

Recibido en: 1/02/2012
Aceptado en: 4/10/2013

FUENTES DE INSPIRACIÓN, ICONOGRAFÍA Y RETRATO DE WILLEM VAN HERP EN DOS COBRES DEL COLECCIONISMO ESPAÑOL

SOURCES OF INSPIRATION, ICONOGRAPHY AND VAN HERP'S SELF-
PORTRAIT ON TWO COPPER PLATES FROM SPANISH COLLECTIONS

JAHEL SANZSALAZAR
Investigadora independiente

Resumen

Se resuelve en estas páginas el caso de un enigmático cobre del flamenco Willem van Herp. Se identifica su fuente de inspiración y se reconoce una iconografía muy poco habitual, en relación con composiciones literarias y musicales de la época. La comparación con otras obras del pintor permite avanzar una posible cronología y proponer la presencia de su autorretrato en la escena.

Palabras clave

Pintura flamenca. Escuela de Rubens. Siglo XVII. Willem van Herp. Johan Sadeler. Martin de Vos. *David llora a Absalón. Contristatus est Rex David*. Moncada. National Gallery de Escocia.

Abstract

The case to be discussed is that of an enigmatic copper plate by the Flemish painter Willem van Herp. The author identifies its source of inspiration while highlighting its unusual iconography, which can also be associated with literary and musical compositions of the time. By comparing this piece with his other works, a possible chronology may be adduced as well and the presence of a self-portrait of the artist in the scene suggested.

Keywords

Flemish Painting. Rubens' school. 17th century. Willem van Herp. Johan Sadeler. Martin de Vos. *The tidings of the death of Absalom. Contristatus est Rex David*. Moncada. National Gallery of Scotland.

Uno de los más bellos cobres de Willem van Herp (1614-1677) reviste una serie de interrogantes que pienso poder esclarecer. Es pintura de difícil estudio, compleja composición e iconografía, que incluye la presencia de un curioso personaje con indumentaria contemporánea (fig. 1)¹.



Fig. 1. *David llora a Absalón*. Willem van Herp. Colección privada. Madrid.

El rey David está de pie ante su trono, las manos unidas, los ojos dirigidos al cielo en plegaria, rodeado de once soldados, un personaje con traje civil y un paje que le lleva el manto y el cetro. Todos están atentos al soberano, atónitos y boquiabiertos. El soldado inclinado ante él parece dirigirle unas palabras, y su acompañante, de pie, mantiene el casco junto a su pecho en signo de respeto. A la derecha, junto a un galgo, un tercero lo observa llevando lanza y espada. La escena se desarrolla ante la ciudadela de Jerusalén, también llamada ciudadela de David, descrita con detalle en el siglo I de nuestra era por el historiador judío

¹ Cobre, 88 x 106 cm. Madrid, colección privada. Estuvo en Londres (Sotheby's, 10-IV-2003, nº 32) con el título *El arrepentimiento de David a la muerte de Uriah*.

Flavio Josefo² y reconocible por su alta muralla y sus grandes torres, donde un centinela gesticulante ondea la bandera.

Con motivo de su exposición en Las Palmas de Gran Canaria en 2004³, comenté la dificultad de reconocer el asunto concreto de este cobre. La autoría de Willem van Herp no ofrecía dudas, pero no así el asunto, que asociamos entonces con la *Lamentación del rey David por la muerte de su hijo Saúl*. Pero hoy podemos precisar que David se lamenta aquí por la muerte del tercero de sus hijos, Absalón, quien se había sublevado contra él, haciéndose proclamar rey en su ausencia.

Es tema que se representa poco en la iconografía de David⁴. La escena responde bien a lo narrado en el *Segundo Libro de Samuel*. Magnánimo, David había mandado a tres de sus hombres, diciéndoles: “Tratad benignamente por amor a mí al joven Absalón” (2 Sam 18, 5). Pero cuando Absalón huía por el bosque, su larga caballera se enredó en un árbol y fue asesinado por Joab y sus soldados (2 Re 18; 2 Sam 18, 9-15). Ahimaas y un soldado etíope fueron enviados a dar noticia de que lo habían visto, pero sin confesar que estaba muerto. Van Herp representa a estos emisarios a la izquierda, diferenciando al etíope por su piel más oscura. El vigía anuncia la llegada de estos emisarios desde la torre, de modo que las secuencias consecutivas de la historia se incluyen en la misma escena⁵.

Por la rareza del tema no fue fácil hallar la fuente de inspiración, que por fin detecté en un grabado de Johan Sadeler (1550-1600) según Martin de Vos (1532-1606), perteneciente a la serie de Samuel (fig. 2)⁶. Al compararlos, es

² *Las guerras de los judíos* V, 4, 2.

