

anillo arzobispal¹⁰. Estos lienzos estarían relacionados en estilo e iconografía con la serie de cuadros con escenas de la vida de San Ambrosio que en 1673, el arzobispo de Sevilla, don Ambrosio Ignacio Spínola y Guzmán encargó al pintor para su oratorio del Palacio Arzobispal de Sevilla¹¹.

JOSÉ LUIS REQUENA BRAVO DE LAGUNA
Doctorando por la Universidad de Navarra

VARIACIONES ICONOGRAFICAS SOBRE EL TEMA DE LA NATIVIDAD: UNA INEDITA ADORACION DE PASTORES

La revisión de los fondos pictóricos de la Compañía de Jesús en Roma con motivo de la exposición *Baroque vision jésuite*, organizada por el Museo de Bellas Artes de Caen¹, ha proporcionado nuevas noticias sobre el patrimonio artístico de los jesuitas en la capital italiana. Una de las pinturas encontradas más sobresalientes ha sido la *Adoración de pastores*², presentada y analizada en este artículo.

La obra se caracteriza desde un primer momento por su singularidad en cuanto a su temática, composición y valores iconográficos. Único es el pasaje evangélico de la adoración de los pastores, ya que es descrito tan sólo por San Lucas (2, 8-20): *C'erano in quella regione alcuni pastori che vegliavano di notte facendo la guardia al loro gregge. Un angelo del Signore si presentò davanti a loro e la gloria del Signore li avvolse di luce. Essi furono presi da grande spavento*³.

El hecho de que la escena se desarrolle durante la noche no es en ningún caso casual. La noche, lo nocturno, afirman por negación un elemento iconográfico consustancial al cuadro como es la luz, símbolo de la divinidad; valor parejo al otro componente ilustrativo que determina en última instancia la verdadera significación y cualidad iconográfica de la obra⁴.

Este último no es otro que la desnudez del Niño Jesús en la escena de su Natividad, aspecto que había adquirido una mayor relevancia desde la divulgación de las visiones de Santa Brígida de Suecia⁵, quien sostenía haber visto al Mesías circundado por un halo de luz y desprovisto de cualquier ropaje.

La mayor aceptación de los postulados teológicos de la santa sueca en el norte de Europa favoreció su representación pictórica por la escuela flamenca desde principios de la Edad

¹⁰ Ambos óleos tienen una medida de 54,5 x 154 cm. Ver catálogo de la subasta Christie's, *Spanish Art II: Pictures, Drawings and Prints*, Londres, 1992, p. 53, Lot. 328.

¹¹ José Álvarez Lopera, *Catálogo de la Exposición: Valdés Leal. La vida de san Ambrosio*, Madrid, 2003.

¹ Véase ficha de la obra de Moralejo Ortega, Macarena, en el catálogo de la exposición *Baroque, vision jésuite*. Catálogo de la exposición «Baroque, vision jésuite de Tintoret a Rubens», ed. Sogony Editions de l'Art, París, 2003.

² La tela pintada al óleo mide 140 x 140 cm. La obra ha sido restaurada en la década de los noventa por Roberto della Porta y su equipo quienes efectuaron una labor de limpieza exhaustiva de la obra. La pintura fue transportada de tela a tela, es decir, la tela original sufría un estado de degrado tal que fue necesario protegerla en la cara externa con un *velatino* específico y retirar en la parte trasera la tela original y la de preparación. Como medida final, se aplicó sobre una nueva tela el delicado extracto de la película pictórica resultante. Al momento de la restauración no se utilizó la lámpara wood. Agradecemos al Sr. Della Porta la información sobre el proceso de limpieza y restauración de la tela.

³ Se señala el pasaje bíblico en italiano porque enfatiza la nocturnidad de la escena. Trad. *Había en la misma región unos pastores acampados al raso, guardando por turno sus rebaños. Se les presentó el ángel del Señor, y la gloria del Señor los envolvió con su luz. Ellos se asustaron.*

⁴ A este respecto véase Da Varazze, J., *Legenda Aurea*, ed. crítica de G.P. Maggioni, Firenze, 1988, Vol. I., pp. 63-74.

