

El Apostolado del Museo das Mariñas: la huella de Rubens en Galicia¹

SERGIO VÁZQUEZ MIRAMONTES*

Sumario

Desde que en 1674 Antonio Sánchez de Taibo donase al Hospital de San Antonio De Padua su Apostolado la serie ha estado rodeada de múltiples incógnitas. Con este estudio me propongo esclarecer el origen de este grupo conformado por los retratos de los doce apóstoles y centrado por la figura de Cristo Salvador. Trece tablas que provenientes del mercado artístico de los Países Bajos hoy podemos apreciar en el Museo das Mariñas de Betanzos.

Palabras clave: Betanzos, Apostolado, Rubens, Pintura gallega, siglo XVII.

Abstract

Since Antonio Sánchez de Taibo donated his Apostolate to the Hospital of San Antonio of Padua in 1674, the series has been surrounded by multiple mysteries. With this study I am determined to clarify the origins of this group consisting of portraits of the twelve Apostles and focused on the figure of Christ the Saviour. There are thirteen tablets that come from the artistic market of the Netherlands and can be seen nowadays in the Museo das Mariñas in Betanzos.

Keywords: Betanzos, Apostolate, Rubens, Galician painting, XVII th Century.

El brigantino Museo Das Mariñas es un espacio polivalente en el que tienen cabida colecciones tan dispares como las dedicadas al traje tradicional, al mundo del vino o a la arqueología castrexa. Sin embargo, lo más destacado de su pinacoteca es un Apostolado atribuido a Rubens, prácticamente desconocido para el gran público ya que no ha sido apenas estudiado. La restauradora Beatriz Martínez-Barbeito es autora de un artículo sobre su intervención del año 1986², y Juan Monterroso de un primer análisis en su tesis doctoral *La pintura barroca en Galicia (1620-1750)*³.

En realidad, esta serie de cuadros no es más que una copia del celebre Apostolado de Lerma, obra atribuida a Rubens y conservada en el madrileño Museo del Prado. Además, la copia del museo brigantino no es única ya que la ferviente actividad del taller de Rubens, unido al renombre adquirido por su figura, son la causa de que vieran la luz multitud de series hoy dispersas por todo el continente.

Tras una visita al Museo del Prado, pude establecer las enormes diferencias que separan al grupo original del brigantino, especialmente los efectos lumínicos y el color, aspectos característicos de la pintura de Rubens que suelen verse alterados en las reproducciones. Así, tomando como punto de partida las diferencias y similitudes existentes entre las múltiples series, establecí dos grupos. A partir de ellos traté de localizar sus fuentes en otras obras y, sobre todo, grabados. Por otro lado, las menciones que al Apostolado se hacen en el Acta de Fundación del Hospital de San Antonio de Padua en Betanzos en el siglo XVII y las marcas a fuego que hace algunos años se descubrieron en el dorso de las tablas, me sirvieron como punto de partida para el estudio de este interesante conjunto.

* Sergio Vázquez Miramontes es licenciado en Historia del Arte, actualmente realiza su tesis doctoral en la Universidad de Santiago de Compostela bajo la dirección de Miguel Taín Guzmán.

Sin duda, la tabla que despierta mayor interés es la correspondiente al Cristo Salvador, no sólo por su calidad técnica, sino también por su valor referencial de una obra perdida: me refiero al Cristo pintado por Rubens para completar el grupo de Lerma, hoy día desaparecido. Sorprendentemente estudios iconográficos realizados por prestigiosos historiadores como Louis Reàu sobre la figura de Cristo han obviado este tipo iconográfico, tardío pero de enorme riqueza.

1. APOSTOLADO Y APOSTOLADOS

No es fácil establecer el origen de este subgénero que tiene algo de retrato y también aspectos característicos de la pintura de historia y sacra. Una tipología compleja que vivió una época dorada en el barroco posterior a Trento. Tradicionalmente se llama Apostolado al grupo de imágenes de los doce apóstoles, nombre que puede inducir a confusión, puesto que las figuras representadas constituyen una reelaboración de dicho grupo. Tras la muerte de Cristo el imaginario colectivo modificó el grupo de sus discípulos, ampliándolo con personajes que no habían conocido a éste, por lo que son ajenos al Colegio Apostólico. Los tres Evangelios Sinópticos y el Libro del Acto de los Apóstoles nos dan el nombre de *Los Doce*⁴: Pedro, Santiago el Mayor, Juan, Felipe, Santiago el Menor, Bartolomé, Mateo, Tomás, Simón, Andrés, Judas Tadeo y Judas Iscariote. En un primer momento, este último es reemplazado por Matías. A su vez, con el tiempo se añade la figura de San Pablo⁵, santo que no conoció a Cristo, por lo que no formó parte del *Colegio*. Sin embargo, es considerado uno más por su trascendencia popular. Algo similar sucede con San Bernabé. En conclusión, según las fuentes o la tradición seguida por el artista nos podemos encontrar grupos conformados por diferentes nombres.

La representación de los Apóstoles de Cristo es una de las más precoces dentro del arte cristiano. Pese a que los solemos encontrar sin individualizar, iconografías como las de San Juan o San Pablo se comienzan a fijar en la pintura de las catacumbas. A partir de la Edad Media surge y se generaliza la representación de los doce Apóstoles individualizados por sus atributos característicos. Para ello se tomará como fuente principal la célebre *Leyenda Dorada* de Jacobo de la Voragine⁶. Figuras capitales como las de Pedro, Pablo o Juan aparecen perfectamente diferenciadas. Por el contrario, algunos de los atributos de los restantes apóstoles son comunes a varios de ellos, por lo que suelen llevar a error. Sin embargo, es la idea global de los Apóstoles en torno a la figura de Cristo la que se busca transmitir al fiel, los doce discípulos incorruptos y martirizados por su fe, de la que no reniegan pese a dicho martirio.

Hay entonces múltiples representaciones escultóricas y pictóricas de los doce Apóstoles, siendo ejemplo de ello la representación conocida como *Apostolado*. Con el nacimiento del retrato, a caballo entre el tardo-gótico y el primer Renacimiento, encontramos las primeras muestras de esta tipología. Generalizados a mediados del siglo XV en la decoración de las predelas de retablos, aparecen como figuras de medio cuerpo, normalmente acompañando a la imagen de Cristo resucitado, iconografía de la que hablaremos más adelante.

Representaciones como las de la Iglesia Parroquial de Marañón o las de la Capilla de los Arce de la Catedral de Sigüenza, nos presentan a los apóstoles compartiendo tabla, combinando ecos góticos con las primeras influencias italianas. Tales representaciones son aún dependientes de las tradiciones locales, puesto que no será hasta la aparición de las primeras estampas, en el siglo XVI, cuando se unifique la iconografía del Colegio

Apostólico⁷. En esta línea, es digna de mención la representación realizada por Alberto Durero, que en dos tablas opuestas hace un alarde técnico presentándonos de manera individualizada a ocho de los doce apóstoles.

A partir del siglo XVII se generalizan estas representaciones aisladas en lienzos o tablas, para ser dispuestas en las naves de las iglesias o en las sacristías, con cierto sentido procesional. Es obvio el fuerte fervor levantado en España por esta temática. De ello son ejemplo las múltiples series encargadas en estos años, como las de Pedro Orrente, Cristóbal García o Antonio Tempesta. También los muchos grabados y estampas realizados para devociones privadas, llegando incluso a ser pasadas a la madera, como en la Sillería de la Catedral de Segorve⁸.

El Apostolado de Lerma, y por extensión sus epílogos, son ejemplo de *Apostolado contrarreformista*, siguiendo los propósitos didácticos y propagandísticos marcados por Trento. El autor hace hincapié en la obra misionera de los apóstoles, como siervos de Cristo y depositarios de los misterios del cristianismo. La insistencia temática en la resurrección y la victoria sobre el pecado domina el arte de este momento⁹. En estos años la iconografía de los santos se refuerza entre el pueblo, a través de los múltiples grabados devocionales basados en pinturas religiosas, los cuales, llegaron a condicionar los gustos de la época. Los rótulos con los nombres ayudaban al fiel a familiarizarse con iconografías que iban haciéndose cada vez más complejas. Por lo tanto, el retrato del santo debe corresponderse con una imagen ya presente en la mente del fiel, de la que el artista no se debe alejar, evocando una historia ya conocida. Pintores como Bellini o Perugino pintan rostros genéricos, sin rasgos físicos evidentes, para así no perturbar la imagen mental del fiel¹⁰.

Este tipo de pintura religiosa no es sólo un ámbito temático, son obras que atienden a finalidades específicas, ya sea en ámbitos institucionales o espirituales. Existe un corpus rígido de teoría eclesiástica sobre la imagen religiosa, estándares sociales fijados por una realidad espiritual determinada. Obras como el *Catholicon* de Juan de Génova fijan una serie de funciones que debían cumplir las imágenes. Primero se trata de la instrucción de los fieles para que los misterios católicos y el ejemplo de los santos estén diariamente presentes en la mente del creyente. Segundo, para excitar los sentimientos de devoción, pues se sabía que la imagen tenía mayor presencia en la mente del fiel que la palabra oída. Los atributos recordarían el martirio y, con él, toda la historia de los santos Apóstoles. El cuadro debía fomentar la fe, mostrando un entramado simbólico de forma clara para que sea entendido por una gran masa de iletrados, “de una forma vistosa y emocionable para los olvidadizos”, señala Juan de Génova¹¹.

Como ya he mencionado se conservan varios apostolados atribuidos a Rubens y a su escuela. El principal es el que atesora el Museo del Prado. El cual se tiene por original por la mayor parte de la crítica y documentado a través de una carta que Rubens envía a sir Dudley Carlton en 1618: *Dodeci apostoli con un Christo fatti de miei discepoli dalle originale che ha il Ducca di Lerma de mia mano dovendosi ritoccare de mia mano in tutto e per tutto*¹². A su vez, este texto menciona la existencia de otras copias hechas por sus discípulos pero retocadas por el propio artista. Smith estimó que la copia de la romana Galería Pallavicini Rospiglioni era original. Glück, por su parte, asegura que se trata de una copia retocada, contradiciendo la postura de Smith. Con la misma catalogación, ambos autores registran las series de las colecciones de Onteniente y Leuchtenberg¹³. De calidad inferior son las series conservadas en el Museo das Mariñas y en el Museo de Santa María de Mediavilla de Medina de Rioseco. Éstas pueden ser copias realizadas por

aprendices del taller de Rubens y destinadas al mercado abierto por su baja calidad; o simplemente copias hechas a partir de las anteriores, tras la muerte del artista.

Curiosamente pese a las múltiples copias conservadas, ninguna es idéntica a otra. Así debemos pensar que parten de orígenes comunes pero los copistas se permitieron algunas licencias. A partir de estas diferencias he podido establecer dos grupos. El primero encabezado por la serie original de El Prado, que serviría como base a las copias de Roma y Rioseco. Y, en segundo término, las copias de Onteniente y Betanzos, que pese a ser deudoras de la madrileña, se diferencian de ésta en una serie de rasgos que a su vez las relacionan entre sí. Del análisis pormenorizado de estos rasgos me ocuparé más adelante, cuando trate las tablas de forma más detenida.

2. LOS GRABADOS Y LAS TABLAS DE BETANZOS

La Albertina de Viena conserva una serie de dibujos sobre el Apostolado de Rubens obra de Nicolás Ryckmans. Este grabador hizo una copia a partir de los diseños previos de su maestro y otra posterior a partir de la obra concluida¹⁴. Este dato me hace pensar que alguna de las ediciones de estos grabados podría haber servido como base para la serie que nos ocupa. Es probable que los autores de los numerosos grupos existentes no conociesen de primera mano la original de Lerma por lo que se valdrían de las estampas mencionadas para la realización de sus propias composiciones.

El uso de estampas y grabados era habitual entre los pintores del momento. De hecho, los inventarios de muchos artistas nos muestran acumulaciones ingentes de este material. Aparte de estampas sueltas, también se encuentran ilustrando tratados artísticos, vidas de santos, evangelios, etc. Lo habitual era mezclar dos o tres en la configuración final de un cuadro¹⁵; el celebre tratadista Francisco Pacheco ve con buenos ojos su uso, siempre que *..de tanta cosa ajena haga un buen todo...*¹⁶. Debemos entender que el concepto de copia no es el mismo que tenemos en la actualidad: la elaboración de una copia no requería el consentimiento del autor del original, puesto que era considerado una reinterpretación.

