

**San Jerónimo, una tabla flamenca inédita del S. XVI:  
iconografía y filiación**  
**St. Jerome, an unknown XVIth. Century Flemish painting:  
iconography and affiliation**

Alfredo PIQUER GARZÓN  
Universidad Complutense Madrid  
[alfredopiquer@hotmail.com](mailto:alfredopiquer@hotmail.com)

Recibido: 20/05/2017  
Aceptado: 15/06/2017

**Resumen:** La historiografía del siglo XIX dio a conocer una larga serie de pinturas cuyo origen se sitúa en el Flandes del Renacimiento y que representan el tema de San Jerónimo en el contexto simbólico de la *vanitas*. Dicha serie parece responder a un mismo modelo iconográfico, el cual ha dado lugar sin embargo a un número enorme de variantes, sin que hasta ahora se haya establecido una filiación concreta entre ellas, ni tampoco un posible modelo inicial. Con el presente artículo se pretende dar a conocer una tabla flamenca del s. XVI, que podría ser el patrón iconográfico de las familias de copias conocidas del tema, a través del estudio de la verosimilitud de su venida a España en la segunda mitad del mismo siglo y el análisis de la crítica que ha situado hasta ahora el origen en el San Jerónimo de Alberto Durero del Museo de Arte Antigo de Lisboa.

**Palabras clave:** San Jerónimo, iconografía, pintura flamenca, Panofsky, Durero

**Abstract:** XIXth. Century Historiography revealed a series of paintings whose topic is St. Jerome within the symbolic context of the *vanitas*, all of them originated in Flemish Renaissance. This series seem to respond to the same iconographic model, which has given rise to an enormous number of variants, although no specific affiliation has been established between them, nor a possible initial model. This article presents a 16th Century Flemish table that could be the iconographic pattern of the families of known copies of the subject, considering its coming to Spain in the second half of the same century and through the analysis of criticism which has so far located the origins of the abovementioned series in the Durero's San Jerónimo (Museum of Ancient Art in Lisbon).

**Key Words:** St. Jerome, iconography, Flemish Painting, Panofsky, Durero

**Sumario:** 1. Valoración de la iconografía de San Jerónimo por la historiografía: ¿una serie a partir de Durero? 2. Las familias de los San Jerónimos: tipologías. 3. Un San Jerónimo flamenco en las colecciones madrileñas: posible trayectoria 4. La tabla inédita de Madrid: iconografía y filiación. 5. Conclusiones. Bibliografía.

\* \* \*

**1. Valoración de la iconografía de San Jerónimo por la historiografía:  
¿una serie a partir de Durero?**

La efigie de San Jerónimo, Padre de la Iglesia, anacoreta, traductor de la Vulgata y consejero de los papas, ha tenido numerosas representaciones desde el arte bajomedieval hasta prácticamente la actualidad. En el siglo XIX se dio a conocer una amplia serie de pinturas procedentes del Flandes del Renacimiento y

que parece responder a un mismo modelo iconográfico, el cual dio lugar a un gran número de variantes, cada una de ellas a su vez generadora de otras copias. Sin embargo, hasta el momento no se ha podido establecer de manera fidedigna una filiación concreta entre las mismas ni tampoco, lo que es más notorio, su posible origen o cabeza. Por una parte, el patrón de todas estas series o familias de cuadros quedaba en apariencia sentenciado por Erwin Panofsky en su libro *The Life and Art of Albrecht Dürer*<sup>1</sup>, como explicaré más abajo, además de por la opinión de otros historiadores que, aun conjeturando la posibilidad de otro origen distinto, aceptaron la hipótesis ante la falta de pruebas diferentes. Por otra parte, algunos críticos hablaron posteriormente de un cuadro inicial, no obstante perdido, que podría constituir el modelo de las mismas.

A principios del siglo XVI la renovada Escuela de Amberes, debido a la pujanza económica de la ciudad, dio un nuevo impulso a las artes plásticas. Síntoma de ello fue la transformación de los modelos iconográficos en la representación pictórica, tanto de escenas civiles, costumbres ciudadanas o personajes públicos, como de temas religiosos. En este contexto destacan algunos artistas notables, miembros del gremio profesional de pintores o *Guilda* de San Lucas, considerados como maestros y a los que se profesaba la consiguiente admiración, entre ellos el pintor Quentin Metsys.

En el año 1521, otro maestro alemán, Albrecht Dürer, hizo una visita a los Países Bajos y en concreto a Amberes. Allí se relacionó con los artistas flamencos, con los personajes de la realeza, con los filósofos humanistas, como Erasmo de Rotterdam, y también y sobre todo con los agentes y factores comerciales extranjeros, en concreto portugueses. Durero pintó en Amberes una pequeña tabla con la efigie de San Jerónimo, santo venerado por los artistas flamencos bajo la advocación propia del momento, no tanto como penitente o eremita, sino como intelectual y humanista traductor de la Vulgata. Desde ese momento comenzaron a aparecer una serie de cuadros representando al santo, que responden con variantes a un mismo patrón formal e iconográfico. Dicho modelo se ha relacionado tradicionalmente con el cuadro de Durero.

Ello se debe a que Panofsky considera el San Jerónimo que dicho pintor realiza en Amberes el origen indiscutible de toda esta larga serie de obras. Sin embargo, el argumento que dedica al tema no deja de detectar algunas objeciones:

Es claro que esta pintura solo pudo ser realizada en Amberes. El esquema cromático, el énfasis en los valores de claroscuro, la importancia concedida a los elementos de ambiente y, sobre todo, el tipo mismo de la composición –un retrato de media figura con una

---

<sup>1</sup> Erwin PANOFSKY, *Vida y Arte de Alberto Durero* (traducida y preparada por M<sup>a</sup> Luisa Balseiro) Madrid, Alianza Forma, 1982.

concentración deliberada en la expresión del rostro y de las manos—  
todo ello es impensable sin la influencia de Quentin Massys<sup>2</sup>.



Fig. 1. ALBERTO DURERO. *San Jerónimo*. 1521. Museo de Arte Antiga. Lisboa.  
Imagen tomada de <https://guiastecnicos.turismodeportugal.pt/pt/museus-monumentos/ver/Museu-Nacional-de-Arte-Antiga> (Último acceso: 30/05/2017).

Igualmente, refiriéndose a una hipotética dependencia o deuda de Marinus Claesz van Reymerswaele, discípulo de Metsys, que también establece con respecto a Durero, afirma:

Aunque revisó la postura y atavío del santo con arreglo a la xilografía dureriana de 1511, multiplicó los elementos de ambiente a la manera de Massys; como casi todos los demás manieristas, prefirió mostrar la calavera sin mandíbula y presentar a la vista el reticulado *os occipitis* mejor que su cúpula esférica<sup>3</sup>.

Sin embargo, establecida la necesaria influencia de Metsys, su conclusión difiere paradójicamente de estos factores que podrían haber hecho pensar en otro origen distinto para las series, cuando escribe:

Resulta en cambio muy dudoso que el esquema de composición típico de Massys, tal y como lo vemos, por ejemplo, en *El Banquero y su mujer* del Louvre, se hubiera aplicado al tema de San Jerónimo antes de la aparición de Durero en Amberes [...]. Así pues, la pintura de Lisboa, aunque conforme con la tradición de Amberes en cuanto a tratamiento y composición, parece ser creación personal de Durero por lo que a la “invención se refiere; y esta conclusión se ve confirmada

<sup>2</sup> PANOFSKY, 1982: 224.

<sup>3</sup> PANOFSKY, 1982: 224.

por el testimonio interno. Aunque no sabemos que exista ningún testimonio al respecto por parte de Durero [...] Sólo el autor de la *Melencolia I* y del *Autorretrato* de hacia 1491, podía interpretar al apacible erudito y fogoso penitente como una especie de Saturno cristiano, con todas sus aplicaciones de tristeza y transitoriedad [...] lo que hizo no fue adoptar un prototipo dado, sino condensar sus impresiones en una invención propia, lo suficientemente original como para sorprender, pero al mismo tiempo lo suficientemente imbuida de tendencias indígenas como para animar a la emulación<sup>4</sup>.

Más chocante aún resulta incluso su afirmación sobre la versión del San Jerónimo pintada por Marinus van Roymerswaele: “en una de sus primeras pinturas (Berlín, Deutsches Museum) Marinus van Roymerswaele repitió la composición de Durero con bastante fidelidad”<sup>5</sup>, teniendo en cuenta el nulo parecido entre los esquemas iconográficos de uno y otro artista en dichas obras.

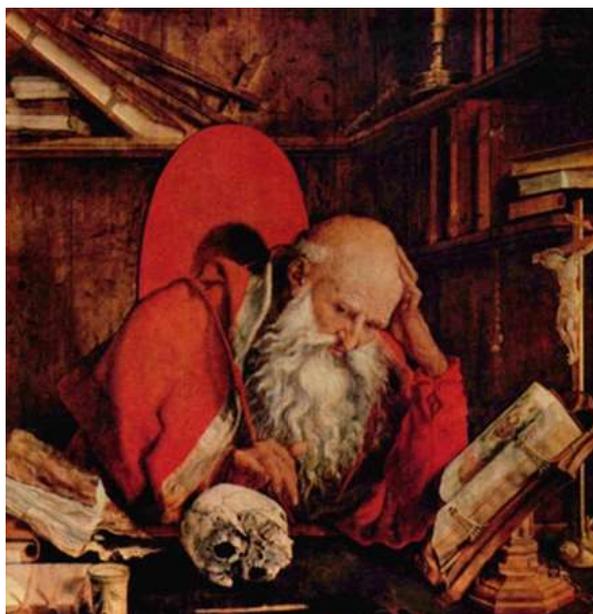


Fig. 2. MARINUS VAN ROYMERSWAELE. *San Jerónimo*. 1545. Berlín, Deutsches Museum.  
Imagen tomada de <https://www.monestirs.cat/monst/monestir/pers/fulls/ejeroni.htm>  
(Último acceso: 30/05/2017).

Panofsky duda de que el esquema del retrato del banquero de Metsys pudiese haber sido aplicado al tema de San Jerónimo. Con todo, Larry Silver opina que la experiencia en los retratos de Erasmo o Peter Gillis no solamente ha debido aplicarse, sino que seguramente ha enriquecido un desaparecido San Jerónimo, conocido por varias adaptaciones del hijo de Metsys, Jan, y quizá mejor representado por una copia en Viena (Kunsthistorisches Museum)<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> PANOFSKY, 1982: 224-225.

<sup>5</sup> PANOFSKY, 1982: 225.

<sup>6</sup> Larry SILVER, *The paintings of Quentin Massys. With catalogue raisonnée*. Oxford, Phaidon, 1984, pp.115-116.

Alfredo PIQUER GARZÓN, San Jerónimo, una tabla flamenca inédita del S. XVI:  
iconografía y filiación



Fig. 3. JAN METSYS. *San Jerónimo*, ca. 1530-40. Viena, Kunsthistorisches Museum.  
Imagen tomada de: <https://es.pinterest.com/pin/548524429590493318/> (Último acceso 30/05/2017)

Parece claro que el espíritu que anima o subyace en el San Jerónimo de Durero representa otro trasfondo ideológico, no continuado por la práctica totalidad de todas las secuelas. Con razón se ha dicho que el San Jerónimo de 1521 refleja el espíritu de Lutero, en tanto que el buril de 1514 se conforma a los ideales de Erasmo de Rotterdam: mientras que en el grabado luce el sereno resplandor del contenido escolástico, la pintura es un lúgubre *memento mori* [...] Así, el San Jerónimo en meditación gustó a los flamencos porque empleaba el lenguaje de Amberes para transmitir un mensaje de Durero<sup>7</sup>.

La historiografía y la crítica habían aceptado así el argumento como incontestable sin constatar algunos aspectos reseñables. Porque es sintomático que el propio Panofsky reconozca que el cuadro de Durero solo pudo ser concebido a partir de la visita a Amberes y bajo la influencia de ese entorno. El color, la composición, la luz y los elementos del cuadro, incluso la expresión de rostro y manos, son impensables, afirma, sin la influencia concreta de Quentin Metsys a quien Durero visita nada más llegar a la ciudad.

Por tanto, cuando todos los síntomas deberían haber apuntado a una seria duda sobre el cuadro de Durero como origen, se objeta posteriormente sin embargo que el esquema de Metsys pudiese haber sido aplicado al tema de San Jerónimo antes de la visita de Durero a Amberes. Y se afirma taxativamente que su cuadro es una creación personal.

