

Príncipe de Viana

2015

Año LXXVI Núm. 262



VIII Congreso General de Historia de Navarra Comunicaciones

Historia Moderna. Historia Contemporánea.
Historia del Arte y Patrimonio

Volumen II

SEPARATA

Fuentes grabadas del biombo novohispano
del Museo de Navarra

Almerindo E. Ojeda di Ninno



Gobierno
de Navarra

PRÍNCIPE DE VIANA

VIII Congreso General de Historia de Navarra

Comunicaciones

Historia Moderna. Historia Contemporánea. Historia del Arte y Patrimonio

Volumen II

SUMARIO

HISTORIA MODERNA

Ana Zabalza Seguín

De Olite a Barcelona. El viaje de Menaut de Santa María (1461) 537

Markria Souhila

Navarra entre mudéjares y moriscos 557

Pilar Arregui Zamorano

El proceso recopilador del derecho navarro entre 1556 y 1574. El *Fuero Reducido* de Navarra y la obra de Pasquier 565

Mercedes Galán Lorda

Navarra en la Corte española: evolución de la figura de los «agentes» en la Edad Moderna 581

Alfredo Floristán Imízcoz

Los juramentos de los fueros de Aragón y de Navarra en 1677 603

Javier Ruiz Astiz

Negocio editorial y protoperiodismo en Navarra: estudio de la relación de sucesos impresa por Martín de Labayen en 1647 619

María Elba Ochoa Larraona

Redes comerciales, redes sociales: los mercaderes navarros en la Europa del Renacimiento 635

Pablo Larraz Andía / Pedro Fondevila Silva

Navarra hacia el mar. Avance de la investigación sobre los grafitos navales de la ermita de San Zoilo de Cáseda 649

Jonathan E. Carlyon

Indianos, segundones y el contexto trasatlántico de la reforma económica en la *Theorica, y práctica del comercio y de marina* [1742] de Gerónimo de Uztáriz... 673

M.^a Iranzu Rico Arrastia

El control de la diócesis de Pamplona desde Roma: el ejemplo de las visitas *ad limina* del obispo Pedro Cirilo Uriz y Labayru..... 685

HISTORIA CONTEMPORÁNEA

Víctor Manuel Arbelo

La minoría vasconavarra y el divorcio (enero-febrero de 1932) 697

Gerardo Arriaza Fernández	
La transición democrática en Navarra y la opinión pública: «De la dictadura a la consolidación de la democracia» (1975-1982).....	709
M.ª Pilar Encabo Valenciano	
Los límites de Navarra, historia y actualidad.....	719
José Fermín Garralda Arizcun	
Haciendas e «ingenios» en Cuba tras el desastre de 1898. Las haciendas del vínculo de Zozaya en la provincia de Matanzas.....	735
Gaspar Castellano de Gastón	
El obispo D. Miguel José de Irigoyen (1785-1852).....	755
Pedro del Guayo Litro	
Pamplona durante la guerra de la Independencia	767
Jesús Tanco Lerga	
Un periodista navarro, Manuel Aznar, testigo y cronista de la Gran Guerra (1914-1918).....	783
Mercedes Vázquez de Prada	
La oposición al colaboracionismo carlista en Navarra.....	795
HISTORIA DEL ARTE Y PATRIMONIO	
Pilar Andueza Unanua	
El comercio con Francia en el siglo XVIII, fuente de financiación del consumo suntuario en el espacio doméstico. El caso de los Vidarte, principales exportadores de lana	807
Julia Baldó Alcoz	
Influencias mediterráneas en el patrimonio artístico medieval de las órdenes militares navarras: una primera aproximación.....	821
Ignacio Miguélez Valcarlos	
Platería y joyería italiana en Navarra.....	835
Almerindo E. Ojeda di Ninno	
Fuentes grabadas del biombo novohispano del Museo de Navarra	853
Juan Antonio Olañeta Molina	
Nuevas propuestas sobre la escultura románica en Navarra. Algunos ejemplos inéditos de intercambios artísticos en el ámbito pirenaico.....	861
Esteban Orta Rubio	
Mecenazgo y filantropía en la Navarra del Barroco. Doña Magdalena de Eguiaras y Pasquier (1574-1645).....	877
María Josefa Tarifa Castilla	
La colección de obras de arte de Juan Piñeiro, fundador del Colegio de la Compañía de Jesús de Pamplona (1580)	891

