



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA 6

AÑO 2018
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

UNED



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2018
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

6

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE

REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.6.2018>



UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

La revista *Espacio, Tiempo y Forma* (siglas recomendadas: ETF), de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED, que inició su publicación el año 1988, está organizada de la siguiente forma:

- SERIE I — Prehistoria y Arqueología
- SERIE II — Historia Antigua
- SERIE III — Historia Medieval
- SERIE IV — Historia Moderna
- SERIE V — Historia Contemporánea
- SERIE VI — Geografía
- SERIE VII — Historia del Arte

Excepcionalmente, algunos volúmenes del año 1988 atienden a la siguiente numeración:

- N.º 1 — Historia Contemporánea
- N.º 2 — Historia del Arte
- N.º 3 — Geografía
- N.º 4 — Historia Moderna

ETF no se solidariza necesariamente con las opiniones expresadas por los autores.

Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII está registrada e indexada, entre otros, por los siguientes Repertorios Bibliográficos y Bases de Datos: ERIH PLUS, ISOC (CINDOC), DICE, FRANCIS, PIO, Ulrich's, SUDOC, ZDB, Bibliography of the History of Art, REDIB, RESH, IN-RECH, LATINDEX, MIAR, Dialnet, e-spacio UNED, CIRC 2.0 (2016), DULCINEA (VERDE), Emerging Sources Citation Index (ESCI), CARHUS Plus + 2018 y Directory of Open Access Journals (DOAJ). En octubre de 2015 ocupa el puesto 10 en el Google Scholar Metrics (revistas de Arte en España).

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA
Madrid, 2018

SERIE VII · HISTORIA DEL ARTE (NUEVA ÉPOCA) N.º 6, 2018

ISSN 1130-4715 · E-ISSN 2340-1478

DEPÓSITO LEGAL
M-21.037-1988

URL
ETF VII · HISTORIA DEL ARTE · <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII>

DISEÑO Y COMPOSICIÓN
Carmen Chíncoa Gallardo · <http://www.laurisilva.net/cch>

Impreso en España · Printed in Spain



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional.

MISCELÁNEA · MISCELLANY

LA REPRESENTACIÓN DE SAN NORBERTO EN LAS ESTAMPAS FLAMENCAS DEL SIGLO XVII

SAINT NORBERT IN SOME FLEMISH ENGRAVINGS OF THE SEVENTEENTH CENTURY

Juan Isaac Calvo Portela¹

Recibido: 20/11/2017 · Aceptado: 28/03/2018

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2018.20422>

Resumen

El interés de la historiografía artística española por las representaciones del santo de origen alemán, san Norberto, ha sido muy escaso. De ahí el interés de este artículo en el que abordamos el estudio de una serie de estampas de este santo, realizadas en Amberes a lo largo del siglo XVII. Como otros santos de medievales canonizados al calor del Concilio tridentino, se debió a que respondía al nuevo modelo de santidad defendido por la Iglesia: fue predicador de Amberes, fundador de una orden religiosa, defensor de la Eucaristía y se enfrentó al hereje Tachelino. Todos ellos aspectos que vemos captados en estas estampas amberinas. También abordamos el papel crucial que tuvo el convento premonstratense de San Miguel de Amberes, sobre todo gracias al abad Jan Chrisostomus van der Sterre que encargó muchas de ellas.

Abstract

The interest of the Spanish artistic historiography for the representations of the Saint of German origin, Saint Norbert, has been very scarce. Hence the interest of this article in which we address the study of a series of prints of this saint, made in Antwerp throughout the seventeenth century. Like other medieval saints canonized in the heat of the Tridentine Council, it was because he responded to the new model of sanctity defended by the Church: he was preacher of Antwerp, founder of a religious order, defender of the Eucharist and faced the heretic Tachelino. All of them aspects that we see captured in these amberine prints. We also addressed the crucial role played by the Premonstratensian convent of San Miguel de Antwerp, especially thanks to the abbot Jan Chrisostomus van der Sterre, who commissioned many of them.

Palabras clave

San Norberto; Eucaristía; estampas; Amberes; convento de san Miguel.

1. Universidad Complutense de Madrid. C. e.: juaniscportel6@hotmail.com

Keywords

Saint Norbert; Eucharist; engraving; Antwerp; convent of St. Michael.

.....

INTRODUCCIÓN

En 1582 el papa Gregorio XIII elevaba a los altares al fundador de la Orden Premostratense y predicador de Amberes, san Norberto. La canonización de un santo medieval como él, hay que enmarcarla en la revitalización que vivió la Iglesia tras el Concilio de Trento. El Concilio había hecho referencia en el último decreto aprobado en la Sesión XXV, de diciembre de 1563, al papel de intercesores de los santos y a la importancia de su veneración². Todo ello debido a la actitud abiertamente hostil de los humanistas y reformadores, al culto y devoción a los santos, puesto que consideraban que apartaban a los fieles del verdadero culto a Cristo y que se asemejaba a la idolatría de los gentiles, como se desprende del *Elogio de la Locura*, de Erasmo³.

La Iglesia frente a estas críticas va a recordar a los creyentes las tres modalidades de veneración que se deben a los personajes sagrados: se llama «latría» al culto debido a Dios en sus tres personas, «hiperdulía» el reservado a la Virgen María, y «dulía» al sentido por los santos, las imágenes y las reliquias⁴. La veneración a los santos y sus reliquias se extendió por todos los estamentos de la sociedad, desde las clases humildes hasta la nobleza y las altas jerarquías eclesiásticas. Sin embargo, algunas supersticiones vinculadas a la devoción y culto a los santos se van mantener en ciertos sectores sociales, debido al desconocimiento de la doctrina y a que las jerarquías de la Iglesia las van a consentir con cierto beneplácito⁵.

Las beatificaciones y canonizaciones que se producen a partir de la segunda mitad del siglo XVI, tras varias décadas sin que se elevara a nadie a los altares⁶, tenemos que ponerlas en relación con esta nueva reglamentación del culto a los santos, que emana de las disposiciones del Concilio. La gran cantidad de canonizaciones que se produjeron desde este momento y durante todo el siglo XVII, ha llevado a que se le denomine la «Era de las Canonizaciones»⁷. Entre esta multitud de nuevos santos encontramos a varios que vivieron en plena Edad Media como san Isidro, santa Lutgarda, san Ramón Nonato o san Norberto, muchos de los cuales fueron fervorosos defensores de la Eucaristía.

En la canonización de este clérigo de origen alemán no sólo tuvieron importancia los factores religiosos, sino también los políticos, sobre todo teniendo en cuenta la inestable situación de los Países Bajos, y más concretamente de Amberes, donde la devoción a este santo va a tener una especial relevancia. En el año 1574, ocho

2. IGLESIA CATÓLICA, *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*, «De la invocación, veneración y reliquias de los Santos, y de las sagradas imágenes», Sesión XXV, 3 y 4 de diciembre de 1563. Traducción de López de Ayala, París, Librería de Rosa y Bouret, 1857, 361-366.

3. ERASMO DE ROTTERDAM, *Elogio de la Locura*, Barcelona, Edicomunicación, 1998, 86-87.

4. MARTÍNEZ-BURGOS, Palma, *Ídolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*, Valladolid, Universidad de Valladolid-Caja de Ahorros de Salamanca, 1990, 40.

5. RUÍZ GÓMEZ, Leticia, *La colección de estampas devocionales de las Descalzas Reales*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1998, 278.

6. MÂLE, Emile, *El arte religioso de la Contrarreforma*, Madrid, Cátedra, 2001, 93.

7. RUÍZ GÓMEZ, Leticia, *Op. Cit.*, 276; MARTINO ALBA, Pilar, *San Jerónimo en el Arte de la Contrarreforma*, Universidad Complutense de Madrid (Tesis doctoral inédita), 259-260; ZURIAGA SENENT, Vicent Francesc, *La imagen devocional en la Orden de Nuestra Señora de la Merced, tradición, formación, continuidad y variantes*, Universidad de Valencia, 2005, 204.

años antes de su canonización, el rey Felipe II había destituido al Duque de Alba como gobernador de los Países Bajos, en parte por sus brutales medios para acabar con la revuelta y los focos de calvinismo. Sin embargo, esta destitución no calmó la situación y en marzo de 1576 se produjo el motín de la guarnición de los tercios en Amberes, cuyos soldados saquearon la ciudad durante varios días, en lo que se ha llamado la «Furia Española». Esto provocó el levantamiento general contra la autoridad regia, que se plasmó en la Pacificación de Gante, en la que los católicos y calvinistas se aliaron contra el dominio español. Esta aparente concordia fue pasajera, debido a que los calvinistas impusieron sus magistrados en Bruselas, Gante y Amberes, iniciándose la persecución de los católicos y un fuerte movimiento iconoclasta que provocó la destrucción de gran parte del patrimonio de iglesias y conventos.

En 1578, el monarca español nombró a Alejandro de Farnesio, un hábil militar y diplomático, gobernador de los Países Bajos. Éste supo granjearse el apoyo de los nobles católicos de las provincias meridionales, con las que formó la Unión de Arras, mientras que las provincias del norte, incluyendo Brabante y Flandes, conformaron la Unión de Utrecht. Durante estos años los Países Bajos se vieron asolados por un conflicto civil de carácter religioso que se internacionalizará con la intervención de las potencias europeas⁸.

Farnesio inició una campaña para reconquistar el territorio, pero a diferencia del Duque de Alba que había basado su estrategia en el terror, él cuando tomaba una ciudad ofrecía un acuerdo muy ventajoso a sus habitantes, pues daba un período de gracia para que los protestantes volviesen a la fe católica o abandonasen el país. Gracias a este sistema pudo reconquistar Brabante y Flandes. En agosto de 1585 se hizo con el control de Amberes, que marcó la máxima expansión del poder español, pues fue incapaz de someter a las provincias del norte que *de facto* se independizaron. De forma paralela se inició el proceso de recatolización de los territorios reconquistados, lo que provocó un período de una enorme productividad artística, debido a los estragos generados por la furia iconoclasta. Este nuevo arte debía adaptarse a los criterios establecidos en el Concilio, y recogidos por los tratadistas. Fruto de este nuevo impulso artístico, muchos de los conventos premostratenses flamencos que habían sufrido la iconoclastia calvinista, van a vivir un período de gran esplendor artístico a lo largo del siglo XVII, como el de San Miguel de Amberes o el de San Juan de Averbode. Desde este momento los Países Bajos Meridionales, pero sobre todo Amberes, se van a transformar en el bastión del catolicismo en el norte de Europa y la última estación antes de ir a las misiones en los países protestantes limítrofes⁹.

Otro factor importante va a ser la aparición del jansenismo a inicios del siglo XVII en los Países Bajos Meridionales, fundado por el teólogo de la universidad de Lovaina y obispo de Ypres, Cornelio Jansenio, que se inspiró en la teología

8. KOENINGSBERGER, Helmut G., *Europa en el siglo XVI*, Madrid, Aguilar, 1974, 210.

9. SALVIUCCI INSOLERA, Lydia, «L'`iconographie dans le livre spirituel flamand», en INSOLERA, Manuel, SALVIUCCI INSOLERA, Lydia, *La spiritualité en images aux Pays-Bas Méridionaux dans les livres imprimés des XVIe et XVIIe siècles*, Miscellanea Neerlandica, n.º. 13, (1996), 22.

agustiniana de Miguel Baño. Jansenio basó su doctrina en la Biblia y en los Padres de la Iglesia, sobre todo en san Agustín, oponiéndose a las innovaciones de los jesuitas. El jansenismo tuvo una enorme presencia en los Países Bajos Meridionales, en Francia y en las comunidades católicas de las Provincias Unidas¹⁰. La postura del jansenismo respecto a la Eucaristía y la comunión frecuente va a ser definida por Antonio Arnauld en su obra la *Fréquente Communion*, editada en 1643, en la que se enfrenta a la postura expresada por los jesuitas que consideraban este sacramento una medicina celestial diseñada para curar las almas pecaminosas, luego cuanto más grave fuera el pecado, con más ahínco se debía acudir a la comunión¹¹. Arnauld plantea que la comunión exigía una disposición que el cristiano corriente no posee, fundamentada en la verdadera penitencia. En la práctica esto significaba que el fiel rara vez podía recibir la comunión, convirtiéndose en un premio a su virtud y no en una fuente o alimento de la misma¹². El jansenismo fue condenado por Inocencio X en la bula, *Cum occasione*, de 1653, pero siguió manteniendo su vigor principalmente en Francia, en donde pervivirá hasta bien avanzado el siglo XVIII, donde va a encontrar un aliado fundamental en el galicanismo muy enraizado en el pensamiento ilustrado francés.