Ninguna de las representaciones holandesas o flamencas de San Jerónimo de media figura es anterior al cuadro lisboeta de Durero y casi todas están demostrablemente influidas por él.<sup>8</sup> Hubiese sido quizá más prudente afirmar al menos que “ninguna de las representaciones conocidas”. Se desconoce, con todo, en qué consiste la posibilidad de demostrar la influencia de Durero en casi todas las pinturas holandesas y flamencas, cuando precisamente la mayoría de factores apuntan en sentido contrario, como trataré de explicar. Asimismo, saltaban y saltan hoy a la vista las diferencias entre las copias y versiones del San Jerónimo con el hipotético original de Durero, aunque notoriamente próximas entre sí.

El argumento de Panofsky, con todo el respeto a su acreditada solvencia, pierde de vista hechos básicos. La cuestión no se resuelve de modo salomónico

<sup>7</sup> SILVER, 1984: 115-116.

<sup>8</sup> PANOFSKY, 1982: 225.

diciendo que el nuevo modo de representar al santo es de Durero, si bien se cambia la composición y los elementos, que sí son de tradición flamenca. Son demasiados cambios, son muchas diferencias. Pero a la vez, e insisto en esta idea, las copias se relacionan estrechamente entre sí sin que ninguna de ellas, en una u otra tipología, salvo en la posición de las manos del santo, parezca recordar o tener en cuenta el hipotético modelo del alemán.

El San Jerónimo de Durero se pinta justamente en su visita a Amberes y no antes. Y lo primero que hace Alberto Durero a su llegada a Amberes es visitar en su estudio al maestro decano de la Guilda, Quentin Metsys. Antes de 1521 Durero no ha dado importancia al tema como para llevarlo a una tabla al óleo, aunque es verdad que como grabador ha cultivado el tema con profusión y otros esquemas sobre las planchas de cobre y los tacos xilográficos<sup>9</sup>.

Es cierto que hay otros San Jerónimos anteriores de Durero, solo en los grabados, pero con otro esquema conceptual radicalmente distinto, la figura del santo, el espacio y la perspectiva, los elementos iconográficos, el trasfondo ideológico, también la técnica utilizada.



Fig. 4. ALBERTO DURERO. *San Jerónimo en su celda*. 1514. Aguafuerte. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden (SKD), Kupferstich-Kabinett, Signatur/Inventar-Nr.: B 60  
Imagen tomada de: <http://www.deutschefotothek.de/documents/obj/30105649>  
(Último acceso 30/05/2017)

Es la visita a Amberes lo que motiva al pintor alemán a pintar el San Jerónimo de Lisboa y a utilizar otro modelo compositivo absolutamente distinto. Pero es posible que hasta aquí no haya dicho nada nuevo; de acuerdo. La novedad estriba de momento en el énfasis que debe ser puesto en este aspecto, para una posterior interpretación.

Otro hecho especialmente significativo es la herencia asumida y manifestada por uno de los discípulos más destacados, o tal vez el más, de Quentin Metsys:

<sup>9</sup> Joaquim de VASCONCELLOS, *Albrecht Dürer e a sua influencia na península*, Coimbra [s.n.], Imprensa da Universidade XXVI, (190 p. 21 ed.), 1929, cap. IV, pp. 74 – 89.

Marinus Claesz van Reymerswaele, que he mencionado y al que volveré. (Véase fig. 2). El hincapié del artista en el tema, así como el entorno y los elementos que utiliza en su representación tan alto número de veces, ponen de manifiesto que Marinus concede suma y reiterada importancia a un tipo de representación que no proviene de un hipotético aldabonazo plástico dado por Durero, sino en realidad a otro anterior del propio entorno flamenco, y ofrecido por otro artista. Marinus ha bebido su técnica y su inspiración en el taller de Quentin Metsys, y San Jerónimo es el patrón de los paisajistas de la ‘Guilda’ de Amberes, Santo venerado en la ciudad por excelencia. Su creciente prestigio se ha debido sobre todo a la difusión del humanismo erasmista, y al énfasis que el polígrafo y erudito ha puesto en la figura del santo eremita e intelectual traductor de la Vulgata.

Antes que Panofsky, aunque de modo menos trascendente (debido tal vez a una mera cuestión de prestigio), Julius Held<sup>10</sup> explicó que, aunque la pintura de Alberto Durero causó la admiración de los pintores de Amberes y Joos van Cleve se apresuró a imitar el motivo del meditativo padre de la Iglesia, no fue exhibida entonces, sino que se mantuvo en una penumbra misteriosa. Paradójicamente, Held constataba que existe un inusualmente largo número de copias flamencas y variantes de esta composición. Y justificaba la popularidad de imagen entre los pintores flamencos:

En la época de las controversias de la Reforma, el aprendizaje y la meditativa búsqueda de Dios representa un ideal adecuado y la pintura del artista alemán, que fue contemplada con sobrecogimiento, comporta un sentido de austera gravedad y escrúpulo, que se manifiesta incluso a través de las copias menos interesantes. Durero escogió este esquema de medio cuerpo, usual entre los flamencos, invistiéndolo con un movimiento y al mismo tiempo con un inicial sentido de realismo<sup>11</sup>.

Desde mi punto de vista, la ausencia de un auténtico modelo conocido pudo forzar a la crítica de la época a desenfocar el problema. Que el origen de todas estas series pudo ser otro lo ha puesto de manifiesto coincidentemente otra historiografía a analizar aquí, tanto anterior, como coetánea y también posterior a la opinión de Erwin Panofsky<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> HELD, C. J. 1931., *Dürers Wirkung auf die Niederländische kunst seiner zeit*. The Hague

<sup>11</sup> HELD, 1931: p. 83

<sup>12</sup> Gustav Friedrich WAAGEN, *Manuel de l'histoire de la peinture: Ecoles Allemande, Flemande et Hollandais* Paris, 1863; Friedrich WINCKLER, *Die flämische Buchmalerei des XV und XVI. Jahrhunderts: Künstler und Werke von den Brüdern Van Eyck bis zu Simon Bening* Amsterdam, B. M. Israël, 1978; Henri HYMANS, *Notes et recherches sur quelques tableaux du Musée Royale de Belgique*. Bruxelles, Imp. L. Hebbelynck, 1861; Henri HYMANS, *Henri, Antonio Moro: son oeuvre et son temps* Bruxelles – Anvers J.E. Buschmann, 1910; Jean de BOSCHERE, *Quinten Metsys*, Bruxelles, Librairie National ed' Art et d' Histoire, G. Van Oest & Cie, editeurs, 1907; S. J HELD, *Dürers Wirkung auf die Niederländische kunst seiner zeit*. The Hague, 1931; Ludwig

Consideraré alguna de estas opiniones por el orden cronológico de su publicación. Uno de los datos más interesantes lo aporta Henry Hymans. Hymans, belga, escribe a mitad del s. XIX, por lo que no podía estar condicionado por la preponderancia de otra crítica posterior (y en concreto por la importancia que la crítica específicamente alemana concedió al cuadro de Durero a partir de la mitad del s. XX.) Aun atribuyendo el origen de todas estas series a un cuadro u otro, con las mayores o menores dudas correspondientes, Hymans destaca que existe un precedente necesario de esa representación de San Jerónimo y que corresponde indiscutiblemente a Quentin Metsys. Así, afirma:

Los motivos no faltan para situar en la misma categoría de trabajos el famoso San Jerónimo, tan a menudo repetido y en el que Metsys, como otros pintores, encuentra la ocasión de mostrar su capacidad para poner de manifiesto las cabezas enérgicas y los múltiples accesorios de un cuarto de trabajo: pergaminos, libros, candelabros<sup>13</sup>.

Por su parte, J. de Bosschère habla de una hipotética atribución, como precedente original de las series de San Jerónimos, al Quentin Metsys del Museo de Berlín, cuya autoría se atribuye, sin embargo, actualmente a Marinus Claesz van Reymerswaele. Bosschère explica que de los tres discípulos conocidos del maestro no se ha encontrado ninguna obra, pero se poseen por fortuna un buen número de sus más notables seguidores: su hijo Jan y precisamente Marinus Claesz van Reymerswaele<sup>14</sup>. Enfatiza también que:

Hymans (*Gazette de Beaux Arts*, 1888, I. P.19 ) recuerda que Sigüenza declara —al respecto del San Jerónimo de Madrid— que Jacopo de Trezzo, que había estado en los Países Bajos y que mencionó la tabla tal vez en 1554, y que había dicho a Sigüenza que este ‘Jerónimo’ era una de las primeras obras pintadas por un ‘herrero de Amberes’. ¡He aquí la leyenda que sirve probablemente de guía!<sup>15</sup>

---

BALDASS, *Gotik und Renaissance im Werk des Quenten Metsys, Jahrbuch der kunsthistorischen*, Viena, Sammlungen in Wien VIII, 1933; Max J. FRIEDLÄNDER, “Quentin Massys: Reflexions on his development” *Burlington Magazine* LXXII, 1938; Georges MARLIER, *Erasme et la peinture flamande de son temps*. Damme, 1954; A. de BOSQUE, *Quinten Metsys*. Bruselas, Arcade, 1975; Larry SILVER, *The paintings of Quentin Massys. With catalogue raisonnée*, Londres, Phaidon, 1984.

<sup>13</sup> Henri HYMANS, *Notes et recherches sur quelques tableaux du Musée Royale de Belgique*. Imp. L. Hebbelynck, 1861. Véase también Henri HYMANS, *Antonio Moro: son oeuvre et son temps*, J.E. Buschmann. Bruxelles – Anvers, 1910, pp. 16 – 93.

<sup>14</sup> Jean de BOSSCHERE, *Quinten Metsys*, Bruxelles, Librairie Nationale d' Art et d'Histoire, G. Van Oest & Cie , editeurs. 1907, pp. 122 – 123.

<sup>15</sup> Jacobo da Trezzo (Milán, 1515-Madrid, 1589): escultor, orfebre y medallista italiano. El retablo mayor de la Basílica de El Escorial fue trazado por Juan de Herrera y construido por Leone y Pompeo Leoni, Giovanni Battista Crescenzi, Jacobo de Trezzo y Pedro Castello. El tabernáculo del retablo, pieza única en su género, fue diseñado por Juan de Herrera y realizado por Jacopo da Trezzo, que comenzó a trabajar en esta obra en 1579 y necesitó siete años para

Será luego necesario volver sobre este dato. El San Jerónimo de Berlín que conocemos (Fig. 2.) no responde en manera alguna al patrón formal, compositivo (que invierte en sentido horizontal figura y elementos) e iconográfico de las series estudiadas, sino que, como explica J. de Bosschère, responde al estilo de Marinus. Conocidas hoy otras variantes de este mismo San Jerónimo, habría que adscribirlo en todo caso al maestro de Reymerswaele, y nunca a Metsys.

Por otro lado, las conclusiones de Marlier<sup>16</sup> son especialmente interesantes cuando afirma que no conviene de cualquier modo dar una significación excesiva a unos pocos puntos de contacto y “a decir verdad, Metsys, no ha copiado jamás a Durero, más bien los modelos de ‘fealdad’ utilizados tendrían un origen más lejano como habrían sido los dibujos caricaturescos de Leonardo da Vinci”<sup>17</sup>. Marlier afirma a continuación:

¿Es en la casa misma de Quentin donde Durero ha estado, impresionado por una obra del maestro flamenco, hasta el punto de querer hacer una réplica? Hacemos alusión a un *San Jerónimo en el estudio*, hoy perdido, pero sobre el que ha lugar a creer que fue el prototipo de innumerables San Jerónimos que los sucesores de Quentin Metsys –su hijo Jan, Marinus Reymerswaele, Joos van Cleve, Jan Sanders van Hemessen— lanzan al mercado. Es, hasta nueva orden, imposible establecer si la prioridad de este nuevo San Jerónimo de medio cuerpo en medio de sus libros y meditando sobre una calavera remite a Quentin Metsys o a Durero. De todos modos, es durante su viaje a Amberes cuando Durero ha pintado el cuadro de Lisboa. Y es en Amberes precisamente donde San Jerónimo se ha convertido en una especie de patrón de los paisajistas, de los pintores de género y de naturaleza muerta<sup>18</sup>.

En su prólogo a la edición del *Diario de Durero en los Países Bajos (1520 – 1521)*, Jesús María González de Zárate<sup>19</sup> habla de la obra realizada por el maestro alemán en su viaje, y en concreto del San Jerónimo que regala a Rodrigo Fernández de Almada, comerciante portugués, para cuya elaboración había tomado como modelo a un anciano nonagenario. González de Zárate recuerda que “algunos estudiosos consideran cierta influencia de Quentin Metsys, quien

---

culminarla. El pintor Anthonis Mor van Dashorst (Antonio Moro) hizo un retrato de Jacobo da Trezzo. En la localidad de El Escorial existe la ‘Casa de Jacometrezzo’ de 1562. Y en Madrid la Calle de Jacometrezzo tiene el nombre del escultor y orfebre recordando el lugar donde en un momento determinado, vivió.

