

PROBLEMAS ICONOGRÁFICOS DE *SOFONISBA RECIBIENDO LA COPA DE VENENO* DE REMBRANDT DEL MUSEO DEL PRADO*

Ana Diéguez Rodríguez

La novedad iconográfica de este lienzo ha provocado que a lo largo de su historia se haya cuestionado su tema. Es una obra de tres personajes, en concreto tres mujeres, que ocupan toda la composición (fig. 1). La importancia plástica recae en la gran dama sentada al lado de una mesa cubierta por un paño de brocado sobre la que está abierto un libro. Por el ángulo inferior izquierdo surge una pequeña doncella que porta en su mano derecha velada una copa con líquido rosáceo que ofrece a su señora. Del fondo en penumbra, entre el espacio dejado por la rotundidad de la fisonomía de la matrona y la doncella, aparece una mujer entrada en años que lleva un paño entre sus manos. Rembrandt destaca por medio de la luz la figura de la dama y la copa, dejando en semipenumbra a la criada, la cual también está colocada de espaldas para no desviar la atención del foco principal. A ello contribuye el fondo oscuro que recorta la figura de la reina. Fue realizado en 1634, como indica la fecha en el brazo del sillón donde se asienta la matrona.

Atendiendo al análisis formal, el tema elegido por Rembrandt provoca dudas pues pudo haber sido Artemisa tomando las cenizas de su marido Mausolo o Sofonisba bebiendo la copa de veneno. En ello se va a detener este estudio, determinando el tema iconográfico del lienzo de Rembrandt.

La confusión de estos dos temas se debe a que tienen varios nexos en común. En primer lugar que ambas historias hacen referencia a dos mujeres que son reinas, y ambas tienen que tomar una decisión trascendente en un momento dado; ser la sepultura viviente de su marido en el caso de Artemisa, y beber la copa de vino con veneno enviada por su marido en el de Sofonisba.

Artemisa, reina de Caria, sufre la muerte de su marido, de quien estaba profundamente enamorada. Esto la lleva a querer perpetuar la memoria de su cónyuge a través de un gran monumento funerario y de unos juegos de elocuencia en su honor. Pero, no satisfecha con estas muestras públicas de dolor decide convertirse en la tumba de su marido para lo que manda incinerar los restos de su esposo para después beberlos mezclados con agua¹.



1. *Sofonisba recibiendo la copa de veneno*. Rembrandt. 1634. Lienzo, 142 x 153 cms. Museo del Prado [2.132].

La historia de Masinisa y Sofonisba hay que encuadrarla dentro de las guerras que libraban los romanos contra los numidas, donde cayó prisionero el rey Sifax, marido de Sofonisba. Ella también está retenida por los romanos, uno de cuyos generales es Masinisa, de origen cartaginés igual que la reina. Por ello ésta le pide que la despose para así evitar caer en manos de los romanos, pues siendo su mujer no osarían dañarla, y si esto no puede prometerle le pide que la mate ante la más mínima duda. Masinisa deslumbrado por su belleza se casa con ella, después de lo cual es amonestado por Escipión. Masinisa acosado por el deber adquirido con la que es su mujer y por los consejos de Escipión toma la decisión de enviarle, a través de un fiel criado, una copa con veneno y que sea ella la que determine lo que quiere hacer pues él no puede cumplir su palabra dada en el momento del matrimonio².

Así, los puntos en común en ambas historias se reducen a la protagonista que debe beber algo en una copa. A partir de aquí el resto de los deta-

lles divergen. Artemisa opta por hacer público su dolor y ese acto desesperado por mantener la memoria de su marido y su proximidad la lleva a beber sus cenizas, pero como un acto individual determinado por sí misma. En cambio, Sofonisba está recluida a manos de Masinisa, general cartaginés bajo mando romano, por ello en la mayoría de las representaciones aparece aislada en un interior, donde pueden aparecer criados y soldados, y un personaje le acerca la copa con el fatal brebaje mientras le comunica el mensaje de su marido. Un contexto completamente distinto en el que la mujer debe decidir entre las propuestas sugeridas por una segunda persona, su reciente marido. Por tanto un acto de obediencia conyugal.

Estas semejanzas en la iconografía de las dos historias han provocado que las primeras noticias documentales del tema ya tuvieran cierta dificultad para definirlo. En el inventario del Marqués de la Ensenada, primer dueño del cuadro, de 1754, se identifica como «... Judit de medio cuerpo» y, posteriormente, Antonio Rafael Mengs en 1768 lo describe, sin atreverse a determinar el tema, como «... una noble matrona sentada, con ricas bestiduras y Joyas y una criada que le esta sirviendo una copa, figuras de cuerpo entero y de grandeza natural»³. Sin embargo, en el inventario de Palacio de 1772 se vuelve a hacer referencia a «un quadro que representa a Judic a quien unas doncellas sirven una copa, y en una mesa redonda tiene un libro abierto figuras de mas de medio cuerpo original de Rembran...»⁴.

No será hasta mediados del siglo XIX cuando diversos autores comiencen a citarlo, bien como Artemisa bien como Sofonisba. Estos estudios se encuadran dentro de otros más amplios que abarcan la mayor parte de la obra de Rembrandt, catalogándola y funcionando como punto de referencia para cualquier otro estudio posterior⁵. Los catálogos del Prado desde 1850 hasta 1920 lo definen como Artemisa, posteriormente valorarán los estudios que sobre el lienzo están surgiendo, dejando constancia de las dudas sobre el tema⁶.

Buendía apunta razonamientos críticos en cuanto a la tradición que señala la escena como Artemisa, viendo en la mujer del fondo a una criada que trae las cenizas de Mausolo en un saco para ser mezcladas con el líquido de la copa⁷. En 1986, Tümpel ratifica esta atribución ampliando las razones dadas por Buendía. Así, el hecho de que la pequeña doncella lleve las manos veladas se debe a que contiene las cenizas del rey y por lo tanto se vuelve un gesto de consideración y devoción. Otro de los motivos que alega es el momento elegido por el pintor para la representación, el instante anterior a efectuar la mezcla de cenizas y líquido. En contraposición a lo que era habitual en las representaciones de Artemisa⁸; a esto último acude Tümpel para contraponer la obra de Rembrandt del Prado con la tradición de grabados, como el de Pencz, donde se representa una mujer anciana vertiendo las cenizas dentro de la copa que sostiene la reina Artemisa (fig. 2). Para terminar recurre a la idea que Kousnetzov había desarrollado en relación con el posible precedente para el lienzo del Prado en la obra de Rubens con el tema



2. *Artemisia*. George Pencz. Grabado. Ca. 1539.



