

De la *alegre compañía* a la parábola evangélica y al desierto bíblico (o viceversa): a propósito de un cuadro atribuido al pintor flamenco Joos van Winghe

From the *Merry Company* to the Evangelical Parable and the Biblical Desert (or Vice Versa): on the Subject of a Painting Attributed to the Flemish Painter Joos van Winghe

Texto recibido el 19 de noviembre de 2020; aceptado el 10 de marzo de 2021, <https://doi.org/10.22201/iiie.18703062e.2022.120.2779>

José Javier Azanza López Universidad de Navarra, jazanza@unav.es,
<https://orcid.org/0000-0002-0375-7899>

Líneas de investigación Iconografía e iconología; emblemática y cultura visual.

Lines of research Iconography and iconology; emblem studies and visual culture.

Publicación más relevante “*Cargado el cuerpo de vicios...* Catequesis, iconografía y emblemática en torno al sexto mandamiento”, en Rafael García Mahiques y Sergi Doménech García, eds., *Valor discursivo del cuerpo en el barroco hispánico* (Valencia: Universitat de València, 2015), 155-172.

Resumen Este trabajo tiene su origen en el recurso del “cuadro dentro del cuadro” característico de la pintura costumbrista de Flandes y de los Países Bajos en los siglos XVI y XVII, en la que las denominadas *Merry Companies* (*alegres compañías*) conectan con frecuencia con pasajes bíblicos o mitológicos para alcanzar una lectura en clave moral. En este contexto se inscribe *Compañía elegante, tocando con antorchas* (1570-1603), atribuido a Joos van Winghe, escena nocturna con la música como protagonista en la que el virginal que toca una muchacha está decorado con una escena de difícil interpretación. Un análisis más profundo nos conducirá por diversos escenarios que transitan desde el desierto bíblico y la parábola evangélica hasta la fiesta galante, por medio de los cuales se teje una tupida red de pensamiento encaminada, en última instancia, a la denuncia de los deleites mundanos y a adoptar una actitud vigilante ante el Juicio Final.

Palabras clave Pintura; grabado; flamenco; neerlandés; siglos XVI y XVII; Joos van

Winghe; *Alegres compañías*; Libro de los Números; Evangelio de san Mateo; iconografía; cultura visual.

Abstract This work finds its origin in the artistic device of the “picture within a picture”, especially characteristic of Flemish and Dutch genre painting of the sixteenth and seventeenth centuries, where “Merry Companies” frequently connect with biblical or mythological passages in order to attain an interpretation in a moral key. In this context is inscribed *Elegant Company, Making Music with Torchlight* (1570-1603), attributed to Joos van Winghe: a night scene with music as protagonist, in which the virginal played by a woman is decorated with a subject difficult to identify. A deeper analysis leads through various scenarios, from the biblical desert and the evangelical parable to the *fête galante* or “courtship party”. All these elements combine to weave a dense network of thought ultimately aimed at denouncing worldly pleasures and exhorting a vigilant attitude in view of the Last Judgment.

Keywords Flemish; Dutch; painting; engraving; sixteenth and seventeenth centuries; Joos van Winghe; *Merry Companies*; Book of Numbers; Gospel of Saint Matthew; iconography; visual culture.

JOSÉ JAVIER AZANZA LÓPEZ
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

*De la alegre compañía a la
parábola evangélica y al desierto
bíblico (o viceversa):*

*a propósito de un cuadro atribuido
al pintor flamenco Joos van Winghe*

Una fiesta galante a la luz de las antorchas

Suenan los acordes musicales en el interior de una amplia estancia que marca una perspectiva en sucesivos planos de profundidad. Un grupo de once personajes, siete hombres y cuatro mujeres, disfruta de los placeres de la lectura y de la música, con cuatro instrumentistas (dos hombres tocan el contrabajo y la flauta travesera, y dos mujeres el laúd y el virginal) y un quinto que, en el umbral de entrada, sostiene en la mano derecha un laúd. Completa la alegoría musical un bodegón sobre la mesa del primer plano compuesto por un libro con partituras, un trombón, un laúd, un violín pequeño o *viola da braccio*, una flauta dulce cónica y una flauta dulce tenor, a los que se suma el arpa diatónica que reposa en el otro extremo.¹ Las antorchas que portan dos hombres y un muchacho declaran, junto a la vela en su candelero que reposa sobre el mueble del virginal (¿símbolo, al igual que los instrumentos musicales, de la vanidad y brevedad de la vida?), que se trata de una escena nocturna, momento propicio para entregarse a los placeres y deleites mundanos.

1. Para la identificación de los instrumentos musicales, véase <https://www.recorderhomepage.net/recorder-iconography/artists-w/> (consultado el 22 de octubre de 2020).

A esta descripción obedece *Compañía elegante, tocando con antorchas* (subastado en Viena, Dorotheum, el 6 de octubre de 1999, lote 184)² (fig. 1), un óleo sobre lienzo atribuido a Joos van Winghe (Bruselas, ca. 1544-Fráncfort, 1603), uno de los pintores más representativos del manierismo flamenco.³ Entre los diversos temas que practicó no faltan las escenas de género con intención moralizante, fiestas y mascaradas nocturnas iluminadas por antorchas en las que los músicos tocan instrumentos y las parejas se abandonan al juego, al baile y a los placeres de la mesa y del amor.⁴ Pueden adscribirse dentro de las *alegres compañías*, que conectan con frecuencia, mediante el recurso del “cuadro dentro del cuadro”, con pasajes bíblicos para extraer de ellos una enseñanza moral, a la vez que son susceptibles de una lectura en clave sociopolítica.⁵

Una fiesta galante a la luz de las antorchas, con un grupo de jóvenes dedicado a la diversión. ¿O, quizás, detrás de la naturaleza lúdica de la escena subyace otro significado, bien desde el principio, bien asumido *a posteriori*? Un análisis más profundo, en el contexto de la producción artística de los Países Bajos en los siglos XVI y XVII, permitirá tejer una tupida red en la que dos asuntos bíblicos contribuyen a redefinir el tema: una parábola evangélica en clave escatológica y un episodio del pueblo de Israel en su peregrinación por el desierto.

2. Véase <https://www.dorotheum.com/en/1/6002850/> (consultado el 20 de octubre de 2020).

3. Formado en Italia (Parma y Roma) y en Francia (París, Escuela de Fontainebleau), Joos van Winghe desarrolló su producción entre Bruselas, donde se convirtió en pintor de la corte del gobernador de los Países Bajos, Alejandro Farnesio (con quien ya había coincidido en su etapa parmesana), y Fráncfort, ciudad en la que se instaló en 1584, donde alcanzó el favor del emperador del Sacro Imperio Romano Germánico, Rodolfo II, gracias a la influencia en la corte del también pintor Bartholomeus Spranger. En su lenguaje formal, caracterizado por la grandilocuencia compositiva y el hábil equilibrio cromático, se aprecian ecos de Spranger y del manierismo italiano (Parmigianino), así como influencias puntuales de Correggio, Girolamo Bedoli y El Greco. Véase Karel van Mander, *Het Schilder-boek* (Haarlem: Paschier van Wesbusch, 1604), 264r-264v.

