



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA 8

AÑO 2020
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 2020
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

8

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE

REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.8.2020>



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.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA
Madrid, 2020

SERIE VII · HISTORIA DEL ARTE (NUEVA ÉPOCA) N.º 8 2020

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

ESCRITO EN EL LIENZO: OVIDIO Y EL BILLETE DE AMOR EN *LA ENFERMA DE AMOR* DE JAN STEEN, PINTOR HOLANDÉS DEL SIGLO DE ORO

WRITTEN ON THE CANVAS: OVID AND THE BILLET-DOUX IN *THE LOVESICK MAIDEN* BY JAN STEEN, GOLDEN AGE DUTCH PAINTER

Manuel Antonio Díaz Gito¹

Recibido: 16/02/2020 · Aceptado: 03/04/2020

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2020.26761>

Resumen

Se analiza la impronta de la poesía erótica de Ovidio sobre un tema favorito del pintor barroco de Leiden Jan Steen (1626-1679), *La enferma de amor* o *La visita del médico*, con especial atención a la presencia en el cuadro de un billete de amor con una máxima escrita de origen ovidiano sobre el tradicional concepto del amor como una enfermedad incurable:... *amor non est medicabilis herbis* (epist. 5.149).²

Palabras clave

Ovidio; Pintura holandesa del siglo XVII; Jan Steen; *La enferma de amor*; *La visita del médico*; Billete de amor.

Abstract

Analysis of the influence of Ovid's erotic poetry on a favourite theme to the Leiden Baroque painter Jan Steen (1626-1679), *The lovesick maiden* or *The doctor's visit*, especially focalised on the presence of a billet-doux with an Ovidian written refrain on the traditional concept of love as an incurable illness: ... *amor non est medicabilis herbis* (epist. 5.149).

Keywords

Ovid; Seventeenth century Dutch painting; Jan Steen; *The lovesick maiden*; *The doctor's visit*; Billet-doux.

1. Universidad de Cádiz. C.e.: manuel.diazgito@uca.es. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9229-6640>.

2. Trabajo realizado en el marco del Proyecto del Plan Nacional de I+D PGC2018-094604-B-C31 (MCIU/AEI/FEDER, UE), y del Proyecto de «Red de Excelencia» FF12017-90831-REDT.

... The doctors working day and night
 But they'll never ever find that cure for love...
Ain't no cure for love, 1987
 L. Cohen

INTRODUCCIÓN. «AIN'T NO CURE FOR LOVE»

Hace casi veinticinco años el compositor Horatiu Radolescu tituló una pieza para soprano, clarinete y violoncelo con una sentencia latina: *Amor medicabilis nullis herbis* (Lucerna, 1996). Compuso la partitura durante una estancia en la ciudad suiza de Lucerna, por lo que no resulta aventurado presumir cuál fuese la causa que puso en movimiento su inspiración. No cuesta imaginar que, paseando el músico rumano un día por las callejuelas del corazón medieval de la ciudad helvética, al llegar a la neurálgica plaza del Mercado del Vino, se toparía entre los viejos edificios gremiales con una antigua botica que data de principios del siglo XVI (FIGURA 1). En su hermosa fachada decorada conviven desde hace siglos una imagen bíblica y una leyenda en



FIGURA 1. CYSAT'S APOTHEKE. WEINMARKET. LUZERN (SUIZA)

latín. La imagen representa el Árbol de la Ciencia del Bien y del Mal en el que se enrosca una mujer-serpiente; al pie del árbol, el rótulo latino, AMOR MEDICABILIS NVLLIS HERBIS, acuñado a partir de un verso del poeta Ovidio (*epist.* 5.149), es el que debió de sugerir el título a Radolescu para su pieza musical³.

La pintura mural y el letrero se iluminan mutuamente en un conjunto de gran armonía intertextual. La lectura convencional del rótulo escrito debe conjugarse con la 'lectura' visual de la imagen representada; juntos constituyen casi un 'emblema' (*pictura* más *inscriptio* o *lemma*), cuyo tercer elemento, la idea simbólica (la *subscriptio*, el *epigramma*), habría que desentrañar⁴. Un año después de la primera fecha escrita en la fachada, en 1531 y en Augsburgo, salió de las prensas la *editio princeps* del *Emblematum liber* de Andrea Alciato, obra arquetípica que, al conjugar *pictura*, *inscriptio* y epigrama latino con una enseñanza moral decantada a partir de una amplia tradición cultural, inauguró el género de la literatura emblemática, de enorme influencia hasta, al menos, el siglo XVIII⁵. Especialmente interesará aquí el gran desarrollo del arte emblemático en los Países Bajos y su repercusión en la cultura y el arte barrocos.

La potencia semiótica de la figura de la serpiente es abrumadora y se halla presente en todas las civilizaciones del mundo⁶. En la cultura occidental es uno de los animales, junto con el águila y el león, más fecundos en los bestiarios medievales y en los tratados de jeroglíficos, alegorías, heráldica, empresas, divisas y emblemas; presenta una simbología compleja y contradictoria porque, como animal fundamental, implica el principio de doble naturaleza, buena y mala, y adquiere por ello carácter de agudeza compuesta con significados o bien positivos o bien negativos⁷. Su espectro simbólico, caracterizado ya en la Antigüedad bajo la autoridad de Aristóteles y Plinio por sus ambivalencias y multivalencias, fue ampliamente desarrollado en multitud de direcciones, no siempre negativas, por los autores cristianos⁸.

De esta extensa polisemia del ofidio, centrándome ya en su presencia en el edificio de Lucerna, destacaré que, por un lado, –además de su inmediata e ineludible

3. Cécile RAYNAL («Une officine de Lucerne: la façade peinte de la Cysat's Apotheke», *Revue d'histoire de la pharmacie* 337 (2003), pp. 171-179) ha descrito con detalle la ornamentación de la fachada, pero ignora casi por completo el rótulo latino.

4. Cf. *The Emblem Project Utrecht*. En: <<http://emblems.let.uu.nl/>> [03/04/2020] y STRONKS, Els–BOOT, Peter (eds.): *Learned Love. Proceedings of the Emblem Project Utrecht Conference on Dutch Love Emblems and the Internet*. La Haya, 2007, Part I: «The Dutch love emblem», pp. 12-150. ADAMS, Alison–WEIJ, Marlene van der (eds.): *Emblems of the Low Countries: A Book Historical Perspective*. Glasgow, 2003; PORTEMAN, Karel *et alii* (eds.): *The Emblem Tradition and the Low Countries*. Turnhout, 1999; STRONKS, Els: «The Emblem in the Low Countries», en DALY, P. M. (ed.): *Companion to Emblem Studies*. New York, 2008, pp. 267-290.

5. SEBASTIÁN, Santiago: *Alciato. Emblemas*. Madrid, Akal, 1985.

6. CHEVALIER, Jean–GHEERBRANT, Alain: *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Herder, 2015, pp. 925-938.

7. DALY, Peter: *Emblem Theory*. Neuden–Lichtenstein, KTO Press, 1979, pp. 52-53, 58.

8. Cf. como punto de llegada de una extensa tradición anterior –el *Physiologus*, los bestiarios medievales, los muy influyentes compendios de símbolos *Hieroglyphica* (1505) de Horapolo y de (1556) Pierio Valeriano, entre otros–, el libro VII *Serpentes et animalia venenata* del *Mundus symbolicus*, Coloniae Agrippinae, 1687, traducción ampliada del exitoso tratado alegórico *Mondo simbolico* de Filippo Picinelli, cuya primera edición en toscano apareció en Milán, 1653. R. WITTKOWER explora la evolución diacrónica del simbolismo de la serpiente en *Allegory and the migration of Symbols*. Hampshire, Thames and Hudson, 1977, pp. 15-44. Cf. *et* HENKEL, Arthur–SCHOENE, Albrecht: *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*. Stuttgart, Verlag J. B. Metzler, 1996, s.u. 'schlange(n)' y 'viper', pp. 627-662.

impronta bíblica– el árbol con la larga sierpe enroscada, si reparamos en la llamativa ausencia de la pareja edénica y pintado como está sobre el frontispicio de una farmacia, sugiere el báculo atributo de Asclepio-Esculapio. Como se sabe, en su calidad de hijo de un dios médico como Apolo, es la antigua divinidad grecorromana de la salud y la curación⁹. En este bastón se enredaba una sierpe, animal ctónico y apotropaico por excelencia, del que se creía que por la renovación de su piel (asociada simbólicamente a la regeneración y a la vida) y por su calidad de ‘anfíbio’ (al discutir su existencia tanto dentro como fuera de la tierra), dominaba los arcanos de la tierra, incluidos los remedios que emanaban de ella en forma de hierbas curativas¹⁰.

Por otro lado, una de las exégesis alegóricas del mito primordial del Génesis sostiene que el conocimiento simbolizado en el fruto prohibido que Yavé había vedado a sus recientes criaturas les habría otorgado, no tanto un conocimiento ético o intelectual, sino de cariz sexual, el conocimiento carnal (en la imagen, el espléndido manzano maduro y el fruto que sostiene la mujer-serpiente incidirían en esta idea)¹¹. Así se explicaría que entre los castigos que por la transgresión de la prohibición reserva Dios a la pecadora, además del dolor del parto, destaque uno: «buscarás con ardor a tu marido» (Gén. 3.16). Obsérvese, además, que, en la imagen analizada, la tentación del pecado original, tradicionalmente encarnada simbólicamente en una víbora, ha adquirido aquí la forma monstruosamente quimérica de una bicha con busto desnudo de mujer¹², resultado de una síntesis de ideas misóginas de diversa procedencia a la que quizás no escapa la silueta híbrida de las atractivas sirenas en su tránsito por el Medievo¹³. La mujer, víctima de la tentación, resulta asimismo tentación ella misma. De este modo, el eterno e inseparable enemigo de la mujer (Gén. 3.15), acaba por mimetizar el aspecto de su primera víctima, un común aspecto engañoso mediante el que seguir propagando la tentación de la carne.

