

El monogramista F.D.V. ¿Frans de Vriendt? A propósito de una Susana y los viejos firmada y fecha en 1543

Jesús Rojas-Marcos González

Profesor Ayudante Doctor del Departamento de Historia
del Arte de la Universidad de Sevilla

RESUMEN

En este artículo analizamos una pintura flamenca inédita, que representa la escena de Susana y los viejos. Se conserva en una colección particular de Cartagena (Murcia). Está fechada en 1543 y firmada por F.D.V., monograma que plantea la principal incógnita de nuestra investigación. Tales siglas hacen pensar de inmediato en el pintor Frans Floris de Vriendt. En este sentido, los rasgos estilísticos de la obra están próximos al espíritu de este maestro. Sin embargo, diversas cuestiones nos impiden confirmar por el momento tal autoría. En el texto desarrollamos estas hipótesis y definimos la personalidad artística del que denominamos Monogramista F.D.V.

Palabras clave: Monogramista F.D.V. / Frans Floris / Pintura flamenca / Siglo XVI

ABSTRACT

In this paper, we analyze an unpublished Flemish painting which represents the scene of Susannah and the two Elders. It is preserved in a private collection of Cartagena (Murcia). This art work is dated in 1543 and signed by F.D.V. This monogram is the main unknown matter of our research. The initials make us think of painter Frans Floris de Vriendt. In this case, stylistic features are very close to this master. However, this authorship cannot be confirmed for the moment because of some subjects. In this work, we develop these hypothesis and we define artistic personality of this painter whom we name Monogramist F.D.V.

Keywords: *The Monogramist F.D.V. / Frans Floris / Flemish Painting / 16th Century*

No son pocos los autores en la Historia del Arte que todavía permanecen ocultos bajo enigmáticas iniciales. Los llamados monogramistas suelen firmar sus obras con las primeras letras de sus nombres, apellidos o lugares de origen o trabajo. Unos, sin pena ni gloria, pasan a la posteridad como discretos creadores; otros, por el contrario, son considerados grandes artistas de su época. Entre estos últimos podemos recordar al célebre monogramista alemán E.S., grabador activo desde 1450 hasta 1467 en la zona del lago de Constanza. En su obra, refinada y elegante, se presiente la benéfica influencia de la tradición pictórica flamenca¹.

Precisamente, en la pintura de los Países Bajos existen destacados ejemplos al respecto. De todos ellos, en el siglo XVI, el Monogramista de Brunswick, así llamado por la Parábola de la gran cena del museo de esa ciudad alemana, es el que más debates ha suscitado entre los especialistas. Se ha creído ver en él a Jan van Hemessen, Mayken Verhulst o Jan van Amstel². Otro sería el Monogramista B, identificado por Boon con Bernard de Rijckere³. Por su parte, Leo van Puyvelde pensó que tras el Monogramista

I-b se escondía Joachim Beuckelaer. Este autor consideró además que el monograma J.v.E., que parece figurar en dos pinturas de Brujas y Tournai, se corresponde con Jean van Eecke. Y lo mismo puede decirse de las iniciales J.C.S., que el citado historiador del arte vinculó con Jean van Coninxloo Schernier, otro miembro de esa familia de pintores que trabaja ya en el siglo XVII⁴.

En efecto, la dificultad para descifrar tales abreviaturas imposibilita a la crítica, en la mayoría de las ocasiones, la correcta identificación de sus autores. El reciente conocimiento de una interesante pintura inédita de origen flamenco nos plantea de nuevo idéntica problemática. Representa a Susana y los viejos (Fig. 1). Está fechada en 1543 y firmada con el monograma F.D.V. Es un óleo sobre tabla de roble de formato rectangular. Mide 137,5 x 166 cm. Se conserva en una colección particular de Cartagena (Murcia). Fue adquirida en octubre de 2007 a un anticuario francés residente en Toulouse quien, según su testimonio oral, procede de una mansión ubicada en dicho entorno geográfico⁵.

La escena representada está tomada del profeta Daniel. Susana, bella y temerosa del Señor, era esposa de un hombre rico llamado Joaquín, ciudadano de Babilonia. A causa de su hermosura, dos jueces ancianos de la comunidad sintieron deseos de ella y resolvieron poseerla. Se escondieron en el jardín de su casa y, cuando se disponía a bañarse en soledad, corrieron hacia la muchacha ordenándole que se entregara a ellos. Para amedrentarla, la amenazaron di-

¹ BIALOSTOCKI, Jan: *El Arte del siglo XV. De Parler a Durero*. Madrid, Istmo, 1998, p. 208. Cf. SHESTACK, Alan (ed.): *Master E.S. Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 1967* y HUTCHISON, Jane C. (ed.): *The Illustrated Bartsch. Early German Artists*. New York, Abaris Books, vol. 8, 1980.