3. *Sofonisba*. George Pencz. Grabado. Ca. 1539.

de Artemisa conservada en Postdam⁹. Este mismo vínculo también fue reflejado por Bredius y Gerson. Sin embargo, estos autores apuntan a Sofonisba como la protagonista del lienzo, al haber identificado el cuadro de Rubens con la historia de la reina cartaginesa¹⁰. Por lo tanto, si Rembrandt estaba empleando la obra de Rubens como fuente temática y compositiva para el lienzo del Prado, como estos autores indican, no sería Sofonisba la representada por el maestro holandés sino Artemisa¹¹. El estudio más reciente consagrado íntegramente a la iconografía de este cuadro se debe a Amy Golanhy¹². A través de opiniones razonadas llega a la conclusión de que se trata de Artemisa no como viuda, modelo habitual en las representaciones de los siglos XVI y XVII, sino como la reina Artemisa patrona de la artes. Iconografía determinada por el gesto de la mano derecha sobre el cuerpo de la figura aludiendo a la tumba viva que es de su marido y por el libro sobre la mesa. Esta interpretación toma como base los textos clásicos en los que Artemisa además de beber las cenizas de Mausolo crea unos juegos de eloquencia en honor de su marido al igual que levanta su gran monumento funerario¹³. Según Golanhy Rembrandt tomaría este pasaje y lo interpretaría en la obra aquí estudiada.

Sin embargo, el tema de Sofonisba también fue defendido por un número relevante de autores. Desde el siglo XIX lo apuntó Bode, y Groot da por sentado que se trata de la reina cartaginesa¹⁴. También Gerson identifica este tema del cuadro de Rembrandt al compararlo con el de Rubens, como se ha comentado anteriormente, pero aún así alberga dudas sobre ello. Los últimos estudios, como el del *Rembrandt Research Project*, se decantan por Sofonisba basándose en varios motivos: el primero rechaza que sea Artemisa por no presentar las características de viuda habitual en otras obras, es decir sin el velo y sin la expresión de angustia por la pérdida de su marido; el segundo, tomando las referencias de la época donde el tema de Sofonisba era muy conocido como símbolo del amor y obediencia conyugal debido a la difusión del libro de Jacob Cats¹⁵; y, por último, la comparación con obras de discípulos de Rembrandt como Van den Eeckhout, que en su lienzo de *Sofonisba recibiendo la copa de veneno* la composición, el vestuario y los gestos son parecidos a los empleados por su maestro en el lienzo del Museo del Prado¹⁶ (fig. 4). Estos mismos razonamientos esgrime Slatkes, incidiendo en la falta de atributos de viuda que debería presentar la protagonista si fuera Artemisa¹⁷. Además pone de relieve la gran relación que la composición presenta con las escenas de *toilettes femeninas*, y más teniendo en cuenta los cambios realizados que revela la radiografía de la obra¹⁸.

Las últimas publicaciones debidas a exposiciones monográficas sobre la obra de Rembrandt prefieren recoger todas las opiniones que se han dado del asunto, dejando abierta la problemática y aportando datos de por qué no puede ser ni uno ni otro tema. Toman como punto de referencia los grabados de Pencz (fig. 3). Por comparación precisan que no puede ser Sofonisba al prescindir de los soldados, que harían mención a su cautiverio; y no es

Artemisa, al obviarse los signos clásicos de viuda y no haber una referencia a Mausolo como aparece en el grabado, las cenizas, las armas, la coraza del suelo y la edificación del fondo que hace alusión al enterramiento del rey de Caria¹⁹. (fig. 2)

Lo que queda claro, pues, en toda esta bibliografía es la gran capacidad creativa de Rembrandt, que a través de la historia gráfica y literaria de un tema puede generar una iconografía adaptada a sus inquietudes.

PLANTEAMIENTO ICONOGRÁFICO

Debido a la confusión establecida entre las dos historias con las que se relaciona el lienzo del Prado es imprescindible recurrir, en un primer momento, a las fuentes literarias de los dos temas a debate para hallar diferencias que clarifiquen la representación de Rembrandt.

Así, Tito Livio menciona que el veneno entregado por Masinisa a través de un mensajero está disuelto en vino, mientras que Aulo Galo dice que mezcla las cenizas de Mausolo en agua²⁰. Dos obras que, por otro lado, siguiendo a Tümpel podrían haber estado en posesión de Rembrandt, o bien haber tenido acceso a las mismas²¹. Si bien durante el siglo XVI aparecen otras versiones del tema de Artemisa en las cuales, o no se especifica cual sería el líquido empleado para diluir los restos de Mausolo, o se decantan por el vino como elemento que enmascararía el mal sabor de las cenizas²².

La aparición de la copa con el líquido rosáceo en un plano tan destacado dentro del lienzo es uno de los elementos clave para la interpretación de la obra del Prado. Si bien se ha indicado anteriormente que la solución, agua en las fuentes clásicas respecto a la historia de Artemisa, durante la Edad Media y el Renacimiento se ha modificado, sin embargo no lo ha hecho el sentido y el modo en el que la reina de Caria bebe las cenizas de su marido, con grandes muestras de dolor²³. Esta copa junto con la actitud de la figura femenina protagonista del lienzo del Prado, que en absoluto parece revelar el estatus de viuda ni el dolor por su marido muerto, son claves para determinar el tema como *Sofonisba recibiendo la copa con el veneno*, mandado llevar por Masinisa mezclado con vino, como se repite en todas las fuentes del tema. Junto a esto es imprescindible señalar el gran éxito que este tema de Sofonisba y Masinisa tuvo durante el siglo XVII en todo el norte de Europa, reflejado no sólo en diversas composiciones pictóricas y gráficas sino también en libros con tanta repercusión como el ya aludido de Jacob Cats²⁴.