Juan Carlos Valerio Martínez de Muniáin	
Ciudades ideales que subyacen bajo las ciudades navarras	907
Jorge Aliende Rodríguez	
La escultura de José López Furió fuera de Navarra	929
María Álvarez-Villamil Bárcena / Ignacio Menéndez Pidal de Navascués	
El fondo musical de la Casa de Navascués. El testimonio de una práctica musical en el entorno privado de una familia hidalga de Navarra	941
José Javier Azanza López	
Navarra global y Greco centenario: o cómo fijar la imagen de un mito artístico en la memoria colectiva	955
Fernando Cañada Palacio / Roberto Ciganda Elizondo	
Inventario Arquitectónico de Navarra, una herramienta integral para la gestión del patrimonio inmueble	973
José M.^a Muruzábal del Solar	
La sala de exposiciones de García Castañón de Pamplona: un viaje del arte local al arte global.....	985
Silvia D. Sádaba Cipriain	
Análisis del impacto mediático de los Encuentros de Pamplona (1972).....	1001
Pedro Luis Lozano Úriz	
El fondo documental de la Ciudadela de Pamplona.....	1019
Francisco Javier Zubiaur Carreño	
Los <i>frailas</i> del Museo de Navarra en el discurso artístico internacional	1027



Año 76
Número 262
2015

Fuentes grabadas del biombo novohispano del Museo de Navarra

Almerindo E. OJEDA DI NINNO*

1. EL BIOMBO NOVOHISPANO DEL MUSEO DE NAVARRA

El Museo de Navarra recoge, en sus ricas colecciones, una obra maestra del Arte novohispano: el biombo de *las Cuatro Partes del Mundo*¹. El propósito de este artículo es dar a conocer las fuentes grabadas de dicho biombo e indicar las vías por las cuales el biombo se aleja de sus fuentes –tanto en la forma como en el contenido–.

El biombo novohispano del Museo de Navarra es un *biombo rodastrado*, es decir, un mueble plegable diseñado para ser colocado sobre una tarima en el salón de estrado de un palacio novohispano como muestra del prestigio familiar y social de sus dueños². El biombo mide 182 cm de alto y 630 cm de largo y consta de diez hojas. El anverso fue producido mediante la aplicación de óleo y sobredorado a un lienzo, e involucró un montaje sobre bastidor de madera. Se estima que el biombo fue producido en el último cuarto del siglo XVII, periodo en el que también fueron producidos los célebres biombos del mismo tema de Juan Correa que se encuentran hoy en las colecciones del

* Director del Proyecto para el Estudio de las Fuentes Grabadas del Arte Colonial (PESSCA). University of California at Davis / Pontificia Universidad Católica del Perú.

¹ Todas las obras mencionadas en este artículo se pueden visualizar en la página web del Proyecto para el Estudio de las Fuentes Grabadas del Arte Colonial (PESSCA) ingresando los códigos de las obras en el buscador de la página. La página web de PESSCA se encuentra en <colonialart.org.>. El código del biombo novohispano del Museo de Navarra es 2005C. Siguiendo las normas de citación de PESSCA (ver <colonialart.org/citations>), citaremos aquí el código de una obra tras las siglas PESSCA.

² La descripción de la obra contenida en esta sección está tomada de J. Cuadriello, «Biombo novohispano», catálogo de exposición «Museo de Navarra, Colección Abierta, Adquisiciones 2006/2008», 2012, pp. 33-37.

Museo Soumaya y del Banco Nacional de México (Banamex)³. El biombo pasó al Museo de Navarra desde el palacio de los Condes de Guenduláin (Pamplona, España). Su creador fue un maestro novohispano que aún no ha sido identificado.