4. Se conserva un lienzo idéntico a éste (de ubicación desconocida, subastado por Christie's el 30 de octubre de 1998, sin vender), atribuido a su hijo Jeremias van Winghe (Bruselas, 1578-Fráncfort, 1645), en <https://www.recorderhomepage.net/recorder-iconography/artists-w/> (consultado el 22 de octubre de 2020).

5. Así lo entiende Veronique Bucken, para quien las fiestas y mascaradas adquieren su significado completo en el contexto de los calvinistas emigrados a Fráncfort, dado que en las Provincias del Sur estaba prohibido criticar a la alta burguesía formada por las élites hispanas, y este tipo de reproche se desarrollará en un entorno social mucho más popular. Veronique Bucken, “Joos van Winghe (1542/4-1603). Peintre à Bruxelles, en Italie et à Francfort”, vol. 1, tesis de doctorado (Bruselas: Université Libre de Bruxelles, 1991), 190-191.



1. Atribuido a Joos van Winghe, *Compañía elegante, tocando con antorchas*, 1570-1603, óleo sobre lienzo, 115 × 195,5 cm. Colección particular.

Cuando las vírgenes necias de la parábola hacen fiesta

En 1615 veía la luz el *Álbum con representaciones de sibilas y otros ejemplos de virtud*,⁶ del dibujante, grabador y editor neerlandés Crispijn van de Passe, el Viejo (Arnhemuiden, 1564-Utrecht, 1637)⁷ según Maarten de Vos. Daba principio

6. *Duodecim Sibyllarum imagines, in aes eleganter incisae: additae in super singularum breves descriptiones* (Traiecti Batavorum: Cr. Passaei, 1615), <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.420447> (consultado el 18 de octubre de 2020).

7. Crispijn van de Passe, el Viejo, fue el fundador de una importante saga de artistas que llegó hasta el siglo XVIII. Representa a las familias de grabadores que, a causa de sus creencias religiosas, tuvieron que dispersarse por toda Europa, se establecieron inicialmente en Colonia y más tarde en Utrecht. Fue autor de una copiosa producción de imágenes religiosas, mitológicas y alegóricas, y retratos, editados tanto en forma de estampas sueltas como organizadas en series recogidas en libros o álbumes como el que nos ocupa, en los que la imagen primaba sobre el texto. En su primera época en Amberes grabó a partir de artistas flamencos, especialmente Maarten de Vos, y realizó también paisajes según Jan Brueghel, la mayoría publicados por Philip Galle. Ilja M. Veldman, *Crispijn de Passe and his Progeny (1564-1670). A Century of Print Production* (Róterdam: Sound & Vision Publishers, 2001); y Elena María Santiago Páez y Concha Huidobro Salas, “Rubens, Van Dyck y el grabado europeo de su época”, en *Rubens, Van Dyck y la Edad de Oro del grabado flamenco* (Madrid: Biblioteca Nacional de España, 2015), 334-335 y 356-357.

con la serie de doce sibilas,⁸ a la que seguían seis series con ejemplos de virtud y santidad: ocho virtudes,⁹ las parábolas de las vírgenes prudentes y necias (Mt 25:1-13) y del hijo pródigo (Lc 15:11-32), otras siete virtudes,¹⁰ nueve ejemplos de personajes virtuosos¹¹ y, por último, seis paisajes con santos.¹²

El álbum alcanzaba así 52 grabados, siete de ellos dedicados a la parábola de las vírgenes prudentes y necias, precedidos por un frontispicio alegórico que lleva por título: *Vigilate quia nescitis diem neque horam qua filius hominis veniet* (Velad, pues, porque no sabéis ni el día ni la hora, Mt 25:13).¹³

La parábola de las diez vírgenes,¹⁴ cinco necias y cinco prudentes¹⁵ (Mt 25:1-13), así como la ulterior de los talentos (Mt 25:14-30), es una llamada a estar vigilantes ante el día del Juicio Final; no es suficiente con esperar el aconte-

8. Delfica, Eritrea, Cumea, Samia, Cumana, Helespónica, Líbica, Pérsica, Frigia, Tiburtina, Europea y Agripina. A propósito de ésta y otras series sibilinas de Crispijn van de Passe, así como de su repercusión europea y americana (pinturas de Pedro Sandoval en el Palacio de la Autonomía de la Ciudad de México), véase Santiago Sebastián, "Iconografía de las sibilas del pintor novohispano Sandoval", *Boletín de Monumentos Históricos*, núm. 7 (1982): 51-76; José Miguel Morales Folguera, *Las sibilas en el arte de la Edad Moderna, Europa mediterránea y Nueva España* (Málaga: Universidad de Málaga, 2007); y Agustina Rodríguez Romero y Almerindo Ojeda, "Sibilas en Europa y América: repercusiones del *Sibyllarum icones* de Crispijn de Passe en los siglos XVII y XVIII", *Archivo Español de Arte*, LXXXVIII, núm. 351 (2015): 263-280.

9. Caridad, Gracia, Justicia, Prudencia, Providencia de Dios, Justicia inviolable, Paz y Fe o Confianza.

10. Humildad, Austeridad, Castidad, Caridad, Paciencia, Bondad y Laboriosidad.

11. Josué, el rey David, Judas Macabeo, el rey Arturo, Alejandro Magno, Héctor de Troya, Julio César, Carlomagno y Godofredo de Bouillon.

12. San Jerónimo, María Magdalena en dos ocasiones, san Juan Bautista, san Onofre y san Antonio.

13. En <https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?set=RP-P-1983-45#/RP-P-1983-45-22,33>; https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1868-0612-2041; <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000005630> (consultados el 18 de octubre de 2020).

14. Diez es un número empleado con suma frecuencia en la Sagrada Escritura, una cifra redonda que expresa totalidad y perfección (el Decálogo del Sinaí) y cuya relevancia se detecta en multitud de lugares del Antiguo y del Nuevo Testamento, también en el primer evangelista. Luis Sánchez Navarro, *El logos del reino. Las diez parábolas de Mateo* (Estella: Verbo Divino, 2013), 32-37 y 176.