Será en el siglo XVII cuando se generalice el uso de los grabados, por lo que las representaciones se unificarán. Son muchos los que podemos mencionar a modo de ejemplo, pero me decantaré por los realizados por Alberto Durero, puesto que de éste Rubens y su escuela tomarán las actitudes y, sobre todo, las disposiciones de los paños. Y el de Marco Antonio Raimondi¹⁷, del que toman la majestuosidad de las figuras, tan acorde con los gustos contrarreformistas, y la manera tan evidente en la que nos presenta los atributos.

Es clara en el Apostolado del Prado la influencia de la serie impresa por Hendrich Goltzius en 1589¹⁸, de la que toma tanto la disposición de figuras y atributos, como la composición general. Claro está, dotando a la obra final de esta genialidad que sólo Rubens posee. A su vez, dicho Apostolado será pronto copiado y reproducido en un sinfín de estampas. La actividad de Rubens no sólo se limitó a la pintura; sino que durante su estancia en Italia (1600-1608) se interesará por el arte del estampado, en especial en las nuevas técnicas de grabado en agua-fuerte. En 1602 ya había tenido la intención de mandar grabar sus trabajos más importantes, pero no lo llevará a cabo hasta 1608. Con anterioridad, artistas como Rafael o Tiziano emprendieron empresas similares, con el fin de difundir sus trabajos más populares¹⁹.

A su regreso a Amberes, intentó encontrar grabadores que reprodujesen las cualidades y características de su pintura, teniendo como modelo sus cuadros. Al exigir un estilo casi pictórico, obligaba a los artistas a alejarse de las técnicas tradicionales y a encaminarse

hacia nuevos procesos traídos de fuera. Hasta este momento los grabadores traducían el lenguaje pictórico de los óleos a un lenguaje puramente gráfico, se caracterizaba por contornos marcados y zonas de sombra claramente delimitadas. Pero Rubens pretendía ir más allá, buscando un estilo pictórico que evocase las gradaciones de color y las sombras más sutiles. El maestro buscó la solución en Amberes, ciudad célebre en toda Europa por los renombrados grabadores que en ella trabajaban. Pero no encontró los resultados pretendidos, por lo que optó por acudir al taller de Goltzius en Harlem; no se sabe si para formar a sus propios artistas o para hacerse con los servicios de alguno de sus colaboradores²⁰.

En el taller trabajaban varios grabadores de prestigio, como eran Theodor Galle, Nicolas Ryckmans, P. Isselburg y Gerrit Ponck. Debido a la perfección alcanzada por estos artistas, Rubens se preocupó de obtener una serie de privilegios tanto dentro del círculo de Amberes como de gran parte del continente. Estos privilegios le proporcionaron derechos de autor sobre los grabados realizados sobre sus diseños, prohibiendo tanto toda reproducción fraudulenta, como imitaciones de sus obras²¹.

El éxito de estos grabados, unido a la fama alcanzada por el maestro en toda Europa, hizo que se comenzasen a realizar copias de sus obras más célebres. Dentro del propio taller se efectuaban estas reproducciones de menor calidad cometidas íntegramente por sus oficiales y destinadas al mercado abierto²². El taller contaba con una reserva de obras ajenas a los encargos oficiales que encontraban salida en los múltiples mercados artísticos de la ciudad de Amberes. Para sostener este tipo de producción en masa, el artista debía contar con un enorme taller y un considerable número de oficiales y aprendices.

3. DE FLANDES A GALICIA

Por motivo de la precaria situación sanitaria de Betanzos y sus alrededores, Antonio Sánchez de Taibo y su esposa Estefanía de Valencia y Guzmán comenzaron en torno a 1670 las gestiones para la construcción de un hospital en la ciudad²³. Bajo planos atribuidos a José de la Vega y Verdugo, en el momento canónigo fabriquero de la catedral compostelana, el nuevo hospital sería un lugar de salvación religiosa y de asistencia física²⁴. El matrimonio carente de herederos buscaba con la creación de este hospital “hacer un agradable servicio a Dios”²⁵. El 10 de abril de 1674 se otorga la escritura de fundación en Madrid, nombrando patronos del centro al Arzobispo de Santiago y a la propia ciudad de Betanzos. En el documento consta una cláusula en la que se apostilla que a la donación económica Sánchez Taibo acompaña varios efectos personales. Entre ellos se encuentra el *Apostolado* que nos ocupa, denominado en los inventarios y en la tradición popular como “Pintura de Roma”²⁶.

Llegados a este punto sólo cabe cuestionarse como estas obras llegan a manos del noble gallego. Bajo los reinados de Felipe IV y Carlos II, Sánchez Taibo ostentaba una serie de cargos de importancia, tales como Caballero de Santiago, Ministro del Consejo de Indias y Regidor perpetuo de las ciudades de Coruña y Betanzos. Pero los puestos que juegan un papel fundamental en la tarea que nos ocupa son la serie de cargos políticos que ejerce en Flandes²⁷. Dato que pone en relación directa al país nórdico con la ciudad gallega y que nos puede hacer pensar que dichas tablas fueron adquiridas por Taibo en una de sus estancias en aquel país.

Esta hipótesis se afianza cuando, en la restauración realizada en 1986, salen a la luz una serie de inscripciones a fuego en el dorso de cada tabla. Estos símbolos, en parte descifrados por la restauradora Beatriz Martínez- Barbeito, se encuentran también en otras tablas

pintadas por el círculo de Rubens. Pero, al contrario de lo que podamos pensar, estas inscripciones no nos ponen en relación directa con el taller del genio flamenco, sino con el artesano encargado de confeccionar y tratar las tablas. Las marcas pueden ser divididas en dos grupos. En primer término, apreciamos unas formas elementales de tipo arquitectónico junto con dos palmas, identificado como una simplificación del escudo de Amberes. Y en un segundo término, una grafía de lectura más compleja, que se correspondería con el anagrama identificativo del artesano o taller que hubiese confeccionado los tableros²⁸.

El férreo control de calidad del gremio de pintores establecía una serie de normas con el propósito de asegurar la valía de todas las obras realizadas en la ciudad. Los paneles de roble utilizados para pintar debían de ser etiquetados con la marca de la ciudad de Amberes, grabada sobre ellos por los gobernadores del gremio encargado de la manufactura de los paneles. Por otra parte, en 1617 se decretó que estos artesanos de soportes y bastidores tenían la obligación de añadir una marca personal en el reverso de cada tabla. A su vez, dicha marca debía ser presentada a los gobernadores de su gremio para su inspección²⁹.

Teniendo como base los datos aportados, sería lógico pensar que las tablas fueron confeccionadas, y más tarde pintadas, sin salir de Amberes. Y que serían adquiridas por Sánchez Taibo en uno de sus viajes a la ciudad belga y posteriormente trasladadas hasta Galicia. Mera especulación, ya que debemos entender que las colecciones y las obras se encontraban en continuo movimiento, se compraban, pero también se cambiaban y regalaban³⁰.

En 1896, tras la desamortización, el complejo hospitalario vuelve a manos de la iglesia, pero con modificaciones en su uso. A lo largo del siglo XX es sede, primero, de un colegio y más tarde de la cocina económica. Mientras tanto, el Apostolado sufre una fragmentación y dispersión, pues la mayor parte de las tablas pasan a ser expuestas en las dependencias del Consistorio, mientras que otras son adquiridas por manos privadas. En 1983 José Raimundo Núñez funda el Museo Das Mariñas y consigue reunir las nuevamente.

Gracias a la labor realizada por el museo de nueva creación, en 1986 se efectúa la restauración ya mencionada. Debido al grave deterioro sufrido por las tablas, la restauradora se vio obligada a restituir las partes más dañadas por medio de la técnica del *rigattino*: ejemplo de ello es la reconstrucción del lado izquierdo del rostro del San Pedro. Finalmente se han devuelto la luz y el colorido perdidos bajo las marcas que el tiempo había dejado en el conjunto.

4. LA SOMBRA DEL GENIO

A través de un estudio crítico-estilístico de las tablas gallegas en contraste con otras copias y obras del propio artista, se puede establecer la importancia de este grupo. Tanto Rubens como toda su escuela tienen a la madera como el soporte idóneo para los cuadros de pequeño formato. Es el caso de nuestras tablas, en las que el artista ha optado por el roble, de gran calidad y abundante en los Países Bajos³¹. Tal madera se prepara con una base de yeso y cola, sobre la que se asienta una capa de imprimación parduzca algo irregular, restando monotonía a la composición final³².

La luz contrasta sobre los fondos, oscuros y profundamente matizados, fuerte herencia de la luz focal de tipo tenebrista de Caravaggio, sin renunciar nunca a su personal técnica. El pintor concentra su interés en formas y objetos, a través del uso de colores puros y zonas contrastadas. La luz actúa como un elemento

organizador y dinamizador, a través de diferentes intensidades trabajadas sin contrastes bruscos entre ellas. Las figuras cobran volumen con respecto al fondo a través de una técnica ya experimentada con anterioridad por el artista. El fondo oscuro se aclara donde toca con el contorno de las figuras y se oscurece donde se yuxtapone al claro³³.

Conceptos como el dibujo y el carácter plástico de las imágenes derivan de grabados y esculturas renacentistas y manieristas. Aspectos, tal vez tomados de su larga estancia en Italia. La idealización de estos artistas es suplida por el estudio de los gestos y la individualización profunda a la que Rubens somete a cada individuo.

Las trece efigies se caracterizan por un fuerte realismo y expresividad tanto en rostro como en manos, unidos a la monumentalidad y plasticidad que Rubens y sus seguidores aportan a las figuras. Los rostros, caracterizados psicológicamente y dotados de gran vitalidad, han sido puestos en relación con la *Última Cena* de Leonardo da Vinci, obra en la que el hecho religioso queda relegado a un segundo término en favor de un estudio pormenorizado de los tipos a representar³⁴. Razón por la que también podríamos relacionarlo con la *Entrega de las llaves* de Pietro Vannucci; por la importancia que cobran la expresión de los rostros y los juegos de manos en el conjunto de la obra.

Modelos más directos pueden ser los de Navarrete y, como no, los múltiples Apostolados de El Greco señalados por Warnke³⁵, del que pudo tomar aspectos como el corte de las figuras en bajo busto. No obstante, salvando las distancias, suponen dos interpretaciones totalmente diferentes de un mismo tema. Las figuras de El Greco transmiten una espiritualidad y religiosidad que Rubens pasa por alto al humanizar sus figuras.

Jacob Burckhardt, en su monografía sobre Rubens³⁶, señala que su larga estancia en Italia le habría servido para observar el rico idioma gestual de los italianos, traspasándolo a su obra a través de sus figuras. No obstante, no usó los estilizados dedos de la escuela romana. Sus dedos están próximos los unos a los otros, y suavemente doblados, para expresar un gran abanico de sentimientos. Pese a querer representar fidedignamente los rostros de pescadores y carpinteros en estos apóstoles, sus manos no son pesadas ni extremadamente rústicas. Son numerosos los catálogos de estampas en los que se realizan estudios de expresión, tanto de rostros como de manos. Es probable que en el taller de Rubens hubiera estudios como el realizado por Giovanni Luigi Valerio sobre la expresión de las manos, o el manual *Chirologia or the Natural Lenguaje of the Hands*, escrito por John Bullwer en torno a 1650. Este estudio está considerado el manual más importante consagrado a este tema, acompañado de tablas chiromáticas que, de un modo esquemático, asociaban ideas y lenguaje gestual.