³ SANZSALAZAR, J., in VV. AA., *La Huella y la senda*, cat. exp., Las Palmas de Gran Canaria (Catedral de santa Ana), 2004, p. 316. Al no estar satisfecha con la identificación del asunto apuntada, consulté con Elizabeth McGrath, del *Warburg Institute* de Londres. Mi agradecimiento a ella y su equipo por sus valiosas observaciones (en comunicación escrita, 14/01/2004).

⁴ Cf. PIGLER, A., *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Budapest, 1974, pp. 158-159, no registra ningún ejemplo de este episodio en la iconografía de David y Absalón, aunque recoge las escenas más frecuentes de la *Reconciliación* y de la *Muerte de Absalón*; RÉAU, L., *Iconographie de l'art chrétien*, t. II, 1, París, 1958, II, p. 280, registra sólo cuatro ejemplos de los siglos X y XII.

⁵ El momento representado se lee así en el texto bíblico: “Y David estaba sentado entre las dos puertas; y el atalaya había ido al terrado sobre la puerta en el muro, y alzando sus ojos, miró, y vio a uno que corría solo (...) Y el rey dijo: ¿El joven Absalón está bien? Y Ahimaas respondió: Vi yo un gran alboroto cuando envió Joab al siervo del rey y a mí tu siervo; mas no sé qué era (...) Luego vino el etíope, y dijo: Reciba nuevas mi señor el rey, que hoy Jehová ha defendido tu causa de la mano de todos los que se habían levantado contra ti (...) El rey entonces dijo al etíope: ¿El joven Absalón está bien? Y el etíope respondió: Como aquel joven sean los enemigos de mi señor el rey, y todos los que se levanten contra ti para mal (...) Entonces el rey se turbó, y subió a la sala de la puerta, y lloró; y yendo, decía así: ¡Hijo mío Absalón, hijo mío, hijo mío Absalón! ¡Quién me diera que muriera yo en lugar de ti, Absalón, hijo mío, hijo mío!” (2 Sam 18, 24-31).

⁶ Grabado con la inscripción: “Martin de Vos figure / Ion Sadl autor et excudit”, HOLLSTEIN, F. W. H., *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts c.1450-1700*, Amsterdam, 1949, vol. 13, pp. 33, 53, n° 109/II. El dibujo existe en la *Pierpont Morgan Library* de Nueva York, Inv. III, 137.

fácil ver su correspondencia y las modificaciones aplicadas por Van Herp en la pintura. La disposición de la escena y la distribución de las masas es la misma. Modificó las posturas de algunos soldados, añadió el trono y la figura del paje; pero sobre todo presentó al rey David frente al espectador, creando una composición de mayor impacto emocional.



Fig. 2. *David llora a Absalón*. Grabado. Johan Sadeler según Martin de Vos. Último tercio del XVI.

En el grabado, en cambio, David figura de perfil mientras se retira a llorar amargamente en sus aposentos. Van Herp retomó la arquitectura de la muralla de Jerusalén de idéntica manera, no obstante actualizándola, pues adosó unas columnas anilladas como las de la casa de Rubens en Amberes⁷. Esto no es sorprendente, pues al margen de la fama que tuvo la casa en su tiempo, Van Herp manifiesta un gusto pronunciado por las arquitecturas y las nobles perspectivas a lo largo de su producción.

En la composición de Martin de Vos figura también un personaje vestido de civil, que se dirige al rey David con la mano abierta y gesticulante. Van Herp le otorga en el cobre mayor protagonismo y lo viste a la moda de su tiempo (fig. 3).

⁷ *Vista de la casa de Rubens*, grabado de Jacobus Harrewijn según J. van Croes, 1692, *Metropolitan Museum of Art* de Nueva York, publicado en MULLER, J., *Rubens. The Artist as Collector*, Princeton University Press, New Jersey, 1989, fig. 5.



Fig. 3. ¿Autorretrato de Van Herp?
Detalle de fig. 1.



Fig. 4. ¿Autorretrato de Van Herp?
Detalle de fig. 5.

Tenemos motivos para sospechar que este hombre no es otro que el propio pintor, pues el mismo rostro se repite, mirando al espectador, en el cobre con Guillermo Raimundo Moncada, nombrado Barón de Cerbelio y de San Vicente en Cataluña por el rey Martín (figs. 4 y 5)⁸. Se trata de una figura añadida en el último momento, no prevista en el dibujo preparatorio que identificamos hace unos años en la *National Gallery* de Edimburgo y que publicamos en esta revista (fig. 6)⁹.