En estos momentos es imprescindible mencionar la fotografía de la radiografía de la obra que se ha llevado a cabo en la última restauración (figs. 5 y 6). En cuanto a la composición es necesario tener en cuenta que Rembrandt realizó varias modificaciones fácilmente visibles en la obra, como es el personaje de gran tamaño que se abalanza sobre la protagonista llevando entre sus manos un objeto circular que bien podría ser un espejo. La



4. *Sofonisba recibiendo la copa de veneno*. G. van de Eeckout. Lienzo, Herzog Anton Ulrich Museum. Braunschweig. 1664.

colocación de esta figura implica que la protagonista ha cambiado de posición, mas de perfil hacia este personaje anulado en la resolución final, hasta la colocación de tres cuartos casi de frente de la actual, algo probable si valoramos la gran sombra opaca que perfila a la reina en la radiografía. Por otro lado, otro elemento visible de cambio ha sido lo que portaba la joven sirvienta, que parece responder a un pequeño plato o bandeja, siguiendo esa forma circular entre sus manos. En cambio, otros elementos más sutiles, sólo apreciados a través de la fotografía parecen ser el personaje con gorro o bonete que surge detrás de la protagonista y que parece sujetar un escudo circular, y el cortinaje, del que sobrevive el remate, realizado por medio de pinceladas muy movidas en la parte superior derecha del cuadro, similares a las empleadas en los ropajes de la figura central²⁵.

Estos elementos hasta aquí mencionados, sobretudo el descubierto personaje con escudo, inciden en valorar la obra del Prado como *Sofonisba*, además si tenemos en cuenta que uno de los mayores achaques que se han

dado a esta obra es la falta de soldados que incidirían en el cautiverio de Sofonisba a manos de los romanos. Sin embargo, el resto de elementos: la gran figura que sujeta un espejo, la pequeña criada con la bandeja, el cortinaje, el libro, añadido en una fase posterior, y la gran figura principal remiten a otras obras de Rembrandt de años anteriores y a otros artistas y discípulos de ese momento que recurren a elementos similares para crear sus obras.

Atendiendo a los precedentes formales de Rembrandt se puede apreciar que tiene una gran predilección por los temas bíblicos del Antiguo Testamento o de la antigüedad clásica²⁶, y en concreto por la historia de heroínas, que repite e interpreta en varias ocasiones²⁷. Una de estas obras es la de *Heroína del Antiguo Testamento* y anteriormente identificada como *Esther preparándose para interceder por los judíos* de la National Gallery de Canadá²⁸ (fig. 7). En ella una mujer sedente con el pelo suelto sobre sus hombros y ataviada con ricas vestiduras, siendo acicalada por un ama de mayor edad con una especie de turbante, mira hacia un punto en la lejanía con expresión meditativa y un gesto en sus manos similar al del lienzo del Prado. De hecho, aunque en distinta posición también aparecen la mesa, el libro abierto, la copa y el cortinaje detrás de las dos figuras.

Sin embargo en la obra del Prado, el pintor opta por sacrificar la figura más cercana a la protagonista, al igual que el personaje del fondo y cortinaje del lado derecho, incidiendo en la monumentalidad de la mujer. Lo que sí es cierto es que tenía muy claro que el protagonismo recaería en esa figura central, no sólo por su colocación dentro de la composición sino también por medio del personaje de la izquierda de gran tamaño anulado en la obra final pero visible en la radiografía, lo que provocó un cambio también en la posición de su mano en la mesa. Estos cambios en la composición del cuadro indican que Rembrandt debía de tener otro proyecto en mente, pero que por alguna circunstancia lo modificó, alterando de este modo su significación iconográfica²⁹.

Fuentes gráficas del momento como son los grabados de Philips Galle para el Antiguo Testamento, representan la historia de Esther en una de las escenas como una mujer sedente delante de una mesa con un libro abierto, ricamente engalanada, a la que sus sirvientas le advierten de lo que pretende su marido, donde una de ellas lleva un paño entre las manos (fig. 8). Esta iconografía está muy difundida como puede advertirse en obras de otros artistas como Laeff, *El baño de Esther* de la colección Cambier de Bruselas, o en discípulos de Rembrandt como Gelder con la obra de Postdam *Esther colocándose sus atavíos reales* o Pooter, donde su obra *Esther preparándose para aparecer delante de Artajerjes* incluso tiene a una pequeña sirvienta de espaldas ofreciéndole a su señora una copa, mientras otras criadas detrás la cuidan —destaca la que aparece con turbante al igual que la del Prado— la mesa a la derecha y el gesto de la reina igual a la obra de Rembrandt (fig. 9). Un prototipo iconográfico que remite a las escenas clásicas de *toilettes féminas* con tanto éxito desde el Renacimiento³⁰.



5. *Sofonisba recibiendo la copa de veneno*. Rembrandt. Radiografía. Museo del Prado.

Sin embargo esta fórmula también fue aplicada para otros temas bíblicos del Antiguo Testamento como es el de Betsabé³¹. Esta relación de la composición con iconografías de mujeres heroicas de la Biblia también fue objeto de atención en los últimos estudios que sobre la obra del Prado se han efectuado³². Así, la mezcla entre una escena bíblica, junto con la evocación de las *toilettes femeninas*, ha podido dar lugar a la confusión de temas y a una explicación en la aparición de las dos criadas³³.

En referencia a las fuentes gráficas que Rembrandt pudo haber manejado, si en su mente estaba el tema de Sofonisba, el asunto se trata en algunos de los grabados de Jost Amman para una edición de la *Historia de Roma* de Tito Livio, libro que por otro lado Rembrandt pudo haber poseído, como se ha comentado anteriormente³⁴. En el grabado, un gran séquito tanto de soldados como de doncellas rodean a la reina en la acción de beber la copa. Fórmula también empleada en el grabado de Pencz, donde la acción se reduce a dos personajes, Sofonisba y el criado.

Teniendo en cuenta estas fuentes, y como desde una escena numerosa se pasa a la simplificación máxima en el caso de Pencz, es necesario volver a la radiografía de esta obra donde Rembrandt renuncia a una acción con un número mayor de personajes a favor de una composición final más sencilla.



6. *Sofonisba recibiendo la copa de veneno*. Rembrandt. Esquema de la composición subyacente a partir de la radiografía del Museo del Prado.

