

ESTUDIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO DE LA OBRA *SAN DIEGO
DE ALCALÁ SERVIDO POR LOS ÁNGELES* ATRIBUIDA A
JUAN DE VAN DER HAMEN Y LEÓN



Cipriano García-Hidalgo Villena y Gloria Martínez Leiva
Licenciado en Historiador del Arte y Dra. en Historia del Arte

JUAN DE VAN DER HAMEN Y LEÓN (Madrid, 1596-1631), ATRIBUIDO A

San Diego de Alcalá servido por los ángeles o La refacción milagrosa de San Diego de Alcalá

ca. 1620-1630

Óleo sobre lienzo

167 x 115,5 cm



Marcas, números o inscripciones: «S. Didace Ora Pro Nobis», zona superior central / «Art Conservation. Hudson & Salah / Client: Paul Rosenthal / Artist: Unknown / Title: Saint / Size: 65,5” x 45,5” / Nr: 1130.191000 / Framed», etiqueta al dorso de la obra.

Conservación: La obra cuando se presentó a subasta por primera vez en el año 2000 presentaba unos barnices muy oscurecidos por el paso del tiempo (fig. 1). Cuando reapareció nuevamente en el mercado en el año 2005 había sido sometida a una limpieza integral, posiblemente por la casa Hudson & Salah, establecida en Nueva Orleans, y de la que la obra presenta una etiqueta en su parte posterior. Al ser analizada la obra con luz negra se observan múltiples e importantes repintes por toda la superficie, indicando que la intervención a la que fue sometida fue de gran importancia. En la actualidad la pintura presenta un aspecto estable y una buena adherencia del pigmento al lienzo.



Fig. 1. Aspecto de la obra en su salida a subasta el 7 de octubre de 2000 en la casa Neal Auction Company de New Orleans.

Procedencia: 2000, salió a subasta en Neal Auction Company en New Orleans el 7 de octubre de 2000 (lote 630) como obra de escuela italiana del siglo XVIII. La obra fue adquirida por 4.025\$ por el coleccionista americano Paul Rosenthal; 2005, la obra reaparece en el mercado del arte en Christie's New York (25 de mayo, lote 246) como obra de un artista flamenco trabajando en España en el siglo XVII. La obra tenía una estimación de entre 12.000 -18.000\$, no siendo rematada durante la subasta, pero siendo adquirida en postventa por la colección Granados; 2021, subastada en Ansorena (Madrid) el 16 de diciembre (lote 102) por un precio de 18.000€ como obra de Bartolomé Carducho. La pintura fue adquirida por la Sociedad de Condueños.

Bibliografía: Martínez Leiva y Rodríguez Rebollo 20011, pp. 100-101, cat. 28 [como obra atribuida a Bartolomé Carducho].

La obra en estudio es un lienzo rectangular que se presenta en formato vertical, lo que condiciona en gran medida su composición. En esta se puede observar como el artista ha colocado al santo titular prácticamente en el centro, con un leve desplazamiento hacia la izquierda, detrás de él su acompañante en el milagro, de tal forma que estas dos figuras ocupan la mitad de la pintura. En la otra media, se sitúan los dos ángeles, uno en la zona inferior y otro en la superior. Las líneas verticales de las figuras de los monjes, reforzadas por los pliegues de sus hábitos y la cuerda que sirve como cinturón, son predominantes. Frente a estas líneas, el juego de miradas y manos de los personajes, generan otras diagonales que contrarrestan la fuerte verticalidad de la composición y establecen el juego de relación entre ellos. Así, la mirada de San Diego, elevada hacia la parte superior derecha nos lleva directamente al ángel que aparece en ese ángulo, la mano de éste, descendiendo la garrafa o cantimplora de vino, nos lleva hasta su compañero, situado en el ángulo inferior, que a su vez con su pose de medio cuerpo, genera una diagonal que da profundidad y nos lleva hacia el santo. Asimismo, las manos del santo nos dirigen a ese ángel del ángulo inferior. El compañero de San Diego permanece en un segundo plano y con su gesto de las manos y cabeza, acepta su presencia como testigo en el milagro.

Así, como hemos comentado, San Diego aparece con las manos extendidas hacia abajo, mostrando las palmas y mirando hacia la aparición celeste, en un gesto de aceptación del milagro. El fraile que le acompaña, a su vez, lleva una mano al pecho y la otra muestra la palma, también en gesto de aceptación, la cabeza hacia abajo y la mirada al suelo en expresión de agradecimiento y humildad. El ángel superior porta en un paño blanco, que sostiene con su mano derecha, dos panes, mientras que con la izquierda hace descender hacia su compañero angélico, una garrafa o cantimplora de aspecto metálico, quizá de cobre o bronce por el color. El ángel rubio y de vestimenta dorada, que está en el ángulo inferior, mientras que con una mano parece querer recoger la garrafa de su compañero, con la otra coloca sobre el mantel blanco una fuente metálica con dos pescados, sobre el mantel ya hay un limón. El mantel tiene un doblez en la zona inferior que parece sugerir que está colocado sobre un elemento elevado del terreno, un pequeño promontorio aplanado o una losa de piedra, que hace el efecto de mesa baja. El ángulo

que forma esa losa o promontorio está muy redondeado, según se advierte en los dobleces sombreados del mantel blanco.

Los frailes van vestidos con el hábito de la Orden Menor de San Francisco, compuesto por el propio hábito, confeccionado con tela de sayal, en este caso de color marrón parduzco, esclavina corta con capucha y además capa corta de viaje. Se ciñen el hábito con una gruesa cuerda de la que cuelga un gran ramal, con los tres nudos franciscanos, además, en San Diego, se puede observar la presencia de un rosario de madera enganchado en la cuerda. Los dos frailes van descalzos, en clara alusión a la pobreza reclamada por la orden franciscana (fig. 2). Aunque no hay un color de hábito determinado por la regla, en el ámbito hispánico suele representarse con tonos parduzcos o marrones frente a los grises que se usan en el ámbito italiano, por ejemplo.



Fig. 2. Juego de verticales y diagonales en la obra en estudio.