El anverso del biombo representa un corso triunfal de personificaciones de las cuatro partes del mundo renacentista (África, Europa, Asia, y América), el cual se encuentra enmarcado por dos diosas greco-romanas de la fertilidad de la Tierra (Ceres y Flora). Las personificaciones de las cuatro partes del mundo son mujeres ricamente ataviadas a la supuesta usanza de los continentes que personifican. Cada una de estas mujeres porta dos implementos supuestamente representativos del continente que personifica. Así, África porta la pandereta y el parasol; Europa el cetro y el orbe; Asia el incensario y el paño de seda; América el arco y el hacha.

Los cuatro continentes desfilan en carruajes halados por yuntas supuestamente originarias de los continentes representados. Así, tenemos una yunta de leones para África, de caballos para Europa, de camellos (o más bien dromedarios) para Asia, y de unicornios para América. Delante de los carruajes se ven especímenes supuestamente originarios de los continentes correspondientes (un camaleón delante de África, una lechuza delante de Europa, un halcón delante de Asia, y un armadillo delante de América). Detrás de los carruajes vemos escenas supuestamente tomadas de los distintos continentes (una escena de esparcimiento fluvial tras África, unos campos de montería y pastoreo tras Europa, un campo de batalla entre turcos tras Asia, y un festín antropofágico tras América).

El corso de las cuatro partes del mundo ocupa ocho de las diez hojas del anverso del biombo. Las diosas de la fertilidad de la tierra ocupan solo dos. Pero estas dos hojas son de gran importancia, pues son la primera y la última. Ceres, diosa del trigo, ocupa la primera hoja del biombo y observa el corso. Flora, diosa de flores, frutas, y hortalizas, ocupa la última, y dirige su mirada hacia el espectador. El diseño del anverso del biombo está rodeado por una banda ornamental de temas florales sobre fondo dorado.

El reverso del biombo es de carácter ornamental, y consiste de dos realizaciones (una en positivo y la otra en negativo) de un mismo diseño damasco. Estas realizaciones van alternadas a lo largo del biombo, de modo que una de ellas ocupa las hojas pares y la otra las impares. Cada hoja del reverso incluye un recuadro negro que le da una sensación de relieve a cada hoja, atenuando así la bidimensionalidad de los diseños ornamentales. El diseño general de este lado del biombo está además rodeado por una banda dorada desprovista de toda ornamentación.

³ Para ver imágenes de estos biombos, ver PESSCA 1044C y PESSCA 1048C. Para una discusión de estas piezas, ver H. Joris de Zavala, «Un paravant peint en Nouvelle Espagne d'après Charles Le Brun», en E. Vargas Lugo (coord.), *Juan Correa, su vida y su obra, repertorio pictórico*, t. IV, 2.ª parte, México D. F., Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 523-537. E. Estrada de Gerlero, «*Paviana* en un biombo de las Indias», en E. Vargas Lugo (coord.), *Juan Correa...*, *op. cit.*, pp. 491-522. M. López Velarde Estrada, «Las Cuatro Partes del Mundo», catálogo de exposición «Museo Soumaya, Viento Detenido, Biombos de los siglos XVII al XIX en la Colección de Museo Soumaya», México D. F., Museo Soumaya, 2002, 2.ª ed., pp. 177-192.

2. FUENTES GRABADAS DE LAS CUATRO PARTES DEL MUNDO

Las personificaciones de las cuatro partes del mundo del biombo novohispano provienen de grabados de Julius Goltzius (1545-1600) tras diseños originales de Maarten de Vos (1532-1603)⁴. Estos grabados fueron publicados en Amberes por Johannes Baptista Vrintz I (ca. 1552-1611) a fines del siglo XVI o comienzos del siglo XVII.

Las pinturas novohispanas siguen muy de cerca a los grabados de Goltzius. Pero muestran divergencias interesantes. Para empezar está el cambio de formato. Mientras los grabados tienen un formato horizontal, las pinturas muestran un formato vertical. Aún cuando se les asigna dos hojas a cada continente. Esto hace que los diseños de los grabados tengan que comprimirse en las pinturas. Y que los carruajes se pinten en diagonal y a escala muy reducida.