⁵ Cfr. Gaeta di Nicola, S., *Vita e rivelazioni di Santa Brigida di Svezia, principessa di Nericia*, Napoli, 1883.

Moderna. Concebida como una variante iconográfica, se denominará *L'enfant lumineux* en la representación de la Natividad ⁶.

Si su difusión no fue mayor, se debió en gran parte a los tratados artísticos de la Contrarreforma. Por razones de índole moral, sus principales teóricos se mostraron contrarios a representar al Niño Jesús desnudo e indicaron en sus respectivos escritos las pautas a seguir a la hora de representar dicho momento de su vida. La mera indicación de algunos de sus nombres —Borromeo, Molanus ⁷, Pacheco o Paleotti— sirve para reflejar el alcance de sus preceptos y su difusión.

Federico Borromeo ⁸ es quizás el tratadista más explícito en la descripción de aquello que no debe pintarse en la representación de la Natividad del Señor: [...] *Nel dipingere la nascita del Salvatore fanno i corpi atletici di pastori, con figure così grandiose ed astanti da attirare a se gli occhi distogliendoli da ogni altra contemplazione. La Vergine Madre all'incontro e lo stesso divino Infante li curano molto poco, cercando tutta la gloria nel ritrarre spalle di pastori e braccia distese con muscoli e masse carnose. Perciò li rappresentano seduti, e in posizioni storte a assurdo senza alcun movimento o gesto che mostri essere in loro una scintilla di pietà; e per ostentare tecnica d'arte pongono pastori col capo coperto davanti a sì gran mistero [...] E sblagliano ancora nel rappresentare gli stessi pastori che, in segno di riverenza, tengono in mano il cappello [...]*.

El descriptivo pasaje de Borromeo, cuya influencia fue notable en el ambiente romano de la naciente Academia de San Lucas, proporciona datos suficientes sobre la necesaria utilización de una iconografía reglamentada en la representación de la Adoración de los Pastores, que, como en el caso que nos ocupa, no se utilizó ateniéndose a la preceptiva.

Por otra parte, el carácter eminentemente naturalístico de la tela junto a la equilibrada representación de escenas sincrónicas la distinguen de otras concepciones pictóricas contemporáneas apuntando el origen flamenco de su probable autor, Denis Calvaert, cuya particular puesta en escena del pasaje evangélico remite a composiciones análogas del propio artista.

Me refiero a la utilización de un elemento arquitectónico de fondo, en consonancia con la temática representada, cuya fachada viene caracterizada por un amplio arco que configura la espacialidad y, en consecuencia, la ubicación de las figuras situadas en un primer plano.

La utilización del establo como entidad arquitectónica *per se* introduce perfectamente la escena principal de la Adoración a través de la luz y la ilusión espacial de la puerta trasera del establo entreabierta, cuya penumbra parece aludir a una cámara oscura.

La presencia del arcángel en el interior del establo se manifiesta como un acertado recurso para enlazar el episodio precedente de la Anunciación con el de la Natividad representado en primer término, dando lugar a una escena de carácter narrativo ⁹.

Al mismo tiempo, se reconoce la mano del pintor por el modo en que dispone las figuras en torno a los personajes centrales. Éstos tienden a guardar entre sí una relación de diagona-

⁶ Entre los representantes de esta corriente podemos citar a Petrus Christus, Geertgen tot Sint Jans y Jean Provoost de Mons. Cfr. Molanus, Joannes, *De Picturis et imaginibus sacris*, Lovaina 1570 (reed. Latín-francés, ed. Cerf, Paris, 1990), Livre II, Chapitre 27. Este tipo de representación iconográfica se vincula con las imágenes de devoción.

