

41. Junto a este grupo de treinta pinturas, Villafranca del Bierzo conserva, en la antigua iglesia del colegio de los jesuitas, ahora convento de Paüles, dos telas con representaciones de ermitaños: un *Abraham* y un *San Juan Bautista*. Aunque en su situación y estado actual se trata de pinturas difíciles de observar y de analizar, me inclino por descartar que se trate de piezas pertenecientes al ciclo de las clarisas de la Anunciada. Me inducen a pensar el hecho de que la representación del Bautista no figure entre las láminas de las series sadelerianas o de que la pintura de *Abraham* aparezca invertida respecto de su modelo grabado —algo que nunca sucede con las telas de la Anunciada. Mi impresión es que se trata de trabajos encargados a algún pintor local durante el siglo XVII para decorar el templo o las dependencias del colegio jesuítico, eso sí, concebidos a imitación de la imponente serie de las clarisas descalzas.

42. VOCES JOLÍAS, *El Arte religioso...*, op. cit., p. 378; ÍDEM, «Lienzos de Santos Eremitas», *La Séptima Iglesia, Las Edades del Hombre*, Astorga, 2000, p. 81-84.

43. Manuel ARIAS MARTÍNEZ, «La fortuna de los grabados de Sadeler en el ámbito leonés. Algunos ejemplos de su seguimiento en escultura y pintura entre los siglos XVI y XVII», *De Arte. Revista de Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras*. Universidad de León, 2002, p. 89-106 y, en particular, p. 92-93.

44. Pamela M. JONES: «Federico Borromeo and the Ambrosiana...», op. cit., p. 230 (cat. n. 15 y 16); ÍDEM, «Federico Borromeo as a patron of Landscapes...», op. cit., p. 261-272; ÍDEM, «Two newly-discovered hermit landscapes by Paul Bril», *The Burlington Magazine*, 1018, 1988, p. 32-34. Véanse los grabados en Christiaan SCHUCKMAN y D. DE HOOP SCHEFFER (ed.), *Maarten de Vos ...*, op. cit.

45. JONES, «Federico Borromeo as a patron of Landscapes...», op. cit., p. 264-265.

[Ivan Hvrat], Simeon [de Tréveris], Bruno, [de Colonia], Disibode [Disibodo], Nicoleos [Nicolas de Flüe]; dos al *Trophaeum* (Joannis [Juan de Rila (?)] y Henricus [Enrique de Süß]), y nueve al *Oraculum* (Beatus [Beato], Marine [Marino], Ephaistius [Efaisto], Nathaniel [Nataniel], Lucius [Lucio], Liphardus [Lifardo], Leonardus, [Leonardo], Auxentius [Auxentio] y Vulmarus [Vulmaro])⁴¹.

El hecho de ninguna de las pinturas conservadas ofrezca una representación de género femenino podría deberse a que, cuando fueron contratadas las series, el marqués tenía en mente una fundación jesuítica y no un monasterio de monjas. La contratación de las pinturas fue anterior a los avatares de la fundación del convento de las clarisas y la colección no preveyó ninguna representación de anacoretas como las ilustradas en la obra *Solitudo sive vitae foeminarum anachoritarum*, de Adrian y Johannes Collaert y Cornelis Galle, como hubiera sido lógico si se hubiese pensado, de entrada, en destinarlas a un convento de clarisas. Como sabemos, la opción jesuítica expresada en Roma en 1601 mutó pocos años más tarde en fundación franciscana, a consecuencia de la decisiva entrada de su hija en las recoletas.

Al empezar a analizarlas, lo primero que atrae nuestra atención en ese grupo de pinturas —y que las caracteriza decisivamente— es su dependencia de las preciosas estampas de los Sadeler basadas en las invenciones de Maarten de Vos. Este vínculo ya había sido notoriamente remarcado por la historiografía hispánica que analizó alguno de estos lienzos. José María Voces se refería a la serie de la Anunciada diciendo que «más que cuadros de ermitaños, son paisajes con una figura eremita», y constataba que «la fuente directa de algunos cuadros» eran la *Solitudo sive vitae patrum eremicularum*, la *Silvae* y el *Oraculum*⁴². Y Manuel Arias puso de manifiesto la ligazón precisa entre los lienzos del Bierzo y las invenciones de Maarten de Vos que Johannes y Raphael Sadeler publicaron en el *Oraculum Anachoreticum* en Venecia en el 1600⁴³, una fecha de edición, cabe subrayarlo, compatible con el vínculo de las telas con los autores flamencos contratados en 1601.

Lejos de ser un atributo incómodo y devaluador, la dependencia de estas pinturas respecto de los grabados de los Sadeler resulta un elemento clave para comprender su naturaleza. No sólo debemos tener en cuenta que Cobergher fue discípulo de Maarten de Vos en 1573, o las buenas y fértiles relaciones profesionales que Bril mantuvo con la familia Sadeler, sino también que, tanto en los ermitaños de Federico Borromeo como en los personajes de los frescos de Santa Cecilia in Trastevere, Paul Bril y Jan Brueghel se sirvieron de estampas sadelerianas con el beneplácito de sus

insignes y cultísimos clientes. Especialmente de las de la serie *Solitudo sive vitae patrum eremicularum*, grabada hacia 1585-1586 por Johannes I y Raphael I Sadeler a partir de los dibujos de De Vos⁴⁴. Esta serie, con las otras dedicadas a la vida eremítica por los mismos autores, fijó los tipos humanos, los motivos escenográficos y los modelos compositivos para la peculiar versión de un paisaje con figuras que Bril y Brueghel exploraron desde el color para el cardenal Borromeo. Para unos pintores capaces de inventar mil apariencias al mundo natural, debieron de resultar inspiradoras las fabulosas historias de esos eremitas y anacoretas retirados del mundo y refugiados en aquellos amplios espacios primigenios e intactos. Además, esos dos maestros tan próximos al Borromeo debieron ser conscientes del significado cristiano de esa fusión entre los personajes en ascesis y meditación y los escenarios que los envolvían, esos paisajes cuya contemplación complacía la mente cristiana —para evocar el título del libro del cardenal Federico, *I tre libri delle piaceri della mente cristiana*» (1625)—, porque aproximaban al Creador al delatar su presencia en todas las cosas y al relatar la magnificencia de su creación⁴⁵.

Es lógico, pues, que en el encargo de Federico Borromeo (1564-1631), perfectamente estudiado por Pamela M. Jones, encontremos algunas claves para enriquecer nuestra percepción del ciclo de ermitaños de Villafranca. Esta formidable figura de la Iglesia contrarreformista entró en contacto con Paul Bril durante su estancia romana (1590-1601), en la etapa que fue primer cardenal protector de la Academia de San Lucas. Entonces conocería también a otro de los grandes paisajistas nórdicos, Jan Brueghel, a quien acabaría patrocinando durante toda su vida. El cardenal comenzó a adquirir paisajes de ambos en los años noventa y esos trabajos jugaron «an immediate role in his spiritual life and later entered the Ambrosiana Museum as models for student artists». Eran encargos que deben conectarse con algunas de las firmes convicciones desarrolladas más tarde en sus tratados devocionales «I tre libri delle piaceri della mente christiana» (1625) y «I tre libri delle laudi divine» (1632). Pamela M. Jones se refiere a su elogio del paisaje y a su consciencia sobre los beneficios espirituales derivados de la contemplación de la variedad y la belleza de todo lo creado, como también a su noción de la representación y la contemplación de la naturaleza como intermediaria en la elevación del espíritu a la alabanza de Dios, el autor de un universo jerarquizado, racional y armónico; o como procedimiento para descubrir el poder divino manifiesto también en las criaturas más humildes de su creación, sin olvidar la convicción del arzobispo lombardo respecto del poder de la naturaleza para apaciguar el dolor y de la

soledad como garantía de la serenidad. En tal sentido, para Borromeo, el ser humano podía acceder a una cierta comprensión del plan divino a través de la contemplación del universo natural gracias al regalo de la Gracia y a su voluntad guiada por las emociones del corazón. Y estaba convencido de que el arte, incluso la pintura de género, desempeñaba un papel decisivo en la devoción, ya que su contemplación era capaz de sustentar una felicidad cristiana y de impulsar la meditación hacia realidades transcendentales. Era capaz de elevar espiritualmente al espectador: la contemplación de todo lo creado permitía apreciar la sabiduría y la generosidad del divino plan⁴⁶.

Federico encargó paisajes a Jan Brueghel y Paul Bril, algunos de los cuales incluían representaciones de ermitaños o monjes en meditación u oración, seres que vivían de acuerdo con su noción de «hombre natural». Como ya hemos avanzado, en algunas de esas pinturas, tanto Brueghel como Bril se basaron en grabados de los Sadeler, aunque el primero, favorito del Borromeo, «omitted the very details that identified the engraved figures as specific men. In depariculating his engraved sources that Borromeo seems to have provided, Brueghel sought to emphasize the universal themes of solitary life and contemplation of nature»⁴⁷. En esa serie de cuadros, que incluían ejemplos de gran formato como el *Paisaje con Anub*, el *Paisaje con Muzio*, de Bril —con su figura «maestosa eseguita nella bottega del cavalier d'Arpino e forse dallo stesso Cesari»— (figura 2), datables en 1595-1596, aparecía la variedad de efectos, criaturas, formaciones, funciones y fenómenos del mundo natural, desde lo más débil y minúsculo a lo más monumental e impresionante, y ello los convertía en útiles propiciadores de una meditación metafísica sobre el poder y la sabiduría divinos. No hay duda de que, para el cardenal, el tema de los ermitaños resultaba precioso, ya que permitía evocar la belleza del mundo natural creado por Dios y, a la vez, el alba del cristianismo y a algunos de sus héroes consagrados al ascetismo y al afinamiento espiritual, capaces de abandonarlo todo para servir a Dios viviendo en comunión edénica con la naturaleza⁴⁸. Seguramente, la segunda parte de su lectura sea la más cercana a la contemplación de los ermitaños de Villafranca, una interpretación en clave devota basada en el recuerdo de los esfuerzos espirituales y físicos de los ermitaños como ejemplos de virtudes propias del mundo monacal. Y quizás no debemos descartar que, a la hora de concebir este proyecto pictórico, en el marqués actuase un resorte íntimo, impulsado por sus convicciones espirituales y morales. Quién sabe si se sintió aludido por los propósitos del asceta Palladio en su prólogo de la *Historia Lausiaca*: «Il mio scopo è che tu, possedendo in esso una raccolta



Figura 2.

