



EXCMO. AYUNTAMIENTO
DE MEDINA DEL CAMPO



DIPUTACIÓN DE VALLADOLID



EXCMO. AYUNTAMIENTO DE BRIVIESCA



Fundación Casa Asilo de Pobres
BRIVIESCA

Cobres de Flandes en Castilla

Los *Misterios del Rosario* de Otto van Veen
del retablo del hospital de Briviesca (Burgos)

Ana Diéguez-Rodríguez

René Jesús Payo Hernanz

Fundación Museo de las Ferias
Medina del Campo
2023

EXPOSICIÓN

“Cobres de Flandes en Castilla. Pinturas de Otto van Veen
del Hospital de Ntra. Señora del Rosario de Briviesca”

Museo de las Ferias (1 de marzo – 30 de abril de 2023)

Organización

Fundación Museo de las Ferias

Instituciones colaboradoras

Ayuntamiento de Medina del Campo

Ayuntamiento de Briviesca

Diputación Provincial de Valladolid

Fundación Casa Asilo de Pobres de Briviesca

Comisarios

Ana Diéguez-Rodríguez

René Jesús Payo Hernanz

Antonio Sánchez del Barrio

Montaje expositivo y audiovisual

Fundación Museo de las Ferias

Transportes

Andrés Martín Rebollo

Seguros

Mapfre S.A.

* * *

LIBRO CATÁLOGO

Cobres de Flandes en Castilla.

Los Misterios del Rosario de Otto van Veen del retablo del hospital de Briviesca (Burgos)

Autores

Ana Diéguez-Rodríguez

René Jesús Payo Hernanz

Edición

Antonio Sánchez del Barrio

Maquetación e impresión

Ed. Maxtor

La exposición “Cobres de Flandes en Castilla. Pinturas de Otto van Veen del Hospital de Ntra. Señora del Rosario de Briviesca”
muestra sus contenidos en el sitio web de la Fundación Museo de las Ferias: www.museoferias.net

ISBN: 978-84-09-48605-2

DL: VA-???-2023

Índice

<i>Prólogo</i> , por Antonio Sánchez del Barrio.....	7
1. El pintor Otto van Veen	9
2. Otto van Veen y los diseños para grabados dentro del ámbito hispano	17
3. Los cobres de los <i>Misterios del Rosario</i> del hospital de Briviesca	33
4. Las pinturas de Briviesca en su contexto devocional	66
5. Fuentes documentales	73
6. Bibliografía	74

Prólogo

Las importaciones desde Flandes de pinturas de pequeño formato realizadas sobre planchas de cobre fueron frecuentes a partir del último tercio del siglo XVI y de manera especial a lo largo de todo el siglo XVII. Bien fueran fruto de transacciones comerciales con destino a las ferias mercantiles o a centros distribuidores de obras artísticas, o bien resultaran de encargos directos realizados a artistas consagrados por parte de personajes de la nobleza, las finanzas o el alto clero, lo cierto es que en España se conservan importantes series de pinturas flamencas sobre cobre, generalmente de asunto religioso.

Tal es el caso de las obras que se muestran en la exposición “Cobres de Flandes en Castilla. Pinturas de Otto van Veen del Hospital de Ntra. Señora del Rosario de Briviesca”, organizada por nuestra Fundación con la inestimable colaboración del Ayuntamiento de Medina del Campo, la Diputación Provincial de Valladolid, el Ayuntamiento de Briviesca y la Fundación Casa Asilo de Pobres de Briviesca, instituciones que han aunado esfuerzos para hacer realidad este proyecto.

La exposición está dedicada a la serie de los quince “Misterios del Rosario” que el maestro de Rubens, Otto van Veen –también conocido como Octavio Vaenius–, realiza hacia 1604 por encargo del VI condestable de Castilla, Juan Fernández de Velasco, para su uso particular, doce de los cuales han llegado a nuestros días formando parte del retablo de la capilla de Ntra. Señora del Rosario del Hospital de Briviesca, lugar donde el condestable había dispuesto su enterramiento. Las doce pinturas se exponen –por vez primera fuera de Briviesca– en tres capítulos consecutivos que siguen la clásica distribución de los misterios del Rosario: los gozosos, los dolorosos y los gloriosos. A los misterios gozosos del tiempo de la Natividad y la infancia de Jesús, corresponden las escenas de la *Visitación de María a su prima Isabel*, el *Nacimiento de Jesús* y *Adoración de los Pastores*, la *Presentación de Jesús en el Templo* y *Jesús entre los Doctores*; a los misterios dolorosos de la Pasión y la Semana Santa: la *Flagelación*, la *Coronación de Espinas*, *Camino del Calvario* y la *Crucifixión*; y a los misterios gloriosos de la Pascua: la *Resurrección*, la *Ascensión*, *Pentecostés* y la *Asunción*.

Las doce obras, desapercibidas durante siglos por los historiadores del arte, fueron objeto de atención en 2005 por parte de la profesora M^a Cruz de Carlos Varona quien intuyó su procedencia flamenca. Una década después, tras el desmontaje de los cobres del retablo en 2016 y su posterior restauración auspiciada por el Ayuntamiento de Briviesca, llegó su primer estudio detallado y la identificación definitiva de su autoría por parte de los doctores Ana Diéguez-Rodríguez y René Jesús Payo Hernanz, profesores de reconocida trayectoria que son precisamente los autores del presente libro catálogo que acompaña a la exposición. El esfuerzo de ambos ha fructificado en un brillante estudio que indaga en la vida y obra polifacética de Otto van Veen, en la historia particular y las cualidades artísticas de esta serie de cobres, así como en las vicisitudes del encargo del condestable y su contexto en los territorios flamencos de la época. Un feliz colofón a un minucioso trabajo de investigación.

ANTONIO SÁNCHEZ DEL BARRIO
Director de la Fundación Museo de las Ferias

Desde los años finales del siglo XVI y sobre todo en el siglo XVII fue muy frecuente en España la presencia de obras pictóricas flamencas realizadas sobre cobre que pudieron llegar como consecuencia de importaciones llevadas a cabo por comerciantes que, una vez adquiridos estos objetos en los territorios de origen, se encargaron de distribuirlos en los mercados españoles y americanos. Junto a esta manera de importación también fueron muy importantes los encargos directos, realizados en esas tierras por destacados hombres de la nobleza, el comercio o la Iglesia a notables artistas, dando lugar a realizaciones que, en muchos casos, acabaron en sus palacios, casas y fundaciones religiosas en los territorios hispanos. Este segundo grupo de obras suele caracterizarse por su mayor calidad y singularidad. Este es el caso de los cobres del Rosario, realizados por Otto van Veen para Juan Fernández de Velasco, VI Condestable de Castilla, pinturas que pasaron de formar parte de un uso privado a uno público cuando se ensamblaron en el retablo de la capilla del Rosario del Hospital de Briviesca puesto bajo la protección de este noble castellano¹.

1. El pintor Otto van Veen

Otto van Veen, conocido como Octavio Vaenius, fue un importante pintor, dibujante y humanista flamenco de la segunda mitad del siglo XVI, (Fig. 1) que suele citarse como uno de los maestros más influyentes que tuvieron Pedro Pablo Rubens y Frans Pourbus II, y cuyo trabajo ha sido más estudiado como diseñador de emblemas, dejando su labor como pintor y diseñador de grabados en un segundo plano.

Nació en la ciudad de Leiden, en los Países Bajos, en 1556, cuando esta todavía era territorio de los Habsburgo. Su padre, Cornelis Jasz van Veen (1519-1591) fue un acomodado burgomaestre de la ciudad². Debió de mostrar una especial tendencia hacia el arte³, pues entró a formarse en el taller del pintor Isaac Claesz van Swaneburg (1537-1614) a una edad temprana⁴. Allí estuvo hasta octubre de 1572, fecha en que su familia se traslada a vivir a los territorios flamencos hispanos. En 1573, pasa a ser discípulo del humanista Domenicus Lampsonius (1532-1599) con quien permanece hasta 1575. Entre este último año y 1581 se traslada a Italia, principalmente a Roma, trabajando en el taller de Federico Zuccaro⁵.

1. Este trabajo reproduce en gran medida nuestro estudio: René Jesús Payo Hernanz y Ana Diéguez Rodríguez, “Regarding Otto van Veen’s Coppers in the altarpiece of Our Lady of Rosary Chapel at the Hospital of Briviesca (Burgos)”, *Revue Belge d’Archéologie et d’Histoire de l’Art*, LXXXVII (2018), pp. 157-186.

2. Rudolf E.O. Ekkart, “Het gezin van Cornelis van Veen”, *Jaarboekje voor geschiedenis en oudheidkunde van Leiden en omstreken*, 66 (1974), pp. 95-105.

3. Hacia el dibujo apunta Karel van Mander, *Het Schilderboek*, Haarlem, 1604, fol. 295, ed. H. Miedema, *Karel van Mander. The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters*, I, Davaco: Doornspijk, 1994, p. 438.

4. Ekkart sugiere que debió ser hacia finales de la década de 1560. Rudolf E. O. Ekkart, *Isaac Claesz. Van Swaneburg 1537-1614. Leids Schilder en Burgemeester*, Waanders Uitgevers, Zwolle, 1998, p. 125.

5. Lampsonius tenía una estrecha relación con Federico Zuccaro, lo que facilitaría la llegada de Otto al taller del italiano. Suzanne Sulzberger, “Dominique Lampsonius en l’Italie”, en *Miscellanea J. Gessler II*, The Hague, 1948, pp.



Fig. 1. Paulus Pontius según Gertruida van Veen. *Retrato de Otto van Veen*, grabado, ca. 1628-1629.

1187-1189; Jochen Becker, "Zur niederländischen Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts: Domenicus Lampsonius", *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 24, (1973), pp. 45-61; Rudolf E. O. Ekkart, *Isaac Claesz. Van Swanenburg 1537-1614. Leids Schilder...*, *op. cit.*, p. 125.



Fig. 2. Otto van Veen, *La familia de Otto van Veen en Amberes*, 1584. Musée du Louvre, París.

Retorna al norte, trabajando en Praga, Múnich (1581), y Aquisgrán (1581), para, finalmente, establecerse en Lieja, donde estará al servicio del príncipe-obispo Ernesto de Baviera entre 1582 y 1583. En este último año se muda a Colonia, donde no debió de estar por mucho tiempo, pues en 1584 se fecha el lienzo en el que se retrata junto a su familia asentada en Flandes, actualmente en el Museo del Louvre (inv. n.º 1911). (Fig. 2). Un año después, en 1585, ya figura como pintor de corte del duque de Parma, Alejandro Farnesio, con quien estará hasta el fallecimiento de este en 1592. Será su conocimiento del italiano, junto con sus relaciones con la península transalpina, las que facilitarán sus contactos con el entorno cortesano y que continúan más allá de la muerte del duque. No deja la corte, pues pasa a ser pintor de cámara del archiduque Ernesto, entre 1594 y 1595, y tras su deceso, de su hermano el archiduque Alberto⁶ (Fig. 3). Con el título de pintor de corte se registra en las cuentas de la corte de Bruselas⁷, hasta su fallecimiento en 1629.

Desde su vuelta de Italia en 1581 hasta su muerte, Otto van Veen va a ser un artista muy activo. Establecido como maestro en 1594 en la ciudad del Escalda⁸, los archiduques le nombrarán maestro encargado de la acuñación de la moneda (*muntwaerdein*) en Bruselas desde 1612 hasta el final de sus días⁹. Trabaja entre la corte y Amberes, y figura como deán de la gilda de pintores

6. Aún cardenal, antes de su matrimonio con la infanta Isabel Clara Eugenia, pues es así como lo diseña en el dibujo que se conserva en la Albertina de Viena. Franz Martin Haberditzl, "Die Lehrer des Rubens", *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen Wien*, 27 (1907), p. 204.

7. Marcel de Maeyer, *Albrecht en Isabella en de Schilderkunst*, Brussel, 1955, pp. 75-79.

8. Philippe Felix Rombouts y Theodore van Lerijs, *De Liggeren en andere historische archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde*, vol. 1, Amsterdam, Israël, 1961, pp. 375, 414, 418, 421, 519.

9. En el archivo del reino de Bélgica se guarda documentación en relación con el trabajo de Otto van Veen



Fig. 3. Otto van Veen, *Retrato del archiduque Alberto como cardenal*, dibujo retocado por Peter Paul Rubens, Albertina, Viena.

como guardián de la moneda. "Jointe des monnaies". Bruselas, 14 de junio de 1617-26 de noviembre de 1618. Archives Generales du Roayumme de Belgique (AGR), I120-153. Para Müller-Hofstede, este título fue dado por los archiduques para compensar económicamente al pintor. Justus Müller-Hofstede, *Otto van Veen, der Lehrer des P.P. Rubens*, Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Falultät der Albert-Ludwigs, Universitätzu Freiburgim Breisgau, 1959.

de esa ciudad en 1602, y en 1606 entra a formar parte de la exclusiva gilda de los Romanistas de Amberes, a la que solo podían pertenecer aquellos artistas que habían vivido por un tiempo en Roma. En 1614 se traslada definitivamente a vivir a Bruselas, alquilando su casa de Amberes, situada en la Vuylestraet¹⁰ (justo detrás de la que hoy es la *Rubeshuis*) a un indefinido Artus aunque quizá se trate de Artus Wolffort, pintor que trabaja en su taller¹¹.

Otto van Veen va a ser un artista polifacético con una amplia cultura muy cercano a los círculos intelectuales de Amberes, Lieja y la corte de Bruselas. Además de sus diseños destinados a grabados, tanto para libros de emblemas como para planchas individuales de las que se va a ocupar su hermano, realizó diseños para tapices, retratos y pinturas de historia, mitología y alegoría, donde su formación intelectual y humanista favoreció su presencia en ciertos ambientes.

A partir del siglo XVII, va a combinar sus tareas como pintor de corte de los archiduques en Bruselas con sus diseños para libros de emblemas. En 1607 publica su *Emblemata Horatiana*, un año después su *Amorum Emblemata*, y en 1610 *La vida de Santo Tomás de Aquino*. (Fig. 4) De 1611 son los diseños para las narraciones de historia, *Societas Romanorum et Batavorum*, y un año después firma los diseños de la *Historia de los siete infantes de Lara*. (Fig. 5)

Se ha especulado que tras la vuelta de Rubens a Flandes, en 1609, los archiduques van a relegar a Otto van Veen a un segundo plano. Sin embargo, esto no es así. Es verdad que Rubens va a plantear unos retratos completamente diferentes a las propuestas derivadas de Otto van Veen y de Frans Pourbus II de los años finales del siglo XVI y principios del siglo XVII, que encajaban mejor con lo que se estaba transmitiendo por parte de los archiduques. Pero, Otto van Veen también será un artista relevante en la corte, precisamente por esa faceta de humanista, a la par que de pintor. En 1615, la infanta Isabel Clara Eugenia le insta a realizar unos grabados en relación con el Amor Divino. A ella le dedica su libro *Amoris divini emblemata*, (Fig. 6) y son los archiduques quienes le solicitan el tríptico de San Jorge para la gilda de los ballesteros de Bruselas en la iglesia du Sablon¹².

A lo largo de su vida, va a combinar composiciones de gran formato con aquellas de menor tamaño. Es a partir de 1608 y 1609, y en especial toda la década de 1610, en que Vaenius va a trabajar en obras de pequeño formato como los *Triunfos de la Iglesia* de la Alte Pinakothek de Munich; las doce escenas de la *Rebelión de los Batavos contra los romanos*, actualmente en el Rijksmuseum de Ámsterdam, de 1613, encargada por el concejo de La Haya a Vaenius en 1612, y de la que se hicieron una serie de grabados por Antonio Tempesta el mismo año de su encargo¹³. El Museo de las Ferias de Medina del Campo conserva una de estas láminas, la correspondiente al episodio en el que los romanos saquean la tierra mientras ofrecen la paz (*Romeinen brandschatten het land maar beloven vrede*)¹⁴ (Fig. 7). Es en este periodo cuando también se encarga de las series de cobres con los

10. Philippe Felix Rombouts y Theodore van Leries, *De Liggeren...*, *op. cit.*, p. 519.

11. Joost vander Auwera, "Afgemeten, ingelijst en opgelijst. Kanttekeningen bij enkele aanvullingen op het oeuvre van Artus Wolffort (Antwerpen 1581-1641)", en *Minuscula Amicorum. Contributions on Rubens and his Colleagues in Honour of Hans Vlieghe*, II, Brepols, 2006, pp. 593-612.

12. Sobre este encargo y la relación con Isabel Clara Eugenia: Ana Diéguez-Rodríguez, "Una imagen vale más que mil palabras, Isabel Clara Eugenia y la retórica visual como herramienta política y de persuasión", en *Mujeres, Arte y Patrimonio*, ed. M^a José Zaparain Yáñez y Julián Hoyos Alonso, Trea ediciones, (en prensa).

13. Otto van Veen recibió 32 libras y 8 céntimos por ellos. Henry van de Waal, *Drie eeuwen vanderlandse geschied-uitbeelding 1500-1800. Een iconologische studie*, The Hague, 1952, p. 210; Barbara Buchbinder-Green, *The painted decorations of the town hall of Amsterdam*, Ann Arbor, 1974, p. 188.

14. Antonio Sánchez del Barrio y Fernando Ramos González. "Colección de grabados: santos Blas, Antonio Abad, Venerio, Euragio, Simeón y Dydimio/ La Anunciación/ El Arca de la Alianza/ Cerealis Insulam Batavorum", en *La pieza del mes, 2000-2010*, Museo de las Ferias, Valladolid, 2010, p. 60.