La serie de los Moncada, fechada en 1663, tiene de hecho mucho que ver con el cobre que nos ocupa. Los personajes se reparten en una composición horizontal a modo de friso, con análoga distribución de las luces, y respiran el

⁸ Cobre, 54 x 68 cm. Madrid, colección privada. Pertenece a una de las dos series con episodios de la vida de los Moncada, nobles de origen siciliano cuya historia se remonta al siglo XV, probablemente encargo de Luis Guillermo de Moncada y de Aragón, príncipe de Paternó, con motivo del matrimonio de su hijo, poco antes de 1663, dado que la mayoría están fechados ese año. Doce cobres componen la primera serie (seis de ellos son de Van Herp, cinco de Luis Primo il Gentile, y uno de Frans van der Meulen). El segundo ciclo se compone de ocho cobres, de mano de David Teniers el Joven. Jan van Kessel ejecutó las cenefas de estas composiciones concebidas para ser llevadas a tapiz. Estos fueron tejidos en Bruselas, en el taller de Albert Auwercx. Véase al respecto, DÍAZ PADRÓN, M., “Obras de Guillaume van Herp en España I y II”, *AEA*, L, 200 (1977), pp. 305 y LI, 201 (1978), pp. 10; SANZSALAZAR, J., “Un dibujo de Willem van Herp de la serie de los Moncada, en la Galería Nacional de Edimburgo”, *BSAA*, LXVII (2001), pp. 283-289. DELMARCEL, G., GARCÍA CALVO, M., y BROSENS, K., “Spanish Family Pride in Flemish Wool and Silk: The Moncada Family and its Baroque Tapestry Collection”, symposium *Threads of Splendor in Tapestry in the Baroque. New aspects of Production and Patronage*, Nueva York, 20-21 octubre 2007, Nueva York, 2010, pp. 284-315. SCALISI, L., *La Sicilia degli Heroi. Storie di arte e di potere tra Sicilia e Spagna*, Catania, 2008, p. 113.

⁹ Edimburgo, *National Gallery of Scotland*, Inv. D 1139. Véase SANZSALAZAR, J., *ob. cit.* 2001, pp. 283-298. A propósito de otros dibujos del pintor, véase, SANZSALAZAR, J., “New drawings by Willem van Herp in the Louvre”, *Master Drawings*, 47, 3 (2009), pp. 366-378.

mismo ambiente caballeresco, de fidelidad y galantería. *El rey Martín encomendando su hijo a Guillermo Raimundo de Moncada*, también en colección privada madrileña, repite la arquitectura y la figura del paje. Éste último se ve de nuevo en *Moisés pisando la corona del faraón*. La figura del guerrero que introduce en el extremo derecho a modo de *repoussoir*, se repite en *Cristo ante Caifás* y en la *Coronación de espinas* de la antigua colección Emmet.



Fig. 5. *Guillermo Raimundo Moncada nombrado barón de Cerbelio y de San Vicente en Cataluña por el rey Martín*. Willem van Herp y Jan van Kessel. 1663. Colección privada. Madrid.

Son típicos en Van Herp estos personajes estilizados y elegantes, de formas vivaces y expresivas, derivados de un Manierismo tardío. Los pinta gesticulantes y en movimiento, captados como si de una imagen instantánea se tratara. No olvida los pormenores y objetos inanimados: armas, corazas, escudos, lanzas y espadas; penachos de plumas, yelmos y estandartes: todo ejecutado con sumo primor. Gusta de la fantasía cromática, con sutiles juegos de glasis y medias tintas; y del clarooscuro contrastado, que toma de Jordaens.

El cobre transmite así lo más galano de su lenguaje pictórico. Gracias al buen estado de conservación, los colores lucen brillantes y esmaltados. Destaca

el gran formato de la lámina, que Van Herp afecciona particularmente, debido a su éxito comercial¹⁰.



Fig. 6. *Guillermo Raimundo Moncada nombrado barón de Cerbelio y de San Vicente en Cataluña por el rey Martín*. Willem van Herp. *National Gallery of Scotland*. Edimburgo.

Falta aún explicar el por qué de la elección de un asunto tan poco habitual. Se entendería mejor si formara parte de un ciclo dedicado a la vida del rey David, pero no conocemos otros episodios suyos que inviten a pensar en la existencia de una serie. Si bien el asunto es escaso en las artes plásticas, no lo fue en la tradición literaria y musical.

