

Bernaert de Rijckere, un artista a la sombra de Frans Floris. Sobre los *tronies* femeninos del museo de Bellas Artes de Bilbao y del museo Nacional de Varsovia (Polonia)

Bernaert de Rijckere, an Artist in Frans Floris's Shadow. On the Female *Tronies* of the Bilbao Fine Arts Museum (Spain) and the National Museum in Warsaw (Poland)

Ana Diéguez-Rodríguez¹

Instituto Moll. Centro de investigación en pintura flamenca /Universidad de Burgos

Academia hispano americana de ciencias, artes y letras, sección México

Resumen: Una pintura de la segunda mitad del siglo XVI representando un busto femenino del museo de Bellas Artes de Bilbao ha sido durante largo tiempo tenida por obra florentina. No es hasta comienzos del siglo XXI en que se ha relacionado con la escuela flamenca, y en particular con el taller de Frans Floris. En este trabajo, sin embargo, se plantea como obra de otro coetáneo, menos conocido, pero con una producción importante en su momento, Bernaert de Rijckere. Es la serie de cinco *tronies* conservada en el museo nacional de Varsovia la que ayuda en esta identificación y permite plantearse también otra iconografía para estas cabezas femeninas.

Palabras clave: Bernaert de Rijckere; Frans Floris; *tronies*; pintura flamenca; siglo XVI.

Abstract: A painting from the second half of the 16th century depicting a female bust in the Bilbao Fine Arts Museum has long been considered a Florentine work. It was not until the beginning of the XXIst century that it was linked to the Flemish school, and in particular to the workshop of Frans Floris. In this essay, however, it is associated with another lesser-known Flemish contemporary, Bernaert de Rijckere, who was an important artist at that time. It is the series of five *tronies* in the National Museum in Warsaw that helps in this identification and allows us to consider other iconography for these female heads.

¹  <https://orcid.org/0000-0003-0510-8670>

Agradezco a los revisores en doble par ciego de este trabajo todas las sugerencia y propuestas que me han ayudado a mejorar la versión final del texto.

Keywords: Bernaert de Rijckere; Frans Floris; *Tronies*; Flemish Painting; 16th century.



Una de las grandes habilidades del profesor Díaz Padrón era su capacidad, casi ilimitada, de tener en mente a todos aquellos pintores flamencos de edad moderna de gran calidad técnica pero cuya producción era más desconocida. Por eso, sus publicaciones no sólo se centraron en los grandes nombres sino también en aquellos más anónimos. Fue su tesón y trabajo los que lograron rescatar para la historia del arte, en especial para la de escuela flamenca, pinturas de artistas casi inéditos, dando las claves para recopilar una producción dispersa, confundida en muchas ocasiones con la de otros pintores con los que en algún momento pudieron estar vinculados.

Precisamente, el pintor al que pertenece esta obra del Museo de Bellas Artes de Bilbao es uno de estos casos (Fig. 1). Poco conocido en la actualidad, este artista en su momento debió regentar un importante taller en la ciudad de Amberes dónde era muy apreciado como retratista. Su estilo, en línea con el trabajo de los seguidores del taller de Frans Floris (ca. 1515-1570), ha propiciado el desconocimiento de su producción, pues muchas de sus obras se han mezclado con el trabajo de este último maestro.

Karel van Mander ya cita a Bernaert de Rijckere (ca. 1535-1590) en 1604 como pintor natural de Cortrique (Kortrijk), destacando que tiene una manera muy fluida, esmaltada y atractiva de trabajar². Impresiones que el pintor de Meulebeke tuvo tras ver el *Camino al Calvario* de la iglesia de San Martín de Cortrique, firmado y fechado por el artista en 1560³. Para Van Mander, es una obra de su primera producción, muy diferente al estilo de sus obras finales, y deja al espectador el juicio de si este cambio en su forma de trabajar ha sido para mejor⁴. De Busscher en 1866, De Potter en 1876 y Van den Branden en 1883, amplían las noticias sobre el trabajo de este artista de la segunda mitad del siglo XVI⁵. Sin embargo, no fue suficiente para destacar

² Karel van Mander, *Het schilderboek*, Alkmaar, 1604, fol. 261v, ed. Hessel Miedema, *Karel van Mander. The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters*, I, (Doornspijk: Davaco, 1994), p. 305.

³ "BD Ryckere faciebat 1560". Encargado por la cámara de Retórica de la ciudad para la capilla de la hermandad de la cruz (*Rederijkerskamers de Cruisbroeders*) de la iglesia de San Martín de Cortrique. Van Mander estuvo viviendo en Cortrique entre 1581 y 1582, donde vio las pinturas de De Rijckere. Pintor del que pudo haber tenido noticias, pues durante este tiempo De Rijckere vivía en Amberes. Hessel Miedema, "The Lineage, Circumstances and Place of Birth, Life and Works of Karel van Mander, Painter and Poet and likewise his Death and Burial", en *Karel van Mander. The Lives of the Illustrious, op.cit.*, II, (1995), p. 61 y nota 269.

⁴ Van Mander, *Het schilderboek*, fol. 261v, ed. Miedema, *Karel van Mander. The Lives*, I, p. 305.

⁵ Edmond de Busscher, *Recherches sur les peintres et sculpteurs à Gand*, (Gand, 1866), pp. 121-122 y 221-222; Frans de Potter, *Geschiedenis der stad Kortrijk*, III, (Ghent, 1876), pp. 94-97; Frans de Potter, "Tableaux de Bernard de Ryckere", *Messenger des sciences historiques*, (1876), pp. 98-99; F. Jos van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, (Antwerpen, 1883), pp. 331-337.



Fig. 1. Bernaert de Rijckere (atrib.), *Busto de mujer con velo*. Bilbao, Museo de Bellas Artes, Legado de doña Mercedes Basabe, viuda de don Manuel Taramona, 1953 (n.º inv. 69/367). © Arte Ederren Biboko Museoa-Museo de Bellas Artes de Bilbao.

su obra, y el conocimiento de su producción se fue diluyendo en los siguientes siglos.

Bernaert de Rijckere se registra como maestro en la guilda de pintores de la ciudad de Amberes en 1561⁶. La organización del trabajo en su taller debió ser muy similar a la que Floris ya tenía planteada en el suyo a mediados de siglo, como se desprende tanto por las obras conservadas de su mano como por lo que revela el inventario de bienes hecho por orden de su viuda, poco tiempo después de su deceso en 1590⁷. Su situación debió ser acomodada, como revela la información sobre sus propiedades inmobiliarias, tanto en la ciudad del Escalda como en su ciudad natal de Cortrique⁸.