A partir del siglo XV vieron la luz multitud de tratados sobre lo que hoy conocemos como *body gloss*, algunos ejemplos son los realizados por Ribera o Leonardo³⁷. La expresión física de lo mental es una de las preocupaciones de Alberti en su tratado sobre pintura, llegando a establecer una relación entre el movimiento del cuerpo y el movimiento del alma³⁸. Vistas desde este prisma las tablas analizadas suponen un compendio de los estados del alma, desde el carácter iracundo de Santiago el Mayor al piadoso arrepentimiento de San Pedro. Por otro lado, textos como *De modo componendi Sermones* de Thomas Waley nos hablan

de la importancia de la gestualización y el lenguaje corporal para la oratoria, llegando a dictar una serie de reglas. Este carácter retórico y teatral del espíritu contrarreformista pasa a las artes plásticas, usadas, del mismo modo que los sermones, para adoctrinar a los fieles. Las representaciones de los santos cumplen la misma función que los predicadores por lo que se rigen por parámetros similares. El poder de fascinación y convicción de las imágenes en las masas de iletrados fue apreciado y aprovechado al máximo por la iglesia contrarreformista.

Las trece tablas deben ser entendidas como un todo unitario, conforman un ejemplo para el pueblo de unos principios morales generales. El pueblo debía identificarse con los valores cristianos representados, opuestos a las tesis luteranas. A su vez los iconos de los santos tienen su fundamento doctrinal en que son indirectos iconos de Cristo, presente en el hombre santificado que vive en él, según la expresión del apóstol³⁹.

Por su parte la simbología de los colores derivaba de época tardo-medieval, pero se fue diluyendo a lo largo de los siglos. Existían una serie de códigos expuestos por San Antonio o Alberti. Estos eran códigos de muy diversa índole que en muchos casos terminaban por anularse entre sí. Unos usos y correspondencias difícilmente comprensibles con tres siglos de distancia⁴⁰. La lectura se hace más compleja al comprobar que los colores elegidos para las vestiduras de cada santo son diferentes en las distintas series conservadas. Este dato hace pensar que los copistas, basándose en grabados monocromos, se dejasen llevar por gustos personales.

Analizaremos las tablas por separado, haciendo especial hincapié en la correspondiente al Salvador.

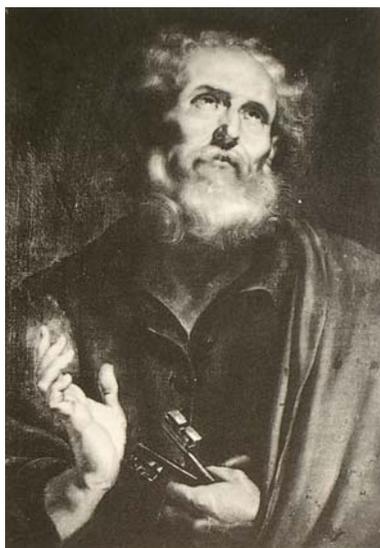
SAN PEDRO

Francisco Pacheco en *El Arte de la Pintura* deja claro que San Pedro “no debe representarse calvo como es lo más común, sino poblada la frente de cabello no largo, juntamente con la barba redonda, cana, crespada, y espesa” y que “ha de tener la túnica azul, ceñida anaranjado o de color de ocre”⁴¹. Pese a estas recomendaciones, el santo de Betanzos aparece como un anciano calvo de barba y cabellos blancos y rizados, haciendo más caso de la tradición que de los teóricos. Sin embargo, encontramos una fiel correspondencia en las vestiduras, que no se aprecia en otras copias como las de Rioseco o la propia de El Prado.

La fisonomía de este apóstol ya viene determinada, pese a pequeños cambios, desde



*San Pedro.
Museo del Prado, Madrid*



*San Pedro.
Colección Onteniente, Valencia.*



San Pedro. Museo das Mariñas, Betanzos (foto del Museo).

época paleocristiana. Mientras que el arte oriental lo dotó de una cabellera larga y riza, la tradición occidental (en especial en época moderna) le atribuye la habitual tonsura de los clérigos, o una simple calva, como en este caso⁴².

La obra del Prado deja clara la importancia de este discípulo, denominado *Príncipe de los apóstoles*, vistiéndole a modo de papa con una casulla color perla. Remarca la misión del apóstol, sobre el que se asientan los pilares de la iglesia católica. Por el contrario en Betanzos nos encontramos un apóstol más, vestido a la manera de un pescador.

El atributo más antiguo y difundido de San Pedro es la llave (*clavis*), que aparece por primera vez en varios mosaicos bizantinos del siglo V. Denominado *Petrus Claviger Coeli* o simplemente *Clavijero*, puede presentar una, o incluso tres llaves (tierra, cielo e infierno). Pero lo más común es que sean dos, representando la dualidad de su poder, el de salvar y el de condenar, poderes que van unidos por lo que las llaves también⁴³.

Mientras que en la obra que atesora el Museo de El Prado se presenta al santo con una llave en cada mano, la obra que nos ocupa nos presenta ambas llaves en la misma mano, siguiendo la tradición marcada por Jacopo de la Voragine. Ésto le permite levantar la mano en actitud de dirigirse a Dios, al igual que su suplicante mirada. Esta actitud de contrición servirá para humanizar al santo a la vez que recuerda al fiel la importancia de la confesión y el arrepentimiento. Pedro es considerado el primer pecador penitente - *rompió a llorar amargamente*⁴⁴ - después de haber negado tres veces a Cristo tal y como había anunciado -*tres veces antes de que cante el gallo*⁴⁵-.

SAN JUAN

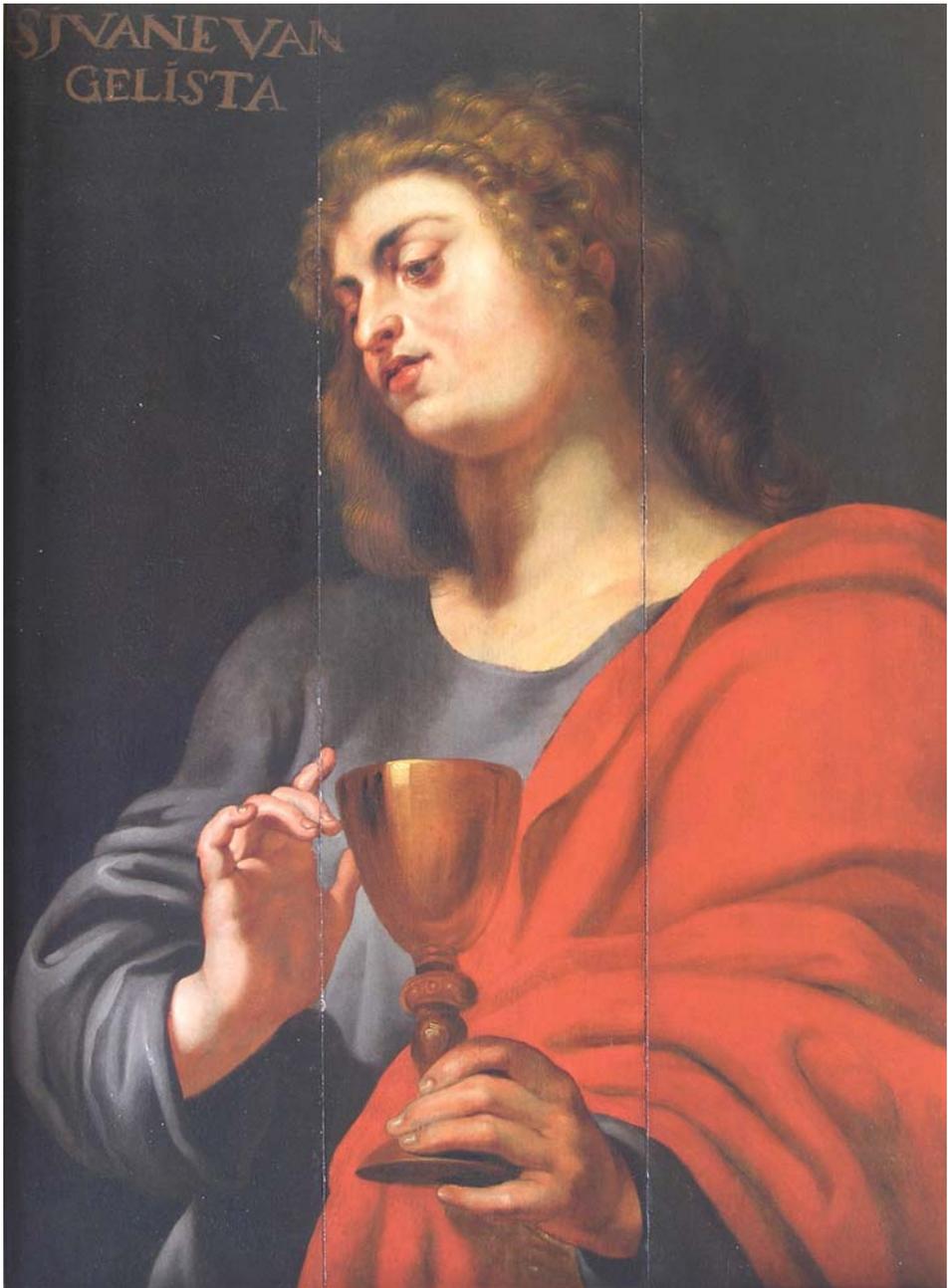
En la tabla de Betanzos el cáliz identifica a San Juan Evangelista que se nos presenta “mancebo como de veintidós años” siguiendo palabras de Pacheco⁴⁶. La dulcificación de los rasgos y cierta melancolía han sido relacionados con prototipos boloñeses, del círculo de Annibale Carracci⁴⁷. Este retrato de tres cuartos de perfil nos presenta al más joven de los apóstoles, a modo de un adolescente imberbe, llamado Parthenos (“consagró a cristo la flor de su juventud”⁴⁸). Iconografía opuesta rotundamente a la oriental que presenta a un anciano barbado escribiendo el Apocalipsis. Visión de dos escenas de la vida del santo totalmente opuestas.



San Juan.
Museo del Prado, Madrid.



San Juan.
Colección Onteniente, Valencia.



San Juan. Museo das Mariñas, Betanzos (foto del Museo).

El atributo de la copa envenenada es tardío, surgido en miniaturas medievales en torno al siglo XIII. Es poco frecuente en la pintura italiana, que lo suele presentar con un libro, en relación a su faceta de evangelista⁴⁹.

Juan hace la señal de la Santa Cruz ante la copa, recordando el episodio en el que el sacerdote del templo de Diana en Éfeso le intentó envenenar⁵⁰. Siguiendo textos rigurosamente contrarreformistas, y apartándose de la imaginería medieval, no aparece el dragoncillo (alusión al veneno contenido en la copa). La iconografía del dragoncillo tiende a desaparecer en época moderna, pero aún la podemos encontrar en apostolados como el de El Greco⁵¹.

El nuevo espíritu de la iglesia católica toma la iconografía de la copa transformándola en cáliz eucarístico, valiéndose del texto de San Isidoro de Sevilla que afirma que el conato de envenenamiento se produjo con un cáliz. Así el gesto de bendición toma connotaciones eucarísticas perdiendo toda relación con el episodio inicial⁵².

La iconografía del santo mancebo sigue modelos como el de Goltzius, y más tarde las pautas marcadas por Pacheco. Por el contrario tanto Navarrete como Durero presentan a un santo ya maduro, eludiendo el episodio del envenenamiento para centrarse en el carácter evangelista del apóstol.

El Santo aparece de medio lado sosteniendo el cáliz con la mano izquierda y bendiciéndolo con la derecha, tomando como modelos las copias de El Prado y Pallavicini a través del grabado de Ryckmans. Y alejándose de la serie de Onteniente que invierte las manos y dota al cáliz de una riqueza no vista en ninguno de los ejemplos mencionados. Este dato nos puede llevar a la conclusión de que ambas copias no compartan fuentes, pese a las similitudes señaladas. Pero al ver que el suntuoso manto del grupo Prado-Rioseco-Pallavicini se sustituye de manera similar por una túnica mucho más austera y un manto rojizo que sólo cubre el brazo adelantado, debemos pensar que las modificaciones de Onteniente se explican como una licencia del autor.

SANTIAGO MAYOR

El fuerte carácter y la decisión que según las fuentes poseía este apóstol quedan patentes en la expresividad de su rostro en la obra de *As Mariñas*. El apóstol conocido como *Baarneges*, o hijo del trueno, aparece figurado como un hombre de mediana edad y barba oscura. Es una de las pocas figuras que nos mira fijamente y el que lo hace de una



Santiago Mayor.
Museo del Prado, Madrid.



