

El rapto de Europa, de Martin de Vos,
en la colección del Museo de
Bellas Artes de Bilbao



Lieneke Nijkamp

Este texto se publica bajo licencia Creative Commons del tipo reconocimiento–no comercial–sin obra derivada (by-nc-nd) 4.0 internacional. Puede, por tanto, ser distribuido, copiado y reproducido (sin alteraciones en su contenido), siempre con fines docentes o de investigación, y reconociendo su autoría y procedencia. No está permitido su uso comercial. Las condiciones de esta licencia pueden consultarse en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>



No están permitidos el uso y la reproducción de las imágenes salvo autorización expresa por parte de los propietarios de las fotografías y/o de los derechos de autor de las obras.

© de los textos: Bilboko Arte Ederren Museoa Fundazioa-Fundación Museo de Bellas Artes de Bilbao

Créditos fotográficos

- © Albertina, Vienna: fig. 16
- © Ashmolean Museum, University of Oxford: fig. 20
- © Bilboko Arte Ederren Museoa-Museo de Bellas Artes de Bilbao: figs. 1, 9-10 y 14
- © bpk | Bayerische Staatsgemäldesammlungen: fig. 18
- © Erik Cornelius/Nationalmuseum: fig. 12
- © Isabella Stewart Gardner Museum, Boston, MA, USA/Bridgeman Images: fig. 8
- © Jack Kilgore & Co.: fig. 17
- © Lyon MBA - Photo Alain Basset: fig. 11
- © Mauritshuis, The Hague: fig. 7
- © Museo de Bellas Artes de Sevilla: fig. 5
- © Museum Plantin-Moretus, Antwerp-UNESCO, World Heritage: fig. 2
- © Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: fig. 6
- © Royal Museum of Fine Arts Antwerp. Lukas-Art in Flanders vzw, photo Hugo Maertens: fig. 4
- © Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Brussels / photo : J. Geleyns / Ro scan: fig. 3
- © The State Hermitage Museum. Photo by Svetlana Suetova: fig. 13
- © Trustees of the British Museum: fig. 15
- © 2015. Photo Archive - Fondazione Musei Civici di Venezia: fig. 19

Texto publicado en:

Buletina = Boletín = Bulletin. Bilbao : Bilboko Arte Ederren Museoa = Museo de Bellas Artes de Bilbao = Bilbao Fine Arts Museum, n.º 9, 2015, pp. 73-106.

Con el patrocinio de:



metro bilbao

El Museo de Bellas Artes de Bilbao posee la que tal vez sea la pintura más elegante jamás ejecutada por Martin de Vos¹, artista flamenco del siglo XVI [fig. 1]. En una amplia diagonal, una hermosa mujer desnuda ocupa el centro de la composición. A pesar de su postura en *serpentinato* y aparentemente más bien inestable, irradia cierta tranquilidad, acaso una resignada sumisión a su inminente destino. El manto, que ondea espectacularmente, ocupa un cuarto de la composición y enmarca los delicados rasgos del rostro de la doncella. Ésta vuelve serenamente la vista atrás y contempla, por encima de su hombro, una escena pastoril en segundo término a la izquierda, mientras agarra con firmeza los cuernos del toro. Es difícil saber si estamos presenciando el brutal secuestro o el rapto divino de una mujer mítica. Pero el penetrante ojo del fogoso toro blanco, que se cruza con nuestra mirada, refuerza nuestro papel como testigos de la escena².

«Entre aquellos que hicieron a Amberes famosa...»³

El artista que ejecutó esta obra maestra fue Martin de Vos [fig. 2], uno de los más destacados pintores de la ciudad de Amberes a finales del siglo XVI, prolífico en la ejecución de óleos, dibujos y grabados⁴. Se sabe poco del primer periodo de su vida. Nacido en 1532, fue el menor de los cuatro hijos de Martin de Vos el Viejo y de Anna de Heer, y probablemente recibió sus primeras enseñanzas como pintor en el taller de su padre. En 1552 De Vos se marchó de Amberes para realizar el «obligado» viaje a Italia, con el

1 Es frecuente encontrar menciones a este artista bajo otras denominaciones más oriundas como Maarten, Marten o Maerten. Mantenemos la forma clásica, Martín, porque, junto a su versión acentuada, menos habitual en la actualidad, es la más extendida tradicionalmente en la historiografía en español.

2 Agradezco a Abigail Newman su lectura crítica de este artículo y sus útiles sugerencias.

3 Karel van Mander. *Het schilder-boeck, vol. 1, part. 3: Het leven der doerlichtighe Nederlandtsche, en Hooghduytsche Schilders*. Haerlem: Passchier van Westbusch, 1604, fol. 264.

4 Sobre la vida y carrera de Martin de Vos, véase Zweite 1980 y Schellenberg 2012.



1. Martin de Vos (1532-1603)
El rapto de Europa, principios de la década de 1570
Óleo sobre tabla. 133,7 x 174,5 cm
Museo de Bellas Artes de Bilbao
N.º inv. 69/241

que completaría su formación artística. Se supone que el joven pintor viajó junto con Pieter Brueghel el Viejo⁵ pero, a diferencia de éste, De Vos no nos dejó ningún dibujo topográfico que dé cuenta de su estancia en Italia. Sólo podemos apoyarnos en algunas fuentes secundarias, como Karel van Mander, que escribió que el artista viajó a Roma, Venecia y «otros lugares»⁶. Carlo Ridolfi incluyó a Martin de Vos entre los pocos extranjeros que figuran en su recopilación de biografías de pintores venecianos, que data de 1648. Según Ridolfi, el artista incluso trabajó en el taller de Tintoretto como paisajista, aunque hasta la fecha no se ha identificado ninguna de las obras en las que pudo haber colaborado⁷.

Años después Martin de Vos regresó a Amberes. En 1558 ingresó como maestro en la cofradía de San Lucas de la ciudad⁸ y dos años después se casó con Joanna Le Boucq. Como maestro pintor, tenía derecho a abrir su propio taller y en 1564 inscribió en la cofradía a su primer aprendiz, Balten Vlierden⁹. Aunque De Vos acabaría teniendo uno de los talleres más grandes de Amberes, en aquel momento todavía era relativamente desconocido. Pero su fama empezó a crecer a finales de la década de 1560, al recibir dos importantes encargos. En 1568 ejecutó una serie de cinco obras con escenas de la vida del apóstol San Pablo [fig. 3] para Gillis Hooftman, un próspero mercader de Amberes. En torno a la misma época, Guillermo el Joven, duque de Brunswick-Lüneburg, le encargó la decoración de la capilla de su palacio de Celle. De Vos llevó a cabo con éxito estos dos ambiciosos proyectos, acrecentando con ello su prestigio. Sin embargo, la inestable situación política y económica de la década de 1570, debida al prolongado conflicto entre España y los Países Bajos del sur, dificultaba la vida en la ciudad natal del pintor.

Amberes, que era uno de los centros comerciales y artísticos más importantes de Europa, llevaba varias décadas atrayendo a mercaderes, artistas e intelectuales. Los Habsburgo controlaban los Países Bajos del sur desde finales del siglo XV y aunque su reino era católico se habían tolerado otras religiones. Sin embargo, Felipe II (1527-1598) estaba decidido a defender la fe católica, enfrentándose a los reformistas protestantes y persiguiendo a los calvinistas que vivían en los territorios bajo su dominio en el extranjero. Su campaña culminó con las protestas iconoclastas de 1566 y la revuelta holandesa de 1568, que marcó el principio de la guerra de los Ochenta Años. A partir de entonces Amberes fue gobernada alternativamente por los españoles y por los protestantes sublevados. Cuando en 1581 salió elegida una corporación municipal calvinista, la eliminación de las imágenes continuó durante el periodo que se conoce como «iconoclasia silenciosa». Finalmente, el ejército español logró entrar en la ciudad sitiada y en 1585 devolvió su gobierno a la España católica, obligando a todos los ciudadanos protestantes a convertirse o a abandonar la ciudad.