Génard fue el primero en dedicarle un estudio individualizado en 1878,

⁶ Philip Rombouts & Theodor van Lerijs, *De Liggeren*, 1, (Antwerp, 1872), p. 303.

⁷ Su mujer, Marie Boots, aparece como viuda el 22 de octubre de 1590.

⁸ El 18 noviembre de 1565, adquiere una casa en la Vaerstraat, conocida posteriormente como Jodenstraat. Se trata de su casa familiar conocida como "De Zwarte Ruiter" [el jinete negro]. Felixarchief, Amberes (Stadsarchief Antwerpen, en adelante: SAA), Schepenregisters (SR) 309 HM I, fol. 165; Certificatieboeken (Cert) 49, fol. 314v.; En 1584-1585 figura como dueño de una casa en la Jodenstraat. Transcripción en G. van Hemeldonck, *Kunst en Kunstenaars*, (manuscrito del Felix Archief), 2007, S-718. En la relación de bienes dejados tras su óbito, su viuda, Marie Boots, cita también que el pintor era copropietario de una casa en la lonja del mercado de fruta (*Fruitenmarkt*) de Cortrique, y de unos terrenos en la parroquia de Lendele. Para Génard esta información apunta a que eran parte de la herencia familiar del pintor en Cortrique. P. Génard, "Le peintre Bernard de Ryckere", *Revue Artistique*, Anvers, (1878-1879), p. 233.



Fig. 2. Bernaert de Rijckere, *Busto de mujer mirando hacia la derecha*, firmado con el monograma "B", 1580. Warsaw, National Museum, (n.º inv. M. OB 750MNV) © Public domain.

aportando más datos sobre su vida y su producción⁹. Parte del trabajo de De Busscher de 1866 sobre la tasación relativa a un *Juicio Final* de Rafael Coxcie en la que participa Bernaert de Rijckere en 1589¹⁰, que completa con nuevos documentos. El estudio de Génard sirvió de base a Van den Branden para incorporar los datos sobre el pintor en su clásico *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, ratificando la solvencia económica que tenía a finales del siglo XVI¹¹. Hay que llegar a la segunda mitad del siglo XX para encontrar nueva bibliografía sobre el pintor ampliando su producción¹². Decisivo fue el trabajo de Ollero Butler de 1970, en el que recupera una tabla con los *Cuatro evangelistas* firmado por Bernaert de Rijckere en una iglesia de Madrid y la también fechada del museo de Varsovia (M. Ob.279 MNW) de *Moisés rescatado de las aguas*¹³, obra que se tiene por un *Retrato alegórico de una familia*¹⁴; y el de Boon de 1977, poniendo sobre la mesa una serie de dibujos del artista al identificar al Monogramista B de los dibujos del Louvre

⁹ Génard, "Peintre Bernard", pp. 27-30; 232-234; 287-294.

¹⁰ De Busscher, *Recherches sur les peintres*, pp. 121-122 y 221-222.

¹¹ Van den Branden, *Geschiedenis*, pp. 331-337. Una de las propiedades con las que contaba el pintor en Amberes era una casa en el mercado de la leche, conocida como "Sint Marten". Van den Branden, *Geschiedenis*, pp. 331-333.

¹² D. van der Linden, "Coping with crisis. Career strategies of Antwerpen painters after 1585", *De Zeventiende Eeuw*, 31, (2015), p. 51.

¹³ Jacobo Ollero Butler, "Dos cuadros de B. de Ryckere van Rues", *Archivo Español de Arte*, 171, (1970), pp. 351-353.

¹⁴ K. G. Boon, "Some observations concerning an Antwerp family portrait by the monogrammist B", *Bulletin du Musée National de Varsovie*, XIII, (1972), pp. 77-79. (En web: <https://cyfrowe.mnw.art.pl/en/catalog/506494>; consultada: 22/06/2023).



Fig. 3. Bernaert de Rijckere, *Busto de mujer mirando al frente*, firmado con el monograma “B”, 1580. Warsaw, National Museum, (n.º inv. M. OB 751MNW) © Public domain.

con Bernaert de Rijckere¹⁵. Estos ensayos sirvieron de base para el artículo de Benesz de 1997¹⁶, en el que recuperaba de los fondos del museo de Varsovia la serie de cinco bustos alegóricos de mujeres y los vinculaba con el trabajo de Bernaert de Rijckere, y ratificaba la identificación del pintor con el Monogramista B al encontrar esta inicial en la esquina superior izquierda de cuatro de estos bustos¹⁷. Benesz confirmaba así tanto el trabajo de Bernaert como retratista de la burguesía más relevante de Amberes en la segunda mitad del siglo XVI¹⁸, como su amplia producción en temas de historia religiosa y mitológica¹⁹.

1. El caso del *Busto de mujer con velo de Bilbao*. El uso de los *tronies* como modelos de taller

Los bustos con diversas expresiones hechos al óleo sobre papel o sobre tabla que los artistas guardaban en sus talleres, conocidos en los antiguos

¹⁵ K. G. Boon, "De Antwerpse schilder Bernaert de Rijckere en zijn tekeningen-oeuvre", *Oud Holland*, 91, (1977), pp. 109-131.

¹⁶ Hanna Benesz, "Allegorical female bust by Bernaert de Rijckere in the National Museum in Warsaw", *Oud Holland*, 110, (1997), pp. 1-12.

¹⁷ Benesz, "Allegorical female", pp. 4-5.

¹⁸ Boon, "Some observations", pp. 77-84; Jean Coquelet y René Lefevre, "Les portraits datés 1573 de Charles Della Faille et de Cécile Gramayer au Musée d'Ixelles. Identification historique et technologique", *Bulletin de l'Institut Royale du Patrimoine Artistique*, XIII, (1971-1972), pp. 78-101.

¹⁹ Benesz, "Allegorical female", pp. 1-4.

