

HENDRICK DE CLERCK: UNA SERIE DE LAS *ARTES LIBERALES* IDENTIFICADA EN EL MONASTERIO DE EL ESCORIAL Y ALGUNAS ANOTACIONES A NUEVAS OBRAS SUYAS EN ESPAÑA

MATÍAS DÍAZ PADRÓN

Resumen

La Serie de las *Artes Liberales* de El Escorial se atribuye a Hendrick de Clerck, se determina su fuente de inspiración en grabados de Wierix, según dibujos de Primaticcio, y se fija su procedencia de la colección del príncipe Mansfeld. Su presencia en la colección real española es recogida por los inventarios del palacio de El Pardo. Se visualiza la serie completa por medio de copias antiguas y de los grabados. Se añaden al *corpus* de H. de Clerck nuevas obras localizadas en colecciones privadas españolas (*El Paraíso con los Cuatro Elementos*, *Cain y Abel*, *Los Desposorios Místicos de Santa Catalina*, *La Continencia de Escipión*) y un *Descendimiento*, del Monasterio de la Encarnación de Madrid. De otras obras suyas existen referencias documentales en catálogos del siglo XIX, inventarios reales del Alcázar y de El Escorial, y en la testamentaria de don Diego de Mexía Marqués de Leganés. La ocasión permite también ahondar en algunas fuentes de grabados y esculturas.

Abstract

The Liberal Arts Series (in El Escorial Monastery) is here attributed to Hendrick de Clerck. This research reveals his sources of inspiration as the engravings of Wierix and establishes their origin as that of the collection of Prince Mansfeld. Their presence in the Spanish Royal collection is found in the inventories of the Palace of El Pardo. The complete series can be seen by means of old copies and the engravings by Wierix after Primaticcio. To the *corpus* of Hendrick de Clerck are added new works found in private Spanish collections (*Paradise with the Four Elements*, *Cain and Abel*, *The Mystic Marriage of St. Catherine*, *The Continenence of Scipio* and *The Descent from the Cross*,

from the Monastery of La Encarnación in Madrid. Of his other works there exist documentary references in catalogues from the 19th century, royal inventories from the Alcázar and El Escorial and in the testamentary of Diego de Mexía, Marqués of Leganes. The occasion also allows us to study in depth some of the sources of the engravings and sculptures.

La importante serie con las *Artes Liberales* de notable tamaño en lienzo era conocida por antiguas fotografías de los fondos ocultos en las estancias privadas del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, sin nunca haber estado expuesta que sepamos. Pensamos que serían siete lienzos de los que hoy reproducimos cuatro. En todos se acusa el lógico estrago del paso del tiempo, fundamentalmente en la capa pictórica y preparación. Traté de este conjunto en Tesis Doctoral (1976)¹ con atribución a Hendrick de Clerck, pero años más tarde propuse otro maestro próximo para tres², reivindicando nuevamente ahora en su totalidad lo propuesto en principio.

Eran muchas las interrogantes sin respuesta a esta serie anónima, sin origen previsible, ni historia externa que la sustentara en el tiempo. Las atribuciones eran confusas en cuanto al estilo, con falta de documentación en los antiguos inventarios de la colección real española.

Es recientemente cuando ha sido posible localizar las partidas más precisas para su seguimiento en la tela de araña del rico coleccionismo español en el ocaso del siglo XVI. Tampoco daban facilidades las descripciones en caso de localizarlas.

La noticia más próxima desde la perspectiva actual la encontramos en la catalogación de los fondos de El Escorial de Vicente Poleró a mediados del siglo XIX, donde cita tres de la serie de *Las Artes Liberales*, que son siete como es sabido y prueban los grabados y copias que por fortuna conocemos y tendremos ocasión de tratar. Las *Artes Liberales* están catalogadas entre los anónimos de escuela italiana sin más precisión³. Mucho tiempo después, Teresa Ruiz Alcón

¹ DÍAZ PADRÓN, M., *La pintura flamenca del siglo XVII en España*, XII vols. Universidad Complutense, Madrid, Ms. 1976. figs. 747-750.

² DÍAZ PADRÓN, M., “Tres lienzos de las Artes Liberales de Jacques Adriaensz Backer en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial”, en *Real Monasterio-Palacio de El Escorial. Estudios inéditos en el IV Centenario de la Terminación de las obras*, C.S.I.C., Madrid, 1987, p. 261.

³ POLERÓ Y TOLEDO, V., *Catálogo de los cuadros del Real Monasterio de San Lorenzo, llamado del Escorial en el que se comprenden los del Real Palacio, casino del Príncipe y capilla de la Fresneda*, Madrid, 1857, pp. 78-79.

conservadora entonces del Palacio Real, y refiriéndose sólo al lienzo de la *Astronomía*, cataloga también las pinturas entre los anónimos de escuela italiana⁴. Hasta aquí el estado crítico que atañe a las pinturas en los siglos XIX y XX.

No ha sido fácil hilarlas en los antiguos inventarios de los Austrias y Borbones. En estos últimos años, replegándonos hacia atrás en el tiempo, localizamos en el inventario de 1700 de El Pardo la serie completa de las *Artes Liberales* que están en El Escorial desde el siglo XIX. Estaban en El Pardo entre retratos, pinturas mitológicas y cacerías en la *Pieza donde comen las damas*⁵ en número de seis. También allí estaban varias vistas de ciudades de gran tamaño y retratos, lo que parece responder a la intención de reunir series completas de pinturas. También había una con escenas de la vida de Cristo. Pero los títulos dados a las *Artes Liberales* en el inventario son difíciles de coordinar con el contenido real, lo que obliga a precisar entre paréntesis siguiendo los grabados que sirvieron a Hendrick de Clerk, afortunadamente localizados hoy, de doble interés al reconocer el servilismo de las pinturas.

La misma serie completa la encontramos retrocediendo en el tiempo en el inventario de 1674 con los mismos títulos (salvo la *Geometría* que no hemos

⁴ RUIZ ALCÓN, M^a T., “Tres cuadros sobre Astronomía. Monasterio de El Escorial”, *Reales Sitios*, X, 36, 1973, p. 57-61.

⁵ Inventarios Reales, Sánchez Cantón, Museo del Prado, Real Sitio de El Pardo inventario terminado el 26 de septiembre de 1703. Ms., vol. IV, t. II, f. 179-180.

El inventario se transcribe literalmente poniendo en paréntesis el contenido correcto cuando éste no coincide con el que revelan los grabados de Wiericx II, que sirven a Hendrick de Clerk de modelo.

“7316- Vn lienzo pintado al olio, que significa la Teología [*Didáctica*], con vn libro en la mano; sin marco; tasado en setecientos y veinte reales= en el dormitorio del capitán de guardias, Cuarto bajo a los números 182 y 255.

7318- Otro lienzo pintado al olio, que significa la musica con vn violin de arco en la mano, si marco; tasado en setecientos y veinte reales.

7321- Otro lienzo pequeño, pintado al olio, que significa Aritmética.; sin marco; tasado en setecientos y veinte reales= en el dormitorio del capitán de guardias, cuarto bajo a los números 184 y 256.

7323- Otro lienzo pequeño, pintado al olio, que significa la Gramática sin marco; tasado en setecientos y veinte reales= en el dormitorio del capitán de guardias a los números 174 y 257.

7326- Otro lienzo pequeño, pintado al olio, que significa la Fama [*Retórica*]; tiene vn brazo levantado y en la mano vn lienzo; tasado en setecientos veinte reales=No se halla

7328- Otro lienzo pequeño, pintado al olio, que significa la Astrología [*Astronomía*] coronada de luna y estrellas, sin marco, tasado en setecientos y veinte reales= e el dormitorio del capitán de guardias cuarto bajo a los números 177 y 258”.