La cita latina, original de Ovidio, merece también un primer comentario. Presenta una ligera variante respecto de la original expresión ovidiana: es producto, de hecho, de la amalgama de dos versos de Ovidio que, al ser uno mero autocalco del otro, expresan una misma idea: el ya citado, *epist.* 5.149, *me miseram, quod amor non est*

9. MEJÍA RIVERA, Orlando: «El culto de Asclepio», en *Medicina Antigua. De Homero a la peste negra*. Punto de Vista Ed., 2018, pp. 36-52. C. RAYNAL (*op. cit.*, p. 177) señala la presencia de Asclepio y de Higía, dioses griegos de la salud, y la del báculo de Asclepio en la ornamentación de la fachada.

10. LÓPEZ MELERO, Raquel: «La serpiente guardiana en la Antigua Grecia. Mito y realidad», en ALVAR EZQUERRA, J. *et alii* (coord.), *Héroes, semidioses y daimones*. Madrid, Ed. Clásicas, 1992, pp. 11-32. Es la misma razón que explica la presencia del ofidio en el emblema farmacéutico de la copa de Higía.

11. JENKINS, Everett Jr.: *The Creation: Secular, Jewish, Catholic, Protestant, and Muslim Perspectives analyzed*. Jefferson North Carolina–London, McFarland Publishers, 2003, p. 147, n. 49; MILLS, Watson E. *et alii* (eds.): *Mercer Dictionary of the Bible*. Macon Georgia, Mercer University Press, 1997, p. 930. Según Paul Humbert, las tres exégesis ‘clásicas’ del árbol del Edén estarían representadas por Budde (la conciencia moral), Lods (el sentido de la razón) y Hans Schmidt (el despertar del instinto sexual). Cf. *et* GONZÁLEZ DE LA LLANA, Natalia: *Adán y Eva, Fausto y Dorian Gray: tres mitos de transgresión*. Aachen, Haker Verlag, 2009, pp. 27-33.

12. Apenas veinte años antes Miguel Ángel, en línea con una tradición iconográfica medieval en la que la serpiente presenta cara o busto de mujer, ya la había representado de esta manera híbrida en la escena de la Caída del Hombre de la Capilla Sixtina; también otros artistas, como Rafael en la bóveda de la Estancia vaticana de la Signatura (1508).

13. En la «Alegoría con Venus y Cupido» (c. 1540) del Bronzino (National Gallery, London), el personaje secundario identificado con el Placer o el Engaño repite este perfil iconográfico: mujer encantadora que ofrece en la mano un panal de miel y oculta un cuerpo monstruoso de reptil.

medicabilis herbis, y *met.* 1.523, *ei mihi, quod nullis amor est sanabilis herbis*. Es decir, «no hay hierba medicinal capaz de curar el mal de amor». Ovidio, a pesar de ser autor de unos *Remedios contra el amor* en los que abogará vehementemente por la tesis contraria, todavía volverá a insistir en esta misma noción del *amor insanabilis*, *immedicabilis* en una obra posterior (*Pont.* 1.3.17-18 y 21-22):

Non est in medico semper releuetur ut aeger:
interdum docta plus ualet arte malum.
[...]
Adferat ipse licet sacras Epidaurius herbas,
sanabit nulla uulnera cordis ope.

«No siempre está en mano del médico el poder aliviar al enfermo; a veces el mal se resiste a la ciencia; [...] Por mucho que el mismísimo dios de Epidauro (i.e. Asclepio) aplique sus hierbas sagradas, ninguno de sus remedios curará las heridas del corazón».

Pero la mayor rotundidad expresiva de las primeras formulaciones (*epist.* 5.149 y *met.* 1.523), engastadas en sendos hexámetros, será la que las convierta en una máxima latina de amplia fortuna¹⁴.

El concepto del sentimiento amoroso como una enfermedad –además– incurable se vincula principalmente con el acervo cultural griego, la lírica arcaica, el drama eurípideo¹⁵. Encontró gran acogida en la fantasía erótica de los poetas romanos que también acusaban la influencia en este aspecto de la literatura de época helenística. Además de otros, Catulo y los elegíacos Propertio y Tibulo, tan proclives estos últimos a solazarse en sus presuntas cuitas de amor, reformularon esta idea en más de una ocasión¹⁶. Sin embargo, en el caso de Ovidio, una y otra frase no son dichas, como se esperaría, por su *persona* elegíaca (esto es, por el personaje-amante que protagoniza la sucesión de episodios eróticos que integran la ‘trama’ de los *Amores*), sino que las sentencias emanan de las autorizadas bocas de dos patrones de la medicina antigua –con parecidas o las mismas atribuciones sanadoras que el

14. A través de la útil herramienta del Proyecto Excerpta (U. de Las Palmas. En: <<https://excerpta.iatext.ulpgc.es/>> [03/04/2020]), se la puede encontrar en los siguientes florilegios: *Sententiae ueterum poetarum, per locos communes digestae*. Collectore Georgio Maiore, Magdeburgo, 1534 (=Amberes, 1541), f. 91; *Sententiae et proueria ex poetis latinis* (ab Roberto Stephano). *His adiecimus Leosthenis Coluandri sententias prophanas*, Venecia, 1547 (=París 1534), f. 30 y 35; *Versus Sententiosi et eximii, iuxta litterarum ordinem e ueteribus poetis consignati a Bartolemeo Schonborn*, Witenberg, 1565, f. 72 y 89. Cf. et WALTHER, Hans: *Proverbia sententiaeque Latinitatis Medii Aevi*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1982, v. 1, p. 160 (se halla en el *Florilegium Adagiorum et Sententiarum Latinum-Germanicum...* ab M. Andrea Ritzio, Basileae, 1728, 12). Luego, se usará con profusión, como veremos, en la literatura emblemática.

15. CYRINO, Monica S.: *In Pandora's Jar. Lovesickness in Early Greek Poetry*. Lanham, MD, 1995. RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco: «El amor en Eurípides», en GALIANO, M. F. et alii, *El descubrimiento del amor en Grecia*. Madrid, Coloquio, 1985, pp. 177-200.

16. PROP. 1.5.28: *cum mihi nulla mei sit medicina mali*; 2.1.57-58: *omnis humanos sanat medicina dolores:/ solus amor morbi non amat artificem*; 2.4.7-8: *non hic herba ualet, non hic nocturna Cytaeis,/ non Perimedaeae gramina cocta manus*. TIB. 2.3.11-14: *pauit et Admeti tauros formosus Apollo,/ nec cithara intonsae profuerunt comae,/ nec potuit curas sanare salubribus herbis:/ quidquid erat medicae uicerat artis amor*. También, entre otros, LUCR. 4.1119-1120: *nec reperire malum id possunt quae machina uincat./ usque adeo incerti tabescunt uolnere caeco*.

mencionado Asclepio–, la ‘curandera’ Enone y el dios médico Apolo¹⁷. Se estrecha así la relación del letrado con el propósito curativo del establecimiento en el que aparece colocada la reformulación de los dos versos ovidianos. En su nueva y afortunada acuñación legible en la fachada suiza la idea –bimembre según su disposición en dos líneas en el letrado, como la mujer-serpiente del árbol que la escolta–, resulta, también como la sierpe, engañosamente híbrida, pues empieza por afirmar lo que acaba negando: algo así como «El amor puede tener cura: AMOR MEDICABILIS» (línea superior = esperanza) + «si existiera el fármaco que lo curase, pero este no existe: NVLLIS HERBIS (línea inferior = decepción)». La frase, como su compañera la víbora edénica, mitad superior mujer, mitad inferior monstruo, empieza prometiendo para acabar defraudando las expectativas creadas.

Pues bien, el ‘emblema’ de la farmacia de Lucerna exhibe una idea recurrente en la tradición literaria y en la ciencia médica que arranca de la Antigüedad (se han documentado testimonios en el Antiguo Egipto): la concepción del amor como una enfermedad física (νόσος, *aegritudo amoris*) y/o mental (ἑρωτική μανία; *amor insanus, furor amoris*), a la que los poetas se complacían en juzgar incurable. Esta dolencia se cebaba con especial virulencia en las mujeres debido a su naturaleza inferior y débil, a su constitución imperfecta, inclinada a la caída de la tentación. Intelectuales, científicos y exégetas de todos los tiempos –poetas, médicos, filósofos, artistas de toda índole– no han cesado de elaborar, repensar y reformular estas dos nociones interrelacionadas en una larga serie de testimonios y argumentos que la tradición clásica se ha encargado de perpetuar¹⁸. Buen testimonio de ello es la presencia conjunta del árbol del Edén y de la cita ovidiana en la fachada ilustrada de esta botica suiza, explícitamente honesta al declarar su falta de recursos para el síndrome amoroso y al invitar al enfermo (¿a la enferma?) de amor a ahorrarse el acudir a dicho establecimiento en busca de remedio para su mal.

En definitiva, las modernas referencias que he presentado a título de meros testimonios –entre muchísimos otros de cualquier época que se podrían haber aducido–, el título de la pieza musical de Radulescu y el de la canción del cantautor canadiense Leonard Cohen, tanto como el rótulo de la farmacia de Lucerna, presuponen, atestiguan y actualizan en sus respectivas épocas la pervivencia, a través de los engranajes de la recepción del legado clásico, de una idea de amplísimo alcance y extensión cifrada en el concepto del amor como una enfermedad intratable.

También se ha querido encerrar esta idea compleja en imágenes –aparentemente– mudas como las que ofrece el arte de la pintura. Pero descifrar la noción de la enfermedad incurable del amor en un lenguaje figurativo como el del arte pictórico no resulta fácil si previamente no nos hemos familiarizado con los conocimientos

17. La ninfa Enone había recibido de Apolo sus dotes curativas como recompensa por la virginidad que el dios le había arrebatado (Ov. *epist.* 5, 139-148).