En la canonización de Norberto jugaron un papel primordial el fervor que sentía por la Eucaristía, su lucha contra el hereje amberino Tanchelino, que fuera predicador de Amberes, fundador de una Orden religiosa masculina y al mismo tiempo obispo Magdeburgo. Cómo apreciamos se trata de aspectos fundamentales para la Iglesia postridentina, luego nos hallamos ante un santo que responde perfectamente al modelo de santo contrarreformista. Como ha señalado Knipping, se va a convertir en el principal santo defensor de la Eucaristía en los Países Bajos Meridionales durante esta centuria¹³, y esto va a tener su plasmación en el arte y muy especialmente en la estampa como vamos a ver a lo largo de las siguientes páginas.

A los pocos años de su canonización, el cardenal Baronio le incluye en su *Martyrologium Romanum*, destacando sobre todo dos facetas de su vida, el que fuera obispo de Magdeburgo y fundador de una Orden religiosa¹⁴, en lo que también hace hincapié Pedro de Ribadeneira¹⁵. A su lucha contra el hereje Tanchelino y a su ardor y defensa de la Eucaristía hace alusión Molanus en su libro, *Natales Sanctorum Belgii et eorundem chronica recapituletio*, editado en 1616¹⁶.

Una de las fuentes más interesantes sobre la vida de este santo, así como de otros muchos, son las *Actas Sanctorum*, de la congregación jesuita de los bolandistas que comenzó su andadura en Amberes en pleno siglo XVII, es decir cuando el fervor

10. TÜCHLE, Hermann, BOUMAN, C. A., *Nueva Historia de la Iglesia. Reforma y Contrarreforma*, Madrid, Ediciones Cristianas, 1966, T. III, 265.

11. KOLAKOWSKI, Leszek, *Dios no nos debe nada. Un breve comentario sobre la religión de Pascal y el espíritu del jansenismo*, Barcelona, Editorial Herder, 1996, 90.

12. TÜCHLE, Hermann, BOUMAN, C. A., *Op. Cit.*, 265.

13. KNIPPING, John B., *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands*, Leiden, B. de Graaf-Nieuwkoop / A. W. Sijthoff, 1974, T. 2, 303.

14. BARONIUS, César, *Martyrologium Romanum*, Roma, Stamperia Apostolica Vaticana, 1593, 278.

15. RIBADENEIRA, Pedro de, *Flos Sanctorum de las vidas de los santos*, Madrid, Joachin Ibarra, 1761, 209-210.

16. MOLANUS, Johannes, *Natales Sanctorum belgii, et eorundem chronica recapitulatio*, Duaci, Typis Viduæ Petri Borremans, 1616, fol. 110.

por él estaba en plena efervescencia. Respecto a Norberto, vuelven a insistir en los aspectos que ya habían mencionado los anteriores autores, aunque prestan una especial atención a su lucha contra el hereje Tanchelino y al convento de san Miguel fundado por el santo en Amberes, en el primer tercio del siglo XII¹⁷. Sin embargo, como ha indicado Martino Alba, la influencia de los bolandistas a nivel artístico va a ser casi nula¹⁸, y el caso de san Norberto no es una excepción.

Este convento amberino tuvo un papel destacado en la difusión de la devoción por el santo, sobre todo, a partir de la década de 1620. Esto se debe a que en la segunda mitad del siglo XVI, coincidiendo con el proceso de elevación a los altares de Norberto, el cenobio vivió una situación completamente anómala, a raíz del nombramiento de Willem Greve como abad, puesto que se opuso a las disposiciones tridentinas y apoyó la revuelta, entrando en conflicto con el abad general de la Orden, con el papa y con Felipe II. Como ya hemos indicado anteriormente, tras el saqueo de Amberes, tanto calvinistas como católicos se opusieron a la autoridad regia, pero a raíz de la hostilidad hacia los católicos, la gran mayoría de ellos abandonaron la alianza, aunque no fue el caso del abad Greve que siguió apoyando a los Estados Generales¹⁹. En el año 1581, las autoridades calvinistas señalan a Greve y a los pocos monjes que aún vivían en San Miguel, la supresión del culto católico y como la iglesia sería destinada a los luteranos²⁰. Greve murió en septiembre de ese año, dejando a la comunidad en una situación muy delicada, por el escaso número de monjes. A su muerte estalla un conflicto para sucederle como abad, entre Émeric Andries y Dionyse Feyten²¹, el primero será abad entre 1581 y 1590, y Feyten entre 1590 y 1612. Para el año 1590, el convento se encontraba en un estado completamente ruinoso y la comunidad no llegaba ni a la quincena de hermanos, lo que llevó al obispo de la ciudad, Livinus Torrentinus, a plantear la posibilidad de suprimirlo²². Esta crítica situación, nos hace pensar que el cenobio antuerpiano no participó muy activamente en la elevación de san Norberto a los altares.

Sin embargo, esta situación cambió radicalmente a partir de la década de 1620, gracias primero al abad Mattheus Irsselius y a su sucesor Jan Chrisostomus van der Sterre²³, que fue nombrado abad en 1629²⁴. En 1620 el convento sufrió un grave incendio, así que el abad Irsselius decidió devolverle su antiguo esplendor, para

17. BOLANDISTAS, *Acta Sanctorum Junii*, T. 1, Amberes, Typographia Henrici Thieullier, 1695, 805- 981.

18. MARTINO ALBA, Pilar, *Op. Cit.*, 279.

19. HAEGER, Barbara, «Abbot Van der Sterre and St. Michel's Abbey: The Restoration of its Church, its Image, and its Place in Antwerp», en *Sponsors of the Past. Flemish Art and Patronage 1550-1700. Proceedings of the Symposium organized at the Katholiken Universiteit Leuven*, Departement Archeologie, Kunstwetenschappen en Musicologie, Leuven, Turhout, 2005, 158.

20. VV.AA., *Monasticon belge*, T. VIII. «Province d'Anvers», Vol. 1, Lieja, Centre National de Recherches d'Histoire Religieuse, 1992, 237.

21. *Ibidem*, 238; HAEGER, BARBARA, *Op. Cit.*, 159.

22. HAEGER, Barbara, *Op. Cit.*, 157.

23. MOLHUYSEN, P. C., KOSSMANN, Friedrich Karl H., *Nieuw Nederlandsch biografisch woordenboek*, A. W. Stijthoff's Uitgevers-Maatschappij, N.V., Leiden, 1933, 1075-1076; HAEGER, Barbara, *Op. Cit.*, 159.

24. VAN SPILBEECK, I., «Iconographie Nobertine: Les images des Saints de l'Ordre de Premontre d'après Abraham van Diepenbeeck», *Bulletin archeologique Belgique*, nº 2, (1901), 373.

ello encargó un nuevo altar mayor a Rubens y a Hans van Midert, en 1622-1623²⁵. Este nuevo altar también se hizo para conmemorar el quinto centenario de la erradicación de la herejía de Tanchelino de Amberes, gracias a la predicación de San Norberto, y de la fundación del propio convento. Luego tenemos que ponerlo en relación con la visión triunfal de la Iglesia y de la orden nobertina de Irsselius, y al mismo tiempo, con la restauración católica auspiciada por los Archiduques que financiaron en parte el altar²⁶. Su sucesor, Jan van der Sterre fue un gran promotor del arte como demuestra el hecho de que encargó varias obras a algunos de los artistas más importantes de la ciudad, como Rubens, van Diepenbeeck o van Thulden²⁷, entre las que se incluyen los retratos de los abades del convento, de los que se conservan algunos en los conventos de Tongerlo y Averbode. Antes de ser nombrado abad publicó el libro, *Vita S. Norberti Canonorum praemonstratensium*, editada por Theodoor Galle, con estampas de su hermano Cornelis²⁸, que se tradujo al poco tiempo al flamenco. Este libro se hizo también para la conmemoración, y refleja perfectamente su propia visión de su Orden, muy en la línea de la idea triunfal de la Iglesia característica de este período.

Todos los aspectos recogidos por la literatura hagiográfica van a tener su reflejo en la iconografía de este santo, que como indica el tratadista español del siglo XVIII, Interián de Ayala, se suele representar:

«Acerca de las Pinturas, e Imágenes de este Santo, solo se me ofrece advertir, que suelen, y deben pintarle teniendo en su mano aquel precioso vaso en que está la Sagrada Eucaristia, y que vulgarmente llamamos Viril o Custodia. La causa de esto es, que habiendo un perverso hereje llamado Tanquelino, vomitando en Antuerpia muchas impiedades contra el Santísimo Sacramento de la Eucharistia en los tiempos de este Santo, y esparcido varias herejías contra tan augusto Misterio; como los Fieles hubiesen llamado allá a Norberto, reprimió con tanto valor, y esfuerzo dicha herejía, que apenas volvió después a brotar, hasta los tiempos en que saliendo del abismo nuevas furias infernales tuvieron la osadía de despreciar, y combatir impía, y nefariamente, este mismo adorable Misterio»²⁹.

SAN NORBERTO EN LAS ESTAMPAS AMBERINAS

Las estampas se van a convertir en un medio fascinante para la difusión de los motivos que plasman los dogmas de fe definidos por el Concilio, especialmente la Eucaristía que va a ser la piedra angular de la doctrina católica. Es innegable que van a jugar un papel fundamental en la concreción y difusión del tipo iconográfico de este santo medieval. Todas las que vamos a estudiar, fueron grabadas y editadas

25. La pintura de Rubens de la Adoración de los Magos que ocupaba este altar, se conserva en el Museo de Bellas Artes de Amberes. N° inventario 298. <<http://collectie.kmska.be/#/query/a6c097ae-ac10-4cdd-8a4f-25fdoes27646>>.

26. HAEGER, Barbara, *Op. Cit.*, 159.

27. MOLHUYSEN, P. C., KOSSMANN, K. H., *Op. Cit.*, 1076.

28. Biblioteca Nacional de Francia (BNF), 4-H-6684(1).

29. INTERIÁN DE AYALA, Juan de, *El pintor christiano y erudito o Tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar, y esculpur las Imágenes Sagradas*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1782, T. 2, p. 225.

en Amberes, lo que se debe a varios de factores, el primero y más importante es que la ciudad del Escalda desde el año 1585 hasta el siglo XVIII, se convirtió en el gran centro de producción de estampas de la Monarquía Hispánica, teniendo una enorme proyección internacional. También se asentaban en ella algunos de los más importantes impresores de libros que surtían al amplísimo mercado español. Por otra parte, san Norberto había sido nombrado patrono de Amberes, porque como ya hemos visto fue predicador en la misma ciudad y combatió ferozmente a Tanchelino que se había establecido en ella.

Los grabados que presentamos en este artículo, son sólo una pequeña muestra de todos los que se hicieron dedicados a este santo en la ciudad del Escalda, a lo largo del siglo XVII. Muchos de ellos se hicieron entre 1620 y 1650, coincidiendo con el esplendor del convento de San Miguel de Amberes, de la mano de los abades Mattheus Irsselius y Jan van der Sterre. El criterio que hemos seguido para seleccionar estas estampas y no otras, es que o están firmadas o se atribuyen a algunos de los grandes grabadores amberinos de la centuria, como los hermanos Galle, Adriaen Collaert, Peter Clouwet, Schelte Adam Bolswert o Lucas Vorsterman, y algunas de ellas se inspiran en los diseños y bocetos de los artistas antuerpianos más destacados de la centuria como Peter Paul Rubens o Abraham van Diepenbeeck. Otro criterio al que hemos atendido, es el de su calidad tanto artística como técnica, que indudablemente tenemos que relacionar con los artistas que las diseñaron y las abrieron.