No aparece la *Geometría* en la transcripción de Sánchez Cantón pero existe, ya que consta en el inventario inmediatamente anterior.

visto en el anterior inventario)⁶ La estancia continúa con los mismos retratos, pinturas mitológicas y cacerías.

El inventario de 1623, inédito hasta ahora⁷, es idéntico al de 1614. Siguen en la misma *pieza donde comen las damas*. Allí está la serie con otra de las *Virtudes Teologales*, la *Fe*, la *Esperanza* y la *Caridad*⁸, que llega conjuntamente en las mismas fechas pues están en el mismo lugar, lo que indica que estaban en posesión de la Corona, con otras localizadas como *La piedra de la locura* de Jan van Hemmessen. Todas proceden de la colección del príncipe Mansfeld (1517-1604), con quien entramos en los orígenes más directos⁹. Es la referencia más antigua a esta colección fuera de España en 1604, regalada por Mansfeld a Felipe III.

Noticia crucial para nosotros es la localización de estas pinturas, seguidas en vía retrospectiva desde El Escorial al palacio de El Pardo, y ahora en la testamentaria de este poderoso príncipe al servicio de España, legando su colección a la Corona española. Encontramos en su inventario, publicado recientemente, un lote de trece pinturas de las cuales siete son las *Artes Liberales* y otras tres, la *Fe*, la *Esperanza* y la *Caridad*: “trece tablas de pinturas de las cuales las siete son las Artes Liberales. Las tres otras la Fee, Esperança y Charidad”¹⁰. Ninguna vinculación se hace de las pinturas que nos ocupan en el estudio de la colección. De las *Virtudes Teologales* tratamos en otra ocasión¹¹.

Importa destacar ahora el prestigioso origen de las pinturas de la colección del poderoso príncipe del Renacimiento, cuya colección estaba en el Castillo de Clausen. Estuvo siempre al servicio de España, con Carlos V en Túnez, gobernador en Luxemburgo, obteniendo el Toisón de Oro en 1546 y fiel siempre a la

⁶ *Id.*, vol. II, Real Sitio de El Pardo 1674, f. 5.: “172, La Theología; 174, La Música; 177, La Aritmética; 179, La Gramática; 182, La Fama; 184, La Teología; 187, La Geometría” (este último se había saltado en el inventario anterior).

Reproduce con exactitud el de 1700 según comenta Sánchez Cantón: “de él es reproducción exacta el de 1700 pero como en éste no se anotan los números marginales que tal vez estuvieran y aun estén en los cuadros se copian estos para adicionarlos a los asientos del de 1700”.

⁷ AZCÁRATE, J. M., “Inventario del Palacio del Pardo de 1623”, *Homenaje al profesor Hernández Perera*, Madrid, 1992, p. 786.

⁸ Inventarios Reales, Sánchez Cantón, Museo del Prado, vol. I, El Pardo, 1614-1627, f. 5.

⁹ MARTENS, P., MOUSSEL, J y RÖDER, B., “La donación Mansfeld a Felipe III: un primer resumen de las investigaciones”, *Reales Sitios*, 168, 2006, p. 16. F. 22 v.: Dice “tabla” pero puede ser un error o que por protección se haya colocado una tabla por detrás.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ DÍAZ PADRÓN, M., “Tres lienzos inéditos de H. de Clerck en el monasterio de El Escorial”, en prensa.

política de Felipe II, bajo el mando de Alejandro Farnesio, su nombre no se olvida en El Escorial. Recibió en 1597 a los Archiducos españoles en su castillo de Luxemburgo, y no extraña que tuviera retratos suyos en su colección como vemos en la testamentaría¹². No extraña que en 1602 hiciera testamento a favor de Felipe III de sus palacios y pinturas.

Las pinturas las vería Cassiano del Pozzo en el mismo Palacio de El Pardo en su visita de 1626¹³ y da noticia de que Francisco de Mora envió a El Pardo las que vinieron de Flandes el 2 de octubre de 1609.

Pocas veces la fortuna alcanza esta precisión en el tiempo. Esta documentación no sólo da fe de sus primeros propietarios, sino la fecha más próxima de la ejecución de la serie que sin duda es temprana en la producción de Hendrick de Clerck. Podría pensarse que la pintó en Italia, donde estuvo, como fue frecuente en todo artista que se estimara. La fuente está en Italia, en los dibujos de Primaticcio, y los grabados son del flamenco Anthonie Wierix. Hoy podemos seguir esta concatenación de circunstancias al ver los grabados literalmente iguales a las pinturas con escasos cambios en accesorios sin especial interés.

Los lienzos miden 1,50 x 1,12 m., plétóricos del ideal simbólico y alegórico de los humanistas del Renacimiento tan apasionados de juegos de imágenes, no desprovistas de intención esotérica, e indiscutibles propuestas didácticas. En todas las alegorías domina la personificación con amplitud y en primer plano. El contenido fue anotado por Poleró en algunas siguiendo los textos escritos en los mismos lienzos, no siempre acorde con los grabados, que anotamos entre corchetes. Identificamos las imágenes a través de los grabados y las copias de la colección Soler Damiano, que nos permiten completar los originales sin localizar¹⁴.

La *Gramática*, la conocemos por la copia. Respecto al grabado¹⁵, suprime el pañuelo que cubre su cabeza y desnuda a la niña que escucha su lectura con

¹² Bibliografía más extensa en MASSARETLE, J. Véase nota 9, p. 18. Son interesantes los detalles del envío a España por los que se interesó Felipe III entre 1607 y 1609. Están en El Pardo en 1608. Felipe III estaba interesado en su decoración desde 1604. Se dice entonces que muchas pinturas necesitaban restauración, *Idem*, n. 29, p. 30.

¹³ POZZO, C. dal, *El diario del viaje a España del Cardenal Francesco Barberini*, ANSELMO, A., y MINGUITO, A. (eds.), Aranjuez (Madrid), 2004, f. 112r: visita a El Pardo del 1 de julio de 1626.

¹⁴ Conocemos el origen de esta serie en los fondos de Recuperación de la Guerra Civil española registrada con el nº 27833 (cliché de archivo C-472) en *Feriarte* de 2006, con atribución errónea a Jacob de Backers. Son copias antiguas y notables que se ajustan a la época, pero un análisis comparativo la distancia de la gran calidad de los originales que conserva el Patrimonio Nacional.

¹⁵ GRAMMATICA, *Disciplinarum cunctarum... Francisc. Bolon. inuent / Ant. Wierx. Excud.*, MAUQUOY-HENDRICKX, M., *Les Estampes des Wierix. Conservées au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Royale Albert Ier*, t. II, Bruselas, 1979, p. 279, nº 1523.

veneración uniendo sus manos, mientras en el grabado abre los brazos con énfasis; el joven aplicado leyendo un libro sustituye al sabio anciano envuelto en una túnica. Es el lienzo con más variantes en la composición de Hendrick de Clerck a partir del grabado. La composición está invertida respecto a las estampas en la totalidad de la serie (fig. 1).

En la *Astronomía* (figs. 3 y 4) Hendrick de Clerck omite las estrellas que ninban su cabeza y reduce el cuarto menguante de la luna¹⁶. Cambia el violento y forzado escorzo de la mujer, propio del Manierismo inconformista de Primaticcio, por una postura más relajada y dibuja con detalle los signos del Zodiaco en la esfera celeste. En general, la composición es más serena que el grabado. En una mano lleva un compás que apoya en la esfera y en la otra una esfera armilar. Hércules aparece con su clava y Atlas soporta el universo y porta una regla con el nombre de Ptolomeo. La joven portando el globo terrestre es la Geografía y la que lleva una vara Urania. En lo alto está la inscripción: “Astronomía”.

