

## GRABADOS DE MARTIN DE VOS EN LA UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

*Por María del Carmen FRAGA GONZALEZ*

En el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de La Laguna se encuentra, entre los volúmenes de la biblioteca de M. Tarquis, un bello álbum de grabados, de evidente interés. Su historia se puede seguir fácilmente, pues las diferentes personas que lo han poseído tuvieron a bien dejar nota de su identidad en el folio primero y en el dorso de la tapa. En cuanto a sus orígenes artísticos, son reconocibles por estar firmadas las reproducciones. Veamos lo uno y lo otro.

### I.—SU HISTORIA

El dato más antiguo, respecto a los propietarios del álbum que comentamos, lo refleja una nota que dice: **ESTE LIBRO ME DIO EL Sor DON ALONSO DE LA CUEVA Y BENAVIDES ENBAJADOR DE VENESIA EN MADRID AÑO DE 1607. EN 2. DE SETIEMBRE.** Debajo de este párrafo se lee: **LA LETRA DE ARRIVA ES DEL Sor Dr. FRANCISCO MESSIA DEAN Y CANONIGO DE LA Sta. IGLECIA CATHI. DESTAS ISLAS. DIOSELO EL Sor. D. ALONSO DE LA CUEVA POR CONOSERLE LA APLICAZION A LA PINTURA QUE SOLIA EXERCITAR DHO. Sor DEAN MI TIO. HERMo. DE LA Sa Da BEATRIS MESSIA MI VISABUELA HIJA DEL Sor Dn. FRANZco MESSIA GOVor. GENI DESTA ISLA DE**

CANa. OYDOR VISITADOR DE LA RI CHANCILLERIA DE Sto DOMINGO. GOVOr. GENI. Y VISITADOR DE LA PROVa DE CARTAXENA DE INDIAS. Firmado: Dn PEDRO AUGn DEL CASTILLO RUIZ DE VERGARA.

Posteriormente, este libro pasó a poder de otra persona, que anotó lo siguiente: Y SE LO DIO EL ARCHIDUQUE DEL SAUCE EN VISCAYA AL Sor. DON ALONSO SU HAMIGO EL AÑO DE 1703. EL 3 DE ENERO. EL Sor. D. FELIPE OSSAVARRY Y YIERPE. Firmado, con rúbrica ilegible.

Todavía en la parte inferior de este folio se escribió: ESTE LIBRO ME DIO EL Sor. DON FELIPE OSSAVARRY Y YIERPE ARCHIDUQUE DEL SAUSE, CABALLERO DE CASA BLANCA Y ENBAJADOR DE CARLOS TERSERO EN VIENA Y GOUVERNADOR GENERAL DE LA PROVINCIA VASCONGADA EL AÑO DE 17... La fecha primitiva ha sido corregida con otra tinta e indica el año 1700, que no se corresponde con el reinado del mencionado monarca español.

Estos son los datos que aporta el folio primero, en el que se ha pegado un bello grabado representando una escena de caza. Pero, ya en el dorso de la tapa continúa la relación de personas que han tenido en sus manos este volumen, pues allí se lee: ESTE LIBRO LE DEJO EL SOR. DON JOSE OSSAVARRY I YIERPE A SU FALLECIMIENTO A SUS 4 HIJOS. A Dn. BLAZ, A Dn. LUIS, Y A Dn ESTEBAN Y A SU HIJO MAS PEQUEÑO A Dn. JOSE OSSAVARRY Y HOY LO CONSERVA EL HEREDERO DEL Dn. LUIS OSSAVARRY Qe ES SU HIJO, SOBRINO DEL Dn BLAS Y DEMAS HERMANOS Qe LO ES. Firmado: JOSE OSSAVARRY Y DELGADO.

Por último, una nueva pluma escribió: ESTE LIBRO SE LO DEJO Dn PEDRO OSSAVARRY A SU HIJO Dn JOSE OSSAVARRY MAESTRO DE LA ACADEMIA DE CANARIA, ESCULTOR, Y MAESTRO DE ESCUELA POR EL AYUNTAMIENTO DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA EL AÑO DE 1823— CASADO CON DOÑA ANDREA GOMES.

La manera en que el álbum pasó a D. Pedro Ossavarry la conocemos porque él mismo dejó reseñado en el folio tercero el siguiente párrafo: ESTE LIBRO ME DIO EL Sor. Dn. PEDRO AGUSTIN DEL CASTILLO RUIZ DE VERGARA ALFEREZ MAYOR DEL BATALLON DE ESTA ISLA Y MESTRO DE DIBUJO DE LA ACADEMIA DE DE SAN FERNANDO HABIENDO LLEGADO AY EN EL AÑO

7 EN EL MES DE ABRIL PUSE LA UNA ESCUELA DE DIBUJO LA PRIMERA Qe. SE CONOCIO EN ESTA ISLA Y MAESTRO DE ESCUELA. Firmado: Dn. PEDRO OSSAVARRY Y YIERPE. Que el citado volumen perteneció a don Pedro A. del Castillo está incluso refrendado de nuevo en este folio, en cuya parte inferior se lee: ESTE LIBRO ES DE D. PEDRO AUGn. DEL CASTILLO RUIZ DE VERGARA ALFEREZ MAYOR PERPETUO DEST ISLA DE CANa Y CORREGIDOR DE DHA. ISLA. AÑO DE 1701.