15. Para Cirilo de Alejandría (*Fragmentos sobre el Ev. de Mateo*, 280), las cinco vírgenes necias y las cinco prudentes simbolizan toda la humanidad dividida en cinco edades: infancia, adolescencia, juventud, madurez y vejez, de manera que en cada tiempo hay almas santas y almas impías. Manlio Simonetti, *La Biblia comentada por los Padres de la Iglesia y otros autores de la época patristica. Nuevo Testamento, 1b. Evangelio según san Mateo (14-28)* (Madrid: Ciudad Nueva, 2006), 271-272.

cimiento definitivo, hay que mantener viva la fe y hacer buenas obras (san Agustín, *Sermones*, 93).¹⁶ En el horizonte decididamente escatológico de la parábola (es la única que emplea un tiempo verbal en futuro: “será semejante”, para referirse a la venida del Reino de los Cielos), las vírgenes prudentes son retratadas como buenas cristianas, en tanto que las insensatas representan la distracción con los placeres mundanos. La enseñanza moral que se extrae es clara: hay que estar preparado para la muerte en todo momento mediante una actitud vigilante que mantenga viva la llama de la fe por medio de las buenas obras, de una profunda caridad y de la infinita misericordia de Dios.¹⁷

Los siete grabados de la serie de Crispijn van de Passe recorren los sucesivos momentos de la parábola del primer evangelista, que tiene su punto culminante a medianoche, cuando una voz turba el sueño de las diez vírgenes ante la inminente llegada del novio y deben preparar sus lámparas, elemento indispensable para participar en la comitiva nupcial.¹⁸

Nos interesa el cuarto de ellos, que lleva por título *Las cinco vírgenes insensatas bailan y tocan música* (fig. 2). Las doncellas se muestran en un interior iluminado por antorchas sostenidas por dos sirvientes; tanto hombres como mujeres visten con elegancia, lo que denota el carácter urbano de la fiesta. En primer plano, una muchacha baila con su acompañante (su postura recuerda el estilo generalizado entre la aristocracia europea gracias a la circulación de tratados de danza italianos),¹⁹ en tanto que detrás, otras tres tocan el virginal, el laúd y la pandereta (esta última con un creciente lunar a modo de diadema, nueva Diana que ratifica el carácter nocturno de la escena, cuestión a tener en cuenta porque enlaza con la pintura de Joos van Winghe) y la quinta se funde

16. “Vela con el corazón, con la fe, con la esperanza, con la caridad, con las obras [...] prepara las lámparas, cuida que no se apaguen, aliméntalas con el aceite interior de una recta conciencia; permanece unido al Esposo por el Amor, para que Él te introduzca en la sala del banquete, donde tu lámpara nunca se extinguirá”. *Sagrada Biblia. Comentario* (Pamplona: EUNSA, 2010), 1018.

17. Sánchez Navarro, *El logos del reino*, 173-182.

18. F. W. H. Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts c. 1450-1700, vol. 15. Van Ostade-De Passe* (Ámsterdam: Menno Hertzberger & Co., 1964), 142; Daniel Franken, *L'Oeuvre gravé des Van de Passe. Augmenté d'un supplément d'additions et corrections par Simon Laschitzer* (Ámsterdam: G. W. Hissink, 1975), 197; Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, vol. 44. Maarten de Vos* (Róterdam y Ámsterdam: Sound and Vision Rijksprentenkabinet, 1996), 133-134.

19. Alice Anna Schröder-Klaasen, *Tanzdarstellungen in höfischen und bürgerlichen Gesellschaftsszenen der flämischen und niederländischen Malerei und Graphik des 16. und 17. Jahrhunderts* (Kiel: Christian-Albrechts-Universität, 2007), 133-134.



2. Crispijn van de Passe, *Las cinco vírgenes insensatas bailan y tocan música*, 1615, grabado, 22.7 × 17.8 cm., en *Duodecim Sibyllarum imagines* (vid supra n. 6).

en un abrazo amoroso con un hombre a los pies del lecho. La lámpara olvidada y rota en el suelo es significativa del abandono de sus obligaciones.

El grabado se acompaña de una inscripción en el borde inferior, a dos columnas en latín: *Lux nulla ubi est, densas tenebras esse ibi / certum est. Libidinem carnis sequens suae / sine dubio praecepta negligit Dei: / ideóque Luce et Oleo privatur sacro* (Certo es que ninguna luz brilla donde se encuentra la densa oscuridad. Persiguiendo su propio deleite olvidan sin duda las reglas de Dios; y por lo tanto se ven privadas de la luz y del aceite sagrados). A ello se suman las referencias: *Martin de Voss inventor* y *Crispin d. Passe f. et exc.*

El tema de las vírgenes prudentes y necias tuvo un amplio desarrollo en la cultura visual de los siglos XVI y XVII en los Países Bajos (también en la pintura veneciana), al plantear la oposición simbólica entre la imagen positiva de la mujer que trabaja y la negativa de la mujer que baila, bajo la que subyace un complejo entramado de la representatividad social de la época con consecuencias hasta el presente.²⁰ Autores como Pieter Bruegel el Viejo en un grabado de 1560-1563, quizás el primero en oponer las escenas de la danza y el trabajo en su interpretación del tema (fig. 3a),²¹ Maarten de Vos (1550-1600, *La Fère*, Musée Jeanne-d’Aboville) (fig. 3b),²² Jan Saenredam (1606), Pieter Lisaert

20. Para Ilja M. Veldman, las razones del éxito de este tema deben buscarse ante todo en los cambios sociales y en la aceleración del desarrollo económico en este periodo en los Países Bajos, una de las regiones más pobladas de Europa en la que el trabajo y el ahorro se convirtieron en valores positivos de una población urbana compuesta principalmente por artesanos y comerciantes de clase media y profesionales de élite que contribuyeron al aumento de la riqueza. Ilja M. Veldman, “Images of Labor and Diligence in Sixteenth-century Netherlandish Prints: the Work Ethic Rooted in Civic Morality or Protestantism?”, *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 21, núm. 4 (1992): 227-264; Ilja M. Veldman, *Images for the Eye and Soul: Function and Meaning in Netherlandish Prints (1450-1650)* (Leiden: Primavera Pers, 2006). Por su parte, en su análisis de las estrategias utilizadas por los artistas para jugar con el contraste trabajo/baile, Marina Nordera plantea la hipótesis de que el recurso a la parábola de san Mateo no sólo contribuyó al desarrollo y difusión de ejemplos moralizantes apoyados por el discurso protestante (más concretamente calvinista) sobre la danza, bien a favor o en contra de ella, sino que sirvió con el tiempo para forjar los valores de una sociedad urbana moderna y dar forma a las relaciones sociales dentro de ella. Marina Nordera, “Working or Dancing: The Iconography of the Wise and Foolish Virgins (Low Countries, Sixteenth and Seventeenth Centuries)”, *Clio. Women, Gender, History* 46, núm. 2 (2017): 198-218.

21. Manfred Sellink, “Philips Galle after Pieter Bruegel the Elder. *The Parable of the Wise and Foolish Virgins*, ca. 1560-63”, en Nadine M. Orenstein, ed., *Pieter Bruegel the Elder. Drawings and Prints* (Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 2001), 58 y 208-209.

22. En <https://mjaboville-lafere.fr/a-propos-de/15-589411/> (consultado el 21 de octubre de

(varias versiones de finales del siglo XVI-principios del XVII, entre ellas la de Madrid, Museo Nacional del Prado)²³ y Hyeronimus Francken II (ca. 1616, San Petersburgo, Hermitage Museum) representaron la parábola en este periodo.