⁷ Molanus reproduce en su tratado: *Notum est Pictores sæpe Infantem Jesum nudum sculpere, aut pingere. Sed hoc male audiunt a multis non exigua pietatis et prudentia viris*. Cfr. Molanus, Ioannes, *De Historia SS. Imaginum*, Lib. II, cap. 42, pp. 119-120. Francisco Pacheco alude en el *Arte de la Pintura* a este pasaje.

⁸ Cfr. Borromeo, Federico, *De Pictura Sacra*, cap. IV, ed. Sora, 1932.

⁹ La representación de dos eventos bíblicos contiguos espacial y temporalmente en un mismo formato pictórico como son La Anunciación y La Adoración de los Pastores o La Natividad no es frecuente durante el manierismo. Excepcionalmente debe señalarse la *Adoracion de Pastores* de Martin de Vos que representa en un espacio arquitectónico, la Anunciación a la izquierda y como escena principal la Adoración. A este respecto véase Olivieri, Iolanda - Vicini Mastrangeli, Angela, *In praeseptio: Immagini della Natività nelle incisioni dei secoli XVI-XIX*, pp. 151-152, in Istituto Poligrafico e Zeca dello Stato, Roma, 1987

lidad bastante pronunciada, siendo una de ellos por regla general un anciano de poblada barba, siempre a la vera del personaje central y casi siempre agachado.

Su perfecta conciliación de los espacios se enriquece, asimismo, por la acertada disposición de las figuras, que establecen entre ellas una equilibrada disposición narrativa y simbólica. La Virgen, eje central de la composición, es la única de las figuras que circundan al Niño Jesús que se halla totalmente erguida, con el objetivo de resaltar su condición de Madre del Salvador. La mirada absorta en su hijo se debe a otro de los valores iconográficos fundamentales de la composición y que encuentra su complemento en un San



Fig. 1.

José arrodillado acentuando su rol secundario en la Natividad. María, siempre según la revelación de la santa nórdica, exclamaría ante el nacimiento del Salvador: *Adoro a mi Dios y a mi Hijo*.

Si por el contrario, la figura femenina situada en el ángulo inferior izquierdo se halla también erguida, se debe a razones de orden espacial y a la necesidad de crear una sensación de tridimensionalidad a través de la combinación de tonalidades en un mismo escenario.

La inclusión de este personaje responde con toda seguridad a la presencia como modelo de las siervas pintadas por Rafael, que la escuela manierista¹⁰ incorpora en la escenificación de éste y otros episodios evangélicos relacionados con la vida de la Virgen.

El método de análisis de la pintura utilizado perfila el semblante de un pintor con un *modus operandi* afín a la escuela flamenca no sólo por su manera de interpretar el espacio o la configuración del paisaje, sino por el conocimiento más o menos directo de las fuentes escritas que subyacen en la composición de la obra.

Con anterioridad, la obra había sido atribuida al círculo de los hermanos Zuccari, creadores en la segunda mitad del siglo XVI de una escuela pictórica con identidad propia y vinculada estrechamente con la emergente Compañía de Jesús.

La recuperación de lo clásico en los fondos, la caracterización de tipos físicos «*alla roma-*

¹⁰ Se puede señalar como ejemplo la representación de *El nacimiento de la Virgen* de Giovanni de Vecchi en la Pinacoteca de Borgo San Sepolcro o *La Adoración de Pastores* de Lavinia Fontana en la Pinacoteca de Imola.

na», la utilización de la luz como parte narrativa de la escena y la presencia del modelo grabado de Marco del Pino da Siena, copia de Cornelis Cort ¹¹ en la figura de la Virgen habían estimulado esta hipótesis.

Sin embargo, las últimas investigaciones, en cuanto que parciales por diversas razones que se exponen a continuación, podrían modificar ésta y otras atribuciones señaladas a pintores del círculo romano como Cesare Muziano, Guiseppe Valeriano o Scipione Pulzone.