Paul Bril: *Paisaje con Muzio*. Milán, Pinacoteca Ambrosiana. Diritti Biblioteca Ambrosiana. Vietata la riproduzione. Aut. F 141/08.

di memorie sante e saltuari per l'anima, e un rimedio inesauribile per l'oblio, possa per suo mezzo allontanare da te ogni forma di quel torpore che nasce dalla concupiscenza irrazionale, di quell'indecisione e avarizia che si manifestano nei momenti di bisogno, ogni esitazione e gretezza del carattere, la collera, l'agitazione, il dolore, la paura irrazionale e le distrazione del mondo, e possa quindi progredire nel tuo proposito di pietà, animato da un desiderio inestinguibile, e diventare una guida per te stesso, e per quelli che vivono con te e a te sottoposti»⁴⁹. Al menos una frase del agente romano que gestionaba para Don Pedro el envío a Milán de las piedras pintadas y los rames de ermitaños, daría pie a pensarlo: «He holgado grandemente que llegasen a salvamento las tres caxas y que las imagines fuessen a gusto de Vuestra Excellencia, y los hermitaños tan anacoretas como su vida»⁵⁰. Por desgracia, la lacónica afirmación resulta de comprensión muy difícil en ese contexto y su ambigüedad no admite la suposición mecánica que el agente romano del marqués estaba poniendo de manifiesto un ideal de vida y una divisa moral de Don Pedro, su amor por una vida solitaria y reflexiva, tan chocante para nosotros que sólo conocemos de él su «vida activa», sus enérgicas y contundentes actuaciones militares en el Mediterráneo y la Lombardía o su participación, ya como gobernador del rey en Milán, en la famosa conspiración contra Venecia.

Obviamente, el magnífico análisis de Pamela Jones sabe poner de manifiesto el destacado papel que Maarten de Vos desempeñó en la inspiración de muchas de las representaciones del cardenal y, significativamente, de los frescos contempo-

46. JONES, «Federico Borromeo...», op. cit., p. 27, 33-36, i capítulo 2: «The devotional role of sacred art», especialmente p. 76-84.

47. JONES, «Federico Borromeo...», op. cit., p. 78.

48. JONES, «Federico Borromeo...», op. cit., p. 78; Luuk PIJL, «Paesaggio con Anub» y «Paesaggio con Mutius», en Bert W. MEIJER (ed.), *Fiamminghi e Olandesi. Dipinti dalle collezioni lombarde*, Milán, 2002, cat. 58-59.

49. PALLADIO, *La Storia Lausiaca*, Christine NOHRMANN (introducción), G. J. M. BARTELINK (texto crítico y comentarios), MARINO BARCHIESI (traducciones), Fondazione Lorenzo Valla, Arnoldo Mondadori, 1974, p. 7.

50. ADMS, legajo 4419. Villafranca. Carta de 7 de abril de 1618.



Figura 3.
Paul Bril, Wenzel Cobergher, Jacob Frankaert y Willem I van Nieulandt: *Evagrio el Pónico*, monasterio de la Anunciada de Villafranca del Bierzo. Fotografía del autor con la autorización de la comunidad de hermanas clarisas.

51. JONES: «Federico Borromeo...», op. cit., p. 132.

52. Véase Marcel G. ROETHLISBERGER, *Abraham Bloemaert and his sons. Paintings and Prints*. 2 vols. Davaco, Ghent, 1993, catálogo n. 163-214, p. 171-183, y catálogo 577-657, p. 355-367.

53. Para la expresión «estilo panorámico», véase Walter S. GIBSON, *Bruegel*, Thames and Hudson, Londres, 2002 [1977], p. 193; la definición es de Walter S. GIBSON, *Pleasant places. The rustic landscape from Bruegel to Ruisdael*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Londres, 2000, p. 13. Sobre Maarten de Vos, véase Armin ZWEIFEL: *Marten de Vos als Maler*, Berlin, 1980.

ráneos de Santa Cecilia in Trastevere para Paolo Emilio Sfrondato, puesto que las láminas de los Sadeler salieron de sus invenciones. Se trataba de dibujos de temática muy original inspirados en recopilaciones como las *Vitae Patrum*. Aunque autores como Polidoro da Caravaggio o Girolamo Muziano habían abordado antes esos personajes y sus historias, su interés se circunscribió más bien a los santos, beatos y abades con etapas eremíticas, como san Jerónimo, san Antonio Abad, san Pablo Ermitaño, san Onofre, san Francisco de Asís o santa Magdalena. Nadie como De Vos se había planteado un despliegue gráfico tan rico dedicado al monacato eremita y cenobita —y masculino y femenino— de los primeros siglos del cristianismo: «It seems to have been the first time that series comprised by Early Christian hermits and monks were truly mass produced without serving to illustrate a full-length text»⁵¹. Y nadie volvería a plantearse a tal escala, excepto Abraham Bloemaert, que volvió a meditar sobre esos fabulosos personajes del cristianismo fundacional y creó sus dos magníficas series de 1612 y de 1620-1630. Las cincuenta imágenes de anacoretas masculinos y femeninos de la primera, el *Sacra eremus Asctarum*, fueron grabadas por Boëtius Adams Bolswert en 1612. Las ochenta y una de la segunda, la *Thebais Sacra*, más narrativas que las más icónicas de la primera, las acabaría trasladando al cobre su hijo Frederick Bloemaert después de 1636⁵².

Es lógico que nosotros enfatizemos la transcendencia de los trabajos de Maarten de Vos para

la serie de cuadros del quinto marqués. Al fin y al cabo, son la base de los treinta cuadros conservados y de los sesenta y cuatro desaparecidos. Yo diría, incluso, que la peculiaridad del encargo exigiría repartir equitativamente la autoría de las representaciones que hoy vemos en la Anunciada. Aunque sus autores materiales son los cuatro pintores del contrato, si se pudiese proponer una firma colectiva más ajustada a la complejidad de autorías materiales e intelectuales involucradas en la singular naturaleza de su gestación, sugeriríamos la siguiente, imitando la modalidad que figura al pie de los grabados: Maarten de Vos, *invenit*; Johannes I y Raphael I Sadeler, *sculpsit*; Paul Bril, Wenzel Cobergher, Willem I van Nieulandt y Jacob Frankaert, *colorit*.

En efecto, sin rebajar lo más mínimo el interés de la formidable serie villafranquina, el encanto de la cual reside en buena parte en el precioso, matizado y variado colorido de fantasía de sus paisajes, es necesario ponderar el papel desempeñado por Maarten de Vos como inventor de la fabulosa serie de dibujos de base, casi perdida en su totalidad excepto unos pocos ejemplares conservados mayoritariamente en el Kupferstichkabinett de Berlín, pero también en la Bibliothèque Royal Albert I de Bruselas, el Pushkin Museum de Moscú, el Kunstmuseum de Basilea, el Musée des Arts Decoratifs de Lyon y la Norodni Galerie de Praga. De otra manera no comprenderíamos, entre otros aspectos, la distancia existente entre la concepción del paisaje exhibida en los lienzos de la Anunciada y la idea de paisaje formulada por Paul Bril a principios del siglo XVII, bastante más italianizado y basado en un menor protagonismo de la figura humana. Maarten de Vos fue casi contemporáneo de Pieter Brueghel —aunque éste falleció mucho antes, en 1569, después de veinte años de actividad— y tal vez viajó con él y el escultor Jacob Jonghelinck a Italia. Su concepción del paisaje estuvo influida, sin duda, por el «estilo panorámico» de los llamados «grandes paisajes» de Pieter Brueghel, «bird's-eye viewpoints and panoramic vistas sleeping grandly to distant horizons», en la tradición del *Weltbilder* o paisaje cósmico flamenco nacida con Joachim Patinir y desarrollada por Herri met de Bles⁵³. Las señales de esa tradición en las invenciones de Maarten de Vos son bastante evidentes. Crea escenarios que se prolongan en sucesivas bambalinas dispuestas en diagonal, que suelen abrirse con las plataformas lateralizadas del primer plano donde aparecen las figuras protagonistas cobijadas bajo frondosas arboledas, y que contienen lejanos horizontes a los que nos acercamos rápidamente superando bosques densos, valles, ciudades, grandes cordilleras de formas caprichosas. Sin embargo, De Vos incorpora novedades a la antigua fórmula flamenca: un sentido más monumental de la figura huma-

na —un sentido que, en contraste, no aparece en la obra «autónoma» de Paul Bril—, panorámicas más acotadas, unas transiciones menos vertiginosas hacia los valles, horizontes más elevados que dejan menos espacio a los cielos e involucran más al espectador en esos escenarios más controlados, e incluso la introducción de ambientes pastorales propios de la tradición veneciana.

