

Vol. VII (2021)

VIVESIANA



ASSOCIACIÓ D'AMICS DE LLUÍS VIVES
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA



VIVESIANA

ISSN 2445-236X | Vol. VII. 2021

Edita: Associació d'Amics de Lluís Vives – Universitat de València

C./ La Nau, 2

46003 València

URL permanent: <https://ojs.uv.es/index.php/VIVESIANA>

Consell científic

Antonio Ariño (Universitat de València, Espanya)

Francisco Calero (Universidad Nacional de Educación a Distancia, Espanya)

Karl Kohut (Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt, Alemanya)

Marina Mestre Zaragoza (École Normale Supérieure, Lyon, França)

Gilbert Tournoy (Katholieke Universiteit Leuven, Bèlgica)

Consell editorial

Marco Antonio Coronel (Universitat de València)

Francesc J. Hernández (Universitat de València)

Helena Rausell (Universitat de València)

VIVESIANA és una revista científica anual, que té com a objectiu la publicació d'estudis sobre Joan Lluís Vives i el Renaixement. Es publica en Open Journal System. La secció ARTICLES està sotmesa a avaluació. També publica números especials.

VIVESIANA es una revista científica anual, que tiene como objetivo la publicación de estudios sobre Juan Lluís Vives y el Renacimiento. Se publica en Open Journal System. La sección ARTICLES está sometida a evaluación. También publica números especiales.



VIVESIANA

ÍNDEX / ÍNDICE

ARTICLES / ARTÍCULOS

	<i>Página</i>
FRANCISCO CALERO: <i>De Tristitia Christi, Los trabajos de Persiles y Sigismunda</i> y Luis Vives	5

OBRES DE VIVES / OBRAS DE VIVES

FRANCESC X. BLAY MESEGUER: <i>Emblemes o Escortes de l'ànima</i>	69
--	----

MISCEL·LÀNIA / MISCELÁNEA

G. TOURNOY: Valencia honouring Juan Luis Vives	141
FRANCESC J. HERNÁNDEZ: ¿Es Juan Luis Vives el retratado en <i>Un humanista?</i>	145

MISCEL·LÀNIA / MISCELÁNEA



¿ES JUAN LUIS VIVES EL RETRATADO EN *UN HUMANISTA*?

FRANCESC J. HERNÁNDEZ

Universitat de València

francesc.j.hernandez@uv.es

1. HIPÓTESIS



Se argumenta en este texto que el cuadro *Un humanista* (Museo Nacional del Prado, P-2580) representa a Juan Luis Vives. Una confirmación definitiva de esta hipótesis exigiría el análisis especializado de la obra. Otras dos vías de investigación se refieren a una miniatura flamenca, posiblemente de Simon Bening, que hoy se encuentra perdida, y al estudio de la documentación de Mencía de Mendoza.

2. EL CUADRO

Un humanista se atribuye a Jan van Scorel (1495-1562), aunque, como el cuadro no está firmado, pudiera ser también de su discípulo Maarten van Heemskerck (1498-1574), lo que sucede también con otras obras como *El escolar* (Museo Boymans-van Beuningen, Rotterdam), datada en 1531 (Hoogewerff 1923: 72).

El cuadro *Un humanista* es un óleo de 67 x 52 cm [Ilustración 1], que aparece citado en los catálogos críticos como “Retrato de un sabio” (“*Portrait d’un savant*”), o “Retrato de un caballero” (“*Portrait of a Gentleman*”, Friedländer 1975: 127), y no hay información precisa sobre quién es el efigiado, ni cuándo o dónde pintó Jan van Scorel el cuadro. Hoogewerff dedicó al pintor un estudio, que publicó en francés (Hoogewerff 1923) y luego amplió en la traducción holandesa (1941). En la primera versión, comenta *Un humanista* junto con otras obras a las que se refiere de pasada como “los retratos de este período (1535-1545)” (Hoogewerff 1923: 79). En la versión ampliada, afirma que el retrato fue pintado “antes incluso de 1545, probablemente alrededor de 1540” (Hoogewerff 1941: 149).



Ilustración 1. Jan van Scorel: *Un humanista* (Museo Nacional del Prado, P-2580)

Desde 1533, Jan van Scorel había recibido encargos de Hendrik III, señor de Nassau y Breda, quien poco antes había restaurado su palacio para adecuarlo al gusto italianizante del humanismo, que defendía vehementemente su tercera y última esposa, Mencía de Mendoza, marquesa del Cenete. En el palacio de Breda, afirma Hoogewerff (1923: 82), “*tout ce qui avait un cachet italien était bien vu*”, y no hay duda de que Jan van Scorel satisfacía plenamente esta demanda, toda vez que no solo había viajado por Italia entre 1520 y 1524, incorporando técnica y motivos italianizantes a sus cuadros, sino que incluso había sido nombrado por el papa Adriano VI, nacido como el pintor en Utrecht, superintendente de la colección vaticana del Belvedere, responsabilidad en la que sucedió a Miguel Ángel y que mantuvo hasta la muerte del pontífice. Serían precisamente las pinturas realizadas para los señores de Breda

en los años 30, las que avalarían el encargo que recibió del sucesor de Hendrik III, René van Chalon (hijo de aquel y de su segunda esposa), de realizar un tríptico para la capilla funeraria de Engelbrecht II en Breda (Hoogewerff 1923: 81 ss.). El tríptico comenzó en octubre de 1541, por lo que podemos deducir que *Un humanista* pudo pintarse antes, entre 1535 y 1541, período que coincide cabalmente con el que Juan Luis Vives estuvo protegido por Mencía de Mendoza y su esposo e incluso residió en su palacio.

3. VIVES EN BREDA

En su obra *De institutione foeminae christianae*, finalizada en 1523, Vives ya se había referido de manera elogiosa a la joven Mencía de Mendoza (Vives 1947, I: 999-1000). No sospechaba entonces que doce años después, cuando entró en un momento crítico, empezaría a recibir el apoyo económico de una de las damas españolas más culta y adinerada del momento (Steppe 1969: 488). El filósofo había publicado entonces su gran obra de madurez (*De disciplinis*, 1531) y la había remitido a Juan III de Portugal, pero, a pesar de sus gestiones, ni ocupaba cátedra universitaria alguna, ni disponía de una fuente de ingresos segura y suficiente. Además, recuérdese que Tomás Moro fue ejecutado en 1535 y Erasmo de Rotterdam falleció un año después. La salud de Vives se tornaba cada vez más precaria. En esas circunstancias decidió aceptar la invitación para trasladarse a la región de Brabante, a pesar de la fama de insalubridad de la ciudad de Breda, y servir como preceptor a la marquesa del Cenete, mientras su esposo, Hendrik, intentaba llevar a la práctica las ideas que había expuesto el filósofo en *De subventionem pauperum* (Steppe 1969: 485-486). Vives tenía entonces un ganado prestigio como reformador, “antropólogo”¹, conocedor de la cultura clásica y preceptor de latín. Sabemos que en su estancia en Breda compuso o finalizó cuatro obras: *Censura de Aristotelis operibus*, *De anima et vita libri tres*, ambas publicadas en Basilea en 1538, *Exercitatio Linguae Latinae* y, la que interesa aquí, *Bucolicarum Vergilii interpretatio, potissimum allegorica*, estas dos últimas impresas en la tipografía del cuidadoso tipógrafo Robert Winter, también de Basilea, en 1539.

Defenderé aquí que *Un humanista* de Jan van Scorel representa a Vives precisamente interpretando las *Bucólicas* de Virgilio, que era lo que efectivamente hacía en Breda para Mencía de Mendoza, “en las estancias superiores del molino de agua” (Vosters 2007: 148), más concretamente, comentando la égloga VI sobre Sileno. Jan van Scorel no representó únicamente las andanzas del genio campestre que educó a Dioniso, añadiéndose a la nómina de pintores del sátiro en la que encontramos a Rubens, van Dyck o Ribera, sino que pintó precisamente la interpretación de ese mito y a quien estaba haciéndola. Estamos pues ante

1 En su conferencia “Vives, o el intelectual” (probablemente de 1940 y dictada con motivo del IV centenario del fallecimiento del filósofo valenciano), Ortega y Gasset (1986: 106) da cuenta de una primera tesis doctoral, defendida en la Universidad de Brunswick por un tal Schaumann, que califica a Vives de “antropólogo”, lo que en ese contexto no deja de ser un acertado sinónimo de “humanista”. Tal vez por un baile de números latinos, Ortega y Gasset data la tesis, que se refiere a *De anima et vita*, en 1531, cuando más bien tuvo que defenderse en 1539.

un cuadro que se refiere a la hermenéutica textual, resuelta con la contraposición entre la figura y el fondo², los atributos del efigiado y una leve posición de la mano derecha.

4. LOS RETRATOS POSTERIORES DE VIVES

Antes de proseguir con el argumento, tengo que despejar una cuestión que rondará la cabeza del lector: si la hipótesis es cierta, ¿por qué el personaje retratado por Jan van Scorel no se parece a Vives según la imagen habitual que circula de él? La respuesta exige revisar la iconografía de Vives, lo que aquí sólo puede hacerse de manera muy resumida.

Sólo disponemos de una descripción física de Vives, la que aportó su amigo Francisco Cervantes de Salazar: “Era de estatura media, pero tendiendo más a alto que a bajo. De rostro risueño y con cierta dignidad natural.” (*Commentaria in Ludovici Vives Exercitationes Linguae latinae*, fol. 3, cit. Calero 1984). Obsérvese que la breve descripción serviría para el personaje del cuadro y, a la inversa, no podríamos aducir ninguna característica relevante que pudiera ser recogida en una breve descripción.