<sup>16</sup> Georges MARLIER, *Erasme et la peinture flamande de son temps*, Damme, Editions du Musée Van Maerlant, 1954, p. 156.

<sup>17</sup> MARLIER, 1954: 156.

<sup>18</sup> MARLIER, 1954: 157.

<sup>19</sup> Jesús María GONZÁLEZ DE ZÁRATE, *Diario de Durero en los Países Bajos (1520 – 1521)*. Coruña, Editorial Camiño do Faro S.L., Colección ‘El caballero y el dragón’ N° 1, 1ª ed. octubre 2007, p. 56.

realizara un San Jerónimo, hoy perdido, y que Durero pudo conocer en la visita a su mansión de Amberes”<sup>20</sup>. Pero volviendo a Marlier, y a la impresión que Durero pudo recibir en esa visita al taller de Quentin Metsys, tal vez calla deliberadamente en su diario barruntando ya el proyecto de una versión propia del cuadro visto y del que prefiere no aclarar una filiación directa.

En fecha posterior a Panofsky o Held, en su obra sobre Quentin Metsys, Andrée de Bosque<sup>21</sup> aludía a la variación iconográfica de San Jerónimo: desde su carácter eremítico y penitente, pasando por las anécdotas legendarias, hasta su representación como erudito y estudioso en su celda, meditando sobre la muerte. De Bosque afirma que esta última iconografía es la correspondiente a Metsys. Y a continuación describe el San Jerónimo del Kunsthistorisches Museum, al que también se refería Larry Silver (véase fig. 3).

El santo está reclinado sobre su escritorio, leyendo un texto de la Biblia, la mano derecha apoyada en el pecho; la izquierda, en un cráneo. Detrás de él, la luz entra por una puerta entreabierta. El capelo de cardenal se apoya en unos libros<sup>22</sup>.

De Bosque además cita a Marlier<sup>23</sup> cuando opina que Metsys sería el creador de esta manera de representar a San Jerónimo, ya que el medio cuerpo y los elementos corresponden al idealismo erasmista de expresar una preparación serena para la muerte:

Conocemos las muchas visitas de Erasmo a Flandes, su amistad con Pierre Gilles y su relación con Metsys, que ejecutó su retrato. La edición crítica de las obras de San Jerónimo de Erasmo apareció en 1516. Sabemos de la veneración que el autor tuvo para el santo, desde su humanismo y su conocimiento de la literatura antigua. Por lo que la influencia de Erasmo para la realización de esta obra podría haber sido decisiva<sup>24</sup>.

Sigue A. de Bosque:

Glück,<sup>25</sup> el primero, no ha dudado de que el cuadro de Viena fuera de Metsys, y Baldass<sup>26</sup> escribió: El cuadro de San Jerónimo de Viena debe ser atribuido a un gran artista y no a un copista; tras acabar el banquero del Louvre, Matsys pudo componer a este anciano piadoso.

---

<sup>20</sup> GONZALEZ DE ZARATE, 2007: 56.

<sup>21</sup> Andrée de BOSQUE, *Quentin Metsys*, Bruxelles, Arcade, 1975, p. 170.

<sup>22</sup> SILVER, 1984: 115-116.

<sup>23</sup> MARLIER, 1954: 157.

<sup>24</sup> BOSQUE, 1975: 170.

<sup>25</sup> Gustav GLÜCK, “Zwei unveröffentlichte Gemälde von Quinten Metsys”, *Pantheon*, XI, 1933, pp. 84-86.

<sup>26</sup> L. BALDASS, “Gotik und Renaissance im Werk des Quinten Metsys”, *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, VIII, 1933, pp. 137-82.

Winkler<sup>27</sup> existe, dijo, una versión de San Jerónimo de medio cuerpo de Quentin Metsys, el más importante de los pintores contemporáneos neerlandeses que, muy probablemente, ha sido creada antes de la obra de Durero [...] el San Jerónimo de Quentin Metsys (Viena) indica probablemente la presencia de imágenes de medio cuerpo de los santos antes de la aparición de Durero en los Países Bajos. Yo considero el ejemplar de Viena como una obra de la mano del artista [...] es el único relacionado con la forma de Durero, porque en Alemania no se conocían cuadros de medio cuerpo del santo<sup>28</sup>.

Se abunda, por tanto, en las razones para una representación de San Jerónimo necesaria y anterior por parte de Quentin Metsys. Ahora bien, sigue irresoluta la cuestión de cuál sea ese cuadro, sin que ninguno de los tipos apuntados, Berlín, Viena, etc., respondan en realidad al patrón de las series estudiadas, largas, cuya filiación se resuelve sin más, para algunos, sobre un hipotético origen en Durero, al que no se parecen. Porque no es tampoco el cuadro del Kunsthistorisches Museum<sup>29</sup> el que pudiera suponer una cabeza para todas las series o un original primero y absoluto de la ingente cantidad de réplicas. De Bosque añade otras noticias en su estudio:

En numerosas colecciones españolas, hemos encontrado San Jerónimos siempre atribuidos a Metsys sin que ninguno tenga su estilo. Uno de ellos, el que parece ser el más interesante, la cabeza apoyada en la mano, lee la Biblia con preocupación. Un cartón sobre la mesa tiene la inscripción siguiente: “Desen brief behoort sa Hieronimus 1507” (“Esta carta pertenece a Jerónimo 1507”). Los colores duros, las fuertes sombras, recuerdan obras de van Hemessen<sup>30</sup>.

Esta es la noticia más interesante para la presente investigación porque el cuadro al que De Bosque se refiere y que reproduce en su publicación como perteneciente a una colección particular española, es muy similar a otro existente en la iglesia de San Martín de Briviesca, en Burgos. Ambos cuadros, diferentes solo en algunos mínimos detalles (en la hora del reloj por ejemplo) son una réplica casi exacta al cuadro que se glosa y descubre en este artículo<sup>31</sup>, el cual pondré de manifiesto y estudiaré más adelante.

---

<sup>27</sup> Friedrich WINCKLER, *Albrecht Dürer Leben und Werk*. Berlín, Gebr. Mann, 1957, p. 307.

<sup>28</sup> DE BOSQUE, 1975: 170.

<sup>29</sup> Por otra parte atribuido por Friedländer a Jan Metsys por la similitud o correspondencia al patrón formal e iconográfico que suponen todos los atribuidos a Van Cleve, a Peter Coecke van Aelst, o a la serie de cuadros que suponen una hipotética familia ‘española’.

<sup>30</sup> DE BOSQUE, 1975: 170.

<sup>31</sup> Aunque sobre lienzo, de mayor formato y de factura inferior, ajenos ya a la minuciosa técnica flamenca del óleo sobre tabla.



Fig. 5. S.a. *San Jerónimo*. Colección particular española. s./f.  
(Publicado por A. de Bosque en 1975. *Quentin Metsys*. Bruselas, Arcade, p. 171.)

Larry Silver<sup>32</sup> refuerza la hipótesis de una atribución a Metsys del San Jerónimo del Kunsthistorisches Museum de Viena. Relaciona su composición de medio cuerpo con el precedente metsyano en los retratos de Erasmo y Gillis, si bien este se basó a su vez en Van Eyck. Hace además una comparación con las características del original atribuido a Van Cleve, el que considera bastante posterior, estableciendo diferencias que deben ser objeto de algún comentario en el epígrafe sobre elementos iconográficos, más adelante.

Por tanto, la fusión visual de esta imagen sobre una previa de San Jerónimo como precedente directo no es, seguramente accidental. Erradas o no las atribuciones, manifiestan la coincidencia de un modo casi unánime por parte de unos y otros críticos en un precedente necesario completamente ajeno a Durero.

## 2. Las familias de los San Jerónimos: tipologías.

Siguiendo a Elisa Bermejo, es aconsejable la formación o reunión de grupos o familias de obras con rasgos comunes de factura, estilo y concepción. Ello permite incluir a maestros anónimos dentro del círculo de pintores conocidos, con identidad perfectamente delimitada, en atención a sus posibles conexiones e influencias<sup>33</sup>.

Agruparé por ello las series que tienen cierto parecido, aún lejano, con la composición que ha servido de controversia para la crítica, el cuadro de Durero en Lisboa, referencia que precisamente trataré de objetivar, considerando que sea este cuadro una versión más, aun personalísima, del original y, sentadas las similitudes entre unos y otros, no el original.

<sup>32</sup> SILVER, 1984: 115-116.

<sup>33</sup> Elisa BERMEJO, *La pintura de los primitivos flamencos en España*. Instituto Diego Velázquez. 2 vols., Madrid, C.S.I.C, 1980.

Alfredo PIQUER GARZÓN, San Jerónimo, una tabla flamenca inédita del S. XVI:  
iconografía y filiación

Se trata del San Jerónimo de medio cuerpo tras su mesa de estudio, cubierto con el bonete, la mano derecha apoyando su cabeza y la izquierda con el dedo índice extendido señalando la calavera. Se descartan a priori todos aquellos cuadros cuyo modelo o patrón compositivo e iconográfico, sobre todo en la figura, el aspecto y la actitud del santo, se apartan de esta similitud, como son todos los cuadros de Marinus Claesz van Reymerswaele, los de Jan Sanders van Hemessen, los hipotéticos atribuidos a Jan Metsys e incluso los atribuidos a Georg Pencz, que desde mi punto de vista pertenecen a la familia de Joos van Cleve.

Identificaré entre ellos en primer lugar los atribuidos a Joos van Cleve. Esta serie tendría su cabeza en la autoría, más o menos segura, al artista del San Jerónimo en su estudio de 1528 (Museo de Arte de la Universidad de Princeton, U.S.A). Existe un número realmente elevado de copias de este modelo de San Jerónimo. El carácter dulce de este santo dista de la fiera de los sayones “leonardescos” o de la codicia de los cambistas de Quentin Metsys.



Fig. 6. JOOS VAN CLEVE. *San Jerónimo en su celda*. 1528. Universidad de Princetown, New Jersey, U.S.A. Imagen tomada de: <http://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/32773> (Última consulta 30/05/2027)

Encuentro también otra larga familia en la iconografía de un San Jerónimo bastante más viejo y enjuto, de frente muy amplia y abombada y expresión ceñuda que no mira al espectador, con el bonete negro o azul oscuro en lugar de rojo, en un principio representado de modo aislado y apenas sin un entorno circundante, o bien en un entorno mixtificado y más complejo, de ventana trasera abierta a un paisaje. Estos cuadros tienen contenido posterior al Concilio de Trento, puesto que representan sobre la mesa el capelo cardenalicio que simboliza la jerarquía eclesiástica católica, usado incluso como apoyo del libro de la Escritura. Varios de los cuadros de esta serie han sido atribuidos a Pieter Coecke van Aelst, de manera coincidente, aunque la calidad de las tablas y

Alfredo PIQUER GARZÓN, San Jerónimo, una tabla flamenca inédita del S. XVI:  
iconografía y filiación

trípticos de Coecke van Aelst no está muy en consonancia con el carácter mixtificado de la serie. Uno de estos cuadros es el del Monasterio de las Descalzas Reales en Madrid.



Fig. 7. S.a. *San Jerónimo*. s/f. Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid.  
Fotografía tomada por el autor

Tal vez fueron estas pinturas las que dieron lugar a su vez a una tercera serie o familia de representaciones de un San Jerónimo que mantiene la actitud y la posición de las manos, pero que se halla ya en un entorno mucho más complejo, en formato mayor y apaisado, con una ventana a la izquierda y otra gran abertura en la pared trasera por la que se contempla un amplio paisaje. Incluye todos los objetos más típicos, con deliberación: los libros convenientemente rotulados sobre la mesa y el bonete azul oscuro cubriendo la cabeza del santo. Se remite a algún modelo anterior a Van Cleve.



Fig. 8. PIETER COCKE VAN AELST (atribuido), *San Jerónimo en su estudio*. ca. 1530. Walters arts  
Museum, Baltimore, EE. UU. Imagen tomada de:  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Workshop\\_of\\_Pieter\\_Coecke\\_van\\_Aelst,\\_the\\_elder\\_-\\_Saint\\_Jerome\\_in\\_His\\_Study\\_-\\_Walters\\_37256.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Workshop_of_Pieter_Coecke_van_Aelst,_the_elder_-_Saint_Jerome_in_His_Study_-_Walters_37256.jpg) (Última consulta 30/05/2017).

