

# ABRAHAM JANSSENS Y ABRAHAM VAN DIEPENBEECK AUTORES DE LAS DOS SERIES DE PINTURAS DE LOS CINCO SENTIDOS DEL PALACIO DE LA GRANJA

por

ENRIQUE VALDIVIESO

En la sala segunda del palacio de La Granja de San Ildefonso se encuentran reunidas diez pinturas que forman dos series de «Los cinco sentidos». Cada una de estas pinturas está protagonizada por una figura femenina con atributos que permiten su fácil identificación como alegoría de un sentido. La belleza de estas pinturas realza notablemente el salón donde están colocadas, y por su originalidad forman un conjunto único, ya que se trata de dos series de tema similar que además están completas.

Vamos a tratar en el presente trabajo de estudiar la iconografía de dichas pinturas y de demostrar la paternidad de los autores que las realizaron. A pesar de su vistoso aspecto estas obras han sido siempre citadas de forma escueta en las Guías de La Granja, habiéndose mencionado solo únicamente como obras pertenecientes a la escuela flamenca del siglo XVII<sup>1</sup>.

Efectivamente este conjunto pictórico pertenece a la escuela y al siglo citados, pudiéndose señalar sus autores con bastante probabilidad. La primera de las series, que atribuimos a Abraham Janssens, muestra en sus figuras el ampuloso y elegante estilo que caracteriza a su autor en los últimos años de su producción, una vez que se sometió al irresistible influjo pictórico que Rubens ejerció sobre todos sus coetáneos. La serie pertenece a la corona española desde el siglo XVIII, cuando fue adquirida por Isabel de Farnesio<sup>2</sup>, ha

<sup>1</sup> MARQUÉS DE LOZOYA, *Guía de los Palacios Reales de San Ildefonso y Riofrio*. Madrid, 1972, p. 30: «Sala segunda; —En los muros cuadros que representan los sentidos corporales integrando dos series de escuela flamenca del siglo XVII, de distinta mano».

<sup>2</sup> Inventario de los cuadros de la reina Isabel de Farnesio de La Granja en 1746: «números 591-595: Cinco pinturas originales de la escuela de Rubens de los cinco sentidos, la primera se mira en el espejo que es el ver, la segunda toca un archilaúd con un libro de música que representa el oír, la tercera tiene en la mano izquierda un perrito en la otra una flor oliéndola que significa el oler, en la cuarta tiene sobre una mesa

estado siempre en La Granja en cuyos inventarios ha sido considerada como de escuela de Rubens<sup>3</sup>.

Como antes hemos señalado estas pinturas pueden atribuirse al último momento de la producción de Janssens. Este artista nació en Amberes en 1575 y comenzó su carrera pictórica dentro de la corriente romanista en boga en Amberes a finales del siglo XVI, que le sería inculcada a través de las enseñanzas de su maestro Jan Snellincks (Malinas hacia 1549, Amberes 1638). Completó su formación en Roma, donde se documenta su estancia en 1598. En esta ciudad el artista perfeccionó sus conocimientos dentro de las corrientes manieristas imperantes en los años finales del siglo XVI. En 1601 Janssens aparece registrado como maestro en la corporación de pintores de Amberes y en 1602 contrajo matrimonio en esta ciudad.

En 1606 figura entre los decanos de la corporación de pintores y al año siguiente es nombrado decano jefe. A partir de esta fecha el estilo de Janssens comienza a denotar sensibles influencias de Caravaggio, como puede apreciarse en «La Resurrección de Lázaro» de la Pinacoteca de Munich, de 1607 o en «la Alegoría del río Escalda» y la ciudad de Amberes» del Museo de esta ciudad, de 1609. A este respecto se ha señalado<sup>4</sup> que el artista pudo realizar un segundo viaje a Roma hacia 1604-1605, donde conocería las obras que Caravaggio había realizado en esta ciudad. Pero igualmente puede pensarse que el estilo manierista de Janssens fue simplificándose a través de los años en beneficio de un progresivo realismo que hizo que su pintura se aproximase a la estética caravaggista, que se impuso en el arte pictórico europeo en la primera década del siglo XVII.