En la pintura, África acusa facciones de tipo étnico más acentuado, cambia de peinado, luce collar y pulseras de cuentas rojas, y vuelca su mirada sobre el espectador. La escena del trasfondo elimina el paisaje urbano, puebla el cielo de aves, elimina a los camélidos, reemplaza exóticas avestruces por familiares cisnes, y aleja al amenazante cocodrilo de los humanos, quienes no necesitan ya correr despavoridos de él. Antes bien, pueden echar mano de instrumentos de viento y percusión, creando con ellos música para el deleite de una madre amamantando a su hijo. El cocodrilo reaparece, sin embargo, al acecho de los elefantes, quienes están, en todo caso, en mejores condiciones que los humanos para defenderse de él, y no mudan la pose que guardan en el grabado.

La pintura de Europa también se diferencia del grabado correspondiente al mostrar al continente dirigiendo su mirada al espectador. Y muestra también una escena muy distinta a la del grabado. Desaparecen así de la escena pintada la pira de cerdos y la manada de ovejas que se veían en el grabado, transformándose el porquerizo en pastor de toros que ya pacían libres en el grabado. También aparecen en el biombo aves que no existían en los cielos del grabado, así como una escena de caza en la que una jauría de galgos persigue a una liebre. A lo lejos se libra una batalla, escena que hubiera sido difícil de identificar sin tener a la vista la fuente grabada. Pero en términos iconográficos, la diferencia más interesante entre la pintura de Europa y su fuente grabada radica en que la pintura presenta un animal emblemático para Europa que no existía en el grabado. Se trata de la lechuza (*Athene noctua*), compañera de Minerva y símbolo de sabiduría por ser capaz de ver en la oscuridad.

Tras Europa en el corso triunfal de los continentes desfila Asia. Al igual que en los casos anteriores, el pintor novohispano anónimo añade aves en vuelo al paisaje. Y muda el paisaje dramáticamente. Eliminando las jirafas, los elefantes, y las ovejas del grabado, el pintor novohispano se limita a la batalla que se libra en el fondo del grabado. Mientras el grabado muestra dos batallas (una entre caballerías y otra entre infanterías), la pintura parece representar solo una. Pero añadiendo una escena en la que uno de los bandos parece estarse dando a la fuga. Por otro lado, el pintor novohispano añade, también para Asia, un animal emblemático que no existía en el grabado. Se trata esta vez del halcón escogido, quizás, por su frecuencia en miniaturas persas.

⁴ Ver, sucesivamente, PESSCA 2005A/2005B, PESSCA 2006A/2006B, PESSCA 2007A/2007B, y PESSCA 2008A/2008B.

Sea como fuere, el artista mexicano consideró que la presencia de animales emblemáticos para África y América no fue casual sino significativa, y decidió, por tanto, añadirse los a Europa y Asia. Al hacerlo, la obra novohispana gana tanto en coherencia como en significación.

América cierra el curso triunfal de los continentes. La versión pintada se aleja de su contraparte grabada en términos de su piel oscura, cabello lacio, pelo corto, peinado, y tocado de espesas plumas sobre la nuca, rasgos, todos ellos, característicamente indígenas. América lleva el hacha, atributo de la realeza inca, pero virada hacia dentro. Este cambio de dirección (con respecto al grabado) se puede explicar por el formato vertical de la hoja. Dicho formato también explicaría la eliminación de la lagartija al extremo derecho del grabado y la del cauchero al otro extremo.

La escena que sirve de telón de fondo a la pintura de América tiene varias diferencias con su fuente grabada. El grabado muestra, por ejemplo, el asalto a una aldea amazónica empalizada (aunque con dos chozas imposiblemente pequeñas). De este asalto solo sobrevive en la pintura un improbable combate cuerpo a cuerpo con arcos y flechas. La pintura también deja de lado el desfile de indígenas que se aleja de una montaña escarpada. Por otro lado, la pintura altera al líder que preside el festín antropofágico al darle un cetro europeo, un manto de piel de felino, y un tocado de plumas similar al que lleva América. Además viste a las dos mujeres detrás suyo con *huipiles* mesoamericanos y enaguas de algodón. Y vuelve a añadir aves en los cielos del paisaje. En este caso, al parecer, a un gallito de las rocas (*Rupicola peruvianus*) de los Andes sudamericanos.