Hasta aquí llega, en consecuencia, la historia de esta colección de grabados, desde que el mencionado embajador de Venecia en Madrid regalara en 1607 a su amigo el Deán de Canarias este bello presente que de mano en mano ha terminado en los anaqueles del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de La Laguna. Importa ahora realzar el verdadero valor del álbum como objeto artístico, de gran belleza por su iconografía.

## II.—EL ALBUM

De su detenido estudio se desprende la transposición de algunas láminas, dándose la aparente paradoja de que figuran con número repetido. Simplemente ha sucedido que fueron pegadas por alguno de los sucesivos propietarios en diferente orden al que tenían originalmente. En conjunto, el volumen reúne tres obras distintas y así deben ser estudiadas:

A) La primera corresponde al tomo titulado «Solitudo sive vitae patrum eremicalarum». «Per antiquissimu Patre D. Hieronimu eorunde primaru olim conscripta». Está dedicada al Ilmo. y Reverendísimo D. Alejandro Perret, Cardenal Diácono de San Lorenzo in Damaso y Legado de Bolonia, entre otros títulos que figuran en torno a su retrato. Fueron realizados los grabados, en cobre, por Jean Turpin y Philippe Thomassin en Roma.

Abre este libro un bellísimo grabado en cuya parte baja se recoge un texto de la Epístola de San Pablo a los Hebreos (capítulo XI, versículos 37 - 39), en latín; allí donde dice: «Anduvieron errantes, cubiertos de zamarras, de pieles de cabras, faltos de todo, atribulados, vejados: de los cuales no era digno el mundo; extraviados por despo-blados y montes y cuevas y cavernas de la tierra». Mención directa de los Padres eremitas, cuyas vidas son el tema del libro. Un sol, de bri-

llantes rayos, es adorado como símbolo de Dios por los santos Juanes y por sendos querubines, cuyos cuerpecillos infantiles acaban en sendas volutas, a manera de sirenas; en el interior del astro rey se puede leer el texto del capítulo I, versículos 1 - 9, del Evangelio según San Juan, donde señala: «Existía la luz verdadera la que ilumina a todo hombre viniendo a este mundo» (1). Precisamente en ese capítulo el mencionado Evangelista cita a Juan Bautista como prototipo de anacoreta. Las figuras de ambos santos aparecen así perfectamente relacionadas entre ellas y con el tema de los grabados.

Ya en el segundo folio de esta obra, Jean Turpin dedica unas «Silvas» al citado Cardenal Perret, enmarcando los versos con una bella guirnalda de tallos con frutas, aunque el escudo cardenalicio da un severo toque al conjunto. Turpin en esta composición métrica no se sustrae al procedimiento de halagar la vanidad de su protextor comparándolo con su homónimo Alejandro Magno. Respecto a la utilización de la silva, tiene explicación y simbolismo en las representaciones que siguen a este folio, pues se trata de ofrecer al público lector el ejemplo de los santos ermitaños, cuya vida se desarrolla en el ambiente inhóspito de los bosques; repitiéndose así la apreciación hecha por J. Gállego (2) en cuanto al arte y la literatura, señalando que «la selva es, en los decorados teatrales, un lugar difícil, peligroso, confuso, casi inextricable, en cuyo laberinto buscan su camino los personajes», en tanto que «el jardín nos indica una naturaleza domada, humanizada, ordenada, acorde con el orden de los humanos». No en vano los anacoretas presentados en esta ocasión como modelo son esos seres «vejados, de los cuales no era digno el mundo», como muestra la portada de la obra que comentamos.

Siguen a estas silvas literarias veintinueve láminas que versan sobre los rasgos principales de las biografías de los citados padres penitentes, con sus correspondientes textos, en verso, exaltando su lección a los lectores; y finaliza esta obra con una estampa sobre San Jerónimo, reconocible por los atributos que le son peculiares (el capelo cardenalicio, la cruz, la calavera, el león, la piedra penitencial, el libro y el tintero). Hay que observar, sin embargo, que la numeración aparece repetida en el caso de los grabados n.º 2, 12, 14, 17, 20, 23, 24 y

(1) En latín: «Erat lux vera...».

(2) GALLEGO, Julián: *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, 1972; págs. 191 - 92.

26, en tanto que falta el N.º 11; además es necesario indicar que están firmados por Martín de Vos sólo los n.º 2, 12, 17, 20 bis, 24 y 26, grabados éstos que faltan en el segundo tomo, del que trataremos posteriormente, por lo que se debe suponer que estas láminas corresponden a esa segunda obra y fueron incorporadas a la primera en un orden equívocado en cuanto a los ejemplares primitivos.

