

# SOBRE LA ATRIBUCIÓN A SIMÓN PEREYNS DE LAS ESCENAS DE BATALLAS DEL PALACIO DE LOS VIRREYES DE MÉXICO

POR FRANCISCO MONTES GONZÁLEZ

La ejecución de una serie de pinturas de batallas en el palacio virreinal de México fue el detonante para que, en un clima de tensión política, la Audiencia desacreditase a su patrocinador, el virrey Marqués de Falces, ante la Corona. Sobre la autoría de la misma se ha especulado en torno al artista flamenco Simón Pereyng. Ante la falta de un documento que lo determine, su trayectoria biográfica y profesional apuntan con garantías al protagonismo de éste en realización de la obra.

The realization of a series of paintings of battles in the viceregal palace of Mexico was the detonating so that, in a climate of political tension, the Royal Court discredited to its patron, Viceroy Marquis of Falces, before the Crown. About the responsibility of the same one it has been speculated on around the Flemish painter Simón Pereyng. Because of the lack of a document that determines it, his biographical and professional trajectory aims with guarantees at the protagonism of this one in accomplishment of the work.

Para restituir la apariencia exterior del primer palacio virreinal de México, los historiadores se han servido del testimonio gráfico aportado por dos planos de la Plaza Mayor fechados hacia 1562 y 1596, y de las pinturas de un biombo de mediados del siglo XVII perteneciente al Museo de América de Madrid, donde la fachada de la residencia sirve de fondo a un animado paisaje urbano.<sup>1</sup> Sobre el interior, Angulo apuntaría a una descripción literaria realizada por Sariñana y

---

1. Para consultar información específica de estas tres piezas véase en lo referente al biombo la ficha número 6 y a los mapas las fichas números 43-44 del catálogo de la exposición *Los siglos de Oro en los Virreinos de América, 1550-1700*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 2000, págs. 158;244.

Cuenca con motivo de las honras fúnebres de Felipe IV en 1666, la cual concordaba perfectamente en sus alusiones a la portada con la imagen pintada en el mueble mencionado.<sup>2</sup> Tras el incendio que en 1692 destruyó la totalidad de este edificio, cualquier noticia que ayude a recrear la imagen del mismo se considera un dato importante para el estudio del arte novohispano. Es por ello que, analizando diversos documentos que apuntan la existencia de una serie de pinturas de batallas en el interior del primitivo palacio y argumentando la autoría de las mismas, se quiera profundizar en el estudio de este hecho artístico.

A mediados del siglo XVI el gobierno de la Nueva España sufre una fuerte convulsión a causa de las supuestas pretensiones políticas de Martín Cortés, primogénito del conquistador. Con su llegada a México en 1563, ya como segundo marqués del Valle, y tras la muerte del Virrey Luis de Velasco (1511-1564), los terratenientes españoles, descontentos con las nuevas leyes y aprovechando la ausencia de un representante regio, promovieron una actitud que hizo sospechar a la Audiencia que pretendían estos alzar a su líder, Martín Cortés, como “rey de México”.<sup>3</sup> El detonante fueron los desorbitados festejos que organizara esta clase social con motivo del nacimiento de los hijos mellizos del marqués del Valle. La situación derivaría en las oportunas detenciones y acusaciones por parte de la Audiencia hasta la llegada del nuevo gobernante. No será hasta el año 1566 cuando Don Gastón de Peralta, tercer marqués de Falces, desembarque en territorio mexicano como nuevo virrey. Sus cualidades de hombre instruido y pacificador lo llevarían a tomar las primeras determinaciones en la revuelta acontecida. Para ello, desautorizó el juicio pasional de los oidores y envió a la Península a los principales imputados. La ira de la Audiencia por estas actuaciones pronto se manifestará al iniciar una dura pugna con el virrey, que acabará con su desacreditación oficial ante la Corona y el final de su mandato. El hecho de que el marqués de Falces decorara una de las salas del palacio virreinal con escenas de batallas, siguiendo el gusto artístico del momento, servirá de argumento para que los oidores trasladen al monarca la idea de que aquel tenía un ejército oculto, listo para hacerse con la Nueva España. El sobresalto que estos rumores originaron en el rey desencadenaría la inmediata destitución del gobernante.

