

Vegueta

ANUARIO DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

Volumen 26 Número 2 • Año 2026 • eISSN: 2341-1112



ULPGC
Universidad de
Las Palmas de
Gran Canaria

Vegueta

ANUARIO DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

ISSN: 1133-598X
eISSN: 2341-1112

Vol. 26, N°2
(2026)



Vegueta: Anuario de la Facultad de Geografía e Historia (ISSN: 1133-598X; eISSN: 2341-112) es una revista científica, editada por la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria (España). Se publica anualmente desde 1992 y es una revista interdisciplinar que acepta trabajos de investigación originales e inéditos en cualquiera de las lenguas habituales en el ámbito académico, sobre Historia, Geografía e Historia del Arte, una vez superan un proceso de evaluación anónimo por expertos anónimos (sistema de doble ciego). La revista se divide en tres secciones: Dossier, Estudios y Reseñas. La sección Dossier está abierta a la publicación de temas monográficos, necesariamente interdisciplinares, coordinados y revisados por un especialista en la materia. La sección Estudios publica trabajos de investigación originales e inéditos enviados a la revista, una vez superan el proceso de evaluación anónimo por expertos externos. Finalmente, la sección Reseñas publica recensiones críticas de monografías significativas en el ámbito temático de la revista.

Vegueta está indexada en Web of Science (Emerging Sources Citation Index), SCOPUS, European Reference Index for Humanities & Social Sciences (ERIH PLUS), REDIB, Google Scholar Metrics y Latindex, así como en directorios de revistas como Dialnet, DICE, RESH y MIAR. **Vegueta** es Q2 en Historia y en Arte y Humanidades (SJR 2025) y Q4 en Geografía, Planificación y Desarrollo (SJR 2025). Además, posee una categoría B en la Clasificación Integrada de Revistas Científicas (CIRC) y ha renovado en 2025 el Sello de Calidad FECYT, junto con la Mención de Buenas Prácticas Editoriales en Igualdad de Género.

Vegueta: Anuario de la Facultad de Geografía e Historia (ISSN: 1133-598X; eISSN: 2341-112) is a peer-reviewed journal edited by the Faculty of Geography and History of the University of Las Palmas de Gran Canaria. **Vegueta** has been published yearly since 1992. The main objective of this journal is to contribute to knowledge dissemination amongst researchers in the fields of History, Geography and History of Art. **Vegueta** includes original and unpublished research papers within the area of Humanities. To be considered for publication, the contributions must be written in any of the main scientific languages and go through a “double-blind” peer-reviewed process. The journal is divided into three sections: Monograph Section, Miscellanea and Reviews. The Monograph Section is open to monographic topics complying with the prerequisite of being interdisciplinary. This section is coordinated and reviewed by a research specialist in the field. The Miscellanea Section publishes original and previously unreleased contributions, after going through a “double-blind” peer-reviewed process. Finally, the Reviews Section is open to works about relevant books dealing with the major topics of the journal.

Vegueta is indexed in Web of Science (Emerging Sources Citation Index), SCOPUS, the European Reference Index for the Humanities & Social Sciences (ERIH PLUS), REDIB, Google Scholar Metrics, and Latindex, as well as in journal directories such as Dialnet, DICE, RESH, and MIAR. **Vegueta** is ranked Q2 in History and Arts and Humanities (SJR 2025) and Q4 in Geography, Planning and Development (SJR 2025). In addition, it holds a Category B rating in the Integrated Classification of Scientific Journals (CIRC) and renewed in 2025 the FECYT Seal of Quality, together with the Mention for Good Editorial Practices in Gender Equality.



Correspondencia / Mailing Address: **Vegueta**. Anuario de la Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Facultad de Geografía e Historia, Pza. de la Constitución, s/n. E-35004 Las Palmas de Gran Canaria. España. Teléfono: (+34) 928458920. Correo: revistavegueta@ulpgc.es Web: <http://revistavegueta.ulpgc.es/ojs>. DOI: <https://doi.org/10.51349/veg>

EQUIPO EDITORIAL / EDITORIAL BOARD

Dirección / Editor in Chief

Israel Campos Méndez (ULPGC, España)

Secretaría / Deputy Editor in Chief

María Luisa Monteiro Quintana (ULPGC, España)

Consejo de Redacción / Editorial Board

Juan Manuel Bello León (U. de La Laguna, España)
Darío Bernañ-Casasola (U. de Cádiz, España)
Carmina del Arco Aguilar (U. de La Laguna, España)
Ricardo del Molino García (U. Externado, Colombia)
Marta García Cabrera (ULPGC, España)
María Gómez Martín (U. de Cádiz, España)
Pablo Martínez Riquelme (U. de la Frontera, Chile)
Dulce Pimentel (U. Nova de Lisboa, Portugal)
Carlos Píriz González (U. de Cádiz)
Maria Antonietta Russo (U. de Palermo, Italia)
Jonathan Santana Cabrera (ULPGC, España)
Aaron Santana Cordero (U. de Salamanca, España)
Olatz Villanueva Zubizarreta (U. de Valladolid, España)

Consejo Asesor / Advisory Board

Manuel Ramón González Herrera (U. Autónoma de Ciudad Juárez, México)
Carmen Gaitán Salinas (Instituto de Historia del CSIC, España)
María Esther Chávez Álvarez (U. de La Laguna, España)
Elisa Guerra Doce (U. de Valladolid, España)
Gabriele Archetti (U. Cattolica del Sacro Cuore Brescia, Italia)
Claudio Azzara (U. degli Studi di Salerno, Italia)
Elena Catalán Martínez (U. del País Vasco, España)
Luisa María Muñoz Abeledo (U. Santiago de Compostela, España)
María Gabriela Huidobro (U. Andrés Bello, Chile)
Renata Senna Garraffoni (U. Federal do Paraná, Brasil)
Gloria Espigado Tocino (U. de Cádiz, España)
Edgardo Garrido Pérez (Estación Científica de COIBA AIP, Panamá)
Carlos Pereira da Silva (U. Nova de Lisboa, Portugal)
María José López Pozo (Loyola University, EEUU)

Edición / Edition

Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Colaboración / Collaboration

Departamento de Ciencias Históricas (ULPGC)
Departamento de Geografía (ULPGC)

Diseño y Maquetación / Design & Layout

Margullía – Cultura Digital

Los textos publicados en la revista Vegueta, edición impresa y electrónica, se encuentran en acceso abierto, distribuidos bajo los términos de la Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar (CC BY-NC-ND) 4.0, siendo necesario citar la procedencia en cualquier reproducción parcial o total del contenido.

SUMARIO / SUMMARY

ESTUDIOS / STUDIES

PABLO ALONSO VILLA*, PEDRO PABLO ORTÚÑEZ GOICOLEA Y JOSÉ LUIS TANGARA COLQUE: El proyecto educativo boliviano en el siglo XIX: reformas e inestabilidad / *The Bolivian educational project in the 19th century: reforms and instability* 631-655

RAMÓN BETETA AVIO: El proceso de envejecimiento demográfico de Canarias (2000-2023) / *The demographic aging process of the Canary Islands (2000-2023)* 657-703

PABLO CAMUS GAYAN: Transformaciones históricas del régimen de aguas en Chile: entre el derecho civil, la regulación estatal y el libre mercado (1855-1981) / *Historical Transformations of the Water Regime in Chile: Between Civil Law, State Regulation, and the Free Market (1855-1981)* 705-729

CARLOS CÁRDENAS BLESÁ: El termalismo decimonónico: espacio de higiene y ocio. Estudio de caso del Balneario de Alhama de Murcia / *19th-Century thermalism: a space for hygiene and leisure. A case study of the Alhama de Murcia Spa* 731-753

ANTONIO CARRASCO-RODRÍGUEZ* Y VERÓNICA MATEO-RIPOLL: Archivos militares y patrimonio documental en la enseñanza universitaria de la Historia: innovación docente y eficacia didáctica / *Military Archives and Documentary Heritage in University History Teaching: Educational Innovation and Didactic Effectiveness* 755-783

M^a DE LAS NIEVES DELISAU JORGE: Retrato de una desconocida: Gina Berndtson en la Historia del Arte en Canarias, 1947-1948 / *Portrait of an unknown: Gina Berndtson in the History of Art in the Canary Islands, 1947-1948* 785-808

NOEMÍ DÍAZ RODRÍGUEZ: Iconografías del conflicto. Pompa y propaganda en torno a las series postales del «Oviedo, Ciudad Mártir» (1934-1937) / *Iconographies of the conflict. Pomp and propaganda surrounding the “Oviedo, Ciudad Mártir” (1934-1937) postcards* 809-841

JUAN L. FERNÁNDEZ-QUERO: Invernadero alpujarreño: figuras conservacionistas, explotación invernada, recursos territoriales, sostenibilidad ambiental y planificación y gestión / *Alpujarra greenhouse: conservationist figures, wintering exploitation, territorial resources, environmental sustainability and planning and management* 843-884

BEATRIZ FRIEYRO DE LARA: La «Familia» militar. Élite social y mercado de trabajo en Granada, 1930 / *The “Military Family”. Social Elite and Labor Market in Granada 1930* 885-914