A partir de 1607 Janssens se convirtió en la primera figura de los pintores de Amberes. Sin embargo la llegada de Rubens a la ciudad en 1608 de regreso de Italia va a iniciar una clara rivalidad entre los dos pintores. El estilo claro y conciso de Janssens fue a contrar en adelante con la exuberante vitalidad de las formas y del color de Rubens, advirtiéndose en la década que va de 1610 a 1620 cómo ambos pintores tienen en cuenta entre sí sus obras y valores los indudables aciertos que los dos realizan en sus creaciones, influenciándose mutuamente en sus composiciones. Sin embargo en esta pugna

---

avundancia de biandas y con la mano derecha las toma y con la otra un vaso para beber que representa el gustar, la cinta está con ambos brazos levantados y en el derecho tiene un papagayo que le pica en el dedo y significa el sentir, de cuatro pies y tres dedos de alto y tres pies y medio de ancho».

<sup>3</sup> Cada uno de los cuadros de esta serie mide 1,25 x 0,95 cms.

<sup>4</sup> PEVSNER, N., *Some note on Abraham Janssens*. Burlington Magazine, V. 69, 1936, p. 123. Sobre la tendencia caravaggista de Janssens ver también J. MULLER HOFSTEDT, *Abraham Janssens; zur Problematik des flamischen caravaggismus*. Jahrbuch der Berliner Museen XIII, 1971, p. 208-303.

artística será Rubens quien terminó imponiéndose, por lo que Janssens en el período final de su vida, que puede fecharse entre 1625 y 1632, año este último en que muere, se sometió irremediamente al estilo de Rubens, imperante en el mercado artístico. Al mismo tiempo fue decreciendo la capacidad creadora del artista, disminuyendo la perfección de su técnica junto con sus facultades físicas, a causa de los abusos alcohólicos en que incurrió Janssens en estos años.

Volviendo a la serie de «Los cinco sentidos» que atribuimos a este artista en La Granja, advertimos cómo la subordinación del pintor al estilo de Rubens es evidente. Nos encontramos pues ante obras claramente pertenecientes a su última producción y que pueden fecharse en torno a 1630. El modelo físico de las cinco damas que protagonizan las pinturas sin dejar de tener la personalidad del artista se pliegan a la opulencia y al movimiento de los prototipos rubenianos femeninos. La ejecución del vestuario y de los numerosos adornos que llevan las damas está efectuada de forma somera, quedando lejos de la precisión realista con que Janssens había ejecutado sus mejores obras en décadas anteriores. Con todo esta serie es muy superior en calidad técnica a otras de idéntica composición que también atribuidas justamente a Janssens están repartidas entre el comercio de arte y distintas colecciones europeas. Un estudio comparativo entre todas estas pinturas permite proclamar a la serie de La Granja como primer modelo del que se hicieron sucesivamente posteriores versiones con mayor participación del taller y con evidente inferior calidad.

Pasamos a continuación a referirnos individualmente a las pinturas que componen la serie y a relacionar estas obras con el resto de la producción de Janssens sin descuidar el aspecto iconográfico de las mismas, que aunque simple, no deja de presentar aspectos sugestivos.

Citados en primer lugar la pintura que representa el sentido de *La Vista*. En esta composición la modelo aparece, como en el resto de la serie, sentada de frente al espectador pero girando su cuello hacia un espejo colocado a su espalda, por lo que su rostro queda totalmente de perfil. Igual composición emplea el artista en la alegoría de «La Lascivia» del Museo de Bellas Artes de Bruselas, obra fuertemente manierista perteneciente a los primeros años del siglo XVII, aunque nos encontramos a una gran distancia de la precisión y sobriedad de aquella obra. Aquí el influjo rubeniano ha hecho que abunden numerosos adornos sobre el vestuario y el peinado de la dama y que el dibujo denote una ejecución rápida y suelta que se corresponde con una técnica afín a la hora de aplicar el color. Las partes más personales del estilo de Janssens son el rostro y las manos de la modelo que aparecen realizadas dentro del

canon de concisión de que el artista hizo gala en sus años prósperos. En el vestuario se aprecia una ejecución más ligera y descuidada que sugiere una mayor intervención del taller<sup>5</sup>. Esta observación estilística con respecto a la diferencia de calidad que existe entre los rostros y las manos de las modelos con el resto de la figura es aplicable por igual en todas las pinturas que componen esta serie.

Las notas de color que figuran en la composición están protagonizadas por el golpe azul del corpiño que contrasta con el blanco azulado de la blusa, contribuyendo a hacer vibrar fuertemente la figura femenina dentro del ambiente de penumbra que domina la composición. Esta se cierra al fondo por severos y oscuros cortinajes que sólo se abren en breve resquicio en la parte central derecha, permitiendo ver en perspectiva un abocetado jardín suavemente iluminado<sup>6</sup>.