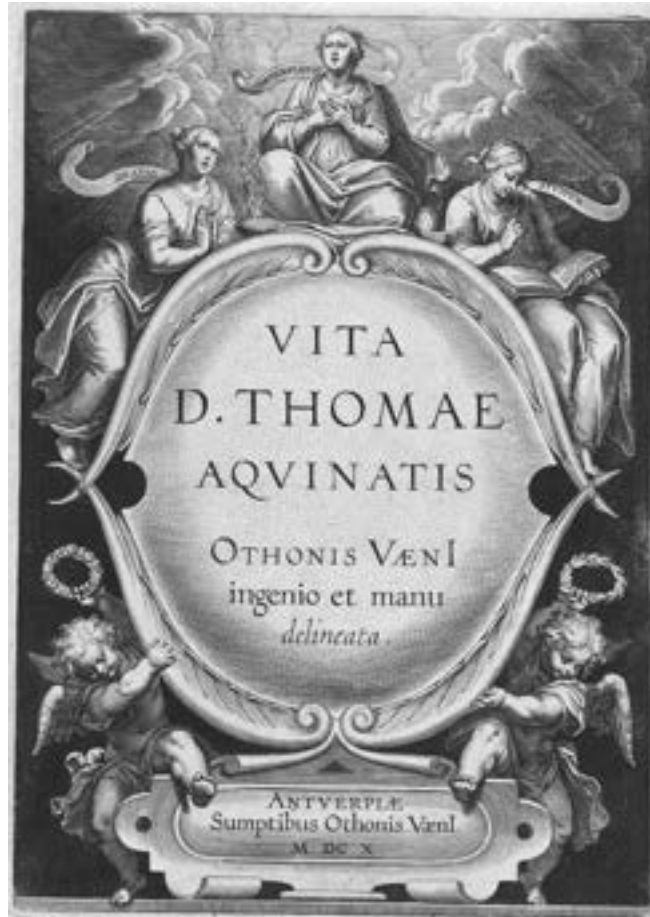


Fig. 4. Cornelis Boel según Otto van Veen, Frontispicio de la *Vida de Santo Tomás de Aquino*, grabado, 1610.



Fig. 5. Otto van Veen, Frontispicio de los *Siete Infantes de Lara*.

A M O R I S
D I V I N I
E M B L E M A T A,
S T V D I O E T Æ R E
O T H O N I S V Æ N I
C O N C I N N A T A.

PERFIGIT ET SYSTINET.



ANTVERPIÆ,
EX OFFICINA PLANTINIANA
BALTHASARIS MORETI.
M. D C. L X.

Fig. 6. Otto van Veen, Frontispicio del *Amoris divini emblemata*.



Fig. 7. Antonio Tempesta según Otto van Veen, *Los romanos saqueando la tierra mientras ofrecen la paz*, grabado. Museo de las Ferias, Medina del Campo. Presente en Exposición.

Misterios del Rosario, de los que son un gran ejemplo los conservados en la capilla del Hospital del Rosario de Briviesca¹⁵. Una serie que tuvo muchas réplicas y versiones como la que se conserva en Munich¹⁶. Posiblemente es la estrecha relación que Van Veen ha establecido con los dominicos, para quienes realiza la serie de grabados sobre la *Vida de Santo Tomás de Aquino*, impresa en 1610 y dedicada al confesor del archiduque Alberto, fray Íñigo de Brizuela¹⁷, quienes estuvieron detrás del fomento del culto de la Virgen del Rosario y las imágenes para contemplar durante su rezo.

Vemos, por tanto, como en la década de 1610, Van Veen estrecha cada vez más sus relaciones con Bruselas y la corte. Por ello, no es extraño encontrar cómo aquellos personajes españoles que en algún momento pasan por la ciudad flamenca, terminaran encontrando en Otto van Veen a un interlocutor válido en cuanto a sus gustos y sus bastos conocimientos, así como un artista que con claridad era capaz de representar una idea.

15. René Jesús Payo Hernanz y Ana Diéguez Rodríguez, “Regarding Otto van Veen’s Coppers...”, *op. cit.*, pp. 157-181.

16. *Ibidem*, pp. 170-171.

17. Dekoninck destaca la figura de Michael Ophovius (Michiel van Ophoven) en este encargo. Ralph Dekoninck, “Visual Representations as Real Presence. Otto van Veen’s Naples Vision of Saint Thomas Aquinas”, en *The Secret Lives of Artworks. Exploring the Boundaries between Art and Life*, ed. Caroline van Eck, Joris van Gastel y Elsje van Kessel, Leiden University Press, 2014, p. 180 y n. 5.

2. Otto van Veen y los diseños para grabados dentro del ámbito hispano

En una carta que Ceán Bermúdez le envía a Ponz en 1779, destaca de Otto van Veen su gran capacidad como inventor de escenas al describir el grabado que había diseñado el flamenco en honor de Juan de Herrera, impreso en Amberes en 1594 (Fig. 8).

“Si v.m. no conociere el mérito de Otho Vaenius, yo haria una Disertacion pictórica de esta Estampa, ~~pero como sabe quien es sic tachado~~ y ha visto tantas obras suias, no quisiera molestarle, pero de saber que es. No obstante, debo decir que tengo esta p[or] una de sus mejores obras, y que excede en la composición a su famoso triunfo de Bacho. Su Ynvencion (~~que sic tachado~~ como vm. ve) no puede ser mas delicada, usando la Alegoria con toda la claridad de los antiguos, y que más bien parece produccion de un Pintor sic tachado Poeta que de un Pintor”¹⁸.

Partiendo de estos elogios, es fácil comprender cómo Otto van Veen se ha ganado un lugar en la historia, más allá de ser “Maestro del gran Rubens”, como también confirma Ceán en la misma carta¹⁹, donde traduce el epigrama latino que acompaña la imagen:

“Al Joven abatido/ regalan á porfia Baccho/ con dulces dones/ y la Cypriana Diva. Süavissimos räudales ambos sobre el desilan: uno de vino herviente, y otra de aquella misma leche que al Dios vendado le alimentó algún día. Con dones abundosos premiasele Eleusima un tiempo: mas agora amanos dela esquiva necesidad sumido iace en pobreza indigna. El Tiempo auienta a Venus y por queens Caricias// El Joven deslumbrado/ con mas ardor no siga/ revuelta se le opone/ Por ormipotente Diva/ y del humilde suelo/ con mano compasiva/ alzandole le pone/ sobre la senda altiva/ que del Honor al templo/ y de la Virtud guia/do galardon honesto el Genio le destina”²⁰.

En los textos de Ceán y de Ponz se ve que Otto van Veen es un artista bien conocido por ambos. La alusión al “famoso triunfo de Bacho” apunta a una escena del maestro flamenco que debieron tener entre manos. Posiblemente un diseño o grabado con la copia propuesta por Mantegna²¹ (Fig. 9), de la que se sabe que tanto Otto van Veen como Rubens hicieron su versión²².

18. Juan Agustín Ceán Bermúdez, “Descripción de una Estampa de Juan de Herrera”, 17 de noviembre de 1779. BNE, MSS/21454/3. [En red: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000187335&page=1>; (consultada: 21/11/2022)]. Fols. 3v.-4; Elena Mª Santiago Páez, *Ceán Bermúdez. Historiador del arte y coleccionista ilustrado*, Biblioteca Nacional de España- CEEH, 2016, p. 344.

Este *Triunfo de Baco* que cita Cán debe ser el que menciona Karel van Mander en la colección Wijntges en 1604. K. van Mander, *Het Schilderboek*, Haarlem, 1604, fol. 295r, ed. H. Miedema, *Karel van Mander. The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters*, Davaco, Doornspijk, 1994, p. 438.

19. Juan Agustín Ceán Bermúdez, “Descripción de una Estampa...”, *op. cit.*, pp. 344-345.

20. Elena Santiago Páez explica como el amigo que ayuda a Ceán con la traducción latina de este epígrafe no es otro que Jovellanos. Elena Mª Santiago Páez, *Ceán Bermúdez. Historiador...*, *op. cit.*, p. 345, nota 7.

21. Ronald Ligthbown, *Mantegna with a Complete Catalogue of the Paintings, Drawings, and Prints*, Oxford, 1986, p. 490, n° 208; David Landau, “Revisiting Mantegna”, *Print Quarterly*, 3 (2021), pp. 251-288.

22. La tabla del Kunstsammlungen en Pommersfelden ha sido atribuida a Rubens durante su estancia en el taller de Otto van Veen. Justus Müller Hofstede, “Zur Antwerpener Frühzeit von Peter Paul Rubens”, *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, XIII, (1962), pp. 204-206; Jeremy Wood, *Rubens Copies and Adaptations from Renaissance and Later Artists. I. Raphael and his School*, Corpus Rubeninaum, XXVI (2), 2010, pp. 32-35.



Fig. 8. Perret según Otto van Veen, *Minerva defendiendo a la juventud* (Homenaje a Juan de Herrera), grabado.



Fig. 9. Grabado de Mantegna, *Triunfo de Bacco*.

En 1823, Ceán insiste, hablando de la capacidad de Antonio Tempesta como grabador, en la inventiva del “célebre Otto Vaenius” en las treinta y seis escenas con las *Batallas entre Bávavos y Romanos*, y las cuarenta de la *Historia de los Siete nñantes de Lara*²³. Simplemente con estas alusiones a los diseños alegóricos e históricos de Otto van Veen se puede conocer cómo fue la recepción de su obra para el público hispano, tanto para el ilustrado del siglo XVIII, como para el iniciado, si se prefiere mejor referirse así al del siglo XVII, que está adquiriendo y deleitándose con las representaciones de este pintor.

La alegoría del gran arquitecto de Felipe II, Juan de Herrera, y la loa que se hace a través de la imagen y el poema, hacen a Ceán comparar la destreza de Otto van Veen para crear imágenes con “toda la claridad de los antiguos”, y es que presenta al gran arquitecto del rey, Felipe II, como un joven acosado por todos los deleites de la juventud: el Amor, representado por Venus, que en su carro tirado por tórtolas se abalanza sobre el joven arquitecto derribado en el suelo, y al que defiende una resoluta Atenea, la Sabiduría, que con su escudo evita que la leche del pecho de la diosa llegue a los labios del joven. A pesar de la ayuda que Cupido, a la sombra de Venus, le presta a esta al elevar la barbilla del joven para que el néctar de la diosa llegue a sus labios. A la derecha, Baco, fracasa también en su intento de hacerle probar de su ambrosía, que derrama sobre la cintura del joven mientras intenta rellenar de nuevo su copa con las frutas que le acerca el sátiro a su lado. Una mujer anciana, a la derecha, se une a Venus y Baco con la intención de arrebatarse a Atenea del joven, se trata de la pobreza, como identifica Ceán.

23. Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Historia del Arte de la Pintura*, 1823, escuela italiana, pp. 275-278.



Fig. 10. Jacoppo da Trezzo, Medalla con la efigie de Juan de Herrera.

No sería extraño que Van Veen conociera alguna efigie de Juan de Herrera, bien en grabado o bien en alguna medalla como la que le hizo Jacoppo da Trezzo, (Fig. 10) pues el perfil del joven en el suelo, recuerda los rasgos del arquitecto de Felipe II.

El grabado se fecha hacia 1594, año en que Juan de Herrera cae enfermo y en que Petrus Perret, grabador, entra a trabajar para la imprenta de Plantin-Moretus en Amberes. Precisamente, fueron las ocho planchas con diferentes vistas de El Escorial que Perret grabó en 1584 siguiendo los diseños de Juan de Herrera²⁴, las que hicieron que Felipe II llamara al grabador a la corte. En palabras de Ceán, “agradaron tanto a Felipe II estas láminas que inmediatamente escribió al duque de Parma, que estaba de gobernador en aquellos estados, para que enviase á Perret á Madrid

á su servicio: vino en efecto, y en 22 de diciembre de 1595”²⁵. No sería extraño, por tanto, que este grabado en *Homenaje a Juan de Herrera*, completara esas vistas de El Escorial, y que Perret contara con la avalada maestría de Otto van Veen como diseñador de composiciones alegóricas para esta tarea. Hay que pensar que en estas fechas, Otto van Veen tenía una posición importante en Amberes, no solo como pintor de la corte de Alejandro Farnesio, como se ha comentado, sino también como uno de los maestros más reputados de la gilda de pintores de la ciudad. Él es uno de los elegidos, junto a Maerten de Vos y Ambrosius Francken, para realizar el nuevo tríptico de la capilla de San Lucas que la gilda de pintores tenía en la catedral de Amberes, y que venía a sustituir el que se había perdido en la revuelta iconoclasta. Otto van Veen se encarga de la escena correspondiente a los santos Lucas y Pablo delante del emperador Nerón²⁶ (Fig. 11).

Es en este ambiente, y con el precedente del *Homenaje a Juan de Herrera*, en que Perret vuelve a realizar un grabado alegórico para el entorno de Felipe II siguiendo un diseño de Otto van Veen, la *Virtud de Felipe II*. Es una obra que hay que relacionar estrechamente con la plancha anterior de Juan de Herrera. En ella se presenta al rey como espejo de virtudes, y se destacan las que le han

24. VV.AA., *El Escorial en la Biblioteca Nacional*, Dirección General del Libro y Bibliotecas, Madrid, 1985, pp. 244-245 y 249.

25. A su llegada se le despacha real cédula con las siguientes indicaciones: “Nuestro pagador que sois o fueedes de las obras de nuestro alcazar de la villa de Madrid, sabed, que habiéndose conosciado con experiencia la habilidad y suficiencia de Pedro Peret, tallador, por algunas obras que ha hecho para nuestro servicio, le habemos mandado rescibir en nuestro servicio para que se ocupe y entienda en lo que se le ordenáre de su profesion y oficio, y señalándole cien ducados de salario en cada un año para que se le paguen por tercios de él todo el tiempo que fuere nuestra voluntad y nos sirviere, y entretanto que no proveyéremos y mandáremos otra cosa en contrario de ello; y demas y allende de ellos se le han de pagar las obras que hiciere para nuestro servicio, segun y como se contratáre con él ó fueren tasadas y estimadas. Yo os mando”. Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, IV, 1800, pp. 87-88.

26. Stefan Grieten, “Altarpiece of Saint Luke’s Guild”, en *From Quinten Metsijs to Peter Paul Rubens, Masterpieces from the Royal Museum Reunited in the Cathedral*, De Kathedraal & Bai Publishers, Antwerpen, 2009, pp. 149-159.



Fig. 11. Otto van Veen, *Santos Lucas y Pablo delante de Nerón*, tríptico de San Lucas, Museo de Bellas Artes de Amberes.

acompañado a lo largo de su vida: valor, prudencia, fortaleza, templanza²⁷ (Fig. 12). Otto van Veen no solo se encarga de las imágenes sino como había hecho en el grabado de Herrera también del poema a modo de epigrama y lemas que acompañan la estampa²⁸.

Posiblemente fueron los retratos alegóricos que hizo Otto van Veen de Alejandro Farnesio años antes, en 1585, en la gran estampa de *Alejandro Farnesio representado como Hércules*, (Fig. 13) y en los que le representa de medio cuerpo como general victorioso y lo compara con Alejandro Magno (Fig. 14), los que dieron a conocer a Otto van Veen dentro de una selecta clientela hispana que admiraba y entendía los profundos mensajes de sus alegorías. Era un público conocedor de la tradición clásica que valoraba mucho, precisamente, las comparaciones entre los momentos históricos que estaban viviendo con las hazañas y gestas del pasado. Por eso, estos retratos alegóricos de Alejandro Farnesio tuvieron que ser conocidos en la corte de Felipe II, incluso admirados, por lo que no extraña que, años después, fuera objeto el propio monarca de las alegorías de Vaenius en relación a la Virtud, Prudencia y Fortaleza, y que el grabador Pedro Perret, terminara trabajando en Madrid para el monarca²⁹.

En los retratos de Alejandro Farnesio³⁰, Otto van Veen sigue el mismo prototipo, con la cabeza en tres cuartos, mirando de reojo al espectador, cabello crespo, bigote y perilla que afila sus facciones, y lechuguilla que enmarca su rostro por encima de la oreja. En el de medio cuerpo que graba su hermano, Gijsbert van Veen, el general aparece con la cadena y el toisón al pecho, la banda del militar enlaza en su brazo derecho, sujetando una espada flameante y dos flechas a modo de rayos. Alza su brazo izquierdo con el escudo de Parma protegiendo la imagen de la Fe sobre la mesa. Es en el borde del escudo donde se ha colocado el lema de esta imagen: “RELLIGIO, LEX, GREX, TREIS, VOS FARNESIA IESU/CHRISTI FULMINEA PARMA TUETUR OPE.”³¹. En la parte baja, unos versos comparan a Alejandro Farnesio con Alejandro Magno, y en los dos tondos superiores se comparan las hazañas de ambos: el sitio y la caída de la ciudad de Amberes, en agosto de 1585, y el asedio de la ciudad de Tiro por las tropas alejandrinas en el 332 a. C. Es una imagen heroica del general y gobernador de Flandes, que se hace mucho más evidente en la estampa que los dos hermanos le diseñan como Hércules.

En este grabado, Alejandro no se alza sólo como defensor de la fe, a la que protege tras él, sino que se le dota con los atributos del héroe griego: la maza y la cabeza de la Gorgona sobre el escudo, relacionando así al general con los grandes trabajos que el héroe tuvo que pasar en vida para llegar a la gloria y ser admitido en el Olimpo de los dioses. Otto van Veen, relaciona así a Alejandro Farnesio con la dinastía de los Habsburgo a la que pertenece como nieto de Carlos V, al mismo tiempo que lo presenta como el gran salvador de estas tierras frente a la Herejía, que

27. Virgilio Bermejo Vega, “La exaltación de la virtud en la propaganda regia. Del Bivium Heraclida al Speculum Consacratum en el reinado de Felipe II”, en *Literatura emblemática hispánica. Actas del II Simposio Internacional de Emblemática*, ed. Sagrario López Poza, A Coruña, 1996, pp. 325-327.

28. Inmaculada Rodríguez Moya, “Otto van Veen: Inventor y pintor entre la erudición y la devoción”, en *Virtus Inconscussa. Estudios en torno al Teatro Moral de la Vida Humana de Otto Vaenius*, A Coruña, 2013, p. 67.

29. Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico...*, *op. cit.*, IV, pp. 87-93; Matilde López Serrano, “El grabador Pedro Perret”, en *El Escorial, 1563-1963*, II, Madrid, 1963, pp. 689-716; Javier Blas, M^a Cruz de Carlos Varona, José M. Matilla, *Grabadores extranjeros en la Corte española del Barroco*, Biblioteca Nacional de España, 2011, pp. 120-121.