El procedimiento utilizado en este primer conjunto que estudiamos es el de grabado en talla dulce, realizado en planchas de cobre sobre las que el buril se ha movido con el impulso creador del artista, que en este caso son dos. En cabeza se sitúa Jean Turpin, un pintor, grabador y comerciante de cuadros nacido en Francia en torno al año 1561 y muerto después de 1626. Trabajó en Roma entre 1597 y 1602, habiendo efectuado en ese tiempo la obra de la que tratamos; en ella firma «Io. Turpinus gallus», dejando bien patente su origen francés (3). De igual nacionalidad era su compañero Philippe Thomassin, orfebre y grabador de Troyes, donde nació en 1562, aunque se traslada a Roma en 1585, habiendo estado empleado con Duchet, luego con Passaro y el Tempesta, hasta asociarse por último a su cuñado, el citado Jean Turpin; no obstante, su fama se la debe, sobre todo, al hecho de haber tenido por discípulo al más conocido Callot (4).

B) La segunda obra que incluye el álbum es similar a la anterior, pues se trata de unas «*Sylvae sacrae*», con el asunto ya explicado de los padres eremitas: «*Monumenta fáctioris philosophie quam severa Anachoretarum disciplina vitae et religio docuit*». Como en el otro caso la dedicatoria está dirigida al Cardenal D. Alejandro Perret y la primera lámina está firmada por Jean Turpin y Philippe Thomassin, estando fechada en Roma en 1597.

Se representa en esta portada la cruz con las letras alfa y omega en sus brazos, en tanto que el monograma de Cristo y la simbólica serpiente muerta en torno al madero del Calvario aparecen en el eje de dicha cruz; en la base una leyenda declara *MORTUI VIVIMUS* y, aún, debajo, una calavera. Adoran a esta representación de Cristo dos ángeles, uno encapuchado con los atributos de la penitencia (el flagellum, el haz de juncos, y el símbolo de la abstinencia, un pan y un jarro de agua), en tanto que el otro muestra los de la oración (un rosario y un libro). Todo ello en medio de un tupido bosque en el que se desa-

(3) LARAN, Jean: *L'Estampe*. París, 1959. Tomo 1.º, pág. 404.

(4) *Ibidem*.

rollan dos de las escenas de las tentaciones de Jesús: cuando el demonio le ofreció demostrar que era Hijo de Dios convirtiendo una piedra en pan; y el momento en que el diablo lo lleva a un sitio elevado diciéndole que se postrara ante él (5).

Los grabados que siguen aparecen numerados y firmados: «M. de Vos inventit» o «M. de Vos fig.». Faltan algunos números que, ya hemos indicado, se encuentran en el tomo A), aunque se identifican fácilmente por estar también firmados. El último folio es el 28 y presenta la historia de Desibode, siendo todas las láminas de gran belleza, no sólo por la corrección del dibujo sino también por su extraordinaria fantasía en la ambientación de cada biografía. Todo lo cual se corresponde con los rasgos artísticos que peculiarizan a Martín de Vos, pintor y grabador flamenco cuya estancia en Italia explica perfectamente su inclusión en este volumen compilado y realizado por Turpin y Thomassin, su cuñado.

Quizás donde la imaginación de Martín de Vos muestra mejor su raigambre flamenca sea en esa extraña composición (n.º 24) que representa a Zoerardo sentado en el interior de un árbol, traspasada la madera por clavos y colgado de lo alto del tronco un extraño artefacto con piedras, todo lo cual rodea al anacoreta de modo que no puede moverse ni dormir, estando obligado a permanecer expectante, siempre vigilante. Es decir, el artista sigue la tradición de pintores como el Bosco, Jean Mandyn, Pieter Huys o P. Breughel, en el sentido de presentar las más extrañas penitencias, como en el caso de San Antonio Abad.

Por el contrario, el grabado n.º 26 nos ofrece a San Bruno en oración ante un altar con la imagen de la Virgen María, en una composición y dibujo de perfección clásica, en la línea del arte de la centuria décimosexta.

C) La tercera obra que forma parte de este álbum se titula: «Solutudo sive Vitae Foeminarum collectae atque expressae». Está dedicada por el mismo Martín de Vos a Vedasto de Grenet, abad del célebre monasterio benedictino de San Bertín y señor de Poperinghe (Bélgica). La elección del tema de la «soledad» en la representación de las mujeres anacoretas puede basarse en dos circunstancias: el hecho de que el santo homónimo de dicho abad fue un obispo de la primera mitad del s. VI que, adolescente aún, se retiró a Toul para darse a la vida solitaria.