Se conocen muchos retratos del filósofo, pero todos ellos están pintados después de su muerte. Su rostro aparece en cuadros, grabados, estampas filatélicas e, incluso, en un billete de mil pesetas emitido en 1946 y en una moneda de 200 pesetas acuñada en 1993. Una revisión del estudio más detallado de la iconografía vivista, a saber, el que emprendió Abdón M. Salazar (1953), permite establecer algunas conclusiones que formularé sucintamente:

a) Hay noticias confusas, tomadas tal vez de la transmisión de recuerdos de la viuda de Vives que hizo Cornil Breydel –quien la visitaría en sus últimos años– a su sobrino, Adrián de Borstele, que serían anotados en un libro que no ha aparecido, y que apuntarían a que un pintor realizó un retrato del filósofo poco antes de su muerte. En su biografía de Vives, E. van den Bussche (1876) atribuyó tal pintura a un tal Jan van Wynsberghe, lo que ha sido repetido hasta la saciedad en los comentarios, pero Salazar demuestra que no existió tal pintor. Él cree, sin prueba alguna, en una eventual obra de P. J. Pourbus; yo más bien me inclino a suponer que el confuso recuerdo aludía a *Un humanista*.

b) En los inventarios de las propiedades de Mencía de Mendoza de 1548 y 1554, realizados en Valencia (donde la marquesa contrajo segundas nupcias con el virrey Fernando, duque de Calabria), aparece un pequeño retrato de Vives: “Item una pintura pequenyta de Vivas con una orla d’oro a la redonda; esta estimado. Tiene una cispa enforada en martas. Tiene de alto

² “Si en otros retratos de Van Scorel de esta misma tipología –como los de los dos caballeros conservados en la Christ Church de Oxford– una barrera paralela al marco separa al efigiado del espectador, en el del *Humanista* del Prado, al disponerla en un plano oblicuo y a la derecha, obstruye menos la visión y se produce una comunicación mayor entre el primer plano y el fondo.” (Silva 2008: 258).

medio palmo y de ancho quatro dedos” (inventario 1548) “*Item un retrat molt giquet de Vives ab una rroba negra forrada en marts, pintat en una pasteta en camp vert*” (inventario 1554). Steppe (1969: 497) cree que la miniatura sería una copia de un retrato (que él atribuye erróneamente a van Wynsberghe), realizado por un miniaturista de los que habían trabajado en los libros de horas de Mencía (especula con la autoría de Simon Bening) y que habría sido ofrecido como presente por Vives cuando la marquesa del Cenete abandonó Breda para viajar a Valencia con la finalidad de contraer su segundo matrimonio (lo que parece probable). Esa miniatura no se ha localizado.³

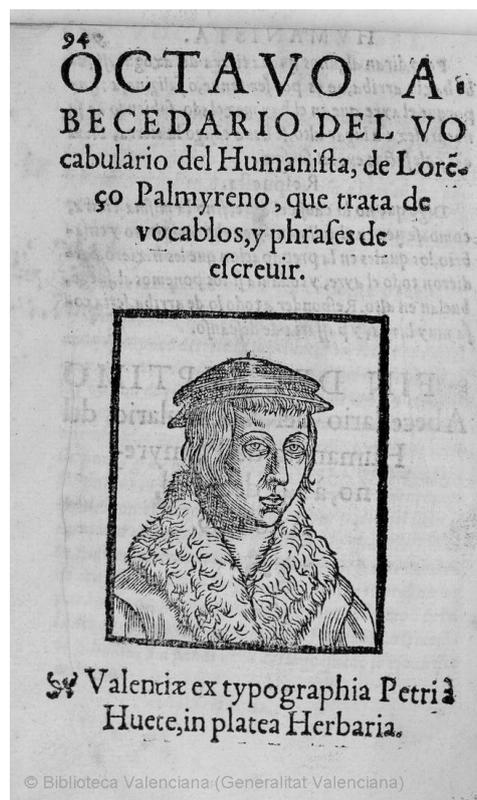
La suposición de Steppe de que el pequeño retrato fue realizado por Simon Bening cobra fuerza si consideramos tres argumentos aportados por uno de los mejores conocedores del obra del miniturista, Thomas Kren: la coincidencia entre las tesis sobre la observación de la naturaleza defendidas por Vives en *De disciplinis* y la evolución de Bening, la relación de ambos en los años 30 con el reino de Portugal, reforzada por la presencia del humanista luso Damião de Góis en Breda, y el hecho documentado de que la marquesa hizo que Vives supervisara los libros de horas que Bening le pintó e incluso que modificó en alguna ocasión siguiendo el criterio del filósofo (Kren 2006). Kren no menciona el cuadro de Jan van Scorel, pero aporta un dato que resulta relevante. En torno a 1531, Bening pintó sendos retratos pequeños sobre pergamino de Hendrik III y de Mencía de Mendoza que hoy se encuentran en la Gemaldegalerie de los Staatliche Museen de Berlín. Kren comenta: “*These portraits on parchment are probably copies after lost paintings by Jan Gossaert (ca. 1478-1532), who was Mencía’s court artist during this period, the years just prior to this death.*” (Kren 2006: 319). Así pues, si Bening realizó los retratos de Hendrik y Mencía (también sobre una *pasteta* entre verde y azul) a partir de las pinturas de Gossaert, ¿no es posible que realizara el de Vives y lo hiciera a partir del cuadro de Jan van Scorel?

c) La miniatura, supuestamente de Bening, tuvo que ser la fuente de una xilografía [cf. ilustración 2], también de dimensión mínima (no más de 4,70 x 5,70 cm), que usaron en diversas obras de Palmireno los editores Juan Mey, en *El estudioso de la aldea* de (1568, p. 85), y Pedro de Huete, en el *Vocabulario del humanista* de (1569, parte II, p. 94), sin que allí se diga que la imagen pertenece a Palmireno –de hecho, no aparece en la portada de ambos libros– o a Vives, y que volvió a ser usada por Pedro de Huete en su edición de los diálogos de *Exercitatio Linguae Latinae* de Vives con notas de Pedro Mota (1577)⁴ (cf. González & Gutiérrez 1999). Pedro de Huete volvió a usar la xilografía en la portada del libro de Pedro Madariaga *Modi loquendi Latino & Hispano sermone*, publicado en 1582 (Moreno 2006: 52n)

³ En 1560, después de la muerte de Mencía de Mendoza, se hizo en Valencia una gran almoneda de obras que habían sido de su propiedad. Parece ser que todo se malvendió, porque se conservan apuntes como este: “*Item vint retratos de diferentes maneras a don Francisco Quintana a rahó de quinze sous la peça*” (cit. March 1951: 53; cf. Hidalgo 2011: 85-87). La miniatura no se encuentra ni en el Museo de Bellas Artes de Valencia, que se formó con, entre otros, los fondos del Convento de Santo Domingo (que recibió una parte del legado de la marquesa y donde fue enterrada), ni en el Real Colegio del Corpus Christi (en el que se encuentra alguna obra que pudo ser encargada por Mencía de Mendoza en Breda).

⁴ En el repertorio de ediciones de los diálogos (cf. González & Gutiérrez 1999), tiene el número 377, y se indica “retrato de Vives” (p. 325).

Si se tratara, como supongo aquí, de una imagen de Vives sacada de la miniatura de Bening, es fácil suponer cómo llegó la miniatura de Vives a aquellos editores, que además estaban emparentados. Por ejemplo, Miguel Jerónimo Ledesma, “un personaje muy cercano a la marquesa” (García 2004), redactó el libro *Graecarum Institutio compendium*, obra dedicada a Mencía, que se imprimió en las prensas de Mey en 1545. También Juan Bautista Anyés compuso apologías en honor de la familia Mendoza que aparecieron en 1550 en la misma imprenta (Gil 2000 :32). Son solo algunos ejemplos de cómo los editores pudieron conseguir que la marquesa del Cenete les permitiera copiar la miniatura.⁵



⁵ En esta época hubo en Valencia mucha actividad tipográfica y varios editores de apellido Mey. Existió relación de parentesco entre algunos Mey y Pedro de Huete, los que usaron la xilografía en cuestión. Además, la dirección de la imprenta de Pedro de Huete y, después de 1583, de su viuda, la Plaza de la Hierba (actualmente desaparecida, entre la calle del Trench y la plaza de Lope de Vega), es la que utilizará a partir de 1588 la editorial de Pedro Patricio Mey. A partir de 1592 este editor trasladó su taller junto a la Iglesia de San Martín, precisamente a muy pocos metros del lugar donde nació Vives (y que ahora, lamentablemente, no está indicado por ninguna placa conmemorativa).



Ilustración 2. Imagen procedente de la xilografía supuestamente de Vives utilizada en las tipografías de Valencia (1568, 1569, 1577 y 1582).

Esta imagen de Vives fue reproducida muy fielmente en otro grabado que se incluyó en la portada de los *Diálogos* de Vives, *Exercitatio Linguae Latinae*, traducidos por Cristobal Coret y Peris, que se publicaron en Valencia en varias ediciones de la tipografía de S. Faulí, que incluyeron notas de Agustín de Sales, como, por ejemplo, en 1768 (5ª edición), 1780 (7ª edición [sic]), en 1788 (7ª edición), en 1807 (8ª edición), 1817 (8ª edición [sic])⁶, junto a la inscripción “EFIGIE DE LUIS VIVES” [véase Ilustración 2 bis]. Isabel Oliver (1992: 33) considera que el representado en los grabados del XVI es Palmireno, pero no aporta ninguna razón. Piénsese que cuando Pedro de Huete edita los diálogos de Vives, Palmireno todavía vive (¡en Valencia!), por lo que no parece probable que la xilografía fuera su retrato. Y también es usada en el libro de Madariaga sólo tres años después de su muerte. Por ello, aquí se considera que el retratado en la xilografía es Vives, aunque el *experimentum crucis* sería la recuperación de la miniatura comentada.