Se ha apuntado al cuadro de Maarten de Vos como fuente de inspiración para el grabado de Crispijn van de Passe. A la derecha quedan las cinco vírgenes prudentes provistas de sus lámparas y de los atributos de las ciencias, en tanto que a la izquierda las vírgenes frívolas se entretienen tocando música, leyendo o dormitando. Es evidente que existe cierta similitud al encontrarse en ambos casos presentes las diversiones por medio de la música reflejada en instrumentos y partituras, así como de las vasijas volcadas en el suelo; parecido que incluso puede extenderse al tipo femenino. Sin embargo, determinados aspectos del grabado faltan en la pintura de Maarten de Vos, y aparecen por el contrario en la de Joos van Winghe. Uno de ellos es la pareja que toca el virginal y el laúd, con una composición similar; y otro, los personajes con antorchas que iluminan la estancia, donde el muchacho imberbe de Winghe pudo servir como modelo para los dos jóvenes del grabado. Incluso la distribución espacial en distintos planos de profundidad que marcan una diagonal, la puerta abierta en la pared del fondo y el lecho (descubierto en el grabado, con el cortinaje corrido en la pintura) son recursos comunes en Winghe y Passe.

Alcanzamos, por tanto, una primera conclusión: muy probablemente Crispijn van de Passe tuvo presente la pintura atribuida a Joos van Winghe en la elaboración de su grabado; y, en consecuencia, éste posibilita la interpretación de aquella en clave de parábola evangélica, más allá de la intencionalidad primigenia de su autor.

Sin embargo, una ausencia resulta significativa: la pareja de amantes del grabado no figura en la pintura. Y es ahí donde nuestra mirada repara en el virginal que toca la muchacha. Con frecuencia, las tapas de los virginales se decoraban con escenas galantes ambientadas en jardines en los que no faltaban conciertos con parejas que tocan instrumentos, cantan o bailan. Existen muchos instrumentos de teclado de los siglos XVI y XVII animados con escenas musicales en la parte interior de la tapa,²⁴ si bien no parece que sea el caso del

2020). Maarten de Vos se inspira aquí en el manierismo flamenco de Frans Floris, así como en las figuras fluidas y coloridas de Tintoretto, a quien conoció con casi toda probabilidad durante un viaje a Italia entre 1550 y 1558.

23. Matías Díaz Padrón, *El siglo de Rubens en el Museo del Prado. Catálogo razonado de pintura flamenca del siglo XVII*, t. 1 (Barcelona: Editorial Prensa Ibérica, 1995), 688-689.

24. Es el caso del virginal (Amberes, 1578, Patrimonio Nacional, Monasterio de Santa Clara



3. a) Atribuido a Philip Galle según el de Pieter Bruegel, *Parábola de las vírgenes prudentes y necias*, 1560-1563, grabado, 22.1 × 29.5 cm. Rosenwald Collection. National Gallery of Art. cco 1.0; b) Maarten de Vos, *Las vírgenes sabias y necias*, 1550-1600, óleo sobre tabla, 125 × 191.5 cm. © Musée Jeanne-d'Aboville, La Fère.

virginal de Joos van Winghe, que plantea una incógnita acerca del asunto representado.

Más allá de la parábola evangélica: el pueblo de Israel peca en el desierto

En 1657 la imprenta del editor Jan Moretus de Amberes publicaba una nueva edición de la *Biblia Sacra*,²⁵ ilustrada con estampas del grabador Christoffel van Sichem II (Basilea, 1581-Ámsterdam, 1658).²⁶ En ella, el texto de la parábola de las vírgenes prudentes y necias del evangelio de san Mateo (*Biblia Sacra, Nieuw Testament*, 54-56) se acompañaba de los siete grabados de la serie de Crispijn van de Passe, interpretados con gran fidelidad por van Sichem, cuyo monograma (CvS) figura en todos ellos. Pero no pasará inadvertido al atento lector el hecho de que el cuarto grabado de la serie sirve también para ilustrar en esta misma publicación el capítulo 25 del libro de los Números (*Biblia Sacra, Oudt Testament*, 207).

El libro de los Números, cuarto de la Biblia y uno de los más complejos del Pentateuco que conforma junto al Génesis, Éxodo, Levítico y Deuteronomio, recoge el largo peregrinaje del pueblo de Israel por el desierto desde el monte Sinaí hasta Moab, en la ribera oriental del río Jordán, donde acampó a las puertas de la Tierra Prometida. El desierto desempeña un papel decisivo, pues

de Tordesillas) de Hans Bos, decorado con una escena galante ambientada en un jardín palaciego con tres escenas musicales, si bien no existen datos sobre la autoría de esta pintura. John Koster, "The Virginal by Hans Bos, Antwerp, 1578, at the Royal Monastery of Santa Clara, Tordesillas", en Luisa Morales, coord., *Música de tecla en los monasterios femeninos y conventos de España, Portugal y las Américas* (Madrid: Asociación Cultural LEAL, 2011), 67-90, <https://www.patrimonionacional.es/colecciones-reales/instrumentos-musicales/virginal> (consultado el 15 de octubre de 2020).

25. *Biblia Sacra. Dat is, de Gebeele Heylige Schrifture. Beleydt in't Oudt en Nieuw Testament...*, *Verciert met veel schooner Figuren, gesneden door Christoffel van Sichem* (Amberes: von Ian van Moerentorf, 1657).

26. Christoffel van Sichem II fue un grabador en madera del Siglo de Oro neerlandés, perteneciente a una familia católica de artistas, en particular grabadores, que durante cuatro generaciones realizó y publicó una gran cantidad de grabados tanto para ilustraciones para libros como imágenes sueltas. Realizó numerosos grabados en madera de obras de Durero, Abraham Bloemaert, Hendrick Goltzius y Maarten van Heemskerck, entre otros, que firma con el monograma: CvS. A. J. van der Aa, *Biographisch woordenboek der Nederlanden*, Deel. 17 (Haarlem: J. J. van Brederode, 1874), 650-651, https://www.dbnl.org/tekst/aa__oo1biog21_01/aa__oo1biog21_01_0017.php (consultado el 18 de octubre de 2020).

en él se determina el destino de la generación de los hebreos que salieron de Egipto y de la generación siguiente que entrará en la Tierra Prometida. Se convierte así en el lugar que condiciona el proceso de liberación del pueblo judío, y adquiere, en consecuencia, una significación no sólo geográfica, sino existencial y teológica al confirmar a Israel como el pueblo de la Alianza.²⁷

En este escenario, durante su estancia en Moab y, más en concreto, en el valle de Sitín, ubicado en el lado este del Jordán, en su desembocadura en el Mar Muerto, los israelitas se dejan contaminar con cultos paganos que los arrastran a la lujuria e idolatría y abandonan su fidelidad a Yahvé (Nm 25).²⁸ Un primer momento (Nm 25:1-5) recoge la provocación al Señor que supuso la unión de los israelitas con las moabitas, tanto carnal como de adoración de sus ídolos en el santuario de Baal de Peor, y la muerte de los pecadores a manos de Moisés y sus jueces, en cumplimiento de la orden de Yahvé. Un segundo episodio (Nm 25:6-18) se centra en el castigo infligido por Pinjás, hijo de Eleazar y nieto de Aarón, al israelita Zimrí y la madianita Cozbí, al atravesarlos con su lanza cuando pecaban en el interior de una tienda.²⁹ Con la crudeza propia de un contexto y una época determinados, la acción de Pinjás se presenta como motivo de promesa y alianza divinas en favor de la tribu de Leví, cuya legitimidad sacerdotal se sustentaba en el celo por Yahvé.³⁰

27. Diversos autores han profundizado en la vertiente teológica del libro de los Números. Para la elaboración de este texto me he servido fundamentalmente de *Pentateuco. Traducción y notas* (Pamplona: EUNSA, 1997); y Francisco Varo, *Números* (Bilbao: Desclée de Brouwer, 2008).