La alegoría de la vista aparece perfectamente sugerida con la aparición del espejo donde se refleja el rostro de la modelo, concurriendo así en la tradicional iconografía de este sentido<sup>7</sup>. Igualmente la profusión de joyas que la modelo luce contribuye a dar marcado significación al sentido de la vista, al ser dichas joyas objeto de grata estimación ocular por su atractiva belleza<sup>8</sup>. Sin embargo el atributo más importante que la pintura incluye con relación al sentido de la vista es la figura de un águila que a duras penas emerge de la penumbra en la parte inferior izquierda. El águila ha sido considerado siempre como un animal de vista aguda y penetrante, proclamado en ocasiones como el ser con mejor vista de toda la Creación. Por ello figura siempre como atributo de dicho sentido en todas las series de grabados del Renacimiento y del Barroco que representan los cinco sentidos<sup>9</sup>.

La segunda pintura de Abraham Janssens que estudiamos es la que representa *El Oído*. Es probablemente la composición más atractiva entre las

<sup>5</sup> Detalles muy similares a esta composición de *La vista* se observan en una «Magdalena» atribuida a Janssens en la Galería Scheissheim, n.º 420 (1904), especialmente en el vestuario, repitiéndose exacto el diseño del escote y observándose varias joyas con idéntico dibujo.

<sup>6</sup> Una réplica de esta pintura figuró en Christie's el 9-V-72, n.º 9 (1,16 × 0,87 cms.). Existe otra réplica con idénticas medidas en la colección J. R. Topham de Penzance, que puede ser la misma que pasó por Christie's. Una tercera réplica se conserva en la colección B. J. M. Coy de Belfast. Todas estas réplicas están atribuidas justamente a Abraham Janssens, siendo muy superior a todas ellas el original de La Granja.

<sup>7</sup> CESARE RIPA, *Iconologia*. Padua, 1630 «Sentimenti; viso: nella sinistra tiene uno specchio».

<sup>8</sup> La profusión de joyas sobre una figura femenina como atributo de la vista aparece en un grabado de H. Hondius; cfr. F. W. H. HOLLSTEIN, *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts*. Vol. IX, p. 86.

<sup>9</sup> G. DE TERVARENT en *Attributs et symboles dans l'art profane*, cita los siguientes ejemplos: Plinio, X, 3 «Aquila clarissima oculorum acie»; Isidoro de Sevilla, *Etymologiarum Libri*, XX, 12, 7: «Aquies ab acumine oculorum vocata».

que forman la serie por la armoniosa composición del conjunto, resuelto en diagonal. Es perfecta la descripción del rostro de la modelo y acertado el montaje ambiental que respalda su figura, siendo la única de esta serie que no aparece inmersa en la penumbra, aunque no por ello su figura deje de resaltar con gran fuerza y nitidez. Es muy notable el buen dibujo de las manos de la modelo que contrasta con la ejecución del vestuario, que resulta más somera, pero que sin embargo redunde en beneficio de la figura, cuya expresión facial denota una gran intensidad de concentración para captar a través del oído el sonido de la música y del canto que está interpretando. En este caso la descripción psicológica y material de la armonía del canto y de la música es realmente magnífica.

Igualmente es acertado el ritmo cromático que impera en esta pintura, dominado por la alternancia de rojos y azules y animado por los tonos amarillentos que surgen en la parte inferior izquierda de la composición <sup>10</sup>.

En cuanto a la iconografía que sugiere el sentido del oído se recurre en esta pintura al símbolo tradicional, que es un instrumento musical, preferentemente de cuerda, siendo especialmente el laúd el que ha servido de atributo de la música cuando es interpretado por una dama <sup>11</sup>, exactamente lo que ocurre en esta obra. Una partitura abierta con sus notas perfectamente legibles refuerza más aún el sentido musical de la composición.

La tercera pintura que compone la serie es la que corresponde al sentido de *El Olfato*. Es la única modelo cuyo rostro y mirada conectan con el espectador, siendo la posición de su cuerpo totalmente frontal; se la ha representado en la actitud de aspirar el aroma de una flor, cuyo resultado le resulta gratamente placentero, puesto que en su rostro se esboza una suave sonrisa. En esta obra los detalles del vestuario han sido atentamente realizados, advirtiéndose que la modelo es la figura más elegante de toda la serie. Los colores alternan gratamente, a base de combinar el rojo del manto con el verde del vestido <sup>12</sup>.

