

Tablas flamencas de los siglos XV y XVI del Museo Lázaro Galdiano

Didier Martens

Amparo López Redondo

(Editores)



Índice

Presentación	5
Didier Martens: Los Primitivos flamencos de don José y la historia del arte: las metamorfosis de una colección a la luz de la evolución de una disciplina	7
Amparo López Redondo: El Bosco, su taller y sus seguidores en la Colección Lázaro Galdiano	23
Eduardo Barba Gómez: Botánica del detalle. Flora de la pintura flamenca antigua del Museo Lázaro Galdiano.....	47
Didier Martens: Falsificaciones e imitaciones a la flamenca en las colecciones del Museo Lázaro Galdiano.....	69
Didier Martens y Amparo López Redondo: Catálogo razonado de la colección de tablas flamencas de los siglos XV y XVI del Museo Lázaro Galdiano.....	87
Eduardo Barba Gómez: Identificación botánica en la pintura flamenca antigua del Museo Lázaro Galdiano	225
Bibliografía.....	241

PATRONATO DE LA FUNDACIÓN LÁZARO GALDIANO

Presidente

ÍÑIGO MÉNDEZ DE VIGO Y MONTOJO

MINISTRO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE

Vicepresidente primero

FERNANDO BENZO SÁINZ

SECRETARIO DE ESTADO DE CULTURA

Vocales

MARÍA LUISA LAMELA DÍAZ

INTERVENTORA GENERAL DE LA ADMINISTRACIÓN DEL ESTADO:

LUIS LAFUENTE BATANERO

DIRECTOR GENERAL DE BELLAS ARTES Y PATRIMONIO CULTURAL:

JUAN ANTONIO MARTÍNEZ MELÉNDEZ

DIRECTOR GENERAL DEL PATRIMONIO DEL ESTADO:

EUGENIO LÓPEZ ÁLVAREZ

ABOGADO GENERAL DEL ESTADO

DIRECTOR DEL SERVICIO JURÍDICO DEL ESTADO

RUBÍ SANZ GAMO

JESÚS RUBIO JIMÉNEZ

LEONCIO LÓPEZ-OCÓN CABRERA

MIGUEL ÁNGEL GONZÁLEZ SUELA

Secretario

JUAN ANTONIO YEVES ANDRÉS.

Directora Gerente

ELENA HERNANDO GONZALO.

Presentación

Si habitualmente se reconocen como funciones esenciales de un museo la documentación, la conservación, la investigación y la difusión, podemos señalar que todas ellas se reconocen y aúnan en este proyecto, del que se deriva este extraordinario catálogo y la exposición que se presenta en el Museo Lázaro Galdiano.

En efecto, en *Una colección redescubierta. Tablas flamencas de los siglos XV y XVI del Museo Lázaro Galdiano* se han invertido tres años de documentación, estudio e investigación por parte de Amparo López, conservadora jefe del Museo, y de Didier Martens, profesor de la Universidad Libre de Bruselas. Fruto de esta labor, se ha concluido con más de un 50% de nuevas atribuciones respecto a las obras aquí presentadas.

Asimismo, se han realizado importantes trabajos de restauración sobre diez de ellas, tarea a la que han ayudado decididamente tanto el Museo del Prado como el Instituto de Patrimonio Cultural de España.

Y todo ello puede disfrutarse en la exposición que, por primera vez en la historia del museo, presenta estas obras conjuntamente, pues muchas de ellas eran inéditas, permitiendo así que el público conozca la mayor colección de obras de los primitivos flamencos reunidas por un coleccionista privado en nuestro país, José Lázaro Galdiano.

La colección que reunió contiene obras de los centros más importantes de producción: 's-Hertogenbosch, Bruselas, Brujas y Amberes, destacando entre ellas la obra del Bosco, por todos conocida.

Agradezco desde aquí la profesionalidad, generosidad y entrega de quienes han hecho posible que este proyecto sea realidad, en especial a Amparo López y Didier Martens, y a todos aquellos que han colaborado con entusiasmo, como el botánico Eduardo Barba, que con el análisis de las plantas que se representan en estas excepcionales obras ha contribuido a esclarecer dudas y a sugerir nuevas interpretaciones.

Asimismo agradezco a las instituciones que nos han apoyado en las tareas de restauración y de documentación y a cuantos han trabajado colateralmente en los distintos ámbitos implicados, a veces menos visibles pero siempre necesarios.

ELENA HERNANDO GONZALO
Directora de la Fundación Lázaro Galdiano

Los Primitivos flamencos de don José y la historia del arte: las metamorfosis de una colección a la luz de la evolución de una disciplina*

Didier Martens

Rastrear la historia de la colección de Primitivos flamencos¹ reunida por José Lázaro Galdiano (1862-1947) constituye una tarea bastante ardua. En efecto, el editor madrileño no parece haber sentido nunca la necesidad de llevar un registro diario de sus adquisiciones. No se ha encontrado ningún inventario autógrafo de sus compras. Por ello, solo puede reconstruirse la evolución de su colección confrontando tres estadios sucesivos de ella, captados fotográficamente, y su estado final, fijado en el inventario *post mortem* inédito de Emilio Camps Cazorla. De entrada, se constata que esa evolución no fue en absoluto lineal, que su crecimiento no fue continuado. Como coleccionista, don José parece haber sido un hombre dubitativo. Era capaz de cuestionarse a sí mismo, no vacilando en desprenderse de obras adquiridas con anterioridad para comprar otras nuevas.

Un primer momento de la colección está documentado por la serie de noventa tarjetas postales publicadas en el curso del año 1902 por la propia editorial de don José: *La España Moderna*². En principio, había previsto editar cien. Cada postal lleva un número de orden, acompañado del título «Cien obras artísticas del Director de ‘La España Moderna’, Sr. Lázaro». Este proyecto de valorización de la colección por su propietario utilizando el moderno medio, de vocación internacional, de la tarjeta postal suponía en 1902 una incontestable originalidad y no debió pasar inadvertido en el pequeño mundo de los coleccionistas de arte. Pese a ello, no llegó a completarse, al parecer debido a que el éxito financiero de la operación no cumplió sus expectativas.

En la serie de noventa postales que llegaron a publicarse en 1902, pueden identificarse, de acuerdo con los criterios actualmente en vigor en la historia del arte, ocho obras de Primitivos flamencos. Solo dos de ellas se asocian a un nombre de autor, inscrito en un lado de la reproducción sepia. Una es la copia de la *Madona de Fráncfort* del Maestro de Flémalle (MLG 3053), reproducida bajo el nombre de «R. van der Weyden» («La Virgen de la Leche», postal n.º 77). La otra es la copia de la *Virgen en oración* de Quentin Metsys (MLG 3026), catalogada como «Metsys» sin más precisión («La Virgen en oración», postal n.º 8). Las otras seis obras reproducidas en 1902 eran todas anónimas. Nos parece interesante reseñarlas brevemente, si bien la mayoría de ellas fueron vendidas con posterioridad y no pertenecen al Museo Lázaro Galdiano.

Debemos referirnos en primer lugar a una «vitela (del) siglo XV» representando la *Entrada en París de Isabel de Baviera*, un episodio histórico acaecido en 1385 (postal n.º 4) (fig. 1). Su estilo recuerda el de los Primitivos flamencos del siglo XV. Sin embargo, la autenticidad de la miniatura no está clara, ya que podría tratarse de una falsificación. Encontramos también el «Beso maternal», una *Piedad* de medio cuerpo (postal n.º 10) (fig. 2). Se trata de una copia, bastante mediocre, quizá española, de una conocida composición de Quentin Metsys, de la que don José adquirió a continuación otras dos copias, muy probablemente flamencas (MLG 2893 y MLG 3055). Hay igualmente una copia parcial de la famosa *Madona del canónigo Van der*

* Traducido del francés por Nieves Panadero Peropadre.

¹ El término «Primitivos flamencos» se emplea aquí en sentido amplio, según el uso introducido por Max J. Friedländer. Por consiguiente, con él se hace referencia al conjunto de pintores flamencos, desde Jan van Eyck (ca. 1390?-1441) hasta Pieter Bruegel el Viejo (ca. 1525-1569).

² Ver, acerca de estas tarjetas postales, J. A. YEVES ANDRÉS (2013a), pp. 173-182; J. A. YEVES ANDRÉS (2013b), pp. 195-229.

Paele de Jan van Eyck, concluida en 1436 y conservada en Brujas (postal n.º 13) (fig. 3). Esta copia, probablemente brujense, se situaría en la segunda mitad del siglo XVI. Hoy forma parte de las colecciones del Museo del Petit Palais de París, tras haber sido puesta a la venta por don José entre 1913 y 1919³. En 1902 obviamente ignoraba su vinculación con el prestigioso modelo eyckiano, puesto que la reproducción se acompaña de un título tan original como sugestivo: «La Virgen del ramillete».

Figura 1: Tarjeta postal, *Entrada de Isabel de Baviera* (vitela siglo XV) (postal n.º 4).



Figura 2: Tarjeta postal, *Beso maternal* (postal n.º 10).



³ París, Museo del Petit Palais, n.º 2569, 42 x 30,5 cm. Ver, sobre esta obra, ofrecida en 1930 a la villa de París por Carlos Vicente Ocampo, J. LAFFON (1981-1982), n.º 803; A. JANSSENS DE BISTHOVEN / D. DE VOS / M. BAES-DONDEYNE (1983), p. 212; D. MARTENS (1999), pp. 204-206.



Figura 3: Tarjeta postal, *La Virgen del Ramillete* (siglo XV) (postal n.º 13).

Lázaro hizo también reproducir en tarjeta postal, con la escueta mención de «Tríptico», un pequeño retablo devocional del que hoy parece haberse perdido todo rastro (postal n.º 47) (fig. 4). Se trata de una representación panorámica del *Calvario*, ocupando los tres paneles. La mayor parte de las figuras están tomadas del tríptico de la *Crucifixión* de Rogier van der Weyden,



Figura 4: Tarjeta postal, *Tríptico* (postal n.º 47).

Figura 5: Taller del Maestro de la Leyenda de santa Catalina, Tríptico, *Calvario*, Colección particular.

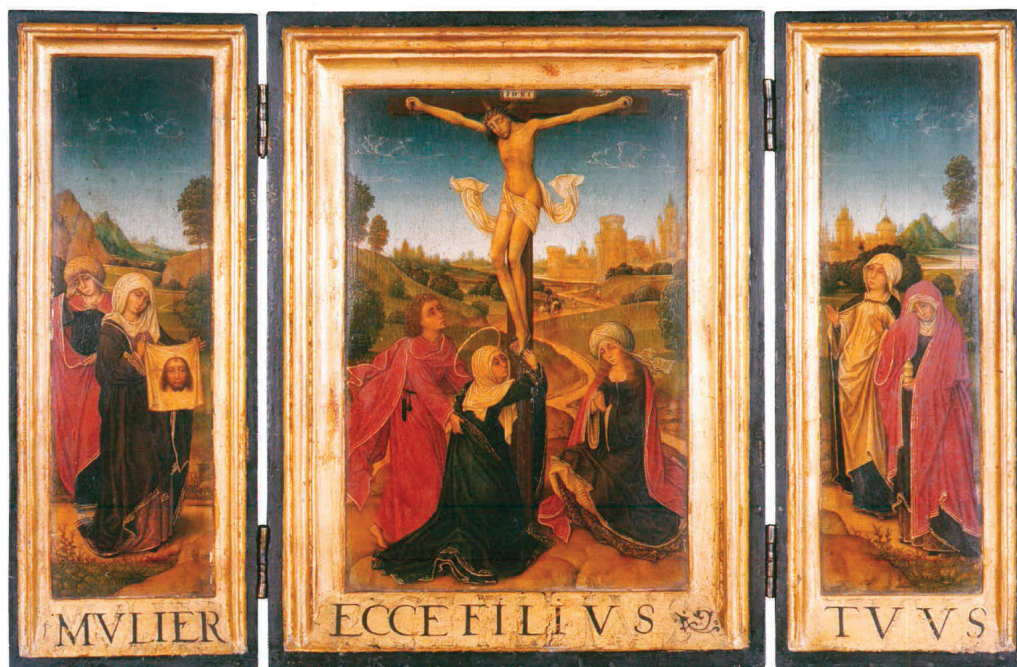


Figura 6:
Tarjeta postal,
Dama leyendo.
Siglo XVI
(postal n.º
79).



Figura 7:
Tarjeta
postal,
*Coronado
de espinas*
(postal n.º
86).



conservado en Viena, que presenta una similar estructura panorámica⁴. Evidentemente, don José tampoco conocía la relación con este prestigioso modelo. Este pequeño tríptico anónimo puede atribuirse a un pintor bruselense de los años 1500. En manos privadas se encuentran al menos dos conjuntos similares⁵ (ver fig. 5), asimismo inspirados en el tríptico de Viena. Denotan claramente el sello estilístico del Maestro de la Leyenda de santa Catalina, un anónimo que trabajó en Bruselas en el último cuarto del siglo XV.

Mencionaremos aún otra tabla flamenca datable en el segundo cuarto del siglo XVI, obra bruselense o amberina. La tarjeta postal correspondiente lleva el título de «Dama leyendo» (postal n.º 79) (fig. 6). Se trata en realidad de la puerta derecha de un tríptico representando a santa Bárbara. Lleva en la mano un libro abierto. Tras ella se encuentra la torre que permite identificarla. Por último, con el título «Coronado de espinas» se reproduce un *Cristo de medio cuerpo* flamenco del siglo XVI, inspirado en un modelo de Dieric Bouts (postal n.º 86) (fig. 7). A diferencia de la *Santa Bárbara*, esta tabla aún permanece en la colección de don José (MLG 2818).

El anonimato es lo que caracteriza fundamentalmente la percepción de la pintura flamenca de los siglos XV y XVI, tal y como puede reconstruirse a través de las *Cien obras artísticas* editadas por Lázaro. En este conjunto de imágenes, un cuadro de Primitivo septentrional no aparece sino excepcionalmente como obra de un pintor conocido. Es, ante todo, un tema, la mayor parte de las veces un tema cristiano, ilustrado por un artista cuyo nombre se ignora. La serie de las postales refleja así la idea, ampliamente extendida durante todo el siglo XIX, de un arte de la Edad Media al mismo tiempo anónimo y católico, un arte enteramente dedicado al servicio de la Fe y todavía no afectado por la búsqueda demasiado terrenal de la gloria artística personal. Esta valoración del tema, religioso por definición, es particularmente evidente en algunos de los títulos que acompañan a las fotografías, títulos que corresponden más a la devoción que a una estricta nomenclatura iconográfica. Así, la *Piedad* de medio cuerpo derivada de Metsys se designa con la patética denominación de «Beso maternal», una fórmula que se esperaría encontrar más bien en una Virgen con el Niño. Su asociación a una representación trágica como la Piedad permite poner en evidencia de manera hiperbólica la identidad materna de la Virgen María, que sigue siendo una madre llena de ternura hacia su Hijo, incluso cuando no es ya más que un cadáver sanguinolento. El título «Coronado de espinas», omitiendo el nombre de Cristo y el del artista, parece más un comentario devoto de la imagen reproducida, poniendo de relieve el martirio terrenal del Hijo del Hombre, que el título de un cuadro.

El nombre de «Virgen del ramillete» parece igualmente inspirado por una finalidad piadosa. Resalta un detalle de la imagen capaz de suscitar, en un público devoto, una emoción maternal. Si hacemos caso de la leyenda de la tarjeta postal, el cuadro representaría al Niño ofreciendo un ramillete de flores a su Madre, ramillete que es fácil imaginar recogido por el propio Niño Jesús... Con el título de «Madona del canónigo Van der Paele (copia de)», el mismo cuadro no podría seguramente despertar la misma ternura maternal en las espectadoras femeninas.

Podemos hacernos una idea precisa de las transformaciones sufridas por la colección de Primitivos flamencos de don José entre 1902 y el comienzo de la Primera Guerra Mundial, comparando la serie de tarjetas postales con los dos folletos de las *Referencias fotográficas de las obras de arte en España* publicados en 1913 por el fotógrafo madrileño Joseph Lacoste. En estos folletos destinados no solo a los aficionados a la fotografía, sino también a los investigadores y a las bibliotecas de los departamentos universitarios de historia del arte, se reproducen en formato miniatura los cuadros de la colección Lázaro, acompañados de un número de orden, título, dimensiones y, a menudo, nombre del autor. Las reproducciones podían adquirirse impresas en papel fotográfico y formato grande, previa petición. Las obras se agrupan por escuelas nacionales, según un uso ampliamente generalizado en la Europa de los estados-nación de los siglos XIX y XX. Las atribuciones son las comunicadas por el propietario.

⁴ Ver, sobre esta obra, D. DE VOS (1999), n.º 13.

⁵ Ver, sobre estas dos obras, R. H. MARIJNISSEN (2009), pp. 117-119; K. SCHADE (2001), n.º 110.

Resulta evidente que, desde 1902, la práctica de la atribución había ganado terreno en el ámbito del arte flamenco de los siglos XV y XVI. En las *Referencias fotográficas*, la «Virgen del ramillete» figura bajo el nombre de Jan van Eyck (n.º 11302); muchas adquisiciones nuevas se asocian a nombres de artistas flamencos de los siglos XV y XVI. Algunas de estas atribuciones no están desprovistas de pertinencia. Así, el panel MLG 3050, la *Virgen de la pera*, se presenta como Memling (n.º 11310). Es cierto que tal atribución no ha sido mantenida por los especialistas y que en vano buscaríamos el cuadro en las monografías consagradas al artista. Sin embargo, la obra debe atribuirse a un pintor brujense cercano a Memling, puede que incluso a uno de sus discípulos. Cabe señalar que el mismo cuadro se reprodujo posteriormente en el gran catálogo ilustrado de la colección con el nombre de Dieric Bouts, artista con el que, sin embargo, no presenta ninguna afinidad. El progreso, en la historia del arte, no siempre es lineal...

En 1926 y 1927, don José hizo imprimir el catálogo ilustrado en dos volúmenes que acabamos de mencionar. Cada uno de los cuadros de su propiedad se reproduce a página completa, sobre papel satinado, en blanco y negro. Semejante monumento de papel elevado a la gloria de la colección de alguien vivo, del propio coleccionista, formaba parte en los años veinte de una práctica específica, que no debe confundirse con la de los catálogos de venta.

En la era de la fotografía impresa, uno de los primeros ejemplos de catálogo ilustrado de una colección apareció en Inglaterra hacia 1889, por iniciativa de su feliz propietario, el conde de Northbrook, con el título *A Descriptive Catalogue of the Collection of Pictures belonging to the Earl of Northbrook* (Londres y Sydney, 1889). En este libro en cuarto mayor, encuadrado a la antigua, solo se reproducen 25 de las 262 pinturas inventariadas. Posteriormente, la costumbre impondrá ilustrar todas las obras catalogadas. En el volumen consagrado en 1907 a la colección Bachofen-Burckhardt de Basilea (*Katalog der Gemäldesammlung von Frau Prof. J. J. Bachofen-Burckhardt*, Basilea, 1907), todavía no es así, aunque la proporción de cuadros reproducidos en relación a los solamente descritos ha aumentado considerablemente.

En los mismos años que los dos volúmenes dedicados a la colección Lázaro se publicaron otros dos catálogos de colecciones completamente ilustrados, incluyendo numerosas reproducciones de Primitivos flamencos: el de la colección Von Pannwitz conservada en Huis Hartekamp, cerca de Haarlem (*Die Sammlung Von Pannwitz*, Múnich, 1926) y el de la colección Renders de Brujas (*Les peintures primitives des XIVe-XVe et XVIe siècles de la Collection Renders à Bruges [...]*, Londres / Brujas, 1927). Debemos señalar que don José poseía un ejemplar de esta última obra, recibida el mismo año de su aparición⁶. La vinculación entre los catálogos que acabamos de citar y la nueva historia del arte profesional, la que practican los conservadores de museo y los profesores universitarios, y no ya pintores eruditos, escritores y coleccionistas ilustrados, resulta evidente. Es a estos profesionales a los que por regla general los propietarios confían la tarea de atribuir y describir sus obras. Así, en el catálogo de las pinturas del conde de Northbrook, las notas dedicadas a las escuelas flamenca, holandesa y francesa fueron redactadas por el famoso James Weale. Igualmente, los cuadros de la colección Von Pannwitz fueron estudiados por Max Friedländer y los de la colección Renders por Georges Hulin de Loo y Édouard Michel. Se esperaba que estos nombres conocidos y reconocidos en la escena internacional de la historia del arte confirieran una garantía a la colección, estableciendo su valor sobre la base de criterios científicos.

A diferencia del Lázaro de las postales de 1902, no cabe duda de que el de los años veinte había acogido muy bien la nueva historia del arte profesional, organizada internacionalmente, y su creciente importancia en la sociedad moderna. Este hombre, atento a los cambios y a las novedades, quería ser sin duda un coleccionista de su tiempo. A partir de los años veinte, mantuvo correspondencia con numerosos historiadores del arte europeos y americanos. En la misma época, el Museo del Prado desarrolló a su vez una sistemática política de recogida de información. Las opiniones formuladas por especialistas extranjeros

⁶ BLG I 11907. El ejemplar está dedicado por uno de sus autores, Édouard Michel: «A Monsieur et Madame José Lázaro témoignage de respectueuse sympathie Juillet 1927».

en el curso de sus visitas serán cuidadosamente archivadas⁷. Don José, que fue miembro del patronato del Prado de 1912 a 1918⁸, pudo inspirarse en esta nueva forma de actuar. Pese a ello, no vio la necesidad de confiar la redacción de su catálogo a una autoridad científica. ¿Tendría la impresión de renunciar a parte de la autoridad que pretendía ejercer sobre «su» colección, si un experto contratado por él se permitía contradecir atribuciones que consideraba bien fundadas? En lo que se refiere a los cuadros, se limita a publicar fotografías acompañadas la mayoría de las veces de un breve pie de foto con un número de orden, el nombre del pintor y el título de la obra. Sin embargo, mediante una sorprendente artimaña que algunos contemporáneos pudieron juzgar ingenua, quiso dar la impresión de que los dos volúmenes dedicados a su colección habían sido redactados por un colegio de especialistas. Así, en la portada figuran como autores toda la élite de la historia del arte profesional de los años veinte. La elección de los nombres no puede ser más internacional: destacan, en especial, los belgas Pierre Bautier y Georges Hulin de Loo, los franceses Charles Diehl y Louis Gillet, el holandés Nicolaas Beets, el alemán August L. Mayer, los americanos Bernard Berenson y Chandler Ratphon Post.

Pero cuando se recorren con atención los dos volúmenes, uno se da cuenta de que las autoridades convocadas en la portada son simplemente los autores de algunas palabras de agradecimiento, por lo general lugares comunes, escritas a mano en lo que debía ser un *guest book*, en el que los visitantes de la colección eran invitados a consignar sus impresiones⁹. Don José tuvo especial cuidado en reproducir estos agradecimientos autógrafos en facsímil, acompañados de su traducción. Pocas veces la historia del arte, convertida desde hacía poco en una disciplina científica de pleno derecho, ha sido objeto en una obra impresa de semejante valoración simbólica en el curso de los años veinte. Al mismo tiempo, esta valoración se muestra como una estrategia ante todo retórica, porque nada permite suponer que los grandes nombres de la *Kunstwissenschaft* que habían visitado la colección avalasen las atribuciones recogidas por don José.

En el campo de los Primitivos flamencos, la atribución, precisamente, se había convertido entonces en algo habitual. La Edad Media flamenca anónima de la serie de tarjetas postales había desaparecido en gran parte. Cabe destacar una coincidencia: durante el verano o el otoño de 1902, el mismo año de su publicación, tuvo lugar en Brujas la famosa exposición de los «Primitivos flamencos»¹⁰, una exposición que don José visitó, como demuestra la presencia en su biblioteca de un catálogo con anotaciones¹¹. En ella se encuentra el origen de una dinámica científica que llevará a los investigadores a «desanonimizar» en profundidad la pintura flamenca de finales de la Edad Media y principios de la Moderna. En efecto, los historiadores del arte del siglo XIX se habían esforzado ante todo en reconstruir la vida y obra de los pocos «grandes» Primitivos flamencos, de aquellos cuyo nombre había sido conservado por Vasari, Van Mander y Descamps: Jan van Eyck, Rogier van der Weyden, Dieric Bouts, Hugo van der Goes y Hans Memling. Este reducido grupo de artistas estaba representado en la exposición de 1902 por obras que todavía hoy se les asocian. Sin embargo, un gran número de cuadros flamencos de los siglos XV y XVI seguían siendo anónimos o estaban atribuidos de forma manifiestamente abusiva a uno u otro «gran maestro». En su reseña de la exposición de Brujas, publicada en 1903 en el *Repertorium für Kunstwissenschaft*, Max Friedländer, deseoso de atribuir científicamente cada vez más obras, recurrirá de manera sistemática a los maestros de nombre ficticio o convencional¹². Se trata de artistas cuyo estilo personal puede reconocerse en diversas pinturas, sin que

⁷ Ver, sobre este tema, J. J. PÉREZ PRECIADO (2014), p. 25.

⁸ Ver, sobre este tema, J. ÁLVAREZ LOPERA (1997), pp. 569-570.

⁹ Ello queda claro en el comentario dejado por Pierre Bautier: «Cher Monsieur Lazaro, Premier belge admis aux honneurs de cet album laudatif (...)». Ver J. LÁZARO (1926-1927), p. 330.

¹⁰ Ver, sobre este tema, E. TAHON *et alii* (2002).

¹¹ Ver nota 29.

¹² M. J. FRIEDLÄNDER (1903), pp. 66-91, 147-175.

sea posible identificar al autor en la documentación de archivo contemporánea. Los maestros de nombre ficticio ocupan un lugar destacado en los catorce volúmenes de *Die altniederländische Malerei*, publicados por Friedländer entre 1924 y 1937, primero en Berlín, después en Leiden. Debemos señalar que don José tenía los siete primeros volúmenes de la serie¹³.

Uno de estos maestros de nombre ficticio parece haber llamado especialmente la atención del editor madrileño, que se convirtió en su primer coleccionista sistemático: el Maestro de las Medias Figuras femeninas. Bajo este nombre se reproducen al menos seis obras en los dos volúmenes del catálogo ilustrado:

- n.º 869 (MLG 3012), *Adoración de los Pastores*
- n.º 931 (MLG 3007), *Virgen en oración*
- n.º 989 (MLG 3044), *Virgen con el Niño*
- n.º 734 (MLG 2684), *Descanso en la huida a Egipto*
- n.º 1007 (la obra fue vendida antes de 1947 y no forma parte del Museo Lázaro Galdiano), *Virgen con el Niño* (fig. 8)
- n.º 1046 (MLG 3013), *Virgen con el Niño con libro abierto*

De estas seis atribuciones al Maestro de las Medias Figuras, cinco de ellas pueden considerarse en la actualidad fundamentadas. Solo el *Descanso en la huida a Egipto* es manifiestamente obra de otro pintor. Hemos de señalar que la *Virgen en oración* y la *Virgen con el Niño con libro abierto* figuraban ya en el repertorio ilustrado de Lacoste (n.ºs 11245 y 11388), una como anónimo español, la otra como anónimo flamenco. Su vinculación al Maestro de las Medias Figuras es por tanto posterior a 1913¹⁴. Después de 1926-1927, don José se desprendió de una *Virgen con el Niño* atribuida al maestro, pero adquirió otra: un pequeño tondo mariano de 8 cm de diámetro (MLG 2778).

¿Cómo explicar la presencia, en el seno del Museo Lázaro Galdiano, de un verdadero «Museo español del Maestro de las Medias Figuras» (parafraseo aquí el título de un artículo de Jesús Hernández Perera publicado en 1962 en *Goya*¹⁵)? Este interés por el pintor podría haber sido estimulado en el coleccionista no solo por la gran disponibilidad de su obra en la España de principios del siglo XX, sino también por las publicaciones de Friedländer, que pudieron despertar en don José el interés por los maestros de nombre ficticio.

Sin embargo, el Maestro de las Medias Figuras femeninas no es, hablando con propiedad, una «creación» del historiador del arte alemán. Se trata de uno de los pocos maestros flamencos de nombre ficticio que había sido reconocido como personalidad estilística antes de 1900. Señalado por Friedrich Waagen ya en 1866, cuando afirma, a propósito del *Concierto Harrach* de Viena, conocer al menos otras once obras de la misma mano¹⁶, el pintor interesó pronto a otro historiador alemán: Carl Justi. Fue él quien, en 1886, llamó por primera vez la atención sobre las obras del maestro conservadas en España. Según Justi, el Maestro de las Medias Figuras femeninas habría sido discípulo de Gerard David y trabajado en Brujas. No sería únicamente el autor «de graciosas figuras de medio cuerpo, pintadas con factura lisa», sino también de la *Adoración de los Magos* del Prado

¹³ BLG I. O7890-07896.

¹⁴ En su artículo dedicado a la colección Lázaro, August L. Mayer menciona una «Virgen de la leche, próxima al Maestro de las Medias Figuras femeninas» («eine säugende Madonna, die dem Meister der weiblichen Halbfiguren nahesteht»). Ver A. L. MAYER (1910), p. 309. Podría tratarse de la tabla MLG 3013, que desde 1910 se encontraba en la colección. ¿Contribuyó quizá el historiador alemán, con quien don José mantenía una amistosa relación, a despertar su interés por el anónimo?

¹⁵ J. HERNÁNDEZ PERERA (1962), pp. 2-11. Este artículo, citado a menudo, dedica un amplio espacio a las cinco obras autógrafas del maestro conservadas en el Museo Lázaro Galdiano.

¹⁶ G. F. WAAGEN (1866), p. 324, n.º 169.



Núm. 1.007.—Maestro de medias figuras. La Virgen del hilo de perlas.

Figura 8: Maestro de las Medias Figuras femeninas, *Virgen con el Niño* reproducida en *La Colección Lázaro* (1926-1927), n.º 1007.

(n.º 1919) y de la *Deposición* de Úbeda, desaparecida durante la Guerra Civil¹⁷. Estas dos atribuciones son hoy unánimemente aceptadas por los especialistas.

En 1903, en la citada reseña, Friedländer dedica todo un párrafo al *Meister der weiblichen Halbfiguren*, de quien figuraban tres obras en la exposición de Brujas. Según él, habría trabajado en Amberes en los años 1540¹⁸. Rechaza la infundada identificación con el francés Jean Clouet, pintor de corte de Francisco I, propuesta poco antes¹⁹. Señala algunas características del pintor, especialmente «la imprecisión del dibujo, que falla en todos los escorzos, la débil individualización, la cuidada ejecución que recuerda el esmalte», características muchas de ellas que se observan igualmente en las obras del pintor reunidas por don José.

Friedländer volvería sobre el maestro en 1909 con ocasión de una conferencia ante la sociedad de Historia del Arte de Berlín²⁰. Enumera entonces al menos 82 obras que podrían serle atribuidas. Insiste en localizar su actividad en Amberes, en los años 1520. Más adelante, en 1935, en el duodécimo tomo de *Die altniederländische Malerei*, pondrá ver en el Maestro

¹⁷ C. JUSTI (1886), p. 139: «... der [Maler] mit den glatt gemalten koketten Halbfiguren (Meister der Magdalenen, Prado: Nr. 1858, die Magier; Grablegung in der Sakristei zu Úbeda)...». El antiguo n.º 1858 del Prado se corresponde con el actual n.º 1919.

¹⁸ M. J. FRIEDLÄNDER (1903), p. 166.

¹⁹ F. WICKHOFF (1901), pp. 239-245.

²⁰ M. J. FRIEDLÄNDER (1909b), p. 25.

de las Medias Figuras a un artista formado en Brujas que habría emigrado a Amberes²¹. En ese tomo publica un catálogo de su producción conteniendo una setentena de obras, de las que solamente se reproducen tres²².

El autor alemán no parece haber tenido sino un conocimiento bastante vago del *Museo español* del Maestro de las Medias Figuras reunido por Lázaro. En el n.º 61 del catálogo publicado en 1935, reúne, bajo la denominación «Virgen con el Niño, de medio cuerpo sobre fondo neutro oscuro», una decena de ejemplares. Precisa: «Estas tablas de pequeño formato han aparecido en gran número, principalmente en España, desde donde han llegado al mercado artístico parisino. Cito por ejemplo: Madrid, colección Lázaro (varios) [...]»²³. Friedländer no se tomó la molestia de individualizar los ejemplares, pero no ignoraba que don José poseía «varios».

La colección de obras del Maestro de las Medias Figuras reunida por el editor madrileño hace de él uno de los primeros coleccionistas en acoger de forma positiva una práctica científica reciente, que no había dejado de suscitar un cierto escepticismo. Conviene recordar aquí que, precisamente hasta fines del siglo XIX, el campo de investigación del historiador del arte estaba delimitado por el historiador. Era él quien, basándose en documentación de archivo, inscripciones o referencias en la historiografía antigua, elegía de manera autoritaria qué artistas constituían el objeto de la historia del arte medieval. Un historiador del arte no podía legítimamente atribuir obras sin firmar más que a los únicos pintores cuya existencia estaba fijada por las fuentes escritas. Con la creación de maestros de nombre ficticio, la historia del arte se emancipa de la historia. Propone la existencia de personajes históricos atestiguados no ya por fuentes escritas sino por la sola evidencia de las agrupaciones estilísticas. En los dos primeros decenios del siglo XX, el fenómeno de los maestros de nombre convencional afectará tanto a los estudios sobre pintura medieval flamenca e italiana como a los referidos a la cerámica ática de figuras negras y de figuras rojas.

Aparentemente, don José tuvo ocasión de iniciarse en este nuevo método de historia del arte y convencerse de su plena validez. Empezó a buscar de forma sistemática obras del Maestro de las Medias Figuras, como un historiador del arte atribucionista, pero teniendo a su disposición medios financieros de los que normalmente no dispone un historiador del arte. Sin embargo, no olvidó a otros artistas flamencos de nombre convencional y, en especial, al más célebre de ellos. Parece haber estado particularmente orgulloso de poseer lo que consideraba una obra auténtica del Maestro de Flémalle (MLG 3053). Se trata en realidad de una copia antigua de medio cuerpo de la *Madona* de Fráncfort del Maestro de Flémalle, que ya en 1902 había hecho reproducir en tarjeta postal. Esta copia aparece efectivamente mencionada en el tomo II de *Die altniederländische Malerei*, en 1924²⁴, tal y como se afirma en el pie de foto que acompaña a la fotografía de la obra publicada en 1926-1927 (n.º 977).

Pese a su marcado interés por los maestros de nombre ficticio, don José no parece haber puesto activamente en práctica el método de Friedländer. En efecto, en su colección se encuentran obras del Maestro de Fráncfort (MLG 3046)²⁵ y del de la Magdalena Mansi (MLG 3030)²⁶, dos de los maestros más conocidos creados por el historiador del arte alemán. Además, con posterioridad a 1927, el editor madrileño adquirió un *San Jerónimo penitente* del Maestro de la Leyenda de santa Lucía (MLG 2816), otra importante figura de la pintura flamenca de fines de la Edad Media cuyo descubrimiento se debe a Friedländer. Sin

²¹ M. J. FRIEDLÄNDER (1924-1937), XII, p. 27.

²² M. J. FRIEDLÄNDER (1924-1937), XII, pp. 171-176.

²³ M. J. FRIEDLÄNDER (1924-1937), XII, p. 172, n.º 161: «*Maria mit dem Kind, Halbfigur auf dunklem neutralem Grund. Solche Tafeln, in kleinem Formate, sind in großer Zahl aufgetaucht, zumeist in Spanien, von wo aus sie in den Pariser Kunsthandel gelangt sind. Ich nenne als Beispiele: Madrid, Sammlung Lázaro (mehrere) [...]*».

²⁴ M. J. FRIEDLÄNDER (1924-1937), II, p. 111.

²⁵ J. LACOSTE (1913), n.º 11334.

²⁶ J. LÁZARO GALDIANO (1926-1927), n.º 1033.



Núm. 677.—San Antonio. Puerta de un tríptico. Escuela flamenca. Primera mitad del siglo XVI.

Figura 9: Maestro de Fráncfort, *San Antonio de Padua* reproducido en *La Colección Lázaro* (1926-1927), n.º 677.



Núm. 731.—ISENBRANT.—La Piedad.

Figura 10: Maestro de Fráncfort, *Piedad con ángeles* reproducida en *La Colección Lázaro* (1926-1927), n.º 731.

embargo, ninguna de estas atribuciones se remonta a la época del coleccionista. No han sido propuestas sino recientemente. Asimismo, don José poseía otras dos obras del Maestro de Fráncfort, la puerta derecha de un tríptico representando a *San Antonio de Padua* y una *Piedad con ángeles* (figs. 9, 10). Se desprendió de ellas antes de 1947. Aparecen reproducidas respectivamente como «Escuela flamenca. Primera mitad del siglo XVI» y como «Isenbrant» en el catálogo ilustrado de 1926-1927 (n.ºs 677, 731)...

Si los nuevos maestros flamencos de nombre ficticio suscitaron el interés de don José, no por ello se olvidó de los pintores identificados por la documentación de archivo. Uno de ellos ocupa un lugar de honor en el catálogo ilustrado publicado en 1926-1927: Adrien Isenbrant. Tres obras figuran a su nombre:

- n.º 325 (MLG 2683), *Virgen con el Niño en un trono de mármol*
- n.º 988 (MLG 3424), *Calvario*
- n.º 731 (la obra, que debe atribuirse al Maestro de Fráncfort, acaba de mencionarse), *Piedad con ángeles* (fig. 10).

Además, en la misma publicación, un cuarto cuadro aparece etiquetado «¿Isenbrant o Gerard David?» (n.º 1032). Se trata de la *Virgen con el Niño* sobre fondo dorado (MLG 3037). Esta presencia de cuatro Isenbrant reivindicados como tales es digna de mención. Tal y como veremos, constituye, al igual que las obras del Maestro de las Medias Figuras, un auténtico marcador cronológico que ancla la colección en la evolución de la historia del arte como disciplina científica a inicios del siglo XX.

En efecto, Isenbrant es una personalidad artística recientemente incorporada a la nomenclatura de la historia del arte. Fue presentado al público por primera vez en 1902, en una publicación cuyo origen se encuentra igualmente en la exposición brujense de los Primitivos flamencos. El catálogo oficial, redactado por Weale, había suscitado el descontento de sus colegas. Siguiendo la costumbre de la época, los cuadros expuestos estaban catalogados bajo las atribuciones comunicadas por el

propietario, aunque estas pareciesen manifiestamente infundadas²⁷. Friedländer publicó en una importante revista alemana de historia del arte, en forma de reseña, lo que podría considerarse como un catálogo alternativo personal. Ya hemos hecho referencia a este texto²⁸. Hulin de Loo, a su vez, redactó también un catálogo alternativo, pero no dudó en publicarlo en forma de libro que pudiese competir con el catálogo oficial de la exposición, cuando esta aún no había cerrado sus puertas. Se trata del famoso *Catalogue critique*, editado en el mismo formato que el oficial. La biblioteca del Museo Lázaro Galdiano conserva un ejemplar de este *Catalogue critique*, con anotaciones a lápiz realizadas por el propio don José ante las obras expuestas²⁹.

El catálogo de Hulin de Loo se abre con un texto introductorio titulado *De l'identité de certains maîtres anonymes*³⁰. El autor belga propone varias identificaciones de pintores flamencos de nombre convencional. Uno de ellos es el «Pseudo-Mostaert», conocido principalmente entre los historiadores del arte por haber realizado el díptico de la *Virgen de los Siete Dolores*, repartido entre la iglesia de Onze-Lieve-Vrouw de Brujas y los Museos reales de Bellas Artes de Bélgica. Según Hulin, podría identificarse con Adrien Isenbrant, que alcanzó el grado de maestro en 1510 en Brujas y murió allí en 1551. La identificación propuesta no se basa, como reconoce honestamente el autor, en pruebas fehacientes, sino más bien en una serie de coincidencias que la hacen verosímil. El autor destaca especialmente el hecho de que en el siglo XVII el historiador flamenco Sanderus se refiera a Isenbrant como «*Gerardi Davidis [...] discipulus*». En efecto, las obras atribuidas al «Pseudo-Mostaert» muestran claramente el sello estilístico de David. Además, el amplio número de obras incluidas en este grupo estilístico sugiere una actividad bastante larga, que se aviene bien con los cuarenta años testimoniados documentalmente para la actividad de Isenbrant.

Pese a su carácter hipotético, la identificación sugerida por Hulin conoció un considerable éxito científico. Poco tiempo después de su publicación fue adoptada por Friedländer³¹ y por el conde Von Bodenhause³². Pese a ello, no disimularon sus dudas, que aún persisten en las más recientes publicaciones consagradas al artista³³.

En 1905, Von Bodenhause publicaba, como anexo a su monografía sobre David, un primer catálogo, parcialmente ilustrado, de la obra de Isenbrant, contribuyendo así, de manera precoz, a la popularización de este nombre entre el público. Es difícil determinar si fue la monografía del conde alemán, de la que don José poseía un ejemplar³⁴ y que aparece mencionada explícitamente en una nota del catálogo ilustrado de 1926-1927³⁵, o más bien su documentada relación con Hulin de Loo, lo que despertó en don José el interés por Isenbrant. Sabemos que el historiador del arte belga visitó la colección Lázaro, como demuestra un autógrafo de su puño y letra en el *guest book*³⁶. Por otra parte, su nombre aparece expresamente citado en dos notas del mismo catálogo³⁷. También el mercado artístico pudo haber jugado un papel nada desdeñable.

²⁷ W. H. J. WEALE (1902), p. XXX.

²⁸ Ver nota 12.

²⁹ BLG, I.09172.

³⁰ G. HULIN DE LOO (1902), pp. LXIII-LXVII.

³¹ M. J. FRIEDLÄNDER (1903), p. 89.

³² E. VON BODENHAUSEN (1905), p. 208.

³³ Ver especialmente T. H. BORCHERT (1998a), p. 120 y L. CAMPBELL (2014), pp. 276-277, 285-287.

³⁴ BLG I. 11903.

³⁵ J. LÁZARO GALDIANO (1926-1927), n.º 324.

³⁶ J. LÁZARO GALDIANO (1926-1927), pp. 455-458 (autógrafo de Hulin de Loo).

³⁷ J. LÁZARO GALDIANO (1926-1927), n.º 389 (MLG 3056) («Quintin Metsis. La Virgen del Rosario. Siglo XV. La atribución a Metsis ha sido hecha por Hulin de Loo»); n.º 433 (MLG 3009) («La Virgen de Hulin de Loo, bautizada con este nombre por haber sido el eminente crítico el primero en verla»).

Don José puede ser considerado como uno de los más antiguos coleccionistas de Isenbrant. En 1926-1927, aseguraba poseer tres, quizá cuatro. Debemos destacar que esas atribuciones continúan siendo fundamentalmente correctas, a excepción de la *Piedad con ángeles*, que parece más bien tener que adscribirse al grupo del Maestro de Fráncfort. El *Calvario* MLG 3424 y la *Virgen con el Niño en un trono de mármol* MLG 2683 figuraban de hecho en el catálogo de obras de Isenbrant incluido en 1933 por Friedländer en el volumen XI de *Die altniederländische Malerei*³⁸. Sin embargo, en el mismo volumen, el historiador del arte alemán consideró deber atribuir a Benson, mejor que a Isenbrant, la *Virgen con el Niño* sobre fondo dorado MLG 3037³⁹. Esta opción continúa siendo en mi opinión muy discutible: la hipótesis Isenbrant no está definitivamente descartada.

Como se ha podido constatar anteriormente, no parece que don José intentase practicar por sí mismo el arte de la atribución. Evidentemente asumía las de los historiadores del arte que le visitaban o las de los marchantes que le ofrecían obras. Ello explicaría sin duda que no reconociese como asignable al grupo Isenbrant el fragmento MLG 3016, que sin embargo reproduce orgullosamente en el catálogo ilustrado de 1926-1927. La «Virgen del Bello Paisaje» (n.º 427), adquirida con posterioridad a 1913, puesto que no figura en los álbumes de Lacoste, aparece simplemente atribuida a un «Primitivo flamenco de principios del siglo XVI», sin más precisiones...

Una colección es siempre, en diverso grado, el producto de la época en que fue creada. Cuando el proceso de formación se extiende a lo largo de varios decenios, la evolución de la colección podrá reflejar las transformaciones que hayan afectado a la disciplina científica a la que pertenece. Así, la «desanonimización» de la pintura flamenca de fines de la Edad Media y comienzos de la Moderna, llevada a cabo principalmente por Friedländer y Hulin de Loo, marcó profundamente a don José. El editor madrileño adquirió objetos a lo largo de más de medio siglo. En un primer momento, se muestra claramente dependiente de una concepción anónima y devota de los Primitivos flamencos. Su interés por las personalidades artísticas sacadas recientemente a la luz por la *Kunstwissenschaft* surge poco después de la Primera Guerra Mundial. Don José comienza entonces a buscar sistemáticamente pinturas del Maestro de las Medias Figuras y de Isenbrant. Él será quien forme los primeros conjuntos coherentes de obras originales de ambos artistas en España.

Una colección es también el reflejo de un carácter. Puede verse en ella un autorretrato oculto de su propietario. Esta dimensión individual es perfectamente perceptible en la colección de Primitivos flamencos reunida por don José.

El conservadurismo artístico del editor madrileño ha sido subrayado por Amparo López. Ella señala que si bien tuvo ocasión de descubrir en París, en los años veinte, a los vanguardistas españoles Juan Gris y Pablo Picasso, nunca se le ocurrió comprarles ninguna obra⁴⁰. Incluso prestigiosos artistas nacionales menos innovadores, como Sorolla o Zuloaga, le dejaron aparentemente indiferente. Sin embargo, don José aspiraba a contribuir, tanto con su editorial como con sus colecciones, a la regeneración moderna de España⁴¹. De hecho, el único artista español vivo al que apoyó en algún momento fue a Eugenio Lucas Villamil (1858-1918), haciendo de él casi su «pintor de cámara», tomando la expresión de Carlos Saguar Quer⁴². Ahora bien, se trataba de un tradicionalista. Lucas Villamil realiza en un estilo neobarroco las decoraciones de los techos de su residencia de Parque Florido, actual sede del Museo Lázaro Galdiano, recreando el ambiente luminoso de un palacio veneciano del siglo XVIII.

³⁸ M. J. FRIEDLÄNDER (1924-1937), XI, n.ºs 156, 174a.

³⁹ M. J. FRIEDLÄNDER (1924-1937), XI, n.º 259.

⁴⁰ A. LÓPEZ REDONDO (2007-2008), pp. 310-311.

⁴¹ Ver, sobre este tema, A. LÓPEZ REDONDO (2007-2008), p. 305.

⁴² C. SAGUAR QUER (2000), pp. 293-312.

Este apego a la tradición, este escaso gusto de don José por la innovación artística, explican la casi total ausencia en su colección de ciertos pintores flamencos de los siglos XV y XVI: los del Manierismo gótico amberino. Entre más de una treintena de obras, solo dos, en efecto, ilustran esta corriente: un *Calvario* con numerosos personajes (MLG 3029) y el tríptico de la *Adoración de los Reyes* (MLG 3022). Adquiridos entre 1913 y 1926, ambos aparecen reproducidos en el doble volumen ilustrado. Si el *Calvario* se presenta simplemente como «Anónimo [...]. Escuela flamenca. Principios del siglo XVI» (n.º 729), por el contrario, el tríptico está provisto de una favorecedora atribución a Jan Gossaert (n.º 735). En realidad, se trata de un objeto de devoción producido en serie en el taller amberino de Jan van Doornicke.

Como recuerda Amparo López, don José tenía para su colección ambiciones enciclopédicas⁴³. Su intención era crear un verdadero museo en el que estuvieran representadas las diferentes producciones artísticas del pasado español y europeo. Ahora bien, desde inicios del siglo XX, podían encontrarse fácilmente pinturas manieristas gótico-flamencas en el mercado internacional. Su casi total ausencia en la colección no puede ser, por lo tanto, más que la expresión de una elección deliberada.

Evidentemente, el editor madrileño se dejó guiar por la concepción del Manierismo gótico vigente entre los especialistas en Primitivos flamencos. Esta concepción, fundamentalmente negativa, aparecía con toda claridad en la introducción al XI volumen de *Die altniederländische Malerei* publicado en 1934⁴⁴. Estaba sustentada sobre una argumentación sabiamente construida.

Para Friedländer, la Maniera constituye en sí un fenómeno transhistórico, susceptible de aparecer en cualquier época, en cualquier cultura. La define como sigue: es, explica, «un estilo desecado, el estilo de un creador fatigado y envejecido»⁴⁵. La Maniera es el estilo de los meros imitadores, que en vez de apoyarse en la naturaleza viva y en una visión interior personal, prefieren pedir prestado a sus antecesores fórmulas que ellos repiten. El manierista, sin embargo, precisa Friedländer, aspira también a la innovación. Incluso cuando imita, está –retomando el término utilizado por el autor, «*neuerungssüchtig*»– «obsesionado por la innovación». «El deseo de hacer de otro modo, afirma, es particularmente vivo en una persona sin originalidad porque teme verse descalificada como simple copista»⁴⁶. Por ello, según Friedländer, la Maniera se caracteriza no solo por «la rigidez, la monotonía, la falta de unidad y de lógica», sino que está igualmente marcada por «la acumulación y la deformación», por «el deseo de llamar la atención y por la exageración»⁴⁷.

Friedländer considera que el impacto de la Maniera sobre la escena artística de los Antiguos Países Bajos, en particular Amberes, fue efímero. Sitúa las obras destacadas del Manierismo gótico flamenco en torno a 1505-1525, no concediendo así a este estilo sino una floración relativamente limitada⁴⁸. Su éxito tendría origen en dos hechos fundamentales. Por una parte, a inicios del siglo XVI, la venerable tradición flamenca de los Primitivos flamencos habría entrado en «crisis» bajo la influencia

⁴³ A. LÓPEZ REDONDO (2007-2008), p. 307.

⁴⁴ M. J. FRIEDLÄNDER (1924-1937), XI, pp. 10-14: «*Die Antwerpener Manieristen: Einleitung*».

⁴⁵ M. J. FRIEDLÄNDER (1924-1937), XI, p. 10: «*Manier ist Stil in Konservenform, ist Stil des ermüdeten, gealterten Schöpfers*».

⁴⁶ M. J. FRIEDLÄNDER (1924-1937), XI, p. 11: «*Nachahmend hört der Manierist keineswegs auf, neuerungssüchtig zu sein. Im Gegenteil: der Wille, es anders zu machen, regt sich gerade in dem Unselbständigen, der fürchten muss, als Kopist missachtet zu werden*».

⁴⁷ M. J. FRIEDLÄNDER (1924-1937), XI, p. 11: «*Demzufolge gehören zu den Merkmalen der Manier nicht allein Starrheit, Monotonie, Mangel an Einheitlichkeit und Konsequenz, vielmehr auch Häufung, Verzerrung, gesuchte Erstaunlichkeit und Übertreibung als billigste Eigenart*».

⁴⁸ M. J. FRIEDLÄNDER (1924-1937), XI, p. 14.

de la pintura italiana⁴⁹. Esta crisis afectaría sobre todo a Amberes, una ciudad cuyo pasado artístico era relativamente pobre en comparación con el de Brujas o Bruselas. Por otra parte, en la misma época, «cambios sociales y económicos», especialmente el desarrollo del comercio internacional en Amberes, habrían llevado a los artistas a desviarse de las buenas prácticas artesanales del pasado y en particular a abandonar el género del retrato⁵⁰. La antigua relación personal con los comandatarios dejaría paso a un mercado anónimo. En este nuevo contexto, los artistas manieristas góticos habrían buscado ante todo complacer al «gusto común de las masas anónimas compuestas de diferentes naciones»⁵¹.

Según la interpretación de Friedländer, el Manierismo gótico sería pues el producto de una crisis de la tradición artística flamenca, combinada con un fenómeno de comercialización a gran escala. Son estos dos factores los que habrían empujado, a algunos artistas de comienzos del siglo XVI, a una vana búsqueda de la originalidad como fin en sí misma y de la novedad a cualquier precio. Una explicación de este tipo, como habrán adivinado, lleva claramente el sello de la época en que vio la luz, es decir, el primer tercio del siglo XX. Friedländer entendió el Manierismo gótico amberino como un movimiento artístico de vanguardia *avant la lettre*, según el modelo de los que se imponían en la escena artística europea de su tiempo. Juzga negativamente a Jan de Beer y a Jan van Doornicke, al igual que rechazaba a Picasso y los cubistas.

En efecto, en sus *Ensayos sobre la pintura de paisaje y otros géneros pictóricos*, publicados por primera vez en 1947, el autor alemán condena sin paliativos un arte moderno «confuso, cambiante según las modas, movido por el esnobismo, enfrentado con el pasado». No ve en él más que un «esfuerzo compulsivo por producir algo propio, nuevo, sorprendente». Las similitudes con la definición de Maniera que él mismo había propuesto en 1934 son patentes. Reprocha a Picasso concretamente «el tipo más primitivo de originalidad», a saber, la deformación arbitraria de la naturaleza, así como una tendencia a la «Maniera»⁵². La elección del término no puede ser más reveladora...

Ignoramos por qué vías pudo tener conocimiento don José del discurso de Friedländer acerca del Manierismo gótico amberino. Ni leía alemán, ni tenía el volumen XI de *Die altniederländische Malerei*. Debía no obstante conocer, al menos de forma indirecta, gracias a sus contactos con la élite de la historia del arte internacional, las concepciones del historiador del arte alemán sobre el Manierismo gótico flamenco, expuestas por vez primera en un artículo de 1915⁵³. Evidentemente compartía estas ideas. De hecho, marcaron profundamente el discurso académico acerca del arte flamenco hasta fines del siglo XX⁵⁴.

⁴⁹ M. J. FRIEDLÄNDER (1924-1937), XI, p. 11: «Die kirchlich gebundene, in heimischer Erde wurzelnde niederländische Malerei trat in eine Krisis ein, als dunkle Kunde von andersartigem Schaffen, nämlich von der italienischen Renaissance, aufrührend zu wirken begann».

⁵⁰ M. J. FRIEDLÄNDER (1924-1937), XI, p. 12: «Gesellschaftliche und wirtschaftliche Umschichtung (...) förderte Abkehr von der gediegenen und gewissenhaften Arbeitsweise».

⁵¹ M. J. FRIEDLÄNDER (1924-1937), XI, p. 12: «Indem der Meister sich nicht mehr dem Auftraggeber, einer Person oder einer Gemeinschaft, verantwortlich fühlte (...), vielmehr den allgemeinen Geschmack der namenlosen und national gemischten Menge zu treffen hatte, wiederholte er ein Motiv viele Male, spezialisierte sich und wurde auf laute Effekte bedacht».

⁵² M. J. FRIEDLÄNDER (1947), pp. 284-285: «Die verworrene, modisch wechselnde, durch Snobismus angetriebene, gegen die Vergangenheit revoltierende Bewegung äussert sich in mehreren Stilformen, die einander widersprechen, denen nur gemeinsam ist die krampfhaft Bemühung, Eigenes, Neues, Erstaunliches hervorzubringen. Man kann etwa unterscheiden: (...) - Willkürlich naturfremde Form und Farbe. Die billigste Art von Originalität (Picasso) - Bewusste Stilisierung, geometrische Verfestigung, Abbrüviatur, Augen-Musik. Manet suchte die Natur und fand seinen Stil; wer dagegen Stil sucht, findet Manier (nochmals Picasso)».

⁵³ M. J. FRIEDLÄNDER (1915), pp. 65-91. En este artículo, Friedländer definía ya al Manierismo gótico flamenco como una «moda» (p. 65).

⁵⁴ Una visión del Manierismo gótico todavía muy próxima a la de Friedländer se encuentra en P. PHILIPPOT (1998), pp. 127-131. Ver, para un análisis crítico reciente de las concepciones de Friedländer y Philippot sobre el tema, A. BORN (2004-2005), pp. 21-45.

Hemos de señalar que eran también compartidas por los falsificadores de Primitivos flamencos: ni Joseph Van der Veken, ni el falsificador de Valls Marín parecen haberse inspirado, para sus pastiches, en pinturas pertenecientes al Manierismo gótico⁵⁵...

Dando prioridad en su colección a artistas como el Maestro de las Medias Figuras femeninas e Isenbrant, pero también a Gerard David, don José tomó partido decididamente en favor de los pintores flamencos que, en pleno siglo XVI, buscaron conservar intacto el legado de sus grandes antecesores del siglo precedente. En efecto, estos tres pintores permanecieron al margen de la «tentación manierista» que en ese momento afectaba a Amberes. Idéntica reserva con respecto al Manierismo gótico se observa en Quentin Metsys, un artista por el que don José sentía igualmente —es poco probable que ello sea fortuito— una gran admiración. En el catálogo ilustrado de 1926-1927, al menos cinco obras son registradas bajo ese nombre (n.ºs 389, 828, 868, 930, 976 y 1027). Si bien hoy únicamente puede defenderse la autografía del tríptico del *Descendimiento de la cruz* (MLG 3015), las otras cuatro obras constituyen sin embargo reflejos antiguos del arte del gran maestro amberino, la *Virgen del Rosario* y la *Madona abrazando al Niño* (MLG 2730) pueden considerarse incluso producciones de taller. Por último, el compromiso de don José con los artistas flamencos del siglo XVI fieles al legado rogeriano se pone de manifiesto en el pequeño tríptico firmado por Marcellus Coffermans (MLG 2681). El editor español había comprado esta obra antes de 1913, puesto que aparece ya en el álbum de Lacoste (n.º 11298), y no se desprendió nunca de ella. A Coffermans, titulado maestro en Amberes en 1549, se le considera a menudo como el primer pintor neogótico flamenco. Abasteció de imitaciones de Primitivos flamencos del siglo XV y de grabados alemanes el mercado español de imágenes devocionales durante el reinado de Felipe II.

⁵⁵ Ver, sobre estos falsificadores, D. VANWIJNSBERGHE (ed.) (2008) y, en este catálogo, D. MARTENS, “Falsificaciones e imitaciones a la flamenca en las colecciones del Museo Lázaro Galdiano”.

El Bosco, su taller y sus seguidores en la Colección Lázaro Galdiano

Amparo López Redondo

Dedicado a José Manuel Mullor

La familia Lázaro y el coleccionismo de la pintura flamenca

El gran interés que José Lázaro y Paula Florido tuvieron por la pintura flamenca se materializó en la creación de una colección de más de setenta pinturas que es el objeto de este catálogo.

El conjunto es incomparable en España, ningún otro coleccionista fue capaz de reunir un grupo tan importante para nuestro patrimonio. Personajes como Francisco Cambó (1876-1947) que contribuyeron de forma importante a enriquecer el Patrimonio Nacional¹ no tuvieron tanto interés por el arte flamenco. Encontramos mayor paralelismo, salvando las distancias, con colecciones como la creada por John G. Johnson (1841-1917) y donada en 1917 al Philadelphia Museum of Art².

La familia Lázaro reunió las pinturas flamencas los treinta primeros años del siglo XX y, aunque en varias ocasiones, Lázaro afirmó que tenía en su esposa una terrible rival³ como coleccionista y que tenían en disputa la posesión de algunas tablas flamencas, lo cierto es que fue él quien tuvo la iniciativa y la mayor responsabilidad en la creación de esta colección y que Paula Florido se sumó con agrado a esa fascinante empresa.

La educación del gusto, el conocimiento en profundidad de las pinturas y de su comercio sólo se adquiría visitando museos y colecciones privadas, buscando entre anticuarios y ropavejeros, asistiendo a subastas y consultando a los expertos. Estas fueron tareas de José Lázaro quien, sin duda, compartía con su esposa los resultados. Lázaro llamaba “*viajes de estudios*”⁴ a los que hacía recorriendo las principales ciudades europeas, visitando museos y conociendo tanto a académicos como a agentes del mercado de arte. En ocasiones, la mala salud de su esposa le impedía acompañarle, pero él la mantenía diariamente al tanto de las investigaciones.

La correspondencia de esos viajes se conserva en el Archivo Lázaro Florido. Lamentablemente está tan diezmado que solo aporta algunos detalles. Apenas queda medio centenar de cartas de lo que al parecer fue una correspondencia cuanto menos diaria. Y, aunque la mayor parte de los asuntos tratados en ellas son domésticos, siempre hay algún comentario sobre arte que suscita interés.

En 1907 Lázaro relata emocionado: “mañana temprano me presentaré en Brujas a abrir la puerta de la Exposición y a pasar en ella el día” refiriéndose a la gran exposición del Toisón cuyo catálogo adquirió y que hoy se encuentra en la Biblioteca⁵. También había visitado con fruición la exposición de los primitivos flamencos de 1902. En esta ocasión provisto del catálogo crítico de la muestra, el cual permanece en su biblioteca plagado de múltiples anotaciones⁶.

¹ Ver sobre esta colección, F. J. SÁNCHEZ CANTÓN (1950).

² <http://www.philamuseum.org/collections>

³ Ver sobre este tema J. LÁZARO GALDIANO (1926-1927), I, pp.17-18.

⁴ Carta de José Lázaro a Paula Florido de 2 de julio de 1921.

⁵ H. KERVYN de LETTENHOVE *et alii* (1908) / I.04316.

⁶ G.HULIN DE LOO (1902) / I.09172.

Acompañado por Abraham Bredius⁷, director del museo, visita en 1912 el Mauritshuis de La Haya y le refiere a Paula que su *aprendizaje* esos días fue frenético: visitó otros dos museos por la tarde, al día siguiente fue a Amberes para ver el Museo de Bellas Artes y al otro a Bruselas donde consagró la tarde a los Museos Reales.

En 1913 se dirige a Gante desde Londres, donde se encontraba en viaje de negocios con el Doctor Franklin, y comenta a su esposa lo siguiente: “en Gante se celebra una exposición⁸ pero el objeto principal de mi ida a Bélgica, aprovechando la vuelta de aquí, es el estudio de los primitivos Roger Van der Weyden, Gossaert, etc. Por el interés que estos maestros tienen ahora para nosotros”. De nuevo en Gante en 1920 describe “*un día lleno de emociones estéticas*”, subrayando: “*He visto íntegro el cordero místico*”⁹.

También desde otras ciudades como Londres o Munich se interesa por este tipo de pintura. Acude el 18 de septiembre de 1911 a la National Gallery para contemplar el Gossaert¹⁰ de la *Adoración de los magos* y comenta: “El nuevo cuadro de Gossaert de la Galería Nacional es maravilloso pero no parece Gossaert, sea de quien fuere hay pocos, muy pocos más bellos que él. Lo he visto mal porque la multitud se agolpa en contemplarlo, creo que ayer se expuso por vez primera y no hay una fotografía que poder llevar a mi mujer querida, han pagado por él un millón de francos y es regalado, ¿Dónde habrá estado oculto semejante joya? Rabio por conocer la historia de esta tabla”¹¹.

Desde Munich le indica a Paula Florido que ha visto todo el museo de pintura antigua parándose especialmente en los cuadros que ella admiraba, “El retrato y los Apóstoles de Durero, los cuadros de Memling...”¹² No cabe duda de que el interés por esta pintura era grande y compartido.

La biblioteca es también un claro reflejo de esta pasión intelectual por la pintura flamenca. En ella no faltan las obras de los más importantes estudiosos¹³ como George Hulin de Loo, Max Friedländer, Charles de Tolnay, Paul Lafond, Achille Segard, Ludwig von Baldass o Eberhard Freiherr von Bodenhausen. Con algunos de ellos mantuvo correspondencia y llegó a consultarles sobre sus compras¹⁴.