28. Varo, *Números*, 184-187; Itamar Kislev, "P, Source or Redaction: The Evidence of Numbers 25", en Thomas B. Dozeman, Konrad Schmid y Baruch J. Schwartz, eds., *The Pentateuch. International Perspectives on Current Research* (Tubinga: Mohr Siebeck, 2011), 387-399.

29. A juicio de Lauren Monroe, Pinjás sitúa la muerte de la madianita Cozbí en el marco de las actitudes sacerdotales israelitas hacia el pecado, la expiación y la expurgación y desempeña el papel de experto en rituales (en concreto del ritual del "chivo expiatorio" dentro de las antiguas tradiciones israelitas), con cuya acción apacigua a Yahvé, salva a su pueblo de una ruina segura y es un testimonio de su preeminencia sacerdotal. Lauren A. S. Monroe, "Phinehas' Zeal and the Death of Cozbi: Unearthing a Human Scapegoat Tradition in Numbers 25:1-18", *Vetus Testamentum*, núm. 62 (2012): 211-223.

30. John J. Collins, "The Zeal of Phinehas: The Bible and the Legitimation of Violence", *Journal of Biblical Literature* 122, núm. 1 (2003): 3-21; Yonatan S. Miller, "Sacred Slaughter: The Discourse of Priestly Violence as Refracted Through the Zeal of Phinehas in the Hebrew Bible and in Jewish Literature", tesis doctoral (Harvard: Harvard University Press, 2015), <https://dash.harvard.edu/handle/1/23845464> (consultado el 19 de septiembre de 2020).

Pese a que la corrupción idolátrica de Israel en el valle de Sitín contaba ya para el siglo XVI con abundantes representaciones gráficas fieles a la literalidad del relato,³¹ la *Biblia Sacra* apuesta por una imagen alejada de la recreación histórica que debe interpretarse en clave contemporánea. Y no es el único caso. Una década antes, en 1646, había salido de las prensas de P. J. Paets en Ámsterdam, *Bibels Tresoor ofte der Zielen Lusthof*³² (“Tesoro de la Biblia, o el jardín del placer del alma”), que ya empleaba los grabados de Christoffel van Sichem II a los que recurrirá la *Biblia Sacra*. De esta manera, el pasaje de Números 25 se ilustra con el mismo grabado (fig. 4) empleado en la parábola evangélica y en la idolatría desértica en la *Biblia Sacra*, en una composición tripartita que lo aproxima a la estructura del *emblema triplex* cuyo mote dice: “Cómo estaban los hijos de Israel en Sitín”. Viene a continuación la *pictura* interpretada en clave galante, seguida del epigrama que remite a Números 25 y a los rituales de idolatría a Baal de Peor que hacían las hijas de Moab, por lo que no hay duda en cuanto a su identificación con el pasaje bíblico.³³

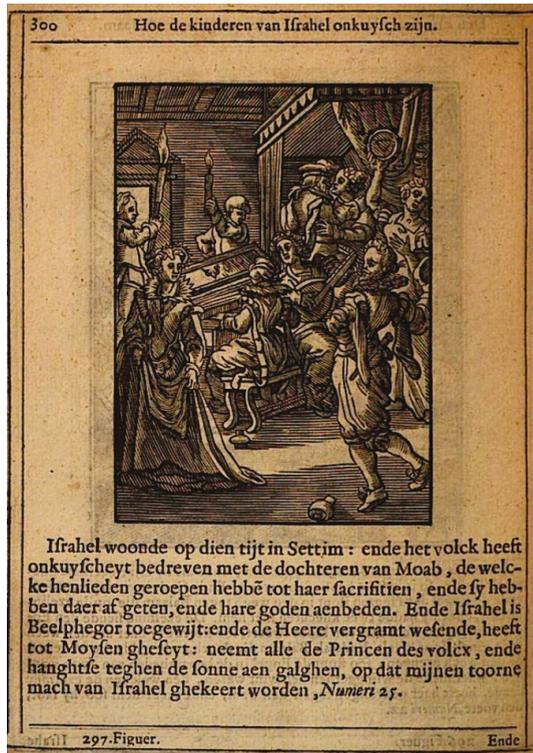
El hecho de que, en apenas una década, ambas biblias empleen la misma imagen para ilustrar la corrupción idolátrica de Israel y la parábola de san Mateo, evidencia una intencionalidad: los dos acontecimientos se convierten en un pretexto para advertir a los lectores del siglo XVII contra los placeres mundanos. En consecuencia, el relato de Números enmascara una admonición contra la lujuria y la vida desordenada y licenciosa. Y ello nos lleva a plantear diversas alternativas acerca del tema que decora la tapa del virginal de Joos van Winghe.

31. Sirvan como ejemplo, en una sucinta relación, diversos salterios y biblias de los siglos IX a XV, como los salterios griegos de *Constantinopla* y de *Teodoro*, la *Biblia de Pamplona* en sus manuscritos de Amiens y Augsburg, la *Biblia de Estrasburgo*, la *Biblia de Nápoles* y la *Biblia de Alba o de Arragel*, así como las versiones de *Weltchronik* de Bohemia y Ratisbona.

32. *Bibels Tresoor, ofte der Zielen Lusthof... Ende gesneden, door Christoffel Van Sichem* (Ámsterdam: P. J. Paets, 1646). Sobre la naturaleza de esta obra, véase Gary Schwartz, “Terms of Reception. European and Persians and Each other’s Art”, en Thomas DaCosta Kaufmann y Michael North, eds., *Mediating Netherlandish Art and Material Culture in Asia* (Ámsterdam: Amsterdam University Press, 2014), 38-39; y Feike Dietz, “Dark Images, Clear Words: Pieter Paets’s Illustrated Devotional Literature from the *Missio Hollandica*”, en Karl A. E. Enekel y Walter Melion, eds., *Mediatio-Refashioning the Self. Theory and Practice in Late Medieval and Early Modern Intellectual Culture* (Leiden: Brill, 2010), 291-320.

33. El texto del epigrama dice: “Israel vivía en este momento en Sitín; y el pueblo cometió adulterio con las hijas de Moab, y los hombres hicieron sacrificios y rezaron a sus dioses. Los israelitas se volvieron devotos de Baal de Peor. Y el Señor dijo a Moisés: toma a todos los jefes del pueblo y empálos en honor de Yahvé, para que ceda la ira de Yahvé contra Israel, Números 25”.

4. Christoffel van Sichem II, *Corrupción idolátrica de Israel en Sitín*, 1646, en *Bibels Tresoor* (Ámsterdam: P. J. Paets, 1646, 300).