Rubens contaba con un *Banquete de los dioses* de Bernaert de Rijckere entre su colección de maestros flamencos del siglo XVI. Jeffrey M. Muller, *Rubens: The Artists as Collector*, (New Jersey: Princeton University Press, 1989), p. 133, nº 227.

territorios de los Países Bajos como *tronies*, fueron empleados, especialmente, como estudios para escenas más complejas, así como modelos a copiar por los discípulos de un maestro dentro de su aprendizaje en el taller. Van Mander, ya destaca esta práctica dentro del estudio de Frans Floris de Vriend²⁰, del que han pervivido un número abundante de este tipo de bustos²¹. Fue una práctica muy extendida entre los pintores flamencos y neerlandeses de Edad Moderna, y cabezas al óleo sobre papel o sobre tabla con esta finalidad también se encuentran entre la producción de Pieter Bruegel el viejo, Peter Paul Rubens, Anton van Dyck, o Rembrandt van Rijn²². Por eso, no es extraño que este tipo de rostros sobre fondos neutros en muchas ocasiones se hayan tomado como retratos, tanto por el carácter que desprenden como por la individualidad con la que están tratados. Sin embargo, una de las características que los unifica es el tamaño del soporte sobre el que están hechos, y es que suele ser menor de cincuenta centímetros de alto y menos de treinta y cinco centímetros de ancho.

Este es el caso del enigmático *Busto de mujer con velo* que se conserva en el museo de Bellas Artes de Bilbao (óleo sobre tabla, 47 x 36 cm.; inv. n.º 69/367). La obra entró a formar parte del museo en 1953, como parte del legado de Mercedes Basabe, viuda de Manuel Taramona²³. Los primeros catálogos del museo que redacta Lasterra la recogen como un retrato de filiación italiana del siglo XVI²⁴, opinión que siguió Sánchez-Lassa en 2006²⁵, y así se mantuvo hasta el artículo que le dedica Wouk en 2013²⁶. El estudioso inglés destaca esa influencia italiana en el tipo femenino elegido, pero advierte de la factura flamenca, tanto del soporte como del estilo, y la pone en relación con los populares *tronies* de Frans Floris, pero con los que tampoco acaba de encajar del todo²⁷.

La consideración de retrato que esta obra ha tenido, incluso en el estudio de Wouk en la que sugiere alguna identificación para la joven²⁸, se debe a ese sentido tan directo en el que está captado el rostro de la mujer. La luz

²⁰ Van Mander, *Schilderboek*, 1604, fol. 242 v., ed. Miedema, 1994, I, p. 229.

²¹ Carl van de Velde, *Frans Floris (1519/20-1570). Leven en Werken*, I, (Brussel, 1975), p. 65; Edward H. Wouk, *Frans Floris (1519/20-1570): Imagining a Northern Renaissance*, Brill's Studies in Intellectual History, (2018), p. 219.

²² Jan Muylle, "Tronies toegeschreven aan Pieter Brueghel: fysionomie en expressie (1)", *De Zeventiende Eeuw*, 17, (2001), pp. 174-204; Nico van Hout, "Les tronies. L'emploi des têtes de caractères dans la peinture d'histoire flamande", en *Jacob Jordaens et son modèle Abraham Grapheus*, Musée des Beaux-Arts de Caen. L'Oeuvre en question, 8, (Caen, 2012), pp. 35-43; Dagmar Hirschfelder, "Portrait of character head: the term Tronie and its meaning in the seventeenth century", *The Mystery of the Young Rembrandt*, (2001), pp. 82-90; Dagmar Hirschfelder, *Tronie und Porträt in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, (Berlin: Gebr. Mann Verlag, 2008); Dagmar Hirschfelder, "Training piece and sales product. On the functions of the Tronie in Rembrandt's workshop", en *Rembrandt Essays*, 9, (2006), pp. 113- 133; Nico van Hout, Lizzie Marx, Koen Bulckens, *Turning Heads. Rubens, Rembrandt and Vermeer*, (Anvers: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 2023).

²³ Recogida entre las tablas que entrega en esa ocasión: "Busto de mujer con velo, recogido como Retrato de mujer con velo", anónimo italiano. Eloína Vélez, *Historia del museo de Bellas Artes de Bilbao, 1908-1986*, Tesis doctoral, Universidad Complutense, I, (Madrid: 1992), p. 226.

²⁴ Crisanto de Lasterra, *Museo de Bellas Artes de Bilbao*, (Madrid: ed. Aguilar, 1967), p. 151, nº 367.

²⁵ Ana Sánchez-Lassa, "Busto de mujer con velo", en *Museo de Bellas Artes de Bilbao, guía*, (Bilbao: Museo de Bellas Artes, 2006), p. 33, n.º 19.

²⁶ Edward H. Wouk, "Entre Amberes y Florencia: el enigma del Busto de mujer con velo", *Boletín Museo de Bellas Artes de Bilbao*, 7, (2013), pp. 89-123.

²⁷ Wouk, "Entre Amberes", p. 116.

²⁸ Wouk, "Entre Amberes", pp. 112-113.



Fig. 4. Bernaert de Rijckere, *Busto de mujer vuelta hacia la derecha con un collar de perlas*, firmado con el monograma “B”, 1580. Warsaw, National Museum, (n.º inv. M. OB 748MNW) © Public domain.

ilumina con nitidez su rostro perfilando su silueta contra el fondo oscuro sobre el que destaca. Tomada de frente, su mirada se fija en el espectador. Se trata de una mujer joven con el cabello ligeramente encrespado de tonos dorados y rojizos que se recoge en dos mitades en torno a la frente. Un mechón con una cinta encarnada ciñe el tocado a modo de corona, haciendo que sea éste el que fija el peinado y sirve de base para el velo que cubre la cabeza y cae sobre los hombros enmarcando el rostro. Éste es equilibrado y armónico. Su nariz recta, ligeramente aguileña marca una simetría en la faz que no es total, como se aprecia en el perfil de los labios y en el ojo izquierdo un poco más pequeño que el derecho, lo que incide en esa idea de modelo tomado del natural. Su condición de mujer acomodada se refleja tanto en el pendiente de oro y perla que cuelga de su oreja derecha como en la sarta de perlas oscuras que rodean su cuello. A esto se une la cadena de oro en triple vuelta que se vislumbra en su escote bajo el velo, y en la calidad de las telas, en especial la de la camisa blanca con borde de encaje.