(5) Evangelio según San Mateo, cap. 4, versículos 1 - 11; San Marcos, 1, 12 - 13; San Lucas 4, 1 - 13.

hasta su posterior incorporación a las labores pastorales: y también pudo influir el que el cenobio de San Bertín fuera fundado por los benedictinos (año 648) en un terreno pantanoso cerca de Saint-Omer (Francia) y en él estuviera encerrado Pedro «el Ermitaño», que figuraba en el séquito del conde de Bolonia y fue allí conducido entre los prisioneros de la batalla de Cassel (6).

En la portada, además de la dedicatoria, están figuradas simbólicamente la *soledad* con los atributos de la fe (una pequeña cruz sobre la cabeza), la penitencia (un crucifijo y el haz de juncos) y la abstinencia (un pez en una parrilla), así como la *contemplación* con sus correspondientes signos (en una mano la personificación femenina citada muestra un nido en el que un águila da de comer a sus crías, y con la otra sostiene un libro, en tanto que ciñe su cintura un tallo con hojas de laurel). En la parte inferior del grabado se repite, en latín, el salmo XXXV de Isaías, donde dice: «se regocijará la soledad, florecerá como los lirios, germinando germinará, exultará con júbilo y cantos de triunfo». Por ello, el artista ha dibujado entre otros elementos vegetales a los lirios. Pero centrando toda esta composición se encuentra la corona de espinas que recuerda la Pasión de Cristo.

Intervinieron en esta obra Adrián Collaert como grabador y Cornelio Kilian en el arreglo de los textos, debiéndose a Martín de Vos las láminas. Dado que Collaert nació en Amberes hacia 1560 y murió allí en 1618 (7), y el pintor Martín de Vos vió la luz en la misma ciudad en 1532, falleciendo en 1603 (8) se desprende de ello que este último ejemplar sobre la vida de las mujeres anacoretas ha de datarse en torno a 1600 y está dentro de la órbita de los grabadores antuerpienses.

De las veinticuatro láminas numeradas faltan la 2, 3, 4, 9, 12, 15 y 19, siendo todas las existentes de gran belleza. Comparando estos grabados con los referentes a los ermitaños masculinos, se observa que la escena se desarrolla siempre en un bosque, pero en un segundo plano, a veces a gran escala (vgr. en la vida de Reynofla), el artista muestra su preferencia por arquitecturas monumentales, como si este recuerdo de la civilización a través de las construcciones suavizara el rigor de la vida penitencial.

(6) *Enciclopedia Universal Ilustrada de Espasa-Calpe*. Tomo 8, pág. 425.

(7) BENEZIT, E.: *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*. Francia, 1955. Tomo 2.º.

LARAN, Jean: op. cit., pág. 75.

(8) EEMANS, M.: *La peinture flamande au XVIe siècle*. Bruselas, 1963; pág. 18.

Sobresalen asimismo las láminas n.º 19 y 24 (biografías de Harmelinda y Reynofla) por las escenas de aparición de ángeles a las anacoretas, a la manera del tema de la Anunciación, asunto éste que Martín de Vos pintó en varios cuadros, siempre con idéntica perfección en los rostros, enmarcados por las alas, desplegadas al viento como las mismas túnicas.

En conjunto, incluidas las tres obras, el libro ofrece unidad de tema y estilo, en cuanto al dibujo. Lo primero es evidente en cuanto a la elección de las vidas de ermitaños, mas, dado que la leyenda envuelve en gran medida estas biografías, los autores del álbum han podido hacer acopio de gran imaginación, ya que nada los ata en este sentido. El estilo es también el mismo en todas las láminas, aunque las primeras no estén firmadas por Martín de Vos: líneas apretadas, cuidadosamente trazadas unas junto a otras, de modo que se cruzan o permanecen paralelas según se trate de indicar la sombra o la claridad; rostros de gran serenidad en medio de las desventuras y penitencias; paños que caen en pliegues curvos y se adaptan a los movimientos de los personajes; cuerpos esbeltos y hasta musculosos, aún en las mayores penalidades... Y por debajo de todo ello se capta el afán didáctico que es característico del grabado, en particular bajo el manierismo (9).

### III.—ICONOGRAFIA

Hay que distinguir en esta serie de estampas las representaciones referentes a hombres de las de mujeres anacoretas. Tratándose de aquéllos, Martín de Vos (en las láminas por él firmadas) relacionó su aspecto con el de los monjes y como tales los ha mostrado. Sólo cuando figura a Arsenio, Zoerardo, Caritón y Jacob los despoja del hábito con capuchón y cingulo con rosario; a Arsenio lo viste con piel de animal, al igual que hace con Jacob. En las láminas que no llevan el nombre de Martín de Vos se reproduce a Pablo de Tebaida como un personaje hercúleo cuyo único atuendo es un faldellín formado por dos tipos de hojas, unas largas y filamentosas y otras traboladas; similar atavío ostenta Onofre, en tanto que el ermitaño Abrahám lleva un traje de piel de animal, a pesar de lo cual se cubre con un extraño capuchón.