Por otro lado, a la hora de estudiar estas estampas, las hemos dividido en tres grupos. En el primero de ellos incluimos aquellas en las que san Norberto aparece de pie en medio de un paisaje o sobre un pedestal, con el demonio y el hereje Tanchelino derrotados a sus pies. En el segundo grupo se le representa de medio cuerpo a modo de *Vera Effigie*. Mientras que en el último de los grupos, el santo está adorando la Eucaristía, en algunos casos sólo en un templo y en otros acompañado de otros santos, a modo de *Sacra Conversación*.

En muchos de estos grabados se sigue el tipo iconográfico que describiría Interián de Ayala un siglo más tarde³⁰, en el que el santo sostiene en las manos la custodia con la Forma, derrotando a sus pies al demonio y a Tanchelino, al que se le suele representar siguiendo la moda de la época, quizás para identificarle con los herejes protestantes que al igual que el medieval habían negado la doctrina católica sobre la Eucaristía y habían puesto en jaque al catolicismo en los Países Bajos Meridionales, o con los jansenistas que como ya hemos visto tuvieron gran predicamento y se oponían a la Comunión frecuente.

La primera estampa a la que nos vamos a referir forma parte de la serie realizada por Adriaen Collaert, *Ordinum Religiosorum conditores*, dedicada a los fundadores de las distintas órdenes religiosas, formada por una portada y otras catorce láminas (Figura 1)³¹. En la portada figura la fecha de 1609 y tiene una dedicatoria de Aubertus

30. INTERIÁN DE AYALA, Juan de, *Op. Cit.*, T. 2, 225.

31. BNF, RD-2-FOL.



FIGURA 1. ADRIAEN COLLAERT (GRABADOR Y EDITOR), «SAN NORBERTO», EN *ORDINUM RELIGIOSORUM CONDITORES*. Biblioteca Nacional de Francia, BNF, RD-2-FOL.

Miraeus a Nicolás Mainfroio³². Esta estampa como todas las de la serie, está firmada por Adriaen Collaert como editor, aunque es muy posible que también las abriera. La labor de Collaert como impresor de estampas se remonta a la década de 1590, porque le permitía obtener unos mayores beneficios que un simple grabador³³, pero fue sobre todo a partir de 1600 cuando se convirtió en uno de los principales editores de estampas al servicio de la Contrarreforma en Amberes³⁴, junto a la de los Galle, con los que estaba emparentados, pues su mujer era Justa Galle, hermana Philippe Galle³⁵. Adriaen realizó muchas estampas a partir de los diseños de Martin van Vos y Johannes Stradanus, dos de los mejores dibujantes de estampas de la época³⁶, aunque como ya hemos señalado las de esta serie carecen de la firma del inventor.

La estampa va acompañada de una leyenda latina en la que se hace referencia a su origen noble, a como fundó la orden premostratense, defendió al Eucaristía frente a los ataques del hereje amberino Tanchelino, y a como fue nombrado obispo de Magdeburgo, donde murió en 1134.

Al igual que las otras estampas de esta serie, la composición está dominada por la figura del santo en primer plano y al fondo hay un amplio paisaje. Se dispone de tres

cuartos hacia la izquierda, va ataviado con el hábito blanco de la orden premostratense, sobre el que tiene una capa y la esclavina con capuchón, sobre su cabeza tiene la mitra como arzobispo de Magdeburgo, rodeada de un nimbo. Con su mano

32. DIELS, Ann, LEESBERG, Marjolein, «The Collaert dynasty», en *The New Hollstein Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts, 1450-1700*, Rotterdam, Sound and vision. (2005): Part. IV, 5; DIELS, Ann., *De Familie Collaert (ca. 1555-1630) en de prentkunts in Antwerpen*, Bruselas, Fuus, 2010, p. 171.

33. DIELS, Ann, LEESBERG, Marjolein, *Op. Cit.*, Part. I, LIX.

34. *Ibid.* Part. I, LXII.

35. DELEN, Ary J. J., *Histoire de la gravure dans les anciens Pays-Bas dans les provinces belges: des origines jusqu'à la fin du XVIIIème siècle*, Paris, Les éditions d'art et d'histoire, 1935, P. 2, Vol. III, 101; VV.AA., «Diccionario de artistas», en *Grabados flamencos y holandeses del siglo XVI. Obras escogidas de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Biblioteca Nacional de España 2004, 333.

36. HUIDOBRO, Concepción, «Familias de grabadores-editores: los álbumes de estampas», en *Grabados flamencos y holandeses del siglo XVI. Obras escogidas de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2004, 144-145.

derecha agarra por el astil una custodia con la Forma y con la izquierda sostiene la misma por su base lobulada. Derrotados a sus pies se encuentran el demonio y Tanchelino, a izquierda y derecha respectivamente. La presencia de Lucifer estaría vinculada a que como dice Ribadeneira, «tuvo don particular de echar de los cuerpos los demonios, que los atormentaban»³⁷. El jesuita recoge una historia, en la que expulsa un demonio gracias al Sacramento:

«Entre otros, le traxeron una doncella, que era atormentada ya hacia un año del demonio; el qual por boca de ella recibí el libro de los Cantares de Salomón, y le interpretó primero en Latín, después en Tudesco. Con este demonio tuvo grandes contiendas San Norberto, porque era muy rebelde, y furioso; pero al fin le venció, y le echó diciendo Missa, por virtud del Sacrosanto Sacramento del Altar»³⁸.

Este demonio es un ser híbrido, con cuerpo de hombre, brazos terminados en garras, mientras que en su cabeza funde elementos de diversos animales, simio, orejas de burro, cuernos de cabra y lengua de serpiente. Este tipo de representaciones demoniacas no resultan extrañas y hunden sus raíces en la Edad Media. Al otro lado, el hereje Tanchelino está recostado en el suelo, apoyando uno de sus codos en la tierra y eleva la otra mano para arrojar al suelo una Hostia como símbolo de su opinión contraria al Sacramento³⁹. En su forma de vestir y en su corte de pelo y barba sigue las modas imperantes a fines del siglo XVI e inicios del XVII, con el objeto de identificarle con los calvinistas y con los jansenistas, puesto que los primeros habían negado la transubstanciación y los otros eran contrarios a la Comunión frecuente, aspectos que la Iglesia venía defendiendo desde el Concilio tridentino.

Una de las particularidades más destacadas de esta estampa es el paisaje, en el que observamos el río Escalda surcado por varios barcos y al fondo la propia Amberes. A la izquierda se encuentra la catedral, mientras que a la derecha atisbamos la iglesia y la torre del convento de San Miguel. Esta vista de Amberes poco tendría que ver con la que conocieron Tanchelino y Norberto, entre otras cosas porque la catedral se comenzó a construir en el siglo XII y su característica torre no se terminó hasta bien entrado el XVI. Esta estampa como otras que veremos, constituye una fuente histórica primordial, pues el monasterio de san Miguel fue destruido en el siglo XIX.

La siguiente estampa se debe a Rubens, cuya firma vemos en el ángulo inferior izquierdo, sobre la del grabador Peter Clouwet (P. P. Rubens pinxit / Petr Clouet sculpsit), mientras que en el ángulo contrario hallamos la del editor *Franz Huybrechts* (Franz Huberti / excud Antuerpiæ) (Figura 2)⁴⁰. Peter Clouwet formó parte de la generación de grabadores nacidos en Amberes a partir de la década de 1630. Fue discípulo de Theodoor van Merlen, entre 1643-1644, y alcanzó el grado de maestro de la Gilda de san Lucas dos años después⁴¹. Realizó un viaje a Roma, donde colaboró

37. RIBADENEIRA, Pedro de, *Op. cit.*, 210.

38. *Ibidem*.

39. MOLANUS, Johannes, *Op. Cit.*, fol. 110; BOLANDISTAS, *Op. Cit.*, 843-844.

40. Rijksmuseum, RP-P-BI-5925, 256x134 mm. HOLLSTEIN, Friedrich Wilhelm, *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts. 1450-1700*, Ámsterdam, Menno Hertzberger, 1954, Vol. IV, 174.

41. BODART, Didier, *Rubens e l' incisioni nelle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe*, Roma-Villa della Farnesina alla Lungara, 1977, 156.

con el pintor y grabador Cornelis Bloemaert⁴². Posteriormente regresó a la ciudad del Escalda, realizando numerosas estampas a partir de los diseños de Abraham van Diepenbeeck y Anselmus van Hulle, y en menor medida de Rubens⁴³. Colaboró con Schelte A. Bolswert en la serie *SS. Apostolorum imagines*, a partir de diseños del gran artista, que se suele fechar entre 1646 y 1650⁴⁴, es decir cuando Rubens ya había fallecido. Sobre el editor Franz Huybrechts no se tienen muchos datos biográficos, se sabe que trabajó en Amberes a mediados de la centuria, murió en 1687, poco después de la muerte de su hijo Gaspar que fue también un excelente grabador y editor de estampas⁴⁵.

El santo se encuentra sobre un alto pedestal en el que aparece su nombre en una cartela rectangular. Su gran figura domina por completo la composición, se dispone sobre un fondo neutro blanco y no hay ningún elemento que distraiga la atención del espectador, salvo la figura de Tanchelino derrotado a sus pies. Desde el punto de vista compositivo recuerda mucho a las estampas de la serie de *SS. Apostolorum imagines* que hizo con Bolswert, lo que nos lleva a pensar que la hizo poco después de esta serie, es decir hacia 1650, aunque es obvio que Rubens la había diseñado mucho antes. San Norberto va vestido con el hábito, la capa y la esclavina de los premostratenses, y sobre su cabeza tiene la mitra. En la mano derecha sujeta el ostensorio como defensor de la Eucaristía, mientras que con la otra agarra el báculo con la cruz de doble travesaño propio de su rango eclesiástico. A sus pies, a la izquierda, se encuentra Tanchelino derrotado, al que se representa como un hombre de rostro barbado, pero a diferencia de la anterior, en ésta no porta ni la Forma ni el cáliz que aludirían a su opinión contraria a la doctrina católica sobre la Eucaristía.

Al artista originario de Hertogenbosch, Abraham van Diepenbeeck, debemos varias estampas en las que se representa al fundador de los premostratenses. Este artista fue sumamente polifacético, se formó con su padre como pintor de vidrieras, posteriormente se trasladó a Amberes trabajando en un primer momento en el arte



FIGURA 2. PETER PAUL RUBENS, «SAN NORBERTO», ABIERTA POR PETER CLOUWET Y EDITADA POR FRANZ HUYBRECHTS. Rijksmuseum, RP-P-BI-5925.

42. BASAN, Pierre François, *Dictionnaire des graveurs anciens et modernes, depuis l'origine de la gravure*, Paris, Chez Cuchet et Chez Prault, imprimeur du roi, 1789, T. 1, 143.

43. VV.AA., «Artistas, editores e impresores flamencos» en *Rubens y van Dyck, y la Edad de Oro del grabado flamenco*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 423, 2015.

44. BODART, Didier, *Op. Cit.*, 60.

45. BENEZIT, Emmanuel, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, París, Gründ, 1999, T. 7, 295; RUIZ GÓMEZ, Leticia, *Op. Cit.*, 968.



FIGURA 3. ABRAHAM VAN DIEPENBEECK, «SAN NORBERTO», ABIERTA POR SCHELTE ADAM BOLSWERT Y EDITADA POR MARTINUS VAN DEN ENDEN. Biblioteca Nacional de España, Sala Goya, ER/1537(64).

que había aprendido en su juventud. En los siguientes años entró en contacto con el círculo de Rubens, y realizó numerosas pinturas, así como diseños para tapices. El arte gráfico ocupó un lugar destacado dentro de su producción artística, como han señalado varios especialistas⁴⁶. Su primer diseño para una stampa conocido, se fecha en 1627, a los pocos meses de su establecimiento en Amberes, aunque fue a partir de la década de 1640 cuando se centró en esta faceta de su carrera. Esto se debió a que tras la muerte de Rubens y van Dyck, fueron Erasmo Quellin, Jacobus Jordaens y Theodoor van Thulden los que coparon los encargos de pinturas en la ciudad. A ello se suma que fue expulsado de la Gilda de san Lucas en 1642 y no fue readmitido hasta décadas más tarde. En estos años recibió multitud de encargos para diseñar estampas, entre otros en 1648 la Imprenta Plantiniana le contrató para realizar los nuevos diseños de las estampas del *Missale Romanum*, que debían de sustituir las hechas por Rubens en la década de 1610. Su interés por el arte gráfico le llevó a editar algunas basadas en pinturas de Rubens, una vez que éste había fallecido y cuando los privilegios de reproducción obtenidos por el propio Rubens habían expirado, como sucede con las abiertas por Hendrick Snyers, en 1643⁴⁷.