⁶ Estas ediciones tienen los números 423, 424, 425, 426, 428 y 429, en el catálogo de González & Gutiérrez 1999: 355-361.

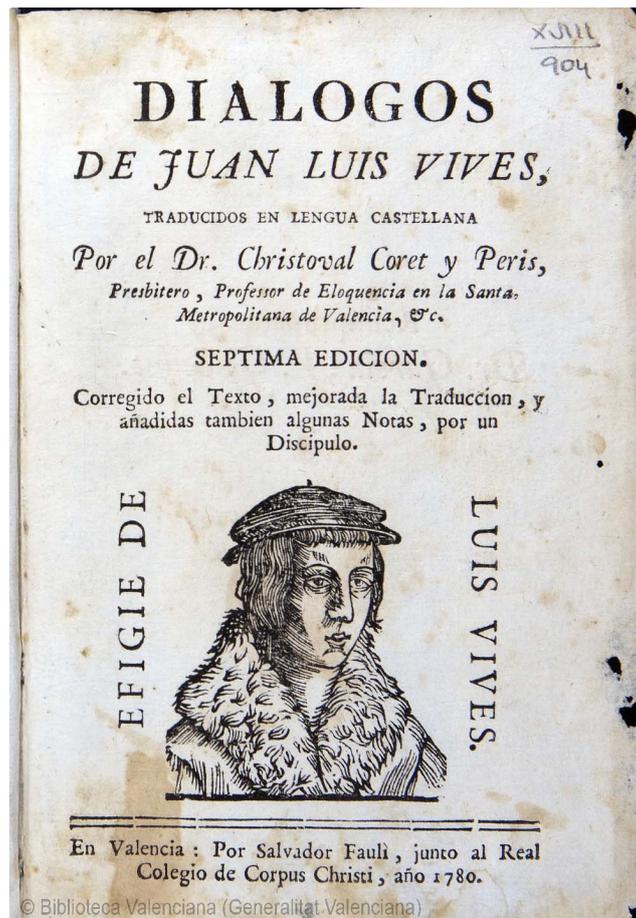


Ilustración 2 bis. Xilografía del siglo XVIII, que reproduce la xilografía del siglo XVI (véase Ilustración 2)

No he localizado la miniatura. Pudo ser legada por Mencía de Mendoza, subastada a su muerte o pudo perderse. Por ejemplo, a D. Diego Hurtado de Mendoza, Mencía le dejó por testamento una larga lista de piezas valiosas, en las que se incluían dos medallas de plata de “Herasmo” (Biblioteca 1902: 315).

d) En octubre de 1552, muere Margarita Valldaura, la viuda de Vives. Las autoridades de Brujas permiten que sea enterrada en la catedral junto a su esposo, fallecido en 1540, y ordenan retratar a la pareja, encargando la obra probablemente a Pourbus, autor de una gran cantidad de pinturas en las iglesias de la ciudad (Salazar 1953: 312-318). El retrato de Vives fue copiado por B. H. Fricx, y es recogido en una obra manuscrita de P. Le Doulx compuesta hacia 1800 [cf. ilustración 3]. La catedral fue pasto de las llamas en los sucesos que siguieron a la Revolución Francesa y el retrato de Vives y su esposa se consumió.



Ilustración 3. Dibujo de Vives por B. H. Fricx, tomado de Salazar 1953, lámina 1.

e) En 1572, en la tipografía de Plantin de Amberes se publica el libro *Virorum doctorum de disciplinis benemerentium effigies XLIII*, obra de Filip Galle, que incluye un grabado de Vives [ilustración 4] que Salazar identifica (creo que acertadamente) como el arquetipo de todos los posteriores (cf. Tournoy et al. 1993: 261-271). Como señala Galle en la carta-proemio, cuando el grabador no disponía de una imagen, se servía de otros artistas para que le remitieran dibujos de los personajes representados. En la colección de grabados de Galle se copia otro cuadro de Jan van Scorel (el retrato de Adriano VI) y en otro caso se identifica a Pourbus como el autor del dibujo previo (el retrato de Arias Montano). Como en el caso del grabado del papa de Utrecht, también en el de Vives la mitad inferior se separa del cuadro de referencia y en el caso de la imagen del valenciano el grabador (o alguien de su taller) incurre en el lapsus de no invertir el dibujo de las manos escribiendo, por lo que produce la falsa impresión de que Vives era zurdo. En resumidas cuentas, el grabado arquetípico, el de Galle, se realiza tres décadas después de la muerte del filósofo sobre un dibujo no muy bien copiado, tal vez original de Pourbus, a lo mejor copiado del retrato de la catedral de Brujas, de Pourbus o de otro, que en todo caso se realizó después de 1552.

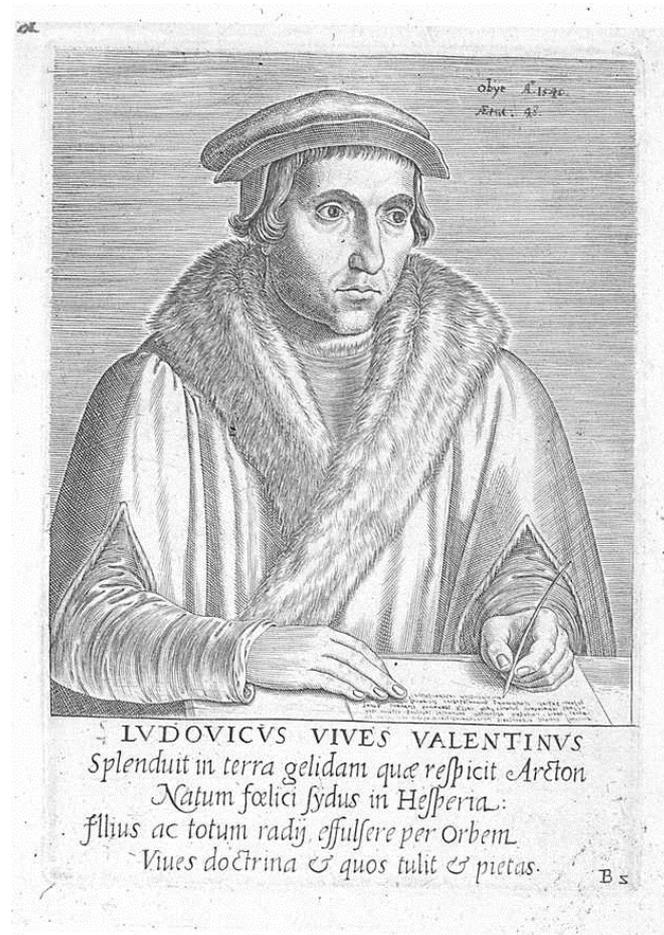


Ilustración 4. Grabado de Vives por F. Galle (1572). Colección de la Biblioteca Nacional.

Haga la prueba el lector de comparar las ilustraciones 2 y 3, que, recuérdese, no son retratos directos, sino copias más o menos acertadas de otros retratos, y observará una semejanza notable en nariz, ojos, boca o cabello, que encajan perfectamente con la descripción del “rostro risueño y con cierta dignidad natural”. Y una vez establecido ese patrón, compárese con *Un humanista* y con el grabado de Galle. Adviértase también que en todos estos casos estamos ante media figura masculina vuelta tres cuartos, que observamos por su lado derecho, pero a partir de la copia de Tobías Stimmer (1587) del grabado de Galle, que lo invierte, observamos generalmente a Vives desde su lado izquierdo.⁷

Los ensayos iconográficos sobre Vives no se han ocupado de *Un humanista* de Jan van Scorel. Una de las causas de ello podría estar en el hecho de que los estudios realizados repiten o revisan lo escrito por Bonilla (1929: 88-91), un texto redactado cuando el cuadro de Jan van Scorel no había sido comprado por el Prado (incluso en la misma época en que Friedländer

⁷ Hay que hacer constar que el catálogo de Friedländer de los años 30 afirma: “*The head is not in a perfect state of preservation*” (1975: 127). Como la obra fue expuesta en Milán en 1922 (Hoogewerff 1923: 136n) tenemos que deducir que la noticia del deterioro que aporta Friedländer se referiría a un momento anterior a la exposición y que la obra probablemente habría sido restaurada. Sobre esta restauración, véase más adelante.

no sabía dónde se encontraba la obra). Si la compra se realizó en 1935, el cuadro llegaría al Prado en el prelude de la Guerra Civil y la hermenéutica vivista de la posguerra se aproximó al filósofo más enardecida por la “exaltación de valores hispánicos” (AAVV 1941 *passim*), que preocupada por ubicarlo en la tradición humanista de Italia o de la Europa septentrional (y en absoluto dispuesta a reconocer sus raíces judías).