Sin embargo, retomando el lienzo definitivo es importante señalar el gesto de la protagonista. Se ha incidido en que Artemisa como viuda y como gesto último de su dolor decide ser la tumba de su marido. Por ello ha habido autores que han visto en la representada a una mujer en estado de gravedad, pero no en el sentido literal del término, sino como «tumba viva» de su marido a la que señala mediante su mano³⁵. Sin embargo, teniendo en cuenta ese gesto de la mano abierta sobre el corazón, que desde la Antigüedad y como recoge Bulwer en su libro sobre el lenguaje de los gestos³⁶, es la expresión de la afirmación meditada, unido a la actitud del rostro entre dubitativo y reflexivo, creo que puede hablarse de la representación de la decisión afirmativa de Sofonisba ante la propuesta de su marido, más que en la visión de una inconsolable viuda (figs 10 y 11). A esto hay que añadir la importancia que en el texto clásico se da a este hecho. No es una imposición de su marido sino una sugerencia al ser incapaz de cumplir su cometido, su protección frente a los romanos³⁷.

Esta última idea de la obediencia y fidelidad entre los cónyuges es la desprendida del libro de Jacob Cats y de la popularidad que el tema tuvo en los países nórdicos. Así, Rembrandt dispone a la figura de Sofonisba serena ante su destino, obediente a su marido, que no le impone su resolución, lo que indica un respeto hacia la esposa y hacia sus propias decisiones.



7. *Esther preparándose para recibir a Artajerjes o Heroína bíblica*. Rembrandt. Lienzo. National Gallery of Canada. Ottawa. 1632.

CONCLUSIONES

En resumen, llegado a este punto es claro advertir la complejidad de significantes que la obra del Prado recoge. No sólo por las modificaciones realizadas por el artista a lo largo de su creación sino también por la confusión entre las historias con las que se identifica, tanto de carácter bíblico como de matiz histórico, como son las de Artemisa y Sofonisba³⁸. Con todo se puede concluir que Rembrandt emplea la composición de la historia de Esther y con ello la fórmula de las *toilettes femeninas* para abordar el tema de *Sofonisba recibiendo la copa de veneno*, definido en un primer momento por la composición, rechazada posteriormente por una mayor incidencia en la historia de la mujer y su decisión, y en segundo lugar por la copa llena de vino y el gesto de afirmación de la reina ante su destino. En ello Rembrandt rechaza la representación habitual del momento en que la copa es bebida, valorando el instante anterior cuando el criado le presenta la copa con el

veneno y el mensaje de Masinina³⁹. Es Sofonisba quien debe decidir si seguir viviendo como cautiva de los romanos o la muerte, que en este caso sería la libertad. Por ello la figura de la reina asiente a lo que su marido dispone: «Yo recibo el don del matrimonio de buena voluntad, si mi marido no me puede dar otra cosa mayor, más dile que muriera mejor sino me casara en la muerte»⁴⁰. Palabras que en la imagen Rembrandt sabe traducir por medio de esos gestos del rostro y la posición tradicional de la mano como asentimiento hacia una propuesta dada.

Esta idea de la obediencia marital también se desprende de la historia, ya aludida, de Esther al contraponerla a la primera esposa de Artajerjes, Vasti⁴¹. Por ello, la valoración de la composición primera de Rembrandt como la de una heroína bíblica, que puede hacer referencia a Esther preparándose para interceder ante Artajerjes, vuelve a incidir en el tema representado por Sofonisba, la obediencia conyugal, lo que vendría a ratificar que Rembrandt tenía muy claro el mensaje a transmitir pero dudaba en el modo mejor de llevarlo a cabo, provocando la gran cantidad de modificaciones en la obra.

En cuanto a la figura en penumbra que parece sujetar un paño entre las manos, y que para algunos autores ha servido para indicar que el tema representado era Artemisa al identificarlo con un saco con las cenizas del rey, es



8. *Los sirvientes de Esther preparándola para presentarse delante de Artajerjes.* Phillis Galle. *The Illustrated Bartsch.* 56.



9. *Esther preparándose para aparecer delante de Artajerjes*.
Adscrito a William de Pooter. National Gallery of Ireland.
Dublin.

muy difícil de probar. Junto a esto hay que valorar lo improcedente del recipiente, si fuera un saco, como transporte para los restos del que fuera rey. De hecho si fuera un elemento con una gran importancia para la comprensión del tema ¿no lo habría Rembrandt destacado más?. Sin embargo, volviendo a las fuentes impresas de finales del XVI, se puede observar como tanto en el grabado de Amman con Sofonisba como el de Galle con Esther, hay detrás de la reina una criada que lleva su manto, o un paño entre las manos⁴². Por ello, si Rembrandt partió de una de estas composiciones, como anteriormente se ha referido, es común la presencia de una corte en torno a la señora, añadiendo el hecho de que estamos ante la recreación de un tema histórico dentro de unos parámetros cotidianos, tan del gusto de la tradición nórdica⁴³.

En esta línea también hayamos explicación al libro abierto sobre la mesa. Como se ha comentado anteriormente, grabados y representaciones de Esther disponen a la reina delante de una mesa con un libro abierto, composición que por otro lado ya adopta Rembrandt en la obra de la National



10. *Conscienter affirmo*. John Bulwer. *Chirológia*. 1644.



11. Detalle de la mano de Sofonisba del lienzo del Museo del Prado.

Gallery de Canadá, referido líneas atrás. Pero, al lado de estas cuestiones formales también se pudo aludir a un hecho cotidiano como era la lectura en el interior doméstico. Dentro de la mentalidad holandesa de los siglos XVII y XVIII el libro y la capacidad de leer de la mujer dentro del hogar es un símbolo de virtud, como elemento para la educación de sus hijos e introducirlos en las verdades de la fe⁴⁴. Así, Rembrandt nos sitúa dentro de una escena de interior cotidiana de una dama, la cual por razones morales, de virtud y obediencia debe tomar una decisión, haciendo que en un ámbito cotidiano e íntimo también lleguen a resolverse decisiones heroicas⁴⁵.

En conclusión, el cuadro del Prado está representando una escena histórica dentro de un ambiente cercano al espectador, como una señora siendo servida por sus criadas, pero a través de los gestos de la protagonista, la copa, el carácter íntimo de la obra llevan a ver en este lienzo de Rembrandt el tema de *Sofonisba recibiendo la copa de veneno*. Un asunto que el maestro holandés debió de valorar cuando ya había realizado las primeras intervenciones en la obra, lo que explica que su esquema compositivo esté mucho más cercano a los temas de *toilettes femeninas* y con ello a los asuntos de heroínas bíblicas que usan sus encantos para conseguir su fin, advertido en obras con esas historias del propio autor y sus discípulos. La genialidad de Rembrandt no sólo se percibe en su gran capacidad para representar la captación psicológica del personaje principal, sino también en introducir un asunto histórico dentro de un interior cortesano, íntimo y recogido, generando una iconografía acorde con sus inquietudes y experiencias. Provocando que su lectura iconográfica haya sido tan discutida.