(9) LLOMPART, Gabriel: «*Ecclesia Sponsa*»: *Tres grabados manieristas*. «Traza y Baza. Cuadernos hispanos de simbología», Universidad de Barcelona; n.º 5, pág. 72.



Otros anacoretas como Apeles, Evagrio y Copres visten a la manera de cualquier habitante de Flandes en el siglo XVI, con un anacronismo evidente en cuanto a las centurias reales en que vivieron (10).

Por lo que respecta a las mujeres visten hábitos similares a los de los monjes, pero en lugar de capucha llevan velo, tocas, curiosas cofias como la de María Oigniacense o sombrero de la época en el caso de Silvia Rufina.

Dado que los datos biográficos sobre estos seres de vida retirada son muy escasos, el artista no ha tenido, muchas veces, apoyo iconográfico en que basar su dibujo; sólo en contados casos puede recurrir a otros elementos alegóricos que no sean el mismo paisaje o los animales que lo pueblan. Esto ocurre, por ejemplo, al relatar la historia de Apeles, célebre anacoreta de Egipto en el s. IV, el cual se distinguió por su entrega a la profesión de cerrajero, que abandonó para dedicarse a la oración (11); en el grabado (no firmado) correspondiente se representa entonces un taller, en un cobertizo, con el horno (incluido el fuelle que le da aire) para fundir el hierro, así como las tenazas y otros útiles. En cuanto a Malco (lámina no firmada), aparece éste como pastor con el cayado y el perro, rodeado de los quesos recién hechos con la leche de las ovejas que pastan en un valle. A Evagrio se le muestra como escritor de doctos preceptos (12) y a la penitente Eufrosina se la presenta, muerta, con un pecho al descubierto, para realzar la historia que se relata en latín y que viene a decir:

La virgen Eufrosina fue recibida en la asamblea de monjes disimulando su sexo con cambiado nombre.

A voluntad suya encerrada en una cabaña sola vivió, anteriormente creída varón, muerta fue vista mujer (13).

Cada personaje es figurado del modo más adecuado a la penitencia que realiza, al hecho milagroso que le individualiza o al rasgo biográfico que le peculiariza.

b) Pero sin duda es el paisaje el que determina en gran medida

(10) Este anacronismo es habitual en el grabado de los Países Bajos, y así se observa por ejemplo en Lucas de Leyden (1493 - 1533).

(11) *Enciclopedia Universal Ilustrada de Espasa-Calpe*. Tomo 5, pág. 966.

(12) *Ibid.*, T. 22, pág. 1456.

(13) «Euphrosyna in coetum Monachorum virgo recepta, Mutato sexum nomine dissimulans, Sponte inclusa casae vitam sola egit;/antè Credita vir, mulier mortua visa fuit».

la iconografía de estos grabados, permitiendo establecer una interpretación válida de las escenas, de modo que es preciso destacar, como ha señalado Panofsky, el contenido temático secundario o convencional de una obra para llegar a descubrir el significado intrínseco o contenido, que constituye el mundo de los valores «simbólicos» (14). Es evidente que la utilización de la selva, o bosque, como elemento paisajístico merece un análisis y una interpretación iconográfica.

Ya hemos indicado anteriormente que la elección de las «silvas» como forma literaria se explica por el carácter inhóspito propio de la vida ermitaña. Por ello, en estas láminas se contraponen el panorama selvático al ciudadano, donde la vida transcurre con mayores comodidades. Este podía ser el contenido temático secundario, que llega a nuestros sentidos, la vista en este caso: el bosque como lugar incómodo y penitencial.

Pero recordemos, como hace J. A. Pérez-Rioja (15), que los bosques sagrados fueron los primeros templos para los idólatras; asimismo, según los mitos, los niños (es decir, las posibilidades, los proyectos que no deben vivir) son abandonados en dichos parajes, donde son cuidadosamente alimentados por salvajes fieras, menos duras de corazón que nuestra convencional y altiva conciencia (16). Así sucede en muchos de estos grabados: Pablo de Tebaida huye del tirano Decio, habitante de la ciudad, para refugiarse en la selva, en la cual un cuervo le sirve el diario sustento; a Dídimo los animales venenosos no lo dañan, a pesar de morar entre ellos; a San Jerónimo le acompaña el león que ha de cavar su tumba; el cadáver de Sofronia Tarentina es cubierto por ramas que traen aves del bosque.

Pero este hecho se manifiesta sobre todo en las representaciones de Macario y Blas; vemos habitar a Macario entre distintos animales (un león, un oso, un ciervo, una jirafa, un elefante, etc.) y entre hombres salvajes, apenas cubiertos por taparrabos de hojas; en cuanto a Blas, el texto que explica su biografía indica: *NON TUTUS CIVIS, TUTUS AT ILLE FERAS*, es decir, no estaba seguro entre los hombres de las ciudades sino entre las fieras. Sin duda, éste es el significado intrínseco o contenido de las mencionadas láminas, descubierto a

(14) PANOFSKY, Erwin: *Estudios sobre iconología*. Ed. cast., Madrid, 1972; págs. 23 - 25.