Además de la pulsión por poseer obras de arte, hay en el matrimonio una inclinación hacia el aprendizaje artístico y un claro interés por perfeccionar el gusto¹⁵. La pasión de Lázaro era tal que en ocasiones, según refiere, se olvidaba hasta de comer¹⁶.

⁷Carta de José Lázaro a Paula Florido de 10 de julio de 1912. Archivo Lázaro Florido L28 C14-1.

⁸Se refiere a la Exposición Universal que tuvo lugar en Gante entre el 26 de abril y el 3 de noviembre de 1913.

⁹Carta de José Lázaro a Paula Florido de 7 de octubre de 1920. Archivo Lázaro Florido L28 C 17-3.

¹⁰El cuadro de la *Adoración de los Reyes* de Gossaert fue colgado en la galería el 1 de septiembre de 1911.

¹¹Carta de José Lázaro a Paula Florido de 1911 Archivo Lázaro Florido L28 C12-5

¹²Carta de José Lázaro a Paula Florido Archivo Lázaro Florido L28 C32-7

¹³Además de los estudiosos de su época también contaba con una edición francesa del libro de Van Mander traducida y anotada por Henri Hymans y con la edición de 1788 de Antonio Ponz de *Los comentarios de Felipe de Guevara*. Ver H. HYMANS (ed.) (1885) A. PONZ (1778)

¹⁴Ver para este tema la traducción de la carta que le envía Max Friedlander sobre la consulta de varias obras Archivo Lázaro Florido L15, C17-7 (1/2)

¹⁵“El arte, al revés que la moda, gana todos los años en valor, sobre todo para mí que pienso que esos objetos me han dado tanta dicha educándome y refinando mi gusto” le escribía en una carta que se conserva en el Archivo Lázaro Florido L28 C28, 1. Sobre este tema ver además, A. LÓPEZ REDONDO (2007-2008), pp. 301-314.

¹⁶“Esta mañana me he levantado a las ocho y después del café entré en el Museo (se refiere al British Museum) donde he permanecido hasta las seis de la tarde sin tomar alimento pero satisfecho de ver tanta maravilla...” Archivo Lázaro Florido L28 C33-8.

La obra del Bosco en la Colección Lázaro

Dentro del importante grupo de tablas flamencas reunidas por la familia Lázaro sobresale de manera excepcional la producción pictórica del Bosco y su entorno. Hieronymus van Aken (Ca.1450-1516) es, sin duda, el artista más reconocido y original de la pintura brabantina de todos los tiempos. Se le conoce en nuestro país por el Bosco, españolización de la firma Bosch que figura en algunos de sus cuadros y que el artista toma como distintivo de su ciudad natal 's-Hertogenbosch, una de las cuatro ciudades más importantes de Brabante en esa época, donde transcurrió probablemente toda su vida.

A pesar de no haber estado nunca en España, el Bosco es un pintor considerado en nuestro país como “pintor nacional”. Tremendamente famoso, es reconocido como uno de los grandes de manera casi ininterrumpida desde el final del siglo XV. Solo dejó de estar de moda durante el barroco, pero, aun así, en los siglos XVII y XVIII no dejó de valorarse su originalidad.

La obra del Bosco se relaciona con la monarquía española y su corte desde su origen. En el inventario que hace Juan de Pacheco de los bienes de la Reina Católica¹⁷ figura una tabla de una *Magdalena* o una *María Egipciaca* que se menciona como obra de Jeronimus¹⁸. Esta obra pudo llegar a manos de la Reina procedente de la herencia de su hija Isabel a quien debió regalársela Juana¹⁹, que sabemos visitó la ciudad de 's-Hertogenbosch en varias ocasiones y conoció de primera mano la obra del pintor. El esposo de Juana, Felipe el Hermoso, gustaba de la pintura del Bosco y le hizo el único encargo del que se conserva documentación²⁰, un *Juicio final*²¹.

Pero el gran coleccionista del Bosco fue Felipe II y es a él a quien debemos que la mayor colección de obras del pintor se encuentre en el Museo del Prado. Felipe II adquirió dos grandes colecciones de obras del Bosco, la perteneciente a Felipe de Guevara y la de Fernando Álvarez de Toledo²², ambos relacionados con la corte española en Flandes.

Mucho se ha escrito sobre el aparentemente extraño gusto del monarca por este pintor. Fray José de Sigüenza (1544-1606) explicaba el gusto del rey diciendo que la obra del Bosco no podía considerarse *disparate* sino más bien “libros de gran prudencia y artificio”²³. Desconocemos si José Lázaro se interesó por este sentido religioso. Lo que parece evidente es que conseguir pinturas del Bosco constituía para él todo un triunfo como coleccionista. No sólo significaba poseer obra del más popular pintor flamenco, sino también coleccionar aquello que había sido atesorado por los monarcas que más admiraba. Para Lázaro, el Bosco significaba un escalón importante en su particular concepción romántica de la cultura vernácula española. Al servicio de esta idea puso la creación de su propio microcosmos, la formación de su colección.

No hay otro coleccionista español que posea una representación de la obra artística del pintor de 's-Hertogenbosch y su entorno tan completa; de hecho es el único coleccionista del siglo XX en España que posee obra suya. Consiguió tener un

¹⁷ Publicado por F. J. SÁNCHEZ CANTÓN (1950)

¹⁸ Sobre la venta de estos bienes ver M. Á. ZALAMA (2008), pp.45-66.

¹⁹ Esta teoría sobre la posesión de la tabla la mantiene P. SILVA MAROTO (2016), p. 36, 37. Ver también P. SILVA MAROTO (2009), pp. 279-296.

²⁰ El documento se encuentra en Lille,(Archives departamentales du Nord, Serie B, 2185, fol 230v) y fue publicado por A. PINCHART (1858), pp.157-168.

²¹ Para algunos autores esta obra sería la que se conserva hoy en la pinacoteca de Viena y para otros como Pilar Silva un original de mayores dimensiones que sirvió para hacer ésta. Ver P. SILVA MAROTO (2016), pp.34-36.

²² Ver sobre este tema E. VÁZQUEZ DUEÑAS (20016), pp. 26-37

²³ Fray José de SIGÜENZA, *Historia de la Orden de San Jerónimo, Discurso XVII* : “Sus pinturas no son disparates sino libros de gran prudencia y artificio, y disparates son los nuestros , no los suyos y por decirlo de una vez es una satyra pintada de los pecados y desuorios de los hombres”. Ver Á.WERUAGA PRIETO (ed.) (2000), p. 837.

cuadro de cada uno de los tipos de pintura en que fray José de Sigüenza clasificó la pintura del Bosco. Este fraile, que fue bibliotecario, archivero y reliquero de El Escorial, establecía tres categorías: “pinturas devotas y de la vida de Cristo” entre las que incluiríamos la obra Inv. 3047 conocida como la *Coronación de espinas* o las *Injurias a Cristo*; “pinturas de santos” donde encajarían las *Meditaciones de San Juan Bautista*, Inv. 8155, y por último las “pinturas macarrónicas” entre las que el prior situaba el *Jardín de las delicias* o la *Mesa de los pecados* y nosotros incluiremos la *Visión de Tondal*, Inv. 2892. Este último grupo se corresponde con las pinturas de mayor carácter moralizante.

De estos tres cuadros del Museo Lázaro, sólo uno de ellos se considera hasta ahora como indudablemente autógrafo, los otros dos se relacionan con su taller y sus seguidores; en este texto nos ocuparemos de escrutar los argumentos.

En 2016 asistimos a la conmemoración del V centenario de la muerte de Hieronymus Bosch, año de grandes exposiciones y de presentación de resultados de investigaciones. Se escribió mucho sobre el artista y su obra y especialmente sobre la atribución de algunas pinturas. El Museo Lázaro Galdiano ha participado tanto en el catálogo de las dos magnas exposiciones internacionales celebradas, como en varios simposios, entre ellos la presentación de la reunión de CODART²⁴ en España y otros de carácter académico, como los celebrados por la Universidad de Barcelona²⁵ o la Fundación Carlos de Amberes²⁶. La colección ha estado presente en filmaciones y otras actividades encaminadas a difundir la obra del artista. Todo ello ha contribuido a avanzar en el conocimiento de las pinturas y en su atribución. Gracias a esta efeméride y a la colaboración con otras Instituciones, como el IPCE²⁷ y el Museo del Prado, se han podido restaurar dos de las tres obras y profundizar en la documentación histórica y técnica de las tres piezas.

Documentar las obras de una colección de origen privado no es tarea fácil, pues las piezas provienen del comercio artístico que, a menudo, no deja huella. En nuestro caso, el archivo de compras, si es que existió, está casi perdido. El Archivo Lázaro Florido recoge poquísimos datos en este sentido. Tanto es así, que sólo hemos encontrado un escrito que documente una compra. Se trata del recibo de Luis Triana fechado el 5 de septiembre de 1934, correspondiente a la venta de un retrato atribuido a Van Orley por el que se pagaron veintiséis mil pesetas al Duque de Ansola²⁸.

Rastrear la entrada de las obras en la colección es una labor ardua cuyo resultado sólo puede llevar a aproximaciones. Las fuentes más recurrentes son las publicaciones que el propio coleccionista hace paulatinamente de sus obras: en 1902 una colección de postales que publica en la *España Moderna*, en 1913 la colección de fotografías publicadas por el fotógrafo J. Lacoste, y, por último, los dos volúmenes del catálogo publicados por el propio Lázaro en su editorial entre 1926 -1927.

Utilizamos también otras informaciones colaterales como la venta de algunas colecciones, catálogos de subastas, los propios avatares de la colección, fotografías que muestran la disposición de los cuadros y otras obras de arte en la vivienda o inventarios como el de la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico que contribuyen a la creación de referencias cronológicas.

Todo ello permite ir marcando tramos temporales de adquisición de las piezas que no suelen ajustarse a fechas concretas pero que establecen un momento *post quem*.

²⁴ CODART es una Asociación Internacional de Conservadores, Especialistas y Coleccionistas de Arte Alemán y Flamenco que reúne a más de 600 miembros.

²⁵ Simposio Internacional *Bosch al país de l'art* Universidad de Barcelona, abril 2016.

²⁶ Seminario Internacional *El Bosco en España*, Fundación Carlos de Amberes, 1 y 2 diciembre de 2016.

²⁷ Instituto del Patrimonio Cultural de España. Su colaboración ha sido muy importante para documentar *La visión de Tondal*. En el Museo del Prado se llevó a cabo la restauración de *Las injurias a Cristo*.

²⁸ Archivo Lázaro Florido L17 C21-2 Ver también L10 C2-5 donde este mismo Luis Triana le ofrece a Lázaro una obra de Jan van Kessel por 8000 pesetas.

Siguiendo estas fuentes diremos que la primera de las tres obras que adquirió fue *La visión de Tondal* que aparece publicada por José Lacoste en 1913; el *San Juan* se publicó junto a la ya mencionada *Visión de Tondal* como obra del Bosco en el catálogo de 1926-27 y el cuadro de las *Injurias a Cristo* se menciona por primera vez en 1937, en relación con la colección, en el Inventario de la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico.

Sobre la procedencia de estas tres piezas no podemos afirmar nada con rotundidad. El cuadro de *San Juan Bautista* es probable que proceda del mercado de Londres. El *San Juan Evangelista en Patmos*, actualmente en la Gemäldegalerie de Berlín, que se ha considerado una obra que pudo serle pareja, fue adquirido en 1907 en el comercio inglés. Sin embargo su procedencia puede estar también en el mercado artístico español. En esas fechas aún había en el mercado restos artísticos de conventos desamortizados y se estaba produciendo un expolio de los bienes eclesiásticos que las inexistentes leyes de protección del patrimonio no pudieron impedir²⁹.

Muchas religiosas aportaban como dote obras de arte a los conventos. Conocemos, por ejemplo, que las dos hijas de los coleccionistas del Bosco Felipe de Guevara y Beatriz de Haro, Luisa y María, fueron respectivamente monjas de Santo Domingo el Real y de la Concepción Franciscana. Ambos conventos se trasladaron a finales del XIX y principios del XX a nuevos edificios en el barrio de Salamanca y se vendieron algunos bienes. Según el propio Lázaro dice, él adquirió algunos cuadros de la venta de la Concepción Jerónima³⁰. Sin duda compras de este tipo se produjeron en abundancia pero de ellas no quedaron muchos rastros, por lo que no podemos movernos más que en el terreno de la hipótesis.

En el caso del cuadro de las *Injurias a Cristo* o *Coronación de espinas*, podemos ajustar algo más la procedencia. Don Manuel Gómez Moreno en su inventario de la provincia de Salamanca, que inició en 1901 aunque no llegó a publicarse hasta 1967, describe en el Convento de las Carmelitas Descalzas de Salamanca³¹ una tabla idéntica a la del Museo Lázaro, cuyas dimensiones coinciden también. Señala que la llevó al convento una monja procedente de Bilbao. Este convento sufrió también varios traslados; la tabla, según refiere su superiora en 2017, no se conserva en el convento ni recuerda de su existencia. Quizás las monjas se vieron abocadas a vender obras de arte para hacer frente a reparaciones en el edificio. El cuadro de las *Injurias a Cristo* que adquirió Lázaro posiblemente fue el que estuvo en el convento de Salamanca, pues esa procedencia tiene la *Virgen con el Niño*, Inv. 3044, obra del Maestro de las Medias Figuras.

Lázaro llegó a considerar que contaba además con una cuarta pintura del Bosco. Se trata de un retrato de cuya existencia sabemos solo por la correspondencia que mantuvo con Max Friedländer. De este estudioso contaba en su biblioteca con un ejemplar de la primera edición del *Die Altniederländische Malerei*³² y además, debió conocerle personalmente, pues le consultaba sobre sus atribuciones con cierta frecuencia. Existe en el archivo la traducción de una carta fechada el 2 de noviembre de 1920³³ donde Friedländer responde ante la pregunta de José Lázaro sobre diez pinturas, y, entre ellas, una obra que cree pueda ser un retrato del Bosco y dice lo siguiente: “la idea de atribuir este retrato impresionante a Bosch me parece una idea muy ingeniosa Data de 1500, aproximadamente, no conozco ninguno parecido”. La consulta se hace antes de la publicación

²⁹ Sobre este tema ver A. LÓPEZ REDONDO (2002-2003b), pp.51-62; P. SILVA MAROTO (1998), pp.84-88; E. MARES (2000), pp.361-367.

³⁰ Carta de Cristina de Arteaga, Archivo de Parque Florido Legajo 37, C7 1-3

³¹ “Repetición del Ecce Homo del Bosco, cuyo original es el del Escorial, con otro ejemplar en el Museo de Valencia. Destacan sobre oro sus figuras a tamaño natural y a medio cuerpo dentro de un círculo de 1,55 m. de diámetro. Los segmentos de los ángulos contiene, al claro obscuro sobre negro, grupitos de ángeles peleando contra diablos, muy interesantes. Tabla: su tamaño 1,38 por 1,61 metros. Se trajo ha pocos años desde Bilbao y perteneció a la familia de una religiosa de este convento”. Manuel GÓMEZ MORENO 1967. p. 288

³² M. J. FRIEDLÄNDER (1924-1937), I-VII(1927) / I.07890-07896.

³³ Carta de Friedländer a José Lázaro, Archivo Lázaro-Florido, L15 C17-7 (1y2).

del catálogo de 1926 y no figura en él ningún retrato con la atribución al Bosco; tal vez Lázaro llegó a entender lo arriesgado de la ingeniosa atribución...

Las meditaciones de San Juan Bautista dentro de la pintura del Bosco

El Bosco (Ca. 1450-1516)
Meditaciones de San Juan Bautista, Ca. 1495
Temple graso sobre tabla, 48 x 40 cm
Madrid, Museo Lázaro Galdiano, Inv. 8155

Las *Meditaciones de San Juan Bautista* es una obra excepcional, que Lázaro debió de adquirir en torno a 1918-1919. No aparece en la monografía de Paul Lafond de 1914³⁴. La primera mención sobre la pieza la hace August L. Mayer en un artículo en 1920. Lázaro mantuvo con este historiador de arte una estrecha amistad, como se deduce de la abundante correspondencia existente en el archivo³⁵; en ella se trata sobre el mercado artístico, sobre otros estudiosos como Berenson o sobre la difícil situación de Alemania.

El historiador de arte alemán no consideró las *Meditaciones de San Juan Bautista* como obra autógrafa del Bosco. De hecho escribió lo siguiente: “Una pequeña tabla que está extraordinariamente próxima al Bosco (...) La única cosa que nos prohíbe otorgar esta preciosa obra al Bosco mismo es la representación de las hojas de los árboles mediante numerosos puntos de luz”. Concluye: “No hay ninguna duda que la obra se debe colocar lo más cercano posible al maestro holandés” (sic).³⁶

En el tomo dedicado al Bosco por Friedländer en 1927 se hace referencia a la obra y se lee: “Una composición sobresaliente que sin ninguna duda procede de el Bosco. No puedo juzgar la ejecución porque conozco sólo la reproducción de la obra”³⁷. Lázaro pasando por alto las dudas de Mayer había ya publicado el *San Juan* como obra del Bosco en el tomo I de su catálogo en 1926³⁸. Hoy en día es una de las pocas obras indubitadas del artista.

Diez años más tarde, el 8 de julio de 1936 la pieza participó en la muestra monográfica que el Boijmans Museum de Róterdam organizó sobre el pintor y, naturalmente, figura en su catálogo. El interés del Boijmans por la obra fue tal que desde el principio intentó comprarla. Al mismo tiempo, August L. Mayer³⁹ decía tener un amigo interesado en pagar más de los 700.000 francos ofrecidos por el museo.

La pintura también fue citada en la monografía de Tolnay⁴⁰ de 1937 como obra indudable del Bosco donde se califica su estilo como “*veritablement flamboyant*” y se la sitúa en la época del *Jardín de las delicias*.

³⁴ P. LAFOND (1914). En esta obra figura sin embargo la *Visión de Tondal*.

³⁵ Archivo Lázaro Florido L10,C10-1; L9,C40-5; L6,C25-3; L15,C21-5y6; L39, C34-4; L40,C14-1,2,3,4,8,9; L7, C26-6; L7, C27,2,4; L 9 C39-5.

³⁶ A. L. MAYER (1919/20), p. 244: “eine kleineTafel (...) die Hieronynus Bosch ausserordentlich nahe steht”. “Das einzige, was davon abhält, dieses köstliche Bild Bosch selbst zu geben, ist die Wiedergabe des Laubwerkes der Bäume mit den zahlreichen Lichttupfen. Kein Zweifel kann aber bestehen, dass das Werk in die nächste Nähe des holländischen Meisters zu setzen ist”.

³⁷ M. J. FRIEDLÄNDER (1924-1937), V (1927), p. 151 : “Bemerkenswerte Komposition, sicherlich von Bosch. Über die Ausführung kann ich nicht urteilen, da ich nur die Abbildung kenne“. También pag. 160:” B (?) Johannes der Täufer”.

³⁸ J. LAZARO GALDIANO (1926-1927), n.º 432.

³⁹ Archivo de la comisión Administradora de la Herencia de Jose Lázaro CAHLG, C3-1 a 3, 8 y 9.

⁴⁰ C. DE TOLNAY (1937) n.º 25, p.38, lam. 59.

Desde la exposición del Boijmans pasarían 13 años hasta que el *San Juan* volviera a Parque Florido. Pocos días antes del golpe de estado de 1936, Lázaro dejó su casa y la ciudad de Madrid para no volver a residir en ella hasta bien acabada la Segunda Guerra Mundial. Durante todo ese tiempo, el *San Juan* permaneció en el Boijmans Museum de Róterdam sorteando de esta manera los peligros que para el patrimonio español supuso la guerra civil y siendo protegida del expolio al que las tropas alemanas sometieron a los países ocupados. El director del Boijmans Museum⁴¹ refiere que, con riesgo para su integridad física, escondió la pintura primero en el sótano del museo, y después en los refugios del monte Saint-Pierre, de Limbourg⁴².

Cuando Lázaro volvió a España inició los trámites para la recuperación del cuadro, pero las trabajosas negociaciones con el Boijmans, que “se resistía” a devolver el cuadro, no se resolvieron hasta después de la muerte del coleccionista. En 1949 surtieron efecto las gestiones realizadas por la Comisión Administradora de la herencia del patrimonio que Lázaro había dejado al Estado español, consiguiéndose que el cuadro fuera entregado a Jerónimo Seisdedos, restaurador jefe del Museo del Prado y al director general de Bellas Artes, Juan de Contreras López de Ayala, marqués de Lozoya, quienes acudieron al Boijmans⁴³.

El cuadro de las *Meditaciones de San Juan Bautista* no es sólo una obra maestra del museo y una pintura magnífica e indudable del Maestro de ‘s-Hertogenbosch para todos los estudiosos, también, cómo acabamos de ver, es una de las obras más deseadas de la colección.

Iconografía, el donante oculto

Las *Meditaciones de San Juan Bautista* es un cuadro de gran calidad y extremada delicadeza en su ejecución. Está construido con dos paneles dispuestos verticalmente, sin llaves de unión y no conserva ni rebaje biselado, ni rebaba en ninguno de sus cuatro lados. Algún elemento de la composición aparece incompleto, como la bellota del ángulo inferior izquierdo, lo que hace pensar que no conserva, por tanto, las dimensiones originales.

La tabla de roble se rebajó hasta 4mm y se le aplicó un embarrotado de ocho tablas verticales y seis horizontales. Este tipo de tratamiento de restauración llegó a aplicarse a la mayoría de obras del museo para impedir el alabeo de las pinturas sobre tabla, sus consecuencias no siempre han sido las deseadas.

La pintura de *San Juan* fue sometida en el pasado, al menos, a tres restauraciones. La última, que fue llevada a cabo por el Instituto de Patrimonio Histórico Español en 1995 es la única documentada y fue además publicada por su autora María Dolores Fuster⁴⁴. Los documentos técnicos, en especial la radiografía y la reflectografía infrarroja, realizados en aquella ocasión por Araceli Gabaldón y Tomás Antelo en el IPCE, permitieron ver que bajo la imagen de la planta que aparece en primer plano se encuentra la figura de un donante oculto que formaba parte de la composición inicial.

En el pasado año, coincidiendo con la efeméride del quinto centenario de la muerte del Bosco, el museo colaboró con el equipo de investigación del Bosch Research and Conservation Project (BRCP)⁴⁵, lo que nos ha permitido conocer mucho más sobre la forma de ejecución de esta pintura y poder ver con mucha más nitidez tanto el dibujo subyacente como el donante oculto. Con todo ello, hemos podido poner a disposición del público una documentación técnica de alta calidad donde pue-

⁴¹ Carta del Director del Boijmans Archivo de la Comisión Administradora de la Herencia de José Lázaro Galdiano CAHLG L3 C3 -7

⁴² Cerca de Lieja

⁴³ Correspondencia en torno a la recuperación del San Juan del Bosco. Archivo de la Comisión Administradora de la Herencia de José Lázaro Galdiano CAHLG L3 C3

⁴⁴ M. D. FUSTER (1997), pp. 77- 86.

⁴⁵ BOSCH RESEARCH AND CONSERVATION PROJECT (BRCP) (2016).

den observarse, además de unas espectaculares imágenes de la pintura, cambios importantes con respecto al visible⁴⁶ tanto en la capa inferior de pintura como en el nivel del dibujo.

La pintura resulta sorprendente y enigmática, como es habitual en la obra del Bosco; además al tratarse de una composición fragmentaria y modificada, no tenemos todos los datos para su interpretación.



*Meditaciones de
San Juan Bautista.*
El Bosco, Museo
Lázaro Galdiano

San Juan Bautista, recostado y en actitud de meditación, señala con su mano derecha al cordero místico que se encuentra al otro lado del promontorio. El animal reproduce prácticamente el que está en la puerta derecha de la *Adoración de los Magos* del Prado. Sin embargo, el sentido iconográfico de ambas figuras es diferente. En las *Meditaciones* San Juan llama la atención sobre ella, señalándola con el dedo, lo que le confiere la categoría de cordero místico y camino de salvación, mientras en la *Adoración* identifica a los pastores y a santa Inés.

La fisonomía del santo es habitual en el repertorio bosquiano, su rostro parece el mismo que el del personaje que fustiga a Cristo en la *Subida al Calvario* del Escorial. La escena transcurre en un paisaje abierto, inquietante y lleno de contingencias. Al fondo se figuran dos extrañas arquitecturas a modo de fabulosas montañas. En primer plano, delante del Bautista, destaca

⁴⁶ Las imágenes pueden consultarse en el *Visor interactivo de la obra Meditaciones de san Juan Bautista*, en línea <http://boscointeractivo.es/>.



Reflectografía infrarroja *Meditaciones de San Juan Bautista*

una fantástica planta que confiere un aire de desasosiego a la pintura. Todo ello salpicado de pequeños animales de carácter tentadoramente simbólico en actitudes diversas.

La fascinante planta frontal es para algunos autores, como Tolnay⁴⁷ o Baldass⁴⁸, una representación simbólica de la mandrágora, planta alucinógena a la que en la Edad Media se atribuían facultades demoníacas y un carácter afrodisíaco que la vinculaba con la lujuria. Para otros estudiosos, como Fraenger⁴⁹, su presencia en el cuadro se vincula al pasaje bíblico de Isaías

⁴⁷ C. DE TOLNAY (1937), p. 38.

⁴⁸ L. VON BALDASS (1943), p. 67.

⁴⁹ W. FRAENGER (1975).

51:1-3 y se interpreta en relación con la Resurrección de Cristo; en este sentido, Michel Weemans⁵⁰ la contrapone a la figura del cordero místico.

Lo cierto es que, aunque se le haya buscado un modelo natural y una explicación simbólica, la planta tiene una función primaria y es la de cubrir la figura del donante. Eduardo Barba ha estudiado esa planta desde el punto de vista botánico y concluye en un artículo de este libro que se trata de una quimera formada por la combinación de partes de más de seis plantas distintas. Se trata de un planteamiento novedoso e importante porque pone en evidencia el alto conocimiento de la botánica por el artista y su uso en relación con el mundo simbólico tardo-medieval. El pintor trabaja con las plantas con el mismo juego combinatorio que hace con los animales, a la manera aprendida en las orlas de los manuscritos⁵¹.

El hecho de que no cubra al donante con una mancha neutra sino con algo tan complejo como esta *quimera*, podría tentarnos a dar una explicación simbólica de la misma y llevarnos a pensar que compuso con ella una frase, una opinión, superpuesta a la figura del donante, pero no podemos respaldarlo documentalmente y aunque pueda parecer que encierra la razón por la que se oculta al comitente lo único cierto es que es producto de la prodigiosa fantasía del Bosco.

El donante oculto lleva un bonete y un ropón muy parecidos a los que lleva el comitente de la *Adoración de los magos* del Prado, identificado como Peter Scheyfre⁵², un importante burgués de Amberes. También son semejantes los rasgos generales del rostro y la imagen que ofrecen ambas radiografías. Pero, desafortunadamente, el rostro que está bajo el extraño fruto está atravesado por la línea de unión de paneles, que fue muy intervenida. En las antiguas restauraciones sobre esta zona se produjo una deformidad que impide la identificación del personaje. En todo caso, atendiendo a la moda, sí podemos encontrar un punto de aproximación cronológico que nos acercaría al año 1495.

La presencia de donantes ocultos, solo visibles con reflectografía infrarroja, es relativamente frecuente dentro de la obra del Bosco. Al punto que, de entre la treintena de obras que han llegado hasta nuestros días, hay al menos tres cuadros con varios donantes ocultos, a saber: la *Santa Liberata* de Venecia, el *Ecce Homo* de Fráncfort y el *San Juan* de Madrid, además del que se encuentra en el estrato de dibujo en el *Juicio final* de Viena. Esta práctica se ha convertido casi en una característica de la obra del Bosco.

Se ha especulado mucho sobre la extraña relación del Bosco y sus comitentes. En mi opinión, lo único que se puede afirmar es que no debió de tener buena relación con algunos de ellos y sí la determinación de reutilizar para su comercialización obras que ya estaban concluidas. Así, tapando al comitente insatisfecho, no perdía el trabajo al que había dedicado un largo periodo de tiempo.

Tampoco creo que se pueda afirmar que se trataba de diseños en exceso innovadores o poco decorosos, pues ni en la *Santa Liberata* ni en el *Ecce Homo* de Fráncfort se produce tal cosa; y, por otra parte, hay que considerar que quien encargase un cuadro al Maestro conocería su estilo poco convencional.

Ejecución de la pintura

Si unimos los estudios que se hicieron en 1995⁵³ de análisis químico y estratigráfico con la macrofotografía de capas llevada a cabo en 2016,⁵⁴ podemos hacernos una idea bastante certera de cómo trabajó el Bosco en esta obra.

⁵⁰ M. WEEMANS (2012-2013), n.º 5.

⁵¹ Ver en este sentido, I. MATEO GÓMEZ (2003); L. PEÑALVER ALHAMBRA (1999); Eric DE BRUYN (2016), pp.73-89.

⁵² X. DUQUENNE (2004), pp.1-19.

⁵³ M.D. FUSTER (1997), pp. 77- 86.

⁵⁴ M.ILSINK / J. KOLDEWEIJ / R. SPRONK *et alii* (2016), n.ºs 5-6; L. HOOGSTEDDE / R. SPRONK / R.G. ERDMANN *et alii* (2016), n.ºs 5, 6.

La capa de preparación es de carbonato cálcico, como es habitual en toda la pintura flamenca. Sobre ella aplica una imprimación con carga proteínica que sirve para impermeabilizar y que en determinadas zonas presenta mayor textura, lo que influye en el resultado de la capa pictórica.

El dibujo subyacente es muy característico de un grupo de obras del Bosco. Se hace con pincel, con muy poca carga de carbón. Es un dibujo muy esquemático, abocetado y de trazo muy suelto. No marca apenas sombras y presenta algún cambio con el visible en la colocación del rostro, en los ojos y en la inclinación de la cara. A este mismo grupo pertenecerían entre otras el *San Juan en Patmos* de Berlín, los *Ermitaños* y el *San Antonio* de Kansas City, recientemente incorporado al catálogo del artista.

Gracias a los recientes documentos técnicos podemos distinguir que ha sido realizado en dos etapas distintas, con dos pinceles diferentes: uno de encaje de las figuras y los fondos y otro, con un pincel mucho más fino, de mayor detalle en los rostros y pliegues. En la zona del donante el dibujo sólo es visible en el rostro, pues el ropón⁵⁵ oscuro nos impide ver la capa inferior.

A la hora de aplicar el color se dejan algunas zonas de reserva como la de la figura del donante que coincide con el rojo del manto de San Juan, lo que nos permite conocer que la figura estaba en la composición original. Pero el proceso creativo del Bosco es continuo y variable, hace modificaciones sobre el dibujo subyacente y sobre la propia pintura, es decir combina el uso de reservas con superposiciones hasta el último momento.

La paleta cromática es la habitual en el artista⁵⁶: la pintura es aplicada en dos o tres capas sucesivas de distinta densidad y fluidez. Se realiza empleando en unas ocasiones pintura fresca sobre seco y en otras húmeda sobre húmeda para conseguir diferentes efectos de vidriado, bien por transparencia, bien por mezcla de color. A menudo se remataba perfilando con pinceladas cargadas de amarillo de plomo y estaño que dibujaban los brillos o las sombras con negro carbón —esto último más escasamente—. Es decir, se remataba dibujando con pincel fino sobre la mancha y en ocasiones con un pincel seco para producir textura, como en el caso del cordero o los toques rojos del rostro, cielo y demás.

El destino de la obra

En 1943 Von Baldass⁵⁷ planteó la teoría de que esta tabla constituía la puerta izquierda de un tríptico cuya puerta derecha sería el *San Juan Evangelista en Patmos* de la Gemäldegalerie, que conserva su reverso pintado. Sin embargo, la parte posterior de la tabla del Museo Lázaro, rebajada y engatillada, no presenta ningún indicio de haber estado pintada. La tesis de Baldass se desarrolla en el artículo de María Dolores Fuster⁵⁸, quien ofrece una posible recreación del tríptico y algunas dudas sobre esta teoría a la vista de los resultados de la reflectografía.

Desde la exposición monográfica del artista celebrada en Róterdam en 2001, Jos Koldeweij⁵⁹ plantea que la tabla del Museo Lázaro pudiera haber formado parte del cerramiento del retablo escultórico de Adriaen van Wesel para la Hermandad de Nuestra Señora en la colegiata de San Juan en 's-Hertogenbosch y sostiene que los dos Santos Juanes, el de Berlín y el de Madrid, constituían las puertas pintadas de la parte superior de dicho retablo. Basa su teoría en una serie de crónicas y documentos de los siglos XVI y XVII que testimonian trabajos de reforma en el retablo y citan la participación de un maestro Hieronymus en las mismas.

⁵⁵ Ver para indumentaria de esta época, C. BERNIS (1962), p. 101.

⁵⁶ Ver también E. PARRA CREGO (2001), pp. 229-259.

⁵⁷ L. VON BALDASS (1943), pp. 32, 33, 66, 68, 86, 243.

⁵⁸ M. D. FUSTER (1995) pp. 85-86.

⁵⁹ M. ILSINK / J. KOLDEWEIJ / R. SPRONK *et alii* (2016), pp.164-170.

A este respecto, hay dos cuestiones que nos parecen dudosas para sostener esta teoría: la primera es que desconocemos las dimensiones originales de la tabla del Museo Lázaro y no se conoce el momento en que se modificó por primera vez. El hecho de que haya sido rebajada y embarrotada no indica que estuviera pintada por detrás. José Lázaro trabajaba con un *embarrotador* que le recomendó su restaurador José Alaminos. Prácticamente todas las tablas del museo están embarrotadas y obviamente no todas son alas de trípticos. La segunda es que la tabla está ejecutada con un preciosismo miniaturista impropio de una pintura que se fuese a contemplar a varios metros de altura. El piso superior de un retablo no es el lugar de los donantes, sino el espacio divino. Los comitentes se situaban habitualmente en la parte baja del retablo.

En definitiva hasta el momento no hay ninguna certeza del destino originario de la obra.

Enigmática y preciosista, esta pieza es sin duda una de las más importantes aportaciones que José Lázaro Galdiano hizo al patrimonio español.



San Juan Evangelista. Gemäldegalerie, Berlín
(Anverso)



San Juan Evangelista. Gemäldegalerie, Berlín
(Reverso)

El taller del Bosco en la colección Lázaro Galdiano: La visión de Tondal

Taller del Bosco
Temple graso sobre tabla
54 x 72 cm
Madrid, Museo Lázaro Galdiano, Inv. 2892



La visión de Tondal. Taller del Bosco. Museo Lázaro Galdiano

Iconografía

En el extremo inferior izquierdo de la tabla una inscripción nos da la clave argumental del cuadro: *Visio Tondaly* (sic). Se trata de un texto religioso redactado por el monje irlandés Marcus en Ratisbona en el siglo XII que refiere la historia de Tondalus, un caballero irlandés que durante un sueño de tres días viaja al otro mundo y al despertar decide enmendar su vida y convertirse en monje.

La popularidad del texto fue enorme: sólo en el siglo XV tuvo cuarenta y tres ediciones en quince idiomas diferentes, una de ellas en la ciudad natal del artista en 1484. La Getty Foundation conserva un manuscrito fechado en 1474 con ilustraciones de Simón Marmión. Indudablemente fue un texto conocido por Hieronymus Bosch, ya que se inspiró en él para pintar escenas de algunas de sus obras más importantes, como el *Carro de heno* o el *Jardín de las delicias*. Como han señalado Palmer⁶⁰ y Silver⁶¹ al referirse a estas obras, el Bosco trabaja con el texto sin hacer una trasposición literal, por el contrario hace una síntesis con otros relatos y crea su propia interpretación.

Si bien la obra de Marcus relata los sufrimientos sobrevenidos a todo tipo de pecadores, la interpretación en el cuadro de la Colección Lázaro se convierte en una pintura moralizante que insiste en el castigo infringido a aquellos que practican los siete pecados llamados mortales o capitales, tema recurrente en el Bosco y su entorno. Sin embargo, la historia de Tondal se encuentra tanto en la esencia de la pintura, como en algunos detalles.

El pintor, consciente de la difícil identificación de la composición, debió considerar necesario aclarar la relación con la obra escrita. Este debe ser el origen del título que figura en la parte inferior izquierda de la pintura: *Visio tondaly* (sic). Dar título a las obras o más bien remarcarlas con un texto no resulta ajeno a la forma de proceder del Bosco. Tanto el *Jardín de las delicias* como la *Extracción de la piedra de la locura*, o la *Mesa de los pecados capitales* tienen leyendas explicativas. Con esta práctica se cultiva la máxima horaciana *ut pictura poesis*.

La interpretación de las fuentes

“¿Qué ve, Jerónimo Bosco tu ojo atónito? ¿Qué la palidez de tu rostro? ¿Ves acaso ante ti los monstruos y fantasmas voladores del Erebo? Diríase que pasaste los lindes del avaro Dité y entraste en las moradas del Tártaro, pues tan bien pintó tu mano cuanto existe en lo más oculto del profundo Averno”⁶².

Una gran cabeza surge en el centro de la escena, como un hombre-montaña. Sobre ella aparece representado el pecado original con la figura de Adán, que aparece acompañado por tres figuras fantásticas del reino animal: un mono, un pez que



La visión de Tondal. Taller del Bosco. Museo Lázaro Galdiano (detalle)

⁶⁰N. F. PALMER (1982), pp. 218-220.

⁶¹L. SILVER, (1984).

⁶²Domenicus LAMPSONIUS en su *Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris effigies* (1572) citado por E. VÁZQUEZ DUEÑAS (2016), p.35.

abre su boca con sus propias manos y una lechuza que blande un haz de ramas con las que castiga a Adán. De las orejas de la gran cabeza surgen dos árboles desde los que pende un paño blanco que hace las veces del perizonio de Cristo tendido sobre los dos troncos que formarían la cruz, en alusión a la redención del pecado por la muerte de Jesús.

A los oídos y las cuencas brillantes de los ojos del gigantesco rostro se asoman ratas negras —símbolo medieval de la lujuria— que figuran las tentaciones que penetran por los sentidos. Las monedas que surgen de la nariz del monstruo caen sobre la representación de la lujuria que, como describe Marcus, es protagonizada por monjas y frailes que se bañan en una cuba de vino, en la que retozan acompañados por un ballestero y una presencia cadavérica vestida de hábito. Estas presencias recorren los diferentes pecados capitales como reminiscencias de las representaciones de la danza macabra en las que las almas, acompañadas de su propio cadáver o esqueleto, esperan el juicio final. Su imagen recordaba a los vivos su condición mortal y su vulnerabilidad ante el pecado.

La gran cabeza con la representación de la avaricia parece ser una extraña mezcla entre dos relatos de procedencia irlandesa: *La visión de Tondal* y *La visión y viaje de San Brandano*. Ambas fueron objeto de múltiples ediciones impresas y llegaron a calar profundamente en el sentimiento popular.

En cuanto a *La visión de Tondal*, en el capítulo XIII⁶³, refiriéndose a los castigados por avaricia, se narra el encuentro del caballero con Acheron⁶⁴, una “horrible bestia, tan grande que el alma del caballero no había visto siquiera una montaña de este

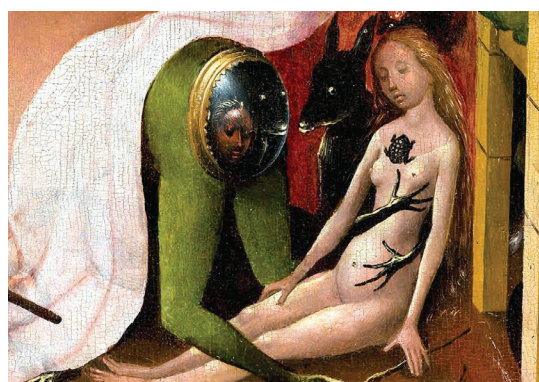


La visión de Tondal.
Taller del Bosco. Museo Lázaro Galdiano
(detalle)

⁶³Y. DE PONTFARCY (2010), pp. 41-42.

⁶⁴Acheron es en la mitología clásica el río del dolor, una laguna insalubre por la que Caronte llevaba las almas al Hades. En la descripción de Marcus es un monstruo cuya enorme garganta está sostenida por dos diablos gigantes que le hacen de columnas. Esta descripción se corresponde bastante literalmente con la imagen creada por Simon Marmion en el manuscrito de 1484 que se conserva en J. Paul Getty Museum, accesión 87. MIN 141, Ms. 30.

El jardín de las delicias
del Bosco. Museo
Nacional del Prado
(detalle)



La visión de Tondal.
Taller del Bosco. Mu-
seo Lázaro Galdiano
(detalle)



tamaño... Su garganta era capaz de engullir a diez mil hombres armados y a caballo... ”. En la imagen del cuadro, el artista elude la representación de la gran garganta tras el barril donde se bañan los lujuriosos y su cuerpo de dragón sólo se intuye en las escamosas pieles de color verde dibujadas a sus lados que, según Eduardo Barba, se inspiran en su disposición en la flor del lúpulo.

En *El viaje de San Brandano* podemos leer que, tras nueve días de su recorrido iniciático, el santo conversa en la playa con una gran testa, la cabeza cortada de un malvado pagano que destrozaba las naves de los pescadores, a quien el santo propone volver a la vida si reforma su conducta y se vuelve un buen cristiano. El episodio de la cabeza ocupa un lugar importante en la versión neerlandesa del viaje de San Brandano conocido por un manuscrito de Ca. 1400 —el manuscrito de Comburg, que se conserva en Stuttgart⁶⁵—. La idea del arrepentimiento parece ser también el centro de este relato.

Parece que el pintor ha tomado pinceladas de ambas historias, bien conocidas en la época, y con ellas compone su propio relato moral. Como dice Roger Henri Marijnissen⁶⁶ al referirse al acercamiento a las fuentes literarias del Bosco, el artista lo hace con independencia creativa y gran capacidad de síntesis. No encontramos jamás una trasposición literal⁶⁷ sino una fuente en el manantial de su creatividad. Desconocemos la versión o versiones que pudo tener en su día el Bosco en sus manos, pues aunque sabemos que la *Visio Tnugdali* se imprimió en 's-Hertogenbosch en 1484, dos años después de la de Amberes (el único

⁶⁵ W. WILMINK / W.P. GERRITSEN (eds.) (1994), pp. 38-45.

⁶⁶ R.H. MARIJNISSEN (1987), p.

⁶⁷ E. DE BRUYN (2016), pp. 73-89.

ejemplar que se conservaba fue destruido en 1914 por un incendio), tal vez conoció otras como la editada en Estrasburgo hacia 1500, que contiene ilustraciones⁶⁸.

Insistiendo en la máxima “*ut pictura poesis*”, algunas de las imágenes representadas y la composición en su conjunto tuvieron mucho eco y fueron objeto de diferentes versiones, lo que sugiere la existencia de un original probablemente del Bosco que, de no ser esta pintura, sería una muy próxima.

Si continuamos recorriendo la pintura vemos cómo a la izquierda de la tabla, bajo un gran tocado o casco, recorrido por un cortejo de ranas, se encuentran representados los castigados por el pecado de la ira y la gula. Unos personajes diabólicos fuerzan a otros a beber o a matar y a sus pies aparecen cuerpos desmembrados.

Encaramado en lo alto del casco vemos un personaje tumbado en una cama. El hombre está asediado por monstruosos reptiles y ante él un personaje cadavérico abre la cortina señalándole el infierno. La escena parece representar la pereza con una iconografía reiterada en el Bosco. Así aparece en la *Mesa de los pecados* del Prado y en el *Avaro y la muerte* de la Samuel H. Kress Collection⁶⁹.

Por otra parte, en la ladera del hombre-montaña, una anciana que también parece llevar una máscara mortuoria presenta un espejo a una joven con rostro melancólico, desnuda y sentada sobre el manto verde, que elude mirarse en el mismo. La imagen está asociada a la soberbia y es repetida hasta la saciedad en las *danzas macabras*.

Por último, en una gruta se cobijan dos figuras desnudas, que son tentadas por una serpiente que identifican a Adán y Eva. Expulsadas del paraíso por cometer el pecado de la envidia, sus almas están siendo hostigadas por los perros. Esta imagen con variantes la encontramos también en el *Jardín de las delicias* del Prado.

Composición del espacio

Toda la obra participa de la forma compositiva del espacio de Hieronymus Bosch, en el que la perspectiva es un recurso más de la composición narrativa.

El hombre-montaña surge delante de un horizonte curvo que sitúa a derecha e izquierda dos representaciones antagónicas: el infierno y el cielo, dos de las certezas de los *Novísimos*. La tercera, el purgatorio, recorre el resto del cuadro, como lugar de tránsito desde el mundo terrenal, donde los vivos y sus plegarias, dejadas a veces en herencia, aún pueden interceder por las almas.

Inspiradas, quizás, en el incendio de la ciudad de ‘s-Hertogenbosch que presenció durante su infancia, las representaciones del infierno en el Bosco son especialmente características, como ya señalaba el padre Sigüenza, y debieron de tener gran éxito, a juzgar por su repetición. En la pintura del Museo Lázaro se representa como una ciudad incendiada, donde se recortan unas figuras sombrías, algo semejante a la descripción de Marcus⁷⁰, y a sus pies surge un mar de fuego en el que se queman las almas.

El cielo, a la derecha, evoca el relato de Marcus; el espacio está dividido por cinco muros de marfil y oro y entre ellos surge el árbol de la Iglesia⁷¹. En ese gran árbol crece una de las formas esféricas típicas del Bosco, de ellas vemos muchas en el *Jardín de las Delicias*. En el interior de la esfera, un personaje masculino atiza el fuego, cual Prometeo portador del fuego de los dioses; le acompaña una figura que podría ser Pandora, haciendo una referencia clásica al mensaje cristiano implícito en la obra.

⁶⁸J. DOCAMPO (2016), n.º 50.

⁶⁹Washington, D.C. National Gallery of Art. Inv. 1952.5.33.

⁷⁰Y. DE PONTFARCY (2010), pp. 101-105.

⁷¹En la traducción al francés que realiza y DE PONTFARCY (2010), p.139.

En el espacio central se desarrollan las diferentes escenas que identifican los pecados capitales, encabalgándose unas sobre otras dentro del espacio escénico. La parte inferior se reserva para introducirnos en el viaje iniciático e indicar que el espíritu de Tondal es acompañado por ángeles celestes y también infernales. En el centro de esta parte inferior una figura sobre un dado con el número tres hace alusión a los *Novísimos*.



Reflectografía infrarroja, *La visión de Tondal*. Taller del Bosco. Museo Lázaro Galdiano

Motivos recurrentes de la iconografía del Bosco

Al referirse a las pinturas moralizantes o macarrónicas Fray José de Sigüenza dice lo siguiente: “el Bosco siempre pone en este tipo de pinturas fuego y lechuga. Con el primero nos da a entender que importa tener memoria de aquel fuego eterno (...) Y con el segundo dice que sus pinturas son de cuidado y estudio y con estudio se han de mirar...”⁷² Los dos elementos se encuentran en esta pintura.

La parte baja del cuadro, alusiva al viaje visionario, muestra algunas figuras típicas de la iconografía del Bosco, son los *grilli*⁷³ que nombra Felipe de Guevara, esos personajes quiméricos o en extrañas actitudes que componen el mundo simbólico del artista. Herederos de los que aparecen en las orlas de los manuscritos, estos personajes tienen una singularidad que les hace reconocibles como *bosquianos*. En la parte baja del cuadro encontramos un personaje que cabalga sobre un pájaro gigante.

⁷²E. VÁZQUEZ DUEÑAS, (2016) p. 144: Fray José de SIGÜENZA, *Historia de la Orden de San Jerónimo, Discurso XVII*.

⁷³E. VÁZQUEZ DUEÑAS, (2016) p. 133.

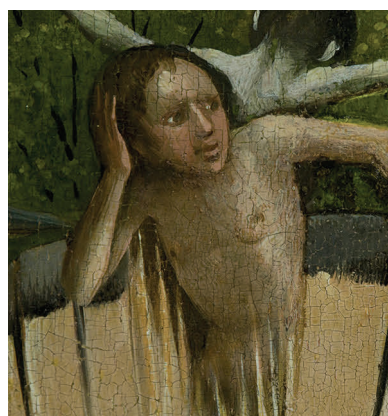
Otro individuo, cuya nariz se ha convertido en flauta, la hace sonar. Unos perros demoníacos muerden a Adán y Eva. La serpiente, que está dibujada apenas con una línea brillante y toques de amarillo de plomo, les acecha. Gatos gigantes embuten de licor a los pecadores en la escena de la gula y la ira. Los dragones se asoman a la cuba de los lujuriosos y las ranas enmarcan el lugar donde sufren los iracundos. Este imaginario no es ajeno a las fantásticas figuras del Bosco. De hecho encontramos en las *Tentaciones de San Antonio* de Lisboa o en el *Jardín de las delicias* y el *Carro de heno* del Museo del Prado y especialmente en el *Juicio final* de Viena, muchas semejanzas, aunque no identidades, con estos personajes. No se trata de imágenes trasladadas sino de ideas desarrolladas de acuerdo a un repertorio simbólico y a la interpretación de las fuentes.

Los seres reales, las almas de los pecadores, los ángeles y el propio caballero Tondal son también muy semejantes a otros que aparecen en diversos cuadros del Bosco. Las figuras humanas tienen una fisonomía muy particular, los rostros tienen siempre algo de ingenuidad caricaturesca y se practica una economía de trazos que logra, sin embargo, una gran expresividad. Son rostros compuestos con la pericia de un miniaturista, que marca las luces con pinceladas precisas situadas siempre en los mismos lugares que lo hace el Maestro. El contorno de los cuerpos se perfila también a la manera *bosquiana*: en un lado con tonos sepia y en el contrario con tonos claros de amarillo de estaño. El canon de las figuras es algo más corto que en el *Jardín de las delicias* pero semejante al del *Juicio final* de Viena y al de la *Mesa de los pecados* del Prado.

También es muy semejante a las obras del Bosco la manera de resolver las alas flamígeras o de mariposa que tienen los ángeles y el uso de algunos objetos como jarros, dados, cuchillos y bucráneos.



La visión de Tondal, Taller del Bosco Museo Lázaro Galdiano (detalle)



El jardín de las delicias del Bosco Museo Nacional del Prado (detalle)

Otras similitudes se encuentran en la forma de representación del agua, con livianísimas pinceladas de líneas blancas como si fueran unas pequeñas olas, que no suelen ser paralelas a la línea del horizonte sino ligeramente inclinadas —como es exageradamente evidente en el tríptico de Venecia o en la forma de hacer los árboles y la vegetación—. Es muy característico, por ejemplo, el aspecto de hojarasca escamosa que vemos en la capellina del *hombre-montaña* y que hemos visto hasta la saciedad en los paisajes arquitectónicos del *Jardín de las delicias*.

Documentación técnica

Durante el año 2016 se ha restaurado esta obra y se descubrió la gran calidad que no se percibía debido a los numerosos repintes y una espesa capa de barniz oxidado. Así mismo se llevó a cabo un estudio completo de la misma: radiografía, reflectografía infrarroja, análisis químicos y estratigráficos, que se sumaron al estudio dendrocronológico que ya se había realizado en 2001.

Vamos a desgranar aquí los diferentes resultados obtenidos:

El estudio dendrocronológico⁷⁴ dató la dos tablas de roble a partir de 1479 como fecha probable. Lo que nos sitúa en plena vida del Bosco y descartaría la posibilidad de un seguidor del siglo XVI, como habíamos pensado hasta ahora.

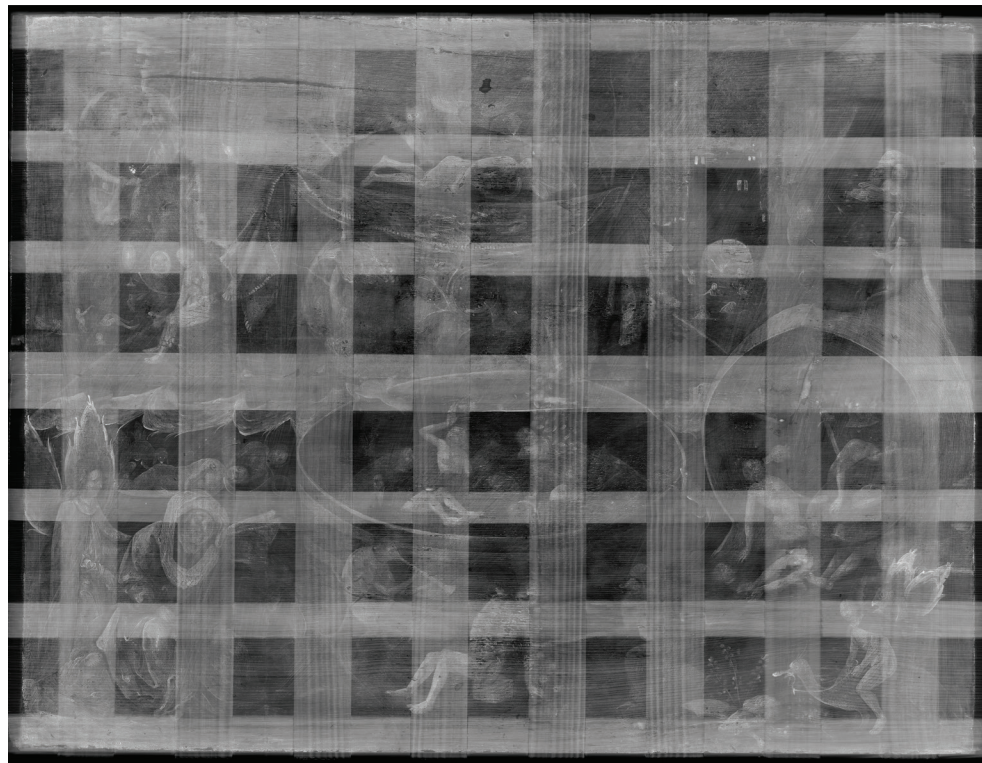
En colaboración con el Instituto de Patrimonio Cultural de España se han analizado los pigmentos. La paleta de pigmentos es la habitual de la producción del Bosco: albayalde-blanco de plomo, calcita, laca roja, tierra roja, azurita natural, amarillo de plomo y estaño, verdes de cobre —resinato, cardenillo—, tierra ocre y negro carbón.

La estratigrafía muestra una preparación de sulfato cálcico rica en calcolitos, sobre la que se aplica una imprimación de colores blanco, gris, rosa y azul, según la escena. El color se aplica con una técnica eminentemente oleosa, aunque con una pequeña cantidad de huevo. Se utilizan capas de base planas, matizadas con veladuras, que lamentablemente, en algunos casos se han perdido.

Este método de trabajo es habitual encontrarlo en las pinturas del Bosco del Museo del Prado; en particular, el uso de imprimaciones cromáticas —rosadas, azuladas, etc.— está en las escenas laterales de la *Mesa de los Pecados*. La laca roja con base de granza y taninos ha sido detectada también en la *Adoración de los Reyes*.

El dibujo subyacente, muy abocetado y con abundancia de líneas verticales, está trazado con pincel, como suele ocurrir en la obra del Bosco. La línea es semejante a la del *San Jerónimo* de Venecia y a la de algunos personajes del *Carro de heno*.

Coherente con su obra es también la radiografía, que nos muestra el proceso creativo permanente. El artista tiene una idea general de la obra que tras un primer encaje va cambiando y enriqueciendo paulatinamente. La radiografía muestra un desigual reparto de las capas pictóricas que delatan los sucesivos cambios de ideas en la composición.



Radiografía infrarroja, *La visión de Tondal*. Taller del Bosco. Museo Lázaro Galdiano

⁷⁴ P. KLEIN (2003), pp. 3-8.



La Visión de Tondal, Antigua Colección de Nicolaas Beets



La Visión de Tondal, Museo de Arte de Denver.

A menudo trabaja sobre el óleo con temple graso aplicado con pinceles muy finos para las luces y para rematar determinados gestos. Todo esto forma parte de la manera de hacer en otras obras del Bosco.

Historiografía y atribución de la obra

La *Visión de Tondal* fue considerada por Lafond en 1914 obra muy cercana al Bosco; en 1926 José Lázaro la publicó junto a las *Meditaciones de San Juan Bautista* considerando a ambas obras del Bosco. Friedlander en 1927 se hizo eco, con dudas, del *San Juan* pero no así de *La visión de Tondal*; y no volvemos a verlo en la literatura más que como obra de un seguidor más o menos cercano.

En 1937 Tolnay⁷⁵ incluye en el catálogo monográfico del Bosco una *Visio Tondaly*, en Ámsterdam, en la colección de Nicolaas Beets, una obra muy semejante a la de la Colección Lázaro señalando que posiblemente es de la misma mano que el *Juicio Final* de Brujas —considerada hoy una de las más significativas obras del Bosco—.

La pieza que formó parte de la colección de Nicolaas Beets⁷⁶ es una obra muy parecida a la del Museo Lázaro. Cada una representa una versión diferente del personaje Tondal: el de la colección Beets aparece como un príncipe, con armiño e indumentaria real, mientras que el caballero Tondal del Museo Lázaro parece un noble o un burgués. Estas mismas diferencias en la identificación del Tondal las vemos en las versiones literarias francesa y holandesa⁷⁷.

En la versión de la colección Beets ha desaparecido también la prolija representación del cielo y el árbol de la Iglesia, que se señalaron como especialmente característicos de la obra del Bosco.

Una segunda versión se encuentra en el Denver Art Museum; titulada *The Vision of Tundale* (ID: 1948.37), recuerda la versión del Museo Lázaro, pero mucho más ingenua, aunque en mi opinión es obra más tardía correspondiente a un seguidor

⁷⁵ C. DE TOLNAY (1937), p. 105.

⁷⁶ Desaparecida después de su venta en 1943, solo se conserva una imagen digitalizada en el RKD, en la que me parece ver pintada la insignia de la cofradía de Santa María de San Juan de 's-Hertogenbosch bajo la imagen de la pereza. De ser cierto sería un dato importante para su catalogación.

⁷⁷ Y. DE PONTFARCY (2010), p. XXXII.

del Bosco tal y como cataloga el propio museo. Presenta una mayor simplificación iconográfica y algunas citas literales a la obra del Lázaro que sugieren un pintor que trabaja quizás a partir de una composición original preexistente.

La composición tuvo sin duda un tremendo eco. Así, encontramos influencias en otras piezas posteriores, como la de la colección J. Pani de México atribuida a Jan Wellens de Cock o la recientemente subastada en julio de 2017 en Londres por la casa Sotheby's, ambas obras claras de seguidores tardíos del artista fácilmente diferenciables de la obra del Museo Lázaro.

La documentación de la Cofradía de Santa María de la Colegiata de San Juan de 's-Hertogenbosch demuestra que el maestro contó con colaboradores, sin que haya trascendido la identidad de los mismos. En 1503 consta (fol. 19IV)⁷⁸ que “los ayudantes del pintor Jheronimus pintaron tres escudos de armas de tres hermanos jurados eminentes de la cofradía”⁷⁹. Por tanto resulta evidente que el Bosco contaba con un taller independiente del encabezado por su hermano Goessen.

La cronología del taller del Bosco y la atribución al mismo de determinadas obras es un asunto en el que por el momento no existe acuerdo. El tema fue abordado por Elsig⁸⁰ en 2004 y se trata tanto en el catálogo del BRCP como en el del Museo del Prado de 2016.

No existe duda de que existió un taller, tal como lo enuncia Pilar Silva: “El taller del Bosco debió contar con ayudantes, discípulos y al menos con algunos colaboradores —aunque no fueran siempre los mismos— que, siguiendo sus modelos, y también sus directrices, realizarían obras sin la participación del maestro o en algunos casos con ella”⁸¹.

En efecto, los estudios iconográficos, técnicos y documentales realizados sobre *La visión de Tondal* del Museo Lázaro Galdiano nos permiten plantear que es obra del taller. Si resumimos las razones que ya hemos desarrollado, serían las siguientes: la dendrocronología sitúa la tabla en 1474 como fecha posible de ejecución y 1485 como probable; la temática representada, las fuentes empleadas para la misma y la síntesis realizada son habituales en el Bosco, así como el repertorio iconográfico, el tratamiento del espacio y el desarrollo de las figuras; todos los materiales empleados y el modo de aplicarlos, las diferentes pinceladas, incluso el dibujo subyacente y la radiografía son congruentes con una obra de Hieronymus Bosch y su taller. La existencia de las tres versiones enunciadas son un indicio más de un trabajo de taller.

Por tanto consideramos esta pieza atribuible al taller del artista, sin descartar que además pueda existir en ella alguna intervención del Maestro.

La Coronación de espinas o las Injurias a Cristo

Seguidor de El Bosco (Ca. 1516)

Óleo sobre tabla

139 x 169 cm

Madrid, Museo Lázaro Galdiano, Inv. 3047

De esta composición existen tres tablas casi idénticas una en el Museo de Bellas Artes de Valencia otra en el Monasterio del Escorial y esta tercera en el Museo Lázaro Galdiano que procede, como ya se ha comentado, del Convento de las Carmelitas Descalzas de Salamanca donde lo describió Gómez Moreno⁸² como “repetición” del Bosco.

⁷⁸M. P. SILVA MAROTO (2016), p.25.

⁷⁹Jan de Baex, caballero, Henrick Masschereels y Lucas van Erpe citado por P. HUYS JANSSEN (2007), pp. 239-254.

⁸⁰F. ELSIG (2001), pp.96-101; F. ELSIG (2004).

⁸¹M.P. SILVA MAROTO (2016), pp.45-46.

⁸²M. GÓMEZ MORENO (1967), p. 287.



Las injurias a Cristo Museo Lázaro Galdiano

La derivación temática de esta pieza de la obra del Bosco la *Coronación de espinas* de la National Gallery de Londres es innegable, se ha añadido un personaje más entre los sayones pero el resto permanecen bastante caracterizados, a pesar de estar pintados en una escala mayor. En la representación destaca la idea de implicación ecuménica del hombre en la pasión de Cristo. El mensaje tiene un carácter intemporal y abarca de algún modo al conjunto de los pueblos. Están representados el Senado y el Pueblo romano mediante el acrónimo SPQR, el Sacro Imperio Romano Germánico con la enseña del águila bicéfala, el Pueblo judío mediante el personaje que lleva el arrendajo y a Moisés y las tablas en el remate transparente de su batón. En el personaje que está detrás de este último hay quien ha querido ver un autorretrato del pintor en la figura.

Con motivo de la efeméride de la muerte del Bosco en 2016 se ha tenido la ocasión de restaurar esta pieza y hacer algunos documentos técnicos: la dendrocronología y la reflectografía infrarroja, la primera se ha hecho en el Museo del Prado y la segunda la ha llevado a cabo el BRCP. Gracias a la restauración llevada a cabo en el Museo del Prado⁸³ se ha podido frenar el proceso de deterioro al que le sometía un embotado realizado posiblemente en los años 1950. Así mismo se ha conseguido devolver a la tabla una gran calidad oculta bajo un barniz grueso y muy oxidado cuya retirada permite contemplar la gran jugosidad y frescura a la obra.

⁸³ Los trabajos han sido realizados por José de la Fuente y Natalia Martín Molina.



Reflectografía infrarroja *Las injurias a Cristo* Museo Lázaro Galdiano

es concluyente. Aunque no pueden considerarse sino obras realizadas por seguidores del Bosco en todos los casos, atendiendo al formato de las figuras, la técnica de ejecución y el dibujo subyacente. Es necesario destacar la gran calidad de las mismas y continuar estudiando su interrelación, todas ellas son muestra de la gran estela de seguidores creada por el artista, no sólo en relación con las obras más bizarras. Las producciones el Maestro de 's-Hertogenbosch dieron origen a un manierismo tras su muerte de dimensiones inusitadas.