NOTAS

* Quisiera agradecer los consejos y directrices dados para este trabajo al Dr. Matías Díaz Padrón, conservador jefe del Museo Nacional del Prado, con el cual he estado trabajando mientras llevaba a cabo este artículo. También han sido de mucha ayuda las precisiones dadas por Dña. Maite Torres, restauradora, cuyos conocimientos y aclaraciones en cuanto a la interpretación de la radiografía de la obra han sido primordiales para entender la composición final de Rembrandt. También recordar las sugerencias y opiniones de la Dra. Isidora Rose, Mercedes Royo y del Dr. Alejandro Vergara, al igual que al Dr. Juan Monterroso de la Universidad de Santiago por sus puntualizaciones en la terminación de este trabajo.

¹ Galle (1978), pp. 173-174.

² Livio (1796), pp. 240-248.

³ Referencias transcritas en: Rodríguez Villa (1878), p. 250; Agueda Villar (1991), pp. 170, 174.

⁴ Museo del Prado (M.P.), Inventario vol. VIII. Palacio Nuevo, 1772. Carlos III. Situado en el paso de tribuna y trascuartos. p. 14. n. 12.759.

⁵ Vosmaer (1877), pp. 136-137 (se cita como Artemisa); Bode (1897), n. 191. pp. 125-127 (se cita como Sofonisba).

⁶ Desde el primer catálogo de pintura holandesa del Museo del Prado realizado por Pedro de Madrazo en 1850 aparece con esta iconografía: “n. 1330. La reina Artemisa. Recibe de una joven sirviente la copa en que mezclaba las cenizas de su marido para darle sepultura en su propio cuerpo. La Reina viuda está sentada junto a una mesa, con el cabello tendido y cubierta de preciosas vestiduras...” p. 314. Hasta el catálogo de 1873 continua con el mismo número de inventario cambiando en ese año por el 1.544 hasta el catálogo de 1910 donde pasa a numerarse con el 2.132. Diez años después, en 1920, aparecen las primeras apreciaciones en cuanto a la controversia de su temática, no sólo como Sofonisba sino también con las historias de Cleopatra, Bethsabé o Judith. “2.132. La Reina Artemisa en el acto de recibir la copa que contiene mezcladas con el licor las cenizas de su marido Mausolo (2)- Figura de más de medio cuerpo y tamaño natural- (...) (2) Según otros, es Cleopatra bebiendo la perla disuelta en vinagre; y se ha dicho también que la que aquí se figura es Sofonisba, hija de Asdrubal. E. Michel no acepta ninguna de estas interpretaciones, y supone que se trata de un asunto bíblico, representándose a Bethsabé o Judith.” Madrazo (1920), p. 413.

⁷ Esta determinación en el tema, que en otros estudios del autor aún prevalece la duda, es provocada por la limpieza a la que fue sujeto el lienzo en 1970, aunque ya se había sometido otra anterior en 1951. Buendía (1985), p. 194. El estudio de mismo autor con dudas sobre el tema es: Buendía (1970), pp. 276-283.

⁸ Grabado de George Pencz, *Artemisia*, ca. 1539 y obra de Rubens *Artemisia* de la Galería Sanssouci de Postdam.

⁹ Tümpel se basa en los elementos comunes en ambas obras: el mensajero con la copa y el recipiente con las cenizas para mezclar con el líquido, sobre los que determina el tema común de ambos lienzos. Tümpel (1986), pp. 184-185; Kusnetzow (1964), p. 197.

¹⁰ Recogiendo el inventario de Amalia de Solms donde se cita el cuadro de Rubens como “de historij van Artemise” guardado en la Galería Sanssouci de Postdam.

¹¹ Bredius-Gerson (1969), p. 592.; Sobre el lienzo de Rubens y las dificultades en el tema al confundirlo con Sofonisba Díaz Padrón (1985), pp. 108-114; McGrath (1997), pp. 89- 94; 73-80.

¹² Golanhy (2000), Nr. 2/4. pp. 139-152.

¹³ “Artémise instaure un *agon*, c’est-à-dire un concours d’éloquence à la louange de celui-ci et elle offre des récompenses très considérables en argent et autres choses de valeur...” Galle (1978), p. 174.

¹⁴ Bode (1897), pp. 125-127; Groot (1916), pp. 144-145. Dice que está erróneamente catalogada como “Reina Artemisa” en los inventarios del Museo del Prado.

¹⁵ “Kort Verhael van het droevig Trou-geral Tusschen twee Vorftelyke Persoonen: Te weten, den Koning Massanissa, en de Koninginne Sophonisba” [Breve relato del triste caso de fidelidad entre dos personas reales: a saber, el rey Masinisa y la reina Sofonisba]. Cats (1637), (1719), pp. 409-418.

¹⁶ Bruyn-Haak-Leviz-Van Thiel-Van de Wetering (1986), pp. 505-510.

¹⁷ Slatkes (1992), cat. nº 90.

¹⁸ “... Nella situazione attuale Sofonisba rivolge un anomalo sguardo in tralice in direzione del punto in cui in origine si trovava la vecchia. Se fosse stato lo stesso maestro a eliminare la figura della vecchia, avrebbe certo modificato la direzione dello sguardo di Sofonisba, soprattutto tenendo conto che il momento rappresentato è psicologicamente così intenso...” Slatkes (1992), cat. nº 90.

¹⁹ Willians (2001), nº 31, pp. 110-111; Willians (2002); Costa Magna-Checa Cremades-Van de Wetering (1998). No obstante en informe oficial de estas fechas, Díaz Padrón precisa la catalogación del tema como Sofonisba. Archivo de Museo del Prado. *Informe de préstamo del 8 de septiembre de 1998*.

²⁰ "... E diciendo esto saliese confuso del Pretorio del Capitan, et fuese a su tienda, donde estando sólo con muchos suspiros et gemidos, que facilmente los podían oír los que estaban enderredor de la tienda, gastó algún tiempo. E á la postre echando un grande gemido, llamo uno de sus siervos muy fiel, en cuya guarda, a costumbre de los Reyes, estaba el veneno para las cosas inciertas// de la fortuna, et mandole que lo levase a Sophonisba mezclado con vino..." Livio (1796), pp. 240-248. "... Artémise, brûlant de douleur et du regret de son mari, mélangea ses os et ses cendres à des parfums, les réduisit en poundre, les délaya dans de l'eau et les but..." Galle (1978), pp. 173-174.