Al despojar esta imagen de su sentido retratístico, y verla dentro del contexto de la tipología habitual de los estudios de cabezas de mediados del siglo XVI que se empleaban en los talleres flamencos, los *tronies*, se entiende que se hubiera pensado en Frans Floris como el artista que la había realizado. El pintor pasó una temporada en Italia, y asumió fórmulas de la península transalpina en sus composiciones. Sin embargo, el carácter tan lineal en el diseño del rostro, la tersura de las carnaciones y los pliegues de la ropa tan diferentes respecto a los habituales en la producción de Frans Floris, alejan su ejecución de la de este artista flamenco y los acercan a las pautas que se



Fig. 5. Bernaert de Rijckere, *Busto de mujer mirando hacia arriba y tocado de flores y corales*, firmado con el monograma “B”, 1580. Warsaw, National Museum, (n.º inv. M. OB 752MNV) © Public domain.

encuentran en los ejemplos conservados del taller de Bernaert de Rijckere, del que quedan más ejemplos de esta tipología de bustos femeninos, en especial la serie del museo de Varsovia y otros bustos en colecciones privadas.

2. El Busto de mujer con velo del museo de Bilbao y la serie del museo de Varsovia

Cómo ya se ha comentado, cuatro de los cinco bustos de Varsovia están firmados y fechados por el pintor en 1580²⁹. Se tratan de los dos con un velo (n.ºs inv. M. Ob. 750MNV; M. Ob. 751MNV) (Figs. 2 y 3), y otros dos con tocados más elaborados (n.ºs inv. M. Ob. 748MNV; M.Ob. 752 MNV) (Figs. 4 y 5). El quinto, presenta a una joven de perfil (n.º inv. M.Ob.749 MNV), y se considera hecho en el taller de Bernaert, quizá por su hijo, Abraham³⁰, que también siguió sus pasos como pintor (Fig. 6). Sin embargo, la calidad que presenta este último, al igual que su diseño, encaja bien con la producción de Bernaert. Realizados todos sobre tabla, presentan unas medidas muy similares entre ellos³¹.

²⁹ Llevan el monograma B y la fecha en la esquina superior izquierda. Benesz, "Allegorical female bust", pp. 4-5.

³⁰ Benesz, "Allegorical female bust", pp. 8, 9 y fig. 14.

³¹ Sobre unos 47 x 35 cm. cada uno, más o menos. Greta Koppel, "Bernaert de Rijckere", en *With a Curious Eye. Mannerist Painting from the National Museum in Warsaw*, Eesti Kunstimuseum, Kadrioru Kunstimuseum, (Tallinn, 2017), pp. 78-83.



Fig. 6. Bernaert de Rijckere o Abraham de Rijckere, *Busto de mujer de perfil*. Warsaw, National Museum, (nº inv. M. OB 749MNW) © Public domain.

La comparación entre el busto de Bilbao y los dos con velo de Varsovia, permite advertir la similitud en las tipologías de los rostros y estilo. El diseño del perfil de los labios, la nariz recta, el peinado recogido en dos mitades enmarcando el rostro y el tocado del peinado enlazado con un cordón encarnado de forma helicoidal se imita entre ellos. Por otro lado, el empleo de unos pendientes de perla unidos a un aro de oro repite el diseño, aunque más largo en el modelo de Bilbao que en el del busto de la *Joven del velo* del museo polaco. También el collar de perlas es un recurso que emplea el pintor en estos bustos, y que parece una constante en estos modelos femeninos.

Sí es verdad que, a pesar de todas estas similitudes, se aprecian ciertas diferencias en la factura, no tan acabada como en las versiones del museo de Varsovia, y, en especial, en la forma en que está tratado el velo blanco que se ha superpuesto en una parte del escote. Ante esta singularidad, se plantean diversas propuestas: desde el trabajo de un artista muy similar, posiblemente formado en su taller; a una evolución en su trabajo, de la que ya da noticia Van Mander en 1604, al comparar el *Camino al Calvario* de Cortrique con sus últimas obras, menos "fluida y pulida"³²; o a una intervención posterior en la obra, quizá al poco tiempo de haberse realizado, incluyendo ese velo rodeando el rostro y escote aplicado de forma muy diferente al resto, y que parece corroborar la reflectografía (Fig. 7) y las otras

³² Van Mander, *Schilderboek*, fol. 261v. ed. Miedema, I, p. 305.



Fig. 7. Bernaert de Rijckere (atrib.), Reflectografía del *Busto de mujer con velo*. Bilbao, Museo de Bellas Artes (inv. nº 69/367). © Arte Ederren Biboko Museoa-Museo de Bellas Artes de Bilbao.

versiones del mismo busto de colecciones privadas que se han encontrado (Figs. 8 y 9).

Entre los artistas trabajando en su taller que tenían acceso a sus diseños y propuestas estaban dos de sus hijos: Abraham (1566-1599) y Daniël (1568-1614), ambos formados en el taller paterno. La labor de Abraham dentro del obrador incluso la ratifica su madre, Maria Boots, indicando que su hijo mayor trabajaba en él. Por lo que muchas de las obras que se inventarían tras el óbito, puede que sean de Bernaert pero también han podido tener intervención de Abraham. Por el momento, las únicas obras seguras de Abraham son las dos alas laterales con los retratos de Lodewijk Clarys, fallecido en 1594, y su mujer, Marie de Batteur, fallecida en 1586, conservadas en el Museo de Bellas Artes de Amberes (n.ºs inv. 65 y 67), en cuyo reverso en grisalla el pintor ha recreado a la *Virgen con el Niño* y a *San Luis*, respectivamente (n.ºs inv. 66 y 68). También se ha sugerido la intervención de su mano en el busto de perfil del museo de Varsovia, como se ha reseñado líneas atrás, aunque no parece del todo convincente.

De Daniël de Rijckere no hay ninguna pintura que se haya podido identificar de forma segura con su trabajo. Conocemos los temas que trató por el inventario de las obras que quedaron en su taller tras su fallecimiento y que

hace su viuda, Catharina Andriessen, en 1615³³. Entre las obras que se recogen es interesante destacar tanto las “diversas efigies de hombres y mujeres a modo de bustos (*tronien*) sobre tabla”³⁴ como los “doce bustos a *plaisir*” realizados también sobre tabla en un formato sólo de rostro³⁵. El uso de *tronies* debió ser una constante en el taller familiar de los Rijckere, y la especificación de los formatos del soporte incide en esa idea de *tronie* y no de retrato que es la base de su diferenciación. Por otro lado, el interés por las composiciones de Frans Floris también debió ser extensible a Daniël, como se desprende por las copias de obras de este maestro que aparecen recogidas en su inventario³⁶.