<sup>10</sup> Con respecto a la fisonomía general de esta pintura se observa un tratamiento muy similar en «La Virgen con el Niño y San Juan» bien atribuido a Janssens en el Museo Ponce de Puerto Rico (cat. J. Held 1965, n.º 570012). Réplicas de inferior calidad a esta de *El Oído* de La Granja se encuentran atribuidas a Janssens en la colección Bernz de Stuker (21-5-1964, n.º 1059) y en la colección Collier de Zurich (21-5-1968, n.º 2333).

<sup>11</sup> CESARE RIPA, ob. cit. «Sentimerti udito: donna che suoni un liuto».

<sup>12</sup> Se conserva una serie de «Sibilas» atribuidas a Janssens muy próximas a este modelo de *El Olfato*: «la Sibila Cumana» de la Bob Jones University de Greenville (South Caroline) y «La Sibila Libia» de la colección Campbell Smith de Glasgow (1952). Otra serie de Janssens que representa «Alegorías» tiene próximo parentesco con esta obra de La Granja, con «La Alegoría de la opulencia» de la Mainz Gemaldegalerie (Invent. n.º 895) y «La Alegoría de la abundancia» de la colección Jacobs van Merlen de Amberes. Una copia de *El Olfato* de La Granja se encuentra en la colección J. Herbrand de París atribuida también a Janssens.

Con respecto a la iconografía son dos los elementos que en esta pintura se utilizan para sugerir el sentido del olfato; en primer lugar las flores cuyo aroma aspira la modelo y las que trenzadas en una guirnalda adornan su cabeza; luego las que componen un bello ramillete en el búcaro de cristal colocado detrás de la dama, a la derecha de la composición.

Las flores han sido siempre utilizadas como emblema o atributo del perfume natural, siendo este perfume el más exquisito para emplear el sentido del olfato. De ahí la profusión con que se colocan las flores en las pinturas que alegorizan este sentido.

La alegoría del olfato está además reforzada por la presencia de un perrito, sentado en el regazo de la dama y que mira fijamente hacia el espectador. De sobra es conocido el extraordinario sentido del olfato de este animal y el uso constante que de él hace; su presencia en esta pintura está por lo tanto sobradamente justificada.

Continuando la descripción de la serie corresponde ahora examinar la pintura que representa el sentido de *El Gusto*. En ella la modelo se encuentra sentada frontalmente, teniendo a su lado una mesa hacia la que gira el torso para tomar con sus manos alimentos y bebidas. Quizás sea esta obra la menos grata en composición de toda la serie, puesto que la expresión corporal y la gesticulación de las manos aparece resuelta de manera en exceso forzada. Hay que exceptuar la expresión del rostro, en el que aparece magníficamente captada una manifestación de mesurada complacencia, causada por la delicadeza y el refinamiento de los manjares que está degustando.

Si la composición no resulta del todo grata en este caso, por el contrario la utilización del color es especialmente acertada. La dama aparece en un ambiente totalmente cerrado e inmerso en penumbra. De esta oscuridad de fondo destacan apenas las notas de color del vestuario; que son el verde de la capa y el violeta oscuro del vestido. De la armonía de apagados tonos sobresale fuertemente el rostro, brazos y manos de la modelo, fuertemente iluminados. Destaca también el magnífico tratamiento del hombro desnudo y la parte del pecho que deja el amplio escote del vestido <sup>13</sup>.

La iconografía del gusto está perfectamente sugerida por la aparición sobre la mesa de alimentos y bebidas y por la complacencia mostrada por la modelo hacia los alimentos. Asimismo por la presencia de un pequeño mono detrás de ella, situado a la altura de su cabeza. El mono ha sido tradicionalmente atributo del gusto, por su afición a llevar constantemente alimentos y frutos a su boca. Por ello su iconografía como símbolo del gusto se remonta

<sup>13</sup> Una réplica de idéntica composición que representa el sentido del gusto, aunque notablemente inferior a esta de La Granja pasó por la Venta Christie's el 9-5-1952, n.º 9.



a



b

a, Abraham Janssens. La Vista. Palacio de La Granja; b, Abraham Janssens. El oído. Palacio de La Granja.  
(Fotografías cedidas y autorizadas por el Patrimonio Nacional.)



a



b

a, Abraham Janssens. El olfato. Palacio de La Granja; b, Abraham Janssens. El gusto. Palacio de La Granja. (Fotografías cedidas y autorizadas por el Patrimonio Nacional.)



a



b

a, Abraham Janssens. El tacto. Palacio de La Granja; b) Abraham van Diepenbeeck. El tacto. Palacio de La Granja. (Fotografías cedidas y autorizadas por el Patrimonio Nacional.)