En la pintura cabe destacar el uso de la iluminación, para generar no sólo la tridimensionalidad y hasta cierto punto de verosimilitud en los objetos retratados, sino también para incidir en la escala e importancia de los personajes. De esta forma, la iluminación destaca la cara y manos del santo titular, así como lo dota de volumen y corporeidad, mientras que su compañero, en un segundo plano, está menos iluminado, ya que no debe sobresalir sobre el santo. Para incidir en esta idea, recorta sus figuras sobre un fondo de celaje, en el que juega con el color de las nubes para incidir en las figuras. También es fundamental la iluminación para marcar la diferencia entre el mundo terrenal y la visión celeste, esta última poseedora de una luz dorada que contrasta con la zona de nubes grises que la circunda. También es importante en el bodegón, ya que logra dotarlo de una gran presencia. Destacando la luminosidad casi cegadora del mantel blanco y las sombras proyectadas sobre él por los alimentos y el ángel, que logran una verdadera sensación de verosimilitud, cercana al naturalismo.

En el lienzo hay un equilibrio entre el uso del dibujo y del color. El dominio del dibujo y el gusto por el detalle pueden verse en el modo de tratar los diferentes tipos de tejido, así como en los alimentos. Destacando la delicadeza y precisión con la que ha dibujado las hierbas que aparecen en el ángulo inferior izquierdo, junto al mantel blanco, que nos hablan de un gusto por el detalle que lo entronca con los pintores del norte de Europa. Mientras que el empleo del color más suelto y con mayores veladuras, se deja para el fondo de vegetación del bosque y para las figuras de los ángeles. La gama de colores empleada no es especialmente amplia, abundan los tonos ocre, marrones y pardos, los verdes para la vegetación y los amarillos y dorados para los ángeles, incluyéndose un rosa pálido en el ángel superior.

Rematando la composición aparece una filacteria en la que podemos leer la inscripción latina: “S. DIDACE ORA PRO NOBIS” [San Diego ruega por nosotros].

San Diego de Alcalá es uno de los santos que ejemplifican la nueva religiosidad postridentina y sobre todo la manera en la que, tras el Concilio de Trento, los procesos de canonización se habían de estudiar más detenidamente para que la santidad no fuese fruto de una fama poco fundada¹. De esta manera la iconografía del santo va a estar muy marcada por el aspecto de su vida que más necesario era para la propaganda católica, que es la identificación del santo con la caridad. Por ello su iconografía más repetida será la de un joven con hábito franciscano, habitualmente portando una cruz de madera y con flores en el regazo de su hábito, en referencia al milagro de la transformación de los panes del convento en rosas, para que los superiores de san Diego no pudieran reñirle². De tal manera se identificaba a este santo con una de las virtudes, la Caridad, que estaba puesta en entredicho por las doctrinas de la Reforma protestante.

En la obra en estudio, sin embargo, se representa otro milagro del santo, la *Refacción milagrosa* o el auxilio con alimentos por parte del cielo para él y su acompañante durante una travesía por Andalucía.

San Diego nació a finales del siglo XIV en San Nicolás del Puerto, al norte de la provincia de Sevilla³. Antes de entrar como lego en la orden franciscana, ya vivía como un ermitaño en las inmediaciones de su pueblo. Posteriormente, ingresará en el convento de Arrizafa, cerca de Córdoba, y será enviado como guardián al convento de San Buenaventura en Betencuría, en la isla de Fuerteventura. Estando en las islas Canarias trató de llegar a Gran Canaria para evangelizar y morir allí como mártir, cosa que no logró. Al poco se le ordenó volver a la Península, donde estuvo en el convento de Nuestra Señora de Loreto en Sevilla y en Sanlúcar de Barrameda. Después, fue designado para ir a Roma con motivo del jubileo y canonización de san Bernadino de Siena. A su vuelta fue destinado al recién inaugurado convento franciscano de Santa María de Jesús en Alcalá de Henares, en el que pasaría sus últimos años de vida hasta su muerte que se produjo el 12 de noviembre de 1463⁴. Fue canonizado por el papa Sixto V en 1588. En ese proceso

¹ Para entender mejor el proceso de canonizaciones desde finales del siglo XVI nos remitimos al ejemplo de las canonizaciones de santa Teresa, san Ignacio, san Francisco Javier, san Felipe Neri y san Isidro de las que hemos tratado con anterioridad, ver García Hidalgo 2019 y García Hidalgo 2020.

² Carmona 2003, pp. 95-97.

³ En la biografía del *Diccionario Biográfico Español* se da como fecha probable de nacimiento una horquilla entre 1370-1380, ver Zamora s.f.

⁴ Zamora s.f.

tuvo un papel fundamental el rey Felipe II que atribuía al santo la curación milagrosa de su hijo el príncipe Don Carlos. Entre los milagros que se le atribuyen estarían, por un lado, las curaciones milagrosas: como la resurrección de un niño que quedó dormido en un horno, durante sus años en Andalucía, las curaciones de epidemias, en su estancia romana o la propia del príncipe Carlos; por otro lado, las intervenciones divinas: como la refacción milagrosa, representada en la obra en estudio, o la conservación incorrupta de su cuerpo. Su fama de milagrero y el papel que ejerció la monarquía hispánica hará que sea un santo profusamente representado en imágenes, si bien, como hemos comentado más arriba, se potenciará su iconografía relacionada con la caridad, dejando el resto de las representaciones para cuando se quiera hacer un ciclo sobre su vida.

La escena representada, la *Refacción milagrosa* viene narrada en las hagiografías que recogen la vida de San Diego, como el *Flos Sanctorum* de Alonso de Villegas:

«Volvió por mandado de la obediencia ala Andalucía y estuvo por morador en el convento que se llama de nuestra señora de Loreto, tres leguas de Sevilla y después en Sanlúcar de Barrameda donde pasando de un convento al otro por ser camino largo y despoblado, otro fraile que iba con el siervo de Dios sintióse muy descaecido, y diziendoselo consolole el y asegurole que Dios les proveería en aquella necesidad. Y fue assí porque yendo un poco más adelante hallaron pan y pescado con una naranja y vino, embuelto todo en un paño limpio administrado por Ángeles, y comiendo alegremente alabaron a Dios, el qual esta vez y otras muchas proveyó milagrosamente en diversos caminos que hizo por mandado de la obediencia, no proveyéndose el de cosa alguna como verdadero varón apostólico hijo del padre San Francisco, que a sus frayles mandó que no llevasen alforjas por el camino siguiendo el consejo del sancto Evangelio»⁵.