5. UN PASAJE EPISTOLAR MUY SIGNIFICATIVO

Steppe (1969: 504) recoge una carta de Arnao de Plano a Mencía de Mendoza. En este pasaje epistolar (que se encuentra también parcialmente en Vives 1978: 632-633, con algún lapsus) se relaciona a Vives, referido en el texto “Bibas”, con dos lienzos del Maarten van Heemskerck, que en la carta se menciona como “Martin, pintor de Arlan”, por Haarlem (el pintor nació en Heemskerck, entre Alkmaar y Haarlem) y también con unas cuadernos que tenían que ser iluminados por Simon Bening, que es “Simon de Brujas” en el texto. El original se encuentra en el Archivo del Palau (Marquesado del Zenete, leg. 129).

Anvers, 10 novembre 1542

La de vuestra excelencia de primero de setiembre. Por via de Burgos. Con las que mas su excelencia me a enbiado he rresçevido, e las que para madama de Ymarsela me enbio en la ora con un criado mio las enbie a Malinas. La rrespuesta dellas enbia a vuestra excelencia dicha madama, esta mui bieja e muy grand servidor de vuestra excelencia que en todos tiempos me demanda de vuestra excelencia, de la qual seran dos cartas con la presente ansi mesmo sus conosçimientos de lo que he pagado en el año de 1540. 1541 tambien he pagado a la viuda de Bibas, la qual con toda berdad ella es pobre, mucho mas de lo que en vida del doctor su marido. Se estimaba porquel doctor tenia siempre mucha costa, mas de lo que su estado rrequeria ; la qual viuda a escripto a vuestra excelencia, dize no tiene rrespuesta que le desplaze dello.

...

Su thesorero Francisco de Rrecalde a escripto como vuestra excelencia no le a querido tomar en cuenta CCCXVI ducados y XXLII maravedis que son por lo siguiente: XIII mil CCCC maravedis por dos pinturas de lienço que vuestra excelencia y el doctor Bibas mandaron azer en mi presençia a maestre Martin, pintor de Arlan, las quelas cargue en la nao de Martin de Arana, e se perdio con lo mas del agente. II mil D [marav.] por doze cuadernos a maestre Simon de Brujas; los quales por mandado de vuestra excelencia pague e tengo en mi poder; con mas suma que vuestra excelencia dexo en mi poder para azer yluminar a maestre Simon de Brujas, el qual pide dos escudos del sol por la pieça y no menos; vuestra excelencia me mande a bisar que manda que en ello se aga.

De la carta se deduce:

- a) Que el orden de la carta conduce a una asociación: situación de Margarita Valldaura – lienzos encargados a Maarten van Heemskerck – miniaturas de Simon Bening.
- b) Que antes de la marcha de Mencía de Mendoza de Breda, ella y Vives mandaron hacer dos lienzos a Maarten van Heemskerck. Esto tiene que ser cierto porque Arnao de Plano está recordándole a la Marquesa del Cenete algo que ella hizo y él presencié.
- c) Que pasa un tiempo entre que, estando Vives en Breda, se encargan los lienzos (esto quiere decir, en 1538 o antes) y se pagan al artista (1540, 1541 o 1542). Esta dilación se puede relacionar con el diálogo XXIII, “El cuerpo del hombre por fuera”, de *Exercitatio Linguae Latinae*, que será comentado más adelante. Pero si este fuera el caso, entonces el encargo tuvo que ser anterior a la finalización del texto de los diálogos, que según hace constar Vives al final de la obra fue el 3 de julio de 1538.
- d) Que tales lienzos fueron embarcados en una nao de maestre Martín de Arana, un armador que tenemos documentado (López 2000: 373), pero o bien la nave naufragó o bien fue capturada por piratas.
- e) El libro de las horas que menciona la carta después de hablar de los lienzos también es un elemento notable, porque parece reforzar la conexión entre la miniatura de Bening y un retrato previo. El libro de horas mencionado es sólo uno de los doce que poseía la marquesa en el momento de su fallecimiento (Hidalgo 1997: 183).

6. LA IDENTIFICACIÓN DEL HUMANISTA

Además de las eventuales semejanzas con los retratos posteriores, ya comentadas, y de la representación en el cuadro de la interpretación de Virgilio, que será expuesta en el epígrafe siguiente, hay otros elementos de *Un humanista* que permiten relacionar a Vives con el efigiado por Jan van Scorel.

El personaje retratado, como indica Hoogewerff (1923: 78), “*porte le vêtement et le véret noirs du lettré*”. Recuérdese que él habla de “un sabio”. Por tanto, no parece tener dudas de que se trata de un hombre relacionado con las letras. Los cuatro anillos del dedo anular [cf. ilustración 5], absolutamente excepcionales (no he encontrado ningún otro personaje retratado por Jan van Scorel que lleve tal cantidad de anillos), bien pudieran significar las cuatro universidades en las que estuvo Vives: Valencia, La Sorbona, Lovaina y Oxford⁸. El

⁸ No hay que olvidar que el mencionado Palmireno jugó un cierto papel en la fijación de los rituales universitarios que aún hoy se practican en mi Universidad, aunque este es un asunto todavía sometido a mi investigación.

sello del dedo índice [cf. ilustración 5] presenta un escudo prácticamente idéntico al que Vives utilizó a partir de 1528 para lacrar sus cartas [ilustración 6]. El escudo de armas que Vives se inventó⁹, siguiendo en esto a Erasmo, cuando viajó a Inglaterra (1524) y los dos sellos epistolares en los que apareció, el primero redondo y el segundo ovalado, han sido estudiados por Salazar (1967, especialmente cap. IV). Poco hay que añadir a su documentado trabajo, salvo apuntar el hecho de que el escudo, cuartelado en cruz, presenta figuras relacionadas con la sabiduría (estrellas de seis puntas, flámulas, el triple ondulado), pero que también podemos relacionar con la tradición judía, la figura de Moises o las ciudades de los Vives: Valencia y Brujas.



Ilustración 5. Detalle de *Un humanista* de Jan van Scorel. Ilustración 6. Dibujo del sello heráldico epistolar de Vives a partir de 1528 (Salazar 1967: 107).

La relación del perro acurrucado con la fidelidad del filósofo a la marquesa parece probable, y viene acreditada por la correspondencia del propio Vives. Después de la muerte del señor de Breda (4 septiembre 1538) y a pesar de su delicada salud, el filósofo permanece en el palacio, como le confiesa a Juan Maldonado, “para que no crean que dejo a la Marquesa en el duelo de su viudez” (16 de diciembre de 1538, Vives 1978: 609).

Precisamente, otro diálogo incluido en *Exercitatio Linguae Latinae*, el denominado “El cuerpo del hombre por fuera” (XXIII), y sobre el que volveremos más adelante, resulta notable para nuestro tema. Allí, Vives hace decir a sus personajes dos cosas que tienen que ver con el cuadro comentado. Por un lado, que era costumbre de los antiguos portar los anillos en el dedo anular de la mano izquierda, que es precisamente como aparecen en el cuadro. El texto es:

Velio.—Pero los griegos llaman dactylicón al cercano al meñique, como si dijeran anular.

⁹ A falta de estudio radiográfico, podemos especular con dos motivos por los que, a simple vista, no puede distinguirse ninguna figura en el sello de *Un humanista*. El primero es el tamaño reducido del sello. El segundo es que el pintor, que suele incluir en muchos otros casos el escudo junto al personaje retratado, no consideraría oportuno en el entorno del palacio de Breda representar este escudo sin ninguna tradición ni reconocimiento nobiliario, sino simplemente “inventado” por el humanista.

Gryneo.—Así es por completo; pero en la izquierda, no en la derecha, ya que antiguamente solían llevar ahí los anillos.

En segundo lugar, habla de la mano derecha como la sede de la lealtad, lo que sería reiterado con la figura del perro dormido (más adelante se habla de los ojos del animal).

Velio.—¿Sabes qué asientos tienen en el cuerpo las virtudes?

Gryneo.—¿Cuáles de una vez?

Velio.—El pudor en la frente, en la mano derecha la lealtad, en la rodilla la misericordia.

Además, si el retratado fuera Vives, se entiende también que, al quedar el cuadro en Breda por los conflictos hereditarios entre Mencía de Mendoza y René van Chalon, al incrementarse el antierasmismo que planeaba no solo sobre Vives, sino también sobre otros personajes del círculo de Mencía de Mendoza en Breda, como Martín Laso de Oropesa (Bataillon 1979: 484), y al aumentar la práctica iconoclasta vinculada con los conflictos religiosos, se protegiera el cuadro designándolo de manera genérica como “un sabio” o “un humanista”. Además del mencionado Laso, el cuadro también podría representar a otros humanistas relacionados con Mencía, como Juan Maldonado, Damião de Góis o Conrad Goclenius, pero o bien tenemos imágenes de estos claramente discrepantes o bien no tendrían sentido, en todos estos casos, los elementos iconográficos descritos ni la relación de la figura con el fondo de la obra. Otra hipótesis más improbable sobre el destino del cuadro sería la de una eventual captura por piratas como la que describía Arnao de Plano.

7. VIVES Y DURERO

Ha sido comentada frecuentemente la coincidencia cronológica y la afinidad conceptual entre la publicación de *De disciplinis* de Vives y la realización de *El escolar* de Jan van Scorel (o Maarten van Heemskerck) y que ilustraría perfectamente no solo la nueva orientación pedagógica impulsada por Vives, que culminaría en los escritos de Rousseau, sino también su estoicismo ante las riquezas (Schneider 2002: 147). Pero no solo los cuadros presentan lo que los textos afirman, sino que estos también pueden referirse a las pinturas. Vosters, que no comenta la posibilidad de que el personaje de *Un humanista* sea Vives, señala, por ejemplo, que algunos de los diálogos incluidos *Exercitatio Linguae Latinae*, como “La cocina” (XV), “El comedor” (XVI) o “El banquete” (XVII), “parecen copiados de un Lucas van Leiden, un Pieter Aertsen, un Breughel el Viejo y un Jan van Scorel.” (Vosters 2007: 119).