LAMINA IV



a



b



c



d

a, Abraham van Diepenbeek. El olfato. Palacio de La Granja; b, Abraham van Diepenbeek, El gusto. Palacio de La Granja; c, Abraham van Diepenbeek. La vista. Palacio de La Granja; d, Abraham van Diepenbeek, El oído. Palacio de La Granja. (Fotografías cedidas y autorizadas por el Patrimonio Nacional.)

a la Edad Media, apareciendo numerosos ejemplos en la literatura de esta época<sup>14</sup>. Igualmente la aparición del mono como atributo del gusto en cuantos grabados y pinturas del Renacimiento y del Barroco han descrito este sentido<sup>15</sup>.

La última pintura de esta serie es la que representa el sentido de *El Tacto*. En ella se repite la colocación de la modelo, sentada de frente y girando suavemente el cuello para quedar su rostro en posición de tres cuartos al volverse a mirar el halcón que se apoya en su mano. En este rostro femenino de silueta redondeada y facciones abultadas Janssens recuerda los rasgos de su anterior y más personal producción<sup>16</sup>. Destaca en esta obra la buena composición captada en la expresión corporal de la modelo y asimismo el juego cromático que hace alternar violentamente el rojo del vestido con el blanco de la capa de armiño, resaltando poderosamente ambas tonalidades de la penumbra que inunda el fondo de la pintura.

La iconografía del tacto queda referida por la presencia del halcón sobre la mano femenina, que ha sido la forma tradicional de representar dicho sentido<sup>17</sup>. Sin duda el uso decisivo que hace el halcón de sus garras, su actividad prensil de ave de rapiña, le proclama como el animal más destacado en el uso de sus extremidades táctiles. Al mismo tiempo, al estar las garras del animal, una apoyada sobre la mano y la otra aferrada a un dedo, se consigue visualmente el sentido del tacto en esta composición. Asimismo juega un papel simbólico en la pintura la presencia del manto de armiño que lleva la modelo. Efectivamente el armiño, por la suavidad y delicadeza de su piel ha sido considerado en los repertorios iconográficos como símbolo del tacto<sup>18</sup>; en esta composición la presencia del armiño vivo ha sido substituída por su piel en forma de manto<sup>19</sup>.

<sup>14</sup> H. W. JANSON, *Apes and ape lore in the Middle Ages and the Renaissance*. Studies of the Warburg institute. Vol. XX, Londres, 1952, p. 240 y 254, notas 6 y 8.

<sup>15</sup> En un grabado de Georges Penz aparece incluso la inscripción «Simia nos superat gustu». Cfr. A. BARTSCH, *Le peintre graveur*. Viena, 1803-1821. Vol. VIII, p. 354, n.º 108.

<sup>16</sup> Uno de los ejemplos más próximos de la producción anterior de Janssens es el rostro de la joven en la composición de «la alegría y la melancolía» fechada en 1623 de la colección Lasala de Valencia, de la que existe una réplica muy inferior en el Museo Magnin de Dijon.

<sup>17</sup> CESARE RIPA, ob. cit. «Donna col braccio sinistro ignudo sopra del quale tiene un falcone».

<sup>18</sup> Id., id. «Nella sinistra mano verso il petto un armelino».

<sup>19</sup> De esta composición de *El Tacto* son dos las réplicas que se conocen y al igual que las anteriores son visiblemente inferiores a esta de La Granja, que hasta el presente habrá que considerar como la serie original. Una de estas réplicas (1,22 × 0,92 cms.) se encuentra en la colección Jr. Topham de Penzance. La otra réplica (1,16 × 0,87 cms.) pasó por Christie's el 9-5-1952. Ambas réplicas se encuentran atribuidas a Abraham Janssens.

La segunda serie de «Los cinco sentidos» que estudiamos en el presente trabajo pertenece al pintor Abraham van Diepenbeeck. En este caso se trata de una atribución clara puesto que en cuatro de las cinco pinturas que componen la serie aparece el monograma de este artista, que hasta ahora no había sido identificado<sup>20</sup>. Pero no sólo el monograma corresponde al nombre de este artista sino que también el estilo de las pinturas es afín con el resto de su producción conocida, que está aún poco divulgada, por lo que el pintor se encuentra en un oscuro y segundo plano dentro de la prolífica escuela de Amberes en el siglo XVII.