Con todo su bagaje, De Vos aceptó el desafío de inventar ese espectacular ciclo de paisajes habitados por ermitaños y anacoretas y punteados de referencias a sus vidas, y culminó con acierto una empresa formidable de inventiva. De Vos debió de rastrear pacientemente los variados, heterogéneos y pintorescos textos que relataban los avatares de ese grupo de santos y santas, desde las *Vitae Patrum* de san Jerónimo —que es la fuente reconocida de las láminas del *Solitudo sive vitae patrum eremicolarum*— y la *Historia lausiaca* de Palladio, hasta la *Leyenda dorada*; y casi con erudición «prebollandista» les construyó una iconografía desde la nada —a excepción, lógicamente, de la de aquellos personajes de mayor peso «curricular» y de biografía más divulgada, como san Jerónimo, san Antonio Abad, san Antonio de Padua, san Onofre o san Pablo ermitaño. En muchas de las historias, disfrutó, pues, de una libertad narrativa absoluta. Para una parte de sus ermitaños, pudo trazar relatos con base hagiográfica y construyó novedosas narraciones basadas en episodios de sus vidas: la cautividad de Malco⁵⁴, la visión de Efrem, la oración de Galo ante la cruz con relicarios, el encuentro entre Posidonio y el misterioso caballero armado, la lucha antidemoníaca de Iván, Lifardo o Nataniel, la capacidad de Lucio para simultanear el trabajo manual y la oración⁵⁵, la aparición angélica a Maglorio o a Zenon⁵⁶, o de Cristo resucitado al cruzado Pedro el Ermitaño⁵⁷, o las peripecias de pioneros como san Meinrado, quien, como dice su leyenda, hizo resonar la voz de un cristiano por vez primera en el desierto valle de Einsiedeln. Para el resto, hubo de inventar otras apariencias inéditas para unos personajes que no sólo no habría visto jamás representados, sino que casi no tenían historias de las cuales partir, más allá de alguna alusión de los textos a la forma de sus habitáculos, de su caracterización genérica como atletas de la humildad, el desprendimiento de todo lo terreno, la ascesis, o como héroes de la teología y la lucha contra herejes, infieles y demonios interiores o exteriores. De Vos les concedió una imagen meditando sobre alguna breve nota biográfica, el recuerdo de su importancia como grandes teólogos o pensadores del mundo cristiano y, sobre todo, sobre las indicaciones a propósito de los lugares donde pasaron su exigente vida de monjes o anacoretas. Así «nacieron», pongamos por caso, el estudioso Evagrio el Póntico (c. 345-399) y Eulogio,



Figura 4.

Paul Bril, Wenzel Cobergher, Jacob Frankaert y Willem I van Nieulandt: *Dídimo el Ciego*, monasterio de la Anunciada de Villafranca del Bierzo. Fotografía del autor con la autorización de la comunidad de hermanas clarisas.

formidables teólogos del cristianismo oriental, ejemplos máximos de la vertiente intelectual del monacato cristiano de Egipto, presentados en plena construcción intelectual. El primero, discípulo de san Basilio y san Gregorio Nacianceno y, después, de los dos Macarios, aparece a la manera de un Jerónimo instalado con sus volúmenes en una precaria cabaña de arquitectura vegetal plantada en Cellia (figura 3); el segundo, el gran refutador del monofisitismo y amigo de san Gregorio Magno, leyendo bajo la sombra plácida y amable de un gran árbol en la cercanía de su cenobio⁵⁸.

La imaginación del flamenco topografió y dio forma a los variados y remotos refugios materiales y espirituales de aquellos héroes del ascetismo. En la *Solitudo* abordó un bloque homogéneo de escenarios, los ocupados por los monjes que hicieron «del desierto una ciudad» en la famosa expresión de Atanasio de Alejandría, en la Tebaida y la Escitia de Nitria y Cellia, la cuna del monacato en la ribera del lago Mareotis, cerca de Alejandría, al límite del valle del Nilo y en el nacimiento del gran desierto «que se extiende des de Etiopía hasta la Mauritania», para decirlo a la manera de Palladio. Fueron los espacios de oración y ascetismo, pero también de creación intelectual y de combate contra tentaciones e instintos, de san Antonio, Pafnucio, Apeles, Evagrio, Or, Nataniel, Macario el Egipcio, Dídimo (figura 4), Amonio, etc. En el resto de las series, las referencias espaciales se

54. Siguen, simplemente a título de ejemplos, algunas de las inscripciones de las estampas y los cuadros, que no transcribo sistemáticamente: «Malco que fue monje, cayó en manos de los sarracenos y fue condenado a cuidar de sus rebaños. Con la ayuda del cielo pudo regresar al cenobio amado».

55. «Lucio tiene siempre ocupadas las dos manos: con la derecha trabaja, con la izquierda distribuye los frutos de su trabajo a los pobres».

56. «Candor de vida y penitencias te hicieron merecedor, Maglorio, de elogios sobrehumanos. Y por angélico ministerio te fue concedido de participar de la Misa celestial».

57. «Pedro el ermitaño vio en sueños a Cristo resucitado que le ordenaba: «Abandona Jerusalén y recluta cruzados en Italia y en Francia y retorna para liberar la ciudad santa»».

58. «Era grande a pericia de Evagrio en las Sagradas Escrituras y en la sagrada teología. A sus discípulos les enseñaba las normas de una vida santa y de la lucha contra el demonio»; «Eulogio dejó el lujo de las ciudades y se escondió en el desierto: nutriendo de piedad a sus discípulos y expiando los pecados del mundo».



Figura 5. Paul Bril, Wenzel Cobergher, Jacob Frankaert y Willem I van Nieulandt: *San Beato de Lungern*, monasterio de la Anunciada de Villafranca del Bierzo. Fotografía del autor con la autorización de la comunidad de hermanas clarisas.

59. Aunque hemos procurado trabajar a partir de la identificación de todos los ermitaños de los libros ilustrados de los Sadeler, y aunque no evitaremos referencias a cualquier pieza del conjunto, en adelante los comentarios iconográficos priorizarán la comprensión de los ermitaños visibles en los cuadros conservados a pesar de que, por razones de espacio, no nos hemos planteado un análisis pormenorizado de estas cuestiones a propósito de cada una de las pinturas.

60. Para una visión histórica del primer monacato egipcio y palestino, véanse el clásico Ernest A. WALLIS BUDGE, *The Paradise or Garden of the Holy Fathers*. Londres, 1907; Derwas J. CHITTY, *The Desert a City. An Introduction to the Study of Egyptian and Palestinian Monasticism under the Christian Empire*, Oxford, 1966; Vincent DESPREZ, *Le monachisme primitif. Des origines jusqu'au concile d'Éphèse* [Spiritualité Orientale, 72], Abbaye de Bellefontaine, 1998; William HARMLESS S. J., *Desert Christians. An introduction to the literature of early monasticism*, Nueva York, 2004.

ampliaron —aunque desde el punto de vista de las invenciones, resultaban igualmente fantásticas y variadas. Ahora, junto a evocaciones de los ambientes del eremitismo sirio del famoso Simeón el Estilita, o de la Palestina de Cariton († c. 350) —el padre de la «Laura»—, Eutimio el Grande (377-473) o Sabas (439-532), comparecen los espacios de la historia del monaquismo europeo: la Bohemia de san Ivan Hvrat; el Flandes de san Bavon i san Vulmaro; la Aubernia de san Calupano o san Roberto; la Provenza de san Gil; la Brie de san Fiacro; el Véneto de san Teobaldo de Provens; el Nahe de san Disibodo; el Crowland de san Guthlac (674-716); la Suiza del irlandés san Galo; los alpinos Monte Etzel de san Meinrado de Einsiedeln, o Monte Beatenburg de san Beato de Lungern, sobre el lago Thun (figura 5); los prados de la Tréveris del devoto pastor escocés san Wendellino; los bosques de la Aquitania de san Guillermo, de la Bretaña de Jadoc o Maglorio, del Limoges de san Leonardo; la llanura padana de san Guido de Pomposa; los márgenes del Danubio donde vivió el beato Gamelberto, del Loire de san Lifardo o del Adige de san Gualfardo; la rocosa ribera del Gales de san Gudwal o las costas mediterráneas de san Fulgencio⁵⁹.

Claro que De Vos no nos dejó imágenes verídicas de esos espacios —la mayoría de los cuales desconocía. De acuerdo con la «bella manera de far paesi» que, según Filippo Baldinucci, caracterizó a los pintores flamencos del siglo XVI, él se recreó dibujando decenas de escenarios pastorales, sublimes, rústicos o pintorescos. A veces,

la vida del ermitaño requirió una ambientación de peñas elevadas que se recortaban ante fértiles valles atravesados por ríos generosos, poblados de arboledas, humanizados por caseríos y alejadas y evaporadas siluetas de ciudades. En otras, De Vos hubo de evocar frondosos bosques llenos de árboles de antiguas raíces y lozanas plantas, recorridos por riachuelos hospitalarios para los ciervos, los rebaños y las fieras amansadas o por umbrosos caminos transitados por solitarios caminantes. Para otras láminas, imaginó amplios valles abiertos entre abruptas cordilleras, controlados por airosos castillos, llenos de puentes, acueductos, molinos, poblados, ordenados en torno a rústicos templos o grandes iglesias de agujas esbeltas, señales de la industriosa humana. No faltaban vidas que le pedían ambientes con gigantescas montañas alpinas dominando valles cerrados recorridos por ríos tumultuosos, elevando por encima de las nubes sus cimas talladas como cristales de cuarzo; ni tampoco las que demandaban lagos amables a los trabajos del hombre, caudalosas cascadas y mares plácidos y surcados por grandes naves, o de encrespadas aguas amenazantes. Incluso unas pocas historias le reclamaron una descripción de primer plano de oscuras y profundas cuevas, de gigantescos peñascos con cavidades que se proponían a la más exigente de las penitencias. Jamás el desierto: ni sus inmensas extensiones arenosas ni su aridez rocosa. En la imaginación de De Vos y de sus contemporáneos, el concepto de desierto era más moral que geográfico. Para él, el desierto era sinónimo de la soledad, el aislamiento de los anacoretas en algún espacio deshabitado, primigenio, intocado, la tierra de nadie —o a veces sólo de los demonios— que ellos aspiraban a convertir en su vestíbulo del cielo. Así el pintor y dibujante flamenco se apartaba de las descripciones de las antiguas historias sobre ese primer monacato como las de Rufino de Aquilea, la *Historia Monachorum in Egypto*, que presentaba la Escitia de san Macario y sus monjes como un escenario terrible por su aspereza, infertilidad y sequedad⁶⁰.