La predilección que Lázaro tuvo por este pintor, al que consideró sin duda como un pintor nacional, hizo que recogiera un imaginario bosquiano de excelente calidad que ilustra cada uno de los géneros pictóricos definidos por fray Jose de Si-güenza en la obra del maestro, y ofrece paradigmas importantes para los especialistas de su obra pues las tres piezas ofrecen un panorama que recorre desde la obra autógrafa del artista hasta la de sus seguidores, pasando por la de su taller. Un grupo que ningún otro coleccionista español o extranjero fue capaz de reunir y que gracias a la generosidad de Jose Lázaro Galdiano completa el patrimonio artístico español.

La documentación técnica aporta luces y también sombras sobre la catalogación de la pieza. La reflectografía infrarroja permite ver un dibujo subyacente en el que se aprecia un estarcido repasado con trazo de pincel, lo que sugiere un trabajo de traslado desde un original es decir una réplica o una copia de taller.

De los otros dos ejemplares con el que guarda mayores semejanzas es con el del Museo de Bellas Artes de Valencia, que en su día fue propiedad de Doña Mencía de Mendoza tercera esposa de Enrique III, duque de Nassau⁸⁴. Sin embargo, la dendrocronología indica que de las cinco tablas horizontales que componen la obra la más reciente es la V y que el recuento de sus anillos indica su corte en 1479 siendo la fecha de ejecución más temprana posible de la pintura la de 1508 y la más probable a partir de 1514. Esto indica que es la tabla más antigua de las tres que se conservan ya que la del Escorial debió pintarse a partir de 1529 y la de Valencia a partir de 1519 según los respectivos análisis dendrocronológicos⁸⁵.

Todo este cúmulo de datos ofrece nuevas vías a la investigación que por el momento no

⁸⁴ Ver sobre esta obra el trabajo de M. BORRAS ESPINOSA (2015) n.º 96, pp. 27-41.

⁸⁵L. HOOGSTEDÉ / R. SPRONK / R.G. ERDMANN *et alii* (2016), n.ºs 27, 28.

BOTÁNICA DEL DETALLE. FLORA EN LA PINTURA FLAMENCA ANTIGUA DEL MUSEO LÁZARO GALDIANO

Eduardo Barba Gómez*

De menos a más, para que la vista tenga una vía de entrada al cuadro. Así es como articulan los maestros flamencos antiguos muchas de las tablas en las que hay una mayor presencia de la naturaleza. Dibujan plantas que parecen nacer del mismo marco que encuadra la obra, en un primer término con un rico cortejo botánico de pequeñas especies, donde la mirada se recrea en lo grandioso de su minuciosidad.

Por detrás de estas plantas, representadas con la belleza de su detalle, encontramos el paisaje en bosques y campos inmersos en panoramas pintados con delicadeza.

La flora introduce al espectador en la historia sagrada que el pintor está mostrando. Suscita en la persona un nexo tangible con la obra por ser plantas que viven en las calles de su ciudad, en los jardines traseros de las casas, en los prados que circundan las poblaciones y al borde de los caminos que irradian desde ellas.

Son pintores que copian la personalidad de las plantas del natural, pero que también imaginan e inventan, como ha hecho El Bosco al crear, como veremos, una quimera vegetal única que ha crecido al dictado de su pincel.

De lo pequeño a lo grande, llegando a lo inmenso; del detalle al conjunto, así los pintores de estas tablas hacen que nuestra mirada se pasee por su obra como si de un paisaje real se tratara. Consiguen transmitir la belleza de la naturaleza y plasmarla con el óleo, y nuestra vista la interpreta como otra parte vital del cuadro junto a los personajes que lo pueblan.

La grafía botánica también puede ser una herramienta complementaria, junto con otros estudios, para discernir las cualidades de estos artistas. La vegetación de un cuadro es algo característico, como la manera de perfilar un ojo, de aplicar las luces o el dibujo subyacente a una pintura. Dos tablas anónimas del Museo que ahora se comprenden mejor son *Virgen con el Niño* (Inv. 3045) y *Virgen con el Niño coronada por dos ángeles* (Inv. 3050), que están definidas por una grafía botánica prácticamente idéntica (fig. 1).

En la zona geográfica donde se confeccionan estas obras, Flandes y el Ducado de Brabante, encontramos un clima predominantemente oceánico: templado, sin estación seca y de veranos cálidos¹. Esto posibilita bosques caducifolios con abundante agua y elevada humedad ambiental, dominados por grandes árboles, acompañados de arbustivas, y un tapiz

*info@eduardobarba.es

¹ M. C. PEEL, B. L. FINLAYSON y T. A. MCMAHON (2007), pp. 1636 y 1641.

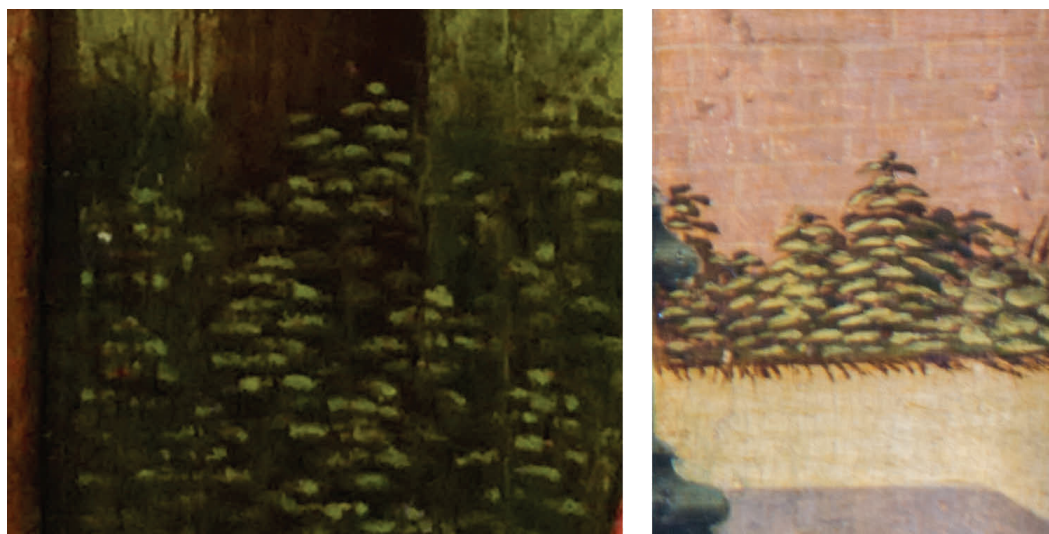


Figura 1: Comparativa de la vegetación de las dos tablas (Inv. 3045 y 3050).

acorde de plantas herbáceas en función de la luz que dejen pasar las plantas más altas. En esta vegetación destacan las especies atlánticas y centroeuropeas, aunque podemos hallar algunas especies subboreales y submediterráneas².

Los árboles que imperan son especialmente los robles (principalmente las especies *Quercus robur* y *Quercus petraea*) y las hayas (*Fagus sylvatica*)³. Serán también las especies más abundantes que ocupan los fondos de las tablas flamencas.

Esta región no es un territorio natural de grandes coníferas, que son árboles perennes como los pinos (*Pinus* spp.), abetos (*Abies* spp.) o píceas (*Picea* spp.). Sus zonas nativas se sitúan o bien mucho más hacia el norte o bien hacia Europa central⁴, aunque en la actualidad su cultivo maderero ha ampliado su distribución⁵. Por esta razón, es interesante ver el característico porte cónico de píceas en *Virgen con el Niño* (fig. 2) del entorno de Adriaen Isenbrant (Inv. 3016), cuyo periodo de actividad documentado lo circunscribe a Brujas —un área sin este tipo de plantas— durante al menos los últimos cuarenta años de su vida⁶. En otras versiones de esta misma obra no hay ningún tipo de conífera.

El único arbusto autóctono perfectamente diferenciado y reconocible en estas pinturas (Inv. 2684/ 3345) es la ubicua zarzamora (*Rubus* spp.) (véase fig. 13B), vegetal representante de la llamada *orla espinosa*⁷. Son aquellas plantas que crecen en los límites del bosque o en sus claros, armadas muchas veces con espinas para su defensa.

Otro arbusto leñoso muy significativo es la hiedra⁸ (*Hedera helix*), trepadora que aparece en varias de las pinturas estudiadas creciendo sobre árboles (véase fig. 13Ñ) e incluso en alguna roca (véase fig. 15M).

² W. VAN LANDUYT *et al.* (2006), p. 93.

³ M. PIVIDORI *et al.* (2016), pp. 34-35.

⁴ Mapas de distribución de distintas coníferas europeas. Disponible en: <http://www.euforgen.org/species/> [Consulta: 4/07/2017].

⁵ *Ibid.* nota 4.

⁶ *Ficha biográfica de Adriaen Isenbrant*. Disponible en: <https://rkd.nl/en/explore/artists/41157> [Consulta: 4/07/2017].

⁷ M. COSTA, C. MORLA y H. SAINZ (1997), pp. 100-101.

⁸ Especie de gran importancia en el mundo del arte. Sirva como dato que es la segunda planta más representada en la colección expuesta del Museo Nacional del Prado, apareciendo en, al menos, 102 pinturas (E. BARBA GÓMEZ, «Identificación botánica en la colección del Museo Nacional del Prado» [inéd.]).

Tenemos en las tablas del Museo una buena representación de las plantas herbáceas más dibujadas históricamente por los pintores⁹. La violeta (*Viola odorata*) es la especie más numerosa en estas tablas, donde aparece hasta en siete ocasiones (véase fig. 11K). Se decía en aquellos tiempos que, al oler su flor, comestible¹⁰ y de aroma dulce, se calmaban los frenesíes¹¹. También aparecen la fresa (*Fragaria vesca*) (véase fig. 11L), rica en simbología cristiana¹², el llantén mayor (véase fig. 11M) y menor (*Plantago major* y *Plantago lanceolata*, respectivamente), o el trébol, tanto el blanco (*Trifolium repens*) (véase fig. 11A) como el de los prados (*Trifolium pratense*) (véase fig. 8B).

En ciertos cuadros del Museo Lázaro Galdiano podemos ver los usos relacionados con el bosque de una sociedad que dependía fuertemente de él (Inv. 2684 o 3345, por ejemplo). Uno de los primordiales era la obtención de madera y leña. Como fruto de esa presión antrópica se generaban zonas despejadas más soleadas, claros destinados a pastos para el ganado y cultivo de plantas como los cereales.

La delimitación entre estas parcelas se realizaba, y aún se realiza, con el sistema llamado *bocage*, que consiste en la plantación de árboles y arbustos en las lindes de los campos. Se genera así una valla viva, un seto formado por distintas especies vegetales que sirve de conexión entre las tierras y los bosques remanentes. Es un paisaje de fondo muy reconocible en varias pinturas del Museo (Inv. 2730, 3022, 3049 y 3050) (véase también fig. 10).

La interpretación de las plantas por parte del artista es muchas veces científica y objetiva, con mirada de naturalista avezado, si bien en ocasiones la corrección botánica es ajena al sentir del pintor y encontramos licencias artísticas que dificultan la atribución a una especie concreta.



Figura 2: Detalle de la obra (Inv. 3016), donde se aprecia la característica silueta de las coníferas, y una foto de un ejemplar adulto de pinabete (*Picea abies*).

⁹ Son también los cuatro tipos de plantas herbáceas más pintadas en los cuadros expuestos del Museo Nacional del Prado. La violeta aparece allí en un total de 53 ocasiones, siendo la quinta planta más dibujada en esta colección. La fresa surge en 23 pinturas, los distintos tipos de llantén en 60 y las especies de trébol en 42 obras de arte (E. BARBA GÓMEZ, «Identificación botánica en la colección del Museo Nacional del Prado» [inéd.]).

¹⁰ M. B. FREEMAN (1943), p. 42.

¹¹ L. COGLIATI (1996), p. 144.

¹² E. M. COMES (2013), p.107.

A veces estas licencias artísticas son tan llamativas como ver fresas (*Fragaria vesca*) o zarzamoras (*Rubus* spp.) con flores de cuatro pétalos (tetrámeras), en vez de con los usuales cinco pétalos (pentámeras) propios de la familia de la rosa a la que pertenecen (familia *Rosaceae*)¹³. Esto ocurre en la obra del Maestro de la Leyenda de Santa Lucía (Inv. 2816) (véase fig. 11L) o en la de Lucas Gassel (Inv. 3345) (véase fig. 13B).

Gracias al hombre, las plantas se han propagado por regiones muy distantes a las de sus orígenes. Su utilidad ha propiciado que las cultivemos por donde vayamos, para obtener sus beneficios. A veces solo por su estética, lo cual no es poco.

Una de estas especies viajeras aparece en la *Visión de Tondal* (Inv. 2892), en esa extraña naturaleza muerta formada por la calavera de caballo, el cuchillo y la alcaparrera (*Capparis spinosa*) (fig. 3). Esta es una especie más propia de latitudes meridionales. Podemos apreciar cómo la planta tiene hojas viejas amarillentas y una mayor densidad foliar en las puntas de los tallos blanqueados propios de esta especie, detalles reflejados gracias a una cuidadosa observación de su anatomía.

La alcaparrera era conocida en la región, a tenor de los hallazgos de semillas tanto en 's-Hertogenbosch¹⁴ como en Brujas¹⁵. Menos probable es su cultivo generalizado, pues se trata de una planta que necesita temperaturas más elevadas para vegetar correctamente, pero no es descartable que en la época se cultivaran algunas plantas para su estudio.

Así aconteció también en tiempos con la pita o agave (*Agave americana*). Introducida en España en el siglo XVI desde México, tan solo un siglo después ya se encontraba naturalizada a lo largo de la costa mediterránea¹⁶. Crecía en multitud de jardines botánicos, para deleite científico y popular por su espectacular floración. Esta sigue siendo causa de admiración¹⁷, especialmente en latitudes más septentrionales, donde la climatología no permite su cultivo al aire libre¹⁸.

¿Y qué es lo que ocurre cuando aparece esta agave pintada en una tabla flamenca, datada por su estilo a inicios del siglo XVI? Parece entonces un anacronismo y, o bien la identificación botánica no es correcta, o estamos ante una obra de fecha posterior.

Figura 3: Alcaparrera (*Capparis spinosa*) de la *Visión de Tondal* (Inv. 2892) con sus tallos rastreños, a veces ascendentes, con hojas viejas amarillentas, y una foto de la misma especie.



¹³ S. CASTROVIEJO *et al.* (eds.) (1998), pp. 1, 16 y 89.

¹⁴ H. VAN HAASTER (2003), p. 39.

¹⁵ B. COOREMANS (1999), pp. 97-101.

¹⁶ T. CASASAYAS (1990), p. 88.

¹⁷ *Noticias de Agave floreciendo*. Disponible en: <https://goo.gl/qpM2iv> y <https://goo.gl/5pmf2o> [Consulta: 15/08/2017].

¹⁸ *Agave floreciendo en Estocolmo*. Disponible en: <https://goo.gl/JUMNrk> [Consulta: 15/08/2017].

Esto es lo que vemos en el tríptico de la *Adoración de los Magos* de artista anónimo (Inv. 237), considerada como una obra falsa en su reciente estudio por Amparo López y Didier Martens, cuyo resultado se recoge en este catálogo. Una de las imágenes copia claramente la escena principal de un grabado de Alberto Durero, *Huida a Egipto*¹⁹. El artista, sin embargo, ha cambiado la planta que aparece en el original, un llantén mayor (*Plantago major*), por una especie que, a su entender, está más vinculada con el yermo en el que se representa la escena: una planta crasa adaptada a crecer en sitios áridos como el agave (fig. 4).



Figura 4: Comparativa entre el llantén mayor (*Plantago major*) del grabado de Alberto Durero, el agave de la pintura del Museo Lázaro Galdiano (Inv. 237) y un *Agave americana* de pequeño porte cultivado en maceta.

El pintor de esta obra incluirá además una segunda pita plasmada con alguna pequeña licencia artística al borde del río y, como lo que ya es un rasgo característico de su grafía botánica, un agave más en otra tabla de la *Huida a Egipto* también en el Museo (Inv. 3028). Un delicioso y paradigmático anacronismo botánico que desvela a este falsario.

También aquí hallamos pequeñas plantas con grandes historias. Como la de la rubia de los tintoreros o granza (*Rubia tinctorum*), una planta de cuyas raíces se extrae desde antiguo un tinte rojo²⁰ de gran calidad para los tejidos. Y aunque su procedencia es mediterránea, se tiene constancia de su cultivo en Frisia desde el siglo VI²¹. Aumentó significativamente su producción en los siglos XIII y XIV en la zona de Flandes, y se cosechó en tal cantidad en la región de Zelanda en el siglo XVI que un diplomático italiano llegó a afirmar que esta zona sería capaz de abastecer por sí sola a toda Europa²².

A pesar de la abundancia de esta hierba en nuestra geografía, España importaría también este producto en grandes cantidades, como se lamentaban todavía en el siglo XVIII²³. La síntesis química de su principio colorante en la segunda mitad del XIX terminará con las grandes plantaciones de rubia de los tintoreros²⁴.

Y de la historia de su cultivo pasamos al crecimiento de la planta en el tríptico de Marcellus Coffermans (Inv. 2681). En la tabla derecha de *El Descendimiento*, entre la Virgen y la calavera de Adán, se encuentra una granza al lado de la vestimenta roja de san Juan Bautista (fig. 5).

¹⁹ Didier Martens, comunicación personal (26 de julio de 2017).

²⁰ H. SCHWEPPE y J. WINTER (1997), pp. 115-116.

²¹ H. VAN HAASTER (2003), p. 57.

²² J. BIELEMAN (2010), p. 47.

²³ J. QUER (1784), p. 218.

²⁴ M. GRIEVE (1998), p. 505.

Figura 5: Granza (*Rubia tinctorum*) en la obra de Coffermans (Inv. 2681) y en un grabado botánico del siglo XVIII.



Coffermans desarrolló su actividad en Amberes²⁵, así que por su proximidad a las zonas de cultivo tuvo que conocer una planta de la que se extraía un tinte rojo tan llamativo. Se sabe que la rubia también intervenía en la obtención de pigmento para emplearlo en pintura²⁶, y artistas como El Bosco tenían acceso a él²⁷. Pero parece ser que nuestro maestro prefería el cinabrio para sus rojos y probablemente el carmín de quermes²⁸. En *La Anunciación* de Apsley House, Coffermans también utilizó un pigmento rojo orgánico para las veladuras en los paños del ángel. En esta ocasión pudo ser extraído de *Rubia tinctorum* o usar el carmín de quermes, aún a falta de análisis²⁹.

En el Museo hay, asimismo, motivos vegetales que decoran objetos, arquitecturas y fantasías, creados a partir de la síntesis de ciertos modelos, como el de la hoja de acanto (*Acanthus spinosus* y *Acanthus mollis*)³⁰. Elegida para la ornamentación desde la antigua Grecia en el siglo V a.C.³¹, su frecuencia ha supuesto que se reelaboren continuamente sus formas ya desde sus orígenes³² lo que dificulta reconocer el modelo primigenio en ocasiones.

En la tabla *Virgen con el niño* (Inv. 2709) advertimos dos ramas desgajadas de un granado (*Punica granatum*), con dos flores recién fecundadas. Forman un arco sobre el que el pintor anónimo ha dibujado unas hojas de acanto.

²⁵ *Ficha biográfica de Marcellus Coffermans*. Disponible en: <https://rkd.nl/en/explore/artists/17527> [Consulta: 8/08/2017].

²⁶ D. V. THOMPSON (1956), pp. 121-124.

²⁷ C. GARRIDO y R. VAN SCHOUTE (2001), p. 234.

²⁸ A. KRIŽNAR *et al.* (2011), p. 242.

²⁹ Alice Tate-Harte, comunicación personal (10 de agosto de 2017): «Coffermans used a red lake pigment to glaze in the Angel's drapery in *The Annunciation* at Apsley house. This could have been a madder or kermes lake, it has not been analysed».

³⁰ F. S. MEYER (1928), pp. 34-35.

³¹ L. DE LA PLAZA (coord.) (2016), p. 21.

³² C. PERRAULT, J. JAMES y J. STURT (1708), pp. 82-83.

También en el *Tríptico de la Adoración de los Magos*, (Inv. 3022), encontramos unos objetos de orfebrería decorados con acanto, así como capiteles con medallones que imitan la inflorescencia de la familia *Asteraceae*, a la que pertenecen la margarita o el girasol. Y en otro bajorrelieve de este mismo artista es la hoja de roble (*Quercus robur*) la que inspira³³, junto con su fruto, la bellota, otro ornamento en la roca.

Entre estas ornamentaciones hallamos la más extraña de las metamorfosis del Museo. En la enigmática *Visión de Tondal* (Inv. 2892), el hélix de una oreja evoluciona hasta formar un remate típico de acanto, esta vez con una textura menos pétreo que las anteriores (fig. 6).



Figura 6: Formas basadas en la hoja de acanto (*Acanthus mollis*) en la *Visión de Tondal* (Inv. 2892) y en una lámina del siglo XVIII que copia ornamentaciones clásicas.

En el terreno abonado de la tabla, algunos pintores hacen crecer plantas extrañas, mezclas de distintas especies. Son quimeras vegetales que se desarrollan en la imaginación del artista y de las que el Museo cuenta con dos magníficos ejemplos únicos: la bien conocida de El Bosco (Inv. 8155) y la planta genealógica del Maestro Johannes (Inv. 3043).

Ambas plantas vertebran sus respectivos cuadros, porque la mirada no puede escapar a su encanto fantástico. El Maestro Johannes ha unido a modo de árbol genealógico varias partes vegetales que se articulan a partir de un tallo de apariencia leñosa (fig. 7). Nacen, de una primera estructura como un capitel que recuerda algún involucro floral de la familia de las margaritas³⁴ (*Asteraceae*), (fig. 7A), unas hojas basadas en la morfología del acanto (*Acanthus mollis*), transmutadas de color para acentuar la irrealidad de la planta (fig. 7B).

De otro tallo central, adornado con una hoja de acanto y sujetado por María, aflora Jesús, sostenido por más hojas de acanto (fig. 7C) que surgen de lo que aparenta una cápsula de adormidera (*Papaver somniferum*) (fig. 7D). Es todo un ejercicio de arte floral.

En el caso de El Bosco, esta quimera vegetal alcanza la hipérbole botánica. Avancemos unas líneas para hablar de ella con más detalle.

Los secretos se pueden ocultar o mostrar y no ser vistos. En el Lázaro Galdiano tenemos, del primer ejemplo, una flor velada por el mismo artista, pintada y escondida ante nuestros ojos. Se trata de un lirio (*Iris germanica*) que el pintor (Inv. 2729)

³³ R. G. HATTON (1960), pp. 410-412.

³⁴ Ramón Morales, comunicación personal (27 de junio de 2017).



Figura 7: Quimera vegetal del Maestro Johannes (Inv. 3043).



Figura 7A: Involucro y pétalos nacientes del azulejo (*Centaurea cyanus*).



Figura 7D: Cápsulas secas de adormidera (*Papaver somniferum*).

ha dibujado completo, y que después decidiría tapar con el paño sobre el que se apoya el libro. Se puede ver cómo, a pesar de que las flores estén ocultas, se aprecia el resalte del óleo disimulado. Una de estas flores secretas es muy parecida, pero girada, a otra en la obra de Bernard van Orley en el Kelvingrove Art Gallery and Museum de Glasgow (fig. 8A).

En este mismo cuadro el pintor vuelve a esconder otra planta, esta vez con el manto de la Virgen. Es un trébol de los prados (*Trifolium pratense*) (fig. 8B).

Un secreto más visible, pero que puede pasar desapercibido, tiene que ver con la *Visión de Tondal* (Inv. 2892). En la parte izquierda hay una joven mujer desnuda sentada junto a otra figura que le ofrece un espejo. Están situadas encima de una especie de capa verde ribeteada de plumas blancas, aledaña a la cabeza gigante. El artista ha dibujado esas plumas blancas con una textura característica, pero no hace lo mismo con la parte verde. La disposición, el perfilado y el tono de lo dibujado hacen pensar en algo de origen vegetal más que animal (fig. 9).

De esta manera, lo que asemejan unas plumas verdes parece estar inspirado más bien en las inflorescencias femeninas del lúpulo (*Humulus lupulus*). La forma de esas pequeñas hojitas transformadas (llamadas *brácteas*) es extremadamente parecida a las del lúpulo, así como su nerviación paralela, que también está reflejada.

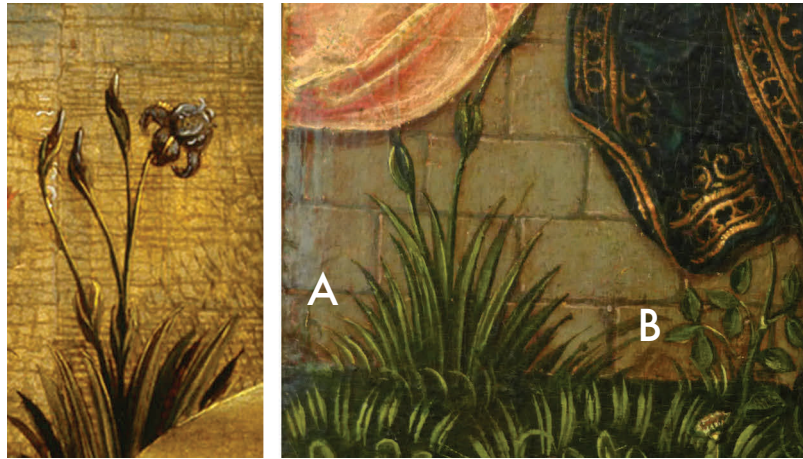


Figura 8: Lirio (*Iris germanica*) en una obra de Van Orley en Kelvingrove Art Gallery and Museum de Glasgow (Inv. 201) y en la tabla del Lázaro Galdiano (Inv. 2729).

El lúpulo es una planta muy común ya utilizada en la región al menos desde el siglo XIV, en la elaboración de la cerveza como conservante y saborizante³⁵, uso habitual en Alemania y Flandes en aquella época³⁶. Entre sus propiedades, se creía que incitaba a la melancolía³⁷. Hablamos de una especie capaz de alterar el nivel hormonal de las personas³⁸ y que se tuvo tanto por planta afrodisíaca como anafrodisíaca, por lo que se recetaba en tiempos para la curación de la satiriasis y la ninfomanía³⁹ por su efecto hipnótico y sedativo⁴⁰.

Entre tanta belleza también descubrimos un hueco para la naturaleza domesticada en forma de jardín. La *Virgen con el niño* (Inv. 3050) reposa apaciblemente en un jardín cerrado cuadrangular muy sencillo. Es todavía un diseño de herencia medieval, pero muy pobre en plantas representadas (fig. 10).



Figura 9: Detalle de las brácteas del lúpulo (*Humulus lupulus*) en la *Visión de Tondal* (Inv. 2892) y de las inflorescencias femeninas en una lámina botánica.

³⁵ M. GRIEVE (1998), p. 411.

³⁶ A. LAGUNA (1563), p. 208.

³⁷ M. GRIEVE (1998), p. 412.

³⁸ S. R. MILLIGAN *et al.* (1999), pp. 2249-2252.

³⁹ E. BALASCH y Y. RUIZ (2001), p. 216.

⁴⁰ P. FONT QUER (2005), p. 127.



Figura 10: Detalle de la *Virgen con el niño coronada por dos ángeles* (Inv. 3050) donde se ve un banco encespedado de ladrillo.

Tan solo vemos unas pocas herbáceas haciendo de bordura tanto al murete de cerramiento como al banco encespedado, elemento muy característico y diferenciador del jardín medieval, y sitio favorito para sentarse aún a pesar de su humedad⁴¹. Es una estructura que ha evolucionado desde los bancos de piedra, seguramente ideados en países más meridionales⁴², sobre los que se hacían crecer gramíneas cespitosas.

En esta tabla nos encontramos el banco siguiendo y delimitando dos de los caminos internos —uno de los cuales comunica directamente con el portón de acceso al espacio— y una pradera de fina hierba bien recortada para refrescar la vista, como recomendaba Alberto Magno⁴³. Tanto en este caso como en el siguiente, los bancos están hechos de ladrillo.

En la pintura del entorno de Van Orley (Inv. 2729) también contemplamos un banco encespedado, donde está sentada la Virgen con el Niño. Sirve de separación entre una pradera mixta de gramíneas y herbáceas y otra parte del recinto que parece muy poco transitada, debido al crecimiento de arbustivas y gramíneas, donde se adivina un ligero sendero.

Este mismo esquema compositivo muestra la tabla del Maestro de Fráncfort (Inv. 3046). Esta vez es un banco de piedra el lugar de reposo de la Virgen, que cierra el espacio a un paisaje abierto exterior.

Gerard David (Inv. 3049) nos deja un magnífico seto de arbustos de rosa (*Rosa gallica*) con algunas flores, una especie muy cultivada en los jardines de entonces.

Asimismo, varias de las plantas que nos regalan los artistas del Lázaro Galdiano crecían expresamente en el jardín, y fuera de él era difícil localizarlas: es el caso de las variedades de rosas (*Rosa* var.), la azucena (*Lilium candidum*), el clavel (*Dianthus caryophyllus*), los lirios (*Iris germanica*) o los alhelíes (*Matthiola incana*). La lavanda (*Lavandula angustifolia*) de ese broche

⁴¹ A. HUXLEY (1978), pp. 248 y 278.

⁴² F. PÁEZ DE LA CADENA (1998), pp. 115-116.

⁴³ T. BAYARD (1997), p. 11.

(Inv. 3047) solo podría crecer en los jardines flamencos introducida desde paisajes meridionales, aunque algunas finalmente se asilvestraran⁴⁴. Las plantas, como el arte, no conocen fronteras.

§ § §

Sirva este amplio recorrido para adentrarnos en cuatro de las tablas del Museo, reseñables por sus cualidades botánicas.

Maestro de la Leyenda de Santa Lucía – San Jerónimo penitente (Inv. 2816)

Un prado en una loma en primer término, repleto de herbáceas en flor y gramíneas, unas rocas al pie de un río que penetra en el bosque bajo una montaña, un palacio al borde del agua, una ciudad amurallada aún más lejos, barcos en lontananza desdibujados por efecto de la perspectiva aérea. El Maestro de la Leyenda de Santa Lucía ha construido para nosotros un rico paisaje visual y botánicamente, que permite el análisis pormenorizado y la contemplación en conjunto.

Maestro del detalle, es evocador observar cómo dibuja las manchas claras que tienen las hojas del trébol blanco (*Trifolium repens*) (fig. 11A) o ver ese diente de león (*Taraxacum officinale* s.l.) (fig. 11B) que presenta, a la vez, flor y fruto, y que recibe este nombre popular por sus hojas profundamente aserradas, que recuerdan los colmillos de ese animal en los dibujos heráldicos⁴⁵. Dibuja un lirio azul (*Iris germanica*) (fig. 11C) junto al lirio amarillo de agua⁴⁶ (*Limniris pseudacorus*) con su fruto medio borrado (fig. 11D), esta última planta acertadamente representada al lado del río. El lirio amarillo es el posible origen de la flor de lis, otro de sus nombres populares. Fue adoptado como tal emblema por el rey de los francos, Clodoveo I⁴⁷. Por la floración de esta última especie y de las otras plantas de la tabla, podríamos deducir que estamos alrededor del mes de mayo⁴⁸.

Este pintor nos presenta un bosque caducifolio acompañado de un bosque de ribera, con gran diversidad de verdes y formas en las copas de los árboles, lo que nos da una idea de la variedad de especies —muy probablemente alisos (*Alnus glutinosa*), hayas (*Fagus sylvatica*), álamos (*Populus* spp.), robles (*Quercus* spp.) y carpes (*Carpinus betulus*)—. Sauces bajos y multicaules (*Salix* spp.) nos reciben en la orilla (fig. 11E). Un brazo del río hace que nuestra vista vaya hasta ese recodo del camino, en un claro dominado por dos figuras humanas. Cimas de árboles que se recortan contra el agua y dibujan un orgánico horizonte vegetal. Es un paisaje bello, sutil y frondoso.

El maestro ha elegido para esta obra algunas plantas no habituales en la colección flamenca del Museo, como la asperilla olorosa (*Galium odoratum*) (fig. 11F), especie que acompaña a las hayas⁴⁹, la primavera (*Primula acaulis*) (fig. 11G) o la aguileña (*Aquilegia vulgaris*) (fig. 11H). Esta última tiene las flores prácticamente borradas por las vicisitudes de los años, por lo que ha sido necesario recurrir a la comparativa con otras tablas del pintor para definir su especie. Aún se aprecian ligerísimamente restos del pigmento azul de sus flores.

No es la única planta que ha habido que deducir cotejándola con otras pinturas de este maestro, ya que justo al lado hay un botón de oro (*Ranunculus* sp.) del que apenas se intuyen sus hojas basales (fig. 11I).

⁴⁴ Mapa de distribución de *Lavandula angustifolia* en los Países Bajos. Disponible en: <https://www.verspreidingsatlas.nl/6885> [Consulta: 17/08/2017].

⁴⁵ C. FISHER (2013), p.73.

⁴⁶ S. CASTROVIEJO *et al.* (eds.) (2013), p. 421.

⁴⁷ A. M. COATS (1968), p. 126.

⁴⁸ Fenología de las distintas especies consultada en: R. VAN DER MEIJDEN, M. S. VAN SCHIJNDEL y F. VAN ROSSUM (2016).

⁴⁹ S. CASTROVIEJO *et al.* (eds.) (2013), p. 87.

Pero es al lado de los lirios donde ya solo queda un ligero atisbo de una planta que fue y de la que resta unos tenues trazos (fig. 11J). Es una azucena (*Lilium candidum*), también una marca personal de este artista, dibujada como él suele hacer al lado del santo⁵⁰. Ha sido descrita por la comparativa con otras tablas, especialmente con la pintura que da nombre a este artista anónimo, albergada en la Sint-Jakobskerk de Brujas. En esa obra en Bélgica también aparecen casi todas las especies de plantas que ha dibujado en el cuadro del Museo Lázaro Galdiano.

La manera de retratar las plantas en esta pintura es más sintética que en otras de este maestro, pero aun así tiene la impronta de su personalidad. Su grafía botánica está aquí presente, una grafía delicada y consciente de la variedad y riqueza del reino vegetal.



Figura 11: Detalle de la obra *San Jerónimo penitente* (Inv. 2816) que muestra las distintas especies dibujadas.

Gerard David – Virgen con el Niño (Inv. 3049)

De un gran maestro, un gran paisaje. Un seto de rosales (*Rosa gallica*) nos hace detener la mirada y compartir el mismo espacio en el que está María con el Niño. Tan solo vemos unas pocas rosas, una de ellas emparejada con un lirio (*Iris germanica*). Pareciera que estas dos flores forman juntas una imagen especular con la Virgen y Jesús. Ese iris es completamente idéntico a otro realizado por este artista (fig. 12)⁵¹. Ambas especies coinciden en su floración en los meses de mayo y junio⁵².

Descendemos por unas praderas de hierba en un claro del bosque que nos rodea. A ambos lados hay árboles caducifolios de robles (*Quercus* spp.) y hayas (*Fagus sylvatica*). Estas últimas prefieren las laderas bien orientadas que les hagan evitar los fríos más intensos que podrían ocasionar la pérdida de su brotación temprana. Se aprecian las sombras profundas que estos árboles

⁵⁰ Véase por ejemplo la obra del mismo artista en The National Museum of Western Art en Tokio (Inv. P.1971-0001).

⁵¹ En la obra *Virgen con el niño y cuatro ángeles* en The Metropolitan Museum of Art de Nueva York.

⁵² *Fenología de ambas especies*. Disponible en: <https://www.verspreidingsatlas.nl> [Consulta: 17/08/2017].

pueden dar por la densidad de su follaje; no en vano, el haya es capaz de generar hojas en condiciones de poca luminosidad y con su sombra intensa desplaza a otras especies y las impide crecer a su lado. Es una frondosidad jugosa que desemboca en una población que visualmente nos separa de una gran colina llena de pastos y cultivos en un paisaje trezado de *bocage*.

Pese a su sencillez botánica, la exuberante vegetación enmarca, como una orla perfecta, la escena sagrada. David es un artista minucioso, que ha elaborado un paisaje elegante a partir de una cuidadosa observación de la naturaleza.



Figura 12:
Detalles de los lirios (*Iris germanica*) en las obras de Gerard David en el Museo Lázaro Galdiano (Inv. 3049) y en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York (Inv. 1977.1.1)

Lucas Gassel - Paisaje con los peregrinos de Emaús (Inv. 3345)

Epítome de lo cercano y lo lejano, es botánicamente el cuadro más complejo de toda la colección de pintura flamenca antigua del Museo Lázaro Galdiano.

Lucas Gassel es un seguidor del tributo que rinde Patinir al paisaje. En nuestro cuadro, Gassel introduce con fuerza la arquitectura, con construcciones de piedra y madera, edificios y aldeas rodeados de bosques clareados. Mientras en Patinir era la fuerza tranquila de la naturaleza, en Gassel hallamos una relación más simétrica entre el hombre y el medio natural, enseñándonos, como otros artistas coetáneos, las tareas del día a día.

Aun siendo un paisaje imaginario, también es una crónica magistral de los usos y las costumbres de la época relacionadas con el mundo natural que abraza e invade las ciudades y los núcleos de población, así como de los que tienen que ver con la silvicultura y el aprovechamiento de los recursos del campo.

Un ave (fig. 13A), como un narrador mudo de las escenas que se desarrollan en su entorno, nos interpela con su mirada para que entremos en el paisaje que la circunda. Es un cómplice silencioso del pintor, un recurso del que Lucas Gassel se vale en otras tablas⁵³. Aquí contemplamos la vegetación al borde de un camino ancho, como nos indica esa zarzamora (*Rubus* sp.) (fig. 13B) o el gordolobo (*Verbascum thapsus*) (fig. 13C), amantes de espacios abiertos y del sol.

⁵³ Como en la tabla de los Musées Royaux des Beaux-Arts de Bélgica (Inv. 3171), o en el Bonnefanten Museum de Maastricht (Inv. 620).



Figura 13: Detalle de *Paysage con los peregrinos de Emaús* (Inv. 3345)

Es habitual, en los bosques flamencos y brabantones, encontrarnos con unos muros de tierra cuya función consistía en delimitar parcelas o caminos, que recibían el nombre genérico, en plural, de *boswallen*⁵⁴. Cada *boswal* tiene, a su vez, un nombre específico dependiendo de su cometido⁵⁵. Uno de los que ha dibujado Gassel es un *veewal* (fig. 13D), empleado para mantener al ganado pastando en un mismo sitio. Para construirlo, se cavaba un foso de dos a tres metros de ancho, y se apilaba la tierra extraída hasta formar un murete. En la parte alta del muro se plantaban árboles y arbustos acompañados de una valla de madera para reforzar el aislamiento⁵⁶. En la pintura vemos aún restos de esta protección (fig. 13E).

Estos árboles del *boswal* solían estar desmochados⁵⁷, una técnica cultural ancestral que, mediante una poda drástica, decapaba los árboles para rebajarlos hasta una altura de unos dos metros (fig. 13F). Se conseguía así que brotaran decenas de nuevas ramas, que servían para leña o para tejer cestas o vallas, por ejemplo. En esta pintura los árboles desmochados son sauces (*Salix* spp.), si bien podían ser otras especies⁵⁸. Podados así, también servían para estabilizar las orillas de los cauces.

A veces se levantaban unos *boswal* especiales —llamados *veedriften*— para conducir el ganado de unos terrenos a otros. En ellos se levantaba un murete de tierra a cada lado del camino. Así, las vacas, ovejas u otros animales podían ser guiados sin peligro de extraviarse⁵⁹. Este tipo de construcción es la que parece figurar en el primer término de la tabla de Gassel, en la pista donde discuten los peregrinos que desemboca en el pasto del fondo (fig. 13G).

En este posible *veedriften* está creciendo una pareja de árboles, haciendo de *repousoir* a la escena. A la izquierda, un haya (*Fagus sylvatica*) (fig. 13H); a la derecha, un abedul (*Betula pendula*), con una curiosidad dibujada en su corteza. Su base está completamente curvada, por medrar en este *boswal*, aunque después el árbol crece recto. Este enderezamiento genera tensio-

⁵⁴ M. BOOSTEN y P. JANSEN (2012), p. 219.

⁵⁵ M. BOOSTEN y P. JANSEN (2012), pp. 230-232.

⁵⁶ G. TACK, P. VAN DEN BREMT y M. HERMY (1993), pp. 210-211.

⁵⁷ C. DRÉNOU (2000), pp. 90.

⁵⁸ *Ibid.* nota 56, pp. 80-81.

⁵⁹ M. BOOSTEN y P. JANSEN (2012), p. 230.

nes internas reflejadas en varias grietas de su tronco y corteza (fig. 13I), que en días de viento pueden rasgar las fibras de la madera e incluso partir el árbol⁶⁰. Es un daño mecánico que se conoce técnicamente en arboricultura como *hazard beam crack*⁶¹.

Encontramos así que Gassel es también un pintor detallista que tuvo que tomar apuntes del natural para afinar con estas peculiaridades. Aunque también se permite sus licencias botánicas, como ya vimos con las flores tetrámeras de la zarzamora (*Rubus* sp.).

Este artista recoge otros detalles, como los líquenes sobre la corteza del haya o los musgos pleurocárpicos⁶² de aspecto plumoso de la base de uno de los troncos (fig. 13J).

A la izquierda de los peregrinos tenemos un compendio de la botánica de la zona, con especies muy características como la hierba bellida (*Ranunculus acris*) (fig. 13K), el ajo de oso (*Allium ursinum*) (fig. 13L), o el sello de Salomón (*Polygonatum multiflorum*) (fig. 13M). Y vuelve a sorprendernos al dibujar una planta, *Silene dioica*, normalmente rosa y que aquí presenta una mutación genética en su color (fig. 13N). A pesar de tener la apariencia de la flor de esta especie, muestra una coloración inusual blanca y rosa, algo ya recogido por Parkinson⁶³ en 1629 en plantas de este género⁶⁴. Este cromatismo es algo habitual en otras flores como las rosas, dalias o camelias⁶⁵. Aquí Gassel se muestra también como un analista de la excepcionalidad botánica.

Esta misma composición donde está la silene con esa mutación del color, junto a la zarzamora y al gordolobo ya vistos, la repite en otro cuadro que se exhibe en la National Gallery de Praga (fig. 14). Estas dos últimas especies son plantas que representa en más cuadros suyos⁶⁶, como también hace con las gramíneas muy descriptivas y con mucha presencia (fig. 13S), las hiedras (*Hedera helix*) que trepan por troncos (fig. 13N) y ciertas plantas herbáceas.

Tras esa pareja de árboles, tan característica de Gassel, surgen un pasto con ganado y algunos árboles refaldados —con las ramas bajas podadas— para reducir su sombra y así puedan crecer mejor las plantas que sirven de alimento a los animales (fig. 13O).

En el lado opuesto dispone un brazo manso de la gran masa de agua que evoluciona más allá, la bordea con plantas acuáticas y hace crecer algas en sus orillas lentas (fig. 13P). Es un cuadro dentro del cuadro, recodo donde también la mirada se estanca y aquieta.

Bajo un celaje abundante se desenvuelve el resto del panorama a vista de pájaro, sometido a una presión antrópica alta, como vemos por la reducción del bosque a boscaje, un terreno que vuelve a ganar el árbol a medida que avanza el cuadro en el horizonte.

⁶⁰ C. MATTHECK, K. BETHGE y K. WEBER (2015), pp. 184-185.

⁶¹ Claus Mattheck, comunicación personal (15 de agosto de 2017).

⁶² Categorización del tipo de briofita por Montserrat Brugués Domènech, comunicación personal (7 de agosto de 2017).

⁶³ Philip M. Gilmartin, comunicación personal: «[...] having the appearance of red campion, but with unusual coloration» (15 de julio de 2017).

⁶⁴ Referenciado por Philip M. Gilmartin, del libro: J. PARKINSON (1629), p. 253.

⁶⁵ Philip M. Gilmartin, comunicación personal (15 de julio de 2017).

⁶⁶ Como en las obras en el Palais des Beaux-Arts de Bruselas y de la National Gallery de Praga.

Por la fenología de las plantas se puede deducir que estamos alrededor de junio o julio, como observamos por el inicio de la fructificación de la zarza o por la floración de la correhuela mayor (*Calystegia sepium*) (fig. 13Q), de la hierba bellida, del gordolobo, del dáctilo (*Dactylis glomerata*) (fig. 13R) y la silene, algunas de ellas en estado incipiente⁶⁷.



Figura 14: Detalle del cuadro de Lucas Gassel en la Národní Galerie de Praga (Inv. VO 1367). Se ve una *Silene dioica* con una coloración blanca y rosa (A), *Rubus sp.* (B) y *Verbascum thapsus* (C).

La grafía botánica serviría para ayudar a discernir entre muchas de las obras que se atribuyen a este autor. Por este motivo, la tabla del Museo Lázaro Galdiano es de capital importancia por su compleja riqueza florística, única en su producción.

El Bosco - Meditaciones de San Juan Bautista (Inv. 8155)

Como no podía resultar de otra manera, El Bosco es el maestro que creará un mundo vegetal distinto, elaborando sus propias reglas basadas en la fina observación de la naturaleza. Ha ido un poco más allá con respecto a otros pintores, y a partir del detalle ha creado su peculiar identidad botánica.

En un amplio paisaje abierto deshabitado —donde dominan los colores verdes intensos en la parte más cercana, los ocreos en la zona media y los azules en el fondo— sitúa bosques, claros, agua y rocas.

La figura de cuerpo entero de san Juan Bautista reposa al lado de una construcción vegetal que desafía la coherencia y que nos hace regresar a ella con la mirada para ver si hay algo de realidad en toda esa creación. Partiendo de elementos identificables, ha construido una planta que reta al espectador con su sola presencia.

De la misma manera que El Bosco mezcla hábilmente distintas especies hasta crear extraños animales, en clara referencia al rico mundo iconográfico medieval, igualmente genera quimeras vegetales fruto de la unión de plantas diversas.

⁶⁷ Fenología de las distintas especies consultada en: R. VAN DER MEIJDEN, M. S. VAN SCHIJNDEL y F. VAN ROSSUM (2016).

En este caso, hasta una decena de especies, todas presentes en ‘s-Hertogenbosch⁶⁸, configuran la especial quimera vegetal con la consabida función de ocultar al donante de la obra.

Desde una estructura leñosa de línea serpentinata, que asciende verticalmente —y englobada parcialmente en un posible espino albar (*Crataegus monogyna*) (fig. 15A)—, hace brotar partes de distintas plantas que conforman el todo: hojas secas de cardo corredor (*Eryngium campestre*) (fig. 15B), una cápsula de silene (*Silene latifolia*) que dispersa aún alguna semilla (fig. 15C), tres hojas de lúpulo (*Humulus lupulus*) (fig. 15D), las extrañas hojas agostadas de perfoliada (*Bupleurum rotundifolium*) (fig. 15E), frutos del sello de Salomón (*Polygonatum odoratum*) (fig. 15F), el pedicelo, hipanto y sépalos de una rosa silvestre (*Rosa* sp.) (fig. 15G), una mora madura (*Rubus* sp.) (fig. 15H), el fruto del cucúballo y sus pétalos (*Silene baccifera*) (fig. 15I) y flores de leguminosas (familia *Fabaceae*) que penden en el aire cual estandarte (fig. 15J). Si quería desconcertarnos, lo ha conseguido.

El Bosco elabora, una y otra vez, las mismas formas que le resultan atractivas con elementos distintos, repitiendo invenciones o incluso rehaciendo gran parte de ellas (fig. 16).

La riqueza plástica de El Bosco a la hora de permutar y variar esos elementos es inagotable, y es capaz de generar multitud de modelos diferentes que siguen la misma estructura, aun pareciendo diversos.

Semeja así un director de orquesta que tiene que ceñirse a un compás, pero que produce canciones nuevas una y otra vez; conoce a la perfección sus instrumentos y los utiliza para encontrar la melodía buscada y novedosa. El Bosco aprehende esos elementos queridos y construye con ellos visualidades únicas. Varía las escalas, los colores y su función, y a pesar de la extrañeza, acaba siendo también para nosotros un mundo conocido (fig. 17).

El Bosco crea sus propias reglas del mundo natural tal y como él lo percibe, y lo utiliza para su pintura. Así, una sencilla flor de leguminosa puede adoptar formas que la lleven a participar del reino animal, simplemente alargando unos apéndices, como le gusta hacer en otras especies (fig. 18).

En El Bosco no hay solo observación, también encontramos tacto. De todos los pintores analizados en este artículo, es el único en el que tenemos la sensación de que tocó y miró muy de cerca ciertas partes de las plantas. No solo aprecia el detalle, sino que lo ha palpado, sin lo cual sería difícil dibujar el ligero apéndice que tienen algunos frutos del sello de Salomón —y que el artista ha exagerado—, o definir tan claramente la textura y las espinas de ciertas hojas del cardo corredor.

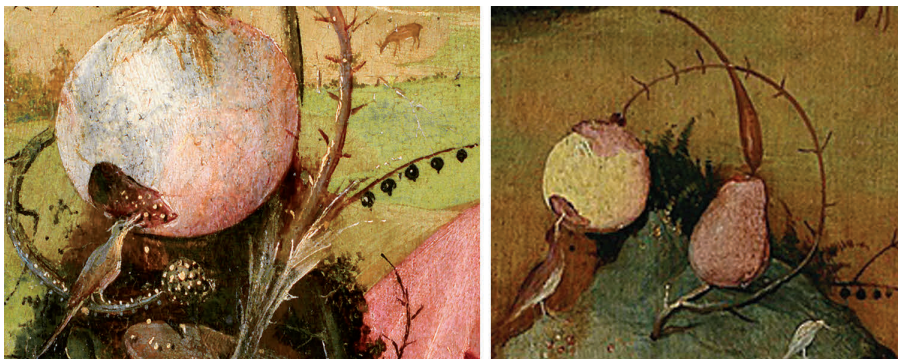


Figura 16: Comparativa entre las quimeras vegetales de El Bosco en el Museo Lázaro Galdiano (Inv. 8155) y en el *Tríptico del carro de beno* del Museo del Prado (Inv. P-2052).

La práctica totalidad de las plantas de la tabla parecen retratadas en pleno verano, hacia el mes de agosto, tanto por los frutos maduros —cucúballo, mora, silene, sello de Salomón— o las plantas ya secas —cardo corredor, perfoliada—, como por

⁶⁸ R. DE VRIND (2002), pp. 120-125. También comunicación personal con el autor (varios contactos en agosto y septiembre de 2017).



M

J

I

E

G

G

L

F

H

H

B

A

K

D

E

A

D

A

A

B

C

A

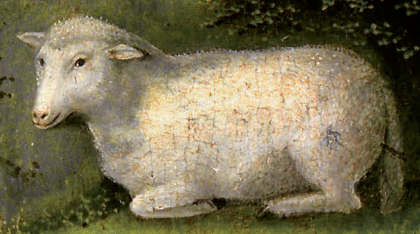




Figura 15E. Perfoliada (*Bupleurum rotundifolium*) en pleno desarrollo, antes de secarse.



Figura 15H. Zarzamora (*Rubus* sp.) en fructificación.



Figura 15B. Hojas secas de cardo corredor (*Eryngium campestre*).



Figura 15C. Cápsula de *Silene latifolia* dispersando semillas.



Figura 15J. Flores de arveja (*Vicia cracca*).



Figura 15I. Frutos de cucúballo (*Silene baccifera*) con sus pétalos blancos.



Figura 15 D. Hoja de lúpulo (*Humulus lupulus*).

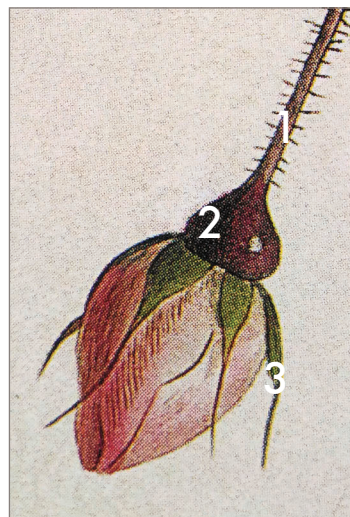


Figura 15G. Rosa (*Rosa pimpinellifolia*) donde se ve el pedicelo (1), el hipanto (2) y los sépalos (3), en un dibujo de P. J. Redouté.



Figura 15F. Sello de Salomón (*Polygonatum odoratum*) con frutos.



Figura 17: Detalles de obras de El Bosco: *Meditaciones de san Juan Bautista* del Museo Lázaro Galdiano (Inv. 8155), *San Jerónimo en oración* (Gante, Museum voor Schone Kunsten, Inv. 1908-H), *Tríptico del jardín de las delicias* (Madrid, Museo del Prado, P-2823) y el *Tríptico de la Adoración de los Magos* (Madrid, Museo del Prado, P-2048).

las flores —caso de las distintas posibles plantas acuáticas, pequeñas y blancas⁶⁹ (véase fig. 15K) o de la leguminosa de color fucsia de la quimera—⁷⁰.

¿Y ese fruto que está cubriendo la cabeza del donante? (véase fig. 15 L) Diversas teorías, correctas o no, han identificado la especie de la parte quizás más característica de la quimera vegetal⁷¹: mandrágora⁷², tuera⁷³, adormidera, etc., e incluso podríamos apuntar en estas líneas alguna otra hipótesis, como por ejemplo la baya del alquequenje (*Physalis alkekengi*). Esta es una planta con un fruto comestible que era popular en la época, como se deduce de los hallazgos de semillas en la abadía de San Salvador, en la villa histórica flamenca de Ename⁷⁴. Incluso se especula que su cultivo⁷⁵ tuviera que ver con un importante uso decorativo o simbólico para los cristianos⁷⁶.

Sin embargo, ante la imposibilidad de profundizar en la identificación de un fruto sin ninguna caracterización aparte de su forma y color, nos parece más probable que se trate de un mero recurso pictórico del artista para ocultar el rostro del donante, por lo que atribuirle una especie concreta es harto complicado.

Tampoco debemos olvidar que no es la única vez en la que El Bosco eclipsa un rostro tras un fruto (fig. 19). Incluso gestos, formas y composición generan una comunicación visual recíproca entre ambas obras.

El Bosco, de nuevo, vuelve a mostrarse en esta otra faceta botánica como un maestro fecundo y generador de ideas innovadoras.

⁶⁹ *Ranunculus* spp. y otras; *cf.* tabla de identificación botánica al final del catálogo.

⁷⁰ Fenología de las distintas especies consultada en: R. VAN DER MEIJDEN, M. S. VAN SCHIJNDEL y F. VAN ROSSUM (2016).

⁷¹ *Ficha de la obra de El Bosco con número de inventario 08155 en CERES*. Disponible en: <http://ceres.mcu.es> [Consulta: 17/08/2017].

⁷² E. BERMEJO MARTÍNEZ (1982), p. 117.

⁷³ *Citrullus colocynthis* es una planta citada como potente purgante [*cf.* R. MORALES (2016), p. 60-61.]

⁷⁴ A. ERVYNCK, B. COOREMANS y W. VAN NEER (1994), pp. 313 y 315.

⁷⁵ H. VAN HAASTER (2003), p. 86.

⁷⁶ H. VAN HAASTER (2003), p. 15.



Figura 19: Detalle de *Meditaciones de san Juan Bautista* del Museo Lázaro Galdiano (Inv. 8155) y del *Tríptico del jardín de las delicias* (Madrid, Museo del Prado, P-2823).

§ § §

Los pintores aquí tratados no eran dibujantes con un afán científico, si bien el detalle con el que muestran la parte botánica en sus obras les hace merecedores de consideración.

Su descripción de las plantas tampoco puede equipararse a la mirada analítica de un ilustrador botánico, aunque algunas veces se aproximen. Por ello es a veces tan complicado identificar las plantas retratadas por estos maestros. No olvidemos que un pintor transmite continuamente, en su tabla, su interpretación de la naturaleza, filtrada por su experiencia y sus emociones, por su manera de mirar el mundo que le rodea.

Igualmente, la pintura botánica de los artistas está imbuida de la sensación que les despierta una planta. Es un lenguaje más sutil, no tan evidente, cuyas claves es necesario aprender aguzando la vista, mediante una actitud abierta, observando sin prejuicios. Porque se trata de un ser vivo pintando a otro. Una vez más, la naturaleza imitada por el arte. De nuevo, el arte como ese maestro que nos enseña a mirar la naturaleza.



Figura 18: Detalles de *El Bosco* en el Museo Lázaro Galdiano (Inv. 8155) y del *Tríptico del jardín de las delicias* (Madrid, Museo del Prado, P-2823).

Agradecimientos:

Este artículo no hubiera sido posible sin el estímulo y aprendizaje que he recibido de Enrique Quintana, que me alentó a iniciar este arduo y fascinante camino de la identificación botánica en el mundo del arte. Su publicación ha sido posible gracias a la confianza en mi trabajo de Amparo López, que, con la generosidad propia de su persona, me ha guiado amablemente. Quiero agradecer también en estas líneas a los botánicos y científicos con los que pude cotejar mis conclusiones o dudas, como Juan Luis Castillo, Javier Grijalbo, Ramón Morales (Madrid); Rafael Díez (Segovia); Montserrat Brugués (Barcelona); Rob de Vrind y Jacqueline Bentlage (s-Hertogenbosch); Philip M. Gilmartin (Norwich); Michael Lueth (Friburgo); Claus Mattheck (Karlsruhe); Tinde van Andel (Leiden); Andrey Sinjushin (Moscú); Brent Dickerson (Los Angeles) y Jules Janick (West Lafayette, IN). También a aquellos que alumbraron mi trabajo, como Enrique Barba, Natalia Martín, Víctor Sanz (Madrid); Didier Martens (Bruselas); Adam Budak (Praga); Anabelle Križnar (Sevilla) y Winnie Tyrrell (Glasgow). Y, por supuesto, al taller de restauración del Museo del Prado, a mi familia, a mis amigos.

El autor del artículo también querría agradecer la cesión de las fotos a los siguientes autores e instituciones:

Paula Alarcón Salazar (figs. 1.1, 4.3, 5.1, 8.2, 12.1); Juan Aguirre (figs. 1.2, 2.1., 7, 10, 11); Winnie Tyrrell / Glasgow Museums (fig. 8.1); Jitka Dvořáková / Národní Galerie v Praze (fig. 14); Qgroom (fig. 2.2); Pavel Buršík (fig. 3.2.); Aorg1961 (fig. 7A.2); Didier Descouens (fig. 15C); Matt Lavin (fig. 15D); AnRo0002 (fig. 15F); H. Zell (fig. 15H); Walter Siegmund (fig. 15J); The Metropolitan Museum of Art de Nueva York (figs. 4.1, 12.2); The Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs: Art & Architecture Collection, The New York Public Library (fig. 6.2); Bibdigital.rjb.csic.es (fig. 9.2); BioLib.de (figs. 5.2, 15E); Museo Lázaro Galdiano (figs. 3.1, 6.1, 9.1, 13, 15, 16.1, 17.1, 18.1, 19.1); Benito Campo Giménez (fig. 15I, ambas imágenes); Medeniacus (fig. 20).



Figura 20: Ruda de muros (*Asplenium ruta-muraria*), un pequeño helecho rupícola.

Falsificaciones e imitaciones a la flamenca en las colecciones del Museo Lázaro Galdiano*

Didier MARTENS

El Museo Lázaro Galdiano presenta una particularidad en relación a otros museos españoles de arte antiguo. Estos son, en su mayoría, depositarios de un patrimonio reunido entre los siglos XVI y XVIII. Albergan en sus muros los fondos desamortizados de conventos españoles, así como piezas procedentes de iglesias parroquiales o capillas desafectadas en el siglo XIX. Por otro lado, algunos museos españoles han heredado colecciones reunidas antiguamente por nobles, laicos o eclesiásticos, cuando no por los propios reyes. Totalmente diferente es el caso del Museo Lázaro Galdiano. Su patrimonio no se remonta al Antiguo Régimen. Al igual que la del Museo de Bellas Artes de Bilbao o la de muchos museos norteamericanos, su colección se formó ya entrado el siglo XX mediante compras a anticuarios o en salas de subastas, especialmente en París. Ello expuso a don José Lázaro Galdiano a un peligro nuevo, intrínsecamente ligado al desarrollo del mercado artístico internacional: los falsos Primitivos. En efecto, con el fin de satisfacer la creciente demanda de obras medievales, comerciantes poco escrupulosos recurrieron, desde fines del siglo XIX, a los servicios de discretos artesanos que trabajaban en la sombra. Estos fabricaban falsificaciones integrales, a menudo reutilizando soportes antiguos, o restauraban de forma abusiva pinturas auténticas muy dañadas. Habría sido sorprendente que este tipo de imitaciones no estuviera presente en las colecciones del Museo Lázaro Galdiano, al igual que lo está en el Museo de Bellas Artes de Bilbao¹ y en las principales galerías del otro lado del Atlántico. En efecto, pese a sus conocimientos, don José fue en alguna ocasión víctima de los falsificadores.

En este contexto, una obra llama especialmente la atención: el tríptico MLG 237. No se sabe exactamente en qué condiciones, ni siquiera en qué momento fue adquirido por el coleccionista² (fig. 1). Mencionado por vez primera en un inventario manuscrito redactado hacia 1949 por Emilio Camps Cazorla, se atribuyó entonces, de forma bastante favorecedora a un pintor flamenco del «círculo de Van der Weyden». Abierto, el tríptico propone a la mirada un recorrido narrativo que comienza con la *Anunciación* en el compartimento superior de la puerta izquierda. Debajo de ella se representa el *Bautismo de Cristo*. El discurso continúa con la *Adoración de los Magos* en el panel central. Sigue, en el registro superior de la puerta derecha, la *Huida a Egipto*. La *Crucifixión*, debajo, pone punto final a la narración. En el reverso aparecen pintados dos escudos con armerías. Ambos llevan borde, fórmula característica de la heráldica ibérica. El marco del panel central contiene las siguientes inscripciones en bellas capitales romanas: «*O vos omnes qui transitis per viam, (attendite et) videte si est dolor sicut dolor meus*» (Jeremías, *Lamentaciones*, I, 12) y «*Et verbo [sic] caro factum est*» (Juan, I, 14).

La autenticidad del tríptico despierta, desde hace tiempo, muchas reservas. No aparece incluido en ninguno de los catálogos impresos del museo y, si alguna vez se ha expuesto en las salas abiertas al público, no ha sido de forma permanente. Por otra parte, el *Centre des Primitifs flamands*, de Bruselas, posee tres fotografías del Archivo Mas muy reveladoras. La que reproduce el conjunto lleva el rótulo «H. van der Goes (faux?)», la de la *Anunciación* «A. Bouts, copie (cf. Berlin). Faux?», la

* Traducido del francés por Nieves Panadero Peropadre.

¹ Ver, sobre este tema, D. MARTENS / A. SÁNCHEZ LASSA DE LOS SANTOS (2009), pp. 107-115.

² MLG 237; óleo sobre tabla; 44,5 x 61,5 cm (tabla central); 21,5 x 60,5 cm (cada puerta). Medidas comprendiendo el marco. Cada puerta está formada por una única tabla excavada para formar los compartimentos. Sin embargo, la tabla central se inserta en un marco autónomo. El tríptico debió ser adquirido con posterioridad a 1926-1927 puesto que no figura en J. LÁZARO GALDIANO (ed.) (1926-1927).



Figura 1: Falsificador de Valls Marín, Tríptico, Madrid, MLG.

del *Bautismo de Cristo* «R. van der Weyden, copie (faux?)»³. Y, en efecto, no hay posibilidad de duda: el tríptico fue pintado por un imitador moderno de los Primitivos flamencos, que recurrió a una técnica bien conocida por los historiadores del arte, la del *collage* de préstamos. Ello le permite realizar una obra nueva a partir de figuras o fragmentos de figuras sacados de pinturas auténticas.