Se sabe que Martin de Vos era luterano, pero como decidió quedarse en Amberes seguramente se debió de convertir. Muchos otros artistas se marcharon de la ciudad para empezar una nueva vida en otro lugar. Como De Vos tenía por aquel entonces una numerosa familia que mantener —el último de sus ocho hijos había nacido en 1576¹⁰— no es probable que se planteara emigrar¹¹. Además, al artista lo habían nombrado

5 Esta información se basa en dos cartas que Scipio Fabius envió en 1561 y 1565 desde Bolonia a Abraham Ortelius, cartógrafo de Amberes, en las que el primero le pide al segundo que le dé noticia de ambos artistas y le ruega que los salude de su parte. Zweite 1980, p. 21, nota 14; p. 22, nota 23; Popham 1931, p. 188.

6 Karel van Mander, *op. cit.*, fols. 264-265; es posible que De Vos pasara por Bolonia y, aunque no hay pruebas de que se detuviera en Florencia, es de suponer, y de hecho muy probable, que así fuera. Zweite 1974, p. 27.

7 Ridolfi 1914-1924, vol. 2, pp. 81, 83-84.

8 Rombouts/Van Lerijs 1961, p. 209.

9 *Ibid.*, p. 232.

10 Van den Branden 1883, vol. 1, pp. 255-256.

11 En relación con la emigración de los artistas de los Países Bajos del sur a finales del siglo XVI, quiero mencionar la investigación realizada por D. van der Linden para el proyecto «Cultural Transmission and Artistic Exchanges in the Low Countries, 1572-1672».



2. Aegidius Sadeler (1570-1629), según Joseph Heintz el Viejo (1564-1609)
Retrato de Martin de Vos a los 60 años de edad, c. 1593
 Grabado sobre cobre. 28,8 x 23 cm
 Museum Plantin-Moretus, Amberes
 N.º inv. PK.OP.16457

subdiácono (*onderdeken*) de la cofradía de San Lucas en 1571 y archidiácono (*opperdeken*) al año siguiente, y su carrera despegaba definitivamente tras recibir varios encargos importantes¹². En lugar de marcharse de Amberes, De Vos optó por otra estrategia para sobrevivir, y al igual que otros muchos artistas diversificó su actividad profesional creando numerosos dibujos para estampación en libros ilustrados¹³. Su pragmatismo también tuvo como resultado el hecho irónico de que, a pesar de que fuera luterano y de que su carrera comenzara gracias a patronos protestantes, acabara beneficiándose del auge del catolicismo y alcanzara gran fama creando obras que sustitúan los numerosos retablos de las gildas de Amberes perdidos y destruidos. Desde 1574 y hasta su muerte en 1603, Martin de Vos ejecutó un gran número de estos retablos, y su carrera culminó con un prestigioso encargo de su propia cofradía, *San Lucas pintando el retrato de la Virgen* de 1602 [fig. 4].

La época turbulenta durante la cual De Vos forjó su carrera influyó en la naturaleza de los encargos que le hicieron y también marcó su estilo, aspecto que comentaré más adelante. Aunque el artista ejecutó muy pocas obras de tema mitológico, a partir de 1585 los encargos religiosos dominan sin duda su producción¹⁴. Cuando analizamos el cuadro de Bilbao en el contexto de toda la creación de De Vos, es interesante observar

¹² Rombouts/Van Lerijs 1961, pp. 243, 245.

¹³ Vermeylen 2012, p. 100.

¹⁴ Zweite 1980, p. 199.



3. Martin de Vos (1532-1603)
San Pablo en Éfeso, 1568
 Óleo sobre tabla. 125 x 198 cm
 Musées royaux des beaux-arts de Belgique, Bruselas
 N.º inv. 4310

que la mayoría de sus obras mitológicas se pueden situar en la década de 1570 y, en cualquier caso, antes de 1585¹⁵. La excepción es *Apolo y las musas*, que Armin Zweite fecha en la década de 1590, pero de hecho este cuadro también se puede interpretar como una alegoría de la paz¹⁶.

Después del Concilio de Trento (1545-1563), los artistas estaban sujetos a determinadas normas. La voz más radical con respecto a las imágenes en los Países Bajos del sur fue la del teólogo Johannes Molanus (1533-1585), conocido por haber convertido los decretos tridentinos en instrucciones para los artistas¹⁷. Su tratado sobre las imágenes sagradas se publicó por primera vez en 1570 y habría de tener un gran impacto en las artes. Aunque a la Iglesia católica le había preocupado principalmente la iconografía en un contexto eclesiástico, hubo una reacción contra las obras de mayor formato con temas de la mitología clásica y de desnudo en general. Así, por ejemplo, Molanus fue en cierto modo más estricto que otros escritores católicos en la medida en que atacó también la indecencia en las imágenes profanas. Y si algo se consideraba indecente, era el desnudo. Karolien de Clippel ha señalado que entre las pinturas de Martin de Vos aquellas con temas que permiten un desnudo femenino, como los de Susana y Eva, o los mitos clásicos, se pueden fechar antes de 1585¹⁸. Aunque seguiría representando el desnudo femenino en muchos de sus dibujos para grabado (por ejemplo en las series de las Cuatro Estaciones y de los Siete Planetas)¹⁹, parece ser que renun-

15 Véase igualmente De Clippel 2012, p. 64.

16 Zweite 1980, pp. 301-302, n.º 81.

17 Johannes Molanus. *De Picturis et Imaginibus Sacris, pro vero earum usu contra abusum*. Lovaina, 1570. Véase Freedberg 1971; Jonckheere 2012, pp. 35-36.

18 Además del cuadro de Bilbao, De Clippel hace referencia a *La elección de Hércules* (que Zweite sitúa en la primera mitad de la década de 1570), *Venus y Adonis* (que Zweite fecha a mediados de la década de 1570) y *Ceres y los cuatro elementos* (fechado en 1584). De Clippel 2012, p. 64, nota 39.

19 En relación con los dibujos para grabados de Martin de Vos, véase Hollstein 1995-1996.



4. Martin de Vos (1532-1603)
San Lucas pintando el retrato de la Virgen, 1602
Óleo sobre tabla. 270 x 217 cm
Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Amberes, Bélgica
N.º inv. 88

ció a pintar desnudos de gran formato justo después de que se publicara el tratado de Molanus²⁰. Además, el hecho de que el teólogo hubiera atacado el desnudo en el ámbito privado no dejó alternativa y redujo la oferta de obras en las que se mostraba el sensual cuerpo femenino²¹.

No sólo el tipo de encargos y la elección de los temas varían entre las obras de la primera época de De Vos y las posteriores, sino que se diría que su estilo también cambia en consonancia. Hans Vlieghe ha resumido acertadamente dicho cambio: sus obras tempranas denotan un claro estilo manierista —con segundos planos muy profundos y figuras alargadas en poses distorsionadas— siguiendo ejemplos venecianos y toscano-romanos, y también con influencia de su ilustre contemporáneo Frans Floris. Sin embargo, su obra posterior denota un manierismo más moderado junto con un estilo descriptivo más acorde con la tradición de los Países Bajos. Este nuevo estilo se adaptaba mejor a las estrictas ideas postridentinas en lo referente a la representación de un tema y, por lo tanto, era más adecuado para pintar retablos²².