3. FUENTES GRABADAS DE CERES Y FLORA

Las representaciones de Ceres y Flora en el biombo novohispano fueron tomadas de grabados anónimos publicados en el taller parisino de Thomas de Leu (1555-1612)⁵. Estos grabados son a su vez copias de grabados abiertos por Adriaen Collaert (1555-1623) y Johann Sadeler el Viejo (1550-1600)⁶. Al igual que los grabados de Goltzius empleados como modelos de los continentes, estos grabados de Collaert y Sadeler se basan en diseños inventados por Maarten de Vos (1532-1603). En este caso, sin embargo, esta fuente flamenca se reinterpreta en París antes de llegar a América. La fuente aquí es, pues, franco-flamenca⁷.

A propósito, decimos que las fuentes directas de la Ceres y la Flora novohispana son los grabados de Leu y no los de Collaert/Sadeler porque estos invierten las direcciones de aquellos (y porque las pinturas del biombo siguen la dirección de las composiciones de Leu, no las de Collaert/Sadeler). Del mismo modo, resulta que Thomas de Leu y Jean Leclerc IV también publicaron una serie de personificaciones de las cuatro partes del mundo tras los diseños de

⁵ PESSCA 2023A/2023B y PESSCA 2024A/2024B.

⁶ PESSCA 2023AA y PESSCA 2024AA.

⁷ Para otros ejemplos de colaboración franco-flamenca, ver A. Rodríguez Romero, «Estampas francesas en América Colonial: Itinerarios, mercados, y estrategias editoriales», en N. Campos Vera, *Migraciones y rutas del Barroco, VII Encuentro Internacional sobre Barroco*, La Paz, Fundación Visión Cultural/Fundación Altiplano, pp. 91-100.

Maarten de Vos⁸. Decimos que las fuentes directas de las personificaciones de las cuatro partes del mundo del biombo son las de Goltzius y no las que publicaron de Leu y Leclerc, pues estas invierten las direcciones de aquellas (y porque las pinturas del biombo siguen, en este caso la dirección de las composiciones de Goltzius, no las de Leu/Leclerc)⁹.

La Ceres del biombo novohispano mira hacia la derecha en el grabado de Leu. Es, por tanto, buena candidata para abrir el curso de las partes de la Tierra, hacia el cual puede dirigir la mirada. La Ceres ocupa solo una hoja del biombo, lo cual explica que su hoz esté virada para adentro (para hacer que la hoz estuviera virada hacia afuera, como aparece en el grabado de Leu, habría que reducir la escala de la composición). La estrechez del formato también explica la eliminación del paisaje estival y las constelaciones de verano que aparecen en el grabado de Leu. Y también de los frutos que aparecen a sus pies. Pero no todo es eliminativo en la Ceres pintada, que gana un collar de cuentas rojas de dos vueltas y una tira de perlas en la pintura. También vale la pena notar que la Ceres pintada modera las descomunales proporciones de su fuente grabada. Nacida en Flandes en pleno manierismo, nuestra Ceres fue pintada en América bajo el signo del naturalismo barroco.

La Flora del biombo novohispano mira hacia la izquierda en el grabado de Leu. Es por ello buena candidata para cerrar el curso de las partes del mundo, hacia el cual puede dirigir la mirada (aunque en la pintura su mirada se dirija al espectador). Al igual que Ceres, Flora ocupa solo una hoja del biombo. Esto impide la inclusión del paisaje primaveral del grabado de Leu. Pero sí permite la inclusión de frutos y hortalizas. Es que los grabados presentan a Flora en una postura más recogida que a Ceres, y esto crea más espacio hacia arriba y hacia abajo. Pero esto conlleva un costo: reducir el espacio a los lados. Y, en efecto, Flora aparece incompleta en la pintura (su codo izquierdo está fuera del campo visual). Lo mismo sucede con el jarrón, el cual además cambia dramáticamente de estilo al pasar del grabado a la pintura. ¿Otro signo de los nuevos gustos artísticos del Barroco?

Al igual que Ceres, Flora gana un collar de dos vueltas y pulseras de cuatro. Y una gran guirnalda de flores adorna su cabeza. Pero el cambio más interesante en la iconografía de la pintura de Flora es la referencia a frutos americanos a los pies de la diosa, donde vemos sendas mazorcas de maíz y una gran semilla de cacao.