La comparación de este busto de Bilbao con esas obras seguras de Abraham, en especial con las alas laterales de la familia Clarys-De Batteur en el museo de Amberes, no acaban de encajar con el trabajo de este último, pero tampoco se puede descartar al haber tanta relación entre las composiciones del taller paterno.

La segunda opción que destaca Van Mander respecto a la evolución de las obras de Bernaert, desde las primeras fechadas a las últimas, parece responder a esta idea de cambio de estilo, o de adaptación a unas nuevas formulaciones dentro del trabajo de Maerten de Vos, con quien se considera que estuvo relacionado Bernaert³⁷.

Sin poder excluir ninguna de estas opciones, sí que se puede apreciar cómo ha habido un añadido en parte del velo que cubre el cuello, completamente diferente al modo en que está tratado este tipo de tejido en los *tronies* de Varsovia. La reflectografía del museo permite vislumbrar como la propuesta primera no tenía ese velo transparente que le cruza el cuello, sino que caía a ambos lados siguiendo el modelo de la joven de Varsovia (n.º inv. 751). Algo que ratifican las dos versiones de colección privada con este mismo busto de Bilbao, una en Brujas³⁸ (Fig. 8) y otra en Londres³⁹ (Fig. 9). Esta última más cercana a la posición del velo original en la reflectografía de Bilbao, pero sin la fuerza de ejecución que se aprecia en la bilbaína y en la versión de Brujas.

³³ E. Duverger, *Antwerpse Kunstinventarissen uit de Zeventiende Eeuw*, I, (Brussel: Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, 1984), pp. 337-339.

³⁴ “Diversche Conterfeytsels van Mans ende Vrouwen op tronipaneelen”, Duverger, *Antwerpse Kunstinventarissen*, p. 338.

Y es que el formato de “troniepaneel” con que aparecen recogidas varias obras, alude también a un formato específico, quizá aludiendo al pequeño formato y que eran preparados por los *tafelmakers* precisamente con esta función de recrear rostros. Vemos que las medidas de las tablas de Varsovia y el de Bilbao, por ejemplo, son muy similares.

³⁵ “Twelff Troniën a plaisir op tronipaneelen”. Duverger, *Antwerpse Kunstinventarissen*, p. 338.

³⁶ Una de ellas se especifica así en el inventario, un tema mitológico: “Een Daphe o peen doeck naer Floris”, mientras que otras se pueden suponer por la temática, como es el caso de las Nueve Musas, trabajado por Floris en el *Despertar de las artes* (o de las Musas), actualmente en el museo de Ponce, Puerto Rico (inv. n.º 62.0336), y con un dibujo conservado en el museo de Budapest (inv. n.º K.58.207). De hecho, en este último museo también se conserva otro dibujo con Orfeo y las Musas de Floris (inv. n.º K. 58.206). T. Gerszi, “Frans Floris, early drawings in Budapest”, *Bulletin du Musée hongrois des beaux-arts*, 108-109, (2008) pp. 65-78, fig. 2.

³⁷ Sabine van Sprang, “De Rijckere, Bernard”, en *Dictionnaire des peintres belges du XIVE siècle à nous jours*, Bruxelles, 1995, p. 343. (En web: https://peintres.kikirpa.be/Detail_notice.php?id=1765; consultada 22 de junio de 2023).

³⁸ Como obra del círculo o después de Frans Floris. (T., 47 x 36, 5 cm.). Carlo Bonte Auctions, (15 marzo, 2022).

³⁹ Atribuida a Frans Floris (T., 47, 3 x 35, 9 cm.). Christie´s, Londres, (14 abril 2016, n.º 205).



Fig. 8. Bernaert de Rijckere, *Busto de mujer con velo*. Brujas, colección privada. © Foto del autor.

El documento que se ha citado páginas atrás que presenta su viuda delante de la cámara de los pupilos del ayuntamiento de Amberes el 22 de octubre de 1590, en el que se especifican los bienes dejados por Bernaert de Rijckere tras su fallecimiento, ayuda a conocer qué tipo de obras y temas eran los que abordaba. Entre ellas, figuraban un número considerable de *tronies*⁴⁰, e interesantes copias de artistas precedentes, lo que hizo pensar a Génard que la labor de De Rijckere era, sobre todo, de copista⁴¹.

Efectivamente, la presencia de copias de composiciones de artistas anteriores, puede hacer pensar que además de su propia producción, Bernaert también se ocupó de dar salida a una demanda de obras de otros artistas de gran popularidad en el momento, bien por sus temas o bien por su producción. Entre las obras de las que tenía copia estaban los *Cambistas* de Marinus van Reymersweale, y unas *Bodas de Caná* y una representación de la *Virgen* siguiendo a Quinten Metsys⁴². Un lienzo con la representación de

⁴⁰ Entre las obras se citan: siete *tronies*, la mitad en formato doble, sin marco; siete cabezas grandes pintadas sin marco; quince cabezas medianas pintadas sin marco; cuatro historias sobre tablas de *tronies* [está hablando de una medida concreta de soporte], una parte de ellas con marco; antiguos *patroonen* (modelos); veintisiete retratos de busto (*tronies*), copias; trece *tronies à plaisir* [podrían ser los mismos que se citan en el inventario de su hijo Daniël en 1615]; nueve soportes para *tronies* vacíos; doce principales cabezas grandes sin marco; tres principales cabezas medianas; dos *tronies* de Van Cleve; tres *tronies* sobre soportes de *tronies*. Génard, "Peintre Bernard", pp. 289 y 290, nota 1. Van den Branden destaca los veintiún retratos de caras, copias siguiendo retratos de Cornelis van Cleve y Willem Key. Van den Branden, *Geschiedenis*, p. 335; Muller, *Rubens as collector*, p. 59.

⁴¹ Génard, "Peintre Bernard", p. 288; Miedema, *Karel van Mander, Commentary on Lives*, IV, p. 232.

⁴² Génard, "Peintre Bernard", p. 289, nota 1; Muller, *Rubens as collector*, p. 59.