30. Diane H. Bodart, “Les visages d’Alexandre Farnèse, de l’héritier du duché de Parme au défenseur de la foi”, *Le promeneur de Versailles*, (2018), [en web: <https://doi.org/10.4000/crcv.14759>; consultada: 27/01/2023]

31. [A la Religión, a la ley, al pueblo, de los tres será protector el fulgurante Farnesio de Parma con la ayuda de Jesucristo].



Fig. 12. Perret según Otto van Veen, *La Virtud de Felipe II*, grabado.



ER. ó ALEXANDER. ubi DUX PARMENSIS, et hinc
 Orbis Orbis alterius dignior imperio!
 HIRCVLEAS armator nobilis dicitur CLAVA?
 HIRCVLEAS huncrus sustinet EXVVIAS!
 HERCVLEO nisi nobili quia temporis, armis,
 fortitudinisque animi robore, monstra domo.
 Cur PARMAM tibi laeva tenet: non quodlibet, ac quae
 Scythiae antiquior Phrygiæ ora gerit.
 SERPENTINA regni ANIMI PRVDENTIA ROBVR,
 Quae sine nil ANIMI ROBVR, et ARMA valent.
 INVIDIAQUE HOSTESq; tuam ad lapidifera PARMAM,
 Exortet animi, contempnas face.
 Quae ubi DUX INDEX SVSIDENTATRIXq; coheret
 Scandenti acclivem Nymphe ardua viam!
 RELIGIO humana est sine qua PRVDENTIA inanis,
 Quae sine nil ANIMI ROBVR, et ARMA valent.
 I sine VIRIVTIS tibi, nisi VIRIVTIS, HONORIS,
 Porta quibus genitus unice, TEMPLA patet.
 PARMAM dicit BALMAM, poterunt quam i sternere mille
 INVIDIA, IMPIETAS, VIS INIMICA de.

Fig. 13. Perret según Otto van Veen, *Alejandro Farnesio como Hércules*, grabado.



Fig. 14. Gijsbert van Veen según Otto van Veen, *Alejandro Farnesio*, grabado.

yace en el primer plano³². Así al duque de Parma, digno adalid de la Fe y heredero de su abuelo, le espera como premio al final del camino el templo de la Virtud en lo alto de la colina.

Mas comedida es la imagen que ambos hermanos le dedican a Ernesto de Austria como gobernador de los Países Bajos (Fig. 15). Realizada en el corto periodo de su mandato, 1594-1595, su busto se destaca dentro de una estructura arquitectónica llena de alegorías, desde Hércules, como atlante a la izquierda, a la Abundancia, como cariátide a la derecha. El águila imperial en la parte superior, lleva las flechas y rayos entre sus garras, mientras sujeta una rama de olivo en el pico, alusión al periodo convulso que se estaba viviendo y al frágil equilibrio entre la guerra y la paz que los gobernadores de estas tierras tenían que ejercer.

De 1597, es la estampa del *Cardenal Alberto de Austria* como gobernador que los dos hermanos Van Veen le diseñan (Fig. 16). El dibujo de Vaenius se conserva en la Albertina de Viena. Al igual que con el de Ernesto de Austria, es el marco arquitectónico el que concentra todo el mensaje alegórico. En este caso, se tratan de dos motivos naturales y exóticos, dos palmeras, los que funcionan como enmarque de una hornacina para la imagen de Alberto, de medio cuerpo, en tres cuartos, vestido de cardenal, con la muceta y gorro vuelto hacia el espectador mientras apoya su mano derecha en el parapeto del primer plano. Sobre él, a los lados, están sentados dos *putti* llevando las insignias de Alberto: como cardenal el capelo, como gobernador de los Habsburgo las flechas y rayos, la corona como archiduque de Austria, y el bastón de mando como gobernador de los ejércitos de Flandes. Completan la decoración un grupo de niños que gabean por el tronco de las palmeras hasta llegar a su copa, donde las hojas de palma se han plegado para dar cabida a dos orbes. Alberto, por su condición de hombre de Iglesia, es un gobernador con dominio sobre las dos esferas: terrenal y celestial, representadas en lo alto, en medio de las cuales está el águila bicéfala de los Habsburgo.

En el poco tiempo que va a estar solo gobernando el archiduque Alberto, Otto van Veen también va a realizar para él, los diseños para los tapices que conmemoran sus hazañas contra los rebeldes. Sin embargo, su actuación va a ser mucho más relevante cuando llegue la que será la esposa del archiduque, la infanta Isabel Clara Eugenia, como gobernadora de Flandes en 1599³³. La presencia de Van Veen en la corte va a ser continua, y a él y a su hermano, Gijsbert, les van a encargar retratos para enviar a otras cortes³⁴. Estos prototipos se han perdido y solo los conocemos a través de las copias y grabados que se han hecho de ellos. El más interesante, es el grabado doble de cuerpo entero que presenta a Isabel y a Alberto como duques de Brabante que debió ser realizado hacia 1600³⁵ (Fig. 17). Se colocan en un interior delante de un cortinaje de fondo recogido en el centro y esquinas que sirve para sobreponer los escudos de los cónyuges. Ambos son retratados jóvenes, enfrentados uno al otro. Alberto, vestido de cortesano, con media coraza, el toisón al pecho, bastón de mando en su mano derecha, y apoyando la otra en la espada, con el

32. Sobre la idea del *Miles Christianus* en la iconografía de Otto van Veen en relación con estos grabados y varias obras alegóricas véase a Hans Ost “Unbekannte Werke von Otto van Veen”, *Wallraf-Richartz Jahrbuch*, LXVIII (2007), pp. 281-287.

33. Alejandro Vergara, *El arte en la Corte de los Archiducos Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia (1598-1633). Un reino imaginado*, Madrid: Palacio Real de Madrid, 1999.

34. Ana Diéguez-Rodríguez, “Una imagen vale más que mil palabras...”, *op. cit.*

35. Dirk Imhof, *The Illustration of Books published by the Moretuses*, Plantin-Moretus Museum Imhof, Anvers, 1996, nº 16, 37^a; G. Tournoy, “Jan Collaert, según composición de Otto van Veen”, en *El arte en la Corte de los Archiducos Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia (1598-1633). Un reino imaginado*, dir. A. Vergara, Madrid: Palacio Real de Madrid, 1999, p. 144.



Fig. 15. Gijsbert van Veen según Otto van Veen, *Ernesto de Austria*, grabado.



Fig. 16. Georg van de Velde según Otto van Veen, *Retrato del cardenal Alberto de Austria*, grabado, 1597.



Fig. 17. Jan Collaert según Otto van Veen, *Retratos de los archiduques Isabel y Alberto*, grabado.

resto de su armadura descansando en el suelo. Frente a él, a la derecha, como era habitual en las representaciones de parejas, Isabel aparece vestida siguiendo la moda española, con una diadema en forma de pico sobre la cabeza, mientras juguetea con las cuentas de su collar, y su mano izquierda cae paralela al cuerpo llevando un pañuelo. Es una imagen a la que volverá Otto van Veen en el retrato conservado en la colección del conde de Weyms y March en Gloucestershire (Inglaterra), obra que se fecha hacia 1615 y en la que representa a Isabel como reina del *Grand Serment* de Bruselas³⁶.

Vemos, por tanto, cómo la relación de Otto van Veen con los gobernadores de Flandes es estrecha. Su trabajo como artista se reconoce no solo por la capacidad de reflejar la realidad que tiene Vaenius en los retratos de los personajes, sino también el de completar la imagen con representaciones alegóricas de su persona y mandato que hablan de un maestro con una formación y conocimiento muy profundos. Es el *pictor doctus* del que hablaba Alberti³⁷, y que se supo colocar en un ambiente y círculos que le han ayudado a dar rienda suelta a su arte.

Es en estos momentos en la corte de Bruselas, cuando Otto van Veen, entra en contacto con algunos de los nobles y comitentes hispanos para los que va a realizar importantes series como la *Historia de los Siete Infantes de Lara* y la serie de los *Misterios del Rosario*.

La *Historia de los Siete Infantes de Lara* fue una leyenda incluida en la *Estoria de España* compilada en el siglo XIII. La narración tiene una estrecha relación con los condestables de Castilla que se consideraban herederos de la casa de Los Lara en un intento de apuntalar la antigüedad de su linaje³⁸. A Otto van Veen se deben las cuarenta escenas que narran la historia, grabados por Lisaert y Tempesta, y publicadas en Amberes en 1612³⁹ (Fig. 18). Aunque dentro de los inventarios artísticos de los condestables de Castilla de principios del siglo XVII aparecen recogidos diversos lienzos con el tema de los *Siete Infantes de Lara*, el libro que hace Otto van Veen parece que estuvo dedicado al que fue uno de los diplomáticos más importantes de Felipe III en Flandes: don Rodrigo de Calderón, marqués de Siete Iglesias (Amberes, 1576-Madrid, 1621)⁴⁰.

Hombre de confianza del duque de Lerma, fue un notable aficionado a las artes y uno de los impulsores de la introducción de la obra de Rubens en España⁴¹. Además de los grabados, para él también debió de ejecutar una serie pictórica del mismo tema, pues se documenta en su casa de las Aldabas de Valladolid en 1615⁴², encargada a Vaenius durante la embajada del marqués de Siete Iglesias en Flandes:

36. Luc Duerloo, "Otto van Veen. Retrato de Alberto e Isabel Clara Eugenia", en *El arte en la corte de los archiducos Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia (1598-1633). Un reino imaginado*, dir. Alejandro Vergara, Madrid: Patrimonio Nacional, 1999, pp. 162-163.

37. Ana Diéguez-Rodríguez, "The Pictor Doctus and Artists' Collections: From Taste to a Training Resource", en *The Pictor Doctus, between Knowledge and Workshop. Artists, Collections and Friendship in Europe*, eds. Ana Diéguez-Rodríguez y Ángel Rodríguez Rebollo, 1500-1900, Brepols, Turnhout, 2021, pp. 9-10

38. Carmen Eisman Lasaga, "Los Siete Infantes de Lara según Otto Venius. El grabado de Historia en el siglo XVII", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, V, 1992, pp. 135-144;

39. *Historia Septem infantium de Lara*, *Historia de los siete infantes de Lara*, authore Ott. Vaenio, Philippus Lisaert y Antonio Tempesta, Antuerpiae Prastant apud Philippum Lisaert, 1612 (Biblioteca Nacional de España, Madrid, sig. U/2416); Carmen Eisman Lasaga, "Los Siete Infantes de Lara según Otto Venius. El grabado de Historia en el siglo XVII", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, V, 1992, pp. 135-144.

40. Santiago Martínez Hernández, *Rodrigo Calderón. La sombra del valido, privanza, favor y corrupción en la corte de Felipe III*, Centro de Estudios de Europa Hispánica y Marcial Pons. Madrid, 2009, pp. 127 y 177.

41. Alejandro Vergara, "Don Rodrigo Calderón y la introducción del arte de Rubens en España", *Archivo Español de Arte*, 277, (1994), pp. 275-283.

42. Juan José Martín González, "Bienes artísticos de don Rodrigo Calderón", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, LIV, (1988), p. 280.



Fig. 18. Antonio Tempesta según Otto van Veen. Escena de la *Historia de los Siete Infantes de Lara*, grabado, 1612.

“Hácese cargo que en el dicho tiempo de la jornada de Flandes, encargo a Otavio Ven, pintor residente en la villa de Bruselas, que le hiciese quarenta quadros de la historia de los Siete Infantes de Lara, cada uno de nueve pies de largo y siete de ancho, y los concerto en precio de dos mil escudos, de a diez reales, que son veinte mil reales de moneda de Castilla. Y quando se ubo de venir encomendo solicitase el haber la dicha obra y que pagase por el los dichos veynte mil reales del concierto a Ortuño de Ugarte, Pagador general de aquellos estados, y que acavados se los ymbiase a esta Corte. Y el dicho Ortuño de Ugarte, siendo como era ministro de Su Magestad y que tenia pretensiones y tantos negocios tocantes a la real hacienda, por tenelle grato por la gran mano que tenía el dicho Marqués, se encargo de hacerlo y hechas las dichas pinturas por el mes de março del año pasado de seiscientos y quince pagó los dichos veinte mil reales al dicho pintor y ymbio los dichos retratos a esta Corte al dicho Marques por el mes de abril del dicho año, el qual los recibió y se a quedado con los dichos quadros sin pagar los dichos veinte mil reales, hasta que despues de comenzada esta causa la parte del dicho Ortuño de Ugarte le a puesto i demanda dellos”⁴³.

43. Cargo número 171. Archivo de Simancas (AGS), Sección Diversos de Castilla, legajo 34. Una copia completa se conserva en la Biblioteca nacional de España, Manuscritos, nº 6713 “Descargos de don Rodrigo”. Cit. Juan José Martín González, “Bienes artísticos...”, *op. cit.*, p. 288 y nota 50.



Fig. 19. *Relación de la Jornada del Excmo. Sr. Condestable a las pazes entre España e Inglaterra*, 1604.

el año de las pazes con marco blanco. 1100 [37.400]⁴⁷. De Carlos Varona sugiere que pudo hacerse siguiendo alguna pintura existente antigua, quizá hecha en España, y que el condestable vio en Inglaterra⁴⁸ (Fig. 19). Lo que sí está claro, es que probablemente no tenían una relación directa con las composiciones que hace Otto van Veen para don Rodrigo de Calderón, sino que pudieron seguir propuestas anteriores a las del flamenco.

Esta serie fue adquirida por Felipe IV en la almoneda del marqués en 1621, junto con otros lienzos y muebles⁴⁴, de la que no se ha logrado saber nada más.

El tema de los Siete Infantes de Lara también estuvo, como hemos señalado, estrechamente vinculado a la familia de los condestables de Catilla por la rama de la Casa de Lara, por lo que en alguna ocasión se ha señalado que esta serie grabada pudo realizarse para el condestable⁴⁵. Por eso, es interesante advertir que lienzos con esta iconografía, sin indicar el autor, aparecen dentro de las colecciones pictóricas del VI condestable, don Juan Fernández de Velasco y Tovar. En 1609, tras el fallecimiento de la esposa del condestable, María Girón, se cita: “otro quadro de los siete infantes de lara que esta biejo maltratado y es antiguo”, y “un lienço con los siete Ynfantes de Lara y Nuño Salido y en otro lienço otras dos caveças de Mudarra Gonzalez y el otro de Bustioz. 33 [1122]”⁴⁶. Hay cierta confusión con este cuadro, pues parece que hay datos que lo relacionan con uno que manda hacer el condestable en Londres en 1604, durante su jornada, y es de los que trae a España: “Un quadro de los siete infantes de lara hecho en ynglaterra con dinero de la jornada

44. AGS. Sección de Gracia y Justicia, legajo 878. Cit., Juan José Martín González, “Bienes artísticos...”, *op. cit.*, p. 289, nota 51.

45. Aurelio Barrón García y Miguel Ángel Aramburu Higuera, “La casa de los Velascos en Flandes. Relaciones y coleccionismo”, *Monarquías en conflicto. Linajes y noblezas en la articulación de la Monarquía hispánica*, Universidad de Cantabria, Santander, 2018, p. 391.

46. “Inventario de bienes del Condestable Juan Fernández de Velasco, 1608-1609”, AHPM, Leg. 28450, escribano Lucas García, Madrid, 5 de marzo de 1608, fol. 552v y ss. Transcripción en: Juan Montero Delgado, Carlos Alberto González Sánchez, Pedro Rueda Ramírez y Roberto Alonso Moral, *De todos los ingenios los mejores. El Condestable Juan Fernández de Velasco y Tovar, V duque de Frias (ca. 1550-1613)*, Sevilla, 2014, p. 332.

47. “Pinturas que estaban en las casas de Burgos y se trajeron a la quinta [Madrid]”. Juan Montero Delgado, Carlos Alberto González Sánchez, Pedro Rueda Ramírez y Roberto Alonso Moral, *De todos los ingenios...*, *op. cit.*, pp. 342 y 349.

48. M^o Cruz de Carlos Varona, “El VI Condestable de Castilla. Coleccionista e intermediario de encargos reales”, en *Arte y Diplomacia de la monarquía hispánica en el siglo XVII*, dir. J. L. Colomer, CEEH, Madrid, 2003, p. 257 y p. 269, nota 51.

3. Los cobres de los *Misterios del Rosario* del hospital de Briviesca

Juan Fernández de Velasco y Tovar tuvo oportunidad de coincidir con Otto van Veen en Bruselas en 1603-1604. Como embajador extraordinario para la firma de la paz con Inglaterra⁴⁹ (Fig. 20), pasó por tierras flamencas donde fue recibido en la corte de Isabel Clara Eugenia y Alberto en unas fechas donde Otto van Veen ejercía como pintor de los archiduques⁵⁰. Pero también pudo favorecer su encuentro con el pintor flamenco la estrecha relación que el condestable tenía con uno de los amigos íntimos de Van Veen, Justus Lipsius⁵¹ (Fig. 21). El condestable y el humanista tenían un contacto epistolar fluido desde hacía tiempo⁵², y Lipsius figura en la documentación como uno de los amigos y “diligente servidor” de los Velasco⁵³. Durante los meses en que el condestable permaneció en Flandes, varios fueron los encuentros con este erudito que se calificaron como “longos et serios”⁵⁴. A falta de un documento que lo corrobore, no sería extraño suponer que fuera a través de esta estrecha relación entre el condestable y Justus Lipsius la manera por la que don Juan entró en contacto con el pintor y humanista Otto van Veen, sin olvidar también la relación que ambos tenían con la corte de los archiduques en Bruselas.

Por otro lado, como ya se ha señalado, el trabajo de Otto van Veen era bien conocido por la clientela hispana. Sus grabados y alegorías eran apreciadas en la corte y sus imágenes recorrían Europa con facilidad. Imhof demuestra que el condestable tenía que conocer el trabajo de Otto van Veen a través de los diseños que hizo para los libros de Lipsius, *De Militia romana* (1595) y de *Poliortetica* (1596)⁵⁵, que don Juan tenía en su biblioteca⁵⁶.

Es dentro de este ambiente en el que se puede entender cómo la serie de los doce cobres con los *Misterios del Rosario* de Otto van Veen llegan a formar parte de la colección del VI condestable

49. Paul Allen, *Felipe III y la Pax Hispanica, 1598-1621. El fracaso de la gran estrategia*, Madrid, Marcial Pons, 2000, p. 181.