Interesa igualmente reparar en una cuarta familia de cuadros relacionada directamente, por lo que creo, con la tabla original de la colección particular de Madrid que quiero mostrar y argumentar en este artículo. Se trata de una serie que calificaríamos de “española”, porque la mayor parte de sus piezas han aparecido en colecciones o instituciones españolas, aunque fuera existe alguna otra pieza relacionada. Ya hemos aludido a la opinión de A. de Bosque, que recordaba la existencia en numerosas colecciones españolas “de San Jerónimos siempre atribuidos a Metsys, sin que ninguno tenga su estilo. Uno de ellos, el que nos parece ser el más interesante, la cabeza apoyada en la mano, lee la Biblia con preocupación...”<sup>34</sup>.

La mayoría de estas pinturas responde a un patrón o modelo iconográfico exacto y a la repetición casi fidedigna de composición, tipología del santo y elementos representados. Y, sin embargo, hay diferencias en la calidad técnica de su factura, muy notorias. En este grupo sitúo el cuadro de la colección particular madrileña que glosaré aquí, cuya factura y calidad técnica son superiores a los demás y lo colocarían de momento como cabeza de toda esta familia.

Más adelante se establecerán algunos criterios comparativos entre todos ellos y sobre todo con respecto al cuadro madrileño, mencionando algunas de las piezas más significativas y los museos o colecciones que los albergan actualmente.

### **3. Un San Jerónimo flamenco en las colecciones madrileñas: posible trayectoria**

La *Ordo Sancti Hieronymi*, Orden de los Jerónimos, es una orden de clausura monástica. De índole contemplativa, se fundó en el siglo XIV. Sus fundadores fueron Pedro Fernández Pecha y Fernando Yáñez Figueroa. Con ellos, una serie de ermitaños castellanos resolvieron seguir el espíritu de San Jerónimo y dedicarse a la vida ascética. Según la regla de San Agustín, fue aprobada en el por el papa Gregorio XI en el año 1373.

El Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, tal vez el más famoso de la orden de los Jerónimos, fue proyectado en la segunda mitad del siglo XVI por el rey Felipe II y su arquitecto Juan Bautista de Toledo, y construido entre 1563 y 1584. El año de inicio es el mismo en que finalizaba el Concilio de Trento, por lo que el monasterio supone un exponente de la Contrarreforma de la Iglesia Católica.

Es sabido que fue Felipe II el que ordenó la adquisición de obras artísticas con la intención de dotar al complejo (palacio real, basílica, panteón, biblioteca y monasterio) de una colección que fuese paradigma de su gusto y sus ideas estéticas. Para ello combinó los maestros flamencos e italianos (principalmente venecianos) y algún español.

El Escorial acumuló entonces una enorme cantidad de obras artísticas procedentes fundamentalmente de Italia y Flandes, donde muchos pintores

---

<sup>34</sup> DE BOSQUE, 1975: 170.

pugnaron por conseguir la adquisición de sus obras por parte de Felipe II. *El Martirio de San Lorenzo* de Tiziano en 1564 fue la primera pintura que se encargó para el Retablo Mayor de la basílica de El Escorial. La obra nunca llegó a colocarse en el Retablo de la basílica, sino que se puso en el altar de un espacio más recoleto: la llamada “iglesia vieja o de prestado”, concebida por Juan Baustista de Toledo en la zona meridional del monasterio. Terminada en 1571, la iglesia vieja fue la primera iglesia y el primer panteón del monasterio, utilizada para tal fin hasta que se terminaran las obras de la gran basílica. En ella se terminarían ubicando algunas otras obras de formato o entidad menor llegadas progresivamente a El Escorial.

En el fondo artístico del monasterio se reúnen valiosas pinturas al fresco, de Tibaldi, Zuccaro, Cambiaso, Jordán o Giordano, y notables tablas y lienzos al óleo, de Lucas van Leyden, Marinus Claesz, Roger van der Weyden, Jan Sanders van Hemessen, Jan van Scorel, El Bosco, Michel Coxcie, Antonio Moro, Ribera, Van Dyck, Navarrete “el Mudo”, Claudio Coello, El Greco, Durero..., sin olvidar la escultura y otras artes.

A caballo entre los siglos XVI y XVII, José Martínez de Espinosa, más conocido como Fray José de Sigüenza (1544-1606), fue un monje de la Orden de San Jerónimo, historiador, poeta y teólogo español. Estudió Artes y Teología, y seguidamente tomó el hábito de monje jerónimo en el Monasterio de Santa María del Parral en 1566; Felipe II lo nombró su consejero y además bibliotecario del Monasterio de El Escorial. Escribió la *Historia de la Orden de San Jerónimo* (1595-1605), donde describe el proceso del monasterio. También escribió una *Vida de San Gerónimo, Doctor de la Santa Iglesia* (1595)<sup>35</sup>.

Fray José de Sigüenza sería el primero en escribir un libro sobre la colección de pintura y su distribución en el monasterio, publicado en 1605. En él va progresivamente mencionando los cuadros y citando a sus autores, castellanizando o deformando al modo de la época la grafía de sus nombres originales y citando su procedencia:

En el zaguán de la misma sacristía está un cuadro de San Jerónimo, excelente, parece milagroso, porque yo le oí decir a Jacobo de Trezzo<sup>36</sup> que lo presentó a S. M., lo había pintado un herrero de Flandes, y fue de lo primero que sacó a la luz. En el mismo zaguán está otro San Lucas, en correspondencia del San Jerónimo; muy singular cabeza, aunque se le ve que es retrato<sup>37</sup>.

<sup>35</sup> Cecilio BARBERÁN, “El Padre Sigüenza como crítico de arte de las pinturas del Monasterio de El Escorial”, *La ciudad de Dios*, Vol. CLXXVIII, 1964, pp. 86-99.

<sup>36</sup> Isabel Mateo aporta el dato de que también se adquirió a Jacopo da Trezzo para el Escorial una tabla de Robert Campin en 1577. Cabe deducir que, aparte del San Jerónimo del “herrero de Amberes”, Trezzo había traído más cuadros de su estancia en Flandes. Isabel MATEO, “Felipe II y la pintura flamenca”. En: V.V.A.A. *Felipe II y el arte de su tiempo*, Madrid, Ed. Visor/Fundación Argenteria, 1998, pp. 315-330.

<sup>37</sup> D. Miguel SÁNCHEZ Y PINILLOS, *Historia primitiva y exacta del Monasterio del Escorial* escrita el siglo XVI por el padre Fray José de Sigüenza Bibliotecario del Monasterio y primer

Esta es precisamente la cita que, según Henry Hymans, había sido aportada por Carl Justi<sup>38</sup>, el crítico alemán. Hymans se refiere a ella cuando discute las diferentes hipótesis acerca de una cabeza u origen común para las series de San Jerónimos, de la autoría de Quentin Metsys, diferente por tanto a las opiniones en pro de Alberto Durero.

Aporta otro dato fundamental y totalmente significativo, porque da la noticia de que en el curso de sus investigaciones sobre el arte flamenco en España Carl Justi<sup>39</sup> puso de manifiesto una mención ‘preciosa’ en los inventarios del Escorial con fecha de 15 de abril de 1574: “Maestre Coynthin. Tabla. S. Gerónimo con el dedo sobre una calavera”. Explica que este el cuadro fue donado al Escorial por el célebre imaginero y medallista Jacopo da Trezzo, “orfebre de Carlos V y Felipe II”. El Padre Sigüenza declaraba saber por él mismo que la pintura era de un herrero de Amberes y una de sus primeras obras. Lo que termina de volver la indicación particularmente interesante es que (Jacopo da) Trezzo la refirió sin duda él mismo desde los Países Bajos, donde había residido en 1554<sup>40</sup>.

La noticia de Hymans sobre el dato aportado por Justi se completa de modo aún más trascendente cuando él mismo constata que el cuadro “forma parte actualmente del Museo de Madrid”. Cuando Hymans escribe, el Museo del Prado desde luego ya existe, pero también el Museo de la Trinidad, constituido en 1837 a raíz de la Desamortización eclesiástica de Mendizábal (1832-1837) con obras de conventos y monasterios suprimidos en Madrid y otras provincias de la zona centro. Su existencia abarcó de 1837 a 1872, año en que fue disuelto. El museo de la Trinidad había funcionado de manera un tanto precaria y a su disolución sus fondos fueron adscritos en una parte al Museo del Prado, pero en otra parte importante y por falta de espacio en El Prado, a colecciones particulares (al Prado se incorporaron menos de 200 obras, mientras que 650 fueron depositadas en otras instituciones)<sup>41</sup>.

Ello explica la existencia y eventual aparición de obras en manos privadas. Con todo, Hymans no especifica con su denominación de qué museo se trata y posiblemente hace la afirmación de saber que está en Madrid, sin precisar el

---

historiador de Felipe II, Madrid, Imprenta y fundición de M. Tello (impresor de cámara de S.M.), 2003. Edición facsímil. (2 vols). Valladolid Ed. Maxtor, p. 488. (Ed. Original Madrid, 1891).

<sup>38</sup> Carl JUSTI, *Spanische Reisebriefe, Cartas de viaje por España*. Bonn, Cohen, 1923.

<sup>39</sup> Justi fue denostado en su época como demasiado imaginativo e incluso falso en sus apreciaciones, e independientemente de la mayor o menor objetividad del asunto, ello se explica por el trasfondo histórico y el ambiente lógicamente anti alemán del final de la Primera Guerra Mundial, lo que resta asimismo objetividad a las críticas. Al margen de ello, la aportación del dato del inventario de El Escorial y su veracidad puede comprobarse con facilidad. Hymans refiere que Justi habría sido igualmente el descubridor de un retablo de Metsys en una capilla semi-abandonada de la iglesia de San Salvador en Valladolid, así como una obra de Dieric Bouts en San Ildefonso de Granada y otros cuadros en España.

<sup>40</sup> JUSTI, 1923.

<sup>41</sup> Juan Antonio GAYA NUÑO, “El Museo Nacional de la Trinidad (Historia y Catálogo de una pinacoteca desaparecida)”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1947, pp. 19-78.

lugar. Sin embargo, el inventario de Vicente de Lalama<sup>42</sup> explica que un cuadro de Juan Olbens (sic)<sup>43</sup> se ha trasladado en 1837 y La Trinidad se inaugura en 1838; y si seguimos los datos aportados por el propio museo, el cuadro va directamente al Prado. Ello confirma que algunas obras desamortizadas llegaron al Prado de modo directo, sin el paso intermedio por la Trinidad. Los cuadros procedentes de la desamortización fueron acumulándose sucesivamente, en lo que estuvo implicada la Academia de San Fernando. Esta acumulación sería precisamente una de las causas del fracaso del museo.

En su artículo sobre las pinturas de El Escorial, Bonaventura Bassegoda<sup>44</sup> hace mención de los sucesivos inventarios o relaciones de los cuadros del monasterio, desde la primera fuente que supone el libro de Fray José de Sigüenza de 1602/1605: *Tercera parte de la historia de la Orden de San Jerónimo*<sup>45</sup>, y la *Descripción breve del Monasterio de San Lorenzo del Escorial* del padre Fray Francisco de los Santos de 1657, reeditado en 1667, 1681 y 1698<sup>46</sup>. Es interesante en la medida en que en las sucesivas ediciones describe los cambios de ubicación de las obras y los habidos en la Iglesia vieja o “de prestado”. Habla de 1.622 cuadros:

De los cuales los de mejor calidad pictórica se disponen en unos espacios muy significativos. Estos son la antesacristía y la sacristía, las salas capitulares, la llamada iglesia vieja o iglesia de prestado, la celda prioral<sup>47</sup>.

Según las primeras noticias de Sigüenza, la colocación primera de la tabla de San Jerónimo traída por da Trezzo de Amberes, era en la iglesia “de prestado”, y en su narración de los lugares del Monasterio afectados por el incendio de 1671 señala que no llegó a alcanzar este espacio. En otros documentos, como la relación anónima fechada por su editor Gregorio de Andrés en 1698, también se reseñan, entre otros, los cuadros de la iglesia vieja. Igualmente aparecen en el libro del padre Andrés Jiménez: *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial de 1764*<sup>48</sup>; y en el *Viaje de España* de Antonio Ponz de 1773<sup>49</sup>, útil para conocer el estado de los cuadros en ese momento<sup>50</sup>, así como en

---

<sup>42</sup> S.A. *Descripción del Monasterio y Palacio de San Lorenzo. Casa del Príncipe y demás notable que encierra bajo el aspecto histórico, literario y artístico el Real Sitio del Escorial*, Imprenta de D. Vicente de Lalama, Madrid, 1843.

<sup>43</sup> Se refiere a Hans Holbein (1497-1543).