20 De Clippel 2012, pp. 67-69.

21 Freedberg 2012, p. 39.

22 Vlieghe 1998, p. 13.



5. Martin de Vos (1532-1603)
El Juicio Final, 1570
 Óleo sobre tabla. 263 x 262 cm
 Museo de Bellas Artes de Sevilla
 N.º inv. CE0053P

No parece que el cuadro de Bilbao esté fechado, aunque en el catálogo de una subasta celebrada en 1916 se dice que De Vos firmó y fechó la obra en el ribete dorado de la túnica de Europa («1572. Fecit Merten de Vos»)²³. Desgraciadamente esta inscripción no es visible en la actualidad. B.H.M. Mutsaers y Ana Sánchez-Lassa fechan el cuadro aproximadamente en 1590, basándose en detalles estilísticos, pero no especifican por qué habría de situarse en el último periodo del artista²⁴. Zweite sostiene —y yo comparto su opinión— que habría que fechar el cuadro en la década de 1570, teniendo en cuenta no sólo el tema y el estilo sino también el contexto político del periodo en cuestión.

El marcado perfil y el suave acabado del desnudo del cuadro de Bilbao aparecen igualmente en obras posteriores de De Vos, aunque también se detectan en algunas composiciones de la década de 1570, en particular en la tabla central del tríptico de Santo Tomás de 1574²⁵. El torso femenino más rotundo también evoca *El Juicio Final* de 1570 de Sevilla [fig. 5]. Otros desnudos femeninos posteriores, como la

23 Hôtel des commissaires-priseurs, Marsella, 7 de noviembre de 1916, p. 22, lote 70: «La signature: 1572. Fecit Merten de Vos, est formée par les broderies d'or du tapis recouvrant le taureau».

24 Mutsaers 1963, p. 63; Ana Sánchez-Lassa en una nota de 1998 conservada en los archivos del museo.

25 Óleo sobre lienzo. 206,8 x 185,7 cm. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Amberes, n.º inv. 77; Zweite 1980, cat. 56.



6. Martin de Vos (1532-1603)
Ceres y los cuatro elementos, 1584
 Óleo sobre lienzo. 165 x 237 cm
 Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid
 N.º inv. 556

Ceres de 1584 [fig. 6] y las personificaciones femeninas de los dibujos para estampas que De Vos hizo en la década de 1590, muestran un tipo de cuerpo distinto. El estilizado perfil de la cabeza de Europa y su sofisticado peinado son también típicos de obras más tempranas del artista y recuerdan la pintura veneciana. El mismo tipo de cabeza femenina aparece, por ejemplo, en la serie de Abraham y Rebeca pintada en 1562 y en *Moisés mostrando las tablas de la Ley a los israelitas* de 1575 [fig. 7]. Otros ejemplos de telas ondeando espectacularmente, como es el caso del manto de Europa, también se encuentran fundamentalmente en la obra temprana de De Vos²⁶.

Aparte de las cuestiones de estilo que afectan a la fecha, el cuadro de Bilbao es un extraordinario ejemplo del compromiso de De Vos con las numerosas corrientes artísticas. Por ejemplo, la influencia de Tintoretto, de Veronés y de Tiziano a lo largo de su carrera se puede reconocer en el uso tan veneciano que hace del color, en la disposición marcadamente horizontal de las figuras y en los fondos muy profundos. *El rapto de Europa* [fig. 8] que Tiziano pintó para Felipe II se ha mencionado a menudo comparándolo con el de Bilbao²⁷. Aunque el esquema de ambas composiciones es similar —Europa sobre el toro en primer término, algunas jóvenes en segundo término a la izquierda así como unos angelotes—, la versión de Tiziano tiene mucha más carga emocional. El maestro veneciano no deja duda alguna sobre el terror que suscita el rapto. La perturbadora imagen de los protagonistas de éste —que dan la sensación de estar a punto de salirse del lienzo— contrasta fuertemente con la Europa estilizada, elegante y casi impasible del cuadro de Bilbao. No cabe duda de que estos dos artistas tenían diferentes ideas acerca de las emociones que esperaban que su obra provocara en las personas que la contemplaran. Mientras que Tiziano

26 Estoy muy agradecida a Stephanie Porras por compartir conmigo sus ideas sobre el estilo y la fecha del cuadro de Bilbao. Actualmente trabaja en un libro sobre Martin de Vos, desde la perspectiva del viaje y la identidad.

27 Es, sin embargo, imposible que Martin de Vos hubiera visto este cuadro, puesto que Tiziano empezó a trabajar en él en 1559 y ya en 1562 había sido enviado en barco a España. Véase igualmente Zweite 1980, p. 169, nota 90.



7. Martin de Vos (1532-1603)
Moisés mostrando las tablas de la Ley a los israelitas, 1575
 Óleo sobre tabla. 152 x 238 cm
 Mauritshuis, La Haya. En préstamo a largo plazo al Museum Catharijneconvent
 N.º inv. 249

seguramente pretendía suscitar una violenta emoción, al parecer De Vos prefiere una sensualidad decorosa. La colocación central del cuerpo femenino suave e idealizado, así como la compostura del rostro de Europa, contribuyen a la calidad contemplativa y decorativa del cuadro.

Resulta interesante que, aparte del suave modelado de la carne y de los refinados rasgos del rostro de Europa, Martin de Vos represente todo lo que rodea el cuerpo femenino con patente energía. El toro, por ejemplo, está ejecutado con viveza e incluso muestra cierto *impasto* en la testuz. Se diría que el artista opta deliberadamente por distinguir a la inocente muchacha de la brutal bestia, recurriendo a un tipo de dibujo y de pincelada diferentes. El entorno paisajístico está también ejecutado con pinceladas algo sueltas que recuerdan el arte veneciano. Las olas se evocan mediante toques individuales pero seguros y De Vos deja conscientemente visible en algunos lugares, por ejemplo en la orilla del mar, la capa sepia de la preparación. La seguridad con la que De Vos pintó esta obra resulta todavía más evidente cuando se observan la radiografía y la reflectografía infrarroja efectuadas al cuadro [figs. 9 y 10]. La ausencia de importantes *pentimenti* y las firmes líneas del dibujo subyacente en el desnudo femenino ponen de manifiesto la determinación y la rotundidad que cabe esperar de un artista joven pero ya avezado.

Los numerosos y delicados detalles de la obra de Bilbao recuerdan la pintura primitiva de los Países Bajos. El más obvio en este sentido es la guirnalda de flores que se entrecruza sobre el lomo del toro y la frágil embarcación del último término a la derecha. Si bien la propia figura desnuda, de grandes proporciones, nos recuerda algunas obras de Tintoretto tales como *Leda y el cisne* y *Dánae* [fig. 11], la composición en su conjunto se inspira, al parecer, en ejemplos holandeses, como la *Venus Citera* de Jan Massys [fig. 12]. Este esquema compositivo decorativo con una o varias figuras de gran tamaño en primer término y un minucioso fondo de paisaje aparece en otras obras de tema mitológico o alegórico de De Vos, entre ellas *Venus y Adonis*, *Pax et Iustitia* [fig. 13], *Hércules en la encrucijada* y la *Ceres* anteriormente



8. Tiziano (c. 1485/1490-1576)
El rapto de Europa, c. 1560-1562
 Óleo sobre lienzo. 178 x 205 cm
 Isabella Stewart Gardner Museum, Boston
 N.º inv. P26e1

mencionada, pero también en la serie de animales que ejecutó en 1572 para el duque Johann Albrecht von Mecklenburg y que actualmente se encuentra en Schwerin. En cuanto a las influencias septentrionales, resulta tentador relacionar el cuadro de Bilbao, y de hecho también otras obras de De Vos, con las creaciones del artista de Haarlem Maarten van Heemskerck. Es, sin embargo, muy posible que la comparación entre los dos maestros neerlandeses —ya propuesta por Karel van Mander en su biografía de De Vos— también se derive del hecho de que ambos utilizaban los mismos modelos visuales de Italia y no de una influencia directa²⁸.