50. Alexander Pinchart, “Documents concernant Octavio et Ghisbrecht van Veen”, *Archives des arts, sciences et lettres, documents inédits*, III, Ghent, 1881, pp. 205-209; Marcel de Maeyer, *Albrecht en Isabella...*, *op. cit.*, pp. 62-77.

51. La relación de Justus Lipsius con Otto van Veen debió comenzar hacia 1584, momento en que Lipsius firma la anotación del *Liber Amicorum de Otto van Veen*, en el que alaba la formación y destreza del pintor: “Otho Veni, cultissimae mentis et manus adolescens, prosequor et ad extremum prosecuturus sum” (2 de junio de 1584). Joseph vanden Gheyn, *Album amicorum de Otto Venius*, Brussels, 1911, p. 55. Sobre la relación entre ambos: Mark Morford, “L’influence de Justus Lipsius sur les Arts” en *Juste Lipsius en son Temps*, ed. C. Mouchel, Actes du Colloque de Strasbourg, 1994, París, 1996, p. 238; Mark Morford, “Theatrum Hodiernae Vitae: Lipsius, Vaenius and the Rebellion of Civils”, en *Recreating Ancient History: Episodes from the Greek and Roman Past in the Art and Literature of the Early Modern Period*, ed. K. A. Enekel, J. L. De Jong, J. de Landtscheer, Brill Academic Publishers, Boston-Leiden, 2002, pp. 57-74.

52. Luis Astrana Marín, “La correspondencia de Justo Lipsio con los humanistas españoles”, *El Imparcial*, 1925; A. Ramírez, *Epistolario de Justo Lipsio y los españoles (1577-1606)*, ed. Castalia, Madrid, 1967, p. 249; M^a Cruz de Carlos Varona, “El VI Condestable de Castilla...”, p. 249; René Jesús Payo Hernanz y Ana Diéguez-Rodríguez, “Regarding Otto van Veen’s Coppers in the Altarpiece...”, *op. cit.*, pp. 177-178.

53. Juan Montero Delgado, Carlos Alberto González Sánchez, Pedro Rueda Ramírez y Roberto Alonso Moral, *De todos los ingenios...*, *op. cit.*, p. 16

54. Duque de Frías, “Una carta inédita de Justo Lipsio”, *Archivum. Revista de la Facultad de Filología*, 16, (1966), pp. 91-107.

55. Dirk Imhof, “The Illustration of Works by Justus Lipsius published by the Plantin Press”, in *Justus Lipsius Europae Lumen et Columen: Proceedings of the International Colloquium*, Leuven, 17-19 sep, 1997, ed. G. Tournoy, J. de Landtscheer y J. Papy, Leuven University Press, 1999, 70-71; Dirk Imhof, *Jan Moretus and the continuation of the Plantin Press*, 2 vol., Brill, Leuven-Boston, 2014, pp. 385-387.

56. Juan Montero Delgado, Carlos Alberto González Sánchez, Pedro Rueda Ramírez y Roberto Alonso Moral, *De todos los ingenios...*, *op. cit.*, pp. 373, 374



Fig. 20. Juan Fernández de Velasco, junto a la ventana abierta, en la Conferencia de Somerset House. Museos Marítimos Nacionales de Londres.

de Castilla, y cómo, incluso, por fecha, pudo haber sido un encargo del propio noble al artista flamenco, convirtiendo estas obras en el prototipo de un conjunto de series, o uno de los primeros que se le encargan al pintor.

La primera vez que se documentan es en el inventario de la colección de pinturas que el condestable tenía en Madrid. El 5 de marzo de 1608 se tasan las pinturas que habían quedado en las casas del condestable tras el fallecimiento de su primera mujer, doña María Girón, duquesa de Frías. En el oratorio de la duquesa se cita: “nº 790. Quince misterios en lamina. Los quince misterios en lamina tasaronse por Andres Lopez pintor en cinco mil y sesenta rs.”⁵⁷, y se especifica que son las “Imágenes en el oratorio que la duquesa tenía del Condestable”⁵⁸, indicando, por lo tanto, que los cobres son de su marido, aunque ella los tuviera en su lugar privado de oración. Esta devoción especial que parece que tienen ambos cónyuges por los misterios del Rosario se constata poco tiempo después, en 1613, con el encargo que el condestable hace de un retablo para la capilla de Nuestra Señora del Rosario, en el hospital de Briviesca, donde desea ser enterrado, y donde pide que se coloquen “los quinze misterios que estan alrededor del quadro de Nuestra Señora del Rosario, en láminas, por ser del dicho Condestable”⁵⁹.

57. AHPM, Leg. 28450, escribano Lucas García, Madrid, 5 de marzo de 1608, fol. 552v. Transcripción en: Juan Montero Delgado, Carlos Alberto González Sánchez, Pedro Rueda Ramírez y Roberto Alonso Moral, *De todos los ingenios...*, *op. cit.*, p. 324.

58. *Ibidem*.

59. AHPM, Escribano Lucas García, Prot. 1527, fols. 949-953 v., transcripción María Teresa Cruz Yábar, “El retablo de Vicente Carducho para el hospital de Nuestra Señora del Rosario de Briviesca”, *Anales de Historia del Arte*, nº 6, (1996), p. 200.



Fig. 21. Cornelis Boel según Otto van Veen, Retrato de Justus Lipsius, grabado.

El condestable, como cabeza de la casa de los Velasco, tenía obligación de enterrarse en el panteón familiar que sus antepasados habían establecido en la iglesia del convento de Santa Clara de Medina de Pomar (Burgos)⁶⁰. Sin embargo, frente a esa cláusula del mayorazgo, don Juan y su mujer, María Girón, deciden elegir como lugar de enterramiento el hospital de Briviesca, (Fig. 22) construcción con la que estaban muy implicados⁶¹.

El hospital de Nuestra Señora del Rosario de Briviesca es una fundación de la dinastía de los Velasco que nació unido al convento de clarisas que en el siglo XVI estaban levantando los miembros de esta familia en la misma villa, a raíz del legado testamentario de doña Mencía de Velasco que, al igual que su antepasado el Buen Conde de Haro en Medina de Pomar⁶², quiso que junto al cenobio se edificara un centro benéfico de carácter asistencial⁶³. Se fundó en 1517 con el fin de asistir a pobres y menesterosos en los últimos momentos de su vida tal como indica doña Mencía en la carta fundacional⁶⁴.

El mismo arquitecto encargado de la obra conventual a mediados del siglo XVI, Pedro de Rasines, se encargaría de seguir con la construcción del hospital. Fue entre 1560 y 1561 cuando se hicieron las trazas que se conservan en el Archivo ducal de Frías (Fig. 23)⁶⁵. La obra quedó sin concluir tras su fallecimiento en 1572, continuando el trabajo su hijo Rodrigo de Rasines. Las labores, con varios cambios de planes, se dilataron en el tiempo. Sabemos que los distintos condestables actuaron a lo largo del siglo XVI de forma no demasiado diligente en relación con los mandatos de doña Mencía de Velasco, pues siempre entendieron esta obligación como una carga. Por ello, en 1572, la villa de Briviesca decidió interponer un pleito al condestable para que finalizase las obras, siendo este obligado por el Consejo Real a culminar los trabajos⁶⁶. Desde ese momento se dio un notable impulso a las construcciones que avanzaron rápidamente, aunque solo llegaron a su culminación a comienzos del siglo XVII⁶⁷. En 1603, don Juan Fernández de Velasco (ca. 1550-1613), ante la petición de Diego de Sisniega, arquitecto encargado de la finalización de las tareas constructivas, de

60. Elena Paulino Montero, "Patrocinio religioso, patrocinio artístico e identidad familiar a finales de la Edad Media. El caso de los Fernández de Velasco", *eHumanista*, 24, (2013), pp. 425-426.

61. René Jesús Payo Hernanz y Ana Diéguez Rodríguez, "Regarding Otto van Veen's Coppers...", *op. cit.*, pp. 157-186.

62. Elena Paulino Montero, "Patrocinio religioso...", *op. cit.*, pp. 425-426.

63. Archivo Histórico Nacional (AHN) Nobleza Frías, Leg. 370, Exp. 1; Begoña Alonso Ruiz, "Arquitectura y arte al servicio del poder. Una visión sobre la Casa de Velasco durante el siglo XVI" en Begoña Alonso, M^a Cruz de Carlos, Felipe Pereda, *Patronos y coleccionistas. Los condestables de Castilla y el Arte (Siglos XV-XVIII)*, Universidad de Valladolid, 2005, p. 182.

64. "Quiero y es mi voluntad hacer y dotar un hospital junto al monasterio de Santa Clara de Briviesca que yo hago en el qual quiero que esten y biban y sean mantenidos y acogidos los pobres continos y enfermos y peregrinos y personas miserables y otros que por su buena deboçion quisieren venir a fenescer sus días en el dicho hospital y a rescibir en el espiritual consolacion..." AHN. Nobleza Frías, Leg C.373,D.1, citado Begoña Alonso Ruiz, *Arquitectura tardogótica en Castilla. Los Rasines*, Universidad de Cantabria, Santander, 2003, p. 181)

65. Trazas del Hospital de Nuestra Señora del Rosario de Briviesca. AHN, Nobleza, Frías, Leg. 201, Exp. 3. León Tello y M^a Teresa Peña Marazuela, *Archivo de los Duques de Frías, Casa de Velasco*, I, Madrid, 1955p. 96; Inocencio Cadiñanos Bardeci, "El Hospital de Nuestra Señora del Rosario de Briviesca", *Boletín del Institución Fernán González*, n^o 214, (1997), pp. 16-17; Begoña Alonso Ruiz, "Arquitectura y arte al servicio del poder. Una visión sobre la Casa de Velasco durante el siglo XVI" en Begoña Alonso, M^a Cruz de Carlos, Felipe Pereda, *Patronos y coleccionistas...*, *op. cit.*, p. 177.

66. Alfonso Franco Silva; "La asistencia hospitalaria en los estados de los Velasco", *Historia, Instituciones, Documentos*, N^o 13, (1986), pp. 83-88.

67. Alonso Ruiz hace un pormenorizado recorrido por el proceso constructivo del Hospital (Begoña Alonso Ruiz, *Arquitectura tardogótica...*, *op. cit.*, pp. 185-193).



Fig. 22. Hospital de Nuestra Señora del Rosario de Briviesca.

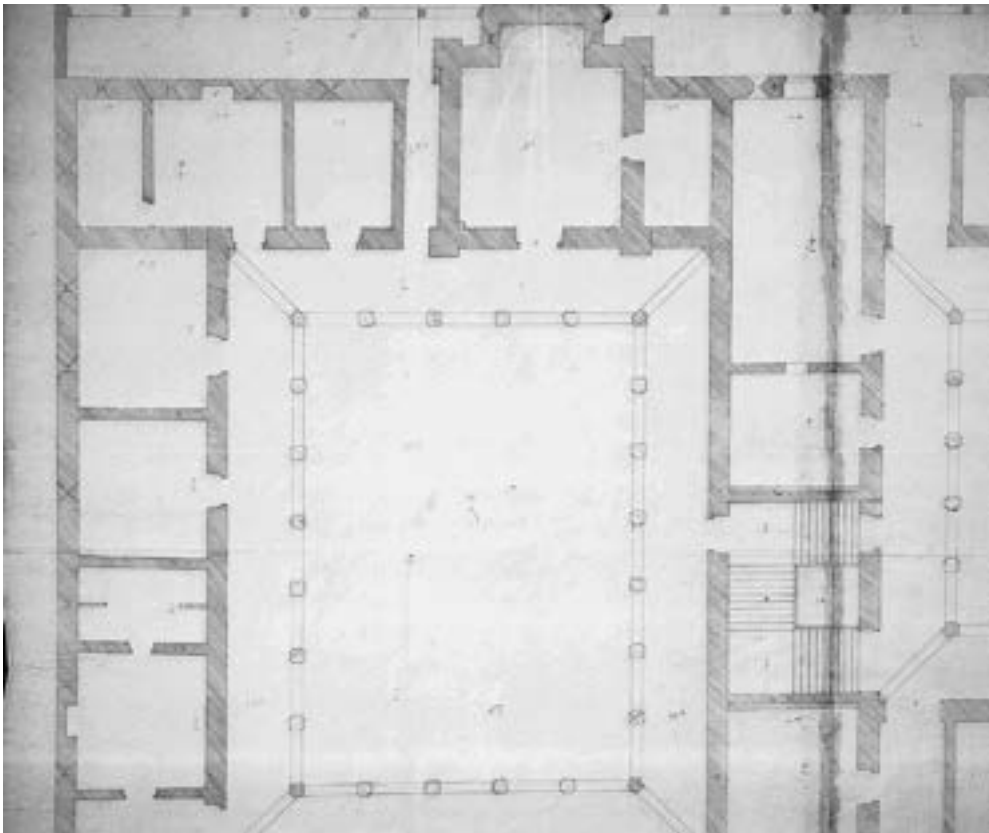


Fig. 23. Detalle de la traza del Hospital de Nuestra Señora del Rosario de Briviesca.

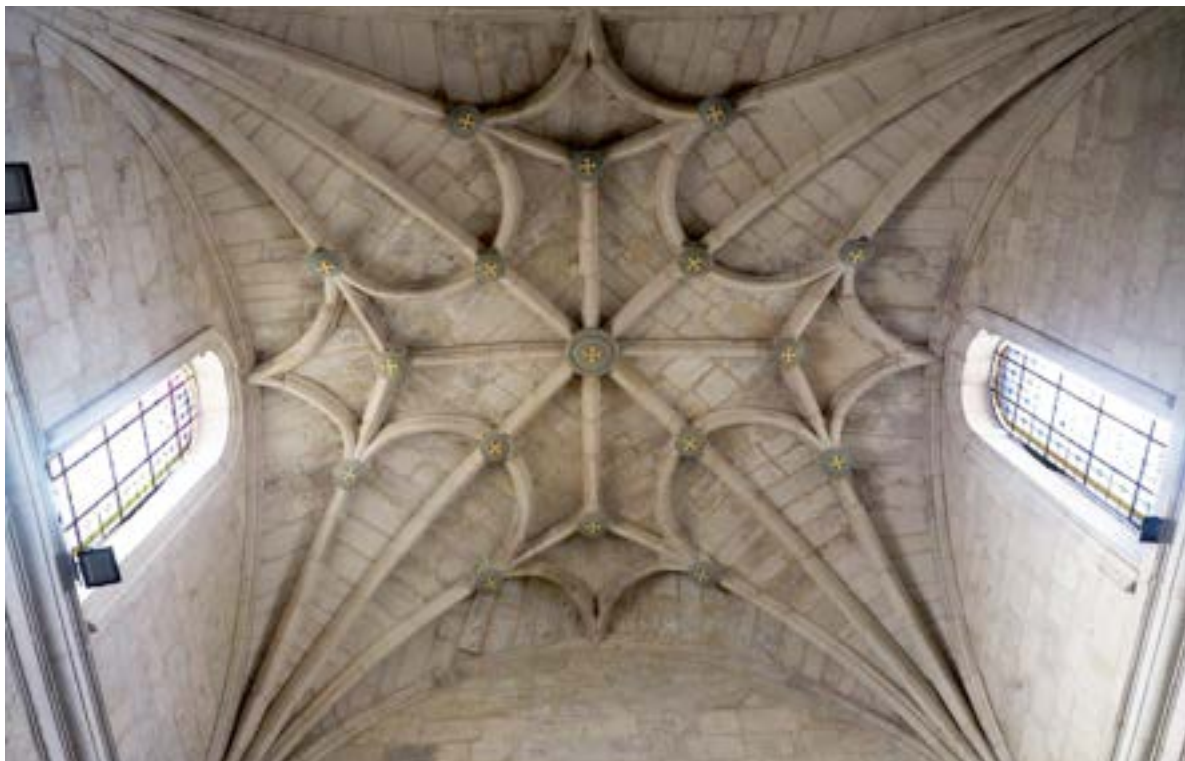


Fig. 24. Bóveda de la capilla del Hospital de Nuestra Señora del Rosario de Briviesca.

que se tasasen los trabajos realizados por él, mandó al licenciado Gamboa, alcalde mayor de Briviesca, que viniera a hacerlo Domingo de Cerecedo, maestro de obras del Obispado de Palencia⁶⁸.

El condestable tuvo una especial querencia por este centro asistencial al que ayudó económicamente, impulsando su finalización y la construcción de una casa o pequeño palacio entre este hospital y el convento para cuando residía en Briviesca tal y como ocurría en el Monasterio de Santa Clara y el Hospital de la Vera Cruz de Medina de Pomar⁶⁹. En la actualidad, el conjunto está articulado en torno a un sencillísimo patio clasicista que debió de ser realizado por Sisniega. Presidiendo este espacio aparece la capilla, de planta cuadrangular, rematada por una bóveda estrellada con combados y en cuyas paredes se despliegan los escudos familiares (Fig. 24).

La capilla de este hospital se encuentra presidida por el retablo dedicado a la advocación del Rosario (Fig. 25). Consta de banco, presidido por un tabernáculo, en cuyos extremos aparecen sendas ménsulas que en la parte inferior llevan pintadas las armas del condestable (Fig. 26). El cuerpo principal queda enmarcado por dos pilastras corintias y en su centro se dispone un marco en el que se ubicaría, originariamente como veremos, un lienzo de Vicente Carducho. Rodeando

68. AHN. Nobleza Frías, Leg. 649, Exp. 24.

69. “Otro si digo que yo debo al hospital de Nuestra Señora del Rosario de la mi villa de Briviesca, de que soy patron, 5.300 ducados, segun la relacion que se me ha dado, los quales se han ido gastando por mi orden en un cuarto de casa que se ha fabricado pegado a dicho hospital y, aunque pense y tuve yntento que la dicha obra fuese de utilidad y mas grandeza de dicho hospital, todavia habiendolo considerado mas me a parecido que no se puede contar este gasto por quenta de la hacienda del dicho hospital por ser para habitacion mia y del señor de mi casa guando quiere ir alli y asi quiero y mando que se le paguen los dichos 5.300 ducados...”. Transcrito por Inocencio Cadiñanos Bardeci, “El Hospital...”, *op. cit.*, pp 23-24.