El hecho de que Abraham van Diepenbeeck hiciese varias estampas dedicadas a este santo no resulta para nada extraño, pues mantuvo una estrecha relación con el convento amberino de San Miguel para el que hizo varias obras. Además recibió diversos encargos para otros conventos premostratenses de los Países Bajos

y para parroquias dependientes del convento amberino. En ello va a jugar un papel fundamental el abad Jan van der Sterre⁴⁸, del que sabemos que nació en la propia Hertogenbosch dos años antes que el artista, lo que nos lleva a pensar que pudieron haberse conocido siendo niños.

Entre las estampas que diseñó dedicadas a san Norberto, podemos destacar la abierta por Schelte Adam Bolswert, cuya firma aparece en el ángulo inferior derecho

46. STEADMAN, David W., *Abraham van Diepenbeeck. Seventeenth-Century Flemish Painter*, Studies in Baroque Art History, n.º 5 (1982), 33; Vlieghe, Hans, *Arte y arquitectura flamenco*, Madrid, Cátedra, 1998, 123; MEIJ, A. W. F. M. et al., *Rubens, Jordaens, van Dyck and their circle*, 2001, 256; MORENO CUADRO, Fernando, «Diseños de Abraham van Diepenbeeck para Les peintures sacres du Temple du Carmel», *BSSA. Arte*, LXXIX (2013), 164.

47. DIELS, Ann, *The shadow of Rubens: Print Publishing in 17th century Antwerp*, Londres, Turnhot; Bruselas, Harvey Miller Publishers, 2009, 137.

48. Vlieghe, Hans, «Abraham van Diepenbeeck», en *The Dictionary of Art* (ed. Turner, J.), Nueva York, Grove Vol. 8, 877.

junto a la del propio van Diepenbeeck, y editada por Martinus van den Enden que la firma en el ángulo inferior izquierdo (Martinus vanden Enden exudit cum privilegio Antuerpiæ) (Figura 3)⁴⁹. Al igual que otras estampas de este artista, de ésta se conserva un dibujo preparatorio en el Hessisches Landesmuseum de Darmstadt.

Esta lámina forma parte de una amplia serie de estampas de santos que fue realizada a fines de la década de 1630 y en la de 1640⁵⁰, en la que trabajaron algunos de los artistas amberinos más importantes como el propio Abraham, Theodoor van Thulden y Erasmo II Quellin. Del primero de ellos se conservan al menos 35 dibujos o bocetos al óleo para este conjunto⁵¹. Esta serie ha generado muchos interrogantes entre los especialistas, puesto que no se sabe si fue concebida con antelación en su conjunto o si fue evolucionando de forma orgánica. ¿No sería más probable que varias series con figuras de santos y composiciones similares se editaran en fechas parecidas, o que primero se hiciera una que sirviera de inspiración a las otras? Estas estampas aunque presentan composiciones y dimensiones similares, fueron realizadas a partir de los diseños de varios artistas, fueron abiertas por distintos grabadores como Schelte A. Bolswert, Peter de Bailliu, Theodoor Matham, Renier van Persijn y Michael Natalis, y fueron editadas por los talleres de Martin van den Enden, Peter de Bailliu y Peter Clouwet⁵². Para Steadman, la serie se concibió como un conjunto en sí, en el que colaboraron distintos artistas, grabadores y editores⁵³; sin embargo, para Diels no es así, sino que son series independientes que tienen un formato y unas composiciones semejantes⁵⁴. En todas ellas la figura del santo o santa está situada sobre un alto pedestal, dominando por completo la composición, dispuestas sobre un fondo neutro blanco, haciendo que el espectador concentre su mirada sobre la figura. Salvo, porque los santos pueden portar algunos de sus atributos o ir acompañados de alguna figura secundaria, no hay nada que distraiga la atención del espectador.

Como ya hemos indicado esta estampa está firmada por Martin van den Enden el Viejo, que fue uno de los editores de estampas más destacados asentados en Amberes en la primera mitad del siglo XVII y ha pasado a la historia por ser el primero editor de *La Iconografía* de van Dyck⁵⁵. Se especializó en las estampas de grandes dimensiones basadas en los diseños de algunos de los más destacados artistas amberinos, sobre todo de Rubens y de van Diepenbeeck⁵⁶, con motivos vinculados a la

49. BNE, Sala Goya, ER/1537(64), 135x250 mm.

50. STEADMAN, David W., *Op. Cit.*, 25; DIELS, Ann, *Op. Cit.*, 80.

51. STEADMAN, David W., *Op. Cit.*, 25.

52. DIELS, Ann, *Op. Cit.*, 80.

53. STEADMAN, David W., *Op. Cit.*, 25.

54. DIELS, Ann, *Op. Cit.*, 80.

55. DUVERGER, Erik, MAUFORT, Danielle, «El reparto de papeles en la producción de estampas según van Dyck», en *Anton van Dyck y el arte del grabado*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2003, 371; MERTENS, Frank (2008). «Martinus van den Enden as Print Publishers for Rubens and van Dyck», en Universidad de Gante <<http://users.telenet.be/fvde/index.htm?Various3>> [Consultado el 20/05/2017]; BOEGA VEGA, Isabel, «Van Dyck, discípulo de Rubens y extraordinario retratista», en *Rubens y van Dyck, y la Edad de Oro del grabado flamenco*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2015, 109.

56. MERTENS, Frank, *Op. Cit.*, <<http://users.telenet.be/fvde/index.htm?Various3>> [Consultado el 20/05/2017].

Contrarreforma. Entre los grabadores que colaboraron con él se encuentran Lucas Vorsterman, Schelte A. Bolswert, Michael Natalis o Matheus Borrekens.

Como las otras estampas de estas series, san Norberto está de pie sobre un alto pedestal en el que leemos una leyenda latina que hace referencia a su condición de fundador de la Orden Premostratense, arzobispo de Magdeburgo y apóstol de Amberes. Nuevamente aparece representado derrotando al demonio y a Tanchelino. Va ataviado con el hábito propio de su orden y una fina alba de encaje, sobre la que tiene una esclavina y la capa habitual de los premostratenses, en su pecho cuelga un crucifijo. En la mano derecha sostiene el viril con la Forma y con la izquierda toma el báculo rematado con la cruz obispal y una rama de olivo que son dos de sus atributos más frecuentes.

A los pies del santo, a la izquierda, se sitúan Tanchelino y el demonio. El hereje está recostado sobre un libro que podríamos identificar con una Biblia para simbolizar como su perversa interpretación de la misma le apartó de la doctrina de la Iglesia, en una mano sostiene la Forma y en la otra el Cáliz derramando la Sangre de Cristo, como signo de su opinión contraria a la presencia real de Cristo en la Eucaristía. Va ataviado siguiendo la moda de la época, lo que nos permite identificarle con los calvinistas que para la Iglesia habían interpretado mal la palabra de Dios y atacaban el Sacramento, al negar la transubstanciación del pan y del vino, en el cuerpo y la sangre de Cristo, que la Iglesia defendía en el capítulo IV del *Decreto sobre el Santísimo Sacramento de la Eucaristía*, del Concilio tridentino⁵⁷. Tras él está el demonio del que únicamente vemos el rostro zoomorfo, porque nos lo tapa el propio santo y el hereje. Mientras que a la derecha hay un ángel niño que vuelve su cabeza y dirige su mirada hacia el apóstol de Amberes, sujetando con sus manitas la mitra que alude a su rango episcopal. En esta figura se puede apreciar la influencia que ejercieron sobre van Diepenbeeck, Rubens y van Dyck, sobre todo a fines de la década de 1630 y en la de 1640.

Schelte Bolswert demuestra en esta estampa ser uno de los grabadores mejor dotados en Amberes en estos momentos. Aunque nacido en Frisia, trabajó primero en Ámsterdam y posteriormente se asentó con su hermano, Boëtius, en la ciudad del Escalda, trabajando para la Imprenta de los Moretus desde 1617⁵⁸. Ambos hermanos fueron dos fervientes católicos y realizaron un sinfín de estampas de temática religiosa muy acorde con el pensamiento postridentino. El catálogo de estampas abiertas por el menor de los Bolswert es realmente enorme, incluyendo obras basadas en Rubens, van Dyck, Seghers y otros artistas flamencos.

En la Biblioteca Real de Bélgica se conserva una estampa basada en el mismo diseño de Abraham van Diepenbeeck, pero que se atribuye al grabador Matheus Borrekens⁵⁹. Esta lámina carece tanto de las firmas del pintor, de Borrekens y de van den Enden, aunque la relación entre ellos fue muy estrecha como demuestra el hecho de que Borrekens abrió varias estampas diseñadas por el artista de Hertogenbosch,

57. IGLESIA CATÓLICA, *Op. Cit.*, Cap. IV. «De la Transubstanciación», «Decreto sobre el Santísimo Sacramento de la Eucaristía», Sesión XIII, 11 de octubre de 1551. 127.

58. VV.AA., *Artistas, editores...*, 421-422.

59. KBR, Cabinet des estampes, S.I 1440.

que fueron editadas por van den Enden. A nivel iconográfico no tiene ninguna diferencia con la anterior, aunque difiere porque el pedestal está reducido al mínimo y en él sólo figura el nombre del santo y no la leyenda que veíamos en la de Bolswert.

En las siguientes estampas el santo no aparece representado de cuerpo entero derrotando al demonio y a Tanchelino, sino que se le representa de medio cuerpo a modo de *Vera Effigie*. Este tipo de imágenes de los santos, sobre todo de aquellos que habían vivido en los siglos XVI y XVII, fueron muy frecuentes por la gran preocupación que había surgido sobre la veracidad de las imágenes de los santos. A diferencia de santos como santa Teresa de Jesús, san Ignacio o santa María Magdalena de Pazzis de los que si existían *Veras Effigies*, de los santos medievales canonizados en este período no las había, aunque se siguió respetando el principio de la veracidad y se impusieron determinados modelos, en lo que la estampa tuvo un papel crucial.

En la primera de ellas, que fue editada por Johannes Galle, hallamos en el centro un óvalo dentro de un marco rectangular con la *Vera Effigie* de san Norberto, acompañada de una cartela con una leyenda, y alrededor hay doce escenas de su vida dispuestas en unos círculos acompañados de unos letreros alusivos a los pasajes que se representan (Figura 4). Este tipo de estampas van a ser muy habituales, sobre todo para conmemorar las canonizaciones de los nuevos santos⁶⁰. La estampa carece de las firmas del inventor y del grabador que pudo ser el propio Johannes Galle que se había formado como tal en el taller familiar, bajo la dirección de su padre Theodoor Galle. Tras la muerte de éste, en 1633, asumió la dirección del mismo y mantuvo el estrecho contacto con la imprenta de los Moretus⁶¹. Con su fallecimiento en 1676, la producción de este famoso taller llegó a su fin, tras más de un siglo⁶², y podemos considerarlo el punto final del Siglo de Oro de la estampa flamenca.

En el margen inferior hay una leyenda latina alusiva al santo y una dedicatoria a Miguel Maldonado, procurador general de la Orden Premostratense en España y superior del convento premostratense San Norberto, en Madrid, fundado en



FIGURA 4. JOHANNES GALLE (EDITOR), «SAN NORBERTO, CON ESCENAS DE SU VIDA».

60. MÂLE, Emile, *Op. Cit.*, 94.

61. SELLINCK, Manfred, *Philips Galle (1537-1612). Engravers and print Publisher in Haarlem and Antwerp*, Amsterdam, Universidad de Amsterdam, 1997, part. 1, 39.