En la *Dialéctica* (figs. 5 y 6) Hendrick de Clerck cambia el casco del grabado por otro típico en sus pinturas de Historia. Es importante tener en cuenta esto, fundamental para la identificación del pintor de la serie, pues lo repite idéntico en centuriones y pretores, como los que acompañan a Escipión en la historia de la *Continencia* del general romano en la conquista de Cartago Nova, de colección privada de Barcelona (fig. 15). La *Dialéctica* está de perfil, en estable monumentalidad, contrastando con el movimiento de las otras alegorías. En lo alto vuela un pájaro en halo de luz, que podría ser un ave habladora que Frans Floris grabó con igual intención¹⁷. Siguen la *Verdad*, la *Sabiduría* y la *Prudencia*, legibles las letras en el rompimiento de gloria. Es posible que los personajes que la rodean personifiquen a los autores de los libros de la serie de Frans Floris con los nombres en el lomo. Podrían ser *Libanus*, sofista preceptor de San Basilio y San Juan Crisóstomo y amigo de Juliano el Apóstata, simbolizando los peligros de la Dialéctica, o *Luciano*, por poner en venta la capacidad de su elocuencia; amigo de Marco Aurelio escribió contra los idólatras y los cristianos igualmente. *Aristóteles* está a contraluz, levantando el brazo próximo a la inscripción con la Sabiduría. En el Renacimiento se fortaleció su filosofía desdeñada por la iglesia en la Edad Media. *Gorgias* (o *Cicerón*) podría ser el personaje de espaldas con corona de laurel, autor de numerosos libros de retóri-

¹⁶ ASTRONOMIA, *Inter mortales...*, *Id.*, p. 279, nº 1524.

¹⁷ DROULERS, E., *Dictionnaire des Attributs, allegories, emblemes et symboles*, s. a, p. 176, cit. por BERGMANS, S, “Le Tryptique des Sept Arts Libéraux des Musées Royaux des Beaux Arts”, *Bulletin des Musees Royaux des Beaux Arts de Belgique*, XIII, 3-4, 1964, p. 171.

ca. El personaje con hábito podría ser *Santo Tomás*. Cotejando con el grabado¹⁸, vemos ligeros cambios en las imágenes del entorno. Este lienzo aparece en los inventarios como *La Teología*, confundiendo los símbolos.

La *Retórica* (fig. 2) modera la acritud y violencia del grabado que llenan el fondo y el primer plano¹⁹. Se confunde con la *Fama* en los inventarios.

La *Geometría* (fig. 7) renuncia al gorro de amplias alas, omite algunas figuras y simplifica el conjunto respecto al grabado²⁰.

De la *Música* (fig. 8) falta por localizar el original que consta documentado en el palacio del Pardo y la copia de la serie que nos permite el cotejo con el grabado. La descripción del inventario coincide en lo esencial con éste²¹.

La *Aritmética* (figs. 9 y 10) omite el anciano con tablero al lado izquierdo del grabado²² y la joven del otro. Hendrick de Clerck sustituye la *Sibila* por un personaje con turbante, que hace pensar en una figura del pensamiento oriental. El tablero lleva unos números en árabe sobre *Zoroastro* y *Pitágoras*. En lo alto se lee “Aritmética” y debajo “divina assurcit et ad humana descendit”.

A pesar de estos datos, ninguna propuesta revela la escuela y autoría de estas pinturas, que catalogamos a nombre de Hendrick de Clerck. Artista con connotaciones manieristas de Italia, a través de los dibujos de Primaticcio grabados por Anthonie Wierix, con prestigio entre los pintores del norte. Una resultante en sincronía de la escuela toscana y Tintoretto. El estilo es, por ahora, la vía a seguir para identificar la autoría. La composición es servil con los grabados pero la técnica, del norte. La temática es toscana, pero la riqueza del color y vibración de la luz está en Venecia. Esto es igualmente típico en Martín de Vos, maestro de Hendrick de Clerck.

El momento de ejecución de los lienzos puede aproximarse al conocer la documentación de la serie en la colección del príncipe Mansfeld en 1604. Recordamos que el *Juicio de París* de la colección del museo Joanneum de Graz es la pintura más antigua de su producción, con técnica lisa y apretada, que fija su momento entre 1585 y 1587.

La Virgen con Santa Ana y sus parientes se fechaba hacia 1615. Es obra de un artista maduro con sugerencias manieristas, vibrante factura y riqueza cromática que marca distancia con la anterior. Hendrick de Clerck viajó a Roma

¹⁸ DIALECTICA, *Displiceo nulli...*, en MAUQUOY-HENDRICKX, M., *op. cit.*, nº 1525.

¹⁹ RHETORICA, *Qidnam Rhetorice...*, *Id.*, nº 1526.

²⁰ GEOMETRIA, *Vis urbes...*, *Id.*, nº 1527.

²¹ MVSICA, *Oblectant hominum...*, *Id.*, nº 1528.

²² ARITHMETICA, *Soli homini...*, *Id.*, nº 1529.

hacia 1585²³. La estancia en Italia puede probarse por documentación conocida. Por la composición de los lienzos de las *Artes Liberales* pudo haberlas hecho *in situ*, pero también a su regreso a Bruselas con los grabados. Estos grabados de Anthonie Wierix están fechados en 1592, lo que fija un límite para el momento de su ejecución y sabemos que las pinturas estaban en la residencia del príncipe Mansfeld antes de 1604, por lo que es factible fechar la serie entre 1592 y 1604. Esto lleva a servirnos del estilo de estos momentos para marcar su evolución. Podemos incluso, reducir la datación a 1600. De cualquier forma, su estilo permanece fiel al pasado.

En la colección del duque Mansfeld consta la serie de las *Artes Liberales* junto a retratos del Archiduque Alberto e Isabel Clara Eugenia sin precisar autores, pero podríamos aventurar en los retratos a Piere Porbus o a Otto Venius.

Hendrick de Clerck nace en 1570 y muere en 1630. Es el más prestigioso de la escuela de Bruselas. Fue acogido pronto en la corte del archiduque Ernesto 1594-1595, que pidió que continuara al servicio de la casa de Austria. Proyectó el Arco de Triunfo a la entrada del archiduque Alberto en los Países Bajos. Existe un dibujo de su mano interesante por probar su integración en el ámbito de los Austrias españoles en fecha temprana con la tregua de los doce años. Hendrick de Clerk la inmortalizó en el dibujo del Ermitage de San Petesburgo. Desde 1608 es pintor de cámara de los Archiduques y trabaja en la decoración del palacio de Bruselas en 1609.

En las *Artes Liberales* asume la conquista del color veneciano, a través de Tintoretto y Martín de Vos, desplazando la lisura de los romanistas. Aquí las vestiduras están tratadas con los múltiples pliegues característicos de su estilo.

Acostumbrados a verle colaborando en paisajes con figuras de pequeñas dimensiones, sorprenden éstas, pero trabajó tanto el gran formato como el pequeño, como reconocen los preceptistas del momento²⁴. Vemos aquí que trabaja con la misma precisión y refinamiento en las composiciones grandes, pero sin intentar las osadías barrocas de Rubens, con quien coincidió. El neoplatonismo sensual que practica en los lienzos que estudiamos le viene de Italia. Igual que los gestos y la refinada gama cromática. Negativa es su falta de inventiva, razonablemente visible aquí. Repite los modelos y somete las imágenes a una disposición ornamental. Las figuras llenan el espacio en un relativo *horror vacui* que salvan sus colaboradores con el paisaje. El gusto por someter la figura principal

²³ PUYVELDE, L. Van, *La Peinture Flamante au Siècle De Bosch et Brueghel*, París, 1962, p. 458, nota 671.

²⁴ BIE, C. de, *Het gulden Cabinet van de edervrij Schilder Const.* Amberes, 1661, p. 163.

al eje del escenario está determinado aquí. Huye de toda acción dramática en provecho de una visión acompasada y lenta, en oposición al Barroco dominante.