La inventiva del dibujante fluyó libre como cualquiera de los torrentes dibujados, sin ataduras «topográficas». Los desiertos de sus ermitaños y anacoretas mutaron en paisajes montañosos con frondosos y húmedos bosques de aspecto centroeuropeo, recorridos por riachuelos y ocupados por ciervos y osos. Nada le impedía rodear con ruinas antiguas el eremitorio de san Antonio Abad u ocupar el horizonte con una ciudad de silueta flamenca. Unas pocas veces unas palmeras con sus dátiles o una pareja de camellos son los responsables de evocar la realidad en la representación de san Onofre y san Jerónimo, respectivamente. Solo excepcionalmente, Maarten de Vos nos sorprende con alguna vista tomada del natural, copiada de alguna imagen auténtica o inspirada en un recuer-

do personal. En este aspecto, la historia de san Sebaldo es ejemplar, al incluir una vista urbana verídica de la ciudad de Nuremberg que desprende un singular aroma «dureriano», una vista exacta tomada desde el sur, a la manera, por ejemplo, de la *Vista de Nuremberg*, de Michael Wolgemut (1493)⁶¹, pero es un caso excepcional. Como el de la vista de Rimini con su puente de Tiberio sobre el Marecchia en la imagen del picapedrero dalmata Marino, o de la Verona de san Gualfardo, dependiente de una imagen o un apunte verídico que incluye una panorámica de los Alpes cercanos que sorprende por una naturalidad y una exactitud que contrastan con la apariencia fabulosa de la misma cordillera en otras escenas.

En esas escenografías imponentes o plácidas, selváticas o domesticadas, solitarias o rústicas, De Vos instaló a sus personajes. Aprovecharon cuevas inhóspitas, montaron cabañas vegetales, cavaron sus precarias y pequeñas celdas en peñas, montañas o formaciones rocosas, encontraron los troncos donde refugiarse o purificarse, construyeron oratorios e iglesias, plantaron sus fértiles huertos y lo llenaron todo de símbolos cristianos como procurando evangelizar a la naturaleza misma. Blas, Juanico, Gualfardo, Bavon o Calupano ni tan siquiera elaboraron sus refugios. Se limitaron a aprovechar las cavidades naturales de las rocas para instalarse en ellas o, en el caso de san Pablo, el primer ermitaño, o de san Geroldo, los grandes árboles para vivir en los troncos, a veces sometidos a penalidades exigentes como san Andrés Svorad (Zoerarde), un santo benedictino eslovaco dispuesto a prácticas penitenciales extremas, basadas en ingenios de tormento como su sofisticado tronco adaptado para evitar el sueño. Otros levantaron meros abrigos de troncos y vegetación (Friardo, Amate, Gilles). Los encontramos solos, huidos en lugares remotos e inalcanzables, escapados de sí mismos o de su fama de hombres sabios y santos que atraía a gentes que entorpecían su meditación y su disciplina. Así el escondido Juan de Rila y todos los protagonistas de la *Sylvae Sacra*, en especial Cariton, Ivan Hvrat o Calupano, que elevaron sus nidos a altísimos picos de aspecto erizado. Otros muchos aparecen en lauras o cenobios de aspecto tan amable y delicioso como las de Dídimo el Ciego, Maglorio, Eutimio, Leonardo, Landelino, Eulogio (figura 6), Orígenes o Teobaldo de Provins, con sus habitáculos de fantasía esparcidos en bosques y colinas. En esos monasterios, la mayoría de las habitaciones son precarias celdas de adobe o de troncos, cubiertas con fantasiosas techumbres de paja a menudo apuntaladas con grandes rocas para evitar que se las llevara una tormenta o un golpe de viento. En una de ellas, De Vos acomodó sin dificultad el estudio y la rica biblioteca del sabio Evagrio el Póntico. En contraste con la espontaneidad de las



Figura 6. Paul Brill: *Eulogio*, monasterio de la Anunciada de Villafranca del Bierzo. Fotografía del autor con la autorización de la comunidad de hermanas clarisas.

celdas y de los santuarios cenobíticos, particularmente en las imágenes del *Oraculum Anachoreticum*, alguna lámina ofrece cenobios organizados en torno a iglesias de una ambición considerable. Pafnucio, por ejemplo, tiene detrás una gran iglesia de aspecto medieval, con tres naves y campanario. Y el encorvado Ciomo, «de edad decrepita», preside un monasterio de humildes cabañas pero dominado por un grandioso templo coronado con cúpula elevada sobre un tambor.

En tan variados escenarios se desplegaban las legendarias vidas y acciones de un centenar de ermitaños, monjes y anacoretas escapados de las tierras habitadas, de la vanagloria, de la fama, la riqueza y el poder, de una persecución anticristiana, de sus debilidades íntimas, de un pasado pecaminoso o poco ejemplar, etc. Allí vivieron y se consumieron esos seres que buscaban ansiosamente espacios recogidos y deshabitados, a veces arduos, siempre propicios para el afinamiento espiritual, la penitencia, la reflexión intelectual, el diálogo directo con Dios a través de su criatura naturaleza. Todos se instalaron en ellos por razones poderosas, persiguieron elevados y difíciles objetivos. Todos lucharon contra las debilidades de su naturaleza humana y contra el diablo acechante y sus tentaciones. Cada uno a su manera, aprendieron, como dice la inscripción de Pafnucio «las vías para subir al cielo».

61. Véase Matias MENDE, *Albrecht Dürer. Ein kunstler in Seine Stadt*. Nüremberg, 2000, p. 144-145.

Aún limitándonos a observar la iconografía de los cuadros conservados en la Anunciada, el repertorio de las variadas opciones vitales de aquellos atletas del ascetismo y la oración resulta espléndido e ilustrativo. De aquéllos que lucharon arduamente contra seres demoníacos, entre las pinturas conservadas en la Anunciada, descubrimos a san Ivan Hvrat, que, en las montañas de Bohemia, combatió a insidiosos demonios con la cruz que en sueños le entregó el Bautista. A Calupano, instalado en su cueva de una altísima y aislada peña, haciendo retroceder con sus fervientes oraciones a serpientes y dragones pestilentes que le amenazaban de día y de noche; una acción parecida a la que cotidianamente cumplía Dídimo de Cellia, a quien una ceguera sobrevenida en la infancia no le impidió convertirse en un intérprete de las Sagradas Escrituras de mítica perspicacia: «No había veneno, ni dragón, ni serpiente, ni víbora que pudiese herir a Dídimo: tanta era la potencia de su santidad». Le vemos predicando peripatéticamente mientras pisa serpientes y ahuyenta escorpiones, ranas y otras pequeñas criaturas que De Vos concibió con un aspecto que se nos antoja prehistórico. El abad Juan el Ermitaño y Nataniel se las hubieron con diablos más sibilinos —aunque igualmente ineficaces. Juan se encerró en una estrecha oscuridad vertical de una roca, se conjuró a orar sin descanso excepto los ratos que se dormía de pie, y resistió la tentación del diablo disfrazado de sacerdote que intentaba distraerlo de su empeño: «En un antro desolado vivió Juan el Ermitaño, sin acostarse jamás. Su ejemplo de oración incesante, de ásperos ayunos fue imitado por sus hermanos» (figura 7). A Nataniel, un demonio con aspecto de jovenzuelo que finge necesitar ayuda para levantar a su mula agotada, intenta apartarlo de su celda para derrotar su voto de no abandonarla jamás: «A Nathanael se le presenta el demonio bajo el aspecto de un muchacho que le pedía ayuda para levantar a su mula caída. Con esa astucia confiaba en vano de apartar al venerable solitario de su querida celda». O, finalmente, descubrimos a Lifardo y Urbicio observando como, milagrosamente, sus oraciones y un bastón plantado en el suelo sirven para matar a la serpiente diabólica que atemorizaba toda su región: «Lifardo, hermano de Leonardo, envió un día a un compañero para que le hiciera ciertos encargos. Una serpiente atrapó al joven y se encaramó a su bastón, pero, por oración de Lifardo, se partió en dos y no pudo herirlo». En cambio, Juan de Rila (?) combatió los demonios interiores de un pasado horripilante: «Juan había estuprado a una niña a la cual después mató, atrapado por una diabólica obsesión. Para expiar sus delitos, se enterró en las cavernas. Un cazador lo vio arrastrarse por el suelo». Asoma de su tenebrosa cueva caracterizado como un salvaje

hombre de las cavernas instalado en su más remoto refugio, huido de todo contacto humano y, sin embargo, buscado con afán por los exploradores del rey de Bulgaria atraído por su fama de hombre santo. Ese lugar será el embrión del más floreciente de los monasterios de Bulgaria. La soledad del beato Elías fue casi igual de exigente: «Incluso en la extrema vejez, Elías ermitaño habitó en una caverna. I exhortaba a los suyos a la penitencia de las culpas pasadas y al obediencia de los preceptos divinos». También procuró evitar todo contacto humano, consagrándose a la oración y a la meditación. Pasó «setenta años en las profundidades de un desierto tan árido, tenebroso e inhóspito que no hay palabras para describirlo», viviendo «en una horrible cueva, la sola visión de la cual aterrizzaba a aquéllos que la encontraban», dirá la *Vitae Patrum*.