¿Fiesta galante, escena religiosa o ambas? Datos para una hipótesis

En la tapa del virginal (fig. 5) se representa una escena compuesta por varias figuras desnudas o semidesnudas, sentadas o recostadas, y otras en pie ataviadas con indumentarias y tocados que, en algún caso, muestran carácter oriental, como en el personaje de espaldas del primer plano. Al fondo de la composición parece adivinarse un templete o altar. Sin descartar por completo la interpretación mitológica o alegórica, otra opción nos llevaría a ver en ella un episodio bíblico relacionado con la corrupción idolátrica narrada en Números 25, con el templo de Baal de Peor en un extremo y los israelitas y las moabitas abandonándose a los placeres. Datos objetivos pueden contribuir a avalar tal hipótesis.

En primer lugar, en la pintura de los Países Bajos las fiestas galantes y *alegres compañías* recurren con suma frecuencia a episodios bíblicos, bien a modo de “cuadro dentro del cuadro”, bien como escenas que acontecen en los planos



5. Atribuido a Joos van Winghe, *Compañía elegante, tocando con antorchas*, 1570-1603, óleo sobre lienzo, 115 × 195,5 cm., detalle. Colección particular.

del fondo, en su interpretación del asunto principal en clave moralizante. El propio Joos van Winghe es ejemplo de ello³⁴ en obras como *Escena de taberna nocturna* (atribuida, ca. 1570-1603), con las pinturas del casto José huyendo de la mujer de Putifar (Gn 39) y del hijo pródigo cuidando los puercos tras dilapidar su herencia (Lc 15:11-32) en la pared del fondo.³⁵ Nuevas alusiones bíblicas figuran en *Banquete nocturno y mascarada* (copia anónima a partir de un grabado de Johann Sadeler I, 1580-1630, Ámsterdam, Rijksmuseum) (fig. 6a), donde se advierten al fondo las pinturas de Lot y sus hijas (Gn 19) y Tobías y el pez (Tb 6) junto a la de Venus y Adonis; y *La casa de mala reputación* (fig. 6b),

34. Para el análisis de las fuentes y del mensaje moralizante en las fiestas, banquetes y mascaradas de Joos van Winghe, véase Konrad Renger, “Joos van Winghes *Nachtbanquet met een Mascarade* und verwandte Darstellungen”, *Jahrbuch der Berliner Museen*, núm. 14 (1972): 161-193.

35. El tema de la parábola del hijo pródigo resulta común a otras *alegres compañías* desde que Jan Sanders van Hemessen pintase una de las primeras versiones (*El hijo pródigo*, 1536, Bruselas, Reales Museos de Bellas Artes). James Snyder, *Northern Renaissance Art. Painting, Sculpture, the Graphic Arts from 1350 to 1575* (Nueva York: Abrams, 1985), 443-445.

con inscripciones tomadas del Libro de la Sabiduría que insisten en su vertiente aleccionadora.³⁶

A ello se suma el hecho de que Joos van Winghe conocía perfectamente el episodio del libro de los Números, como revela su obra *Pinjás traspasando a Zimrí y Cozbí* (desaparecida), que el pintor y poeta Karel van Mander (el “Vasari holandés”) vio en 1604 en casa de Melchior Wijntigis en Middelburg, y que en 1617 figuraba en un inventario de la Colección de Charles de Croÿ, duque de Aerschot, en el castillo de Beaumont.³⁷ Tres testimonios nos acercan a él: un dibujo a tinta (Fráncfort del Meno, Städel Museum), atribuido a su hijo Jeremias pero también al propio Joos;³⁸ un grabado del grabador y editor de estampas Jacques Granthomme a partir del anterior dibujo preparatorio (fig. 7);³⁹ y un óleo sobre cobre (colección particular, subastado en Christie’s de Nueva York en 1990), con dudas también acerca de su atribución a Joos o Jeremias van Winghe.⁴⁰ Con los protagonistas del drama estrechamente ligados mediante los gestos, la escena refleja en los tres casos la muerte de Zimrí y Cozbí a manos de Pinjás, mientras un grupo de mujeres intenta evitar el castigo, todo ello en presencia del ídolo de Baal de Peor sobre un altar para recordar que la idolatría se castiga tanto como la lujuria. En el contexto de la Reforma, el tema, destinado a quienes leen y conocen la Biblia, adquiere una nueva dimensión: los pecados de lujuria e idolatría no quedarán sin castigo.

36. *Venite ergo et fruamur bonis quae sunt et utamur creaturam tamquam in iuventute celeriter* (Venid, pues, y disfrutemos de los bienes presentes, gocemos de la realidad con impaciencia juvenil, Sb 2:6); *Nullum pratum exsors sit luxuriae nostrae; ubique relinquamus signa laetitiae, quoniam haec est pars nostra, et haec est sors* (Que ninguno de nosotros se pierda nuestra orgía, dejemos por todas partes huellas de nuestra alegría; que ésta es nuestra suerte y nuestra herencia, Sb 2:9). Las inscripciones de la pintura presentan en ambos casos mínimas variantes que no afectan al mensaje final. Un grabado de la pintura a cargo de Johann Sadeler I (*Casa de la virtud fácil*, 1588, Rijksmuseum) incorpora al pie del mismo otra sentencia también atribuida a la Sabiduría, si bien procede del Eclesiástico: *Vinum et mulieres apostatare faciunt sapientes. Et qui se iungit fornicatoriis erit nequam* (Vino y mujeres pervierten a los inteligentes, el que anda con prostitutas se vuelve temerario, Eclo 19:2). Profundiza en las claves de esta obra Bucken, *Joos van Winghe*, vol. 1, 186-191.

37. Mander, *Het Schilder-boek*, 264v; Bucken, *Joos van Winghe*, vol. 1, 10, 179 y 237; y vol. 2, 322.

38. Georg Poensgen, “Das Werk des Jodocus a Winghe”, *Pantheon* XXVIII, núm. 6 (1970): 506; Bucken, *Joos van Winghe*, vol. 1, 179-180, 228 y 237-239; y vol. 2, 335. El dibujo incorpora en el ángulo inferior izquierdo el monograma I. V. W., quizás de otra mano.

39. Poensgen, “Das Werk des Jodocus a Winghe”, 511; Bucken, *Joos van Winghe*, vol. 1, 228; y vol. 2, 297-298.

40. Bucken, *Joos van Winghe*, vol. 1, 239; y vol. 2, 333-334.



6. a) Copia de Joos van Winghe, *Banquete nocturno y mascarada*, 1580-1630, óleo sobre tabla, 117 × 154.5 cm. © Rijksmuseum, Ámsterdam; b) Joos van Winghe, *La casa de mala reputación*, 1588, grabado, 38 × 41.5 cm. © Rijksmuseum, Ámsterdam.

7. Jacques Granthomme, *Pinjás traspasando a Zimrí y Cozbí*, 1588-1613, grabado, 51,5 × 38,3 cm.
© Kunsthistorisches Museum, Viena.