No podemos desviar la atención, a la vista de estas pinturas y tema, de lo que pensarían los artistas como Velázquez, al ver la ausencia de la *Pintura* en la serie de las *Artes Liberales*, pues intentaban por estos tiempos, quizá con escaso éxito, alcanzar la nobleza de su Arte. La Pintura era para ellos noble entendimiento y no mecánica actividad. Vence a la escritura porque la imagen dice más que los textos literarios en busca de la verdad. Es idea, no imitación de la Naturaleza. El conocimiento de la Naturaleza lo transmite mejor el pintor por la vista en la intuición de Leonardo y Velázquez²⁵.

Algunas pinturas más de Hendrick de Clerck podemos dar a conocer en España por distintos conductos, las más procedentes del coleccionismo nacional, conocidas en los estudios oportunos²⁶ y otras adquiridas en época contemporánea²⁷, sin olvidar la presencia de obras de este pintor en América latina a través de las vías de contacto marítimo con Sevilla en el siglo XVII²⁸. De esto y lo localizado en el Museo del Prado, es innecesario insistir por constar su estudio detenido. Interesante es recordar su presencia documental en el coleccionismo real de la época, a juzgar por la lectura de su nombre en las colecciones reales del Alcázar, El Escorial y alguna otra importante para nosotros en el coleccionismo más prestigioso de la época, que posiblemente cuente con un número enriquecedor en estudios más exhaustivos en el futuro.

El Paraíso con los Cuatro Elementos de colección privada madrileña es pieza firmada y fechada por Hendrick de Clerck y Denis van Alsloot, el segundo autor del fondo de paisaje, como fue frecuente en la producción del pintor que nos ocupa (fig. 11). Me fue conocido en consulta al Museo del Prado reconociendo su identidad e interés asociándolo a la versión mas conocida de este

²⁵ BUTRÓN, J. de, "Discursos apologéticos en que se defiende la ingenuidad de la Pintura, que es liberal de todos derechos..." Madrid, 1626; GÁLLEGO, J., *El pintor de artesano a artista*, 1976, p. 149; CRAWFORD VOLK, M., "Velázquez y las Artes Liberales", *Art Bulletin*, 58, 1978, pp. 69-86;

²⁶ DÍAZ PADRÓN, M., *La pintura flamenca...*, t. IV, p. 1327; DÍAZ PADRÓN, M., *El Siglo de Rubens*, Madrid, 1995, t. I, p. 354; ROYO-VILLANOVA, M., "Tres Sagradas Familias de Hendrick de Clerck desconocidas en Medina de Pomar (Burgos), en Tepozotlan (México) y en Villamanta (Madrid)", *Archivo Español de Arte*, 250, 1990, pp. 157-169; ROYO-VILLANOVA, M., "Una nueva pintura de Hendrik de Clerck en el Joanneum de Graz", *Academia, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 78, 1994, p. 353.

²⁷ *El Paraíso y los Cuatro Elementos*, antigua colección Evers Bros, colección privada, Madrid; *Sagrada Familia*, colección privada, Barcelona; *La Continencia de Escipión*, colección privada, Barcelona.

²⁸ ROYO-VILLANOVA, M., *op.cit.*, 1994, p. 353.

mismo museo²⁹. Ignorado por sus propietarios a pesar de las firmas, es réplica idéntica en todos los pormenores al citado del Museo del Prado nº 1409, que pasó al palacio de Carlos V en Granada por orden ministerial en 1978. No necesita especiales precisiones comparativas pues basta el cotejo de las dos pinturas. Las mínimas diferencias están en la mayor delicadeza del dibujo de ramas y frutas de los árboles en los ángulos extremos de las pinturas y las hojas y flores más próximas a la alegoría de la Tierra. Debió tener mucho éxito esta composición que repitieron Hendrick de Clerck y su colaborador en una tercera réplica en la *Alte Pinakothek* de Munich³⁰. Con el mismo preciosismo en los detalles, tampoco hay motivo para detenernos en las diferencias, salvo el cuerpo de roca y arbustos del lado izquierdo mas próximo a la réplica del Museo del Prado, con ligereza de esta masa en la pintura que nos ocupa. A la vista de estas tres pinturas no hay duda que no es posible hacerlas sin la utilización de un dibujo de suma precisión de su mano. Tres han llegado a nosotros lo que no quiere decir que no pueda existir alguna más. Conozco una copia en el comercio de Nueva York³¹. Son numerosas las composiciones con el mismo tema y las mismas imágenes en posiciones ligeramente cambiadas o invertidas que no ocultan la falta de interés e inventiva en estos asuntos por parte del artista. Un caso de esta variante sin especial originalidad está en la versión Evers hoy en el coleccionismo madrileño. Hendrick de Clerck debió de valerse de grabados alusivos a los elementos, como los de Goltzius, J. Mathan³², De Bruin según Martín de Vos³³, con sus símbolos alusivos, y también Jan Wierix, como precisa González de Zárate³⁴, quien ve en el halcón que lleva la alegoría del Aire, el símbolo que Horapolo reconoce en los egipcios, y la antorcha y los rayos de Fuego, el que Vulcano inventó para Júpiter. Al fondo están la *Tentación de Eva*, *Adán con la manzana del árbol del Bien y del Mal* y en plano mas lejano a la derecha la *Expulsión del Paraíso* entre la floresta. El *Aire* y el *Fuego* son imágenes masculinas y la *Tierra* y el *Agua*, dos jóvenes con la caracola y el cuerno de la abundancia, entre peces y frutas diferentes a sus pies. Tiene mayor encanto su pintu-

²⁹ DÍAZ PADRÓN, M., *El Siglo de Rubens...*, t. I, p. 354.

³⁰ Alte Pinakothek de Munich, nº 2890, RENGAR, K y DENK, C. *Flämische Malerei des Barock*, Munich, 2002, p. 138, señalan copias y otras variantes.

³¹ *Christie's*, 2002, 11-11-1978.

³² BARTSCH, A. von, *Le peintre graveur*, vol. XXII, Viena, 1874-1876, p. 146, 147, 144 y 145 [167].

³³ HOLLSTEIN, F. W. H., *Dutch and Flemish Etchings. Engravings and Woodcuts 1450-1700*, t. IV, nº 6 y 10, p. 186-189.

³⁴ GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J., "Grabados de Juan Wierix y la pintura flamenca del siglo XVII en el Museo del Prado", *Archivo Español de Arte*, 1989, 247, p. 356.

ra en estas piezas pequeñas de gabinete con alegorías y elegantes figuras con ritmo ornamental y gracia en los colores y fino modelado. Esto está en consonancia con su capacidad para lo menudo y preciosista de la vieja tradición nórdica, donde compite con Rottenhammer y van Balen en encanto y habilidad caligráfica sin alcanzar valores expresivos. Admira la prestancia de los colores resistentes al tiempo en la versión que estudiamos y las traídas aquí a colación. Persiste el deseo de favorecer el equilibrio rítmico del eje de la composición y la inmediata frontalidad del primer plano.

Cain y Abel es el título genérico para el drama que transmite la historia de un lienzo más de Hendrick de Clerck que tratamos³⁵ (fig. 12). La muerte de Abel y el primer fratricidio es la denominación más común en otras lenguas prefigurando la muerte de Jesús para la cristiandad³⁶. El pintor flamenco capta la instantánea mas tensa del momento cuando Abel cae en tierra y su hermano blande la mandíbula del asno para el golpe fatal. Las miradas de los hermanos convergen en el instante irreversible de la muerte. Angustia en la víctima y ferocidad en el fratricida con el rostro en sombra al venir la luz del ángulo derecho del escenario. Hendrick de Clerck no es hábil en la expresividad de los personajes en acción ni en los movimientos osados que el asunto obliga. Es asunto más frecuente en la Edad Media y Renacimiento que en el siglo XVII. La historia ocupa el eje del escenario como es frecuente en el esquema compositivo del pintor, asumiendo aquí la mayor carga formal y dejando vacíos los lados abiertos a un bosque en perspectiva, con prados y montañas lejanas en un cielo abierto al fondo. Aquí se representa la historia de la ofrenda de los dos hermanos con los atributos de la tierra y del ganado a su dios; el lado opuesto se llena de leones, vacas, ciervos y pájaros junto a un riachuelo en idílica convivencia. También esta armonía sirve a la distribución del escenario en evocadoras secuencias del pasado. Esta narrativa en secuencias del asunto principal es una pervivencia de la tradición medieval. La estilización de los cuerpos y los contrastes de las luces y del color asumen sugerencias venecianas afines a Tintoretto, aunque la plasticidad formal no se desliga de la técnica del norte. No es difícil reconocer la utilización por Hendrick de Clerck de esculturas clásicas en los desnudos de los protagonistas del drama. Pudo verlas en su estancia en Roma o copias en las colecciones de Bruselas y Amberes. El dibujo de Abel parece estar tomado de esculturas como el *Gladiador herido* del Museo Capitolino³⁷ y para Abel el

³⁵ Colección privada, Barcelona.