⁵ Villegas 1591, p. 139. También viene narrado en Ribadeneyra 1716, p. 162: «Y no es maravilla, porque el Alma humilde, y sencilla, es capaz para ser enseñada de Dios, y levantada a cosas maravillosas, y soberanas. Como se ve en algunas hizo Dios con el Santo Fray Diego, aun en tiempo que vivía; porque partiendo una vez de Cerrage para San Lucar de Barrameda con su Compañero, y faltándoles la provisión necesaria para aquel camino, que era largo, y despoblado, y hallándose el Compañero muy flaco, y descaecido, él le consoló, asegurándole, que Dios los proveería en aquella necesidad. Y así fue, porque yendo un poco más adelante, hallaron pan, vino, y pescado, y una naranja, embuelto todo en un paño limpio, que por mano de Ángeles avía embiado el Señor; y haziéndole gracias, comieron alegremente, y quedaron muy confortados, y consolados en sus Almas por aquella bendición, y regalo que les avía embiado». Además, también fue recogido en el teatro de la época, en comedias dedicadas al santo alcalaíno como *El canonizado en vida. comedia famosa* de Juan Francisco Manuel (BNE, T33134) o *Comedia Famosa San Diego de Alcalá* de Lope de Vega (BNE, T14976).

Lo primero que nos puede llamar la atención sobre el relato del *Flos Sanctorum* respecto a la obra en estudio es que tanto el texto de Villegas, como el de Ribadeneyra recogen que los alimentos son pescados, pan y una naranja⁶, mientras que el pintor ha sustituido esta última por un limón. No sabemos si se debe a una licencia o simplemente a que no seguiría para su ejecución una fuente escrita sino más bien una fuente iconográfica.

Parece más probable que el artista siguió alguna de las numerosas estampas que se produjeron a finales del siglo XVI coincidiendo con la canonización del santo. Una de las que más difusión tuvo es la de Cornelis Galle I, según dibujo de Pieter de Jode I con la *Historia de San Diego* (fig. 3), que además de recoger la imagen del santo con su cruz de madera como elemento iconográfico y un texto latino con un extracto de sus milagros, se rodea de once pequeñas escenas que muestran los acontecimientos más reseñables en la vida del mismo. En el ángulo inferior izquierdo aparece la escena de la *Refacción milagrosa* en una composición que debió conocer nuestro pintor, pues contienen muchos elementos en común (fig. 4).



Fig. 3. Cornelis Galle I, grabador, y Pieter de Jode I, dibujante, *Historia de San Diego*. Baltimore, Museum of Art, inv. 1946.112.3676; Fig. 4. Detalle de la *Refacción milagrosa* en la estampa anterior.

⁶ Villegas 1591, p. 139 y Ribadeneyra 1716 p. 162.

Como elementos comunes, cabe destacar la composición, con los dos frailes en un entorno boscoso y los alimentos ante ellos, sobre un mantel blanco, que también parece dispuesto sobre un promontorio elevado o una roca, en el ángulo inferior derecho de la obra. En este caso los alimentos representados son pescado, pan y la garrafa de vino, sin mención ninguna a la naranja. Tampoco aparecen los ángeles, de tal manera que se omite la intervención sobrenatural en la presencia de los alimentos. La forma de la garrafa, alargada con pie y asa, es muy similar a la pintada por nuestro artista en la pintura en estudio.

También es posible que conociera el retablo con la *Historia de San Diego* de Maerten de Vos en Amberes (véase fig. 22) y que está relacionada también con la estampa de Galle (véase fig. 3). En este retablo, grabado y difundido por Adriaen Collaert, se sitúan en el centro san Francisco y san Diego y vuelve a estar rodeado de once escenas de la vida del último (figs. 5 y 6). En este caso, la *Refacción* en el retablo aparece en el centro de las escenas de la izquierda mientras que en el grabado ocupa el ángulo inferior izquierdo.



Fig. 5. Adriaen Collaert (grabador) y Philips Galle (impresor) según Maarten de Vos. *S. Franciscus, S. Didacus*. 1600-1618. Grabado sobre papel. 422 × 288 mm. Biblioteca Nacional de España (Inv. 37807); Fig. 6. Detalle de la *Refacción* del anterior.

Respecto a la composición de Vos, grabada por Collaert, el lienzo en estudio tiene más similitudes, pues aquí los dos personajes aparecen ocupando la mitad de la escena y como en el grabado san Diego está destacado y por delante del otro fraile. También el gesto de los brazos es parecido. Sin embargo, de Vos también omite la presencia angélica y pone el mantel blanco directamente sobre el suelo, sin elevación, representando sobre él un pan, peces y la garrafa o cantimplora de vino (véase fig. 23).

Si comparamos la composición en estudio con una representación del mismo tema, en fechas similares, pero dentro del ámbito italiano como es la versión que hizo Francesco Albani en los frescos de la Capilla Herrera en la Iglesia de Santiago degli Spagnoli de Roma (fig. 7)⁷, podemos comprobar cómo esta no sigue los modelos de las estampas flamencas. En este caso, la composición más horizontal, se adecúa al hueco de la bóveda que se iba a decorar. Los hábitos franciscanos tienen una tonalidad más gris, propio de la tradición italiana, hay presencia angélica y entre los alimentos dispuestos junto al paño blanco podemos observar dos panes, dos peces, la garrafa de vino y una naranja, siguiendo el relato del *Flos Sanctorum*.



Fig. 7. Francesco Albani, *Refacción milagrosa de San Diego de Alcalá*, ca. 1604-1605. Fresco traspasado a lienzo. Madrid, Museo del Prado, cat. P002909.

⁷ Carracci 2022, pp. 100-103.

Por otro lado, al no haber figuras angélicas en las estampas flamencas que creemos que sirvieron de inspiración al pintor de la *Refacción*, el pintor debió de tomar como modelos figuras del repertorio de estampas que se manejaban en la corte de Madrid a principios del siglo XVII, con un protagonismo claro, como bien se puede observar de los modelos de Johan Sadeler. Tanto el ángel superior como el inferior tienen un parecido más que notable con algunas figuras. El apóstol en el ángulo inferior derecho de la estampa *Divitiae* en el *Virtutes Iesu Christi filli dei...*, o el ángel en la misma situación de la estampa *Gloria*, ambas de Sadeler, están en una posición muy parecida al ángel del ángulo inferior derecho de la obra en estudio (fig. 8). También se puede ver una pose parecida en los brazos, pero en este caso invertido, con el ángel del primer plano en la estampa de Galle *Docet et Illuminat*, del libro *Angeli Custodis Ministeria* (fig. 9).



Fig. 8. Comparativa de las figuras de Sadeler en *Virtutes Iesu Christi filli dei...* con el ángel del ángulo inferior derecho de la obra en estudio.



Fig. 9. Cornelis Galle I, grabador, *Docet et Illuminat*, del libro *Angeli Custodis Ministeria*. Yale University Art Gallery, inv. 2011.53.1.69; Fig. 10. Cornelis Galle I, grabador, *In Vitam Aeternam Perducit*, del libro *Angeli Custodis Ministeria*. Yale University Art Gallery, inv. 2011.53.1.72.