<sup>44</sup> Bonaventura BASSEGODA I HUGAS, “El Escorial como museo o galería de pinturas” en V.V.A.A., *Felipe II y el arte de su tiempo*, Madrid, Ed. Visor y Fundación Argentaria 1998, pp. 133 – 155.

<sup>45</sup> BASSEGODA, 1998: 140.

<sup>46</sup> BASSEGODA, 1998: 141.

<sup>47</sup> BASSEGODA, 1998: 141.

<sup>48</sup> BASSEGODA, 1998: 149.

<sup>49</sup> BASSEGODA, 1998: 150.

otro documento anónimo procedente de Sevilla, en el que se describe la visita al Escorial como “Relación histórica de las pinturas de El Escorial por su orden riguroso de colocación hecha en 1776”, que reseña las diferencias con la relación de Ponz.

Encontramos datos igualmente en el memorial redactado en 1777 por Anton Rafael Mengs sobre el mal estado de las pinturas de El Escorial, en donde incluye “algunas de la iglesia vieja”, sin especificar cuáles; a raíz de lo cual en 1786, Mariano Salvador Maella había elaborado una lista de las obras necesitadas de restauración. Merece reseñarse también el manuscrito anónimo *Índice de las pinturas al olio originales y de sus respectivos profesores de esta Real Casa y Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, aparecido en una biblioteca particular barcelonesa y sin fecha, pero que por la tipografía de la portada, diseño de las orlas, etc., podría ser de hacia 1800<sup>51</sup>. En él se relaciona a los pintores cuya obra alberga el monasterio. Entre ellos “Quintinio Mesyo” (sic) y tres cuadros:

La tabla en que está pintada la cabeza del Salvador, otra tabla, cabeza de María Santísima, el San Jerónimo que está en la Yglesia Vieja. Es de notar que Mesio fue primero de profesión herrero, después se dio a la pintura, y salió excelente, como lo manifiestan sus obras. Están firmadas del mismo año de 1529<sup>52</sup>.

Bassegoda alude al expolio a consecuencia de la Guerra de Independencia española. El 1 y 2 de noviembre de 1812 los ejércitos inglés y portugués entran de noche en el monasterio descerrajando puertas y haciendo hogueras con muebles y ventanas. Posteriormente, el inventario de Fray Damián Bermejo *Descripción artística del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial y sus preciosidades después de la invasión de los franceses*, editado en Madrid en 1820, quiere reflejar una situación de recuperación de obras y restauración de la situación del Monasterio tras el expolio. En su listado final de autores existentes en el Monasterio figura Quintino Melsio (sic) con 2 obras. Bermejo menciona también un “San Jerónimo pensando en la muerte” sobre tabla de Juan Ólbens (sic)<sup>53</sup>.

De 1843 es el inventario anónimo ya citado: *Descripción del Monasterio y Palacio de San Lorenzo. Casa del Príncipe y demás notable que encierra bajo el aspecto histórico, literario y artístico el Real Sitio del Escorial*, que confirma el mismo nexo producido desde tantos conventos e iglesias con el Museo de la Trinidad y aclara también la identidad de ‘Juan Olbens’ como Hans Holbein. Así se afirma que la Sacristía “ha menguado mucho en importancia por haberse

---

<sup>50</sup> Antonio Ponz, Secretario de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, publicó desde 1772 *Viage de España*, un texto crucial para entender el patrimonio artístico español y su inventario.

<sup>51</sup> BASSEGODA, 1998: 153.

<sup>52</sup> BASSEGODA, 1998: 153.

<sup>53</sup> BASSEGODA, 1998: 155.

trasladado el año 1837, 26 originales de los mejores al Museo de Madrid. Sustituidos hoy con otros de menor importancia”<sup>54</sup>. Se afirma también que “los cuadros de la Iglesia vieja han sufrido alteración, habiéndose trasladado algunos al Museo de Madrid y otras a varios parajes de la misma casa, entre ellos el Camarín, pieza de pequeñas dimensiones donde se custodian Santas reliquias, objetos de devoción y algunas preciosidades artísticas, hoy muy menguadas, porque desapareció un gran parte de ellas cuando la invasión francesa y además se han trasladado posteriormente algunas pinturas de estimación al Museo de Madrid”<sup>55</sup>. Se especifica además que “los cuadros que se han sacado últimamente de esta pieza para el Real Museo, son: dos hermosas tablas con las cabezas del Salvador y de María Santísima de Quintín Metsys (sic)”<sup>56</sup>. Finalmente, en la parte dedicada al Oratorio se señala: “faltan por haberse traslado al Real Museo, San Gerónimo meditando en la muerte, sobre tabla de Juan Ólbens (Holbein) Basilea 1498-Londres 1533”<sup>57</sup>.

La investigadora Teresa Posada ha confirmado recientemente la llegada de este San Jerónimo al Prado en 1537, pero de acuerdo a los correspondientes estudios y análisis técnicos del Museo del Prado, descarta la supuesta atribución a Holbein por los inventarios del s. XIX<sup>58</sup>. Identificado el cuadro sin embargo como el existente en la actualidad en el Museo y emparentado a su vez con los dos similares del Kunsthistorisches Museum de Viena, parece, en opinión de Posada, poder relacionarse con el trabajo del taller del propio Jan Metsys.

Sin embargo, volviendo a la noticia dada por Sigüenza y obtenida de primera mano de Jacopo da Trezzo, y una vez sentada la verosimilitud de un San Jerónimo de Quentin Metsys en el Escorial a partir de 1554 (ya inventariado en 1574), constato que desde la muerte de Quentin Metsys en 1530 y hasta esa fecha de 1554, se siguieron copiando los cuadros. Efectivamente, pero con todo, toda la serie de los atribuidos a van Cleve, la atribuida a un posible origen en Pieter Coecke, los cuadros aparecidos en colecciones españolas y las hipotéticas mixtificaciones, no responden en absoluto a este patrón o modelo compositivo o representativo del Museo del Prado o el Kunsthistorisches de Viena, sino que copian otro modelo muy diferente.

El inventario anónimo de 1843 menciona también en el Gabinete de la Reina un San Jerónimo de escuela flamenca y otro San Jerónimo copia de Alberto Durero. Por fortuna, uno u otros cuadros no fueron víctima del expolio francés o inglés puesto que han llegado hasta nuestra vista y nuestra consideración.

Las desamortizaciones españolas supusieron un proceso histórico, que incidió en lo económico y social, porque significó la expropiación forzosa de los bienes

<sup>54</sup> *Descripción del Monasterio...*, 1843: 93.

<sup>55</sup> *Descripción del Monasterio...*, 1843: 208

<sup>56</sup> Ídem.

<sup>57</sup> *Descripción del Monasterio...*, 1843: 212.

<sup>58</sup> Teresa POSADA, “Cuadros de Quintin Massys y Jan Massys en el Museo del Prado. Actualización de las atribuciones”. *Boletín del Museo del Prado*, XXXII, nº 50, 2014, pp. 96-109.

muebles e inmuebles que se encontraban en poder de las llamadas “manos muertas”, fundamentalmente la Iglesia Católica y las órdenes religiosas. La más famosa de todas fue sin duda la de Juan Álvarez Mendizábal que, junto a la posterior de Pascual Madoz (Ministro de Hacienda del General Espartero), constituyen las dos desamortizaciones liberales más importantes. Durante el trienio liberal, Mendizábal, Ministro de Hacienda y después presidente de gobierno de la Regente María Cristina de Borbón, anuncia la supresión de las órdenes religiosas y la desamortización de sus bienes, y aprueba el real decreto de su venta o subasta. Muchos de los cuadros y los libros de los monasterios se vendieron o subastaron a precios muy bajos y pasaron así a manos privadas. Unos u otros destruidos o desaparecidos en el anonimato, se han considerado en principio, definitivamente perdidos.

La desamortización de Mendizábal dio lugar directamente a la creación del Museo de la Trinidad, fundado deliberadamente para acoger las obras artísticas desamortizadas. La sede elegida fue el convento de la Trinidad Calzada. El Museo de la Trinidad desapareció solamente treinta y cinco años después de su fundación, en 1872, adscribiéndose sus fondos al Museo del Prado. Un inventario general de los cuadros del depósito de la Trinidad con fecha de 24 de junio de 1838, un mes antes de la inauguración del museo, proporciona una relación del primer contenido del museo. Su situación final fue penosa y tras el destronamiento de Isabel II en 1868, durante el llamado Sexenio Democrático, se consideró la fusión con el Prado, en el momento en que este había dejado de ser Museo Real para pasar a ser igualmente Museo Nacional. Lo transferido fueron solamente 84 cuadros. Ya el inventario de 1854 había dado por inservibles o “casi destruidas” un buen número de pinturas. Muchas otras, sin identificar, se cedieron en depósito, buscándose para ello muchas veces sedes y colecciones particulares.

Una vez sentado el probable trayecto de una representación de San Jerónimo de la autoría de Quentin Metsys a España hacia la mitad del siglo XVI, será necesario considerar la posibilidad de un origen diferente para las series de los numerosos San Jerónimos estrechamente relacionados entre sí y, sin embargo, bastante más lejanos del hipotético modelo dureriano.

En su grabado de 1514 (véase fig. 4), Durero no hizo hincapié en la aproximación característica de las *vanitas*, el santo de medio cuerpo y el retrato de la psicología que advierte de lo efímero de las glorias del mundo y lo breve de la vida. Parece que puso más atención en el estudio de la perspectiva. Por otro lado, la *vanitas* no es el tema de dicho grabado, en la medida en que en primer término se evoca, una vez más, la leyenda del león, este como un atributo inherente al santo, presente en todos y cada uno de los grabados de Durero. Es más, aunque la calavera está presente en el alféizar de la ventana, la mirada del santo está absorta en su libro.

Priman pues aún los aspectos más tradicionales de la figura del santo para el artista alemán. Desde este grabado hasta su viaje a Amberes, pasaron seis años. En ese intervalo Durero no concibió ningún tipo de representación de San Jerónimo. Todo hace pensar que su tabla de Lisboa se pinta después de haber

recibido el impacto de otro modelo iconográfico muy distinto. No otro que las figuras de medio cuerpo de los pintores de Amberes; tal vez no otro que el San Jerónimo copiado tan ingente número de veces por varios de los pintores flamencos del momento, casualmente discípulos o próximos a Quentin Metsys y del que él, artista personalísimo, hace también una versión propia (que tampoco tiene demasiado interés en conservar y regala pronto a un agente comercial portugués). Por ende, la tabla de Lisboa se pudo pintar después de haber recibido el impacto del San Jerónimo original del maestro Quentin Metsys.

Lo que parece asimismo obvio es la admiración, anterior o mayor que la de Durero, de los pintores de la Guilda de Amberes hacia su maestro Quentin Metsys. Incluso pudo bastar y cundir, eso sí, la noticia de la versión del alemán, que el portugués Fernandes de Almada<sup>59</sup> guardó desde el principio, a partir del cuadro del santo del maestro, para que varios de ellos se apresurasen también a ver el San Jerónimo en el taller de Metsys con el fin de copiarlo. Resulta que todas las series mencionadas y parecidas entre sí, enfatizo una vez más, no tienen demasiada relación con el cuadro de Durero de Lisboa, y menos aún con los posibles modelos señalados por algunos de los historiadores y críticos del XX. La enorme serie de los San Jerónimos prueba que los pintores de Amberes tienen interés en la figura del santo de antemano e independientemente de que Durero haya hecho hincapié en el tema en un momento dado (precisamente el momento de su viaje a Amberes) con su versión; lo que prueba también que, muy al contrario, sería Durero el seguidor y no el seguido; es el cuadro del alemán el que se parece, genialmente, al resto y no al revés.

Por otro lado, sabemos que Jacopo de Trezzo residía en Amberes en 1554, como declara él mismo al padre Sigüenza. Suponemos que no antes de la construcción de El Escorial, que comienza en 1563. Eso deja un margen de diez u once años en los que pudo producirse efectivamente la venida de Trezzo al Escorial y la llegada del cuadro de San Jerónimo de Metsys. Otras noticias mencionan ese año de 1554 precisamente como la fecha de llegada del cuadro al Escorial.

Se quiere decir que este cuadro, como hipotético original de las series de los San Jerónimos estuvo en Amberes seis años más desde que la tabla de Durero y en posesión privada de Rodrigo Fernandes de Almada, viene a Lisboa en 1548. Por lo tanto, pudo ser copiado, no solamente desde la muerte de Metsys en 1530 sino, como es lógico, desde bastante antes.