62. *Idem*.



FIGURA 5. CAREL VAN MALLERY, «SAN NORBERTO». Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv, PORT_00113660_01.

1611⁶³: «Admodum Reuerendo Patri P.F. MICHAEL MALDONATO Congregationis Hispanicae Ordinis Præmonstratensis, Procuratori generali, nec non Cœnobii S. NORBERTI in vrbe Matritensi Suppriori dignissimo. Carolus Collaert D.C.Q.».

En el óvalo central vemos al santo representado de medio cuerpo de frente, ataviado con el hábito de su Orden, sobre el que lleva una capa ornada con estrellas y sobre su cabeza tiene la mitra rodeada de un nimbo luminoso. Como viene siendo habitual en una mano sostiene la custodia y en la otra el báculo con la cruz de doble travesaño y una rama de olivo. Esta figura se inspira indudablemente en la segunda estampa de la serie *Vita S. Norberti Canonorum præmonstratensium*, abierta por su tío Cornelis Galle y editada por su padre en 1622. En la parte inferior del marco rectangular leemos este versículo bíblico: «Ipse est directus divinitus in pœnitentia gentis, et tulit abominationes iniquitatis. Eccti 49» (Él llevó directo la divina conversión al pueblo, y suprimió la abominación de la iniquidad) que hace hincapié en dos aspectos cruciales de la vida de este santo, la predicación y la lucha contra la herejía. Es en este marco donde encontramos la firma de Johannes Galle como editor de la estampa.

Como ya hemos señalado, alrededor de este retrato del santo hay doce escenas de su vida dispuestas en unos círculos y acompañadas de unos letreros

explicativos. Comienzan con el nacimiento del santo y culminan con su fallecimiento, entre las que se incluyen su conversión, la visión que tuvo de san Agustín, por la que adoptó la regla agustina para la nueva orden, la confirmación de ésta por el papa o su nombramiento como obispo. Estas mismas escenas se incluyeron en la serie de la *Vita S. Norberti*, del año 1622, que pudieron servir de inspiración a Johannes Galle.

La siguiente estampa se debe a Carel van Mallery, cuya firma vemos en la parte inferior izquierda (C. de Mallery fecit), aunque carece de las firmas del inventor y editor (Figura 5)⁶⁴. En el margen superior leemos esta leyenda latina: «TE QVID VOLVI SVPER TERRAM», mientras que en el inferior hay otra que dice: «S. NORBERTUS ARCHIEP FUNDATO ORD. PRÆMOS. / Fortia agit, patiturq urens

63. LÓPEZ, Thomas, *Descripción de la provincia de Madrid*, Madrid, Imprenta de Joachin Ibarra, 1763, 30; ÁLVAREZ Y BAENA, José Antonio, *Compendio histórico de las grandezas de la Coronada villa de Madrid, corte de la Monarquía de España*, Madrid, Imprenta de Antonio de Sancha, 1786, 146-147.

64. Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv Austria, PORT_00113660_01. <http://www.bildarchivaustria.at/Pages/ImageDetail.aspx?p_iBildID=8165658> [Consultado el 23/05/2017]

sibi Scæuola dextram / Nempe Agere atq Pati fortia Romulidum est / Tu NORBERTE Fide Patiendoque aspera vincis / Aspera nempe Pati, et Fidere Christiadum est». Nuevamente se representa al santo de medio cuerpo con sus atributos habituales. Delante de él hay una mesa sobre la que se disponen la mitra y unos libros, uno de ellos abierto en el que leemos el lema: «Fide et Patientia», que es el mismo que acompaña al escudo del abad Jan van der Sterre, luego tendríamos que vincularla con este personaje, que como ya hemos señalado tuvo un papel fundamental en la difusión de la devoción por este santo. Por otra parte, esto nos permite fechar esta estampa en la etapa final de la vida de Carel van Mallery, tras su regreso de París entre 1620 y 1621, y antes de su fallecimiento en 1635.

En el Rijksmuseum de Ámsterdam se conserva una estampa que se ha atribuido a Rubens, aunque carece de su firma. Sin embargo, en la cartela de la parte inferior hallamos las rubricas de Cornelis Galle y Theodoor Galle como grabador y editor respectivamente (Figura 6)⁶⁵. Ambos eran hijos del fundador de la saga, Philippe Galle, siendo Theodoor, el mayor, quien a partir de la década de 1600 asumió la dirección del negocio familiar⁶⁶. Mientras que Cornelis fue



FIGURA 6. PETER PAUL RUBENS (ATRIBUIDA), SAN NORBERTO, ABIERTA POR CORNELIS GALLE Y EDITADA POR THEODOOR GALLE. Rijksmuseum, RP-P-1926-695.

el primer grabador en abrir una plancha que reproduce una pintura de Rubens, *Judit cortando la cabeza de Holofernes*, aunque el artista no acabó especialmente contento⁶⁷. Con Theodoor Galle el taller familiar sufrió una transformación radical, basada en dos ejes: la reedición de muchas de las estampas manieristas, cuyas planchas pertenecían al taller desde época de su padre, y que estrechó aún más los lazos con la Imprenta Plantiniana⁶⁸, en parte por su matrimonio con la hija de Jan Moretus, Catherine. Fruto de esta relación van a ser las diversas ediciones de los libros litúrgicos del Nuevo Rezado editados por la famosa imprenta amberina, ornados con estampas abiertas en el taller de los Galle, basándose en los diseños de Rubens. Siendo el *Missale Romanum* de 1613, el primero en incorporar dos estampas

65. Rijksmuseum, RP-P-1926-695, 150x105 mm. <<https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?q=Heilige+NORbert&f=1&p=10&ps=12&st=OBJECTS&ii=6#/RP-P-1926-695,114>> [Consultado el 23/05/17].

66. SELLINCK, Manfred, *Op. Cit.*, Part. 1, 38.

67. VV.AA, *Artistas, editores...*, 424.

68. SELLINCK, Manfred, *Op. Cit.*, Part. 1, 39.

y dos marcos decorativos diseñados por el genial artista, que un año más tarde realizó los bocetos para las estampas del *Breviarium Romanum*, todas ellas abiertas y editadas por el taller de los Galle⁶⁹.

San Norberto se dispone en un medallón central con una rica decoración. En la parte superior hay una cartela con el nombre del santo, mientras que en la inferior hay otra con una leyenda que alude a como fundó la orden Premostratense en 1120, bajo la regla de san Agustín, y murió en 1134, siendo obispo. A los lados de la cartela se disponen Tanchelino y el diablo, a izquierda y derecha respectivamente. Como en las anteriores estampas, el hereje está ataviado siguiendo la moda del siglo XVII, para identificarle con los calvinistas y los jansenistas. Alrededor del medallón central hay otros cuatro medallones en los que se recogen unos emblemas alusivos al santo. Éste aparece representado de medio cuerpo de frente, sosteniendo en la mano derecha la custodia como defensor del Sacramento, mientras que apoya la izquierda sobre su pecho. En segundo plano, a la derecha están la mitra y el báculo rematado con la cruz. Mientras que a la izquierda se abre una ventana que nos conduce a un paisaje, en el que se encuentra la iglesia del convento de san Miguel de Amberes, con su famosa torre rematada por una escultura del santo arcángel. Como ya hemos señalado anteriormente, estas vistas del convento amberino constituyen una fuente histórica imprescindible, dado que el mismo fue destruido en la guerra de independencia de Bélgica, en 1830. Lo que nos lleva a plantearnos la posibilidad de que esta estampa fuera encargada por el convento, quizás en relación con la celebración del quinto centenario de la fundación del mismo y de la erradicación de la herejía de Tanchelino, gracias a la predicación del santo.

Cada uno de los medallones que rodean al central tiene unos emblemas, acompañados por unos lemas en sus bordes. En el de la izquierda de la parte inferior, se representa una ciudad sobre una montaña con esta leyenda en su margen: «Civitas supra montem posita», mientras que en el de la derecha, vemos a un ángel flanqueado por unos candeleros, acompañado de este lema: «Angelus inter septem candelabra». En el del ángulo superior izquierdo se capta la paloma con la rama de olivo en su pico y al fondo el arca de Noé, con esta inscripción: «Columba Noé portans ramum olivae»; y en el del ángulo derecho vemos el carro de fuego, en el que Elías ascendió al Cielo, que se complementa con esta leyenda: «Currus Israel et auriga eius».

Desde el punto de vista técnico es una estampa de una calidad asombrosa, muy en la línea de la obra de Cornelis Galle. Apreciamos el perfecto dominio de la talla dulce, combinando el blanco del papel en las partes iluminadas, los suaves toques de las puntas en el rostro y en las manos del santo y una tupida red de rombos en las zonas en sombra.

69. Sobre los libros litúrgicos impresos por la Imprenta Plantiniana con estampas basadas en los diseños de Rubens son fundamentales los trabajos de BOWEN, Karen I., IMHOF, Dirck, «Book Illustration by Marteen van Vos for Jan Moretus I», *Print Quarterly*, Vol. 18, nº 3, 2001, 259-289; IMHOF, Dirck, *The Illustration of Books Published by the Moretus*, Amberes, Museo Plantin-Moretus, 1997; IMHOF, Dirck, *Jan Moretus and the continuation of the Plantin Press*, 2 Vols., Leiden, Koninklijke Brill, 2014; JUDSON, J. R., VAN DE VELDE, C., «Book Illustrations and Titles pages», *Corpus Rubenianum*, 2 Vols. Bruselas, Arcade Press, 1977.



FIGURA 7. ABRAHAM VAN DIEPENBEECK, SAN NORBERTO, ABIERTA POR LUCAS VORSTERMAN. Biblioteca Nacional de España, Sala Goya, Invent/37824.

La siguiente estampa reproduce el famoso retrato del santo que hizo Abraham van Diepenbeeck, por encargo del abad Jan van der Sterre, en 1634, para su apartamento en el convento de san Miguel de Amberes⁷⁰, que actualmente se conserva en la catedral de dicha ciudad. La estampa fue abierta por Lucas Vorsterman⁷¹ y fue encargada por el propio abad, el mismo año que el lienzo⁷². Como ha señalado Diels, tanto el cuadro como la estampa se hicieron para conmemorar el quinto centenario de la muerte de san Norberto (Figura 7)⁷³.

Lucas Vorsterman es indudablemente uno de los grabadores más destacados de toda la centuria no sólo en el ámbito flamenco, sino en toda Europa. Hymans lo describió como «un hombre lleno de sorpresas»⁷⁴. Uno de los aspectos que más han llamado la atención de él, fue el conflicto que tuvo con Rubens en 1620 que no acabó de manera precisamente pacífica, puesto que el pintor tuvo que pedir protección a las autoridades de la ciudad⁷⁵. Algunos autores han sugerido una posible enfermedad mental del grabador, basándose en el retrato que hizo de él Antoon van Dyck en su *Iconografía*, en el que aparece con la mirada perdida⁷⁶. Vorsterman al

igual que otros artistas que se formaron o trabajaron en el taller de Rubens, como es el caso de van Dyck, acabaron sintiéndose explotados por el gran maestro⁷⁷. El método de trabajo de Rubens basado en gran medida en la copia servil, no dejaba mucho espacio a la creatividad y el talento de sus discípulos más avanzados como es el caso de Vorsterman, que se acabó rebelando contra este sistema⁷⁸. La disputa con Rubens va a poner al grabador en una difícil situación, puesto que el panorama artístico de Amberes estaba dominado por el gran pintor⁷⁹. Esto acabó propiciando

70. STEADMAN, David W., *Op. Cit.*, 8 y 19; DIELS, ANN, *Op. Cit.*, 90.

71. VAN SPILBEECK, I., *Op. Cit.*, 381-382; SCHUCKMAN, CHRISTIAAN, «Lucas Vorsterman I», en *Hollstein dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts. 1450-1700*, Vol. XLIII, Koninklijke van Poll Roosendaal, The Netherlands, Rijksmuseum Amsterdam, 1993, 90.

72. HYMAN, Henri, *Lucas Vorsterman, 1595-1675, et son oeuvre gravé*, Amsterdam, G.W. Hissink & Co., 1972, 113; STEADMAN, David W., *Op. Cit.*, 85; DIELS, ANN, *Op. Cit.*, 90-91.