Fig. 25. Vicente Carducho. Retablo del del Hospital de Nuestra Señora del Rosario de Briviesca. 1613.



Fig. 26. Armas del condestable en el retablo del Rosario de Briviesca.

al marco aparecen los nichos donde se colocarán los cobres que quedaban separados por plaquetas con decoraciones carnosas. Un entablamento doble, con ornamentación de roleos, da paso al remate, constituido por un frontón curvo partido en cuyo centro aparece un cuerpo rectangular rematado por un frontón triangular que cobija, actualmente, una talla popular de un crucificado, pero que originariamente debió de tener una pintura. Sabemos que don Juan lo había encargado a Vicente Carducho el 18 de febrero de 1613, pocas semanas antes de su muerte. Es el documento de tasación de este retablo, conservado en el archivo histórico de protocolos de Madrid, el que permite saber que fue el pintor de la corte, Vicente Carducho, el que debería hacer la traza del mismo⁷⁰, además de un lienzo central con la imagen de la Virgen del Rosario, en torno a la cual se colocarían los cobres que el condestable había traído de Flandes. Carducho también se encargaría de buscar a los profesionales de carpintería que ejecutarían las labores de talla y ensamblaje.

El retablo estaba terminado al año siguiente, por lo que se lleva a cabo su tasación el 30 de septiembre de 1614⁷¹. La viuda del VI condestable, su segunda mujer, doña Juana de Córdoba y Aragón⁷², nombra al escultor Antón de Morales, al ingeniero Roque de Falquí y al pintor Antonio de Salazar, los tasadores por su parte, mientras que Carducho nombra al pintor Eugenio Cajés, como tasador del lienzo y la policromía⁷³, y al escultor Alonso de Vallejo para calcular el valor de las tareas en madera. Como era habitual cada grupo de tasadores trató de favorecer a la parte que le había nombrado y se reservaba la posibilidad de poder acudir a una nueva tasación si no se llegaba a un acuerdo. Esto no fue necesario y, finalmente, las labores de carpintería y escultura se valoraron en 5.300 reales y el lienzo y la policromía en 9.400 reales⁷⁴. Cajés y Salazar indicaron que en la valoración no se incluían el precio de los quince cobres con los misterios del Rosario que rodeaban la imagen pictórica central de Carducho⁷⁵.

70. Durante el siglo XVII no fue extraño que un maestro pintor diseñara y contratara un retablo, subcontratando las labores de ensamblaje y escultura. VV. AA., *Retablos de la Comunidad de Madrid*, Dirección General de Patrimonio Cultural. Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid, Madrid, 1995, pp. 59-77.

71. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), Escribano Lucas García, Prot. 1527, fols. 949-953 v. Transcripción María Teresa Cruz Yábar, “El retablo de Vicente Carducho...”, *op. cit.*, pp. 200-201.

72. Doña Juana tuvo una importante labor de promoción artística a la muerte de su marido. Consciente de las obligaciones del mayorazgo de los condes de Haro, retoma como enterramiento de don Juan el convento de Santa Clara en Medina de Pomar (Burgos), siendo ella la promotora de la reconstrucción de la capilla mayor de la iglesia del convento, encargando al maestro Juan de Naveda los trabajos. Lena Saladina Iglesias Rouco y Florianio. Ballesteros Caballero, “Capilla mayor de la iglesia del monasterio de Santa Clara en Medina de Pomar”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XLVI, (1980), pp. 493-498.

73. Las relaciones entre Carducho y Cajés fueron sumamente fluidas a lo largo de la vida de ambos, por lo que, sin duda, el primero confió plenamente en el segundo a la hora de encomendarle la tasación. Diego Angulo Íñiguez y Alfonso Emilio Pérez Sánchez, *Pintura madrileña. Primer tercio del siglo XVII*, CSIC, Madrid, 1969, pp. 106-108.

74. Carducho se hallaba, en aquellos años, logrando un enorme protagonismo pictórico ya que a la muerte de su hermano había sido nombrado pintor del rey con su mismo sueldo y a partir de ese momento comenzará a lograr algunos de los más notables encargos pictóricos en el Madrid de la época. Diego Angulo Íñiguez y Alfonso Emilio Pérez Sánchez, *Pintura madrileña...*, *op. cit.*, pp. 86-189.

75. “En Madrid (...) Eugenio Cajesi, pintor de su Magestad, declaro que en la tasacion que hizo juntamente con Antonio de Salazar, pintor, del rretablo que hizo Bicencio Carducho para el condestable de Castilla (...) no entró ni se comprehendio en ella los quinze misterios questan alrededor del quadro de Nuestra Señora del Rrosario, en láminas, por ser del dicho Condestable (...); 6 de noviembre de 1614: “En Madrid (...) Antonio de Salazar, pintor, y declaró que en la tasación que hiço juntamente con UgenioCaxessi, pintor, del rretablo que hiço Vicencio Carducho para el condestable de Castilla ante mí, (...) no entró ni se comprehendió en ella los quinze misterios que están alrededor del quadro de Nuestra Señora del Rosario en láminas, por ser del dicho Condestable (...)”. AHPM.

Lamentablemente, solo la estructura del retablo y los cobres de los misterios del Rosario han llegado a nuestros días. El lienzo de Vicente Carducho con la Virgen del Rosario no se conserva. De hecho, ya a finales del siglo XVIII no estaba en su lugar, pues no lo cita ni Ponz ni Madoz⁷⁶. Sin embargo, sí que hay noticias de un lienzo con este tema salido de la mano del pintor con la Virgen del Rosario, santo Domingo y un comitente que estaba en Valladolid a comienzos del siglo XIX⁷⁷.

Estos cobres flamencos donados por el condestable, pasaron desapercibidos dentro del retablo durante mucho tiempo, en parte, por la suciedad acumulada y el ennegrecimiento provocado por el humo de las velas. Por eso, las publicaciones que citaron el retablo casi ni aludían a ellos y solamente indicaban que era un retablo diseñado por Vicente Carducho. Fue De Carlos en 2005 quien sugiere que pudieron ser realizados por un pintor flamenco de finales del siglo XVI⁷⁸, opinión que continuaron publicaciones posteriores sin ningún intento de asignación de estas piezas a un pintor concreto⁷⁹. No fue hasta el artículo monográfico de 2018 de Payo Hernanz y Diéguez-Rodríguez cuando se señaló la atribución a Otto van Veen de los cobres, la relación directa con el VI condestable de Castilla, y su posible encargo por parte de este al pintor flamenco, en una fecha entre 1603 y 1607⁸⁰.

Favoreció la identificación de los cobres el desmontaje al que se sometieron en 2016 por parte del ayuntamiento de Briviesca, con el fin de lograr una mejor conservación. Es durante este desmontaje, cuando se comprueba que solo doce de los quince misterios que cita la documentación llegan a nosotros. Sus medidas, entre 25 x 31 cm. a 25,5 x 31,5 cm., se adaptan perfectamente a su ubicación, y son el tamaño estándar para este tipo de planchas de cobre que se preparaban para los talleres de pinturas en Flandes.

A pesar de que los documentos del siglo XVII citan quince cobres, el retablo solo permite acomodar catorce láminas a su alrededor, dejando el hueco superior del ático, donde ahora está la talla del crucificado, o el espacio del sagrario en el banco⁸¹, como las únicas opciones para ese cobre que quedaría sin ubicación. Unos espacios que ni por tamaño ni forma se adaptarían a las planchas de los Misterios del Rosario. Esta falta de tres cobres pudo producirse en algún momento indeterminado de los siglos XIX o XX. En el reverso de la escena de la *Asunción de la Virgen* hay un croquis hecho a lápiz señalando su situación dentro del retablo (Fig. 27). Además de esta

Escribano Lucas García, Prot. 1527, fols. 949-953 v. Transcripción María Teresa Cruz Yábar, “El retablo de Vicente Carducho...”, *op. cit.*, pp. 200-201.

76. Ponz solo dice que “Junto al convento de las monjas hay un Hospital que fundó la dicha señora”. Antonio Ponz, *Viage fuera de España*, vol. I, ed. Viuda de Ibarra, Madrid, 1785-1787, p. 18.

77. Nicolás de la Cruz Bahamonde, conde de Maule, *Viage por España, Francia e Italia*, Cádiz, 1812, p. 88. Cruz Yábar cita esta pintura de Valladolid en relación con la documentación que Pérez Pastor transcribe de un pago a Bartolomé Carducho por las pinturas para San Pablo de Valladolid, entre las que están una para el retablo de Nuestra Señora del Rosario, que posteriormente citan Ponz, Ceán Bermúdez y Martín González. Antonio Ponz, *Viage fuera...*, *op. cit.*, XI, pp. 60-61; Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico...*, *op. cit.*, I, pp. 251-252; Juan José Martín González, “Vicente Carducho. Pintor de religiosidad hispánica (a propósito de su obra vallisoletana)”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XXV, (1959), p. 9; María Teresa. Cruz Yábar, “El retablo de Vicente Carducho...”, *op. cit.*, p. 196, nota 12.

78. M^a Cruz de Carlos Varona, “Al modo de los antiguos”. Las colecciones artísticas de Juan Fernández de Velasco, VI condestable de Castilla” en Begoña Alonso, M^a Cruz de Carlos, Felipe Pereda, *Patronos y coleccionistas...*, *op. cit.*, pp. 273-274.

79. Juan Montero Delgado, Carlos Alberto González Sánchez, Pedro Rueda Ramírez y Roberto Alonso Moral, *De todos los ingenios...*, *op. cit.*, p. 80.

80. René Jesús Payo Hernanz y Ana Diéguez-Rodríguez, “Regarding Otto van Veen’s Coppers...”, *op. cit.*, pp. 157-181.

81. En la puerta del sagrario aparece una pintura popular de comienzos del siglo XVII, realizada sobre madera, con el tema de la Coronación de espinas que curiosamente repite el tema de uno de los cobres.

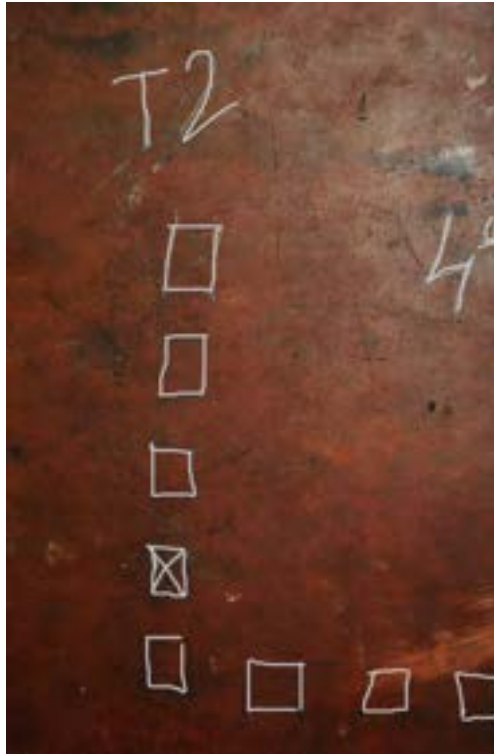


Fig. 27. Reverso del cobre de la *Asunción* del retablo del Hospital de Nuestra Señora del Rosario de Briviesca. Croquis.

numeración más moderna, en el reverso de algunos de estos cobres quedan restos de una grafía más antigua, quizá del siglo XVII, que no hemos podido descifrar por las pérdidas en parte de la inscripción⁸², como es el caso del episodio de la *Asunción de la Virgen*. En la parte trasera de la *Natividad* hay un papel más moderno pegado que dice: “De Don Félix Martínez de Briviesca”. Desconocemos quién fue este personaje, aunque muy bien pudo ser el clérigo encargado de la atención espiritual al hospital hacia 1900. El cobre de la *Asunción* ocupaba el cuarto hueco del lado izquierdo, mientras que la *Natividad* (Fig. 28) figura como la primera escena de este lado y la *Presentación del Niño en el templo* (Fig. 29) como la segunda. Del resto de episodios solamente la *Flagelación* y la *Coronación de espinas* conservan su numeración, también a lápiz, con la décima y duodécima posición respectivamente.

Los doce cobres que se conservan son: *María en casa de su prima Isabel y Zacarías*, (Fig. 30), *la Natividad con la adoración de los pastores*, *la Presentación del Niño en el templo*, *Jesús entre los doctores*, *la Flagelación* (Fig. 31), *la Coronación de espinas*, conservado en malas condiciones (Fig. 32), *Jesús camino del Calvario*, *la Crucifixión* (Fig. 33), *la Resurrección*, *la Ascensión* (Fig. 34), *Pentecostés*, y *la Asunción de la Virgen*.

Las escenas repiten las que se conservan de Otto van Veen en la Alte Pinakothek de Munich. La comparación entre ambas series permite advertir que comparten el mismo tamaño para los cobres, y que su calidad de ejecución es muy similar, por lo que debieron de haber salido en un momento cercano en el tiempo del taller de Otto van Veen. Parte de esa calidad, que en caso de

82. Se puede ver el número “24” y parte de las palabras “fue”.



Fig. 28. Otto van Veen, *Natividad con Adoración de los pastores*, retablo del Rosario, Briviesca. Presente en Exposición.



Fig. 29. Otto van Veen, *Presentación en el Templo*, retablo del Rosario, Briviesca. Presente en Exposición.



Fig. 30. Otto van Veen, *Visitación*, retablo del Rosario, Briviesca. Presente en Exposición.



Fig. 31. Otto van Veen, *Flagelación*, retablo del Rosario, Briviesca. Presente en Exposición.



Fig. 32. Otto van Veen, *Coronación de espinas*, retablo del Rosario, Briviesca. Presente en Exposición.



Fig. 33. Otto van Veen, *Crucifixión*, retablo del Rosario, Briviesca. Presente en Exposición.



Fig. 34. Otto van Veen, *Ascensión*, retablo del Rosario, Briviesca.



Fig. 35. Borde con los tonos originales de los cobres en el *Camino del Calvario*, retablo del Rosario, Briviesca.

los cobres de Briviesca se ha visto alterada por el paso del tiempo, aún es palpable en los bordes ocultos por el marco de varios de los cobres briviescanos (Fig. 35), donde aún perviven la intensidad cromática y las sutilezas de matices de las veladuras, propios de Otto van Veen, como es el predominio de azules, rojos tornasolados, verdes y amarillos, habitual en su producción de la primera década del siglo XVII.

Son esta serie de Briviesca, la de la Alte Pinakothek de Munich (Fig. 36)⁸³ y la conservada en el convento de las comendadoras de Salinas de Añana (Álava)⁸⁴, las que están más completas. La comparación entre ellas, permite saber que los cobres desaparecidos de Briviesca son los de la *Anunciación* (Fig. 37), la *Oración en el Huerto* (Fig. 38) y la *Coronación de la Virgen* (Fig. 39).

Van Veen se presenta en estas escenas como un maestro maduro, donde en sus composiciones se ve la influencia clásica derivada de las propuestas italianas que había conocido y asumido, en una estructuración muy clara del episodio que trata. Los escenarios arquitectónicos para las historias que ocurren en un interior le ayudan a distribuir las figuras como si se tratara de un escenario. Es el caso de la escena de *Pentecostés* (Fig. 40), donde es el estrado en el que está la Virgen sentada el que le ayuda a dividir los grupos de apóstoles en diferentes niveles, abriendo la escena en el centro a través de las dos diagonales que se generan con los grupos

de apóstoles en las esquinas. Lo mismo ocurre con la *Coronación de espinas* o *Jesús entre los doctores* (Fig. 41). En el caso de exteriores, Van Veen juega con espacios ambivalentes, como en *María en casa de su prima Isabel*, o en la *Adoración de los pastores*, empleando una parte de la arquitectura como escenario mientras se abre a un paisaje del fondo, dando mayor profundidad a la escena.

83. Este cobre permite recomponer la gama cromática y los valores plásticos del de Briviesca que se halla en malas condiciones, tal y como indicamos,

84. Agradecemos a Jahel Sanzalazar el conocimiento de esta serie que está trabajando, (Cobre, 39 x 49 cm.).

Esta serie de Salinas de Añana está conformada por catorce cobres, con otros dos añadidos siguiendo composiciones de Rubens. René Jesús Payo Hernanz y Ana Diéguez-Rodríguez, "Regarding Otto van Veen's Coppers...", *op. cit.*, p. 170.



Fig. 36. Otto van Veen, Coronación de espinas, Alte Pinakothek de Munich.



Fig. 37. Otto van Veen, Anunciación, Alte Pinakothek de Munich.



Fig. 38. Otto van Veen, *Oración en el Huerto*, Alte Pinakothek de Munich.



Fig. 39. Otto van Veen, *Coronación de la Virgen*, Alte Pinakothek de Munich.



Fig. 40. Otto van Veen. *Pentecostés*, retablo del Rosario, Briviesca. Presente en Exposición.



Fig. 41. Otto van Veen, *Jesús entre los Doctores*, retablo del Rosario, Briviesca. Presente en Exposición.

Es fácil ver también cómo el pintor ha seguido patrones clásicos para el modo en que trata los plegados de los mantos y túnicas, con referencias escultóricas, como la que puede presentar el apóstol de la derecha de la escena de *Pentecostés*, o la figura de San José tras la Virgen en la *Presentación en el templo*. Incluso, no pierde ocasión para hacer un guiño a la Antigüedad clásica, incluyendo la referencia a Hércules en el soldado que huye por la izquierda cubriéndose con un escudo ante la *Resurrección de Jesús* (Fig. 42). Aparece ataviado con una piel de león sobre su cabeza, como era habitual en la iconografía del héroe clásico.