Además del influjo veneciano y neerlandés en el estilo y en la composición, la obra de Bilbao también está en deuda con la producción de algunos pintores toscano-romanos como Vasari y la Escuela de Rafael²⁹. La figura menuda de Mercurio en el ángulo superior izquierdo [fig. 14] se parece mucho a una de sus representaciones en una serie de grabados realizados por Agostino Veneziano y el Maestro del Dado en la década de 1530 [fig. 15]³⁰. Esta serie de treinta y dos grabados numerados narra la historia de Cupido y Psique. El número 29 ilustra el episodio en el que Cupido ruega a Júpiter que se apiade de Psique y Mercurio convoca apresuradamente a los dioses³¹. Aunque De Vos cambia el emplazamiento del caduceo, que no aparece ya en el brazo levantado de Mercurio, y aunque remodela el manto, el parecido es sorprendente. Es probable que los grabados se realizaran a partir de una serie de dibujos de Michiel Coxcié y que estén relacionados

28 Silver 1984, pp. 276-277.

29 Zweite 1980, p. 168; Freedberg 2012, p. 44.

30 A este respecto quiero agradecer a Koenraad Jonckheere que haya señalado esta comparación.

31 La serie consiste en treinta y tres láminas sin numerar, aunque un juego radicalmente reorganizado consta de treinta y dos grabados numerados. Van Grieken 2013, p. 159. Con respecto a la lámina 29, véase Boorsch 1982, p. 223, n.º 67.



9. Martin de Vos (1532-1603)
El rapto de Europa, principios de la década de 1570
Museo de Bellas Artes de Bilbao
Radiografía



10. Martin de Vos (1532-1603)
El rapto de Europa, principios de la década de 1570
Museo de Bellas Artes de Bilbao
Reflectografía infrarroja



11. Tintoretto (Jacopo Robusti) (1518-1594)
Dánae, segunda mitad del siglo XVI
Óleo sobre lienzo. 142 x 182,5 cm
Musée des beaux-arts, Lyon, Francia
N.º inv. A91



12. Jan Massys (1509-1575)
Venus Citera, 1561
Óleo sobre tabla. 130 x 156 cm
Nationalmuseum, Estocolmo
N.º inv. NM 507



13. Martin de Vos (1532-1603)
Pax et Iustitia, c. 1575
Óleo sobre tabla. 118 x 174,5 cm
Museo del Hermitage, San Petersburgo
N.º inv. 7724



14. Martin de Vos (1532-1603)
El rapto de Europa, principios de la década de 1570
 Museo de Bellas Artes de Bilbao
 Detalle



15. Maestro del Dado (activo c. 1525-1560), según Michiel Coxcie (1499-1592)
La leyenda de Cupido y Psique. Lám. 29: Cupido ruega a Júpiter que se apiade de Psique, con Mercurio a la izquierda, década de 1530
 Grabado. 19,5 x 23 cm
 British Museum, Londres
 N.º inv. M,44.60

con las decoraciones que Rafael hizo para la Loggia de Psique en la Villa Farnesina de Roma³². Seguramente De Vos se inspira en este modelo rafaelesco³³, bien a través de las series de grabados, bien, tal vez, a partir de otra fuente común relacionada con los dibujos, puesto que la figura aparece invertida³⁴. La imagen hermosamente modelada de Neptuno que se ve en el último término a la izquierda del cuadro de Bilbao también evoca modelos conocidos, posiblemente la fuente del río Nilo en el Campidoglio de Roma³⁵. Como ha argumentado convincentemente Koenraad Jonckheere, era una práctica habitual de los artistas flamencos del siglo XVI combinar fuentes pictóricas populares tanto del norte como del sur de los Alpes³⁶. Estas citas se recolocaban y ajustaban (*aemulatio*), aunque supuestamente era preciso que se pudieran identificar. La postura de Europa, de gran afectación y en marcada espiral, no está relacionada de manera directa con ningún ejemplo anterior que trate el mito de Europa³⁷. Sin embargo, como *figura serpentinata*, se hace eco de las esculturas de Miguel Ángel, entre otros ejemplos italianos³⁸. Zweite la relaciona con la figura masculina del ángulo inferior derecho de uno de los pocos dibujos de De Vos fechados anteriormente a esta obra, la *Santísima Trinidad* de 1573 [fig. 16]³⁹.

32 Sobre el debate referente a la atribución y a la compleja historia de los dibujos, véase Van Grieken 2013, pp. 159-162.

33 Dacos 1995, p. 27.

34 Las series de grabados se hicieron muy populares también como modelos de dibujo para las artes decorativas. Las cuarenta y cuatro vidrieras que encargó la condestable Ana de Montmorency, realizadas entre 1542 y 1544, actualmente en el Musée Condé de Chantilly, son un magnífico ejemplo de ello. Véase Garnier 2003, pp. 54-59.

35 Dacos 1995, p. 27.

36 Véase, por ejemplo, Jonckheere 2013, y del mismo autor, «Repetition and the genesis of meaning: an introductory note», en Jonckheere 2012, pp. 7-19.

37 Para ejemplos visuales del rapto de Europa a lo largo de los siglos, véase la base de datos iconográfica del Warburg Institute en <http://warburg.sas.ac.uk>.

38 Sobre este tema, véase Mauer 2001.

39 Zweite 1980, p. 282; D'Hulst 1968, pp. 505-518.



16. Martin de Vos (1532-1603)
La Santísima Trinidad, 1573
Lápiz y tinta gris, y aguada con toques
de clarión sobre papel marrón. 42,7 x 33 cm
Albertina, Viena
N.º inv. 7924

Martin de Vos buscó inspiración en ejemplos anteriores y contemporáneos suyos tanto italianos como de su tierra natal. Por ello resulta difícil determinar si el cuadro de Bilbao está más en deuda con el arte toscano, romano, veneciano o flamenco, cuestión que en cualquier caso carece de importancia. Lo que la obra pone poderosamente de manifiesto, sin embargo, es que es fruto de muchos intercambios artísticos internacionales en tiempos de De Vos⁴⁰. El talento sintético de éste sin duda contribuyó a convertirlo en la fuente pictórica flamenca más influyente para pintores españoles y de la América española anteriores a Rubens⁴¹. Hay reminiscencias del óleo de Bilbao, en particular, en *El rapto de Europa* de Gillis Coignet, un pintor contemporáneo de nuestro artista que pasó gran parte de su carrera en Alemania [fig. 17].

40 Freedberg 2012, p. 44.

41 Soria 1948, p. 258, n.º 4; Estella 1972, pp. 66-71.



17. Gillis Coignet (1542-1599)
El rapto de Europa, 1598
Óleo sobre tabla. 76,4 x 96,5 cm
Colección particular

No casan bien la majestad y el amor

La historia tan elegantemente relatada en este cuadro es la de la princesa fenicia Europa, que fue abducida por Júpiter (Zeus) –dios supremo– disfrazado de toro. La referencia escrita más antigua de este mito es una aparecida en la *Iliada* de Homero (libro XIV, versos 321-322). No obstante, la fuente más recurrente y la que más figuró entre las pertenencias de los artistas de aquel periodo es el libro de las *Metamorfosis* de Ovidio⁴².