Santiago Mayor.
Grabado de N. Ryckmans.



Santiago Mayor. Museo das Mariñas, Betanzos (foto del Museo).

forma más contundente. Esa fuerza de su mirada se ve ratificada por la fuerza que denotan sus manos, y la decisión con la que sostiene el libro y el bordón de peregrino.

El Santo aparece representado a modo de peregrino, iconografía tardía, paralela a la leyenda forjada en el siglo IX. Es en torno al siglo XIII cuando encontramos las primeras representaciones del *Santiago Peregrino*, en oposición a las representaciones de *Santiago Apóstol* y *Santiago Matamoros*. Tipo iconográfico popularizado a través de las insignias de azabache que los peregrinos llevaban en su viaje de retorno a casa desde Compostela⁵³.

Ya en los grabados de Ryckmans e Isselburg nos encontramos la unión de las iconografías del peregrino y del apóstol (libro). Ambas muy difundidas pero por separado, como podemos apreciar en los Apostolados de Oviedo y Toledo de El Greco⁵⁴. La obra que atesora el museo brigantino introduce una innovación iconográfica con respecto a las otras versiones. Siguiendo el grabado de Ryckmans, el bordón se acompaña por el sombrero de peregrino, esta vez sin la vena que sí posee el grabado. Detalle que se corresponderá con una simplificación de la obra original.

SAN ANDRÉS

En la tabla gallega este anciano de larga barba apoya su brazo y un libro sobre la cruz en aspa, al mismo tiempo que vuelve la cabeza en un tono pensativo o melancólico. Señala Louis Reàu que después de predicar en la Escitia se trasladó por orden de un ángel a Patras, donde el Cónsul de la ciudad mandó martirizarlo. El santo fue atado a una cruz en aspa para demorar su muerte⁵⁵.

La inclusión de un libro apoyado sobre la cruz supone una nota de originalidad por parte del copista de la serie de Betanzos, puesto que dicho atributo no aparece en ninguna de las otras copias ni grabados consultados. Seguramente se trate de una forma de afianzar el carácter evangelizador de este apóstol, que según la tradición llevaría la fe desde la actual Rusia hasta la zona de Etiopía.

En las primeras representaciones este santo aparece martirizado en una cruz latina. La cruz *decussata*, o en forma de X, aparece de forma tardía para diferenciarlo de Cristo. En toda la Edad Media lo encontramos representado con



San Andrés.
Museo del Prado, Madrid.



San Andrés.
Grabado de N. Ryckmans.



San Andrés. Museo das Mariñas, Betanzos (foto del Museo).

la tradicional cruz latina. De hecho, esta regla se mantiene incluso en el Quattrocento italiano. El ejemplo más antiguo de la cruz en aspa lo encontramos en las vidrieras del siglo XIII de la catedral de Tours. Pero no será hasta el siglo XV cuando se le vincule totalmente con esta iconografía, posiblemente por influencia de la insignia de la Orden del Toisón de Oro⁵⁶.

Pacheco ni siquiera nombra a este apóstol, seguramente por que no lo vio necesario debido a lo asentada que se encontraba su iconografía⁵⁷. El tipo visto en este Apostolado no es variado en ninguno de los grupos de El Greco, Goltzius, o Navarrete.

SAN FELIPE

En la tabla del museo brigantino este anciano de larga barba aparece con hábitos de monje ladeado a modo de un caminante en plena marcha, a la vez que se dirige al cielo en actitud de suplica. Este apóstol posee un carácter secundario debido a dos factores. En un primer término a que su papel en los evangelios es muy modesto, y en segundo por que se ve eclipsado por la devoción por Santiago el Menor, con el que comparte fiesta (1 de mayo) y al que se le suele asociar⁵⁸.

Debido al carácter secundario mencionado sus representaciones de forma individual son escasas y su iconografía muy variable. Por lo general lo encontramos en ciclos o formando parte del colegio apostólico. Su atributo habitual es el instrumento de su martirio, la cruz *immisa*, de doble o triple travesaño. Para su representación Pacheco recomienda el modelo de El Mudo para El Escorial, *como un anciano venerable con la cruz de su martirio*⁵⁹. El modelo es seguido de manera fiel ya que nos encontramos con un anciano de larga barba de perfil y con una mano en el pecho, dirigiéndose a lo alto con gesto piadoso. Pero, con el afán demostrado por los artífices de los grupos de Onteniente y Mariñas de diferenciar a los apóstoles de la figura de Cristo, se cambia el atributo de su martirio (que si apreciamos en la obra del Prado) por un báculo. Iconografía novedosa, y en cierto modo extraña, ya que el santo aparece a modo de un peculiar peregrino. Ésta puede ser entendida como una contaminación de carácter iconográfico, puesto que el báculo de Onteniente se remata con una cruz, como una forma de abreviar



*San Felipe.
Museo del Prado, Madrid.*



*San Felipe.
Colección Onteniente, Valencia.*



San Felipe. Museo das Mariñas, Betanzos (foto del Museo).

el atributo, y que se vería simplificada en mayor medida en la obra de Betanzos.

SANTIAGO MENOR

En la tabla brigantina este anciano barbado presenta la segur en la mano, mientras, adelantándose de medio lado, parece querer comunicarse con el espectador. Constituye una excepción al ser el único apóstol que aparece con la cabeza cubierta, en la Pallavicini y en el Prado con su propio manto, en cambio en Onteniente y Betanzos con una especie de paño orientalizante, tal vez haciendo referencia a su cargo como cabeza de la iglesia de Palestina.

El santo porta una escuadra, razón por la que se piensa pueda tratarse de Santo Tomás. Esta iconografía de Tomás es arcaizante, ya abandonada entre los siglos XVI y XVII. En época moderna se le representa con la lanza, símbolo de su martirio. No supondría más que una contaminación iconográfica. Reàu señala que a finales de la Edad Media en Alemania se sustituye el palo de batanero por un “arco triangular” (especie de peine de cardar, otro de los aperos del batanero). Por lo que ya no se haría alusión al martirio, sino al oficio en sí⁶⁰.

Mientras que Madrazo y Beroqui identifican este modelo con Santo Tomás, otros como Rooses, Rosenberg y Oldenbourg lo hacen con San Mateo⁶¹. Esta segunda hipótesis se identificaría con la nominación dada por el copista de Rioseco, que a su vez nos presenta un Santiago menor no aparecido en ninguna otra serie. Según el catálogo del museo de Rioseco, la imagen se correspondería con un testimonio único de un apóstol perdido en la serie de El Prado⁶². Hipótesis poco asentada, debido a las notables diferencias, tanto compositivas como pictóricas de esta tabla, en comparación con toda la serie. Tanto el manto, como las expresiones de rostro y manos se han querido tomar de modelos rubenianos, pero el resultado final se aleja considerablemente. Nos encontraríamos ante una tabla añadida con posterioridad, tal y como sucedió en su momento con el cristo desaparecido en la serie de El Prado.



*Santiago Menor.
Museo del Prado, Madrid.*



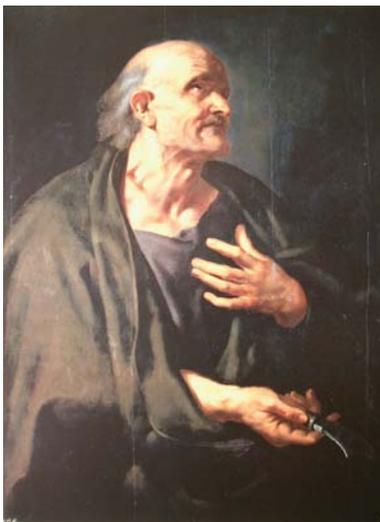
*Santiago Menor.
Grabado de N. Ryckmans.*



Santiago Menor. Museo das Mariñas, Betanzos (foto del Museo).

Señala Pacheco “en la pintura de este santo apóstol se ha de seguir la imitación de Cristo nuestro señor”, puesto que debido al parecido existente entre ambos se le llamó el *hermano de Cristo*⁶³. Apunte seguido fielmente por El Greco, pero que tanto Rubens como sus copistas eluden.

Los estudios para esta figura fueron utilizados por Rubens en uno de los personajes de la *Adoración de los Magos del Museo del Prado*⁶⁴. A su vez Zurbarán se basa en esta figura para su obra en la iglesia de San Juan Bautista de Marchena, tan solo le alarga las vestiduras hasta convertirlo en una figura de cuerpo entero.



San Bartolomé.
Museo del Prado, Madrid.

SAN BARTOLOMÉ

En la serie de Betanzos San Bartolomé se nos presenta como un anciano calvo e imberbe, que aprieta su mano diestra contra el pecho a la vez que se dirige al cielo con una mirada suplicante. Nos encontramos ante la imagen de un santo menor, puesto que no se le menciona ni en los Evangelios ni en los Hechos de los Apóstoles. La tradición dice que fue martirizado en Arabia, aunque existen varias versiones de su martirio (ahogado, crucificado, decapitado, entre otras) la más seguida es la que cuenta que fue desollado vivo⁶⁵. Motivo por el que sostiene una navaja de vendimia en su mano derecha.

La riqueza de su iconografía contrasta con lo poco que se sabe de él. La representación más común es despojado de su piel, a modo de un *marsias cristiano* (ejemplo de ello es la escultura del transepto de la catedral de Milán obra de Marco d'Agate). Tal truculento tipo contrasta con la tradición *edulcorada* de los apostolados, por lo que ya desde los primeros se generaliza la representación de la navaja (en ocasiones acompañada por un libro). El Mudo opta por la excepción, al presentarlo como un hombre barbado que sostiene la navaja y su propia piel con la mano derecha⁶⁶, mientras que El Greco opta por encadenarle un diablillo al brazo, extraña iconografía con fuentes en el arte medieval⁶⁷. La representación de este apóstol en las diferentes series sólo diverge en los colores, tanto del manto como de las túnicas.



San Bartolomé.
Grabado de P. Isselburg.



San Bartolomé. Museo das Mariñas, Betanzos (foto del Museo).

SAN MATIAS

En la tabla brigantina se representa a este santo como una figura de mediana edad que mira al cielo mientras muestra la palma de su mano derecha en actitud orante, a la vez que con la mano izquierda sostiene el hacha de su martirio. De perfil se dirige a lo alto como pidiendo una respuesta. El mismo es un claro estudio del rostro de un trabajador, profundas arrugas marcan sus facciones y líneas de expresividad.

Éste es un apóstol de carácter secundario, ya que no fue elegido por Cristo, y los datos que se conservan sobre su figura son mínimos. Elegido en lugar de Judas Iscariote, fue martirizado en Judea. El hacha con la que se le identifica le segó la cabeza en el templo de Jerusalén⁶⁸.

Existen escasas representaciones de Matías, ya que en los ciclos del colegio Apostólico el lugar dejado por Judas pronto fue suplido por San Pablo. Es probable que Rubens en uno de sus viajes a España viese el *Apostolado* de El Moro para El Escorial⁶⁹, puesto que existen claras concordancias entre ambas figuras. Tanto en la fisonomía como en el gesto, al aparecer ladeado y con el ceño fruncido.

Existe un estudio preliminar de esta figura en las Tres cabezas del Museo provincial de Girona atribuidas a Jordanes y Rubens⁷⁰. En estos ensayos, a partir de modelos reales, se busca fuerza y expresividad en las facciones, acorde con el fuerte temperamento que la tradición le atribuye. Apenas existen variaciones a partir del grabado de Ryckmans en las copias analizadas. Apreciamos pequeños cambios en los colores de las túnicas y los mantos.



*San Matías.
Museo del Prado, Madrid.*



*San Matías.
Grabado de P. Isselburg.*

SANTO TOMAS

En la tabla gallega aparece el apóstol absorto en la lectura de los textos sagrados, mientras un torrente de luz proveniente de lo alto ilumina el libro y su cabeza. El autor nos presenta al santo como un venerable anciano de larga barba y cabeza despoblada.