18. La bibliografía es desbordante; baste citar, pues, un buen recorrido diacrónico del tema en DUFFIN, Jacalyn: «The Rise and Apparent Fall of Lovesickness», en *Lovers and Livers: Disease Concepts in History*. U. of Toronto Press, 2005, pp. 37-77. Cf. et DAWSON, Lesel: *Lovesickness and Gender in Early Modern English Literature*. Oxford, OUP, 2008.

simbólicos, iconográficos y literarios al alcance del receptor instruido y contemporáneo del momento de la composición de la pieza artística¹⁹. Máxime si esta pertenece a una corriente cultural como el Barroco, que hizo de la complejidad inherente al 'concepto' una de sus señas de identidad y que, como también antes el Medievo y el Renacimiento, se nutrió a su modo y manera de la rica tradición grecorromana. Para entender cabalmente este tipo de obras pictóricas que a primera vista parecen representar poco más que una rutinaria visita médica, hay que atender a los conceptos vigentes del amor y de la naturaleza femenina y a la percepción literaria del personaje del médico desde la Antigüedad. Me refiero a la concepción del sentimiento amoroso como una dolencia diagnosticable mediante un catálogo de síntomas (*signa amoris*), incurable (*nullis herbis sanabilis*) o curable (con los *remedia amoris*)²⁰; o al prejuicio misógino de amplia espectro (mitológico, religioso, médico, literario, cultural) que hacía del sexo femenino un ser imperfecto, inferior y proclive por naturaleza a las tentaciones carnales y a la pasión amorosa; o a la sátira de costumbres; o a la parafernalia literaria, iconográfica y simbólica vinculada al dominio de Eros/Cupido. Además, a través de expresiones culturales tan vivas y transversales en la cultura holandesa como el género dramático, la emblemática y el arte se reciben, tamizan e irradian muchos de estos elementos de la literatura grecolatina y sus herederas²¹.

Con el análisis que sigue quisiera incidir en el mejor conocimiento, a partir de las claves de interpretación suministradas por la tradición clásica y la poesía erótica de Ovidio, de un tema pictórico que ha recibido títulos como *La visita del médico*, *La muchacha enferma* o *La enferma de amor*, tema que se desarrollará en la pintura de género holandesa desde mediados del siglo XVII y que alcanzará a otros ámbitos del arte occidental hasta fines del XIX²². Lo haré deteniéndome en la obra del mayor de los exponentes de este tema, el pintor de Leiden Jan Steen (1626-1679)²³, que lo abordó con distintas o ligeras variantes en una veintena de lienzos, y centrando mi atención en aquellas de sus versiones que incluyen en la escena un billete escrito.

19. LÉVY, Jean-Marc: *Médecins et malades dans la peinture européenne du XVII^e siècle*. París, 2007-2008.

20. Uno de los pasajes que mejor desarrollan esta idea es APVL. met. 10.2. Cf. TRAVER VERA, Ángel J.: s.v. «Mal de amores» y «Síntomas de amor», y SOCAS, Francisco: s.v. «Remedios de amor», en MORENO SOLDEVILA, R. (ed.): *Diccionario de motivos amorosos en la literatura latina (Siglos III a.C-II d.C.)*. Huelva, U. de Huelva, 2011, pp. 259-262; 398-402; y 361-364.

21. EGIDO, Aurora: «Fronteras entre emblemática y literatura», en *De la mano de Artemia. Estudios sobre Literatura, Emblemática, Mnemotécnica y Arte en el Siglo de Oro*. Barcelona, Edicions UIB, 2004, pp. 25-50.

22. PETTERSON, Einar: *Amans amanti medicus: Das Genremotiv Der ärztliche Besuch in seinem kulturhistorischen Kontext*. Berlín, Mann (Gebr), 1990. Reproduce y enumera 89 escenas de este tipo (*Der ärztliche Besuch*), de las que de la 6 a la 28 corresponden a obras de Jan Steen y de la 29 a la 34 son copias de obras suyas. A gran distancia de Steen también reiteraron el tema de la cita médica otros pintores coetáneos como Quiringh Brekelenkam, Hendrick Heerschop, Jacob Ochtervelt y Richard Brakenburgh.

23. WALSH, John: *Jan Steen. The drawing lesson*. Los Angeles, Getty Museum Studies on Art, 1996. WESTERMANN, Mariet: *The Amusements of Jan Steen. Comic Painting in the Seventeenth Century*. Zwolle, Waanders Publishers, 1998. KLOEK, Wouter: *Jan Steen (1626-1679)*. Amsterdam, Rijksmuseum, 2005.

LA ENTREVISTA: LA VISITA DEL MÉDICO A LA ENFERMA DE AMOR

A modo de primera contextualización del tema general, repasaré los principales elementos del tópico pictórico analizando una de las obras de Steen conservada en un museo de su ciudad natal (FIGURA 2).



FIGURA 2. LA VISITA DEL MÉDICO (1663-65), JAN STEEN. MUSEUM DE LAKENHAL, LEIDEN

Desde el punto de vista técnico, el diseño triangular de la composición y el uso de la paleta de colores y de la luz paulatinamente focalizada sobre la figura protagonista de la dama son magistrales. En una habitación menos ostentosa que las ricas estancias frecuentes en los cuadros de esta temática, quizás una modesta cámara con la función exclusiva de dormitorio, se desarrolla la entrevista médica con el habitual trío protagonista. Una joven dama cuya sintomática palidez denota su enfermedad se somete pacientemente al examen de un médico en presencia de una anciana criada. El médico con una mano le examina el pulso, mientras que simultáneamente en la otra sostiene la mácula en la que con gran expectación ojea la orina de su paciente. El pintor deliberadamente ha situado en el punto central exacto del cuadro el gesto diagnóstico del *pulsus amatorius*, tradicional síntoma indicador de la enfermedad del amor desde la célebre leyenda de Antíoco y Estratonice, sobre la que volveré luego. Las dos mujeres, con la atención volcada en la dirección que le indica la mirada del médico, que escruta el contenido del recipiente de cristal vuelto hacia la luz, parecen querer confiar en las facultades curativas del viejo galeno. Las miradas de cada uno de los tres personajes, situadas en distintos planos ligeramente descendentes, convergen casi hipnóticamente en un mismo punto, el icónico matraz que parece encerrar misteriosamente el enigma de la enfermedad de la joven. De este modo, el pintor ha logrado enfatizar mediante técnicas puramente pictóricas como el punto focal central y el punto de fuga de las miradas de sus personajes las dos pruebas diagnósticas de rigor, la uroscopia y el análisis del pulso, de las que se sirven los artistas de la época para caracterizar convencional e inequívocamente la profesión médica académicamente formada²⁴.

Un examen más detenido de la figura del médico nos hace reparar en algo que no termina de encajar. El doctor parece por su aspecto y por su anticuada indumentaria un personaje recién salido de una comedia o farsa dramática: tan enfascado está en la convincente ‘dramatización’ de su ‘puesta en escena’ médica ante su ‘público’ expectante que ni siquiera se ha dado cuenta de que parece llevar los zapatos puestos del revés. El tipo de médico que vemos en los cuadros de Steen es heredero de una larga tradición literaria y dramática, habitual también en la escena contemporánea del teatro europeo, que se complace en la burla cómica del galeno ampuloso, anticuado e incompetente y en delatar la desconfianza de sus pacientes en las artes médicas, en sus representantes y en sus prácticas terapéuticas²⁵.

La frecuente presencia en escena de un tercer personaje no imprescindible, el de la criada, habitual confidente, cómplice y correveidile de la enamorada en apuros, también ayuda a sugerir la atmósfera de un acto dramático por desentrañar.

24. El emblema [85] *Amans amanti medicus* de los *Amorum emblemata* (Amberes, 1608) de Otho Vaenius muestra a Cupido médico con idénticas prácticas terapéuticas que el doctor de Steen, el registro del pulso y el frasco de orina. Cf. VAENIUS, Otto (1608): *Amorum emblemata*. En: <<http://emblems.let.uu.nl/v1608085.html>> [03/04/2020].

25. DÍAZ GITO, Manuel A.: «De la letra a la tela (I): Jan Steen y *La visita del médico* en la pintura holandesa del Siglo de Oro a la luz de la tradición clásica», *CFC (Est.Lat.)* 36/1 (2016), pp. 121-142. Como allí se señala, el personaje cómico del *medicus* pedante se remonta al teatro grecolatino, como mínimo a partir de la Comedia Nueva Griega y de Menandro (BRIOSO SÁNCHEZ, Máximo-BRIOSO SANTOS, Héctor: «El falso médico como figura literaria: de Menandro a Molière», *Habis* 39 (2008), pp. 39-55). Cf. et GUDLAUGSSON, Sturla J.: *The comedians in the work of Jan Steen and his contemporaries*. Soest, Davaco, 1975.

Por otra parte, no solo con la palidez del rostro de la mujer, con el registro del pulso en su muñeca o con el recipiente de su orina ha retratado el pintor su comprometido estado de salud. El atrezzo que completa el espacio escénico no es nunca mero adorno carente de significado, sino que sirve al artista para sugerir una y otra vez la fiebre de amor que aqueja a la joven. Entre el mobiliario de la estancia, tan escaso como es, se acumulan varios objetos productores de calor casi imprescindibles en este tipo de escenografía: al fondo, se puede ver el calentacamas de cobre apoyado sobre la pared –junto a otro icono casi ineludible, la cesta cilíndrica de mimbre que se usaba para transportar la mátula y preservar de la luz y del frío las propiedades de su contenido–; en primer plano a la izquierda, el calentapiés; y, delante de los personajes principales, destacado por el juego de luces y por su posición en el centro inferior del cuadro, un pequeño brasero. Sobre el significado de este hornillo y la cinta que se ha puesto a quemar en él (frecuente en este tipo de cuadros de Steen) se han dado diferentes interpretaciones; entre ellas, que se trate de una prueba diagnóstica popular para dictaminar un posible embarazo²⁶. Que el tipo de calentura que sufre la paciente es de tipo sexual, un claro síntoma que indicaba la enfermedad conocida en la época como *morbus uirgineus* o *febris amatoria*²⁷, parece subrayarlo otro detalle que no hay que dejar de advertir: la mano que le queda libre a la enferma no parece descansar sobre su regazo de modo totalmente inocente: más bien apunta al lugar de donde emana el *furor uterinus* que la consume por dentro. Quizás en este mismo sentido haya que interpretar también el aventador de chimenea que pende de un clavo en la pared, alineado con toda propiedad con los muebles caloríficos (aunque también podría usarse circunstancialmente como improvisado abanico para aliviar los sofocos eróticos)²⁸.