³⁶ RÉAU, L., *Iconographie de l'art chrétien*, I-VI, París, 1955-1959, t. II, p. 96.

³⁷ *Paetus et Arria*, Roma, Museo Nacional Romano de las Termas. Este grupo escultórico está documentado por primera vez en el inventario Ludovisi en Roma en Noviembre de 1623 (BRUAND, Y.,

suicidio del gálata *Paetus et Arria*³⁸. Del *Gladiador moribundo* es fácil reconocer el desplome en el suelo, el mismo apoyo de la mano en el suelo y el giro del cuerpo y rostro hacia su hermano con el brazo levantado para protegerse está en otras esculturas antiguas como *Clizia* del Museo del Prado³⁹. El fondo del paisaje corresponde al estilo de Denis van Alsloot, también pintor de los Archiduces, con quien colabora con asiduidad⁴⁰. Es una visión de la campiña de Bruselas lo que el espectador ve al fondo de la escena bíblica, con el verdor de sus árboles y la humedad de la tierra. El bosque no está ajeno a la influencia de Gillis van Coninxloo; de hecho persiste una concepción arcaica impuesta al paisaje por las pintorescas estampas de iconografía bíblica. El paisaje participa de la misma ponderación y equilibrio de Hendrick de Clerck. Evita el movimiento que en este tiempo impulsa el barroco de Rubens y los suyos. Las ramas y las hojas de los árboles están dibujadas con precisión definible en este paisaje convencional diseñado en tres tomos.

La mano de uno y otro pintor es fácil de reconocer, a diferencia de Rubens y su escuela donde la absorbente personalidad del maestro doblega la de sus colaboradores⁴¹. La colaboración de estos artistas fue estudiada por von Frimmel⁴², con un número mayor, W. Laureyssens⁴³ y en Tesis Doctoral en España, al tratar de este pintor⁴⁴. Es factible fijar las fechas de la composición que tratamos entre 1607 y 1615. Aventuramos la cronología con el apoyo de su colaborador. El paisaje permite ver la evolución del estilo de Alsloot, hecho que no ocurre en la obra Hendrick de Clerck.

Otro lienzo de Hendrick de Clerck interesante es *El Descendimiento* con atribución a nombre de un imaginario Pseudo-Greco en la zona museística del monasterio de la Encarnación de Madrid (fig. 13)⁴⁵. Un excelente lienzo sin

Les Sculptures antiques et modernes de la collection Ludovisi-Boncompagni (1621-1901), Tesis leída en la Escuela del Louvre, 1959, p. 112, nº 35.

³⁸ *Gladiador herido*, Roma Museo Capitolino, referenciado por primera vez también en la colección Ludovisi en 1623, FELICI, G., *Villa Ludovisi in Roma*, Roma, 1952, p. 236.

³⁹ Museo del Prado, También el Atleta del Museo de San Marcos, REINACH, S., *Repertoire de la Statuaire grecque et romaine*, 1906, tomo II, p. 522, pl. 858.

⁴⁰ LAUREYSENS, W., "De samenwerking van H de Clerck met Denijs Alsloot", *Bulletin des Musees Royaux des Beaux Arts de Belgique*, 1967, pp. 163-178.

⁴¹ *Id.*, p. 177.

⁴² FRIMMEL, Th. von, *Kleine Galeriestudien, Blätter für Gemäldekunde*, I, Viena, 1905, pp. 60-61.

⁴³ LAUREYSENS, W., *op.cit.*, 1967.

⁴⁴ DÍAZ PADRÓN, M., *La pintura flamenca...*, t. IV, f. 1327.

⁴⁵ RUÍZ ALCÓN, T., *Real Monasterio de la Encarnación*, Patrimonio Nacional, Madrid, 1987, p. 80.

atención crítica, quizá con origen en la colección más antigua del convento, donde es sabida la ayuda de la Archiduquesa Isabel Clara Eugenia, de quien Hendrick de Clerck fue pintor de cámara. Estilísticamente no ofrece duda de la atribución propuesta a la altura del conocimiento de este pintor. Aquí el pintor diseña una composición sensiblemente monumental donde el cuerpo desnudo de Cristo centra el escenario en el regazo de la Virgen, como narran las viejas leyendas piadosas medievales⁴⁶, los santos varones en los extremos con los clavos arrancados de la madera en sus manos. Acompañan a la Virgen, San Juan y la Magdalena, que sostiene el brazo inerte de Cristo y las Santas Mujeres. La riqueza de los colores y ejecución plástica y modelos fácilmente hacen reconocible el estilo del pintor propuesto. Una rica gama dorada asume la uniformidad tonal característica de su seguimiento de la escuela veneciana. Quizá aquella vinculación presumible al Greco esté condicionada por esta visión. Es típico el rojo de las telas, la brillantez de las tintas y la vivaz imprecisión de los plegados. Varía poco los modelos. Así el mismo perfil diseña para la Magdalena y San Juan, que repite en el *Descanso en la huida a Egipto* del Museo de Budapest y en la *Sagrada Familia* de la condesa Maleusky. Es factible se trate de una obra madura, asumiendo formas más avanzadas en la línea que marcaba ya Rubens en la escuela de Amberes.

Los Desposorios Místicos de Santa Catalina (L. 48 x 44 cm.) se encuentra en colección privada de Barcelona, procedente del coleccionismo alemán en estos años (fig. 14)⁴⁷. El Niño Jesús en los brazos de su madre impone el anillo nupcial a Santa Catalina de Alejandría junto a dos ángeles mancebos. La vida de la Santa cuyo nombre deriva del griego *katharos* (puro), fue relatada por Basilio en el siglo X y popularizada por *La Leyenda Aurea* de Santiago de la Vorágine, que sin duda conoce Hendrick de Clerck. El tema proliferó especialmente en la devoción de los Países Bajos españoles⁴⁸. En la traducción inglesa de 1438 aparece por primera vez el episodio de los *Desposorios Místicos*, secuencia que será repetida por los pintores. La joven, hija del rey de Chipre fue convertida al cristianismo por un ermitaño que le mostró la imagen de Jesús. Para rechazar los acosos del emperador Maximiano juró estar prometida a Cristo, por lo que la hizo azotar y atar a una rueda dentellada que milagrosamente

⁴⁶ “Nuestra Señora continuamente tenía la cabeza de su Hijo apoyada en su regazo...”, CARTAGENA, J. de, *Homiliae catholicae de Sacris Arcanis Deiparae Mariae et Iosephi*, Roma, 1611, IX, t. III, pp. 453, 456, 457, inspirado en Santa Brígida de Suecia y en las *Meditaciones de Cristo* de Pseudo-Buenaventura.

⁴⁷ *Dorotheum*, 5-X-2005.