En el diálogo mencionado “El cuerpo del hombre por fuera” (incluido en *Exercitatio Linguae Latinae*, XXIII) 10, un pintor, que Vives denomina Durero y que está realizando un retrato

10 Agradezco al profesor Francisco Calero esta línea de argumentación.

de Escipión el Africano, dialoga con dos estudiantes, uno de humanidades, Gryneo, y otro “medio físico” (médico), Velio. En una nota publicada con motivo del IV centenario de la muerte del filósofo, el Marqués de Lozoya (1940: 43) se preguntaba: “¿Pintó, realmente, Durero un retrato imaginario del héroe romano, o se trata de una invención dialéctica de Vives?”. Plantear así las cosas es desconsiderar el procedimiento que usa Vives para “componer” los personajes de sus diálogos. Por ejemplo, en el diálogo inmediatamente anterior, “Las leyes del juego” (XXII), donde también hay una elogiosa referencia a Mencía de Mendoza, Vives presenta a tres jóvenes caballeros paseando por las calles de Valencia. Los jóvenes son Borja, Cabanilles y Centelles. El personaje de Borja se compone con los méritos que Vives atribuye a Juan II, duque de Gandía, a quien había remitido en 1535 su obrilla *Preces et meditationes* (Vives 1978: 597-598), pero proyectados, por la edad del personaje del diálogo, en el hijo del duque, Francisco¹¹. Lo mismo sucede con el personaje de Cabanilles. Cuando Vives estudió en París, coincidió con Jerónimo Cabanilles, embajador en Francia y, más tarde, virrey de Valencia. Pero quien pasea por la ciudad ha de ser su hijo, de igual nombre, quien también llegó a gobernador general. En el tercer caso, también los méritos que Vives atribuye a Serafín Centelles, muerto en 1536, parecen proyectarse sobre su sobrino, el Centelles del diálogo.

Así pues, la cuestión no es si Durero pintó un retrato que no se ha encontrado de Escipión el Africano o si todo es una mera invención dialéctica, sino que más bien tenemos que preguntarnos con qué compone Vives el personaje y qué nos puede aportar ello para la cuestión de su relación con *Un humanista*.

El mismo año en el que Vives concluye *Exercitatio Linguae Latinae*, Heinrich Aldegrever, un grabador influido por Durero, realizaba *Aníbal y Escipión*. Aldegrever había visitado los Países Bajos y se había relacionado, entre otros, con Bernard van Orley, otro pintor que frecuentó el círculo de Mencía de Mendoza, y al que Durero mismo había elogiado en su visita a los Países Bajos. Pero si Aldegrever intentaba seguir la estela de Durero, imitando hasta el monograma de su firma, el autor de *Un humanista*, Jan van Scorel incluso había ido a formarse con él en Núremberg antes de viajar a Italia (Hoogewerff 1923: 15). Así pues, como en el caso de los personajes del diálogo “Las leyes del juego”, hay una composición con un personaje de reputación elevada, que, en este caso es Durero, aunque había muerto en 1528, pero que es “actualizado” mediante otros que pueden cumplir lo que el personaje literario realiza (ya sea Aldegrever, van Scorel, ambos, o incluso Maarten van Heemskerck), esto es, retratar a Escipión o hablar con los estudiantes¹² y que, como en el caso de los personajes de Borja o Centelles, con el tiempo podrán cobrar una importancia igual o superior a su referente de mayor edad. Hoogewerff, por ejemplo, cree que Jan van Scorel acabó adelantando a Durero por su cultura extraordinaria y su riqueza intelectual, ya que fue no solo pintor, sino también un buen arquitecto, ingeniero, músico, poeta, latinista y discípulo

¹¹ El mismo año en que se publicaron los diálogos, Francisco de Borja tuvo una experiencia decisiva, que le condujo a profesar en la orden jesuítica, en la que llegó a general de la Compañía. Fundó una institución universitaria en Gandía y promovió una importante reforma pedagógica. Se da la circunstancia de que fue precisamente esa universidad la primera en autorizar como texto para la enseñanza del latín los diálogos citados de Vives, en los que aparecía el personaje de Borja paseando por Valencia.

¹² Sobre la posibilidad de que Durero retratara efectivamente a Vives en el viaje que hizo a los Países Bajos a comienzo de los años 20, cf. Salazar 1953: 307-311.

de los humanistas: “Fue para el arte holandés lo que Erasmo fue en el dominio de la filología, a saber: el hombre del Renacimiento.” (Hoogewerff 1923: 3).

Es en el marco de esta relación humanista entre letras y pintura en el que el cuadro del Prado parece dar un paso más allá de la mera representación del mito y referirse a la interpretación misma, como explicaré a continuación.

Otra cuestión es si Vives conoció realmente a Durero e, incluso, si este llegó a hacerle un retrato en su visita a los Países Bajos (1520-1521). Gracias al diario que compuso el pintor, podemos conocer su itinerario y su actividad, con una cierta precisión (y descartar, de paso, que dibujara o pintara una obra referida a Aníbal y Escipión). Consta la gran admiración del pintor por Erasmo, del que espera fervorosamente que lidere la liberación del despotismo eclesiástico cuando se entera de la detención de Lutero, y del que realiza un par de dibujos. Pero no aparece ninguna mención explícita a Vives y todo lo que podemos hacer son especulaciones fundadas en débiles indicios.

Durante una de sus estancias en Amberes, hacia agosto de 1520, realiza un retrato de Erasmo (Durero 2007: 60). En una anotación de septiembre de 1520, Durero hace constar lacónicamente: “He hecho el retrato al carboncillo de un español.” (Durero 2007: 62). ¿Estuvo Vives en Amberes en esta época? En la epístola de Erasmo a Vives que se considera datada hacia junio de 1520, el de Rotterdam se despide así: «Que sigas con salud, doctísimo Luis, y hagas que te veamos aquí cuanto antes alegre y feliz.» Y en la carta que remite Erasmo a Hermann, conde de Nueva Águila, probablemente posterior, hace algunas referencias a la retórica de Vives que podrían dar a entender que habían estado juntos, ya que no trata sólo de lo escrito por el valenciano, sino también de su proceder en la argumentación, como, por ejemplo: «Es un ingenio feliz, en plenitud de salud y lozanía. Su memoria no puede ser más vivaz.»

En los primeros meses de 1521, Durero hace una corta estancia en Brujas. En esa época, el filósofo valenciano vive a caballo entre Lovaina y Brujas. En el diario de Durero se consignan invitaciones al pintor a las que concurría una gran cantidad de personas notables de la ciudad.

Finalmente llegamos a Brujas, que es una magnífica ciudad. He gastado y he pagado por el transporte veinte dineros. Y cuando llegué a Brujas, Jan Provost me alojó en su casa y esa misma noche organizó una espléndida cena e invitó a un gran número de personas para agradarme.

Al siguiente día, Marx, el orfebre, me invitó y ofreció una suntuosa comida, también y para agradarme invitó a un singular número de personas. Después me condujo a la Casa del Emperador [...] Acto seguido me condujeron a Santiago [...] En la Iglesia de Nuestra Señora observé la imagen de alabastro de la Virgen que ha hecho Miguel Ángel de Roma. A continuación me condujeron a numerosas iglesias y me enseñaron todos los buenos cuadros que allí abundan. Tras ver las cosas de Juan y de los demás artistas, finalmente llegamos a la capilla de los pintores; allí hay buenas cosas.

A la visita le siguió un banquete que organizaron en mi honor. Acudimos más tarde en su compañía a su local, donde se encontraban reunidas personas notables, orfebres, pintores y mercaderes. Tuve que cenar con ellos; me hicieron regalos: me han comprado arte y me honraron mucho. (Durero 2007: 85-86)

Parece razonable suponer que una figura destacada en Brujas como Vives no estaría ausente de alguno de estos banquetes, y que tal vez su conocimiento personal de Durero sea lo que motive también usarlo como personaje en su diálogo. Pero esto es sólo una suposición.

8. VIVES Y SILENO

En primer lugar, hay que reclamar la atención sobre dos elementos que aparecen a la izquierda de la figura: una columna y la cúspide de un prisma muy agudo. Aunque es una hipótesis atrevida, pudiera tratarse de una referencia al enigmático *Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna, por “columna”, procedente de la tipografía veneciana de Manucio y que tal vez no pasó inadvertido a Jan van Scorel cuando residió en la ciudad ducal. La cúspide del prisma parece corresponderse con la que presenta la ilustración trinitaria de la pág. 129 del capítulo 10º del incunable¹³, lo que se relacionaría con un tópico agustiniano, el concepto trinitario, que podemos relacionar también con Erasmo y Vives¹⁴. En el capítulo 3º, Poliphilo sueña dentro de un sueño, recostado bajo un árbol (pág. 20), en una disposición que recuerda el personaje tendido del fondo del cuadro *Un humanista*. Allí aparece otra aguja arquitectónica (pág. 26). En el capítulo 4º Poliphilo describe un edificio colosal, y ello se ilustra con otra aguja, un obelisco a lomos de un elefante (pág. 38)¹⁵, lo que sería reproducido en el siglo siguiente en el *Pulcino della Minerva*. Recuérdese la actividad arquitectónica de Jan van Scorel. Además, como señala Hoogewerff (1923: 27), Jan van Scorel se relacionó en Venecia con, entre otros, Daniel van Bomberghen, editor versado en la tradición judáica y, lógicamente, cabalística. No hay que dejar de lado tampoco la relación de una posible autoría de Maarten van Heemskerck con las ilustraciones que éste realizó de las Maravillas del Mundo, que también fueron grabadas por Galle y donde hay también columnas y obeliscos.