(15) PEREZ-RIOJA, J. A.: *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid, 1971; pág. 98.

(16) AEPPLI, E.: *El lenguaje de los sueños*. 3.<sup>a</sup> ed., Barcelona, 1956. Recogido de J. A. Pérez-Rioja, op. cit., pág. 98.

través del paisaje.

Frente al bosque se encuentra la urbe, frente a la soledad la civilización; pero lo que físicamente es inhóspito, se descubre, mediante la interpretación iconográfica, como moralmente seguro. Ahora bien, en esta serie de estampas no faltan asimismo las reproducciones de labores agrícolas, que en el caso de Simeón y de Copres vienen determinadas por la misma leyenda que rodea a ambos. Mas, por lo que se refiere a Epifanio y a Desibode, la lectura iconográfica es diferente ya que estos ermitaños aparecen leyendo, en tanto que sendos monjes cultivan la tierra en un segundo término. Cabe entonces recordar que los anacoretas ocupan el primer grado en la escala de la vida religiosa, retirados del mundo para entregarse a la soledad meditativa (17), mientras que la actividad manual ocupa un lugar secundario, como sucede pictóricamente en estos grabados.

El mar es figurado en las estampas n.º 28 del libro A y n.º 16 del B, equiparándose en las dos al bosque, en lo que a iconología respecta. Por el contrario, los ríos y los canales, en cuyas orillas no faltan los típicos molinos de viento de los Países Bajos, equivalen a las ciudades. Los riachuelos y las cascadas se incorporan a las selvas como componentes de éstas. Es decir, el río cuando está domesticado, mediante la canalización, es similar a los campos de cultivos, al servicio del hombre de la urbe, aunque no sucede lo mismo cuando fluye como arroyo entre paisajes agrestes que son el marco adecuado de los penitentes.

c) En el panorama de la vida retirada, la arquitectura tiene también un valor simbólico, ya que se contraponen las construcciones pétreas, de estilo definido, a las humildes chozas que dan cobijo a los eremitas. Es necesario no olvidar que éstos se presentan ante nuestros ojos como seres puros, no contaminados por la civilización, y, en este sentido, no tienen parangón sino con los hombres primitivos.

Erwin Panofsky al estudiar la historia del hombre en dos ciclos de pinturas de Piero di Cosimo (18), ha señalado que el primero en la sucesión de los acontecimientos imaginados por los pensadores clásicos fue un incendio espontáneo en un bosque, causado por el roce de los árboles movidos por el viento o por el rayo; luego un hombre o un grupo se acercaron valerosamente, mientras los otros huyeron; la agradable sensación producida por el fuego, la decisión de sacar el fuego

(17) PEREZ-RIOJA, J. A.: op. cit., pág. 63.

(18) PANOFSKY, E.: op. cit., págs. 52 - 53.

fuera del bosque en llamas y mantenerlo vivo bajo control; la reunión con otros que hizo necesario un medio de comprensión mutua y llevó así a la invención del lenguaje; finalmente, como última consecuencia, la erección de moradas permanentes, el establecimiento de la vida de familia, la domesticación de animales, el desarrollo de las artes y los oficios y la institución del orden social en general.

En esta relación de la historia primigenia del hombre, la arquitectura sufrió asimismo una transformación: al comienzo de la evolución se utilizó la cueva, después se levantaron las cabañas y finalmente, se realizó la arquitectura en piedra. En este esquema, el anacoreta, como el primitivo, sólo emplea la cueva o la choza, nunca la construcción pétreo, morada permanente propia del orden social establecido.

Las chozas que aparecen en estas láminas son similares en algunos casos a las que se contemplan en los grabados italianos del siglo XV y principios del XVI inspirados en Vitruvio (19); por ejemplo, la lámina firmada por Martín de Vos en la que se refleja la cantidad de Simeón muestra una cabaña formada por una cubierta a dos aguas, levantada a base de ramas y hojas, y se asemeja a la estampa de Filarete, de hacia 1470, en la que se exhibe la acción de erigir casas primitivas (20). Pero no falta tampoco en la serie que comentamos una reproducción de Martín de Vos en la que se combina el tipo de vivienda troglodita y el habitáculo de troncos, como acontece en el cuadro de Jan Mostaert existente en el Museo Franz Hals en Haarlem. Esta pintura tiene un tema discutido, pues si se expone con el título de «Episodio de la Conquista de América», D. Martínez de la Peña (21) ha reconocido en ella la «Entrada de los castellanos en Canarias» y la ha fechado dentro del segundo tercio del siglo XVI. En este óleo las habitaciones de los indígenas tienen rasgos que volvemos a encontrar en los grabados que estudiamos, particularmente el n.º 1 del libro B, donde Caritón se alberga en la cueva de un alto acantilado, al que se accede mediante una escalera de troncos de árboles, tal como se observa en el promontorio pintado en la obra de Jan Mostaert.