² PHILIPPOT, Paul: *La peinture dans les anciens Pays-Bas. XV^e-XVI^e siècles*. París, Flammarion, 1994, p. 291.

³ BOON, K.G.: "Some Observations concerning an Antwerp Family Portrait by the Monogrammist «B»", en *Bulletin du Musée national de Varsovie*, 1972, XIII, n.º 4, pp. 77-84.

⁴ PUYVELDE, Leo van: *La peinture flamande au siècle de Bosch et Breughel*. Paris, Elsevier, 1962, pp. 215, 371 y 373.

⁵ Archivo particular de Cartagena. Carpeta de documentos varios. "Adquisición pintura «Susana y los viejos»", Cartagena (Murcia), 15 de abril de 2016, f. 1r.



Fig. 1.- Monogramista F.D.V. *Susana y los viejos*. 1543. Cartagena (Murcia). Colección particular.

ciendo que, si no accedía, la acusarían de adulterio. Pese a ello, no cedió a la extorsión y se negó. Fue llevada ante el tribunal y condenada a muerte. Sin embargo, mientras la conducían a su ejecución, el joven e inteligente Daniel afirmó que no había sido tratada con justicia. El juicio se reinició. Daniel interrogó por separado a los dos testigos y demostró que ambos mentían, al dar respuestas distintas a la misma pregunta. Susana fue absuelta y los viejos, por falso testimonio, fueron lapidados en lugar de su víctima (Dan 13,1-64).

Desde un punto de vista simbólico, esta narración edificante, además de ensalzar la sabiduría de Daniel, supone un triunfo de la castidad, encarnada por Susana, sobre la concupiscencia y malignidad de los viejos lascivos. De hecho, el nombre de Susana significa “hija de los lirios” o simplemente “lirio”, flor alusiva a la pureza⁶. Tan virtuosa mujer puede interpretarse como una figura del pueblo de Israel, por su fidelidad, belleza, piedad y confianza en Dios. De ahí que el arte paleocristiano viera en ella el símbolo del alma salvada y, asimismo, a la Iglesia

6 BIEDERMANN, Hans: Diccionario de símbolos. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 2009, pp. 271-272.

asediada por judíos y paganos. La Edad Media, al centrarse en su absolución, glorifica el valor de la justicia que vence. Y desde el siglo XVI, los artistas del Renacimiento se interesan sólo por la escena del baño, que se convierte en tema único. El pretexto de mostrar a una bella mujer desnuda, espiada y acechada por dos ancianos lujuriosos, enfatiza el carácter sensual, pagano y voyerista de este modelo iconográfico, que suele perder su carga dramática⁷.

A este espíritu renaciente responde la pintura que a continuación analizamos. En el esquema compositivo, apaisado, se insertan las tres figuras de la narración bíblica en el primer plano. Susana, levemente desplazada del eje central, deja ver toda la belleza de su íntegra desnudez, de piel rosácea y luminosa, en quien fija el espectador su mirada. Su desnudo, aunque incita los placeres sensuales, es también simbólico, según se distinguía durante el periodo renacentista. Se trata de una nuditas virtualis, pues a la hermosura corporal de la joven le acompaña la pureza e inocencia de su persona⁸. Únicamente luce en la cabeza una distinguida tiara que le recoge el cabello rubio. Tal aderezo está formado por perlas y un rubí al centro, cuya simbología insiste sobre las virtudes del personaje. La perla, identificada con la palabra de Dios (Mt 7,6), representa la salvación (Mt 13,45). Y el rubí, que ahuyenta la tristeza, evita la concupiscencia y aparta los malos pensamientos⁹.

La protagonista, sedente sobre sus ropas, baña sus pies en el agua cuando es sorprendida por los dos ancianos, que acaban de irrumpir en la escena. Por esa razón gira de forma repentina el torso y la cabeza hacia su derecha. Los viejos,

vestidos al gusto del momento, se arrodillan e inclinan a ambos lados de Susana, acosándola física y verbalmente. La disparidad cromática de sus indumentarias recalca sus deseos libidinosos y contrasta con el clasicismo del cuerpo femenino. El que se coloca a su izquierda la toma por el hombro y el antebrazo, mientras observa voluptuoso su hermoso desnudo; el otro, tocándole un pecho, trata de intimidarla con amenazas si se niega a saciar sus apetitos carnales. La mujer, al intentar zafarse de sus hostigadores, demuestra que ya ha decidido no hacerlo y que prefiere caer en sus manos, aunque suponga su muerte, “antes que pecar delante del Señor” (Dan 13,23).