Nuevamente nos encontramos ante la figura de un apóstol menor, esta vez debido a su falta de fe. En este sentido recordemos los dos episodios de la incredulidad de Santo Tomás, en primer lugar ante la resurrección de Cristo, y más tarde ante la Asunción de la Virgen⁷¹. Estos denominados *apóstoles menores* no aparecen individualizados de forma



San Matías. Museo das mariñas, Betanzos (foto del Museo).

tan evidente como los considerados apóstoles de *primera línea*. Este aspecto deriva en problemas de identificación, puesto que en el grabado de Isselburg se le tiene por Santo Tomás, mientras que Ryckmans nos lo presenta como San Simón⁷². Problema ya mencionado al hablar de Santiago el Menor, ya que éste se representa con una escuadra, atributo tradicionalmente relacionado con Santo Tomás.

El problema se acrecienta al observar la copia de As Mariñas, ya que en un segundo plano se nos presenta un atributo insólito, instrumento que puede ser identificado con una sierra. Opuesta a las restantes series analizadas, cuyas figuras se acompañan por la lanza martirial. Lanza que a partir del siglo XVII sustituye a la escuadra de arquitecto, con el fin de hacer hincapié en el martirio en detrimento de las obras del santo⁷³. Podemos apreciar la coexistencia de ambos tipos iconográficos si contrastamos los apostolados de Oviedo y Toledo de El Greco⁷⁴. Sin embargo, la extraña presencia de la sierra debe ser interpretada como una contaminación de tipo iconográfico, puesto que dicho atributo se suele identificar con Simón. No debemos caer en una suposición simplista e identificar la figura con el santo citado, ya que el tipo físico que se nos presenta se corresponde con el Santo Tomás tradicional, visto en las restantes series.

Los estudios realizados para el rostro de esta figura fueron utilizados por Rubens para la realización del rey Gaspar de la *Adoración de los Magos* del Museo de Prado⁷⁵.

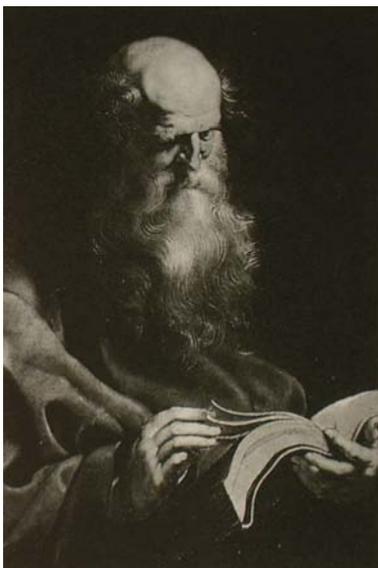
SAN MATEO

En el ciclo de Betanzos este santo de aspecto juvenil, con cabello largo e imberbe, ladea el rostro a la vez que se dirige al cielo esperando una respuesta. Sin atributo claro, el apóstol levanta la mano en actitud bendicente.

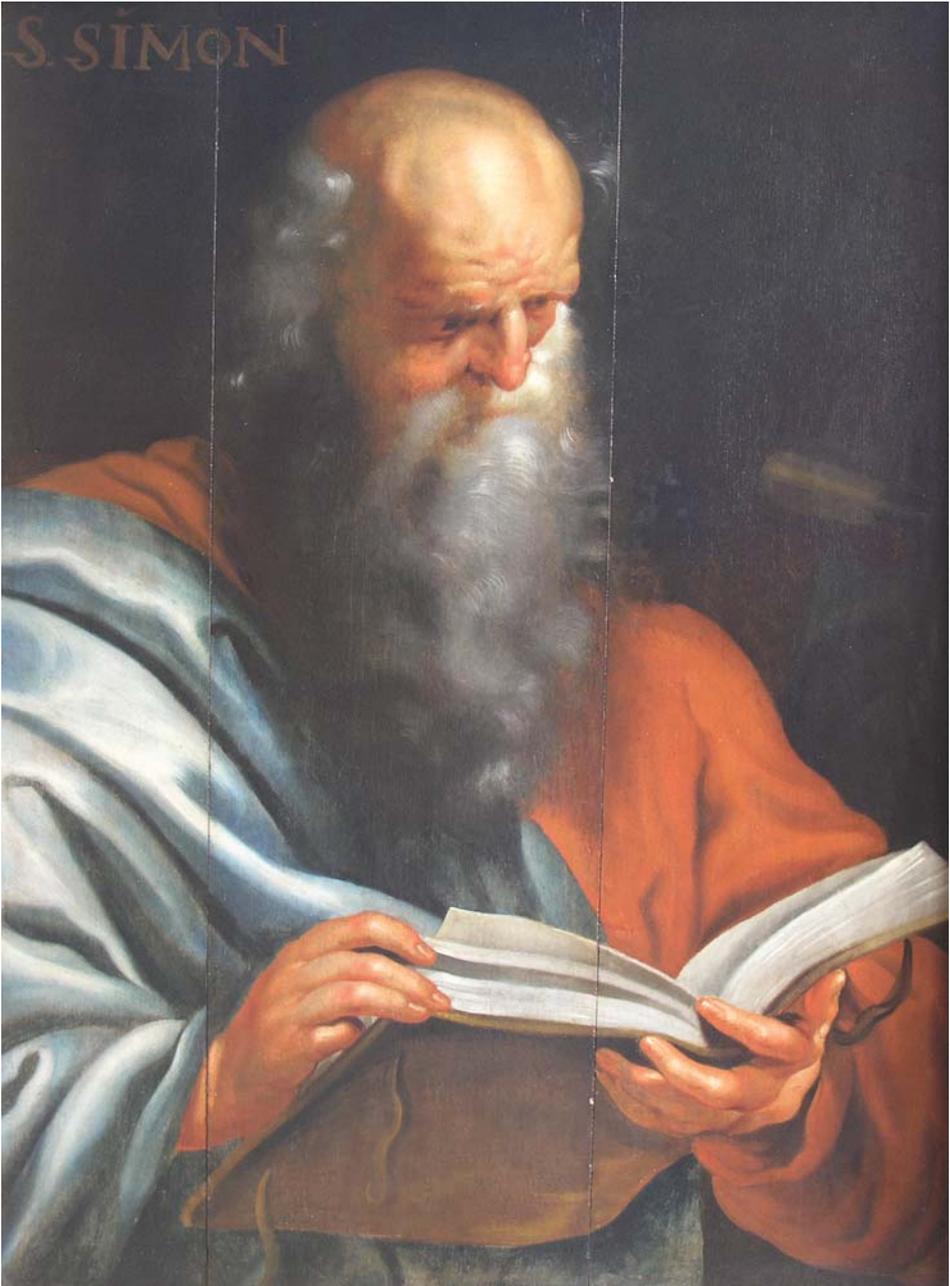
Aunque no hay acuerdo en la identidad de esta figura, lo tenemos por Mateo siguiendo la cartela del grabado de Isselburg. Paradójicamente mientras Rosenberg y Glück proponen que sea un Santo Tomás, Madrazo y Sánchez Cantón piensan en San Judas⁷⁶, tal y como figura en la inscripción del ejemplar de Medina de Rioseco⁷⁷. Conclusión, creo se deba, a que el santo sostiene una alabarda, frecuente atributo de Judas, iconografía presente en representaciones tan tempranas como el Mosaico del Baptisterio de los Ortodoxos de Rábena, pero abandonada en época moderna por resultar confusa⁷⁸. El problema de



*Santo Tomás.
Museo del Prado, Madrid.*



*Santo Tomás.
Galleria Pallavicini, Roma.*



Santo Tomás. Museo das Mariñas, Betanzos (foto del Museo).

identificación se acentúa en Betanzos ya que la figura aparece desprovista de la alabarda, que sí apreciamos en las restantes copias, con la excepción de Onteniente donde el atributo es fruto de un repinte posterior.

El de San Mateo supone un tipo iconográfico muy complejo ya que puede aparecer como publicano (recaudador de impuestos), como apóstol o como evangelista. Cuando aparece representado como apóstol suele presentar una lanza o una alabarda, elementos relacionados con las diferentes versiones de su martirio. Su iconografía aparece ya asentada en el siglo VI, muestra de ello son los mosaicos de San Vitale y San Apollinar in Classe, en Rabena. En lo referido a su tipo físico, aquí se nos aparece con aspecto casi efébo. Ello se opone a representaciones como las realizadas por Caravaggio para San Luis de los Franceses (Roma) o la serie de grabados de Goltzius, en las que se nos presentan dos figuras de Mateo anciano⁷⁹.

El modelo de esa figura fue usado por Rubens en la *Coronación de Espinas* del Hospital de Gracia y en un personaje de la reintervención de 1628 de la *Adoración de los Magos* del Museo de El Prado entre otras⁸⁰.

SAN SIMÓN

En la obra del Museo Das Mariñas se le representa casi dándonos la espalda, girado hacia la izquierda e inmerso en el estudio de las Sagradas Escrituras. Con ropas que recuerdan a las de algunos monjes y la tonsura ya generalizada en época moderna, nos presenta a un nuevo tipo de apóstol, a modo de religioso.

Tampoco hay acuerdo en la iconografía de este santo. Mientras que Isselburg y el catálogo del Prado lo identifican con San Simón, el grabado de Ryckmans y la copia de la Galleria Pallavicini han sido reconocidas como San Judas⁸¹.

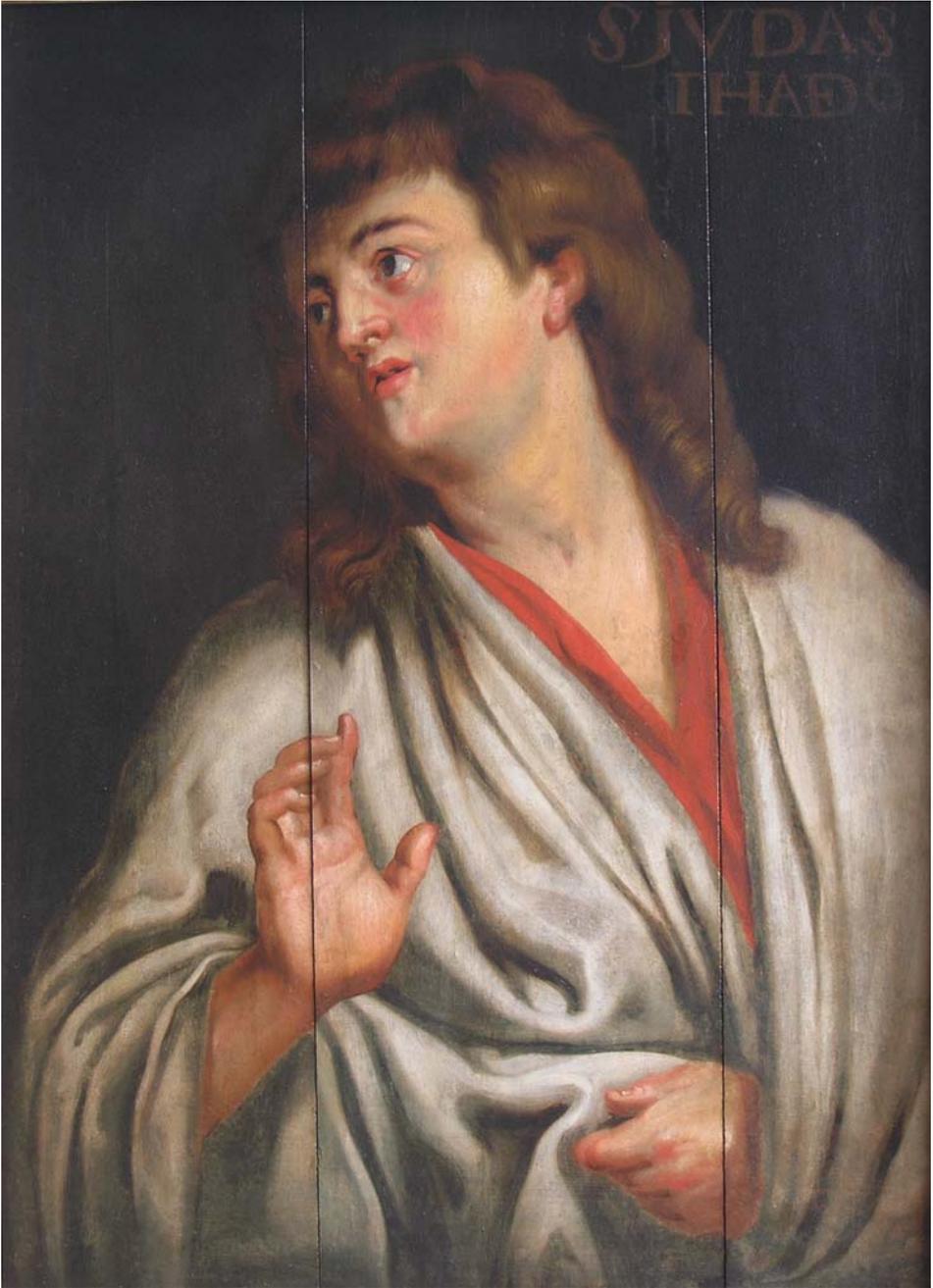
Las confusiones son comprensibles ya que tanto en la leyenda como en la iconografía Simón y Judas están relacionados. La tradición señala que son hermanos, ambos martirizados en Mesopotamia. Su atributo habitual es la sierra, con la que al igual que el profeta Isaías fue cortado al medio. No se le encuentra representado de forma individual hasta el siglo XIII, en un bajorrelieve del Claustro de Moissac, y haciendo pareja con Judas Tadeo en una Vidriera de Chartres⁸².