²¹ "Rembrandt possédait 215 livres, parmi lesquels ne anncienne bible néerlandaise (...) une édition complète en haut-allemand du livre de guerre de Fronsberger, et onze autres ouvrages (...) une traduction allemande ou hollandaise de l'histoire romaine de Tite-Live avec les illustrations de Jost Amman d'après Johann Bocksperger et l'oeuvre de Valère Maxime en faisaient peut-être partie. Mais même si Rembrandt ne possédait pas l'un de ses oeuvres, nous savons par de multiples témoignages qu'il empruntait des livres..." ; Tümpel (1986), p. 170.

²² "... Artemisa se bebió las cenizas de su marido disueltas en un brebaje." Máximo (ed. 1988) p. 265; primera edición en Amberes, 1574, traducción al holandés: Rotterdam, 1614. Tümpel indica que una edición de esta obra es muy probable que formase parte de las pertenencias de Rembrandt, ver nota anterior. Nicolas Houel, por el contrario, explica que Artemisa bebía las cenizas mezcladas con vino y grandes lágrimas. *Histoire d'Artemise*. 1562. cf. McGrath (1997), II, p. 18, nota 16.

²³ No sólo Aulo Gallo remarca esas muestras de dolor, sino también recordar que Nicolas Houel indica que el vino con las cenizas es mezclado con grandes lágrimas de la reina. Un elemento que Rubens enfatiza en el cuadro del mismo tema de la Galería Sanssouci de Postdam. Ver también nota 22.

²⁴ Pigler (1974), II, pp. 433-435. La difusión e importancia de Jacob Cats para las representaciones de género y de lo doméstico, y en particular en relación con la mujer, recogido en el libro de Wayne Franits. Franits (1993).

²⁵ El análisis de la radiografía de la obra ha sido posible gracias a la inestimable profesionalidad y experiencia de Doña Maite Torres, cuyas apreciaciones y consejos han sustentado gran parte de este artículo.

²⁶ Hay bibliografía específica que valora el conocimiento que Rembrandt tenía de temas bíblicos y cómo los aplica a sus obras. En muchos casos no sólo tomando las referencias ortodoxas sino también las apócrifas, dándole un nuevo cariz fruto de su creatividad. Rotermund (1957), pp. 123-150; Tümpel (1969), pp. 107-198; Grohé (2000-2001), pp. 87-105. Es interesante volver a recordar aquí que en los inventarios del Marqués de Ensenada y en el de Palacio de 1772, se identifican con un tema de carácter bíblico. Ver notas 3 y 4.

²⁷ *Esther preparing to intercede with Ahasueras* o *Heroína bíblica*. 1632. Ottawa. National Gallery of Canada.; El mismo tema en una tabla en Formerly Berlin, W. Heilgendorff.; Grabado de *Esther con el decreto* (obra conocida como *La gran novia judía*) Nueva York. Pierpont Morgan Library.; El mismo tema también en un grabado del Metropolitan Museum de Nueva York. Y dibujo de *Esther*

con el decreto del Museo Nacional de Estocolmo. En estos dos últimos ejemplos la bibliografía también tiene dudas acerca del tema, decantándose por la representación de una mujer judía en el día de su boda, debido a la corona de perlas que le ciñe la cabeza. Sin embargo, no hay que olvidar que ésta también era la condición de Esther. Guillaud - Guillaud (1986), p. 151. núms. 202 y 203. Madlyn Kahr también hace mención a la gran difusión que encontró el tema de Esther entre Rembrandt y sus discípulos como un elemento que enfatizaba el patriotismo y la fuerza de la religión en su tiempo. Kahr (1965), pp. 258-273. "The plight of the Jews as captives of the Persians and their ultimate triumph over their enemies, as depicted in the Book of Esther, became one of the most popular of the Old Testament stories among the people of the United Provinces..." Kahr (1966), p. 228; Van de Waal (1969), pp. 199-223. Es importante señalar que Rembrandt en sus representaciones mitológicas, en concreto las realizadas en la década de 1630 incide en los protagonistas de los mismos, individualizando a los héroes y heroínas de la acción. Como ejemplo *Andrómeda*, 1631, o *Athenea*, 1636-37. Grohe (2000-2001), pp. 89-105.

²⁸ El trabajo más reciente sobre esta obra la identifica como "A Heroine from the Old Testament". Willians (2001), nº. 20, p. 90.

²⁹ Este modo de actuar del maestro también ha quedado patente en otras obras suyas en la que se ha podido comprobar en las capas subyacentes de los lienzos, gracias a los estudios radiológicos y de infrarrojos, los cambios en cuanto a la composición e iconografía. Es el caso de *Flora* de la National Gallery de Londres, realizada sobre 1635, en donde la radiografía indica que el tema anteriormente elegido se trataba de *Judit con la cabeza de Holofernes*, en una composición similar al cuadro de Rubens del mismo tema del Herzog Anton Ulrich Museum de Brunswick, pero que Rembrandt decidió cambiar por la nueva iconografía de una mujer como pastora o como la diosa de la primavera, Flora. Bomford-Brown-Roy (1996), p. 65; Willians (2001), p. 116.

³⁰ Estas representaciones aludían a la vanidad humana y en concreto a la de la mujer. Solían ser identificadas con el espejo, joyeros, acicates situados sobre una mesa o aparador. Este elemento es empleado por El Bosco para representar la Soberbia en la tabla de *Los siete pecados capitales* del Museo Nacional del Prado de finales del siglo XV. También Santiago Sebastián identifica estos elementos en el emblema sexto del libro segundo del *Pia Desideria* de Hermann Hugo editado en Amberes en 1624. Sebastián (1989), p. 68. También sobre esa difusión en los grabados, González Martínez (2002), p. 418.

³¹ Así, Koninck en el Museo Real de Copenhage realiza una obra de características similares con el tema de Bethsabé. Sumowski (1983), pp. 737, 1.642 y 1.645.