⁴⁸ KNIPPING, J. B., *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands. Heaven on earth*, Nieuwkoop, 1974, t. II, p. 60.

destruyó un rayo. Este instrumento de su martirio, como la palma y la espada son los atributos más frecuentes, aquí reproducidos. Desesperado, el emperador la hizo decapitar. Su cuerpo y su cabeza fueron transportados por dos ángeles a la cima del Sinaí. Santa Catalina es la novia mística de Cristo, intercesora junto a la Virgen María, protectora de las mujeres solteras, los carreteros, hilanderas, barberos y nodrizas, porque la leyenda cuenta que de su cabeza decapitada brotaba leche en vez de sangre. Su corona y sus lujosos ropajes, rojos, rosas y verdes, con los reflejos típicos de la influencia veneciana de Hendrick de Clerck, revelan sus orígenes principescos. El anillo es el testimonio de sus bodas con Cristo, símbolo de la esfera celeste y emblema de la ciencia filosófica para los místicos. El dominio del eje de la composición, con Jesús Niño en el centro del escenario y compensando las figuras en su entorno ajustadas a un perfecto triángulo, es manera característica de su estilo. También repite los modelos habituales en su producción y los brillantes colores con efectos vibrantes de luz y factura veneciana. Hendrick de Clerck reproduce la intimidad del episodio con el lenguaje manierista que le es propio, de paleta rica y variada, complaciente con los efectos tornasolados de las telas.

En *La Continencia de Escipión* la composición sigue esquemas propios de los romanistas meridionales del XVI (fig. 15). Las proporciones son notables en su producción, frecuentemente de pequeño formato⁴⁹. No hay referencia documental, ni catalogación conocida de su historia externa, pero la alta calidad motiva la esperanza de localizarlo algún día. Es difícil, pero no imposible, por su paso inadvertido en cuatro siglos. Es importante, tanto por sus dimensiones como por su calidad, próxima a la madurez a juzgar por la riqueza técnica y estilística, aunque es difícil fechar con más precisión, pues es escasa su obra documentada y la evolución de su estilo. *La Continencia de Escipión* es de su mano más directa, pues es frecuente la intervención de colaboradores en los paisajes como Jan Brueghel de Velours y Denys van Alsloot en historias de pequeño tamaño y ejecución exquisita. La composición se distribuye en un friso, dominando el primer plano. El mayor tamaño no limita el refinado modelado y la precisión acostumbrada en las pinturas de pequeño formato. En una reproducción el espectador pensaría en una composición de reducidas dimensiones. La composición fija la escena en un triángulo invertido y dos escuadras laterales. El centro lo ocupa Escipión, con la joven y su prometido a la izquierda, y sus padres a la derecha, con un sayón arrodillado. Este grupo está limitado por unos centuriones en los extremos y una comitiva de doncellas en la penumbra. Es una composición equilibrada con clara visión clásica. Las figuras dominan el espacio en armonía contenida pese a la

⁴⁹ L. 156 x 260 cm.

dramática situación. La fuente está en los relieves romanos con historias similares del poderío del emperador. La silueta de Escipión sentado recuerda esculturas en actitud de legislar. Hendrick de Clerck las vería en Roma, o a través de copias o grabados de coleccionistas de Amberes y Bruselas. La idea de este grupo está en el *Ares Ludovisi* del Museo de las Termas y en tantos otros ejemplos de Júpiter entronado⁵⁰. Todo evoca espíritu y conocimiento de la Antigüedad clásica. Las corazas de los centuriones y los ropajes de las mujeres reproducen este mismo ambiente. Hendrick de Clerck exhibe la cultura clásica del Renacimiento, cuando domina el Barroco y la Contrarreforma. Los soldados armados, asisten atentos a los acontecimientos. Medida contraria a los principios de la República y sentenciada por el Senado. Es aventurado pensar que Hendrick de Clerck tuviera conocimiento histórico de esta maniobra política, pero la composición podría testimoniarlo. La historia interesó igual a Rubens y a Van Dyck, pero con el acento del Barroco. Los modelos de Hendrick de Clerck los repite en su producción. La joven novia está en el ángel del *Cristo Resucitado*, en la iglesia de Saints Vincentius, y la Magdalena, en el *Calvario* del convento de las Hijas de la Cruz de Lieja; Escipión está en la *Resurrección de Lázaro* de la colección E. Loevenich de Munich; la madre de la joven en la *Adoración de los pastores*⁵¹ y el padre con fisonomía más joven en *El Maná*⁵². Estilísticamente la luz contribuye a valorar las expresiones de los implicados en la historia, iluminando los rostros de la novia, su prometido y los padres con más intensidad. La vivacidad de los colores y el brillo metálico son característicos del pintor flamenco. Está en línea a Martin de Vos, cuyo estilo imita con rescoldo común de los maestros venecianos. Sigue a Martin de Vos en la monumentalidad de las formas con renuncia al paisaje, en provecho de la narrativa con la dinámica ceñida a la intención moral del contenido, así como centrando el eje del escenario en el protagonista, Escipión. La multitud está atenta a la decisión del general romano en un ambiente de ponderación clásica. Son los plegados en movimiento y los reflejos tornasolados de las vestiduras lo que marca mejor la plástica de su personal manera. Los cascos de los soldados son idénticos al de la *Alegoría de la Dialéctica* de El Escorial. Este ornamento, aparentemente secundario, ha contribuido a fijar la identificación más correcta de los lienzos alegóricos del Monasterio. El tema está estrechamente ligado a la historia de España, con repercusión en su Historia de Europa. En los Países Bajos fue divulgada en grabados, transmitiendo nobleza y

⁵⁰ F. HASKELL, F. y PENNY, N., *Taste and the Antique*, 1981, p. 260; REINACH, S., *Répertoire de la Statuaire grecque et romaine*, t. I., París 1906, p. 106.

⁵¹ *Sotheby's*, 224, 1-IV-1992.

⁵² Nueva York, 23-V-2001.

sacrificio a imitar⁵³. Es una lección moral que tuvo éxito en la sociedad de Bruselas donde Hendrick de Clerck era pintor de cámara de los Archiduques y el mejor pintor de su generación⁵⁴. Además del vínculo de la Historia con España, la *Continencia de Escipión* rebasa el valor estético para asumir un contenido moral que alcanza a nuestros días. Publio Cornelio Escipión *el Africano* dio una lección de magnanimidad en la terrible guerra. La historia se produce en Quart Hadasaht (poco después Cartagonova), hoy Cartagena, hacia el 202 a.C. El joven Publio Cornelio fue destinado a doblegar las tribus levantiscas de Hispania. Tenía veinticuatro años. No era misión fácil. Su padre y su tío, Publio Cornelio Escipión y Cnio Escipión, gloriosos generales de Roma mueren sin dominar Hispania. Hoy permanece en Tarragona el monumento a la gloria de los Escipiones. El joven Publio Cornelio curtido en las batallas de Tesino y Cannas, pide al Senado continuar lo iniciado por su padre. Partió con diez mil soldados, mil a caballo y trescientas naves. Tras las primeras victorias sorprendió su trato magnánimo a las tribus celtíberas, dejando en libertad a los rehenes de los cartagineses. Hendrick de Clerck “relata” lo sucedido al conquistar Cartago Nova, tomando la narración de Valerio Máximo en *Dicta et Facta* (IV. III. 1) y de Tito Livio en sus *Décadas de la Historia de Roma* (XXVI. 50). En las páginas del primero, Valerio exalta el espíritu patriótico de Roma, con veracidad y grandeza de alma. Publio Cornelio Escipión recibe la visita de los ancianos después de la batalla, a la derecha en la pintura objeto de estas páginas, y de un joven, junto a una bella doncella. Como narra Valerio, los soldados armados están presentes. A pesar del clima bélico no hay inquietud. Escipión escucha en su trono la súplica a la que responde con el dictado de los textos clásicos. Entre los regalos de los vencidos está una joven prometida a un jefe de tribu llamado Alucius. La victoria romana frustró su boda y la novia pasó a formar parte del botín. Escipión conocía la triste situación. Quien contemple el lienzo de Hendrick de Clerck verá transcrita la narración de Tito Livio. Fue la fuente de inspiración del pintor. El general romano renunció a la joven y les regaló el botín como dote. Fue una victoria sin hierro ni