El canon esbelto de las figuras, de cuerpo entero, y su armonía en los gestos y posturas inciden en dotar al espacio principal central de todo el protagonismo —donde los gestos y poses se vuelven hacia ese lugar en el que se ubican a los protagonistas de la acción—. Esto favorece unos esquemas equilibrados de masas compensadas, al mismo tiempo que logran una unidad visual a todas las escenas, a pesar de representar diferentes historias del evangelio. Unas ficciones que sirven para centrar la atención del fiel y de meditación para el rezo del Rosario⁸⁵. Este sentido equilibrado y armónico de las composiciones se completa con unas figuras monumentales en su concepción, a pesar del pequeño tamaño de los cobres. Los protagonistas presentan unas facciones idealizadas que son habituales en el pintor. La Virgen de la *Natividad* sigue la misma tipología de rostro de anchas mejillas matizadas por sombras y frente pequeña que la Virgen de la *Sagrada Familia* de la iglesia de San Antonio en Vitoria-Gasteiz⁸⁶, la Santa Apolonia de los *Matrimonios místicos de Jesús* de colección privada⁸⁷, o la figura de María de la *Resurrección de Lázaro* del *Tríptico de San Pedro y San Pablo* de la catedral de San Babón de Gante, obra firmada por el pintor en 1608⁸⁸ (Fig. 43).

No sólo estas cuestiones de estilo y composición remiten a Otto van Veen como el autor de los cobres de Briviesca. Se observa cómo el pintor reitera tipologías que ya había empleado en otros diseños y obras, como son las mujeres arrodilladas a la izquierda de la *Natividad*, la figura de la Verónica del *Camino al Calvario* (Fig. 44) y la mujer de la derecha de la *Asunción de María* (Fig. 45), similares a las dos figuras de la derecha de la *Resurrección de Lázaro* de la catedral de Amberes, (Fig. 46) emulando sus tocados y velos cayendo con desenvoltura y movimiento.

Para rematar con estas coincidencias, los soportes sobre cobre que emplea Otto van Veen y su taller en las primeras décadas del siglo XVII en Amberes, provienen del taller de Peter Stas (Amberes, ca.1565-ca.1616), artesano que realizó el soporte. Este maestro marcaba las planchas de cobre con un corazón y las letras PS en el interior coronado por una cruz rematada en un cuatro. Es la marca que aparece en el reverso de la *Coronación de espinas* del retablo de Briviesca (Fig. 47), junto con la mano característica de la ciudad e Amberes, colocada por el encargado del ayuntamiento para certificar la calidad del soporte y que era apto para usar⁸⁹. Esta marca de Peter

85. Sobre la difusión del rezo del Rosario en Flandes: John Baptiste. Knipping, *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands, Heaven on earth*, II, Nieuwdorp-Leiden, 1974, p. 278.

86. Ana Diéguez-Rodríguez, “Una Sagrada Familia de Otto van Veen en el antiguo convento de Santa Clara de Orduña en Vitoria”, *Archivo Español de Arte*, n° 332, (2010), p. 364.

87. (L. 112 x 163, 5 cm.) Ámsterdam, Christie’s, 3-XII-1985, n° 59.

88. El asunto lo vuelve a repetir en la iglesia de Santa Walburga de Mons, firmado por Van Veen en 1622.

89. Jørgen Wadum, “Antwerp Copper Plates”, en *Copper as Canvas. Two Centuries of Masterpiece Paintings on Copper 1575-1775*, New York-Oxford, 1999, p. 102. Wadum indica que la mano de la ciudad de Amberes se hace más alargada en los cobres realizados por Stas a partir de 1605. Jørgen Wadum, “Peeter Stas: An Antwerp Coppersmith and His Marks (1587-1610)”, en *ICC. Painting, Techniques, History, Materials and Studio Practice*, A. Roy y P. Smith (eds.), Contributions to the Dublin Congress, 7-11 sep. 1998, London, 1998, p. 143.



Fig. 42. Otto van Veen, *Resurrección*, retablo del Rosario, Briviesca. Presente en Exposición.



Fig. 43. Otto van Veen, *Resurrección de Lázaro* del *Tríptico de San Pedro y San Pablo* de la catedral de San Babón de Gante, obra firmada por el pintor en 1608.



Fig. 44. Otto van Veen, *Camino del Calvario*, retablo del Rosario, Briviesca. Presente en Exposición.



Fig. 45. Otto van Veen, *Asunción*, retablo del Rosario, Briviesca. Presente en Exposición.



Fig. 46. Otto van Veen, *Resurrección de Lázaro* de la catedral de Amberes.

Stas era la fórmula habitual que usaba para señalar sus soportes entre 1603 a 1607⁹⁰, por lo que también permite fijar una cronología para el soporte, que encaja bien con la documentación de estos cobres de Briviesca y con el estilo de Otto van Veen entre 1605 y 1608.

La comparación de la serie de Briviesca con las dos completas conservadas en Munich y Salinas de Añana permite advertir la utilización de un modelo común para todas ellas, con muy pequeños cambios en detalles decorativos y donde, incluso, las medidas son semejantes y los soportes son realizados por el mismo taller de Peter Stas⁹¹. Este operario debió de trabajar asiduamente para el taller de Otto van Veen, pues las escenas de la *Visitación* y el *Camino al Calvario* de Salinas de Añana llevan, junto al sello de Stas y la mano de la ciudad de Amberes, el nombre estampado de Otto van Veen y la fecha de 1608 en el reverso⁹², al igual que aparece en la *Asunción de la Virgen* del Herzog-Anton Ulrich Museum de Brunswick⁹³. Posiblemente, esta fecha estampada de 1608 se trate del momento de ejecución de las planchas, más que de la elaboración de la obra pictórica⁹⁴. Incluso, en el reverso del cobre de la *Crucifixión* de la serie de Munich, se ve una fecha más tardía, 1615, por lo que es muy interesante reflexionar sobre la posible serie *princeps* en que se convierte el grupo de Briviesca con todos estos datos.

La serie de los *Misterios del Rosario* de Otto van Veen de Munich, era la mejor conocida y la más completa hasta el año 2018⁹⁵. Por su procedencia en la colección del elector de Baviera, de donde pasa a la Alte Pinakothek, se consideraba que era la primera que había hecho el pintor flamenco, precisamente para ese noble personaje⁹⁶. Sin embargo, ahora con esta de Briviesca citada desde marzo de 1608 en la colección del VI condestable de Castilla, junto con la marca de Peter Stas en el reverso de los cobres –habitual en el artesano entre 1603 y 1607 tal y como dijimos– y la estancia del condestable en tierras flamencas desde finales de 1603 a finales de noviembre de 1604, pues el 4 de diciembre ya estaba de vuelta en Castilla⁹⁷, hacen replantear la fecha de ejecución de esta serie antes de 1608 pues en marzo de ese año ya estaban con seguridad en posesión del noble.



Fig. 47. Reverso con la marca de Peter Stas.

90. Jørgen Wadum, “Peeter Stas: An Antwerp...”, *op. cit.*, pp. 141-143; J. Wadum, “Antwerp Copper Plates”..., *op. cit.*, pp. 102, 104-105, 107.

91. James A. Welu, “Otto van Veen”, en *The Collector’s Cabinet. Flemish Paintings from New England Private Collections*, Worcester Art Museum, Worcester, Massachusetts, 1983, pp. 134-135.

92. Como “oCTo VAN VEEN” en la *Visitación* y como “oTTTo VEEN” en el *Camino del Calvario*. René Jesús Payo Hernanz y Ana Diéguez-Rodríguez, “Regarding Otto van Veen’s Coppers...”, *op. cit.*, p. 175.

93. “oTTTo VAN VEEN” y la fecha de 1608 entre la mano de la ciudad de Amberes y el sello de Pieter Stas.

94. Del mismo modo, la fecha de 1604 entre la marca de Pieter Staes y la mano referente a la ciudad de Amberes, aparece en el reverso del cobre de un *Paisaje boscoso con barcas*, atribuido a Brueghel I y a Abraham Govaerts en mercado artístico. Christie’s, South Kensington, 30 de abril de 2015, n° 412.

95. René Jesús Payo Hernanz y Ana Diéguez-Rodríguez, “Regarding Otto van Veen’s Coppers...”, *op. cit.*, pp. 157-186.

96. Se localiza en su colección en 1748. *Inventaire des tableaux de la Galerie de Schleissheim de 1748*, Kreisarchiv München, H. R. Fasc 22 n° 61/20. *Cit.* Justus Müller-Hofstede, *Otto van Veen, der Lehrer...*, *op. cit.*, p. 216 y nota 77; Konrad Renger, “Otto van Veen. Das Geheimnis des Rosenkranzes”, en *Flämische Barockmalerei. Staatsgalerie Neuburg an der Donau*, dir. K. Renger y N. Schleif, Pinakothek, DuMont, 2005, p. 315.

97. Juan Montero Delgado, Carlos Alberto González Sánchez, Pedro Rueda Ramírez y Roberto Alonso Moral, *De todos los ingenios...*, *op. cit.*, p. 53.

No hay datos concretos de si esta serie pudo haber venido con el condestable ya a finales de 1604 o si, por el contrario, llegó un poco más tarde, como también era habitual con encargos que pudo haber hecho por esas fechas y ser recibidos posteriormente. Lo que está claro es que los cobres tenían un valor especial para don Juan y su primera mujer, pues los tenían en el oratorio de esta, pasando a formar parte del retablo encargado a Carducho en 1612, meses antes de su fallecimiento. El encargo de estas escenas por parte del condestable coincide, como veremos, con el auge del culto al rezo del Rosario que la orden dominica fomenta en torno a la devoción a la Virgen y a los episodios más relevantes de su vida en relación con su papel corredentor con su Hijo.

Las propuestas que plantea Otto van Veen en los primeros años del siglo XVII tuvieron una gran popularidad, pues, además de las mejor conservadas y citadas de Briviesca, Salinas de Añana (Álava) y Munich, quedan restos de otras series salidas de los pinceles de este pintor y su taller. Cuatro se exhiben en la Pinacoteca de Siena: *Natividad*, *Resurrección*, *Asunción* y *Coronación de la Virgen*⁹⁸; un *Pentecostés* en el museo de Bellas Artes de Chambéry⁹⁹; otro en el Herzog-Anton Ulrich Museum de Brunswick¹⁰⁰, y las recogidas en el mercado artístico como la *Flagelación*¹⁰¹ y una *Natividad* sobre tabla del taller de Van Veen¹⁰². Esta última escena de la *Natividad*, o *Adoración de los pastores*, fue grabada por Egbert van Panderen (Fig. 48), lo que evidencia la fortuna que alcanzó esta composición¹⁰³. Otto van Veen la vuelve a trabajar en el lienzo de la Cartuja de Miraflores (Burgos), (Fig. 49), y en cobre, reinterpretando el gesto de la Virgen y algunos de los pastores, en colección privada inglesa¹⁰⁴.

La pintura de la Cartuja burgalesa se halla en el remate de un retablo-relicario, de hacia 1620-1630, que preside la sacristía de la iglesia de este cenobio (Fig. 50). Se trata de una pintura de notable calidad, repitiendo en ella no solo las poses compositivas sino también la gama cromática empleada por este pintor en otras obras que reproducen esta escena. En este retablo se incluyen imágenes de santos cartujos pintados muy probablemente por Diego de Leiva, maestro que tasaré una parte de las pinturas de don Juan Fernández de Velasco, y que al final de sus días profesó como lego cartujo en Burgos¹⁰⁵. No descartamos que fuera este pintor quien, de alguna manera, adquiriera esta obra que acabaría formando parte de las colecciones cartujanas, siendo colocada en el remate de este conjunto retablístico.

98. (C. 22 x 31 cm.) Franz Martin Haberditzl, “Die Lehrer des Rubens”... p. 228 y figs. 51 y 52. Haberditzl los señala como cobre, pero Müller-Hofstede como tabla.

99. Procedente de la colección Rinuccini de Florencia (1852). (C. 40 x 50 cm.) M. Destet, “Otto Venius (ou Van Veen) La Pentecôte”, en *Du maniérisme au baroque: art d’élite et art populaire*, Cat. Exp. Chambéry, 1995, pp. 76-77.

100. (C. 39,5 x 50,5 cm.). Aparece citado en la galería Salzdahlum en 1744. Aunque Riegels considera que es obra de taller con intervención de Van Veen, en cambio, Müller-Hofstede la ve del maestro. Justus Müller-Hofstede, *Otto van Veen, der Lehrer...*, *op. cit.*, p. 242.

101. (C. 24 x 33 cm.), atribuido a Rottenhanmer, pero dentro del trabajo de Otto van Veen y su taller. Dorotheum, Viena, 10/12-IX-1959, n° 95.

102. (F. 25 x 33 cm.) Dorotheum, Viena, 10-XII-2015, n° 69. Aparece recogida como obra “italo-flamenca” de finales del siglo XVI, pero es obra del taller de Otto van Veen.

103. Friederich Wilhelm Heldstadt Hollstein, *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts ca. 1450-1700*, (ed. K. G. Boon y J. Verbeek), Ámsterdam, 1964, p. 85, n° 4.

Egbert van Panderen trabaja en otras ocasiones con Otto van Veen. Es el encargado de realizar los grabados para la *Vida de Santo Tomás de Aquino*, junto con Cornelis Boel, G. Swanenburg, Cornelis Galle y Gijsbert van Veen.

104. (C. 87,8 x 73,3 cm.) James A. Welu, “Otto van Veen”..., *op. cit.*, pp. 132-133.

105. René Jesús Payo Hernanz, “Nuevos datos sobre Diego de Leiva”, *Boletín de la Institución Fernán González*, n° 239, (2012), pp. 268-280.



Fig. 48. Egbert van Panderen según Otto van Veen, *Adoración de los pastores*, grabado.



Fig. 49. Otto van Veen, *Adoración de los pastores*, la Cartuja de Miraflores (Burgos).



Fig. 50. Remate del retablo-relicario de la Cartuja de Miraflores (Burgos).

En conclusión, vemos cómo una serie con los *Misterios del Rosario* de la calidad de la de Briviesca, hecha sobre cobre, fue fruto de un encargo concreto por parte del VI condestable de Castilla, posiblemente, durante su estancia en tierras flamencas, aunque quizá ya conociera con anterioridad el trabajo de Otto van Veen. Un artista de una gran capacidad artística e intelectual. Ejemplo del ambiente en el que se formó Rubens y que dominaba en la corte de los archiduques a finales del siglo XVI y principios del siglo XVII. Habría que indagar si no fueron también las relaciones con importantes dominicos en Flandes por parte del condestable, como fueron fray Ignacio de Brizuela (1557-1629), o Michiel van Ophoven (Michael Ophovius) (1570-1637), las que favorecieron el culto al Rosario por parte del condestable y su primera mujer, María Girón (1553-1608).

4. Las pinturas de Otto van Veen de Briviesca en su contexto devocional

Para comprender las pinturas de Otto van Veen, ligadas a los misterios del Rosario, y la pintura que Vicente Carducho realizó para presidir el retablo de la capilla del Hospital de Briviesca, hemos de acercarnos al análisis de la importancia que alcanzó esta devoción en los años de tránsito de los siglos XVI al XVII en buena parte de los territorios católicos europeos como signo de autoafirmación frente al mundo protestante.

La devoción al Rosario tiene unos orígenes remotos que aparecen vinculados a antiguas tradiciones ligadas a la recitación del saludo del ángel a María, hundiendo sus raíces en los siglos XI y XII, uniéndose de manera casi mecánica los legos que no sabían leer este rezo mariano a través de una cuerda con nudos que permitía seguir esta oración que, en muchos casos, estaba acompañada

de acciones rituales como genuflexiones. La orden del cister y la orden cartujana fueron quienes difundieron los rezos repetitivos de los *avemarías*, unidos a los misterios de la vida de Cristo. Pero fueron, sin duda, los dominicos quienes más contribuyeron a la fijación y difusión de este rito oracional. Aunque su “invención” se atribuye tradicionalmente a su fundador, Santo Domingo, fue el beato Alano de Rupe quien en sus predicaciones, desarrolladas en el siglo XV, extendió la idea de que fue la propia Virgen quien entregó el Rosario a este santo, pasando esta creencia a la literatura y prácticas populares convirtiéndose este elemento devocional en uno de los atributos identificativos no solo de este personaje sino también de toda la orden dominicana. Fray Alano codificaría este rezo que se propagó a través de las cofradías del Rosario que se extendieron por toda Europa en el tránsito del siglo XV al XVI, quedando esta práctica integrada, desde esta centuria, de una manera sumamente enraizada en la piedad popular, siendo claramente potenciada y apoyada por algunos pontífices como Sixto IV e Inocencio VIII que lo vincularon de forma definitiva y efectiva a la Orden de Predicadores¹⁰⁶. Aún con todo, fue la victoria de Lepanto (7 de octubre de 1571) el hecho que más contribuyó no solo a potenciar este rezo sino a convertirlo en una oración imprescindible dentro de las prácticas de piedad de cualquier buen cristiano. El papa Pio V, perteneciente a la orden de los dominicos, atribuyó este notable éxito bélico a la Virgen de la Victoria, que muy pronto se identificó con la Virgen del Rosario, la devoción mariana más importante en el ámbito dominicano, apoyando desde entonces con grandes beneficios espirituales a los miembros de las cofradías del Rosario, estableciendo como fecha de su fiesta el primer domingo de octubre ya que el 7 de ese mes de 1571 cayó en ese día de la semana, y fomentando su rezo con carácter universal y misional. Desde ese momento, el Rosario se consagró como uno de los hitos de la Reforma Católica en el que se unían la defensa del culto a la Virgen, bajo esta advocación, y el carácter sumamente beneficioso que se le atribuía para las almas de aquellos que practicaran este acto devoto, uno de los más extendidos en los territorios católicos desde entonces¹⁰⁷.

La consolidación de este rezo y de las cofradías que lo difundieron fue dando lugar a la creación de una tipología iconográfica: la de la Virgen del Rosario. Desde un punto de vista representativo dos fueron las formas esenciales con las que se transmitió visualmente esta devoción mariana. En la primera, la Virgen con el Niño aparece reflejada entregando el Rosario a santo Domingo de Guzmán y a otros miembros de la familia dominicana. Otra forma de representación de esta advocación nos muestra a María solamente con el Niño, sustentando el Rosario o rodeada por este elemento con los citados misterios. Algunas láminas muy tempranas como la de Francesco Domenech –grabada a finales del siglo XV¹⁰⁸– o la de Nicolás Beatrizet (Fig. 51) –realizada en los años centrales del siglo XVI y de la que se hicieron varias ediciones y copias por maestros posteriores¹⁰⁹– se convirtieron en una potente fuente de inspiración para muchos artistas¹¹⁰. En el grabado de Beatrizet las figuras centrales aparecen orladas por un Rosario en el que quedan engastados sus 15 misterios. De esta manera queda reflejado en la pintura

106. Fermín Labarga, “Historia del culto y devoción en torno al Santo Rosario”, *Scripta Theologica: Revista de la Facultad de Teología de la Universidad de Navarra*, 35 (2003), pp. 153-176.