La ausencia de un inventario razonado y actualizado del patrimonio artístico de la Compañía en Roma ¹² y de los fondos en depósito en centros jesuíticos periféricos como la Universidad Pontificia Gregoriana ¹³ o la Curia General dificultan en gran medida la tarea de documentación y atribución de obras como ésta que aquí se presenta. Ello conduce a utilizar los inventarios más antiguos de la Orden, como es el caso de los redactados tras la bula de supresión de la Orden el 21 de julio de 1773.

El único inventario ¹⁴ conocido de este periodo alude a la pinacoteca y el mobiliario litúrgico presente en el *Collegio Romano* en 1773, que fue requisado por la Santa Sede y trasladado al Vaticano gracias a una comisión de altos prelados que se ocupó personalmente de la expoliación de los fondos jesuitas bajo la supervisión del Papa Clemente XIV ¹⁵.

Las cincuenta pinturas confiscadas a las que se alude en el documento notarial se distribuían en las dependencias del *Collegio Romano* pero no específicamente en el museo anexo, el llamado *Museo Kircheriano*, fundado en 1651 gracias a la donación de Alfonso Donnini e incrementado posteriormente con el jesuita Athanasius Kircher.

Entre la lista de obras requisadas aparecen nombres de pintores históricamente vinculados con la Compañía —Federico Zuccari, Andrea Pozzo o Mattia Preti— y de otros no específicamente vinculados con la Orden en Roma a finales del siglo xvi como Lavinia Fontana y Denis Calvaert, reconocidos pintores en el ambiente boloñés de la época.

Calvaert ¹⁶, pintor flamenco nacionalizado italiano, aparece citado en dos ocasiones en el

¹¹ Agradezco al Dr. Benito Navarrete Prieto su señalización. Cornelis Cort trabaja en Roma preferentemente para los hermanos Zuccari, sin embargo el grabado es una copia anónima de un grabado de Cort que deriva de una composición de Marco del Pino da Siena. La escuela de Sadeler parece haber realizado otra copia con ligeras variantes pero con la imagen de la Virgen idéntica. Cfr. Olivieri, I. - Vicini, A., *op. cit.*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma, 1987, pp. 5, 20-21.

¹² El cierre durante el año 2003 del Archivo Romano Societa Iesu ha impedido cualquier búsqueda de material de archivo que hubiese resultado primordial.

¹³ El Archivo de la Universidad Pontificia Gregoriana está en una fase de reorganización interna. Se conoce la existencia de varios inventarios redactados con posterioridad a la instalación del centro universitario jesuita en la actual sede en Piazza della Pilotta hacia 1930. El proceso de catalogación de los fondos ha impedido consultarlos. Agradezco a la Dra. Salviucci Insolera, directora del Archivo, sus indicaciones al respecto. Se conservan, sin embargo, dos interesantes inventarios inéditos de los objetos existentes en la *Congregazione del Salone* del *Collegio Romano* y en el mismo fondo, el inventario de objetos pertenecientes a la *Congregazione del Passetto* con sede en el referido centro. Los inventarios se fechaban en la primera mitad del siglo xix, pero no proporcionan datos interesantes sobre el tema que nos ocupa. Véase APUG Fondo *Collegio Romano* 531-14; 531-17.

¹⁴ El inventario fechado el 4-5 de noviembre de 1773 fue publicado por primera vez, junto con otros documentos, por la Dra. Teresa Quesada, «La quadreria del Collegio Romano: cronaca di una scoperta», pp. 227-285 en el catálogo *Athanasius Kircher: Il Museo del Mondo*, ed. de Luca, Roma, 2001. Véase el artículo, pp. 277-285 y en el mismo catálogo De Strobel, A.M. - Serlupi Crescenzi, M., «Clemente XIV e Pio VI fondatori di nuovi musei: La dispersione delle collezioni gesuitiche e la loro assimilazione nelle raccolte vaticane», pp. 287-291.

¹⁵ El *Collegio Romano* continuará su actividad escolástica y se convertirá en el seminario diocesano de Roma. La Santa Sede buscaba con esta decisión preservar la tradición institucional del centro, incluso manteniendo abierto el Museo Kircheriano hasta 1874, año de su definitivo cierre.