⁵³ Giulio Romano, *The Illustrated Bartsch*, XV, Nueva York, 1967, p. 446, nº 33 y XXI, Nueva York, 1986, p. 273. La divulgación de este grabado de Giulio Romano por Dominico Ghisio lleva la inscripción “Liberalitis et continencia exemplum”. Dicho grabado sería conocido tanto por Rubens como por Van Dyck. Mc Grath, E., *Rubens Subjects from History*, col. *Corpus Rubenianum*, t. XIII, Londres, 1997. DÍAZ PADRÓN, M., “La Continencia de Escipión de Van Dyck, del Alcázar de Madrid, identificada en la Christ Church de Oxford”, *Goya*, 311, 2006, p. 87. Gesto interpretado por otros como una habilidad política para ganar el apoyo de los pueblos conquistados. MAQUIAVELO, N., *Discursos sobre la primera década de Tito Livio*, NAVARRO, L. (ed.), *Obras Políticas*, t. I, col. *Biblioteca Clásica*, Madrid, 1895, Libro III, cap. XX y XXXIV, pp. 345-346 y 384; MAQUIAVELO, N., *El arte de la guerra*, CARRERA DÍAZ, M. (ed.), Madrid, 1988, Libro VI, pp. 171-172.

⁵⁴ MAEYER, M de (ed.), “Albrecht et Isabella en de Schilderkunst”, *Vlaamse. Academie loor Wetenschappen. Letteren en Schone Kunsten*, t. IX, Bruselas, 1955, pp. 94 y 261.

fuego. La pintura alcanza el mismo tono de la narración de Tito Livio. Ningún testimonio más auténtico que esta fuente directa. La historia emocionó el alma del frío historiador romano. No hay duda de que la belleza de la joven deslumbró. Poco después, los soldados llevaron a su presencia a una joven princesa, de tan peregrina hermosura, que atraía todas las miradas a su paso. Escipión se informó de su familia, enterándose entre otras cosas, de que era la prometida de un jefe de los celtíberos, llamado Alucio. Llamó a los padres y al futuro esposo, y sabiendo que la amaba apasionadamente, le dirigió las palabras más afectuosas, antes de dar audiencia a los padres:

“soy joven y hablo a un joven, por lo que puedo hablar con más libertad. Al traer mis soldados cautiva a tu prometida me han dicho que la amas con pasión, y su belleza me lo hace creer. Mi edad me permite entregarme a las dulzuras del amor casto y legítimo, si los intereses de la república no ocupasen mi corazón, y hasta creo digno de indulgencia el exceso mismo de mi pasión por tu joven esposa. Ya que la fortuna me lo permite debo favorecer también tu amor. Tu prometida ha sido respetada en mi campamento como en casa de sus padres. Te la he conservado para hacerte un regalo digno de ti y de mí. El único precio que te pongo es que seas amigo del pueblo romano. Si me crees honrado, como mi padre y mi tío, en Roma hay muchos ciudadanos que se me parecen”.

El joven, confuso y a la vez rebosando alegría, tomó la mano de Escipión y conjuró a todos los dioses su agradecimiento, puesto que él no podía pagar aquel gesto. En seguida presentaron al padre, la madre y parientes de la joven cautiva, quienes habían traído considerable cantidad de dinero para rescatarla, pero viendo que Escipión se la entregaba sin rescate, le rogaron aceptase aquella cantidad a título de regalo. Al insistir, contestó que aceptaba. Hizo colocar el oro a sus pies, y dirigiéndose a Alucio, dijo: “Además de la dote que recibas de tu suegro, recibe de mi este regalo de boda”, invitándole a que hiciese retirar el oro y dispusiese de él como suyo. Colmado Alucio de honores y beneficios, se retiró regocijado y a su regreso no cesó de hablar a sus compatriotas de las virtudes de Escipión, “joven héroe, parecido solamente a los dioses, venido a España para subyugar con sus armas, su clemencia y generosidad”. Por esta razón se apresuró a reunir a sus amigos y volvió a presentarse a Escipión con mil cuatrocientos jinetes escogidos⁵⁵. La narración de Tito Livio y la pintura concuerdan con los historiadores contemporáneos que ven en el joven Publio Cornelio Escipión a un noble de exquisita cultura griega, admirado por sus soldados como por los pintores del Renacimiento y Barroco en los Países Bajos bajo el dominio de España que hizo suyo aquel episodio de Roma en la conquista de Hispania.

⁵⁵ TITO LIVIO, *Décadas de la historia romana*, NAVARRO, F. (trad.), col. *Biblioteca Clásica*, CXVI, t. IV, Madrid, 1888, p. 307.

Entre las pinturas documentadas en testamentarias y catálogos constan referencias en colecciones reales del Alcázar de Madrid y de El Escorial, y también en la colección de don Diego de Mexía Marqués de Leganés, de gran interés por su contemporaneidad con el pintor. Esto abre un capítulo del mecenazgo y reputación muy directos, pues debieron conocerse, ya que el noble español estuvo siempre en contacto directo con Isabel Clara Eugenia de quien Hendrick de Clerck, como se ha dicho, fue pintor de cámara. Varias de las pinturas de la colección constan en este inventario del Marqués de Leganés con temas alegóricos y religiosos similares a los citados aquí, y no es extraño que algunos de estos pudieran asociarse.

Dos pinturas con la *Creación del mundo* y *Los cuatro elementos* aparecen sin por ahora localizar en el inventario de Leganés: “dos pinturas, de vara en cuadro, poco mas o menos, con un marco de hébano y algunas flores embutidas de plata, de la Creación del mundo y los Cuatro Elementos, de mano de Clerque, flamenco y ella está en rama, en 659v/8.250”⁵⁶; “otra de la misma manera de la creación del mundo, la figura de Dios Padre y Adán y Eva, y cuando los echaba un ángel del paraíso, de la misma mano, en 1000”⁵⁷. Además había otras con *Diana y las Ninfas* en esta colección: “otra pintura pequeña, en rama, con su lista de hébano, la historia de Diana con sus ninfas y perros, autor Clerque, flamenco, de alto mas 1/3 y media vara de ancho, la taso en 330”⁵⁸; una *Cacería de Diana*: “una pintura ochavada de Diana en óvalo que el arco tiende (tiene en el inventario), con sus ninfas bañándose con mucha cantidad de perros, de mano de Hendrick de Clerck, que la taso en 1000”⁵⁹.

De colecciones de tiempos más modernos adquiridas de las antiguas colecciones constan documentadas algunas más de Hendrick de Clerck en colaboración con Denys van Alsloot. Del marqués de Salamanca se registra en venta de París y procedente de la colección del infante don Luís de Borbón un *Banquete de los dioses* (Hyginio, *Fábulae*, 92), firmado “H. de Clerk fecit” (c. 55 x 77): los dioses del Olimpo se reúnen alrededor de una mesa con Ninfas y los amorcillos ayudan a servir los manjares; Baco queda apartado junto a sus bacantes y faunos en el ángulo derecho; en un segundo plano están Apolo y varias ninfas que inician un concierto. En el fondo, un amplio paisaje, que quizá es parte de colaboración con Alsloot⁶⁰. Un *Orfeo*, también de la colección del marqués de

⁵⁶ LÓPEZ NAVÍO, J., “La gran colección de pinturas del Marqués de Leganés”, *Analecta calasanciana*, 8, 1962, pp. 262-330, nº 1148; DÍAZ PADRÓN, M., *La pintura flamenca...*, t. IV, f. 1334.

⁵⁷ LÓPEZ NAVÍO, J., *op.cit.*, nº 63; DÍAZ PADRÓN, M., *La pintura flamenca...*, f. 1334.