107. Carlos José Mensaque: “La universalización de la devoción del Rosario y sus cofradías. De Trento a Lepanto”, *Angelicum* . 90 (2013), pp. 217-246.

108. Joan Ainaud, *Ars Hispaniae*. Historia universal del Arte Hispánico, T. XVIII, Madrid 1958, pp. 246-251.

109. Bartsch, *The Illustrated Bartsch*, 29, Nueva York 1978, p. 273, n° 29-B (254); José M^a González de Zarate, *Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial*, Vol. I, Vitoria 1992, pp. 122-123, n° 13.1. (186) y 13.2. (187).

110. Jesús Ángel Sánchez Rivera, “Culto y propaganda católica en torno a una pintura de la Virgen del Rosario”, *Advocaciones Marianas de Gloria*, San Lorenzo del Escorial 2012, pp. 851-866



Fig. 51. Nicolás Beatrizet, *Nuestra Señora del Rosario*.

atribuida a Francisco Martínez, realizada en torno a 1620, procedente de la Colegiata de San Antolín de Medina del Campo¹¹¹ (Fig. 52). Desconocemos cuáles fueron las características del cuadro que pintara Vicente Carducho para presidir el retablo del Hospital de Briviesca. Sabemos que este maestro realizó algunas otras obras con esta iconografía como la que se ejecutó para el convento de San Pablo de Valladolid, tal y como ya señalamos, y que se halla perdida¹¹².

111. Jesús Urrea Fernández “Notas a la exposición vallisoletana Antonio de Pereda”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XLV (1979), pp. 482-485; Manuel Arias Martínez, José Ignacio Hernández Redondo y Antonio Sánchez del Barrio, *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid. Medina del Campo*. Tomo XIX. Diputación Provincial. Valladolid, 2004, p. 110.

112. Juan José Martín González, “Vicente Carducho...”, *op. cit.*, pp. 5-15



Fig. 52. Francisco Martínez (atrib.), *Nuestra Señora del Rosario*, de la Colegiata de San Antolín de Medina del Campo. Presente en Exposición.

En relación con las características del retablo y la manera de exponer los cobres en torno a la pintura, se ha indicado que se pudieron tener en cuenta modelos italianos, de hacia 1600, como el retablo del Rosario de la basílica de Santo Domingo de Bolonia¹¹³. Sin embargo, hemos de señalar que este retablo responde a una tipología muy característica en la España de los años finales del siglo XVI e iniciales del XVII¹¹⁴. En las inmediaciones de Briviesca aparecen algunos retablos-rosario con características tipológicas próximas al del Hospital de Briviesca. Esto ocurre en Navarrete (La Rioja) (Fig. 53), Santa María del Campo (Burgos) ejecutado al filo de 1600 aunque modificado posteriormente en el siglo XVIII (Fig. 54) o la propia Briviesca donde, en la Colegiata de Santa María, aparece un retablo en el que orlando la urna de la desaparecida talla de la Virgen del Rosario se disponen los 15 misterios rosarianos, quedando fechado en 1598¹¹⁵ (Fig. 55).



Fig. 53. Retablo-Rosario de Navarrete (La Rioja), fines del siglo XVI.

113. María Teresa Cruz Yábar, “El retablo de Vicente Carducho...”, *op. cit.*, p. 196.

114. Es habitual que estos retablos secundarios dedicados a la advocación de la Virgen del Rosario fueran realizados con una escena central u hornacina donde se colocaría la imagen titular rodeada por los quince misterios. Son retablos realizados con un claro sentido devocional y didáctico. Juan José Martín González “Avance de una tipología del retablo barroco”, *Imafronte*, 3-5, (1987-1989), pp. 132-134; Juan José Martín González, *El retablo barroco en España*, Madrid, 1993, pp. 17-18; Aurora Pérez Santamaría, “Retablos catalanes de Nuestra Señora del Rosario”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología (BSAA)*, LIV, (1988), pp. 309-328; Carlos Lozano Ruiz, “Nuestra Señora del Rosario en el arte: historia, devoción y desarrollo de una iconografía”, *Actas del I encuentro nacional de cofradías del Rosario*, Caleruega, 19 al 21 de septiembre de 2014, pp. 53-76; Antonio Larios Ramos, “La devoción del Rosario y la espiritualidad dominicana en las cofradías y hermandades del Rosario”, *Actas del I encuentro nacional de cofradías del Rosario*, Caleruega, 19 al 21 de septiembre de 2014, pp. 157-167.

115. Fernando Sánchez Moreno, *Retablos barrocos burgaleses. La Bureba, los Páramos y Comarcas próximas*, Diputación Provincial de Burgos, Burgos, 2006. pp. 297-298



Fig. 54. Retablo-Rosario de Santa María del Campo (Burgos), hacia 1600, transformado a finales del siglo XVIII.



Fig. 55. Detalle del retablo-Rosario de la Colegiata de Briviesca, 1598.

5. Fuentes documentales

AGR (Archives Generales du Roayumme de Belgique) I 120-153, Bruselas, 14 de junio de 1617-26 de noviembre de 1618.

AGS, (Archivo General de Simancas) Sección de Gracia y Justicia, legajo 878.

AGS, Sección Diversos de Castilla, legajo 34. Cargo número 171. Una copia completa se conserva en la Biblioteca nacional de España, Manuscritos, nº 6.713.

AGS, Cámara de Castilla, cédulas, libro 36

AHN (Archivo Histórico Nacional, Madrid) Nobleza Frías, Leg. 617, Exp., 14-16 y 20; Leg. 649, Exp. 24; Leg. 370, Exp. 1.

AHN, Nobleza, Frías, Leg. 201, Exp. 3; Frías, Leg C.373,D.1.

AHPM (Archivo Histórico de Protocolos de Madrid), Escribano Lucas García, Prot. 1.527, fols. 949-953 v., 30 de septiembre de 1614; Prot. 28.450, 5 de marzo de 1608, fol. 552v.; Prot. 24.851, fol. 484.

BNE (Biblioteca Nacional de España), Manuscritos, nº 6.713

Kreisarchiv München, Inventaire des tableaux de la Galerie de Schleissheim de 1748, H. R. Fasc 22 nº 61/20

Universiteit Leiden, Special Collections (KL), Letter LIP4.

6. Bibliografía

- AINAUD 1958: Joan Ainaud, *Ars Hispaniae*. Historia universal del Arte Hispánico, T. XVIII, Madrid 1958.
- ALLEN 2000: Paul Allen, *Felipe III y la Pax Hispanica, 1598-1621. El fracaso de la gran estrategia*, Madrid, Marcial Pons, 2000.
- ALONSO RUIZ 2003: Begoña Alonso Ruiz, *Arquitectura tardogótica en Castilla. Los Rasines*, Universidad de Cantabria, Santander, 2003.
- ALONSO RUIZ 2005: Begoña Alonso Ruiz, “Arquitectura y arte al servicio del poder. Una visión sobre la Casa de Velasco durante el siglo XVI” en Begoña Alonso, M^a Cruz de Carlos, Felipe Pereda, *Patronos y coleccionistas. Los condestables de Castilla y el Arte (Siglos XV-XVIII)*, Universidad de Valladolid, 2005, pp. 123-206.
- ALONSO RUIZ, DE CARLOS Y PEREDA 2005: Begoña Alonso, María Cruz de Carlos, Felipe Pereda, *Patronos y coleccionistas. Los condestables de Castilla y el Arte (Siglos XV-XVIII)*, Universidad de Valladolid, 2005.
- ALONSO RUIZ 2019: Begoña Alonso Ruiz, “Proyecto para el Hospital de Nuestra Señora del Rosario en Briviesca (Burgos). Planta inferior y superior (1560-1561)”, *Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI*, Instituto Juan de Herrera, Madrid, 2019.
- ANGULO ÍÑIGUEZ y PÉREZ SÁNCHEZ 1969: Diego Angulo Íñiguez y Alfonso E. Pérez Sánchez, *Pintura madrileña. Primer tercio del siglo XVII*, CSIC, Madrid, 1969.
- ARIAS, HERNÁNDEZ, SÁNCHEZ 2004: Manuel Arias Martínez, José Ignacio Hernández Redondo y Antonio Sánchez del Barrio, *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid. Medina del Campo*. Tomo XIX. Diputación Provincial. Valladolid, 2004.
- ASTRANA MARÍN 1967: Luis Astrana Marín, “La correspondencia de Justo Lipsio con los humanistas españoles”, *El Imparcial*, 1925.
- AUWERA 2006: Joost vander Auwera, “Afgemeten, ingelijst en opgelijst. Kanttekeningen bij enkele aanvullingen op het oeuvre van Artus Wolffort (Antwerpen 1581-1641)”, en *Minuscula Amicorum. Contributions on Rubens and his Colleagues in Honour of Hans Vlieghe*, II, Brepols, 2006, pp. 593-612.
- BARRÓN GARCÍA 2008: Aurelio Barrón García, “La colección artística del oratorio de María de Girón, duquesa de Frías en 1608”, *Congreso Internacional sobre imagen y apariencia*, 2008. [Web file: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2932084>, consultada: 09/30/2016]
- BARRÓN y ARAMBURU-ZABALA 2018: Aurelio Barrón García y Miguel Ángel Aramburu Higuera, “La casa de los Velascos en Flandes. Relaciones y coleccionismo”, *Monarquías en conflicto. Linajes y noblezas en la articulación de la Monarquía hispánica*, Universidad de Cantabria, Santander, 2018, pp. 387-402.
- BARTSCH, 1978: Bartsch, *The Illustrated Bartsch*, 29, Nueva York 1978.
- BECKER 1973: Jochen Becker, “Zur niederländischen Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts: Domenicus Lampsonius”, *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 24, (1973), pp. 45-61.
- BERMEJO VEGA 1996: Virgilio Bermejo Vega, “La exaltación de la virtud en la propaganda regia. Del Bivium Heraclida al Speculum Consacratum en el reinado de Felipe II”, en *Literatura emblemática hispánica. Actas del II Simposio Internacional de Emblemática*, ed. Sagrario López Poza, A Coruña, 1996, pp. 325-327.

- LÓPEZ VÁZQUEZ, MONTERROSO MONTERO, MÍNGUEZ CORNELLES *et al.* 2013: José M. López Vázquez y Juan M. Monterroso Montero, Víctor M. Mínguez *et al.*, *Virtus Inconcussa: estudios en torno al Teatro moral de la Vida Humana de Otto Vaenius*, A Coruña, 2013.
- BERTINI 1998: Giuseppe Bertini, “Otto van Veen, Cosimo Masi and the Art Market in Antwerp at the End of the Sixteenth Century”, *The Burlington Magazine*, 140, n° 1139, (Feb. 1998), pp. 119-120.
- BLAS, DE CARLOS VARONA y MATILLA 2011: Javier Blas, M^a Cruz de Carlos Varona, José M. Matilla, *Grabadores extranjeros en la Corte española del Barroco*, Biblioteca Nacional de España, 2011.
- BODART 2018: Diane H. Bodart, “Les visages d’Alexandre Farnèse, de l’héritier du duché de Parme au défenseur de la foi”, *Le promeneur de Versailles*, (2018), [en web: <https://doi.org/10.4000/crcv.14759>; consultada: 27/01/2023].
- BUCHBINDER-GREEN 1974: Barbara Buchbinder-Green, *The painted decorations of the town hall of Amsterdam*, Ann Arbor, 1974, p. 188.
- CADIÑANOS BARDECI 1997: Inocencio Cadiñanos Bardeci, “El Hospital de Nuestra Señora del Rosario de Briviesca”, *Boletín del Institución Fernán González*, n° 214, (1997), pp. 11-24.
- CÁMARA MUÑOZ *et al.* 1995: Alicia Cámara Muñoz, Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, *et al. Retablos de la Comunidad de Madrid*, Dirección General de Patrimonio Cultural. Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid, Madrid, 1995.
- CARDUCHO 1633 (ed. 1979): Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura*, ed. Calvo Serraller, Madrid, Turner, 1979.
- CÉAN BERMÚDEZ 1800: Juan Agustín Céan Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, I-IV, ed. Vda. de Ibarra, 1800.
- CÉAN BERMÚDEZ 1823: Juan Agustín Céan Bermúdez, *Historia del Arte de la Pintura*, 1823, escuela italiana.
- CRUZ BAHAMONDE, 1812: Nicolás de la Cruz Bahamonde, conde de Maule, *Viage por España, Francia e Italia*, Cádiz, 1812
- CRUZ YÁBAR: María Teresa Cruz Yábar, “El retablo de Vicente Carducho para el hospital de Nuestra Señora del Rosario de Briviesca”, *Anales de Historia del Arte*, n° 6, (1996), pp. 191-216.
- DE BRÉZÉ 2014: Nathaliè de Brézé, “From Putti to Angels: The Celestial Creatures in Otto Vaenius’ Paintings and Emblems” in *Imago Exegetica. Visual Images as Exegetical Instruments, 1400-1700*, ed. W. S. Melion, J. Clifton and M. Weemans, Brill, Intersections. Interdisciplinary Studies in Early Modern Culture, vol. 33, Leiden-Boston, 2014, pp. 835-853.
- DE BRÉZÉ 2016: Nathaliè de Brézé, “Otto van Veen on Penitence and Choice”, en *Rekonstruktion der Gesellschaft aus Kunst. Antwerpener Malerei und Graphik in und nach den Katastrophen des späten 16. Jahrhunderts*, ed. E. Leuschner, Petersberg, 2016, pp. 146-154.
- DE BRÉZÉ s/a: Nathaliè de Brézé, *Peinture et erudition. Autour d’Otto Vaenius. Essai de Reconstitution de milieux artistiques dans les Flandres entre 1550 et 1630*. (In progress. Université Paris I, Panthéon-Sorbonne)
- DE CARLOS VARONA 2003: María Cruz de Carlos Varona, “El VI Condestable de Castilla. Coleccionista e intermediario de encargos reales”, en *Arte y Diplomacia de la monarquía hispánica en el siglo XVII*, dir. J. L. Colomer, CEEH, Madrid, 2003, pp. 247-273.
- DE CARLOS VARONA 2005: María Cruz de Carlos Varona, “Al modo de los antiguos”. Las colecciones artísticas de Juan Fernández de Velasco, VI condestable de Castilla”, en Begoña Alonso, M^a Cruz de Carlos, Felipe Pereda, *Patronos y coleccionistas. Los condestables de Castilla y el Arte (Siglos XV-XVIII)*, Universidad de Valladolid, 2005, pp. 209-314.

- DEKONINCK 2014: Ralph Dekoninck, “Visual Representations as Real Presence. Otto van Veen’s Naples Vision of Saint Thomas Aquinas”, en *The Secret Lives of Artworks. Exploring the Boundaries between Art and Life*, ed. Caroline van Eck, Joris van Gastel y Elsje van Kessel, Leiden University Press, 2014, pp 179-199.
- DESTET 1995: M. Destet, “Otto Venius (ou Van Veen) La Pentecôte”, en *Du maniérisme au baroque: art d’élite et art populaire*, Cat. Exp., Chambéry, 1995, pp. 76-77.
- DÍAZ PADRÓN 2015: Matías Díaz Padrón, Comunicación: “La serie de los meses del año de Otto van Veen en las habitaciones del conde duque de Olivares en el palacio del Buen Retiro”, *Actas del Congreso de la Sociedad Española de Emblemática*, Palma de Mallorca, 2015.
- DIÉGUEZ-RODRÍGUEZ 2021: Ana Diéguez-Rodríguez, “The Pictor Doctus and Artists’ Collections: From Taste to a Training Resource”, en *The Pictor Doctus, between Knowledge and Workshop. Artists, Collections and Friendship in Europe*, eds. Ana Diéguez-Rodríguez y Ángel Rodríguez Rebollo, 1500-1900, Brepols, Turnhout, 2021, pp. 9-10.
- DIÉGUEZ-RODRÍGUEZ: Ana Diéguez-Rodríguez, “Una Sagrada Familia de Otto van Veen en el antiguo convento de Santa Clara de Orduña en Vitoria”, *Archivo Español de Arte*, nº 332, (2010), pp. 363-368. <https://doi.org/10.3989/aearte.2010.v83.i332.447>.
- DIÉGUEZ-RODRÍGUEZ: Ana Diéguez-Rodríguez, “Una imagen vale más que mil palabras, Isabel Clara Eugenia y la retórica visual como herramienta política y de persuasión”, en *Mujeres, Arte y Patrimonio*, ed. M^a J. Zaparain Yáñez y J. Hoyos Alonso, Trea ediciones, (en prensa).
- DUERLOO 1999: Luc Duerloo, “Otto van Veen. Retrato de Alberto e Isabel Clara Eugenia”, en *El arte en la corte de los archiduques Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia (1598-1633). Un reino imaginado*, dir. Alejandro Vergara, Madrid: Patrimonio Nacional, 1999, pp. 162-163.
- DUERLOO Y THOMAS 1998: *Albert & Isabelle*, ed. Luc Duerloo y Werner Thomas, Brepols, Turnhout, 1998.
- EISMAN LASAGA 1992: Carmen Eisman Lasaga, “Los Siete Infantes de Lara según Otto Venius. El grabado de Historia en el siglo XVII”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, V, 1992, pp. 135-144.
- EKKART 1998: Rudolf E. O. Ekkart, *Isaac Claesz. Van Swanenburg 1537-1614. Leids Schilder en Burgemeester*, Waanders Uitgevers, Zwolle, 1998.
- EKKART 2010: Rudolf E.O. Ekkart, “Het gezin van Cornelis van Veen”, *Jaarboekje voor geschiedenis en oudheidkunde van Leiden en omstreken*, 66 (1974), pp. 95-105.
- FORSTER 1981: Leonard Forster, “Die Emblemata Horatiana des Otho Vaenius” *Wolfenbüttel Forsch*, (1981), pp. 117-128.
- FRANCO SILVA 1986: Alfonso Franco Silva; “La asistencia hospitalaria en los estados de los Velasco”, *Historia, Instituciones, Documentos*, Nº 13, (1986), pp. 63-88.
- FRÍAS 1966: Duque de Frías, “Una carta inédita de Justo Lipsio”, *Archivum. Revista de la Facultad de Filología*, 16, (1966), pp. 91-107.
- GERARDS-NELISSEN 1971: Inemie Gerards-Nelissen, “Otto van Veen’s Emblemata Horatiana”, *Simiolus*, V, (1971), pp. 20-63.
- GHEYN 1911: Joseph vanden Gheyn, *Album amicorum de Otto Venius*, Brussels, 1911.
- GONZÁLEZ DE ZARATE 1992: José M^a González de Zarate, *Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial*, Vol. I, Vitoria, 1992.
- GRIETEN 2009: Stefan Grieten, “Altarpiece of Saint Luke’s Guild”, en *From Quinten Metsijs to Peter Paul Rubens, Masterpieces from the Royal Museum Reunited in the Cathedral*, De Kathedraal & Bai Publishers, Antwerpen, 2009, pp. 149-159.