Mientras que el ángel superior parece sacado también de una estampa de Galle (figs. 10 y 11).



Fig. 11. Comparativa de las figuras del ángel de Galle en *In Vitan Aeternam perducit* y el ángel del ángulo superior derecho de la obra en estudio.

La inclusión de la filacteria clarifica la lectura de la escena, seguramente por haberse elegido un pasaje poco conocido de la vida del Santo, como ya hemos comentado. Este milagro solía representarse dentro de conjuntos más amplios sobre la vida de San Diego. La necesidad de marcar la advocación puede deberse a ser obra para un oratorio privado y estar sujeto a un encargo concreto.

De los pocos ciclos de la vida de San Diego que nos han llegado de Alcalá de Henares, se tiene el realizado por Juan García de Miranda para el claustro bajo del convento de Santa María de Jesús, el mismo que habitó en vida San Diego, y que hoy en día forman parte de la colección del Museo del Prado, aunque están dispersos por varias instituciones. La escena de la *Refacción* se perdió, pero lo conocemos por la foto del Archivo Moreno en el IPCE (fig. 12).



Fig. 12. Juan García de Miranda, *Refacción Milagrosa de San Diego*, 1729-31. Desaparecido. Foto: Archivo Moreno IPCE (inv. 36158b).

La pintura española del primer tercio del siglo XVII es una de las más complicadas de poder analizar, estudiar y sobre todo atribuir dado la gran cantidad de influencias a las que estuvo sometida en su camino de lograr crear un estilo propio. Así, elementos de la pintura italiana manierista y postmanierista, llegada a través de los pintores que vinieron a trabajar en El Escorial y posteriormente se establecieron en nuestro país como Bartolomé Carducho, Patricio Cajés o Rómulo Cincinato, se mezclaron con la influencia flamenca que no sólo caló a través de las numerosas obras que arribaban por el comercio con Flandes, sino también a través de los grabados, una fuente importantísima de aprendizaje e inspiración para los artistas. Es por ello que no es de extrañar que el cuadro objeto de este estudio haya pasado por diferentes atribuciones y escuelas en las últimas dos décadas. Cuando apareció por primera vez en el mercado del arte se consideraba que pertenecía a la escuela italiana del siglo XVIII sin embargo, tras ser restaurado y poder apreciarse su colorido original, en 2005 su atribución cambió a una obra de un artista flamenco trabajando en España durante el siglo XVII. Fue tras su ingreso en la colección Granados que fue estudiada y considerada como una obra salida de los pinceles del artista italiano afincado en España Bartolomé Carducho (Florenia, ca. 1560 – El Pardo (Madrid), 1608). Tanto el colorido, como el cuidado dibujo, así como los elementos de naturalismo que se introducen en la pintura -el bodegón de pescados y el limón- y que irán calando en la pintura barroca española parecían encajar con la obra del artista florentino. De hecho, esa presencia de elementos secundarios creando bodegones en un primer plano también se observan en su *Muerte de San Francisco* (fig. 13). Por todo ello se consideró que «desde un punto de vista formal, el cuadro de la Colección Granados encaja dentro de todos los presupuestos del manierismo reformado de raigambre florentina»⁸ y por ello se atribuyó a Bartolomé Carducho.

⁸ Martínez Leiva y Rodríguez Rebollo 2011, p. 100.



Fig. 13. Bartolomé Carducho, *Muerte de San Francisco*, 1593. Óleo sobre lienzo, 115 x 153 cm. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga.

Sin embargo, aunque esas apreciaciones eran acertadas se obvió la más que patente influencia flamenca de la obra, algo que ya se había reseñado en la atribución realizada por Christie's en 2005 y que resulta sobre todo visible en la composición dependiente de los grabados flamencos, como hemos visto en el capítulo de la *Iconografía*. Gracias a la certera mirada del profesor Benito Navarrete, quien fue llamado a ver la pintura tras su adquisición por la Sociedad de Condueños, y que volvió a hacer hincapié en la vinculación del lienzo con la pintura flamenca de principios del siglo XVII, se volvió a estudiar y analizar la obra en busca de una atribución que pudiera englobar todos los elementos que se encontraban en ella. Es así como llegamos a una nueva atribución de la obra a la figura del pintor madrileño Juan de van der Hammen y León⁹.

⁹ En ese proceso contamos con la inestimable ayuda de varios especialistas en pintura flamenca, la Dra. Ana Diéguez, directora del Instituto Moll, y el Dr. Eduardo Lamas Delgado, investigador del KIKIRPA (Real Instituto del Patrimonio Cultural de Bélgica)

Juan de van der Hamen nació en Madrid en 1596. Era hijo de una familia hidalga procedente de la provincia de Utrecht. Su padre se había trasladado a la Corte de Bruselas para servir a la Corona española y hacia 1586 emigró a Madrid e ingresó en la Guardia de los Archeros del rey. Se supone que su padre fue igualmente pintor y que Juan no sólo heredó su derecho a pertenecer a la guardia flamenca de archeros, sino que también aprendió el arte de los pinceles de su progenitor¹⁰, aunque no existen evidencias de que su padre llegase a ejercer profesionalmente este oficio. Hacia 1615 se da por concluido su periodo de formación y Juan van der Hamen comenzará a recibir sus primeros encargos logrando tal éxito que en 1619 consigue su primera comisión como pintor al servicio del rey: un *Bodegón de caza y frutas* (fig. 14). Justamente será el género del bodegón y las pinturas de flores las obras que le reportarán mayor fama y un amplio mercado. Así el artista no sólo trabajará para el monarca o grandes personajes de la nobleza, si no que también realizará pinturas para pequeños funcionarios de la corte. Tal y como afirma la Dra. Leticia Ruiz, «desde sus primeras producciones conocidas, se mostró como un artífice capaz de recoger elementos provenientes de distintas fuentes, adaptándolos y dirigiéndolos al público español y a las circunstancias de cada encargo, lo que explicaría además la calidad diversa de sus obras, realizadas muchas de ellas por su taller»¹¹.



Fig. 14. Juan de van der Hamen y León, *Bodegón de frutas y caza*, 1619. Colección particular.

¹⁰ Palomino (1715-1724) 1947, p. 886.

¹¹ Ruiz Gómez s.f.