El primer documento que informa de la existencia de estas pinturas con temas bélicos es la obra de Fray Juan de Torquemada *Monarquía Indiana*. En el libro quinto de la misma se trata de los asuntos de la administración novohispana, dedicando un capítulo a la labor realizada por el virrey Gastón de Peralta. Hablando de

---

2. Sírvase este artículo como texto de interés para el análisis del palacio en su aspecto exterior. ANGULO INÍGUEZ, Diego: “El palacio de los virreyes antes de 1692”, en *Arte en América y Filipinas*, Sevilla, [1930?].

3. Un estudio pormenorizado de estos episodios se encuentra en el libro “*Tratado del descubrimiento de las Yndias y su conquista...*” escrito por Juan Suárez Peralta en 1589 y publicado íntegramente en YÁNEZ, Agustín: *La conjuración de Martín Cortés y otros temas*. UNAM, México, 1945.

la rebelión de Cortés y del papel que éste desempeñó enfrentándose a los dictámenes de la Audiencia aparece el siguiente texto:

*“De aquí tomaron motivo los contrarios, de sentir mal de el Virrey, y de su Gobierno, y començaron à inquietarse, y escribieron contra él, no solo acusandolo de remiso, en casos tan graves, sino tambien de Hombre, que favorecia las Causas de el Marqués del Valle, y que parecia queria alçar con el Reino, y haciendo sus informaciones secretas de esta, hubo Testigos que juraron, que tenía treinta mil Hombres puestos en Campo, contra la corona real. Y fue el caso, que luego que vino, como hombre curioso (que debía de ser) mandò pintar las Salas de Palacio, y en una de ellas puso una Guerra, y Batalla de las antiguas, en que pintaron los Pintores á su gusto, como el Campo de la Sala les dio espacio, y lugar, treinta mil Hombres Combatientes, de donde tomaron motivo para decir, que los tenia contra el Reino, equivocando la raçon de lo pintado à lo vivo.”<sup>4</sup>*

Hasta el momento debe considerarse este documento como la primera fuente que da a conocer la existencia y aspecto de dichas pinturas. El autor, que vivió en fecha cercana a los sucesos, se sirvió de otros documentos y testimonios de la época a fin de lograr una imagen lo más exacta posible de la realidad. Así pues, los hechos se describen de manera objetiva y explican detenidamente, en este caso, la inquietud generada en los contrarios al virrey, es decir, la Audiencia, ante la representación en unas pinturas decorativas del palacio de “treinta mil hombres combatientes”. De manera interesada, estos personajes fueron confundidos con la realidad para alimentar la idea de los oidores de que el marqués de Falces tenía escondido un ejército listo para sublevarse contra la Corona. Este bulo malintencionado será el que acabe finalmente con su mandato.

La crónica del padre Sariñana y Cuenca, citada anteriormente, es otro testimonio de gran valor pues describe con todo detalle el interior del palacio virreinal en torno al año 1666. Sin embargo, al buscar alguna noticia de esta serie pictórica no se encuentra referencia alguna. Las causas de este silencio podrían resumirse en dos. Una, que al hacerse cargo la Audiencia del gobierno mexicano tras la rebelión de Cortés las mandaran destruir, tanto por estar completas como inacabadas; y otra que al fecharse el texto coincidiendo con la reciente muerte de Felipe IV, el espacio estuviera enlutado por lo que los muros se cubrirían con los correspondientes paños negros.<sup>5</sup>

En el año 1852 se publica en México la obra del padre jesuita Andrés Cavo titulada *Los tres siglos de Méjico durante el gobierno español hasta la entrada del*

---

4. TORQUEMADA, Fray Juan de.: *Monarquía Indiana*, 1615, libro V, capítulo XX [selección, introducción y notas por Miguel León Portilla], Porrúa, México, 1969, pág.624.

5. Una nota en el texto afirma que “se le desnudó en esta ocasión para vestirle de tristeza.” Véase la crónica completa de SARIÑANA Y CUENCA, Isidro: *Llanto del occidente en el ocaso del más claro sol de las Españas* publicada en GONZÁLEZ OBREGÓN, Luis: *México viejo* (9ª ed.), cap. XXII, Patria, México, 1966, pág. 315.