Abraham van Diepenbeeck nació en Bois-le-Duc en 1596 y murió en Amberes en 1675<sup>21</sup>. Fue hijo del pintor sobre vidrio Jan Roelofs van Diepenbeeck y también alumno suyo. Sus primeros pasos artísticos los dio siguiendo la profesión de su padre, y así aparece en 1623 como miembro de la cofradía de pintores sobre vidrio de Amberes. En 1624 se encuentran documentadas a nombre de este artista diferentes pinturas sobre vidrio que hizo para la Cámara de las Milicias de dicha ciudad. Movido por el interés de perfeccionar su vocación de pintor fue a Italia en 1627, permaneciendo allí dos años en compañía de otro pintor de Amberes, Thomas van Ypern. A su regreso de Italia siguió trabajando en su especialidad pictórica sobre vidrio, en la que debió obtener notable fama. En 1636 fue recibido como miembro de la ciudad de Amberes y este mismo año es nombrado vicedecano de la corporación de vidrieros. En junio de 1637 contrajo matrimonio con Catherine Heuwick, hija de un notario de Amberes. De este matrimonio nacieron ocho hijos. Enviudó en 1648 y se casó en segundas nupcias en 1652 con Anna van Dort, viuda de Daniel Brouwer, que le dio cuatro hijos.

No se sabe exactamente cuando dejó van Diepenbeeck de trabajar sobre vidrio para pasar a la pintura sobre lienzo. De sus pocas obras fechadas la más temprana es de 1631, por lo que puede servir este año como fecha aproximativa. En 1641 fue nombrado vicedecano de la cofradía de pintores de San Lucas de Amberes y durante los años de 1642-43 fue primer decano de la misma. De su actividad en estos años nos han llegado abundantes referencias<sup>22</sup>.

<sup>20</sup> El monograma es perceptible en las cuatro composiciones citadas; está situado en la parte inferior izquierda de las pinturas. En la única que no se percibe es en la que representa el sentido de *El Gusto*, quizá por estar la parte donde debería figurar en exceso oscurecida. Las letras que lo componen son A. V. D., correspondientes al nombre y apellido del pintor. La V. y la D. van entrelazadas formando en conjunto el siguiente facsímil que reproducimos: **A.V.D.**

<sup>21</sup> K. ZOEGE VAN MANTEUFFEL, *Thieme-Becker*. *Kunstler Lexicon* IX, pp. 243-245.

<sup>22</sup> ERICK DUVERGER, *De moelijkheden van Abraham van Diepenbeeck met de Antwerpse Sint Lukasgilde*. Koninklijk Museum voor Schonekunsten-Antwerpen. Jaarboek, 1972, pp. 239-262.

Esta preponderancia del artista no está sin embargo a tono con su categoría pictórica, puesto que ha pasado a la posteridad como un pintor de secundaria categoría, y a pesar de haber sido discípulo y amigo de Rubens no adquirió los valores estéticos que emana de la obra del gran maestro. Van Diepenbeeck se limitó a incluir en sus obras leves sugerencias de las formas y del color de Rubens, pero con visible inferioridad técnica. Por ello es bien justa la categoría de pintor mediano que dentro de la pintura flamenca del siglo xvii se le otorga <sup>23</sup>.

La serie de «Los cinco sentidos» de este artista en La Granja muestra en sus características técnicas un claro reflejo del modesto nivel de calidad de este maestro y si bien en ella se revela como un dibujante discreto, no resulta tan convincente como pintor. Su formación de pintor sobre vidrio pesó en exceso al manejar los colores frente al lienzo, pecando el artista de una ejecución en exceso sumaria en la descripción del vestuario y de los accesorios que figuran en las composiciones. La pintura parece restregada, como si el artista ejecutase sus obras con premura de tiempo, con la intención de lograr un efecto decorativo a distancia, más que de obtener calidades estrictas en la ejecución cuidada de todo el conjunto.

Sin embargo esta serie viene a tener interés dentro de la escasa producción conocida de van Diepenbeeck, primero por llevar su indudable monograma, y después porque su conocimiento ayudará a formar una idea más completa de su obra.