Por último, lo humilde de la alcoba no ha impedido la adición de un detalle de modesto lujo: un pequeño cuadro cuelga de la pared. Mediante la conocida técnica del cuadro-dentro-del-cuadro, los artistas barrocos solían iluminar o bien por énfasis o bien por contraste el asunto de la obra. En este cuadro se acierta a ver a una pareja de amantes que retozan a resguardo de la sombra de un árbol. Por comparación con otras obras de Steen donde se aprecia mejor el contenido de este mismo cuadro colgado en la pared²⁹, es posible identificar a estos bucólicos amantes con Venus y Adonis, cuya historia de amor narrada –también indirectamente, a través de un relato-dentro-de-un-relato– por Orfeo en el libro X de las *Metamorfosis* de Ovidio

26. Cf. al respecto DÍAZ GITO, Manuel A.: «De la letra a la tela (II): Jan Steen y *La enferma de amor* en la pintura holandesa del Siglo de Oro a la luz de la tradición clásica», *CFC (Est.Lat.)* 36/2 (2016), pp. 314-315.

27. También se barajarán otras denominaciones como '*melancholia*', '*erotomania*', '*clorosis*', '*histeria*', etc. DIXON, Laurinda S.: *Perilous Chastity. Women and Illness in Pre-Enlightenment Art and Medicine*. Ithaca-London, Cornell University Press, 1995, esp. I. «Hysteria as an Uterine Disorder. A Brief History», pp. 11-58. ARNAUD, Sabine: *On Hysteria: The Invention of a Medical Category between 1670 and 1820*. Chicago, The University of Chicago Press, 2015.

28. En la viñeta titulada «El fuego y el Amor No dizen Vete á tu labor» de *Spiegel van den Ouden ende Nieuwen Tijdt* de Jacob Cats (Dordrecht, 1635, 46) vemos a una dama con la falda levantada delante de la chimenea aventando el 'fuego' de su pasión; en el fondo una escena de cortejo ilustra las consecuencias de alentar este tipo de ardor (CATS, Jacob (1635). *Spiegel van den Ouden ende Nieuwen Tijdt*. En: <<https://archive.org/details/ned-kbn-all-00005699-001/page/n74/mode/2up>> [03/04/2020]).

29. Cf. en DÍAZ GITO, Manuel A.: *op. cit.* en n. 26, la fig. 12 y el epígrafe «4. *Clavis interpretandi*: el cuadro-dentro-del-cuadro», pp. 318-327.

resultaba muy a propósito para arrojar luz sobre el caso de la enferma de amor. En este libro de las *Metamorfosis* el cantor de Tracia encadena distintos relatos de amor (además del de Venus y Adonis, interesan el de Mirra y su padre Cíniras y el de Atalanta e Hipómenes) apropiados para ilustrar diversos aspectos de las relaciones de estas enfermas de amor con el género masculino (la fuerza irresistible del impulso amoroso, la incompatibilidad de deseo y propia dignidad, el adulterio [es el caso de la diosa Venus, esposa de Vulcano, enamorada de un muchacho mortal]; el embarazo pecaminoso [ejemplificado por la incestuosa Mirra]); la venalidad femenina [Atalanta, tentada por las manzanas de oro]).

ESCRITO EN EL LIENZO. «AMOR NON EST MEDICABILIS HERBIS»

A la luz de estas consideraciones generales, pasaré a examinar otro óleo del maestro holandés, que, al tiempo que vuelve a reproducir con sutiles variaciones casi todos estos rasgos paradigmáticos, tiene el enorme interés añadido de aportar un nuevo elemento que resulta trascendental para la comprensión inequívoca de toda la serie temática. Me refiero ahora no solo a las numerosas versiones de *La enferma de amor* salidas de los pinceles de Steen, sino también a las obras similares de algunos de sus contemporáneos y a las de sus imitadores y epígonos³⁰. Se trata de la incorporación en el lienzo de una llamativa nota con un explícito mensaje garabateado en ella (FIGURA 3)³¹.

La estampa ya nos resulta familiar. Desde lo alto del corredor abovedado que conduce a la entrada de la vivienda preside el lujoso apartamento la estatuilla de un Cupido que en actitud *triumphans* apunta certeramente con su dardo hacia el pecho de la mujer. El centro del espacio, con un magistral uso del contraste de color en las indumentarias de los protagonistas, lo ocupan el doctor y la enferma: el primero, en estudiado ademán profesional toma el pulso, mientras que la postura de la segunda, tan inapropiada para una dama, delata, una vez más, el centro irradiador de su mal. Los rescoldos que se consumen en el brasero y la cinta en el suelo, a medio camino entre doctor y paciente, a modo de simbólica serpiente, denuncian las ‘embarazosas’ circunstancias en las que quizás se encuentra la joven. A espaldas de la señora, la figura de la solícita criada, atenta al examen médico, se recorta contra la silueta del lecho. Desde el pasaje conclusivo de la *Odisea*, en el que los esposos largamente separados logran reconocerse gracias al lecho nupcial construido antaño por Odiseo sobre la raíz de un olivo (*Od.* 23, 181-204), la siempre aparatosa cama de dosel parece traer a primer plano la noción del matrimonio. Este omnipresente mueble sugiere que la honra de un matrimonio está en juego, idea que subraya la

30. Cf. n. 22.

31. Del recurso a la nota manuscrita se sirve Steen en sus versiones de «La visita del médico» guardadas en las pinacotecas de Munich, objeto de estudio de este trabajo, Rotterdam (Museum Boijmans Van Beuningen), Cincinnati (the Taft Museum of Art), Schwerin (Staatliches Museum Schwerin), Gouda (Museum Gouda) y Philadelphia (Philadelphia Museum of Art), entre otras (cf. n. 44).



FIGURA 3. LA ENFERMA DE AMOR (CA. 1661-63), JAN STEEN. BAYERISCHE STAATSGEMÄLDESAMMLUNGEN, ALTE PINAKOTHEK, MUNICH

presencia del perro, símbolo de la fidelidad conyugal desde época medieval³². Pocas veces falta este animal en este tipo de cuadros en la obra de Steen donde, como veremos, la fidelidad de la esposa se halla seriamente cuestionada. Nótese que en la célebre *Iconologia* (Roma, 2ª edición, ilustrada, 1603, pp. 153-154) de Cesare Ripa, de uso común entre los artistas plásticos de la época³³, la alegoría de la *Fedeltà* se define por la presencia simbólica de un perro junto a una mujer con una llave en

32. En esta época acostumbra a aparecer en los monumentos funerarios de grandes damas.

33. El subtítulo de la obra indica la finalidad ancilar que el autor (como también Alciato en su *Emblematum liber*), pretendió conferirle, *Iconologia* [...] *Opera non meno utile, che necessaria à poeti, pittori, & scultori, per rappresentare le virtù, vitii, affetti, & passioni humane.*

la mano. También figuraba ya un can a los pies de un matrimonio unido por las diestras en la *pictura* que acompaña la *inscriptio In fidem uxori*, del *Emblematum liber* de Alciato, Augsburgo, 1531, f.D₂³⁴. Pero hay algo que singulariza la presencia del perro en la pintura presente: en lugar de estar tranquilamente dormido sobre un cojín a los pies de la dama, como es usual –y en línea con las descripciones emblemáticas– en otros cuadros de temática similar, en esta ocasión se halla en actitud avizora con la mirada fija en lo que sucede en la escena de la entrada. Esta innovación apunta a su función como guardián de los portales (cf. el Cancerbero) y salvaguardia del reino ‘doméstico’.

Como ya se ha dicho, la idea neurálgica del cuadro, la entrevista médica, se halla visualmente materializada en el delicado juego de manos de médico y enferma, punto focal desde el que el pintor en esta ocasión ha estructurado la entera escena del cuadro. Dadas las circunstancias, se podría entender aquí una novedosa alternativa del gesto del estrecharse las diestras (δεξιῶσις, *dextrarum iunctio*), por el que se entendía desde la Antigüedad hasta los tratados de emblemática de la época una garantía de fe, concordia y fidelidad entre los esposos³⁵.

Lo patético del personaje cómico del doctor, que se acaba de despojar de los guantes para interpretar el pulso de su paciente, se subraya porque, sin apercibirse de ello, da la espalda justo a lo que explica la causa de la extraña dolencia de su paciente: al fondo, en el umbral, como en otras ocasiones, se desarrolla una escena secundaria, pero de capital importancia para la comprensión de la secuencia dramática. Una criada hace tratos con un joven galán, sin duda, el amante de la dama, lo que explica tanto la alerta del perro, inquieto por la honra de su amo, como quizás el repentino aceleramiento del pulso de la enferma.

La súbita aparición del presunto amante en este tipo de cuadros permite vincularlos con el tema de «Antíoco y Estratonice», historia, por entonces, bien conocida dada la gran repercusión del relato³⁶. Lo cuenta originalmente Plutarco en su «Vida de Demetrio Poliorcetes» (*Dem.* 38) y con ligeras variantes la reproducirán Valerio Máximo (5.7.1ext.), Luciano de Samósata (*De dea Syria*, 17ss) y Apiano, entre otros; básicamente la misma historia pero referida a otros personajes, aparece también en Aristéneto y en Heliodoro (en las *Etiópicas*). Vuelve a recountarse en las *Gesta Romanorum* y en uno de los cuentos de la segunda jornada del *Decamerón* de Boccaccio, así como en escritos de Petrarca, Leonardo Bruni y Matteo Bandello. Pictóricamente el tema fue abordado en esta misma época (ca. 1640) por el pintor

34. *Ecce puella viro quae dextra iungitur, ecce/ Ut sedet? ut catulus lusitat ante pedes./ Haec fidei est species.* ALCIATO, Andrea (1528): *Emblematum liber*. En: <<http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/emblem.php?id=A31a062>> [03/04/2020]. Cf. et el emblema *Fidei canum exemplo* en Joannes Sambucus, *Emblemata* (Antuerpiae, 1564), f. 164 (SAMBUCUS, Joannes (1564): *Emblemata*. En: <<https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/emblem.php?id=FSAb117>> [03/04/2020].