Ahora bien, las indicaciones sobre la izquierda del cuadro merecerían una reconsideración, porque se trata de elementos mínimos, que habría que indagar en la producción de Jan van Scorel (así, por ejemplo, también aparece un obelisco y una pirámide –que es lo que hay en la fotografía más antigua de *Un humanista*, como se comentará más adelante– en el *Retrato de*

¹³ Una edición digital en: <http://mitpress.mit.edu/e-books/HP/hyp000.htm>

¹⁴ La edición de *De conscribendis epistolis* de Vives, realizada en París, ex officina Matthaei Davidis, en 1547, presenta motivos semejantes en el dibujo de su portada (cf. Tournoy et al. 1993: 178-181),

¹⁵ Lo que remite nuevamente al tema de Escipión y Anibal

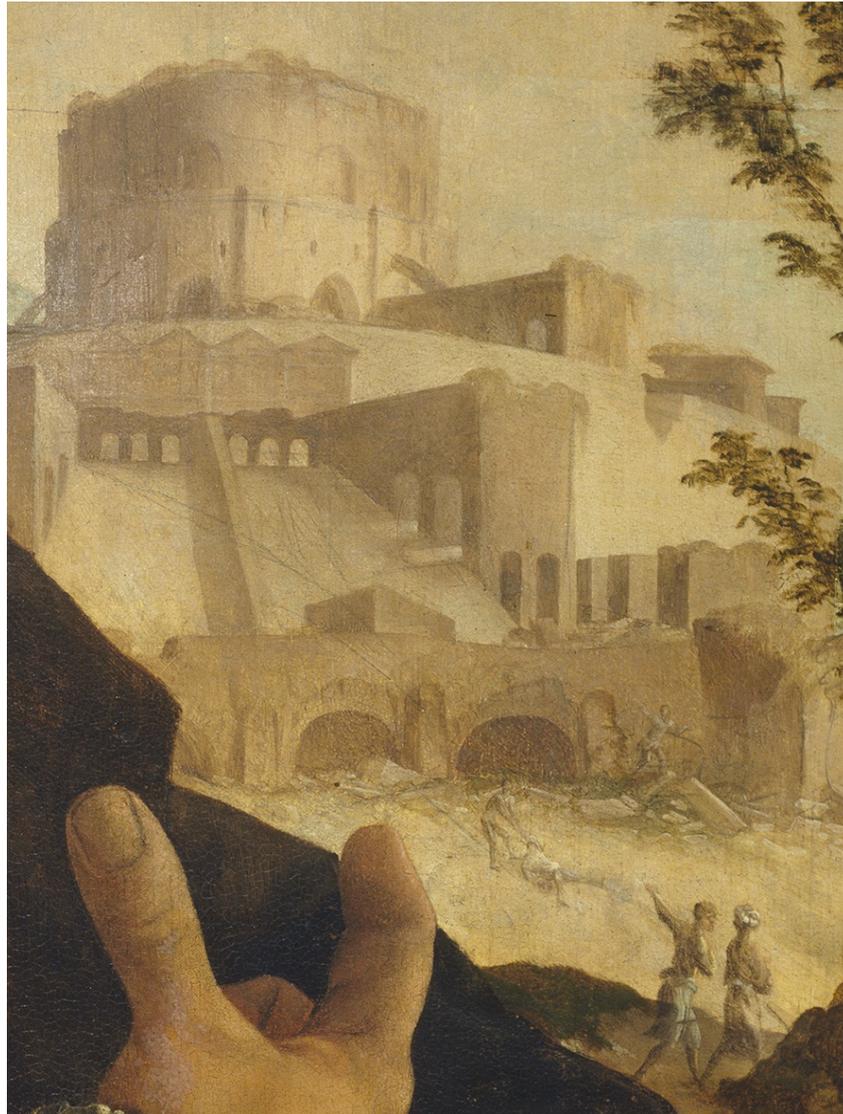
Daniel de Hertoghe con su familia, Hoogewerff 1923: 76-77, lámina 32) y sobre los que siempre podemos incurrir en sobreinterpretación.

No es el caso de la importante escena que se desarrolla en la derecha del óleo y que, según mi hipótesis, tendría que ver con la interpretación del mito de Sileno.

Sileno ha sido objeto de múltiples representaciones (cf. Elvira 2008: 286-287). Fue pintado por A. Mantegna —a quien se atribuyen los grabados del incunable de Colonna— (hacia 1475) y por Piero di Cosimo (hacia 1507), obras de las que pudo tener noticia Jan van Scorel en su estancia italiana. La imagen de Sileno resulta un punto de referencia en las representaciones de las bacanales. Recuérdese también que Maarten van Heemskerck, quien siguió por Italia los pasos de su maestro van Scorel, realizaba en los años previos a la estancia de Vives en Breda dibujos sobre la construcción de San Pedro (1532-1537) —que recuerdan vivamente el edificio de *Un humanista*—, un dibujo del Baco de Miguel Ángel en el jardín de Jacopo Galli (Paoletti; Radke 2002: 339, cf. Wind 1998) y un gran lienzo con el título *Triunfo de Baco* (1536-1537).

Lo que puede representar el cuadro de Jan van Scorel en la escena del fondo no son *bamboccianti*, sino Sileno, los pastores y la ninfa, tal como aparece en el comienzo de la égloga VI de las *Bucólicas*: “Los zagales Cromis y Mnásilo vieron a Sileno en su gruta, echado por tierra, durmiendo, con las venas hinchidas —así siempre— con el Baco de ayer [...] Se les junta aliada con ellos y, asustados como están, les ayuda Egle; Egle bella entre las náyades bellas, y cuando él tenía los ojos abiertos, le pinta ella la frente y las sienes con moras como la sangre rojas.” (Vives 1997, égloga VI; también Vives 1947, I: 954).

Sileno, por tanto, es el pintado por Egle, el color de cuyas moras se asocia con el vino y la sangre (por otro lado, el tema eucarístico con el que concluye la explicación de la égloga anterior en el libro de Vives sobre Virgilio). En el cuadro de van Scorel parecen distinguirse los dos personajes, Cromis y Mnásilo, también Sileno tumbado, ante una peculiar gruta formada por dos túneles, y otro personaje que estira del brazo del personaje caído que pudiera ser Egle, aunque también pudiera serlo el personaje del fondo, que también podría representar una escultura. Obsérvese cómo la línea que une el pulgar y el índice de la mano apunta directamente al supuesto Sileno tumbado [cf. ilustración 7].



Después de traducir el texto de Virgilio, Vives ofrece su interpretación: “Esta égloga trata de asuntos recónditos, como son los comienzos de las cosas y la teología de los paganos, y pone de manifiesto la virtualidad de las Musas, que todo lo conocen, celebran a dioses y héroes, y a grandes hombres, como Galo y Varo, y además penetran en lo más íntimo de la naturaleza.” (Vives 1997, égloga VI; también Vives 1947, I: 955). Precisamente porque la égloga trata de misterios es por lo que exige una interpretación. Este es el sentido del humanismo de Erasmo y Vives: construir una esfera del saber que, desentrañando los antiguos misterios, proporcione un consejo que embride el poder de la nobleza. Tal es la sociogénesis de la “civilización”, en expresión de Norbert Elias (2010: 81-129).

La interpretación de Vives es atrevida, porque Sileno acaba cantando las cantinelas de Febo (Vives 1947: I, 959). Una dialéctica de lo dionisiaco y lo apolíneo, en definitiva, que naturalmente se avanza a Nietzsche y que sigue a Erasmo, quien en sus *Sileni Alcibiadis*, compilación de adagios del de Rotterdam popularísima en aquella época, recordaba unas

figurillas de barro clásicas con una efigie monstruosa en su exterior, pero que abiertas presentaban una apariencia bien distinta¹⁶. Como el Sileno de Vives que acaba apolíneo.

Así pues, si la mano izquierda aporta indicios de quién *es* el efigiado en *Un humanista* (según la hipótesis, Vives), la mano derecha nos dice lo que *hace*, o lo que está haciendo: interpretar textos, desentrañar misterios, lo que podría quedar avanzado ya en la columna y el prisma de la izquierda o en la referencia precisamente a la égloga VI y la figura de Sileno.

Hay un punto de humor en la representación de *Un humanista*. Por una parte, Jan van Scorel acaba identificado con la náyade, ya que ambos “pintan” a Sileno. Por otra parte, Vives, el humanista intérprete, se relaciona con Sileno, a pesar de sus alegatos contra la embriaguez, ya que él es el pintado. Pero además, ya Platón había comparado a Sócrates con Sileno (*Banquete*, 215 a) y no otra cosa hacía el humanista valenciano que, en el molino de aguas, servir de maestro socrático y platonizante para la dama de Breda. La relación aún va más allá. En el diálogo “La embriaguez” (XVII) de su *Exercitatio Linguae Latinae*, compuesto por aquella misma época, dos calaveras de la región de Breda reciben a dos italianos sobrios. En Brabante, dice uno de aquellos, solo falta un templo para Baco (Vosters 2007: 118-119). Y sabemos que la marquesa obsequió en diversas ocasiones a Vives con cantidades generosas de vino e incluso con cubiletes o copas de orfebrería (Steppe 1969: 488-489; Vosters 2007: 147). De hecho, el filósofo se dedicó también, durante su estancia anterior en Londres, a importar vino de Gascuña, entre otras mercancías, y no hay que descartar que en Breda hiciera algo semejante (González 1987: 98).¹⁷

9. ALTERACIONES EN UN HUMANISTA

Las informaciones más detalladas sobre la historia reciente del cuadro están recogidas en los escritos de G. J. Hoogewerff, que permiten reconstruir la siguiente cronología:

–En 1904, el cuadro se incorporó a la colección Flament Fontaine, procedente de una subasta realizada en París (Hoogewerff 1941: 149).