- HABERDITZL 1907: Franz Martin Haberditzl, “Die Lehrer des Rubens”, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen Wien*, 27 (1907), pp. 161-235.
- HOLGUERAS ARRANZ 2015: Rosalía Holgueras Arranz, “El retrato del obispo Francisco de Gamarra pintado por Andrés López”, *Archivo Español de Arte*, n° 351, 88, (2015), pp. 304-309.
- HOLLSTEIN 1950-1984: Friederich Wilhelm Heldstadt Hollstein, *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts ca. 1450-1700*, (ed. K. G. Boon y J. Verbeek), Ámsterdam, 1950, 1960, 1964, 1984.
- HYMANS 1885: Henri Hymans, *Le livre des peintres de Carel van Mander; vie des peintres flamands, hollandais et allemands (1604.)*, II, Paris, 1885.
- IGLESIAS ROUCO y BALLESTEROS CABALLERO 1980: Lena Saladina Iglesias Rouco y Floriano Ballesteros Caballero, “Capilla mayor de la iglesia del monasterio de Santa Clara en Medina de Pomar”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XLVI, (1980), pp. 493-498.
- IMHOF 1996: Dirk Imhof, *The Illustration of Books published by the Moretuses*, Plantin-Moretus Museum Imhof, Anvers, 1996, n° 16, 37^a.
- IMHOF 1999: Dirk Imhof, “The Illustration of Works by Justus Lipsius published by the Plantin Press”, in *Iustus Lipsius Europae Lumen et Columen: Proceedings of the International Colloquium*, Leuven, 17-19 sep, 1997, ed. G. Tournoy, J. de Landtsheer y J. Papy, Leuven University Press, 1999, 68-81.
- IMHOF 2014: Dirk Imhof, *Jan Moretus and the continuation of the Plantin Press*, 2 vol., Brill, Leuven-Boston, 2014.
- JACOBS 1989: Lynn F. Jacobs, “The marketing and standardization of south Netherlandish carved altarpieces: Limits on the role of the patron”, *Art Bulletin*, 71 (2), (1989), pp. 208-239.
- KNIPPING 1974: John Baptiste Knipping, *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands, Heaven on earth*, II, Nieuwdorp-Leiden, 1974.
- LABARGA 2003: Fermín Labarga, “Historia del culto y devoción en torno al Santo Rosario”, *Scripta Theologica: Revista de la Facultad de Teología de la Universidad de Navarra*, 35 (2003), pp. 153-176.
- LANDAU 2021: David Landau, “Revisiting Mantegna”, *Print Quarterly*, 3 (2021), pp. 251-288.
- LANDTSHEER 2006: Jeanine de Landtsheer, *Justus Lipsius (1547-1606). Een geleerde en zijn Europese netwerke*, Leuven University Library, 2006.
- LARIOS RAMOS 2014: Antonio Larios Ramos, “La devoción del Rosario y la espiritualidad dominicana en las cofradías y hermandades del Rosario”, *Actas del I encuentro nacional de cofradías del Rosario*, Caleruega, 19 al 21 de septiembre de 2014, pp. 157-167.
- LEÓN TELLO Y PEÑA MARAZUELA 1955: Pilar León Tello y M^a Teresa Peña Marazuela, *Archivo de los Duques de Frías, Casa de Velasco*, I, Madrid, 1955.
- LIGHTBOWN 1986: Ronald Lightbown, *Mantegna with a Complete Catalogue of the Paintings, Drawings, and Prints*, Oxford, 1986, p. 490, n° 208.
- LÓPEZ SERRANO 1963: Matilde López Serrano, “El grabador Pedro Perret”, en *El Escorial, 1563-1963*, II, Madrid, 1963, pp. 689-716.
- LOZANO RUIZ 2014: Carlos Lozano Ruiz, “Nuestra Señora del Rosario en el arte: historia, devoción y desarrollo de una iconografía”, *Actas del I encuentro nacional de cofradías del Rosario*, Caleruega, 19 al 21 de septiembre de 2014, pp. 53-76.
- MAEYER 1955: Marcel de Maeyer, *Albrecht en Isabella en der Schilderkunst Brijdragetot de Geschiedenis van de XVIIe- eeuwse Schilderkunst in de Zuidelijke Nederlanden*, Brussel, 1955.

- MARTÍN GONZÁLEZ 1959: Juan José Martín González, “Vicente Carducho. Pintor de religiosidad hispánica (a propósito de su obra vallisoletana)”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XXV, (1959), pp. 5-15.
- MARTÍN GONZÁLEZ 1987-1989: Juan José Martín González “Avance de una tipología del retablo barroco”, *Imafronte*, 3-5, (1987-1989), pp. 111-155.
- MARTÍN GONZÁLEZ 1988: Juan José Martín González, “Bienes artísticos de don Rodrigo Calderón”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, LIV, (1988), pp. 267-308.
- MARTÍN GONZÁLEZ 1993: Juan José Martín González, *El retablo barroco en España*, Madrid, 1993.
- MARTÍNEZ HERNÁNDEZ 2009: Santiago Martínez Hernández, *Rodrigo Calderón. La sombra del valido, privanza, favor y corrupción en la corte de Felipe III*, Centro de Estudios de Europa Hispánica y Marcial Pons. Madrid, 2009.
- MIEDEMA 1981: Hessel Miedema, “Verder onderzoek naar zeventiende-eeuwse schilderijformaten in Noord-Nederland”, *Oud Holland*, 95, (1), (1981), pp. 31-49.
- MONTERO DELGADO 2014: Juan Montero Delgado, Carlos Alberto González Sánchez, Pedro Rueda Ramírez y Roberto Alonso Moral, *De todos los ingenios los mejores. El Condestable Juan Fernández de Velasco y Tovar, V duque de Frias (ca. 1550-1613)*, Sevilla, 2014.
- MORETO 1604: Juan Moreto, *Relación de la Jornada del Excelentísimo condestable de Castilla a las paces entre España e Inglaterra que se concluyeron y juraron en Londres en el mes de agosto, año de M.DC.III*. Imprenta Plantiniana, Amberes, 1604.
- MORFORD 1996: Mark Morford, “L’influence de Justus Lipse sur les Arts”, en *Juste Lipse en son Temps*, ed. C. Mouchel, Actes du Colloque de Strasbourg, 1994, Paris, 1996, pp. 235-245.
- MORFORD 2002: Mark Morford, “Theatrum Hodiernae Vitae: Lipsius, Vaenius and the Rebellion of Civils”, en *Recreating Ancient History: Episodes from the Greek and Roman Past in the Art and Literature of the Early Modern Period*, ed. K. A. Enekel, J. L. De Jong, J. de Landtscheer, Brill Academic Publishers, Boston-Leiden, 2002, pp. 57-74.
- MÜLLER-HOFSTEDTE 1959: Justus Müller-Hofstede, *Otto van Veen, der Lehrer des P.P. Rubens*, Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Albert-Ludwigs, Universität zu Freiburg im Breisgau, 1959.
- MÜLLER HOFSTEDTE 1962: Justus Müller Hofstede, “Zur Antwerpener Frühzeit von Peter Paul Rubens”, *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, XIII, (1962), pp. 204-211.
- MÜLLER-HOFSTEDTE 1976-1978: J. Müller Hofstede, “Ut Pictura Poesis”: Rubens und die humanische Kunsttheorie”, *Gentse bijdragen tot de kunsgeschiedenis*, 24, (1976-1978), pp. 171-189.
- NORRIS 1940: Christopher Norris, “Rubens before Italy”, *The Burlington Magazine*, 76, (june, 1940), p. 190.
- OST 2007: Hans Ost, “Unbekannte Werke von Otto van Veen”, *Wallraf-Richartz Jahrbuch*, LXVIII (2007), pp. 281-287.
- PAULINO MONTERO 2013: Elena Paulino Montero, “Patrocinio religioso, patrocinio artístico e identidad familiar a finales de la Edad Media. El caso de los Fernández de Velasco”, *eHumanista*, 24, (2013), pp. 411- 432.
- PAYO HERNANZ 1990: René J. Payo Hernanz, “Seis retratos reales en el Monasterio de Las Huelgas”, *Reales Sitios*, nº 105, (1990), pp. 31-35.
- PAYO HERNANZ 1992: René Jesús Payo Hernanz, “Estudio de algunas colecciones de la nobleza burgalesa a comienzos del siglo XVII”, *Hidalguía*, Nº 235, (1992), pp. 767-784.

- PAYO HERNANZ 2012: René J. Payo Hernanz, “Nuevos datos sobre Diego de Leiva”, *Boletín de la Institución Fernán González*, nº 239, (2012), pp. 268-280.
- PAYO HERNANZ y DIÉGUEZ RODRÍGUEZ 2018: René J. Payo Hernanz y Ana Diéguez Rodríguez, “Regarding Otto van Veen’s Coppers in the Altarpiece of Our Lady of the Rosary Chapel at the Hospital of Briviesca (Burgos)”, *Revue Belge d’Archéologie et d’Histoire de l’Art*, LXXXVII, (2018), pp. 157-186.
- PÉREZ SANTAMARÍA 1988: Aurora Pérez Santamaría, “Retablos catalanes de Nuestra Señora del Rosario”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología (BSAA)*, LIV, (1988), pp. 309-328.
- PINCHART 1881: Alexander Pinchart, “Documents concernant Octavio et Ghisbrecht van Veen”, *Archives des arts, sciences et lettres, documents inédits*, III, Ghent, 1881, pp. 205-209.
- PONZ 1785: Antonio Ponz, *Viage fuera de España*, vol. I, ed. Viuda de Ibarra, Madrid, 1785.
- RAMÍREZ 1967: Alejandro Ramírez, *Epistolario de Justo Lipsio y los españoles (1577-1606)*, ed. Castalia, Madrid, 1967.
- RENGER 2005: Konrad Renger, “Otto van Veen. Das Geheimnis des Rosenkranzes”, en *Flämische Barockmalerei. Staatsgalerie Neuburgan der Donau*, dir. K. Renger y N. Schleif), Pinakothek, DuMont, 2005, pp. 315-323.
- RODRÍGUEZ MOYA 2013: Inmaculada Rodríguez Moya, “Otto van Veen: Inventor y pintor entre la erudición y la devoción”, en *Virtus Inconscussa. Estudios en torno al Theatro Moral de la Vida Humana de Otto Vaenius*, A Coruña, 2013, pp. 53-68.
- ROMBOUTS 1961: Philippe Felix Rombouts y Theodore van Leries, *De Liggeren en andere historische archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde*, vol. 1, Amsterdam, Israël, 1961.
- ROMERO MENSAQUE 2013: Carlos José Mensaque: “La universalización de la devoción del rosario y sus cofradías. De Trento a Lepanto”, *Angelicum*, 90 (2013), pp. 217-246.
- ROYO-VILLANOVA 1990: Mercedes Royo-Villanova, “Tres Sagradas Familias de Hendrick de Clerck, desconocidas, en Medina de Pomar (Burgos), en Tepozotlan (México) y Villamanta (Madrid)”, *Archivo Español de Arte*, 250, (1990), pp. 157-170.
- SÁNCHEZ MORENO 2006: Fernando: Sánchez Moreno, *Retablos barrocos burgaleses. La Bureba, los Páramos y Comarcas próximas*, Diputación Provincial de Burgos, Burgos, 2006.
- SÁNCHEZ RIVERA 2012: Jesús Ángel Sánchez Rivera, “Culto y propaganda católica en torno a una pintura de la Virgen del Rosario”, *Advocaciones Marianas de Gloria*, San Lorenzo del Escorial 2012, pp. 851-866.
- SÁNCHEZ, RAMOS 2010: Antonio Sánchez del Barrio y Fernando Ramos González. “Colección de grabados: santos Blas, Antonio Abad, Venerio, Euragio, Simeón y Dydimio/ La Anunciación/ El Arca de la Alianza/ Cerealis Insulam Batavorum”, en *La pieza del mes, 2000-2010*, Museo de las Ferias, Valladolid, 2010 p. 60.
- SANTIAGO PÁEZ 2016: Elena M^a Santiago Páez, *Céan Bermúdez. Historiador del arte y coleccionista ilustrado*, Biblioteca Nacional de España- CEEH, 2016.
- SEBASTIÁN LÓPEZ 1985: Santiago Sebastián López, *La visión emblemática del Amor Divino según Vaenius*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1985.
- SULZBERGER 1948: Suzanne Sulzberger, “Dominique Lampsonius en l’Italie”, en *Miscellanea J. Gessler II*, The Hague, 1948, pp. 1187-1189.
- TOURNOY 1999: Gilbert Tournoy, “Jan Collaert, según composición de Otto van Veen”, en *El arte en la Corte de los Archiduques Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia (1598-1633). Un reino imaginado*, dir. Alejandro Vergara, Madrid: Palacio Real de Madrid, 1999, p. 144.

- URREA FERNÁNDEZ 1979: Jesús Urrea Fernández “Notas a la exposición vallisoletana Antonio de Pereda”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XLV (1979), pp. 482-485.
- URREA FERNÁNDEZ 1985: Jesús Urrea Fernández, “Enrique Trozo y Andrés López, retratistas de obispos”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, LI, (1985), pp. 483-487.
- VAENIO 1612: Otto Vaenio *Historia Septem infantium de Lara, Historia de los siete infantes de Lara*, authore Ott. Vaenio, Philippus Lisaert y Antonio Tempesta, Antuerpiae Prastant apud Philippum Lisaert, 1612 (Biblioteca Nacional de España, Madrid, sig. U/2416).
- VAENIUS et al. 1612: *Historia Septem infantium de Lara, Historia de los siete infantes de Lara*, authore Ott. Vaenio, Philippus Lisaert y Antonio Tempesta, Antuerpiae Prastant apud Philippum Lisaert, 1612 (Biblioteca Nacional de España, Madrid, sig. U/2416).
- VAN DAMME 1990: Jan van Damme, “De Antwerpse tafereel makers en hun merken: Identificatie en betekenis”, *Jaarboek voor het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen*, (1990), pp. 193-236.
- VAN DE PUT 1920: Albert van de Put, “Otto Vaenius and Archduke Ernest”, *The Burlington Magazine*, 37, (1920), pp. 184-190.
- VAN DEN BRANDEN 1883: Frans Jozef Peter van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche schilderschool*, Antwerp, 1883.
- VAN DEN GHEYN 1911: Joseph van den Gheyn, *Album amicorum de Otto Venius*, Brussels, 1911.
- VAN MANDER 1604 (ed. Miedema) 1994: Karel van Mander, *Het Schilderboek*, 1604, fol. 301v, ed. Hessel Miedema, *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters*, I, Davaco, Doornspijk, 1994.
- VARIOS AUTORES 1985: VV.AA. *El Escorial en la Biblioteca Nacional*, dirección general del libro y bibliotecas, Madrid, 1985, pp. 244-245 y 249.
- VARIOS AURORES 1995: VV. AA., *Retablos de la Comunidad de Madrid*, Dirección General de Patrimonio Cultural. Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid, Madrid, 1995.
- VERGARA 1994: Alejandro Vergara, “Don Rodrigo Calderón y la introducción del arte de Rubens en España”, *Archivo Español de Arte*, 277, (1994), pp. 275-283.
- VERGARA 1999: Alejandro Vergara, *El arte en la Corte de los Archiducques Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia (1598-1633). Un reino imaginado*, Madrid: Palacio Real de Madrid, 1999.
- VLEGGHE 1981: Hans Vlieghe, “Rubens and Van Veen in contest. A marginal note”, en *Ars auro prior. Studia Ioanni Bialostocki sexagenario dicata*, Warsaw, 1981, pp. 477-482.
- WAAL 1952: Henry van de Waal, *Drie enwen vanderlandse gescied-uitbeelding 1500-1800. Een iconologische studie*, The Hague, 1952.
- WADUM 1998: Jørgen Wadum, “Peeter Stas: An Antwerp Coppersmith and His Marks (1587-1610)” in ICC. *Painting, Techniques, History, Materials and Studio Practice*, A. Roy y P. Smith (eds.), Contributions to the Dublin Congress, 7-11 sep. 1998, London, 1998, pp. 140-144.
- WADUM 1999: Jørgen Wadum, “Antwerp Copper Plates”, en *Copper as Canvas. Two Centuries of Masterpiece Paintings on Copper 1575-1775*, New York-Oxford, 1999, pp. 93-116.
- WELU 1983: James A. Welu, “Otto van Veen”, en *The Collector's Cabinet. Flemish Paintings from New England Private Collections*, Worcester Art Museum, Worcester, Massachusetts, 1983, pp. 132-135.
- WOOD 2010: Jeremy Wood, *Rubens Copies and Adaptations from Renaissance and Later Artists. I. Raphael and his School*, Corpus Rubeninaum, XXVI (2), 2010, pp. 32-35.
- ZALAMA et al. 2002: Miguel Ángel Zalama y Patricia Andrés, *La colección artística de los Condestables de Castilla en su palacio burgalés de la Casa del Cordón*, Burgos, 2002.