35. Cf. los emblemas *Fidei symbolum* y *Concordiam*, además del *In fidem uxori* de Alciato. En la Antigüedad forma parte del rito matrimonial de la *confarreatio* como garante de la *fides* que forja la *concordia* entre los contrayentes, por lo que es frecuente en la iconografía funeraria para expresar la unión de los esposos más allá de la muerte. Este gesto también servía para rubricar una alianza militar o política.

36. Sobre Antíoco y Estratonice, RUIZ DE ELVIRA, Antonio: «Mito y novella», *CFC* 5 (1973), pp. 15-52, esp. 49-52.

flamenco del entorno de Rubens, Theodoor van Thulden (FIGURA 4)³⁷. Van Thulden acomodaba en su país un tema de gran fortuna desde al menos la pintura italiana del Cinquecento, que retomarían en esta época Pietro de Cortona y Bernardino Mei y después otros muchos artistas (Antonio Bellucci, David, Benjamin West, Ingres, etc). Entre los holandeses volverá a tratar este asunto Gérard de Lairese (1640-1711) en un par de ocasiones en la década de los setenta. Entre van Thulden y Lairese aparecen las versiones de «la visita del médico» de Steen³⁸.



FIGURA 4. ANTÍOCO Y ESTRATONICE (CA. 1640). THEODOOR VAN THULDEN. COLECCIÓN PRIVADA

En resumidas cuentas, el protagonista de este cuento pseudohistórico es un sabio médico con un buen ojo clínico, al que se suele identificar con Erasístrato, el célebre médico del siglo III a.C. Este, mientras examinaba al príncipe Antíoco, hijo de Seleuco I Nicátor, rey de Siria, logra diagnosticar sagazmente la dolencia que consume calladamente al joven al comprobar que su pulso se altera cada vez que hace su aparición en la alcoba su madrastra Estratonice. El único tratamiento capaz, según el médico, de curar su fatal enfermedad (que no es otro que el de permitirle consumir su amor por su madrastra) solo puede ser administrado merced a la generosa decisión del padre del joven, que, comprometido por un ardid del astuto

37. El interés de esta temática en la época lo confirma la existencia de otra versión contemporánea considerada salida del propio estudio de Rubens (subastada en 2016 por Christie's).

38. Steen aborda una temática paralela a la de «la enferma de amor» pero desde la perspectiva histórico-legendaria y con el foco, como en el caso de Antíoco, sobre un «enfermo de amor» en *Amnon y Thamar* (en el Wallraf das Museum, Colonia). La más característica temática de Steen, la de carácter hedonista y cotidiana, ha eclipsado esta otra parte de su obra, de temática histórica (bíblica, mitológica, Antigüedad), que fue muy apreciada en el siglo XVIII para luego pasar a un relativo olvido y que últimamente está siendo reevaluada (cf. SUCHTELEN Ariane van (ed.). *Jan Steen's Histories*. Zwolle, Waanders Publishers, 2018, catálogo de la exposición celebrada en 2018 en el Mauritshuis de La Haya con 21 obras de este tipo). Pero, como vemos, sutiles interferencias pueden conectar uno y otro tipo de temas (cf. lo que decimos de las *Betsabé* de Steen en n. 43).

doctor, consiente en cederle su esposa al hijo para evitarle la muerte por paulatino apagamiento vital.

Pues bien, en alguna que otra versión de «la enferma de amor» de Steen, como la que analizo ahora³⁹, la conjunción del gesto del *pulsus amatorius* junto con la presencia de un joven caballero en la puerta de la casa autoriza a pensar en un tratamiento aminorado y paródico, con inversión del sexo de los protagonistas, del tema de «Antíoco y Estratonice». El sesgo humorístico reside en que, si en la historia original se pretendía poner de relieve la pericia e inteligencia del admirado médico de época helenística, en nuestro pintor, por el contrario, en consonancia con su habitual tratamiento más o menos ridículo del personaje cómico del doctor, lo que se acentúa es la ignorancia y estulticia del galeno, que, vuelto de espaldas a la entrada de la casa, se ve incapaz de explicar el origen del súbito pulso acelerado de la enferma y mucho menos de identificar el mal que la consume.

Así llegamos a la nota escrita que sostiene con desmayo la dama en su mano izquierda, nota que hace de contrapeso a los característicos guantes cuidadosamente doblados en la mano izquierda del doctor⁴⁰.

La introducción, no infrecuente, de textos escritos en las obras de los artistas holandeses barrocos ha sido estudiada con brillantez por Svetlana Alpers en un capítulo dedicado a los «cuadros de proverbios» dentro de un no menos interesantísimo libro. Se trata de obras con intención moralizadora, en la tradición de Pieter Bruegel el Viejo, en las que se ilustran pictóricamente determinados proverbios o refranes y mediante los cuales son convencionalmente conocidas: en ocasiones el texto mismo del proverbio ha sido incorporado en la escena mediante un cartel⁴¹. El propio Steen es autor de numerosos cuadros de proverbios de este tipo, con o sin letrero. Pero, mientras que Alpers sí alude a este tipo de óleos en la obra de Steen⁴², no menciona los textos legibles en sus cuadros de asunto médico, los cuales, al servirse de similar técnica, podrían responder a la misma tipología e intencionalidad que los de proverbios.

¿Cómo interpretar, por tanto, la presencia de esta llamativa nota escrita en los cuadros de temática médica de Steen? Quien esté familiarizado con el arte holandés de la Edad de Oro convendrá en que lo que se espera que estas damas galantes y, por si fuera poco, apasionadas enfermas, guarden en su mano es un billete o carta de amor (a veces, es un papel arrojado al suelo momentos antes de la intrusión del médico). La concentrada escritura, la lectura en silencio o la sospechosa recepción de una carta (de amor) son motivos estelares en el tipo de escenas íntimas de

39. Idéntica situación en la versión del tema conservada en el Philadelphia Museum of Art (STEEN, Jan (c. 1660-1665): *The Doctor's visit*. En: <<http://www.philamuseum.org/collections/permanent/102298.html?mulR=1120232390>> [03/04/2020]).

40. Recordemos la sarcástica descripción del médico en Quevedo: «Si quieres ser famoso médico, lo primero linda mula, sortijón de esmeralda en el pulgar, *guantes doblados*, ropilla larga y en Verano sombrero de tafetán. Y en teniendo esto, aunque no hayas visto libro, curas y eres doctor...» (*Libro de todas las cosas y otras muchas más*, 1627; edición de la Biblioteca Clásica Española de 1884, 261).

41. Cap. «Palabras para la vista: La representación de textos en el arte holandés», en ALPERS, Svetlana: *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*. Madrid, Herman Blume, 1987, pp. 239-300.

42. ALPERS, Svetlana: *ibid.*, pp. 296-299.

interior protagonizadas por mujeres (pensemos en la obra de Gerard Ter Borch, Gabriel Metsu o Johannes Vermeer⁴³). Nota cómplice o mensaje de amor (a la que el doctor, enfrascado en el ejercicio de su profesión, no parece prestar atención a pesar de que lo escrito en ella pone en solfa la confianza de su paciente en su eficacia sanadora), el artista deliberadamente la ha dejado al alcance de la mirada furtiva e indiscreta del espectador. Se pueden leer las palabras en holandés garabateadas en ella; rubricadas con el nombre del propio pintor expresan un pensamiento que quizá, desde que lo ha leído, comparte la protagonista de su cuadro. Constatan el desesperanzado gesto de la enferma y nos revelan su descreimiento en la ciencia médica encarnada por el viejo patán que la atiende con gestos mecánicamente aprendidos. La nota dice: *hier baet geen medesyn, want het is Minepijn, JSteen*. Se traduce así: «No hay cura posible en la medicina, porque es mal de amores, J. Steen». Lo que, como ya sabemos, no es sino una glosa de la cita ovidiana convertida en máxima latina, *Amor non est medicabilis herbis*.

Que esta idea es la clave de bóveda para la interpretación de la obra se deduce del hecho de que esta frase, idéntica o con ligeras variantes textuales, se repite en otros cuadros similares de Steen⁴⁴.

Puede llamar la atención que la nota aparezca firmada con el nombre del propio artista: *JSteen*. Steen no se relaciona con su obra objetivamente, de un modo frío y distante. Todo lo contrario, en muchas ocasiones en sus obras –también en las de «la visita del médico»–, se vale del conocido recurso pictórico de autorretratarse entre los personajes secundarios (o bien en los rasgos de un niño que se le parece sospechosamente): suele ser este personaje el que enfrenta directamente la mirada del espectador del cuadro con una mueca de complicidad⁴⁵. Pero con la firma de la nota a nombre del pintor, el artista, de por sí omnisciente, da un paso más a la hora de eliminar barreras entre ficción y realidad: no se trata ahora solo de romper la ilusión de la «cuarta pared» con una mirada directa al espectador, sino que el artista se inmiscuye en la peripecia dramáticamente humana de su protagonista hasta el punto de que la dama enamorada del cuadro conserva en su poder una nota supuestamente remitida por el propio pintor.

Como ya he indicado, la formulación de la idea escrita en el papel procede directamente de una o dos citas de Ovidio (*epist.* 5.149 y *met.* 1.523). Pues bien, si para que Steen conociese el tenor de estas citas latinas no bastase con su elevada educación culminada en las clases de Humanidades de la Universidad de Leiden⁴⁶, sería suficiente señalar que la idea y la cita ya habían sido ampliamente divulgadas gracias a

43. SUTTON, Peter C. *et alii*: *Love Letters. Dutch Genre Paintings in the Age of Vermeer*. Greenwich, Connecticut–Dublin Bruce Museum of Arts and Science–National Gallery of Ireland, 2003. ALPERS, Svetlana: *op. cit.*, 263-284. Steen plasmó el tema de la carta de amor en sus dos versiones de *Betsabé*.