La acción, como se sabe, tiene lugar en el jardín junto a la casa de su marido Joaquín, donde los judíos solían reunirse por ser el hombre más respetado (Dan 13,4). En segundo plano, en el flanco izquierdo, conforme lo ve el contemplador, se desarrolla una frondosa vegetación. En el ángulo superior del otro lado se encuentra la casa propiamente dicha. A juzgar por sus características formales, no es una edificación babilónica, sino una villa de estilo clásico. Está dividida en dos pisos: al inferior se accede mediante un atrio porticado, arquiteado y delimitado por columnas pareadas sobre podio de orden dórico toscano; el superior se articula a través de ventanas adinteladas rematadas por frontones curvos y se corona con tejado a dos aguas.

Un detalle que no debe pasar desapercibido es el árbol que cobija a las tres figuras. Según el relato veterotestamentario, Daniel, al interrogar por separado a los ancianos, les preguntó

7 RÉAU, Louis. Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo testamento. Barcelona, Ediciones del Serbal, 3.^a edición de 2007, t. 1, vol. 1, pp. 449-454. Sobre el personaje de Susana y sus representaciones en el Renacimiento cf. el reciente estudio de CLANTON, Dan W.: *The Good, the Bold, and the Beautiful. The Story of Susanna and its Renaissance Interpretations*. New York-London, T. & T. Clark International, 2006.

8 FERGUSON, George: *Signos y símbolos en el arte cristiano*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1956, p. 56.

9 CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain: *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Editorial Herder, 1986, p. 894.

bajo qué árbol vieron supuestamente abrazados a Susana y al joven con el que dijeron cometer adulterio. Uno contestó que debajo de una acacia; y el otro, de una encina, dejándolos convictos de falso testimonio (Dan 13,51-59). En el cuadro que nos concierne, lo que da sombra a los personajes es una higuera, árbol de especial presencia en el Antiguo Testamento. El Génesis, en concreto, al hablar de la historia de la caída, refiere que Adán y Eva, avergonzados por su desnudez, entrelazaron hojas de higuera y se las ciñeron para cubrir sus sexos (Gén 3,7). A raíz de dicha alusión, la higuera simboliza la lujuria¹⁰.

Por último, a la derecha del primer plano se halla la fuente que surte de agua al baño. Está formada por una base y un cuerpo rectangular y, encima, una taza circular. Cada una de sus partes simula una elegante decoración escultórica. La base presenta relieves con motivos vegetales y el borde superior sogueado. El cuerpo principal queda escoltado, en los extremos de la parte inferior, por dos águilas; y en los del superior, por dos cabezas de carnero. En el relieve central del mismo, dos aves picotean una corona de laurel, en cuyo interior aparece una cartela con la firma y la fecha del autor de la pintura: "F.D.V. / 1543.". La taza, gallonada, tiene sólo un caño. En su interior, un putto se sienta sobre una tortuga. A duras penas, sostiene en su espalda un delfín, de cuya boca brota un chorro de agua.

Las dos águilas, alusivas a la ascensión humana, espiritual y celeste, hacen elevar la mirada del espectador hacia los dos carneros superiores, que según san Ambrosio, son símbolos de Cristo, del Verbo encarnado. Esta lectura sobrenatural se ratifica en lo más alto de la fuente. Allí, sobre la tortuga, signo de la sensualidad y bajeza de la realidad existencial, aparece sedente el referido putto. Esta figura infantil es la sencilla imagen de un futuro esperanzado. De

un futuro feliz, que prelude el delfín al arrojar por su boca el agua viva y purificadora, imprescindible para la salvación de los fieles a través de la caridad, del amor puro¹¹.

Antes de referirnos a los aspectos técnicos y estilísticos del cuadro, es necesario advertir acerca de su precario estado de conservación. La obra, que requiere una urgente restauración, ha perdido parte de su capa pictórica original. Los desprendimientos permiten en la actualidad comprobar, con un sencillo examen visual, no sólo la división de los listones que conforman su estructura, sino algunos pentimenti del autor. Tal es el caso de los dedos de una mano que se aprecian sobre el hombro izquierdo del viejo situado a la derecha de la composición. La tabla, por desgracia, ha sido víctima de desafortunados repintes, como puede comprobarse en el rostro de Susana (Fig. 2). Todo ello dificulta la elaboración de un examen más concienzudo, cuyos resultados sólo podrán conocerse tras una profunda intervención.