–En 1921, el retrato se encontraba en la colección A. Chiesa de Milán. Cuando el cuadro está en Italia es descrito por Hoogewerff, que en aquella época era secretario del Real Instituto Holandés de Historia y, a partir de 1925, su director¹⁸. En la revista del Instituto, *Mededelingen van het Nederlands Historisch Instituut te Rome*, cuyos números se pueden consultar actualmente

¹⁶ Una referencia se encuentra en la carta de Juan de Vergara a Vives, de 12 de abril de 1527 (Vives 1978: 457).

¹⁷ Será F. D. E. Schleiermacher, el padre de la hermenéutica, quien, siglos después, fundamentará esta disciplina en una cierta “comunidad de los espíritus”: “Lo único que considero digno de denominarse mundo es la eterna comunidad de los espíritus, su influjo recíproco, su mutuo formarse, la sublime armonía de la libertad” (Schleiermacher 1991: 17).

¹⁸ En 1954, Hoogewerff se retiró y siete años después, con motivo de su 75 aniversario, se publicó un número de la revista de homenaje a su persona.

en internet¹⁹, aparece mencionado el cuadro. –En el número de 1922, Hoogewerff describe la colección A. Chiesa de Milán, donde se encontraba la obra *Un humanista* y 57 cuadros más holandeses:

3. Jan van Scorel: Portret van een man met een slapenden hond. Halffiguur, levensgroot. De voorgestelde, gekleed als een geletterde, is gezeten in de vrije lucht en wijst, uit het schilderij ziende, met een gebaar naar den verlaten torenbouw van Babel in den achtergrond. Rechts een rank boompje. Wolkucht.²⁰ (Hoogewerff 1922: 168)

Obsérvese como Hoogewerff destaca que el personaje va vestido como un erudito o sabio: “gekleed als een geletterde”. También es importante que Hoogewerff habla de un perro “dormido” (een slapenden hond).

–El número de 1923 de las *Mededelingen*, precisamente el año en que Hoogewerff publicó su estudio en francés sobre Jan van Scorel, tiene al principio una reproducción del retrato de este pintor del papa Adriano de Utrecht de van Scorel, ya comentado.

–El número de 1925 se abre con una reproducción de *Un humanista*²¹. Se trata de la fotografía más antigua que he localizado del cuadro, y que denominaré, en adelante, Fotografía I.

–Ese mismo año, la colección Chiesa se dispersó y el cuadro pasó a los Estados Unidos, donde parece ser que fue restaurado. De aquí pudo surgir la noticia de Friedländer, redactada en los años 30, sobre que en el cuadro “*the head is not in a perfect state of preservation*” (1975: 127).

En 1929, la revista *Oud Holland* vuelve a reproducir la Fotografía I (*Oud-Holland XLVI* (1929), blz. 199, groote afb.).

–El cuadro volvió a París. Hoogewerff menciona la colección Demotte (Hoogewerff 1941: 149) y el Prado informa que el cuadro fue adquirido a G. Stein (1935). El cuadro fue fotografiado de nuevo (Hoogewerff, 1941, ilustración 78, p. 150) y la reproducción fue incorporada a la reedición en francés del estudio sobre Jan van Scorel (es la que denominaré Fotografía II).

– En 1941 apareció el libro de Hoogewerff, *Jan van Scorel en zijn navolgers en geestverwanten* (Jan van Scorel y sus seguidores y simpatizantes) (Hoogewerff, 1941), con la Fotografía I nuevamente (que denominaré aquí Fotografía I bis) y la Fotografía II, en cuyo pie el autor especula con la posibilidad de un autorretrato. En ese momento el cuadro ya había sido adquirido por El Prado.

¹⁹ <http://www.historici.nl/retroboeken/knir/#page=0&accessor=toc1&source=1&view=imagePane>. Agradezco esta línea de investigación a Núria Armengol, responsable de la biblioteca del Institut Amatller d’Art Hispànic de Barcelona.

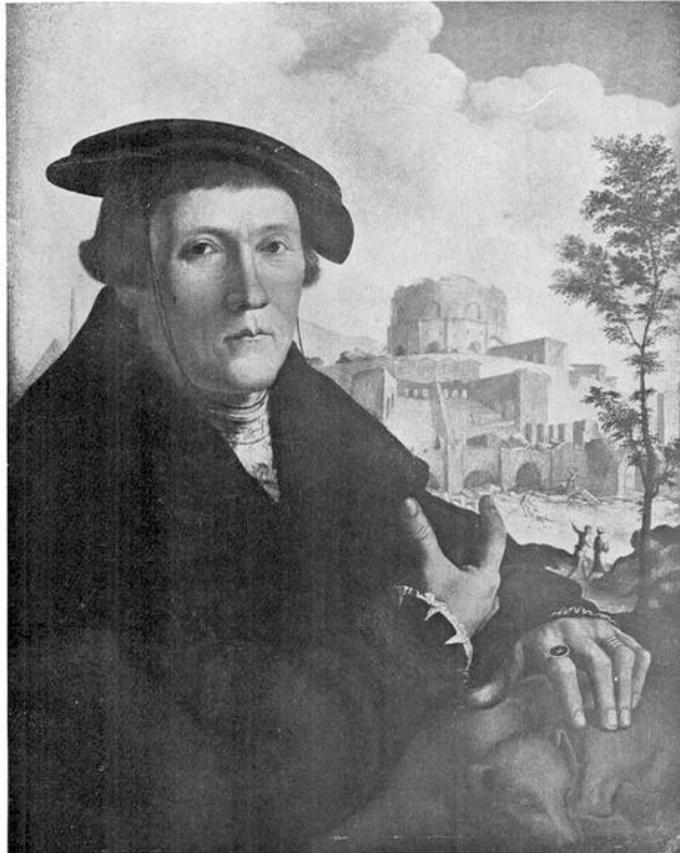
²⁰ La reedición del número, realizada en 1932, que es la que se puede consultar en internet, añade entre parentesis la referencia a la ilustración que será comentada a continuación: (Afb. in de „Mededeelingen" V, 1925, titelpl., en O.-Hld. XLVI, 1929, blz. 199.)

²¹ <http://www.historici.nl/retroboeken/knir/#page=2&accessor=toc1&source=5&view=imagePane>

A continuación puede verse la Fotografía I (ilustración 8), la Fotografía I bis (ilustración 9), y la Fotografía II (ilustración 10). Después, se procederá a una comparación detallada de las dos fotografías con la del cuadro del Prado en su estado actual (Fotografía III).

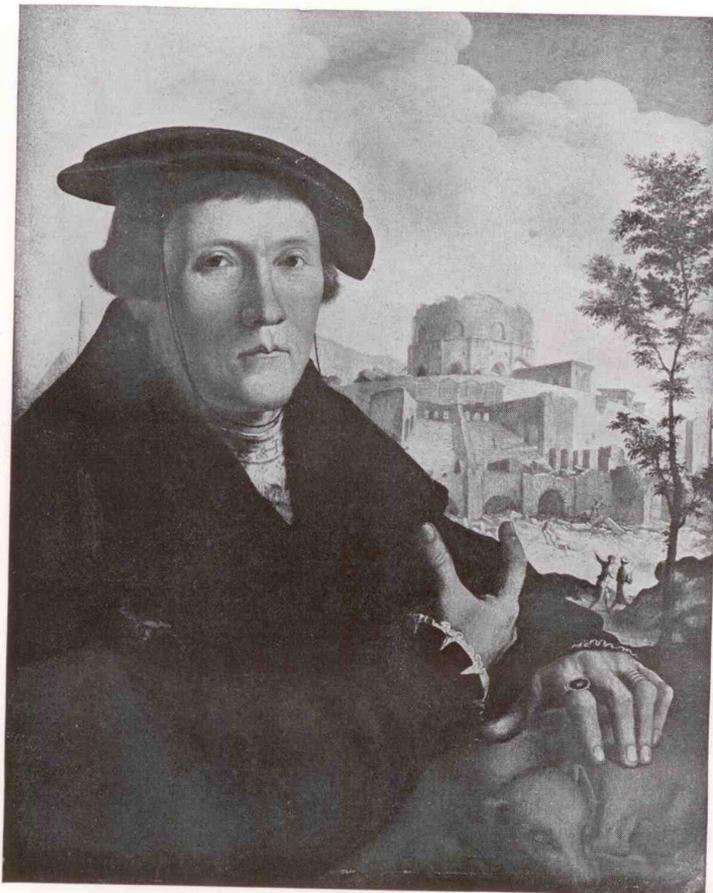
Front

Pl. 1.



Jan van Scorel. Portret van een humanist.
Verzameling A. Chiesa.

Ilustración 8. Fotografía I. Reproducción de Un humanista en *Mededelingen van het Nederlands Historisch Instituut te Rome*, 1925.