Estos “fragmentos escogidos” son copiados lo más fielmente posible, lo que disminuye, para el falsificador, el riesgo de cometer anacronismos⁴.

No ha sido posible identificar todas las fuentes utilizadas. He aquí las principales.

Para pintar la *Anunciación*, el falsificador se inspiró en la de Albrecht Bouts, perteneciente a los Museos de Berlín⁵. La ventana en cruz del fondo procede, sin embargo, de una fuente distinta.

³ Barcelona, clichés Mas, C.21, 14559, 14562, 14564.

⁴ Ver, sobre este método, D. MARTENS (2003), pp. 253-254. No 2003a.

⁵ Ver, sobre esta obra, V. HENDERIKS (2011), pp. 314-322 y n.º 20. El compartimento de la *Anunciación* del tríptico MLG 237 se menciona en la p. 322 y con el n.º 260 en la misma obra.

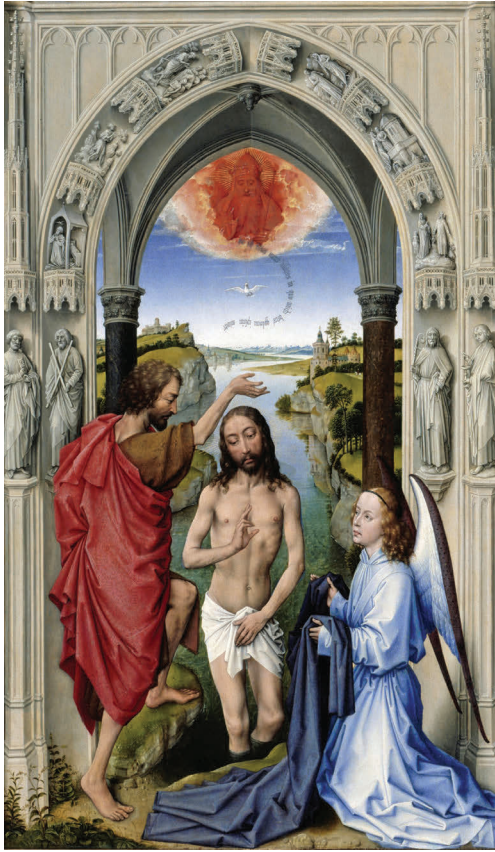


Figura 2: Rogier van der Weyden, Tríptico, *Bautismo de Cristo*, Berlín, Staatliche Museen.



Figura 3: Joachim Patinir, *Bautismo de Cristo*, Viena, Kunsthistorisches Museum.



Figura 4: Joachim Patinir, *Huida a Egipto*, Amberes, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.



Figura 5: Alberto Durero, *Huida a Egipto*.

El *Bautismo de Cristo* es el resultado de la fusión de dos representaciones del tema. Las figuras del Mesías y de Juan están tomadas del tríptico de Berlín de Rogier van der Weyden⁶ (fig. 2). Sin embargo, el paisaje del fondo y el busto de Dios Padre rodeado de nubes proceden de la tabla firmada por Joachim Patinir, conservada en Viena⁷ (fig. 3).

Las fuentes para el panel central son múltiples. Las figuras de san José y del Rey asiático con turbante sujeto a la espalda están extraídas de la *Adoración de los Magos* de Geertgen tot Sint Jans perteneciente al Rijksmuseum de Ámsterdam⁸. La Virgen con el Niño procede de otra *Adoración de los Magos*, esta del Hermitage de San Petersburgo, atribuida a Van der Goes⁹. El pequeño taburete que aparece en primer plano y el rostro del Rey occidental se inspiran en la misma obra. Sin embargo, el sombrero puntiagudo que este último ha depositado respetuosamente en el suelo, está sacado del panel central del tríptico de Santa Columba de Rogier van der Weyden¹⁰. En cuanto a la ofrenda del Rey africano, combina dos modelos: el recipiente en sí, es un préstamo de la citada *Adoración de los Magos* de Geertgen tot Sint-Jans, pero su tapa en forma de pájaro parece inspirarse en el célebre tríptico del Bosco, del Prado, representando el mismo tema bíblico¹¹. En total, el falsificador ha manejado al menos cuatro *Epifanías* de los antiguos Países Bajos y una alemana. En efecto, el establo en ruinas que sirve de marco a la escena procede de un grabado de Dürero fechado en 1511¹².

Al igual que el *Bautismo de Cristo*, la *Huida a Egipto* es el resultado de la fusión de dos representaciones del tema. El paisaje del fondo lo proporciona de nuevo una obra de Patinir: la tabla firmada del Museo de Bellas Artes de Amberes¹³ (fig. 4). En cuanto a los personajes, proceden del grabado de la *Huida a Egipto* de Dürero¹⁴ (fig. 5).

Por último, en el *Calvario* (fig. 6), las figuras de la Virgen y del evangelista Juan están copiadas de Van der Goes. Sirvió de modelo la tablita de idéntico tema conservada en el Museo Correr de Venecia¹⁵. Sin embargo, no he logrado identificar la fuente utilizada para el Cristo en la cruz.

Es en los dos últimos recuadros narrativos del tríptico Lázaro Galdiano donde el falsificador, hasta entonces muy prudente, se traiciona. En la *Huida a Egipto*, la dependencia demasiado estrecha respecto a los modelos utilizados está en el origen de los errores de sombreado que presenta, errores que sería difícil imputar a un artista flamenco o alemán de fines de la Edad Media poseedor de un dominio del dibujo anatómico y perspectívico como el que se pone de manifiesto en el tríptico. La luz, en el grabado de Dürero, procede del lado derecho. Sin embargo, en el cuadro de Patinir viene desde la izquierda. El falsificador, al fundir las dos composiciones en una, no parece haberse dado cuenta de esta diversidad. En un paisaje que recibe la luz por la izquierda, introduce personajes iluminados desde la derecha. De esta forma, las sombras proyectadas por las patas del asno

⁶ Ver, sobre esta obra, D. DE VOS (1999), n.º 22.

⁷ Ver, sobre esta obra, A. WIED / A. HOPPE-HARNONCOURT / M. STROLZ (2007), n.º 11.

⁸ Ver, sobre esta obra, M. LEEFLANG (2008), n.º 9.

⁹ Ver, sobre esta obra, N. NIKULIN (1987), n.os 33-41.

¹⁰ Ver, sobre esta obra, D. DE VOS (1999), n.º 21.

¹¹ Ver, sobre esta obra, M. ILSINK / J. KOLDEWEIJ / R. SPRONK *et alii* (2016), n.º 16.

¹² Ver, sobre esta obra, Y. DOOSRY (2002), n.º 225.

¹³ Ver, sobre esta obra, L. KLAASSEN (2007), n.º 3.

¹⁴ Ver, sobre esta obra, A. SCHERBAUM (2002), n.º 179.

¹⁵ Ver, sobre esta obra, C. LIMENTANI VIRDIS (1992), n.º 5.



Figura 6: Falsificador de Valls Marín, Tríptico, *Calvario*, Madrid, MLG.

y las piernas de José están en completa contradicción con el modelado de las figuras. Corresponden a la orientación de la luz en el paisaje de Patinir¹⁶.

¹⁶ Existe sin embargo una obra producida en el taller de Rogier van der Weyden que presenta un error similar de sombreado: la *Exhumación de san Huberto* de la National Gallery de Londres. La anomalía fue descubierta [L. CAMPBELL (1998), p. 424]. Se refiere a dos retratos iluminados por la derecha, mientras que las demás figuras reciben la luz por la izquierda. Probablemente el pintor que realizó ambas cabezas siguió fielmente bocetos preparatorios realizados del natural, en el taller, sin pensar en adaptar la orientación del modelado a la ficticia iluminación de la escena.

Aún más sorprendente es un segundo error del falsificador: en el último recuadro narrativo del tríptico, ¡san Juan enjuga sus lágrimas con una punta del *perizonium* de Cristo! No tengo conocimiento de que este detalle aparezca en ningún *Calvario* de los siglos XV o XVI. El falsario, deseoso de dotar su cuadro de una fuerte carga emocional, se permitió enriquecer la iconografía de la *Crucifixión* con una variante cuando menos incongruente: el *perizonium*-moquero. No parece haber sido consciente de la sensación de ridículo que produce un detalle de este tipo...

Por último, situar una escena tan importante como la *Crucifixión* en una zona periférica del recorrido narrativo, denota una falta de sensibilidad con respecto a las reglas de prioridad que rigen el jerarquizado sistema de imágenes que constituye el tríptico flamenco. Normalmente, la imagen de Cristo en la cruz debería ocupar la tabla central.

Sin duda, el falsificador reutilizó un tríptico antiguo con cuatro compartimentos laterales, después de eliminar la pintura de sus anversos. Raspó asimismo los reversos de las puertas, dejando tan solo los escudos de armas. Curiosamente, los óvalos pintados y la decoración vegetal que los rodea aparecen visibles en la actualidad como ‘fantasmas’. Los marcos del tríptico, probablemente español a juzgar por la forma de los blasones, son, pues, originales. La inscripción, tomada de las *Lamentaciones* de Jeremías («Oh vosotros, cuantos pasáis por el camino, mirad y ved si hay un dolor semejante al dolor que pesa sobre mi»), estaría presente desde el principio. Este texto, asociado generalmente en el arte occidental a las representaciones de la Pasión de Cristo, aparece, entre otros ejemplos, en el borde dorado de la famosa *Piedad* de Villeneuve-lès-Avignon, pintada por Enguerrand Quarton¹⁷. Difícilmente se aviene con una imagen de la *Adoración de los Magos*. El falsificador debió darse cuenta. Por ello añadió en la parte inferior del marco, en una zona que debía estar libre de todo texto, una inscripción relativa a la encarnación («Y el Verbo se hizo carne»), cuyo contenido es sin duda más apropiado al tema de la tabla central. La diferencia entre las letras antiguas, relativamente desgastadas y un poco más gruesas, y las nuevas, perfectamente conservadas, es notoria. Pese a que el falsificador intentó reproducir los caracteres de la inscripción original, la manipulación resulta evidente.

El conjunto puede adscribirse a una variante relativamente rara del tríptico flamenco: en el anverso, cada puerta se subdivide en dos recuadros superpuestos¹⁸. Así, cuando está abierto, el panel central aparece rodeado de cuatro compartimentos figurados. De origen bizantino, esta fórmula de tríptico pintado con cuatro compartimentos laterales —o con puertas de compartimentos dobles— se hallaba ampliamente difundida en la Europa del siglo XIV, en particular en Italia y en el Imperio germánico. Sin embargo, en el siglo siguiente se hizo excepcional, debido a la tendencia general a monumentalizar los campos pictóricos.

Los ejemplares flamencos atribuibles al propio Jan van Eyck, muerto en 1441, y a sus sucesores de los siglos XV y XVI pueden estimarse actualmente en algo menos de una veintena. La mayoría de ellos fueron producidos para el mercado español o portugués. Parece que el público ibérico apreciaba el tríptico flamenco con compartimentos laterales dobles mucho más de lo que lo era en los antiguos Países Bajos. Probablemente reencontraba en esta fórmula el principio de la multiplicidad de campos superpuestos que, desde fines de la Edad Media y hasta época moderna, caracterizó el retablo en la península ibérica. No puede pues excluirse que el falsificador fuera consciente de que su pseudo-tríptico flamenco con compartimentos laterales dobles presentaba una dimensión ‘ibérica’, que le confería un particular atractivo en el mercado español de arte.

El historiador del arte debe honestamente reconocer que el falsificador emplea con corrección la fórmula del tríptico flamenco con cuatro compartimentos laterales. ¿Había visto algún ejemplar? En cualquier caso, a semejanza de la mayoría de sus predecesores septentrionales de los siglos XV y XVI, dispone las escenas de las puertas en dos columnas que deben leerse de arriba abajo, comenzando por la de la izquierda, el vínculo narrativo entre ambas lo confería el panel central. Por otro lado,

¹⁷ Ver C. STERLING (1983), p. 81.

¹⁸ Ver, sobre este tipo de tríptico flamenco, D. MARTENS (2010a), pp. 25-97; D. MARTENS (2015), pp. 29-46.



Figura 7: Falsificador de Valls Marín, *Descanso en la Huida a Egipto*, Madrid, MLG.

como antes que él habían hecho el Maestro de la Leyenda de santa Catalina y el de Hoogstraten¹⁹, introduce la *Anunciación* en el recuadro superior de la puerta izquierda y reserva el panel central a la *Adoración de los Magos*. Podemos también conceder al falsificador cierta habilidad estética como pintor de trípticos de compartimentos dobles. Especialmente, por como unifica visualmente el conjunto mediante repeticiones de formas y colores. Así, en los dos ‘cuadros’ de abajo, la mancha roja formada por san Juan Bautista rima con la de san Juan Evangelista, mientras que otras dos manchas rojas, correspondientes al manto del Rey occidental y al de san José, enmarcan la figura de María en el panel central. En cuanto a la ventana en cruz de la *Anunciación*, puede relacionarse fácilmente con la cruz de Cristo del compartimento inferior de la puerta derecha. Ambas ‘cruces’ aparecen representadas en paralelo al plano del cuadro, aproximadamente en el eje de simetría vertical, y se destacan sobre un fondo de cielo. De esta vinculación visual emana un significado que sin duda habría apreciado Panofsky, tan deseoso de descubrir ‘simbolismo oculto’ en la pintura de los Primitivos flamencos. Para el espectador que ha recorrido todo el ciclo narrativo, la *Anunciación* parece contener una referencia anticipada a la muerte de Cristo.

¿Es posible reconocer la mano del autor de las pinturas del tríptico en otras obras? La respuesta es afirmativa. Puede atribuirse al mismo falsificador el *Descanso en la Huida a Egipto* MLG 3028²⁰ (fig. 7). El rostro de María se asemeja al de la Virgen

¹⁹ Ver, sobre este tema, D. MARTENS (2010a), pp. 37-39, 34-35.

²⁰ MLG 3028; óleo sobre tabla; 38 x 50 cm. La atribución al falsificador del tríptico ha sido propuesta por vez primera por Amparo López (comunicación verbal al autor, febrero 2017).



Figura 8: Detalle de la fig. 7.

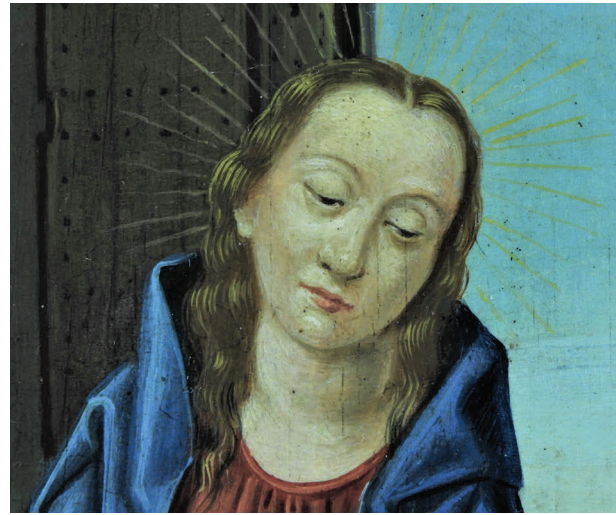


Figura 9: Falsificador de Valls Marín, Tríptico, *Anunciación* (detalle), Madrid, MLG.

de la *Anunciación*: presenta la misma frente despejada y los mismos labios carnosos (figs. 8, 9). La ‘receta’ estética seguida por su autor es característica del pintor del tríptico: al igual que el compartimento del *Bautismo de Cristo*, la tabla combina de manera anacrónica figuras concebidas en el estilo de los Primitivos del siglo XV con un paisaje inspirado en Patinir. Hemos podido identificar un único préstamo: el asno visto desde detrás en escorzo, está copiado del *Descanso en la Huida a Egipto* de Patinir, conservado en el Prado²¹. Es posible que el paisaje fluvial del fondo derive del de la *Tentación de san Antonio* del mismo Patinir, igualmente en el Prado²².

Don José no fue la única víctima del falsificador. Al mismo imitador de los Primitivos flamencos, puede atribuirse también una tablita con el *Calvario*²³, conocida por una fotografía del Archivo Mas (fig. 10). Cuando se realizó, la pintura se encontraba en manos de un coleccionista madrileño, el doctor Carmelo Valls Marín. Se conserva una copia de dicha fotografía en el *Centre des Primitifs flamands* de Bruselas. El rótulo manuscrito es acusador: «Anonyme – éc. Allemande. Faux!». La figura del Crucificado se dibujó a partir del mismo modelo no identificado que el Cristo en la cruz del tríptico MLG237. El extremo flotante del paño no sirve sin embargo de moquero a san Juan evangelista. Este aparece representado a la izquierda, esforzándose en consolar a la Virgen. Ambos lloran abundantemente: el falsificador se ha recreado en detallar las lágrimas, en forma de manchas blancas. No hemos podido determinar el origen de ambos personajes, pero sería extraño que hubieran sido invención del pintor.

Aunque la obra se haya atribuido a escuela alemana, no caben dudas sobre las intenciones del falsificador: lo que pretendía realizar era con toda seguridad un Primitivo flamenco, como muestra el estilo manifiestamente eyckiano del paisaje. La vista de Jerusalén se inspira en la de las *Tres Marías en el sepulcro* del Museo Boymans de Róterdam, una obra que los historiadores del arte han atribuido unas veces a Hubert van Eyck y otras a Jan²⁴. El amplio panorama eyckiano ha sido reducido en anchura y, al mismo tiempo, acercado al primer plano.

²¹ Ver, sobre esta obra, P. SILVA MAROTO (2007), n.º 5.

²² Ver, sobre esta obra, P. SILVA MAROTO (2007), n.º 14.

²³ Madrid, col. Dr. Valls Marín; óleo sobre tabla; 20,5 x 16,8 cm.

²⁴ Ver, sobre esta obra, N. VAN DER WAL / F. LAMMERTSE (2012), n.º 82.



Figura 10: Falsificador de Valls Marín, *Calvario*, Madrid, col. Valls Marín (antiguamente).



Figura 11: Falsificador de Valls Marín, *Calvario*, Madrid, col. Valls Marín (antiguamente).

Al igual que don José, Valls Marín fue víctima en más de una ocasión del mismo falsificador. En su colección figuraba otro *Calvario* pintado en el estilo de los Primitivos flamencos²⁵ (fig. 11). El rostro de la Magdalena es similar al de la Virgen de la *Adoración de los Magos* del tríptico MLG237. Siguiendo una fórmula característica del falsificador, se combinan en una única imagen dos préstamos extraídos de dos obras antiguas de idéntico tema. En esta ocasión se trata de dos *Calvarios* flamencos del siglo XV conservados en Berlín: uno de ellos atribuido por lo general a Hubert o a Jan van Eyck²⁶, el otro al Maestro de Flémalle o al joven Rogier van der Weyden²⁷. Del primero proceden la figura de María en el lado izquierdo y el paisaje de fondo, evocando Jerusalén; del segundo, las demás figuras, incluidas la de Cristo y otra Virgen María abrazando el poste de la cruz. El resultado del *collage* no es enteramente satisfactorio desde el punto de vista del historiador del arte: en efecto, la representación parece incluir dos imágenes de la Madre de Dios.

El falsificador intentó unificar la orientación del sombreado de los personajes. Todos ellos aparecen iluminados desde la derecha, como en la tabla atribuida al Maestro de Flémalle o a Rogier van der Weyden. Incluso la Virgen María eyckiana recibe

²⁵ Madrid, col. Dr. Valls Marín. Dimensiones desconocidas. Un positivo del cliché Mas se encuentra en la fototeca del *Centre des Primitifs flamands* de Bruselas como «Maître de Flémalle, copie».

²⁶ Ver, sobre esta obra, S. KEMPERDICK (2012), n.º 81.

²⁷ Ver, sobre esta obra, S. KEMPERDICK (2008-2009), n.º 23.

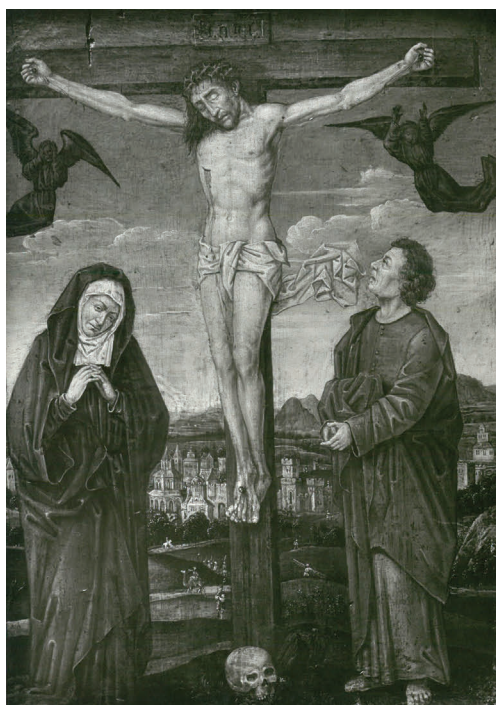


Figura 12: Falsificador de Valls Marín, *Calvario*, Madrid, col. Valls Marín (antiguamente).



Figura 13: Falsificador de Valls Marín, *Virgen con el Niño*, Zaragoza, Museo Camón Aznar.

la luz por la derecha, pese a que en el modelo del que procede la escena está iluminada desde la izquierda. Esta preocupación por la unidad ha obligado al falsificador a modificar la orientación del sombreado de una figura prestada. Cabe destacar que, sin embargo, no lo ha hecho en el paisaje del fondo. Este aparece iluminado por la izquierda, como en la tabla eyckiana.

El Dr. Valls Marín poseía un tercer *Calvario* flamenco del siglo XV, tan falso como los dos precedentes²⁸ (fig. 12). Una fotografía de esta pintura conservada en el *Centre des Primitifs flamands* lleva el rótulo «Anonyme d'après J. van Eyck, Le Calvaire, faux». El dibujo de los pies de Cristo y el cruce parcial de la pierna izquierda sobre la derecha permiten relacionar esta tabla con el *Calvario* del tríptico de don José y con el que incluye un último plano urbano procedente de las *Tres Marias en el sepulcro* de Róterdam (fig. 10). En cuanto a los ángeles monocromos revoloteando en el cielo, están tomados del tríptico de Van der Weyden de Viena²⁹.

También podemos considerar de mano del mismo falsificador una *Virgen con el Niño* de la colección Ibercaja del Museo Camón Aznar de Zaragoza³⁰ (fig. 13). La fisonomía de la Madre de Dios se repite casi idéntica en la *Anunciación* del tríptico MLG 237. Como muy acertadamente ha señalado Carmen Morte, la propia actitud del Niño procede de un modelo generalmente atribuido a Rogier van der Weyden³¹. Es a este modelo, ampliamente difundido e imitado, al que recurre el autor

²⁸ Madrid, col. Dr. Valls Marín. Dimensiones desconocidas.

²⁹ Ver, sobre esta obra, D. DE VOS (1999), n.º 13.

³⁰ Ver, sobre esta obra, Zaragoza, Museo Camón Aznar, n.º de inv. 2401; óleo sobre tabla; 15 x 11 cm. Ver, acerca de esta obra, C. MORTE GARCÍA (2003), p. 76.

³¹ C. MORTE GARCÍA (2003), pp. 76-77. Ver, sobre este tipo mariano rogiresco, D. DE VOS (1971), pp. 114-118.

de la tabla MLG 3049, probablemente Gerard David o un pintor de su taller. La selección hecha por los falsificadores repite a menudo la de los copistas de los siglos XV y XVI.

Según el estado actual de nuestros conocimientos, Carmelo Valls Marín fue la principal víctima del falsificador. Reputado médico, es autor de una obra que conoció numerosas reediciones: el *Manual de la enfermera*, publicado por vez primera en Zaragoza en 1940³². Fue capitán médico en la reserva del ejército español. Durante los años 1950, asumió la presidencia de la muy católica y muy franquista *Federación de Hermandades Médico-Farmacéuticas de San Cosme y San Damián*. Falleció en Madrid el 3 de enero de 1976. Este espíritu políticamente conservador desarrolló un gusto especial por la pintura flamenca del siglo XV de tema religioso, afición que supo explotar un anticuario de su círculo (¿o el propio falsificador?), vendiéndole, al menos, tres falsificaciones. El historiador belga Jacques Lavalleye (1900-1974), gran especialista en los Primitivos flamencos, debió tener ocasión de verlos en 1953, durante una estancia en España motivada por el estudio de las colecciones madrileñas³³. Sin duda visitó al doctor. De sus tesoros flamencos reprodujo únicamente, en el segundo volumen de las *Collections d'Espagne*, publicado en 1958, un tríptico manierista antuerpiense de los años 1520, con la *Adoración de los Magos* en su tabla central³⁴. Fue muy probablemente el único Primitivo flamenco auténtico que pudo descubrir en casa de su anfitrión. La falsedad de los tres *Calvarios* debió saltarle a la vista, lo que explica que no los incluyera en el corpus de las *Collections d'Espagne*. ¿Hizo Lavalleye partícipe de sus dudas a Valls Marín? ¿O bien permaneció callado, para no poner al doctor en una situación embarazosa? En todo caso, no vio la necesidad de mencionar ninguna de las tres pinturas en ninguno de sus artículos.

El tríptico MLG 237 y el *Descanso en la Huida a Egipto* MLG 3028 han tenido escaso eco, pues en ningún libro de historia del arte se han reproducido como piezas auténticas. Los especialistas en pintura flamenca y los conservadores del Museo Lázaro Galdiano han preferido pasar en silencio sobre estas pinturas, conscientes probablemente de que se trataba de obras problemáticas, cuya publicación podía comprometer su reputación científica. No ocurre lo mismo con una pintura adquirida por don José antes de 1926, una *Circuncisión* que, a día de hoy, parece ser en gran medida una falsificación³⁵ (fig. 14). A lo largo de siete decenios, dio lugar a una importante bibliografía, sin que nadie pensara en interrogarse acerca de su autenticidad.

Sería preciso esperar a 2003 para que la obra en cuestión fuese examinada en las instalaciones del Instituto del Patrimonio Histórico Español, en Madrid. Bajo la dirección de Tomás Antelo, Miriam Bueso, Araceli Gabaldón y Carmen Vega, se realizaron fotografías con rayos X e infrarrojos³⁶. Gracias a ellas se pudo esclarecer la génesis de un objeto figurativo mixto.

El panel está formado por cinco tablas dispuestas verticalmente, pero solo una de ellas presenta la capa preparatoria densa y el elaborado dibujo subyacente característicos, por lo general, de la pintura sobre tabla del siglo XV. Esta única tabla, denominada «zona A» por los restauradores, mide 156 cm de altura por 35 de ancho (fig. 15). Se trata, en realidad, del único fragmento conservado de una *Circuncisión*, probablemente castellana, datable hacia los años 1480-1500. El nimbo de la Virgen, con la inscripción SANTA MAR(IA) en letras góticas, aboga claramente a favor de un origen español.

³² Ver, acerca de esta obra, M. L. FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ / J. L. CALLEJO ARENAL / M. SANTO TOMÁS PÉREZ (2008), pp. 339-346.

³³ Ver, sobre este viaje, J. LAVALLEYE (1958), p. 7.

³⁴ J. LAVALLEYE (1958), n.º 56.

³⁵ MLG 2814; óleo sobre tabla; 187,5 x 95 cm. El panel fue ya reproducido en J. LÁZARO GALDIANO (1926-1927), I, n.º 289 («La Circuncisión. Tabla hispanoflamenca. Siglo XV-XVI»).

³⁶ Ver T. ANTELO / A. GABALDÓN / C. VEGA, *IPHE. Laboratorio de Estudios físicos, Informe de actuación*, n.º Registro 22348, 25 abril 2007 (existe un ejemplar en la biblioteca del MLG).



Figura 14: Anónimo castellano y Falsificador de la Profetisa Ana, *Circuncisión*, Madrid, MLG.

El plegado del manto de José y el de la cofia de Ana se reproducen con bastante preocupación por la fidelidad, pese a que el dibujo está un tanto simplificado. El padre adoptivo de Cristo se adapta al nuevo entorno narrativo. Si en la *Epifanía* del

³⁷ Ver, sobre esta obra, D. DE VOS (1999), n.º 21.

³⁸ Ver, sobre esta obra, D. DE VOS (1994), n.º 32.

Un restaurador-falsificador intentó conferir un valor añadido al fragmento auténtico integrándolo en una composición más amplia, de aspecto monumental. Su intención era, probablemente, transformar los restos del panel castellano en una pintura de los antiguos Países Bajos, con la esperanza de obtener un precio de venta más elevado. En efecto, a igual calidad y para formatos similares, todavía hoy, la cotización de las tablas flamencas del siglo XV supera a la de la pintura española contemporánea.

El fragmento se integra en un conjunto de cuatro tablas, la «zona B», realizada con madera antigua, como indica la presencia de agujeros producidos por xilófagos (fig. 15). Es posible que estas cuatro tablas recuperadas procediesen del mismo panel del que el restaurador-falsificador extrajo la zona A. Habrían sido minuciosamente raspadas, hasta hacer desaparecer todo resto de la capa pictórica original, probablemente muy perdida. Lo que quedaba de una *Circuncisión* española pudo completarse entonces con total libertad, sin necesidad de tener en cuenta eventuales islotes de color antiguo que hubiera que preservar.

Las fuentes utilizadas por el restaurador-falsificador son de dos tipos. Por una parte, toma como modelo el fragmento auténtico y, quizá también, algunos restos de la composición original que habría podido copiar, fotografiar incluso, antes de eliminarlos. Así, en la zona B se repiten algunos detalles arquitectónicos de la zona A. Es el caso, especialmente, de las arquerías que enmarcan a los personajes en grisalla insertos en las entjutas. De igual forma, el segmento de arco conopial visible en la zona A se reproduce, en sentido inverso, en la zona B. Además, la parte conservada del nimbo mariano original y su inscripción grabada está completada: a *Mar(i)a* se ha añadido *Santa*.

Por otro lado, el restaurador-falsificador recurre al repertorio de la pintura flamenca del siglo XV, que conocía muy bien. La figura de san José procede de la *Epifanía* del tríptico de Santa Columba de Rogier van der Weyden, conservado en la Alte Pinakothek de Múnich³⁷ (fig. 16). Para la profetisa Ana se inspira en la pintada por Hans Memling en la *Presentación en el Templo* del tríptico Floreins³⁸ (fig. 17). Dicho tríptico se encuentra en el Hospital de San Juan de Brujas.

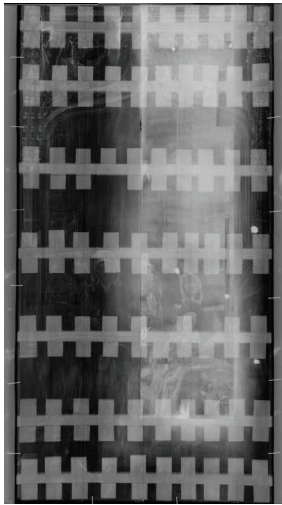


Figura 15: Anónimo castellano y Falsificador de la Profetisa Ana, *Circuncisión* (radiografía IPHE), Madrid, MLG.

tríptico de Rogier aparece con el sombrero entre las manos, descubriéndose ante los Reyes Magos, en una escena de *Circuncisión* el falsificador ha preferido darle como atributo la cesta con las dos tórtolas, asociada al episodio de la Presentación en el Templo (Lucas, II, 22-40). Para este detalle, el modelo ha sido la puerta derecha del tríptico de Santa Columba, que representa precisamente el mismo episodio. La sirvienta pintada por Van der Weyden lleva una cesta con dos pájaros, que recuerda mucho a la del panel completado.

Podemos señalar otra adaptación llevada a cabo por el restaurador-falsificador: ha sentido la necesidad de rejuvenecer el rostro de Ana. En el modelo memlingiano fue probablemente la propia madre de Jan Floreins, el comitente del tríptico, quien prestase sus rasgos a la anciana profetisa. Sabemos que los falsificadores del siglo XIX y de la primera mitad del XX privilegiaban la juventud, sinónimo de belleza para los hombres maduros, sus principales compradores. Este fenómeno de rejuvenecimiento de los modelos se observa a menudo en la producción del belga Joseph van der Veken (1872-1964), autor de numerosos pastiches en el estilo de los 'Primitivos flamencos'³⁹.

Ello explicaría por qué las arrugas de la Ana memlingiana han, pura y simplemente, desaparecido, pese a que su fisonomía permanece perfectamente reconocible. Nótese que también san José aparece algo rejuvenecido en comparación con la figura pintada por Rogier. Su rostro está menos arrugado.

Los préstamos de la pintura flamenca no se limitan solo a las figuras sino que afectan igualmente a su entorno. Es importante destacar que de esta práctica apenas existen testimonios en el siglo XV. En esa época, un pintor podía tomar de un predecesor una u otra figura, pero es raro que copiase también, en todo o en parte, el fondo que llevara asociado. Prefería por lo general sustituirlo por un último plano de su invención. El restaurador-falsificador, sin embargo, parece haber querido evitar descontextualizar los personajes de los que se apropiaba. Es por ello por lo que copia el san José y la calle en perspectiva representada tras él en el panel central del tríptico de Santa Columba. De igual forma, toma de la puerta derecha del tríptico Floreins tanto a la profetisa Ana como el atrio del Templo. En efecto, en la zona B del panel MLG 2814 podemos reconocer los vanos geminados de estilo románico y el arco de descarga del dintel pintados por Memling.

Aún podemos descubrir más préstamos de la pintura flamenca. El pavimento, con sus losetas octogonales rodeadas de cuadrados y triángulos, parece proceder del *San Lucas dibujando a la Virgen* de Boston de Rogier van der Weyden⁴⁰. En cuanto a la capa roja sin mangas del *mohel* que se dispone a circuncidar a Cristo, podría estar inspirada en la que lleva el Rey asiático en el panel central del tríptico Floreins. Por último, para diseñar el encuadramiento en arco conopial que domina la escena,



Figura 16: Rogier van der Weyden, Tríptico de Santa Columba, *Epifanía* (detalle), Múnich, Alte Pinakothek.

³⁹ Ver, sobre este tema, D. MARTENS (2003), pp. 260, 262-264.

⁴⁰ Ver, sobre esta obra, D. DE VOS (1994), n.º 8. Debo esta observación a Alexandre Dimov (Bruselas).



Figura 17: Hans Memling, Tríptico Floreins, *Presentación en el Templo*, Brujas, Memlingmuseum / Oud-Sint-Janshospitaal.

el restaurador-falsificador se ha inspirado en la arquitectura de la arqueta de santa Úrsula, la obra maestra de Memling⁴¹. Podemos reconocer, en el panel MLG 2814, los pináculos angulares del célebre relicario, transcritos a pintura. La fuente es perfectamente identificable, pese al alargamiento de los remates.

Como ya he señalado, el éxito de esta pintura entre los historiadores del arte ha sido considerable, pese a que nunca ha sido considerada flamenca en sentido estricto, sino únicamente 'hispano-flamenca'. En 1926, fue reproducida por Elías Tormo y Monzó (1869-1957) en un artículo del *Boletín de la Sociedad española de Excursiones* dedicado a la iconografía de la Circuncisión⁴². El autor califica la obra como «hispano-flamenca», señala que había sido recientemente adquirida por su propietario y cree poder reconocer, en el rostro de la Virgen, la impronta de Ambrosius Benson. El *mohel* hebreo con su cuchillo de piedra (?) y la figura de José llevando dos palomas proporcionan tema para un acertado comentario iconográfico.

En 1933, la *Circuncisión* Lázaro fue incluida por Chandler Rathfon Post (1881-1959) en el tomo IV de su *History of Spanish Painting*⁴³. Post relaciona su factura con la del retablo de los santos Leandro, Ildefonso e Isidoro, que atribuye a un pintor español activo en Valladolid que había recibido la influencia de la pintura flamenca –este conjunto es en realidad, según sabemos hoy, una producción brujense de fines del siglo XV⁴⁴. El eminente historiador del arte norteamericano concluye su comentario con un elogio de la parte superior del MLG 2814: «El remate del panel está graciosamente pintado con un adornado arco conopial, en cuyas enjutas un ángel y un profeta (?) despliegan filacterias de carácter laudatorio»⁴⁵. En 1942, el mismo historiador del arte reprodujo nuevamente la tabla en un artículo de la prestigiosa *Gazette des Beaux-Arts*⁴⁶.

Después de Post, fue José Camón Aznar (1898-1979) quien contribuyó a establecer la reputación de la pieza. En el volumen XXII, consagrado a la pintura medieval española, de la serie

⁴¹ Ver, sobre esta obra, D. DE VOS (1994), n.º 83.

⁴² E. TORMO y MONZÓ (1926), p. 20.

⁴³ C. R. POST (1930-1966), IV, 2, pp. 416-418.

⁴⁴ Ver, sobre esta obra, D. MARTENS (2010a), pp. 108-116.

⁴⁵ C. R. POST (1930-1966), IV, 2, p. 418: «*The top of the panel is prettily painted with an ornate ogee arch in the spandrels of which an angel and a Prophet (?) spread forth laudatory scrolls*».

⁴⁶ C. R. POST (1943), pp. 321-322.

cidos y de seca lucidez. En este sincretismo, que caracteriza a las escuelas españolas de este momento, todos los nombres pueden aducirse, desde los de Bermejo a Gallego. Y efectivamente, rasgos de todos ellos se advierten aquí, en cuanto estas tablas son expresivas de la genialidad española de fines del siglo xv. No creemos que pueda identificarse este maestro, como ha supuesto Gudiol, con Sancho de Zamora, pues la escuela de Toledo presenta unos caracteres muy diferentes con una plasticidad más fundida con la ambientación del cuadro.

A un maestro cercano al de San Ildefonso atribuye Post el panel de la Visitación, del gran retablo que, procedente de San Esteban de Portillo, se encuentra en el palacio arzobispal de Valladolid. Se puede fechar hacia 1480.

Con independencia de este maestro de San Ildefonso, hay hacia el 1500 una aportación flamenca de muy puras formas. Así ocurre con el tríptico de la Imposición de la casulla a San Ildefonso, cuya tabla central está en la Colección Pacully, de París, y las laterales, con San Leandro y San Isidoro, en el Museo de Valladolid. Proviene del monasterio de la Merced en Valladolid. Su relación con Memling es tan directa que se ha llegado a atribuirle la escena. Aunque se puede señalar una influencia de Gerard David, la obra en su totalidad es de artista español.

También pertenece a este ciclo la tabla con la Circuncisión, del Museo Lázaro Galdiano, de Madrid. Precioso panel, de brillante color y formas tan cercanas a Memling y a David, que don Elías Tormo lo atribuye a un discípulo de este último y piensa en Ambrosio Benson. La escena se desarrolla en el interior de un templo gótico. Hay un exotismo nórdico en esta arquitectura y en los edificios que se ven en el fondo.



FIG. 651. — La Circuncisión, detalle, pintura del siglo X. — Museo Lázaro Galdiano. MADRID. — Foto Mas.



San José y la Virgen. Detalle de La Circuncisión. Escuela de Valladolid (hacia 1500). Museo Lázaro Galdiano. MADRID. — Foto Ordoz

HISTORIA GENERAL DEL ARTE.—T. XXII

Figura 18: José Camón Aznar, *Pintura medieval española*, Madrid, 1966, lám. XXX.

Summa Artis, una serie que conoció gran difusión internacional, más allá incluso de los límites del mundo hispanohablante, una fotografía en blanco y negro de la *Circuncisión* completa ocupa toda una página⁴⁷. El detalle con san José y la profetisa Ana aparece reproducido dos veces, en pequeño tamaño y blanco y negro, y en color a toda página⁴⁸ (fig. 18). Es difícil imaginar mayor triunfo para el restaurador-falsificador: su doble préstamo de Van der Weyden y de Memling se consideró digno de reproducirse en una de las treinta láminas en color de la obra, en una época en que estas eran todavía excepcionales en los libros de historia del arte.

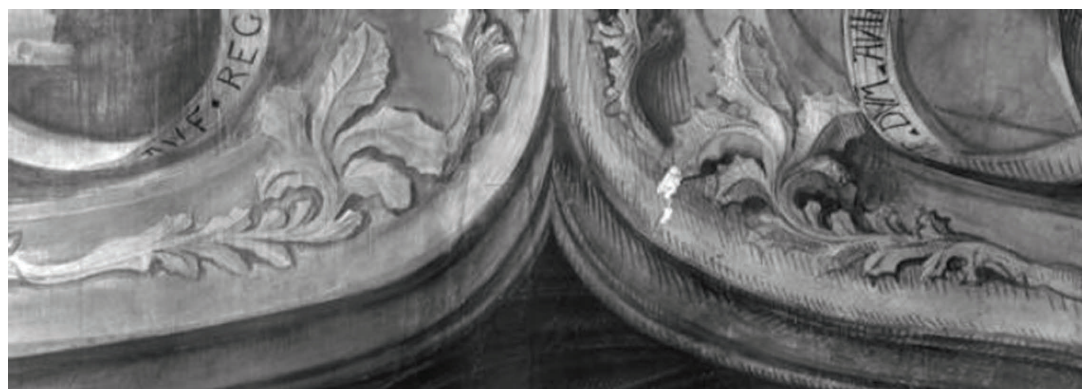
El comentario de Camón Aznar, quien con toda seguridad eligió el detalle, es como mínimo entusiasta: «Precioso panel, de brillante color y formas tan cercanas a Memling y a David [...]. La escena se desarrolla en el interior de un templo gótico. Hay un exotismo nórdico en esta arquitectura y en los edificios que se ven en el fondo»⁴⁹. El historiador del arte aragonés parece haber adivinado que se utilizaron fuentes flamencas en la obra, pese a que no lograra identificarlas. Menciona sin embargo, acertadamente, el nombre de Memling.

⁴⁷ J. CAMÓN AZNAR (1966), p. 647, fig. 650.

⁴⁸ J. CAMÓN AZNAR (1966), p. 648, fig. 651 y lám. XXX.

⁴⁹ J. CAMÓN AZNAR (1966), p. 648.

Figura 19: Anónimo castellano y Falsificador de la Profetisa Ana, Circuncisión (detalle) (reflectografía IPHE), Madrid, MLG.



Por último, en 1994, en una conferencia en el Ayuntamiento de Bruselas dedicada al *Rayonnement européen de Rogier de le Pasture (vers 1400-1464)*, yo mismo presenté la pintura al público con total confianza. Mi texto, acompañado de ilustraciones, se publicó dos años después en una respetable revista belga, *Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles*. Tras haber identificado los préstamos tomados del tríptico de Santa Columba, yo escribí entonces, no sin temeridad, que este «era conocido en los talleres españoles de fines del siglo XV, sin duda por medio de las copias dibujadas o pintadas realizadas en el taller bruselés del maestro antes de la partida del retablo a Colonia; es por ello por lo que podemos identificar, en una *Circuncisión* castellana de fines del siglo XV conservada en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid, un evidente préstamo del tríptico colonés»⁵⁰. Pese a que el restaurador-falsificador fue indudablemente muy hábil, un atento examen de la zona superior de la *Circuncisión* Lázaro permite sin embargo poner en evidencia una anomalía iconográfica. Ella sola habría debido despertar la sospecha entre los historiadores del arte. En efecto, en la enjuta derecha del arco conopial, puede verse una figura de profeta, cuya plena autenticidad está demostrada por un dibujo subyacente particularmente minucioso. Este profeta en grisalla, que blande una filacteria con una inscripción latina aparentemente desprovista de sentido (se puede leer DUM ANIMALIUM), pone de manifiesto con su presencia en la imagen el hecho de que la circuncisión del Mesías, representada bajo ella, está anunciada en el Antiguo Testamento. La figura tiene incontestablemente sentido en el contexto en el que se incluye. No se puede afirmar lo mismo de su pareja, ideada por el restaurador-falsificador: un ángel en grisalla portando una filacteria en la que puede leerse AVE REGINA CE(LORUM) (fig. 19). Esta referencia a la Reina de los Cielos carece de sentido en una representación de la *Circuncisión*.

Puede reconocerse la mano del restaurador-falsificador del panel MLG 2814 en otra pintura de tema similar. Formó parte del altar mayor del monasterio de Santa María de Sijena (Huesca) (fig. 20). Este inmenso retablo pintado entre los años 1515-1520, se encuentra en la actualidad repartido entre numerosos propietarios, especialmente el Prado, el Museu Nacional d'Art de Catalunya en Barcelona y los museos de Huesca y Zaragoza. Ocupa un lugar destacado en la historia de la pintura aragonesa de principios del Renacimiento⁵¹. Muy recientemente ha reaparecido la tabla con la *Presentación en el Templo*, en manos de un coleccionista privado⁵². Debía ponerse a la venta el 31 de mayo de 2017 por la casa de subastas Balclis de Bar-

⁵⁰ (Este tríptico) «était connu dans les ateliers espagnols de la fin du XVe siècle, sans doute par le biais de copies dessinées ou peintes réalisées dans l'atelier bruxellois du maître avant le départ du retable pour Cologne; c'est ainsi que l'on peut identifier, sur une Circuncision castillane de la fin du XVe siècle conservée au Musée Lázaro Galdiano de Madrid, un emprunt manifeste au triptyque colonais». Ver D. MARTENS (1996a), pp. 46-50.

⁵¹ Ver, a este respecto, C. MORTE GARCÍA (1994), pp. 168-173.

⁵² Ver, a este respecto, J. A. MONTAÑÉS (2017).



Figura 20: Maestro de Sijena y Falsificador de la Profetisa Ana, *Circuncisión*, colección particular.

celona. La venta fue finalmente anulada, debido a los conflictos jurídicos concernientes a la propiedad de la obra, pero pudo realizarse una radiografía. Esta permitió poner en evidencia el hecho de que la tabla había sido parcialmente sobrepintada por un restaurador que deseaba conferirle aspecto flamenco, sin duda para aumentar su valor. Como ha señalado el historiador del arte de Balclis Enric Carranco, a la izquierda aparece añadida una figura de mujer con una toca (fig. 21) y el fondo de la escena se ha completado con una ventana gótica con tracerías. Además, los arcos de medio punto pintados por el Maestro de Sijena han sido sustituidos por arcos apuntados. Estas importantes modificaciones no aparecen en la imagen radiográfica, lo que pone claramente de manifiesto un origen reciente.

Es difícil no destacar el destino paralelo que une la *Presentación en el Templo* de Sijena con la *Circuncisión* Lázaro. Ambas pinturas fueron 'flamenquizadas' *a posteriori*, mediante el añadido de figuras y arquitecturas en el estilo de los Primitivos

flamencos. En mi opinión, el autor fue el mismo restaurador-falsificador. En efecto, la mujer velada de la *Presentación en el Templo* es casi una hermana gemela de la profetisa Ana. Se reconoce perfectamente el plisado de la cofia, pese a que el pintor ha hecho más fluidas las líneas. La mujer parece aún más joven, de una belleza idealizada. Era necesario armonizar el préstamo de Memling con el estilo protorrenacentista del Maestro de Sijena, caracterizado por un cierto italianismo. Sin ninguna duda, el restaurador-falsificador conocía bien la historia del arte.

Esta panorámica dedicada a las falsificaciones parciales o integrales en la colección Lázaro Galdiano arroja luz sobre ciertas prácticas artísticas en boga durante el primer tercio del siglo XX. Ha sido posible individualizar dos personalidades. Una, a la que propongo denominar ‘Falsificador de Valls Marín’, parece un imitador o un competidor español del famoso Joseph van der Veken. El otro, el ‘Falsificador de la Profetisa Ana’, probablemente era también español, a juzgar por la materia prima utilizada: los restos de un panel castellano y una tabla del Maestro de Sijena.

Agradecimientos

Es un agradable deber dar las gracias desde aquí a cuantos me han ayudado desde el inicio de esta investigación: Tomás Antelo (Madrid), Enric Carranco (Barcelona), Alexandre Dimov (Bruselas), María Luz Fernández Fernández (Santander), Araceli Gabaldón (Madrid), Amparo López (Madrid), Louise Longneaux (Bruselas) y Marta Negro Cobo (Burgos).



Figura 21: Maestro de Sijena y Falsificador de la Profetisa Ana, *Circuncisión* (detalle), colección particular.

Catálogo razonado de la colección de tablas flamencas de los siglos XV y XVI del Museo Lázaro Galdiano

Didier Martens y Amparo López Redondo



**ANÓNIMO FLAMENCO,
(Segunda mitad del siglo XVI)**

Cristo con la cruz auestas.
Óleo sobre tabla, 116 x 86 cm
Inv. 2143

Bibliografía: J. LACOSTE (1913), n.º 11.176 (“Divino Morales”); E.CAMPS CAZORLA (1949) (“Manierista de la primera mitad del siglo XVI”); J. CAMÓN AZNAR (1951), p.89 (“magnífica tabla con Cristo con la Cruz auestas replica quizás flamenca de una composición derivada de Sebastiano del Piombo”); J. OLLERO BUTLER (1975), p. 187-189; M. DÍAZ PADRÓN (1986), pp. 97-104 ; A. PADRÓN MERIDA (1989), pp. 267-271; I. MATEO GÓMEZ (1999), n.º 78; C. WRIGHT (2014), I, p. 76.

Tabla de madera de roble formada por cuatro paneles, que ha sido rebajada hasta una zona con huellas de un ataque antiguo de carcoma y embarrotada dejando ver en el reverso el antiguo sistema de unión con espigas ciegas. El embarrotado es irregular: los cinco barrotos verticales se corresponden con la unión de paneles, mientras que los horizontales son seis. Conserva en el reverso un lacre sin marcas comprensibles, la etiqueta de la Junta de Incautación del Patrimonio Artístico Español con el n.º 18, la anotación en tiza F.12034 y una etiqueta pegada con el siguiente texto: “Procede de la colección del Infante D. Sebastian. Es el cuadro que Morales pintó para el Escorial por encargo de Felipe II, y que este Monarca mandó colo-

car en la Iglesia de San Jerónimo, de Madrid, de donde lo sacó el Infante”. Si la atribución a Morales es inaceptable, por el contrario no hay razón para dudar de que el cuadro formara parte en el siglo XIX de los bienes de la iglesia de San Jerónimo el Real.

Con la reflectografía infrarroja se aprecia un dibujo subyacente de pincel, con poca carga de carbón, que presenta mínimas rectificaciones en las líneas de las manos así como indicaciones de modelado, por medio de pequeñas líneas paralelas, delatando un dibujo no creativo de la composición (fig.1).

La figura de Cristo llevando la cruz podría tener origen en una obra de Michiel Coxcie. Actualmente se conoce



Figura 1

un ejemplar firmado semejante conservado en el museo del Prado (P. 2641). Este cuadro de Coxcie, o un modelo semejante, tuvo un gran eco en la pintura flamenca de la segunda mitad del siglo XVI. En el conjunto de copias identificadas hasta este momento se puede distinguir un pequeño grupo con una variante los ejemplares que llevan en el lado izquierdo a uno de los ladrones con las manos atadas a la espalda. Debe tratarse del Buen Ladrón, dado el hecho de que dirige su mirada hacia Cristo en lugar de darle la espalda¹. En la versión conservada en Utrecht² (125 x 95 cm), en la de la Universidad Complutense³ (127 x 100 cm) y en la del Museo Lázaro Galdiano, el Buen Ladrón está conducido por un soldado romano visto de perfil. En el ejemplar de la colección Schorr (fig. 2) el soldado no existe. Hay que señalar una particularidad que se observa en todos los ejemplares que llevan el Buen Ladrón: el travesaño de la cruz de Cristo presenta en su vista transversal un corte irregular que denota una fractura. El carpintero parece haber hecho mal su trabajo... Esta fractura ha sido

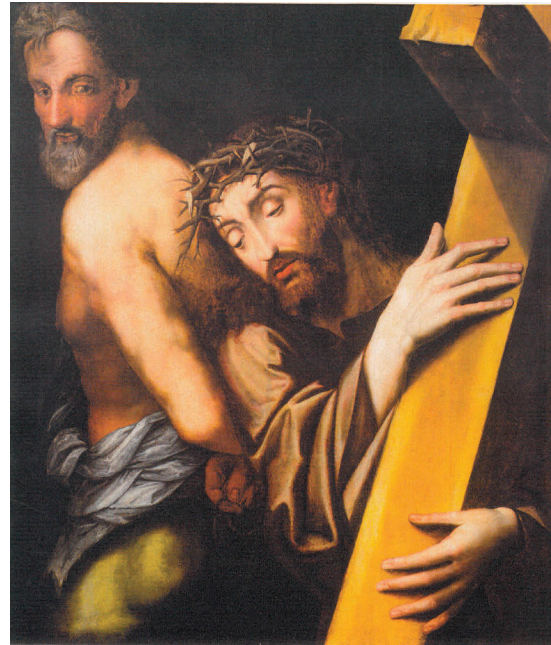


Figura 2

cuidadosamente dibujada sobre la capa de preparación del cuadro del Museo Lázaro Galdiano, como aparece en la fotografía infrarroja (fig.3)

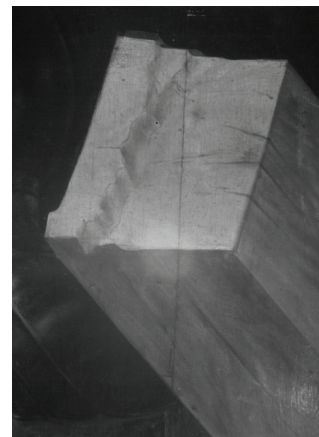


Figura 3

¹ Según J.L. GONZÁLEZ GARCÍA (1998-1999), n.º 158, este personaje con las manos atadas sería Barrabas. La hipótesis es absurda, visto el número importante de representaciones de los dos ladrones subiendo al Calvario, sin ninguna cruz a sus espaldas, desde Van Eyck hasta Rubens.

² Ver sobre esta obra, J. DIJKSTRA *et alii* (2002), p. 153, n.º BMH S 281.

³ Ver sobre esta obra, M. DÍAZ PADRÓN (1986), pp. 97-104.



COFFERMANS (Marcellus)

Tríptico del Enclavamiento de Cristo

Óleo sobre tabla, 28 x 21 cm (tabla central); 28 x 9,5 cm (cada puerta)

Inv. 2681

Bibliografía: J. LACOSTE (1913), n.º 11.298 (“Coffermans”); E. CAMPS CAZORLA (1948) (“Marcelins Koffermans, firmado”); J. CAMÓN AZNAR (1951), p. 69 (“Un tríptico firmado en letras doradas por Marcelino Koffermans”); R. TERNER (1973), pp. 78-79; E. BERMEJO MARTÍNEZ (1980a), pp. 413-414; M. DÍAZ PADRÓN (1985), n.º C 19; M.R. DE VRIJ (2003), cat. 22; M. DÍAZ PADRÓN (2006), n.º 44; D. MARTENS (2007), p. 137.

Este pequeño tríptico, firmado con letras doradas *Marcelius / koffermans / fecit*, ofrece una mirada secuencial narrativa clásica, que se desarrolla de izquierda a derecha: *Jesus con la cruz a cuestas*, el *Enclavamiento* y el *Descendimiento*. Para realizar este conjunto, Marcellus Coffermans,

el primer pintor neogótico de los antiguos Países Bajos, ha tomado, como suele hacer, modelos del arte del norte del siglo XV y del primer cuarto del siglo XVI. Para la puerta izquierda y para la tabla central, ha usado fuentes que no se habían identificado hasta ahora¹. Está claro que

el artista de Amberes que trabajaba en una ciudad particularmente rica en colecciones privadas, conocía de primera mano obras que no han llegado hasta nosotros. Su corpus de referencia difiere necesariamente del Museo imaginario de la antigua pintura flamenca, tal como ha sido recreado desde el siglo XIX por los historiadores de arte.

Las dos escenas de *Cristo con la cruz auestas* y el *Enclavamiento* del tríptico MLG 2681 estaban ciertamente ya asociadas en el modelo utilizado por Coffermans, un tríptico flamenco de los años 1500-1520. Se observa de hecho una particular coherencia narrativa que probablemente no es una invención del artista Amberes. Se ha repetido idénticamente no solo las figuras de la Virgen y de San Juan Evangelista, sino también las de Pilatos y de Caifás(?). El primero, montado sobre un caballo marrón claro, lleva un turbante y una vara de juez medieval, el segundo, vestido con un amplio manto rojo, monta un animal oscuro. Incluso el porta estandarte que blande el águila imperial y uno de los verdugos, el que lleva una boina roja rajada, se repiten en las dos tablas. El autor del tríptico que sirvió de modelo a Coffermans parece haber querido emular a Schongauer que, en su ciclo grabado de la Pasión, dio prueba de un mismo cuidado en la búsqueda de coherencia narrativa.

La puerta derecha del tríptico ML G2681 deriva de otro modelo, mucho más antiguo, que *Jesús con la cruz auestas* y el *Enclavamiento*. Este modelo es una de las obras más célebres de la pintura flamenca: el *Descendimiento de la cruz* de Rogier van der Weyden, que se remonta, a los años 1435-1440². En el plano visual, Coffermans se ha esforzado por unificar las dos fuentes utilizadas con el objeto de disimular el collage pintado. Los tipos fisionómicos del artista de Amberes se reconocen en el conjunto del tríptico, la tabla central y el ala izquierda comparten un mismo horizonte y al final, la composición de Van der Weyden ha sido reformulada en un juego oblicuo de líneas descendentes que responde a la línea ascendente oblicua de *Jesús con la cruz auestas*. Conviene también destacar que la luz en todo el tríptico proviene de la izquierda, mientras que Rogier utilizó para su *Descendimiento* una iluminación desde la derecha para hacer eco a las condiciones reales de iluminación en la capilla *Onze-Lieve-Vrouw van Ginderbuiten* de Lovaina³.



Figura 1

Es evidente que Coffermans no podía conocer el original de Rogier que, adquirido por María de Hungría en 1549, dejó de estar en la capilla para la que fue concebido. Por otra parte es poco probable que haya conocido la copia de sustitución hecha por Miguel Coxcie⁴. Ha usado probablemente como fuente una copia intermedia existente en Amberes⁵, posiblemente una versión parecida al *Descendimiento de la cruz* de Filadelfia que se atribuye a Josse van Cleve⁶ (fig. 1). En esta copia interpretativa del retablo de Rogier, como en la puerta derecha del tríptico Inv. 2681, la escena se sitúa al aire libre, el personaje que está sobre la escalera lleva una túnica roja, y no blanca como en el original, y el travesaño de la cruz se ha prolongado⁷.

La fórmula consistente en situar en dos planos sucesivos las figuras de la composición de Rogier no es tampoco una invención de Coffermans. La conocemos desde el final del siglo XV por una estampa del Maestro de las Banderolas⁸ y se encuentra también en una tabla anónima flamenca de Douai⁹ de hacia 1530-1540 y en otra tabla vendida en Londres en el 2006¹⁰.

Coffermans parece en todo caso haber sido el primer artista en tener la idea de situar la figura de Cristo muerto justo sobre la Virgen desmayándose. El paralelismo for-

mal que une a las dos figuras se encuentra así reforzado. Como ha demostrado Otto Von Simson en un célebre artículo, esta puesta en paralelo visual constituye el mensaje teológico del retablo¹¹. La identidad de las posturas hace pensar que la Virgen sufrió una Pasión semejante a la de su Hijo y que alcanza el mismo grado de santidad que su hijo al punto de merecer el apelativo de co-redentora. Colocando a las dos figuras en el mismo eje vertical, Coffermans impone al espectador una lectura de la relación entre las dos figuras que Rogier no hizo más que sugerir, aportando a la lectura teológica de su predecesor

una apostilla casi pedante, que parece anunciar la iconografía moderna.

El tríptico de Coffermans conoció un gran éxito. Se conservan dos ejemplares pintados por colaboradores del artista. Uno se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Agen¹², el otro fue puesto a la venta en Londres en 1999¹³. Las tres obras presentan dimensiones semejantes. El taller de Coffermans se estaba especializando en la producción en serie de imágenes de devoción susceptibles de despertar el interés del público español.

¹Las relaciones con los grabados de Dürero y Schongauer que se han barajado no son pertinentes, como lo ha demostrado M.R. DE VRIJ (2003), p. 112.

²Madrid, Museo Nacional del Prado, Depósito del Patrimonio Nacional, n° P-2825; 220,5 x 259,5 cm. Ver sobre esta obra, L. CAMPBELL (2015), N° 1.

³Ver sobre este tema, D. MARTENS (2009-2011), pp. 13-18.

⁴Ver sobre este asunto, S. KEMPERDICK (2010), pp. 207-230.

⁵Ver sobre las copias del siglo XVI del *Descendimiento de la cruz* de Rogier van der Weyden, H. MUND (2009), pp. 198-200.

⁶Filadelfia, The Philadelphia Museum of Art, John G. Johnson Collection, n° 373; 115 x 126,4 cm. Ver sobre esta obra, J.O. HAND (2004), cat. n° 14.

⁷Las tres variantes se observan igualmente en otro *Descendimiento de la cruz* de Coffermans inspirado por Van der Weyden, el cual forma parte del políptico del Prado. Ver sobre esta obra, M.R. DE VRIJ (2003), Cat. 27c, Cat. 40.

⁸Ver sobre este grabado, S. KEMPERDICK (2010), pp. 215-216.

⁹Douai, Musée de la Chartreuse, n° 422a; 92 x 69 cm. Ver sobre esta obra, C. HECK *et alii* (2005), n° 39.

¹⁰Londres, Sotheby's, 7 diciembre 2006, n° 115.

¹¹O.G. VON SIMSON (1953), pp. 9-16.

¹²Agen, Musée des Beaux-Arts, n° 269CH; 28,1 x 21 cm (tabla central), 29,2 x 9,4 cm (cada ala). Ver sobre esta obra, Y. LINTZ / B. FRANCE (2000), p. 45.

¹³Venta Sotheby's, Londres, 15 abril 1999, n° 27; 28,5 x 21,4 cm (tabla central), 32 x 10,5 cm (cada ala). Ver sobre esta obra, M.R. DE VRIJ (2003), cat. 22A.



ISENBRANT (Adrian)

Virgen de la Leche

Óleo sobre tabla, 28 x 21 cm

Inv. 2683

Bibliografía: M.J. FRIEDLÄNDER (1924-1937), XI, n.º 174a; J.LÁZARO GALDIANO (1926-27), n.º 325 (“Isebrant”); J. CAMON AZNAR (1951), p. 69 (“Una Virgen del arte de Isebrant, con ese sfumato poético tan típico de este maestro”); J. LAVALLEYE (1953), n.º 24; J. HERNÁNDEZ PERERA (1960), p. 214; J. CAMÓN AZNAR (1969), p. 73; A. DÜLBERG (1990), n.º 315; J.C. WILSON (1998), pp. 91, 102, 105-106, 108, 109, 118, 122; A. LÓPEZ REDONDO (2002-2003a), pp.346-347; M. DÍAZ PADRÓN (2003-2004), pp. 104-105.

Tabla de madera de roble, de un solo panel, pintado por ambas caras. Conserva el marco original y restos de bisagras que indican que formaba parte de un díptico. No ha sido transformado, se aprecian en él la rebaba y el bisel de encaje de la tabla en el marco. Con reflectografía infrarroja se observa abundante dibujo subyacente de un lápiz grueso y de pincel. En la frente de la calavera observamos grafismos que no corresponden exactamente con el dibujo y que más bien parecen indicaciones de ejecución. La tibia que fue dibujada no llega a pintarse (fig.1). El dibujo es muy característico de la obra de Isenbrant, muy semejante al de la grisalla del Museo de Bellas Artes de Bruselas. Los dedos terminados en punta, con cambios y titubeos en la

colocación, así como la manera de hacer los pliegues y el trazo delicado de los rostros, delatan la presencia de un dibujo original (fig. 2).