44. Cf. n. 31. En otra obra, hoy desgraciadamente perdida pero descrita en 1926 por C. Hofstede de Groot, figuraría también una nota escrita, pero en ella el sarcasmo de Steen habría ido más lejos. La nota, según de Groot, decía: «Als ik my niet verزند/ Is deze Meid met kind» («Si no me equivoco, esta chica trae niño») (DIXON, *op. cit.*, 1995, 143, n. 27).

45. CHAPMAN, H. Perry: «Jan Steen, player in his own paintings», en CHAPMAN, H. Perry *et alii*: *Jan Steen. Painter and Storyteller*. Washington–Amsterdam, National Gallery of Art–Rijksmuseum, 1997, pp. 11-23.

46. BOK, Martin J.: «The Artist's Life», en CHAPMAN, H. Perry *et alii*: *op. cit.*, pp. 25-37.

la gran repercusión de los *Amoris emblemata* (1608) del holandés Otto Vaenius, una exitosa colección de emblemas hilvanados por la temática amorosa⁴⁷.

El emblema [78] de Vaenius reza justamente así, *Nullis medicabilis herbis*, y su glosa conjuga las citas ovidianas contrastándolas con una antigua creencia popular recogida, entre otros, por Plinio en su enciclopedia (*nat.* 8.97.5; 25.92.1). Según esta superstición, al contrario de lo que sucede al enfermo herido por la saeta de Cupido, una cierva alcanzada por una flecha envenenada era capaz de curarse a sí misma mediante un remedio natural, pues la socorrida ingesta de una hierba medicinal llamada díctamo (δίκταμνον, *dictamnus*) provocaba la expulsión del dardo y la cauterización de la herida (FIGURA 5)⁴⁸.



FIGURA 5. NVLLIS MEDICABILIS HERBIS [E. 78]. AMORVM EMBLEMATA (1608) DE O. VAENIUS

47. MCKEOWN, Simon: *Otto Vaenius and his Emblem Books*. Glasgow, Univ. of Glasgow, 2005. SEBASTIÁN, Santiago: *La mejor emblemática amorosa del Barroco. Heinsius, Vaenius y Hoof*. Madrid, Sociedad de Cultura Valle Inclán, 2001.

48. Cf. VAENIUS, Otto (1608): *Amoris emblemata*. En: <<http://emblems.let.uu.nl/v1608078.html>> [03/04/2020].

Cerva venenato venantûm saucia ferro
 Dycamno quaerit vulneris auxilium.
 Hei mihi, quòd nullis sit Amor medicabilis herbis,
 Et nequeat medica pellicer arte malum.

«La cierva herida por el hierro envenenado de los cazadores busca en el dýctamo el remedio para su herida. ¡Ay de mí! Que Amor no se cura con hierba alguna, ni puede ser erradicado este mal con la ayuda de la medicina».

De este modo, la conjunción del *lemma* o *motto* escrito en la carta de la dama junto con la *pictura* en la que se incluye la misiva dota a este tipo de cuadros de un cierto aire de ‘emblema’ pictórico al que solo le faltaría añadirle el texto de la interpretación ‘simbólica’, que corre por cuenta del espectador de la obra.

Volviendo a la trama dramática del cuadro de Steen, ¿qué idea pretende transmitir el artista a la mujer enferma –o al observador de la pintura– con el mensaje garabateado en el billete de papel? Porque es obvio que la intromisión de un texto escrito en la obra –lo que, en último término, es un código ajeno al lenguaje pictórico– alberga siempre una intencionalidad ideológica, a modo de glosa exegética del sentido de lo representado y/o de las intenciones del artista (como en los «cuadros de proverbios», ni más ni menos). Dependiendo del rol que decidamos asignarle al pintor de Leiden en razón de la firma suya que aparece en el billete, la solución a esta cuestión podría ser una u otra⁴⁹.

Si pensamos que Steen de un modo omnisciente rubrica el mensaje del papel como una advertencia general dirigida al sexo femenino acerca de los peligros inherentes a rendirse a un grave mal que no tiene cura, la lección moralizadora es transparente. Y resulta más contundente, si cabe, si reparamos en el triste fin de los ‘autores intelectuales’ de las citas ovidianas: Enone, se suicida por amor a causa del abandono de su amado Paris, y, por otro lado, está el no menos afortunado desenlace de Apolo, amante primerizo defraudado en sus expectativas de conseguir a la bella Dafne, la cual prefiere una ‘muerte’ sublimada mediante su metamorfosis en el árbol del laurel antes que sucumbir al acoso sexual del dios.

Si, en cambio, optamos por creer que la injerencia del artista en su propia obra es más íntima y personal –casi como Pigmalión abrazado a su propia obra de arte– y que este se complace en adoptar el papel dramático del amante de la dama a la que le manda un billete de amor avisándola de una lección universal, se abren dos vías de interpretación. ¿Pretende el amante ahorrarle a su amada la inutilidad de los remedios médicos (con idéntica intención que el rótulo con el mismo aviso en la farmacia de Lucerna que leíamos en la figura 1), algunos ciertamente ingratos como la sangría, los enemas, los amargos jarabes? O bien, siendo tan imposible la cura, ¿quiere incitarla a que rinda toda esperanza y se abandone al deseo amoroso que persigue todo amante de parte de su amada? En este caso habría que hacer notar que

49. Cf. DEKKER, Jeroen J. H.: «Mirrors of Reality? Material Culture, Historical Sensation, and the Significance of Images for Research into Long-Term Educational Processes», en SMEYERS, Paul– DEPAEPE, Marc (eds.): *Educational Research: Material Culture and Its Representation*. Cham, Springer International Publishing, 2014, pp. 31-51 (sobre Steen a partir de p. 41).

las citas ovidianas originales se incluyen ambas en textos de fuerte cariz suasorio, deliberadamente propiciadores del contacto erótico: por un lado, la carta de Enone –aunque a la postre infructuosamente– persigue a la desesperada la vuelta de su amado Paris, cautivado ya por la belleza de Helena; por el otro lado, el parlamento retórico de autoelogio de Apolo a Dafne donde se incluye la cita contiene trazas del discurso, en este caso paródico, de cortejo nupcial con el fin de persuadir a la típica novia renuente.

Pero, todavía más, si atendemos al origen de las citas ovidianas, que no dudo de que Steen debía conocer bien, podemos contemplar otra interesante posibilidad. Las citas son formuladas por dos terapeutas míticos conscientes de los límites curativos de su ciencia en lo que atañe al mal de amores. Al apropiarse Steen de sus palabras e idea mediante la firma del billete escrito, de tan sutil modo se inmiscuye en su obra como contrapunto al viejo galeno inútil: con la declaración del diagnóstico de la enfermedad se presenta a sí mismo como *medicus amoris*, es decir, en un papel similar al que adopta Ovidio en sus *Remedios contra el amor*, solo que desde una óptica menos optimista sobre las posibilidades de curación de la enfermedad amorosa. Y más: si reparamos en el dictamen escrito en el papel, entonces el pintor hace las veces de Erasístrato, el sabio médico que acertó al identificar el mal de su paciente y al indicar su única cura (la consumación erótica). Y, si con otro de los emblemas sobre el amor de Otto Vaenius reconocemos que «el principio de la curación es identificar la enfermedad» (*Morbum nosse, curationis principium*, emblema [89])⁵⁰ y con el refranero, que «mal que no tiene cura, quererlo curar es locura», la única vía de salida para la enferma de amor, desahuciada por la ciencia médica y por los remedios farmacológicos, parece que deba ser entregarse al disfrute de su relación erótica.

Como estamos viendo, estas pinturas con entrevistas médicas tan características del arte de Jan Steen, aparentemente transparentes a primera vista, ofrecen, sin embargo, tras un detenido examen, diversas sugerencias, no siempre unívocas, que ni siquiera son excluyentes entre sí, lo que las hace especialmente atractivas e interesantes. En este sentido, no cuesta imaginar al orgulloso propietario de una de estas obras (quizás un joven médico recién graduado en la Universidad de Leiden, quizás un acaudalado burgomaestre de Harlem), detenido ante el cuadro junto a un curioso visitante, entreteniéndose en explicarle los entresijos del relato –o los relatos– que la imagen permite. Pero tampoco hay que perder de vista que el joven doctor, más tarde o más temprano, habría de contraer matrimonio con su prometida o que el rico comerciante de Harlem quizás ya estaba casado con una hermosa y más joven dama, por lo que uno y otro, resabiados por la lección aprendida en la pintura, también contemplarían la escena con un ojo puesto en el comportamiento de sus respectivas esposas, especialmente en sus eventuales crisis de salud.

Pues bien, es posible que esta amplia panoplia de posibles argumentos, sin una adecuada información previa, le pase desapercibida al espectador actual, precipitado en su visita, en la sala de una de las pinacotecas que tienen la suerte de exponer alguno de estos lienzos.