Después de que Mercurio, el nieto de Atlante, castigara a Aglauro por sus palabras y por su alma sacrílega, abandona Atenas, la tierra que toma su nombre de la diosa Palas, y agitando sus alas penetra en el cielo. Lo llama aparte su padre Júpiter y, sin confesar sus intenciones amorosas, le dice: «Fiel ejecutor de mis órdenes, hijo, no tardes y desciende rápido por la ruta de costumbre y encámínate a la tierra que tu madre, Maya, contempla por

42 McGrath 2009, p. 306.

la izquierda (a esa tierra los nativos la llaman Sidonia). Después dirige hacia la playa aquel rebaño del rey que ves pacer la hierba de la montaña». Así habló Júpiter y los toros, echados de la montaña, ya hacía un rato que se encaminaban, según lo ordenado, hacia la playa, donde Europa, la hija de un gran rey, solía divertirse en compañía de otras jóvenes de la ciudad de Tiro. No casan bien ni habitan una misma morada la majestad y el amor. Abandonando la seriedad que impone su cetro de mando, Júpiter, el ilustre padre y soberano de los dioses, cuya mano derecha está armada con fuegos de tres puntas, que con una cabezada sacude el mundo, toma la apariencia de un toro y, mezclado con los novillos, muge y deambula por la tierna hierba, hermoso. En efecto, su color es el de la nieve que no han pisoteado las plantas de un duro pie ni fundido el lluvioso austro. Su cuello está hinchado de músculos, la papada le cuelga sobre las manos; los cuernos son, en verdad, cortos, pero tan hermosos que podrías afirmar que son obra de artesanía, y son más brillantes que una perla resplandeciente. En su testuz no hay amenaza alguna ni su mirada infunde terror. Su semblante respira paz.

Europa, la hija de Agénor, se maravilla de que ese toro sea tan hermoso, de que no amenace con alguna embestida; pero aunque era muy manso al principio temió tocarlo. Luego se acerca y le alarga flores ante su blanco hocico. Se alegra el enamorado y, en tanto que llega el placer esperado, le da besos en las manos y apenas es capaz de aplazar lo demás. El toro retoza y brinca por la verde hierba, echa su costado de nieve sobre la rojiza arena y, quitándole poco a poco el miedo a Europa, le ofrece el pecho para que le dé palmaditas con su mano de doncella o le ofrece los cuernos para que los adorne con guirnaldas frescas.

Se atrevió también la princesa, sin saber a quién montaba, a sentarse sobre el lomo del toro; entonces Júpiter, apartándose poco a poco de la tierra y de la arena seca, pone primero las falsas plantas de sus patas en la rompiente, luego se adentra aún más en el mar y por las aguas del mar abierto se lleva a su presa. Se asusta Europa y, raptada, vuelve su mirada a la costa que va dejando atrás; con la mano derecha se agarra a un cuerno, apoya la izquierda en el lomo; sus ropas se ondulan con el viento⁴³.

Como numerosos artistas habían hecho antes que él, De Vos se imagina el momento en el que Júpiter y Europa ya están lejos de la playa. Aunque en el cuadro se puede reconocer mucho de lo que se describe en el texto anteriormente citado —la piel blanca del toro, las guirnaldas de flores, la mirada de Europa vuelta hacia la playa que se aleja—, De Vos no se limita a ilustrar el texto de Ovidio. Además de los modelos visuales anteriormente mencionados, Mutsaers ya ha señalado que probablemente utilizó varias fuentes literarias y las combinó en una interpretación personal⁴⁴. P. H. Gommers ha explorado los diferentes orígenes de este mito en concreto en su didáctico libro *Europe. What's in a name*, que describe minuciosamente sus antecedentes visuales y escritos⁴⁵. El autor concluye que probablemente Europa fuera una diosa de la tierra venerada antes de la llegada de las tribus griegas y que posteriormente se incorporó a esta religión. El mito de Europa fue utilizado más tarde por poetas tanto griegos como romanos, aunque de algunos de estos poemas sólo se conservan fragmentos. En los siguientes párrafos comentaré cómo varios detalles de la pintura están relacionados con diferentes fuentes clásicas. A pesar del tratamiento que Mutsaers ha dado anteriormente a este material —y que me ha sido muy útil—, la utilización de fuentes literarias en este cuadro merece que se profundice en su análisis y argumentación.

Aunque Europa y el toro dominan la composición, abundan los pequeños detalles. Lo que a primera vista pudiera parecer un último término bucólico es, de hecho, otra escena de la historia, anterior al rapto en sí. Asistimos al baño de la princesa, que juega con sus doncellas, antes de que aparezca Júpiter. Dos de las acompañantes de Europa están colocando flores primorosamente en un cestillo mientras que Europa, ligera

43 Ovidio. *Metamorfosis*, libro II, 833-875 (ed., Madrid : Alianza, 1998).

44 Mutsaers 1963, pp. 63-65.

45 Gommers 2001.

de ropa y con el pie izquierdo metido en el agua, y otras dos muchachas, gesticulan dirigiéndose a Mercurio, representado por encima de sus cabezas. Las jóvenes han visto a Mercurio pero todavía no se han dado cuenta de lo que supone su llegada. Esto también significa que en la composición central Europa, aunque dirige la mirada hacia atrás, no alcanza a ver el paisaje que tiene a sus espaldas, hecho que se refuerza por su mirada ensimismada. Volvemos a encontrar la ilustración de diferentes escenas de este mito concreto en una composición que lleva el (apropiado) título de *Paisaje con dos escenas de Europa y Zeus*, que pintaron en colaboración Jan Tilens y Frans Francken el Joven [fig. 18], así como en *El rapto de Europa* de Veronés [fig. 19]⁴⁶. El maestro veneciano llega incluso a ilustrar tres escenas diferentes de Ovidio en una sola obra. La composición doble del cuadro de Bilbao no siempre se ha reconocido en la literatura crítica. Así, por ejemplo, Zweite entendió que la escena en segundo plano corresponde únicamente a las doncellas de Europa, que no se han dado cuenta del rapto. Por lo tanto, pasó por alto el hecho de que cada escena se refiere a una parte diferente de la historia y que la propia Europa aparece dos veces en el cuadro⁴⁷.

Al ilustrar este mito, muchos artistas optaron tradicionalmente bien por representar a la princesa adornando inocentemente al toro, bien por plasmar el rapto en sí con Europa sentada a lomos del animal. Martin de Vos se distingue por plasmar el momento anterior a que Júpiter aparezca. Un eslabón fundamental entre estas dos escenas es Mercurio. El mensajero de los dioses acaba de conducir un pequeño rebaño de vacas hasta un lugar relativamente próximo donde se encuentra la princesa —como nos cuenta Ovidio—, pero su mirada está fija en el rapto que tiene lugar en las aguas del mar. Lo reconocemos por sus atributos tradicionales como Atlantiades, las sandalias aladas, el casco y el caduceo en la mano. Ovidio es de hecho el único autor clásico que menciona a Mercurio en relación con el mito de Europa⁴⁸. En las *Metamorfosis*, Mercurio es el enlace entre las leyendas de Aglauro y de Europa y, por lo tanto, desempeña un papel de unificador y de transición en el cuadro. Sobrevolando las dos escenas que se desarrollan en momentos distintos, la figura ocupa una posición espacial rara y parece un *fremdkörper* (cuerpo extraño) en el conjunto de la composición. Un motivo para esta pequeña disonancia puede ser que el artista copiara la figura de Mercurio de un dibujo de su época, como ya hemos mencionado anteriormente. Otro podría ser que De Vos combinara estos momentos concretos en un único paisaje continuo.