La presente tabla comporta una representación de la Virgen María vuelta hacia la derecha y, en el reverso, la imagen de un cráneo en un nicho. Se trataba por tanto de una puerta, muy probablemente la izquierda, de un díptico¹. La puerta derecha debía estar ocupada por un retrato de donante de pie, vuelto hacia la izquierda. En el reverso se encontrarían sus armas.

La composición marial puede considerarse como un verdadero *collage* de motivos pertenecientes al repertorio



Figura 1

figurativo de David y de Isenbrant. El fondo de arquitectura de estilo renacentista es idéntico al de la *Virgen con el Niño* de La Haya y de Nueva Orleans (fig. 3), dos tablas atribuidas a Isenbrant². El paño de la túnica y el del manto de María provienen de un modelo creado por Gerard David ejemplificado claramente por el *Reposo en la Huida a Egipto* de Washington³ (fig.4). Por último el Niño se ha representado en una posición que se observa igualmente en numerosas obras pertenecientes al *Grupo de Rouen* creado por Jean Wilson en torno a la *Virgen entre vírgenes* de David conservado en Rouen⁴ (1509).

¿Se puede identificar la tabla MLG 2683 con la mencionada desde 1905 por Eberhard von Bodenhausen en la

colección madrileña del marqués de Castro Serna⁵, como sugiere Friedländer⁶? Las dimensiones publicadas (25 x 19 cm) son próximas sin ser idénticas. “La Virgen, sentada en un nicho arquitectónico, da el pecho derecho desnudo al Niño” precisa von Bodenhausen a propósito de la tabla Castro Serna. ¿Será un error de descripción? En la tabla de don José, en todo caso, es el seno izquierdo de María el que está desnudo.



Figura 2



Figura 3



Figura 4

¹ Ver sobre este tema, A. DÜLBERG (1990), p. 164, 289.

² Ver sobre estas obras, M.J. FRIEDLÄNDER (1967-1976), XI, n° s 173, 174.

³ Ver sobre esta obra, M.J. FRIEDLÄNDER (1967-1976), VIb, n° 214.

⁴ Ver sobre el conjunto de obras, J.C. WILSON (1991), pp. 191-206.

⁵ E. VON BODENHAUSEN (1905), n° 99: «*Madonna mit Kind in Architekturnische sitzend, reicht dem Kind die entblöste rechte Brust*».

⁶ M.J. FRIEDLÄNDER (1924-1937), XI, n° 174a.



PINTOR FLAMENCO POSIBLEMENTE DE AMBERES

Reposo durante la huida a Egipto
Óleo sobre tabla, 22,5 x 31 cm
Inv. 2684

Bibliografía: J. LÁZARO GALDIANO (1926-27), n.º 734 (Maestro de las Medias figuras); E. CAMPS CAZORLA (1948) ("Anónimo flamenco de principios del siglo XVI").

Tabla de dos paneles de roble que ha sido muy adelgazada y embarrotada con cinco barrotes verticales y otros tantos horizontales. No conserva la etiqueta de la Junta de Incautación y Protección del Patrimonio Artístico.

La tabla ha sido atribuida de manera errónea al Maestro de las Medias Figuras. Se trata más bien de un pintor de Amberes de mediados del siglo XVI. La obra se caracteriza por la ausencia absoluta de motivos exóticos, el pai-

sajista ha conseguido pintar un sotobosque absolutamente flamenco. No hay ninguna palmera, ningún ídolo caído de su pedestal, nada evoca Egipto, como a menudo suele

hacerse en las representaciones flamencas del tema del Reposo en la huida a Egipto en el siglo XV y en la primera mitad del siglo XVI¹.

¹ Ver sobre este tema, M.L. DUFÉY-HAECK (1979), pp. 45-76.



ANÓNIMO FLAMENCO (Segunda mitad del siglo XVI)

Virgen con el Niño
Óleo sobre tabla, 66,5 x 51 cm
Inv. 2695

Bibliografía: E. CAMPS CAZORLA (1948) (“Finales del s. XV”) ; J. CAMÓN AZNAR (1951), p.58 (“Una Virgen de tipo flamenco de la primera mitad del XVI”).

Tabla de madera de roble con dos paneles, adelgazada y embarrotada. Con reflectografía infrarroja se observa un ligerísimo dibujo de punta de plata repasada con pincel en los contornos, no hay marcas de sombreado. El estado general de la pintura es bueno, bien adherida y sin pérdidas notables, es una capa extremadamente fina.

Parece una obra arcaizante de Amberes de la segunda mitad del siglo XVI, que se refiere a modelos de los años 1520



GRUPO DEL MAESTRO DEL BROCADO DORADO

Virgen con el Niño

Óleo sobre tabla, 5,5 x 31 cm

Inv. 2709

Bibliografía: J.LACOSTE (1913), n.º 11.233 (“Anónimo español”); J.LÁZARO GALDIANO (1926-27), n.º 826 (“La Virgen de las Granadas. Siglos XV-XVI”); E. CAMPS CAZORLA (1948) (“Anónimo hispano-flamenco de fines del siglo XV”).

Tabla de madera de roble formada por dos paneles de disposición vertical, adelgazada hasta 5 mm. y embarrotada por seis travesaños horizontales y otros tantos verticales. Presenta tres aperturas longitudinales: una coincidente con la unión de paneles y otras dos producidas por la tensión del embarrotado. No conserva el marco original pero sí el biselado y la rebaba de la pintura en los cuatro lados. En el reverso podemos apreciar la etiqueta de la Junta de Incautación y Protección del Patrimonio Artístico con el n.º 1470 y una etiqueta sin identificación con el número 62.

Se ha realizado recientemente una restauración que ha

reintegrado el original color azul verdoso del fondo de la tabla, pues en una intervención anterior, para tapar las pérdidas ocasionadas por las fisuras longitudinales, se le había aplicado una pátina negra grasa a todo el cuadro. Además de tratar el soporte, esta restauración ha recuperado el sentido cromático y espacial de la obra.

El dibujo subyacente es de pincel, con mucha carga de carbón (fig. 1 y 2). Es un dibujo muy profuso y que marca, como una estampa, todas las zonas de sombras, tanto en los rostros como en los duros pliegues, mediante líneas cruzadas, muchas de ellas perceptibles a simple vista. Se



Figura 1



Figura 2



Figura 3

observa el mismo tipo de dibujo en el visible, en la decoración de la orla vegetal del arco dorado.

La tabla puede relacionarse con el grupo de obras reunidas por Max Friedländer bajo la apelación convencional de *Maitre au Brocart d'or*, *Meister mit dem Brokathintergrund* o *Meister mit den Brokathintergründen*¹. El famoso historiador de arte alemán no ha considerado necesario dar un lugar a este anónimo en su gran obra *Die Altniederlän-*



Figura 4

dische Malerei. Sin embargo, ha usado estas apelaciones en sus expertizaciones, de modo que forman parte de la literatura científica. A juzgar por las obras clasificadas bajo el nombre del Maestro del Brocado dorado en la fototeca del Centro de los Primitivos flamencos de Bruselas, estaríamos ante un taller bastante productivo de fines del siglo XV, probablemente ubicado en Bruselas, en el que trabajarían varios pintores. Uno de ellos sería el autor de una *Virgen con el Niño* (fig. 3) de una colección privada alemana que fue expertizada por Friedländer. Las semejanzas con la tabla Inv. 2709 son clarísimas. Se encuentra el mismo tipo de paños de tubos retorcidos con crestas dibujadas en blanco. El Niño Jesús presenta en las dos obras una frente alta y una nariz extremadamente chata.

El arco en forma de follaje dorado en la tabla del Lázaro Galdiano, parcialmente rayado, que circunda el grupo marial, constituye un elemento característico del repertorio ornamental del taller del Maestro de los Brocados dorados.

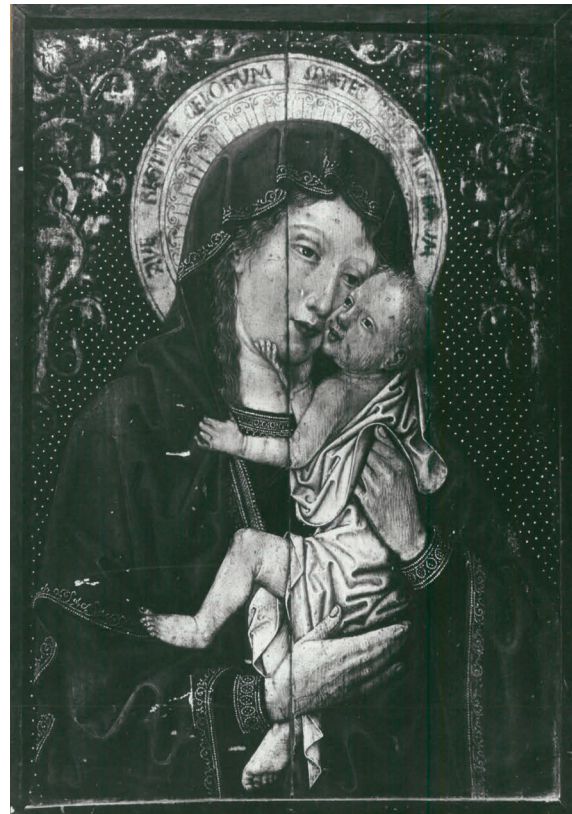


Figura 5

Una arcada similar se observa, por ejemplo, en la *Virgen con el Niño* de la antigua colección Warnant de Bruselas² (fig. 4).

En cuanto a la aureola de María, con sus rayos circundados por arcos rebajados y puntos dispuestos en las entalladuras, puede recordar la de una versión de *Notre-Dame de la Gracia de Cambrai* conservada en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid³ (fig. 5). En esta copia interpretativa del célebre icono toscano de la catedral de Cambrai, que debemos incluir en la producción del anónimo, se encuentra también una arcada vegetal dorada que nos recuerda muchísimo la de la tabla Inv. 2709.

El examen de infrarrojos ha permitido poner en evidencia un dibujo subyacente elaborado que aporta nueva luz sobre este pintor. Es un dibujo hecho por un zurdo. Considerando que la persona que dibuja lo hace de arriba hacia abajo, podemos ver que el trazo oblicuo tiene un trayectoria de izquierda a derecha, como lo haría un zurdo, y no de derecha a izquierda como lo haría un diestro.

Recientemente, Fritz Koreny ha sugerido que uno de los colaboradores más dotados de El Bosco era zurdo⁴. Estudiando la orientación dominante de su sombreado, el historiador austriaco ha intentado reconstruir la obra del Maestro del Carro del Heno del Prado, artista al que atribuye distintas tablas, por ejemplo el famoso tríptico madrileño y el *Vagabundo* de Róterdam, así como algunos dibujos. Koreny hace referencia a algunos otros célebres artistas zurdos, como Leonardo da Vinci, Hans Holbein



Figura 6

el Joven, Adolf Von Menzel o Paul Klee a los que pueden unirse el pintor romántico Heinrich Füssli y probablemente el autor de la tabla 2709.

El estudio comparativo de la orientación de las líneas de sombra permitirá también, esperamos, reconocer diversas manos dentro del grupo del Maestro del Brocado dorado. En todo caso, el dibujo subyacente de la *Virgen con el Niño* de Dijon (fig. 6), uno de los numerosos ejemplares, a menudo atribuidos al taller de ese maestro, se realizó sin duda con la mano derecha⁵.

¹ Ver sobre este anónimo, M. COMBLEN-SONKES (1986), p. 240; R. CORNUDELLA (2005), n.º 16.

² 41,5 x 28 cm. Ver cliché ACL 67147B.

³ Madrid, MAN, n.º Inv. 1658; 54,5 x 39,5 cm. Ver sobre esta obra, E. BERMEJO MARTÍNEZ (1980), p. 121.

⁴ F. KORENY (2012), pp. 63-68.

⁵ Dijon, Musée des Beaux-Arts, n.º d'inv. T.57; 43 x 29 cm. Ver sobre esta obra, M. COMBLEN-SONKES (1986), n.º 148.



VAN ORLEY (Bernard) (?)

Retrato de caballero

Óleo sobre tabla, 37 x 26,5 cm

Inv. 2710

Bibliografía: E. CAMPS CAZORLA (1948) ("Bernardo van Orley"); J. CAMÓN AZNAR (1951), pp.98-99 ("El retrato de caballero, atribuido a van Orley-Friedlander lo califica como su obra maestra es en su pequeño formato de gran aliento representativo, con las calidades muy realzadas, precioso y valiente modelado, con los colores de fuerte contraste. Representa a Cristian II, rey de Dinamarca, y según comunicación de Nordenfalk era parte de un díptico que tenía en la otra ala el retrato de su mujer, la princesa Isabel de Absburgo. Se pintó antes de 1518, pues le falta el Toisón de Oro. Puede pensarse en su atribución a Gossaert, pues este maestro acompañó a su patrono, el arzobispo Felipe de Borgoña a Copenhague cuando Christian II se casó con Magdalena, hermana de Carlos V"); J. HERNÁNDEZ PERERA(1959), p. 267; J. DE LA PUENTE / E. BERMEJO MARTÍNEZ (1958), n° 102; J.D. FARMER (1981), p. 79; M. DÍAZ PADRÓN (2003-2004), pp. 136-137.

Tabla de roble de dos paneles unidos a arista viva, pintada por anverso y reverso, que conserva su marco original. No está embarrotada y tiene las rebabas de todos sus lados. El estado de la pintura es bueno, presenta buena adhesión y está estable en el anverso. Sin embargo, en el reverso se observa la huella de un escudo tarjado que se retiró en su día, lo que impide la identificación del personaje. Lleva una divisa que reza A FRUCTIBUS EORUM / COGNOSCETIS. EOS. Fue restaurado en el año 1998 por técnicos del IPHE.

En el archivo Lázaro Florido, se conserva el documento de su compra en 1934, lo cual, desafortunadamente, es poco frecuente entre las obras del museo. Es un recibo firmado en París por Luis Triana el 5 de septiembre de 1934, por un “retrato de Van Orley propiedad del Duque de Ansoła” quien entonces era Luis Alfonso de Borbón y Bernaldo de Quiros.¹

A pesar de que el nombre de Cristián II de Dinamarca (1481-1559) ha estado asociado frecuentemente a este retrato, esta identificación parece desprovista de fundamento. Es lo que evidencia la confrontación de la tabla con los retratos del soberano danés realizados en 1515 por Michiel Sittow y por Lucas Cranach en 1523. Las dos efigies, conservadas una en Copenhague² (fig. 1) y la otra en Nuremberg³ (fig. 2), reproducen sin ninguna duda los rasgos de Cristian II —la tabla de Cranach presenta también sus



Figura 1

armas. Parece que el rey tenía un rostro mucho más ancho que el personaje de la tabla MLG 2710. También el arco de la nariz era menos pronunciado.

La identidad del modelo del retrato del Museo Lázaro no puede precisarse con seguridad en el actual estado de las investigaciones. Debe tratarse de un noble, como se deduce de su divisa reproducida en el anverso, que en asociación con el escudo presenta fuertes connotaciones aristocráticas: A FRUCTIBUS EORUM COGNOSCETIS EOS (“Por sus frutos los conoceréis”). De hecho es una cita parcial del evangelio de Mateo 7: 15-16, que reza: “Guardaos de los falsos profetas, que vienen a vosotros con disfraces de ovejas, pero por dentro son lobos rapaces.. Por sus frutos los conoceréis. ¿Acaso se recogen uvas de los espinos o higos de los abrojos?” Es interesante destacar la calidad de la inscripción en capitales romanas, donde las



Figura 2

palabras aparecen separadas por puntos, como en los textos monumentales de la Roma imperial. La inscripción refleja así el redescubrimiento de la antigua epigrafía latina.

La atribución del cuadro a Van Orley parece posible, especialmente por los efectos ilusionistas conseguidos. Las manos parecen reposar sobre el talud del marco, que forma

parte de la pintura en esta parte. Además el personaje parece ocupar una especie de nicho de fondo verde delimitado por el lado izquierdo y el travesañ del marco. Este deseo de incluir en la pintura el marco es bastante frecuente en la pintura flamenca del siglo XV y principios del XVI⁴.

¹ Archivo Lázaro Florido L17, C21-2

² Ver sobre esta obra, M. WENIGER (2011), pp. 79-82.

³ Ver sobre esta obra, M. J. FRIEDLÄNDER / J. ROSENBERG (1979), n° 150.

⁴ Ver sobre este tema, D. MARTENS (2005-2005), pp. 54-56.



VAN ORLEY (Bernard) (Entorno de)

Virgen con el Niño

Óleo sobre tabla, 25,8 x 18 cm

Inv. 2729

Bibliografía: M. J. FRIEDLÄNDER (1909a), p.26; A. L. MAYER (1912), p. 96; E. CAMPS CAZORLA (1948) (“ Anónimo flamenco del tipo de Gossaert”); J. CAMÓN AZNAR (1951), p. 98 (“La tablita con la Virgen, de Alberto Durero, es muy delicada. Representa a la Virgen en una pradera de miniado cuidado, con fondo de arquitectura. El arte preciso y sólido de Durero, su delicada minuciosidad, se refleja en esta obra primorosa que brilla como un esmalte. Por su relación con grabados puede fecharse hacia 1498-1500”).

Tabla de madera de roble de un solo panel que conserva sus dimensiones originales, pues permanecen los cuatro biseles en sus lados así como la rebaba de la pintura. El reverso está estucado y pintado al temple con un color negro homogéneo. La tabla conserva dos etiquetas, una de la Junta de Incautación del Patrimonio español, con el número 1481 de registro, además de otra pequeña circular con el número 4. Hay en el ángulo superior derecho una letra J en tinta negra. La pintura está en buen estado de conservación, no hay ninguna restauración documentada en la misma. Se ha observado un dibujo subyacente en

pinzel, muy abocetado, visible sobre todo en los contornos de las figuras.

La tabla forma parte de las obras que José Lázaro ha adquirido del coleccionista madrileño de origen alemán Ricardo Trauman (Heinrich Traumann). Ha sido descrita por primera vez por Friedländer en un artículo de 1909 y atribuida con algunos reparos a Bernard Van Orley¹. En 1912, August Mayer, en su relato de la visita a la colección Traumann, menciona brevemente la obra y hace referencia a la atribución propuesta por Friedländer, sin aceptarla

claramente². En su opinión se trata de una pintura flamenca sin ninguna duda, a pesar de que subraya la influencia de los grabados alemanes en la misma.

Después de la segunda guerra mundial la obra ha estado asociada por Jose Camón al prestigioso nombre de Alberto Durero. Esta halagüeña atribución³ no ha tenido éxito fuera de España, como lo muestra el hecho de que la fotografía Mas de esta tabla en el Centro de Estudios de los Primitivos flamencos de Bruselas está clasificada como copia de Van Orley.

A pesar de que la cara redonda de la Virgen indica efectivamente la influencia de Durero, es al arte del gran pintor de Bruselas del Renacimiento a quien conviene aproximar la tabla. Se la puede relacionar por ejemplo con una pintura de la antigua colección Hosmer-Pillow-Vaughan (fig.1), depositada en el Museo de Bellas Artes de Montreal. Esta pintura, atribuida a Van Orley, parece también una obra de su taller. Las dos tablas presentan estrechas similitudes en su construcción espacial. El primer plano lo constituye una superficie herbácea evocando un tapiz. La descripción de las plantas es verdaderamente detallada en ambas. Este primer plano ornamental está limitado por un murete herbáceo paralelo al plano del cuadro y sobre este murete está sentada la Virgen enteramente vestida de azul. La Madonna está ocupando el eje de simetría vertical. Las manos de María, la cabeza del Niño, el brazo derecho de este y su pierna izquierda presentan claras semejanzas. Las dos tablas podrían haber sido realizadas por dos discípulos de Van Orley, que habrían utilizado las mismas recetas estéticas.

El fondo de la tabla Inv. 2729 está ocupado por la representación de una muralla en ruinas. El camino de ronda

reposa bajo arcadas ciegas. Esta manera de cerrar la tabla con arcadas en el fondo es muy frecuente en la pintura de Bruselas desde fines del siglo XV. Se encuentra por ejemplo en el cuadro epónimo del Maestro de la Leyenda de Santa Catalina⁴.



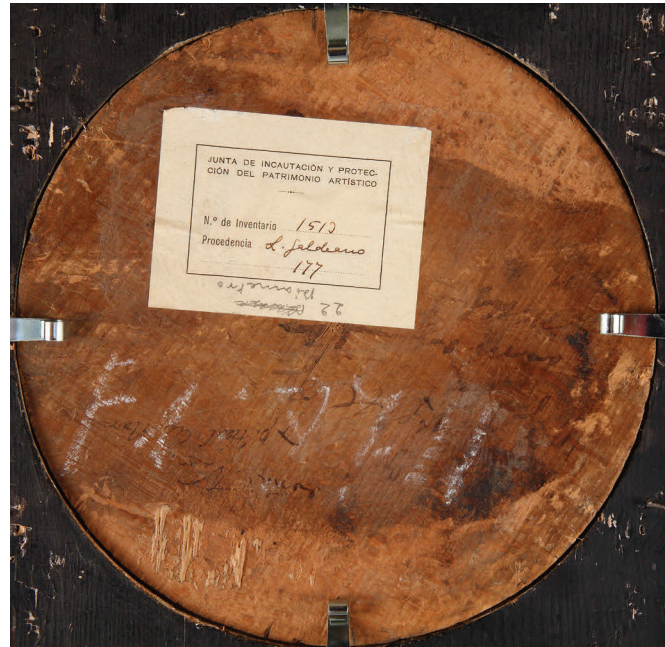
Figura 1

¹ M. J. FRIEDLÄNDER (1909a), p. 26: “Herr Traummann in Madrid besitzt ein Madonnenbild, das sich besonders eng an das Kasseler Triptychon anschliesst. Maria sitzt in ganzer Figur en face auf einer der Bildfläche parallelen gemauerten, grün bewachsenen Bank. Der von vorn gesehene freundliche und volle, etwas ausdruckslose Frauenkopf ähnelt dem Kopf der zweiten Heiligen von links auf dem linken Flügel jenes Altars. Der mit relativ grossen Blättern bedeckte Boden ähnlich wie in dem Bilde der Ambrosiana und in dem älteren Gemälde des Prado. Da ich diese Tafel nur aus einer Abbildungen kenne, reihe ich sie mit Vorbehalt ein”.

² A. L. MAYER (1912), p. 96 : “Ob die ‘Madonna im Grünen’, unzweifelhaft eine niederländische Arbeit, die an deutsche Kupferstiche anklängt, wirklich zu B. van Orley Beziehungen besitzt, wie Friedländer in seiner im Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen erschienen Arbeit über diesen Meister meint, mag dahingestellt sein”.

³ J. CAMÓN AZNAR (1951) p. 98.

⁴ Ver, sobre esta obra, G. STEYAERT (2013), n.º 37.



METSYS (Quentin) (Taller)

Virgen con el Niño

Óleo sobre tabla, 25 cm de diámetro

Inv. 2730

Bibliografía: J. LÁZARO GALDIANO (1926-27), n.º 1028 (“Quintin Metsis”); E. CAMPS CAZORLA (1948) (“Flamenca de hacia 1500, atribuida a Quintin Metsys”); J. CAMÓN AZNAR (1951) p.60 (“Obra selecta atribuida a Metsys”).

Tondo de madera de roble de corte circular encastrado en un marco, no original, de formato cuadrangular. Conserva la huella de la rebaba en todo el perímetro así como su bisel. En el reverso tiene una larga inscripción en tinta aplicada con pincel donde solo se puede leer los nombres Maria y Cristobal. Esta inscripción es anterior a la etiqueta de Junta de Incautación y Protección del Patrimonio Artístico n.º 177 y a la numeración de tiza F18711. La reflectografía infrarroja nos permite ver un dibujo subyacente muy tenue, sólo de contorno que parece estarcido y luego repasado a pincel.

El presente tondo reproduce, posiblemente, una invención de Quentin Metsys. No solamente las caras redondeadas llevan claramente la marca de su estilo sino que

también el tejido blanco que cubre la cabellera de la Virgen constituye un motivo característico del artista de Amberes. Un “pseudo-turbante” marial semejante, subdivido igualmente en dos masas disimétricas de finos pliegues concéntricos, se observa por ejemplo en la *Adoración de los Magos* de Nueva York, una obra autógrafa. Se ve también en los diferentes ejemplares de la *Madonna* de Detroit, una composición cuya paternidad puede atribuirse igualmente a Quentin Metsys, así como en otras obras de su entorno, como la *Virgen abrazando al Niño* del Escorial atribuida a Jan Massys (fig.1), uno de los hijos del maestro y también en un *Reposo durante la huida a Egipto* del Museo de Bellas Artes de Tours¹(fig.2).

La comparación con la tabla del Escorial es muy cla-

rificadora. Los rostros que se besan y el brazo izquierdo del Niño se encuentran también en el tondo del Museo Lázaro Galdiano. La confrontación con la tabla de Tours ofrece igualmente un interés particular: como en el tondo,

el Niño Jesús se representa con el pie derecho desnudo, mientras el izquierdo se enrolla en el paño blanco con el que la Virgen arropa a su hijo.



Figura 1



Figura 2

¹ Ver sobre estas obras, A. DE BOSQUE (1975), pp. 222, 223-224, 224.



MAESTRO DE FLÉMALLE (¿Copia española del siglo XVI?)

Virgen amamantando al Niño

Óleo sobre tabla, 12 x 10 cm

Inv. 2757

Bibliografía: J. LACOSTE (1913), n.º 11.333 (“Anónimo flamenco”); E. CAMPS CAZORLA (1948) (“Anónimo flamenco de principios del siglo XVI”).

Tablita de un solo panel de madera de roble de 6 mm, ligeramente combada. En el reverso conserva etiqueta de la Junta de Incautación y Protección del Patrimonio Histórico. Se aprecia perfectamente la rebaba de pintura en los cuatro lados, un leve biselado y un finísimo craquelado que recorre toda la pintura.

Se trata de una copia de un modelo flamenco que tuvo muchísimo éxito durante los siglos XV y XVI: la *Madona en el ábside*, Los historiadores de arte atribuyen en general al Maestro de Flémalle la paternidad de este modelo¹. La Virgen estaba en un principio representada ante un ábside cubierto de hornacinas representadas con una perspectiva arcaica enderezada que delata los años 1420-1430, la época de actividad del Maestro de Flémalle. Estaba rodeada por ángeles músicos y llevaba, curiosamente, una túnica blanca y un manto del mismo color. Este estado primige-

nio de la composición nos ha llegado gracias a copias de los años 1480 y 1500, por ejemplo las de Londres² y Nueva York³ (fig. 1).

El ejemplar del Museo Lázaro Galdiano constituye claramente una copia en formato reducido de la versión del Prado (n.º 1920, 54 x 30 cm) que proviene del Escorial y que frecuentemente ha sido atribuida a Barend van Orley⁴ (fig. 2). En esta versión modernizada del modelo que nos remonta a los años 1520-1530, la Virgen destaca ante un fondo neutro oscuro. Lleva siempre el manto blanco de la composición original, pero combinado con una túnica decorada con brocado rojo y el manto blanco está ribeteado de palmetas doradas. Estos nuevos elementos se encuentran en la versión del Museo Lázaro Galdiano.

¿Es esta una versión antigua, o se trata de una copia del siglo XIX? A falta de análisis químicos, no es posible

determinarlo. Es muy probable que su origen sea español, posiblemente madrileño. Parece ser que la versión del Prado ha tenido muchísimo éxito, pues al menos se hizo otra copia que es conocida por fotografía. Ésta se encontraba

a principios del siglo XX en la colección Félix Labat de Madrid⁵ (fig. 3). Sus dimensiones serían 76 x 59 cm y tampoco podríamos establecer con precisión su época.



Figura 1



Figura 2



Figura 3

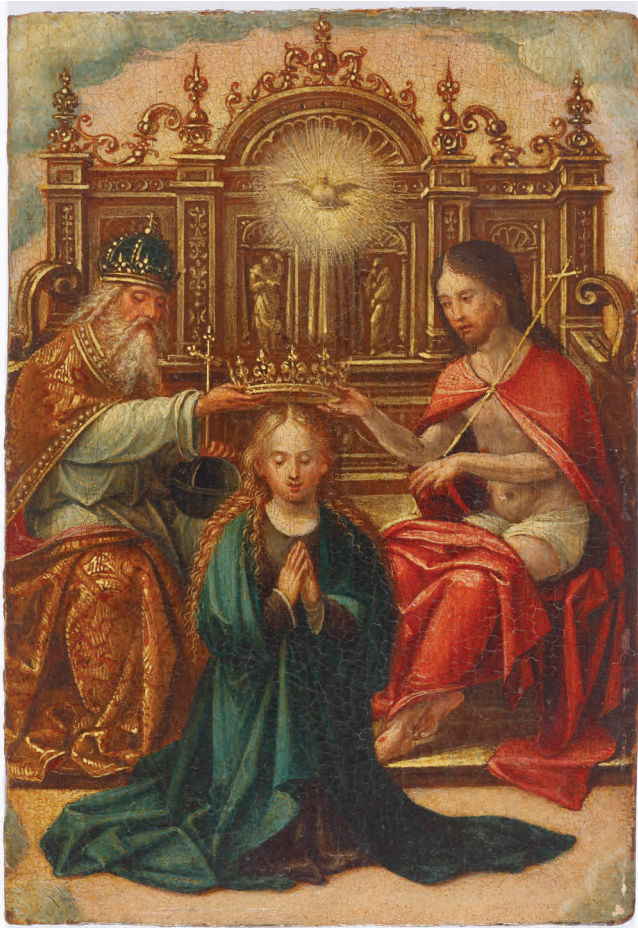
¹ Ver sobre este modelo, Z. URBACH (2001), pp. 23-31.

² Londres, National Gallery, n° d'inv. NG 2608, 56,7 x 44,1 cm. Ver sobre esta obra, L. CAMPBELL (1998), pp. 100-103.

³ Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, n° d'inv. 05.39.2, 45,1 x 34,3 cm. Ver sobre esta obra, M. W. AINSWORTH (1998-1999), n° 47.

⁴ Madrid, Museo Nacional del Prado, n° d'inv. 1920, 54 x 30 cm. Ver sobre esta obra, J.J. PÉREZ PRECIADO (2014), p. 25.

⁵ Ver la fotografía ACL B 195120 (Fonds Bautier).



ANÓNIMO FLAMENCO

La Coronación de la Virgen

Óleo sobre tabla, 14 x 9 x 0,6 cm

Inv. 2768

Bibliografía: E.CAMPS CAZORLA (1948) (“ Anónimo flamenco mediados del siglo XVI.”)

Tablita de un solo panel de madera de roble de 6 mm. En el reverso conserva los restos de una etiqueta desaparecida, de la Junta de Incautación de Protección del Patrimonio Histórico. Tiene dos números en el reverso el Inv. 2768 y 305 que desconocemos a qué corresponde. No conserva ni rebaba ni bisel

Esta tabla flamenca parece de Amberes y debe remontar a los años 1520. Tiene una singularidad iconográfica: Cristo no se encuentra a la derecha de Dios Padre, como es normal en las representaciones de la *Coronación de la Virgen* desde el siglo XV. La escena se ubica sobre una nube.

Existe una composición similar en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, forma parte de un ciclo del Rosario, atribuido al pintor Goswin van der Weyden¹. En esta imagen la posición de Cristo y Dios Padre corresponde al uso habitual.

¹ Ver sobre esta obra , V. SINTOBIN (1998-1999), n.º 91.



MAESTRO DE LAS MEDIAS FIGURAS

Virgen con el Niño

Óleo sobre tabla, 8 x 8 cm

Inv. 2778

Bibliografía: E. CAMPS CAZORLA (1948) (“ Anónimo flamenco del siglo XVI”) ; J. HERNÁNDEZ PERERA (1962), p. 6.

Pequeña tablita de madera de roble de forma cuadrada, embarrotada por 4 travesaños verticales y otros tantos horizontales. Presenta un círculo pintado y trazado con incisión sobre la preparación. En el reverso se aprecia la etiqueta de la Junta de Incautación y Protección del Patrimonio Histórico español con el número 1499, además del n.º de inventario a tinta. Tiene pequeñas incisiones con desprendimiento en la superficie, posiblemente por la tensión causada por el embarrotado.

Con reflectografía infrarroja se puede observar un dibujo de encaje aplicado en dos momentos distintos : uno con punta de plata y otro con pincel, que también marca sombras (fig. 1).

Se trata, sin ninguna duda, de una obra autógrafa del Maestro de las Medias Figuras.



Figura 1



MAESTRO DEL PAPAGAYO

Sagrada Familia / La Virgen con el Niño y San José

Óleo sobre tabla, 38,5 x 29 cm

Inv. 2815

Bibliografía: E.CAMPS CAZORLA (1948) (“Anónimo flamenco de principios del siglo XVI”); J. CAMÓN AZNAR (1951), p.61 (“Flamenco manierista del siglo XVI”).

Tabla de madera de roble de un solo panel de construcción. El borde del lateral derecho parece no ser original, no conserva la rebaba. Se encuentra adelgazada hasta el comienzo de unos canales de carcoma. Esta embarrotada por seis travesaños verticales y cuatro horizontales. En el reverso conserva la etiqueta de la Junta de Incautación y Protección del Patrimonio con el número 1479. Con reflectografía infrarroja se observa el dibujo subyacente que es ligero y rápido, realizado en seco y marcando tanto contornos como pliegues, de manera suave y sinuosa. Ha sido restaurado para este proyecto.

Esta tabla ha sido atribuida en 1984 por Matías Díaz Padrón al Maestro del Papagayo, un artista de Amberes de mediados del siglo XVI¹. Este gran especialista de la pinta-

ra flamenca anunciaba entonces la próxima publicación en *Goya* de un artículo dedicado únicamente a esta pintura: *Una tabla del Maestro del Papagayo en el Museo Lázaro Galdiano*. El artículo en cuestión nunca debió ser publicado.

Matias Díaz Padrón ha acercado la tabla a otra de una Virgen con el Niño que se conserva en el Kunstmuseum de Basilea². Esta tabla es claramente del mismo pintor. La pintura del Museo Lázaro Galdiano constituiría una versión enriquecida, con la adición de la figura de san José y un primer plano ocupado por una naturaleza muerta. Se supone que estas adiciones aumentarían el precio de la obra.



¹ M. DÍAZ PADRÓN (1984a), p. 262. Ver sobre este artista, recientemente M. DÍAZ PADRÓN (2017), pp. 85-92.

² Basilea, Kunstmuseum, n° d'inv. 1362 (Donacion de Bachofen-Burckhardt, 2015), 38,5 x 28 cm. Ver sobre esta obra, M. DÍAZ PADRÓN (1984a), p. 262.



MAESTRO DE LA LEYENDA DE SANTA LUCÍA

San Jerónimo penitente

Óleo sobre tabla, 40,5 x 32 cm

Inv. 2816

Bibliografía: E. CAMPS CAZORLA (1948) (“Anónimo flamenco de fines del siglo XV”); J. CAMÓN AZNAR (1951), p. 65 (“un San Jerónimo, de arte flamenco de la segunda mitad del XV, de nítida coloración y miniado paisaje”); D. MARTENS (1995b), p. 497; D. MARTENS (2000a), p. 76.

Tabla de madera de roble formada por dos paneles en disposición longitudinal, conserva el bisel en los cuatro lados y la rebaba de la pintura también los cuatro lados. Se han colocado dos travesaños paralelos, mediante encaje inciso en la madera. Tiene etiqueta de la Junta de Incautación para la Protección del Patrimonio artístico con el n.º 1507. Se observan restos de antiguas intervenciones en torno a la línea de unión de paneles. El estado de la pintura es bueno. Con reflectografía infrarroja se aprecia un dibujo de pincel suave y cambios en la zona del manto del santo y de sus pies.

San Jerónimo está representado con hábito de penitente fustigándose el pecho ante el crucifijo. A sus pies se encuentran el león herido que encontró en su paseo y cuya pata curó, así como su ropa de cardenal. Se reconoce clara-

mente la representación clásica de San Jerónimo penitente, muy difundida por todo Occidente hasta el siglo XIX. Inspirada por la carta a Eustoquio que Jerónimo le escribe en Roma hacia 384, este tipo iconográfico se constituye en la Toscana en los años 1400. En el norte de Europa es frecuente a partir de la segunda mitad del siglo XV¹. Tuvo un gran éxito en Brujas como lo demuestran las pinturas de Hans Memling, de Gerard David, Adriaen Isenbrant o Ambrosius Benson. Así pues nadie se extrañará de que el Maestro de la Leyenda de Santa Lucía, que trabaja en Brujas, trate también este tema. Además de la tabla Inv. 2816 existen otros tres *San Jerónimos penitentes* de su mano. Uno se conserva en el Museo de Arte Occidental de Tokio, otros dos formaban parte de las colecciones Lund en Oslo y Lanza di Mazzarino en Palermo².

La versión madrileña es interesante por la acentuado patetismo. San Jerónimo aparece en esta imagen como un campeón de la penitencia sangrante. Además de la piedra para golpearse que tiene en la mano derecha, el Santo tiene en la izquierda un látigo de tres lenguas junto a las ramas para azotarse. Si bien las heridas del santo se disimulan en el ejemplar de Tokio, aquí aparecen particularmente evidentes.

Con la versión de la antigua colección Lund (fig.1) los parecidos son mucho más marcados. Tenemos que señalar el Cristo en la cruz en el que una banda del perizonio flota entre las piernas, la posición del santo con el pie izquierdo doblado así como la curiosa plataforma herbácea en el primer plano de la tabla, marcando un primer horizonte circular. Esta especie de isla, la misma en los dos cuadros, está limitada por un río y una playa salpicada de piedras



Figura 1

preciosas. En una tabla de Rotterdam, El Maestro de Santa Lucía ha representado una isla semejante sobre cuya ladera esta igualmente salpicada de piedras preciosas³(fig.2)



Figura 2

Este motivo nos remite sin duda al Pisón bíblico, uno de los cuatro ríos del paraíso que, según el Génesis (2: 11-12), atraviesa una tierra donde hay oro y ónix. Es sin ninguna duda el Pisón que Dieric Bouts ha representado sobre la puerta del paraíso en Lille⁴ (fig. 3). La fórmula de representar un río lleno de perlas, como joyero, le es particularmente grata al artista de Lovaina. Así ha representado también el *Bautismo de Cristo* en una tabla de Múnich, en esta ocasión pintando al Jordán. También se observa el mismo motivo, siempre asociado al Jordán, en el tríptico de la *Perla de Brabante*, una obra de taller. Se sabe que el Maestro de la Leyenda de Santa Lucía se inspiró frecuentemente del artista de Lovaina hasta el punto de que se supone con razón que había trabajado en contacto con él⁵. El anónimo de Brujas pudo imbuirle el motivo de las riberas de pedrerías, que tiene fuertes connotaciones paradisiacas. También será una manera de hacer habitual de Juan de



Figura 3

Flandes, otro artista probablemente formado en Brujas⁶.

La tabla Inv. 2816 constituye una representación autónoma de San Jerónimo en formato mediano. Este tipo de imagen podría servir de soporte para la meditación privada, ofrece a la vista una imitación de Cristo, que el espectador devoto podía imitar. Si San Jerónimo con los ojos

dirigidos hacia la imagen del crucifijo reproduce su pasión sangrante fustigándose a sí mismo el pecho hasta la sangre, el espectador, arrodillado delante del cuadro podía igualmente identificarse con este ejemplo y convertirse en imitador de San Jerónimo. El pintor, además, ha conseguido que la efigie de Cristo en la cruz aparezca paradójicamente viva y mirando al espectador exterior más que al santo.

¹ Ver sobre este tema, D. MARTENS (1996b), pp. 157-168.

² Ver sobre estas obras, A. ROBERTS (1982), n.ºs 24, 25, 27.

³ Ver sobre esta obra, C. PÉRIER-D'ETEREN (2005), n.º B 8

⁴ Ver sobre este tema, D. MARTENS (2005b), pp. 69-70.

⁵ Ver sobre este tema, S. ZDANOV (2012), pp. 31-49.

⁶ Ver sobre este tema, M. WENIGER (2011), p. 178. este autor pone en duda las connotaciones paradisiacas del motivo.



ANÓNIMO

Cristo Varón de dolores

Óleo sobre tabla, 55,8 x 37 cm

Inv. 2891

Bibliografía: J. LÁZARO GALDIANO (1926-27), n.º 390 (“Siglo XVI”); E. CAMPS CAZORLA (1948) (“Anónimo hispano-flamenco de principios del siglo XVI”); J. CAMÓN AZNAR (1951), p. 65 (“Arte flamenco de principios del siglo XVI. Es magnífica pintura”).

Tabla de madera de roble que conserva los cuatro bordes originales así como su marco de construcción. Lleva en el reverso la etiqueta de la Junta de Incautación y Protección del Patrimonio Artístico español n.º 1457 y la inscripción en tiza F11834. El estado general de la pintura es bueno a pesar de tener un barniz oxidado y una fisura en el lado derecho de la tabla que comporta algunas pérdidas menores. El dibujo subyacente es de pincel con muy poca carga de carbón en todo el rostro. Un dibujo suelto de en-

caje, rápido a lo largo de toda la obra, que ofrece algunas modificaciones en los labios, con respecto al visible.

De esta composición, existe un segundo ejemplar, que formaba parte a finales del siglo XIX de la colección parisiense del barón de Bernonville y se conserva hoy en el Dartmouth College de Hannover (New Hampshire)¹ (fig.1). Las dos versiones se diferencian un poco, por ejemplo en el tejido del manto y en el rostro de Cristo. Los ojos del de la tabla del Dartmouth College son oscuros, mientras que

el Cristo del MLG los tiene claros. Las arrugas de la cara han sido representadas de manera más dura en la primera tabla. El formato tampoco es idéntico. ¿Podríamos concluir que han sido pintadas por dos artistas diferentes? En caso afirmativo, estos dos pintores han debido trabajar en un mismo taller porque la relación que une las dos obras no concierne solo a las figuras sino también a su entorno. Las dos tablas tiene el mismo fondo dorado sembrado de puntos rojos, y orlado de nubes formando un arco. La aureola ha sido dibujada de la misma forma, bajo un disco metálico moldurado como si se tratase de una pieza de orfebrería torneado. Ambos textos reproducen un pasaje de las lamentaciones de Jeremías (I, 12) : «[O vos omnes qui transitis per viam], attendite et videte si est dolor sicut dolor meus». Los dos textos no son idénticos. El del MLG 2891 no tiene el *sicut*, el cual, por el contrario ha sido añadido en pequeño de manera bastante negligente en el ejemplar de Dartmouth College, entre *similis* y *dolor*. Esta corrección parece haber sido hecha por el propio pintor, pues, en todo caso, la mano es la misma.

La escritura merece atención. El uso de mayúsculas estiradas, presentando un engrosamiento en la parte central o en los extremos, en combinación con iniciales otorga a la inscripción un carácter arcaico, evocador de la época románica. Una influencia de Jan van Eyck, directa o indirecta, puede percibirse. Como ha indicado Maurits Smeyers, el gran maestro de Limburgo desdeña la escritura gótica de su época y fue el primer pintor de los Antiguos Países Bajos en inspirarse para sus inscripciones en la epigrafiya del siglo XII que debía estar aún muy bien representada en las Iglesias de Brujas y de Gante, tres siglos más tarde².

La epigrafiya neo-románica de Jan van Eyck ha marcado a los pintores de las tablas de las de Hannover y del MLG o al menos al autor del modelo en que se han inspirado.

Siguiendo a Dieric Bouts³, los Primitivos flamencos se esfuerzan por representar con nueva precisión las lágrimas y las gotas de sangre de Cristo. De esta manera han pintado unas obras con un potencial emocional inusitado hasta ese momento en los Antiguos Países Bajos. Dentro de esta reciente tradición podemos inscribir a los autores de las tablas de Hannover y del Museo Lázaro Galdiano,



Figura 1

que se remontan hacia 1500. En combinación con el fondo dorado y el encuadre de medio cuerpo, la inscripción neo-románica invitaba al espectador culto a imaginar que estaba en presencia de una obra más antigua, creando una ficción histórica.

Otro Cristo muy parecido a los de Hannover y MLG se encuentra en la tabla flamenca de hacia 1500 que formaba

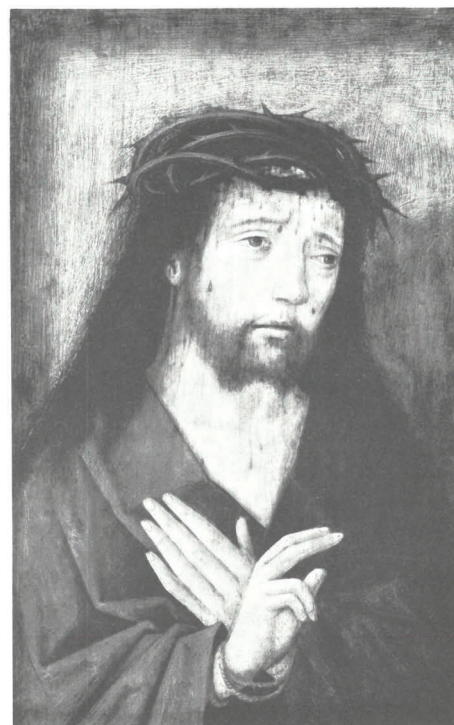


Figura 2

parte de la colección de la Bob Jones University de Greenville (Carolina del Sur)⁴(fig. 2). En esta obra, el Salvador está igualmente representado ante un fondo dorado, las manos atadas, la derecha bendiciendo, la izquierda apoyada en el corazón. Un Cristo más parecido al conservado en Greenville a menudo atribuido a Hugo van der Goes ocupa la parte derecha de un lienzo muy restaurado del

Museo de Santa Cruz de Toledo⁵ (fig. 3). Este Cristo que tiene como pareja una imagen de la Virgen María rezando, que recibe la bendición del Hijo. Es bastante posible que también las versiones de Hannover y de Greenville tuvieran también una pareja marial.



Figura 3

¹ Hannover, Dartmouth College; 62,8 x 41,2 cm. Ver sobre esta obra, V. HENDERIKS (2011), cat. n° 229.

² M. SMEYERS (1996), pp. 403-414, en particular, pp. 406-407.

³ Ver sobre este tema, V. HENDERIKS (2011), pp. 213-216.

⁴ Greenville, Bob Jones University ; 29,9 x 19,7 cm. Ver sobre esta obra, G. MARLIER / J. GUDIOL (éds.) (1962), n° 125.

⁵ Toledo, Museo de Santa Cruz, n° 123 ; 86 x 109 cm. Ver sobre esta obra, J. SANDER (1992), pp. 197-204.



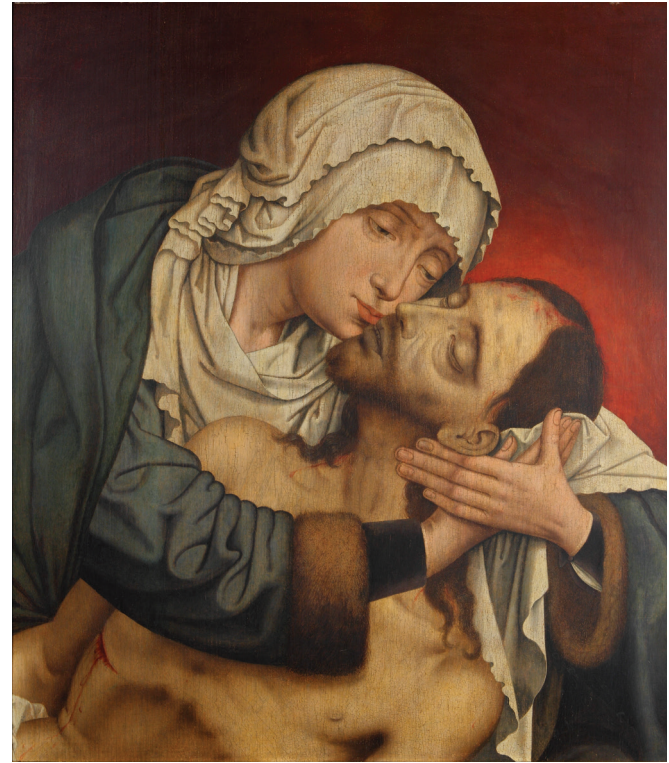
EL BOSCO (Taller)

La visión de Tondal

Temple graso sobre tabla, 54 x 72 cm

Inv. 2892

Ver artículo en este libro



**METSYS (Quentin)
(Copia del siglo XVI)**

Piedad

Inv. 3055

Óleo sobre tabla, 44 x 31,5 cm

Inv. 2893

Óleo sobre tabla, 55 x 49 cm

Bibliografía: J. LÁZARO GALDIANO (1926-27), n.º 976 (3055), n.º 828 (2893) (“Quintin Metsys”); E. CAMPS CAZORLA (1948) (“Quintin Metsys”); J. CAMÓN AZNAR (1951), p. 58 («una Piedad, algo retocada, con gran primor de calidades, del arte de Quintin Metsys (3055)»), p.60 (“Réplica muy selecta de una obra de Quintin Metsys”(2893); J. LAVALLEYE (1953), n.º 16 (3055); A. DE BOSQUE (1975), p. 157-158 (3055) (con dimensions erróneas); L. SILVER (1984), cat. n.º 47, A.2 (3055).

La Tabla Inv. 2893 es de madera de roble con dos paneles de construcción. Se ha adelgazado y embarrotado con seis travesaños longitudinales y otros tantos verticales. Tiene un acrónimo cincelado LS sobre la tabla que posiblemente corresponda al trabajo de embarrotado. En el anverso conserva la huella de la rebaba enrasada y pintada. En el reverso lleva etiqueta de la Junta de Incautación del Patrimonio Artístico con el n.º 1400.

La tabla Inv. 3055 debe haber sido recortada, conserva unos bordes irregulares hasta donde parece llegar la pintura, con una ligera rebaba. No está embarrotada. En el reverso se aprecia el trabajo de bisel de la tabla que está estucada y pintada en un tono marrón oscuro uniforme. Tiene etiqueta de la Junta de Incautación y Protección n.º 1657

Los dibujos subyacentes de ambas son muy distintos. El de la 2893 es de pincel, perceptible en los cabellos y contornos, no se observan sombreados. En la tabla 3055 hay un dibujo muy fino hecho con un medio seco, seguramente grafito. Ambos delatan un trabajo de copia posiblemente en presencia de algún original. No hay rectificaciones ni cambios importantes con respecto al visible.

En el Archivo de la Fundación se conserva una carta del 3 de marzo de 1927¹, con membrete de la *Société des Amis des Musées Royaux de l'État à Bruxelles*, donde Pierre Bautier encomia la calidad del 3055 que considera superior a la versión de Bruselas 4705².

Quentin Metsys pintó una representación de la *Piedad* de medio cuerpo caracterizada por un efecto de *close-up*. De esta composición casi limitada a las cabezas de la Virgen y de su Hijo no se conserva ningún ejemplar que pueda atribuirse de manera convincente al propio artista. Hay numerosas copias de esta composición, algunas de las cuales dejan ver claramente el estilo de Metsys. La mayor parte han sido realizadas en el siglo XVI, posiblemente en Amberes, donde la este maestro había adquirido la categoría de referencia clásica. De la composición existen dos variantes³. En el tipo de Bruselas, encabezado, por ejemplo, por una tabla de los Museo Reales de Bellas Artes de Bélgica (fig. 1), el rostro de la Virgen está derecho mientras que el Cristo tiene una disposición oblicua⁴. En el tipo de Amberes representado por ejemplo por una tabla perteneciente



Figura 1

al Museo de Bellas Artes de esa ciudad (fig. 2), es el rostro de María el que se representa en posición oblicua mientras que la cara de Cristo se encuentra horizontal⁵. No se puede determinar si estas dos variantes derivan de dos prototipos autógrafos distintos del artista o si solamente uno de ellas representa una creación fiel del maestro. Queremos dejar constancia también de que el pintor Willem Key (1516-1568) hizo una audaz interpretación renacentista del tipo de Amberes en una tabla que se conserva en Múnich⁶.

Parece que el Museo Lázaro Galdiano es el único del mundo que posee un ejemplar de cada uno de los dos tipos. La tabla Inv. 3055, que corresponde al tipo de Bruselas, presenta exactamente las mismas dimensiones que aquella, así como las mismas fisionomías. Sólo cambia el paisaje. Esto sugiere que las dos tablas han sido realizadas



Figura 2

probablemente por el mismo artista, que habría producido en serie versiones del famoso icono. La tabla Inv. 2893, que corresponde al tipo de Amberes, difiere del cuadro de referencia por no comportar ningún tipo de paisaje. El grupo se destaca esta vez sobre un fondo, iluminado por un resplandor rojo alrededor de la cabeza del Cristo.

La confrontación de las dos versiones del Museo Lázaro Galdiano arroja luz sobre la capacidad de los pintores flamencos del siglo XVI para satisfacer la diversidad de los gustos del público. La tabla Inv. 3055 destaca por la dimensión sorprendentemente táctil que el pintor ha querido dar al acontecimiento. De hecho, el primer plano está ocupado por un montículo sobre el que se han puesto la corona de espinas y los tres clavos. Produce el efecto de una naturaleza muerta sobre una especie de mesa, con un encuadre de primer plano. La corona y los clavos de Cristo parecen casi poder ser cogidos con la mano por el espectador. Además, en el ángulo inferior derecho de la composición, el espectador ve cómo emerge una parte de la pierna izquierda de la Virgen. La ropa oscura levantada sobre la rodilla deja aparecer el doblez del forro. Se siente que la pierna de María se prolonga en el espacio del espectador.

La tabla Inv. 2893 propone una interpretación claramente más distante del tema de la Piedad. No hay ninguna naturaleza muerta en primer plano y tampoco la pierna de la Virgen irrumpe en el espacio del espectador. Además, el esquema compositivo adoptado —el tipo de Amberes—, se caracteriza por una búsqueda de equilibrio casi clásico. El rostro de la Virgen ocupa el eje de simetría vertical de la tabla. El contraste es claro con la disposición disimétrica de las cabezas en la tabla Inv. 3055.

La oposición que puede establecerse entre las dos imágenes atiende a las elecciones cromáticas. Si la Virgen de la tabla Inv. 3050 aparece vestida en marrón, un color cálido que responde al carácter más táctil de la imagen, en cambio la Virgen de la pieza Inv. 2893 viste de azul, un color frío que refuerza la impresión de distancia.

¹ L7 C7-2. La antigua signatura de este carta en el archivo Lázaro Florido era L13,C21-2.

² “La Pietà (de) Q. Metsys que le Musée de Bruxelles a acquise à la vente de la princesse Charles d’Arenberg (...) est strictement conforme à l’un des deux exemplaires que vous possédez de cette composition célèbre (...). Notre panneau offre une seule différence, un arbre dénudé, à gauche, derrière la Vierge. Je me hâte d’ajouter que l’expression de souffrance de celle-ci est bien supérieure chez vous ! Notre œuvre n’en est certainement qu’un dérivé; mais la comparaison des 2 photos ne manquera pas de vous intéresser (...) ».

³ Ver sobre este tema, L. SILVER (1984), p. 229.

⁴ Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts, inv. n.º 4705; bois; 44x 31,5 cm. Ver sobre esta obra, P. ROBERTS-JONES (ed.) (1984), p. 188.

⁵ Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv. n.º 565 ; bois; 62 x 48 cm. Ver sobre esta obra, E. VANDAMME (ed.) (1988), p. 250.

⁶ Ver sobre esta obra , K. JONCKHEERE (2011), cat. n.º A85



ANÓNIMO DE AMBERES (Ca. 1570)

Retratos de donantes con san Martín y santa Catalina

Óleo sobre tabla, 220 x 87 cm (cada una)

Inv. 3005, 3006

Bibliografía: A.L. MAYER (1910), p.309 ; J. LACOSTE (1913), n.º 11362 (“Anónimo flamenco”); J. LÁZARO GALDIANO (1926-27), n.º 973 (“Martín de Vos.”) ; E. CAMPS CAZORLA (“Martín de Vos. Siglo XV”); J.CAMÓN AZNAR (1951), p. 70 (“En esta sala hay una pintura muy importante de Martín de Vos, el maestro de la segunda mitad del siglo XVI, y que en cierta manera es el que concreta los ideales flamencos post-renacentistas antes de ser conmovidos por el genio de Rubens. Al minucioso y táctil realismo de la tradición pictórica flamenca, agrega Martín de Vos una pincelada más amplia y suelta y un sentido más bronco de la luz derivado de Tintoretto. Son las alas de un tríptico, en las que se efigia a Hurtado de Arbieto con su mujer. Proceden del coro de Santa María de Orduña”); M. DÍAZ PADRÓN (1981-1984), p. 58 ; M.R. DE VRIJ (2003), n.º 2 A ; J. VEGA (2010), p. 87 ; A. DIÉGUEZ RODRÍGUEZ (2012), n.º 52.

Puertas de madera de roble de un tríptico que conservan toda la fábrica original. Cada puerta consta de dos paneles verticales a unión viva ajustados por el marco de ranura que se conserva intacto, así como las huellas de su cerramiento de pilastras. En los marcos se encuentran en ambas puertas las famosas manos de Amberes (fig. 1), lo que es señal innegable de que se fabricó en la ciudad del Escalda. El dibujo subyacente es de pincel, muy rápido y suelto, marcado en los rostros y las manos (fig.2).



Figura 1

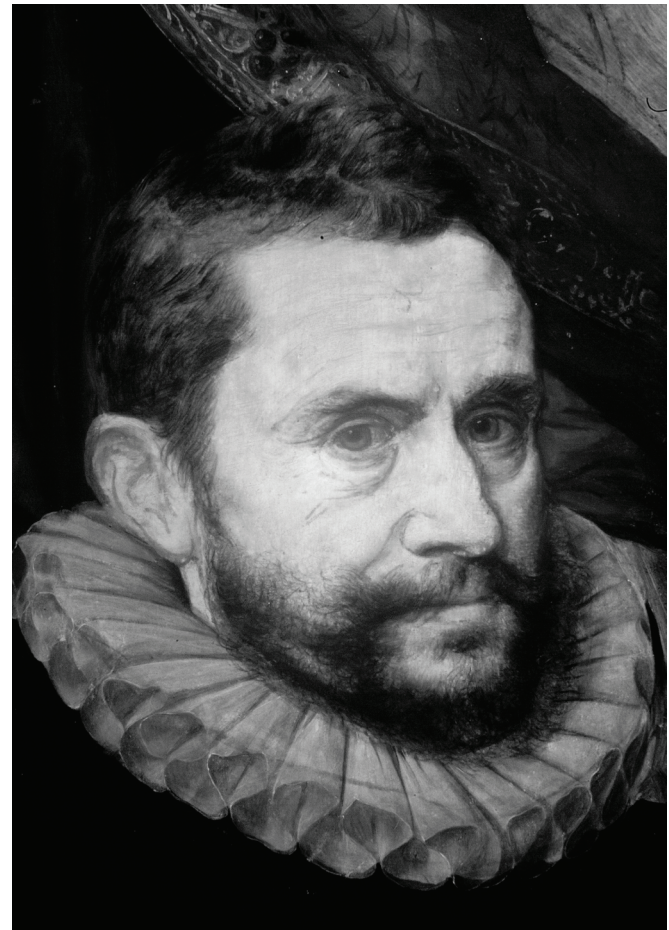


Figura 2

Las dos tablas constituyen en origen las puertas de un tríptico en el que la tabla central representa la *Asunción de la Virgen*. El conjunto se hallaba en el coro de la iglesia de Santa María de Orduña en Álava antes de ser adquirido por José Lázaro. Pertenece a su colección al menos desde 1913. Después de 1927, el tríptico fue desmembrado y la



Figura 3

tabla central vendida. El coleccionista, que estaba interesado particularmente en los retratos españoles, aparentemente no deseaba conservar más que las puertas¹. La tabla central formó parte de la colección Lesaco de Barcelona y reapareció en venta pública en Londres en 1996 y en Madrid en 2009². Lleva en el ángulo inferior izquierdo la fecha 1570, inscrita sobre una piedra,

Los personajes pintados representados en las puertas son tradicionalmente identificados como Martín Hurtado de Arbieta y su esposa, una identificación que rechaza Faustino Menéndez Pidal. Él considera que los escudos reproducidos en el reverso de las alas (figs. 3,4) no pertenecen a la familia Arbieta de Orduña sino más probablemente a una pareja flamenca.

La tabla central es obra característica del pintor arcaizante Marcellus Coffermans, como ha reconocido Matías Díaz Padrón³. Se trata además de una de sus pocas pinturas



Figura 4

datadas y una de las más grandes. Las alas también han sido realizadas en Amberes, como demuestran las manos encontradas en los marcos. Estas alas han sido atribuidas a Maerten de Vos, una atribución dudosa, como lo remarca Ana Diéguez⁴. Coffermans no ha sido un pintor de retratos, por lo que resulta lógico que de la pintura de las puertas se ocupara otro artista de la misma ciudad.

Los donantes están acompañados por sus protectores celestes, respectivamente, San Martín de Tours, que da limosna a un mendigo, y Santa Catalina de Alejandría, asociada a la rueda y la espada. La pareja contempla espiritualmente una representación de la *Asunción*. El tríptico pudo desempeñar el papel de imagen funeraria. La esperanza en la resurrección que tenían los dos donantes aparece así ejemplificada por la imagen de la resurrección de la Virgen, una imagen en la que la tumba marial es particularmente evidente.

¹ Ver sobre este tema, J. VEGA (2010), p. 87.

² Tabla, 221 x 199 cm. Subasta Christie's, Londres, 12 de diciembre de 1996, n° 30. Subasta Segre, Madrid, 19 de mayo de 2009.

³ M. DÍAZ PADRÓN (1981-1984), p. 58.

⁴ A. DIÉGUEZ RODRÍGUEZ (2012), p.660.



MAESTRO DE LAS MEDIAS FIGURAS

Virgen en oración

Óleo sobre tabla, 23 x 18,5 cm

Inv. 3007

Bibliografía: J. LACOSTE (1913), n.º 11.245 (“Anónimo español”); J. LÁZARO GALDIANO (1926-27), n.º 931 (“Maestro de las Medias Figuras”); E. CAMPS CAZORLA (1948) (“Anónimo flamenco del primer cuarto del siglo XVI”); J. HERNÁNDEZ PERERA (1962), p. 7; M. DÍAZ PADRÓN (1980a), p. 174; E. BERMEJO MARTÍNEZ (2001), p. 233.

Esta tabla de roble de una sola pieza, de la cual forma parte el marco escavado, está pintada por el reverso con un marmoleado de rojos y verdes que parece original. Conserva etiqueta de la junta de incautación con el n.º inv. 1659. Hay restos de otras etiquetas desaparecidas y una inscripción a lápiz que dice “Isebrand” con letras que parecen de José Lázaro. Además conserva las bisagras que inducen a pensar que se trata de una puerta. Con reflectografía infra-

roja se observa un dibujo preparatorio muy suave y con poca carga de carbón, que parece de punta de plata, o un medio seco, repasado luego con pincel visible en las manos y el rostro de la Virgen.

La tabla es la puerta derecha de un díptico de devoción. Tal como ha señalado Elisa Bermejo en 2001¹, se puede hacer una idea precisa del aspecto de la izquierda hoy desaparecida, gracias a un díptico completo que formó parte de



Figura 1

la antigua colección Amédée Prouvost de Roubaix (Norte de Francia)² (fig.1) . Este conjunto, debido igualmente al Maestro de las medias figuras comporta una efigie marial con cinto que se parece mucho a la tabla Inv. 3007, incluso aunque la tabla sea un poco menos alta. La puerta izquierda representa un *Salvator mundi* bendiciendo en visión frontal, cuyo orbe reposa directamente sobre el marco. Parece evidente que la tabla Inv. 3007 debía tener su pareja en un Cristo de busto similar, al que le Virgen destinaría su plegaria.