Como hemos dicho, el género en el que sobresaldrá especialmente será el del bodegón, en el que partiendo de algunos modelos flamencos y de la obra de Juan Sánchez Cotán, del que el rey le pidió completar una serie para el Palacio de El Pardo (ver fig. 14)¹², consiguió crear sutiles y elaboradas composiciones espaciales en las que también queda patente que el artista parece tener conocimientos de las últimas novedades en la pintura italiana. En palabras de William Jordan: «Van der Hamen, que seguía abiertamente y de manera entusiasta el estilo de la pintura flamenca cuando el gusto de sus clientes así lo requería, era también en esencia un artista italianizado como la mayoría de sus compañeros»¹³.

Esa combinación de interés por lo italiano, en concreto el dibujo y el colorido, y lo flamenco, las composiciones elaboradas y basadas en estampas procedentes de Flandes, produjo que el estilo del artista reflejara un eclecticismo de formas y una sofisticación que es lo que ha llevado a que algunas de sus obras fueran difíciles de atribuir, debido a lo novedoso de su estilo, como ocurre en la obra objeto de estudio. Así un contemporáneo, el literato Montalbán en su libro de *Para todos*, le citaba entre los artistas más excelentes de Madrid, aunque Palomino lo cuestionaba en sus *Vidas*: «en el dibujo, en el colorido y en lo historiado aventajó a la naturaleza (bien, que si lo hubiera dicho Velázquez, u otro pintor de su tiempo, me hiciera más fuerza, porque no dejó de tener alguna sequedad de la manera antigua flamenca)»¹⁴.

Dentro de la producción de Van der Hamen no sólo encontramos naturalezas muertas sino que también ejerció la pintura religiosa, de historia y el retrato. De hecho, el artista logró fama de retratista sobre todo tras la realización de una serie de efigies en busto de las figuras literarias de Madrid. La mayor parte de estas obras fueron conservadas en el taller del artista como ejemplo de su talento, como fue el caso del retrato de su hermano Lorenzo van der Hamen que en la actualidad conserva el Instituto Valencia de Don Juan (fig. 15). A parte del talento para conseguir plasmar los rasgos individuales del efigiado el retrato deja ver la construcción a base de toques de luz, pequeñas pinceladas blancas en ciertas zonas del rostro, que veremos nuevamente en la creación de las carnaciones en la obra aquí en estudio.

¹² Cherry 2021.

¹³ Jordan 2005, p. 24.

¹⁴ Palomino (1715-1724) 1947, pp. 886-887.



Fig. 15. Juan de van der Hamen y León, *Lorenzo van der Hamen y León*, ca. 1620. Madrid, Instituto de Valencia de Don Juan.

Otro de los retratos realizados por el artista nos deja ver claramente su empeño en la precisión del dibujo y con ello un carácter algo más duro presente en aquellas obras más acabadas. Este es el de *Catalina Erauso*, conocida como la Monja Alférez. El retrato no sólo llama la atención por el contraste en su realización con respecto al de su hermano, mucho más elaborado y de pincelada menos fluida, sino también por la fuerte presencia de la retratada vestida como un hombre (fig. 16). La inscripción que acompaña el lienzo y que identifica al personaje es de gran interés para nuestro estudio, ya que presenta la misma tipología de letras capitales que la filacteria presente en nuestro san Diego. En ambas se observa unas “A”, con un primer trazo más fino y un segundo más grueso y con pequeños ensanchamientos de apoyo de la letra en su parte final. Así también podemos ver como en la “E” el trazo intermedio horizontal es mucho más corto y el inferior se prolonga más que el superior y termina en un pequeño trazo vertical. De igual modo, las “R” presentan la característica de un trazo inferior que se curva ligeramente hacia arriba y las “S” muestran un engrosamiento en el centro y un inicio y terminación en ligera curva.

Si siguiéramos analizando letras veríamos que en todas ellas existen concomitancias. Todas esas características comunes a la hora de hacer las letras de la inscripción nos indican que muy probablemente el artista que realizó ambas obras fue el mismo, ya que las características de la escritura y más tratándose de capitales son bastantes singulares. Es más, todas esas singularidades se encuentran también en la filacteria del *San Juan Bautista* de Patrimonio Nacional, obra que está firmada por el artista y que permite apuntalar la atribución tanto del retrato de Catalina de Erauso como el San Diego a Juan de van der Hamen (fig. 17).



Fig. 16. Juan de van der Hamen y León, atribuido a, *Catalina de Erauso, la Monja Alférez*, ca. 1626. San Sebastián, Patrimonio Artístico Kutxa-Caja Guipuzkoa.

EL ALFEREZ D^{NA} CATALINA DE ERAUSO N^{DS} SEBASTIAN

S. DIDACE ORA PRO NOBIS

ECCE AGNVS DEI ECCE QVI TO

Fig. 17. Comparativa entre la inscripción presente en el retrato de *Catalina de Erauso*, la de *San Diego* aquí en estudio y el *San Juan Bautista*.

Como podemos ver a través del cuadro de *San Juan Bautista*, Van der Hamen también realizará múltiples obras de historia religiosa (fig. 18). Muchos son los biógrafos como Palomino, Ponz, o Ceán Bermúdez que hacen referencia a que antes de la desamortización se podían contemplar conjuntos de obras del artista en la Cartuja del Paular, o en los conventos madrileños de San Gil, Trinitarios Descalzos y Calzados. Sin embargo, buena parte de esas obras se han perdido y en otros casos, la falta de descripciones sobre las temáticas y las dimensiones ha dificultado su identificación y localización. Sin embargo, a través de algunas obras conservadas de este género firmadas por el artista, como el propio *San Juan Bautista* o la *Aparición de la Virgen y el Niño a San Francisco* que perteneció al convento de San Gil (véase fig. 30), se puede ver el estilo de dibujo cuidado, empleo de elementos naturalistas y composiciones basadas muchas de ellas en grabados, que utilizó el artífice en este tipo de pinturas. Como elementos naturalistas podemos ver en la parte inferior de estas obras rocas y plantas en contraluz (fig. 19), en las que se combinan plantas de hojas largas y curvas con otras de hoja pequeña y redondeada, como también ocurre en la obra objeto de estudio.



Fig. 18. Juan de van der Hamen y León, San Juan Bautista. Madrid, Patrimonio Nacional, inv. 00621585.



Fig. 19. Plantas situadas en los ángulos de los lienzos de *San Juan Bautista*, *Aparición de la Virgen y el Niño a San Francisco* y el *San Diego* objeto de estudio.

Otro recurso que el artista utilizará en diversas obras será la realización de un rompimiento de gloria que permitía combinar dos escenas y además dar al espectador la información de que se trataba de dos mundos diferentes: el sagrado y el terreno. Asimismo, a través de este se proporcionaba a la escena una luz más cálida, introduciendo en el cielo tonalidades amarillas y anaranjadas (fig. 20).