Varios autores clásicos hacen referencia a la presencia de las acompañantes de Europa. Ovidio nos cuenta cómo adornan los cuernos del toro con flores recién cortadas. Sin embargo, puesto que De Vos opta por pintar a las jóvenes antes de que Júpiter entre en escena, es probable que se inspirara en una fuente diferente para representar a las muchachas tirias bañándose y recogiendo flores en cestas. Mutsaers ha señalado que el detalle específico de los cestillos de flores sólo se encuentra en un poema épico de Moschos, escritor bucólico del siglo II⁴⁹. Este poema narra, en primer lugar, las actividades de la princesa y sus acompañantes, y luego se detiene en la cesta de Europa, regalo que había recibido como herencia y que había sido forjada en oro por Vulcano⁵⁰. En el cuadro de Bilbao observamos que la cesta de Europa a la izquierda es, en efecto, distinta del cestillo que utilizan las doncellas a la derecha. Es probable que De Vos conociera este poema, puesto que representó un detalle tan peculiar.

Moschos también hace referencia a la costumbre de Europa de bañarse con sus acompañantes. Seguramente a De Vos le encantaría la oportunidad que le daba esta referencia de retratar a la princesa semidesnuda

46 Schaudies 2012, p. 241, cat. 89; McGrath 2009, p. 319.

47 Zweite 1980, p. 169.

48 Mutsaers 1963, p. 63.

49 *Ibid.*, p. 64.

50 Véase la traducción de Thomas Stanley en Gommers 2001, pp. 84-87.



18. Jan Tilens (1589-1630) y Frans Francken el Joven (1581-1642)
Paisaje con dos escenas de Europa y Zeus
Óleo sobre tabla de roble. 53 x 74 cm
Staatsgalerie Aschaffenburg, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Múnich
N.º inv. 6330

en ambas escenas, porque ello le permitía hacer alarde de su maestría a la hora de plasmar el cuerpo femenino. Aunque el elemento erótico del mito no pasó desapercibido a muchos artistas cuando representaron a Europa, en pocas ocasiones las formas de ésta se muestran de una manera tan voluptuosa como en este cuadro. La suntuosa túnica dorada, guarnecida con un ribete y adornada con perlas, apenas asoma por debajo de sus caderas, separando la mayor parte de su cuerpo desnudo del lomo del animal. Dado que la desnudez de Europa sólo se oculta tras un tenue velo transparente y su propio brazo derecho, el artista no deja mucho espacio a la imaginación de quien contempla la obra. La única referencia que Ovidio hace al atuendo de Europa es que «sus ropas se ondulan con el viento».

En cuanto a la escena del mar, Moschos especifica que Europa sostiene su túnica púrpura con la mano mientras que su manto flota sobre sus hombros como una vela al viento. Desde el siglo II aproximadamente hay una descripción escrita de un cuadro con el tema de Europa que concuerda con esta parte del poema de Moschos. Según este relato, Europa lleva una camisola blanca que le baja hasta la cadera y una túnica púrpura que cubre la parte inferior de su cuerpo. Sostiene con ambas manos los picos del velo, que flota por encima de ella⁵¹. No es desde luego una coincidencia que se mencione el color púrpura al hablar de la ropa de Europa. Según los mitos griegos, Europa era una princesa fenicia procedente de Sidón o de Tiro, dependiendo de la fuente⁵², ambos en Fenicia (el Líbano actual). Las dos pequeñas naves y el puerto que se ven en último término de la composición sin duda hacen referencia a una de estas dos ciudades. Hacia el año 1500 a. C., sus ciudadanos empezaron a explotar una nueva fuente de púrpura conocida como púrpura de Tiro o púrpura imperial, que llegaría a ser el color de los emperadores, de los nobles y de los sacerdotes⁵³. Un elemento muy característico al representar el rapto de Europa es, de hecho, la prenda ondeante. Para ello, Martin de Vos contaba con

51 *Ibíd.*, p. 83.

52 *Ibíd.*, pp. 44-45, 50.

53 Cage 1993, pp. 16-26.



19. Pablo Veronés (1528-1588)
El rapto de Europa, c. 1578
Óleo sobre lienzo. 240 x 303 cm
Palazzo Ducale, Venecia

fuentes tanto literarias como visuales, remontándose estas últimas a relieves clásicos, monedas y mosaicos [fig. 20]. Aunque un tejido que flota al viento suele ser un recurso pictórico para evocar el movimiento, en el cuadro de Bilbao no parece que haga referencia a ninguno en concreto, sino que refuerza el carácter decorativo de la composición al contraponer el amarillo de la prenda con el verde del paisaje y encuadrar de manera espectacular el busto de Europa.

El mar en el que tiene lugar el rapto está también extraordinariamente en calma, exceptuando la leve referencia a la espuma de las olas. Da la sensación de que el artista se ha guiado por la interpretación «romántica» del mito, como la que hacen Moschos y también Luciano de Samosata (125-180 a. C.). Estos dos poetas helénicos tratan el rapto como un viaje triunfal de Europa. En sus *Dialogi Marini* (Diálogos de los dioses del mar), Luciano describe amablemente la historia a través de los ojos de Céfiro, dios del viento del oeste. Céfiro presencia el rapto en el mar y se lo cuenta prolijamente a Notos, viento del sur. Según Céfiro, el mar se quedó de repente en calma y unos «amorcillos» revolotearon por encima de las aguas portando antorchas encendidas⁵⁴. Reconocemos los angelotes volando en el cuadro de Bilbao, e incluso uno de ellos sostiene dos antorchas entre los rayos de Júpiter. Luciano también menciona la presencia de Neptuno. Tal vez el dios del mar no se perciba en el cuadro a primera vista, pero alejada en último término a la izquierda vemos una fuente que representa al dios de un río, posiblemente a Neptuno. Según sabemos, hasta la fecha no se ha reparado demasiado en la abundancia de detalles que aporta esta fuente, pues los frisos que adornan su base hacen referencia al tema general del cuadro. El superior representa una historia de amor semejante extraída de las *Metamorfosis*, posiblemente la de Pan y Siringa o la de Apolo y Dafne, que simbolizan la castidad frente a la lujuria. En el friso inferior está representado un carro de caballos que alude al aspecto triunfal del rapto.

54 Gommers 2001, p. 82.



20. Anónimo romano
Moneda con representación de
El rapto de Europa, siglo I a. C.
Ashmolean Museum, University of Oxford
N.º inv. AN1971.822

Según Mutsaers, De Vos se basó en los textos del senador romano Publio Nigidio Fígulo (98-45 a. C.) para incluir tanto a Neptuno como el templete en su composición⁵⁵. Los fragmentos que se conservan de los escritos de Nigidio cuentan que Neptuno regaló un toro a su hermano Júpiter. En este sentido, el autor sigue a otros anteriores, que sostienen que Júpiter envió este toro para llevar a Europa a Creta en lugar de convertirse él mismo en animal⁵⁶. Es posible que la presencia en el cuadro de la escultura que representa a Neptuno recoja esta interpretación concreta del mito. Por lo que se refiere al templo, Nigidio establece que las acompañantes de Europa juegan en el templo de Esculapio. El templo circular del cuadro de Bilbao está rematado por una cuadriga, emblema del triunfo, y no coincide con la forma rectangular del de Esculapio. Es posible que el artista sólo pretendiera decorar el último término con una arquitectura inventada con el fin de evocar un ambiente clásico, porque este tipo de templos redondos también se encuentran en otras obras de De Vos. Si lo observamos con detalle, alcanzamos a ver una pequeña procesión de hombres y mujeres que llevan una vaca hacia un altar en el templo. El animal que se va a sacrificar tiene los mismos rasgos que el toro blanco del primer término, incluso en cuanto a los adornos de flores. Según *De Dea Syria*, obra que se ha atribuido tradicionalmente a Luciano, los ciudadanos de Sirón construyeron un templo para venerar a Europa después de que ésta hubiera sido raptada⁵⁷. Es probable que De Vos se planteara esta escena como un epílogo del rapto.