*San Mateo.
Museo del Prado, Madrid.*



*San Mateo.
Colección Onteniente, Valencia.*



San Mateo. Museo das Mariñas, Betanzos (foto del Museo).

SAN PABLO

En la tabla brigantina esta figura majestuosa de un hombre barbado y de larga cabellera se nos presenta ladeada y mirando al espectador directamente. Mirada penetrante, reflejo de la fuerza que se le atribuye al santo. Sostiene un libro y una espada, símbolos de su condición evangelizadora y de la lucha en defensa de la fe.

Para lograr la fuerza y el temperamento ya citados, Rubens y sus colaboradores se valen de modelos de Goltzius. El grabado correspondiente a San Pablo presenta un rostro que denota irascibilidad, espíritu y fuerza atribuidos al personaje⁸³. Esta figura fue tomada por Rubens como modelo para el San José de la *Adoración de los Magos* del Museo del Prado⁸⁴.

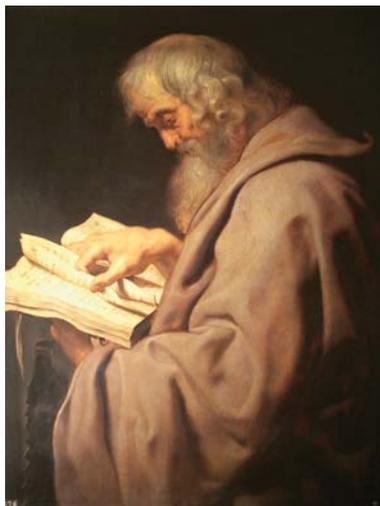
Llamado Saulo, después de su conversión adoptó el nombre latino de *Paulus* (pequeño), ya sea por humildad, ya sea por la endeble apariencia que se le atribuye. Se le introduce en el colegio Apostólico de forma impropia, puesto que no conoció a Cristo, por lo que no formó parte de *Los Doce*. El ideario colectivo lo asimiló de forma muy rápida debido al decisivo papel que juega en la difusión de la doctrina de Cristo y como figura capital en la figuración del Cristianismo como religión unificada y separada del judaísmo⁸⁵.

Los Hechos de los Apóstoles no mencionan su martirio, pero la tradición señala que fue martirizado junto a san Pedro. Eso sí, con el privilegio de ser degollado, por su condición de ciudadano romano, frente a la crucifixión a la que se sometía a los esclavos (Pedro). Ambos suelen aparecer asociados por el papel preponderante que poseen como *Príncipes de los Apóstoles*.

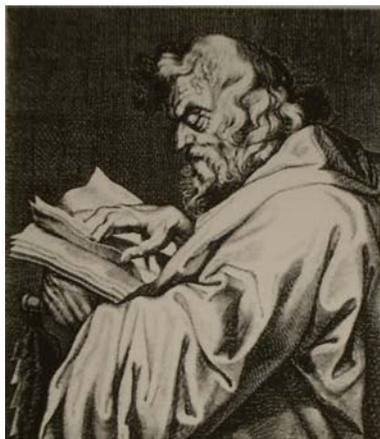
En sus epístolas menciona las desgracias que poseía, era pequeño, enclenque, calvo, patizambo, etc. Pese a estos datos, la iconografía artística lo transformó en una figura imponente y majestuosa. Únicamente se conservó su calvicie, hasta que la idealización de Rafael y Lesueur lo dotaron de una espesa cabellera.

El arte del primitivo cristianismo lo suele representar con un libro o un rollo. En el siglo XIII se le individualiza con la tradicional espada. En ocasiones este atributo se hace doble, como es el caso del Relicario de San Sebald de Nuremberg. Hecho que he puesto en relación con el par de llaves con que se representa a San Pedro, suponiendo una asimilación de tipo popular.

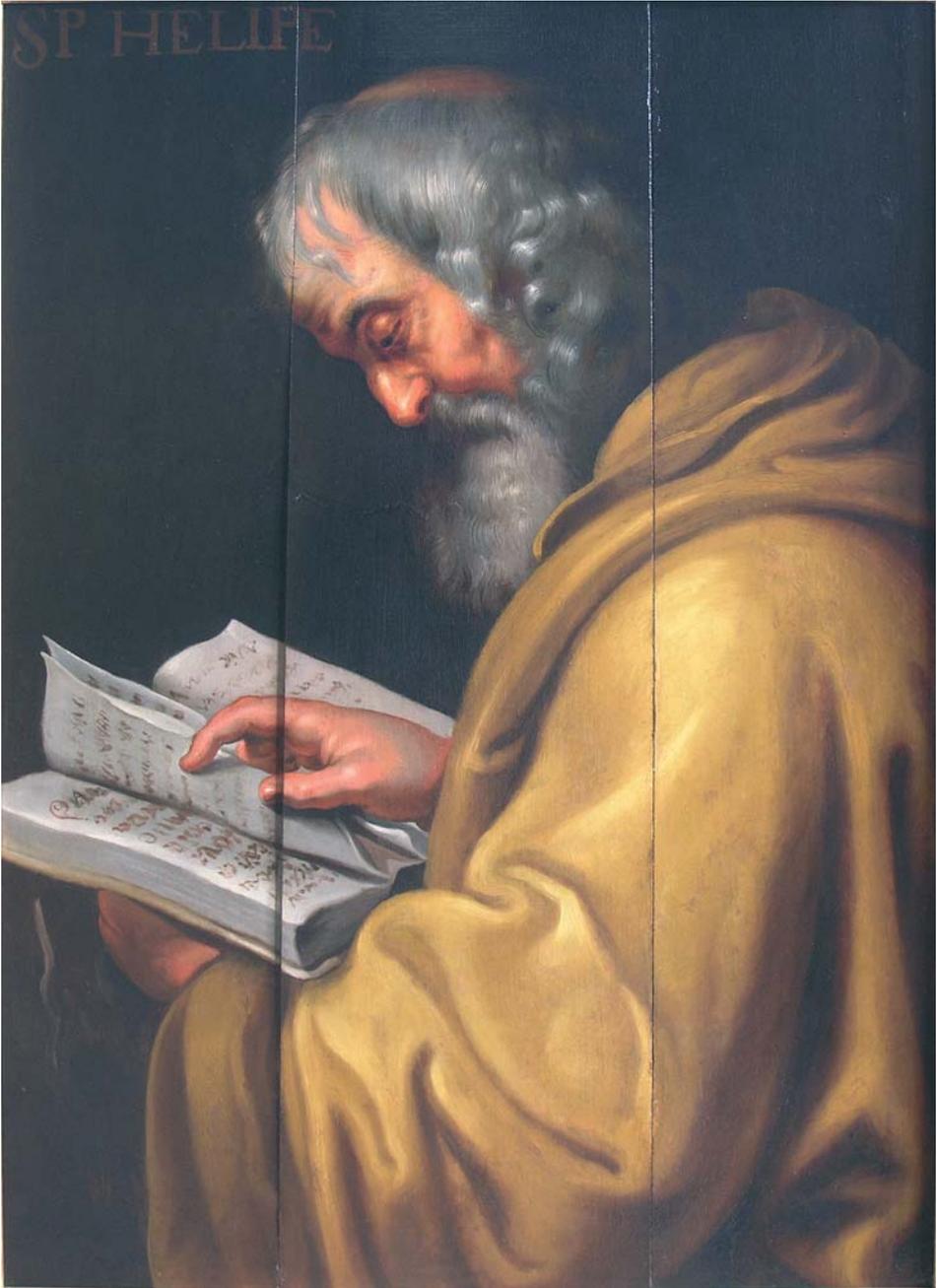
Las series de Onteniente y Betanzos copian la figura del santo de tal modo que no se aprecia si en la mano extendida carga el libro presente en los grabados. Con lo que



*San Simón.
Museo del Prado, Madrid.*



*San Simón.
Grabado de P. Isselburg.*



San Simón. Museo das Mariñas, Betanzos (foto del Museo).

respecta a la espada de estas dos obras aparece simplificada, de manera opuesta a la rica empuñadura en forma de león que apreciamos en la copia de El Prado (animal que puede hacer referencia al temperamento del santo).

CRISTO, *SALVATOR MUNDI*

La representación del Salvador es la pieza clave para entender un apostolado en toda su complejidad. En Betanzos nos encontramos ante la imagen de un Cristo sereno, resucitado y triunfante, en la plenitud de su destino como salvador del mundo. Se trata de la imagen de un Cristo humanizado que, con el torso descubierto, nos presenta el símbolo de su martirio y, al mismo tiempo, de la salvación de la humanidad.

Frente a la imagen de los apóstoles, Jesús aparece idealizado, en la plenitud de su vigor físico. Al igual que los primeros, no presenta ninguna señal física de su martirio, al que sólo se hace alusión a través de la cruz. Este Cristo siríaco de largo cabello y barba, aparece sin nimbo alguno, cubierto solamente por el tradicional manto rojo. De un fondo neutro surge esta figura que como hijo de Dios irradia luz (*Vesica piscis*), símbolo de la salvación.

Pese a la abundante información que los Evangelios nos han aportado sobre su vida, ninguno de sus autores ha visto la necesidad de facilitarnos una descripción física de Cristo. El arte primitivo tomó una serie de imágenes como modelos de la figura de Jesús. Como señala Louis Reàu⁸⁶, por un lado están las llamadas imágenes *aqiropoetas*, según la tradición obtenidas por contacto directo con Cristo; y por otra parte, están las imágenes *quiropoetas*, según la tradición contemporáneas a Cristo, pero realizadas por la mano del hombre.

No menciono estos ejemplos queriendo establecer una relación directa entre estas imágenes y las realizadas en época moderna, pero sí como germen en la configuración de una iconografía de Cristo fuertemente marcada. La imagen sacralizada se refiere a unos prototipos determinados históricamente, comprende una doctrina, un dogma que permite la reproducción de unos modelos que pasan a lo espiritual. Estos arquetipos espirituales tienden a reducirse a lo más esencial y, hasta cierto punto, llegando a absorber el genio del artista en favor de una norma colectiva que podemos denominar como universal⁸⁷.

Imágenes como las citadas y la prolífica literatura religiosa han ido configurando a lo largo de los siglos la iconografía de Jesús. Ya en el Medioevo se niega a Cristo y a sus apóstoles la caracterización como judíos, dándoles un aspecto totalmente europeizado. El



San Pablo.
Museo del Prado, Madrid.



San Pablo.
Grabado de P. Isselburg



San Pablo. Museo das Mariñas, Betanzos (foto del Museo).

Renacimiento idealizó en mayor medida su figura acercándola a modelos helénicos. En efecto, se retoma el ideario clásico que relaciona belleza y divinidad y, a su vez, otro concepto griego como es la heroización del desnudo masculino. Se refuerza la significación del desnudo de la antigüedad, opuesto a la consideración negativa de la carne durante el medioevo.