¹⁶ Denis Calvaert (hacia 1540-1619) de origen belga, inicia sus estudios como alumno de Van den Queborn para trasladarse muy joven a Bolonia, donde asiste a la escuela de Prospero Fontana y Sabbatini, a quien acompaña Calvaert a Roma en 1572 como ayudante en la decoración de la sala regia del Vaticano. Entre 1572-1575 se confirma su presencia en Roma, copiando los frescos de Rafael y conociendo la pintura de sus contemporáneos. Se instala en Bolonia creando una escuela para pintores a la que asistieron Guido Reni, Domenichino y otros viajando a Roma probablemente en 1602.

Muere en 1619 en Bolonia. No existe ninguna monografía sobre la actividad pictórica de Calvaert, la última publicación estudia sus palas de altar. Véase Twiehaus, S., *Dionisio Calvaert (um 1540-1619): die altarwerke*, Berlin, 2002.

inventario como autor de una *Nascita del Messia* y una *Adorazione dei Maggi*¹⁷, aunque no existen documentos sobre las obras encargadas por los jesuitas¹⁸ al artista flamenco en Roma.

Dicha circunstancia hace posible que estas dos pinturas hubieran entrado a formar parte del museo kircheriano mediante la donación del conservador del pueblo romano Alfonso Donnini¹⁹ en 1651. Ello significaría que la Compañía no medió en la comisión y su participación no fuese constatada por documento alguno.

La donación de ochenta y siete pinturas del Cardenal Tolomei al *Collegio Romano* en 1719 enriqueció la colección jesuítica pero su inventario de bienes²⁰ proporciona únicamente la medida de las obras y el título, no así los nombres de los artistas.

Otra de las fuentes contemporáneas que alude a la presencia de una Natividad de Calvaert es la publicación de Ann Miller²¹, viajera inglesa que visita el *Collegio Romano* en 1771 gracias a un permiso especial.

Entre los cuadros citados por la inglesa, que menciona solamente ocho pinturas que la conmueven especialmente por su calidad artística, aparecen algunas obras que poco más tarde fueron confiscadas por la Santa Sede. Sin embargo, no establece una diferenciación entre los cuadros que se encontraban en el *Collegio Romano* y los situados en el Museo Kircheriano. El interrogante que se plantea es si Anne Miller anotó en su cuaderno de viaje una obra de Calvaert que representaba una Natividad diferente a la requisada por el Vaticano en 1773 con la ya referida pretensión de enriquecer la naciente Pinacoteca Vaticana.

Posteriormente, la situación política de la Italia del XIX, los difíciles momentos que atravesó la Iglesia y el intercambio internacional de obras de arte dificultaron en mayor medida la identificación de las obras requisadas a los jesuitas. Un elevado número de estas pinturas confiscadas a la Compañía desaparecieron de la Santa Sede o cambiaron de ubicación siendo difícil reconstruir el paradero de cada obra y el porqué de su emplazamiento actual.

La dispersión de las pinturas de Calvaert, cuya presencia se omite en los inventarios compilados en el XIX²², ha llevado a creer que estos cuadros se habían perdido o habían sido exportados tal y como lo demuestran el elenco de obras encontrado por el Profesor Pietrangeli²³ en la Biblioteca de Forlì.

¹⁷ En el inventario se cita textualmente [...] *Nella Cappelletta della Madonna* [...] *Altro ottangolo rappresentante la Nascita del Messia e originale di Dionisio Calvart primo maestro di Guido Reno con cornice come sopra (dorada) / Altro compagno rappresentate l'Adorazione dei Maggi e originale del medesimo con cornice dorata* [...].