Podríamos decir que el cuadro tiene tres escenas, cada una de ellas en tres planos en profundidad. La gradación en tres tonos de la perspectiva nos recuerda otras obras de artistas flamencos anteriores, como Joachim Patinir. Sin embargo son menos tradicionales los temas que De Vos elige para las escenas del segundo y tercer plano, pues ninguna de ellas es convencional dentro de la historia visual del tema del «rapto de Europa». El cuadro de Bilbao es, por lo tanto, único en la visualización de este mito concreto.

55 Mutsaers 1963, p. 64.

56 Gommers 2001, p. 46.

57 *Ibíd.*, p. 51.

Mutsaers ya había insinuado que Martin de Vos probablemente conocía las múltiples fuentes literarias gracias al cartógrafo de Amberes Abraham Ortelius⁵⁸. Tanto De Vos como Ortelius eran miembros de la cofradía de San Lucas y se conocían, al menos, desde 1561. Ortelius había recomendado a De Vos a Gillis Hooftman en la década de 1560 y puede que también asesorara al artista a la hora de diseñar este encargo⁵⁹. Es más, ambos colaboraron cuando De Vos ejecutó una serie de dibujos para ilustrar un mapa grabado de Canaá que Ortelius publicó en 1586 con escenas de la vida de Abraham⁶⁰. Podríamos ampliar esta hipótesis sugiriendo que es posible que Ortelius actuara como intermediario en el encargo, cosa que enlaza con la historia de la procedencia de esta obra.

Procedencia

El primer propietario conocido de este cuadro fue el conde francés Demandolx-Dedons, cuya colección de pinturas, dibujos, esculturas, muebles y otros objetos artísticos se subastó a su muerte en Marsella en 1916⁶¹. El conde era un coleccionista famoso por su gran interés en arte francés de los siglos XVIII y XIX, y en pintura española del siglo XV⁶². Sin embargo, el catálogo de su almoneda pone de manifiesto una afición artística aún más variada, pues también se pusieron a la venta, entre otras cosas, obras de arte holandés y flamenco⁶³. Posteriormente el cuadro pasó a formar parte de la colección del acaudalado vasco don Horacio Echevarrieta, que lo donó al Museo de Bellas Artes de Bilbao en 1919.

A pesar de la escasez de datos que documenten la procedencia anterior del cuadro, podemos hacer algunas observaciones sobre su posible propósito original. Las escenas mitológicas solían adornar los edificios oficiales, las sedes de los gremios y las suntuosas casas de la elite. Y dado que el desnudo femenino ocupa un papel tan fundamental, es muy probable que este cuadro se pintara para los aposentos privados de un patrono de clase alta. Al hacer referencia a más de un autor clásico, así como al citar varias fuentes pictóricas, De Vos creó una obra muy adecuada para un noble o para un rico mercader que quisiera hacer alarde de su refinado gusto. Aunque el Concilio de Trento reprobaba la representación de dioses paganos, los coleccionistas podían justificar una composición de este tipo asignándole un valor moral. Las versiones moralizantes de las *Metamorfosis* de Ovidio, como el *Uytlegghingh* (1604) de Karel van Mander, respaldan que a ciertas historias clásicas se les puedan asignar edificantes valores morales. El hecho del rapto de Europa, en este caso, habría que entenderlo simbólicamente. Según Van Mander, «Europa transportada al mar representa el alma separada de Dios y sumida en las penalidades de este mundo. Vuelve la vista atrás hacia la costa con añoranza, al igual que el alma mira hacia su Creador»⁶⁴. La mirada contemplativa de Europa en el cuadro de Bilbao encaja perfectamente con esta interpretación. Naturalmente la Iglesia católica se daba cuenta de que la idea de un subtexto moral era, además, una conveniente manera de disimular las historias indecentes y eróticas. De hecho, el Concilio de Trento metió las versiones moralizadas de Ovidio en el índice de libros prohibidos. Podemos suponer que, además de la calidad erudita y contemplativa del cuadro, el atractivo desnudo femenino gustaría al propietario original también por otras razones.

58 Mutsaers 1963, p. 65.

59 Zweite 1980, pp. 69-70, 282. Con respecto al tema de Ortelius como asesor artístico, véase Meganck 2003, pp. 200-201.

60 Bennett 1990, pp. 4-13.

61 Marsella, 7 de noviembre de 1916, lote 70, ilustrado (Lugt 76109). No he sido capaz de comparar el cuadro de Bilbao con ninguna de las descripciones del índice de procedencias del Getty Research Center Index referente a catálogos de subastas y descripciones de archivo; tampoco he podido identificar este cuadro entre aquellos sobre el tema que aparecen en la lista de E. Duverger, *Antwerpse Kunstinventarissen uit de Zeventiende Eeuw*, Bruselas, 1984-2002.

62 Archivos de coleccionistas del Getty Research Institute, consultados *online* el 2 de mayo de 2014.

63 Además del cuadro de Bilbao, se incluía en la almoneda otra obra atribuida a Martin de Vos, un dibujo que representa una *promenade*, lote 99.

64 Karel Van Mander. *Wtlegghing op den Metamorphosis Pub. Ouidij Nasonis*, 1604, fol. 21a. Traducción precedente de D'Hulst 1974, vol. 5, p. 391.

Cuando admiramos el cuadro que es ahora propiedad del Museo de Bellas Artes de Bilbao, nos llama inmediatamente la atención la belleza de Europa. Luego, cuando la mirada recorre el lienzo, observamos los detalles meticulosamente dispuestos que ilustran la trayectoria de la joven. Con esta obra Martin de Vos hace gala de su virtuosismo y pone en juego su erudición a la hora de plasmar la narrativa, inspirándose cómodamente en fuentes textuales mejores y menos conocidas; aplica distintos tipos de pincelada a diferentes partes del cuadro, con diversa importancia; alude, emulándolos, a los modelos visuales existentes tanto en el norte como en el sur de los Alpes; y por último, fusiona todo ello con sus propias innovaciones en el tratamiento del tema. El resultado es una composición bien equilibrada y un elegante cuadro de hermosa factura que resulta atractivo no sólo a la mirada sino también a los conocedores presentes y pasados de las artes y de la literatura clásica.

BIBLIOGRAFÍA

Bennett 1990

Shirley K. Bennett. «Drawings by Maerten de Vos : designs to ornament an Ortelius Map» en *The Hoogsteder Mercury*, The Hague, vol. 11, 1990, pp. 4-13.

Boorsch 1982

Suzanne Boorsch (ed.). *The Illustrated Bartsch, vol. 29 (formerly vol. 15, part 2) : Italian masters of the sixteenth century*. New York : Abaris Books, 1982.

Cage 1993

John Cage. *Colour and culture : practice and meaning from antiquity to abstraction*. London : Thames and Hudson, 1993.