En el díptico de la antigua colección Prouvost, las dos

figuras están dotadas de una aureola de rayos que parece auténtica. En cambio, sin ninguna duda, el nimbo cruciforme de María en la tabla Inv. 3007 se debe a un restaurador moderno. Este tipo de nimbo en forma de cruz se reserva normalmente a Cristo. El mismo error puede observarse en un pseudo-Memling debido probablemente al falsificador Van der Veken³ Un nimbo similar , también añadido por un restaurados moderno, adornaba la cabeza del *Salvador Adolescente* de la Colección Lázaro Galdiano⁴.

¹ E. BERMEJO (2001), p. 233.

² Ver sobre esta obra, M.J. FRIEDLÄNDER (1967-1976), XII, n.º 53 (venta Muller, Amsterdam , 27 octubre 1927, n.ºs 416-417).

³ Ver, sobre esta obra, D. MARTENS (2003), p. 264.

⁴ Ver sobre esta obra, C. SAGUAR QUER (2004), pp.155-166.



TRADICIONALMENTE ATRIBUIDO A MICHIEL SITTOW

Virgen con el Niño y un donante

Óleo sobre tabla, 18 x 13,5 cm

Inv. 3009

Bibliografía: J. LAZARO GALDIANO (1926-27), n.º 433 (“La Virgen de Hulin de Loo, bautizada con este nombre por haber sido el eminente crítico el primero en verla”); E. CAMPS CAZORLA (1948) (“Anónimo flamenco de principios del siglo XVI.”); J. CAMÓN AZNAR (1951), pp. 111-112 (“Debajo una Virgen con cartujo es pintura muy delicada de hacia 1470, de escuela de Amberes. Se la denominó la Virgen de Hulin de Loo”); J. TRIZNA (1976), p. 101; E. HAVERKAMP-BEGEMANN (1985), pp. 6-8; M. DÍAZ PADRÓN (2003-2004), pp. 92-93; M. WENIGER (2011), pp. 108-110 (con bibliografía completa).

Tabla de madera de roble de un solo panel rebajado y embarrotado, no conserva biseles ni marcas de rebaba. En el reverso tiene etiqueta de la Junta de Incautación y Protección del Patrimonio Artístico. El estado de la pintura es bastante delicado, antes de 1926 tuvo una desafortunada restauración que cambió por completo la fisonomía del donante (fig. 1). Actualmente presenta una capa de pintura finísima y un barniz tosco y bastante dañado.

En esta composición, la Virgen y el Niño de medio

cuerpo, sentados delante de un paño de honor, ocupan el lado izquierdo. A la derecha se sitúa de rodillas un monje en oración con un hábito blanco. Se trata de un cisterciense o de un cartujo¹. El cuadro no representa como se ha dicho a la Virgen con el Niño y San Bernardo, al que el pintor habría otorgado carácter de retrato. No parece haber realizado “un retrato travestido en situación²”. Esta fórmula es frecuente en algunas tablas flamencas de los siglos XV y XVI, como las de Amberes, Lieja y Cassel³. Pero, normalmente, en este tipo de cuadros, la Madre de Dios

lleve siempre un seno desnudo del cual surge un chorro de leche, lo que no ocurre en la tabla del Lázaro Galdiano.

La tabla 3009 constituye simplemente la visualización de la plegaria de un monje, cuyo rezo está escrito en letras góticas, hoy en gran parte desaparecidas. El texto parece salir de la boca del monje y elevarse hasta la oreja izquierda de María. El pintor sugiere, tal vez a petición del comitente, que esta plegaria será escuchada: la Virgen se gira hacia el monje e inclina la cabeza, el Niño le mira incluso a los ojos. Este encuentro personal del donante con la Madre de Dios y su Hijo se repite en el fondo del cuadro. En el paño de honor, suspendido detrás de María, el motivo decorativo principal funciona como eco del nimbo de la Madre de Dios⁴. La frente del monje entra en contacto con este segundo nimbo como si, por medio de la plegaria, le estuviera permitido participar de la santidad de la Virgen.

Desde 1929 la obra fue atribuida por Friedländer a Miguel Sittow⁵. Esta atribución fue aceptada por Egbert Haverkamp-Begemann⁶. Por el contrario no ha despertado ningún entusiasmo en los únicos dos autores que han dedicado hasta el momento monografías a Miguel Sittow: Jazeps Trizna y Matthias Weniger⁷. Tanto el uno como el otro reconocen el interés de la tabla pero excluyen la posibilidad de que se trate de una obra autógrafa.

En realidad es difícil llegar a un juicio estilístico sobre el cuadro. La restauración sufrida ha pretendido adaptarlo al gusto del público de fines del XIX y principios del XX. Esto es lo que revela una antigua fotografía del archivo Friedländer descubierta y publicada por Egbert Haver-

kamp-Begemann⁸. En ese documento, el donante presenta un rostro claramente diferente, que el restaurador se ha permitido modificar con la intención de darle un aspecto más “espiritual”. Ha adelgazado su papada, disminuido la talla de su oreja y crecido las pupilas de los ojos, reforzando así la intensidad de la mirada. Sin embargo la línea de la nariz se ha desplazado sugiriendo una ligera inclinación de la cabeza hacia el suelo que confiere al monje un aspecto de humildad. La comparación con la antigua fotografía permite afirmar, por el contrario, que la tonsura del cráneo sigue siendo la original. El pintor ha pretendido reproducir la misma, con el aspecto que tendría varios días después del afeitado. El contraste es muy claro con la coloración del resto del rostro.

Puede reconocerse en la Madonna y el Niño influencias tanto de Van Eyck como de Memling⁹. Estamos por tanto claramente ante una pintura de Brujas en torno a 1500.



Figura 1

¹ M. WENIGER (2011), p. 109.

² Ver en el mismo sentido, M. WENIGER (2011), pp. 110-111.

³ Ver sobre estas obras, D. ALLART (2008), n.º 4, 40; D. MARTENS (2010b), n.º 33.

⁴ Ver sobre el nimbo oculto (o implícito) en la pintura flamenca XV y XVI siglos, D. MARTENS (2004-2005), pp. 48-49.

⁵ M.J. FRIEDLÄNDER (1929b), p. 254.

⁶ E. HAVERKAMP-BEGEMANN (1985), pp. 5-8.

⁷ J. TRIZNA (1976), p. 101 ; M. WENIGER (2011), pp. 108-110.

⁸ E. HAVERKAMP BEGEMANN (1985), p. 7.

⁹ M. WENIGER (2011), p. 109.



MAESTRO DE LAS MEDIAS FIGURAS

Adoración de los Pastores

Óleo sobre tabla, 44,4 x 31,5 cm

Inv. 3012

Bibliografía: J. LÁZARO GALDIANO (1926), n.º 869 (“Maestro de las Medias Figuras”); E. CAMPS CAZORLA (1948) (“Anónimo flamenco de la primera mitad del siglo XVI”); J. CAMÓN AZNAR (1951), p.99 (“Maestro de las Medias figuras. Entre 1530-1550”); H. PAUWELS *et alii* (1958), n.º 50; J. HERNÁNDEZ PERERA (1962), p. 7.

Esta *Adoración de los Pastores* constituye una obra autógrafa indiscutible del maestro. Puede compararse con otras representaciones del mismo tema y que llevan igualmente su marca estilística. Citaremos particularmente el tríptico de Estrasburgo¹ y el del museo del Prado² (fig. 1), ambos tienen la *Adoración de los Pastores* en el panel central. Conocemos igualmente una tabla de la antigua colección Román Vicente de Zaragoza³. La Virgen, la mula y el buey de la tabla del Museo Lázaro Galdiano 3012 se representan de manera casi idéntica a los del tríptico del Prado. La capaci-

dad de este pintor de producir variantes sobre este mismo tema es sorprendente. Aparentemente el pintor evitaba la pura y simple repetición.



Figura 1

¹Ver sobre esta obra, M. MONFORT (2009), n.º 18.

²Ver sobre esta obra, J. HERNÁNDEZ PERERA (1962), pp. 7-8

³Ver sobre esta obra, J. HERNÁNDEZ PERERA (1962), p. 7.



MAESTRO DE LAS MEDIAS FIGURAS

Virgen con el Niño con el libro abierto

Óleo sobre tabla, 38 x 28 cm

Inv. 3013

Bibliografía: E.CAMPS CAZORLA (1948) (“Maestro de las Medias figuras”); J. CAMÓN AZNAR (1951) , p.58 (“Una virgen obra primorosa del Maestro de las Medias figuras”); M.J. FRIEDLÄNDER,(1967-76) XII, n° 61 ; J. LAVALLEYE (1953), p. 24 ; J. HERNÁNDEZ PERERA (1962), pp. 5-6; A. DIÉGUEZ RODRÍGUEZ (2005), p. 345.

Tabla de un solo panel de roble que conserva las dimensiones originales aunque no su marco. Se observa el rebaje del bisel y la rebaba en los cuatro lados, así como el trabajo de la azuela en el reverso. La tabla no está embarratada. Tiene una etiqueta de la Junta de Incautación del Patrimonio Artístico con el n.º 1426. La pintura está en buen estado de conservación. Con reflectografía infrarroja se aprecia un dibujo subyacente bastante profuso (fig.1 y 2) realizado con un medio seco que presenta variaciones con el visible en los rostros y la mano, tiene también un rayado de las sombras bastante marcado.

El Niño desnudo que rodea con los dos brazos el seno maternal que está mamando constituye un motivo tradicional en la pintura flamenca¹. Lo atestiguan por ejemplo

un tondo del Maestro de Flémalle conocido por numerosos ejemplares², otro tondo de Hans Memling, y una tabla de Petrus Christus conservada en el Museo Real de Bellas Artes de Amberes³. En este último cuadro firmado y datado en 1449, el Niño se pinta totalmente de perfil y con la cabeza echada hacia atrás. La misma fórmula se observa en la tabla Inv. 3013 que ofrece al espectador la puesta al día de una escena tradicional. Se detecta, sin embargo, una cierta búsqueda de originalidad en la obra.

En las manos del Maestro de las Medias Figuras, la Virgen se convierte en una de esas elegantes mujeres a la moda que podían verse en las cortes renacentistas. Esta peinada con una trenza dispuesta en corona y con una diadema resaltada con una piedra preciosa. A esta diadema se fija por



Figura 1

una esquina un velo finamente plisado. Encontramos los mismos elementos, es decir, la trenza la diadema y el velo en una representación fragmentaria de Lucrecia reproducida por Friedländer⁴. El vestido lleva dos aberturas verticales al nivel de los senos y la vuelta del velo sobre el hombro derecho, donde nace un motivo bordado en fino trazado de líneas divergentes, confiere a la Madonna de la tabla Inv. 3013 una incontestable originalidad que nos hace olvidar un poco su ligazón con la tradición de las vírgenes con Niño de medio cuerpo, a menudo muy estereotipadas. Este velo que se recoge en punta sobre el hombro aparece igualmente en otra *Virgen con Niño* del mismo pintor reproducida por Friedländer⁵.

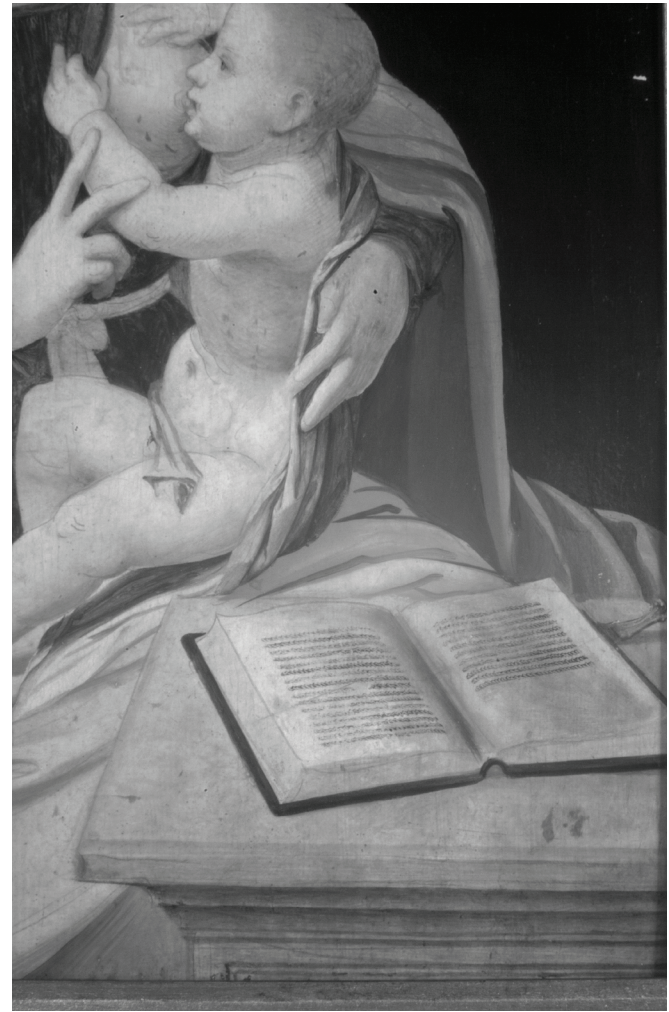


Figura 2

Se puede identificar en la producción del Maestro de las Medias Figuras no menos de cinco vírgenes con Niño emparentadas por su composición con la tabla Inv.3013. Una se conserva en Niedersächsische Landesgalerie de Hannover⁶ (fig.3) y posee prácticamente las mismas dimensiones; la segunda forma parte de la colección Valls Vollart de Barcelona⁷ (fig.4); la tercera ha pertenecido a un coleccionista de Badalona, Isidro Sabader⁸ (fig.5); y una cuarta ha sido publicada por Matías Díaz Padrón⁹ en 1982. Por último Ana Diéguez¹⁰ ha dado a conocer en 2005 una pequeña tablita de las carmelitas descalzas de Ávila, que ha atribuido juiciosamente al Maestro de las Medias Figuras y está igualmente próxima a la tabla Inv. 3013.

El panel de Ávila que comporta un Niño Jesús con una postura prácticamente igual a la Inv. 3013 está provisto de dos puertas. Estas contienen un texto latino en capitales romanas en oro sobre fondo negro que parece contemporáneo a la ejecución de la pintura. Se lee: *Ipsum regem angelorum sola virgo lactabat ubere de celo pleno Maria* (“Sólo la Virgen ha amamantado al mismo Rey de los ángeles con su seno lleno de cielo”).Reproducimos aquí la inscripción

porque da una idea de los comentarios que ha podido suscitar en el siglo XVI un cuadro como el Inv. 3013, un comentario bastante alejado de los que escribiría hoy un historiador de arte.



Figura 3

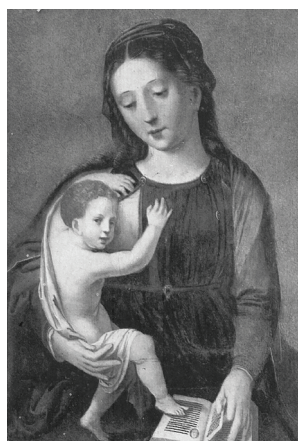


Figura 5



Figura 4

¹ Ver sobre este motivo, D. MARTENS (2002-2006), p. 34.

² Ver sobre este modelo, C. STROO / P. SYFER-D'OLNE (1996), pp. 80-82.

³ Ver sobre esta obra, J.M. UPTON (1990), pp. 52-56.

⁴ M.J. FRIEDLÄNDER (1967-1976) XII, n°112.

⁵ M.J. FRIEDLÄNDER (1967-1976), XII, n° 63.

⁶ Hanovre, Niedersächsische Landesgalerie, n° d'inv. PAM 716, madera, 36,5 x 27,5 cm.

⁷ Ver sobre esta obra, M. DÍAZ PADRÓN (1982), p. 281.

⁸ Ver sobre esta obra, J. HERNÁNDEZ PERERA (1964), p. 7.

⁹ Barcelona, col. privada (antiguamente), 39 x 29 cm. Ver sobre esta obra, M. DÍAZ PADRÓN (1982), p. 280.

¹⁰ A. DIÉGUEZ RODRÍGUEZ (2005), pp. 343-348.



METSYS (Quentin)

Descendimiento de la cruz

Óleo sobre tabla, 88 x 63,7 cm cerrado / 102 x 64 x 10,5 abierto

Inv. 3015

Bibliografía: M. J. FRIEDLÄNDER (1924-1937), II, n.º 98c ; VII, n.º 61 ; J. LÁZARO GALDIANO (1926-27), n.º 1023 ("Quintín Metsys"); E. CAMPS CAZORLA (1948) ("Quintin Metsys"); J. CAMÓN AZNAR (1951), p. 116 ("El tríptico de Quintín Metsys, una de sus obras maestras, procede de la Rioja. El tema del Descendimiento así tratado deriva de Rogier van der Weiden, según el cuadro del Museo de Sigmaringen. El patetismo de las figuras no se extrema en muecas, sino en la expresión de un dolor infinito y concentrado. La técnica es impecable, de tersa belleza y apretada estructura de los relieves que se suceden con fluidez. Se halla citada por Friedländer") ; S. RINGBOM (1965), pp. 26, 125 ; M. J. FRIEDLÄNDER (1967-1976), II, n.º 98c ; VII, n.º 61 ; A. DE BOSQUE (1975), pp. 156-157 ; E. BERMEJO

MARTÍNEZ (1980a), p. 125; C. STROO / P. SYFER-D'OLNE (1996), p. 202 ; A. PADRÓN MÉRIDA (1999), n.º 55; K. SCHADE (2001), cat. n.º 133.

Tríptico de madera de roble formado por cuatro paneles, dos para la tabla central y uno en cada lateral. Conserva la fábrica original, con todos los biseles y los tres marcos de ranura también de roble, con la disposición de la veta longitudinal en los bordes y horizontal en el arco y la base. Conserva también las espigas ciegas de los marcos y el encaje original, así como una argolla en la parte superior sujeta mediante una placa triangular con clavos de fragua. En el reverso de la tabla central se observa las marcas de azuela, una incisión con en forma de W, la numeración de tiza F 11962 y huellas de xilófagos que fueron tratados con anoxia. En la reflectografía infrarroja se observan dos tipos de dibujo: uno de pincel en los contornos con poca carga de carbón y otro de líneas finas hecho con un instrumento de punta de plata (fig. 1).

Inscripciones

Puerta izquierda : O o(m)nipotens d(omi)ne / jhesu cryste creator / et redemptor nost(er) / p(er) amaritudinem (sic) / sanctissime et / amarissime / passionis tue / qua(m) pro nobis / miseris peccatorib(us) / sustinuisti maxime

Puerta derecha : In ora crucis qua(n)do / sanctissima a(n)i(m)a / tua egressa est / de benedictissimo / corpore tuo miserere / anime mee/ in egressu suo / et perduc / eam i(n) vitam / eternam amen.

Tabla central : ΙΗΣΟΥΣ Ο ΝΑΖΩΡΑΙΟΣ Ο ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΤΩΝ ΙΟΥΔΑΙΩΝ / Jesus nazareus rex iudeorum / inscripción hebrea.

Si bien algunos trípticos flamencos, cuyas puertas están cubiertas enteramente de inscripciones¹, se han podido reconstruir con fines comerciales como lo fue claramente el ejemplar de la National Gallery de Londres atribuido a Gerard David², sin embargo el tríptico Inv. 3015 puede considerarse absolutamente original. En efecto el texto caligráfico de la plegaria corresponde perfectamente al tema del panel central: un descendimiento de Cristo de medio cuerpo. Esta plegaria está dirigida hacia Cristo el cual constituye el personaje principal de la imagen, ocupando

más de un tercio de la superficie. La inscripción evoca la “amargura” de la Pasión de Cristo y la hora de su muerte en la cruz. En el momento su “santísima alma salió de su cuerpo tan bendito”. Es claramente este “cuerpo bendito” que el alma acaba de dejar, el que se representa desnudo en el panel central. La voluntad del pintor de crear un lazo entre la imagen y el texto se observa hasta en la disposición de este último. Las palabras “jhesu cryste creator” se han situado a la izquierda a la altura del rostro de Cristo, la de “benedictissimo corpore tuo” se encuentra a la derecha a la altura de su torso. El genitivo “crucis” está situado en la prolongación inmediata del travesaño de la cruz, hacia la



derecha. La imagen aparece por tanto como una visualización de la plegaria. El texto sugiere que el tríptico cumpliría una función funeraria. Puede tratarse de un “tríptico epitafio”.

Como ha señalado Sixten Ringbom el presente texto no constituye en absoluto una invención, reproduce bajo una fórmula amplificada una de las siete plegarias atribuidas a San Gregorio que se han encontrado por ejemplo en un manuscrito de un Libro de horas de Roma, reeditado a finales del siglo XV. La versión corta se presenta como sigue: “O Domine Ihesu Christe, te deprecor propter illam amaritudinem quam pro me miserrimo sustinuisti in cruce, maxime quando nobilissima anima tua egressa est de corpore tuo ; misere animee mee in egressu suo”. Esta plegaria debe ser continuada por un Padre nuestro y un Ave María.

A pesar de que haya sido recientemente puesta en cuestión la atribución tradicional de la tabla central a Quentin Metsys está totalmente fundada³. El rostro de Cristo constituye una verdadera firma del artista. Rostros semejantes se encuentran en varias tablas del retablo de la Madre de Deus de Xábregas (1509-1513) y es muy claro en el de Cristo con la cruz a cuestras. Mencionaremos igualmente la tabla del mismo tema conservada en La Haya. Se reconoce muy bien la extrema fineza de la ejecución característica de Metsys. Incluso si como aparecerá más tarde, el artista ha recurrido a un modelo icónico antiguo sin duda de más de medio siglo, ha introducido algunos detalles verosímiles que da la impresión al espectador de una escena observada en vivo. Señalaremos, por ejemplo ,las espigas , los nudos, las grietas y las vetas que ha reproducido cuidadosamente en la madera de la cruz y de la escalera . Subrayaremos igualmente las espinas fruncidas en la carne ensangrentada en la frente de Cristo, las venas de sus brazos, los pelos de su torso, las venas de las manos de María. Todos estos detalles, trabajados con gran precisión.

El tríptico Inv. 3015 es lo que los historiadores de arte han denominado “copia interpretativa”, siguiendo la terminología de Hélène Mund. El copista se ha apropiado estilísticamente del modelo utilizado⁴. Es decir, que ha dado a los personajes rostros pertenecientes a su propio repertorio fisionómico adaptando a su estética personal el fondo y



Figura 1

la estructura espacial de la imagen. Esto resulta una copia de un tipo un poco particular. No es una copia exacta, académica, porque no hay diferencia entre las copias y las creaciones personales del copista.

El *Descendimiento de la cruz de medio cuerpo* es una de las composiciones que ha sido más veces reproducida en la historia de la pintura flamenca, desde finales del siglo XV hasta bien entrado el XVII, como lo sugieren los muchísimos ejemplares de estilo barroco. Se pueden discernir dos tipos de copias. En la variante de tres personajes, ejemplificada por el tríptico Inv. 3015, la luz viene de la derecha; José de Arimatea deja su mano derecha sobre el lado derecho de la espalda de Cristo, mientras pone su mano izquierda bajo la axila izquierda de éste. Por el contrario, en la variante de cuatro personajes, la luz proviene de la izquierda como es habitual en la pintura occidental de finales de la Edad Media. San Juan Evangelista ha sido añadido detrás de María. La mano derecha de José de Arimatea se sitúa debajo de la axila derecha del Salvador y la mano izquierda a la altura del talle.

De esta variante de cuatro personajes, existen al menos una cincuentena de ejemplares, es la que tuvo mayor éxito entre los pintores y su público. Es esta fórmula, documentada a partir de los años 1510 y 1520, la habitual de las versiones tardías. No existen más de diez ejemplares de la variante, más rara, de tres personajes. Dirk de Vos considera que esta fórmula es la más fiel al modelo perdido creado por Rogier van de Weyden o por un pintor de su inmediato entorno⁵. Este modelo fue copiado antes de 1500 por el Maestro de



Figura 2

la Leyenda de Santa Catalina, un pintor de Bruselas que se inspira a menudo en las obras de Rogier, en una tabla que se conserva en las colecciones reales británicas (fig.2)⁶.

El tríptico Inv. 3015 tiene en el reverso de las puertas una decoración bastante extraña en trampantojo. En un

marco cuadrilobulado en piedra se insertan dos medallones en plata enmarcados por círculos dorados adornados por perlas y piedras preciosas. Cada medallón alberga una estatua. La de la izquierda representa a san Juan Bautista y la de la derecha a santa Isabel de Hungría. Es poco probable que fuera Quentin Metsys quien haya realizado las pinturas del reverso. Ni los rostros, ni los pliegues de los paños, recuerdan el estilo del maestro; parecen más bien proceder del manierismo gótico de Amberes. El trampantojo podría haber sido realizado por un pintor de orfebrerías, en una época donde en Amberes comienza un proceso de especialización para los pintores.

Es interesante resaltar que el modelado de las pseudo-orfebrerías del tríptico Inv. 3015 ha sido construido en función de una fuente de luz imaginaria situada en el lado izquierdo. En cambio la iluminación en el tríptico abierto proviene de la derecha, como en todas las versiones conservadas de la variante de tres personajes del *Descendimiento de la Cruz de medio cuerpo*. Esta diferencia no corresponde a la norma. Por regla general la orientación del modelado es siempre unitaria en los trípticos flamencos, tanto en el interior como en el exterior. El autor de las pseudo-orfebrerías no parece haber examinado cuidadosamente la tabla central.

Es posible que el tríptico Inv. 3015 del Museo Lázaro Galdiano haya sido personalizado por un propietario algunos años después de su adquisición. Sería él quien habría hecho pintar los reversos con las efigies de su santo patrón y del protector celeste de su esposa. Posiblemente perteneció a una pareja que se llamaban Juan e Isabel .

¹ Ver sobre este tipo de trípticos flamencos D. MARTENS (2010a), pp. 26-27.

² Ver sobre esta obra, L. CAMPBELL (1998), pp. 240-247.

³ A PADRÓN MÉRIDA (1999), n.º 55. Según esta autora el tríptico habría sido pintado por un discípulo de Metsys: el Maestro de la Santa Sangre.

⁴ Ver sobre este tema H. MUND (1983), pp.25,27.

⁵ D. DE VOS (1999), n.º B 11. Ver otro razonamiento en S. RINGBOM (1965), pp. 118-125.

⁶ Ver sobre esta obra, L. CAMPBELL (1985), n.º 51.



GRUPO DE ADRIAN ISENBRANT

Virgen con el Niño / La Virgen del bello paisaje

Óleo sobre tabla, 44,5 x 34,8 cm

Inv. 3016

Bibliografía: J. LAZARO GALDIANO (1926-1927), n.º 427 (“Primitivo flamenco de principios del siglo XVI”); E. CAMPS CAZORLA (1948) (“Anónimo flamenco de principios del siglo XVI”); J. CAMÓN AZNAR (1951), p. 96 (“La Virgen del Bello Paisaje es de finales del siglo XV, de arte de Brujas, con esa sonrisa tan transida de visiones interiores que la aproxima a la escuela de Isenbrandt. El fondo, con ese contraste perspectivo tan típico de la pintura gótica, muestra, en ancho espacio, un paisaje pintoresco de tintas azules y menudos accidentes que ha de tener su consagración en Patinir”).

Tabla de madera de roble con dos paneles dispuestos longitudinalmente, está adelgazada y embarrotada con cinco travesaños longitudinales y otros tantos horizontales. No conserva ni bisel ni rebaba alguna, desconocemos, por tanto, sus dimensiones originales. En el reverso presenta etiqueta de la Junta de Incautación y Protección del Patrimonio Artístico con el n.º 1588 y otras etiquetas pequeñas, una ovalada que dice “Virgen del Rosario” y otra circular con el número 3550, en tinta. Sobre el segundo travesaño, se lee: “954AS”. Con reflectografía infrarroja se observa que el contorno de las figuras está totalmente punteado como consecuencia de un traspaso de modelo con

la técnica de estarcido, lo que delata una copia o réplica (fig.1,2).

La presente tabla es obra de un pintor de Brujas que podemos relacionar con Adriaen Isenbrant. Es evidentemente un fragmento, ya que no solo está carente de bordes sino que también la figura de la Virgen se encuentra desplazada del eje central y existe una gran masa rocosa a la izquierda interrumpida por el marco. El aspecto poco estructurado del primer plano marrón indica, igualmente, que el cuadro original debía presentar un fondo natural mucho más amplio. Podemos hacernos idea del aspecto original de la composición de la que formaba parte el cuadro MLG 3016



Figura 1

gracias a dos trípticos flamencos, uno de Brujas y otro de Amberes. El más antiguo, atribuido a Adriaen Isenbrant, se encuentra hoy desmembrado. Las puertas en las que se figura a San Juan Bautista y a San Jerónimo, se conservan en Budapest, mientras que el panel central, que representa a la Virgen María flanqueada por Santa Catalina y Santa Inés formó parte hasta 1980 de las colecciones de la Historical Society de Nueva York¹(fig.3). El segundo tríptico está intacto y conserva incluso su marco original. Se trata de una obra característica del pintor arcaizante de Amberes Marcellus Coffermans, que se conserva en Oviedo²(fig.4). Tiene los mismos personajes y en las mismas actitudes que la que antaño se encontraba en la Historical Society, pero en esta ocasión están repartidos sobre las tres tablas. Santa Catalina ocupa la puerta izquierda, la Virgen y el Niño el panel central. En la puerta derecha hay una Santa Bárbara representada en la misma actitud y con las mismas galas que la santa Ines de la Historical Society.

En el tríptico de Coffermans, las tres vírgenes están sentadas en plena naturaleza sobre montículos. Por el contrario, en el que perteneció a la Historical Society, están situadas en un jardín sentadas en un banco encespedado. La Virgen María del MLG 3016 está sentada igualmente



Figura 2

sobre un montículo. Además, el paisaje sobre el que se recorta su silueta es muy semejante al del tríptico de Oviedo mientras que no conserva ninguna relación con el de Nueva York. Estos elementos incitan a reconstruir el conjunto del que formaría parte inicialmente la tabla MLG 3016 sobre el modelo de la pintura de Coffermans. La Virgen y el Niño ocuparían una tabla central Santa Catalina y Santa Bárbara se repartirían por las puertas. El Niño que sostiene en la mano izquierda el rosario se lo ofrecería a Santa Catalina que estaría a su derecha. Ella mostraría el anillo de los esposales místicos.

La tabla MLG 3016 constituiría, con toda probabilidad, un fragmento de un tríptico. Tal vez subsiste otro fragmento de este mismo tríptico. En 1975, Elisa Bermejo publicó una *Santa Catalina* de medio cuerpo sin indicar su lugar de conservación³(fig.5). Esta autora relaciona la tabla de manera convincente con el grupo de Isenbrant. Tanto la santa sentada sobre un montículo, como el paisaje del fondo, son casi idénticos en la puerta izquierda del tríptico de Oviedo. Los dos fragmentos podrían formar parte del



Figura 3

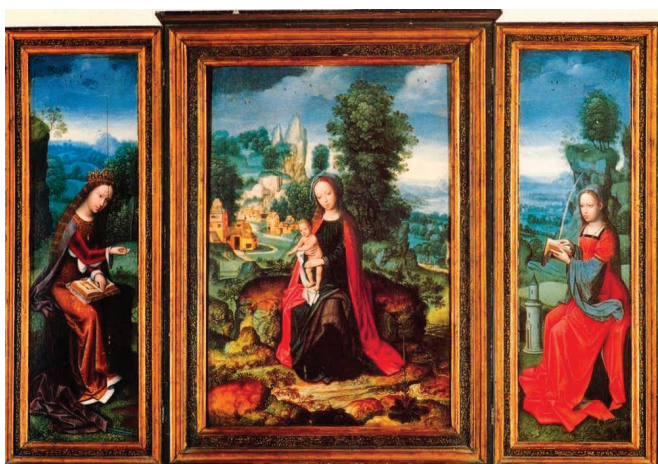


Figura 4

mismo conjunto. La hipótesis merece ser formulada. En cualquier caso no puede verificarse en la medida en que se ignoran las dimensiones de la *Santa Catalina* de medio cuerpo que Elisa Bermejo sólo conocía por una fotografía.

El grupo de la Virgen y el Niño MLG 3016 ha sido dibujado con técnica de estarcido cuyo uso era bastante frecuente en el taller de Isenbrant⁴. Normalmente, se limitaba a las figuras de una composición. De hecho, el paisaje de la tabla MLG 3016 ha sido dibujado y compuesto con trazos de gran libertad.



Figura 5

¹ Budapest, Szépművészeti Múzeum, n.º d'inv. 9047b (San Juan Bautista); 87,3 x 31,4 cm et 9047c (San Jerónimo); 87,2 x 31,2 cm / New York, Historical Society (antiguamente), n.º d'inv. 1867.121; 93,5 x 70,4 cm. Ver sobre este tríptico D. MARTENS (1991), pp. 157-166; I. EMBER / A. GOSZTOLA / Z. URBACH (éds.) (2000), p. 88; S. URBACH (2015), I, n.º 19 a-b.

² Oviedo, Museo de Asturias; 63 x 99 cm (?). Ver, sobre este tríptico, E. BERMEJO MARTÍNEZ (1999), n.º 69.

³ E. BERMEJO MARTÍNEZ (1975), pp. 2-4.

⁴ J.C. WILSON (1998), pp. 117-123. Ver también T.H. BORCHERT (1998a), por ejemplo n.º s 35, 36, 37, 39, 40, 48.



VAN CLEVE (Josse) (Taller de)

Virgen con el Niño

Óleo sobre tabla, 36 cm (diámetro)

Inv. 3017

Bibliografía: J. LÁZARO GALDIANO (1926-27) (Gossaert), n.º 497; E. CAMPS CAZORLA (1948) (Anónimo flamenco de principios del siglo XVI, del tipo de Gossaert); J. CAMÓN AZNAR (“Atribuida a Gossaert”) , p.60; J. O. HAND (2004), n.º 106.2.

Tabla de roble de un solo panel con marco circular excavado inserto en un paspartú neogótico. Conserva en el reverso una etiqueta de Junta de Incautación y Protección del Patrimonio Artístico, con el n.º 1527 y una numeración a tiza F3557. Con reflectografía infrarroja se aprecia un dibujo subyacente de lápiz, no muy marcado (fig. 1).

El presente tondo reproduce muy fielmente un modelo de la *Virgen con el Niño* creada por Josse van Cleve¹. El ejemplar que se conserva en la Fundación Huis Bergh à 's-Heerenberg (fig.2) es probablemente autógrafa² y presenta un formato en rombo cuya autenticidad ha sido recientemente demostrada. Este curioso formato excepcional para una Virgen con Niño de medio cuerpo³ se observa en otro ejemplar citado por Friedländer⁴. La tabla del Museo Lázaro Galdiano, por el contrario, tiene un formato mucho menos original, es un tondo, la autenticidad de este formato no presenta ninguna duda. Como es bien sabido la copia en la pintura flamenca tiene frecuentemente un carácter de normalización⁵. En ocasiones esto concierne al

formato. Existe también una copia en formato rectangular de la composición

El Niño señala de manera explícita al espectador, con la mano derecha, la manzana que tiene en la mano izquierda. La intención simbólica del pintor parece aquí evidente,



Figura 2



Figura 1

como ha señalado Alice Taatgen⁶. El Niño aparece aquí como un nuevo Adán, y María como la Nueva Eva.

Llama la atención el paspartú neo-medieval en el que ha sido embutido el tondo. Este marco, adornado con motivos góticos flamígeros grabados, aporta una nota arcaizante a la tabla. Es poco probable que esto fuera del gusto de Josse van Cleve, que en el diseño de sus arquitecturas ha mostrado más interés por el Renacimiento. El enmarcado actual es más coherente con el gusto arcaizante de los amantes de los Primitivos flamencos como José Lázaro.

¹ Ver sobre este modelo, M.J. FRIEDLÄNDER (1923-1937), IX, n.º 61; J.O. HAND (2004), n.º 106.

² 's-Heerenberg, Stichting Huis Bergh, Inv. 60; óleo sobre tabla ; 36,5 x 36,5 cm. Ver sobre esta obra, A. TAATGEN (2011), n.º 32.

³ En los antiguos Países Bajos este tipo de formato está normalmente reservado para pinturas heráldicas, de carácter habitualmente funerario. Algunas pinturas han podido también ser encargadas para cámaras de retórica. Ver sobre este tema, L. CAMPBELL (1985), p. 111.

⁴ M.J. FRIEDLÄNDER (1923-1937), IX, n.º 61b.

⁵ Ver sobre este tema, D. MARTENS (2005a), pp. 4-48.

⁶ A. TAATGEN (2011), n.º 32.



VAN CLEVE (Josse) (Taller de)

Retrato de Leonor de Austria

Óleo sobre tabla 35,3 x 26,3 cm

Inv. 3019

Bibliografía: M. J. FRIEDLÄNDER (1923-1937), IX, n.º 108 d; J. DE LA PUENTE / E. BERMEJO MARTÍNEZ (1958), n.º 22; J. HERNÁNDEZ PERERA (1958), pp. 266, 267; J.O. HAND (2004), n.º 86.1.

Doña Leonor de Austria (1498-1558) era la hija mayor de Felipe el Hermoso y Juana la Loca, hermana de Carlos V. Después de haber tenido matrimonio con Don Manuel de Portugal, se casó en segundas nupcias en 1530 con Francisco I. Se ha considerado que Josse van Cleve se estableció entre 1530-1533 en la corte de Francia para pintar los retratos del rey y la reina¹. Del retrato original de Leonor, pintada con riquísimas vestiduras² se conservan dos versiones aparentemente originales, la de Viena (35,5 x 29,5 cm) y la de Hampton Court (71,4 x 58,5 cm). El ejemplar del Museo Lázaro Galdiano es una réplica de taller y tiene casi las mismas dimensiones que el de Viena (fig 1).

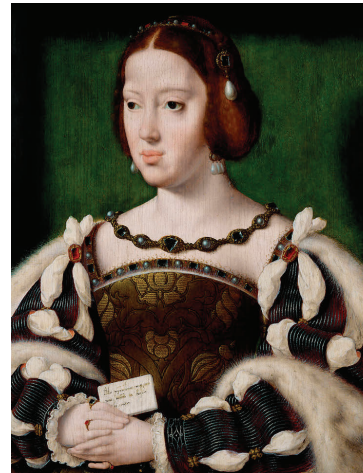


Figura 1

¹ Ver sobre este tema, L. FAGNART (2010), pp. 103-112 ; M. LEEFLANG (2015), pp. 19-20.

² Ver para una descripción de su traje, C. BERNIS (1962), p.65.



PINTOR DE AMBERES (Ca.1550)

La Virgen con el Niño y san Juanito

Óleo sobre tabla, 86 x 69 cm

Inv. 3020

Bibliografía: J. LÁZARO GALDIANO (1926-27), n.º 990 (“Maestro del Hijo Pródigo”); E. CAMPS CAZORLA (1948) (“Anónimo flamenco de la primera mitad del siglo XVI”); J. CAMÓN AZNAR (“Obra selecta manierista de mediados del siglo XVI”).

De esta composición exitosa, estudiada por Matías Díaz Padrón y Ana Díez Rodríguez, existen numerosas versiones¹. En España, se puede citar las de unas antiguas colecciones privadas en Zarauz y Barcelona. En el actual territorio de Bélgica citaremos por ejemplo la versión de remate moldurado de Ypres² (fig. 1). La mayor parte de los ejemplares parecen haberse hecho en el mismo taller de Amberes. Son atribuidos al Maestro del Hijo Pródigo, sin que esta atribución haya sido jamás verdaderamente demostrada³. La tabla Inv. 3020, de formato rectangular, parece estrechamente relacionada con un ejemplar fotografiado por los Hermanos Devolder en Bélgica⁴ (cliché

IRPA B056402) (fig. 2). Está claro que se trata de una producción en serie.

La confrontación entre la pequeña cruz de madera de san Juan Bautista y la de metal brillante, colgada de una cadenita del cuello de Cristo, otorga a la imagen una dimensión piadosa. Ésta esta reforzada por el gesto de bendición del Niño y por la mano derecha que reposa sobre el corazón del san Juanito que refleja una emoción devota.

Destaca también el motivo de la manzana, que María, la nueva Eva, devuelve a su hijo, el nuevo Adán. La presencia en primer plano de un plato de arroz con leche , *rijstpap*, inscribe la composición en la tradición flamenca

de representaciones de la Virgen dando de comer al Niño, tradición ilustrada por ejemplo por la célebre pintura de Gerard David, conocida por numerosos ejemplares, como el de Bruselas⁵ (fig. 3). Existe igualmente, sobre este tema, una tabla autógrafa de Metsys, conservada en Róterdam⁶. La tabla 3020 que podría ser de los primeros años del reinado de Felipe II, difiere absolutamente de estas imágenes intimistas, que parecen tomadas del natural, por la voluntad del pintor de Amberes de dar a la escena un aspecto más solemne. La Virgen está sentada bajo un baldaquino, el Niño bendice a un fiel ejemplar...



Figura 1



Figura 2

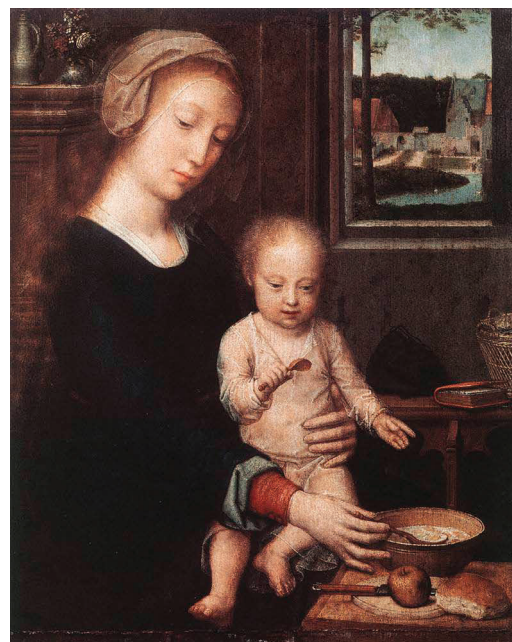


Figura 3

¹ M. DÍAZ PADRÓN (1980b), p. 137 ; M. DÍAZ PADRÓN (1981), p.369 ; A. DÍEGUEZ RODRÍGUEZ (2012), n° 71.

² Ypres, Openbaar Centrum voor Maatschappelijk Welzijn, 107 x 69 cm (cliché IRPA A063384).

³ La confrontación con la obra epónima, una tabla de Viena que representa al hijo pródigo en un hostel, no aboga en favor de la atribución de la MLG 3020 al Maestro del Hijo Pródigo. Ver para el corpus de su producción, G. MARLIER (1961), pp. 75-111.

⁴ Cliché IRPA B056402.

⁵ Ver sobre esta obra, C. STROO / P. SYFER-D'OLNE (2001), n° 13.

⁶ Ver sobre esta obra , F. LAMMERTSE (1994), n° 35.



PINTOR DE AMBERES
(Finales del siglo XVI - inicios del siglo XVII)

Virgen con el Niño sobre luna creciente

Óleo sobre tabla, 87,5 x 64,5 cm

Inv. 3021

Bibliografía: E. CAMPS CAZORLA (1948) (“Anónimo ¿hispanoflamenco? de principios del siglo XVI”).

Tabla de roble formada por tres paneles verticales, rebajada y embarrotada con nueve listones verticales y otros tantos travesaños, No tiene etiqueta de la Junta de Incautación y Protección del Patrimonio. Presenta buen estado general de conservación aunque se deja entrever alguna restauración antigua. Con reflectografía infrarroja se percibe un dibujo subyacente muy abocetado, solo de contornos que ha sido ejecutado tanto con punta de plata como con pincel (fig. 1) .

La Virgen sosteniendo al Niño está representada bajo el aspecto de la Mujer del Apocalipsis (XII,1) Su cuerpo está rodeado por una luz solar amarilla, su manto reposa sobre

una luna creciente . Las estrellas que se mencionan en el Apocalipsis no aparecen, pero esta ausencia no le impide al espectador reconocer a la Mujer del Apocalipsis en la imagen.

La obra puede atribuirse como hipótesis a un pintor de Amberes arcaizante de la segunda mitad del siglo XVI, o incluso del inicio del siglo XVII, que trabajase en el estilo de los Primitivos flamencos. Reproduciría un modelo más antiguo de en torno a 1500, pero actualizándolo al gusto del momento. Esta modernización es evidente por ejemplo en las nubes algodanosas y en los paños de pliegues redondeados. El rostro bastante plano de la Virgen delata

claramente un modelo antiguo dejando ver la estética de los Primitivos del siglo XV

Debe destacarse un detalle iconográfico poco habitual. El Niño se representa leyendo un libro abierto que sostiene

con las dos manos. Sigue las líneas ayudándose de un tintero o una varilla, como si el pintor le hubiese representado aprendiendo a leer.



Figura 1



GRUPO DE JAN VAN DOORNICKE

Adoración de los Magos

Óleo sobre tabla, 96,5 x 129 cm

Inv. 3022

Bibliografía: J. LÁZARO GALDIANO (1926-27), n.º 735 (“Gossaert, principios del siglo XVI); E. CAMPS CAZORLA(1948) (“Gossaert”); J. CAMÓN AZNAR(1951), p.100 (“La adoración de los magos en arreglado tríptico tradicionalmente atribuido a Gossaert, también llamado Mabuse, es una obra maestra del Arte Flamenco. Hay una realista minuciosidad en el tratamiento de los detalles, lineando los cabellos apurando brillos y tactos en trajes y fisonomías. Todo ello, además con una robustez y variedad de tipos de lamas rica fantasía. Por su expresionismo tan acusado nos parece que esta obra se encuentra más cerca de Pieter Coecke van der Aelst que del maestro Mabuse”); G. MARLIER (1966), pp. 154-156.



Figura 1

Tríptico de madera de roble modificado posiblemente a finales del XIX en un montaje de cuadro único rectangular. No conserva el marco original, ni tampoco marcas de bisel ni rebaba. Ha sido reformado en sus dimensiones y engatillado. Con reflectografía infrarroja se observa un fino y minucioso dibujo de punta de plata repasada después con pincel en determinadas zonas.

De este tríptico manierista gótico de Amberes existen al menos otros cinco ejemplares. Tres de ellos se conservan en museos de arte: los de Namur¹(fig.1), Oviedo² (fig.2) (que formaba parte de la antigua colección Cervera – Puerto Real) y Palermo³. Otros tres se encuentran en manos



Figura 2

privadas, uno puesto a la venta en Londres por Sotheby el 12 de mayo de 2007 (n.º 49), otro perteneciente hasta hace pocos años al College St. Bede de Manchester⁴ (fig. 3) y un tercero adquirido por el anticuario Rob Smeets⁵. Esta profusión de ejemplares atestigua el éxito internacional que conocieron los trípticos flamencos manieristas representando la Adoración de los Magos de medio cuerpo. El ejemplar del museo Lázaro puede que provenga de la catedral de Burgos. Está documentado que esta pieza perteneció al político Cánovas del Castillo a quien le fue entregado como regalo de boda por la familia Pidal. Probablemente llegó a la península ibérica en el siglo XVI, mientras que el ejemplar del College St. Bede debió ser adquirido poco tiempo después de su finalización por unos canónigos de Colonia que mandaron añadir sus efigies al mejor retratista local, Barthel Bruyn el Viejo.



Figura 3

A pesar del éxito internacional de este modelo, sería erróneo hablar de una producción en serie. De hecho las versiones de Madrid, Namur y Oviedo son claramente hechas por manos diferentes. La obra del museo Lázaro Galdiano destaca por su gran calidad de ejecución. Ha suscitado una catalogación extremadamente aduladora por parte de Marlier, quien vio en ella “la obra maestra de Jan van Doornicke”⁶. Sin duda la mayor calidad de ejecución de esta pieza permitió a su autor pedir por ella un mayor precio.

La obra no ha conservado su marco original. El tríptico ha sido transformado en un cuadro moderno, los tres pa-

neles que lo componían se han reunido en el interior de un solo marco. Este tipo de actuaciones son evidentes a partir del siglo XVII. Las puertas móviles, tal como se hacían en los siglos XV y XVI en el Norte de Europa, pasarán entonces de moda⁷. En el caso del tríptico MLG 3022, parece además que las tablas molduradas del tríptico han sido montadas sobre una especie de passe-partout con el objeto de conferir a la obra un aspecto de cuadro de colección de

formato perfectamente regular. Esta modernización, realizada posiblemente en el siglo XIX, es paradójicamente pareja con la búsqueda de autenticidad histórica, que se ha pretendido con las figuras monstruosas del passe-partout. Estas figuras han sido tomadas de los capiteles que soportan el edículo delante del cual se sitúa la Virgen (fig. 5). De tal modo que el espectador tiene la impresión de que este passe-partout debió concebirse por el creador del tríptico.



Figura 4



Figura 5

¹ Ver sobre esta obra, J. TOUSSAINT (1988), p. 74.

² Ver sobre esta obra, A. DÍEGUEZ RODRÍGUEZ (2012), n.º 99.

³ Ver sobre esta obra, L. COLLOBI RAGGHIANI (1990), n.º 375.

⁴ Ver sobre esta obra, C. GRÖSSINGER (1992), n.º 39; D. MARTENS (1992c), pp. 500-501.

⁵ Ver sobre esta obra, P. VAN DEN BRINK (2005), n.º 90. La fotografía está invertida. Se señala también un tríptico manierista gótico de Amberes recientemente puesto en venta en Berna por la casa Dobiaschofsky (10-13 mayo de 2017, n.º 328) (fig.4). Las valvas con el Rey africano y san José derivan del mismo modelo que los otros cuatro trípticos citados. Sin embargo el panel central es diferente.

⁶ G. MARLIER (1966), p. 154.

⁷ Ver sobre este tema, D. MARTENS (1995-1996), pp. 48-49.



PINTOR FLAMENCO (¿Bruselas?)

Santiago el Mayor en la batalla de Clavijo

Óleo sobre tabla, 97 x 65 cm

Inv. 3025

Bibliografía: J. CAMÓN AZNAR (1951), p. 68 (« Continuando este muro hay dos tablas españolas de principios del siglo XVI, con la batalla de Clavijo ; una, magnífica, castellana, de hacia 1540, y la otra aragonesa, algo anterior ») ; J. M. PITA ANDRADE (1971), p. 432, fig. 634 ; D. MARTENS (2010a), p. 63.

Tabla de madera de roble formada por tres paneles verticales unidos con espigas ciegas, que ha sido tremendamente adelgazada y embarrotada por ocho listones verticales fijos y diez horizontales móviles. Presenta un regatino visible en el centro, en el rostro de Santiago. Se aprecia un dibujo subyacente de pincel que ha retrepado la pintura y deja ver cambios en el encaje de las figuras.

La tabla representa un episodio mítico de la historia de la Reconquista: la aparición en el 844 de Santiago en Clavijo (Logroño) junto al rey Ramiro I. Siguiendo la leyenda del siglo XII, el Apóstol español, a lomos de un caballo blanco, habría conducido a los cristianos a la victoria sobre

los moros, por lo que se ganó el título de *Matamoros*. Este acontecimiento, relatado en el *Liber Sancti Jacobi*, ha sido representado en la Península Ibérica desde el siglo XIV¹. En el norte de Europa, Martin Schongauer (c. 1450-1491) ilustra por primera vez esta escena, en un grabado de tamaño monumental (fig.1). Este grabado ejerció una influencia sobre los pintores flamencos que, a partir del año 1500, han ilustrado este tema para satisfacer la demanda de clientes españoles, creando una tradición iconográfica propia de los antiguos Países Bajos.

El pintor del n.º Inv. 3025 se ha inspirado en esta tradición. Podemos acercarnos a su tabla, por ejemplo, a una



Figura 1
miniatura de los Bening del Breviario Grimani, anterior a 1520²(fig. 2). En las dos obras se encuentran los mismos emblemas, dispuestos de la misma manera: las cruces rodeadas de cuatro conchas sobre el peto rojo del caballo,



Figura 2

¹ Ver sobre la representación de *Santiago matamoros* y la batalla de Clavijo, M. MADOU (2004), pp. 109-128.

² Venecia, Biblioteca Nazionale Marciana, Ms. Lat. I, 99 (2138), 632 v., 28 x 19,5 cm (folio). Ver sobre este manuscrito, T. KREN / M.W. AINSWORTH / E. MORRISON (2003), n° 126.

³ Enschede, Rijksmuseum Twenthe, n° d'inv. Br. 9 ; 68,5 x 44,2 (tabla central). Ver sobre esta obra, D. MARTENS (2010a), pp. 59-63.

el dragón negro de la bandera amarilla del ejército de los moros.

Se puede señalar igualmente relaciones con una representación de la batalla de Clavijo en un tríptico de los años 1530, del taller de Barent Van Orley, conservado en Enschede³ (fig. 3). A la derecha de Santiago, el pintor ha dibujado la grupa de un caballo marrón, cuyo resto del cuerpo se encuentra fuera del cuadro. Encima de este caballo fragmentario se ve un escudo metálico en forma de corazón adornado por una roseta. Los mismos motivos, inspirados en el grabado de Schongauer, se encuentran en el mismo lugar y colocados de la misma manera en la tabla Inv. 3025. Por otra parte, en las dos imágenes, se ve a la izquierda un grupo de guerreros cristianos con cascos, enarbolando una bandera española anudada en la hoja de una lanza.

La tabla Inv. 3025 ha sido catalogada como española por Camón Aznar y atribuida a un anónimo español, así mismo Pita Andrade señala su atribución a Juan de Flandes. La estrecha relación de este cuadro con la miniatura de los Bening y el tríptico del taller de Van Orley permite atribuirlo a un pintor probablemente de Brabante de los años 1530-1540.



Figura 3



METSYS (Quentin) (Copia del S. XVI)

Virgen en oración

Óleo sobre tabla, 48,5 x 36,9 cm

Inv. 3026

Bibliografía: J. LACOSTE (1913), n.º 11312 ; J. LÁZARO GALDIANO (1926-27), n.º 930; E.CAMPS CAZORLA(1948) (“copia un modelo de Jan Matsys”); J.CAMÓN AZNAR (1951), p.61(“una cabeza de la Virgen en oración, atribuible a Jean Metsys”).

Tabla de madera de roble con dos paneles a unión viva, dispuestos en vertical. Conserva sus biseles de construcción y la rebaba de los cuatro lados, pero está embarrotada. Se aprecian los restos de un marmoleado que tuvo en el reverso y que se perdió casi por completo para su engatillado. Tiene etiqueta de la Junta de Incautación y Protección del Patrimonio Artístico. La reciente restauración en el Prado ha dejado ver una gran delicadeza de ejecución en la pintura. Con reflectografía infrarroja se observa un dibujo subyacente muy ligero que parece hecho con punta de plata, para marcar contornos y pequeñas líneas de sombra.

La presente tabla constituía la puerta izquierda de un díptico de devoción con una Virgen en oración cuyas manos juntas se relacionaban con las de un Cristo bendi-

ciendo. Esto se deduce de su comparación con el díptico, ligeramente más pequeño, firmado por Quentin Metsys en 1529, hoy conservado en el Prado¹. El ala izquierda de este díptico (fig. 1) representa una Virgen que se parece muchísimo a la de la tabla Inv. 3026.

El díptico del Prado denota una cierta búsqueda de originalidad. La orla que rodea los mantos de María y de su Hijo está decorada con verdaderas letras hebraicas². La puerta izquierda reproduciría las primeras palabras del Génesis. Además, los cabellos de María peinados con dos trenzas rodeándole la cabeza son un detalle bastante excepcional en la pintura flamenca de los siglos XV y XVI. Por último, el plisado regular del velo en torno a la cabeza de la Virgen es un motivo propio de Quentin Metsys.

La tabla Inv. 3026 del Museo Lázaro Galdiano ofrece un aspecto mucho más banal. Las letras hebraicas han sido reemplazadas por una simple decoración de arabescos, las trenzas se dibujan levemente y el velo marial presenta un plegado irregular más común.

Se sabe que las copias flamencas del siglo XVI han normalizado hasta banalizar sus modelos, convirtiéndolos en algo más cercano a la norma iconográfica dominante. Esto es lo que habría hecho el autor de la tabla Inv. 3026, en el caso de haber tomado como punto de partida el díptico del Prado.

Las letras hebraicas han sido reemplazadas por arabescos en otras versiones del ala izquierda del díptico del Prado: una que se conserva en Padua³ y otra en una colección privada de Alemania⁴.



Figura 1

¹ Madrid, Museo nacional del Prado, n°s d'inv. 1561 et 1562 ; 44 x 35 cm (cada tabla). Ver sobre esta obra, L. SILVER (1984), n° 49; T. POSADA KUBISSA (2014), pp. 97-102. Según esta última autora, la tabla de María se debe atribuir a Jan Massys.

² Ver a este propósito, L. SILVER (1984), p. 230; T. POSADA KUBISSA (2014), p. 101.

³ Padua, Museo degli Eremitani, n° d'inv. 2203; 50 x 36 cm. Ver sobre esta obra, M. BELLAVITIS (2010), n° 44.

⁴ Dortmund, colección Becker (antiguamente) ; 25 x 32,4 cm. Ver sobre esta obra, A. DE BOSQUE (1975), pp. 252-253.



PINTOR MANIERISTA DE AMBERES

Calvario

Óleo sobre tabla, 106 x 70 cm

Inv. 3029

Bibliografía: J. LÁZARO GALDIANO (1926-27), n.º 729 (“Anónimo. Escuela flamenca. Principios del siglo XVI”); E. CAMPS CAZORLA (1948) (“Anónimo flamenco de principios del siglo XVI”); J. CAMÓN AZNAR (1951), p.60 (“Arte alemán de hacia 1520”).

Tabla de madera de roble de tres paneles verticales, que conserva biseles y rebaba. Está embarrotada por nueve listones verticales y otros tantos horizontales y no conserva el marco original. Tiene, en el reverso, una etiqueta de la Junta de Incautación y Protección del Patrimonio Artístico con el n.º 1589, una etiqueta escrita a mano con la numeración 3029 SP18 y otra pequeña C6. Con reflectografía infrarroja se observa abundante dibujo subyacente de encaje, hecho a pincel, con poca carga de carbón, que presenta las características innegables de la creación, como por

ejemplo en las transformaciones de algunos rostros (fig. 1).

Esta tabla puede considerarse cercana a los *Calvarios* del pintor manierista de Amberes Adriaen van Overbeke, por ejemplo al ejemplar conservado en el Maagdenhuis de esa ciudad¹ (fig. 2). Si comparamos las dos obras, encontramos parecidos significativos en la figura encorvada de San Juan, en el lado izquierdo, y en la Magdalena de perfil, agarrando la cruz con las dos manos, en el centro de la tabla. Además hay que señalar especialmente el caballo blanco visto en escorzo. Esta pericia ha permitido al artista



Figura 1

demostrar su capacidad para la representación de animales en el espacio.

El centurión lampiño, representado de perfil en el borde derecho sobre una montura oscura llama la atención. El pintor le ha dado atributos de juez de los siglos XV y XVI: el ropón rojo y la larga vara. Su rostro deriva de un modelo preexistente. El pintor utiliza para él un retrato de comienzos del siglo XV, el del delfín de Francia Jean de Touraine. Este hijo de Carlos VI, nacido en 1398, obtiene el título de delfín en 1415, es decir de presunto heredero de la corona de Francia. Murió súbitamente en 1419, con la edad de apenas 20 años. Conocemos bastante bien sus rasgos gracias a un dibujo anotado en el *Recueil d'Arras*². Este dibujo que data de la segunda mitad del siglo XVI, re-



Figura 2

produce un antiguo retrato de perfil que ha debido hacerse del natural entre los años 1415 y 1419. De este modelo se conservan múltiples versiones pintadas en tabla, por ejemplo en el Museo des Beaux-Arts de Lille³. El ejemplar de este último identificado erróneamente como el duque de Borgoña Felipe el Temerario (1342-1404) es muy parecido al centurión del Museo Lázaro Galdiano. Tiene el mismo perfil y el mismo gorro negro que le cae delante de la cara.

El pintor manierista de Amberes ha utilizado un retrato antiguo, para dar una nota de exotismo a su cuadro. Su centurión está al lado de un pseudo-turco que lleva turbante y toca el tambor, montado en un caballo blanco.

¹ Ver sobre esta obra, G. HOFFMANN (2005), n.º 73.

² Ver sobre la iconografía del delfín de Francia Jean de Touraine, D. DE VOS (2011), pp. 197-200.

³ Ver sobre esta obra, A. CHÂTELET / N. GOETGHEBEUR (2006), pp. 184-190.



MAESTRO DE LA MAGDALENA MANSI

Virgen con San Juan Evangelista

Óleo sobre tabla, 52 x 37, 5 cm

Inv. 3030

Bibliografía: J. LÁZARO GALDIANO (1926-27), n.º 1033 (“Primitivo flamenco. Siglo XV”); E. CAMPS CAZORLA (1948) (“Anónimo flamenco de la segunda mitad del siglo XV”); J. CAMÓN AZNAR (1951), p. 68 (“Una tabla con la Virgen y San Juan, derivada del arte de Van der Weyden”); E. BERMEJO MARTINEZ (1980b), p.193.

Tabla de madera de roble que parece hecha con dos paneles, adelgazada hasta 2mm. y embarrotada, que no conserva su marco original. Tiene una etiqueta de la Junta de Incautación y Protección del Patrimonio Artístico en su reverso. Con la reflectografía infrarroja se aprecia un dibujo subyacente realizado en dos fases, una con lápiz graso y otra de pincel. Pueden observarse varias pequeñas modificaciones en la posición de los ojos y de las manos de San Juan (fig.1).

Esta representación de medio cuerpo de la Virgen María acompañada de San Juan Evangelista puede atribuirse a un artista anónimo del primer tercio del siglo XVI: el Maestro de la Magdalena Mansi. Alrededor de la obra epónima conservada en Berlín, una *Santa Magdalena* de la antigua colección del marqués Mansi en Lucca, Max Friedländer

reagrupó muchas tablas de estilo análogo¹, por ejemplo una *Santa Ana triple* vendida en Londres en 1974² (fig.2). En esta última obra, la Madre de María presenta una cara oval muy parecida a la de la Virgen en la tabla Inv.3030. El Maestro de la Magdalena Mansi ha debido formarse en Amberes en el taller de Quentin Metsys. A menudo se ha inspirado en éste último, del cual esquematiza el estilo, ofreciendo a su clientela una versión simplificada y sin duda más asequible del arte virtuoso del gran maestro de Amberes.

La tabla MLG 3030 constituye con toda seguridad la puerta derecha de un díptico. Las manos juntas de la Virgen, así como las lágrimas de San Juan no tendrían sentido sin una puerta izquierda reproduciendo un busto de Cristo. Esta composición sería semejante a la de un díptico conservado en la iglesia de San Gil de Brujas³ (fig. 3a-3b). En la



Figura 1

puerta derecha hay una Virgen de medio cuerpo que se parece mucho a la de la tabla madrileña. Tanto su rostro, como el plegado del velo son casi idénticos. En cambio, el encuadre de la figura es más próximo que en el panel madrileño y falta San Juan. En la puerta izquierda del díptico de San Gil se encuentra un Cristo de piedad con las manos juntas representado de medio cuerpo. Él es el objeto de compasión de María. Lleva una corona de espinas y la sangre se derrama sobre su frente y su cuello. Un Cristo semejante se encontraba en la antigua pareja de la tabla 3030. Estaría tal vez acompañado de un verdugo y de Pilatos, todos de medio cuerpo, como en la tabla de la antigua colección Marqueses de Almunia de Sevilla⁴ (fig.4). Su presencia permitiría contrapesar la figura de San Juan presente en la puerta derecha y restablecer una cierta simetría.