Fig. 9. Bernaert de Rijckere y taller, *Busto de mujer con velo*. Londres, colección privada. © Foto del autor.

la *Esperanza, la Fe y la Caridad*, que quizá estuviera siguiendo algún modelo de Frans Floris o de Maerten de Vos, de los que se conservan pinturas con esta temática⁴³. En el mismo inventario se señala una alegoría “principal de la Paz y la Justicia”, que por estilo y asunto podría tratarse de alguna de las conservadas en colecciones privadas y que podría relacionarse con el estilo de Bernaert de Rijckere⁴⁴.

⁴³ Génard, “Peintre Bernard”, p. 290, nota 1. Una tabla con esta temática de un seguidor de Floris en colección privada, prueba esta temática *Alegoría de la Fe, Esperanza y Caridad*, (T., 74, 5 x 105 cm); Londres, Sotheby’s 13/12/2001, n.º 110.

⁴⁴ Jonckheere ya alude al gran número de obras con esta temática conservadas de la segunda mitad del siglo XVI. Señala la que se conserva en colección privada de Amberes como anónima, Koenraad Jonckheere, *Antwerp Art after Iconoclasm. Experiments in Decorum, 1566-1585*, (New Haven-London, Yale University Press-Marcatorfonds, 2012), p. 51 y 52, fig. 26; pero que quizá pueda relacionarse con el trabajo de Bernaert de Rijckere.

En la Academia nacional de bellas artes de Dusseldorf se conserva una tabla con este tema de la *Alegoría de la Paz y la Justicia* (T. 76 x 127 cm.; n.º inv. 1105), que los catálogos consideran de Vincent Sellaer. F. Horb, “Zu Vincent Sellaers Ekleticismus”, *Stockholm*, (1956), pp. 38-41; aunque tanto Van de Velde como Limentani Viridis ya ven con reservas la atribución a Sellaer. Van de Velde, *Frans Floris*, vol. 1, p. 268; Catalina Limentani Viridis, “Paris Bordon, la seduzione e il mondo nordico”, en *Paris Bordone e il suo tempo. Atti del congresso internazionale*, (Firenze, 1985), p. 85. Efectivamente, esta pintura de Dusseldorf en el estilo y la tipología de rostros está más en consonancia con el conocido como Maestro de los modelos de Pieter Coeck, del que individualiza su manera Padrón Mérida en 1997. Aída Padrón Mérida, “Presencia en España del Maestro de los modelos de Pierre Coeck”, *Academia*, 85, (1997), pp. 445-459. Una tabla con la misma temática se encuentra entre las obras que deja Paul Coeck van Aelst a su muerte en su taller de Amberes en 1569, indicando que estaba incompleta “Noche en stucxken onvolmaect van Peys ende Liefde”. Erik Duverger, “Enkele gegevens over de Antwerpse schilder Pauwels Coeck van Aelst (1569), zoon van Pieter en Anthonette van Sant”, *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, (1979), pp. 218 y 225; incidiendo en la idea que expresa Jonckheere de la popularidad del tema. Van de Velde da noticia de más ejemplos de esta temática en relación con la que parece representar el lienzo de Floris del Pushkin Museum de Moscú (inv. n.º 1155). Van de Velde, *Frans Floris*, vol. 1, pp. 268-270.

Una reflexión sobre el trabajo del Maestro de los modelos de Pieter Coeck, de Paul Coeck y de Gillis II van Coninxloo, en relación a los temas y las composiciones de los tres: Ana Diéguez-Rodríguez, *La pintura*

Miedema en 1997, ya explica como Bernaert de Rijckere debió trabajar habitualmente con otros pintores de forma conjunta en su taller, por lo que obras como el *Tríptico del Espíritu Santo* de la iglesia de San Martín de Cortrique, donde firma la obra en 1587 como "B.RYC.IN ET SOL.P.A.87" (Bernaert Ryckere Invenit et Solus Pinxit Anno 1587) incide en este sentido. Por un lado, la firma indica que la hizo de forma individualizada "solus", pero también que no está copiando ningún modelo previo, pues él lo inventa⁴⁵.

Teniendo en cuenta todo lo expuesto, y la relación no sólo tipológica con la serie de bustos de Varsovia, sino también en el estilo liso, pero de carnaciones matizadas por suaves sombras grises, la forma de encajar la mirada, las cejas, nariz recta y labios pequeños donde se marca mucho el tubérculo labial, el *Busto de mujer con velo* del museo bilbaíno puede relacionarse con la producción del taller flamenco de Bernaert de Rijckere. Es posible que hubiera habido una intervención posterior en la obra que haya alterado alguna de sus características, en especial en el cabello, que parece más suelto en relación con los bustos de Varsovia y con el *Calvario* de Cortrique, obra fechada en 1560. A esto se unen los estudios técnicos de la obra realizados en el museo bilbaíno y de los que se hace eco Wouk, que la fechan de 1570 en adelante⁴⁶, que sirven para proponer una cronología que se ajusta bien con su última producción entre 1570 y 1590, año de su óbito.

Estos *tronies* encajan con la producción que dejó el pintor en su taller tras su deceso. A nivel formal, además de su relación con las propuestas de Floris, también se advierte una influencia de modelos italianos en Bernaert van Rijckere, como los de algunas cabezas femeninas de Alessandro Allori (1535-1607), como las que representa el italiano de perfil en las figuras femeninas de la *Pesca de las perlas* del Studiolo de Francesco I del palazzo Vecchio en Florencia, fechado entre 1570 y 1572. Allori es un artista de la misma generación que Bernaert de Rijckere, donde vemos que ambos comparten un gusto por esas cabezas femeninas de elaborados tocados, con trenzados y tomadas de perfil, que parecen que tuvieron un mismo referente para su inspiración.

3. Repensando una iconografía para estos *tronies* femeninos de Bernaerd de Rijckere

Tras esta relación con estos estudios de bustos, no se puede mantener la idea de que la tabla de Bilbao se trate de un retrato. Es cierto que Bernaert de Rijckere era muy considerado como retratista, y se conservan diseños en

flamenca del siglo XVI en Osuna (Sevilla). Arte, devoción y significado para los condes de Ureña, (Sevilla: Junta de Andalucía, 2023), pp. 79-80.

Van de Velde da noticia de más ejemplos de esta temática en relación con la que parece representar el lienzo de Floris del Pushkin Museum de Moscú (inv. nº 1155). Van de Velde, *Frans Floris*, vol. 1, pp. 268-270.