73. BNE, Sala Goya, Invent/37824; KBR, Cabinet des estampes, S. I 1442, 312x210 mm. DIELS, A. (2009): 90-91.

74. HYMAN, Henri, *Op. Cit.*, 44.

75. VV.AA., *Artistas, editores...*, 430.

76. VAN HOUT, Nico, «L' affaire Vorsterman. Un affrontement artistique» en *Rubens et l'art de la gravure*, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, Musée National des Beaux-Arts du Québec, 2004, 41.

77. *Idem*.

78. *Ibid.* 52-53.

79. HYMAN, Henri, *Op. Cit.*, 32-33.

su partida a Inglaterra, hacia 1624, en la que tuvo un papel fundamental el Conde de Arundel⁸⁰. En Londres colaboró con van Dyck, trasladando al cobre alguno de los retratos de este pintor, al que había conocido en el taller de Rubens. En 1630 regresó a la ciudad del Escalda, tras una breve escala en París, donde permanecería hasta su muerte. A su regreso el ambiente artístico seguía dominado por Rubens, lo que le obligó a colaborar con otros artistas como Abraham van Diepenbeeck, pero en alguna ocasión volvió a trabajar con el gran maestro.

El santo se dispone en un medallón ovalado de flores y frutas, en el que se enrolla una filacteria en la que leemos: «Benedicto – Coronæ – Anni – MDC. – XXXIV- Benig – nitatis tuæ», que alude a la celebración ese año del centenario del fallecimiento del santo. Se trata de una representación de busto que se dispone de perfil hacia la izquierda, invirtiéndose la disposición del cuadro, como es frecuente en las estampas que reproducen pinturas. Va vestido con el hábito premostratense y sobre su cabeza tiene un nimbo. A los lados del medallón hay seis querubes de aire marcadamente rubeniano, puesto que en esta década se aprecia perfectamente su influencia en la obra del artista de Hertogenbosch. A la izquierda vemos a dos de ellos sosteniendo la cruz arzobispal, y a otro que agarra con sus manitas la mitra enojada del santo. Al lado contrario, hallamos a otros tres, dos de los cuales sujetan el báculo abacial que aludiría a su condición de fundador de los premostratenses y el de la parte superior porta el capelo. Llama poderosamente la atención los gestos y las posturas sumamente dinámicas de estos angelillos. A los pies de los ángeles, dispuestos sobre el cartucho hay unos cuernos de la abundancia, cuyas frutas caen a los lados de la cartela.

En la parte inferior hay una cartela que sirve de base al medallón con el retrato del santo, y en la que leemos esta leyenda latina: «Coelo et terrā glorioso / SS. P. NORBERTO, PRÆMONSTRATI ORDINIS PATRIARCHÆ / MAGNO ANTVERPIÆ APOSTOLO / Quingentesimo Anno æternā / Gloriā iam fruenti / V. hoc lubilaeum / Parenti Opt: Max. / Chrysostomus Abbas / et Canonici S. Michaëlis / Antuerpiensis / gratulantur», que hace referencia a la celebración del centenario del fallecimiento del santo, y al mismo tiempo alude al abad Jan van der Sterre que encargó tanto la pintura como la estampa. En la parte inferior de la cartela, dentro de un medallón de cueros recortados, observamos el escudo del abad acompañado con una filacteria con el lema «Fide et Patientia». Lo que supone una diferencia con el lienzo en el que aparece una concha.

Bajo la cartela encontramos derrotados al demonio y a Tanchelino como hemos visto en otras representaciones de este santo. Ambos están recostados, girando sus cabezas hacia los lados. Al demonio como en otras estampas, se le representa con aspecto antropomórfico, con patas de cabra y en el rostro funden elementos humanos con cuernos de macho cabrío y unas grandes orejas caídas. Al otro lado está Tanchelino que va ataviado siguiendo la moda flamenca de estos momentos, a sus pies hay un gran libro que sería la Biblia como alusión a su perversa interpretación de las Escrituras. En una mano sujeta la Hostia y en la otra el Cáliz vertiendo la Sangre de Cristo por el suelo, como símbolo de su ataque al Sacramento. Como en

80. *Ibid.*, 34-35.



FIGURA 8. PAULO PONTIUS (GRABADOR Y EDITOR), SAN NORBERTO VENERANDO LA EUCARISTÍA. Rijksmuseum, RP-P-OB-33.233.

las anteriores estampas podemos identificar al hereje medieval con los calvinistas de las provincias septentrionales o los jansenistas que tanta importancia estaban ganando en ciudades como Lovaina. Esta identificación no resulta extraña, pues Jan van der Sterre tuvo un papel fundamental en las misiones en las provincias septentrionales, ya que desde su cenobio se enviaron sacerdotes a varias iglesias de los Países Bajos Septentrionales.

Coronando la composición hay una pareja de ángeles niños que sostiene una custodia con la Hostia y unas ramitas de olivo. Alrededor del ostensorio hay un halo de luz y en los extremos unas bandas de nubes, en las que se distinguen los rostros de unos querubes que dirigen sus miradas hacia el Sacramento.

Como han señalado Haeger y Diels, en esta obra se plasma perfectamente la concepción de Jan van der Sterre sobre la Eucaristía, a la que consideraba un instrumento y un signo de la victoria de la Iglesia frente a los protestantes⁸¹.

En las siguientes estampas se representa a san Norberto venerando el Sacramento. La primera de ellas se debe a Paulo Pontius, cuya firma encontramos en la cartela bajo el escudo abacial del ángulo inferior izquierdo, haciéndolo como grabador y editor, en la que también figura la fecha de 1656, aunque carece de la firma del inventor (Figura 8)⁸². Este escudo, tal y como se indica en la propia cartela, es el del abad del convento de san Miguel de Amberes, Norberto van Couwerven, sucesor de Jan van der Sterre⁸³.

En el margen superior de la estampa hay una leyenda latina sobre el santo, en la que se alude a su labor como fundador de los premostratenses, predicador de Amberes y obispo, y se insiste en la defensa que hizo del Sacramento. En la parte inferior hallamos unas largas inscripciones en latín y flamenco que hacen alusión a la Eucaristía en la que se encuentra verdaderamente Cristo, Dios y hombre, como

81. HAEGER, Barbara, *Op. Cit.*, 161; DIELS, Ann, *Op. Cit.*, 87.

82. Rijksmuseum, RP-P-OB-33.233, 475x325 mm. <<https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?q=Heiligen+Norbert&f=1&p=4&ps=12&f.dating.period=17&type=print&st=OBJECTS&ii=1#/RP-P-OB-33.233,37>>.

83. BOLANDISTAS, *Op. Cit.*, 958.

fuente de virtud entregada a la Iglesia. Bajo esta inscripción vemos la firma de Francisco Huberti como editor (*Franciscus Huberti excudit Antuerpiæ*).

De Paulo Pontius sabemos que se formó como pintor de bodegones y flores con Osias Beert, pero sobre todo ha pasado a la historia por ser uno de los grabadores que abrió un mayor número de estampas a partir de pinturas y diseños de Rubens. Se formó en el arte del grabado con Lucas Vorsterman, en 1624 entró en el taller de Rubens con quien colaboró hasta 1634. A raíz de la disputa entre su maestro y Rubens, se va a convertir en el principal grabador del taller del gran pintor⁸⁴. En 1626 aparece en los registros de la Gilda de san Lucas como maestro libre y en 1632 recibe un privilegio por seis años para estampar y vender grabados⁸⁵. Durante su carrera abrió grabados a partir de los diseños de los más importantes artistas flamencos como Rubens, van Dyck, van Diepenbeeck o Seghers, que fueron editadas por Martinus van den Enden, Franciscus Huybrechts o Gillis Hendrickx. Falleció en la ciudad del Escalda en 1658, luego esta estampa tenemos que situarla al final de su carrera. Sus obras son de una calidad asombrosa, mostrando una mayor elegancia en su estilo que su maestro.

En esta estampa el santo se encuentra en el interior de una iglesia junto al altar, teniendo una visión gloriosa de la Eucaristía dispuesta en una custodia llevada por unos ángeles mancebos. Este tipo de representaciones de santos venerando la Eucaristía en una iglesia, en medio de un arrobamiento místico, no va a ser extraña en las estampas flamencas de esta centuria, sírvannos de ejemplos una de san Estanislao de Kotska de Philippe Sadeler o la de este mismo santo abierta por Schelte Bolswert, a partir de Gerard Seghers, aunque en éstas la custodia se dispone sobre el altar. San Norberto está arrodillado en el centro de la composición, de espaldas al altar, dirigiendo su mirada hacia la custodia que sostienen los ángeles. Va vestido con una fina alba, sobre la que tiene la esclavina y la capa característica de los premostratenses, en su pecho atisbamos una sencilla cruz. Apoya una de sus manos sobre su pecho, en la que distinguimos en uno de los dedos el anillo propio de su rango episcopal, mientras que la otra la extiende señalando el vano del fondo, a través del cual se observa la ciudad de Amberes. El santo tiene lo que Weisbach denominó, «mirada celestial», que es un tipo característico de mirada que plasma simbólicamente la unión entre lo terrenal y celestial⁸⁶. En el suelo, junto a sus piernas vemos algunos de sus símbolos parlantes más habituales, como la rama de olivo, el báculo con la cruz de doble travesaño y la mitra enjorada. A la espalda del santo está el altar, dispuesto en diagonal a la composición, que en el centro tiene un pequeño pedestal poligonal en el que posiblemente se encontraba la custodia que el santo estaba venerando cuando ha sido tomada por los ángeles, flanqueándolo hay unos candeleros con unos cirios, aunque sólo vemos uno de ellos, pues el otro está tapado por la cortina que cae desde el ángulo superior izquierdo de la composición. Sobre el altar distinguimos parte de un lienzo de la crucifixión que también aparece

84. VV.AA., *Anvers, ville de Plantin et de Rubens*, Catalogue de l'Exposition organisée á la Galerie Mazarine, Paris, Bibliothèque National de France, 1954, 93.

85. VV.AA., *Artistas, editores...*, 428.

86. WEISBACH, Werner, *El Barroco, arte de la Contrarreforma*, Madrid, Espasa Calpe, 1948, 143.



FIGURA 9. PHILIPPE DE MALLERY (GRABADOR), SAN NORBERTO, SAN MIGUEL ARCÁNGEL, SAN AGUSTÍN Y SAN JUAN CRISÓSTOMO VENERANDO LA EUCARISTÍA, EDITADA POR HELENA VAN MECHELEN. Rijksmuseum, RP-P-OB-22.708.

cubierto por la cortina, aunque podemos apreciar los pies de Cristo insertados por un clavo al madero, y al fondo la ciudad de Jerusalén. La elección de este motivo no es para nada fortuito, pues si la custodia se hallaba sobre el altar, se trata de remarcar la relación entre la Eucaristía y el sacrificio redentor de Cristo en la cruz, idea en la que había incidido el Concilio, en la Sesión XXII, en octubre de 1562⁸⁷.

En la parte superior derecha de la composición se encuentra el rompimiento de gloria que invade el espacio terrenal de la iglesia en la que está el santo. En él dos ángeles mancebos sostienen una custodia con la Forma en la que se ve un Cristo crucificado, quizás para insistir en el vínculo entre la Eucaristía y la Pasión. De la Hostia descende un rayo de luz hacia el rostro de san Norberto, en el que leemos unas leyendas que generan la sensación de que se está entablando una comunicación entre ambos, desde la Forma podemos leer: «Hoc est corpus meum» (Este es mi cuerpo), a lo que responde el santo: «Corpus Domini Iesu Christi» (Cuerpo del Señor Jesucristo). Los ángeles que sustentan la custodia, tienen unas anatomías muy cuidadas y unos gestos delicados. El de la izquierda se representa medio cubierto por las nubes, con un marcado movimiento al disponerse de perfil hacia la derecha, pero vuelve su cabeza hacia el lado contrario para mirar al santo, con una de sus manos sujeta la custodia, mientras que la otra la aproxima a la misma con un gesto muy delicado. Su compañero está postrado sobre las nubes de perfil y dirige sus ojos hacia el santo, al tiempo que sujeta la custodia y apoya la otra mano suavemente sobre su pecho. En la parte inferior del rompimiento de gloria, entre las nubes que hay entre los dos ángeles, se aprecian las cabecitas de unos querubines, algunos de los cuales miran al ostensorio, mientras que otros lo hacen hacia el suelo. De detrás de la custodia manan unos rayos que descienden hasta la parte inferior del rompimiento.