Jan van Scorel. Portret van een Humanist (zelfportret?) vroeger in de verzameling A. Chiesa te Milaan. Oorspronkelijke toestand.

Ilustración 9. Fotografía I bis.



Afb. 78. Jan van Scorel. Portret van een Humanist, Vroeger in de verzam. A. Chiesa, Milaan, nu in particulier bezit te Parijs. (Na de „restauratie“.)

Ilustración 10. Fotografía II.



La forma del sombrero de II es más semejante a I que a III. La pirámide de I, convertida en algo así como un tejado en II se alarga en III hasta el obelisco. Los rizos están más marcados en III.



El rizo también aparece más definido en III, así como las laderas de la montaña del fondo. También la ruina del fondo, junto al vestido, que no está en I, es distinta en II y III.



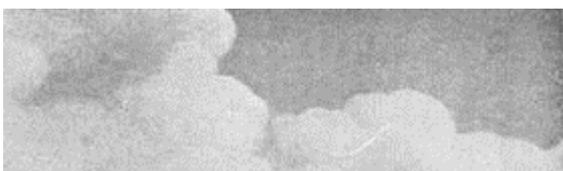
El cordón sobre la camisa de III, no está ni en I ni en II.



La yema del dedo en I está más separada del perfil de la estola de pieles que en II, pero en ambos se aprecia la uña, que no está en III.



El perrito en I tiene los ojos cerrados. En II también, o ligeramente entreabiertos. En III, sin embargo, los ojos están abiertos. La descripción de un perrito dormido, que realiza Hoogwerff, no parece coherente con III.



Las nubes son distintas en I, II y III.



También el árbol de I es más frondoso que II y III, pero II presenta ramas que no hay en III, como la que se encuentra a media altura a la derecha.



Los ojos resultan más claros en II que en I. Hoogewerff (1941: 149) habla de ojos azules. Las arrugas de I y II han desaparecido en III.

Las diferencias entre II y III, que no se pueden atribuir a un mero retoque fotográfico²², harían pensar en una segunda modificación del cuadro, además de la restauración de la que da cuenta Hoogewerff.

²² Para apreciar los retoques fotográficos de la revista, puede compararse *El martirio de San Sebastián* de Antonio del Pollaiuolo (National Gallery de Londres; una reproducción puede verse en: http://www.nationalgallery.org.uk/cid-classification/classification/picture-in-frame/antonio-del-pollaiuolo,-the-martyrdom-of-saint-sebastian/262326/*/moduleId/ZoomTool/x/202/y/0/z/1) con su fotografía de que aparece al comienzo del volumen 8 de 1928 (<http://www.historici.nl/retroboeken/knir/#page=1&accessor=toc1&source=8&view=imagePane>). Se aprecian retoques fotográficos, como el perfilado del cabello del ballestero que está al fondo a la izquierda, apuntando al protomartir, pero no una alteración del dibujo o un añadido de elementos, como en el caso de la fotografía de *Un humanista*.

BIBLIOGRAFÍA

- AAVV (1941): “Juan Luis Vives. Ofrenda de su Universidad”, *Anales de la Universidad de Valencia*, año XVII, cuaderno 131. Valencia: Imprenta Hijo de F. Vives Mora.
- Bataillón, Marcel (1979): *Erasmo y España*. Madrid: Fondo de cultura económica.
- Biblioteca Nacional: “Medallas y piedras grabadas que la Marquesa del Cenete legó en su último testamento á D. Diego Hurtado de Mendoza”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, tercera época, año VI, tomo VII, Julio á Diciembre de 1902. Madrid, pp. 310-319. Transcripción anónima de Bibl. Nac. P. V. fol. c 46-36.
- Bonilla y San Martín, A. (1929): *Luis Vives y la Filosofía del Renacimiento*, 2ª ed., vol. III. Madrid: Nueva Biblioteca Filosófica.
- Calero, Francisco (1984): “¿Cómo era Luis Vives?”, *Debats*, núm. 84, primavera.
- Durero, A. (2007): *Diario de Durero en los Países Bajos (1520-1521)*, ed. Jesús María González de Zárate, La Coruña: Camiño do Faro.
- Elías, Norbert (2010): *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. Madrid: Fondo de cultura económica.
- Elvira Barba, M. A. (2008): *Arte y mito. Manual de iconografía clásica*. Madrid: Sílex.
- Friedländer, Max J. (1975): *Jan van Scorel and Pieter Coeck van Aelst*. Leiden; Bruselas: A. W. Sijthoff; La Connaissance.
- García Pérez, Noelia (2004): “La huella petrarquista en la biblioteca y colección de obras de arte de Mencía de Mendoza”, *Tonos. Revista electrónica de estudios filológicos*, núm. 8, Universidad Complutense.
- Gil, Luis (2000): “Las disciplinas humanísticas”, en AAVV: *Cinc segles i un dia*. Universitat de València.
- González, Enrique (1987): *Joan Lluís Vives. De la Escolástica al Humanismo*. Valencia: Generalitat Valenciana.
- González, Enrique & Gutiérrez Rodríguez, V. (1999): *Los Diálogos de Vives y la imprenta*. València: Institució Alfons el Magnànim.
- Hidalgo Ogáyar, Juana (1997): “Libros de horas de Mencía de Mendoza”, *Archivo Español del Arte*, 278, 177-183.
- Hidalgo Ogáyar, Juana (2011): “Doña Mencía de Mendoza y su residencia en el Palacio Real en Valencia”, *Archivo Español de Arte*, LXXXIV, 333, 59-90.

- Hoogewerff, G. J. (1922) “De tentoonstelling van oude Nederlandsche Schilderkunst te Milaan, Mei-Juni 1922”, *Mededelingen van het Nederlands Historisch Instituut te Rome*, 1922, vol. 2, pp. 167-178.
- Hoogewerff, G. J. (1923): *Jan van Scorel. Peintre de la Renaissance Hollandaise*. La Haya: Martinus Nijhoff.
- Hoogewerff, G. J. (1941): *Jan van Scorel en zijn navolgers en geestverwanten*, S-Gravenhage: Martinus Nijhoff.
- Kren, Thomas (2006): “Simon Bening, Juan Luis Vives and the Observation of Nature”, en Jeffrey Hamburger et al.: *Tributes in Honor of James H. Marrow: Studies in Painting and Manuscript Illumination of the Late Ages and Northern Renaissance*. Londres: Harvey Miller, pp. 311-322.
- López Beltrán, María Teresa (2000): “Curso y piratería en el comercio exterior del Reino de Granada en época de los Reyes Católicos”, *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, 22, 373-389.
- Lozoya, Marqués de (1940): “Juan Luis Vives y Alberto Durero”, *Archivo Español del Arte*, 40, 42-43.
- March, José (1951): “El primer marqués del Cenete. Su vida suntuosa”, *Archivo Español de Arte*, 93, 47-65.
- Moreno Gallego, Valentín (2006): *La recepción hispana de Juan Luis Vives*, Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Esport de la Generalitat Valenciana.
- Oliver Beltrán, Isabel (1992): *Grabado en los libros valencianos del siglo XVI*. Valencia: Consell Valencià de Cultura.
- Ortega y Gasset, J. (1986): *Mirabeau, o el político; Contreras, o el aventurero; Vives, o el intelectual*. Madrid: Revista de Occidente.
- Paoletti, John T.; Radke, Gary M. (2002): *El arte en la Italia del Renacimiento*. Madrid: Akal.
- Salazar, Abdón M. (1953): “Iconografía de J. L. Vives durante los siglos XVI, XVII y XVIII”, *Boletín de la Real Academia de Historia*, 133, pp. 305-344.
- Salazar, Abdón M. (1967): *El escudo de armas de Juan Luis Vives*, Londres: Tamesis Books.
- Schleiermacher, Friedrich D. E. (1991): *Monólogos*, Barcelona, Anthropos; Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia.
- Schneider, Norbert (2002): *The art of the portrait: masterpieces of European portrait-painting, 1420-1670*. Köln: Taschen.
- Silva, Pilar (2008): “Jan van Scorel: *Un humanista*”, en Falomir et al.: *El retrato del Renacimiento*. Madrid: Museo del Prado.
- Steppe, J. K. (1969): “Mencía de Mendoza et ses relations avec Erasme, Gilles de Busleyden et Jean-Louis Vivès”, *Scrinium Erasmianum. Mélanges historiques publiés sous le patronage de l'Université de Louvain*, vol. II, Leiden: J. Coppers, pp. 450-506.

- Tournoy, G. et al. (1993): *Vives te Leuven*. Supplementa Humanistica Lovaniensia VIII. Leuven University Press.
- Van den Bussche, E. (1876): “Luiz Vives: Célèbre philosophe du XVe siècle (Notes Biographiques)”, *La Flandre: Revue des monuments d’histoire et d’antiquités*, 8.
- Vives, Juan Luis (1947): *Obras completas*, trad. Lorenzo Riber, Madrid: Aguilar, 2 vols.
- Vives, Juan Luis (1978): *Epistolario*, edic. José Jiménez Delgado, Madrid: Editora Nacional.
- Vives, Juan Luis (1997): *Interpretación de las “Bucólicas” de Virgilio principalmente alegórica*. Ayuntamiento de Valencia.
- Vosters, Simón A. (2007): *La dama y el humanista. Doña Mencía de Mendoza y Juan Luis Vives entre Flandes y Valencia*. Murcia: Nausicaä.
- Wind, E. (1998): *Los misterios paganos del Renacimiento*. Madrid: Alianza.