RUBÉN DE LA FUENTE NÚÑEZ: Conocimiento científico, política sanitaria, respuesta institucional y relación social de la epidemia de cólera 1884-1885 en España / *Scientific knowledge, health policy, institutional response and social relations during the cholera epidemic of 1884-1885 in Spain* 915-945

ANTONI GINOT-JULIÀ* Y GUILLEM ROCA CABAU: Del agua al mercado: el ciclo extractivo y comercial del pescado y sus desigualdades en la Cataluña bajomedieval / *From Sea to Market: The Extractive and Commercial Cycle of Fish and Its Inequalities in Late Medieval Catalonia* 947-974

CARLOS GONZÁLEZ CATALÁN: Entre romanos y bárbaros: la revuelta de los bátavos / *Between Romans and barbarians: the revolt of the Batavians* 975-1000

TAMARA GONZÁLEZ LÓPEZ: Nacidos invisibles: análisis de la omisión y recuperación de partidas bautismales en la Galicia interior (ss. XVIII-XIX) / *Invisible births: proceedings for ascertaining baptisms in inland Galicia (18th–19th centuries)* 1001-1024

RAFAEL U. GOSÁLVEZ, RAFAEL BECERRA-RAMÍREZ*, ESTELA ESCOBAR, AARÓN M. SANTANA-CORDERO Y NEMESIO M. PÉREZ: Changes in the geomorphology, vegetation and land use in the historical eruptions of the 20th and 21st centuries on La Palma (Canary Islands, Spain) / *Cambios en la geomorfología, vegetación y usos del suelo en las erupciones históricas de los siglos XX y XXI en La Palma (Islas Canarias, España)* 1025-1061

MARÍA GROVE-GORDILLO: La compañía Castelyn-Hickman: nuevos datos sobre los inicios de la inversión inglesa en Canarias (siglo XVI) / *The Castelyn-Hickman Company: new data on the beginnings of English investment in the Canary Islands (16th century)* 1063-1091

RICHARD GUAMÁN-CHULUNCHANA*, MATILDE ARNAY DE LA ROSA Y ALEJANDRA CALDERÓN ORDÓÑEZ: Bioantropología de las manos: estado actual del conocimiento y perspectivas de investigación futura / *Bioarchaeology of the Hands: Current State of Knowledge and Future Research Perspective* 1093-1128

ALEJANDRO GUERRERO GUTIÉRREZ: Gasto naval y desequilibrio financiero en el seno de la Armada: el caso de la Escuadra de Operaciones (1793-1799) / *Naval expenditure and financial imbalance within the Spanish Navy: the case of the Escuadra de Operaciones (1793-1799)* 1129-1150

KRISTÍN LOFTSDÓTTIR: Los moldes de yeso en El Museo Canario: una visión general de su origen y características / *The Plaster Casts in El Museo Canario: An Overview of their Origin and Characteristics* 1151-1182

HELENA LÓPEZ GÓMEZ: La Sucesión Imperial en Roma: estrategias y procesos de preparación de los herederos desde Augusto hasta Claudio / *The Imperial Succession in Rome: Strategies and Processes of Heir Preparation from Augustus to Claudius* 1183-1206

ANTONIO MARRERO ALBERTO: El grabado como modelo: fuentes visuales en la iconografía de San Diego de Alcalá / *The engraving as model: visual sources in the iconography of Saint Didacus of Alcalá* 1207-1229

JUAN JOSÉ MARTÍN GARCÍA: Contradicciones y desequilibrios de la industrialización burgalesa durante la Primera Guerra Mundial: una aproximación al estado de la cuestión a partir de los informes de los inspectores de trabajo / *Contradictions and imbalances of industrialization in Burgos during the First World War: an approach to the state of the question based on the reports of labor inspectors* 1231-1261

ARACELI MORENO COLL: ¿Un intruso en la escena? El necio sonriente en los *Desposorios de la Virgen* de Hernando de Llanos / *An Intruder in the Scene? The Smiling Fool in Hernando de Llanos' Marriage of the Virgin* 1263-1283

ENRIQUE MUÑOZ NIETO: Influencias estilísticas y compositivas en la producción de Bernardo L. Lorente Germán a través de nuevas pinturas / *Stylistic and compositional influences in the production of Bernardo L. Lorente Germán through new paintings* 1285-1306

SEBASTIÁN RODRÍGUEZ LEIVA*, RODRIGO HIDALGO DATTWYLER Y NORMA ANGÉLICA RODRÍGUEZ VALLADARES: Redes de valor ético, construcción de lugar y sustentabilidad en los territorios productores de palta en México y Chile / *Ethical value networks, place building, and sustainability in avocado-producing territories in Mexico and Chile* 1307-1331

ÁLVARO ROMERO GONZÁLEZ: La imagen del poder en Nueva España. Vestimentas, tejidos y colores en los armarios de los virreyes (1621-1644) / *The Image of Power in New Spain. Dress, Textiles, and Color in the Wardrobe of Viceroyes (1621-1644)* 1333-1354

MIRIAM SALINAS GUIRAO: La epidemia colérica de 1885. Revisión de la cronología y los fallecidos en el municipio de Cieza / *The cholera epidemic of 1885. Review of the chronology and deaths in the municipality of Cieza* 1355-1377

DENIS SANTOS GONZÁLEZ: Cultura material y formas de vida cotidiana en la sociedad campesina canaria. Una relectura del relato de viaje de René Verneau (1852-1938) / *Material culture and everyday life in Canarian peasant society. A reinterpretation of René Verneau's travelogue (1852-1938)* 1379-1401

RESEÑAS / REVIEWS

JUDIT GUTIÉRREZ DE ARMAS: Leonor Zozaya-Montes (ed.), *Los archivos y documentos de la Edad Media a la Contemporánea en Europa y América. Estudios de caso*, Gijón, Trea, 2025, 361 págs., ISBN: 978-84-10263-67-3 1405-1408

MARIO LUIS LÓPEZ DURÁN: Antonio Jiménez Estrella, Julián Lozano Navarro y Francisco Sánchez-Montes González (eds.). *La construcción de la memoria. El pasado y sus relatos en la Monarquía Hispánica*, Comares Historia, Granada, 2024, 270 págs. ISBN: 978-84-1369-691-1 1409-1413

ORIO LUIS GONZÁLEZ: Juan Ramón Núñez Pestano, María Eugenia Monzón Perdomo y Judit Gutiérrez de Armas (coords.), *La ruta de las haciendas: un recorrido por el paisaje cultural de las antiguas haciendas vitícolas del norte de Tenerife*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, La Laguna, 2022, 1035 págs., 1.324 figs., ISBN: 978-84-16471-21-8 1415-1417

ANTONIO CÉSAR MORENO CANTANO: Marta García Cabrera, *Bajo las zarpas del león. La persuasión británica en España durante las guerras mundiales*, Madrid, Marcial Pons, 2022, 365 páginas, ISBN: 978-84-18752-34-6 1419-1423

NAYRA PÉREZ HERNÁNDEZ: María Elena Oliva Oliva, *Escrituras de la afrodescendencia. Debates y trayectorias de la intelectualidad negra/afrodescendiente en el siglo XX latinoamericano*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado. Colección Antropología, 2024, 388 págs., ISBN 978-9563574845 1425-1427

PABLO REBOLLEDO DUJISIN: Bruno Sarrasin y Olivier Dehoorne (dirs.), *Postdéveloppement et tourisme. L'heure des choix*, Presses de l'Université du Québec, Collection Tourisme, Québec, 2025, 244 págs., ISBN: 9782760561977 (EPUB) 1429-1432

JUAN M. SANTANA PÉREZ: Francisco Javier Illana López, *Señorío y vasallaje. La venta de jurisdicciones en el reino de Jaén durante la Edad Moderna (1537-1804)*, Universidad de Jaén. UJA Editorial, Jaén, 2025, 258 págs., ISBN: 978-84-9159-651-6 1433-1435

Estudios / *Studies*

**¿Un intruso en la escena?
El necio sonriente en los *Desposorios de la Virgen*
de Hernando de Llanos**

*An Intruder in the Scene?
The Smiling Fool in Hernando de Llanos' Marriage of the Virgin*

Araceli Moreno Coll
Universitat de València
<https://orcid.org/0000-0002-2352-6553>
Araceli.Moreno@uv.es

Recibido: 29/07/2025; Revisado: 29/12/2025; Aceptado: 16/02/2026

Resumen

La pintura de los *Desposorios de la Virgen* (post 1516) de Hernando de Llanos (fl. 1505-1525), conservada en el museo de la Catedral de Murcia, representa un momento recurrente en el arte cristiano: el matrimonio de María con José. Sin embargo, el maestro introdujo un elemento poco habitual: una figura risueña y enigmática que cubre parcialmente el rostro. Se trata del único sujeto que dirige la mirada al espectador, y esto genera una tensión visual e interpretativa. Inspirado en modelos neerlandeses, como el personaje de la tabla el *Bufón que ríe* (c. 1500, DM 1958.3) atribuida a Jacob Cornelisz van Oostsanen (c. 1460/65-1533), su presencia añade una dimensión simbólica e inquietante a la escena. Este artículo analiza la iconografía tradicional de los desposorios y se centra en esta figura singular para ofrecer una interpretación de su inclusión en la pintura.