³² Como ya se ha comentado anteriormente "... the composition would have initially more closely resembled that of the Heroine from the Old Testament, and it is just possible that this picture also started off as another study of a woman at her toilet." Willians (2001), n. 31. p. 110; Willians (2002), p. 36.

³³ Rasgos ya comentados por Willians (2002), p. 36.

³⁴ Rembrandt poseía 215 libros, que como se ha aludido anteriormente, había una Biblia en neerlandés y un libro de Flavio Josefo y once libros más sin identificar. Tümpel (1986), p. 177; Gelder -Van der Veen (1999), pp. 68-69; 150.

³⁵ Golanhy (2001), p. 146.

³⁶ “Conscienter affirmo. To lay the hand open to our heart, using a kinde of bowing gesture, is a gab wherein we affirm a thing, swear or call God to witnesse a truth, and so we seem as if we would openly exhibit onto sense, the testimony of our conscience, or take a tacite oath, putting in security, that no mentall reservation both basely divorce our words oud meaning...” Bulwer (1644), pp. 88-89.

³⁷ “(Sofonisba a Masinisa)... que otorgues a mi humilde esta gracia, que tu ordenes de mi captura qualquiera cosa que tu ánimo desease, et no consientas que yo sea dada ala voluntad de algún cruel et sobervio romano (...) (Masinisa a su criado)... que dixese que Massinissa de voluntad le guardaría la primera fe et palabra, qual marido debía á mujer, más pues los que más pueden le quitaban el albedrío de ella, que le guardaba la segunda fe et palabra, concive saber, que viva no viviese en poderío de los Romanos; et que acordándose de su padre, et de la patria, y de los Reyes con quien había sido casada, mirase lo que le pareciese serle mejor...” Livio (1796), pp. 240; 248.

³⁸ A lo largo de este estudio se ha comprobado que, además de los temas que provocan una mayor controversia como son el de Artemisa y Sofonisba, también se ha identificado este lienzo del Prado con un tema bíblico, sobre todo en las primeras fuentes. En este punto me gustaría también incluir otra apreciación iconográfica hacia el tema de Cleopatra disolviendo una perla en vinagre para impresionar a Marco Antonio, quien no le permite disolver la otra perla, que también se dijo que podía ser el tema representado. Sin embargo, a esta teoría hay que indicar que el gesto que presenta la reina, un gesto de afirmación, no concordaría con la historia descrita, pero sí con el de Sofonisba acatando el mandato de su marido Masinisa. Esta atribución junto a otras propuestas es recogida por Michel (1906), pp. 179; 561.

³⁹ “... y que le dixese que Massinissa de voluntad le guardaría la primera fe et palabra, qual marido debía á mujer, más pues los que más pueden le quitaban el albedrío de ella, que le guardaba la segunda fe et palabra, concive saber, que viva no viviese en poderío de los Romanos; et que acordandose de su padre, et de la patria, y de los Reyes con quien había sido casada, mirase lo que le pareciese serle mejor. Levando el siervo esta embaxada et el veneno à Sophonisba...” Livio (1796), pp. 245-248.

⁴⁰ Livio (1796), pp. 245-248.

⁴¹ Franke (1998).

⁴² Es interesante señalar que esta composición de una mujer joven iluminada y contrapuesta a una anciana en la penumbra con un turbante aparece en una obra del amigo de Rembrandt, Jan Lievens, que actualmente se ha perdido y es conocido por fotografía del servicio de documentación del Rijksbureau voor Kunstshistorische de La Haya. Este tipo de composición contrapuesta se trata de forma más amplia al abordar el lienzo de la National Gallery of Canada en Willians (2001), n. 20. p. 90. La relación de Rembrandt y Lievens: Van de Wetering-Schnackenburg (2002).

⁴³ Ha habido muchas dudas acerca de este personaje. Sin duda pertenece a la mano de Rembrandt, y su aparición no sólo puede tener una explicación compositiva, sino también como reminiscencia de la criada anulada en la obra final pero presente bajo las capas pictóricas como indica la radiografía.

⁴⁴ Rembrandt dispone a su madre inmersa en la lectura *Anciana leyendo*, 1631 en el Rijksmuseum de Amsterdam o el mismo tema en una obra de 1655 de la colección del duque de Buccleuch o diez años

antes, en 1645, también dispone a la Virgen con un libro abierto sobre sus rodillas en *Sagrada familia con ángeles* del Hermitage. También otros autores como Gerrit Dou en su obra *La madre de Rembrandt* emplean esta iconografía. Recientemente se ha ampliado la bibliografía acerca de los modelos de conducta de la mujer durante los siglos XVII y XVIII: Franits (1993). El libro además es entendido como un objeto de lujo, al cual recurren muchos artistas en sus composiciones.

⁴⁵ Recalcar, por otro lado, que el libro es un añadido posterior a la composición primera, pero ni que decir cabe que forma parte indispensable para la composición de la obra donde la mirada del espectador está claramente dirigida hacia la copa y la mano de la protagonista. Esto último como eje central de la composición. De hecho, la mano derecha de la protagonista es el punto de unión entre las dos diagonales imaginarias salidas desde los ángulos inferiores izquierdo y derecho. La primera diagonal pasando por la copa, la mano y el rostro de la protagonista, y la segunda desde la mesa, esquina del libro, mano izquierda y derecha de la reina hasta la figura del fondo en penumbra.