¹⁸ La actividad de Calvaert como pintor de la Compañía se conoce a través de la comisión de una pala de altar en la iglesia de Santa Lucia de Bologna, primera parroquia de la Orden. El encargo de una Inmaculada se fecharía en torno a 1570. Véase Frisoli, Ferdinando, *Le pale d'altare dei Gesuiti in Bologna*, in *Dall'isola alla città, I gesuiti a Bologna*, a cura di Brizzi, Gian Paolo. - Matteucci, Anna Maria, ed. Nuova Alfa, Bologna, 1988. La guía manuscrita de Lavazzoni fechada en 1603 señala los cuadros de altar de la iglesia de Santa Lucia, el primer edificio que acoge a los jesuitas en 1569, citando, entre otros, a Calvaert, Federico Zuccari y Prospero Fontana.

¹⁹ Documento original de cesión de la galería de Alfonso Donnini al Museo Kircheriano en ARSI Fondo Gesuitico 1069/5 Cassetto 3 Numero 1. Se ha revisado la copia en el Archivo Capitolino sez. XXX, vol. 55, pp. 747-752; 769 Codicilli pp. 753-756 y 765-768. Codicilo de Donnini ASR Trenta Notai capitolini, ufficio 9- testamenti vol. 1042 cc. 924-926v, 943-944v. Una corta relación del P. Buonanni, director del museo kircheriano entre 1698 y 1725, informa genéricamente sobre la donación de Donnini de 18 octógonos a la colección, entre ellos podrían estar incluidas las obras de Calvaert. Las primeras noticias sobre los fondos del museo en el artículo «Origini e vicende del Museo Kircheriano dal 1651 al 1773», in *Civiltà Catolica*, Serie X, vol. XII, PP. 727-739, 1879.

²⁰ Aparece citada una Natividad sin definir las medidas: [...] *Due da testa con cornice nera a tre ordini d'intagli dorati rappresentanti Cristo che chiama S. Andrea e la Natività della Vergine* [...]. Cfr. Quesada, T., *art.cit.*, 2001.

²¹ Cfr. Miller, Anne, *Letters from Italy describing the manners, customs, antiquies, paintings of that country in the year MDCCLXX and MDCCLXXI to a friend residing in France by an english woman*, vol. III., pp. 105-106, London, 1776. «(...) A very fine Library; also some excelent pictures. Amongt there I particularly remarked the following (...) a Nativity by Calvert». Se conserva una copia de esta publicación en la Biblioteca Apostolica Vaticana.

²² Los inventarios aparecen descritos en el artículo de la Dra. Quesada.

²³ Cfr. Pietrangeli, Carlo, *I Musei Vaticani al tempo di Pio VI*, in *Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie Bollettino*, I, 2, 1978 y del mismo autor *La Pinacoteca Vaticana di Pio VI in Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie, Bollettino*, III, 1982, pp. 143-200. Véase también el artículo de AVITA, Maria Fabiana, *La sfortunata storia della prima «Galleria di quadri» di Pio VI in Vaticano: 1789- 1797* in *Ricerche di Storia dell'arte*, 66, 1998, pp. 67-78.

Una ulterior dificultad se presenta a la hora de identificar las obras de Denis Calvaert. En la mayor parte de los catálogos de obras revisados aparece el término *Fiammingo* para designar a cualquier autor de origen flamenco, lo cual induce a una evidente confusión con el nominativo con el que, en ocasiones, se le ha denominado a Calvaert, es decir, Dionisio Fiammingo²⁴ o únicamente *Fiammingo*.

Se sabe por suerte que este artista mostró a lo largo de su trayectoria artística una particular predilección por la representación de escenas de Natividad o Adoración de Pastores²⁵, como así lo confirman incluso las últimas ventas de obras en casas de subastas atribuidas al propio pintor o a su círculo. Entre las obras firmadas con este tema iconográfico sobresale la conservada en la Pinacoteca de Cento y la del Palacio de la Pilotta de Parma, pero quizás la más conocida sea el óleo que representa la Adoración de pastores de la Galleria Sabauda de Turín²⁶.