Palabras clave: Desposorios de la Virgen, Renacimiento, siglo XVI, Edad Moderna, iconografía.

Abstract

The painting *The Marriage of the Virgin* (post 1516) by Hernando de Llanos (fl. 1505-1525), housed in the Cathedral Museum of Murcia, represents a recurring moment in Christian art: the marriage of Mary and Joseph. However, the artist introduced an unusual element: a smiling and enigmatic figure who partially covers his face. This is the only subject to look directly at the viewer, generating visual and interpretive tension. Inspired by Netherlandish models, such as the figure in the panel *The Laughing Fool* (c. 1500, DM 1958.3) attributed to Jacob Cornelisz van Oostsanen (c. 1460/65-1533), its presence adds a symbolic and unsettling dimension to the scene. This article analyzes the traditional iconography of the betrothal and focuses on this singular figure to provide an interpretation of its inclusion in the painting.

Keywords: Marriage of the Virgin, Renaissance, 16th century, Modern Age, Iconography.

1. INTRODUCCIÓN

Los *Desposorios de la Virgen* es una obra pintada por Hernando de Llanos (fl. 1505-1525) (BENITO, GÓMEZ y SAMPER, 1998), maestro activo durante el primer tercio del siglo XVI a quien se vincula con una posible estancia en Italia trabajando con Leonardo da Vinci (1452-1519) en la *Batalla de Anghiari* (BENITO y SRICCHIA, 1998: 28-29; BENITO y GÓMEZ, 2007: 47-48), hecho que todavía no ha sido probado documentalmente (Fig. 1).¹ Durante un periodo de tiempo el artista compartió taller con Hernando Yáñez de Almedina (fl. 1505-1537), el otro probable pintor que habría asistido a Leonardo en la Sala del Consiglio del Palazzo Vecchio de Florencia. De dicha colaboración destaca uno de sus encargos más relevantes: las puertas del retablo mayor de la catedral de Valencia (1507-1509) (CHABÁS, 1891; BENITO, 1998; GÓMEZ, 1998). Tras esta etapa, desempeñó su trayectoria artística en la región de Murcia, donde se le registra en 1514 (TORRES, 1982: 161-162), aunque también se sabe que volvió a establecerse en la capital del Turia (MUÑOZ y LÓPEZ, 2022: 29).



Figura 1. *Dios Padre y los Desposorios de la Virgen*, post 1516. Hernando de Llanos. Catedral de Murcia. Imagen extraída de GONZÁLEZ (1905-1907 (3): 53).

¹ Para la problemática historiográfica relativa a la identificación del posible colaborador de Leonardo pueden consultarse, por orden de publicación, las siguientes referencias: TORMO, 1915; CATURLA, 1942; CONDORELLI, 1998; IBÁÑEZ, 1998: 520; 1999; 1999a: 45; así como GÓMEZ, 2011: 109-133.

Justamente de esta etapa final es la tabla de los *Desposorios*, obra que se encuentra en el Museo Diocesano de la catedral de Murcia, pero que en origen se ubicaba en el interior de la capilla del Corpus Christi. Así se desprende del relato de la visita del deán Sebastián Clavijo, quien en 1535 acudió al templo en nombre del obispo de Cartagena, acompañado del tesorero Pedro de Medina, en representación del cabildo murciano (ALEGRÍA, 2024: 86-89). Dicho espacio, situado detrás de la girola y en el eje central del santuario, era el más importante y fue el primero que inspeccionaron en su itinerario. Se trataba de la antigua capilla de san Jerónimo, fundada por el obispo Fernando de Pedrosa bajo la advocación de este santo, lugar donde fue enterrado. Allí se atendía a los fieles y era uno de los emplazamientos de la reserva del Santísimo Sacramento; por ello se modificó su denominación. En su interior se encontraba, a la izquierda, la capilla de los Agüera y, a la derecha, el arco y altar de san José, como se muestra en el plano (Fig. 2). Este último había sido instituido en 1511 por Juan de Molina en memoria del santo. Tras su fallecimiento en 1521, y siguiendo sus disposiciones testamentarias, el cabildo vendió algunas casas para fundar una capellanía por su alma bajo dicha advocación. El altar estaba presidido por la obra de Llanos, encargada por el racionero en 1516, según consta en la inscripción del marco: «Esta obra mando aser el racionero, Ivan de Molina-A.MDXIII» (GONZÁLEZ, 1905-1907 (2): 129-130).

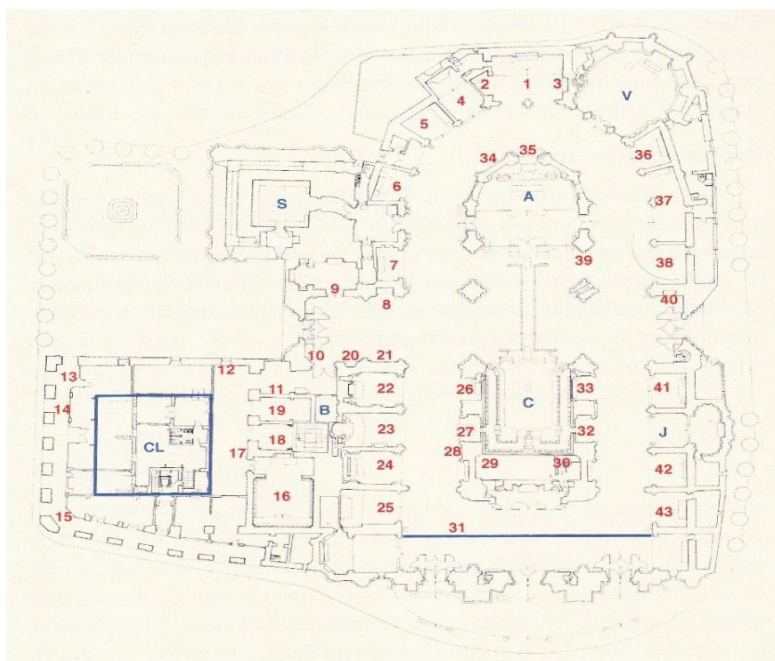


Figura 2. Plano de la catedral de Murcia y propuesta de ubicación de capillas y altares de la visita de Sebastián Clavijo de 1535. Leyenda: 1. Capilla del Corpus. 2. Capilla de los Agüera, de la Encarnación. 3. Altar de San José. Imagen extraída de ALEGRIA (2024: 108).

La obra muestra en cada lado del sobremarco los orificios de tres bisagras, detalle que lleva a Nacho RUIZ (2017: 201) a concluir que debió formar parte de un retablo con dos batientes hoy desaparecidos. Sin embargo, según Manuel MUÑOZ y Pablo LÓPEZ (2022: 29), «no se trataba de puertas pintadas como casi siempre se ha supuesto, sino de un grueso marco de talla, casi seguro de estilo renacentista y diseñado por el propio Hernando de Llanos, que envolvía la pieza incluyendo, muy posiblemente, al Dios Padre que la corona». En esta última tabla, de forma semicircular, se representa al Padre Eterno de medio cuerpo, con el globo del mundo en una mano y bendiciendo con la otra, rodeado por serafines (Is. 6: 3) sobre un fondo dorado que algunos historiadores han calificado de carácter «medieval» y «anticuado» (RUIZ, 2017: 201), términos que deberían reconsiderarse como juicios de valor.

Existen casos notables de épocas posteriores en los que los maestros continuaron haciendo uso del oro. Así ocurre en la *Asunción de la Virgen* de Pietro di Cristoforo Vanucci (c.1446/52-1523), conocido como Perugino, pintada en 1500 y conservada en la Galleria dell'Accademia de Florencia (1890), donde se representa a Dios dentro de una mandorla dorada. Del mismo modo, el *Padre Eterno* (c. 1518-1520), óleo sobre lienzo de Vittore Carpaccio (c. 1465-1525/1526), ubicado en la iglesia de Santi Nabore e Felice de Sirtori (Lecco), confirma la presencia de este recurso visual. Así pues, su empleo no debe interpretarse necesariamente como un elemento retardatario, sino más bien como una cuestión de gusto. De hecho, esto mismo puede apreciarse incluso décadas más tarde en diversas pinturas de territorios cercanos, como las de Joan de Joanes (c. 1503/1505-1579) (PUIG; COMPANY Y TOLOSA, 2015: 48 y ss.). Al margen del color del fondo, RUIZ (2017: 201-207), también considera que esta pieza no formó parte del conjunto debido a las proporciones de la figura de Dios, ya que Llanos sabría trabajarlas con destreza, prestando atención al modo en que se pintaron las puertas del retablo de la catedral de Valencia. Además, según este autor, las dos tablas tampoco encajan entre sí, pues difieren en dimensiones y sus marcos no comparten la misma ornamentación, por lo que pudieron ser ensambladas tras el incendio acontecido en 1854.