*ejército trigarante*<sup>6</sup>. Tomando como referencia el gobierno del marqués de Falces en el párrafo alusivo al año 1567, Cavo trata obligatoriamente los sucesos de Martín Cortés y la actitud del virrey como juez entre las partes. En este caso, se narra como los oidores de la Audiencia hacen llegar un informe a Felipe II acusando al virrey de querer alzarse con el territorio, señalando que tenía a su disposición contra la Corona un ejército de treinta mil combatientes. Además, apunta que estos eran fruto de la malintencionada actitud de la Audiencia, que tomó las figuras imitadas por seres reales. Del virrey se dice que fue simplemente su buen gusto el que le llevó a ordenar la ejecución de unas pinturas que, confundidas con la realidad de manera maliciosa, provocaron la alarma del monarca, quien ante la ausencia de noticias del virrey, acabaría por destituirlo nombrando nuevos jueces pesquísidos. De la falta de dicha correspondencia era culpable la propia Audiencia, pues interceptaba las misivas en las que el marqués de Falces se defendía y exponía sus argumentos. Queda claro con estos apuntes que el autor seguirá íntegramente el relato indiano de Torquemada para escribir este apartado de su obra.

El erudito mexicano Orozco y Berra sacará a la luz un año más tarde una versión del *Diccionario Universal de Geografía e Historia*. En el tomo sexto dedicará un extenso apartado al virrey Gastón de Peralta y a los sucesos de su gobierno. Del polémico enfrentamiento con la Audiencia por el caso de Martín Cortés aparece la siguiente referencia:

*“Era un hombre de muy buen gusto, y por esta razón trató de adornar el palacio virreinal, con el objeto de que la mansión de los representantes del rey fuese digna de su encumbrada dignidad. Pintaron en una de las salas una batalla en que, como era natural, se representaron multitud de combatientes, y este ejército cuya debilidad no tenemos que encarecer a nuestros lectores, fue el que la digna audiencia de México hizo aparecer a los ojos de Felipe II, como una hueste formidable, que a los ojos de su lugarteniente quería arrancarle la joya más preciosa de la corona de España.”<sup>7</sup>*

Claramente se repiten aquí los mismos argumentos de Torquemada ya adaptados por Cavo, si bien la noticia aparece adornada con la correspondiente pompa literaria del autor. Por último cabe citar dentro de este bloque de obras decimonónicas la titulada *México a través de los siglos*, que fue publicada hacia 1890. Su autor, refiriéndose a las pinturas de batallas, remite a las obras mencionadas, apareciendo los hechos idénticos aunque esta vez revestidos por un matiz más enciclopédico<sup>8</sup>.

6. CAVO, Andrés: *Los tres siglos de Méjico durante el gobierno español hasta la entrada del ejército trigarante*, párrafo 28, J.R. Navarro, México, 1852, pág. 37.

7. OROZCO Y BERRA, Manuel: *Diccionario universal de Historia y de Geografía*, vol. VI, México, 1853, pág. 320.

8. RIVA PALACIO, Vicente: *México a través de los siglos*, Espasa y Comp<sup>a</sup>., Barcelona, [1889?], pág. 390.

El paso de la noticia de episodio histórico a dato artístico lo realizará Manuel Toussaint. En el año 1936 aparece el libro titulado *La pintura en México durante el siglo XVI* en el que dedica un capítulo a la obra del artista flamenco Simón Pereyng.<sup>9</sup> Antes de adentrarse en su producción mexicana, repasa de forma concisa su etapa formativa hasta llegar al momento de entrada en la colonia, donde apunta que formaba parte del séquito del virrey marqués de Falces. Al referirse a las pinturas citadas en las crónicas afirma “*que recién llegado (el virrey) mandó decorar el real palacio con escenas de batallas y es lógico pensar que para este trabajo debe haber utilizado al pintor que había traído consigo.*” En el cuerpo científico del texto Toussaint menciona como referentes bibliográficos las fuentes de Cavo y Riva señaladas anteriormente. También será la primera vez que dichas pinturas sean atribuidas a un autor concreto, Simón Pereyng. Un año más tarde publica la transcripción del texto del proceso y denuncias al que el pintor se vio sometido por la Inquisición de México en el año 1568.<sup>10</sup> Este documento será fundamental para que los historiadores del Arte tracen la vida del pintor con anterioridad a su etapa mexicana. En la introducción que realiza para el mismo volverá a referirse a las pinturas de batallas acercándolas al patrón artístico de Paolo Ucello en *La Batalla de San Romano*.<sup>11</sup>