Dacos 1995

Nicole Dacos. «Om te zien en te leren» en *Fiamminghi a Roma 1508-1608 : Kunstenaars uit de Nederlanden en het prinsbisdom Luik te Rome tijdens de Renaissance*. [Cat. exp., Bruselas, Museum voor Schone Kunsten ; Roma, Palazzo delle Esposizioni]. Bruxelles : Société des expositions du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles ; Gand : Snoeck-Ducaju & Zoon, 1995, pp. 14-31 (eds. en francés e italiano).

De Clippel 2012

Karolien de Clippel. «Smashing images : the Antwerp nude between 1563 and 1585» en Koenraad Jonckheere ; Ruben Suykerbuyk (eds.). *Art after iconoclasm : painting in the Netherlands between 1566 and 1585*. Turnhout (Belgium) : Brepols, 2012, pp. 51-73.

D'Hulst 1968

Roger Adolf d'Hulst. «Over enkele tekeningen van Maarten de Vos» en *Miscellanea Jozef Duverger : Bijdragen tot de kunstgeschiedenis der Nederlanden*. Gent, 1968, pp. 505-518.

D'Hulst 1974

—. *Jordaens drawings*. London ; New York : Phaidon, 1974.

Estella 1972

Margarita Estella Marcos. «Notas sobre algunas obras de Martín de Vos en España» en *Archivo Español de Arte*, Madrid, t. 45, n.º 177, 1972, pp. 66-70.

Freedberg 1971

David Freedberg. «Johannes Molanus on provocative paintings : «De historia sanctarum imaginum et picturarum», book II, chapter 42» en *Journal of the Warburg Institute*, London, n.º 34, 1971, pp. 229-245.

Freedberg 2012

—. «Art after Iconoclasm : painting in the Netherlands between 1566 and 1585» en Koenraad Jonckheere ; Ruben Suykerbuyk (eds.). *Art after iconoclasm : painting in the Netherlands between 1566 and 1585*. Turnhout (Belgium) : Brepols, 2012, pp. 21-50.

Garnier 2003

Nicole Garnier. «A fragile love : the stained glass windows in the Galerie de Psyché at Chantilly» en *FMR*, Milán, n.º 122, junio-julio de 2003, pp. 54-78.

Gommers 2001

Peter H. Gommers. *Europe : what's in a name*. Leuven : Leuven University Press, 2001.

Hollstein 1995-1996

Hollstein's Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts, 1450-1700, XLIVXLVI : Maarten de Vos. 3 vols. Christiaan Schuckman (comp.) ; D. De Hoop Scheffer (ed.). Rotterdam : Sound and vision interactive ; Amsterdam : Rijksprentenkabinet, 1995-1996.

Jonckheere 2012

Koenraad Jonckheere. *Antwerp art after iconoclasm : experiments in decorum, 1566-1585*. Brussels : Mercatorfonds, 2012.

Jonckheere 2013

— (ed.). *Michiel Coxcie (1499-1592) and the giants of his age*. London : Harvey Miller, 2013.

Mauer 2001

Emil Mauer. *Manierismus : figura serpentinata und andere Figurenideale : studien, essays, berichte*. München : Fink ; Zürich : Neue Zürcher Zeitung, 2001.

McGrath 2009

Elizabeth McGrath. «Artists, their books and subjects from mythology» en Carl Van de Velde (ed.). *Classical mythology in the Netherlands in the age of Renaissance and Baroque : proceedings of the international conference, Antwerp, 19-21 May 2005 = La mythologie classique aux temps de la Renaissance et du Baroque dans les Pays-Bas : actes du colloque international, Anvers, 19-21 mai 2005*. Leuven ; Walpole, MA : Peeters, 2009, pp. 301-332.

Meganck 2003

Tine Luk Meganck. *Erudite eyes : artists and antiquarians in the circle of Abraham Ortelius (1527-1598)*. Ann Arbor, Michigan : UMI Dissertation Services, 2003. (Tesis doctoral, Princeton University, N. J., 2003).

Mutsaers 1963

B.H.M. Mutsaers. «Literaire Bronnen voor Maarten de Vos' ontvoering van Europa» en *Album discipulorum aangeboden aan Professor Dr. J.G. van Gelder ter gelegenheid van zijn zestigste verjaardag 27 februari 1963*. Utrecht : Haentjens Dekker & Gumbert, 1963, pp. 63-65.

Popham 1931

Arthur Ewart Popham. «Pieter Bruegel and Abraham Ortelius» en *The Burlington Magazine*, London, n.º 59, 1931, pp. 184-188.

Ridolfi 1914-1924

Carlo Ridolfi. *Le maraviglie dell'arte : ovvero Le vite degli illustri pittori veneti e dello stato*. Detlev Freiherren von Hadeln (ed.). Berlin : G. Grote, 1914-1924 (1ª ed., Venetia : Gio. Battista Sgauri, 1648).

Rombouts/Van Lierus 1961

Philippe Félix Rombouts ; Théodore François Xavier van Lierus. *De liggeren en andere historische archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde = Les liggeren et autres archives historiques de la Gilde anversoise de Saint Luc*. Amsterdam : N. Israel, 1961 (1ª ed., Antwerpen : 's Gravenhage, 1864-1876).

Schaudies 2012

Irène Schaudies. «Jacques Jordaens, *The Rape of Europa*» en *Jordaens and the antique*. [Cat. exp., Bruselas, Royal Museums of Fine Arts of Belgium ; Kassel, Museum Fridericianum, Museumslandschaft Hessen Kassel]. Joost Vander Auwera ; Irene Schaudies (eds.). Brussels : Mercatorfonds ; New Haven, CT ; London : Yale University Press, 2012, pp. 240-241.

Schellenberg 2012

Kathrin Schellenberg. «Kleinod in Celle : Kunsthistorische Einblicke in die Schlosskapelle» en *Die Celler Schlosskapelle : Kunstwelten, Politikwelten, Glaubenswelten*. München : Hirmer, 2012, pp. 83-121.

Silver 1984

Larry Silver. «Rainald Grosshans : «Maerten van Heemskerck. Die Gemälde» ; Armin Zweite : «Marten de Vos als Maler» (reseña) en *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Berlin, vol. 47, t. 2, 1984, pp. 269-280.

Soria 1948

Martin S. Soria. «Some Flemish sources of baroque painting in Spain» en *The Art Bulletin*, London, vol. 30, n.º 4, diciembre de 1948, pp. 249-259.

Van den Branden 1883

Frans Jozef Peter van den Branden. *Geschiedenis der Antwerpsche schilderschool*. 3 vols. Antwerpen, 1883.

Van Grieken 2013

Joris Van Grieken. «Publish or perish : Michiel Coxcie in print» en Koenraad Jonckheere (ed.). *Michiel Coxcie (1499-1592) and the giants of his age*. London : Harvey Miller, 2013, pp. 159-162.

Vermeylen 2012

Filip Vermeylen. «Between hope and despair : the state of the Antwerp art market, 1566-85» en Koenraad Jonckheere ; Ruben Suykerbuyk (eds.). *Art after iconoclasm : painting in the Netherlands between 1566 and 1585*. Turnhout : Brepols, 2012, pp. 95-108.

Vlieghe 1998

Hans Vlieghe. *Flemish art and architecture, 1585-1700*. New Haven : Yale University Press, 1998.

Zweite 1974

Armin Zweite. *Studien zu Marten de Vos : ein Beitrag zur Geschichte der Antwerpener Malerei in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts*. Göttingen : Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, 1974. (Tesis doctoral, Georg-August-Universität Göttingen, 1970).

Zweite 1980

—. *Marten de Vos als Maler : ein Beitrag zur Geschichte der Antwerpener Malerei in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts*. Berlin : Mann, 1980.