Vale la pena destacar que el anónimo novohispano tomó a Ceres de una serie de *Las Cuatro Estaciones* y a Flora de una serie de *Los Cuatro Elementos*, apropiándose las para representar el Mundo.

4. MUTACIONES DEL GRABADO EUROPEO EN EL BIOMBO NOVOHISPANO

Las pinturas novohispanas siguen muy de cerca a sus fuentes grabadas. Pero muestran divergencias interesantes. Además de las diferencias específicas ya notadas, debemos destacar la traducción del lenguaje gráfico de los grabados al lenguaje pictórico del biombo. Se trata aquí de tomar voces de un lenguaje

⁸ Ver Bibliothèque Nationale de France, Département Estampes et Photographie, RESERVE ED-138-4.

⁹ Toda impresión de una plancha grabada invierte la dirección del diseño abierto sobre la plancha.

de líneas y puntos y *traducirlas* a un lenguaje de colores. Tal traducción no es trivial. Tomemos, por ejemplo, la creación de la ilusión de profundidad. Esta ilusión se crea con la perspectiva del diseño. Pero no solo con ella. También es importante el *moldeado* de las figuras, el cual a su vez se consigue mediante el *sombreado*. En el lenguaje gráfico, esto implica aumentar el número de líneas de un área. Esto se puede conseguir de varias maneras. Una es insertando una apretada serie de líneas paralelas. Otra es superponiéndoles, ortogonalmente, una segunda serie de líneas paralelas en el así llamado *crosshatching* (si las líneas se superpusieran oblicuamente, se produciría una multitud de pequeños rombos; colocando en el centro de cada uno de ellos un punto crea el patrón de sombreado del así llamado *rombo punteado*). En un lenguaje pictórico, sin embargo, el sombreado solo se puede hacer de una manera: alterando, con infinita sutileza, los tonos y las saturaciones de los colores aplicados a una superficie¹⁰.

También es importante destacar el uso que hace el pintor del biombo de dos fuentes distintas para la creación de una obra coherente (Goltzius y de Leu). Quizás esto surgió de la necesidad de distribuir cuatro continentes en diez hojas. En lugar de variar el número de hojas dedicadas a cada continente (como hiciera Juan Correa en sus biombos de los continentes), el pintor del biombo que aquí nos ocupa optó por darle el mismo número de hojas (dos) a cada continente, y asignar las dos hojas restantes a sendas imágenes que representan a la Tierra en términos de su fertilidad. Con esto se asegura la coherencia de los contenidos del resultado. La coherencia estilística se asegura tomando modelos que derivan, en última instancia, de un solo artista: Maarten de Vos. A propósito, se han conservado al menos dos de estos diseños. Uno de ellos es de un continente (Asia); el otro de una diosa (Ceres)¹¹.

Finalmente mencionamos la atención del anónimo novohispano a la función ornamental del biombo que produjo. Esto lo llevó a enmarcar el anverso del biombo con una banda decorativa y a sobredorar (o brocatear) algunos de los objetos representados. Así como a cubrir el reverso del biombo con un elaborado diseño ornamental¹².

A modo de conclusión, diagramamos las fuentes del biombo novohispano del Museo de Navarra en la fig. 1.

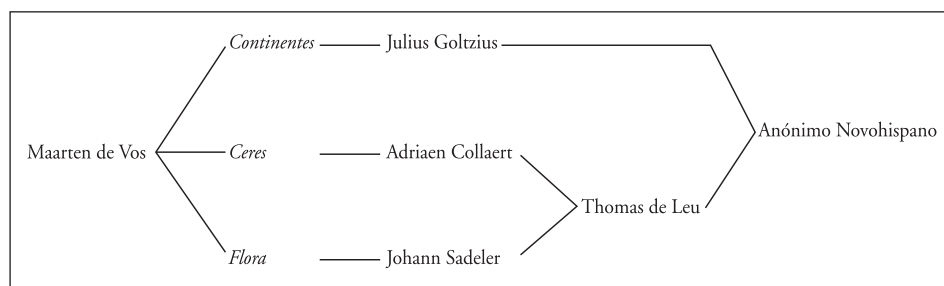


Figura 1. Fuentes del biombo novohispano del Museo de Navarra.