En cuanto a la pintura inferior, por su parte, representa un tema recurrente en el arte cristiano: el matrimonio de María con José (Fig. 3). Dicho tema alcanzó una gran popularidad en la pintura italiana, donde se fijó su iconografía con un esquema compositivo piramidal y simétrico con la figura del sacerdote en el centro, flanqueado por los contrayentes como se aprecia en los *Desposorios de la Virgen* pintada entre 1500 y 1504 por Perugino (MBA 171). Asimismo, fue común situar a uno y otro lado de la pareja a los pretendientes rechazados, rompiendo uno de ellos su vara, y a las doncellas que acompañaron a María. No obstante, Llanos introdujo además un elemento poco habitual: un individuo que ríe y se cubre parcialmente el rostro con la mano. Este gesto provoca un desequilibrio visual en la obra. A pesar de su singularidad, este sujeto ha pasado prácticamente desapercibido en los pocos estudios dedicados a esta pintura, y la historiografía

apenas lo ha analizado (GONZÁLEZ, 1905-1907; IBÁÑEZ, 2011: 302-319; RUIZ, 2017: 199-207 y 308-310).²



Figura 3. *Desposorios de la Virgen*, post 1516. Hernando de Llanos. Museo Catedralicio de la Santa Iglesia Catedral de Murcia. Imagen extraída de BENITO (1998: 141).

Este artículo tiene como objetivo analizar la iconografía de los desposorios, con especial atención a la inclusión de este personaje, con el fin de comprender su significado y función dentro del conjunto. En este sentido, nos planteamos las siguientes cuestiones: ¿por qué aparece en una escena tan solemne la imagen aparentemente profana del «loco» que ríe? ¿Qué connotación adquiere este

² Para las diferentes atribuciones que se le han dado a esta obra véase IBÁÑEZ (2011: 314-315).

motivo, inspirado en los modelos nórdicos como es la tabla denominada *Bufón que ríe*, atribuida a Jacob Cornelisz van Oostsanen (Fig. 4)?

Lejos de ser un mero añadido anecdótico, su presencia parece invitar al espectador a mirar más allá de la superficie, revelando las tensiones espirituales propias de la condición humana. El presente texto, por tanto, busca reivindicar este elemento marginal, destacando su relevancia en la lectura iconológica y teológica de la obra. Desde el punto de vista metodológico, el estudio sigue la propuesta teórica de PANOFSKY (1980). Para ello, se ha realizado una revisión crítica de las fuentes primarias —incluidos textos bíblicos, apócrifos, literatura patristica y escolástica, y tratados humanistas del Renacimiento—, así como un análisis comparado de obras pictóricas coetáneas. Esta aproximación se completa con la consulta de bibliografía especializada y se centra en la contextualización cultural y simbólica del personaje en cuestión, a fin de reconstruir su posible sentido dentro del discurso visual planteado por el artista o el comitente de la obra.

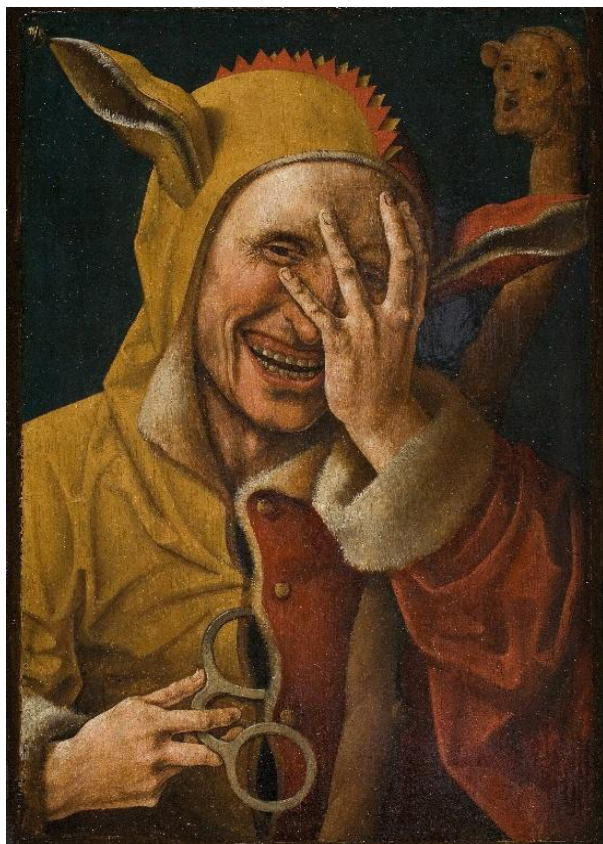


Figura 4. *Bufón que ríe*, c. 1500. Atribuida a Jacob Cornelisz van Oostsanen. Davis Museum at Wellesley College, Wellesley, MA (1958.3). Imagen: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Laughing_Fool.jpg

2. LOS DESPOSORIOS DE LA VIRGEN EN LA OBRA DE LLANOS: TRADICIÓN Y PARTICULARIDADES

La Biblia ofrece poca información sobre el episodio de los Desposorios de la Virgen. Las referencias más relevantes se encuentran en el *Evangelio de Mateo*, donde se relata la concepción de Jesús y el compromiso matrimonial de María con un hombre llamado José, identificado como hijo de David (Mt 1: 18-20) y carpintero de oficio (Mt 13: 55; Mc 6: 3). Debido a esta limitación en las fuentes canónicas, los artistas recurrieron frecuentemente a textos apócrifos para enriquecer y ampliar la representación iconográfica de este y otros episodios o protagonistas religiosos.

Según el *Protoevangelio de Santiago*, cuando María tenía doce años (PROT. de S 8: 2) o catorce (Ps. Mt 8), dependiendo de la fuente consultada, el sumo sacerdote — tras recibir el mensaje de un ángel — buscó un esposo para ella entre los viudos del pueblo (PROT. de S 8: 3), entre quienes no tuvieran mujer (Ps. Mt 8: 2) o entre los varones pertenecientes a la casa y familia de David, de acuerdo con el *Libro sobre la Natividad de María* (7: 4). Los pretendientes debían superar una prueba concreta: la floración de un tallo de arbusto, representada en la tabla mediante la vara florida que sostiene José y que determinó su elección como cónyuge (Is 11: 1),³ pese a ser un hombre de avanzada edad y ella solo una niña (PROT. de S 9: 2).

Hernando de Llanos representa la escena de los desposorios en el interior de un templo que remite al de Salomón, de acuerdo con la tradición iconográfica derivada de los textos apócrifos y en sintonía con la estampa del mismo asunto realizada entre 1504 y 1505 por Alberto Durero (1471-1528) (Fig. 5), como ya señaló BENITO (1998: 140). El espacio arquitectónico de la tabla está cuidadosamente estructurado, destacando elementos decorativos popularizados en el Renacimiento como la venera del fondo y los grutescos que recorren columnas, basas y arcos (GARCÍA, 2001).

En el eje central de la composición se sitúa la efigie barbada del sumo sacerdote — identificado con Zacarías (Pr. 8: 3) o Abiatar (Ps. Mt 8: 1) —, ricamente ataviado con una indumentaria que evoca la descrita en el *Libro del Éxodo* (28: 4-39; 39: 1-30). El oficiante luce una sobretúnica bordada en oro, adornada en su parte inferior con campanillas dispuestas en todo el contorno, ceñidor de color carmesí, túnica interior y tiara dorada incrustada con piedras preciosas en la que destaca una media luna. El artista reproduce fielmente la ropa que lleva este sujeto en la obra del citado grabador alemán (MET 17.37.89).

Llanos no sigue con total exactitud las fuentes escritas y se permite ciertas licencias interpretativas, como omitir el efod y el pectoral del juicio con las doce gemas que simbolizan las tribus de Israel — atributos esenciales en la descripción bíblica — e introducir, en su lugar, un amplio manto que otorga al oficiante una mayor monumentalidad visual al seguir el modelo de Durero. El sacerdote une las manos de José y María, cuyo rostro e indumentaria recuerdan a la *Virgen del Huso* (MNP P003081), obra que se considera de la mano de Llanos (IBÁÑEZ, 2011: 324-327).⁴

3 También aparece en el *Protoevangelio de Santiago* (8:3) y en el *Evangelio del Pseudo Mateo* (8: 3).

4 RUIZ (1992: 21) la atribuye con interrogante a Yáñez.

En la península ibérica impera el gesto de la unión de los contrayentes como sucede aquí y, por ejemplo, en el retablo de *San Jorge y la Virgen* pintado por Lluís Borrassà (1360-1426) entre 1390 y 1400, que se conserva en la iglesia y antiguo convento de Sant Francesc (Vilafranca del Penedés, Barcelona).⁵ En cambio, en Italia, predomina la imposición del anillo, tal como se observa en la pintura de los *Desposorios* atribuida al italiano Paolo de San Leocadio (1447-c. 1520) (PUIG y COMPANY, 2025: 76-95), artista que llegó a Valencia en 1472 junto con el napolitano Francesco Pagano (1471-1506) y desarrolló allí parte de su actividad pictórica (COMPANY, 2006: 199-200; 2009).



Figura 5. *Desposorios de la Virgen*, c. 1504/ 5. Alberto Durero.
The Metropolitan Museum of Art (Nueva York, 17.37.89). Dominio Público.