En segundo plano a la derecha se abre un vano que conduce a una terraza desde la cual se aprecia una vista del monasterio de san Miguel con la iglesia y la torre y más al fondo la torre de la catedral de Amberes. Como ya hemos indicado, estas vistas de la iglesia y abadía de san Miguel constituyen una fuente de gran interés para saber cómo era el convento hoy desaparecido.

La última estampa que vamos a estudiar, está firmada por Philippe de Mallery como grabador y Helena van Mechelen como editora (Figura 9)⁸⁸. De este grabador no se tienen muchos datos biográficos, sabemos que era hijo de Carel van Mallery, y había nacido en Amberes en 1598⁸⁹. Quizás su obra más interesante sea una serie de diez estampas de la Vida de santa Rosalía, basada en diseños de Antoon van Dyck⁹⁰.

87. IGLESIA CATÓLICA, *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*, Doctrina sobre el sacrificio de la Misa, «De la institución del sacrosanto sacrificio de la Misa», Sesión XXII, 17 de septiembre de 1562. Traducción de López de Ayala, París, Librería de Rosa y Bouret, 1857, 240-242.

88. Rijksmuseum, RP-P-OB-22.708, 105x67mm. <<https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?q=Heiligen+NOrbert&f=1&p=1&ps=12&f.dating.period=17&type=print&principalMaker=Philippe+van+Mallery&st=OBJECTS&ii=0#/RP-P-OB-22.708,0>>.

89. HOLLSTEIN, Friedrich Wilhelm, *Op. Cit.*, Vol. XI, 161.

90. TURNER, Simon, «Anthony van Dyck», *The new Hollstein dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts. 1450-1700*, Rotterdam, Sound & Vision Publishers, 2002, part. VIII: 185-189.

A diferencia de la anterior estampa, san Norberto no está sólo adorando el Sacramento, sino que son varios santos los que lo hacen. En el margen inferior hay una inscripción en español, francés y flamenco, que dice: «Alabado sea el Santísimo Sacramento». La estampa tiene un formato ovalado y en la parte inferior tiene inscrito los nombres de los cuatro santos que participan en esta sacra conversación que tiene como tema, la alabanza del Sacramento. La elección de estos santos tenemos que ponerla en relación con la orden premostratense y el convento de san Miguel de Amberes. La composición está dividida en dos partes, en la inferior se disponen los cuatro santos y en la superior la custodia con el Santísimo. En el centro de la parte inferior encontramos un escudo. Los santos se disponen de tal forma que crean un semicírculo que tiene por centro la custodia con la Hostia de la parte superior. En los extremos se encuentran san Miguel y san Norberto, a izquierda y derecha respectivamente. El arcángel como todos sus compañeros está arrodillado, se dispone de perfil hacia la derecha, eleva su cabeza y su mirada hacia la custodia, al tiempo que cruza sus brazos sobre su pecho. Va vestido con el atuendo militar romano y bajo sus piernas vemos al demonio derrotado, que deriva de la iconografía habitual de este arcángel, basada en el Apocalipsis. La presencia del jefe de las milicias celestiales, tenemos que ponerla en relación con el famoso convento premostratense de Amberes del que era patrono. El santo alemán está de perfil, apoya una de sus manos sobre su pecho y la otra la tiene extendida como si estuviera bendiciendo. Va vestido con un alba, sobre la que tiene una esclavina con capucha. Siguiendo el tipo iconográfico habitual a sus pies vemos al hereje Tanchelino, del que distinguimos únicamente el rostro y una de sus manos en la que sostiene una Hostia que como ya hemos visto en otras estampas aludiría a su opinión contraria a la Eucaristía. Junto al hereje está la mitra alusiva al rango episcopal de san Norberto. De las bocas de san Miguel y san Norberto salen unas filacterias en las que leemos una alabanza a la Eucaristía: «Laudetur Sanctissimum Sacramentum». En el centro están san Agustín y san Juan Crisóstomo, a izquierda y derecha respectivamente. El obispo de Hipona está arrodillado, va vestido con un alba y una capa pluvial, y sostiene en una de sus manos un corazón, atravesado con un dardo y envuelto en llamas que deriva de su libro de las *Confesiones* y es uno de sus símbolos parlantes más comunes⁹¹. Su presencia se debe a que san Norberto tomó la regla de san Agustín a la hora de fundar la orden premostratense, como señala Ribadeneira: «Tomó la Regla de San Agustín, y el Hábito blanco de Canónigos Regulares: hacían vida muy penitente, y más Angélica que humana»⁹². A su lado se encuentra el padre de la Iglesia de Oriente, san Juan Crisóstomo que está postrado en el suelo, levemente girado hacia la izquierda, levantando la cabeza y la mirada hacia el ostensorio, al tiempo que apoya sus dos manos sobre su pecho, va vestido con una casulla. Le identificamos por la leyenda de la parte inferior, pues no tiene ninguno de sus atributos más usuales. Su presencia podemos ponerla en relación con el

91. RÉAU, Louis, *Iconografía del Arte Cristiano*, «Iconografía de los santos. A-F», T. 2, Vol. 3, Barcelona, Ediciones Serbal, 1996-1998, 38.

92. RIBADENEIRA, Pedro de, *Op. Cit.*, 209.

abad del convento de San Miguel, Jan Chrisostomus van der Sterre, al que ya nos hemos referido en varias ocasiones, pues este era su santo patrono.

En la parte superior de la composición en medio de un halo de resplandores hay una gran custodia con la Hostia, rodeada por unas bandas de nubes en las que distinguimos las cabecitas aladas de unos querubines que dirigen sus miradas hacia el ostensorio. Colgando de la parte superior hay unas cortinas que descorren unos ángeles mancebos que están medio tapados por las mismas. La representación del Sacramento con unos ángeles que descorren unas cortinas, no es extraña y aludiría al misterio desvelado. En el punto culminante de la composición hay un halo luminoso del que descienden unos rayos que aludirían a la presencia divina.

Esta estampa técnicamente es de menor calidad que las que hemos visto de Bolswert, Vorsterman o Pontius. Aunque Philippe de Mallery demuestra conocer la talla dulce, no alcanza el nivel técnico de los grandes grabadores flamencos de la centuria, quizás de ahí su aire popular.

CONCLUSIONES

El estudio de la figura de san Norberto, fundador de los premostratenses o norbertinos, no es muy frecuente en la historiografía artística de nuestro país. De ahí el interés de este trabajo, en el que hemos abordado el análisis de una serie de estampas en las que se representa a este santo, realizadas en Amberes, en el siglo XVII. El criterio de selección que hemos seguido, se fundamenta en la autoría de dichas obras que fueron abiertas por algunos de los principales grabadores que trabajaron en la ciudad a lo largo de la centuria, y algunas de ellas se basan en diseños de grandes artistas como Peter Paul Rubens y Abraham van Diepenbeeck. Otro aspecto novedoso es habernos centrado en las representaciones gráficas de este santo, puesto que realmente hasta la fecha se habían estudiado dentro de la producción de los distintos grabadores o familias de editores de estampas, y en la mayoría de los casos de manera muy somera. Sin embargo, en este trabajo hemos hecho hincapié en el estudio iconográfico de las mismas, al tiempo que las ponemos en relación con las circunstancias históricas y religiosas de Amberes, último bastión católico antes de pasar al territorio calvinista de las Provincias Unidas.

En todas ellas se trata de incidir en aspectos cruciales de la religiosidad católica postridentina, como la predicación, la importancia de las órdenes religiosas o la jerarquización de la Iglesia, pero sobre todo, se hace hincapié en el papel de defensor de la Eucaristía de este santo medieval, frente a los ataques del demonio y del hereje Tanchelino al que se identifica claramente con los herejes calvinistas y con los jansenistas, pues los primeros habían puesto en duda la doctrina eucarística católica, sobre la presencia real de Cristo en las santas especies y la transubstanciación; mientras que los jansenistas se enfrentaron a los jesuitas, en torno al tema de la comunión frecuente.

Como hemos podido apreciar, varias de estas estampas se abrieron entre las décadas de 1620 y 1650, momento en el que la devoción por este santo vivió su apogeo, teniendo su epicentro en el convento de San Miguel de Amberes que había fundado

el propio santo en el siglo XII, pero que sufrió una grave crisis en la segunda mitad del siglo XVI, coincidiendo con la canonización del santo. Lo que pudo impedir que el convento participase activamente en la causa de la canonización y en las celebraciones por la misma. Sin embargo, la situación cambió a partir de la tercera década del siglo XVII, gracias a los abades Irsselius y Jan Chrisostomus van der Sterre que renovaron completamente el cenobio. El primero fue el encargado de reconstruir la iglesia tras el incendio que sufrió en 1620, encomendando a Rubens y a Hans van Midert, el nuevo altar mayor, para conmemorar el quinto centenario de la derrota de la herejía de Tanchelino, gracias a la predicación del santo, y de la fundación del convento. En relación con esta conmemoración también se hicieron varias de las estampas que hemos visto, que posiblemente comisionó el propio abad. Jan Chrisostomus van der Sterre, que antes de ser nombrado abad publicó, en 1622, una vida de san Norberto, ilustrada con estampas de Cornelis Galle, y en 1629 sucedió a Irsselius como abad del convento. A él debemos el encargo del lienzo de San Norberto de Abraham van Diepenbeeck, hoy en la catedral de Amberes, que fue reproducido en una estampa por Lucas Vorstreman, también comisionada por este abad, para conmemorar el quinto centenario de la muerte del santo, en 1134.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ Y BAENA, José Antonio, *Compendio histórico de las grandezas de la Coronada villa de Madrid, corte de la Monarquía de España*, Madrid, Imprenta de Antonio de Sancha, 1786.
- BARONIUS, César, *Martyrologium Romanum*, Roma, Stamperia Apostolica Vaticana, 1593.
- BASAN, Pierre François, *Dictionnaire des graveurs anciens et modernes, depuis l'origine de la gravure*, Paris, Chez Cuchet et Chez Prault, imprimeur du roi, 1789.
- BENEZIT, Emmanuel, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, París, Gründ, 1999.
- BODART, Didier, *Rubens e l'incisioni nelle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe*, Roma-Villa della Farnesina alla Lungara, 1977.
- BOEGA VEGA, Isabel, «Van Dyck, discípulo de Rubens y extraordinario retratista», en *Rubens y van Dyck, y la Edad de Oro del grabado flamenco*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2015.
- BOLANDISTAS, *Acta Sanctorum Junii*, T. I, Amberes, Typographia Henrici Thieullier, 1695.
- DELEN, Ary J. J., *Histoire de la gravure dans les anciens Pays-Bas dans les provinces belges: des origines jusqu'à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Les éditions d'art et d'histoire, 1935.
- DIELS, Ann, LEESBERG, Marjolein, «The Collaert dynasty», en *The New Hollstein Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts, 1450-1700*, Rotterdam, Sound and vision, 2005.
- DIELS, Ann, *The shadow of Rubens: Print Publishing in 17th century Antwerp*, Londres, Turnhot; Bruselas, Harvey Miller Publishers, 2009.
- DIELS, Ann, *De Familie Collaert (ca. 1555-1630) en de prentkunsts in Antwerpen*, Bruselas, Fuus, 2010.
- DUVERGER, Erik, MAUFORT, Danielle, «El reparto de papeles en la producción de estampas según van Dyck», en *Anton van Dyck y el arte del grabado*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2003.
- ERASMO DE ROTTERDAM, *Elogio de la Locura*, Barcelona, Edicomunicación, 1998.
- HAEGER, Barbara, «Abbot Van der Sterre and St. Michel's Abbey: the restoration of its Church, its Images, and its place in Antwerp», en *Sponsors of the Past. Flemish Art and Patronage 1550-1700. Proceedings of the Symposium organized at the Katholiken Universiteit Leuven*, Departement Archeologie, Kunstwetenschappen en Musicologie, Leuven, Turhout, 2005.
- HYMANS, Henri, *Lucas Vorsterman, 1595-1675, et son oeuvre gravé*, Ámsterdam, G.W. Hissink & Co, 1972.
- HOLLSTEIN, Friedrich Wilhelm, *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts. 1450-1700*, Amsterdam, Rotterdam, Menno Hertzberger, 1954.
- HUIDOBRO, Concepción, «Familias de grabadores-editores: los álbumes de estampas», *Grabados flamencos y holandeses del siglo XVI. Obras escogidas de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2004, p. 140-155.
- INTERIÁN DE AYALA, Juan de, *El pintor christiano y erudito o Tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar, y esculpur las Imágenes Sagradas*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1782.
- KNIPPING, John B., *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands*, Leiden, B. de Graaf-Nieuwkoop / A. W. Sijthoff, 1974.
- KOENINGSBERGER, Helmut Georg, *Europa en el siglo XVI*, Madrid, Aguilar, 1974.
- KOLAKOWSKI, Leszek, *Dios no nos debe nada. Un breve comentario sobre la religión de Pascal y el espíritu del jansenismo*, Barcelona, Editorial Herder, 1996.