Para muchos de esos anacoretas, aquella soledad buscada era también el fundamento de un gran trabajo intelectual, la base de una gran construcción teológica o incluso literaria. Ya nos hemos referido al gran Evagrio el Póntico, formado en el estudio de la obra de Basilio de Cesárea y discípulo de Gregorio Nacienceno, todo un «filósofo en el desierto», según Antoine Guillaumont. San Efrem de Siria (o de Nisibis) fue el mayor de los teólogos y poetas de la Iglesia siríaca, refutador del arrianismo y defensor del inmaculismo. De Vos lo presenta según la descripción que de él hizo san Gregorio Nacienceno, como un nuevo Moisés, porque también recibió el privilegio de la visión velada de Dios, en su caso en forma de columna de fuego. Amonio de Cellia, contemporáneo de san Antonio Abad, quien dijo haber visto el alma de este ermitaño cuando murió, sobresalía por una sabiduría que le dio tal fama que llenó el desierto de Nítria de anacoretas que se le acercaban «para aprender el arte de la vida espiritual». El *Jacobe* de los Sadeler tal vez deba identificarse con el beato franciscano Jacopone de Todi (c. 1230-1306), que llevó una vida disoluta hasta la muerte de su amada, que le derivó hacia un proceso de mortificación severo del cual brotó su himno *Stabat Mater Dolorosa*. Por suerte, aun con tanta destrucción como envolvió el monasterio de la Anunciada, una de las telas conservadas en los muros de la iglesia evoca al dominico suizo Enrique de Süss (1295-1365), uno de los grandes místicos medievales, discípulo del Meister Eckhart, prior del convento de Diessenhofen, llamado el «Servidor de la Sabiduría Eterna», quien destilaba su pensamiento desde mortificaciones tan extremas como la túnica de cadenas y agujas que viste en la tela berciana: «Enrique vestía una malla metálica; en una mano tenía un flagelo, en la otra desgranaba su cordón de oraciones. Así oraba. ¿Qué no podrán tales oraciones ante el Crucifijo?». Otro suizo, san Nicolás de Flüe, aparece en la celda alpina en la

que pasó sus últimos años, alimentado únicamente con la Sagrada Forma, dedicado a la vida contemplativa, aunque sin abandonar del todo su actividad política, fundamental en la construcción de la Confederación Helvética.

Todos esos solitarios buscaron su destino leyendo, como san Antonio, «el libro de la naturaleza de las cosas creadas» y pulieron su espíritu en aquellos espacios inhóspitos o amables. Parecen compartir un dicho de Marbordo di Rennes en la *Vita beati Roberti*: «más alejados de los hombres, más cercanos a Dios» y el lema inicial de la *Solitudo*: «Vagaron de aquí para allá, cubiertos de pieles de oveja y de cabra, privados de todo, oprimidos y maltratados —ya que el mundo no era digno de ellos—, errantes por desiertos y montañas, abrigos y cuevas de la tierra». De Pafnucio, uno de los ermitaños de la Tebaida, De Vos evoca su capacidad para desprenderse de todo lo material, recordando la historia de un mercader rico de Alejandría a quien el santo invitó a regalar todas sus posesiones a los pobres y a los monjes. El irlandés san Disibodo (619-700) aparece concentrado en una reposada lectura en el espacio idílico del valle de Nahe, cerca de Bingen (figura 8). San Blas mártir está en su cueva, rodeado de los animales y las fieras que acudían a él en busca de curación, justo antes que su refugio sea descubierto por los cazadores, el episodio que desencadenaría su martirio y muerte. San Guido reza ante la naturaleza, antes de convertirse en el superior de Pomposa (998), en la etapa decisiva del engrandecimiento edilicio de la abadía y de la renovación de la música litúrgica encabezada por Guido d'Arezzo, uno de sus monjes. San Marcio de Clermont, que construye su celda rústica cavando él mismo la roca donde viviría y la cama de piedra sobre la que dormiría. San Bavon, evangelizador de Flandes con san Amando, es representado como riguroso penitente que se alimentaba sólo de vegetales y agua, purificando su alma de una juventud inconsciente y disoluta: «Procedente de ilustre linaje de caudillos belgas, Bavon huyó de los lechos dorados hacia las cuevas de los bosques, conjuró las almas de las tumbas y, atormentando sus entrañas con bellotas y sed, encontró el camino a las estrellas». San Gil, fundador del convento benedictino de Saint Gilles du Gard, aparece en los bosques de Nimes con su emblemática cierva justo antes que los cazadores reales le hieran por error. El errante ermitaño san Simeón de Tréveris (c. 990-1035), es mostrado a los pies de un fantástico Sinaí, aunque el díptico del grabado recuerda su futuro viaje a Tréveris siguiendo al arzobispo Poppo, donde acabaría sus días viviendo encerrado en la Porta Nigra: «Simeón primero aró los campos del Sinaí, después un amigo de Tréveris lo alimentó mientras estuvo encerrado en una torre. Después de vencer mil males y de haber pasado mil fatigas,



Figura 7.
Paul Bril: *Juan el Ermitaño*, monasterio de la Anunciada de Villafranca del Bierzo. Fotografía del autor con la autorización de la comunidad de hermanas clarisas.



Figura 8.
Paul Bril: *San Disibodo*, monasterio de la Anunciada de Villafranca del Bierzo. Fotografía del autor con la autorización de la comunidad de hermanas clarisas.

62. Los episodios se pueden descriptar de manera muy laboriosa gracias a la lectura, en primer lugar, de las *Vitae Patrum* atribuidas a san Jerónimo que los Sadeler reconocían como fuente de la *Solitud* (véase J. P. MIGNE, *Patrologiae Latinae*, tomo 23, *Sancti Eusebii Hieronymi. Opera Omnia*, París, 1883, y tomos 73 y 74; *Vitae Patrum sive Historiae Eremiticæ Libri Decem*, Turnholt y París, 1878). Hemos consultado también la edición *Vitae Patrum o libro de las vidas de los santos padres del yermo*, Toledo, 1553. Las *Vitae* son también la fuente de muchas de las historias contenidas en los otros compendios gráficos (por ejemplo: la del abad Lucio (cap. 200), la de Zenón (ca. 198) y la de Efrén). La vida o la caracterización de otros personajes depende de la *Storia Lausiaca* de Palladio (por ejemplo: p. 65-69 para la historia de Nataniel). Para otras peripecias, el investigador recurre a compilaciones modernas como Mgr. PAU GUERIN, *Les petites bollandistes. Vie des Saints*, París, 1878 (12 vols.), para Lifardo, Leonardo, Meinrado, Auxentio, Calupano, etc.; A.-J. FESTUGIERE. O.P., *Les moines d'Orient*, vol. III/3: *Les moines de Palestine*, París, 1963; A.-J. FESTUGIERE. O.P., *Les moines d'Orient*, vol. IV/1: *Enquête sur les moines d'Égypte*, París, 1964 (por ejemplo: Apelles el Herrero, Juan el Ermitaño, Pafnucio); A.-J. FESTUGIERE. O.P., *Historia Monachorum in Aegypto*. Société des Bollandistes, Bruselas, 1971. Además, las vidas y la obra de algunos protagonistas han merecido monografías o ediciones críticas: Antoine GUILLAUMONT, *Un philosophe au désert. Evrage le Pontique*, París, 2004; Raymond GENIER, *Vie de Saint Euthyme le Grand (377-473)*, París, 1909; Bertram COLGRAVE (ed.), *Felix's life of Saint Guthlac*, Cambridge University Press, 1956; Jost TRIER, *Der Heilige Jodocus*, Breslau, 1924; *The Vita Sancti Malchi of Reginald of Canterbury*, edición crítica de Levi Robert Lind, The University of Illinois Press, Urbana, 1942; Marbordo DI RENNES: *Vita beati Roberti*, a cargo de Antonella Degli'Innocenti, Giunti, Florencia, 1995.

63. Véase S. BEDONI, *Jan Brueghel in Italia e il collezionismo del Seicento*, Florencia-Milán, 1983, p. 99-101, para los cinco cuadros con ermitaños de la Pinacoteca Ambrosiana, datables en torno a 1595 y 1596, tres de los cuales, realizados sobre plancha de cobre, como señala la autora, están vinculados a los grabados de los Sadeler. A pesar de esto, la autora confunde las fuentes. Refiere el cuadro n. 41 a la estampa de *San Pablo de Tebas de la Solitud*, cuando en realidad se basa en el *Fulgentius de la Sylvae Sacrae*; y no se da cuenta que su *Romitaggio* (n. 43) no sólo depende, efectivamente, del Pafnucio de la *Solitud*, sino sobre todo del *Simeon de la Sylvae*, del cual toma todo el escenario natural, aspecto, éste último, ya señalado por JONES, «Federico Borromeo e a Patron...», op. cit., p. 264.

finalmente, con sus fuerzas casi vencidas, ganó el reino celestial». De Bruno de Colonia se recuerdan los inicios de su fundación cartujana, cuando el santo y sus primeros compañeros se consagraban a la lectura y la oración. La escena podría situarse en los Alpes del Delfinado, pero no deberíamos descartar que evocara la estancia de Bruno en Calabria, donde él y sus monjes construyeron precarias cabañas silvestres y un pequeño santuario dedicado a la Virgen María (1091)⁶².

Por indicación del marqués, el trabajo de Wenzel Cobergher, Paul Bril, Jacob Frankaert y Willem I van Nieulandt dependió de ese maravilloso despliegue de inventiva. Aunque de ello no hay constancia expresa, parece evidente que Don Pedro debió de indicar su deseo de poseer esa transcripción monumental y coloreada de unas láminas muy familiares a Bril, especialmente, ya que él mismo había servido dibujos a diferentes miembros de la familia Sadeler. La intervención del equipo pictórico flamenco consistió en trasladar esas historias y esos retratos de ermitaños en sus paisajes a un formato mucho mayor (aproximadamente 136/138 x 167/168 cm cada pieza) y en vivificarlas cromáticamente. Era un ejercicio casi inverso al que acababan de culminar Johan y Raphael Sadeler a partir de los dibujos de De Vos y casi idéntico al que Paul Bril y Jan Brueghel realizaron contemporáneamente para el cardenal Borromeo⁶³. Y un esfuerzo que tenía un componente mecánico, de mera adaptación de las composiciones de las láminas a las telas del marqués, y mucho menos libre que sus frescos en la basílica de Santa Cecilia para el cardenal Sfrondato. En éstos, aún teniendo a mano la referencia de las láminas sadelerianas, y citándolas en algunos detalles, Bril se manejó con entera libertad. Introdujo algunos de sus motivos favoritos (puentes con arcos de piedra y precarias barandillas, cascadas, diminutos paseantes) y redujo el tamaño de las figuras, con lo que les dio una mejor proporción con los escenarios, es decir, más lógica y natural que la de los personajes de De Vos, de quien, sin embargo, no se apartó demasiado en el concepto del paisaje, con sus bambalinas diagonales, con su cercana plataforma angular de primer plano, con su densa vegetación o su gusto por los torturados árboles anclados con sus raíces a promontorios rocosos.