Siguiendo con la descripción de la tabla murciana, algunos autores sitúan a la izquierda de José el retrato del promotor de la obra, Joan de Molina, junto a un acólito con el libro abierto (RUIZ 2017: 202). Detrás del esposo de la Virgen se

⁵ Según ESPAÑOL (1994: 691), el retablo estaba dispuesto en la capilla funeraria de Pere Febrer cuando este dictó testamento en 1404.

observa a uno de los pretendientes rechazados intentando romper su vara con furia, emoción claramente reflejada en su rostro. A su lado destaca una singular presencia que oculta parcialmente la cara con su mano mientras ríe y dirige la mirada directamente al espectador. No es el único sujeto pintado por el maestro que destaca por la fuerza de su expresión y que roza la caricatura. Un ejemplo similar se aprecia en uno de los sayones representados en la tabla *Cristo portacruz* (Barcelona, Fundación Godia-Sales) y en la *Flagelación*, expuesta en el Museo de Bellas Artes de Valencia (143/2004), la cual remite a uno de los combatientes de la *Batalla de Anghiari* debido a su semblante grotesco (GÓMEZ, 2011: 19-26) (Fig. 6).

Puede resultar llamativo que tanto el soldado de la tabla valenciana como el pretendiente de los *Desposorios* lleven una toca enrollada en su cabeza (BERNIS, 1954: 192). Cabe señalar que, desde el Medievo, los artistas recurrieron con frecuencia a representar indumentaria o armamento vinculados con sociedades enemigas —como las tocas de camino, las adargas o las dagas de orejas— en escenas de la Pasión, donde los sayones romanos fueron transformados visualmente en musulmanes (FRANCO, 2022; GRANELL, 2024). No obstante, esta identificación debe tomarse con cautela, ya que el uso de estos complementos no implicó necesariamente una caracterización hostil: los propios cristianos los adoptaron como signos de magnificencia y prestigio social (IRIGOYEN, 2018, 129-159; MORENO, 2025: 225-240). En este caso, el turbante funcionaría como un marcador visual que distingue este personaje del resto para enfatizar más la acción que realiza.



Figura 6. *Flagelación*, c. 1520. Hernando de Llanos. Museo de Bellas Artes de Valencia (143/2004). Imagen: Autor.

En relación con el personaje misterioso de la tabla de los *Desposorios*, Manuel GONZÁLEZ (1905-1907: 131) sostiene que se trata de una «vieja», imagen que relaciona con «la Vergognosa». Esta última es una mujer que aparece en la pintura mural de la pared norte del Camposanto de Pisa —realizada por Benozzo Gozzoli (1420-1497)— en la que la efigie aparenta cubrirse el rostro con la mano mientras mira a Noé en estado de embriaguez (Gn 9:20-27) (Fig. 7).

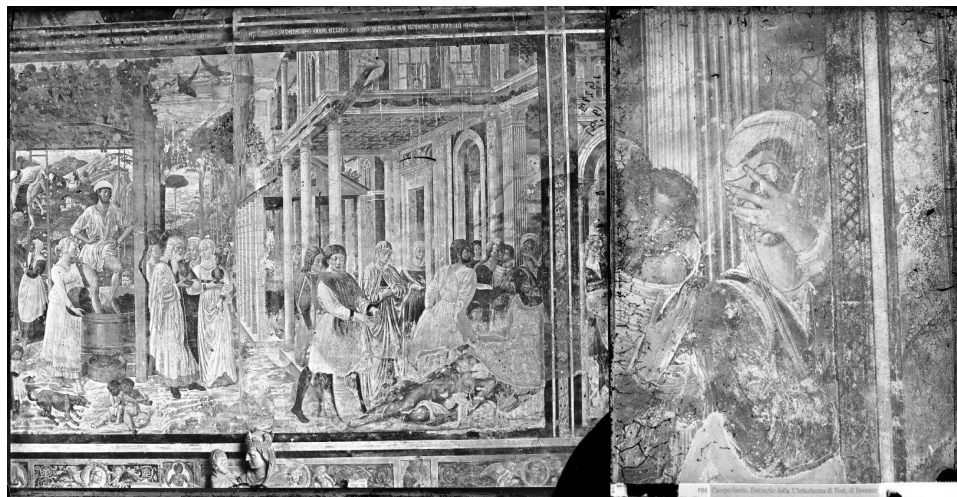


Figura 7. Pintura mural del camposanto de Pisa, Benozzo Gozzoli (1420-1497). Izquierda «Vendimia y embriaguez de Noé». Derecha «La Vergognosa». Imagen: autor anónimo, siglos XIX-XX. Beni Culturali Standard (BCS). Dominio público.

Las interpretaciones sobre este enigmático sujeto han sido diversas. José SÁNCHEZ (1947: 368) lo describe como una «figura cómica de una vieja pícara», mientras que Pedro Miguel IBÁÑEZ (2011: 312) identifica a «una mujer mayor, de sonrisa franca». Sin embargo, unas páginas más adelante, el propio investigador alude a «los rostros expresivos, en el límite de la caricatura, de los dos acompañantes masculinos del lado izquierdo de la escena» (2011: 317), lo que genera cierta ambigüedad terminológica. Por su parte, RUIZ (2017: 308) sostiene que se trata de un hombre, definiéndolo como «una imagen única en el arte español».

No obstante, como señalaremos en el apartado siguiente, consideramos que este individuo —cuya fisonomía evoca la iconografía del «loco» que ríe (Fig. 8)— adquiere un significado más profundo y simbólico que las lecturas previamente mencionadas. Con análisis del dibujo subyacente de la tabla de Llanos (de próxima publicación) revela que, pese a los cambios de posición durante la ejecución, el artista mantuvo invariables los rasgos esenciales de este personaje. Este hecho confirma la dependencia formal respecto a un modelo previo que, con alta probabilidad, le sirvió de inspiración.⁶

⁶ Agradezco esta información inédita a Borja Franco y Joan Aliaga, quienes han capturado las imágenes



Figura 8. De izquierda a derecha: *Desposorios de la Virgen*, post 1516. Hernando de Llanos. Museo de la Catedral de Murcia; *Bufón que ríe*, c. 1500. Atribuida a Jacob Cornelisz van Oostsanen. Davis Museum at Wellesley College (1958.3); *Bufón mirando a través de sus dedos*, c. 1550. Maestro de 1537. Phoebus Foundation (Amberes, 032); *Bufón que ríe*. Seguidor de Jacob Cornelisz van Oostsanen, paradero desconocido.
Detalles. Montaje: autor.

Continuando con la tabla murciana, a la derecha de María se han dispuesto dos de las doncellas que estuvieron con ella en el Templo (PROT. de S 10). Sobre los personajes principales planea una paloma —personificación del Espíritu Santo— inscrita en una mandorla de la que irradia luz y de la que emergen tres haces dorados dirigidos hacia José, la vara florida y María. Esta iconografía subraya la intervención divina en la escena (SEBASTIÁN, 1994: 261; ÍÑIGUEZ, 1998: 559-586; CABELLO, 2003: 563-586). Por último, colgando del arco y cruzando la nave de parte a parte, se ha dispuesto una guirnalda de hojas y frutos, que parece estar sujeta por cabezas aladas, símbolo de la fugacidad de la vida, pero también de la abundancia espiritual después de la muerte (QUIÑONES, 1992 (2):471). La inclusión de festones con vegetales fue frecuente entre algunos artistas, como muestra el trabajo de los italianos Carlo Crivelli (c. 1430/35-1495) y Andrea Mantegna (1431-1506).⁷ Dicho elemento ornamental también fue empleado por el neerlandés Van Oostsanen en la *Virgen y el Niño con ángeles músicos*, obra datada entre 1512 y 1515 (MBVB 25.a) (MEUWISSEN, 2014:109; 2014a).

Más allá de su valor artístico, la tabla de los *Desposorios de la Virgen* se inserta en una tradición teológica donde la exégesis patrística y escolástica ha incidido en definir el carácter legítimo del matrimonio entre María y José.

En primer lugar, san Jerónimo (c. 340-420), en su obra *La perpetua virginidad de María (Contra Helvidio)* (1994: 43-90), defiende la pureza de la Madre de Dios frente a interpretaciones que reducían el matrimonio a su dimensión física, sentando las bases de la interpretación de este vínculo como una unión sagrada.

de la obra mediante fotografía infrarroja y están aplicando estas técnicas de estudio al trabajo de los Hernandos (ALIAGA; FRANCO y RAMÓN, 2024: 57-76).

⁷ Como ha estudiado FRANCO (2022: 22-37, nota n.º 44), sus obras pudieron inspirar algunos trabajos de Yáñez de Almedina, según el estudio del dibujo subyacente, donde se muestran, entre otros motivos, guirnalda de flores.

Poco después, san Agustín (354-430) profundiza esta doctrina en su sermón 51 —donde comenta el relato de Mateo (1,18-25)— al destacar que José, como hombre justo, cooperó en el misterio de la Encarnación mediante su santidad y obediencia (1983, 3-49). Esta lectura se ve reforzada en otros escritos agustinianos como *El matrimonio y la concupiscencia* (1984: 248-249 y 262-263), donde el obispo de Hipona sostiene que el término «esposa» afirma la realidad del vínculo en una dimensión moral y espiritual, reafirmando la bondad del matrimonio junto a la plena virginidad de María.

Finalmente, santo Tomás de Aquino (1224/25-1274) sintetiza estas ideas en la cuestión 29 de la *Suma de Teología*, V parte III. Sostiene que esta unión fue necesaria dentro del designio divino para salvaguardar la integridad de la Virgen, preservar su honor ante la comunidad y proporcionar a Cristo una genealogía legal conforme a la stirpe davídica (1994: 272-275).