BIBLIOGRAFÍA

- Agueda Villar (1991)
 ÁGUEDA VILLAR, Mercedes: «Una colección de pinturas en el Madrid del siglo XVIII: El Marqués de la Ensenada». *Cinco siglos de arte en Madrid (XV-XX)*, Madrid, 1991, pp. 165-177.
- Bode (1897)
 BODE, W: *The complete work of Rembrandt*. III, París, 1897.
- Bomford-Brown-Roy (1996)
 BOMFORD, D., BROWN, Ch., ROY, A.: *Rembrandt. Materiales, métodos y procedimientos del arte*. Barcelona. 1996.
- Bredius-Gerson (1969)
 BREDIUS, B., GERSON, H.: *Rembrandt. The complete edition of the paintings*. London, 1969.
- Bruyn-Haak-Leviz-vanThiel-van de Wetering (1986)
 BRUYN, J. van de-HAAK, B.; LEVIZ, S. H., VAN THIEL, VAN DE WETERING, E.: *A Corpus of Rembrandt Paintings. Rembrandt Research Project*. II. 1631-1634. 1986.
- Buendia (1970)
 BUENDÍA, J. R.: «Consideraciones en torno a la exposición conmemorativa de Rembrandt». *Goya*, 95, 1970, pp. 276-283.
- Buendia (1985)
 - *El Prado básico*. Madrid, 1985.
- Bulwer (1644)
 BULWER, J: *Chirologia: on the Natural Language of the Hand*. London. Ed. Thomas Harper. 1644.
- Cats (1637-1719)
 CATS Jacob: *Werelts begin, midden, eynde besloten in den Trov-ringh, met den Proef-steen van den selven*. [Principio, medio y fin del mundo encerrado en el anillo nupcial con la piedra de toque del mismo]. III. Dordrecht, 1637; Amsterdam, 1719.
- Costamagna, Checa Cremades y Van de Wetering (1998)
 COSTAMAGNA, A.; CHECA CREMADES, F. y VAN DE WETERING, E.: *Rembrandt alla Galleria Borghese. L'Artemisia del Prado*. Roma. 1998.
- Díaz Padrón (1985)
 DÍAZ PADRÓN, Matías: «Un lienzo de Gerard Seghers atribuido a Rubens en la casa de Alba». *Archivo Español de Arte*, 230, 1985, pp. 108-114.
- Franits (1993)
 FRANITS, W.E.: *Paragons of Virtue. Women and Domesticity in Seventeenth-Century Dutch Art*. Cambridge-New York. 1993.
- Franke (1998)
 FRANKE, B.: *Assuerus und Esther am Burgender hof: Zur Rezeption des Buches Esther in den Niederlanden (1450-1530)*. Berlin. 1998.
- Galle (1978)
 GALLE, Aulo: *Les Nuits Attiques*. II, París. 1978.

Gelder y Van der Veen (1999)

GELDER, R. van y VEEN, J. van der: «A collector's cabinet in the Breestraat». *Rembrandt's Treasures*, Zwolle, Amsterdam. 1999.

Golanhy (2000)

GOLANHY, Amy: «Rembrandt's Artemisa: Ars Patron». *Oud Holland*, 114, 2000, 2/4, pp. 139-152.

González Martínez (2002)

GONZÁLEZ MARTÍNEZ, E.: «El tema de *vanitas* en la *Schola Cordis*: la emblemática al servicio de la teología ascética». *VI Congreso Internacional de Emblemática*, A Coruña, 10-14 septiembre 2002, pp. 411-424.

Grohe (2000-2001)

GROHÉ, S.: «Rembrandt and Classical Mythology». *Greek Gods and Heroes in the Age of Rubens and Rembrandt*, Athens, 2000-2001, pp. 87-105.

Groot (1916)

GROOT, H. de: *Catalogue of Dutch Painters. Rembrandt and Nicolaes Maes*. VI, London. 1916.

Guillaud y Guillaud (1986)

GUILLAUD, J., y GUILLAUD, M.: *Rembrandt. La figuration humaine*. París. 1986.

Houel (1562-1995)

HOUEL, Nicolas: *Histoire d'Artemise*. 1562. (ed.) E. McGrath, II. 1995.

Kahr (1965)

KAHR, M.: «A Rembrandt problem: Haman or Uriah». *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 28, 1965, pp. 258-273.

Kahr (1966)

KAHR, M.: «Rembrandt's Esther. A Painting and an Etching newly interpreted and dated». en *Oud Holland*. LXXXI. 1966. pp. 228 y ss.

Kusnetzow (1964)

KUSNETZOW, I.: «Works of the State Hermitage». *West European Art*, 3, 1964, p. 197.

Livio (1796)

LIVIO, Tito: *Décadas de Tito Livio, príncipe de la Historia Romana*. Ed. Fr. Pedro de Vega, Madrid, 1796.

Madrazo (1920)

MADRAZO, P.: *Catálogo del Museo del Prado*. Madrid, 1920.

Máximo (1988)

MÁXIMO, Valerio: *Hechos y dichos memorables*. Ed. Fernando Martín, Madrid, 1988.

McGrath (1997):

MCGRATH, E: «Rubens subjects from History», *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, XIII, I-II, Londres, 1997.

Michel (1906)

MICHEL, Emil: *Rembrandt. Sa vie, son oeuvre et son temps*. París. 1906.

Museo del Prado (1772)

Museo del Prado: *Inventario de 1772, de Carlos III. Palacio Nuevo*.

Museo del Prado (1998)

Museo del Prado: *Informe oficial de préstamo, 8 de septiembre de 1998*.

Pigler (1974)

PIGLER, A.: *Barockthemen. Eine Auswahl*

van Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. Und 18. Jahrhunderts, II, Budapest. 1974.

Rodríguez Villa (1878)
RODRÍGUEZ VILLA, A.: *Don Zenón de Somodevilla, Marqués de la Ensenada*, 1878.

Rotermund (1957)
ROTERMUND, H.M.: "Rembrands Bibel". *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*. 1957, pp. 123-150.

Sebastián (1989)
SEBASTIÁN, Santiago: *Contrarreforma y barroco*. Madrid, 1989.

Slatkes (1992)
SLATKES, L.J.: *Rembrandt. Catálogo completo*. Editorial Cantini, Firenze. 1992.

Sumowski (1983)
SUMOWSKI, W.: *Gemälde der Rembrandt-Schüler*. II-III, Landau-Pfalz, 1983.

Tümpel (1969)
TÜMPEL, Ch.: "Studien zur ikonographie der historien Rembrandts. Deutung und

interpretation der bildinghalte". *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 20, 1969, pp. 107-198.

Tümpel (1986)
- *Rembrandt*. Bruselas, 1986.

Van de Waal (1969)
VAN DE WAAL, H: "Rembrandt and the Feast of Purim". *Oud Holland*, LXXXIV, 1969, pp. 199-223.

Van de Wetering y Schnackenburg (2002)
VANDEWETERING, E. y SCHNACKENBURG, B.: *The mistery of the young Rembrandt*. Amsterdam, 2002.

Vosmaer (1877)
VOSMAER, C.: *Rembrandt. Sa vie et ses oeuvres*. La Haya, 1877.

Willians (2001)
WILLIANS, Julia Lloyd: *Rembrandt's Women*. Edimburgo, 2001.

Willians (2002)
- *Rembrandt, Artemisa y Mujer en el lecho*. Madrid. Museo Nacional del Prado, 2002.