50. Cf. VAENIUS, Otto (1608): *Amorum emblemata*. En: <<http://emblems.let.uu.nl/v1608089.html>> [03/04/2020].

CONCLUSIONES

Tras este análisis de la influencia de la tradición clásica y la poesía ovidiana en las escenas de entrevistas médicas entre doctor y dama frecuentes en la pintura holandesa del Siglo de Oro, en especial en los relatos casi dramáticos contenidos en las obras del pintor Jan Steen, podemos concluir que la afortunada formulación por parte de Ovidio de una idea generalizada en su época, *Amor non est medicabilis herbis*, acabó convertida en una máxima de amplia repercusión a partir del Renacimiento y especialmente en todos los ámbitos de la cultura barroca. La noción del amor como una enfermedad de imposible curación la suscribirían, entre tantos otros, el pintor mural de una antigua farmacia de Lucerna o el emblemista holandés Otto Vaenius y sus precedentes y epígonos de la emblemática amorosa, o, como hemos visto también, Jan Steen y las protagonistas femeninas de sus cuadros de asunto médico y las de otros de su misma especie, y, dejando a un lado los testimonios de otros muchos artistas, también mucho más recientemente el músico Horatiu Radolescu y el cantautor Leonard Cohen. *Ain't no cure for love*.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS

- ALCIATVS, Andrea: ... *Andreae Alciati... Emblematum liber*. Augusta Vindelicorum, per Henricum Steynerum, M.D.XXXI. En: <<http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/>> [03/04/2020].
- CATS, Jacob: *Spiegel van den Ouden ende Nieuwen Tijd*. Dordrecht, Hendrick van Esch, 1635. En: <<https://archive.org/details/ned-kbn-all-00005699-001>> [03/04/2020].
- PICINELLI, Filippo: *Mundus symbolicus, in emblematum universitate formatus, explicatus, et tam sacris, quam profanis Eruditionibus ac Sententiis illustratus Subministrans oratoribus, praedicatoribus, academicis, poetis, & innumera conceptuum argumenta*. Coloniae Agrippinae, Apud Hermannum Demen, M.DC.LXXXVII (traducción al latín por Agustín Erath de *Mondo simbolico...*, in Milano, M.DC.LIII). En: <<https://archive.org/details/mundussymbolicusoopici>> [03/04/2020].
- Proyecto Excerpta*. En: <<https://excerpta.iatext.ulpgc.es/>> [03/04/2020].
- QUEVEDO Y VILLEGAS, Francisco: *El gran tacaño. Visita de los chistes. Cuento de cuentos. La casa de los locos de amor. Libro de todas las cosas y otras muchas más. Pragmática del tiempo*. Barcelona, Biblioteca Clásica Española, 1884.
- RIPA, Cesare: *Iconologia ovvero descrizione dell'imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi da Cesare Ripa perugino... Opera non meno utile, che necessaria à poeti, pittori, & scultori, per rappresentare le virtù, vitii, affetti, & passioni humane*. Roma, Apresso Lepido Facii, MDCIII. En: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k59563f.image>> [03/04/2020].
- SAMBUCUS, Joannes: *Emblemata*. Antwerp, Christopher Plantin, 1564. En: <<https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/books.php?id=FSAb>> [03/04/2020].
- The Emblem Project Utrecht*. En: <<http://emblems.let.uu.nl/>> [03/04/2020].
- VAENIVS, Otho: *Amorum emblemata figuris aeneis incisa studio Othonis Vaenii Batavo-lugdunensis. Emblems of loue. With verses in Latin, English and Italian*. Antuerpiae, M.DC.IIX. En: <<http://emblems.let.uu.nl/vi6o8.html>> [03/04/2020].

ESTUDIOS

- ADAMS, Alison-WEIJ, Marlene van der (eds.): *Emblems of the Low Countries: A Book Historical Perspective*. Glasgow, 2003.
- ALPERS, Svetlana: *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*. Madrid, Herman Blume, 1987.
- ARNAUD, Sabine, *On Hysteria: The Invention of a Medical Category between 1670 and 1820*. Chicago, The University of Chicago Press, 2015.
- BOK, Marten Jan: «The Artist's Life», en CHAPMAN, H. P.-KLOEK, W. T.-WHEELLOCK, A. K., Jr.: *Jan Steen. Painter and Storyteller*. Washington-Amsterdam, National Gallery of Art-Rijksmuseum, 1997, pp. 25-37.
- BRIOSO SÁNCHEZ, Máximo-BRIOSO SANTOS, Héctor: «El falso médico como figura literaria: de Menandro a Molière», *Habis* 39 (2008), pp. 39-55.

- CHAPMAN, H. Perry: «Jan Steen, player in his own paintings», en CHAPMAN, H. P.–KLOEK, W. T.–WHEELOK, A. K., Jr.: *Jan Steen. Painter and Storyteller*. Washington–Amsterdam, National Gallery of Art–Rijksmuseum, 1997, pp. 11-23.
- CHAPMAN, H. Perry–KLOEK, Wouter Th.–WHEELOK, Arthur K., Jr.: *Jan Steen. Painter and Storyteller*. Washington–Amsterdam, National Gallery of Art–Rijksmuseum, 1997.
- CHEVALIER, Jean–GHEERBRANT, Alain: *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Herder, 2015 (1969¹).
- CYRINO, Monica Silveira: *In Pandora's Jar. Lovesickness in Early Greek Poetry*. Lanham, MD, University Press of America, 1995.
- DALY, Peter: *Emblem Theory*. Neuden–Lichtenstein, KTO Press, 1979.
- DAWSON, Lesel: *Lovesickness and Gender in Early Modern English Literature*. Oxford, Oxford University Press, 2008.
- DEKKER, Jeroen J. H.: «Mirrors of Reality? Material Culture, Historical Sensation, and the Significance of Images for Research into Long-Term Educational Processes», en SMEYERS, Paul–DEPAEPE, Marc (eds.): *Educational Research: Material Culture and Its Representation*. Cham, Springer International Publishing 2014, pp. 31-51.
- DÍAZ GITO, Manuel Antonio: «De la letra a la tela (I): Jan Steen y *La visita del médico* en la pintura holandesa del Siglo de Oro a la luz de la tradición clásica», *Cuadernos de Filología Clásica (Estudios Latinos)*, 36/1 (2016), pp. 121-142. doi: http://dx.doi.org/10.5209/rev_CFCL.2016.v36.n1.52547.
- DÍAZ GITO, Manuel Antonio: «De la letra a la tela (II): Jan Steen y *La enferma de amor* en la pintura holandesa del Siglo de Oro a la luz de la tradición clásica», *Cuadernos de Filología Clásica (Estudios Latinos)*, 36/2 (2016), pp. 309-329. doi: http://dx.doi.org/10.5209/rev_CFCL.2016.v36.n2.54275.
- DIXON, Laurinda S.: *Perilous Chastity. Women and Illness in Pre-Enlightenment Art and Medicine*. Ithaca–London, Cornell University Press, 1995.
- DUFFIN, Jacalyn: «The Rise and Apparent Fall of Lovesickness», en *Lovers and Livers: Disease Concepts in History*. Univ. of Toronto Press, 2005, pp. 37-77.
- EGIDO, Aurora: «Fronteras entre emblemática y literatura», en *De la mano de Artemia. Estudios sobre Literatura, Emblemática, Mnemotécnica y Arte en el Siglo de Oro*. Barcelona, Ed. J. J. de Olañeta y Edicions UIB, 2004, pp. 25-50.
- GONZÁLEZ DE LA LLANA, Natalia: *Adán y Eva, Fausto y Dorian Gray: tres mitos de transgresión*. Aachen, Haker Verlag, 2009.
- GUDLAUGSSON, Sturla J.: *The comedians in the work of Jan Steen and his contemporaries*. Soest, Davaco, 1975.
- HENKEL, Arthur–SCHOENE, Albrecht: *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*. Stuttgart, Verlag J. B. Metzler, 1996.
- JENKINS, Everett, Jr.: *The Creation: Secular, Jewish, Catholic, Protestant, and Muslim Perspectives analyzed*. Jefferson North Carolina–London, McFarland Publishers, 2003.
- KLOEK, Wouter: *Jan Steen (1626-1679)*. Amsterdam, Rijksmuseum, 2005.
- LÉVY, Jean-Marc: *Médecins et malades dans la peinture européenne du XVII^e siècle*. París, 2007-2008, 2 vols.
- LÓPEZ MELERO, Raquel: «La serpiente guardiana en la Antigua Grecia. Mito y realidad», en ALVAR EZQUERRA, J.–BLÁNQUEZ PÉREZ, Carmen–WAGNER, Carlos G. (coord.): *Héroes, semidioses y daimones*. Madrid, Ed. Clásicas, 1992, pp. 11-32.
- MCKEOWN, Simon: *Otto Vaenius and his Emblem Books*. Glasgow, Univ. of Glasgow, 2005.
- MEJÍA RIVERA, Orlando: «El culto de Asclepio» en *Medicina Antigua. De Homero a la peste negra*. Punto de Vista Ed., 2018, pp. 36-52.

- MILLS, Watson E.–MCKNIGHT, Edgar V.–BULLARD, Roger A. (eds.): *Mercer Dictionary of the Bible*. Macon Georgia, Mercer University Press, 1997.
- PETTERSON, Einar: *Amans amanti medicus: Das Genremotiv Der ärztliche Besuch in seinem kulturhistorischen Kontext*. Berlin, Gebrüder Mann Verlag, 1990.
- PORTEMAN, K. et alii (eds.), *The Emblem Tradition and the Low Countries*, Turnhout, 1999.
- PAZ, Mario: *Imágenes del Barroco (Estudios de Emblemática)*. Madrid, Editorial Siruela, 1989 (=1964).
- RAYNAL, Cécile: «Une officine de Lucerne: la façade peinte de la Cysat's Apotheke», *Revue d'histoire de la pharmacie* 337 (2003), pp. 171-179.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco, «El amor en Eurípides», en: GALIANO, M.F.–LASSO DE LA VEGA, J.S.–ADRADOS, F.: *El descubrimiento del amor en Grecia*, Madrid, Coloquio, 1985, pp. 177-200.
- RUIZ DE ELVIRA, Antonio: «Mito y novella», *Cuadernos de Filología Clásica* 5 (1973), 15-52.
- SEBASTIÁN, Santiago: *La mejor emblemática amorosa del Barroco. Heinsius, Vaenius y Hoof*. Madrid, Sociedad de Cultura Valle Inclán, 2001.
- SOCAS, Francisco, «Remedios de amor», en MORENO SOLDEVILA, R. (ed.): *Diccionario de motivos amorosos en la literatura latina (Siglos III a.C-II d.C.)*. Huelva, Universidad de Huelva, 2011, pp. 361-364.
- STRONKS, Els: «The Emblem in the Low Countries», en DALY, P. M. (ed.): *Companion to Emblema Studies*, New York, 2008, pp. 267-290.
- STRONKS, Els–BOOT, Peter (eds.), *Learned Love. Proceedings of the Emblem Project Utrecht Conference on Dutch Love Emblems and the Internet (November 2006)*. La Haya, 2007, Part I: «The Dutch love emblem», pp. 12-150.
- SUCHTELEN Ariane van (ed.). *Jan Steen's Histories*. Zwolle, Waanders Publishers, 2018.
- SUTTON, Peter C.–VERGARA, Lisa–JENSEN ADAMS, Ann, with KILIAN, Jennifer and WIESEMAN, Marjorie E.: *Love Letters. Dutch Genre Paintings in the Age of Vermeer*. Greenwich, Connecticut–Dublin Bruce Museum of Arts and Science–National Gallery of Ireland, 2003.
- TRAVER VERA, Ángel Jacinto: «Mal de amores» y «Síntomas de amor», en MORENO SOLDEVILA, R. (ed.): *Diccionario de motivos amorosos en la literatura latina (Siglos III a.C-II d.C.)*. Huelva, Universidad de Huelva, 2011, pp. 259-262 y 398-402.
- WALSH, John: *Jan Steen. The drawing lesson*. Los Angeles, Getty Museum Studies on Art, 1996.
- WALTHER, Hans: *Proverbia sententiaeque Latinitatis Medii Aevi: Lateinische Sprichwörter und Sentenzen des Mittelalters und der frühen Neuzeit in alphabetischer Anordnung*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1982.
- WESTERMANN, Mariet: *The Amusements of Jan Steen. Comic Painting in the Seventeenth Century*. Zwolle, Waanders Publishers, 1998.
- WITTKOWER, Rudolf: *Allegory and the migration of Symbols*. Hampshire, Thames and Hudson, 1977.