Esta creación de espacios indefinidos, atmósferas misteriosas y complejas fue introducida por Calvaert incluso en la escenas como *Noli me tangere*²⁷ en donde sobresale la compleja narración de varias escenas religiosas.

El sentimentalismo exacerbado de las pinturas del artista flamenco le condujo a crear en pequeños formatos —como el que nos ocupa— el denominado «teatro del sacro», utilizando reiteradamente idénticos modelos figurativos para los personajes: la figura del viejo encorvado con su bastón caracteriza indistintamente a San Pedro, San José o Cirineo o el pastor que se arrodilla ante el Salvador es, en otras composiciones el comitente o el santo.

Paralelamente, la utilización de recursos teatrales en la representación de la escena así como la recuperación de la antigüedad, se aprecia ya en el maestro boloñés de Calvaert, Prospero Fontana²⁸. Este artista será el fundador de una escuela de pintores creadores de espacios sacros herméticos, dotados de una gran elegancia. La mejor heredera de esta tradición será su hija, Lavinia Fontana²⁹, cuya actividad pictórica coincidirá con la de Calvaert en aspectos como la utilización de varios planos compositivos y el desarrollo de escenas narrativas.

Son las razones expuestas a lo largo del artículo las que han llevado a atribuir al *Fiammingo* la autoría de este cuadro, cuya calidad le ha sacado de un injusto, a todas luces, anonimato.

MACARENA MORALEJO ORTEGA
Universidad de Valladolid

²⁴ En los registros de la Depositeria Pontificia 1573/ 4 fol. 11, 23 y 32 aparecen los pagos a un colaborador de Sabbatini llamado Dionisio Fiammingo. El problema de atribución se complica cuando sólo se utiliza la palabra *Fiammingo*. Cfr., Bianchi, Daniela, «*I dipinti di Raffaele [...] che adornano la loggia de Chigi in Trastevere*». *La presenza dei modelli romani nell'attività artistica di Denis Calvaert* in Studi in Onore di Denis Mahon, Electa, 2000, pp. 27-36. El artículo resume las conclusiones de la tesis de licenciatura de la autora titulada *Denis Calvaert, un pittore fiammingo a Bologna (1565 ca.-1619)* leída en el Departamento de Historia del Arte moderna de la Universidad de Roma en 1998. Esta tesina no se ha podido consultar para la redacción de este artículo.

²⁵ En el inventario de la pinacoteca del comerciante boloñés Andrea Cattalani redactado el 13 de Febrero del 1668 aparece citado: *Un quadro di Dionisio Fiamingo con dentro un presepio con un pastore con cornice dorata con cima*. Cfr. Negro, Emilio - Picondini, Massimo, *La Scuola di Guido Reni*, ed. Artioli, Modena, 1992. Se recuerda que Calvaert fue el primer maestro de Reni.

²⁶ El primer catálogo crítico de las pinturas de Calvaert fue publicado por Simone Bergams en 1931. Un gran número de obras han modificado su ubicación o simplemente se han perdido. Para una revisión parcial de la producción artística del flamenco vease Montella, Teresa, *Dionisio Calvart (Anversa 1540- Bologna 1619)* in *Pittura bolognese del Cinquecento a cura di Fortunati, Vera y Benati, Daniele*, Bologna, 1986, pp. 683-699.

²⁷ La obra se encuentra en el Museo de los Uffizzi.

²⁸ Véase los paralelismos entre la obra de Calvaert y Fontana en la Adoración de los pastores de la Colezione della Cassa di Risparmio de Bolonia.

²⁹ En *La Adoración de los pastores* de Lavinia Fontana, en depósito en la Pinacoteca de Imola, aparece ya la dependencia de los modelos flamencos, las referencias clásicas en los fondos, la elección de personajes rafaelescos— como la sierva con el cesto en la cabeza— permitiendo establecer un paralelismo con la obra de Calvaert. Cfr., Pedrini, Claudia, *La Pinacoteca de Imola*, ed. Analisis, 1988. Véase ficha 18.