¹⁰ El paso de un grabado a una pintura contrasta con el paso de un grabado a otro, paso este, que podemos ilustrar aquí con el uso de los grabados de Ceres y Flora por Collaert y Sadeler (PESSCA 2023AA y PESSCA 2024AA) en el taller de Thomas de Leu (PESSCA 2023A y PESSCA 2024A). Si el paso de un grabado a una pintura es una *traducción* de un lenguaje a otro, el paso de un grabado a otro es solamente una *paráfrasis* al interior de un mismo lenguaje.

¹¹ PESSCA 2007AA y PESSCA 2023AAA.

¹² PESSCA 2005C.

APÉNDICE BIOGRÁFICO: JULIUS GOLTZIUS Y THOMAS DE LEU

JULIUS GOLTZIUS fue un grabador y dibujante flamenco de temas religiosos e históricos. Nació en Amberes ca. 1555. Fue hijo del grabador Hubrecht Goltzius (1526-1583), a veces confundido con su sobrino-nieto, el célebre pintor, dibujante, y grabador Hendrick Goltzius (1558-1617). En 1558 el pequeño Julius se mudó a Brujas con su familia. Presumiblemente asistió a su padre, años después, como grabador en la creación de planchas numismáticas. Su actividad artística propia, registrada a partir de 1575, acusa influencia de los hermanos Antonio, Jerónimo, y Johan Wierix. Empleado por la Oficina Plantiniana en 1577, Goltzius retornó a Amberes en 1586, y casó en dicha ciudad, al año siguiente, con Katharina de Ram. Trabajó para la Oficina Plantiniana hasta 1589. Su actividad artística está registrada hasta 1595. Se le conocen cincuenta y tres grabados. Aproximadamente la mitad de ellos son de tema religioso. La mayoría siguen diseños de Hans Bol y Maarten de Vos, pero también de Federico Barocci, Hans Memling, Hans Holbein, Pieter van der Borcht, Anthonie Blocklandt, Frans Menton, Ambrosius Francken, Gillis Mostaert, y uno tras Jacob Savery. Jean-Baptiste Vrints fue editor de sus grabados¹³.

THOMAS DE LEU fue un prolífico grabador franco-flamenco y un próspero vendedor de grabados en París durante el reinado de Enrique IV. Nació en Audenarde (Flandes) ca. 1555. Trabajó en Amberes con Jean Ditm[a]er en 1574, donde fue influido por grabadores flamencos como Cornelis Cort, los Sadeler, y los Wierix. En 1576 ingresó al taller de Jean Rabel, grabador, impresor, y librero parisino. Eventualmente destacó como grabador de retratos, de los cuales completó más de doscientos. En 1583 casó con Marie Caron, hija del pintor Antoine Caron. Para estas fechas ya estaba establecido en la rue Champfleury. De 1585 a 1588 trabajó en L'Annonciation, rue de la Vannerie. Es posible que alrededor de estas fechas de Leu viajara a Tours y trabajara para Maurice Bouguerau. Como la mayoría de los vendedores de grabados del momento, de Leu simpatizó con la Liga Católica, pero luego, en 1593, lo vemos apoyando las políticas de Enrique IV, siendo nombrado grabador del rey al año siguiente. En 1595 lo encontramos domiciliado en el Marché Neuf y, en 1596, en la rue de la Calandre. Para estas fechas se le documenta vendiendo sus propios grabados. Desde 1597 hasta su muerte, ca. 1614, el taller de de Leu estuvo ubicado en la rue aux Fèves, probablemente bajo la insignia de La Pyramide (= *in supera incarceratorum porticu palat*, como aparece en un grabado suyo de 1611?). Enviudando de Marie Caron, De Leu casa en segundas nupcias con Charlotte Bottereau en 1605. Con ella tiene una hija Charlotte que casaría con el maestro Claude Vignon. Durante los últimos años de su vida, De Leu vendió grabados en la Halle de la Foire Saint-Germain. En vida trabajó para muchos librereros y tuvo una importante clientela en España. Publicó composiciones propias así como grabados de Carl van Boekel, Isaac Briot, Nicolas Briot, Jean Leclerc IV, Justus Sadeler y Edme Charpy (quien fuera su aprendiz junto con Jacques Honnervogt). Publicó individualmente y en sociedad con Jean Leclerc IV¹⁴.