SERIE VII HISTORIA DEL ARTE

REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

AÑO 2020
NUEVA ÉPOCA
ISSN: 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

8



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

UNED

Dossier por Patricia Molins: *Feminismo y museo. Un imaginario en construcción* · *Feminism and museum. An imaginary in construction*

15 PATRICIA MOLINS (EDITORIA INVITADA)
Introducción: museos y feminismo. Dentro y fuera · Introduction: Museums and Feminism. In and Out

29 ISABEL TEJEDA MARTÍN (AUTORA INVITADA)
Exposiciones de mujeres y exposiciones feministas en España. Un recorrido por algunos proyectos realizados desde la II República hasta hoy, con acentos puestos en lo autobiográfico · Women's Exhibitions and Feminist Exhibitions In Spain: A Journey Through some Projects Carried out since the 2nd Republic until the Present, with some Biographical Highlights

47 MAITE GARBAYO-MAEZTU
Tergiversar, citar, tropezar: el comisariado como práctica feminista · Shifting, citing, stumbling: curating as a feminist practice

75 ANA POL COLMENARES Y MARÍA ROSÓN VILLENA
Hacer Espacio: museos y feminismos · Making Space: Museums and Feminisms

99 JESÚS CARRILLO Y MIGUEL VEGA MANRIQUE
«¿Qué es un museo feminista?» Desacuerdos, negociación y mediación cultural en el Museo Reina Sofía · «What Is a Feminist Museum?» Disagreements, Negotiation and Cultural Mediation at the Reina Sofía Museum

129 ELENA BLESÁ CÁBEZ, SARA BURAYÁ BONED, MARIA MALLOL Y MABEL TAPIA
Haciendo con otras y nosotras, por una institucionalidad en devenir. Museo en red y las prácticas del afecto en el Museo Reina Sofía · Doing with Others and Ourselves, for an Institutional-in-becoming. *Museum en red* and the Care Practices in Museo Reina Sofía

147 GLORIA G. DURÁN
El peligro de ablandarse. Igualdad, hermandad, solidaridad · The Perils of Tenderness. Equality Sisterhood Solidarity

171 RAFAEL SÁNCHEZ-MATEOS PANIAGUA
Los destinos cruzados de la imposibilidad. Perspectivas de género en torno al Museo del Pueblo Español en compañía de Carmen Baroja y Nessi · The Crossed Destinies of Impossibility. Gendered Perspectives on the Museum of the Spanish People in the Company of Carmen Baroja y Nessi

203 INMACULADA REAL LÓPEZ
La reconstrucción de la identidad femenina en los museos: la recuperación de las olvidadas · The Reconstruction of Female Identity in the Museums: The Recovery of the Forgotten

221 GIULIANA MOYANO-CHIANG
«Indias Huanacas» de Julia Codesido · «Indias Huanacas» by Julia Codesido

251 ESTER ALBA PAGÁN Y ANETA VASILEVA IVANOVA
Intersecciones críticas. Experiencias y estrategias desde la museología y el feminismo gitano, bajo el prisma del covid-19 · Critical Intersections. Experiences and Strategies from Museology and Roma Feminism, under the Prism of Covid-19

271 CLARA SOLBES BORJA Y MARÍA ROCA CABRERA
Redes museales en clave feminista. El caso de «Relecturas» · Museum Networks from a Feminist Perspective. The case of «Relecturas»

285 DOLORES VILLAVARDE SOLAR
La presencia del arte feminista en el CGAC. Selección de exposiciones y artistas · The Presence of Feminist Art in the CGAC. Selection of Exhibitions and Artists

301 ANE LEKUONA MARISCAL
El papel de las exposiciones en la escritura de la (androcéntrica) historia del arte del País Vasco · The Role of Exhibitions in the Writing of the (Androcentric) History of Art of the Basque Country

319 CELIA MARTÍN LARUMBE Y ROBERTO PEÑA LEÓN
Política cultural institucional como medio de transformación. La experiencia en la Comunidad Foral de Navarra · Institutional Cultural Politics as a Means of transformation. An experience in the Comunidad Foral de Navarra

Miscelánea · Miscellany

343 RODRIGO ANTOLÍN MINAYA
La portada de la navidad en la iglesia románica de Santo Domingo de Silos (Burgos): análisis de un programa iconográfico románico inspirado por la liturgia hispana · The Christmas Portal in the Romanic Church of Santo Domingo de Silos (Burgos): Analysis of a Romanesque Iconographic Program Inspired by the Hispanic Liturgy

369 IGNACIO GONZÁLEZ CAVERO
Referencias sobre el patrimonio arquitectónico en *Išbiliya* a través de los autores y fuentes documentales árabes entre las épocas emiral y almorávide · References on the Architectural Heritage in *Išbiliya* through the Arab Authors and Documentary Sources between the Emiral and Almoravid Periods

397 MERCEDES GÓMEZ-FERRER
El sepulcro del Venerable Domingo Anadón en el convento de Santo Domingo de Valencia (1609), obra genovesa encargada del Conde de Benavente · The Tomb of the Venerable Domingo Anadón in the Dominican Convent of Valencia (1609), A Genoese Work Commissioned by the Count of Benavente

417 MANUEL ANTONIO DÍAZ GITO
Escrito en el lienzo: Ovidio y el Billete de Amor en *La Enferma de Amor* de Jan Steen, pintor holandés del Siglo de Oro · Written on the Canvas: Ovid and the Billet-Doux in *The Lovesick Maiden* by Jan Steen, Golden Age Dutch Painter



AÑO 2020
NUEVA ÉPOCA
ISSN: 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

8



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

441 GEMMA COBO
«Un ángel más»: prensa, imágenes y prácticas emocionales y políticas por el malogrado príncipe de Asturias · «One More Angel»: Press, Images and Emotional and Political Practices about the Deceased Prince of Asturias

465 EDUARDO GALAK
Distancias. Hacia un régimen estético-político de la imagen-movimiento · Distances. Towards an Aesthetic and Political Image-Movement Regime

485 DIEGO RENART GONZÁLEZ
Teoría del arte, abstracción y protesta en las artes plásticas dominicanas durante las dos primeras décadas de la dictadura de Trujillo (1930-1952) · Theory of Art, Abstraction and Protest in the Dominican Plastic Arts during the First Two Decades of the Trujillo's Dictatorship (1930-1952)

511 JOSÉ LUIS DE LA NUEZ SANTANA
Alfons Roig y Manolo Millares en diálogo: los documentos del archivo Alfons Roig (MUVIM, Valencia) · Dialogue between Alfons Roig and Manolo Millares: The Documents of the Alfons Roig Archive (MUVIM, Valencia)

533 FÉLIX DELGADO LÓPEZ y CARMELO VEGA DE LA ROSA
Nuevas visiones fotográficas de Lanzarote: una isla más allá del turismo · New Photographic Visions of Lanzarote: An Island beyond Tourism

557 JOSÉ LUIS PANEA
Del descanso forzado a la cama interconectada como espacio de creación. Escenarios posibles desde las prácticas artísticas contemporáneas · From Forced Rest to the Interconnected Bed as a Space for Creation. Possible Stages in Contemporary Art Practices

Reseñas · Book Reviews

583 ENCARNA MONTERO TORTAJADA
FERRER DEL RÍO, Estefania, *Rodrigo de Mendoza. Noble y coleccionista del Renacimiento*. Madrid, Sílex Ediciones, 2020.

585 CONSUELO GÓMEZ LÓPEZ
JULIANA COLOMER, Desirée, *Fiesta y Urbanismo en Valencia en los siglos XVI y XVII*, Valencia, Universitat de València, 2019.

589 ÁLVARO MOLINA
SAZATORNIL RUIZ, Luis & MADRID ÁLVAREZ, Vidal de la (coords.), *Imago Urbis. Las ciudades españolas vistas por los viajeros (siglos XVI-XIX)*. Gijón, Ediciones Trea, 2019.

593 BORJA FRANCO LLOPIS
LÓPEZ TERRADA, María José, *Efímeras y eternas: pintura de flores en Valencia (1870-1930). Casa Museo Benlliure, del 21 de febrero al 7 de julio de 2019*. Valencia, Ajuntament de València, Regidoria de Patrimoni i Recursos Culturals, 2018.

595 JULIO GRACIA LANA
MASOTTA, Oscar, *La historieta en el mundo moderno*. Alcalá de Henares, Ediciones Marmotilla, 2018.