Por otra parte, las copias del grupo que he denominado como “español” en el apartado anterior, trasunto claro de este nuevo San Jerónimo de Madrid, se hacen cuando el cuadro de Durero lleva mucho tiempo en Lisboa y, sin embargo, se continúa copiando otro modelo; tal vez uno que ya está en España. Por mucho que los artistas no buscasen la fuente y dieran por buenas la versión o las versiones copiadas, parece lógico que a lo largo del XVI, el XVII y más allá, alguno de ellos debería todavía tener noticias de esa primera fuente y el origen de los cuadros como para seguir empecinándose en copiar un modelo diferente.

---

<sup>59</sup> Véase página 152 de este artículo.

Los cuadros de Marinus son, como se ha explicado, personales y su patrón iconográfico no responde en absoluto a los grupos estudiados ni al cuadro de Durero en Lisboa; tampoco los de Jan Sanders van Hemessen. Solamente los San Jerónimos de Joos van Cleve, los que se han atribuido a Pieter Coecke van Aelst y los detectados en España tienen en realidad parecido y evidente parentesco (Fig. 9 y 10).

El hipotético original y algunas de las copias más próximas a este, de las atribuidas a Joos van Cleve, presentan diferencias notorias con el cuadro inédito de colección particular de Madrid que describiré más adelante. La actitud del santo es parecida y la posición de las manos, igual. Este es el lugar común y uno de los nexos fundamentales de todos los grupos. Sin embargo, los objetos en la mesa se han simplificado y son en muchos casos, creemos, de peor factura.

En los van Cleve el estante trasero se cambia por uno simple sobre el que ya no hay libros (que constituían todo un símbolo humanista en Metsys), sino solamente una botella esférica y un vaso. En la pared izquierda al santo tampoco hay cordel con pliegos ni tijeras, sino una especie de pebetero colgando y a veces otro objeto flechado. La ventana se ha transformado las más de las veces en una vidriera emplomada de forma arqueada con círculos o rombos. Sobre su alféizar, a veces aparece un reloj de arena (el reloj de pesas en la pared ha desaparecido), a veces una esfera, a veces ambas cosas. Nunca un pájaro. El carácter del santo es mucho más dulcificado y el pelo y la barba son blancos.



Fig. 9. JOOS VAN CLEVE (Taller) *San Jerónimo en su celda*. ca. 1525. Museo Cerralbo. Madrid, España. Fotografía proporcionada por el Museo Cerralbo

A este modelo responden: el cuadro del Museo de Arte de la Universidad de Princeton, New Jersey<sup>60</sup>, otro del Provinzialmuseum de Hannover, uno más del Germanisches Nationalmuseum de Nürnberg, atribuido a Georg Pencz, el del Museo Cerralbo de Madrid, los cuadros del Museo Boymans von Beuningen de Rotterdam, del Museo Ingres de Albi en Francia, del Museo de Melbourne, Australia, el de la colección John G. Johnson de Philadelphia, el del Museo del Prado, o el del Busch Reisinger Museum de Cambridge, algo más complejo

<sup>60</sup> Véase fig. 6

puesto que añade paisaje, hornacinas en la pared trasera y significativamente el capelo de cardenal, sobre el que se apoya el libro.

Otra larga serie de cuadros la constituye la de un posible origen en Pieter Coecke van Aelst, del que dudamos, y que produce ya desde versiones del santo aislado hasta mixtificaciones complejas de formato apaisado donde se combinan todo tipo de elementos, especialmente se repite en la mayoría de ellas el capelo cardenalicio.



Fig. 10. PIETER COECKE VAN AELST (atribuido). *San Jerónimo*. s./f. Museo del Hotel Sandelin. Saint Omer, Calais, Normandía, Francia. Fotografía proporcionada por el Museo Sandelin de Saint Omer.

El santo es un anciano enjuto, ceñudo y de aspecto huraño que no mira al espectador y cuya frente grande y abombada le da un aspecto enajenado y peculiar. El reloj de pesas vuelve a la pared, así como la estantería con los libros. Pero no hay atril y el modelado de la tela y los pliegues del hábito son muy duros. En la cartela o rótulo trasero hay diferentes leyendas: entre ellas “Memorare novissima tua et in aeternum non peccabis”. El pelo del santo es corto y la barba es muchas veces escasa o rala. A este grupo de San Jerónimos pertenecen en sus versiones más simples el del Museo de Saint Omer en Normandía, Monasterio de las Descalzas Reales en Madrid o el de la Galería Nacional de Praga y el del Cabildo Insular de Tenerife atribuido a Joos van Cleve, que incluye ya un paisaje, aunque se trata sin duda de los mejores cuadros de este grupo; y en sus versiones más sofisticadas o mixtificadas el de la Catedral de Burgos.

Otros cuadros presentan ya diferencias muy notorias con el original de Madrid, aunque su más remota genealogía no deja de relacionarlos, teniendo en cuenta los probables cruces, híbridos y sucesivas generaciones de pinturas. Estos son cuadros con otro tipo de anciano santo, cuya celda se abre a paisajes amplios en formatos grandes y apaisados que les apartan ya de la concepción del formato flamenco de los retratos de género de medio cuerpo con algunos elementos simbólicos. Están dentro de este grupo los cuadros del Ayuntamiento de Nájera o la Galería Walters de Baltimore en U.S.A. (Véase fig. 8).



Fig. 11. *San Jerónimo*. s./f. Cabildo Insular de Tenerife. Sta Cruz de Tenerife, España. Imagen tomada de: LOPEZ GOMEZ, Antonio; RUMEU DE ARMAS, Antonio; ARMAS AYALA, Alfonso; HERNANDEZ PERERA, Jesús; 1984. *Canarias*. Madrid Publicaciones de la Fundación Juan March Editorial Noguer

Fig. 12, *San Jerónimo en su celda*. s./f. Tesoro de la Iglesia de San Martín. Briviesca, Burgos, España. Fotografía tomada por el autor

Contrastaré también algunos de los cuadros aparecidos en entidades o colecciones españolas con referencia al original. Algunas de las primeras noticias sobre estos cuadros “españoles” (Burgo de Osma, Briviesca, etc.) las proporcionó Francisco Fernández Pardo en su artículo del catálogo sobre las tablas flamencas de la Ruta Jacobea<sup>61</sup>. Uno es el San Jerónimo de la Iglesia de Santa María de Briviesca, desde hace años en obras. Actualmente se encuentra en el Tesoro de la de San Martín, por lo que la posibilidad de su acceso actual no es fácil. Publico una foto de escasa calidad por la dificultad de su toma. El estado de conservación es malo. Se trata de una tabla que parecía estar partida en vertical por tres sitios diferentes en el momento en que tomé la foto hace más de quince años. Lo primero que llama la atención es el friso, cenefa o banda con una leyenda alrededor del cuadro, cuyas piezas se han añadido a la tabla central, lo que se pone de manifiesto por su deterioro general. La leyenda de este friso, que expresa el carácter de *vanitas* que motiva el tema y toda la serie, sustituye aquí a las cartelas del fondo en otras versiones por la frase: “Memento homo quia pulvis es et in pulverem reverteris”. Solamente la existencia de esta variación notoria acredita el cuadro como una copia, desde mi punto de vista, o como una versión más de la serie. El cuadro ofrece además otras variaciones importantes.

El San Jerónimo que publicó A. de Bosque<sup>62</sup> responde, casi con precisión, al cuadro de Briviesca, pero no es el mismo. Los relojes de uno y otro cuadro marcan horas distintas. El cráneo, sin mandíbula, está en posición vertical. El libro sobre el atril también parece impreso, no manuscrito. De igual manera no

<sup>61</sup> Francisco FERNANDEZ PARDO, *Las Tablas Flamencas de la Ruta Jacobea*, Catálogo de la Exposición, Madrid, Fundación Banco Santander Central Hispano, 1999, pp. 171-190.

<sup>62</sup> DE BOSQUE, 1975: 170.

hay letrero ni leyenda al fondo. En este nuevo cuadro no se reproduce, por lo que supongo que no existe, la cenefa del de Briviesca: “Memento, Homine, quia pulvis es et in pulverem reverteris”. (Véase Fig. 5).

De cualquier modo, parece que es una versión muy fiel, aún con sus diferencias, del cuadro de Briviesca; antecedente o secuela, o incluso una copia prácticamente simultánea, posiblemente de la misma mano. Por otro lado, como el de Briviesca, se trata de un trasunto casi fidedigno del cuadro particular madrileño que publico aquí, pero no es desde luego un precedente u original. Este cuadro constituye, con todo, cierta sorpresa por tratarse de un nuevo cuadro de este grupo “español” y su práctica identidad con el cuadro de Briviesca. Ello refuerza de modo importante la idea de que ambos cuadros fueron copiados de un mismo original que se encontraba ya en España.

En el citado catálogo de la exposición *Las Tablas Flamencas de la Ruta Jacobea*<sup>63</sup>, se publica la imagen de un San Jerónimo en su estudio asimismo perteneciente a otra colección particular en Madrid. Resulta muy interesante pues reproduce en todo el original que comparo, aunque simplifica el reloj, omite el pájaro en la ventana y cambia uno de los pliegos en la cuerda de la pared por un peine de doble fila de púas. Tuvo que ser pintado a la vista o conociendo perfectamente aquel. Y sin embargo su factura y su calidad técnica son abismalmente inferiores hasta poder ser considerado de un pintor principiante<sup>64</sup>.



Fig. 13. *San Jerónimo*. s./f. Colección particular Española. (Publicado en FERNANDEZ PARDO, Francisco, 1999. *Las Tablas Flamencas de la ruta Jacobea*. Catálogo de la Exposición sept. – nov. BSCH) p. 337.

<sup>63</sup> FERNÁNDEZ PARDO, 1999: pp. 337.

<sup>64</sup> Otro cuadro de factura casi idéntica al descrito ha aparecido muy recientemente como perteneciente al Priorato de Donnington, en Newbury, Berkshire, Inglaterra. <http://www.dreweatts.com/cms/pages/lot/13720/24> (Último acceso 15 /05/ 2017)

Otro cuadro de este grupo que parece trasunto directo de nuestro original es el aparecido en subastas “Arte” de Sevilla, con sucursal en Madrid en el año 2000 sin que fuese vendido en aquella ocasión, que sepamos. Pero al igual que el anterior, la calidad de su técnica es especialmente torpe; el pelo del santo y su barba de tono gris claro se resuelven con una pincelada gruesa, basta y empastada, absolutamente diametral en su inexperta técnica respecto a la finura, minuciosidad y destreza de cualquier original flamenco auténtico. La casa de subastas no revela la procedencia del cuadro pero el catálogo proporcionó su fotografía.



Fig. 14. *San Jerónimo*. s./f. Colección particular española. Subastas de Arte Sevilla. Imagen tomada del Catálogo de la subasta celebrada en Madrid, Mayo 2002.



Fig. 15. *San Jerónimo*. s./f. Museo de la Catedral de Burgo de Osma. Soria, España. Imagen tomada de: ARRANZ, José, *La Catedral de Burgo de Osma*. Ilmo. Cabildo de S.I. Catedral. Castuera, Pamplona, 1995.

Otro San Jerónimo de este grupo es el existente en la catedral de la localidad de Burgo de Osma. Se trata de un cuadro que reproduce solamente en parte el hipotético original. El espacio, la composición, la ventana y el atril, incluso la figura del propio santo, lo reflejan pero en la pared cuelga el capelo de cardenal y el candelabro y otros objetos han sido sustituidos sobre la mesa por varios libros. Todo supone una mayor lejanía con el cuadro original flamenco que comparamos.

Algunos otros cuadros similares iconográficamente a este grupo de españoles se encuentran, sin embargo, fuera de España, como el de la Casa Museo Erasmo de Bruselas, el de la Colección Chiamonte de Sicilia o el del Martin von Wagner Museum de la Universidad de Würzburg, en Alemania.

El cuadro del Museo de Würzburg tiene una gran proximidad con todos los elementos de este grupo, pero faltan el lema trasero y la cuerda de objetos en la pared. También el pájaro en la ventana. Este cuadro ha sido atribuido por el propio museo al grabador alemán Georg Pencz, con alguna arbitrariedad y sin que tenga que ver en absoluto con la otra atribución alemana a Pencz como es el

cuadro del Germanisches Nationalmuseum de Nürnberg, que pertenece iconográficamente al grupo o serie de los derivados de Joos van Cleve.