Los diferentes tipos de Cristo, barbado e imberbe, coexisten en el arte primitivo; aunque termina por imponerse la imagen del *filósofo* frente a la del *efebo griego*. A partir del siglo IV, se asienta la imagen del Cristo doctor a modo de asceta o filósofo. Respecto a la barba, ya es de uso generalizado en los iconos bizantinos. Esta iconografía toma como base el pasaje del Libro de los Jueces donde se dice que *el niño consagrado a Dios desde el vientre de su madre no debe ser tocado por navaja*⁸⁸, dentro de la tradición judía que dicta que los nazarenos deben conservar cabello y barba intactos⁸⁹.

Al querer analizar los referentes concretos de la iconografía del *Salvador*, caemos en la cuenta de que esta representación surge de forma tardía, de la mano de los apostolados. Con el nacimiento del *apostolado-retrato* como tipología, el artista se ve en la necesidad de crear un nuevo tipo iconográfico, un retrato de Cristo. Retrato, que debe dar evidencia del carácter dual de la figura de Jesús, su faceta humana y la divina. Debe ser un Cristo idealizado, que posea la perfección física y moral del hijo de un Dios pero, al mismo tiempo, debe remarcar su lado humano, su martirio y posterior muerte. De un modo doctrinal, la imagen debe fijar en la retina del fiel el sacrificio del hijo de Dios en favor de la salvación de todos los hombres.

Pero el imaginario popular no crea tipos iconográficos de la nada. Como ya hemos visto, el tipo físico de Cristo venía predeterminado pero, para crear una imagen sintética del Salvador se tomaron referentes de múltiples escenas ya conocidas por el fiel. De estas imágenes he tomado cuatro como principales:

-Las *crisofanias*. Suponen las representaciones de las apariciones de Cristo tras su muerte, prueba de su resurrección. Estas fueron varias, con larga tradición en los apócrifos y la *Leyenda Dorada*, se vieron reflejadas en multitud de manifestaciones artísticas.

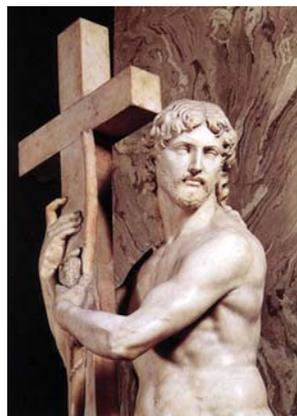
-La Ascensión, apenas sin referencia en los textos sagrados ni en los apócrifos, pero con larga tradición popular. Esta representación refleja a la perfección la imagen de un Cristo triunfante en su faceta divina.



Cristo Salvador.
National Gallery, Ottawa.



Cristo Salvador. Museo de Santa María de mediavilla



Cristo de Santa Maria Sopra Minerva, Roma.



Cristo Salvador. Museo das Mariñas, Betanzos (foto del Museo).

-La Resurrección, y todas las escenas que de ella se derivan, puesto que representan a un Cristo triunfante sobre la muerte, mostrando las llagas de su martirio y portando el estandarte de la cruz.

-Y, en menor medida, la Transfiguración puesto que en este episodio Jesús se muestra como hijo de Dios, en todo su esplendor, ante dos de los apóstoles. Según Reàu, esta escena, y por consiguiente la representación del Salvador, suponen una transposición del tema pagano del raptó o elevación con el de la apoteosis o triunfo a la romana⁹⁰.

Como ejemplo arquetípico de las primeras representaciones del Salvador, tomaré los grabados del artista alemán de comienzos del siglo XV Israel Van Meckenem. Obras como las conservadas en la Albertina de Viena o en la Colección Rothschild de París⁹¹, como aglutinadores de una tradición asentada a lo largo del tiempo. Son representaciones deudoras de tradiciones góticas en sus formas. Cristos de cuerpo entero, generalmente en una hornacina, nimbados y en actitud bendiciente, rasgos que marcarán las representaciones futuras. Figuras totalmente cubiertas por una casulla y que en su mano izquierda sostienen un globo coronado por el estandarte crucífero, símbolo de la fe eterna, sin principio ni fin.

El paso de estas figuras, claramente goticistas, a las representaciones modernas del *Salvador* lo ejemplifica el grabador Lucas Van Leyden (inicios del siglo XVI). Obra en la que coexisten ambas representaciones, siendo clave el Salvador de la Rosenwald Collection⁹², Cristo desnudo de cuerpo italianizante, cubierto con un paño de pureza y con un anguloso manto, manteniendo el globo y estandarte crucífero.

Partiendo de este punto las innovaciones, hasta la realización del apostolado de Rubens, son escasas. Así El Greco, fiel a su estilo arcaizante, representa a Cristo de medio cuerpo como un apóstol más, con túnica y manto, y como único distintivo el nimbo romboidal⁹³. Por su parte Goltzius⁹⁴, que como hemos visto era conocido en el taller de Rubens, representa a un Cristo bello, mucho más idealizado, pero en una composición paralela a la de El Greco.

El Salvador de Rubens, pese a estar asentado en esta tradición, introduce cambios sustanciales con respecto a ella. Novedades en parte debidas al genio del artista, y en parte al famoso Cristo de Michelangelo Buonarroti que seguramente vio en la iglesia de Santa Maria Sopra Minerva durante su estancia en Italia. Era tal la fama de esta imagen que fueron muchos los grabadores que la reprodujeron. De hecho, probablemente en el taller hubiera una copia del que hizo el artista nórdico Jacob Matham⁹⁵.

Este desnudo, perfecto ejemplo de la belleza académica del cuerpo masculino, representa a Jesús a tamaño natural, en pie, sosteniendo la cruz⁹⁶. Es un Cristo ideal, al margen de episodios históricos, encarnando la perfección del personaje, por lo que se convierte en un modelo ideal para la imagen del *Salvador*. Encarnación de la belleza absoluta, la serenidad y la melancolía, totalmente opuesto a arquetipos truculentos de Cristos sangrantes.

Rubens toma de Michelangelo la actitud, Cristo de rostro melancólico que abraza la cruz, símbolo de redención, obviando toda señal del martirio sufrido. El voluminoso cuerpo de la escultura es tamizado por los gustos nórdicos pero en parte se mantiene. Siguiendo modelos derivados del ambiente que precedió al Concilio de Trento, asistimos al paso del estandarte crucífero a una representación clara de la cruz, profundizando en el sufrimiento y en el lado humano de Jesús⁹⁷.

La idealización que el arte italiano había realizado sobre la imagen de Cristo ya estaba presente en obras anteriores de Rubens, como *La incredulidad de Santo Tomás* o *Santa Teresa de Ávila intercediendo por el alma de Bernardino Mendoza*⁹⁸. Imágenes en las que apreciamos el tipo físico que Rubens repetirá en los apostolados, desnudos de medio cuerpo con el manto rojo, cuerpos apolíneos exentos de las huellas del calvario y rostros dotados de una enorme serenidad.

La idealización señalada es mencionada por Pacheco al hablar de la escena de la Resurrección “...*el cuerpo helado y frío, afeado con llagas y cardenales, quedó hecho un cielo estrellado con los cuatro dotes de la claridad, impassibilidad, agilidad, y sutilidad; la cual hermosura no alcanza la elocuencia humana...*”⁹⁹. Veamos lo que añade con respecto a la representación del Cristo resucitado “...*con majestad y hermosura se ha de pintar a Cristo nuestro Señor, con su manto roxo y paño blanco, descubiertas y gloriosas sus llagas, con grandes resplandores de luz y no escusemos su bandera triunfante...*”¹⁰⁰. Podemos decir que la tabla de Betanzos se acerca en gran medida a lo que se esperaba de esta representación, si exceptuamos que el copista omite toda representación de las llagas de la pasión, tal vez revisando las versiones que le precedieron, o por el contrario por una idealización llevada al extremo.

Al igual que con las figuras de los apóstoles, se conservan varios grabados, entre ellos el de Ryckmans con la inscripción “*P. P. Rubens invent Nicolaes Ryckemans sculp et ex ud F. Dewit*”. Y copias en las colecciones de la Galería Pallavicini y Medina de Rioseco, entre otras. Es merecedora de una mención especial la conservada en la National Gallery de Ottawa¹⁰¹, la cual procedente del comercio artístico de Bruselas pasó a Londres y más tarde a Canadá, es tenida como original por Valentier¹⁰².

Debemos mencionar las diferencias que separan a la obra de Betanzos de la de Ottawa. Si bien es cierto que las composiciones son paralelas, claramente tomadas de un modelo común, el amplio y anguloso paño de pureza de Ottawa aquí es sustituido por un manto rojo que permanece en segundo plano, la musculatura de nuestra copia se presenta menos marcada, al igual que el haz de luz que nimba la figura del redentor. Por su parte la cruz en Ottawa, al igual que en Rioseco, se presenta con la corteza de la madera a la vista, fomentando juegos lumínicos con las asperezas, un protagonismo que no se le da al atributo de la copia analizada.

El apostolado del Prado se encuentra incompleto desde que durante la invasión francesa el Cristo desapareció. En todo caso, según el Catálogo del museo, dicha tabla ya había sido reemplazada en fechas anteriores, ya que el inventario de La Granja registra como parte del Apostolado un Salvador anónimo¹⁰³. El Apostolado de El Prado es el único tenido por original por toda la crítica. Razón por la que las tablas que representan a Cristo poseen una importancia crucial pese a ser copias, ya que son el único testimonio que poseemos de cómo sería la imagen original pintada por la mano del artista.

5. PREGUNTAS Y RESPUESTAS

La pintura de Rubens supone un peculiar compendio de cultura cortesana, humanismo renacentista y cultura contrarreformista. El refinamiento de sus figuras ha influido incluso a obras tan distantes de la pericia técnica demostrada por su taller como puede ser el Apostolado de Betanzos. Y tan lejos en el tiempo como la cultura del nuevo milenio, que sin duda nos hace ver estas imágenes de una forma totalmente diferente a como lo harían sus coetáneos, debido a ese complejo lenguaje que se escapa a nuestra lectura contemporánea.

Con el presente estudio me propongo aportar algo de luz a la historia de estas tablas, siempre teñida de dudas y suposiciones. En primer lugar, me parece significativo el haber establecido orígenes comunes a los múltiples grupos mencionados. A partir de una serie de diferencias, he podido establecer dos ramas. La primera encabezada por la serie original de El Prado, que serviría como base a las copias de Roma y Rioseco. La segunda, formada por las copias de Onteniente y Betanzos que, pese a ser deudoras de la madrileña, se diferencian de ésta en una serie de rasgos que a su vez las relacionan entre sí.

En cuanto a la cronología, debemos, en un primer momento, pararnos a analizar los datos ya aportados. Si por un lado la carta en la que Rubens menciona otras copias aparece fechada el 18 de abril de 1618, y el 10 de abril de 1674 se firma el acta de fundación del Hospital, tenemos un margen de alrededor de cincuenta años para la realización de las tablas. El cerco se estrecha mucho más gracias a la ayuda de Alejandro Vergara, ya que ha puesto en relación las marcas encontradas en las tablas de Betanzos con otras similares, presentes en varias obras en estudio sobre el mismo tema en el taller de Guiliam Aertsens. Al igual que en Betanzos, figura el anagrama en compañía de un sello de la ciudad de Amberes, cuyo uso ha documentado entre 1618 y 1626¹⁰⁴.

Tales datos novedosos nos acercan al círculo de Rubens, en especial a los años álgidos de su carrera. Por ello afirmaré que nuestras tablas de Betanzos han sido realizadas por sus oficiales, y destinadas al mercado abierto por la falta de pericia técnica que se puede apreciar en algunos detalles. Alfredo Erias¹⁰⁵, en las fichas para el catálogo de la exposición realizada en el Museo do Pobo Galego durante el verano de 2004, señala la existencia de varias manos¹⁰⁶. Creo que sería un dato acertado por las diferencias estilísticas existentes, pudiendo ser relacionadas con la forma de trabajo colectivo en los talleres del momento. Pero, Erias va más allá al señalar que entre dichas manos podría encontrarse la del propio Rubens, dato poco probable debido al salto cualitativo existente entre esta serie y otras como la madrileña o la romana. Es de suponer que el maestro no participaría en la elaboración de obras destinadas al comercio abierto, puesto que las obras retocadas por su propia mano adquirirían un valor mucho mayor.