3. LA FIGURA DEL «LOCO/NECIO» QUE RÍE: CLAVES PARA SU INTERPRETACIÓN

Se ha sugerido anteriormente que el enigmático personaje evoca la obra atribuida a Jacob Cornelisz van Oostsanen (c. 1460/65-1533), destacado pintor y grabador de comienzos del siglo XVI (MÖLLER, 2005; BLEYERVELD, 2014; MEUWISSEN, 2014). Miembro de una prolífica familia de artistas, entre sus parientes se encuentran su hermano Cornelius Buys I —identificado con el Maestro de Alkmaar— y sus hijos Cornelis y Dirck Jacobsz (c. 1497-1567), quien heredó su taller. De su producción se conservan más de 200 xilografías y unas 35 pinturas, cuyas primeras obras firmadas están datadas en 1507. A lo largo de su carrera, su estilo experimentó una transformación notable: partió de las formas del gótico tardío, características de la escuela de Haarlem, y fue incorporando elementos renacentistas en su etapa final. Ejerció una notable influencia sobre los pintores del norte de los Países Bajos, la cual se refleja en su más célebre discípulo y colaborador, Jan van Scorel (1495-1562). Precisamente con este último, con su círculo o taller, se vincula una tabla que estuvo en el convento de San Vitores de Burgos (MORENO, 2023), la cual se relaciona a su vez con el trabajo de Yáñez de Almedina, con quien Llanos, como dijimos, compartió obrador en Valencia (MORENO, 2025: 220-221).

Por lo que respecta a la figura del bufón asimilada a la del «loco», fue muy popular en el norte de Europa durante los siglos XV y XVI como ha analizado PINSON (2008), y tuvo gran difusión gracias a la obra *La nave de los necios* (*Das Narrenschiff*)⁸ escrita en alemán por Sebastián Brant (1457-1521). Publicada en 1494 e ilustrada con 115 estampas atribuidas a varios maestros, entre ellos Durero, ofrece una reflexión sobre las debilidades, vicios y locuras universales del ser humano. El humanista no interpreta la palabra «narr» como un simple payaso, sino como un necio entendido en sentido moral, es decir, como pecador, evocando así el Antiguo

⁸ Traducida también como *El barco de los locos*.

Testamento. Su mensaje invita a buscar la verdadera sabiduría y alerta sobre los peligros de dejarse llevar por la insensatez. El libro tuvo una gran difusión, siendo traducido al latín (*Stultifera navis*) por Jacob Locher (1471-1528) y otras lenguas vernáculas, lo que propició múltiples reediciones.

Años más tarde, Erasmo de Rotterdam (c. 1469-1536), influido por la obra de Brant, retomó este personaje en su *Elogio de la locura* (1511), donde el «loco» adquiere un papel más filosófico, capaz de cuestionar la autoridad, la religión y la razón misma. Conviene subrayar la relevancia que el erasmismo alcanzó en la Corona de Aragón. Aunque sus planteamientos no eran novedosos —pues ya que existía un caldo de cultivo previo—, sus ideas dejaron una profunda huella en numerosos hombres de letras del siglo XVI, entre ellos el valenciano Juan Luis Vives (1492-1540) (FRANCO, 2008: 108-120). Fue precisamente en este territorio, en el que Llanos trabajó durante un tiempo, donde la obra de Erasmo cobró importancia gracias a los escritos de Juan de Molina (1485-1552) y Bernardo Pérez de Chinchón, canónigo de la colegiata de Gandía. Bajo este prisma espiritual se puede explicar que el maestro recurriera a incorporar a este individuo tan peculiar en su pintura.

Retomando la presencia del «loco», «necio» o «bufón», su vigencia continuó tanto en la literatura como en el teatro y las artes visuales, donde aparecía con frecuencia vestido con ropajes llamativos, gorro con orejas de burro y cascabeles y una «marotte» (bastón con una cabeza burlesca). Este personaje ha vuelto a cobrar especial relevancia recientemente con la exposición «Figures du fou. Du Moyen Âge aux romantiques», celebrada en el Musée du Louvre desde el 16 de octubre de 2024 al 3 de febrero de 2025. En ella se exploró un tema poco tratado desde la perspectiva histórico-artística: su representación desde la Edad Media hasta el Romanticismo a través de distintos materiales, técnicas, soportes y marcos simbólicos (ANTOINE-KÖNIG y LE POGAM 2024).

Un motivo particular de su iconografía —el gesto de mirar a través de los dedos— se hizo especialmente popular en el mundo germánico y en los Países Bajos, como ha estudiado CRAIG (1992: 116-117). Esta acción alude a una expresión idiomática, tanto en alemán como en neerlandés (*door de vingers kijken*), que se refiere a la voluntad de ignorar conscientemente una falta moral. La fórmula verbal, de uso común en el siglo XVI, fue incluida por el humanista Heinrich Bebel (1472-1518) en su recopilación de proverbios alemanes traducidos al latín. En 1534, llegó a considerarse incluso un refrán con trasfondo bíblico; al traducir *Levítico* (20: 4-5) para su Biblia en alemán, Martín Lutero (1483-1546) buscó una forma que reflejara la idea hebrea de negligencia intencionada. Optó acertadamente por la frase popular «durch die Finger sehen» (mirar a través de los dedos), utilizada para expresar la omisión de los israelitas que ignoraban los sacrificios de niños al dios pagano Moloc.

Paralelamente, Durero incorporó dicho motivo en una de las imágenes de su serie de quince xilografías utilizadas para ilustrar el libro del *Apocalipsis* (RAMÍREZ, 2013), concretamente en la estampa que representa el martirio de san Juan Evangelista (AIC 1919.2576), en la que se observa su ejecución bajo el mandato de Domiciano (VORÁGINE, 2011: 65). El apóstol aparece sumido en un gran caldero

de aceite hirviendo, mientras un verdugo vierte más líquido ardiente sobre él y otro aviva las llamas. La escena transcurre ante la presencia del emperador sentado en su trono, y una multitud de testigos. Entre ellos destaca — aunque casi inadvertidamente — un personaje en el extremo derecho de la composición, que observa el escarnio mientras la mano le cubre parcialmente el rostro (Fig. 9). Su gesto, inequívocamente asociado al de «mirar a través de los dedos», introduce una lectura ambigua: ¿es cómplice pasivo que elige ignorar la injusticia, o símbolo del espectador que, incapaz de soportar la violencia, se distancia de ella cubriendo su rostro? En cualquier caso, su inclusión revela la sofisticación simbólica del artista y su atención a los códigos sociales de su tiempo, donde incluso las expresiones más sutiles podían resonar con significados morales y sociales compartidos.



Figura 9. Martirio de san Juan, según el Apocalipsis, 1496-1498. Alberto Durero. Clarence Buckingham Collection. Art Institute of Chicago (1919.2576). Dominio Público.

Esta dimensión crítica, muchas veces disimulada bajo formas de humor, conecta directamente con el universo simbólico que nutre la obra de Van Oostanen. Podemos identificar este tipo iconográfico en otro de los trabajos que le han sido atribuidos, a él o su taller, la *Vendedora de quevedos* o el *Amor desigual*, tabla pintada hacia 1520 y que se encuentra en una colección particular. La obra analizada por

Ilja M. VELDMAN (2014), presenta tres escenas principales. En la primera, una mujer joven le vende unos quevedos a un hombre anciano, acción que se relaciona con una expresión metafórica cuyo significado era engañar a alguien, generalmente en un ámbito amoroso; aquí, la joven manipula a su compañero.

Detrás de esta pareja se muestra un segundo ejemplo de «amor desigual»: un muchacho acaricia a una mujer mayor mientras, al mismo tiempo, hurga en su bolsa de dinero, dejando claro que su relación está motivada por la codicia. La representación del anciano enamorado de una joven fue motivo de burla desde la Antigüedad y resurgió con frecuencia en la literatura y el teatro popular como sátira moralizante. Esta tradición fue retomada en obras como las de Brant y Erasmo. A partir del siglo xv, las uniones con marcada diferencia de edad se plasmaron en grabados y pinturas con intención moral. Podemos destacar, por ejemplo, dos obras realizadas entre 1520 y 1522 por Lucas Cranach el Viejo (c. 1472-1553): *Pareja amorosa desigual: hombre viejo y mujer joven* y *Pareja amorosa desigual: hombre joven y mujer vieja* (MBAB 131 y 137) (FÁBRY y SALAMON, 2018).

Finalmente, y siguiendo con el análisis de VELDMAN (2014), en el fondo de la tabla pintada por Van Oostanen —detrás de una balaustrada—, aparece la imagen del bufón con su característico gorro, el cetro y la mano tapando su rostro. El artista ha añadido la inscripción «LLX SIN TIIT» (*Elc sijn tijt*, «cada uno a su tiempo»), donde «LX» simboliza tanto «elc» (cada uno) como el número 60, edad en la que se aconseja evitar aventuras amorosas para no ser víctima de engaños. Este individuo funciona como un comentarista de la escena y portavoz de la moraleja, encarnando además la necesidad humana. Con esta obra, no solo se censura la codicia de los jóvenes y la lujuria de los mayores, sino que también se lanza una advertencia: un hombre anciano que toma una esposa joven puede acabar siendo víctima de una infidelidad.