Por el contrario, los templos trazados en estos folios son de piedra,

(19) PANOFSKY, E.: op. cit., láminas n.º 20, 22 y 23.

(20) Ibid., lámina 21.

(21) MARTINEZ DE LA PEÑA, Domingo: *Un episodio de la conquista de Canarias, en una famosa pintura renacentista de los países Bajos*. «Anuario de Estudios Atlánticos», Madrid-Las Palmas (Patronato de la Casa de Colón), año 1970, n.º 16, págs. 145 - 168.

que es el símbolo de la firmeza. Las mejores representaciones, en este sentido, pertenecen al libro que versa sobre las vidas de las mujeres anacoretas: la lámina n.º 10 deja ver una extraordinaria iglesia cuyo acceso al atrio está sostenido por unos monumentales hermes, que Martín de Vos debió ver durante su estancia en Italia a partir de 1551 (22). La arquitectura religiosa trazada por este artista se halla en la concepción del gótico, aunque procura dibujar los vanos de medio punto, como no puede menos que esperarse de un pintor manierista. Interesante es constatar en la estampa n.º 21 la edificación de un templo, todavía sin finalizar, con los obreros trabajando en la cubierta y en el exterior de la fábrica.

Entre las construcciones civiles abundan las casas de remate en forma de piñón, tan típicas de Flandes y los Países Bajos. En la arquitectura militar no escasean las torres circulares con chapiteles. Mención especial merecen los molinos de agua y de viento que en pequeña escala se muestran a lo largo del álbum.

d) Un apartado a examinar es el concerniente a los animales dibujados en este álbum. Dejando a un lado aquellas estampas en las que determinada fauna es figurada por estar relacionada con las biografías de los anacoretas, sorprende que aparezcan algunos de esos animales entre la maleza sin otra función aparente que la decorativa. No obstante, debemos pensar que esos seres simbolizan algo más que un aditamento del paisaje.

En la lámina n.º 1 del libro A y en la 6 y la 13 del C observamos la presencia de sendas liebres, que en los dos últimos casos se encuentran corriendo. La liebre en general es un símbolo de la procreación y la sensualidad, pero también es con frecuencia una alegoría de la ligereza, la soledad y la timidez (23), hallándose en muchos sepulcros góticos como emblema de la ligereza y la diligencia en los servicios (24); en los países germánicos una vieja tradición religiosa atribuye a este roedor la virtud de señalar el peligro y ser portador de la alegría y la felicidad (25). Los penitentes de estos grabados suponen sin duda la superación de la lujuria que significa tradicionalmente este animal, como sucede con lo referente a los reptiles.

(22) FLAMAND, Elie-Charles: *El Renacimiento. III*. «Historia General de la Pintura» dirigida por Claude Schaeffner. Ed. cast., Madrid, 1970; pág. 202.

(23) PEREZ-RIOJA, J. A.: op. cit., pág. 271.

(24) CIRLOT, Juan-Eduardo: *Diccionario de símbolos*. Barcelona, 1969; pág. 290.

(25) PEREZ-RIOJA, J. A.: op. cit., pág. 271.

En las estampas n.º 6 y 26 del libro B Martín de Vos ha trazado sendas salamandras sobre piedras colocadas cerca de los eremitas. Es preciso recordar al respecto que este batracio ha sido considerado dentro del cristianismo como símbolo de la castidad. En cuanto a las ranas de la n.º 2 conviene destacar que esos anfibios encarnan los mundanales y fugitivos placeres, que el virtuoso Marcos ha superado. En general, los batracios, serpientes y escorpiones personifican los instintos y el mal, mostrándose como tales; frente a ellos, fuerzas de la noche y la oscuridad, los ciervos, muchas veces representados, están al servicio del cielo y de la luz (laminas 8, 20 y 3 del libro A; 8 del B).

Mención especial requieren los animales fabulosos, en particular los existentes en la alegoría de las tentaciones de San Antonio Abad, el dragón de tres cabezas de la estampa de Dídimo y el monstruo de la de Calupano. Todos ellos están dentro de la mejor tradición de las composiciones de la pintura flamenca.

e) Por último, entre los aspectos iconográficos, ha de registrarse la vegetación expuesta en esta obra. Quizás sean las palmeras los árboles que llamen en mayor medida nuestra atención, ya que crecen entre plantas propias de las tierras del norte de Europa y no en un clima presuntamente mediterráneo. Sin duda, el autor de la serie quiso ambientar las biografías de los anacoretas en Oriente, patria de esta vida de penitencia, pero al ignorar las características de esos parajes hubo de tomar como modelo los paisajes que le eran más familiares, los del norte y centro de Europa. Sin embargo, la palmera era el único elemento botánico que conocía y podía incorporar a sus dibujos, de modo que lo aprovechó para encuadrar la escena en Egipto o Siria, al igual que hace a menudo con el camello.