Por último, no podemos obviar que el episodio del libro de los Números como denuncia de la lujuria y de los placeres mundanos resulta frecuente en la cultura visual de los Países Bajos, en especial en el grabado, que se mostró particularmente receptivo a este tema al desplazar a otros asuntos bíblicos como José y la mujer de Putifar (Gn 39) y David y Betsabé (2 S 11).⁴¹ En el siglo XVI, la acción de Pinjás, además de figurar en las biblias ilustradas, se incorpora a los catecismos y doctrinas morales como expresión del sexto mandamiento y del pecado capital de la lujuria.⁴² Uno de los primeros ejemplos corresponde al clérigo reformista neerlandés Cornelis van der Heyden en *Corte instructie* (1545, s.p.) con grabados del arquitecto y pintor Lieven de

41. Veldman, *Images for the Eye and Soul*, 131-147.

42. Ilja M. Veldman, "The Old Testament as a Moral Code: Old Testament Stories as *Exempla* of the Ten Commandments", *Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art* 23, núm. 4 (1995): 215-239; José Javier Azanza López, "Cargado el cuerpo de vicios... Catequesis, iconografía y emblemática en torno al sexto mandamiento", en Rafael García Mahiques y Sergi Doménech García, eds., *Valor discursivo del cuerpo en el barroco hispánico* (Valencia: Universitat de València, 2015), 155-156.

Witte.⁴³ De igual forma, una serie (ca. 1587) con grabados de Jan Collaert II a partir de los dibujos de Maarten de Vos y publicada por Philips Galle, recurre al episodio de Pinjás para ejemplificar el sexto mandamiento.⁴⁴ También la *Suma de la Doctrina Cristiana* (1589)⁴⁵ del jesuita Pedro Canisio, en la edición de Amberes de Christopher Plantin, con grabados de Galle sobre dibujos de Pieter van der Borcht, ilustra el sexto mandamiento con el encuentro entre Zimrí y Cozbí en el interior de la tienda; el relato bíblico tiene continuidad en los siete pecados capitales, por cuanto la lujuria se plasma por medio del asesinato de los amantes por Pinjás.⁴⁶ Precisamente los siete pecados mortales protagonizan una estampa (ca. 1612-1620, Londres, British Museum) del grabador de Amberes Theodoor Galle, en el que la lujuria vuelve a ejemplificarse con Pinjás alanceando a Zimrí y Cozbí en el interior de la tienda.

Es más, la representación de la corrupción idolátrica de Israel se disfraza de fiesta galante en *Los israelitas y las mujeres moabitas* (fig. 8) del grabador flamenco Nicolaes de Bruyn (Amberes, 1571-Róterdam, 1656),⁴⁷ que figura también como impresor y que fue editado por Frans van Beusecom.⁴⁸ En el marco general del desarrollo del paisaje como escenario de temas religiosos que caracteriza a la pintura y el grabado de los Países Bajos en los siglos XVI y XVII,⁴⁹

43. Veldman, *Images for the Eye and Soul*, 131.

44. F. W. H. Hollstein, *The New Hollstein. Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1700. The Collaert Dynasty, Part 1* (Oudenkerck aan den Ijssel y Ámsterdam: Sound & Vision Publishers & Rijksmuseum, 2005), 46 y 51; Veldman, *Images for the Eye and Soul*, 141.

45. Petrus Canisius, *Institutiones Christianae seu parvus catechismus catholicorum* (Amberes: Christophorus Plantinus, 1589).

46. Canisius, *Institutiones Christianae*, 61 y 91; Pedro Canisio, *Doctrina cristiana*, ed. Rafael Zafra Molina (Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2014), 44 y 124.

47. Nicolaes de Bruyn se formó en Amberes con su tío Abraham de Bruyn. Por motivos religiosos se trasladó en 1617 a la ciudad protestante de Róterdam, donde su principal influencia fue Lucas van Leyden. Su obra es preferentemente religiosa, si bien grabó asimismo escenas costumbristas e imágenes mitológicas y alegóricas. Realizó también estampas de gran formato con escenas galantes con numerosos personajes en paisajes de densas arboledas en los que con frecuencia disimula una escena religiosa. Ana Sanjurjo de la Fuente, “Los nuevos géneros artísticos. Paisajes y escenas de costumbres”, en *Rubens, Van Dyck y la Edad de Oro del grabado flamenco* (Madrid: Biblioteca Nacional de España, 2015), 186-187; “Artistas, editores e impresores flamencos”, en *Rubens, Van Dyck y la Edad de Oro del grabado flamenco* (Madrid: Biblioteca Nacional de España, 2015): 423.

48. En <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-OB-16.183> (consultado el 20 de octubre de 2020).

49. Reflexionan sobre este asunto, con alusiones concretas a Nicolaes de Bruyn, Joos Bruyn, “Le paysage hollandais du XVII^e siècle comme métaphore religieuse”, en Catherine Legrand,



8. Nicolaes de Bruyn, *Los israelitas y las mujeres moabitas*, 1617, grabado, 49×72 cm.
© Rijksmuseum, Ámsterdam.

la idolatría hebrea se transforma en un festín en medio de un bosque en el que multitud de parejas, ataviadas a la moda de la época, pasean y conversan, beben, se abrazan y bailan al son de la música que tañe un arpista (¿trasunto quizás del bíblico rey David?), instrumento presente en la fiesta galante de Joos van Winghe al que se suman la flauta y el contrabajo.⁵⁰

La escena pasaría por un jardín del amor si no fuera por dos detalles que transforman radicalmente su significado y lo convierten en asunto religioso. El primero se encuentra en el ángulo inferior derecho, donde leemos: IIII BOECK MOSE XXV CAP, que remite a Números 25. El segundo, en el suceso que tiene lugar en un plano intermedio a la izquierda de la composición, donde a

Jean-François Méjanès y Emmanuel Estarcky, eds., *Le Paysage en Europe du XVI au XVIII siècle* (París: Réunion des Musées Nationaux, 1994), 67-88; Larry Silver, “The Importance of Being Bruegel: The Posthumous Survival of the Art of Pieter Bruegel the Elder”, en Nadine M. Orenstein, ed., *Pieter Bruegel the Elder*, 67-84.

50. F. W. H. Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, ca. 1450-1700*, vol. 4 (Ámsterdam: Menno Hertzberger, 1951), 13.



9. Nicolaes de Bruyn, *Los israelitas y las mujeres moabitas*, 1617, grabado, 49 × 72 cm., detalle © Rijksmuseum, Ámsterdam.

la sombra de la espesura de los árboles Pinjás, con gesto airado, se dispone a atravesar con su lanza a Zimrí y Cozbí, que yacen desnudos en el interior de la tienda (fig. 9). Todo un alarde de cómo un pormenor que pasa casi desapercibido altera por completo el significado final del grabado, conforme a un recurso empleado con cierta frecuencia por Nicolaes de Bruyn en sus grabados paisajísticos que esconden una escena religiosa.⁵¹

51. Así puede comprobarse también en *La danza de la Magdalena o Fiesta en un bosque* (1601), una escena galante con música, danzas y parejas conversando en un entorno paisajístico con arboledas, un puente y un conjunto palaciego al fondo donde el asunto religioso queda camuflado como si de una fiesta se tratase. Y quizá *Fiesta en los jardines de un castillo* (ca. 1604) oculte la danza de María Magdalena por la importancia de la pareja danzante, que ha sido relacionada asimismo con otras parejas del arte flamenco de finales del siglo XVI como las vírgenes necias (nuestro tema objeto de estudio) o Salomé. Sanjurjo de la Fuente, “Los nuevos géneros artísticos”, 206-209.