Establecidas cronología y origen, sólo nos queda atar algunos cabos sueltos para descifrar la cuestión de su llegada a Betanzos. Posiblemente es la actividad como diplomático de Sánchez de Taibo la que nos ayude a establecer un puente entre Flandes y Betanzos. Cabe pensar que en una de sus muchas estancias en los Países Bajos como enviado de la corona española este noble adquiriese los cuadros en el mercado abierto. Posiblemente la compra se produjese en una de las tiendas o ferias de las muchas existentes en la ciudad nórdica. Tales cuadros serían donados al Hospital en 1674, año de su fundación.

Señala Alfredo Erias que las tablas se disponían entorno al claustro del antiguo hospital, por lo que visibles desde ambas plantas presidían todo el conjunto. El carácter procesional que suelen tener los apostolados, entorno a claustros de iglesias o catedrales, o en las naves menores de muchas de éstas (es el caso de Medina de Rioseco), aquí se altera, puesto que el carácter adoctrinante pasa a un segundo término en favor del encomio de la figura del benefactor de la ciudad.

Tal vez una piedad activa, una conciencia cívica o simplemente el hecho autoconmemorativo y ostentatorio mencionado lleva a Sánchez Taibo a donar estas tablas al hospital de Betanzos. Legado, cuyo valor artístico pueda cuestionarse, pero que, con el paso del tiempo, ha marcado la historia de la ciudad.

NOTAS

- 1 Este artículo nace a raíz de un trabajo de investigación realizado durante el curso 2004-05 bajo la dirección del profesor Taín Guzmán, proyecto que no habría sido posible sin la ayuda desinteresada de personas como Alejandro Vergara (Museo del Prado), María José Amigo (Museo Interparroquial de Medina de Rioseco), Alfredo Erias (Museo das Mariñas) y por supuesto la del propio Miguel Taín.
- 2 “Restauración del Apostolado del Hospital de San Antonio de Betanzos”, *Anuario Brigantino* Nº 10, 1987, pp. 127-144.
- 3 J. Monterroso Montero, *La pintura barroca en Galicia (1620-1750)*, Santiago de Compostela, 1996.
- 4 Mateo, 10, 5.
- 5 Jacobo Della Vorágine, *La leyenda dorada*, Madrid, 1987.
- 6 Textos en los que se narra la vida y muerte de cada uno de los doce apóstoles. De naturaleza apócrifa, llegaron a ser condenados en tiempo de la Contrarreforma. Pese a esto, la iconografía que marcaron ya estaba lo suficientemente arraigada en el imaginario colectivo.
- 7 *El Greco. Apostolados (Catálogo de la exposición organizada por la Fundación Pedro Barrié)*, A Coruña, 2002.
- 8 *El Greco. Apostolados (Catálogo de la exposición organizada por la Fundación Pedro Barrié)*, A Coruña, 2002.
- 9 E. Måle, *El arte religioso de la Contrarreforma*. Madrid, 2001.
- 10 V. Stoichita, *El ojo místico: pintura y visión religiosa en el siglo de oro español*, Madrid, 1996.
- 11 Juan de Génova, *Catholicicon*, tratado de fines del siglo XIII que fija las funciones que debían cumplir las imágenes según la iglesia del momento. En este mismo ámbito también se puede consultar la *Summa Theologica* de Santo Tomás de Aquino.
- 12 *Catálogo del Museo del Prado*, Madrid, 1996. pp. 882-883.
- 13 *Catálogo del Museo del Prado*, Madrid, 1996. pp. 882-906
- 14 *Rubens e seus gravadores*. Lisboa, 1978.
- 15 Martín González, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid, 1984, pp. 215-239.
- 16 Francisco Pacheco, *El arte de la Pintura*, Madrid, 1990.
- 17 Con base en la pintura de Rafael, pero digna de mención por la gran difusión de la que disfrutó a lo largo de todo el siglo.
- 18 *The Illustrated Bartsch*, tomo III, New York, 1978, pp. 50-56.
- 19 *Rubens e seus ... op.cit.*
- 20 *Ibidem*.
- 21 H. Vlieghe, *Arte y arquitectura... op. cit.*
- 22 En países protestantes en los que la iglesia apenas realiza encargos, es el caso de Flandes, se desarrolló un potencial lucrativo en las obras dedicadas a la venta sin cliente fijo. Los talleres nórdicos extenderán sus redes por toda Europa, a través de franquicias en las principales ciudades, encontramos comerciantes flamencos en París, Venecia o Madrid.
- 23 Ares Faraldo, “Introducción a la historia del hospital de san Antonio de Padua de Betanzos”, *Anuario Brigantino* Nº 7, 1984, pp. 47-50.
- 24 Atribución de Pérez Constanti en su *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*, Santiago, 1988.
- 25 *Acta de fundación del hospital de San Antonio de Padua de Betanzos*, folio 2r.
- 26 Denominación de carácter popular que puede deberse a su temática sacra o simplemente a su procedencia foránea.
- 27 M. Martínez Santiso, *Historia de la ciudad de Betanzos, A Coruña*, 1987.
- 28 Memoria de la restauración realizada por Beatriz Martínez Barbeito en 1986.
- 29 Véase H. Vlieghe, *Arte y arquitectura... op. cit.*
- 30 Martín Gonzalez, *El artista en la sociedad ... op. Cit.* pp. 180-187.
- 31 M. Doermer, *Los materiales de la pintura, y su empleo en el arte*, Barcelona, 1991.
- 32 Datos tomados de la restauración realizada en 1986, de relevancia ya que la técnica utilizada es la misma que solía usarse en el taller de Rubens.
- 33 R. Medina, *La luz en la pintura, un factor plástico. El siglo XVII*, Barcelona, 1988.
- 34 *Catálogo del Museo del Prado*, Madrid, 1996, pp. 882-884.
- 35 Vlieghe, 1972, I, p. 34.
- 36 Jacob Burckhardt, *Rubens*, Buenos Aires, 1950, pp. 86-87.
- 37 M. Baxandall, *Pintura y vida cotidiana... op. cit.*
- 38 León Batista Alberti, *De la pintura y otros escritos sobre arte*, Madrid, 1999.
- 39 Titus Burckhardt, *Principios y métodos del arte sagrado*, Palma de Mallorca, 2000. pp 51-89.
- 40 M. Baxandall, *Pintura y vida cotidiana... op. cit.*
- 41 Francisco Pacheco, *El arte de la pintura*, Madrid, 1990, pp 669-670.
- 42 L. Reàu, *Iconografía del arte Cristiano*, Barcelona, 1996, Pp. 42-53.
- 43 Jacopo de la Voragine, *La leyenda... op. Cit.* pp

- 347-57.
 44 Lucas 22, 62.
 45 Marcos, 14, 30.
 46 Francisco Pacheco, *op.cit.* pp. 670-671.
 47 *Catálogo del Museo del Prado*. *op.cit.* pp. 886.
 48 Francisco Pacheco, *op.cit.* pp. 671.
 49 L. Reàu, *op.cit.* pp. 186-191.
 50 Jacopo della Vorágine, *op.cit.* pp. 67-69.
 51 Será la contrarreforma la que eliminé totalmente esta iconografía, por su profundo sentido arcaizante anclado en la tradición medieval.
 52 L. Reàu, *op.cit.* pp. 186-191.
 53 L. Reàu, *op.cit.* pp. 169-178.
 54 José Gudiol, *El Greco (1541-1614)*, Barcelona, 1982, pp. 297-318.
 55 L. Reàu, *op.cit.* pp. 86-93.
 56 *Ibidem*.
 57 Francisco Pacheco, *op.cit.* pp. 673-676.
 58 Carmona Muela, *Iconografía de los Santos*. Madrid, 2003, pp. 133-135.
 59 Francisco Pacheco, *op.cit.* pp. 673-676.
 60 L. Reàu, *op.cit.* pp. 185-187.
 61 Catálogo del Museo del Prado, pp. 894.
 62 *Catálogo del Museo de Santa María de Mediavilla (Medina de Rioseco)*, Madrid, 1975, pp. 66-73.
 63 Francisco Pacheco, *op.cit.* pp. 674-677.
 64 Catálogo del Museo del Prado, pp. 894.
 65 L. Reàu, *op.cit.* pp. 181-183.
 66 Mulcahy, *Juan Fernández de Navarrete, El Mudo. Pintor de Felipe II*, Madrid, 1999.
 67 José Gudiol, *op.cit.* pp. 297-318.
 68 L. Reàu, *op.cit.* pp. 377-379.
 69 Citado por Pacheco en *El arte de la pintura como modelo para futuros apostolados*.
 70 Catálogo del Museo del Prado, p. 894.
 71 Carmona Muela, *op.cit.* pp. 439-442.
 72 Catálogo del Museo del Prado, p. 900.
 73 L. Reàu, *op.cit.* pp. 270-272.
 74 *El Greco. Apostolados (Catálogo de la exposición organizada por la Fundación Pedro Barrié)*, A Coruña, 2002.
 75 Catálogo del Museo del Prado, p. 900.
 76 Catálogo del Museo del Prado, p. 904.
 77 *Catálogo del Museo de Santa María de Mediavilla (Medina de Rioseco)*, Madrid, 1975, pp. 66-73.
 78 L. Reàu, *op.cit.* pp. 370-373.
 79 *Ibidem*.
 80 *Catálogo del Museo del Prado*, pp. 903-904.
 81 Catálogo del Museo de El Prado, p. 902.
 82 L. Reàu, *op.cit.* pp. 226-227.
 83 Contrastar con *The Illustrated Bartsch*, New York, 1978.
 84 *Catálogo del Museo del Prado*, p. 906.
 85 L. Reàu, *op.cit.* pp. 7-13.
 86 L. Reàu, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia*, Barcelona, 1996.
 87 Titus Burckhardt, *Principios y métodos del arte sagrado*, Palma de Mallorca, 2000.
 88 *Libro de los Jueces*, 13, 5.
 89 Michael Baxandall, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento: arte y experiencia en el Quattrocento*. Barcelona, 1984.
 90 Louis Reàu, *Iconografía del arte cristiano...* *op.cit.*
 91 *The Illustrated Barch*, IX, pp. 60-66.
 92 F. Hollstein, *Dutch and Flemish etchings engravings and Word cuts (1450-1700)*, VII, Amsterdam, 1955, p. 111.
 93 J. Gudiol, *El Greco (1541-1614)*, Barcelona, 1982, pp. 297-318.
 94 *The Illustrated Barch*, XVI, p. 50.
 95 *Ibidem*. p. 72.
 96 J. Camon, *Miguel Ángel*, Madrid, 1975, pp. 272-276.
 97 E. Mâle, *El arte religioso de la Contrarreforma*, Madrid, 2001.
 98 D. Bodart, *Rubens*, Barcelona, 1981.
 99 Francisco Pacheco, *El arte de la pintura*, pp. 648-651.
 100 *Ibidem*.
 101 Consultar la web de la National Gallery of Canada (cybermuseum.gallery.ca/).
 102 *Art Quart*; IX, 1945, p. 195.
 103 Catálogo del Museo del Prado, pp. 882-883.
 104 Alejandro Vergara es el Jefe de Conservación de Pintura Flamenca y Escuelas del Norte del Museo Nacional del Prado, y ha documentado sus aportaciones a través de varios artículos de Jorgen Wadum, restaurador del Mauritshuis de La Haya, y también en artículo de J. Van Damme, «De Antwerpse «tafereelmakers» en hun merken», de 1987.
 105 Alfredo Erias es el director del Museo das Mariñas y del Archivo de la Ciudad de Betanzos.
 106 Fichas de San Pedro y Santiago Mayor en *O Hospital Real de Santiago de Compostela e a hospitalidade no Camiño de Peregrinación* (Catálogo de la exposición realizada entre julio y agosto de 2004 en el Museo do Pobo Galego), Santiago, 2004, pp. 224-234.