Esta tipología de necios ya había sido analizada por BRANT (1998: 138-140) en su capítulo 33, «Del adulterio», donde criticaba al marido que, para evitar la deshonra, se niega a ver lo evidente y se engaña a sí mismo. Cada uno de los pasajes del libro está compuesto por un emblema que incluye un texto (*subscriptio*), un dibujo (*pictura*) y un título (*inscriptio*); en este caso: «Quien puede ver a través de los dedos y deja a su mujer a otro hombre... entonces mira la gata dulce y sonriente a los ratones» (Fig. 10). Según el estudio de Kenneth M. CRAIG (1992: 107-108) sobre la obra de Brant, el marido actúa de este modo porque él también es adúltero.



Figura 10. Imagen «Del adulterio» extraída de BRANT (1498: 88).

Jacob Cornelisz van Oostanen no fue el único maestro que representó a este personaje; del siglo XVI conocemos otras obras del «loco/necio» que ríe, retratado de medio cuerpo y mirando a través de sus dedos (Fig. 8). Entre ellas se encuentra una copia realizada por un seguidor de este artista, subastada en 2017 por la casa Christie's, y otra muy similar, *Loco mirando a través de sus dedos*, pintada hacia 1550 por el denominado Maestro de 1537 – un pintor flamenco activo entre 1520 y 1570, posiblemente Frans Verbeeck –, cuya obra forma parte de la Phoebus Foundation (Amberes, 032) (CRAIG, 1992). Es posible que Van Oostanen se inspirara en la estampa de Durero, cuyo trabajo se difundió rápidamente gracias a la imprenta; a su vez, este motivo pudo remitir al personaje representado en la pintura mural del Camposanto de Pisa, dado que se sabe que el artista alemán estuvo en Italia.

4. CONCLUSIONES

La escena de los *Desposorios de la Virgen* pintada por Hernando de Llanos representa un momento solemne de unión sagrada cuya comprensión exige situarla en la tradición cristiana y en la lectura exegética del episodio. La elección de José como esposo de María, simbolizada en la vara florida que sostiene con la mano, no solo remite a la intervención directa de Dios en la historia de la humanidad, sino que anticipa el misterio de la Encarnación. La interpretación de los Doctores de la Iglesia como san Agustín, san Jerónimo y santo Tomás de Aquino subraya que José aceptó su papel de esposo renunciando a la consumación carnal. Se convirtió en garante de la virginidad perpetua de María y realizó un

acto consciente de fidelidad a la voluntad divina. De este modo, el matrimonio aseguraba la legitimidad de la genealogía de Cristo y confirmaba la dimensión moral y espiritual del vínculo entre los contrayentes. Esta unión manifiesta la armonía entre la ley y la gracia, y resalta a José como modelo de virtud y compromiso, acorde con la rectitud ética que se esperaba de los fieles.

En este marco teológico, la presencia del «loco» que ríe, junto al pretendiente rechazado, no debe considerarse un mero recurso ornamental o anecdótico. Ambos personajes encarnan formas complementarias de resistencia espiritual — la ira impetuosa y la burla sarcástica — que remiten a la ceguera del necio según la literatura sapiencial. Desde una perspectiva bíblica, sus actitudes cobran sentido en pasajes como el del *Eclesiastés*: «No te apresures a enojarte, porque la ira es propia de necios» (7: 9). Este doble gesto — la furia contenida y la risa burlona — revela una misma insensatez moral, propia de quienes se desvían del designio divino, y convierte el personaje risueño en una presencia admonitoria que se proyecta hacia el espectador. Su expresión satírica y su descarada mirada intensifican su función moralizante; se erige, por tanto, como advertencia contra la arrogancia espiritual y la falta de discernimiento, tal como recogen los *Proverbios*: «El hombre sensato acepta el mandamiento, pero el necio lenguaraz se derrumbará» (10: 8) y «El cuerdo todo lo hace con conocimiento; el necio va derramando su necedad» (Pr 13: 16).

La incorporación de este personaje misterioso, inspirado en modelos nórdicos como la tabla atribuida a Jacob Cornelisz van Oostanen, demuestra que Llanos no recurre a un motivo aislado, sino que asimila un emblema cargado de un profundo mensaje, apropiándose de toda su riqueza semántica. El «loco» actúa como contrapunto moral de san José: frente a la actitud dócil y racional del esposo de María, el necio encarna la incapacidad de reconocer el misterio y la negativa a someterse al orden divino, evocando el personaje descrito por Erasmo. El doble contraste — entre la seriedad y rectitud de José y la burla del necio — se ve reforzado por la ubicación original de la obra en el altar de san José de la capilla del Corpus Christi, lo que sugiere que la pintura fue concebida como una imagen ejemplar destinada a la devoción y a la imitación moral del santo. Además, la simetría compositiva de los desposorios enfatiza la fisonomía de José al mismo nivel de la Virgen, lo que subraya su rol como padre de Jesús y garante del misterio de la Encarnación, al tiempo que convierte la obra en un instrumento didáctico y devocional.

En conclusión, la tabla debe considerarse una auténtica meditación visual sobre la ceguera moral y la sabiduría espiritual. Invita al espectador a reflexionar sobre la obediencia, el discernimiento y la autoridad divina frente al caos y la insensatez del mundo. A su vez, establece un diálogo moral entre la rectitud de José y la necedad de quien se aleja de la gracia divina, lo que consolida su función pedagógica en el contexto del humanismo cristiano de principios del siglo XVI.

5. ABREVIATURAS

Museos

AIC: Art Institute of Chicago

DM: Davis Museum, Wellesley

MBA: Musée des Beaux-Arts, Caen

MBAB: Museo de Bellas Artes, Budapest

MBVB: Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam

MET: The Metropolitan Museum of Art, Nueva York

MFA: Museum of Fine Arts, Boston

MNAC: Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

MNP: Museo Nacional del Prado, Madrid

Biblia

Gn.: Génesis

Is.: Isaías

Lc.: Lucas

Mc.: Marcos

Pr.: Proverbios

Libros apócrifos

Ps Mt.: *Evangelio del Pseudomateo*

PROT. de S.: *Protoevangelio de Santiago*

6. REFERENCIAS

ALEGRÍA, Francisco José (2024): *Visita de Sebastián Clavijo a la catedral de Murcia en 1535: Estudio y transcripción*, Real Academia Alfonso X el Sabio, Murcia.

AGUSTÍN DE HIPONA (1983): *Obras completas de San Agustín X. Sermones (2º) 51-116*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid.

AGUSTÍN DE HIPONA (1984): *Obras completas de San Agustín XXXV. Escritos antipelagianos. La perfección de la justicia del hombre. El matrimonio y la concupiscencia. Réplica a Juliano*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid.

AQUINO, Tomás de (1994): *Suma de Teología V, parte III*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid.

ALIAGA, Joan; FRANCO, Borja; RAMÓN, Nuria (2024): Estudio del dibujo subyacente de Fernando Yáñez de Almedina a través de cuatro tablas del Museu de Belles Arts de València, *De Arte*, 23: 57-76. DOI: <https://doi.org/10.18002/da.i23.8155>

ANTOINE-KÖNIG, Elisabeth; LE POGAM, Pierre-Yves (2024): *Figures du fou: du Moyen âge aux romantiques [exposition, Paris, Musée du Louvre, 16 octobre 2024-3 février 2025]*, Musée du Louvre/Gallimard, París.

BENITO, Fernando (com.) (1998): *Los Hernandos: pintores hispanos del entorno de Leonardo*, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Valencia.