Este trastoque compositivo que invierte valores y multiplica significados pervivirá en el siglo XVIII en ejemplos cuyo argumento sigue siendo la corrupción idolátrica de Israel narrada en Números 25. Así ocurre en *Figures de la Bible*, cuyo grabado de Pieter Sluyter a partir de Gerard Hoet, que ilustra este pasaje (fig. 10), no olvida la adoración a Baal de Peor, el ajusticiamiento de los pecadores y el asesinato de Zimrí y Cozbí a manos de Pinjás; pero todos ellos quedan subordinados a la escena del primer plano a modo de fiesta galante en la que, alrededor de una mesa, israelitas y moabitas se abandonan a los placeres, estas últimas con un ídolo en la mano, de manera que gula, lujuria e idolatría se hacen evidentes.⁵²

Una última cita nos lleva al grabado *La lujuria seduce a un joven* (fig. 11), del que es autor el pintor y grabador neerlandés Dionys van Nijmegen (Róterdam, 1705-1798), e impresor el también pintor Jan Punt (Ámsterdam, 1711-1779), y que ilustra *Israëls Baälfegorsdienst of Gestrafte wellust* (“Adoración de Israel a Baal o lujuria castigada”), epopeya bíblica (con matices, como la falta de un héroe o personaje principal) en tres libros escrita por Dirk Smits (Róterdam, 1702-1752), autor de obras como *Abraham de Aartsvader* (“Abraham el patriarca”).⁵³ Dionys van Nijmegen era amigo personal de Dirk Smits.

El grabado presenta naturaleza alegórica, con la personificación de la Lujuria con los senos descubiertos y sosteniendo una copa en la mano derecha, que seduce a un joven para que se desvíe del camino correcto, mientras en el cielo se hace presente la Venganza, armada con una espada flamígera que levanta en la mano derecha y una antorcha cuya llama desprende humo, en la izquierda. A las alegorías se suman otros motivos como la serpiente que se oculta entre la vegetación del camino, y las flores y las Tablas de la Ley que pisotea, irreverente, la Lujuria. A la izquierda, en el plano intermedio, se aprecia el culto de Israel a Baal de Peor en una escena más orgiástica que bíblica, con figuras que adoran y ofrecen incienso y otras que se abandonan a la bebida y a los placeres de la carne. De hecho, la imagen traduce el contenido del Libro II, en el que, en la cima del monte Peor, cerca del templo de

52. *Figures de la Bible* (La Haye: Pierre de Hondt, 1728), s. p. (Numeri xxv:1-8).

53. Dirk Smits, *Israëls Baälfegorsdienst, of Gestrafte wellust* (Róterdam: Philippus Losel, 1737). Un exhaustivo análisis del autor y su obra, para cuya composición se sirvió además del relato bíblico de las *Antiquitates Judaicae* de Flavio Josefo, en Wisse Alfred Pierre Smit, *Kalliope in de Nederlanden. Het Renaissancistisch-klaccistishe epos van 1550 tot 1850*, Deel II (Assen: Van Gorcum & Comp., 1983), 326-348, https://www.dbnl.org/tekst/smito21kallo1_01/smito21kallo1_01_0036.php (consultado el 16 de noviembre de 2020).



10. Pieter Sluyter, *Los israelitas y las mujeres moabitas*, 1720-1728, grabado, 35,3 × 21,1 cm. © Rijksmuseum, Ámsterdam.



11. Dionys van Nijmegen, *La lujuria seduce a un joven*, 1737, grabado, 21.4 × 16.2 cm.
© Rijksmuseum, Ámsterdam.

Baal, se sacrifican toros y cabras en siete altares y se honra al falso dios con incienso y oraciones, a todo lo cual sigue una fiesta que degenera en orgía, en la cual, sin embargo, el poeta evita profundizar.⁵⁴ Con todo, la corrupción idolátrica narrada en el libro de los Números, y la denuncia de la lujuria vuelven a caminar de la mano.

Conclusión

Compañía elegante, tocando con antorchas (1570-1603) es una obra atribuida a Joos van Winghe que se inscribe dentro del género de las *alegres compañías* tan característico de la pintura flamenca y neerlandesa de los siglos XVI y XVII, donde con frecuencia nada es lo que parece y la pintura de género ofrece diversas posibilidades en cuanto a su lectura e interpretación en clave moral.

En esta ocasión, un tema sale a su encuentro: la parábola de las vírgenes necias y prudentes, que recoge el evangelio de san Mateo. El grabado de Crispijn van de Passe, *Las cinco vírgenes insensatas bailan y tocan música*, inspirado con suma probabilidad en el cuadro atribuido a Joos van Winghe, confiere a este último una dimensión religiosa: ya no estamos únicamente ante la fiesta galante, sino ante una admonición contra los placeres mundanos y una llamada a mantener una actitud vigilante ante la llegada del Juicio Final.

Una vez la pintura de Joos van Winghe se transforma en una parábola evangélica y adquiere, en consecuencia, naturaleza religiosa y lectura moral, queda todavía un último enigma por descifrar, dentro del tradicional recurso del “cuadro dentro del cuadro”, que esta vez fija nuestra atención no en una escena del fondo o en un cuadro colgado en la pared, sino en la decoración de la tapa del virginal; la cual se aleja del típico concierto campestre y se abre a otras posibilidades, bien como escena mitológica, bien religiosa. Y, en este caso, un episodio bíblico presenta su candidatura: la corrupción idolátrica en el valle de Sitín, narrada en el libro de los Números, donde judíos y moabitas se entregaron a la idolatría y a la lujuria en las inmediaciones del templo de Baal de Peor.

Con independencia de que los argumentos aquí esgrimidos puedan inclinarse hacia lo bíblico en el tema representado en el virginal de la pintura de Joos van Winghe, mediante los ejemplos recogidos en este trabajo, ha quedado

54. Smit, *Kalliope in de Nederlanden*, 339-340.

demostrado que las conexiones entre el episodio del libro de los Números, la parábola de las vírgenes necias y prudentes de san Mateo y la fiesta galante, en absoluto resultan extrañas a la cultura visual de Flandes y de los Países Bajos en la Edad Moderna, que supo tejer una tupida red de conexiones entre los tres argumentos en su denuncia contra los placeres mundanos y la advertencia para estar preparados ante la llegada del Juicio Final, en ese maravilloso universo de los “juegos de ingenio y agudeza” tan propio del Barroco. ✿

N.B. Esta investigación se enmarca en el proyecto “Los tipos iconográficos de la tradición cristiana (Pentateuco I)”, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (MINECO) del Gobierno de España, Subdirección General de Proyectos de Investigación (HAR-2015-65176-P).