Los treinta lienzos conservados en la Anunciada son, pues, una versión exacta, a escala y en color, de los grabados sadelerianos. La transcripción de las láminas resulta muy escrupulosa en la mayoría de los cuadros, tanto a propósito de las figuras protagonistas —de sus rostros y expresiones, de sus vestiduras y pliegues—, como de los escenarios —de sus cabañas, montes, peñas, árboles, bosques, figurillas de complemento, etc. Bastará con unos pocos ejemplos para constatarlo. Ante la lámina del *Evagrío*, percibimos el fiel

traslado del que fue objeto cada uno de los libros de los estantes de la celda de madera; la forma y la textura material de los muebles y los elementos del escritorio, o la caracterización del sabio ermitaño, su pesado abrigo, su caperuza borlada, sus anteojos, su acción de lectura atenta, y cada aspecto del paisaje y sus cuatro monjes acompañados entre las diminutas cabañas. No falta detalle en la de *San Marino*, tan saturada de información visual, atenta y exactamente transcrita en el lienzo: la cueva donde dormía y sus elementales alimentos, la Rimini lejana y difuminada, el templo clásico aun en construcción, con su andamiaje y sus altares en el interior, el espacio de trabajo del devoto maestro, con el fuste que cincela, la vara de medición, las mazas y los compases, el capitel ya acabado, la sierra y los bloques de piedra tallada. Y tampoco difiere del modelo una de las mejores piezas de la serie, la tela con *San Beato de Lungern*. De nuevo, la pintura colgada en los muros de la iglesia monacal sirvió hasta el más mínimo detalle de la representación de este santo, el apóstol de los helvéticos que la leyenda quiere discípulo de san Bernabé y ordenado sacerdote en Roma por san Pedro. Se replicó con cuidado el personaje del santo arrodillado ante el Crucifijo que corona la cueva; el furioso dragón huyente, símbolo del paganismo y la superstición vencidos; las puntiagudas montañas del Jura cercanas a las nubes; el puente de arcos cruzando el río que nace en el lago Thun; castillos, granjas, rebaños que sólo son pinceladas de blanco, la mula en el sendero ascendiente... Nada determinante ha sido evitado ni ha sufrido variaciones, ni en estas tres pinturas ni en el resto del ciclo.

Los cambios figurativos son mínimos —e inevitables hasta cierto punto— en unas pinturas pobladas de anécdotas visuales. Los pocos que cabría esperar de la lógica de un trabajo con un componente tan mecánico. En una obra como el *Lucio*, donde tan fácil sería hacer variaciones sobre la forma de los cestos, el aspecto de los altares de la cabaña, los edificios del fondo y las ropas de los personajes, los pintores se consagraron al calco en color (figuras 9 y 10). Dejando a parte la cuestión cromática, los autores limitaron sus variaciones respecto de las estampas a algunos detalles de la vegetación, como el añadido de algún viejo y retorcido tocón de árbol en primer plano, a ligeros retoques en las siluetas de las ciudades o de las cumbres más alejadas del primer plano y a la agregación de algún detalle o efecto escénico que no aparece en los modelos de los Sadeler y De Vos. En todo caso, es normal que, dada la técnica de la pintura al óleo, en general, la caracterización de los elementos vegetales y de las hortalizas sea más precisa en las telas, donde se indica el aspecto exacto y más concreto de especies como los ubicuos y emblemáticos robles o las

hiedras, añadiendo citas botánicas como las iris germánicas del *Disibode* o el cardo de *San Juan de Rila*, inexistentes en las estampas respectivas, y enriqueciendo las naturalezas muertas encubiertas gracias a la magnificación de los jugosos bodegones de frutas dispuestos ante *San Bavon* o, de nuevo, *San Juan de Rila*. Incluso las figuras se corresponden en todo a las invenciones originales, tanto en la gesticulación, como en la fisonomía y la sentimentalidad. No obstante, es en este apartado de la adaptación que apreciamos con más claridad la diversidad de manos que colaboró en la elaboración la serie —y, por desgracia, no es mucha, dado que, en este momento y a la espera de una necesaria restauración, la mayoría de las obras se nos ofrecen muy alteradas por el envejecimiento de la capa pictórica. Al lado de rostros de factura sumaria y de baja intensidad expresiva —*Efren*, *Guido de Pomposa*, *San Bruno*, *San Blas*, *San Marino* o *Evragio*—, algunos meras versiones sin alma del modelo sadeleriano, descubrimos otros plétóricos de fuerza interior, resultado de una intervención más atenta, sensible y exigente. Entre éstos últimos, se cuentan, evidentemente, los de *San Juan Ermitaño*, *Disibode*, *Lifardo*, *Leonardo* (figuras 11 y 12), *San Beato de Lungern*, *San Nicolás de Flüe* (figura 13) y *Lucio*. Todos ellos versionan de cerca las caras y las expresiones del *inventor*, aunque recreándolas gracias al color y a la posibilidad de introducir juegos de luces y de texturas de piel y cabello más delicado, lo cual las convierte en retratos intensos y emblemáticos del ideal de vida ermitaño.

A mi parecer, el único cambio compositivo relevante respecto de las láminas se descubre en los lienzos de Juan el Ermitaño, Juan de Lycos, Evagrio, Amonio y Elías del grupo de la *Solitud*. Consiste en un leve retroceso de la figura del protagonista hacia el interior del cuadro. Este pequeño retoque beneficia a las composiciones allá donde aparece: asegura una relación más convincente y natural entre personajes y paisaje. Es bastante probable que este tema fuera uno de los que Paul Bril se planteara con naturalidad cuando analizaba la obra de los paisajistas flamencos e italianos. Afectaba a una cuestión capital para aquel género: la de la relación entre los actores y los escenarios de la pintura de paisajes, la de la escala de los elementos representados y la de las proporciones entre personajes y el marco ambiental. A Bril, que siempre prefirió mostrar a figurantes de pequeñas dimensiones moviéndose anónimamente por amplios panoramas y que se complacía en convencer al ojo del espectador de una perfecta inserción del ser humano en el escenario vegetal, las bellas invenciones de De Vos le debían parecer mejorables en este punto, al magnificar la presencia de los ermitaños a una escala que comprometía la naturalidad hacia la cual él avanzaba. Pero no



Figura 9.

Paul Bril, Wenzel Cobergher, Jacob Frankaert y Willem I van Nieulandt: *Lucio*, monasterio de la Anunciada de Villafranca del Bierzo. Fotografía del autor con la autorización de la comunidad de hermanas clarisas.



Figura 10.

Johann Sadeler a partir de Marteen de Vos: *Oraculum Anachoreticum: Lucio*. © Trustees of the British Museum.



Figura 11.
Paul Bril, Wenzel Cobergher, Jacob Frankaert y Willem I van Nieulandt: *San Leonardo*, monasterio de la Anunciada de Villafranca del Bierzo. Fotografía del autor con la autorización de la comunidad de hermanas clarisas.



Figura 12.
Johann Sadeler a partir de Marteen de Vos: *Oraculum Anachoreticum: Leonardo*. © Trustees of the British Museum.

quiero precipitar una conclusión tan comprometida a la vista de que esos retoques compositivos no parecen un cambio programado y coordinado, ni un cambio atribuible necesariamente a Bril, puesto que no se aplicó de manera sistemática, ni mucho menos. No afectó ni a Bavón, ni a Marcio, ni a Juan Hvrat, ni al ensimismado Disibodo, ni al umbrío Vulmaro, ni al severo Nicolás de Flüe o al laborioso y concentrado Marino. Y en el Auxentio tal efecto es revertido, dado que el montículo de su cabaña ha sido notablemente rebajado.

Por otra parte, no estoy en condiciones de precisar la autoría de cada cuadro, de pronunciarme sobre a cual de los cuatro pintores de la compañía pertenece cada lienzo. La peculiaridad del encargo de Don Pedro de Toledo, basado en la reproducción tan fiel a escala y color de las series sadelerianas, el hecho que no conservemos obras de Willem I van Nieulandt ni de Jacob Frankaert y de que no nos conste relación alguna de Wenzel Cobergher con el mundo del paisaje, complican mucho el ejercicio atributivo. Por fortuna, y gracias a la ayuda incondicional de la comunidad de clarisas de la Anunciada, nos ha sido posible observar atentamente los reversos de las pinturas que cuelgan de las paredes de las dependencias conventuales —diecinueve de las treinta— y, si bien la mayoría son poco informativos, puesto que buena parte de los cuadros fueron reentelados, tal vez a principios del siglo xx, unos pocos mantienen su soporte original, con lo que podemos observar que, en el reverso de cada una de las piezas de la serie, se reprodujeron los dísticos latinos que figuran al pie de los grabados. Y hemos podido comprobar, sobre todo, que, en cuatro de los que aun mantienen la enteladura original, aparecen en el centro, bajo el travesaño superior del bastidor, las iniciales «P.B.», que, en este contexto y con los datos documentales que poseemos, es casi imposible no desplegar como «Paul Bril». Se trata de los lienzos correspondientes a *Disibodo*, *Eulogio*, *Nataniel* y *Juan el Ermitaño* y no debemos descartar que, en los lienzos que cuelgan de los muros de la iglesia, aparezcan también esas dos letras preciosas o, quien sabe, otras correspondientes a los demás autores.