Antes de editar Toussaint su célebre manual sobre la pintura colonial mexicana<sup>12</sup>, aparecerá la Historia del Arte Hispanoamericano dirigida por Angulo, en cuyo capítulo dedicado a la pintura en el siglo XVI en las islas caribeñas y en México trata de Pereyng añadiendo una nota sobre estas pinturas<sup>13</sup>. Al respecto y ante el hecho de no conservarse ningún testimonio afirma que sería problemática la comprobación de su atribución al maestro, señalando que si así fuera abriría una nueva vertiente en la producción de Pereyng. A ello agrega que sería lógico pensar, en contra de lo que dice Toussaint, que se asemejaran estéticamente a los frescos de la sala de batallas de El Escorial.

Los últimos estudios realizados sobre la figura del pintor han profundizado en su etapa mexicana cerrando capítulos a las posibles atribuciones de sus obras de

---

9. TOUSSAINT, Manuel: *La pintura colonial en México durante el siglo XVI*, México, 1936. págs. 45-48

10. La causa del delito por el que se le juzga será la denuncia que su colega Francisco de Morales, envidioso de su quehacer pictórico, haga al afirmar que Pereyng opinó públicamente sobre la igualdad de amancebamiento entre casados y solteros. Véase el documento íntegro en TOUSSAINT, Manuel: “Proceso y denuncias contra Simón Pereyng”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. I, núm. 2, México, 1937, págs. 3-37.

11. TOUSSAINT, Manuel: “Introducción al proceso de denuncias contra Simón Pereyng en la inquisición de México”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. I, núm. 2, México, 1938, págs. VII-XX.

12. TOUSSAINT, Manuel: *La pintura colonial en México*, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1965.

13. ANGULO IÑIGUEZ, Diego; MARCO DORTA, Enrique; BUSCHIAZZO, Mario J.: *Historia del arte hispanoamericano*, vol. II, Salvat, Barcelona, 1945, pág. 383.

carácter religioso.<sup>14</sup> En especial, Victoria dedicó un artículo monográfico adaptando, sin aportar novedad alguna, los datos biográficos y profesionales del flamenco.<sup>15</sup>

Son varias las razones por las que se ha considerado que Simón Pereyng pudiera ser el autor de las escenas de batallas del palacio virreinal de México. La más clara es su relación con el virrey Gastón de Peralta, del que pudiera decirse llegó a ser algo parecido a su “pintor de cámara”. Por otra parte, están los datos biográficos aportados en el proceso inquisitorial que padeció en 1568, los cuales, además de sustentar la anterior idea, permiten recrear fácilmente la trayectoria artística del pintor y las influencias recibidas que lo facultarían para llevar a cabo el conjunto pictórico aludido.

La llegada de Pereyng a Castilla, probablemente siguiendo el rastro de su compatriota Jooris Van der Strateen, quien al parecer lo acogiese en su taller lusitano, va a tener como primera escala la ciudad de Toledo en 1559. Es posible que fuese allí donde tuviera un primer contacto con don Gastón de Peralta, quien ocupaba el puesto de corregidor de la villa, y al que podría haber servido en algún encargo particular.

El matrimonio de Felipe II con Isabel de Valois y el establecimiento de la Corte en Madrid el año 1561 trajeron nuevos aires para las empresas artísticas españolas.<sup>16</sup> El monarca, profundamente influenciado por sus viajes europeos, decidió renovar bajo sus dictámenes personales la residencia real del Alcázar, ampliar otras fincas de recreo como El Pardo y Valsaín y construir como cénit de su católica majestad el monasterio de San Lorenzo de El Escorial.<sup>17</sup> En el empleo de las distintas tareas pictóricas que se acometerían, a primeras figuras como Moro, Sánchez Coello o Becerra les seguirían una sería de medianos pintores y aprendices deseosos de aprovechar la clientela que aquellos proyectos generaban. Quizás entre uno de ellos se encontrara Pereyng, quien motivado por un mejor porvenir abandonaría Toledo, incorporándose al taller de alguno de estos encargos. En aquel momento dos eran los trabajos que en mayor medida reclamaban la presencia de pintores: las nuevas galerías de retratos de la familia imperial de los Austrias en El Pardo y las Descalzas Reales y la decoración interior de los recintos palaciegos con tablas y pinturas murales de temática alegórica y narrativa. Esta última actividad será