Fig. 20. Juan de van der Hamen y León, *La aparición de la Inmaculada a San Francisco*, ca. 1628-1630. Toledo, Convento de Santa Isabel de los Reyes; *Adoración del Cordero apocalíptico*, 1625. Madrid, Patrimonio Nacional, inv. 00621618; y *Aparición de la Virgen y el Niño a San Francisco*, 1628. Blondeau Associés, París.

Dicho recurso bebe directamente de los grabados flamencos que lo utilizaron de manera muy extendida. De hecho, como ya vimos al hablar de la *Iconografía*, el lienzo en estudio parece estar compuesto a través de diversos grabados. Así para la composición general de la escena se inspiró en el grabado de Cornelis Galle I que seguía una composición de Pieter de Jode I (fig. 21). Esta a su vez se basaba en un retablo realizado por Maerten de Vos (1532-1603) que reflejaba diversas escenas de la vida del Santo de Alcalá (fig. 22) y en la que en una se muestra el momento de la refacción milagrosa (fig. 23).



Fig. 21. Cornelis Galle I, grabador, y Pieter de Jode I, dibujante, *Historia de San Diego*. Baltimore, Museum of Art, inv. 1946.112.3676; Fig. 22. Maerten de Vos, *Historia de San Diego de Alcalá*. Amberes, Royal Museum of Fine Arts Antwerp, inv. 89-100.



Fig. 23. Maerten de Vos, *La refacción milagrosa de San Diego de Alcalá*. Amberes, Royal Museum of Fine Arts Antwerp, inv. 89-100.

En lo que a la disposición de los ángeles se refiere el del ángulo inferior derecho de la composición parece estar basado en el que figura en el mismo lugar en la *Gloria* grabada por Johan Sadeler, sobre diseños de Maerten de Vos, y que aparece reproducido en el *Virtues Iesu Christi Filii dei* editado en 1588 (fig. 24 y véase fig. 8), obra que fue

amplísimamente reproducida¹⁵; mientras que el ángel que proporciona la bebida al Santo desde el cielo parece que podría haberse inspirado nuevamente en una estampa de Cornelis de Galle I, más concretamente en el grabado *In Vitam Aeternam Perducit*, del libro *Angeli Custodis Ministeria* (fig. 25 y véase figs. 10 y 11). Tanto Johan Sadeler como Cornelis de Galle I fueron dos de los principales grabadores flamencos y sus obras se distribuyeron con muchísimo éxito por toda Europa pasando a ser un repertorio esencial de imágenes para los artistas, quienes no sólo copiarán algunas escenas, sino que también tomarán elementos de ellos para sus composiciones, como es el caso que aquí nos ocupa. Van der Hamen, como todo buen maestro, tomará estas estampas como inspiración, pero luego reelaborará y cambiará elementos haciendo que las fuentes de inspiración queden prácticamente ocultas y parezcan composiciones totalmente originales.



Fig. 24. Johan Sadeler, grabador, Maerten de Vos, diseño, *Gloria* en el *Virtutes Iesu Christi Filii dei...*, 1588. Madrid, Biblioteca Nacional de España, sign. Invent/2037; Fig. 25. Cornelis Galle I, grabador, *In Vitam Aeternam Perducit*, del libro *Angeli Custodis Ministeria*. Yale University Art Gallery, inv. 2011.53.1.72.

¹⁵ De ello da cuenta los treinta y cuatro ejemplares que de ella se conservan por ejemplo en la Biblioteca Nacional de Madrid.

En el caso de los ángeles que aquí estamos mostrando es evidente que el artista no realizó una copia exacta, sino que se inspiró en ellos para dar vida a los suyos, pero hay elementos muy semejantes, como la disposición de las alas o el pelo en el ángel de la esquina inferior derecha, o el rostro peculiar del ángel superior, que es el mismo que el de la estampa del *Angeli Custodis*.

Tanto el recurso a la utilización de un rompimiento de gloria para dotar a la escena de una luz más cálida y representar el mundo sagrado, como el uso de estampas para la creación de la escena se puede ver también en otra de las obras de Van der Hamen: el *San Francisco recibiendo los estigmas* que en 2018 salió a subasta y que el experto en el pintor, William Jordan, atribuyó al artista (fig. 26). En esta tanto la disposición monumental del santo, como la presencia en el fondo de un edificio de características semejantes o el rompimiento de gloria en el ángulo superior, parecen beber de la escena central del grabado de Cornelis de Galle I que estaba dedicado a la vida de San Diego y que hemos visto anteriormente (fig. 27). Lo que indica nuevamente el reaprovechamiento y reinterpretación de las estampas por parte del artista.



Fig. 26. Juan de van der Hamen, *San Francisco recibiendo los estigmas*, ca. 1630. Compareció en Alcalá Subastas, 12 de junio de 2018, lote 529. Se vendió por un precio de 20.000€; Fig. 27. Cornelis de Galle I, *San Diego*. Escena central del grabado fig. 21 invertida.

Del mismo modo llama la atención lo parecido entre la figura del san Francisco y el san Diego de nuestra obra. Tanto la disposición de los pies de los santos, como los pliegues de la túnica, así como el punto de vista bajo desde el que están tomadas las figuras, coinciden en ambas obras. La monumentalidad de la figura, el punto bajo desde el que está tomada y la presencia de un paisaje en uno de los lados también es compartida por otra de las obras del artista. Se trata del *San Isidro Labrador* que se encuentra en la Galería Nacional de Escocia (fig. 28). Todos estos cuadros religiosos comparten asimismo que no se ha podido precisar para dónde fueron concebidos o a quién pertenecieron, lo que demuestra la escasez de firmas del artista en sus obras de historia sagrada y lo complicado de averiguar su procedencia por las escuetas referencias que se tienen de ellas. No obstante, las concomitancias compositivas, estilísticas y de factura que presentan estas diversas obras es lo que ha permitido la atribución de la obra en estudio a Juan de van der Hamen.



Fig. 28. Juan de van der Hamen y León, *San Isidro Labrador*, ca. 1620-1622. Dublin, National Gallery of Ireland, inv. NGI 1987.

Asimismo, existen concomitancias en el tratamiento y la factura de otros elementos con otras obras del artista. Así el pelo ensortijado y reluciente de los ángeles es semejante al que podemos observar en el *Niño llevando un jarrón* que perteneció a la colección Afinsa (fig. 29)¹⁶; el tratamiento naturalista que observamos en el limón rugoso o en los panecillos puede verse en multitud de los bodegones realizados por el artífice; y asimismo, en el cuadro *Abraham y los tres ángeles*¹⁷, tanto los panecillos encima de la mesa como las alas de los ángeles presentan una manera de realización muy semejante (fig. 30) a las del lienzo en estudio.