Este conjunto de pinturas ingresó en el Patrimonio Real en 1848, cuando fueron adquiridas por Isabel II al Marqués de Salamanca <sup>24</sup>. Se ha tenido el buen criterio de unir esta serie a la ya existente de Abraham Janssens, desde el siglo xviii en la colección de Isabel de Farnesio. Aunque esta nueva serie es notable inferior en calidad a la anterior, forman un conjunto vistoso de diez pinturas, protagonizadas por personajes femeninos y alegorizando los cinco sentidos que no tiene parangón entre los conjuntos de pintura que han sido dispuestos en palacios y museos de visita pública.

La serie de van Diepenbeeck presenta un estado de conservación deficiente, habiendo sido restaurada con poco acierto, puesto que en alguna de las pinturas aparecen en exceso visibles repintes y retoques ejecutados por manos poco diestras <sup>25</sup>.

<sup>23</sup> L. VAN PUYVELDE, *La peinture flamande au siècle de Rubens*. Bruselas, 1970, página 164.

<sup>24</sup> En el dorso de las pinturas figura una etiqueta con la siguiente inscripción «Comprados por Su Majestad la Reina N. S. al Excmo. Sr. D. José de Salamanca, febrero, 1848».

<sup>25</sup> Cada una de las pinturas de la serie de van Diepenbeeck mide respectivamente 1,17 × 0,91 cms.

Para la realización de las pinturas el artista parece haber utilizado modelos convencionales conocidos por grabados, puesto que en la mayor parte de ellos emplea símbolos iconográficos y atributos habituales en este tipo de representaciones.

Señalamos primeramente la pintura que representa el sentido de *La Vista*, en la que se advierte al igual que en el resto de la serie que la modelo se presenta sentada junto a una mesa. Su figura aparece en un lugar abierto y por lo tanto plenamente iluminado, teniendo como fondo un jardín someramente descrito. Destaca en la pintura especialmente el rostro de la modelo, en el cual el artista ha captado la expresión de concentración ocular en el acto de mirar por un catalejo. Los detalles del vestuario y otros accesorios están ejecutados con gran economía de medios. El juego del colorido se limita en esta pintura al gran golpe rojo del vestido, que cruza en diagonal la parte inferior de la composición. Las notas de colores vivos y alternantes del tapete que cubre la mesa completan un amplio repertorio iconográfico.

Con respecto a la iconografía aparece como símbolo de la vista los ya mencionados del espejo y las joyas que en este caso están colocadas sobre la mesa. Sin embargo el atributo que juega el principal papel en la representación de la vista es el catalejo a través del cual intenta mirar la modelo, cuya utilización implica claramente el ejercicio del sentido de la vista.

En la pintura que representa *El Oído* el modelo femenino aparece en una posición intermedia entre el interior, que aparece en penumbra a la derecha, y el exterior, abierto a un desdibujado paisaje a la izquierda. El color que predomina en la composición es el amarillo pálido del vestido, tonalidad de la que el artista no ha obtenido más que matices convencionales.

Los detalles iconográficos que posee esta pintura en relación con el oído son un conjunto de instrumentos musicales, principalmente el laúd que la modelo interpreta, una flauta que apenas se entrevé sobre la mesa y la partitura musical también sobre ella. Sin embargo el detalle que con más claridad sugiere el sentido del oído es el acto de afinar el laúd, lo que obliga a la modelo a adoptar una actitud de extrema concentración auditiva, lo que supone una máxima utilización de este sentido.

Corresponde ahora enjuiciar la pintura que representa el sentido de *El Olfato*, que es quizás la más bella de toda esta serie. La modelo está colocada de frente y situada en un interior en penumbra, sólo roto por una pequeña abertura al exterior en la parte superior derecha. A pesar de que los detalles del dibujo están realizados de una forma tan sumaria como en las otras composiciones, se observa al menos una mayor imaginación a la hora de describir el vestuario, en el que se advierte mayor profusión de adornos, lo que contri-

buye a otorgar a esta pintura una mayor calidad estética. Dentro del ambiente interior en penumbra destaca notablemente la combinación de colores utilizada en el vestuario de la modelo: amarillo oscuro en la capa en contraste con el verde también oscuro de la falda. Las leves notas de color, más vibrantes, de las flores que forman parte de la composición, animan la gama de tonos apagados que preside el conjunto.

Los aspectos iconográficos de esta pintura son los convencionales en la representación del sentido del olfato. Primeramente las flores que aparecen en forma de guirnalda sobre la cabeza de la modelo, en un búcaro que figura sobre la mesa y en la mano de la dama. Este último detalle presenta la curiosa característica de que son ofrecidas por la dama a un pequeño perro para que el animal aspire su olor. Quedan así vinculados los dos máximo atributos del olfato, primero las flores como emblema del perfume natural y después el perro, animal que se distingue en el uso de este sentido.