14. Consúltense los trabajos publicados en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México: MACÍAS LORENZO, José M<sup>o</sup>: *Una noticia más sobre Simón Pereyng*, AIIE, vol. XXII, núm. 76, México, 2000, págs. 259-266; SESCOSE, Federico: *Nuevo grabado en la obra de Pereyng*, AIIE, vol. IX, núm. 35, México, 1966, págs. 45-46; RÍOS EDUARDO, Enrique: *Una obra ignorada de Simón Pereyng*, AIIE, vol. III, núm. 9, México, 1942, págs. 61-65.

15. VICTORIA, José Guadalupe: “Un pintor flamenco en Nueva España: Simón Pereyng”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XIV, núm. 55, México, 1986, págs. 69-83.

16. En lo concerniente al patronazgo artístico de Felipe II véase en profundidad CHECA CREMADÉS, Fernando: *Felipe II. Mecenazgos de las Artes* (3<sup>ed.</sup>), Nerea, Madrid, 1997.

17. Referida a la repercusión de este hecho en el Alcázar de Madrid véase BARBEITO, José Manuel: “Las reformas de Felipe II”, en *El Alcázar de Madrid*, capítulo II, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1992, págs. 33-35.

la que, bajo impronta occidental, tenga sus primeras repercusiones en el Nuevo Mundo, al ser el marqués de Falces quien importe la moda de representar escenas bélicas decorativas hasta los muros del palacio de los virreyes mexicanos.

En su etapa cortesana Simón Pereyns pudo conocer algunas de las mejores creaciones de este género artístico. Una de ellas será la serie de doce tapices sobre la conquista de Túnez que en 1548, bajo orden de Carlos V y sobre cartones de Vermeyen, encargó María de Hungría al taller flamenco de Pannemaker. Tras haber lucido todo su esplendor en Londres durante los esponsales de Felipe II y María Tudor en 1554, estos se mostraron públicamente en Amberes y en Bruselas antes de alcanzar su destino definitivo en España.<sup>18</sup> Sin descartar que fuera en esta escala flamenca cuando Pereyns viera por primera vez la obra, no cabe duda que sería en el Alcázar de Madrid donde admirara personalmente el esplendor de esta “sala de batallas móvil.”<sup>19</sup> Otra de estas composiciones artísticas la formaban los frescos que en 1516 y para una de las capillas de la Catedral de Toledo, el Cardenal Cisneros mandó realizar a Juan de Borgoña en conmemoración de la toma de Orán; y que el pintor flamenco habría visitado durante su permanencia en dicha ciudad.<sup>20</sup>

Hacia el año 1561 el artista debió encontrarse en Madrid, justo cuando se fecha la llegada por orden de Felipe II del pintor flamenco Antoon Van den Wijngaerde, que pasaría a castellanizarse como Antonio de las Viñas. Este autor, que había trabajado como cronista gráfico con las tropas de Carlos V en Alemania y de Felipe II en Francia, solicitaría el permiso de Margarita de Parma para trasladarse de Flandes a España al servicio de la Corte. Aquí su labor consistiría principalmente en pintar imágenes de ciudades europeas para los proyectos decorativos que el monarca había establecido en sus residencias reales. El detallado estudio de Galera sobre la vida y obra de Van den Wijngaerde abre la posibilidad de que la faceta de Pereyns, que como retratista peninsular habían recogido diversos autores, se amplíe con una formación en el campo de la pintura narrativa.<sup>21</sup>

De Van den Wijngaerde se sabe por la obra de Diego de Cuelbis que existieron en la Sala Larga del Alcázar madrileño varias pinturas con la temática de “*las batallas y victorias que uvo el Emperador Don Carlos en Alemania*” y en

---

18. ALBI DE LA CUESTA, Julio: “Ataque a la Goleta”, ficha número 90 del catálogo de la exposición *Carlos V. Las Armas y las Letras*. Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V. Madrid, 2000, págs. 384-385.