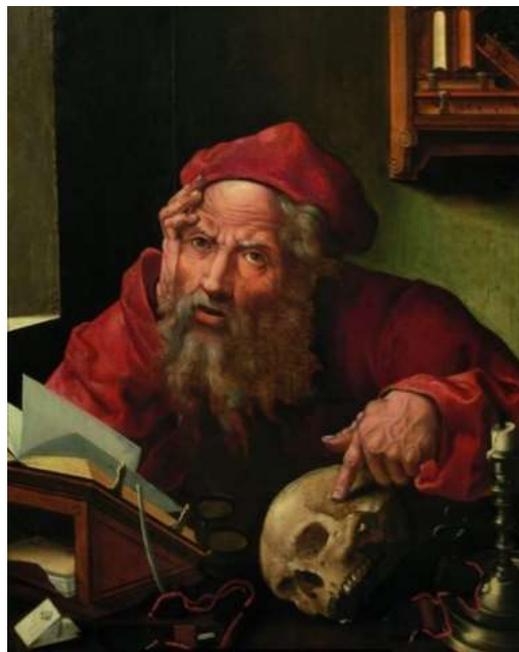


Fig. 16. *San Jerónimo*. s./f. Martin von Wagner Museum. Universidad de Würzburg, Alemania

Fig. 17. *San Jerónimo*. s./f. Casa Museo de Erasmo en Bruselas, Bélgica. Imagen tomada de <http://www.erasmushouse.museum/Page.php?ID=3>

De mejor factura y claramente emparentado con este grupo es el cuadro existente en la Casa Museo de Erasmo en Bruselas, Bélgica; atribuido a Metsys o de su círculo. Y sin embargo, aunque perfectamente clara su pertenencia a este grupo, hay en él factores de similitud que pudieran hacer pensar en una “llave” o “bisagra” que hubiese generado la serie de copias del San Jerónimo más “dulce” atribuido a Joos van Cleve.

Otro cuadro perteneciente a este grupo sería el de la colección Chiaramonte Bordonaro en Palermo, Italia. Estos tres cuadros y la copia de Newbury en Inglaterra parecen acreditar que el hipotético cuadro original no solo pudo generar copias antes de su probable venida a España, sino que fue en realidad el cuadro copiado.

#### **4. La tabla inédita de Madrid: iconografía y filiación.**

Mi hipótesis plantea que el cuadro que dio lugar a una y otra serie es un original que responde a esa última concepción y composición. No será arbitrario establecer como referencia en la comparación iconográfica de unos y otros la tabla de la colección particular madrileña que glosamos y publicamos aquí, por una razón fundamental como es la enorme diferencia y superioridad en la calidad de su factura y su técnica.

El San Jerónimo inédito de la colección particular de Madrid constituye, por tanto, el origen y el motivo del presente trabajo de investigación. Los hallazgos

Alfredo PIQUER GARZÓN, San Jerónimo, una tabla flamenca inédita del S. XVI:  
iconografía y filiación

sucesivos de una serie de copias hacen pensar en una serie iconográfica específica derivada directamente de esta tabla. Este San Jerónimo, que podría ser simplemente uno más de todo el más que amplio conjunto y uno más también de esta serie, debe ser objeto, sin embargo y a mi juicio, de consideración especial. Trataré de argumentar que este cuadro de Madrid tiene trazas de original.



Fig. 18. *San Jerónimo*. Inédito. Colección particular. Madrid. Fotografía tomada por el autor.



Fig. 19. Detalle de *San Jerónimo*. Inédito. Colección particular. Madrid. Fotografía tomada por el autor.



Fig. 20. Detalle de *San Jerónimo*. Inédito. Colección particular. Madrid. Fotografía tomada por el autor.

Se trata efectivamente de la representación de medio cuerpo de San Jerónimo en su estudio con carácter de *vanitas*, puesto que el santo señala con el índice de su mano izquierda la calavera sobre la mesa tumbada lateralmente y sin mandíbula inferior. En la pared trasera hay un rótulo con el lema “Cogita Mori”.



Fig. 21. Detalle de *San Jerónimo*. Inédito. Colección particular. Madrid. Fotografía tomada por el autor.



Fig. 22. Detalle de *San Jerónimo*. Inédito. Colección particular. Madrid. Fotografía tomada por el autor.

El santo apoya a la vez su cabeza sobre la mano derecha. Ataviado con hábito rojo, toca su cabeza con un bonete rojo sin que a tal vestimenta corresponda en el cuadro ningún atributo cardenalicio. El santo mira con instancia, al espectador fuera del cuadro y ante él, el atril sostiene el libro abierto de la Escritura. Sobre la mesa los instrumentos de *scriptorium* y una hoja de papel doblado; también el candelabro con la vela a medias y apagada y tras él, la tijera apagavelas. En la pared, se halla la cuerda o cinta clavada para sujetar pliegos doblados y unas grandes tijeras. También se percibe el rosario de gruesas cuentas.

Sobre la mesa se observa un pequeño detalle que parece ser un insecto de aspecto peculiar, que podría identificarse con el “zapatero” o chinche rojo del algodón (*Pyrrhocoridae*). Descartada la opción de algún tipo de monograma, creo que se trata de un síntoma más de una técnica minuciosa que cultiva el detalle realista e incluso anecdótico.

Alfredo PIQUER GARZÓN, *San Jerónimo*, una tabla flamenca inédita del S. XVI:  
iconografía y filiación

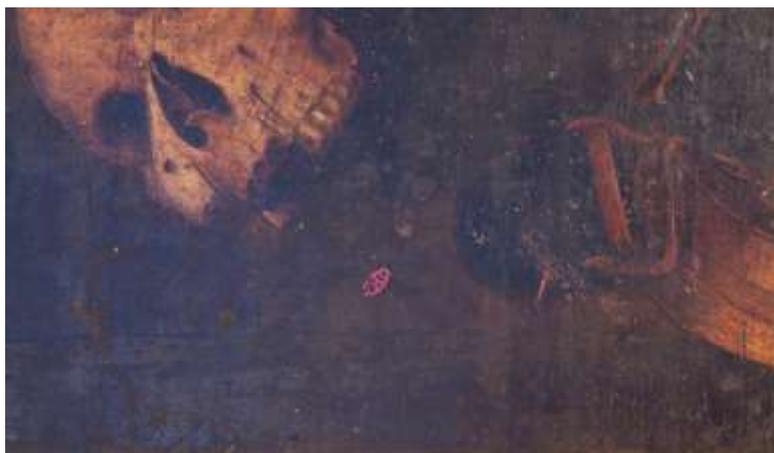


Fig. 23. Detalle de *San Jerónimo*. Inédito. Colección particular. Madrid. Fotografía tomada por el autor.  
Fig. 24. Detalle de *San Jerónimo*. Inédito. Colección particular. Madrid. Fotografía tomada por el autor.

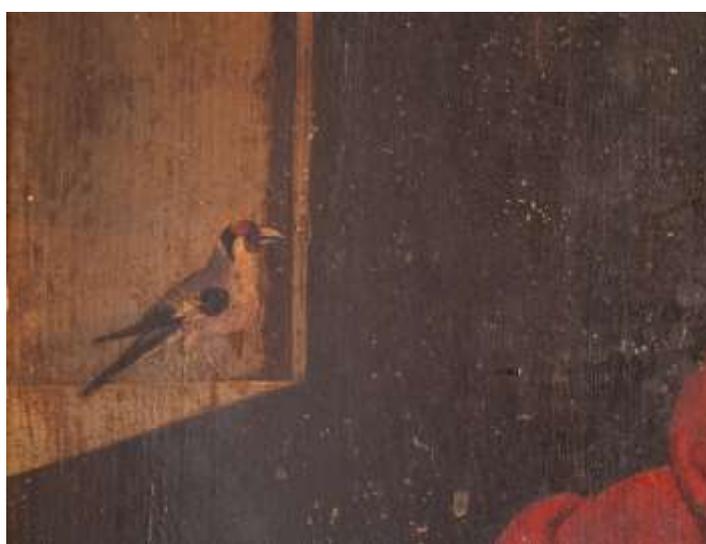


Fig. 25. Detalle de *San Jerónimo*. Inédito. Colección particular. Madrid. Fotografía tomada por el autor.  
Fig. 26. Detalle de *San Jerónimo*. Inédito. Colección particular. Madrid. Fotografía tomada por el autor.

Detrás y a la izquierda del santo, se halla la estantería con algunos libros, en uno de cuyos cantos no se lee del todo el nombre del libro o de su autor. También sobre la pared trasera y hacia la derecha del santo está el reloj, de ornamentación profusa y barroca (léase como adjetivo metafórico; no de época) y a su derecha se encuentra la abertura de una ventana que ilumina tenuemente la estancia, sobre cuyo alféizar hay un pequeño pájaro que por sus colores inequívocos se identifica con un jilguero<sup>65</sup>.

<sup>65</sup> El jilguero, tema excepcional en todas las series de los San Jerónimos podría remitir a “La Virgen del jilguero”, de Rafael Sanzio, datada hacia 1505. San Juan ofrece el jilguero a Cristo como advertencia en relación con su futuro. El jilguero es, por tanto, un símbolo de la futura muerte violenta de Cristo. En una parte de la iconografía de San Jerónimo se representa una paloma como inspiradora de la excelencia de su doctrina como Doctor de la Iglesia, o imagen del Espíritu Santo. Se trata de una iconografía contrarreformista y posterior a Trento. Si Metsys conoció las caricaturas de Leonardo como acusan algunos de sus cuadros y se acepta por la historiografía del Arte (Andrea Solario, discípulo directo de Leonardo, está en Amberes

La técnica del cuadro es detallada y minuciosa; desde el atril con el libro abierto sobre cuyas páginas hay anotaciones manuscritas (aparentemente ilegibles), el cráneo tumbado, en el que se distinguen las inserciones de vasos y conductos, los instrumentos y libros en la pared, el pájaro, las manos, modeladas las venas y bien delimitados dedos y uñas, y la propia faz del santo recorrida por múltiples arrugas detalladas en la frente; las cuencas oculares se presentan ojerosas; se detalla hasta el finísimo pelo de sienes y barba, grises, casi pelo a pelo con los brillos que produce la iluminación de la ventana sobre sus rizos. Todo lo acredita como un original flamenco de principios del s. XVI. No solo la finura del detalle y su calidad de factura, sino que el aspecto y la mirada del santo barbado recuerdan de modo muy próximo al aspecto de la figura de Pilatos en el *Ecce Homo* de Metsys en el Palacio Ducal de Venecia o su Herodes del ala del *Tríptico de las Lamentaciones* de la Catedral de Amberes, así como algunos otros personajes en las obras del pintor.



Fig. 27. QUENTIN METSYS. *Ecce Homo*. 1520. Detalle. Palacio Ducal de Venecia.  
Imagen tomada de: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Quentin\\_Massys-Ecce\\_Homo-1520,Doge%27s\\_Palace,Venice.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Quentin_Massys-Ecce_Homo-1520,Doge%27s_Palace,Venice.jpg) (Última consulta 30/05/2017)

Su soporte es una tabla de roble de aproximadamente sesenta y ocho centímetros de alto por cincuenta y tres de ancho, y algo menos de un centímetro de grosor. La tabla parece estar partida verticalmente antes que descoladas sus piezas constructivas. Por detrás presenta un arreglo y pegado con una pieza de tela, que parece de notable antigüedad.

---

en 1509) pudo conocer también la simbología del jilguero de Rafael en esta Madonna. Por otro lado, en las decenas y decenas de copias de los San Jerónimos flamencos, alemanes o españoles del XVI no existe en términos absolutos un solo pájaro, por tanto tampoco un jilguero sobre el alféizar de la ventana. Única y excepcionalmente en esta tabla que damos como original. Podría tener aquí también un simbolismo coherente con el tema de la *vanitas*.



Fig. 28. Detalle parte posterior de tabla. *San Jerónimo*. Inédito. Colección particular. Madrid. Fotografía tomada por el autor.

En toda la superficie pintada se produce un craquelado no apreciable a simple vista. No ha sido, que se sepa, limpiada ni restaurada nunca y presenta un estado de oscurecimiento y suciedad ostensible, aunque sus movimientos y traslados han sido escasos, permaneciendo en el mismo domicilio madrileño al menos durante tres generaciones familiares.

## 6. Conclusiones

Sabemos por las noticias de los propios historiadores y la constatación de las fuentes, de la llegada de una tabla flamenca traída directamente de Amberes al recién creado Monasterio del Escorial bajo Felipe II, por el escultor y orfebre del rey, Jacopo da Trezzo. Lo señalan el inventario de El Escorial con fecha de 15 de Abril 1574: “Maestre Coynthin. Tabla. S. Gerónimo con el dedo sobre una calavera”<sup>66</sup>.