Quizás la menos grata de las representaciones que componen esta serie sea la de *El Gusto*. Por otra parte es el ejemplar peor conservado y el que ha sido restaurado con menos cuidado, como lo demuestran unos aparatosos repintes que aparecen en el fondo del cielo, en la parte superior izquierda, así como en otros lugares de la composición. La dama figura casi de perfil frente a la mesa, en el acto de degustar un conjunto de alimentos. La escena se divide en este caso por partes iguales en un interior en penumbra a la derecha y un exterior fuertemente iluminado a la izquierda. Este doble juego lumínico incide respectivamente en la figura de la modelo, creando sobre su silueta efectos de luz y sombra fuertemente contrastados.

Los aspectos cromáticos están poco cuidados, destacando el color verde oscuro escasamente matizado del manto, tono que predomina en la composición. Está igualmente descuidada la tonalidad blanquecina del mantel, ligeramente teñida de matices verdosos.

Como detalles iconográficos que sugieren el sentido del gusto puede enumerarse únicamente el conjunto de alimentos que aparecen sobre el mantel, esquemático repertorio de carnes, fruta y vino.

Finaliza el comentario de la serie con la pintura que representa el sentido de *El Tacto*. Esta obra es, junto con la ya mencionada del olfato, algo más grata que sus compañeras. La composición está inmersa en un interior en penumbra, aunque en la parte superior izquierda se abre un balcón con balaustrada que enmarca un desdibujado paisaje.

La representación del tacto está aquí sugerida por la presencia de un halcón sobre el brazo izquierdo del personaje femenino. Pero además como atributo del tacto aparecen otros dos elementos que no figuran en los reperto-

rios iconográficos; primeramente el gran abanico de plumas que la modelo sostiene en su mano derecha; las plumas por la suavidad de su tacto evocan claramente este sentido. También el mullido almohadón sobre el cual se hunde el codo de la modelo es una clara alusión al sentido del tacto agradable y blando entre el cuerpo humano y este objeto destinado a proporcionar comodidad corporal con su utilización.

Las notas de color que predominan en la composición son tonos fuertes que se imponen sobre la penumbra reinante. El vestido de la modelo, desarrolla una gran mancha en diagonal en un color rojo vino y de esta tonalidad, aunque más viva es el cojín sobre el que descansa su codo.

En conjunto esta serie de van Diepenbeeck muestra características de estilo que poseen una gran concordancia en detalles de ejecución técnica y parecido físico de los modelos con el resto de la producción conocida de este artista. De tal manera que si la serie no estuviese firmada con su monograma hubiera sido factible arriesgar a su nombre una correcta atribución. Por ello resulta oportuno traer aquí como ejemplo el gran parecido físico que tienen los modelos de los personajes femeninos de la serie de La Granja con un cuadro de van Diepenbeeck conservado en la Pinacoteca de Munich<sup>26</sup> del que hay una buena réplica no firmada en la capilla del Cristo de Maracaibo de la Catedral de Sevilla. Esta pintura representa a *Abraham y los tres ángeles*, estando actualmente la réplica sevillana sin su debida catalogación en dicha Catedral<sup>27</sup>.

Baste finalmente un breve comentario para resaltar el gran sentido decorativo que ha imperado en la Casa Real española a la hora de adquirir pinturas que pasasen a decorar los salones de sus palacios. El criterio de coleccionar pinturas que formasen serie, que completasen un determinado aspecto iconográfico, tiene otros precedentes y ejemplos dentro de la amplia pinacoteca real. Bien conocidas son series de evocación de episodios gloriosos de la historia de España, de episodios mitológicos o de asunto cinégetico. Esta otra doble serie hasta ahora poco conocida y valorada viene a sumarse a estos criterios de colección iconográfica, que si bien fueron adquiridos con un sentido principalmente decorativo, ofrecen en nuestros días la posibilidad de realizar una valoración del gusto de la Casa Real y de estudiar aspectos iconográficos y artísticos hasta ahora un tanto descuidados.

<sup>26</sup> Catálogo de 1922, n.º 338.

<sup>27</sup> Sin embargo en el fichero fotográfico del Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie de La Haya esta pintura de la catedral de Sevilla aparece justamente clasificada como réplica de van Diepenbeeck del original firmado de Munich.