Fig. 29. Juan de van der Hamen y León, *Niño llevando un jarrón*, ca. 1629. Estuvo en la colección Afinsa; Fig. 30. Juan de van der Hamen, atribuido, *Abraham y los tres ángeles*. Colección particular.

Finalmente, en lo que respecta al paisaje en el que se inserta la historia este tiene un tratamiento muy somero en lo que se refiere a la masa arbórea que se encuentra en un segundo plano. Los paisajes en las obras de Van der Hamen suelen ser mucho más definidos en sus formas. Por la presencia de múltiples repintes en la zona y por la escasez de pigmento, que se denota de que el color de la preparación del lienzo queda al descubierto en muchas de las zonas de masa arbórea, parece como si este hubiera quedado inacabado por el artista o hubiera sufrido importantes barridos. Sea como fuere, no hemos podido conectar su estilo con el del pintor. Pese a ello, consideramos que por todo lo analizado con anterioridad la obra puede ser atribuida con reservas a Juan de van der Hamen y León.

¹⁶ Díaz Padrón 1998, pp. 17-21 y Jordan 2005, pp. 230-231.

¹⁷ Jordan 2005, pp. 259-261.

Desafortunadamente, se desconoce para qué ubicación pudo ser realizada la pintura. En las *Vidas* que tanto de Van der Hamen escribieron Lázaro Díaz del Valle como Antonio Palomino se hace referencia muy escueta a las pinturas salidas de la mano del artista llegando incluso Palomino a afirmar que había otras muchas pinturas en la Corte en «diferentes partes, que son poco conocidos»¹⁸. Es por ello que se desconoce para qué capilla o iglesia fueron concebidas otras de las pinturas religiosas del artista. Ese es el caso por ejemplo del *San Isidro Labrador* que se conserva en la National Gallery of Ireland (véase fig. 28) o el recientemente descubierto *San Francisco recibiendo* los estigmas (véase fig. 26).

Dentro de los encargos que tanto Palomino como Ceán Bermúdez afirman realizados por el artista no parece que pudiera encajar la obra que aquí analizamos. Así este ejecutó una serie de obras con los *Misterios de la infancia de Jesucristo*, en colaboración con Eugenio Cajés, para el convento de la Santísima Trinidad de padres trinitarios calzados¹⁹, cuyo paradero se desconoce; una *Virgen presentando el niño Dios a San Antonio* para la iglesia de San Gil, cuadro que seguramente hace referencia a la *Aparición de la Virgen y el Niño a San Francisco*²⁰ (fig. 30); varios cuadros para el claustro alto de la Encarnación entre los que se encuentran la *Visión del Apocalipsis*, un *San Juan Bautista* o un *San Pedro* que todavía permanecen en el monasterio²¹; y seis cuadros con la vida de Cristo para la sala del capítulo de la Cartuja del Paular²², los cuales se desconocen en la actualidad.

Finalmente, los biógrafos del pintor hacen referencia a que este realizó diversos cuadros para el claustro de los Trinitarios Descalzos de Alcalá de Henares, pero sin precisarse ni temática ni número aproximado de las obras²³. Aunque no tenemos más información, la temática de San Diego encajaría dentro de este encargo, ya que se trataba del santo titular de la ciudad Complutense, y pudiera ser que algunos de los lienzos con representaciones de santos realizados por el artista, y de los que tampoco conocemos su

¹⁸ Palomino (1715-1724) 1947, p. 887.

¹⁹ Palomino (1715-1724) 1947, p. 887 y Ceán Bermúdez 1800, vol. V, p. 127.

²⁰ Jordan s.f.

²¹ Ceán Bermúdez 1800, vol. V, p. 127.

²² Palomino (1715-1724) 1947, p. 887 y Ceán Bermúdez 1800, vol. V, p. 127.

²³ Ponz (1772) 1947, t. I, p. 119 y Ceán Bermúdez 1800, vol. V, p. 127.

ubicación inicial, hubieran sido llevados a cabo para este emplazamiento. No obstante, esto no es más que una hipótesis que sin más documentación al respecto no es posible confirmar. Como afirma William Jordan: «La Guerra Civil española fue tremendamente destructiva para Alcalá, como resultado de ello y de anteriores expolios, ninguna pintura de Van der Hamen parece haber sobrevivido en esta ciudad»²⁴.



Fig. 30. Juan van der Hamen y León, *Aparición de la Virgen y el Niño a San Francisco*, 1628. Blondeau Associés, París.

²⁴ Jordan 2005, p. 258.

Tampoco es descartable la realización de la obra por parte del artista como cuadro principal de un pequeño oratorio privado, de ahí la presencia de la filacteria con la petición de que San Diego intercediese en su favor. Como ya reseñó el profesor William Jordan, experto principal en la obra de Van der Hamen, la actividad del pintor como artífice de obras de historia sacra fue considerable y extensa por lo que tuvo que vender a numerosos clientes privados obras de este género²⁵.

Para la primera referencia fidedigna sobre el emplazamiento de la pintura hay que esperar al año 2000 cuando salió a subasta en la casa de Nueva Orleans Neal Auction Company. Compareció en su subasta del 7 de octubre de 2000, con el lote 630 y como obra de escuela italiana del siglo XVIII. La obra fue adquirida por 4.025\$ por el coleccionista americano Paul Rosenthal. Las imágenes de la pintura en ese momento (véase fig. 1) denotan que esta estaba muy amarillenta por los barnices oxidados y el paso del tiempo. Tras ser sometida a una restauración en la empresa Hudson & Salah, en 2005, la obra reapareció en el mercado del arte en Christie's New York, en su subasta del 25 de mayo bajo el lote 246 y como obra de un artista flamenco trabajando en España en el siglo XVII. Su valoración se estimaba entre 12.000 -18.000\$, no siendo adquirida durante la subasta, pero fue vendida en postventa a la colección Granados. Formando parte de dicha colección madrileña la pintura formó parte de la exposición *Semblantes. Colección Granados* que tuvo lugar en el Torreón de Lozoya en Segovia en 2011. En dicha exposición la obra figuró como atribuida a Bartolomé Carducho²⁶. Con esa misma atribución fue subastada en diciembre de 2021 por la madrileña casa Ansorena, el 16 de diciembre bajo el lote 102. La pintura fue adquirida por el precio de salida de 18.000€ por la Sociedad de Condueños.