¹⁰ Esto se deduce de la correspondencia del marchante Musson (marzo de 1663), donde se especifica que en Málaga se venden mejor los grandes cobres que los pequeños: “Memorie om de grootte van plaeten die alhier tot Malaga meest ghetroeke woorden syn de groote ponts plaeten ende dobbel ponts plaeten eer grooter als cleynder. (...) dese groote syn alhier wel ghewild. Den vriendt die dese plaete moet hebbe heeft noch vyf van de selve en estimert die soo veel (...) Uls gelieft op de historien te letten die gy op de plaeten laet schilderen, Copyen van Rubbens ende cople waer van Harp van de handt daer Ul ons voor dese van hebt ghesonden, de groote figure worden best ghetrocken als de cleyne ende ook weynighe cleyne plattiens. Uls belieft hem hier naer te governeren want wenste maer Uls meeste profyt, watervarfdoeke die aldaer costen tot 18 stuy worden hier vercocht tot thien Realen in coper ende gantsch geene in de stadt, dat cleyne strepken daert van daen comt moet gout syn ende de groote streep van daen comt moet dien cant wat verheven comen”, *Staatsarchiv Antwerpen*, Musson, *Brievenkopyboek*, leg. 210, publicado en DENUCE, J., *Na Peter Pauwel Rubens. Documenten uit den Kunsthandel te Antwerpen in de XVIIe eeuw van Matthijs Musson*, Amberes, 1949, p. 272, doc. 318.

Igual que Juan de Ávila¹¹, San Ignacio lo tuvo como tema de sus meditaciones. En los Ejercicios Espirituales, y a propósito de “La muerte del justo”, se plantea por qué David no derramó una lágrima al morir su hijo inocente mientras que lloró amargamente por la muerte del hijo que lo traicionó. Alude, para explicarlo, a San Ambrosio, quien lo justifica porque el inocente ya iba por buen camino hacia la inmortalidad¹². Le sirve también de ejemplo disuasorio para los hijos desobedientes y de motivo para meditar, el octavo día, sobre los padres y los hijos cuando, retomando las palabras del Eclesiástico (Eclo 7, 12), nos recuerda: “Si tienes hijos, instrúyelos, y corrígelos desde la niñez”¹³. En 1625 la Compañía de Jesús edita en Amberes una tragicomedia, con el título *David*, que culmina con la muerte de Absalón aunque sin extenderse en el llanto paterno¹⁴.

En la música, en cambio, se hace hincapié en las tristes palabras de lamento del rey. Con precedentes en las ediciones de Amberes del *Cancionero de romances* de Lorenzo de Sepúlveda (1ª ed., s. a. y 1566), el tema fue reavivado en el siglo XVII por Richard Dering, compositor inglés afincado en los Países Bajos españoles y difusor de los ideales de la Contrarreforma¹⁵. Así, su *Contristatus est Rex David*, un motete en cinco partes publicado en sus *Cantiones Sacrae* (Amberes, 1617), composición polifónica que comienza repitiendo dramática y rítmicamente las palabras de David: “Absalon fili mi! fili mi Absalon!”.

¹¹ SALA BALUST, L. y MARTÍN HERNÁNDEZ, F., *Obras Completas del Santo Maestro Juan de Ávila. Sermones. Ciclo santoral. Pláticas espirituales. Tratado sobre el sacerdocio*, Madrid, 1970, p. 146.

¹² Vid. SINISCALCHI, L., *Meditations of St. Ignatius Or the Spiritual Exercises Expounded*, 1ª ed., Peter Cuningham, 1862, reimpr. Kessinger Publishing, 2003, p. 187.

¹³ TORRUBIA, P. T., *Práctica de los ejercicios espirituales de S. Ignacio de Loyola*, parte II, Madrid, 1728, pp. 498 y 522.

¹⁴ *Tragicomedie David, Sterck, gheluckich, ende Goedertieren teghen sijne vijsanden. Ghecomponneert ende vertoont alleen door Rhetores van het Collegie der Societeys IESV t' Antwerpen, den 19 van Junaium, anno 1625*, Amberes, Martinus Nutius, 1625.

¹⁵ Richard Deering, que era conocido del embajador Sir Dudley Carleton en Italia (véase la carta de Sir Dudley Carleton a Sir John Harryngton, fechada el 26 de junio de 1612, donde se le menciona como estando en Roma: Londres, National Archives, SP 99/10, nº 62, 26 de junio de 1612; *Letters of John Chamberlain*, 1962, p. 285) fue el organista de las Benedictinas inglesas de Bruselas en 1617 antes de volver a Inglaterra, en 1625, y ponerse al servicio de la reina Henrietta Maria, esposa de Carlos I, véase GRIFFEY, E., *Henrietta Maria. Piety, politics and patronage*, Aldershot, 2008, pp. 196-197. Para más detalles sobre la vida y obra del compositor, véase PLATT, P., *Richard Dering. An Account of his life and work* (Tesis Doctoral, Universidad de Oxford, 1951-1952); ID., “Dering’s Life and Training”, *Music & Letters* 33 (1952), pp. 41-49; ID., “Perspectives of Richard Dering’s Vocal Music”, *Studies in Music, University of Western Australia*, I (1967), pp. 56-66, cit. por GRIFFEY, *ob. cit.*, 2008, p. 197.