El hecho de que las únicas iniciales observables en los reversos analizados sean éstas que identificamos con Bril, resulta intrigante: ¿por qué fue el único que firmó su intervención?, ¿por qué el único en distinguir su participación en ese encargo colectivo?, ¿por qué nadie más dejó sus iniciales?, ¿indicaría esta acción su mayor jerarquía? Las iniciales de los cuatro reversos casi generan tantas preguntas como respuestas, y una, en particular, parece obligada si situamos la producción de las telas en el contexto de los estudios publicados sobre Paul Bril: ¿Esas «P» y «B» certificarían que Bril fue el único autor

de esas cuatro telas y, por tanto, que él elaboró también sus figuras? La última pregunta no es bizantina, como saben los estudiosos del maestro, dados los casos de colaboración en este sector de sus trabajos con pintores de más competencia «figurinista». Me refiero a los italianos Cesare Nebbia, Cherubino y Giovanni Alberti, o a los nórdicos Hans Rottenhammer o Adam Elsheimer, o al «collaboratore, da individuare nell'ambito della bottega arpinesca» que habría realizado el *Muzio* y el *Anub* de las grandes telas de la Pinacoteca Ambrosiana⁶⁴. Incluso diría que es una pregunta lógica. Teniendo en cuenta la dimensión colectiva de la empresa del marqués Don Pedro, no parece insensato plantearse que pintores como Bril ejecutaran los escenarios mientras que otros con el perfil de Cobergher se dedicaran a las figuras. En cualquier caso, en el ciclo de las clarisas de Villafranca, la inscripción «P.B.» de los cuatro reversos exige que nos inclinemos a favor de una atribución firme e íntegra de esas telas, como mínimo, a Paul Bril, conscientes de que, con ello, daríamos argumentos para hacer lo mismo con los dos cuadros de la Pinacoteca Ambrosiana. Claro que ello no da pie a una consecutiva afirmación de Bril como un competente intérprete de la figura humana, dado que, en realidad, se limitó, como todos sus compañeros, a reproducir a escala, pero fielmente, los datos gráficos de las creaciones de De Vos. En realidad, esos intensos rostros de visionarios y meditabundos seres no se encuentran ni en la obra conocida de Wenzel Cobergher ni entre las diminutas figuras inventadas por Paul Bril. Son una translación a escala de las bellas efigies dibujadas por Maarten de Vos.

Es cierto que, para ser concluyentes sobre todas estas cuestiones, convendría ver todos los reversos, incluidos los originales cubiertos por las telas modernas, y sería necesario que todas las telas estuviesen restauradas y devueltas en lo posible a su antigua integridad, pero el hecho que sólo cuatro de los «visibles» lleven iniciales y que en los cuatro casos correspondan a «P.B.», parece interpretable, también, en la clave de la mayor jerarquía de Bril en aquel equipo de pintores. Algo lógico teniendo en cuenta su prestigio en Roma y, especialmente, la potencia de una reconocida trayectoria especializada en la pintura de paisaje. En tal sentido, aún cabría realizar una lectura más arriesgada pero no improbable: que las cuatro telas firmadas con las iniciales indiquen una consideración especial del marqués de Villafranca hacia uno de los autores, la intervención más selecta del cual desearía distinguirla de las de los demás, y quién sabe si alguna de ellas era una de las tres que desencadenaron el contrato del año 1601 y que marcaban el listón de «qualita et bonta» de toda la serie.

Una interpretación así resulta coherente con los valores cromáticos conjugados en los cuadros, el valor clave y distintivo de la serie respecto de los grabados de los Sadeler y las invenciones de De Vos, su razón de ser y su aspecto más original y creativo. En efecto, sin atenuar ni un ápice lo determinante del vínculo con las estampas, y su carácter de trabajo de equipo, el tratamiento de la luz y del color hace que la serie de ermitaños deba considerarse un producto genuinamente brillante, es decir, guiado y controlado según las directrices estéticas de este autor, perfectamente contextualizable en sus trabajos producidos entre 1595 y 1601. En el marco de su catálogo, la gran serie de Villafranca debe considerarse cercana a las pinturas del cardenal Federico Borromeo que hoy atesora la Pinacoteca Ambrosiana de Milán. No sólo, lógicamente, muy próxima a los ermitaños *Muzio* y *Anub*, sino también a las obras *Paisaje con la conversión de Saulo* y *Paisaje con Tobías y el Ángel*. Y también está emparentada con el abanico de tonos y colores del paisaje topográfico del *Feudo de Rocca Sinibalda*, de colección privada, realizado para Asdrubale Mattei justamente en el año 1601⁶⁵, del *Paisaje con cazadores*, de la Galleria Palatina de Florencia (c. 1595) y del pequeño cobre del *Paisaje con las tentaciones de san Antonio*, de la colección de los Príncipes Colonna de Roma.

En tal contexto, la factura de cada una de las piezas integrantes de la imponente serie del quinto marqués de Villafranca se revela más modesta; algo apreciable a simple vista, al comparar la densidad de la capa pictórica de los ermitaños de la Ambrosiana, perceptible en su craquelado, tan diferente a la de los bercianos, tan fina que en la mayoría se adivina la trama de la tela. Aún en esas condiciones que tendrán consecuencias plásticas, dado que no habremos de esperar encontrar en la espectacular serie de Don Pedro el nivel de resolución, el preciosismo o los matices de los dos cuadros borromeos, cuando el color bañó los dibujos preparatorios de la serie del quinto marqués, todos los recursos pictóricos de Paul Bril se desplegaron señalando la senda cromática a sus socios. Así comparecieron en los lienzos la memorable destreza del paisajista flamenco para vivificar los senderos herbosos puntuados de guijarros, las cortezas envejecidas y atormentadas de los grandes robles, los conglomerados rocosos y sus oquedades, los imponentes escenarios montañosos, los torrentes serpenteantes. Así la característica sensibilidad brillante para animar con sus juegos de luz las ramas, las hojas de los robles, las copas de los árboles, los claros de bosque, se convirtió en el sello de la serie. Gracias a su jerarquía en la concepción del paisaje, comparecieron su característica combinación rimada y casi alternada de vibrantes áreas de sombra y

64. Véase HENDRIKS, *Northern Landscapes*, op. cit., p. 161; Luuk PIJL, «Paintings by Paul Bril in collaboration with Rottenhammer, Elsheimer and Rubens», *The Burlington Magazine*, vol. 140, n. 1147, 1998, p. 660-667. La hipótesis sobre las pinturas de la Ambrosiana es de CAPPELLETTI, Paul Bril..., op. cit., p. 232-233.

65. Véase CAPPELLETTI, *Paul Bril...*, op. cit., cat. n. 78, que en p. 114 da la misma pintura como «en ubicación desconocida».

66. CAPPELETTI, *Paul Bril...*, op. cit., p. 136, y Giulio MANCINI, *Considerazioni sulla pittura*, edición a cargo de Adriana Marucchi, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, 1956, vol. I, p. 260-261.



Figura 13. Paul Bril, Wenzel Cobergher, Jacob Frankaert y Willem I van Nieulandt: *San Nicolas de Flüe*, monasterio de la Anunciada de Villafranca del Bierzo. Fotografía del autor con la autorización de la comunidad de hermanas clarisas.

de luz, de penumbra y sol, especialmente en las copas de los árboles y en el interior de los bosques; la lenta gradación de las combinaciones de verdes, ocre y tierras desde el primer plano, hasta los grises perlados o nacarados de las nubes y los cielos del plano terminal, pasando a través de los verdes y azules en el término medio. En cambio, no encontraremos en las telas bercianas ningún rastro de los juegos anaranjados o rosáceos tan presentes en sus primeros trabajos, especialmente de los encendidos cielos crepusculares tan queridos por su hermano Matthijs, porque, en esa época, ya iban desapareciendo de su imaginación y de su paleta.

Como en el mundo pictórico de Bril, en las telas del quinto marqués dominan los colores tierra, ocre, azul y verde, extendidos en variadas tonalidades. Hallamos los profundos azules del *Paisaje con tentaciones de san Antonio* de los Colonna en las leonardescas montañas del fondo del *San Bruno*. En los escenarios de *Didimo*, *Leonardo* o del *Disibodo*, advertimos su habilidad para animar grandes áreas del cuadro a través de una espléndida conjugación de tonalidades del verde, quizás uno de sus recursos creativos más admirados, especialmente cuando jugaba a recrear,

dentro de bosques y arboledas, los efectos de la luz solar cayendo sobre las copas o penetrando en los claros y enfocándolos hasta convertir el intenso color acerbo de la hierba fresca en un verde suave y pálido, que se evapora desde la tonalidad borraja hasta la *verdegiallo* o la *gialorino* que viran ya hacia el amarillo. Además, en el *Didimo* — y un poco en el *Lifardo* —, la mirada se enriquece con la armonía entre aquellos amenos verdes y el azul ágata de las aguas del riachuelo que va empalideciendo. Es un juego replicado en los campos flamencos del *Bavón*, pero, en este caso, basado en unos verdes más otoñales y en las tierras y el azul verdoso del torrente; y en el *Beato*, centrándolos en el insistente dialogar entre los tonos de la vegetación y las tierras de riscos, peñas y montañas escarpadas. Nada distrae de esas relaciones armónicas, ni siquiera los variados colores de los hábitos de las figuras que se mantienen en una gama suave y más bien fría, sintonizada con los tonos dominantes: una gama de grises riquísima que llega desde los tonos blanquecinos de barbas y cabellos a los azulados del *Didimo* o a los cenizas de algunas ropas; tierras sobre los verdes azulados del *Simeón*, o el ocre sobre la oscuridad de la caverna del *Juan Ermitaño*. Tan sólo unos destellos del rojo intenso de un libro, del forro de la capa de Disibodo, un bermellón como el del vestido del pobre del *Lucio* o el de la pulpa de los higos de *San Bavón*, el carmín de una fruta, o los blancos de las barbas y los cabellos, salpican los planos dominantes de verdes, tierras o azules.

En definitiva, Bril no se alejó demasiado de la modalidad de paisaje que manejaba a finales del siglo XVI. No se debió sentir nada incómodo ante el encargo — y menos aún sus compañeros de encargo, que, al parecer, no llegaban a la empresa del marqués con un gran bagaje en ese género. En esa época, Paul Bril todavía no había dejado atrás sus fórmulas tardomanieristas, su «bella maniera di far paesi», para, una vez «lasciato quello stento fiammengo» — dirá Giulio Mancini —, acercarse *al vero*, impulsado por el estímulo de Adam Elsheimer, de Annibale Carracci o de Domenico Zampieri. Para avanzar hacia la «perfecta imitazione de “veri paesi”» y la representación de un mundo natural ocupado por indicaciones «vedutistas» y anotaciones arqueológicas fantasiosas o topográficas, con horizontes más abiertos, valles más amplios recorridos por caminantes de reducido formato, enriquecidos con agradables escenas de vida campestre y bañados con una luz y un color capaces de «ammorbidire il chiaroscuro tagliente ed irrealistico della fase giovanile, modulando i toni e avviandosi ad una rappresentazione armonica dello scalare dei piani che tiene conto dell' valore dell' atmosfera»⁶⁶.