- LÓPEZ, Thomas, *Descripción de la provincia de Madrid*, Madrid, Joachin Ibarra, 1763.
- LUIJTEN, Ger, «La Iconografía: los retratos grabados de Van Dyck», *Antoon van Dyck y el arte del grabado*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2003, 73- 214.
- MÂLE, Emile, *El arte religioso de la Contrarreforma*, Madrid, Cátedra, 2001.
- MARTÍNEZ-BURGOS, Palma, *Ídolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*, Valladolid, Universidad de Valladolid-Caja de Ahorros de Salamanca, 1990.
- MARTINO ALBA, Pilar, *San Jerónimo en el Arte de la Contrarreforma*, (Tesis doctoral inédita), Universidad Complutense de Madrid, 2003.
- MEIJ, A.W.F.M. et AL., *Rubens, Jordaens, van Dyck and their circle. Flemish master drawings from the Museum Boijmans van Beuningen*, Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen Rotterdam, 2001.
- MERTENS, Frank, «Martinus van den Enden as Print Publishers for Rubens and van Dyck», en Universidad de Gante, 2008. <<http://users.telenet.be/fvde/index.htm?Various3>>.
- MOLANUS, Johannes, *Natales Sanctorum belgii, et eorundem chronica recapitulatio*, Duaci, Typis Viduæ Petri Borremans, 1616
- MOLHUYSEN, P. C., KOSSMANN, Friedrich Karl, *Nieuw Nederlandsch biografisch woordenboek*, A. W. Stijthoff's Uitgevers-Maatschappij, N.V., Leiden, 1933.
- MORENO CUADRO, Fernando, «Diseños de Abraham van Diepenbeeck para Les peintures sacres du Temple du Carmel», *BSSA. Arte*, LXXIX, 2013, 157-181.
- RÉAU, Louis, *Iconografía del Arte Cristiano*, «Iconografía de los santos. A-F», T. 2, Vol. 3, Barcelona, Ediciones Serbal, 1996-1998.
- RIBADENEIRA, Pedro de, *Flos Sanctorum de las vidas de los santos*, Madrid, Joachin Ibarra, 1761
- RUÍZ GÓMEZ, Leticia, *La colección de estampas devocionales de las Descalzas Reales*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1998.
- SALVIUCCI INSOLERA, Lydia, «L' iconographie dans le livre spirituel flamand», en INSOLERA, Manuel, SALVIUCCI INSOLERA, Lydia, *La spiritualité en images aux Pays-Bas Méridionaux dans les livres imprimés des XVI^e et XVII^e siècles*, Miscellanea Neerlandica, n^o. 13 (1996), pp. 19-40.
- SCHUCKMAN, Christiaan, «Lucas Vorsterman I», en *Hollstein Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts. 1450-1700*, Vol. XLIII, Koninklijke van Poll Roosndaal, The Netherlands, Rijksmuseum Amsterdam, 1993.
- SELLINK, Manfred, *Philips Galle (1537-1612). Engravers and print Publisher in Haarlem and Antwerp*, Universidad de Ámsterdam, 1997.
- STEADMAN, David W., *Abraham van Diepenbeeck Seventeenth-Century Flemish Painter*, Studies in Baroque Art History, n^o5, Michigan, 1982.
- TÜCHLE, Hermann, BOUMAN, C. A., *Nueva Historia de la Iglesia. Reforma y Contrarreforma*, Madrid, Ediciones Cristianas, 1966.
- TURNER, Simon, «Anthony van Dyck», en *The new Hollstein dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts. 1450-1700*, Rotterdam, Sound & Vision Publishers, 2002.
- VAN HOUT, Nico, «L' affaire Vorsterman. Un affrontement artistique» en *Rubens et l' art de la gravure*, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, Musée National des Beaux-Arts du Quebec, 2004, pp. 40-55.
- VAN SPILBEECK, I., «Iconographie Nobertine: Les images des Saints de l' Ordre de Premontre d' après Abraham van Dipenbeeck», *Bulletin archéologique Belgique*, n^o 2 (1901), 373- 386.
- VLIEGHE, Hans, «Abraham van Diepenbeeck», en TURNER, J. (Ed.) *The Dictionary of Art*, Nueva York, Grove, (1996), pp. 877-879.
- VLIEGHE, Hans, *Arte y arquitectura flamenco*, Madrid, Cátedra, 1998.
- WEISBACH, Werner, *El Barroco, arte de la Contrarreforma*, Madrid, Espasa Calpe, 1948.

- ZURIAGA SENENT, Vicent Francesc, *La imagen devocional en la Orden de Nuestra Señora de la Merced, tradición, formación, continuidad y variantes*, Universidad de Valencia, 2005.
- VV.AA., *Anvers, ville de Plantin et de Rubens*, Catalogue de l'Exposition organisée à la Galerie Mazarine, Paris, Bibliothèque National de France, 1954.
- VV.AA., *Monasticon belge*, T. VIII. «Province d'Anvers», Vols. 2, Lieja, Centre National de Recherches d'Histoire Religieuse, 1992.
- VV.AA., «Diccionario de artistas», en *Grabados flamencos y holandeses del siglo XVI. Obras escogidas de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2004.
- VV.AA., «Artistas, editores e impresores flamencos» en *Rubens y van Dyck, y la Edad de Oro del grabado flamenco*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2015.



Dossier by Diane Bodart: *Wearing Images?* · *Imágenes portadas?* por Diane Bodart

- 15** DIANE BODART (GUEST EDITOR)
Wearing Images?. Introduction · Imágenes portadas. Introducción
- 33** MARIANNE KOOS (GUEST AUTHOR)
Concealing and revealing pictures 'in small volumes': Portrait miniatures and their envelopes · Ocultando y mostrando imágenes en «pequeños volúmenes»: las miniaturas retrato y sus envoltorios
- 55** LAURENT HABLOT (GUEST AUTHOR)
Revêtir l'armoire. Les vêtements héraldiques au Moyen Âge, mythes et réalités · Vestir el escudo de armas. Los vestidos heráldicos de la Edad Media, mitos y realidades
- 89** FELIX JÄGER
Body of Knowledge: Renaissance Armor and the Engineering of Mind · Cuerpos del conocimiento: armaduras del Renacimiento y la ingeniería de la mente
- 119** GUIDO GUERZONI
Devotional tattoos in Early Modern Italy · Tatuajes devocionales en la Italia de la Edad Moderna
- 137** KATHERINE DAUGE-ROTH
Prêt-à-porter: Textual Amulets, Popular Belief and Defining Superstition in Sixteenth and Seventeenth-Century France · Prêt-à-porter: amuletos textuales, creencias populares y definición de las supersticiones en la Francia de los siglos XVI y XVII
- 169** CRISTINA BORGIO
Wearing the Sacred: Images, Space, Identity in Liturgical Vestments (13th to 16th Centuries) · Vistiendo lo sagrado. Imágenes, espacio e identidad de las vestiduras litúrgicas (Siglos XIII al XVI)
- 197** JULIA MAILLARD
Les transports du masque. Pratiques et performativité de l'imaginaire (et) du paraître à la fin du XVI^e siècle · Medios del uso de las máscaras. Práctica y desarrollo de la imaginería y su representación a finales del siglo XVI

Miscelánea · Miscellany

- 237** ARACELI MORENO COLL
Pervivencia de motivos islámicos en el Renacimiento: El lema «'Izz Li-Mawlānā Al-Sultān» en las puertas del retablo mayor de la catedral de Valencia · Pervivencia of Islamic Designs in the Renaissance: Motto «'Izz Li-Mawlānā Al-Sultān» at the Doors of the Main Altarpiece of the Cathedral of Valencia

- 259** RAÚL ROMERO MEDINA
Plateros tardogóticos de Valladolid al servicio de la Casa Ducal de Medinaceli. A propósito de ciertas joyas para Doña María de Silva y Toledo · Late Gothic Master Silversmiths from Valladolid at the Service of the Ducal House of Medinaceli: Jewels for Doña María de Silva and Toledo
- 281** RAFAEL CASUSO QUESADA
Las vidrieras de la Catedral de Jaén · Stained Glasses in Jaén Cathedral
- 301** JUAN ISAAC CALVO PORTELA
La representación de San Norberto en las estampas flamencas del siglo XVII · Saint Norbert in some Flemish Engravings of the Seventeenth Century
- 331** ISABEL M^a RODRÍGUEZ MARCO
Definición, usos e historiografía de la miniatura-retrato · Definition, Uses and Historiography of Portrait Miniature
- 349** CARMEN DE TENA RAMÍREZ
El comercio de antigüedades en España a comienzos del siglo XX: el caso de José Gestoso y Pérez (1852-1917) · The Trading of Antiques in Spain at the Beginning of the 20th Century: The Case of José Gestoso y Pérez (1852-1917)
- 367** INOCENTE SOTO CALZADO
Una historia española del aguafinta · A Spanish History of Aquatint
- 389** RAQUEL LÓPEZ FERNÁNDEZ
Tradición, modernidad y transgresión en las artes escénicas españolas durante el franquismo: Víctor Cortezo y la escenografía de *La cena del rey Baltasar* (1939-1954) · Tradition, Modernity and Transgression during Francoism: Víctor Cortezo and the Scenography of *La Cena del Rey Baltasar* (1939-1945)
- 413** ROCÍO GARRIGA INAREJOS
El silencio como límite: en torno a la afirmación estética de la memoria traumática · Silence as a Limit: Regarding the Aesthetic Affirmation of Traumatic Memory
- 429** DIANA ANGOSO DE GUZMÁN
La materia viva: oro, alquimia y sanación en Elena del Rivero y Joseph Beuys · Live Matter: Gold, Alchemy and Healing in Elena del Rivero and Joseph Beuys
- 451** LUIS D. RIVERO MORENO
La industria cultural necesita máquinas. La Alhambra: patrimonio, turismo y producción económica · Cultural Industry Needs Machines. Alhambra: Heritage, Tourism and Economic Production

AÑO 2018
NUEVA ÉPOCA
ISSN: 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

6



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

Reseñas · Book Review

475

SONSOLES HERNÁNDEZ BARBOSA

MICHAUD, Éric: *Las invasiones bárbaras. Una genealogía de la historia del arte*. Traducción de Antonio Oviedo. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2017 [ed. Gallimard, 2015].

479

BORJA FRANCO LLOPIS

STAGNO, Laura, *Giovanni Andrea Doria (1540-1606). Immagini, committenze artistiche, rapporti politici e culturali tra Genova e la Spagna*. Génova: Genova University Press, 2018.

483

JOSÉ ANTONIO VIGARA ZAFRA

AGÜERO CARNERERO, Cristina (dir.), *Carreño de Miranda. Dibujos*, Madrid, Biblioteca Nacional de España y CEEH, 2017.