19. Hacia el año 1623 se conoce que esta serie tapices se encontraba adornando el Salón de Comedias del Alcázar madrileño. El dato lo recoge Galera i Monegal de la obra *Teatro de las grandezas de la villa de Madrid* escrita por Gil González Dávila en 1623. GALERA I MONEGAL, Monserrat: *Antoon van den Wijngaerde, pintor de ciudades y de hechos de armas en la Europa del Quinientos. Cartobibliografía razonada de los dibujos y grabados, y ensayo de reconstrucción documental de la obra pictórica*, Fundación Carlos de Amberes, Institut Cartogràfic de Catalunya; Madrid, Barcelona, 1998. pág.72.

20. MATEO GÓMEZ, Isabel: “La pintura toledana en tiempos de Carlos V”, en *Carlos V y las artes*, Junta de Castilla y León, Valladolid, 2000, págs.235-254.

21. GALERA I MONEGAL, Monserrat: 1998.

otra segunda sala más estrecha algunas con “*la famosa batalla de S. Quintín entre los Españoles y Franceses*” junto a diferentes episodios de esta gesta.<sup>22</sup> Es además interesante anotar que Galera, tras un minucioso repaso documental, proponga que para la misma década de los años sesenta este pintor se encuentre trabajando en la decoración de la galería de retratos de El Pardo siendo, en contra de lo que afirma Kusche al citar a Vermeyen, el autor de las tablas sobre batallas de Carlos V en Alemania que acompañaban las vistas de Madrid, Valladolid, Londres y Nápoles.<sup>23</sup>

Pero si los proyectos encabezados por Van den Wijngaerde pueden parecer excesivos para que el recién llegado Pereyng se incorporara a la nómina de sus colaboradores, existe el caso de que en el mismo círculo flamenco se relacionara con Rodrigo Diriksen o de Holanda. El que fuera yerno de Van den Wijngaerde figura en torno a 1564 participando en la decoración de la casa real segoviana de Valsaín: “*Rodrigo de Holanda, pintor de vuestra majestad dize que por orden de vuestra merced fue enviado al Bosque de Segovia para pintar ciertos lienzos.*”<sup>24</sup> En el año 1562 ya se conoce en este palacio la existencia de una estancia llamada Galería de San Quintín, a la que irían destinadas entre otras una serie de pinturas alegóricas de dicha batalla. Este dato proviene fidedignamente del inventario de los bienes artísticos que había en el Palacio de Valsaín hecho en junio de 1568.<sup>25</sup> Con toda seguridad, sería Diriksen quien se encargara de reproducir estas escenas, trasladando al formato de óleo sobre lienzo los dibujos que su suegro había tomado directamente del combate. Falta saber si realmente uno de estos cuadros, titulado *La Batalla de San Quintín*, corresponda con el que actualmente luce en la Galería de Paseo del monasterio de El Escorial y que causara tal admiración en Felipe II, que ordenara en 1590 a los fresquistas Granello, Castello y Tavarone tomarlo como ejemplo para uno de los muros de la Sala de Batallas de dicho edificio.<sup>26</sup> (Fig.1)

Acerca de la implicación directa de Pereyng en algunos de estas realizaciones cortesanas, la única referencia documental sobre la que se puede sustentar cierta hipótesis es la que aporta el testigo Juan Telmo en el juicio inquisitorial de 1568 en la ciudad de México:

22. Proviene de una nota de la obra de Diego Cuelbis *Tesoro Chorográfico de las Espannas* (1599) citada en GALERA I MONEGAL, Monserrat: 1998. Op.cit. pág. 73.

23. *Ibidem*. Pág.79. Véase para contrastar el dato: KUSCHE, María: “La antigua Galería de retratos de El Pardo...”, en *Archivo Español de Arte*, nº252, Madrid, 1992.

24. Véase la nota 160 en MARTÍN GONZÁLEZ, M<sup>a</sup> Ángeles: *El Real Sitio de Valsaín*, Alpuerto, Madrid, 1992, pág. 98.