⁵⁸ LÓPEZ NAVÍO, J., *op.cit.*, nº 1152; DÍAZ PADRÓN, M., *La pintura flamenca...*, f. 1335.

⁵⁹ LÓPEZ NAVÍO, J., *op.cit.*, nº 62; DÍAZ PADRÓN, M., *La pintura flamenca...*, f. 1335.

⁶⁰ Le Roy, E., *Catalogue*, París, 1864, nº 96.

Salamanca, estaba firmado y fechado “D. ab Asloot, S. Ar. Pic. 1610” (L. 151 x 158). Orfeo toca la lira vestido de rojo y acompañado de numerosos animales que le escuchan atentamente. Al fondo, un paisaje de rocas altas y verticales, muy características del estilo de Alsloot, lleva el 132 de la colección Salamanca y un sello de cera en el reverso del bastidor⁶¹.



Fig. 1. *La Gramática*. A. Wierix, según Primaticcio.



Fig. 2. *La Retórica*. A. Wierix, según Primaticcio.

⁶¹ *Catalogue des tableaux anciens e modernes. Collection de Mme. L. H. R. Hotel Drouot 1914, nº 1.*



Fig. 3. *La Astronomía*. H. de Clerck. Monasterio de El Escorial.



Fig. 4. *La Astronomía*. A. Wierix, según Primaticcio.



Fig. 5. *La Dialéctica*. H. de Clerck. Monasterio de El Escorial.



Fig. 6. *La Dialéctica*. A. Wierix, según Primaticcio.



Fig. 7. *La Geometría*. A. Wierix, según Primaticcio.



Fig. 8. *La Música*. A. Wierix, según Primaticcio.



Fig. 9. *La Aritmética*. H. de Clerck. Monasterio de El Escorial.



Fig. 10. *La Aritmética*. A. Wierix, según Primaticcio.



Fig. 11. *Paraíso y Cuatro Elementos*. H. de Clerck y D. van Alsloot. Colección privada. Madrid.

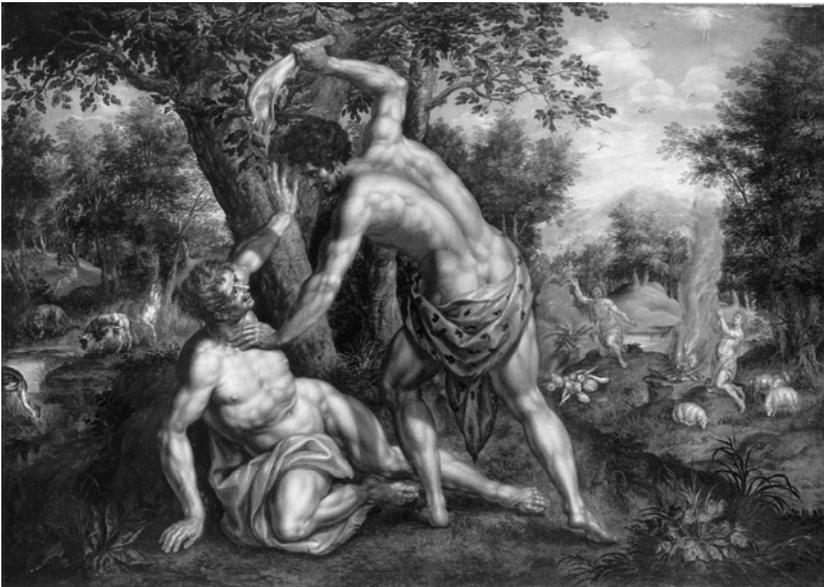


Fig. 12. *Cain y Abel*. H. de Clerck y D. van Alsloot. Colección privada. Barcelona.

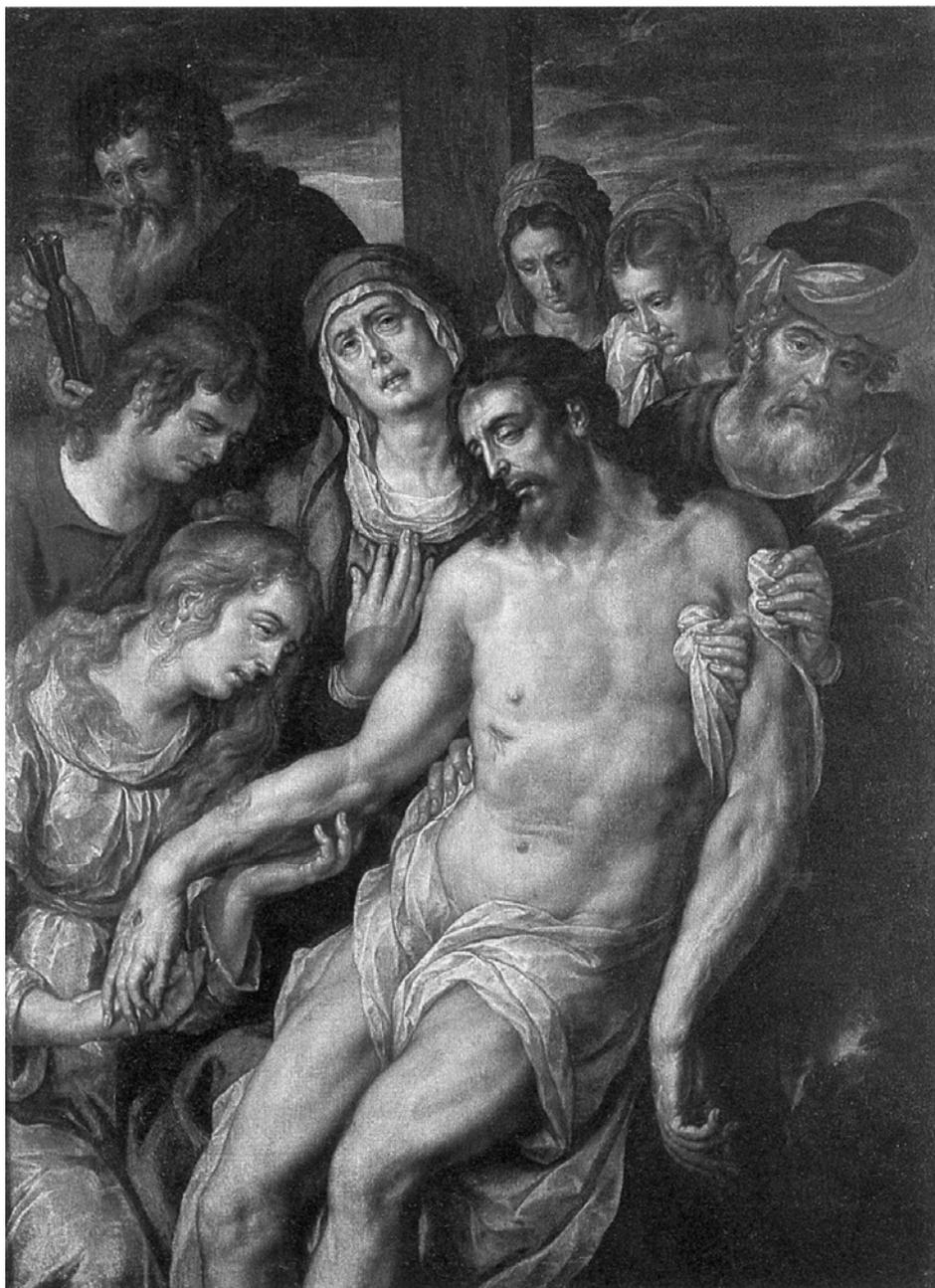


Fig. 13. *Descendimiento*. H. de Clerck. Monasterio de la Encarnación. Madrid.



Fig. 14. *Desposorios Místicos de Santa Catalina*. H. de Clerck. Colección privada. Barcelona.



Fig. 15. *La Continencia de Escipión*. H. de Clerck. Colección privada. Barcelona.