⁴⁵ Hessel Miedema, *Karel van Mander. The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters. Commentary on Lives*, vol. IV, (Doornspijk: Davaco, 1997), p. 233.

⁴⁶ Wouk, "Entre Amberes", pp. 91-92.

los que capta esos rasgos fisonómicos para traspasar a tabla o lienzo. Sin embargo, no parece ser este caso.

Benezs, hablando de la serie de Varsovia, sugiere que se trata de unas alegorías. Atendiendo a la presencia tan acusada de las perlas en todas las figuras femeninas, se plantea si podrían tratarse de las *Virtudes cristianas*, las cuatro virtudes cardinales: Prudencia, Justicia, Fortaleza y Templanza, a las que une la Caridad⁴⁷. Además del atributo de las perlas, que la autora destaca como símbolo de virtud, relaciona las pinturas con los grabados que hicieron Philips Galle y Hans Wiericks II siguiendo a Johannes Stradanus de las *Virtudes cristianas*, representadas a modo de siete bustos femeninos dentro de unos óvalos con marcos alegóricos.

Junto a esta sugerencia, hay que también considerar que Bernaert de Rijckere no sólo se inscribe en 1561 en la guilda de pintores de la ciudad de Amberes, sino también va a formar parte de la cámara de los retóricos, conocida como "De Violeren", a la que pertenecían poetas y dramaturgos y con la que también estuvieron muy vinculados otros pintores⁴⁸. Por lo que la inspiración literaria para sus escenas de historia, o para estos rostros a modo de *tronies*, también pudo llegar por esta otra vía.

La gran parte de estos bustos han llegado fuera de contexto y sin su marco original, que podría también dar alguna información más sobre su iconografía. De hecho, en el reverso del busto de Bilbao aparece en la parte superior central restos de una etiqueta rasgada en la que se puede leer el siguiente fragmento: "razon [...] [...] -e me dá[...] [...] se luchar[...] ..." (Fig. 10). También hay vestigios de lacre que quizá está advirtiendo de algo que se pegó en el reverso pero que ha desaparecido.

Sin contradecir la propuesta de Benezs, también podría pensarse para este tipo de *tronies* femeninos las figuras de las Sibilas, cuyo número está entre diez o doce, que tuvieron una gran difusión durante el Renacimiento y completaban a los profetas con sus predicciones en relación con la llegada del Mesías. Esta idea parte de esas imágenes individualizadas de estas mujeres de la antigüedad clásica que con elaborados tocados de trenzas y ricas vestiduras se presentaban al espectador. Es el caso de los grabados de Baccio Baldini con las *Sibilas sedentes* de cuerpo entero donde destacan sus elaborados tocados realizados a finales del siglo XV⁴⁹. Es cierto que la mayor parte de las veces estas figuras aparecen con cartelas o con atributos que permiten identificarlas, y en estos casos de Bilbao y Varsovia, estas referencias han desaparecido.

⁴⁷ Benezs, "Allegorical Female", p. 8.

⁴⁸ A. A. Keersmaekers, *Geschiedenis van de Antwerpse Rederijkerskamerns in de jaren 1585-1635*, (Aalst, 1952); Gary K. Waite, *Reformers on Stage: Popular Drama and Religious Propaganda in the Low Countries of Charles V, 1515-1556*, (Toronto: University of Toronto, 2000), pp. 51-63.

⁴⁹ Ejemplo es la Sibila Líbica, British Museum (inv. 1895.0915.54). (En web: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1895-0915-54).



Fig. 10. Bernaert de Rijckere (atrib.), Reverso del *Busto de mujer con velo*. Museo de Bellas Artes de Bilbao (inv. nº 69/367). © Arte Ederren Biboko Museoa-Museo de Bellas Artes de Bilbao.

También podrían tratarse de una personificación de las estaciones del año o de los cuatro elementos, pero volvemos a tener la problemática de los atributos.

Hasta que no haya datos más concretos, estos bustos femeninos de gran detallismo deben ser valorados como lo que eran en esos talleres flamencos, *tronies* a modo de modelos para los artistas colaborando en el taller, tanto para representar la captación de una expresión concreta como para establecer referentes que copiar y trasladar de forma más rápida y efectiva a composiciones más elaboradas.

En el caso del busto de Bilbao, la imagen debió ser popular, pues, al menos se conservan otros dos ejemplos del mismo modelo de calidad desigual. Por lo que la idea de que estos *tronies* también funcionaran como ejercicios para los artistas en formación dentro del taller, tampoco debería desestimarse.

Fuentes documentales:

Amberes, Felixarchief, (Stadsarchief Antwerpen, en adelante: SAA)⁵⁰
Trascripción en G. van Hemeldonck, *Kunst en Kunstenaars*, (ms. del Felix Archief), 2007, S-718.

- Schepenregisters (SR) 309 HM I, fol. 165, 18 de noviembre de 1565.
- Certificatieboeken (Cert) 49, fol. 314v.

Bibliografía:

Benesz 1997: Hanna Benesz, "Allegorical female bust by Bernaert de Rijckere in the National Museum in Warsaw", *Oud Holland*, 110, (1997), pp. 1-12.

Boon 1972: K. G. Boon, "Some observations concerning an Antwerp family portrait by the monogrammist B", *Bulletin du Musée National de Varsovie*, XIII, (1972), pp. 77-84.

Boon 1977: K. G. Boon, "De Antwerpse schilder Bernaert de Rijckere en zijn tekeningen-oeuvre", *Oud Holland*, 91, (1977), pp. 109-131.

Coquelet y Lefevre 1971-1972: Jean Coquelet y René Lefevre, "Les portraits datés 1573 de Charles Della Faille et de Cécile Gramayer au Musée d'Ixelles. Identification historique et technologique", *Bulletin de l'Institut Royale du Patrimoine Artistique*, XIII, (1971-1972), pp. 78-101.

De Busscher 1866: Edmond de Busscher, *Recherches sur les peintres et sculpteurs à Gand*, (Gand, 1866).

De Potter 1876: Frans de Potter, "Tableaux de Bernard de Ryckere", *Messenger des sciences historiques*, (1876), pp. 98-99.

De Potter 1876: Frans de Potter, *Geschiedenis der stad Kortrijk*, III, (Ghent, 1876).

Diéguez-Rodríguez 2023: Ana Diéguez-Rodríguez, *La pintura flamenca del siglo XVI en Osuna (Sevilla). Arte, devoción y significado para los condes de Ureña*, (Sevilla: Junta de Andalucía, 2023).