25. Una copia íntegra de esta parte del manuscrito la publica MARTÍN GONZÁLEZ, M<sup>a</sup> Ángeles: 1992. Op. cit. pág.93-95: Fig. 8. Inventario de objetos artísticos que había en el Palacio de Valsaín en junio de 1568. Archivo General de Simancas. Casa y Sitios Reales, legajo 275, fol.55.

26. ZARCO CUEVA, Julián: *Pintores italianos en San Lorenzo el Real de El Escorial (1575-1613)*, Madrid, 1931, pág. 84-86 / 231.





Fig. 1. Rodrigo Diriksen: *La batalla de San Quintín*, 1557. Óleo sobre tela, [ante 1590]. 146x183cm. Patrimonio Nacional. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Galería de Paseo (Inv.núm.100.14230). Madrid. Copyright © Patrimonio Nacional.

*“En la villa de Madrid vido este testigo al dicho simon perez pintar en la sala de su majestad juntamente con los maeses que en ella estaban y que por su habilidad mereció alcanzar licencia de su majestad para sacar su retrato todas las veces que quisiese y asimismo el de la reina nuestra señora y príncipe y princesa y los demás de su casa real.”<sup>27</sup>*

Esta cita es utilizada en otro sentido por Sotos para justificar que Pereyngs en vez de formarse en el ámbito de la pintura de género lo hizo como retratista bajo el influjo de Moro o Sánchez Coello. Tal suposición apoya, según su opinión, la atribución a Pereyngs de la Virgen del Rosario de Yanhuitlan, en donde aparecen los retratos de Carlos V y Felipe II junto a otros familiares y religiosos.<sup>28</sup> Siguiendo con su argumento llega a considerar a Simón Pereyngs como pintor de cámara del rey, un nombramiento sobre el que no existe prueba alguna y que de haberse producido no explicaría la marcha del flamenco a México.

En cuanto al aspecto físico de estas escenas bélicas del palacio virreinal, en las escasas menciones hechas por las fuentes bibliográficas se han relacionado de forma coherente con la serie de pinturas de batallas de El Escorial, aunque éstas no llegaron a realizarse hasta casi treinta años después. La explicación no sólo debe buscarse en que los frescos de El Escorial se asemejen al esquema descrito por Torquemada, quien dice simulaban batallas a la antigua con multitud de combatientes, sino que dichos murales escorialense tuvieron en el tema concerniente a San Quintín, el referente oficial de los lienzos de Rodrigo de Diriksen hechos para Valsaín. Pudo ser del referido a la propia batalla del que Pereyngs tomara diversas notas. Del soporte material y el número de piezas que componían la misma tampoco se tienen datos, intuyendo que se realizaran sobre tabla o lienzo ya que, además de ser una técnica complicada, de Pereyngs se desconozca por completo algún tipo de labor como fresquista en México.

En las noticias conocidas sobre pintores de la segunda mitad del siglo XVI en Toledo, en Madrid y en el entono del rey no aparece citado Pereyngs.<sup>29</sup> Por otra parte, tampoco figura en 1566 entre los pasajeros a Indias junto al virrey Peralta, aunque en su proceso inquisitorial se mencionara que vino al servicio del éste, noticia que confirman los testigos citados al mismo. En relación con su traslado a Nueva España cabe la posibilidad de que lo hiciese bajo nombre falso a fin de no despertar sospechas dada su condición de flamenco, lo que hacía de él un protestante en potencia. Al respecto es bastante curioso el asiento de pasajeros siguiente:

27. TOUSSAINT, Manuel: 1937. Op.cit. págs.17-18.

28. SOTOS SERRANO, Carmen: “La imagen de Felipe II en México”, en *Actas del Congreso Internacional Felipe II y las artes*, Universidad Complutense de Madrid, 2000, págs. 553-567.

29. Como fuentes bibliográficas para el tema se trataron entre otras AGULLÓ Y COBO, Mercedes: *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI XVII*, Granada, 1978; MATEO GÓMEZ, Isabel: *Pintura toledana de la segunda mitad del siglo XVI*, C.S.I.C, Madrid, 2003; SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Los pintores de Cámara de los Reyes de España*, Madrid 1916.