De cualquier manera, del análisis directo de la pieza en su estado actual se deduce el buen conocimiento técnico de su autor. Resuelve con acierto las dificultades compositivas y la distribución de los elementos en el espacio. La agrupación de los personajes, perfectamente enlazados, facilita que la narración del hecho bíblico resulte clara y convincente. Hace gala de un dibujo correcto, en especial en rostros, manos, pliegues de indumentarias y detalles de la vegetación y ornamentos escultóricos de la fuente. Destaca, igualmente, el acertado estudio de la anatomía, algo estilizada; y las actitudes elegantes de las figuras. La paleta cromática, sobria en términos generales, se torna por momentos sofisticada, como en las indefinidas tonalidades de las vestimentas masculinas. El principal haz de luz procede del ángulo superior izquierdo. El tratamiento lumínico, en el ambiente umbroso

¹⁰ FERGUSON, George: op. cit., p. 34.

¹¹ MORALES Y MARÍN, José Luis: Diccionario de iconología y simbología. Madrid, Taurus, 1986, pp. 30-31, 86-87, 117, 237 y 323.



Fig. 2.- Detalle del rostro de Susana.

bajo la higuera, denuncia la sensibilidad artística del pintor.

No hay duda, a tenor de lo expuesto con anterioridad, del estilo flamenco de la pintura objeto de nuestro estudio. Se infiere además que su autor, siguiendo el ejemplo de Mabuse y Lambert Lombard, pudo conocer de primera mano tanto las obras de la Antigüedad como la de los grandes artistas del Renacimiento ita-

liano. Motivo por el que, en la tabla, se aprecia una tenue asimilación de los manierismos de las escuelas pictóricas transalpinas. Así lo revela la cierta estilización de las figuras, la importancia concedida a la gestualidad y poses, las estudiadas actitudes expresadas con las manos y la matizada esbeltez del desnudo de Susana, cuya gracia y refinamiento erótico son propios del nuevo arte manierista¹². Buenas pruebas de cuanto decimos son, también, el estilo arquitectónico de la casa y los detalles escultóricos de la fuente, que manifiestan el espíritu italianizante de la pintura.

Sobre su autoría, sabido es que la tabla lleva el monograma F.D.V. y está datada en 1543 (Fig. 3). Fotografías tomadas con luz ultravioleta, realizadas con motivo de esta investigación, confirman que son originales y que no hay repintes sobre las mismas (Fig. 4). Con independencia de su hipotética identidad, de la que trataremos enseguida, la colocación de la rúbrica en un lugar tan visible de la composición muestra el orgullo y la satisfacción del artista. No por casualidad sitúa la cartela con las siglas dentro de la referida corona de laurel, que es signo de victoria e inmortalidad¹³.

Estudiado el estilo, las iniciales F.D.V. hacen pensar, ipso facto, en el romanista Frans Floris de Vriendt. Sus iniciales coinciden: podría leerse ¿Frans de Vriendt? ¿Floris de Vriendt? Este pintor, considerado por los tratadistas italianos como el mejor de los Países Bajos, fue el más admirado de los comedios del siglo XVI. Nació en Amberes entre 1519 y 1520, en el seno de una familia de artistas. Entre 1538 y 1540 se formó en Lieja con el mencionado Lombard, quien le inició en su visión humanística del arte¹⁴. En 1540 ya figura como maestro en la guilda de pintores de su ciudad natal. No obstante, pronto

¹² WOLF, Robert Erich y MILLEN, Ronald: Renaissance and Mannerist Art. New York, Abrams, 1968, p. 86.

¹³ REVILLA, Federico: Diccionario de iconografía y simbología. Madrid, Cátedra, 1990 (6.ª edición ampliada de 2009), p. 388.



Fig. 3.- Detalle de la firma F.D.V. y la fecha de 1543.



Fig. 4.- Fotografía con luz ultravioleta de la firma y la fecha.

emprendió un viaje de formación a Italia, donde permaneció hasta 1547, fecha de sus primeras obras conocidas¹⁵.