Duverger 1979: Erik Duverger, "Enkele gegevens over de Antwerpse schilder Pauwels Coeck van Aelst (1569), zoon van Pieter en Anthonette van Sant", *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, (1979), pp. 211-225.

Duverger 1984: Erik Duverger, *Antwerpse Kunstinventarissen uit de Zeventiende Eeuw*, I, (Brussels: Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, 1984), pp. 337-339.

⁵⁰ Trascripción en G. van Hemeldonck, *Kunst en Kunstenaars*, (manuscrito del Felix Archief), 2007, S-718.

- Génard 1878-1879: Pierre Génard, "Le peintre Bernard de Ryckere", *Revue Artistique*, Anvers, (1878-1879), pp. 27-30, 232-234; 287-294.
- Hirschfelder 2001: Dagmar Hirschfelder, "Portrait of character head: the term Tronie and its meaning in the seventeenth century", *The Mystery of the Young Rembrandt*, (2001), pp. 82-90.
- Hirschfelder 2006: Dagmar Hirschfelder, "Training piece and sales product. On the functions of the Tronie in Rembrandt's workshop", en *Rembrandt Essays*, 9 (2006), pp. 113-133.
- Hirschfelder 2008: Dagmar Hirschfelder, *Tronie und Porträt in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, (Berlin: Gebr.Mann Verlag, 2008).
- Horb 1956: F. Horb, "Zu Vincent Sellaers Ekleticismus", (Stockholm, 1956), pp. 38-41.
- Jonckheere 2012: Koenraad Jonckheere, *Antwerp Art after Iconoclasm. Experiments in Decorum, 1566-1585*, (New Haven-London, Yale University Press, Marcatorfonds, 2012).
- Keersmaekers 1952: A. A. Keersmaekers, *Geschiedenis van de Antwerpse Rederijderskamerns in de jaren 1585-1635* (Aalst, 1952).
- Koppel 2017: Greta Koppel, "Bernaert de Rijckere", en *With a Curious Eye. Mannerist Painting from the National Museum in Warsaw*, Eesti Kunstimuuseum, Kadrioru Kunstimuuseum, (Tallinn, 2017), pp. 78-83.
- Lasterra 1967: Crisanto de Lasterra, *Museo de Bellas Artes de Bilbao*, (Madrid: ed. Aguilar, 1967).
- Limentani Viridis 1985: Caterina Limentani Viridis, "Paris Bordon, la seduzione e il mondo nordico", en *Paris Bordon e il suo tempo. Atti del congresso internazionale*, (Firenze, 1985), pp. 83-89.
- Miedema 1995: Hessel Miedema, "The Lineage, Circumstances and Place of Birth, Life and Works of Karel van Mander, Painter and Poet and likewise his Death and Burial", en *Karel van Mander. The Lives of the Illustrious...*, op.cit., II, (1995), p. 61, y nota 269.
- Miedema 1997: Hessel Miedema, *Karel van Mander. The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters. Commentary on Lives*, vol. IV, (Doornspijk: Davaco, 1997).
- Muller 1989: Jeffrey M. Muller, *Rubens: The Artist as Collector*, (Princeton: University Press, 1989).
- Muyllle 2001: Jan Muyllle, "Tronies toegeschreven aan Pieter Brueghel: fysionomie en expressie (1)", *De Zeventiende Eeuw*, 17, (2001), pp. 174-204.
- Ollero Butler 1970: Jacobo Ollero Butler, "Dos cuadros de B. de Ryckere van Rues", *Archivo Español de Arte*, 171, (1970), pp. 351-353.

Padrón Mérida 1997: Aída Padrón Mérida, "Presencia en España del Maestro de los modelos de Pierre Coeck", *Academia*, 85, (1997), pp. 445-459.

Rombouts y Van Leries 1872: Philip Rombouts & Theodor van Leries, *De Liggeren*, vol. 1, (Antwerpen, 1872).

Sánchez-Lassa 2006: Ana Sánchez-Lassa, "Busto de mujer con velo", en *Museo de Bellas Artes de Bilbao, guía*, Bilbao: Museo de Bellas Artes, (2006), p. 33, nº 19.

Van de Velde 1975: Carl van de Velde, *Frans Floris (1519/20-1570). Leven en Werken*, vol 1, (Brussel: Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Brussel, 1975).

Van den Branden 1883: Franz Jos van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, (Antwerpen, 1883).

Van der Linden 2015: D. van der Linden, "Coping with crisis. Career strategies of Antwerpen painters after 1585", *De Zeventiende Eeuw*, 31, (2015), pp. 18-54.

Van Hout 2012: Nico van Hout, "Les tronies. L'emploi des têtes de caractères dans la peinture d'histoire flamande", en *Jacob Jordaens et son modèle Abraham Grapheus*, Musée des Beaux-Arts de Caen. L'Oeuvre en question, 8, (Caen: Musée des Beaux-Arts, 2012), pp. 35-43.

Van Hout, Marx, Bulckens 2023: Nico van Hout, Lizzie Marx, Koen Bulckens, *Turning Heads. Rubens, Rembrandt and Vermeer*, (Antwerpen: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 2023).

Van Mander 1604, ed. Miedema, 1994: Karel van Mander, *Het schilderboek*, Alkmaar, 1604, fol. 261v, ed. Hessel Miedema, *Karel van Mander. The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters*, I (Doornspijk: Davaco, 1994).

Vélez 1992: Eloina Vélez, *Historia del museo de Bellas Artes de Bilbao, 1908-1986*, Tesis doctoral, Universidad Complutense, I. (Madrid, 1992).

Waite 2000: Gary K. Waite, *Reformers on Stage: Popular Drama and Religious Propaganda in the Low Countries of Charles V, 1515-1556*, (Toronto: University of Toronto, 2000)

Wouk 2013: Edward H. Wouk, "Entre Amberes y Florencia: el enigma del Busto de mujer con velo", *Boletín Museo de Bellas Artes de Bilbao*, 7, (2013), pp. 89-123.

Wouk 2018: Edward H. Wouk, *Frans Floris (1519/20-1570): Imagining a Northern Renaissance*, Brill's Studies in Intellectual History, (Leiden: Brill, 2018).

Recibido: 29/06/2023

Aceptado: 07/11/2023