El busto marial de la tabla 3030 se encuentra en otras dos obras flamencas: una de ellas formaba parte de una colección privada de Bassano del Grappa⁵, la otra fue vendida



Figura 2



Figura 3a



Figura 3b

en París en el año 1939⁶. Se trata de dos ejemplares de una misma composición de medio cuerpo representando a Cristo como *Ecce Homo*, de visión frontal, flanqueado por San Juan Evangelista y la Virgen María. El busto de la Virgen parece esta vez haberse estrechado: la presencia en el centro de la escena de la figura masiva de Cristo ha obligado al pintor a poner las manos en oración de María en el eje de su manto.

Este busto marial tiene probablemente su origen en una creación de Quentin Metsys. Las diferentes versiones que se han conservado han debido ver la luz en Amberes en el primer tercio del siglo XVI. Son manifiestamente debidas a cuatro manos distintas. Por su complejidad, el plegado de los velos de María que el Maestro de la Magdalena Mansi ha resuelto brillantemente constituyó un verdadero reto para un artista.



Figura 4

¹ M.J. FRIEDLÄNDER (1924-1937), VII, pp. 87-92; 130-132.

² Ver sobre esta obra , M.J. FRIEDLÄNDER (1924-1937), VII, n° 99. Londres, Sotheby, 27 marzo 1974, n° 102.

³ Brujas, iglesia de San Gil; 35 x 25 cm (cada ala).

⁴ Ver sobre esta obra , H. PAUWELS *et alii* (1958), n° 28.

⁵ Bassano del Grappa, colección privada (antiguamente), 45 x 58 cm. Ver sobre esta obra, L. COLLOBI RAGGHIANI (1990), n° 265.

⁶ Paris (Drouot), 13 febrero 1939. Ver sobre esta obra, S. RINGBOM (1965), p. 145.



**ANÓNIMO BRABANZÓN, Ca. 1450
(¿Copia moderna del siglo XIX?)**

Cristo en la cruz con los instrumentos de la Pasión adorado por la Virgen

Óleo sobre tabla, 69 x 56 cm

Inv. 3034

Inscripciones¹

-Asociada al Cristo:

“Consummatum est” (ver Juan XIX, 30)

-Asociados al ángel que lleva la lanza y el bastón con la esponja:

“Ecce redem(p)toris signacula mortis amoris”
 (“He aquí los emblemas del amor y la muerte del Redentor”)

-Asociados al ángel que lleva el látigo de la Flagelación:

“Ecce et p(ecca)toris destru(c)ti (por destructi) signa
 ti(mo)rris (por timoris)”
 (“He aquí los emblemas del miedo del pecador destrumbado”)

-Asociado al ángel estefanófero:

“Aecrine (por accipe) qua(m) pona(m) sum(m)a(m)
 tibi sum(m)e (por summae) coro(na)m”

(“Acepta la corona suprema que pondré sobre ti que estas en lo más alto”)

-Asociado al ángel que lleva la basa de la columna:

“Tu michi co(m)misse que (por qua) mo(n)stro dimata
 (por donata) disce”
 (“Confía fuertemente en mí y aprende los dones que te muestro”)

-Asociado a María:

“O supercelsa deita(s) o fons pietatis p(ro)piciare tuis
 matris amore tu(a)e”
 (“Oh Dios del cielo, oh fuente de piedad, sé favorable a los tuyos por el amor de tu Madre”)

-Asociado a la donante:

“Fructu v(ir)go tuo magno(ue) r(e)dempt(us)
 amore ne vitiis peream fer michi mater opem”
 (“Oh Virgen, yo que soy salvado gracias a tu fruto y a tu gran amor, haz que no muera por mis vicios, dame tu ayuda, Madre mía”).

Bibliografía: W.H.J. WEALE (1903), p. 52; H. FIERENS-GEVAERT (1922), p. 11; J. LÁZARO GALDIANO (1926-27), n.º 1056 (“Huberto Van Eyck”); E.CAMPS CAZORLA (1948) (“Obra del círculo de Van Eyck , de primerísima mano”); J. CAMÓN AZNAR (1951), p. 111 (“... una de las más bellas tablas de la escuela flamenca cuatrocentista. La Virgen y una donante arrodilladas ante un Cristo con séquito de ángeles de la Pasión. Es de inefable belleza, con todas las superficies como intocadas y recientes. (...) Esta tabla la creemos más cercana al arte del Maestro de Flemalle que al de los Van Eyck. Es más lírica y blanda, con un mayor intimismo y una belleza más espiritual (...). Perteneció a la Colección Trauman”); M.S. FRINTA (1966), p. 114; E. BERMEJO MARTÍNEZ (1980b), pp. 94-95; A. CHÂTELET (1996), p. 308, n.º C3d; C. STROO / P. SYFER-D’OLNE (1996), pp. 58-62.

Tabla de madera de roble de cinco paneles adelgazados y embarrotados , con siete barrotes verticales y otros tantos horizontales que conserva las etiquetas de la Junta de Incautación del Patrimonio Histórico Español, con el 186 y una pequeña circular con el n.º 4. La reflectografía infrarroja deja ver la casi total ausencia de dibujo preparatorio (fig.1) que sólo se observa en el rostro de la Virgen y que es claramente distinto al del dibujo del taller de Rogier van der Weyden que se conserva en Londres en el British Museum (fig.2).

Desde 1903, James Weale² ha relacionado esta tabla con otra conservada en Brujas en el museo de la catedral de San Salvador (68 x 69 cm) (fig.3). Presentan ambas la misma composición. La parte superior de la imagen está ocupada por un Cristo en la cruz, rodeado por cuatro ángeles que blanden los atributos de la Pasión. Debajo, a la izquierda, se encuentra una efigie de la Virgen María de rodillas y en plegaria. A la derecha la figura de un donante, igualmente arrodillado. En la versión de Brujas el donante es de sexo masculino, mientras que en la versión del museo Lázaro



Figura 1



Figura 2

Galdiano es de sexo femenino. Las inscripciones, en un latín a veces “aproximativo”, se repiten de una versión a la otra. Reproducen los mismos textos, pero con transcripciones ligeramente diferentes. Destaca en las dos obras el uso del oro para las palabras atribuibles a los ángeles y a María, mientras que las del donante se escriben en negro.



Figura 3

La antigüedad de las dos tablas gemelas no ha podido establecerse hasta el momento por métodos de laboratorio. Presentan un fondo semejante. El paño de honor con múltiples arabescos y el cielo estrellado son prácticamente idénticos. El zócalo bajo tiene una decoración diferenciada, de círculos en el cuadro de Madrid y óvalos en el de Brujas. El friso decorativo ha sido claramente adaptado a las dimensiones diferentes de los dos soportes.

Las dos tablas son probablemente copias de una pintura flamenca antigua de la cual solo se conserva un fragmento, que desde 1913, forma parte de las colecciones de los museos reales de Bellas Artes de Bélgica⁴ (fig.4). En esta pieza figura el Cristo en la cruz, rodeado de tres ángeles blandiendo los instrumentos de la Pasión. Las mismas figuras se encuentran en la parte superior de los paneles de Brujas y de Madrid. El dualismo estilístico propio de la composición común ha sido explicado de manera convincente por Antje-Fee Köllermann et Stephan Kemperdick⁵.

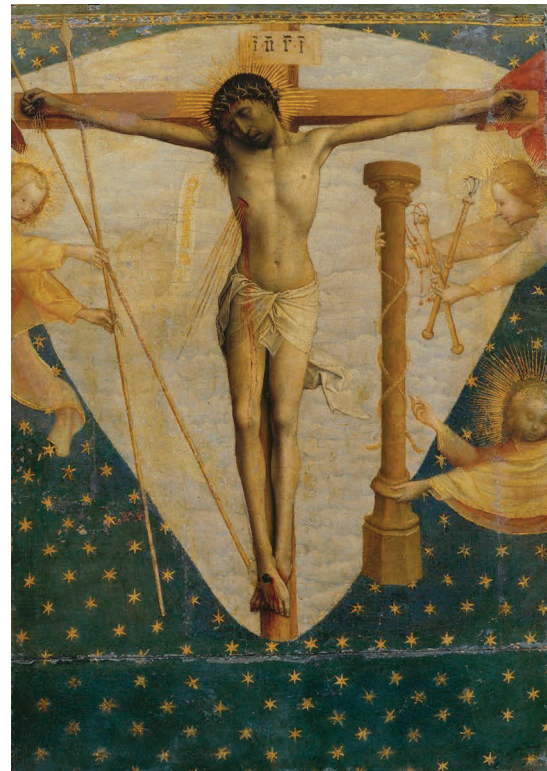


Figura 4



Figura 5

Ella considera el ejemplar de Bruselas como un cuadro fragmentario de los años 1410 que habría sido parcialmente repintando a mediados del siglo XV. Si bien los ángeles revoloteantes han conservado en efecto el estilo Gótico internacional, por el contrario, el Cristo original, todavía visible en radiografía (fig.5), ha sido recubierto por un nuevo Cristo que presenta el aspecto escultural característico de las obras de Rogier van der Weyden. Esta modernización parcial realizada quizás por un discípulo del maestro de Bruselas, de una obra más antigua también afectaría a la figura de la Virgen en plegaria representada en la zona baja, hoy desaparecida.

De esta composición, conocida ya en el siglo XV a través del fragmento de Bruselas, existe una copia en torno a 1500 en el estilo de Rogier, que se encontraba en 1953 en



Figura 6

una colección privada portuguesa⁶ (fig.6). Esta versión se diferencia por su modernidad de las de Brujas y Madrid. La Virgen María está arrodillada no ya en un interior sino en un paisaje ampliamente abierto que refleja el nuevo gusto de los pintores flamencos por la naturaleza. Los ángeles de estilo Gótico internacional han desaparecido, así como las estrellas doradas de aspecto geométrico. El pintor ha querido representar a Cristo en la cruz rodeado de nubes en un fondo de cielo azul. En el cuadro del coleccionista portugués ya no hay dualismo estilístico, como se observa claramente en el fragmento de Bruselas, así como en las tablas de Brujas y Madrid.

Podríamos suponer que un pintor flamenco de finales del siglo XV o principios del XVI habría podido produ-

cir la tabla de Bruselas, en un estado aún no mutilado, conservando el estilo arcaizante de los ángeles portadores de atributos de la Pasión. La cosa no es verosímil, vista la tendencia general de los copistas flamencos, en este periodo, de actualizar sus modelos adaptándolos al gusto de la época⁷. En estas condiciones parecería poco probable que las tablas de Brujas y Madrid hayan visto la luz antes del siglo XIX, la edad de oro de la réplica académica exacta que fue igualmente la época de la plena valoración de la diversidad de los estilos. Según parece se trataría de copias hechas a partir de una tabla flamenca en malísimo estado de la cual no quedase nada en el momento actual más que el fragmento de Bruselas y tal vez otro más llevando a la Virgen María arrodillada⁸. De este cuadro flamenco original el restaurador, antes de cortar los fragmentos mejor preservados, habría realizado dos copias de una remarcable

fidelidad estilística, en todo caso en lo concerniente a las figuras de María, del Cristo y de los ángeles. La oposición entre el estilo de la pintura flamenca de los años 1410 y el de los primitivos flamencos aparece con una evidencia casi pedagógica en las dos tablas. Tal vez esto explica la fortuna que han tenido estos cuadros para los diversos historiadores del arte, que le han dedicado una abundante literatura.

En definitiva, el razonamiento que acaba de ser desarrollado no constituye en este momento más que una hipótesis. Sólo los exámenes de laboratorio podrían establecer la fecha en la cual las tablas de Brujas y Madrid han visto la luz. La casi ausencia de dibujo subyacente que se puede constatar en ambas no aboga por su antigüedad. Así como el hecho de haber sido pintadas hasta el borde del cuadro, no a la manera usual flamenca

¹Nuestras transcripciones y traducciones han sido inspiradas en las de Ronald Van Belle. Ver R. VAN BELLE (1981), pp. 74-75. Ver también C. STROO / P. SYFER-D'OLNE (1996), p. 60. Van Belle ha transcrito y traducido en neerlandés las inscripciones que figuran en la tabla de Brujas, que reproducen el mismo texto que la del Museo Lázaro Galdiano.

²Ver sobre este dibujo al estilo de Van der Weyden, M. SONKES (1969), n.º C19.

³W.H.J. WEALE (1903), p. 52: «Our next illustration represents a remarkable but little known panel, removed some years ago from one of the chapels into the sacristy of the cathedral at Bruges. I have long been on the look out for other works by the same hand, but it was only quite recently that I found at Madrid, in the collection of Mr. R. Traumann, the panel which he has kindly allowed me to reproduce here. The close resemblance between the two is remarkable ; the scrolls bear the same texts and the colouring is almost identical »

⁴Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts, inv. n.º 4058; óleo sobre tabla, 38,2 x 26,6 cm. Ver sobre esta obra, C. STROO / P. SYFER-D'OLNE (1996), n.º 2.

⁵A.F. KÖLLERMANN (2008-2009), pp. 47-48. Ver también S. KEMPERDICK (2008-2009), n.º 23 (p. 296) y S. KEMPERDICK (2012), n.º 59.

⁶Lisboa, colección Ricardo de Espírito Santo Silva (en 1953) óleo sobre tabla; 66,5 x 54,5 cm. Ver sobre esta obra, L. REIS-SANTOS (1953), n.º 1. Existe igualmente un dibujo de la segunda mitad del siglo XV en el British Museum (Inv. n.º Pp 1-17, 17 x 12,5 cm), que reproduce el busto de María.

⁷Ver en este sentido, por ejemplo D. MARTENS (2005a), pp. 3-50.

⁸La hipótesis de la existencia de un fragmento con la Virgen María ha sido formulada sobre la base de la estructura de la tabla de Bruselas constituida por tres fragmentos. C. STROO / P. SYFER d'OLNE (1996), p. 55.



GRUPO DE ADRIAN ISENBRANT

Virgen con el Niño

Óleo sobre tabla, 44,5 x 34,8 cm

Inv. 3037

Bibliografía: J. LÁZARO GALDIANO (1926-27) n.º 1032 (“¿Isenbrant o Gerard David?”); E. CAMPS CAZORLA (1948) (“Obra flamenca del círculo de Gerard David, hacia 1500”); J. CAMÓN AZNAR (1951), p. 115 (“La Virgen sobre fondo de oro, de Ysembrant, es de suave modelado, con esa sonrisa inefable, como flor de meditación. Se halla también en el ciclo artístico de Gerard David”); M. J. FRIEDLÄNDER, XI, n.º 259; G. MARLIER (1957), cat. n.º 158; M. DÍAZ PADRÓN (2003-2004), pp. 102-103.

La tabla Inv. 3037 se puede relacionar con un cuadro de la Gemäldegalerie de Kassel, que ha sido atribuido al grupo Isenbrant¹. El Niño Jesús está representado en una actitud semejante y así mismo la cara y la mano derecha de María son casi idénticas. En ambas piezas se encuentra igualmente en el centro de la imagen una flor. En la tabla Inv. 3037 la flor esta sostenida por la Virgen, mientras en la obra de Kassel es el niño ayudado por su madre quien sostiene la flor. Los dos Niños llevan camisa, si bien el de la tabla de Kassel tiene también un abrigo.

El tipo de la Virgen y el Niño, tanto de Kassel como de

Madrid, no constituye realmente una invención, sino que procede de un modelo muy difundido en Brujas la primera mitad del siglo XVI². Este modelo ha sido reproducido por ejemplo en la *Virgen con el Niño* del Grupo de Isenbrant conservada en el Art Institute de Chicago³(fig. 1). Las relaciones entre esta pintura y las del grupo de María con el niño de Madrid son manifiestas: se señalará en particular las piernas cruzadas de Cristo que forman una especie de aspa y la mano izquierda de la Virgen dispuesta en horizontal, con el pulgar levantado. El detalle de la mano derecha oblicua de María también se observa en las tablas del Museo Lázaro y la de Chicago.

En la tabla de Chicago, el Niño está completamente desnudo, en la de Kassel, lleva un abrigo opaco que disimula completamente su cuerpo. Por el contrario, en la tabla Inv. 3037, el Niño, viste una camisa translúcida que se cierra por medio de tres nudos. El autor de esta tabla,

claramente un artista de Brujas de los años 1520-1530, ha querido hacer gala de su pericia y poner en evidencia su virtuosismo. Ha conseguido pintar el cuerpo del Niño tras el velo translúcido de la camisa.



Figura 1

¹ Kassel, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, n° d'inv. GK1054 (M 1980/2); óleo sobre tabla; 15 x 10 cm. Ver sobre esta tabla, B. SCHNACKENBURG (1996), p. 150.

² Ver sobre este modelo, J.C. WILSON (1998), pp. 91, 100, 102, 115-117.

³ Chicago, Art Institute, Mr. and Mrs. Martin Ryerson Collection, 1933.1053 ; óleo sobre tabla; 40,4 x 31,6 cm. Ver sobre esta obra M. WOLFF (2008), pp. 237-242.



PINTOR DE BRUSELAS (Ca. 1500)

Cristo en el Monte de los Olivos

Óleo sobre madera, 71 x 56 cm

Inv. 3040

Bibliografía: J.S. HELD (1995), p. 104, nota 3.

Julius Held tiene el mérito de haber reunido en un breve artículo de 1995¹ las principales piezas relacionadas con esta obra. Se trata de tres cuadros y de un dibujo que representan todos en determinada disposición la escena bíblica de Cristo en el Monte de los Olivos.

Se conserva una fotografía de una pintura casi idéntica a la del Museo Lázaro en el Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie de La Haya, en el archivo Friedländer, donde se cataloga como obra de Gossart. Según una nota manuscrita en el reverso de este documento, la pintura se encontraba en 1909 en una colección privada de Bruselas. Se diferencia en muy pocos detalles de la tabla MLG 3040. Destacan principalmente las diferencias en la orientación de la luna creciente, en la forma de las nubes y en el follaje del árbol sobre el que Santiago duerme. Las dos pinturas parecen haber sido realizadas por el mismo pintor y tendrían dimensiones casi idénticas². El ejemplar

del Museo Lázaro Galdiano conserva su marco original, por el contrario, el que se encontraba en Bruselas fue provisto de uno dorado moderno.

Estas dos pinturas gemelas han sido atribuidas a Gossart. Esta atribución no puede defenderse por motivos estilísticos a pesar de que tenga un fundamento compositivo. En efecto, se encuentra la misma figura de san Pedro tendida en primer plano en una tabla célebre de Gossart, cuya autoría está aceptada de manera unánime: el *Cristo en el Monte de los Olivos* de Berlín³ (fig.1). Pero ¿Se puede concluir, por ello, que el autor de los cuadros de Madrid y Bruselas simplemente se habría inspirado en un modelo creado por Gossart? Esto no está tan claro.

Muchas cosas sugieren que el autor de las dos versiones gemelas ha recurrido a un modelo diferente de la composición de Gossart. Este modelo habría sido reproducido

de manera relativamente fiel, pero con matices personales, por otros dos pintores flamencos de principios del siglo XVI. Por una parte se conserva en Munich en la reserva de l'Alte Pinakothek⁴ (fig.2), una tabla que presenta la misma composición que las dos versiones gemelas. En esta tabla solo ha cambiado el punto de vista elegido por el artista: las figuras están más integradas en el paisaje.



Figura 1

Por otra parte, existe un gran dibujo en el Gabinete de Estampas de Dresde⁵ (fig.3) atribuida de manera convincente al Maestro de Fráncfort que constituía probablemente un proyecto de tríptico sobre papel. Esta hoja, considerada como perdida por Held, reapareció en 1990. En la parte central del tríptico hay una representación de *Cristo en el Monte de los Olivos*, muy próxima a la de las tablas de Madrid y Bruselas, pero más compactada. Ya hemos dicho



Figura 2

que el cuadro MLG 3040 era en origen el panel central de un tríptico también. En el dibujo de Dresde las puertas tienen las figuras de San Jerónimo a la izquierda y de San Francisco de Asís a la derecha. Podríamos preguntarnos si el tríptico del que formaba parte la tabla central del Museo Lázaro Galdianos tendría un programa iconográfico idéntico. Esto parece poco probable.

De hecho, en el dibujo de Dresde, el Hijo de Dios está representado con los brazos abiertos de forma que el espectador pueda establecer una ligazón óptica con el Cristo en la Cruz de la escultura adorada por San Jerónimo y con la crucifijo alado aparecido a San Francisco en la Verna. El Maestro de Fráncfort ha creado un tríptico comportando una dimensión pedagógica que pone en relación las imágenes de los santos con la figura ejemplar del Salvador. Por el contrario en las tablas de Madrid y de Munich, y también en la antigua de Bruselas, el Cristo está representado

con los brazos levantados en una posición que no evoca en absoluto la Crucifixión. Por esto parece más probable que el Maestro de Frankfurt ha adaptado, a un tríptico con San Jerónimo y San Francisco en las puertas, un modelo preexistente, un *Cristo en el Monte de los Olivos*. Este modelo estaría reproducido más fielmente en las versiones de Madrid, Munich y Bruselas. En cuanto a Gossart, él habría dado una versión mucho más libre del mismo modelo, más acorde con sus ambiciones de creador e inventor.

La atribución del panel MLG 3040 es dificultosa. Desde el punto de vista estilístico, se puede señalar un cierto

parecido con el grupo de obras atribuidas al Maestro de la Leyenda de santa Madalena que ha trabajado en Bruselas. El rostro bastante macizo de Cristo, con los pómulos bien marcados, se encuentra también en la tabla de *Jesús en casa de Simón el Fariseo*⁶.

El cuidado aportado a la ejecución de la tabla merece ser remarcado. El pintor se ha aplicado a fondo en detallar las gotas de sangre y las lágrimas en el rostro de Cristo. Sobre la túnica llegan a verse también gotas de sangre. La hostia lleva una imagen de Cristo en la cruz rodeada por dos figuras.



Figura 3

¹ J.S. HELD (1995), pp. 103-104.

² Según J.S. HELD (1995), p. 104, nota 3, la tabla conocida por el archivo Friedländer mide 73 x 57 cm.

³ Berlin, Staatliche Museen, n° d'inv. 551A ;óleo sobre tabla; 85,8 x 63,7 cm. Ver sobre esta obra, M.W. AINSWORTH (2010-2011), n° 23.

⁴ Múnich, Alte Pinakothek, n° d'inv. 1142; óleo sobre tabla; 93,4 x 70,7 cm. Según Peter Klein (16 enero 2006), sobre la base del examen dendrocronológico, la obra debió realizarse después de 1502, mas probablemente después de 1508.

⁵ Dresde, Kupferstich-Kabinett, n° d'inv. C 792; aguada sobre papel teñido; 26,7 x 39,7 cm. Ver sobre esta obra, T. KETELSEN (2005-2006), n° 40.

⁶ Ver sobre esta obra, S. URBACH (2015), n° 33.



MAESTRO JOHANNES

La visión de la descendencia de Santa Emerencia en Monte Carmelo

Óleo sobre tabla, 114 x 67 cm

Inv. 3043

Bibliografía: E. CAMPS CAZORLA (1948) (“Maestro flamenco de fines del siglo XV. Arte cercano a Dieric Bouts. Tabla que debiera ser parte central de un tríptico por los goznes que conserva la tabla en sus lados”); J. LÁZARO GALDIANO, n.º 987 (Bouts Thierry, Alegoría); J. CAMÓN AZNAR (1951), p. 116 («La tabla con la Virgen, adorada por Carmelitas, es obra importante del arte flamenco. Se halla cercana al arte de Dierik Bouts. La figura del primer término parece, por su actitud, María Magdalena. Detrás brota un árbol, del que emerge de una corola de azucenas Santa Ana y la Virgen y encima el Niño Jesús. El paisaje y las hierbecillas del prado se tratan con apurado y limpio detallismo. El vigor de las fisonomías, la calidad de los paños —repárese en el terciopelo del corpiño de la Magdalena—, la azulada claridad ambiental, forman un conjunto de gran belleza. Debe ser un ala de tríptico»); E.M. VETTER (1962), pp. 330-337; A. LÓPEZ REDONDO (2003), p.109.

Es Ewald M. Vetter quien tiene el mérito de haber identificado, en 1962, el tema de esta tabla¹. Como ha demostrado este autor, la inscripción fragmentaria *E[...]re(n)tia* en el travesaño inferior del marco del cuadro se refiere explícitamente a Emerencia o Emerenciana, esposa de Estolano y madre de santa Ana.

La leyenda de Emerencia y de Estolano probablemente inventada en su conjunto por los carmelitas con fines propagandistas² tuvo una gran difusión en el norte de Europa a finales del siglo XV y en la primera década del siglo XVI. En 1486 un cura de la diócesis de Utrecht, Jan van Denemarken, escribe una biografía de Santa Ana que comprendía un largo desarrollo sobre su genealogía. Esta fue publicada por primera vez en Amberes hacia 1490. La obra conoció un grandísimo éxito y fue rápidamente reeditada en 1496 en la misma ciudad bajo el título “*Die historie, die ghetiden ende die exempelen vander heylighen vrouwen sint Annen*”.

Jan van Denemarken explica que Santa Emerencia visitaba regularmente el Monte Carmelo³. Sus padres tenían la intención de casarla pero ella quería ser virgen para poder contribuir a salvar Israel. En secreto les contó a los frailes del Monte Carmelo sus cuitas pidiéndoles consejo. Ellos se pusieron a rezar junto a ella durante tres días. Cada noche los monjes tenían la misma visión: veían un árbol con numerosas ramas, sobre una de ellas crecía una flor espléndida que tenía un fruto esplendoroso. Después de haber rezado los tres días, los monjes pudieron explicarse el significado de esta visión. El árbol representaba el casamiento de Emerencia. La rama, la mujer que nacería de ese matrimonio y que tendría por nombre Ana. La flor simbolizaba a la Virgen María y el fruto el Niño Jesús que nacería de sus entrañas.

El pintor hace referencia a esta leyenda, aunque lo ilustra de manera muy libre, a Santa Emerencia, la representa rezando arrodillada en el suelo. Parece ser la raíz viviente de un tronco de árbol del cual emerge, en una flor, el grupo de medio cuerpo de Santa Ana teniendo a la Virgen María entre los brazos. A esta última se encuentra igualmente asociado un tallo del que surge de nuevo otra flor de la que emerge la figura de medio cuerpo del Niño Jesús car-

gando la cruz. Tres carmelitas aparecen representados a la derecha. Como los Reyes Magos su edad es diferente: un monje con cabellos blanco es el más viejo y está delante. El más joven, imberbe, está parcialmente oculto por sus otros dos compañeros. A la izquierda un ángel explica el sentido de esta visión con las palabras *hec visio ista significat* que parecen surgir de su boca: esta visión tiene este significado.

La tabla se puede atribuir a un pintor de Brabante conocido en la documentación como *Johannes pictor*⁴. Este Juan el Pintor, que no parece tener apellido estaba casado con una tal María Hoesacker. Entre 1513 y 1515 realizó un tríptico para la abadía norbertina de Tongerlo, situada a unos treinta kilómetros de Amberes⁵. Este retablo se conserva hoy en la iglesia de la Inmaculada Concepción Maria-ter-Heide (Brasschaat), cerca de Amberes. La tabla central representa el árbol genealógico de santa Ana.

Los tres carmelitas pueden considerarse claramente característicos de este pintor Juan. Sus cabezas grandes vistas en tres cuartos y caracterizadas por una nariz prominente, una boca ancha y pómulos salientes se encuentran en numerosos ejemplares del panel central del tríptico de Maria-ter-Heide (fig. 1). Estas figuras poseen también manos finas y dedos alargados. Se puede ver especialmente la misma tipología en Estolano y en Zebedeo.

Se atribuye al Maestro Juan el monumental tríptico de la Deposición perteneciente a la Diputación provincial



Figura 1

de Ávila depositado en el Museo de Ávila en 1971⁶. Este tríptico presenta también numerosas afinidades con la tabla Inv. 3043 especialmente en las caras. Existen también grandes parecidos en la forma de describir los paños. En el tríptico de Ávila el Cristo de la Resurrección está flanqueado por dos ángeles que llevan un hábito blanco. El ángel de la izquierda se acerca muchísimo al que revela a los tres carmelitas el sentido de su visión. El de la derecha está caracterizado por un drapeado de líneas divergentes que es muy parecido al del monje más anciano.

Por otra parte, tanto sobre la puerta izquierda del tríptico de Ávila como en la tabla Inv. 3043 el pintor visualiza las palabras con letras minúsculas góticas que parecen flotar en el espacio dentro de una filacteria imaginaria. De esta forma, el diálogo entre María y Gabriel en la *Anun-*

ciación, así como entre María e Isabel en la *Visitación*, recuerdan mucho a las palabras explicativas del ángel en el Monte Carmelo.

Antes de Juan el Pintor, un anónimo de Bruselas próximo al Maestro de la Visión de Santa Gúdula había ya tratado en una pintura hacia 1490-1500 la Visión de la descendencia de Santa Emerencia en el Monte Carmelo. Es el autor de un tríptico conservado en el Museo de la Historia de la Medicina de París⁷ cuya puerta izquierda reproduce, con notable precisión, el texto de Jan van Denemarcken. Se reconoce perfectamente la rama de Santa Ana, la flor de María y el fruto del Niño Jesús. La tabla Inv. 3043 debe remontar a los años 1520. La confrontación entre las dos imágenes es muy instructiva en cuanto la una y la otra proceden de una misma tradición iconográfica.



¹ E.M. VETTER (1962), pp. 330-337.

² Esto es lo que sugiere G. DE TERVARENT (1941), p. 71.

³ Ver para ésto el resumen de T. BRANDENBARG (1992), pp. 23-24.

⁴ Ver, sobre *Johannes pictor*, D. MARTENS (2000b), pp. 79-106 ; D. MARTENS (2010a), pp. 45-48.

⁵ Maria-ter-Heide (Brasschaat), Onze-Lieve-Vrouw Onbevlekt Ontvangen; óleo sobre madera; 246 x 173,5 cm (tabla central) et 243,5 x 88 cm (cada puerta) (dimensiones con marco).

⁶ Ávila, Museu de Ávila, Inv. Gral n° 1848 / n° d'inv. B/71/3/3 ; *huile sur bois* ; 222,5 x 173 cm (tabla central) et 222,5 x 86 cm (cada puerta) (dimensiones con marco).

⁷ Ver sobre esta obra, G. STEYAERT (2013), n° 80.



MAESTRO DE LAS MEDIAS FIGURAS

Virgen con el Niño

Óleo sobre tabla, 39 x 29,5 cm

Inv. 3044

Bibliografía: J. LAZARO GALDIANO (1926-27), n.º 989 (Maestro de las Medias Figuras); E. CAMPS CAZORLA (1948) (“Maestro de principios del siglo XVI”); J. CAMÓN AZNAR (1951), p.99 (“Maestro de las Medias Figuras es su obra más pura de las contenidas en este Museo. Sobre el fondo negro se destaca precisa y limpia, llena de delicada ternura, con el cabello bañado como de resplandores lunares”); J. HERNÁNDEZ PERERA (1962), pp. 5-6; S. BERGMANS (1963), n.º 247; M. J. FRIEDLÄNDER (1967-1976), XII, n.º 61; M. DÍAZ PADRÓN (1980), p. 179; A. DIÉGUEZ RODRÍGUEZ (2005), p. 345.

Tabla de un solo panel de roble adelgazada hasta 3 mm. No conserva los bordes originales ni restos de rebaba, ni tampoco el marco original. El estado de conservación es bueno a pesar de que se aprecian con luz ultravioleta algunos retoques en el rostro y cuello de la Virgen así como en las piernas del Niño. En el reverso tiene etiqueta de la Junta de Incautación con el n.º 1471 y otra de la exposición *Le Siècle de Bruegel* donde se le atribuye al Maestro de las Medias Figuras¹, una numeración en tiza F11832 y otra

en tinta 276091400-2400. Con reflectografía infrarroja se observa un dibujo muy leve realizado con punta de plata y con alguna pequeña zona de toques de pincel, como es habitual en este artista.

Esta tabla proviene del Convento de las Carmelitas Descalzas de Salamanca donde lo recoge Manuel Gómez Moreno en 1901².

¹ S. BERGMANS (1963), n.º 247.

² M. GÓMEZ MORENO (1967), p.289 y fig.348.





**MEMLING (Hans) (Taller de)
(Ca. 1500-1510)**

Virgen con el Niño

Óleo sobre tabla, 39 x 30 cm

Inv. 3045

J. LÁZARO GALDIANO (1926-1927), n.º 446 (“Gossaert”) ; E. CAMPS CAZORLA (“Anónimo flamenco de principios del siglo XVI”) ; J. CAMÓN AZNAR(1951), p. 58 (“ Otra Virgen atribuible a Memling, serena, frontal, de quieta y plástica belleza, análoga a la del díptico de Martin Nienvenhove, del Hospital de Brujas, y a la del Kaiser Friedrich Museum de Berlín”).

Tablita de madera de roble, de dos paneles dispuestos verticalmente, que conserva sus rebabas y marco original, con forma de arco de medio punto. Tiene etiqueta de la Junta de Incautación y Protección del Patrimonio Artístico en su reverso. Con reflectografía infrarroja se percibe un dibujo subyacente de pincel tanto en los contornos como en los volúmenes (fig. 1).

Esta *Virgen con el Niño* constituye una versión de medio cuerpo de la figura marial representada completa en la *Adoración de los Magos* de Hans Memling, que se conserva en el Museo del Prado (Inv. P01557) (fig.2). Si se comparan las dos obras, se aprecia un proceso de normalización cromática, fenómeno bastante frecuente en el caso de réplicas o de copias en los antiguos Países Bajos. En la tabla central del tríptico del Prado, la Virgen María

lleva una túnica blanca y un manto azul. Sin embargo, en la tabla del Museo Lázaro Galdiano, el manto es rojo y la túnica azul, lo que corresponde al uso iconográfico dominante de la época.

La fidelidad al estilo de Memling en los rostros es particularmente llamativa. La tablita ha debido ser realizada por un pintor formado por este maestro , que posiblemente ha perpetuado la actividad de su taller después de su muerte en 1494. La montaña con formas fantásticas representada en el fondo sugiere claramente, en efecto, una datación posterior a 1500.

No hay ningún género de duda sobre la autenticidad de esta tabla, vista la presencia de un dibujo subyacente que comporta un sombreado



Figura 1



Figura 2



MAESTRO DE FRÁNCFORT

Virgen con el Niño

Óleo sobre tabla, 37 x 27 cm

Inv. 3046

Bibliografía: J. LACOSTE (1913), n.º 11334; E. CAMPS CAZORLA (1948) (“Anónimo flamenco”); J. CAMÓN AZNAR (1951), p. 65 (“otra Virgen de arte flamenco de hacia 1530”).

Tabla de madera de roble formada por dos paneles que conserva sus dimensiones originales aunque no el marco de ranura, sí se aprecian los cuatro lados biselados y con la marca de la rebaba de la pintura. Sin embargo ha sido rebajada y embarrotada. En el reverso conserva etiqueta de la Junta de Incautación del Patrimonio Artístico con el n.º 1518 y la numeración en tiza 11813. En reflectografía infrarroja, se percibe un dibujo subyacente hecho a pincel en el que se observan algunos cambios de encaje sobre todo en el rostro del Niño

La virgen está sentada en un jardín, sobre el borde de un murete saliente, delante de un paño de honor. Tiene en su regazo al niño dormido. Este reposa la mano derecha sobre el escote de su madre. El mismo grupo marial, con

un manto idéntico se puede identificar en otras dos pinturas flamencas. Se trata en los dos casos, no de una imagen aislada de la Virgen, sino de representaciones de Santa Ana triple. Uno de ellos forma parte de la colección de Bruselas de Meester (fig. 1), la otra se encuentra en el compartimento inferior de un tríptico flamenco de la catedral de Zaragoza¹ (fig. 2). Las tres versiones del mismo modelo son manifiestamente contemporáneas y pueden situarse en el primer cuarto del siglo XVI. Si bien la tabla de Meester parece difícil de atribuir a causa de su mal estado de conservación, sin embargo el tríptico de Zaragoza se relaciona de manera unánime al taller del Maestro de Fráncfort². Podríamos plantear que la tabla del Museo Lázaro Inv. 3046 puede también haber sido pintada por el taller

de este pintor de Amberes de abundante producción y que muchas veces ha firmado sus obras con su propio autorretrato. Se puede, por ejemplo, relacionar la tabla Inv. 3046 con una Virgen con el Niño entre dos ángeles del museo de Bellas Artes de Gante (fig. 3), atribuida unánimemente al Maestro de Fráncfort. Las caras son semejantes así como

la disposición general de la composición. El tercio inferior del cuadro está ocupado por un pesado manto de pliegues quebrados que retumban sobre un suelo cubierto de plantas cuidadosamente detalladas.



Figura 1



Figura 3



Figura 2

¹ Ver sobre esta obra, D. MARTENS (2010a), pp. 49-53.

² Ver sobre este pintor, S.H. GODDARD (1984).



EL BOSCO (Seguidor de) (Ca. 1516)

La Coronación de espinas o las Injurias a Cristo

Óleo sobre tabla, 139 x 169 cm

Inv. 3047

[Ver artículo en este libro](#)



MONOGRAMISTA GB

Anunciación

Óleo sobre tabla, 46,3 x 37 cm

Inv. 3048

Bibliografía: J. LACOSTE (1913), n.º 11.335; E. CAMPS CAZORLA (1948) (“Anónimo flamenco de principios del siglo XVI”); J. CAMÓN AZNAR (1951), p. 113 (“La Anunciación es una muestra muy típica de esa pintura de interiores derivada del maestro de Flemalle, con un intimismo y una ambientación acorde con la pura poesía de los protagonistas de este escena. Se halla cercana al maestro de Santa Gudula, a finales del siglo XV”); A. LÓPEZ REDONDO (2003), pp.87-88.

Inscripción: *Ave gracia plena* en la filacteria del ángel Gabriel

Tabla de madera de roble, con dos paneles dispuestos longitudinalmente, adelgazados hasta dejarlos en 4mm. No conserva rebaba ni biseles en los bordes, desconocemos por tanto las dimensiones originales. No se observan marcas ni etiquetas. Con reflectografía infrarroja se ve con dificultad el dibujo subyacente que parece grafito en medio seco y se ve más claramente en las losetas que en los contornos de las figuras que están muy reforzados en el visible.

De esta *Anunciación* existen varios ejemplares. Además de la presente tabla se puede mencionar un tondo conservado en el Art Museum de Saint Louis (Missouri)¹ (fig.1),

otra tabla rectangular que en 1960 se encontraba en el mercado de arte madrileño² (fig.2), y otra más que perteneció a la colección Chiaramonte Bordonaro de Palermo y ahora está en el Museo Regional de Messina³ (fig.3). El tondo de San Luis, atribuido de manera convincente a Gerard David, debía ser también en origen de formato rectangular, lo que resulta evidente por la forma irregular de esta tabla en su estado actual.

Stephan Kemperdick ha demostrado recientemente que el pseudotondo de Saint Louis estaba basada en un grabado de Schongauer (fig.4), de unos treinta años de an-

tigüedad, cuando Gerard David, entre 1500 y 1510, lo ha convertido en una *Anunciación* que presenta su estilo personal⁴. Es esta interpretación personal de Gerard David la que ha sido tomada como modelo por los autores de las otras tres tablas, los cuales no parece que hayan conocido la composición original de Schongauer.

David toma casi a la letra la agrupación de personajes y sus actitudes de Schongauer, pero modificando el escenario y eliminado varios detalles. Schongauer había tocado al arcángel con una corona de plantas en la cabeza, como lo hace habitualmente en sus grabados. Este motivo debió parecer incongruente a David que reproduce al ángel con la cabeza desnuda. El pintor de Brujas ha suprimido igualmente la carpa circular que destacaba sobre el fondo neutro del cielo para reemplazarla por una alcoba. Esta solución es mucho más próxima a otras representaciones suyas de la *Anunciación*, como por ejemplo la de Fráncfort y la de Nueva York. Por esta razón encontramos en la tabla del Museo Lázaro Galdiano el banco alargado y la ventana rectangular con doble batiente con cristales en forma de rombos, visible también en la tabla neoyorquina.

David ha hecho en esta ocasión una verdadera traducción. Como dice Kemperdick, el pintor de Brujas ha convertido en un banco el muro que Schongauer ha representado detrás del arcángel⁵. El origen de este banco

está en la banda horizontal correspondiente al murete del grabado. De la misma manera pueden reconocerse, en el pseudotondo de Saint Louis, los pliegues verticales de la carpa circular en una de las cortinas abiertas en el dosel de la cama. Son las mismas series de líneas verticales situadas detrás de la Virgen. Este último motivo no aparece en la tabla del Museo Lázaro.

Esta tabla puede ser atribuida a un artista de Brujas que Georges Marlier ha creído identificar con uno de los hijos de Ambrosio Benson, Guillermo Benson. Ha relacionado este apellido con un monograma GB que se puede leer sobre una *Natividad* conservada en Hampton Court⁶ (fig.5). Alrededor de esta *Natividad* se reagrupan muchas otras obras como por ejemplo la *Virgen con el Niño* de la catedral de Toledo o la del Museo de Bellas Artes de Zaragoza o también la de la antigua colección Bontinck-Thyssen. La cara del arcángel Gabriel en la tabla del Museo Lázaro con sus grande ojos en forma de luna creciente recuerda al rostro de María en la *Natividad* de Hampton Court o en la tabla de Toledo. A pesar de que la personalidad estilística del monogramista GB aparece bastante bien definida, es poco probable que el artista en cuestión sea el verdadero hijo de Ambrosio. Como ha señalado Lorne Campbell, las pinturas que pueden atribuirse a este misterioso monogramista evocan mucho más el estilo de Adriaen Isenbrant⁷.

¹ Saint Louis, Saint Louis Art Museum, n.º d'inv. 204 : 1942; diametro 27,9 cm.

² Madrid, Abelardo Linares (1960). Cliché ACL, Bruxelles, B187112.

³ Messina, Museo Regionale, n.º d'inv. 141 (ex n.º 109) ; 91 x 71 cm. Ver sobre esta obra, L. COLLOBI RAGGHIANI (1990), n.º 458.

⁴ S. KEMPERDICK (2004), p. 263; S. KEMPERDICK (2010-2011), n.º 15.

⁵ S. KEMPERDICK (2010-2011), p. 142.

⁶ Ver sobre el Monogramista GB, G. MARLIER (1957), pp. 266-273, 328; L. CAMPBELL (1985), n.º 56; D. MARECHAL (1998a), pp. 158-159; D. MARECHAL (1998b), n.º 65; T. H. BORCHERT (1998b), n.º 66; D. MARTENS / C. MORTE GARCÍA (2009-2010), pp. 281-282.

⁷ L. CAMPBELL (1985), p. 91.



Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4



Figura 5



GERARD DAVID

Virgen con el Niño

Óleo sobre tabla, 44 x 31 cm

Inv. 3049

Bibliografía: E. VON BODENHAUSEN (1905), pp. 100-102 ; M.J. FRIEDLÄNDER (1924-1937), VI, n° 205; J. CAMÓN AZNAR (1951), p. 65 («La Virgen central es de Gerard David, clasificada por Friedländer y Bodenhausen como una de sus obras maestras. El arte lírico y dulce de este pintor, que abre la pintura flamenca a las auras renacentistas con un esfumato y un nuevo sentido espacial, se manifiesta en esta imagen concreta y plástica con un sentido más tradicional que el peculiar en el resto de su producción. Corresponde a su etapa primera, y la mayor plasticidad de la forma no amengua la intensidad poética de esta cabeza ensimismada»); M.J. FRIEDLÄNDER (1967-1976), VI, 2, n° 205; H.J. VAN MIEGROET (1989), n° 54 ; A. PADRÓN MERIDA (1999), n° 54; A. PADRÓN MERIDA (2002-2003), pp. 132-133; M. DÍAZ PADRÓN (2003-2004), pp. 106-107.

Es una tabla de madera de roble de un solo panel. Conserva los cuatro lados biselados y la rebaba. Tiene la etiqueta de la Junta de Incautación y Protección del Patrimonio Artístico. Con la reflectografía infrarroja se puede apreciar un dibujo original fino, muy suelto y contundente. Presenta algunas variaciones en la colocación de los ojos y también diferencias con el visible en algunos contornos. Es muy significativa la manera de señalar las luces mediante

trazos interrumpidos y consecutivos. La construcción de los pliegues es también bastante singular, no marca sombras (fig. 1).

La tabla fue reproducida por primera vez en 1905 por Eberhard Von Bodenhausen, quien la atribuía a Gerard David, considerando que la *Virgen y el Niño* debía derivar de un modelo más antiguo creado por Rogier Van der Weyden¹. Aunque esta atribución a David, retomada por



Figura 1

Max Friedländer², ha sido más de una vez puesta en duda, la relación con el gran pintor de Brujas parece evidente. La obra no ha sido pintada en el taller de Bruselas del Maestro del Follaje bordado como se propuso en 1999 y 2003³. Para Dirk de Vos, esta obra “está relacionada directamente con Davis desde el punto de vista estilístico y es probablemente una copia de una obra de su mano”⁴. En el mismo sentido, Hans Van Miegroet habla de un “pastiche davidiano pintado por un discípulo”⁵. En realidad, la atribución a David mismo parece poderse mantener.⁶

Segun Eberhard Von Bodenhausen, la tabla habrá sido adquirida por el coleccionista madrileño Traumann en Logroño poco antes de 1905⁷. Puede que se encontrase en la Rioja desde el siglo XVI.

El modelo utilizado en la Virgen LMG 3049, la *Madonna y el Niño con la manzana*, por retomar la denominación propuesta por de Dirk de Vos, es una composición marial que ha debido crearse en el taller de Rogier Van der Weyden y que, asociada a este prestigioso nombre, ha conocido un gran éxito no solamente en Bruselas sino tam-



Figura 2



Figura 3

bién en Brujas.⁸ Parece haber sido repetida hasta mediados del siglo XVI. Así lo testimonia una versión atribuida a Ambrosius Benson que se conserva en el Museo Groeninge de Brujas⁹ (fig. 2). Como de costumbre en las copias flamencas, los diferentes intérpretes del modelo de Rogier Van der Weyden han reproducido fielmente la posición de la Virgen y del Niño, pero se han permitido remplazar los rostros por fisonomías procedentes de su propio repertorio. Por otra parte han inventado completamente el fondo de la imagen. Por esto, en los ejemplares conservados de la *Madonna y el Niño con la manzana*, María puede encontrarse tanto sobre un fondo dorado como delante de un paño rico o en un jardín e incluso en un bosque.

La Virgen 3049 ha debido pasar en algún momento por las manos del mismo restaurador que el tríptico de san Hipólito que se conserva en Boston. De hecho presenta un marco de entrelazos vegetales pseudogótico que recuerda mucho al que tuvo antaño este tríptico¹⁰. El restaurador ha podido hacer una copia de la Virgen con el Niño. Se constata en efecto que el edificio visible en el ángulo superior izquierdo ha sido reproducido en un pastiche al estilo de los Primitivos Flamencos que formó parte de la colección Comte de Pradère en París (fig. 3). Este pastiche ha sido recientemente atribuido al famoso falsificador belga Joseph Van der Veken¹¹.

¹ E. VON BODENHAUSEN (1905), pp. 100-102.

² M.J. FRIEDLÄNDER (1923-1936), VI, p. 152.

³ A. PADRÓN MERIDA (1999), pp. 318-319; A. PADRÓN MERIDA (2003-2004), p.132.

⁴ D. DE VOS (1971), p. 118.

⁵ H.J. VAN MIEGROET (1989), p. 317.

⁶ Retomamos aquí la propuesta oral de Mathias Weniger en junio 2017.

⁷ E. VON BODENHAUSEN (1905), p. 100.

⁸ D. DE VOS (1971), pp. 114-118. Ver también, sobre la *Madonna y el Niño con la manzana*, M.L. LIEVENS-DE WAEGH (1991), pp. 235-239.

⁹ Ver sobre esta obra, D. MARECHAL (1998b), n° 56.

¹⁰ Ver sobre este tema, D. MARTENS (2000a), p. 60.

¹¹ J.L. PYPAERT (2008), n° 5.



MEMLING (Hans) (Discípulo de)

Virgen con el Niño coronada por dos ángeles

Óleo sobre tabla, 49,5 x 35 cm

Inv. 3050

Bibliografía: J. LACOSTE (1913), n.º 11310 (“Memling”); J. LÁZARO GALDIANO (1926-27), n.º 1055 (“Dirk Bouts, Primitivo flamenco s.XVI”); E. CAMPS CAZORLA (1948) (“Maestro flamenco del siglo XVI bajo influencia de Memling”); J. CAMÓN AZNAR (1951), pp. 99 (“La Virgen, aun con semejanzas de la escuela de Brujas, nos parece obra de Bouts”)p.99.

Tabla de madera de roble de un solo panel que conserva bisel y rebaba en los bordes superior e inferior, ha sido recortado en el lateral derecho aunque en pocos centímetros, lo que explicaría el ligero desplazamiento de la Virgen con respecto a la posición central en la obra. En el reverso lleva etiqueta de la Junta de Incautación n.º 1469. Tiene una fisura longitudinal que ha sido restaurada. Están retocados todos los craquelados del rostro de la Virgen, muy evidente con luz ultravioleta. Con reflectografía infrarroja se observan varios dibujos: uno que parece estarcido en algunos contornos, uno más fino que marca las sombras de

los pliegues y uno muy constructivo en los pliegues (fig. 1). Se aprecia en la barriga del Niño una inscripción de momento ilegible que debe corresponderse con indicaciones de ejecución (fig. 2). La estructura general del dibujo es muy próxima a la manera de trabajar de Memling.

Esta representación de la Virgen y el Niño coronada por dos ángeles revoloteando no constituye una obra única. Existe, en la colección del Museo Boymans Van Beuningen de Róterdam, una pintura casi igual probablemente debida al mismo pintor¹ (fig 3). Esta tabla ha sido cortada y empuñada por los cuatro lados y se ha coronado



Figura 1

con un arco cuando menos anacrónico. Por el contrario, el cuadro Inv. 3050 conserva sus dimensiones originales y permite, por comparación, reconstruir las partes perdidas del de Róterdam. No sabemos con certeza si la tabla de Róterdam presentaba originariamente las mismas dimensiones que la de Madrid. En efecto, los dos ángeles estefanóferos no están situados a la misma distancia de la cabeza de María en las dos obras. Por lo demás, hay muy pocas diferencias entre ellas. Estas se observan especialmente en el arreglo del jardín del plano medio. Además el Niño Jesús está vuelto hacia la izquierda en la tabla de Róterdam y hacia la derecha en la del Museo Lázaro.

En los dos cuadros, la cara de María lleva claramente la marca de Hans Memling. Sin embargo, ni el escote en V de la ropa de la Virgen ni el pilar de base cruciforme se encuentran en el corpus de las obras autógrafas del maestro de Brujas. Estos motivos modernos son reveladores de un horizonte estilístico más tardío. La Virgen con el Niño de Róterdam y la del Museo Lázaro Galdiano han debido

realizarse poco después de la muerte de Memling, posiblemente hacia 1500 por un seguidor muy próximo al artista que, a juzgar por su gran capacidad de imitar el estilo de este último, ha debido aprender directamente el trabajo en su taller.

Una Virgen con Niño semejante puede observarse en una tercera obra. Puesta en venta recientemente en Lucerna² y procedente de la antigua Colección Burgers, fue atribuida por Max Friedländer a Adriaen Isenbrant³(fig. 4). Debe datarse en torno a los años 1520-1540, ya que presenta los efectos del *sfumato* leonardesco. Además, el grupo marial destaca sobre un fondo de paisaje dominado por un bosque y unas montañas a la manera de David. La tabla Burgers constituye una versión modernizada de un modelo más antiguo. Remarcaremos el contraste con las tablas de Róterdam y del Museo Lázaro Galdiano realizadas en el estilo más escultural característico de los primitivos del siglo XV. En estas dos obras, bosques y montañas han pasado a un tercer plano. El espacio arquitectónico



Figura 2

domina como en un cuadro del quattrocento toscano: el enlosado, los pilares, el jardín cuadrículado y los muros de ladrillo estructuran la composición según las leyes de la perspectiva geométrica.

Friedländer ha subrayado la conexión entre la tabla Burgers y un grabado de Alberto Durero: la *Madonna con el mono*, que se ha sitúa en los años 1497-1498 (fig. 5). Esta influencia puede verse ya en la tabla del Museo Lázaro Galdiano. Su autor ha tomado del cobre de Durero la posición del Niño, invirtiéndola, y también el pájaro y la bola de tela que sostiene en la mano.

El grabado de Durero conocerá una notable fortuna en la pintura flamenca en la primera mitad del siglo XVI. De ello dan cuenta una obra de un discípulo de Quentin Metsys, el Maestro de la Magdalena Mansi, que se encuentra en el Louvre (fig. 6), así como una pintura anónima atribuida a un manierista gótico de Amberes conservada en Ginebra⁴. Los autores de estas imágenes se han apoderado del modelo dureriano tanto en la Virgen con el Niño

como en otros detalles como en el cinturón que recorre graciosamente el talle de María. El autor de la tabla del



Figura 3

Museo Lázaro Galdiano se ha limitado a injertar el Niño Jesús dureriano en una Virgen flamenca tradicional, la cual disimula su talle bajo los pliegues del largo manto. Está claro que el lenguaje revolucionario del artista de Núremberg le era completamente extraño. Si bien el pintor de Brujas ha cogido del grabado la postura del Niño Jesús, no ha reproducido las carnes rollizas de su modelo. Ha preferido representar al Hijo de Dios con los miembros

delgados según la tradición del siglo XV flamenco.

En el primer tercio del siglo XVI, todos los imitadores flamencos de la *Madonna con el mono* la han reproducido en sentido inverso. Lo que sugiere que no conocían directamente el grabado de Durero, sino más bien la copia invertida por Wenceslas de Olmutz⁵.



Figura 4



Figura 6



Figura 5

¹ Róterdam, Museum Boymans-Van Beuningen, n° d'inv. 2478; 30, 2 x 22,7 cm. Ver sobre esta obra E. DARLEY (1994), n° 44.

² Lucerna, Galería Gloggner, 21 septiembre 2013; 41,5 x 33 cm.

³ M.J. FRIEDLÄNDER (1967-1976), XI n° 177.

⁴ Ver sobre estas obras V. BOUCHERAT (2004), pp. 29-39; F. ELSIG (2005), n°3; J. FOU CART / E.FOU CART-WALTER (2009), p. 40.

⁵ Este modelo es señalado por V. BOUCHERAT (2004), p. 31.



**ANÓNIMO DE AMBERES DEL
SEGUNDO TERCIO DEL SIGLO XVI**

Salvator mundi

Óleo sobre tabla, 9,5 x 15,6 cm

Inv. 3052

Bibliografía: E. CAMPS CAZORLA (1948) (“Anónimo flamenco de finales del siglo XV”); J. CAMÓN AZNAR (1951), p.96 (“ La cabecita del Salvador es de arte de Gossaert”)

Madera de roble adelgazada hasta 2 mm de un solo panel que conserva la rebaba de pintura en todo el perímetro. La capa pictórica presenta la forma de un rectángulo rematado por un arco de medio punto. La tabla tiene un embarrotado de cuatro listones verticales y tres horizontales y ha sido provista de un marco neogótico flamígero. Tiene etiqueta de la Junta de Incautación y Protección del Patrimonio Artístico con el n.º 1512 y otra numeración a tiza 11867.

Con reflectografía infrarroja se aprecia abundante dibujo de pincel, que marca tanto contornos como volúmenes y también cambios en la composición del rostro. (fig.1)

La tabla puede relacionarse con representaciones del *Salvator mundi* de Quinten Metsys y Josse van Cleve, pero no parece repetir un modelo de estos dos creadores.



Figura 1



**MAESTRO DE FLÉMALLE
(Copia del siglo XVI)**

La Virgen con el Niño

Óleo sobre tabla, 74,5 cm x 48cm

Inv. 3053

Bibliografía: J. LACOSTE (1913), n.º 11299; M. J. FRIEDLÄNDER (1924-1937), II, n.º 60a ; J. LÁZARO GALDIANO (1926-27), n.º 977 (“El Maestro de Flemal. La Virgen con el Niño citada por Friedländer...”); E. CAMPS CAZORLA (1948) (“Atribuida al Maestro de Flemalle, siglo XV ”) ; J. CAMÓN AZNAR (1951), p. 64 (“una réplica, citada por Friedländer, de la Virgen del Maestro de Flémalle”); M. J. FRIEDLÄNDER (1967-1976), II, n.º 60a; E. BERMEJO MARTÍNEZ (1980b), p. 87 ; J. SANDER (1993), p. 107 ; S. KEMPERDICK (1997), p. 172.

Se trata de una tabla de madera de roble adelgazada hasta 3 mm y embarrotada. Está formada por dos paneles verticales en los que se conserva la huella de tres espigas ciegas. En el panel izquierdo hay varias fisuras, una de ellas recorre toda la tabla. El derecho, presenta mejor estado de conservación. La tabla está embarrotada por ocho listones verticales fijos y diez horizontales móviles. No tiene biseles ni se aprecia la marca de rebaba alguna. Se observan con

luz ultravioleta gran cantidad de intervenciones en todo el rostro de la Virgen, en las manos y en el manto. Así mismo existe un abombamiento importante, tal vez producido por el engatillado, en todo el lateral izquierdo. No se aprecian pérdidas importantes en la preparación ni en la capa pictórica. La reflectografía infrarroja deja ver un dibujo muy fino, de punta de plata, con cambios con el visible en las manos y el cinturón del Niño (fig.1) .



Figura 1

La presente tabla constituye una copia de medio cuerpo de una obra que ocupa, desde el siglo XIX, un lugar privilegiado en la historiografía del arte flamenco: la *Virgen de pie amamantando al Niño* del Instituto Städél de Fráncfort (fig. 2). Forma parte de un conjunto de tres tablas adquiridas por este museo en 1849¹. Según una tradición apócrifa, provendrían de una abadía situada cerca de Lieja: la de Flémalle, que nunca existió. En torno a estas tres tablas que se sitúan en los años 1425-1430, se ha reagrupado, sobre la base de la semejanza estilística, la obra del pintor que se considera junto a Jean Van Eyck el inventor del naturalismo flamenco: el misterioso Maestro de Flémalle. El artista anónimo, cuya apelación convencional fue creada por Hugo Von Tschudi en 1898², se identifica con el pintor de Tournai Robert Campin, junto a quien Rogier van der Weyden habría trabajado como aprendiz. Elevada por la crítica actual al rango de *incunabile* de la pintura de los antiguos Países Bajos, la *Virgen en pie amamantando al Niño* del Maestro de Flémalle aparece destacada en todas

las síntesis recientes sobre el tema, bien se trate del 'Belling-Kruse' o de la obra de Dirk de Vos³. Sin embargo, antes del siglo XIX y del redescubrimiento de los Primitivos flamencos, es una pintura que no ha sido más que muy raramente reproducida. A diferencia del tondo con la *Virgen amamantando* o de la *Madona en el ábside*, composiciones que se atribuyen de manera casi unánime al Maestro de Flémalle, y que han sido copiadas en muchísimos ejemplares desde el siglo XV, no existen aparentemente más de dos copias pintadas de la *Virgen en pie amamantando al Niño*, y una copia dibujada. Además del cuadro del Museo Lázaro Galdiano 3053 hay que mencionar otro en la antigua colección Lanz de Ámsterdam (fig. 3) y el dibujo de Turín. Las tablas que han dado nombre al famoso Maestro de Flémalle no parecen haber despertado apenas atención en el siglo XV. El papel que se le atribuye hoy en la pintura flamenca no es más que una reconstrucción moderna del pasado.

La tabla del Museo Lázaro Galdiano reproduce bastante fielmente el modelo del Maestro de Flémalle. No parece que el copista conociese el modelo original pero ha debido tener a la vista una versión pintada, no sólo dibujada. De hecho, a pesar de que los colores del original han sido en parte modificados, existen correspondencias cromáticas que no son fortuitas entre la tabla de Fráncfort y la copia madrileña. Señalaremos, en este sentido, el fino cinturón rojo que ciñe al Niño y la túnica igualmente roja de la Virgen, de la que asoman retazos bajo el seno derecho y el puño izquierdo. Esta fidelidad al modelo no ha impedido, sin embargo, al autor de la tabla madrileña o al probable creador del modelo intermedio, utilizado por el copista, someter la composición original a un proceso de normalización iconográfica. La ropa blanca adornada con brocado de la Virgen del Maestro de Flémalle y su manto del mismo color han sido substituidos por la tradicional combinación rojo y azul, típica de las representaciones marianas del final de la Edad Media. En la tabla del Lázaro Galdiano, la Madre de Dios lleva túnica y manto de color rojo vivo y una saya de color azul muy claro. A esta normalización iconográfica le corresponde además una actualización estética. El modelo que se remonta al primer tercio del siglo XV ha sido puesto al gusto del Renacimiento. Las consistentes aureolas en forma de disco dorado, decoradas con piedras preciosas en trampantojo, han sido re-



Figura 2

emplazadas por nimbos transparentes, insinuados apenas con una línea. El paño de honor de brocado decorado con pequeños dragones pseudochinos ha sido substituido por un fondo neutro, y por último, los pliegues rompen de manera menos brutal que en el original.

El fondo oscuro y los abombamientos del paño sugieren que la tabla MLG 3053 ha debido ser pintada entre 1540-1600. Sería contemporánea de las copias del *Descendimiento de la Cruz*⁴ de Rogier van der Weyden y del *Cordero místico* de los hermanos Van Eyck, realizadas por Michiel Coxcie para las cortes de María de Hungría y Felipe II. El artista de Malinas ha copiado en los años 1560-1570 la *Venganza de Tomiris*, una composición que se ha atribuido al Maestro de Flémalle. ¿Habría pintado también Coxcie una copia de la *Virgen en pie amamantando al niño*?



Figura 3

¹ Ver sobre estas tres obras J. Sander, 2009, n.º 6.

² H.VON TSCHUDI (1898) pp. 8-34, 89-116.

³ H. BELTING / C. KRUSE (1994), n.ºs 74-75.

⁴ Ver sobre este tema, R. SUYKERBUYK (2013-2014), pp. 5-24.



**METSYS (Quentin)
(Copia del siglo XVI)**

La Virgen del Rosario

Óleo sobre tabla, 49 x 28,4 cm

Inv. 3056

Bibliografía: J. LÁZARO GALDIANO (1926-1927), n° 389 (“Quintin Metsys. La Virgen del Rosario. Siglo XV. La atribución a Metsys ha sido hecha por Hulin de Loo”); E. CAMPS CAZORLA (1948) (“Obra de Quintin Metsys, siglo XV, finales”); J. CAMÓN AZNAR (1951), p. 112 (“La Virgen del Rosario es obra primorosa que Hulin de Loo atribuyó a Metsys, pero que creemos debe adscribirse a la escuela francesa de la segunda mitad del siglo XV. Muy cercana al arte de las miniaturas, es indecible la belleza pura de esta Virgen con su manto, que cae en pliegues armoniosos, en ritmos agudos y copiosos. La coloración es brillante y contrastada, con el manto rojo de la Madonna, descantado sobre el oro del Paraíso. Las cabezas de los ángeles deben estar retocadas”); F. BAUDOIN (1985), n° C4. J.