- BENITO, Fernando; GÓMEZ, José (2007): *La impronta florentina y flamenca en Valencia: pintura de los siglos XIV-XVI [Palazzo Medici Riccardi del 3 de marzo al 24 abril 2007]*, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Valencia.
- BENITO, Fernando; GÓMEZ, José; SAMPER, Vicente (1998): Desposorios/Dios Padre, en Fernando BENITO (com.), *Los Hernandos: pintores hispanos del entorno de Leonardo*, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Valencia: 140-143, cat. n.º 20.
- BENITO, Fernando; SRICCHIA, Fiorella (1998): *Ferrando Spagnuolo e altri maestri iberici nell'Italia di Leonardo e Michelangelo*, Generalitat valenciana, Valencia.
- BERNIS, Carmen (1954): Tapicería hispanomusulmana (siglos X-XI), *Archivo Español de Arte* 27 (107): 189-211.
- Biblia (1986): *Biblioteca de Autores Cristianos*, Madrid.
- BLEYERVELD, Yvonne (ed.) (2014): *Jacob Cornelisz van Oostsanen (ca. 1475-1533): The Renaissance in Amsterdam and Alkmaar*, Waanders Uitgevers, Zwolle.
- BRANT, Sebastian (1498): *Das Narrenschiff*, Johann Bergmann von Olpe, Basilea.
- BRANT, Sebastian (1998): *La nave de los necios*, Akal, Madrid.
- CABELLO, María Encarnación (2003): Palomas eucarísticas, en Francisco Javier CAMPOS; Felipe de SEVILLA (eds.): *Religiosidad y ceremonias en torno a la eucaristía: actas del simposium 1/4-IX-2003*, t. 2, Ediciones Ecurialenses, Madrid: 563-586.
- CATURLA, María Luisa (1942): Ferrando Yáñez no es leonardesco, *Archivo Español de Arte*, 15 (49): 35-49.
- CHABÁS, Roque (1891): Las pinturas del altar mayor de la Catedral de Valencia, *El Archivo*, 5: 376-402.
- COMPANY, Ximo (2006): *Paolo da San Leocadio i els inicis de la pintura del Renaixement a Espanya*, CEIC Alfons el Vell, Gandía.
- COMPANY, Ximo (2009): *Il Rinascimento di Paolo da San Leocadio*, Kalós, Palermo.
- CONDORELLI, Adele (1998): Consideraciones sobre «Ferrando Spagnuolo» y otros maestros ibéricos, *Archivo Español de Arte*, 71 (284): 345-360.
- CRAIG, Kenneth M. (1992): Proverb's Progress: A Fool Looking Through his Fingers, en CEDRIC CHARLES BARFOOT; RICHARD TODD (eds.): *The Great Emporium*, Brill, Leiden: 105-136.
- ESPAÑOL, Francesca (1994): L'Escultura en guix a Catalunya en època gòtica, *Analecta Sacra Tarraconensia*, 67 (2): 671-695.
- FÁBRY, Edina; SALAMON, Gábor (2018): Lucas Cranach el Viejo, en ÁNGEL NAVARRO; FLORENCIA GALEGIO (coords.): *Obras maestras del Renacimiento al Romanticismo. Colección Museo de Bellas Artes-Galería Nacional de Hungría*, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires: 42-44.
- FRANCO, Borja (2008): *La pintura valenciana entre 1550 y 1609*, Edicions de la Universitat de Lleida, Lleida.
- FRANCO, Borja (2022): «El trazo oculto de la alteridad». Más allá del hibridismo cultural en la pintura española de inicios del siglo XVI, *Boletín del Museo del Prado*, 58 (58): 22-37.
- GARCÍA, Carlos (2001): *El simbolismo del grutesco Renacentista*, Universidad de León, León.

- GÓMEZ, José (2011): *Los Hernandos: pintores 1505-1525/c. 1475-1536*, Ars Hispánica, Madrid.
- GÓMEZ, María (1998): *La restauració de les portes del Retaule Major de la Catedral de València*, Direcció General de Promoció Cultural, Museus i Belles Arts, Valencia.
- GONZÁLEZ, Manuel (1905-1907): *Catálogo monumental de España [manuscrito]*. Provincia de Murcia.
- GRANELL, Francesc (2024): El ideal de cruzada en Valencia: la pintura en torno a 1400, *Tirant*, 27: 113-136.
- IBÁÑEZ, Pedro Miguel (1998): Algunas consideraciones sobre los Hernandos, en Carlos Julián MARTÍNEZ; Pedro César CERRILLO; Leonor MORA (coords.): *El fluir del tiempo: estudios en homenaje a M.^a Esther Martínez López*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca: 519-538.
- IBÁÑEZ, Pedro Miguel (1999): *Fernando Yáñez de Almedina (La incógnita Yáñez)*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca.
- IBÁÑEZ, Pedro Miguel (1999a): Los Hernandos y el Spagnuolo de Florencia, *Archivo de Arte Valenciano*, 80: 43-49.
- IBÁÑEZ, Pedro Miguel (2011): *La huella de Leonardo en España: los Hernandos y Leonardo*, Canal de Isabel II, Madrid.
- ÍÑIGUEZ, José Antonio (1998): La iconografía del Espíritu Santo en la iconografía latina, *Scripta Theologica*, 30 (2): 559-586.
- IRIGOYEN, Javier (2018): *Moros vestidos como moros: indumentaria, distinción social y etnicidad en la España de los siglos XVI y XVII*, Bellaterra, Barcelona.
- MEUWISSEN, Daantje (2014): Ambachtelijke precisie in verf. Het geschilderde oeuvre van Jacob Cornelisz van Oostsanen, en DAANTJE MEUWISSEN (ed.): *Jacob Cornelisz van Oostsanen (ca. 1475-1533). De Renaissance in Amsterdam en Alkmaar*, Waanders Uitgevers, Zwolle: 107-119.
- MEUWISSEN, Daantje (2014a): Maria met kind en musicerende engeltjes, en DAANTJE MEUWISSEN (ed.): *Jacob Cornelisz van Oostsanen (ca. 1475-1533). De Renaissance in Amsterdam en Alkmaar*, Waanders Uitgevers, Zwolle: 216-217.
- MÖLLER, Christiane (2005): *Jacob Cornelisz. van Oostsanen und Doen Pietersz: Studien zur Zusammenarbeit zwischen Holzschneider und Drucker im Amsterdam des frühen 16*, Waxmann, Münster.
- MORENO, Araceli (2023): Una posible paternidad para la tabla de la Sagrada Familia del convento de San Vitores (Burgos), *Liño*, 29: 21-32. DOI: <https://doi.org/10.17811/li.29.2023.21-32>
- MORENO, Araceli (2025): *Del telar a la tabla: los tejidos andalusíes y su representación en la pintura del renacimiento valenciano*, CSIC, Madrid.
- MUÑOZ, Manuel; LÓPEZ, Pablo (2022): *La pintura del siglo XVI en Murcia*, Real Academia de Bellas Artes Santa María de la Arrixaca de Murcia, Murcia.
- QUINONES, Ana María (1992): *La decoración vegetal en el arte español de la Alta Edad Media: su simbolismo*. Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, Madrid. <https://hdl.handle.net/20.500.14352/61664>
- PANOFKY, Erwin (1980): *Estudios sobre iconología*, Alianza Editorial, Madrid.

- PINSON, Yona (2008): *The Fool's Journey: A Myth of Obsession in Northern Renaissance Art*, Brepols, Turnhout.
- PUIG, Isidro; COMPANY, Ximo; TOLOSA, Lluïsa (2015): *El pintor Joan de Joanes y su entorno familiar. Los Macip a través de las fuentes literarias y la documentación de archivo*, Centre d'Art d'Època Moderna, Lleida.
- PUIG, Isidro; COMPANY, Ximo (2025): «Et sponsabo te mihi». A propósito de una tabla de Los Desposorios de la Virgen, en Ximo COMPANY; Isidro PUIG (coms.): *Paolo da San Leocadio. Regio Emilia, 1447-València, ca. 1520. Introdutor de la pintura del Renacimiento en España*, Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, Valencia: 76-95.
- RAMÍREZ, María del Mar (2013): Imágenes del fin del mundo: el Apocalipsis en las xilografías del artista alemán Alberto Durero, *Alpha*, 36: 159-176.
- REYES, Antonio de los (1968): La catedral de Murcia (primera mitad del siglo XVI), *Murgetana*, 29: 71-108
- RUIZ, José María (1992): Pintura italiana del siglo XVI en España. I Leonardo y los leonardescos, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 5 (9): 1-110.
- RUIZ, Nacho (2017): La plenitud del ideal clásico en el Reino de Murcia, en José Nacho RUIZ (com.): *Signum. La gloria del Renacimiento en el Reino de Murcia*, Gobierno de la Región de Murcia, Murcia: 177-214 y cat. 308-310.
- ROTTERDAM, Erasmo de (1991): *Elogio de la locura. Introducción, nueva traducción y notas de O. Nortes Valls*, Bosch, Barcelona.
- SAN JERÓNIMO (1994): *La perpetua virginidad de María*, Editorial Ciudad Nueva, Madrid.
- SÁNCHEZ, José (1947): Notas sobre pinturas de los siglos XIV al XVII en Murcia, *Anales de la Universidad de Murcia*, s. n.º: 361-375.
- SANTOS, Aurelio de (ed.) (2003): *Los Evangelios Apócrifos*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid.
- SEBASTIÁN, Santiago (1994): *Mensaje Simbólico del Arte Medieval*, Ediciones Encuentro, Madrid.
- TORMO, Elías (1915): Yáñez de la Almedina, el más exquisito pintor del Renacimiento en España, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 23 (3): 198-205.
- TORRES, Casilda (1982): Dos años en la vida de Hernando de los Llanos, *Murgetana*, 62: 157-168
- TUMMERS, Anna; KOLFIN, Elmer; HILLEGERS, Jasper (2017): *The Art of Laughter: Humour in the Dutch Painting of the Golden Age*, Uitgeverij Waanders & De Kunst, Zwolle.
- VELDMAN, Ilja M. (2014): De brillenverkoopster oftewel ongelijke liefde, en DAANTJE MEUWISSEN (ed.): *Jacob Cornelisz van Oostsanen (ca. 1475-1533). De Renaissance in Amsterdam en Alkmaar*, Waanders Uitgevers, Zwolle: 237-238.
- VORÁGINE, Santiago de la (2011): *La leyenda dorada*, 1. Alianza Editorial, Madrid.



ULPGC
Universidad de
Las Palmas de
Gran Canaria

Facultad de
Geografía e Historia



Colaboran:
DEPARTAMENTO DE CIENCIAS HISTÓRICAS
DEPARTAMENTO DE GEOGRAFÍA