Dicha tabla, ubicada en un principio en la Iglesia Vieja o “De prestado” del Monasterio, permanece en él, salvada de los expolios de la Guerra de la Independencia, probablemente hasta la fecha de la desamortización de Álvarez Mendizábal en 1835, lo que aparece mencionado con claridad en un inventario de esa época “Quitinio Mesyo; el San Jerónimo que está en la Iglesia vieja”, y podría ser identificado asimismo en otros posteriores antes de esa fecha límite. Pero además no es el único San Jerónimo en el Escorial.

El cuadro existente en la actualidad en una colección particular de Madrid a la vez que otros constatados por el Museo del Prado y estudiados recientemente, debió de haber pasado a manos privadas o bien fue directamente vendido o subastado a raíz de la propia desamortización; o si acaso trasladado al recientemente creado para ese fin Museo de la Trinidad, junto con otros muchos bienes artísticos eclesiásticos expropiados. Más tarde, con la disolución del Museo de la Trinidad, por la que solo una pequeña cantidad de obras pasó al Museo del Prado, pudo haber llegado igualmente a manos particulares.

<sup>66</sup> JUSTI, 1923. Véase páginas 18 y 19 de este artículo.

Objeto de herencia familiar, es un cuadro completamente desconocido para la historiografía y la crítica. Su relación con las diferentes familias de cuadros establecidas aquí y sobre todo con un grupo de cuadros encontrados en su gran mayor parte en suelo español, así como su acreditada antigüedad y la clara superioridad de su factura y su técnica sobre todos los demás, lo acreditarían, desde mi punto de vista, como el original de toda esta gran genealogía de cuadros originada a principios del s. XVI y que representa a San Jerónimo como *vanitas*.

Por todo ello se plantea la posibilidad de que, rebatiendo en parte lo hasta ahora afirmado y mediante el análisis de las circunstancias en que las series de los San Jerónimos se originaron, el cuadro de la colección particular de Madrid arroje un completamente nuevo punto de vista sobre un tema historiográfico no resuelto.

Una sucesión de aspectos acredita esta tabla como original más que probable de las largas series de los San Jerónimos flamencos: la evidente originalidad de los elementos iconográficos que aparecen en ella, desvirtuados y mixtificados con cierta arbitrariedad en las copias; la transformación y complicación en la retórica de los lemas meditativos en una y otras series; la exclusividad jamás copiada de uno de sus elementos seguramente simbólicos como es el jilguero de la ventana; la concepción del espacio representado y su perspectiva, su fuente y estudio lumínico; el énfasis en los aspectos habituales de las tablas Metsyanas (la posición de las manos como uno de los hallazgos e invenciones más notables de Quentin Metsys; y los ojos, asimismo como factores de introspección psicológica en los personajes y por tanto lugares comunes de atención del maestro flamenco). Pero sobre todo, la enorme diferencia de su buenísima factura y calidad técnica con la práctica totalidad de los demás cuadros de las series consideradas. Siendo este cuadro de Marinus, Coecke, Van Cleve o, como creemos, de Quentin Metsys, confirmaría la teoría de varios de los historiadores y críticos que desde el XIX y el XX, han echado en falta y constatado la probabilidad de un original perdido diferente a Dürero y en el que el mismo artista alemán se habría inspirado para realizar su cuadro de Lisboa.

\* \* \*

### **Bibliografía**

- ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO, M<sup>a</sup> Dolores, 1998, “El museo de la Trinidad, germen del museo público en España”. *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, *H<sup>a</sup> del Arte*, t. 11, 1998, pp. 367-396.
- BALDASS, Ludwig, 1933, *Gotik und Renaissance im Werk des Quenten Metsys*, *Jahrbuch der kunsthistorischen Vienne*. Sammlungen in Wien, VIII, pp. 137-182.
- BARBERÁN, Cecilio, 1964, “El Padre Sigüenza como crítico de arte de las pinturas del Monasterio de El Escorial”, *La ciudad de Dios*, CLXXVIII, pp. 86-99.
- BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura, 1998, “El Escorial como museo o galería de pinturas” en V.V.A.A, *Felipe II y el arte de su tiempo*, Madrid, Ed. Visor y Fundación Argentaria, pp. 133-155.
- BATAILLON, Marcel, 1937, *Erasmus et l'Espagne recherches sur l'histoire spirituelle du XVI<sup>e</sup> siècle*, Genève, Droz.

Alfredo PIQUER GARZÓN, San Jerónimo, una tabla flamenca inédita del S. XVI:  
iconografía y filiación

- BERMEJO, Elisa, 1980, *La pintura de los primitivos flamencos en España*. Madrid, Instituto Diego Velázquez. C.S.I.C., 2 vols.
- BIALOSTOCKI, Jan, 1970, *Albrecht Dürer*, Bruxelles, Wydawnictwo Ruch.
- BOSSCHERE, Jean de, 1907, *Quinten Metsys*, Bruxelles, Librairie National ed' Art et d' Histoire. G. Van Oest & Cie , editeurs.
- BRISING, Harald, 1908, *Quinten Matsys und der Ursprung des Italianismus in der kunst der Niederlanden*, Leipzig.
- CHATELET, A., 1980, *Les primitifs hollandais*. Bibliothèque des Arts, Frobourg, Office du livre.
- COHEN, W, 1904, *Studien zu Quinten Metsys*, Munchen, Druck A. Bruckmann.
- DE BOSQUE, A. de, 1975, *Quinten Metsys*. Bruselas, Arcade.
- DE PATOUL, B.; VAN SCHOUTE, R., 1994, *Les Primitifs Flamands et leur temps*, Lovaina, La Renaissance du Livre.
- FERNÁNDEZ PARDO, Francisco, 1999, *Las Tablas Flamencas de la Ruta Jacobea*, Catálogo de la Exposición, Madrid, Fundación Banco Santander Central Hispano.
- FRIEDLÄNDER, Max J, 1976, *Early Netherlandish Paintings* (Tomos I-VIII), Bruxelles – Leyden, A.W. Sijthoff.
- FRIEDLÄNDER, Max J, 1964, *Van Eyck to Brueghel: Les primitifs flamands*, Paris, René Juillard.
- FRIEDLÄNDER, Max J., 1956, *Van Eyck to Brueghel*: Londres, Phaidon.
- FRIEDLÄNDER, Max J.: “Quinten Massys: Reflexions on his development” *Burlington Magazine* LXXII (February 1938) pp. 53-54.
- FRIEDLÄNDER, Max J., 1973, *Lucas van Leyden and other Dutch masters of his time*, Leyden, A.W.Sijhoff.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio, 1947, “El Museo Nacional de la Trinidad (Historia y Catálogo de una pinacoteca desaparecida)”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, pp. 19-78.
- GENAILLE, R., 1967, *Dictionnaire des peintres flamands et hollandaise*, Larousse.
- GLÜCK, Gustav, 1933, “Zwei unveröffentlichte Gemälde von Quinten Metsys”, *Pantheon*, XI, 1933, pp 84-86.
- GONZALEZ DE ZÁRATE, Jesús María, 2007, *Diario de Durero en los Países Bajos (1520 – 1521)*. Colección ‘El caballero y el dragón’ nº 1, Coruña, Editorial Camiño do Faro.
- HELD S. J., 1931, *Dürers Wirkung auf die Niederländische kunst seiner zeit*, The Hague, Martinus Nijhoff.
- HUIDOBRO, Concha, 2002, “El grabado en la Europa de Erasmo. Un arte nuevo”, en *Erasmus en España: la recepción del humanismo en el primer renacimiento español*. Escuelas Menores de la Universidad de Salamanca 26 de septiembre de 2002 - 6 de enero de 2003, Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2002, pp. 152-153.
- HYMANS, Henri, 1861, *Notes et recherches sur quelques tableaux du Musée Royale de Belgique*. Bruxelles, Imp. L. Hebbelynck.
- HYMANS, Henri, 1910, *Antonio Moro: son oeuvre et son temps* Bruxelles – Anvers J.E. Buschmann.
- JUSTI, Carl, 1888, *Diego Velázquez und sein Jahrhundert*, Bonn, Cohen.
- JUSTI, Carl, 1923, *Spanische Reisebriefe*, Cartas de viaje por España. Bonn, Cohen.
- LASSAIGNE, J, 1957, *La peinture flamande. Le siecle de Van Eyck*. Genève, Editions d'Art Albert Skira.
- MAESTRE, Jose María; BAREA, Joaquín Pascual; CHARLO, Luis; 2002, *Humanismo y pervivencia del mundo clásico (Homenaje al profesor Antonio Fontán)*, vol. III. (5 vols), Madrid, Ediciones del Laberinto.
- MARLIER, Georges, 1954, *Erasme et la peinture flamande de son temps*. Damme, Éditions du Musée van Maerlant.
- MARTINO ALBA, Pilar, 2003, *San Jerónimo en el Arte de la Contrarreforma* (Tesis doctoral), Madrid. E-prints Complutense, UCM.
- MATEO, Isabel, 1998, “Felipe II y la pintura flamenca” en V.V.A.A. *Felipe II y el arte de su tiempo*, Madrid, Ed. Visor y Fundación Argentaria.

Alfredo PIQUER GARZÓN, San Jerónimo, una tabla flamenca inédita del S. XVI:  
iconografía y filiación

- MATEO GOMEZ, Isabel; LOPEZ YARTO A.; PRADOS GARCÍA M., 1999, *El Arte de la Orden Jerónima (Historia y mecenazgo)*, Madrid, Ediciones Encuentro.
- MAURENBRECHER, Wilhelm, 1887, *Estudios sobre Felipe II* (Traducción del alemán Ricardo de Hinojosa) Madrid, Tipografía de Ricardo Fe.
- MOUT, Pol de, 1914, *La peinture ancienne au musée royal de Beaux Arts d'Anvers*, Bruxelles/Paris, Librairie nationale d'Art et d'Histoire, Q. van Oest editeurs.
- PANOFSKY, Erwin, 1982, *Vida y Arte de Alberto Durero* (traducida y preparada por M<sup>a</sup> Luisa Balseiro) Madrid, Alianza Forma.
- PANOFSKY, E., 1998, *Los primitivos flamencos*, Madrid, Cátedra.
- PHILIPOTT, P, 1994, *La peinture dans les Anciennes Pays Bas XV y XVI*. Paris. Flammarion.
- PUYVELDE, L., 1968, *La peinture Flamande des Ven Eyck a Metsys*. Bruselas, Meddens.
- REYRE, D., 2006 (1595), “Un hagiógrafo hebraista, fray Jose de Sigüenza y su Vida de San Jerónimo, Doctor de la Santa Iglesia” en Vitse, M. (coord.): *Homenaje a Henri Guerreiro. La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana, 2006, pp. 999-1013.
- RENOUX, P., 2011, “Resonancias hispánicas de las discrepancias entre San Agustín y San Jerónimo en la *Vida de San Jerónimo* (1595) de Fray José de Sigüenza”, *Criticón*, 111-112, pp. 121-136.
- SÁNCHEZ Y PINILLOS, Miguel, 2003, *Historia primitiva y exacta del Monasterio del Escorial* escrita el siglo XVI por el padre Fray José de Sigüenza Bibliotecario del Monasterio y primer historiador de Felipe II, Madrid, Imprenta y fundición de M. Tello (impresor de cámara de S.M.), Edición facsímil. (2 vols). Valladolid Ed. Maxtor. (Ed. Original Madrid, 1891).
- SILVER, Larry, 1984 *The paintings of Quentin Massys. With catalogue raisonnée*. Londres, Phaidon.
- SILVER, Larry, 2006, *Escenas campesinas y paisajes: el surgimiento de los géneros pictóricos en el mercado de arte de Amberes*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press.
- SCHNEIDER, K.; COHEN, G., 1958. *La formación del ideal moderno en el arte de occidente*. Mexico, Uteha.
- STECHOW, W., 1938, “Homo Bulla”, *The Art Bulletin XX*, pp. 227-228.
- VASCONCELLOS, Joaquim de, 1929, *Albrecht Dürer e a sua influencia na península*. Coimbra [s.n.], Imprensa da Universidade XXVI, (190 p. 21 ed.).
- WAAGEN, Gustav Friedrich, 1863, *Manuel de l'histoire de la peinture: Ecoles Allemande, Flemande et Hollandaise*, Paris, C. Muquardt.
- WALLEN, Burr., 1983, *Jan van Hemessen. An Atwerp painter between Reform and counterreform*. Michigan, UMI Research Press.
- WINCKLER, Friedrich., 1978, *Die flämische Buchmalerei des XV und XVI. Jahrhunderts: Künstler und Werke von den Brüdern Van Eyck bis zu Simon Bening* Amsterdam, B. M. Israël.
- WINCKLER, Friedrich., 1957, *Albrecht Dürer Leben und Werk*, Berlín, Gebr. Mann.