“5.025. Simón Pérez, natural de Baeza, soltero, hijo de Bernardo Pérez y Constanza Ruiz, a Nueva España, como criado de Diego Díaz.-22 mayo (III-183v).”<sup>30</sup>

Tal anotación es dos días posterior a la del virrey y su séquito, en la que desde luego no figuraba Pereyng. Lo más curioso es que hay coincidencia entre el nombre de la madre de este Simón y la de Pereyng, no siendo posible asegurarlo en el caso de los padres, pues el nombre que figura en el proceso inquisitorial pudo haber sido mal transcrito en la publicación de Toussaint. Todo ello lleva a considerar que este Simón Pérez es realmente el propio Simón Pereyng y que la castellanización del nombre era un modo de evitar inconvenientes e incluso el rechazo a su embarque. Por cierto, que su cuestionado pasado protestante surgió durante el proceso inquisitorial al citarse una carta que le enviara su padre incitándolo a pintar retratos en vez de santos.<sup>31</sup>

Vista ya la posibilidad de que Simón Pereyng fuera el pretendido natural de Baeza que embarcó a México el 22 de mayo de 1566, queda un último aspecto por estudiar acerca del mecenas de la obra, el marqués de Falces.<sup>32</sup> Torquemada señala en su *Monarquía Indiana* una de las cualidades personales de Don Gastón de Peralta al llamarlo “*hombre curioso*”, queriendo aludir con ello a que poseía una formación distinguida y refinada. Esta característica se materializará en la idea de querer patrocinar un programa pictórico, adecuado a su condición y rango, que engalanara la residencia real de México. Actuará así como otras familias nobiliarias españolas, cuyas casas se decoraron con escenas de batallas, al igual que la Casa Real de Granada, donde en la Torre del Peinador de la Reina se habían dispuestos escenas de la Conquista de Túnez. En la segunda mitad del siglo XVI los casos más conocidos de este tipo de ornamento en mansiones nobiliarias serían las grisallas del Palacio de Oriz y las de Alba de Tormes, ambas con la temática de los triunfos de Carlos V sobre los príncipes protestantes.

De ser cierta la relación entre Simón Pereyng y el marqués de Falces que se menciona exageradamente en el proceso inquisitorial, debe interpretarse esta empresa como un testimonio más del deseo de los nobles españoles de emular a su soberano contando con un pintor del ámbito cortesano para su servicio. De este

---

30. GALBIS DÍEZ, Carmen; ROMERO IRUELA, Luis: *Catálogo de pasajeros a Indias durante los siglos XVI, XVII y XVIII*. Archivo General de Indias. Sevilla, vol. IV: 1560-166, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1986

31. Esta acusación la dirige Francisco de Morales quien dice de Pereyng que “*estando en Madrid, le escribió su padre a él diciendo que le avían dicho que se auya dado a pintar retratos y no santos e que se avía olgado mucho, e que le rogaba de no pintar santos, e que se diese a los retratos*” dando con ello a entender “*que su padre estaba domado en la seta (sic.) luterana*”. TOUSSAINT, Manuel: 1937. Op.cit. pág.4.

32. Sobre la biografía del tercer marqués de Falces y la historia de su linaje véase FERNÁNDEZ DE BETHENCOURT, Francisco: *Historia genealógica y heráldica de la Monarquía española. Casa real y Grandes de España*, tomo III, Fabiola de Publicaciones Hispalenses, Sevilla, 2001, págs.257-261.

interés por los artistas nórdicos puede citarse en Aragón el caso del duque de Villahermosa, quien a instancias del Cardenal Granvela recibiría al pintor Rolán Moys para que realizara una galería de retratos de sus antepasados.<sup>33</sup>

Más que un intento de provocación a la Audiencia y desafío a la Corona, como es descrito en las crónicas, que pretendieron los oidores novohispanos, las pinturas de batallas fueron la respuesta al gusto artístico de una época y el deseo cortesano de imitar la estética regia. Además de ilustrar las gloriosas victorias militares de Carlos V y Felipe II, dichas pinturas se convertirían en todo un tributo al poder regio que sometía los vastos dominios americanos.

---

33. Una obra de obligada referencia para estudiar no sólo esta relación sino la dinámica del retrato cortesano peninsular en el siglo XVI es KUSCHE, María: *Retrato y retratadores: Alonso Sánchez Coello y sus competidores Sofonisba Anguissola, Jorge de la Rúa y Rolán Moys*, FAAH, Madrid, 2003.