¹³ Saur *allgemeines Künstlerlexicon*, Bd. 57, München-Leipzig, K. G. Saur, 2008; J. Turner, *The Dictionary of Art*, vol. 12, New York, Grove.

¹⁴ A. Linzeler y J. Adhémar, *Inventaire du fonds français. Graveurs du seizième siècle*, Paris, M. Le Garrec, 1932-1938, pp. 461-546; J. Ehrman, «La vie de l'atelier du graveur Thomas de Leu, gendre du peintre Antoine Caron», *Archives de l'art français*, xxvi, 1984, pp. 43-46. *The French Renaissance in Prints. From the Bibliothèque Nationale de France*, catálogo de exposición, Los Angeles, Grunwald Center for the Graphic Arts (UCLA), 1994, p. 474; <data.bnf.fr/12225671/thomas_de_leu/>, consultado por última vez el 29/08/14.

RESUMEN

Fuentes grabadas del biombo novohispano del Museo de Navarra

El Museo de Navarra recoge una obra maestra del arte novohispano: el biombo de las *Cuatro Partes del Mundo*. El propósito de esta comunicación es dar a conocer las fuentes grabadas de dicho biombo y destacar los puntos en los que el biombo se aparta de sus fuentes. El biombo en cuestión contiene dos personificaciones de la Tierra (Ceres y Flora) y cuatro alegorías de sus continentes (África, América, Asia, y Europa). Las personificaciones de la Tierra fueron *inventadas* por Maarten de Vos y grabadas por Adriaen Collaert y Johannes Sadeler el Viejo. Estos grabados fueron a su vez copiados en el taller parisino de Thomas de Leu, donde se imprimieron a contramano. Fue así que sirvieron de modelo al artista novohispano que pintó nuestro biombo. En cuanto a las alegorías de los continentes, estas también son invenciones de Maarten de Vos –aunque transmitidas mediante grabados de Julius Goltzius publicados en Amberes por Johannes Baptista Vrintz el Viejo–. Como se detalla en este artículo, el artista novohispano seleccionó estas fuentes, las combinó en un todo orgánico, y las transformó, tanto en forma, como en fondo, y función.

Palabras clave: biombo; pintura; grabado; arte; continentes; Ceres; Flora; Navarra; Nueva España; Amberes; París; Maarten de Vos; Adriaen Collaert; Johannes Sadeler; Julius Goltzius; Thomas de Leu; Johannes Baptista Vrintz.

ABSTRACT

Engraved sources of the Novohispanic folding screen of the Museo de Navarra

The Navarra Museum contains a masterpiece of Novohispanic art: the folding screen of the *Four Parts of the World*. The purpose of this article is to report the engraved sources of this folding screen and to underscore the ways in which the screen departs from its sources. The folding screen in question contains two representations of the Earth (Ceres and Flora) and allegories of its four Continents (Africa, America, Asia, and Europe). The personifications of the Earth were *invented* by Maarten de Vos and engraved by Adriaen Collaert and Johannes Sadeler I. These engravings were then copied in the Parisian workshop of Thomas de Leu, where they were printed in reverse. Thus they served as sources to the Novohispanic artist that painted our folding screen. As to the allegories of the continents, they too were *inventions* of Maarten de Vos, although they were transmitted as engravings created by Julius Goltzius and published in Antwerp by Johannes Vrintz I. As described in this article, the Novohispanic artist selected these sources, combined them into an organic whole, and transformed them in form, content, and function.

Keywords: folding screen; painting; print; art; continents; Ceres; Flora; Navarre; New Spain; Antwerp; Paris; Maarten de Vos; Adriaen Collaert; Johannes Sadeler; Julius Goltzius; Thomas de Leu; Johannes Baptista Vrintz.