APÉNDICE GRÁFICO



1. Paul Bril, Wenzel Cobergher, Jacob Frankaert y Willem I van Nieulandt: *Johannes [Juan de Lycos]*, monasterio de la Anunciada de Villafranca del Bierzo. Fotografía del autor con la autorización de la comunidad de hermanas clarisas.



2. Paul Bril, Wenzel Cobergher, Jacob Frankaert y Willem I van Nieulandt: *Helias*, monasterio de la Anunciada de Villafranca del Bierzo. Fotografía del autor con la autorización de la comunidad de hermanas clarisas.



3. Paul Bril, Wenzel Cobergher, Jacob Frankaert y Willem I van Nieulandt: *Ammon*, monasterio de la Anunciada de Villafranca del Bierzo. Fotografía del autor con la autorización de la comunidad de hermanas clarisas.



4. Paul Bril, Wenzel Cobergher, Jacob Frankaert y Willem I van Nieulandt: *Efreim*, monasterio de la Anunciada de Villafranca del Bierzo. Fotografía del autor con la autorización de la comunidad de hermanas clarisas.



5. Paul Bril, Wenzel Cobergher, Jacob Frankaert y Willem I van Nieulandt: *Guidone [Guido de Pomposa]*, monasterio de la Anunciada de Villafranca del Bierzo. Fotografía del autor con la autorización de la comunidad de hermanas clarisas.



6. Paul Bril, Wenzel Cobergher, Jacob Frankaert y Willem I van Nieulandt: *Blasius [San Blas]*, monasterio de la Anunciada de Villafranca del Bierzo. Fotografía del autor con la autorización de la comunidad de hermanas clarisas.



7. Paul Bril, Wenzel Cobergher, Jacob Frankaert y Willem I van Nieulandt: *Martius [San Marcio de Clermond]*, monasterio de la Anunciada de Villafranca del Bierzo. Fotografía del autor con la autorización de la comunidad de hermanas clarisas.



8. Paul Bril, Wenzel Cobergher, Jacob Frankaert y Willem I van Nieulandt: *Calu-ppanus*, monasterio de la Anunciada de Villafranca del Bierzo. Fotografía del autor con la autorización de la comunidad de hermanas clarisas.



9. Paul Bril, Wenzel Cobergher, Jacob Frankaert y Willem I van Nieulandt: *Egidium [San Gil]*, monasterio de la Anunciada de Villafranca del Bierzo. Fotografía del autor con la autorización de la comunidad de hermanas clarisas.



10. Paul Bril, Wenzel Cobergher, Jacob Frankaert y Willem I van Nieulandt: *Ivan [San Ivan Hvrat]*, monasterio de la Anunciada de Villafranca del Bierzo. Fotografía del autor con la autorización de la comunidad de hermanas clarisas.



11. Paul Bril, Wenzel Cobergher, Jacob Frankaert y Willem I van Nieulandt: *Simeon [Simeon de Treveris]*, monasterio de la Anunciada de Villafranca del Bierzo. Fotografía del autor con la autorización de la comunidad de hermanas clarisas.



12. Paul Bril, Wenzel Cobergher, Jacob Frankaert y Willem I van Nieulandt: *Bruno [San Bruno de Colonia]*, monasterio de la Anunciada de Villafranca del Bierzo. Fotografía del autor con la autorización de la comunidad de hermanas clarisas.



13. Paul Bril, Wenzel Cobergher, Jacob Frankaert y Willem I van Nieulandt: *Johannes [Juan de Rila?]*, monasterio de la Anunciada de Villafranca del Bierzo. Fotografía del autor con la autorización de la comunidad de hermanas clarisas.



14. Paul Bril, Wenzel Cobergher, Jacob Frankaert y Willem I van Nieulandt: *Henricus [Enrique de Sús]*, monasterio de la Anunciada de Villafranca del Bierzo. Fotografía del autor con la autorización de la comunidad de hermanas clarisas.



15. Paul Bril, Wenzel Cobergher, Jacob Frankaert y Willem I van Nieulandt: *Mari-ne [San Marino]*, monasterio de la Anunciada de Villafranca del Bierzo. Fotografía del autor con la autorización de la comunidad de hermanas clarisas.



16. Paul Bril, Wenzel Cobergher, Jacob Frankaert y Willem I van Nieulandt: *Ephaiusius*, monasterio de la Anunciada de Villafranca del Bierzo. Fotografía del autor con la autorización de la comunidad de hermanas clarisas.



17. Paul Bril: *Nathaniel [Nataniel]*, monasterio de la Anunciada de Villafranca del Bierzo. Fotografía del autor con la autorización de la comunidad de hermanas clarisas.



18. Paul Bril, Wenzel Cobergher, Jacob Frankaert y Willem I van Nieulandt: *Liphardus [San Lifardo]*, monasterio de la Anunciada de Villafranca del Bierzo. Fotografía del autor con la autorización de la comunidad de hermanas clarisas.



19. Paul Bril, Wenzel Cobergher, Jacob Frankaert y Willem I van Nieulandt: *Auxentius [San Asensio de Bitinia]*, monasterio de la Anunciada de Villafranca del Bierzo. Fotografía del autor con la autorización de la comunidad de hermanas clarisas.



20. Paul Bril, Wenzel Cobergher, Jacob Frankaert y Willem I van Nieulandt: *Vulmarus [San Vulmaro]*, monasterio de la Anunciada de Villafranca del Bierzo. Fotografía del autor con la autorización de la comunidad de hermanas clarisas.

APÉNDICE

Die 23 mensis feb[rua]ris 1601

Patti et conventioni fatte tra Il Il[ustri]ss[im]o et Ecc[ellentissim]o S[igno]r Don Pietro di Toledo Marchese di Villafranca de la diocesi di Astorga et Generale delle Galere di S[ua] M[aes]ta Catt[oli]ca N[ost]ro Sig[no]re del Regno di Napoli dalla una et Vincenzo Cobarger, Paulo Brill, Guglielmo di Terranova p[rese]nti et Giacomo Franchert absente per il q[ua]le promette de rato il detto Vincenzo Pittori.

Et p[rim]a detti Pittori soprannominati promettono al d[ett]o Ecc[ellentissim]o Sig[no]r Don Pietro de depingerli Novanta quadri di Heremiti secondo la grandezza de tre quadri che gia sino fatti di detti heremiti li quali restano in mano del s[igno]r Dottor Fran[ces]co Strada.

Item li sopradetti promettono di dar finiti li detti novanta quadri a tutta loro spesa della qualita et bonta delli tre sopradetti che restano in potere del detto s[igno]r Fran[ces]co Strada, per tutto il mese di A[gos]to pross[imo] avvenire di questo p[rese]nte anno 1601.

It[e]m che la distributione che si de vera fare affinche li detti novanta quadri siano depinti da detti quattro soprannominati, la debba fare il detto m[ic]er Vinc[enz]o Cobarger come a lui parera et li tre altri si debbano contentare della detta distribut[i]one et non recusarla in modo alcuno.

It[e]m che si debba stare circa la bonta et qualita della pintura di detti quadri a quello che giudicarà il s[igno]r Fran[ces]co Strada et m[ic]er Vincenzo sopradetti.

It[e]m che il detto sig[no]r Don Pietro promette pagarli per ogni quadro che sara depinto quindici scudi luno a raggione di dieci giulii per scudo di bona m[one]ta di argento che tutti insieme fanno la summa di mille trecento cin[quan]ta scudi.

It[e]m esso s[igno]r Don Pietro promette hora in contanti

dare et fare sborsare trecento scudi di moneta contanti et cento [tachado] cioe cento [agujero] settanta cinque p[er] uno p[er] il qual danaro a [ilegible] ha dato un[agujero]plisa per il banco dil Cechi a pagarse a d[ett]o Guglielmo Terranova.

It[e]m esso s[igno]r Don Pietro promette che subito che qualsivoglia di detti pittori havera fatto dieci quadri di darli setta[n]ta cinque scudi per uno che sara il compim[en]to della paga delli detti dieci quadri che haveranno.

It[e]m esso s[igno]r Don Pietro Promette di pagare li altri quadri sucessivam[en]te secondo che si andaranno facendo et saran[n]o consignati p[ro] sua Ecc[elent]a al [puntos suspensivos]

It[e]m Detto s[igno]r Don Pietro promette che fatti li detti quadri [rayado: o non fatti di non recusarli] sino al d[ett]o nu[mer]o di 90 li pigliara, et ancor che non siano fatti promette che non mutara volunta ma vol essere obligato a pigliarli et li detti pittori lo possino astrengere a che li debba in ogni modo pigliare sino al detto nu[mer]o di 90.

It[e]m detto m[ic]er Vincenzo solo promette di dipingere et fare a sue spese 400 quadri in circa d'Imperatori et huomini illustri antichi a raggione di quindici giuli con la breuita del tempo che le sara possibile et confessa di haver ricevuto a buon co[n]to 53 s[cut]a e doi julii de quibus [quantitatis?] etc. Jurat etc.

It[e]m detto Don Pietro promette al detto Vincenzo che li pagara detti quadri alla detta raggione di 15 giulii l'uno dando et consegnando li quadri al [puntos suspensivos] a uno a uno o a doi o a piu numero et cosi se li fara pagare.

Pro quibus omnibus et singulis observan[tis] etc. P[resen]te partes resp[ect]ive [siguen las cláusulas jurídicas que no transcribimos] Juramentorum sup[er] quibus etc. Actum Rome in palatio ex[cellentissim]i Ducis Sesse. Testibus etc. Didaco Aldana [agujero] Pompeo Cremona intagliatore, fiorentini.