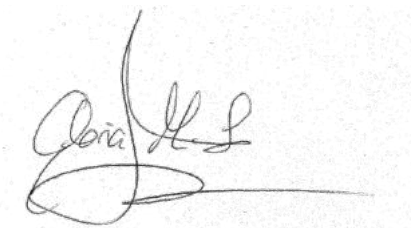
²⁵ Jordan 2005, p. 258.

²⁶ Martínez Leiva y Rodríguez Rebollo 2011, pp. 100-101, cat. 28.

CONCLUSIONES

Tras un análisis exhaustivo de la pintura se ha podido determinar que la atribución anteriormente dada a Bartolomé Carducho no se ajustaba en su totalidad a las características de la obra objeto de estudio. Evaluando con detenimiento cada una de las influencias presentes en ella y gracias a una extensa labor de comparación se ha podido proponer una nueva autoría, la del pintor madrileño Juan de van der Hamen y León. Este logró amalgamar los estilos flamencos e italiano creando obras de un gran eclecticismo de formas y una sofisticación que hacen que sean difíciles de atribuir debido a lo novedoso de su estilo, como ocurre en la pintura objeto de estudio. Desafortunadamente, no tenemos mucha información sobre los lienzos de historia sagrada realizados por el artista y son muchos los no conservados en la actualidad. Pese a ello se han propuesto algunas hipótesis de su posible procedencia siendo una de ellas la de su pertenencia al claustro de los Trinitarios Descalzos de Alcalá de Henares. Tanto este hecho como la temática de san Diego, santo franciscano unido de manera íntima con Alcalá, hacen que la adquisición del lienzo por parte de la Sociedad de Condueños resulte apropiada de acuerdo con sus intereses de recuperar patrimonio artístico relativo a la ciudad Complutense.

Madrid, 6 de septiembre de 2022



Cipriano García-Hidalgo Villena y Gloria Martínez Leiva
Licenciado en Historia del Arte y Doctora en Historia del Arte

Carmona 2003

CARMONA, Juan, *Iconografía de los santos*, Istmo, Madrid, 2003.

Carracci 2022

Annibale Carracci. Los frescos de la capilla Herrera en Roma (Catálogo exposición), Museo del Prado, Madrid, 2022.

Ceán Bermúdez 1800

CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800.

Cherry 2021

CHERRY, Peter, «Atribuciones 1. La primera naturaleza muerta de Juan van der Hamen», *Ars Magazine* 51 (2021), pp. 140-141.

Díaz Padrón 1998

DÍAZ PADRÓN, Matías, «Miscelánea de pintura barroca de la escuela de Madrid: Van der Hamen, Alonso del Carco, Escalante y J. S. Navarro», *Goya* (1998), pp. 17-24.

García Hidalgo 2019

GARCÍA HIDALGO, Cipriano, «Reformadoras y promotoras. Un acercamiento a la arquitectura cortesana de Felipe III» en GARCÍA, B. y RODRÍGUEZ, A. (eds.), *Apariencia y razón Las artes y la arquitectura en el reinado de Felipe III*, Madrid, Doce calles, 2020, pp. 117-142.

García Hidalgo 2020

GARCÍA HIDALGO, Cipriano, «#OrgulloBarroco en la Villa y Corte. San Isidro y sus fiestas de beatificación.» en *InvestigArt*, referencia online: <https://www.investigart.com/2019/05/15/orgullobarroco-en-la-villa-y-corte-san-isidro-y-sus-fiestas-de-beatificacion/> [consultado el 1 de septiembre de 2022]-

Jordan s.f.

JORDAN, William, «Juan van der Hamen y León», *Diccionario Biográfico de la Real Academia de la Historia*, referencia online: <https://dbe.rah.es/biografias/16998/juan-van-der-hamen-y-leon> [consultado el 9 de agosto de 2022].

Jordan 2005

JORDAN, William, *Juan van der Hamen y León y la corte de Madrid*, cat. expo., Madrid, Patrimonio Nacional, 2005.

Martínez Leiva y Rodríguez Rebollo 2011

MARTÍNEZ LEIVA, Gloria y RODRÍGUEZ REBOLLO, Ángel, *Semblantes. Colección Granados.*, cat. expo., Segovia, Torreón de Lozoya, Caja Segovia, 2011.

Palomino (1715-1724) 1947

PALOMINO DE CASTRO, Antonio Acisclo, *El Museo pictórico y escala óptica. II. Práctica de la Pintura y III. El Parnaso español pintoresco y laureado* (1715-1724), ed. Madrid, 1947.

Ponz (1772) 1947

PONZ, Antonio, *Viaje de España*, ed. Madrid, 1947.

Rivadeneyra 1716

RIBADENEYRA, Pedro de (S.I): *Flos Sanctorum. Sexta parte. En la que se contienen las vidas de los santos, que pertenecen a los meses de Noviembre y Diciembre. Incluidas otras vidas de santos, escritas por el V. P. Juan Eusebio de Nieremberg y el Padre Francisco García de la misma Compañía de Jesús*. Imprenta de Don Gabriel del Barrio, Madrid, 1716.

Ruiz Gómez s.f.

RUIZ GÓMEZ, Leticia, «Juan van der Hamen y León», *Enciclopedia del Museo del Prado*, versión online: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/hamen-y-leon-juan-van-der/5f6d1fb9-4d82-4050-85a9-9f6f27b9bc96?searchid=b6b9dec6-0382-80ef-9543-848c73a3c274> [consultada el 22 de agosto de 2022].

Villegas 1591.

VILLEGAS, Alonso de: *Flos Sanctorum y Historia general, de la vida y hechos de Iesu Christo, Dios y Señor nuestro y de todos los Santos de que reza y haze fiesta la Yglesia católica, conforme al Breviario Romano, reformado por decreto del Santo Concilio Tridentino: junto con las vidas de los Santos propios de España, y de otros Extravagantes. Quitadas algunas cosas apócrifas e inciertas. Y añadidas muchas figuras y autoridades de la Sagrada Escritura, traydas a propósito de las historias de los santos. Y muchas anotaciones curiosas, y consideraciones provechosas. Colegido todo de autores graves y aprobados*. Imprenta de la viuda de Juan Rodríguez, Toledo, 1591.

Zamora s.f.

Zamora Jambrina, Hermenegildo (OFM), «San Diego de Alcalá» *Diccionario Biográfico de la Real Academia de la Historia*, referencia online: <https://dbe.rah.es/biografias/5967/san-diego-de-alcala> [consultado el 15 de agosto de 2022].