Dicho esto, cabría suponer que se trata de una tabla del joven Floris, realizada en su periodo italiano. Es más, ello permitiría afirmar que sería su primera pintura conocida, al portar la fecha de 1543. Algunas analogías con la obra documentada de este maestro antuerpiense podrían inducir a sostener tan seductora hipótesis. Así, el modelo utilizado para el anciano ubicado a la izquierda de Susana (Fig. 5), remite a la inventiva de Floris. Este prototipo masculino, muy repetido después por discípulos y seguidores, aparece siempre entrado en años, con barba y cabellos canos, nariz ganchuda y cejas arqueadas. Recuerda, *mutatis mutandis*, las figuras de san José, Lot, ciertos Apóstoles, Simón de Cirene, José de Arimatea o, incluso, a uno de los dos ancianos de su pintura *Susana y los viejos* (h. 1562-1565)¹⁶, hoy en los Uffizi de Florencia (Fig. 6).

Sin embargo, es difícil reconocer la mano del maestro en el cuadro que nos ocupa. Circunstancia que se hace aún más compleja teniendo en cuenta su mal estado de conservación. Pero, el motivo que descartaría tal autoría es el hecho de que el artista nunca firmó de ese modo, ni en las pinturas, ni en los dibujos, ni tan siquiera en los grabados basados en sus composiciones. En sus monogramas jamás incluyó el apellido De

Vriendt, sino el de Floris, que la familia adoptó después de su llegada a Amberes en la segunda mitad del siglo XV. Este fenómeno se explica en la monografía escrita por Carl Van de Velde¹⁷, máximo especialista en la vida y la obra de dicho pintor, a quien agradecemos sus sabias reflexiones durante el transcurso de nuestra investigación.

En conclusión, ante los inconvenientes que impiden apoyar esta hipótesis, estimamos más oportuno, por el momento, dar al autor de la pintura el nombre de Monogramista F.D.V. Su único ejemplar conocido, como hemos comprobado, se caracteriza por un precoz y elegante italianismo. En función de su estilo, no sería descartable ubicarlo en el entorno de Vincent Sellaer, pintor en el que se detectan influencias del arte leonardesco de la Lombardía, así como elementos florentinos y de Rafael Sanzio. Este artista, del que existe poca información, debió desempeñar un rol muy significativo en el segundo cuarto del siglo XVI. Hoogewerff propuso identificarlo con Vincent Geldersman, que Karel van Mander recoge entre los pintores malineses del momento¹⁸. Precisamente, Van Mander afirma en su *Schilder-Boeck* (1604) que había pintado, entre otras obras, una *Susana*, “de las que hay en el mundo muchas copias”¹⁹.

14 Catálogo de la exposición *Le siècle de Bruegel. La peinture en Belgique en XVIe siècle* (septiembre-noviembre 1963), Bruselas, 1963, p. 95 y FRIEDLÄNDER, Max Julius: *Early Netherlandish Painting. Antonis Mor and his Contemporaries*, Leyden, A.W. Sijthoff, Bruxelles, La Connaissance, vol. XIII, 1975, pp. 34-39.

15 FAGGIN, Giorgio T.: *La pittura ad Anversa nel Cinquecento*, Florencia, Marchi e Bertolli, 1968, pp. 48-49.

16 VAN DE VELDE, Carl: *Frans Floris (1519/1520-1570), Leven en Werken*, Brussel, Paleis der Academiën, 1975, vol. II, n.º 7, 15, 18, 48, 49 y 101 (san José); 9 (Lot); 11 y 13 (Apóstoles); 17 (Simón de Cirene); 25 (José de Arimatea); 12, 23, 44 y 47 (cabezas masculinas); y 83 (*Susana y los viejos*).

17 *Ibidem*, vol. I, pp. 22-23 y, sobre las firmas, pp. 102-103.

18 HOOGEWERFF, G.J.: “Vincent Sellaer en zijn verblijf te Brescia”, en *Annuaire des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 1940-1942, III, pp. 17-27 e *Idem*, “Vincent Sellaer, een bijdrage tot de kennis van zijn kunst”, en *Miscellanea prof. Dr. D. Roggen*, Anvers, 1957, pp. 137-148.

19 VAN MANDER, Karel: *Le Livre des Peintres (1604)*, París, Les Belles Lettres, 2002, vol. 1, p. 154.



Fig. 5.- Detalle del anciano colocado a la izquierda de Susana



Fig. 6.- Frans Floris de Vriendt. Susana y los viejos. Hacia 1562-1565. Florencia. Galleria degli Uffizi.