Cuando se exhibe el alimento de los ermitaños recurre a los tubérculos, seguramente por asociación a las hierbas y raíces que son peculiares del sustento cotidiano en este tipo de existencia retirada del mundo.

#### IV.—ESTILO

Al estudiar esta serie de grabados hay que tener en cuenta el hecho de que si bien los dibujos se acogen al estilo de Martín de Vos (26),

(26) A ello hacíamos alusión en páginas anteriores.

quien firma las estampas de los libros B y C; no sucede lo mismo en cuanto a los grabadores, pues los ejemplares A y B fueron realizados por Jean Turpin y Philippe Thomassin, en tanto que el último se debe a Adriaen Collaert, con la colaboración de Cornelio Kilian y la de Joan Collaert, que únicamente firma, junto con Adriaen, la lámina n.º 6.

Hay dos puntos comunes entre las tres obras que componen este volumen: de una parte el tema, pues versan sobre la vida eremítica; y de la otra, la conexión con Amberes a través de la figura de Martín de Vos.

En Francia, desaparecido el auge de las estampas hechas con la técnica de la xilografía, los cobres se adueñan del mercado y buen número de grabadores marchan a Flandes y a Italia para acogerse al magisterio de los grandes maestros, sobre todo flamencos. A Roma llegan Thomassin, Regnart y otros colegas que imitan, como señala Esteve Botey (27), la afectación artística de Cornelio Cort, allí establecido. Thomassin forma una sociedad con su cuñado J. Turpin, hasta convertirse en editor religioso a la vez que grabador (28). En esa doble perspectiva se encuadran las dos obras que comentamos: la «Solitudo sive Vitae Patrum Eremicolarum» y los «Monumenta fáctoris philosophiae quam severa Anachoretarum disciplina vitae et religio docuit». Aunque se debe hacer hincapié en que es Turpin quien parece actuar en esta ocasión como editor, pues él solo dedica los dos libros al Cardenal Perret, interviniendo como grabador él y su cuñado, el mencionado Philippe Thomassin.

No resulta extraño que ambos recurrieran a dibujos hechos por Martín de Vos, puesto que el prestigio de los flamencos en este campo era indiscutible. Amberes centra el núcleo editorial más importante de la época, particularmente gracias a la casa de Cristóbal Plantin. Pero todos los grabadores de los Países Bajos tuvieron parte en este auge, desde Adriaen Collaert a los Sadeler van Sichem, los tres Wierix, los tres Galle, la familia De Passe, Mallery, etc. (29). A la labor de éstos se unió la de los talleres de pintura de Martín de Vos, Otto Vaenius, Spranger, Van Oort, Stradam y Peter de Jode.

Es indudable en el álbum que estudiamos la superioridad de las láminas del libro C, por Adriaen Collaert, sobre las de Turpin y Thoma-

(27) ESTEVE BOTEY, Francisco: *Historia del grabado*. Barcelona, 1935; págs. 203 - 205.

(28) *Ibid.*, pág. 209.

(29) *Ibid.*, págs. 168 - 69.

ssin, a pesar de que Martín de Vos suministró también dibujos a los dos franceses. En el caso de las estampas sobre las mujeres anacoretas hay una claridad de líneas que falta en las que tratan de las vidas de los ermitaños, donde los contornos son más borrosos y el trazado del buril es más duro. El virtuosismo técnico de los antuerpienses es superior al de los galos, a pesar de que éstos beben en la fuente del espíritu artístico de la Roma de finales del siglo XVI.

Por lo que se refiere a Martín de Vos y ya hemos adelantado en páginas anteriores algo de su estilo. Es artista de una poderosa imaginación y muestra, a veces, una menor frialdad de sentimiento que su maestro Frans Floris (30). Todo ello le convierte en la persona idónea para llevar a cabo esta labor de traducir a imágenes el ejemplo de los ermitaños; además su capacidad para pintar paisajes está avalada por el hecho de que al parecer frecuentó en Venecia el taller del Tintoretto, que se sirvió de él para pintar fondos de paisajes en sus cuadros (31), completando su educación con el estudio de los artistas italianos. Esa doble circunstancia, la poderosa imaginación de los flamencos y la formación al contacto con el arte italiano, se manifiesta en los dibujos que realiza para ser llevados a la imprenta.

El resultado de la actuación de estos artistas es una obra atractiva por su interés iconográfico y su valor estilístico; un álbum que sintetiza el afán didáctico-moral, propio del grabado de la época, y la belleza de imágenes y paisajes. Una obra bella en todos sentidos.

(30) THIEME-BECKER: KUNSTLER LEXIKON, T. XXXIV, págs. 555 - 56.  
E. BENEZIT: *Dictionnaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et graveurs*. T. 8, pág. 39.

FLAMAND, E. Ch.: op. cit., pág. 59.

(31) FLAMAND, E. Ch.: op. cit., pág. 202.