Se trata de una tabla de roble formada por tres paneles que conserva la huella de la rebaba en su anverso. Ha sido adelgazada de forma muy invasiva y embarrotada con cinco listones verticales y otros tantos móviles horizontales. Conserva las etiquetas de la Junta de Incautación del Patrimonio Artístico con el n.º 167, la del transporte a la exposición Europalia *Esplendor de España* donde figura

el n.º 125 y una sobre el marco donde se lee Virgen del Rosario. También conserva la signatura en tiza F11893. La reflectografía ultravioleta muestra que ha sido muy poco intervenida en el pasado y que solo hay pequeñas reintegraciones en el fondo. Con la reflexión infrarroja se observa un dibujo de cuadrícula de tramos regulares.

Si Hulin de Loo propuso atribuir esta tabla a Quentin



Figura 1

Metsys, como escribe José Lázaro Galdiano en 1926-1927, hay que reconocer que su propuesta tuvo poco eco entre los historiadores del arte. No se encuentra el cuadro entre los publicados por Friedländer en el volumen VII de *l'Altniederländische Malerei* dedicado a Metsys y está igualmente ausente de las monografías de de Bosque (1974) y de Silver (1984). Incluso Camón que habitualmente valora muy positivamente la colección del museo, del que fue primer director, descarta la atribución a Metsys en favor de una vaga referencia a la escuela francesa de la segunda mitad del siglo XV.

Es sin embargo Frans Baudoin, gran especialista de la escuela de Amberes, quien recupera en 1985 la propuesta de Hulin. En ese mismo año la tabla se presentó como obra de Metsys o de su taller en la exposición del Palacio de Bellas Artes de Bruselas, en el marco de la prestigiosa exposición de Europalia: *Esplendor de España* que se celebró con motivo de la entrada de España en la Comunidad Económica Europea.

En realidad la relación con Metsys no puede ser contestada. Tanto la fisonomía de la Virgen como la del Niño pueden ponerse en relación con otras obras del gran maestro de Amberes. El rojo de la vestidura de María es muy habitual en su producción. El pintor de la tabla ha utilizado dos tonos de rojo, uno para la túnica y otro para el manto de María. Además encontramos un Niño Jesús en posición similar, con el brazo derecho extendido y el izquierdo replegado en una *Adoración de los Magos* en las puertas de un retablo de Amberes que se conserva en Lübeck (fig.3). Esta *Adoración* conocida por diferentes ejemplares, deriva, según Friedländer, de un modelo creado por Metsys¹.

También la *Virgen del Rosario* del Lázaro Galdiano deriva de una invención creada por Metsys. Se trata de una composición relativamente compleja desde el punto de vista iconográfico. Se ha combinado la Virgen del Rosario, con María rodeada de una corona de flores blancas y rojas y el Niño blandiendo un rosario de coral, y la Mujer del Apocalipsis (XII,1). María está también representada en la tabla con una corona llena de estrellas y con el cuerpo

rodeado de rayos de luz. La descripción de la obra que hace el crítico de arte francés Louis Gillet (1876-1943), al final de su visita a la Colección Lázaro, es particularmente evocadora: «(...) ce sont encore des primitifs— et je songe surtout à une petite Vierge divine, debout dans le ciel, suspendue comme un oiseau de paradis dans une mandorle formée des roses du rosaire»².



Figura 2



Figura 3

La fotografía infrarroja ha dejado ver la preparación de una cuadrícula, lo que nos induce a pensar en la existencia de un modelo previo del que se ha hecho una copia o una reducción. El uso de cuadrícula en el dibujo subyacente es poco frecuente en la pintura flamenca de principios del siglo XVI. Una parrilla semejante se ha constatado en el Descendimiento de la Cruz de Joss van Cleve que se conserva en Dresde³. Esta obra reproduce un prototipo del siglo XV, hoy desaparecido. Aparentemente se trata de una reproducción a escala, como en el caso de la tabla que nos ocupa.

¹ M.J. FRIEDLÄNDER (1923-1937), VII, n° 59. Ver también F. WINKLER (1964), pp. 198-207.

² J. LÁZARO GALDIANO (1926-1927), I, p. 400. Este comentario está reproducido en el catálogo poco antes de la imagen que se encuentra en la p.413 (n.º 389).

³ Ver sobre este tema, C. SCHÖLZEL (2005), p. 236.



VAN CLEVE (Josse) (Copia del siglo XVI)

Virgen con el Niño

Óleo sobre tabla, 42 x 35 cm

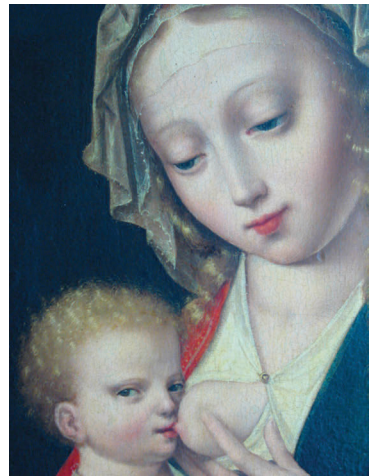
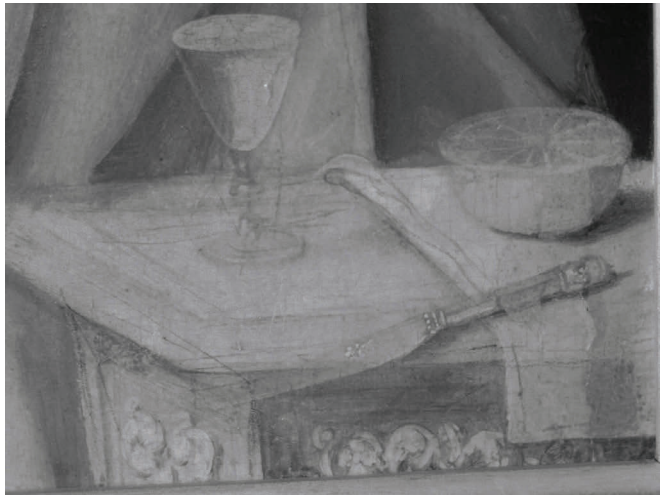
Inv. 3057

Bibliografía: J. LACOSTE (1913), n.º 11.311; J. LAZARO GALDIANO(1926-27) (“Primitivo flamenco s. XVI”)n.º 1047; E. CAMPS CAZORLA (1949) (“Maestro flamenco de principios del s. XVI”) J CAMÓN AZNAR (1951) (“La llamada Virgen del limón de la segunda mitad del siglo XV muy cercana al arte de Joss van Cleef”), p.58; M. J. FRIEDLÄNDER (1924-1937), IX, n.º 51 c; J. SANDER (1993), p. 215, nota 14 ; J. O. HAND (2004), p. 176, n.º 101.2.

Tabla de dos paneles de madera de roble que ha sido adelgazada y embarrotada, tal vez debido a un ataque de carcoma que se trató con anoxia posteriormente. Conserva sin embargo lo que parece el marco original y una bisagra que hace pensar en su pertenencia a un díptico. Con la reflectografía infrarroja se aprecia abundante dibujo de lápiz grasoso, muy suelto y abocetado, que marca contornos y sombras, especialmente apreciable en el bodegón (fig. 1 y 2).

La Virgen se representa sentada amamantando al Niño. Éste tiene las piernas cruzadas y lanza una mirada al espectador. Los investigadores acuerdan considerar que Josse

Van Cleve ha tomado este grupo de la Virgen y el Niño de Gerard David. Existe en efecto en el Prado un *Reposo durante la Huida a Egipto* (fig. 3) de la mano del maestro de Brujas que comporta un grupo marial casi idéntico. Josse Van Cleve conocería sin duda esta imagen o una de las numerosas repeticiones que ha suscitado. Y ha hecho una traducción literal en su personal lenguaje artístico. La edición príncipe de esta traducción no nos ha llegado ciertamente pero está reproducida en muchas obras que llevan la marca estilística de Josse Van Cleve, sin que, sin embargo puedan serle atribuidas. Entre ellas encontramos la presente versión.





GASSEL (Lucas) (Ca. 1500-1568) (¿?)

Paisaje con los peregrinos de Emaús

Óleo sobre tabla, 100 x 125 cm

Inv. 3345

Bibliografía: J. CAMÓN AZNAR (1957), pp. 208-209; M. WEEMANS (2012-2013), n° 20.

La presente tabla fue prestada para la exposición *Fables du paysage flamand* que tuvo lugar en Lille en 2012-2013. En esta ocasión se pudo confrontar por primera vez con una obra similar conservada en el museo de Estrasburgo¹.

El paisaje es casi el mismo. Del fondo del paisaje surge un río que fluye encajado en un valle. Un puente atraviesa este río y una ciudad se eleva sobre lo que parece ser la ribera derecha. El plano medio del cuadro está dominado por un

edificio circular unido a una cavidad rocosa por un puente de madera. El primer plano está ocupado por una terraza natural y por algunas figuras. Estos personajes evocan sin embargo dos historias radicalmente diferentes. En la tabla de Estrasburgo se hace referencia de manera explícita a las *Metamorfosis* de Ovidio (I, 588-624)². Mercurio, reconocible por su casco alado, está sonando la flauta ante el gigante Argos, éste, sentado sobre una formación rocosa, está intentando dormirle para liberar a la ninfa Io que Zeus había transformado en una becerra blanca representada a la derecha.

Muy distinto es el tema de la tabla del Museo Lázaro. Se trata de una representación de los *Peregrinos de Emaús*. Cristo se representa con un sombrero de paja, igual que en las imágenes del *Noli me tangere*. El pintor reproduce fielmente el texto de Lucas (24: 28-29) “Se acercaron a la aldea adonde iban, y Él hizo como que iba más lejos. Y ellos le instaron, diciendo: Quédate con nosotros, porque está atardeciendo, y el día ya ha declinado. Y entró a quedarse con ellos.”. El pintor busca visualizar el conflicto latente entre Cristo deseoso de proseguir su ruta y los dos peregrinos que le incitan a hacer un alto en la ciudad, ya que la noche se aproxima. Las nubes rojizas dan al cielo el aspecto del atardecer³.

Cualquiera que fuese la atribución, está claro que las dos tablas han sido pintadas por el mismo paisajista. La técnica de ejecución, incluso el formato, son idénticos. Por otra parte, el pintor relativamente mediocre que ha asumido la ejecución de las figuras es también indudablemente el mismo: en este sentido comparamos la figura de Mercurio y la del peregrino vestido de rojo, ambos aparecen de espaldas y con la cabeza de perfil.

El hecho de que un mismo paisaje panorámico haya podido servir de telón de fondo tanto a una escena mitológica como a un episodio sacado de la historia sagrada aporta una esclarecedora visión sobre la práctica de los talleres de paisajistas flamencos de mediados del siglo XVI. Un pintor de paisaje profesional de alto nivel, como lo era sin duda ninguna el pintor de las tablas de Estrasburgo y Madrid, incluso si no se tratase de Lucas Gassel, no tendría inconveniente en trabajar de esta manera.

No es tan evidente cuál habrá sido el orden de realización de las pinturas. El carácter crepuscular de la tabla del Museo Lázaro Galdiano, que no se observa en la de Estrasburgo, es sin embargo digno de tener en cuenta. En este sentido, se considera la posibilidad de cierta coherencia mínima con el relato bíblico. Esta posibilidad no existe en el caso de Mercurio y Argos como se ha afirmado de manera al menos atrevida⁴.

La confrontación de las dos versiones invita a considerar bajo un ángulo crítico las lecturas en términos de simbolismo cristiano que se vienen haciendo desde hace medio siglo sobre el paisaje flamenco del siglo XVI. Este modelo interpretativo, asociado principalmente en nuestros días al historiador holandés de arte Reindert Falkenburg, pretende la existencia de un sentido metafórico en las obras de Patinir y de Henri Bles⁵. El espectador, mirando este tipo de imágenes, haría una especie de peregrinación interior en la Naturaleza, tomando como guía los personajes del primer plano. Este camino visual conduciría la mirada hacia la Salvación. Semejantes interpretaciones, que convertirían a los pintores flamencos de paisaje en una especie de predicadores que usarán el “lenguaje” del paisaje para dirigir a sus feligreses hacia el Buen Camino, han suscitado las críticas de otro historiador de arte holandés: Edwin Buijsen⁶. Este señala, por ejemplo, que la relación entre la representación del primer plano, a menudo de carácter religioso, las numerosas figuras dispersas en la imagen (pescadores, paseantes, campesinos volviendo a la tierra, etc.) y la naturaleza en gran parte imaginaria del fondo, no obedece a ninguna regla precisa, como lo muestra el ejemplo de Bles⁷.

Además, en los antiguos comentarios suscitados por los paisajes flamencos, como por ejemplo los de Van Mander, nunca se hace referencia a ningún sentido oculto⁸. La tabla cristiana del Museo Lázaro Galdiano y su pareja mitológica de Estrasburgo confirman la pertinencia de esta crítica. Hay que rendir homenaje a la honestidad intelectual de los organizadores de la exposición de Lille de 2012 por haber incluido en el catálogo estas dos pinturas a pesar de que ellas contradecían las lecturas “significantes” y “literarias” propuestas del paisaje flamenco.

¹ Estrasburgo, Musée des Beaux-Arts, n° d'inv. 44-976.0.15; óleo sobre tabla; 97 x 123,5 cm. Ver sobre esta obra, M. MONTFORT (2009), n.º 8; M. WEEMANS / N. PIPERKOV (2012-2013), n.º 81. En 1957 la historiadora del arte de l'Université libre de Bruxelles Suzanne Sulzberger, según indica Camón Aznar, es la primera en atribuir la tabla MLG 3345 a Lucas Gassel, poniéndola en relación con una tabla que representa a Mercurio y Argos conservada en Viena. Ver J. CAMÓN AZNAR (1957), p. 208: «(El cuadro) presenta muchas semejanzas con algunas obras de la escuela de los Cock y recientemente la doctora S. Sulzberger () lo ha atribuido a Lucas Gassel, pintor cuyas características coinciden con este lienzo (sic) tan admirable. La relación más estrecha se encuentra en el cuadro del Museo de Viena 'Mercurio y Argos'. El Kunsthistorisches Museum de Viena no tiene ninguna tabla de Gassel que represente este tema. ¿ Es posible que bien Camón, bien Suzanne Sulzberger hayan tenido un lapsus y confundido Viena con Estrasburgo?

² En el primer plano, puede leerse sobre la roca: OVI (DII) / M(ETAMORPHOSES)/ LI(BER) I.

³ M. WEEMANS (2012-2013), n.º 20.

⁴ M. WEEMANS / N. PIPERKOV (2012-2013), n.º 81 (“Dans le tableau de Gassel, le paysage participe entièrement de l'interprétation visuelle de la fable”). Se prefiere la opinión formulada por M. MONTFORT (2009), n.º 8: “Le paysage ne se fait pas l'écho de (l') épisode dramatique, qui apparaît plutôt comme un prétexte à décrire au centre un ensemble de falaises rocheuses, un hameau sur la droite et une rivière qui serpente au loin”.

⁵ R. L. FALKENBURG (1988). Ver también R.L. FALKENBURG (1998), pp. 153-169 et (2007), pp. 61-79.

⁶ E. BUIJSEN (2001), pp. 43-63.

⁷ E. BUIJSEN (2001), pp. 53-54.

⁸ E. BUIJSEN (2001), pp. 44-46.



GRUPO DE ADRIAN ISENBRANT

Virgen con Niño

Óleo sobre tabla, 23 x 17,2 cm

Inv. 3346

Bibliografía: E.CAMPS CAZORLA (anónimo flamenco de principios del siglo XVI); J. CAMÓN AZNAR (1951), p. 65 (“otra Virgen de arte flamenco de hacia 1530”); J. LAVALLEYE (1953), n.º 25; J. HERNÁNDEZ PERERA (1960), pp. 214-215.

Pequeña tablita de madera de roble que presenta en el reverso cuatro biseles, no originales. Parece haber sido recortada y empuñecida, no conserva rebaba. Lleva etiqueta de la Junta de Incautación y Protección del Patrimonio Artístico con el n.º 1431 y en tiza el F 11809. La pintura se encuentra en buen estado a pesar de que parece estar bastante retocada, por ejemplo en los contornos de los pliegues, que han sido reforzados. Debíó ser restaurada por los Alaminos en época de Lázaro. Se observan tanto con ultravioletas como con reflectografía infrarroja algunas intervenciones. El dibujo subyacente se aprecia en los contornos y en los pliegues, aunque no hay trabajo de sombreado. Está hecho con un carbón graso y se aprecian algunos titubeos y pequeños cambios de posición en las manos del Niño, por ejemplo.

El grupo de la Virgen abrazada por el Niño procede de un modelo célebre, que ha conocido un éxito excepcional en la historia de la pintura flamenca¹. Como ha demostrado Friedrich Winkler² desde 1913, la invención de este modelo puede ser atribuible al mismo Rogier van der Weyden. Un grupo marial idéntico lo podemos ver en un dibujo de Dresde de 1460, en el que la relación con la producción del gran maestro de Bruselas es evidente, por ejemplo en las arquitecturas y en el pavimento³ (fig.1). El dibujo reproduce claramente una composición perdida de su mano. Ésta representaba a la Virgen, con el Niño de pie, sentada en una logia asomada a un jardín. El grupo marial estaba vuelto hacia la derecha. Muchos pintores de Brujas y Bruselas de finales del siglo XV y principios del siglo XVI reproducían de manera más o menos fiel esta composición,



Figura 1

entre ellos el Maestro de Monteoliveto⁴ en una tabla del Museo de Tournai (fig.2). La Virgen estaba siempre vuelta hacia la derecha y totalmente vestida de rojo.

A mediados del siglo XVI, un pintor de Brujas, tal vez Isenbrant, realizó una versión sintética de la composición de Van der Weyden. Esta vez, la Virgen se vuelve hacia la izquierda y está vista de medio cuerpo, delante de un fondo neutro. El panel de Budapest, atribuido a Isenbrant, podría constituir el más antiguo ejemplo de la nueva versión, a pesar de que es difícil pensar que haya podido ser pintada antes de 1510, como lo sugiere la dendrocronología⁵ (fig.3). Esta nueva composición conocerá un éxito enorme hasta mediados del siglo XVII. Parece haber suplantado la versión original de Van der Weyden, que no



Figura 2 (Montaje A. Dimov)

volvió a reproducirse después de mediados del siglo XVI.

La tabla fragmentaria del Museo Lázaro Galdiano que debe remontar a los años 1520 y 1530, refleja la versión original y podría incluso constituir uno de sus ejemplos más tardíos. Como en el dibujo de Dresde, María está representada vuelta hacia la derecha en un interior. La figura debía ser completa al principio, antes de que la tabla fuera cortada por los cuatro lados.

Es necesario señalar un cambio cromático. Sin ningún género de dudas, Roger van der Weyden debió representar a la Virgen totalmente vestida de rojo, según una fórmula relativamente rara del siglo XV, tomada de su maestro Robert Campin. Por el contrario el autor de la tabla MLG 3346 ha preferido la solución más frecuente en la imagine-

ría mariana de finales de la Edad Media y del comienzo de los tiempos modernos: la bicromía rojo-azul. Ha vestido a la Virgen con una túnica azul y dejado sobre su espalda un manto rojo, adaptando así el modelo de Rogier a la moda dominante. Esta normalización no tiene nada de excep-

cional. Se recordará que existen copias bicromáticas de la célebre *Madonna en rojo* (*Madonna Durán*) de Rogier van der Weyden, tanto españolas como flamencas, que llevan igualmente una túnica o un manto azul⁶.



Figura 3

¹ Ver sobre este éxito, D. DE VOS (1971), pp. 146-149.

² F. WINKLER (1913), pp. 65-71.

³ Ver sobre el dibujo, T. KETELSEN (2005-2006), n° 15.

⁴ Ver sobre esta obra, D. MARTENS (2012), pp. 33-34, 41-46.

⁵ Ver sobre esta obra, S. URBACH (2015), n° 20.

⁶ Ver sobre este tema, D. MARTENS (2005a), p. 18-23. Ver para otro ejemplo de normalización cromática de una Virgen, E. DE ZUTTER / M. PERRIN (2013-2015), pp. 81-82.



PINTOR DE AMBERES
(Segundo tercio del siglo XVI) (¿?)

Salvator mundi

Óleo sobre tabla, 53 x 34 cm

Inv. 3403

Bibliografía: J. LÁZARO GALDIANO (1926-27), n.º 1018 (“Escuela flamenca. Principios del siglo XVI”); E. CAMPS CAZORLA (1948) (“Anónimo flamenco de principios del siglo XVI”); J. CAMÓN AZNAR (1951), p. 61 (“Un Salvator mundi, flamenco del primer cuarto del siglo XVI, de muy fina técnica”).

Tabla de madera de roble de dos paneles verticales que están insertos en su original marco de ranura, que conserva orificios de haber sido parte de un díptico. Conserva la rebaba de pintura en todo el contorno que tiene forma de rectángulo rematado en arco de medio punto. Se ven las huellas de la azuela en el reverso y una etiqueta de la Junta de Calificación y Protección del Patrimonio Artístico con el n.º 1458

El dibujo es de pincel, un dibujo muy marcado de línea directa que deja ver en el rostro un arrepentimiento

de encaje, tanto en los ojos como en la boca (fig. 1). Se ha desplazado varios centímetros a la derecha el dibujo del rostro. Por otro lado existe también dibujo de volumen, especialmente marcado en la mano derecha de Cristo.



Figura 1

**ANÓNIMO FLAMENCO
DE FINALES DEL SIGLO XV**

Salvator mundi

Óleo sobre tabla, 33 x 21 cm

Inv. 3408



Bibliografía: E. CAMPS CAZORLA (1948) (“Anónimo flamenco de principios del siglo XVI”).

Tablita de madera de roble de un solo panel, de forma rectangular con remate de medio punto, que tiene un marco excavado original. En el reverso conserva la etiqueta de la Junta de Incautación y Protección del Patrimonio Artístico con el número 1668 y una marca de tiza que reza F3565.

La reflectografía infrarroja muestra un dibujo abundante de altísima calidad, de pincel muy fino, casi como de una xilografía, que marca contornos y volúmenes, haciendo líneas cruzadas en las sombras (fig. 1).

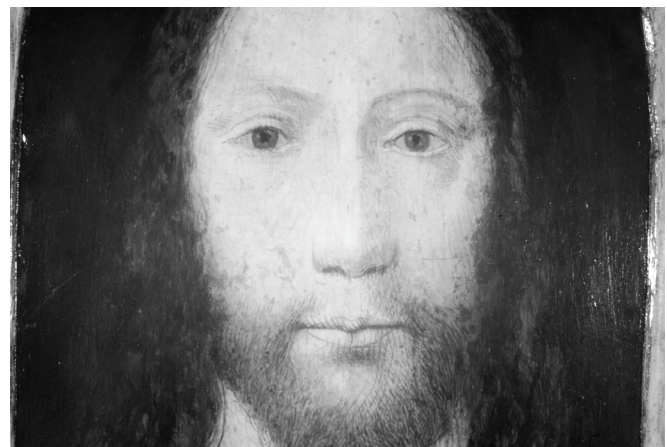
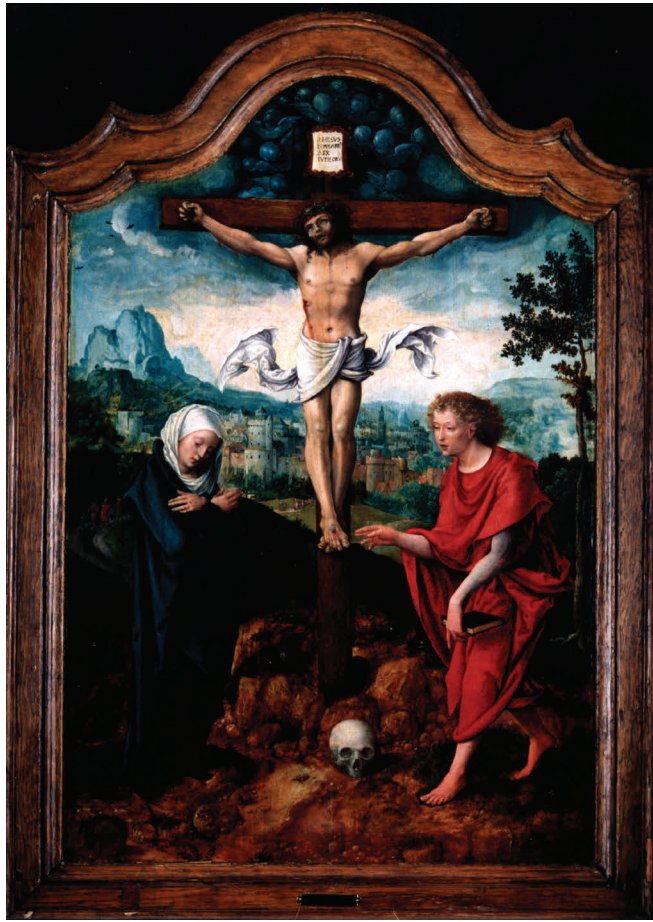


Figura 1



ISENBRANT (Adrian) (Y colaboradores)

Calvario

Óleo sobre tabla, 73,7 x 49,8 cm

Inv. 3424

Bibliografía: J. LAZARO GALDIANO (1926-27), n.º 988 (“Isenbrant, principios del XVI”); E. CAMPS CAZORLA (1948) (“Maestro flamenco de principios del XVI”); M.J. FRIEDLÄNDER (1924-1937), XI, n.º 156; J. CAMÓN AZNAR (1951), p. 113 (“La Crucifixión es de un arte de rico cromatismo y de un dibujo muy apurado y preciso. Muy dramática y de clásica belleza son las imágenes de la Virgen y de san Juan. A juzgar por la figura de Cristo, esta tabla puede ser de la escuela de Colonia, hacia 1500”); J. HERNÁNDEZ PERERA (1960), p. 221; G. MARLIER (1966), p. 182; D. MARTENS (1990), pp. 250-251; L. CAMPBELL (2014), p. 258.

Tabla central de un tríptico de madera de roble de dos paneles unidos a unión viva, y reforzados con estopas en una restauración posterior. Las puertas del tríptico se han perdido. Conserva el marco original moldurado en la parte superior y la huella de las bisagras en los laterales, lo que hace pensar que se trata de una tabla central. Tiene etiqueta de la Junta de Incautación del Patrimonio Artístico n.º 1539, restos de tiza donde se lee 1173(?) y una pequeña etiqueta con el n.º 27 en el marco. Con reflectografía infrarroja se observa dos tipos de dibujo, uno de pincel con

líneas más gruesas y otro más fino de lápiz graso. Se observan varios cambios con respecto al visible, en la colocación de las manos de la Virgen y san Juan y especialmente en la posición de la calavera. Estuvo en escorzo muy expresivo (fig.1) como en el *Calvario* de Lúbeck de Hans Memling¹ (fig.2), pero se terminó pintando de la forma más común en visión frontal (fig.3).

Este *Calvario* es, sin ninguna duda, obra de varias manos como ya señaló Friedländer en 1934². Las figuras de la Virgen y de San Juan se sitúan claramente en la tradición



Figura 1

de los primitivos flamencos del siglo XV y pueden atribuirse a un pintor del grupo Isenbrant. Por el contrario, el Cristo en la Cruz con su cara con la expresión dramática y su cuerpo musculado y atlético evoca el mundo del Renacimiento italiano. Ha debido ser realizado por un artista próximo a Van Orley o Gossart.

Sin citar esta tabla, Maryan Ainsworth ha recogido muchos casos de colaboración entre pintores flamencos en la primera mitad del siglo XVI³. La evolución artística, en este momento, favorece la especialización. Es por eso que un paisajista profesional como Joachim Patinir hará escenarios, para los personajes de primer plano de pintores de figuras reconocidos como Quentin Metsys, en la *Tentación de san Antonio* del Prado, y Josse Van Cleve en el *Reposo de la Huida a Egipto* de Bruselas. Incluso dentro de estos especialistas de figuras se produce, además, una mayor especialización. Según Maryan Ainsworth, Gerard David habría pintado el rostro de la Virgen María de muchos cuadros de Jan Gossart, por ejemplo en la *Adoración de los Magos* de Londres. La autora americana propone en estos casos el término “colaboración de prestigio”.

Por otra parte, siguiendo a Friedländer, Denise Fallon

ha llamado la atención sobre muchas obras importantes del Manierismo gótico de Amberes, en las que algunas caras han sido claramente *sobrepintadas* por Isenbrant⁴. Ella cita por ejemplo el caso de un *Descendimiento de la Cruz* fechado en 1520, conservado en el Museo de la Potterie de Brujas (fig. 3). El rostro de la Virgen ha sido repintado al estilo de Isenbant y destaca por presentar un modelado más dulce y sensible que el de las otras figuras, de aspecto esquemático.

En el caso del *Calvario* MLG 3424, se trataría de una colaboración de prestigio. A la vista de las fotografías de infrarrojos, la figura de Cristo no ha sido sobrepintada. Un comitente ha podido querer tener un *Calvario* en el cual se encontrase a la vez la suavidad del estilo de Isenbrant en las figuras de María y de San Juan y la virilidad expresiva de Van Orley o de Gossart en la figura de Cristo. El paisaje es posible que haya sido realizado por una tercera mano.

La composición no es original. El mismo modelo aparece por ejemplo en una obra atribuida de forma convincente al Monogramista de Brunswick, conservada en el Museo Clemens-Sels de Neuss⁵ (fig. 4). Igual que en la ta-



Figura 2



Figura 3

bla MLG 3424, esta obra presenta un formato modulado y con trazas de bisagras a los lados del marco. Es por tanto el panel central de un tríptico en el que han desaparecido las puertas.

El contraste es muy claro entre el estilo conservador, todavía próximo a la tradición del siglo XV, que se observa en la versión de Madrid, y el de la tabla de Neuss, marcada por las últimas producciones de Rafael. Lo mismo ocurre con el *San Juan*, de rostro meditativo pintado por Isenbrant y el del Monogramista de Brunswick, que lanza una mirada patética al espectador. Destacaremos el escaso papel de las nubes en la tabla madrileña, mientras que invaden el fondo

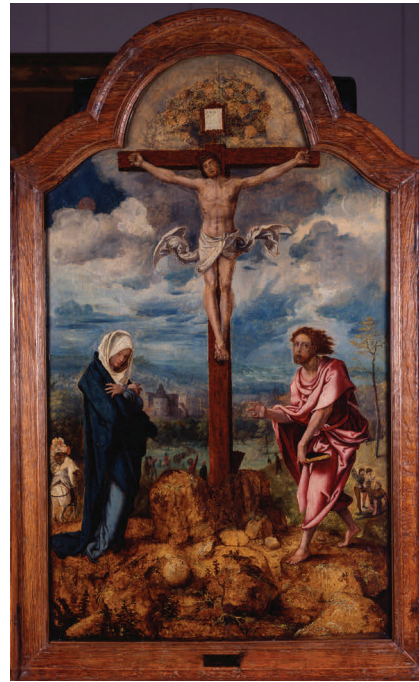


Figura 4

de la imagen del Museo Clemens-Sels. Sin embargo, evitaremos concluir que el primer cuadro no pueda más que preceder cronológicamente al segundo. Esto sería, para un historiador del Arte, sucumbir a una tentación evolucionista, que confunde evolución estética y tiempo real. Lo más probable es que la composición haya sido elaborada en el taller de Pieter Coeck van Aelst, como lo demuestra el hecho, ya señalado por Marlier, de que la posición dinámica del San Juan se encuentra en dos efigies de Santiago relacionada con el estilo de Coeck⁶. La tabla MLG3424 podría constituir la traducción al estilo de Brujas, más tradicional, de un modelo elaborado en Amberes, un medio más abierto a las últimas innovaciones llegadas de Italia.

¹ Ver sobre esta obra, D. DE VOS (1994), n.º 90.

² M.J. FRIEDLÄNDER (1924-1937), XI, p. 89 : « In einer Kreuzigung —in Madrid, Sammlung Lázaro— sind die Bewegungsmotive fremdartig. Der Gekreuzigte im Stile van Orleys. Nur die Modellierung des Fleisches im Kopfe des Evangelisten und namentlich Mariae ganz und gar in Ysenbrants Manier. Hier scheint der Meister eine aus fremdem Atelier stammende Tafel überarbeitet, in seinem Sinne verfeinert zu haben ».

³ M.W. AINSWORTH (2017), pp. 117-121.

⁴ D. FALLON (1982-1983), pp. 133-141.

⁵ Neuss, Clemens Sels Museum, 93 x 53 cm. Ver sobre esta obra, D. SCHUBERT (1969), pp. 19-28.

⁶ G. MARLIER (1966), p. 182.



MAESTRO DE LA LEYENDA DE SANTA GODELIEVE

San Ildefonso, las siete obras de misericordia

Óleo sobre tabla, 93,5 x 57 cm

Inv. 5679

Bibliografía: J. LACOSTE (1913) n.º 11.254; E. CAMPS CAZORLA (1948) (“Anónimo flamenco de fines del siglo XV”); J. LÁZARO GALDIANO (1926-1927), n.º 895 (“Escuela flamenca. Siglos XV-XVI”); J. CAMÓN AZNAR (1951), p. 64 (“Una tabla con pintura a dos luces con la figura del Obispo San Lamberto en el anverso, y en el reverso tres escenas con las Obras de misericordia. Es obra flamenca de fines del siglo XV”); J. CAMÓN AZNAR (1969), p. 73.

Puerta derecha de un tríptico de madera de roble, que conserva la estructura de construcción con un marco de ranura con huellas de bisagra. El travesaño de cierre se ha colocado inadecuadamente. Los bordes de la tabla se

encuentran biselados y conservan la rebaba de la pintura. Los paneles de construcción son tres, sin marcas de ningún tipo. Buen estado general de la capa pictórica sin desprendimientos ni pérdidas, presenta un craquelado uniforme



Figura 1

minucioso. En observación con luz ultravioleta no presenta perdidas ni reintegraciones, sólo pequeños retoques en el rostro realizados en una antigua intervención. La reflectografía infrarroja permite ver bajo la figura del santo un dibujo, muy suelto y vigoroso, ligeramente distinto del que se observa en las obras de misericordia (fig. 1 y 2).

Se trata de la puerta de un tríptico flamenco en cuyo reverso figura un santo obispo, San Ildefonso —se lee *Sanctus a(l) fonsus* en la parte superior del marco— en grisalla parcial. Este tipo de grisalla parece haber sido introducido por Hans Memling en la pintura flamenca. La monocromía es limitada: solo los hábitos litúrgicos del santo, la capa y la mitra, se representan en blanco. Por el contrario el rostro del obispo, sus libros, sus zapatos, el camino empedrado y la decoración arquitectónica se reproducen en color. Ac-

tuando de esta manera el pintor rompe con la austeridad de la grisalla flamenca tradicional, puramente monocromática y como la practicaban Jan van Eyck y Rogier van der Weyden. En el exterior de la puerta Inv.5679 se observa incluso una búsqueda intencionada de efectos cromáticos, fundados sobre un principio de oposición binaria. Observamos la alternancia de marrón y blanco en las columnas que encuadran la escena, el azul sombreado y el rojo de los libros que tiene en la mano. El panel constituía claramente la puerta derecha puesto que el santo obispo del reverso mira hacia la izquierda.

En el otro lado se representan tres obras de misericordia superpuestas¹. La fuente de este tema que fue muy popular en el arte cristiano hasta el siglo XVII se encuentra en el evangelio de Mateo (XXV, 31-46) donde se lee que en el



Figura 2

momento del Juicio Final solo serán salvadas las almas de aquellos que han sentido misericordia por las penas ajenas. Se consideraba que el que había prestado asistencia a su prójimo, por muy insignificante que esta fuera, ayudaba con ello a Cristo y podía obtener así su propio reconocimiento ante Él. Este es el fundamento escritural de la doctrina católica de la salvación personal por las obras. Tomando el texto de Mateo como punto de partida se han definido seis obras de misericordia en el siguiente orden: dar de comer a los que tienen hambre, dar de beber a los que tienen sed, acoger a los extranjeros, vestir a los desnudos, visitar a los enfermos y liberar a los cautivos. Siguiendo a Cipriano y a Lactancio, se añadirá a esta serie una séptima obra que es enterrar a los muertos.

El tríptico al que pertenece esta obra debía llevar en su panel central una representación del Juicio Final. La asociación de las obras de misericordia al Juicio Final es en efecto frecuente en la pintura de los antiguos Países Bajos en los siglos XV y XVI, como lo testimonian dos pinturas conservadas en Amberes: una tabla anónima de Brabante y un tríptico de Bernard Van Orley. Se puede citar también el tríptico de Jean Bellegambe en Berlín y el políptico epónimo del Maestro de Alkmaar fechado en 1505, que se encuentra hoy en Amsterdam².

El autor de la puerta Inv. 5679 ha debido colocar las seis obras de misericordia bíblicas en las dos puertas de su tríptico de manera simétrica en dos columnas de tres cada una. Siguiendo al maestro de Alkmaar habría, situado a la izquierda dar de comer a los que tienen hambre, dar de beber a los que tienen sed y vestir a los desnudos. Habría dedicado la parte inferior de la tabla central, con el Juicio Final, a la obra de misericordia medieval enterrar a los muertos.

En el panel derecho se representa de arriba abajo acoger a los extranjeros, visitar a los cautivos y visitar a los enfermos. Las tres escenas que aparecen en el mismo orden de sucesión en una miniatura de Bruselas encargada por Marguerite d'York³, están cada una de ellas encabezadas por una inscripción latina. Se lee sucesivamente, de arriba a abajo: *hospita[nt]ur peregrini* ("acoger a los extranjeros"), *solvuntur capti* ("liberar a los cautivos") et *visitantur infirmi* ("visitar a los enfermos") En cada una de las escenas, como en el ciclo del Maestro del Alkmaar, la figura de Cristo es claramente reconocible entre los beneficiarios del acto de caridad. El pintor no ha buscado camuflar al Hijo de Dios que siempre lleva su aureola e incluso es representado algo más grande que el resto de personajes en la escena de la liberación de los cautivos.

El presente panel, en el cual Camón Aznar⁴ veía "*un ejemplo de arte flamenco popular de comienzos del XVI*" se puede atribuir al llamado Maestro de la Leyenda de Santa Godelieve⁵. En torno al retablo epónimo que se conserva en Nueva York e ilustra la vida de la santa flamenca Godelieve, los historiadores de arte coinciden en reagrupar cinco trípticos. Uno de ellos, el tríptico Van der Straeten, que



Figura 3

se encuentra en la iglesia de Onze-Lieve-Vrouw de Brujas (fig. 3) y presenta numerosos puntos de contacto con las figuras de la tabla Inv. 5679, especialmente en los rostros. Se puede claramente comparar a la mujer santa llorando de la puerta derecha con el personaje que se acerca al prisionero con un hábito rojo. También los retratos del donante de Josse van der Straeten y de sus cinco hijos evocan la fisonomía de Cristo en las escenas que ilustran la liberación de los cautivos y la visita a los enfermos. El Maestro de la Leyenda de Santa Godelieve no era un gran retratista, es verdad, y sus figuras son bastantes poco variadas.

El tríptico del *Juicio Final* del Maestro de la Leyenda de santa Godelieve ha debido ser encargado para un hospital. Los hermanos que se ocupaban de la administración de

este hospital están representados en dos de las tres escenas de la puerta derecha por medio de un personaje vestido con un largo manto negro con capucha. En la escena de la visitación de los enfermos podemos contemplar una hermana del mismo hospital que blande una cruz. Un laico se encuentra a sus pies con las manos juntas en actitud de plegaria.

La presencia de San Ildefonso, identificado gracias a una inscripción en el reverso de la puerta, hace creíble la idea de que se trata de una pieza hecha para un hospital español o par una institución fundada por un español. El culto del Arzobispo de Toledo es fundamentalmente limitado al reino de Castilla y fue difundido en los Países Bajos, antes de la época de Alberto e Isabel.

¹ Ver sobre la iconografía de las obras de misericordia, R. VAN BÜHREN (1998).

² Ver sobre esta obra, J.P. FILEDT KOK (2008), n° 21.

³ Ver sobre esta obra, G. STEYAERT (2013), n° 82.

⁴ J. CAMÓN AZNAR (1969), p. 73.

⁵ Ver sobre esta obra, además del artículo fundacional de E. HAVERKAMP-BEGEMANN (1955), pp. 185-198, D. MARTENS (1992a), pp. 28-40 ; D. MARTENS (1992b), pp. 149-164).



PINTOR FLAMENCO (Ca. 1500)

Virgen con el Niño

Óleo sobre tabla, 79,5 x 39 cm

Inv. 5684

Bibliografía: E. CAMPS CAZORLA (1948) (“Obra flamenca de fines del siglo XV”); J. CAMÓN AZNAR (1951), p.61 (“Una Virgen del ciclo de Gerard David de plácido y sonriente encanto”).

Tabla de madera de roble de dos paneles dispuestos verticalmente. La tabla ha sido adelgazada y embarrotada, se observa un ligero bisel en los cuatro lados y huellas de la rebaba, que está re-estucada. Con la proyección ultravioleta se observa que la pieza está prácticamente rehecha, es un caso claro de una “sobre-restauración” que desafortunadamente no está documentado (fig. 1). Con reflectografía infrarroja se observa un dibujo fino de contornos y volúmenes. Camps escribe que la obra formaba parte de la Colección Lázaro de París, lo que explica su tardía llegada a Madrid, después de 1945. Esto también justificaría la

presencia en el reverso de un sello de aduana que podría ser de la francesa, no se lee fácilmente. También así se entiende que el cuadro carezca de la etiqueta de la Junta de Incautación y Protección del Patrimonio Histórico.

Esta tabla, en gran parte repintada por un restaurador moderno, pero con un dibujo subyacente que indica que se trata de la obra de un Primitivo flamenco, reproduce una creación tardía de Rogier van der Weyden: la *Madonna Mancel* del Museo de Bellas Artes de Caen¹ (fig. 2). Además de la tabla Inv. 5684, conocemos muchas otras copias de este modelo, que se remontan a finales del siglo XV

o principios del XVI². Citaremos por ejemplo la versión perteneciente a las colecciones de la Corona de Inglaterra³. El modelo utilizado en estas obras fue más que probablemente el dibujo preparatorio o una copia pintada, más que la tabla original de Roger, la cual debía estar en manos privadas y no era accesible para los artistas. Los abundantes ejemplares dan fe del prestigio del modelo cincuenta años tras la muerte de su creador.



Figura 1



Figura 2

Comparándolas con la *Madonna Mancel*, vemos que en ambas copias se ha sustituido el fondo neutro por un paisaje, así como se han suprimido las aureolas. Esta actualización del modelo ha podido hacerse de manera inconsciente en la medida que el dibujo utilizado por los copistas no tuviese más que la Virgen y el Niño sobre un fondo neutro.

¹ Ver sobre esta obra, D. DE VOS (1999), n.º 33.

² Ver sobre esto, D. DE VOS (1971), pp. 112-114.

³ Ver sobre esta obra, L. CAMPBELL (1985), n.º 75; G. PASSEMIERS (1987), n.º 26.



VAN DEN BROECK (Crispin) (Ca. 1523-1590)

San Juan y las mujeres

Óleo sobre tabla, 26,8 x 15,5 cm

Inv. 7530

Bibliografía: J. CAMÓN AZNAR (1951), p. 127: «La tabla con San Juan y las Santas Mujeres muestra un bocetismo, una pincelada nerviosa y viva y unas tonalidades laqueadas que, sin asegurarlo, permiten incluirla en la órbita del cretense en su época italiana»; P. WESCHER (1974), p. 177; M. DÍAZ PADRÓN (1984), pp. 77-81; M. DÍAZ PADRÓN (2003-2004), pp. 112-113.

Tabla de madera de roble fragmentaria. En una antigua restauración, se procedió a ocultar la escalera visible en la derecha y la figura cortada con la intención de otorgar a la obra un carácter de imagen completa (fig. 1).

Este fragmento de un *Descendimiento de la cruz* ha

sido restituido de manera absolutamente convincente en los años ochenta al pintor de Amberes, Crispin van den Broeck. La obra se atribuyó durante mucho tiempo al Greco situándola en su periodo italiano. Una confusión cuando menos halagüeña...



POURBUS (Pieter) (1523-1584)

Retrato mortuario de un monje

Óleo sobre tabla, 42 x 31 cm

Inv. 8112

Bibliografía: E. CAMPS CAZORLA (1948) (Obra de Pieter Pourbos, el Viejo) ; J. CAMÓN AZNAR(1951), p.58-59 (“un retrato de arte flamenco, de hacia 1530, muy agudo y caracterológico, sobrio de color y de fuerte intensidad psicológica”).

Tabla de madera de roble de un solo panel adelgazado y embarrotado, no tiene etiqueta de la Junta de incautación y Protección del Patrimonio.

En la reflectografía infrarroja se percibe difícilmente un dibujo muy fino de punta de plata.

En lo alto del cuadro, hay una inscripción en capitales romanas, de color amarillo en un latín aproximativo.

O D(OMI)NE ILLUMINA OCULOS MEOS NE UUQUA(M) —por UNQUA(M)— OBDORMEAM —por OBDORMIAM— IN MORTE (“Alumbra mis ojos, a fin de que no duerma jamás el sueño de la muerte”, *Salmos*, XII, 4).

El monje, representado de tres cuartos, de medio cuerpo, es probablemente un benedictino, a juzgar por el hábito negro. Claramente es su esperanza en una resurrección personal lo que ha inspirado la elección del pasaje bíblico.

En la medida en que los monjes hacían voto de pobreza, se puede considerar que la tabla fue encargada por la familia del joven, deseosa de honrar su memoria. Se trata pues de un retrato póstumo, destinado probablemente a la capilla familiar. El nombre del difunto debía figurar en el marco original, perdido.

La obra puede ser atribuida sin ninguna duda al pintor de Brujas Pieter Pourbus (1523-1584), lo que sugiere que también el monje fuese de esa ciudad.



EL BOSCO (Ca. 1450-1516)

Meditaciones de San Juan Bautista, Ca. 1495

Temple graso sobre tabla, 48 x 40 cm

Inv. 8155



MAESTRO DE LAS MEDIAS FIGURAS

Virgen de las cerezas

Óleo sobre tabla, 38 x 28 cm

Depósito de la Comisaría General del Patrimonio Artístico Nacional de 13 de enero de 1958

Bibliografía: J. HERNÁNDEZ PERERA (1962), p.6.

Tabla de madera de roble de un solo panel en disposición vertical que ha sido adelgazada y embarrotada. No conserva etiqueta de la Junta de Incautación y Protección del Patrimonio Artístico Español. Tiene un marco moderno del tipo llamado “marco Lázaro”, lo que podría justificar, tal vez el depósito producido en el año 1958.

La obra ha sido publicada por primera vez por Jesus Hernández Pereda en el año 1962. En esta obra, escribe, “que llamaré *Virgen de la Cereza*, donde apenas se hace

uso del rojo y viste la Madonna túnica azul noche, el Niño , también desplegado en oblicuidad respecto al borde del cuadro pero situado más bajo y a distancia del rostro materno, intenta coger la cereza que María le ofrece. Camón la destaca como una de las más puras creaciones del Maestro”¹.

Es obra indudable del maestro, que hasta ahora ha llamado poco la atención de los investigadores.

¹J. HERNÁNDEZ PERERA (1962), p.6.

IDENTIFICACIÓN BOTÁNICA EN LA PINTURA FLAMENCA ANTIGUA DEL MUSEO LÁZARO GALDIANO

Eduardo Barba Gómez

«Nomina si nescis, perit & cognitio rerum»,
(Si ignoras el nombre de las cosas, desaparece también lo que sabes de ellas)
Carlos Linneo, 1751, *Philosophia Botanica*, 1751

Se ha querido recoger en la siguiente tabla, de manera exhaustiva y detallada, toda la vegetación presente en la colección de pintura flamenca antigua del Museo. Sirve así como base de datos botánica para futuros estudios. También se han identificado las aves descritas por los artistas. Explicamos a continuación cada uno de los epígrafes de la tabla.

Especies: se recogen todas las plantas identificables de manera más o menos definida en una obra concreta, generalmente en las categorías taxonómicas de familia, género o especie, con descripción de la parte dibujada en su caso y alguna puntualización si es necesaria.

Vegetación no descriptiva: aquellas plantas que no pueden ser identificadas a nivel de familia o género, por estar dibujadas de manera poco definida por el artista. Las gramíneas (familia *Poaceae*) se incluyen aquí por defecto, al no ser descriptivas generalmente.

Vegetación potencial: aquella sin rasgos identificables en la obra, pero que podría ser la dibujada por el artista conforme a la región donde desarrolla su actividad, las características del ecosistema representado y la morfología de las plantas presentes en el cuadro.

Símbolos y abreviaturas:

- * planta muy parecida a la dibujada por el artista, sin ser totalmente idéntica. También se aplica en otras categorías en la columna de vegetación no descriptiva.
- ** planta ligeramente parecida a la dibujada por el artista.
- ° planta en la que no están nada definidos sus rasgos más característicos por parte del artista, pero relativamente identificable por alguna peculiaridad propia dibujada.
- sp.** especie sin concretar.
- spp.** varias especies de ese mismo género.
- var.** variedad.
- f.** forma.
- s.l.** *sensu lato*, en sentido amplio; se refiere a *Taraxacum officinale*, una especie con multitud de subespecies, cada una con una morfología diversa, de modo que queda sin definir esa subespecie (*Taraxacum officinale* s.l.).
- _robur_** especie más probable del género identificado; en este ejemplo, *Quercus _robur_*, la planta correspondería al género *Quercus*, y la especie más similar sería *Quercus robur*.

Salix viminalis / *Salix fragilis*: cuando se separan dos o más especies por una barra inclinada significa que cualquiera de ellas es una identificación posible para la planta dibujada.

Para nombrar las distintas plantas se ha seguido la nomenclatura botánica, que se basa en un sistema de parentesco y en el latín como lengua. La categoría taxonómica más amplia aquí empleada en ocasiones es la de **familia** (siempre con la terminación botánica latina *-aceae* en su nombre), que engloba a un grupo de **géneros** que tienen algún tipo de afinidad entre sí. Dentro de cada género hay distintas **especies**, la unidad básica de esta clasificación, a veces con otras subdivisiones como la de **subespecie** o **variedad** (esta escrita entre ‘comillas’) con algún rasgo distintivo propio que añade a la especie, como muchas de las variedades de rosas de cultivo. Un ejemplo esclarecedor del reino animal, consistiría en que el ser humano pertenece a la familia de los homínidos (que compartimos con otros primates, como el chimpancé), género *Homo*, especie *Homo sapiens*, única especie viva dentro de este género.

Se ha omitido de los nombres científicos la abreviatura correspondiente al autor del nombre de la especie para facilitar la legibilidad de la tabla (por ejemplo, se escribe *Viola odorata* en vez de *Viola odorata L.*, inicial en este caso de Linneo).

Para la correcta nomenclatura botánica se ha recurrido en líneas generales a la obra *Flora Iberica*, y para los nombres de aves se han seguido los propuestos por la SEO/BirdLife (Sociedad Española de Ornitología).

	INV	ESPECIES	VEGETACIÓN NO DESCRIPTIVA	VEGETACIÓN POTENCIAL	OBSERVACIONES
1	237	<p>ANUNCIACIÓN: ·<i>Lilium candidum</i></p> <p>HUIDA A EGIPTO: ·<i>Agave americana</i> * (anacronismo)</p>	<p>ANUNCIACIÓN: ·Árboles</p> <p>BAUTISMO DE CRISTO: ·Árboles ·Herbáceas ·Monocotiledónea acuática ·<i>Poaceae</i> ·Trepadora</p> <p>ADORACIÓN DE LOS MAGOS: ·<i>Poaceae</i> ·Rupícolas</p> <p>HUIDA A EGIPTO: ·Árboles ·Herbáceas ·Monocotiledónea acuática ·<i>Poaceae</i> ·Rupícolas</p> <p>CRUCIFIXIÓN: ·Árboles ·Arbustos ·Herbáceas ·Monocotiledónea acuática ·<i>Poaceae</i></p>	<p>BAUTISMO DE CRISTO: ·<i>Populus</i> sp. ·<i>Salix</i> spp.</p>	<p>·No descriptivo.</p> <p>·En la Anunciación hay una tela con tres frutos de <i>Punica granatum</i>.</p> <p>·En la Adoración de los Magos parece que el Niño Jesús sujeta algún tipo de fruto (no descriptivo) en su mano.</p>

	INV	ESPECIES	VEGETACIÓN NO DESCRIPTIVA	VEGETACIÓN POTENCIAL	OBSERVACIONES
2	2681	<p>TABLA IZQUIERDA: ·<i>Persicaria</i> sp. * (como las especies <i>P. maculosa</i> o <i>P. hidropiper</i>, aunque es probable que se trate solo de un modelo botánico general del pintor que tiene mucho de licencia artística) ·<i>Fragaria vesca</i> ** (aún con los peciolos muy abiertos y desaparejados es la más probable por ser especie habitual; descartada <i>Sanguisorba officinalis</i>; corresponde a un modelo de planta frecuente en este artista; cfr. núm. cat. P-2723 del Museo Nacional del Prado, por ejemplo)</p> <p>TABLA CENTRAL: ·<i>Geranium robertianum</i> ·<i>Plantago lanceolata</i> * ·<i>Taraxacum officinale</i> s.l.</p> <p>TABLA DERECHA: ·<i>Lathyrus linifolius</i> * (mantiene la misma estructura que la <i>Persicaria</i> sp. de la tabla izquierda, pero con un desarrollo distinto, por lo que es muy probable que ambos especímenes se traten tan solo de licencias artísticas) ·<i>Chelidonium majus</i> * (diseño parecido al <i>Geranium robertianum</i> de la tabla central) ·<i>Rubia tinctorum</i> * ·<i>Viola _canina_</i> * (también serían posibles <i>Viola reichenbachiana</i> o <i>V. riviniana</i>)</p>	<p>TABLA IZQUIERDA: ·¿Árboles? (parte izquierda) ·Herbáceas ·<i>Poaceae</i></p> <p>TABLA CENTRAL: ·Árboles ·Herbáceas ·<i>Poaceae</i> ·Pteridofita</p> <p>TABLA DERECHA: ·Árboles ·Herbáceas ·<i>Poaceae</i></p>		<p>·No es un artista eminentemente descriptivo, y aunque dibuja distintas posibles especies, tiene licencias artísticas evidentes.</p> <p>TABLA CENTRAL: Uno de los personajes a caballo sostiene una larga rama con espinas, que asemeja a brotes muy vigorosos (chupones) que pueden emitir los <i>Crataegus</i> spp. Por su rectitud habría que descartar las ramas de <i>Rosa</i> spp. silvestres o de <i>Rubus</i> spp.</p>

	INV	ESPECIES	VEGETACIÓN NO DESCRIPTIVA	VEGETACIÓN POTENCIAL	OBSERVACIONES
3	2684	<p>·<i>Populus</i> sp. ° (desmochado y muerto, al pie del canal; definido por comparativa con la alineación de árboles a continuación de este; también sería probable que fuera un <i>Fraxinus excelsior</i> o <i>Salix</i> spp. por aplicárseles la misma técnica de poda, conocida también como trasmochado; otros posibles <i>Populus</i> serían los cinco árboles en la alineación central)</p> <p>·<i>Quercus _robur_</i> * (el roble que está en primer plano tiene lo que parecen rebrotes basales o bellotas germinadas a su pie, presenta las mismas hojas que el árbol; en la alineación de árboles central, sería el primero y más corpulento)</p> <p>·<i>Rubus</i> sp. * (dentro de este gran género, corresponde al modelo de las zarzadoras)</p>	<p>·Árboles</p> <p>·Arbustos</p> <p>·Herbáceas</p> <p>·<i>Poaceae</i></p>	<p>·<i>Alnus</i> sp.</p> <p>·<i>Fraxinus excelsior</i></p> <p>·<i>Populus</i> sp.</p> <p>·<i>Salix</i> spp.</p>	<p>·No descriptivo.</p> <p>·Recoge detalles del paisaje muy interesantes, que indican una pintura basada en apuntes del natural.</p>
4	2709	<p>·<i>Malus domestica</i> ° (fruto)</p> <p>DECORACIÓN DE LA ORLA VEGETAL:</p> <p>·<i>Acanthus mollis</i> (ornamentación basada en su hoja)</p> <p>·<i>Punica granatum</i> (flor recién fecundada —o fruto incipiente—, sin pétalos ya, asentado sobre sus propias ramas, desgajadas, sobre las que el artista enrolla las hojas muy transformadas de <i>Acanthus</i>)</p>			

	INV	ESPECIES	VEGETACIÓN NO DESCRIPTIVA	VEGETACIÓN POTENCIAL	OBSERVACIONES
5	2729	<ul style="list-style-type: none"> ·<i>Bellis perennis</i> ·<i>Fragaria vesca</i> ·<i>Iris germanica</i> (en antesis, se aprecian los escapos florales y sus brácteas) ·<i>Lilium candidum</i> ·<i>Prunus avium</i> (fruto, con la cicatriz dejada por el pedicelo; en la mano del Niño) ·<i>Ranunculus acris</i> ·<i>Trifolium _repens_ °</i> ·<i>Trifolium _pratense_</i> (antesis oculta por el manto de la Virgen) ·<i>Viola odorata</i> ·<i>Viola tricolor</i> 	<ul style="list-style-type: none"> ·Árboles ·Herbáceas ·<i>Poaceae</i> ·Rupícolas 	<ul style="list-style-type: none"> ·<i>Hedera helix</i> ·<i>Rubus</i> sp. 	<p>·Banco encespado típico de los jardines medievales.</p> <p>·En el <i>Iris germanica</i> uno de los capullos está tapado por la tela del libro, y ha ocultado gran parte del otro escapo floral e incluso las flores, como se aprecia a simple vista por el resalte de la pintura.</p> <p>·En la pradera al pie de la Virgen hay presencia de otras plantas de hojas trifoliadas muy pequeñas, que podrían tratarse del mismo <i>Trifolium repens</i> en un estado vegetativo más incipiente, o de otras especies de la familia <i>Fabaceae</i> (<i>Medicago</i> spp., <i>Lotus</i> spp., ...).</p> <p>·Hay dos rosetas de plantas no descriptivas aplastadas por el manto de la Virgen, que por comparativa con otras tablas del maestro podrían corresponder a <i>Plantago</i> sp.</p>
6	2730	<ul style="list-style-type: none"> ·<i>Viola odorata</i> ° 	<ul style="list-style-type: none"> ·Árboles ·Arbustos ·Campos de cultivo/ pasto ·Herbáceas 		<ul style="list-style-type: none"> ·No descriptivo.

	INV	ESPECIES	VEGETACIÓN NO DESCRIPTIVA	VEGETACIÓN POTENCIAL	OBSERVACIONES
7	2815	<ul style="list-style-type: none"> ·<i>Citrus sp</i> ** (fruto, parece que inmaduro, de alguna variedad antigua de especies como <i>Citrus limon</i> o <i>Citrus medica</i>) ·<i>Dianthus caryophyllus</i> ·<i>Vitis vinifera</i> (fruto) 			
8	2816	<ul style="list-style-type: none"> ·<i>Aquilegia vulgaris</i> (flores borradas, aún se intuye su color azul en alguna de ellas) ·<i>Fragaria vesca</i> (dibuja la flor tetrámera en vez de pentámera) ·<i>Galium odoratum</i> ·<i>Iris germanica</i> ·<i>Lilium candidum</i> (prácticamente borrada, definida por comparativa con otras obras del Maestro) ·<i>Limniris pseudacorus</i> ·<i>Plantago major</i> * (aunque su morfología esquematizada también se corresponde a <i>Plantago media</i>, es escasa su representación en pintura de la época) ·<i>Primula acaulis</i> * (flor tetrámera en vez de pentámera) ·<i>Ranunculus</i> sp. (prácticamente borrado, se aprecian las hojas basales; definido por comparativa con obra en el Legion of Honor Museum, San Francisco, y otras tablas) ·<i>Salix</i> sp. ° ·<i>Taraxacum officinale</i> s.l. ·<i>Trifolium _repens_</i> ·<i>Viola odorata</i> 	<ul style="list-style-type: none"> ·Árboles ·Arbustos ·<i>Poaceae</i> 	<ul style="list-style-type: none"> ·<i>Alnus glutinosa</i> ·<i>Fagus sylvatica</i> ·<i>Populus</i> sp. ·<i>Quercus</i> spp. ·<i>Salix</i> spp. 	

	INV	ESPECIES	VEGETACIÓN NO DESCRIPTIVA	VEGETACIÓN POTENCIAL	OBSERVACIONES
11	2892	<ul style="list-style-type: none"> ·<i>Acanthus mollis</i> * (ornamentación basada en su hoja, en el hélix deformado de la oreja de la cabeza gigante) ·<i>Capparis spinosa</i> * ·<i>Dipsacus fullonum</i> * (inflorescencia seca) ·<i>Humulus lupulus</i> * (la parte verde de la “capa emplumada” de la cabeza gigante parece estar inspirada por las brácteas de las inflorescencias femeninas de esta especie) 	<ul style="list-style-type: none"> ·Árboles (dos vivos, uno muerto) 		<ul style="list-style-type: none"> ·El ave rapaz nocturna sostiene en una de sus alas aparentemente un manojo de ramitas secas. ·Los ojos de la cabeza gigante están rodeados por un motivo de inspiración vegetal
12	3006	<ul style="list-style-type: none"> ·<i>Chelidonium majus</i> ** 	<ul style="list-style-type: none"> ·Árboles * ·<i>Poaceae</i> 		<ul style="list-style-type: none"> ·No descriptivo.
13	3009	<ul style="list-style-type: none"> ·<i>Malus domestica</i> ° (fruto) 			
14	3012	—	<ul style="list-style-type: none"> ·Herbáceas ·<i>Poaceae</i> ·Rupícolas 		<ul style="list-style-type: none"> ·No descriptivo. ·Hay dos estructuras columnares no muy definidas que dan una apariencia de <i>Cupressus sempervirens</i>, pero no es algo probable.
15	3016	<ul style="list-style-type: none"> ·<i>Picea abies</i> * (más probable que <i>Abies alba</i> o ejemplares jóvenes de <i>Pinus sylvestris</i> de copa más cónica) ·<i>Quercus robur</i> / <i>Quercus petraea</i> 	<ul style="list-style-type: none"> ·Árboles ·Arbustos ·Campos de cultivo/ pasto 	<ul style="list-style-type: none"> ·<i>Quercus</i> spp. 	
16	3017	<ul style="list-style-type: none"> ·<i>Malus domestica</i> ** (fruto) 			
17	3020	<ul style="list-style-type: none"> ·<i>Malus domestica</i> * (fruto; parecido también con algún cítrico como <i>Citrus aurantium</i>) 			

	INV	ESPECIES	VEGETACIÓN NO DESCRIPTIVA	VEGETACIÓN POTENCIAL	OBSERVACIONES
18	3022	<p>TABLA IZQUIERDA: ·<i>Acanthus mollis</i> (ornamentación basada en su hoja, en el objeto de orfebrería)</p> <p>TABLA CENTRAL: ·<i>Asteraceae</i> (ornamentación basada ligeramente en la inflorescencia básica de esta familia de plantas, tanto en los capiteles como en los broches de la vestimenta del rey Gaspar) ·<i>Acanthus mollis</i> (ornamentación basada ligeramente en su hoja, en el objeto de orfebrería)</p> <p>TABLA DERECHA: ·<i>Quercus sp.</i> * (ornamentación basada en su hoja; presencia del fruto también) ·<i>Asteraceae</i> (ornamentación del capitel basada ligeramente en la inflorescencia básica de esta familia de plantas)</p>	<p>TABLA IZQUIERDA: ·Árboles ·Campos de cultivo/ pasto ·Rupícolas</p> <p>TABLA CENTRAL: ·Árboles ·Arbustos ·Campos de cultivo/ pasto ·Rupícolas</p> <p>TABLA DERECHA: ·Arbustos ·Herbáceas ·<i>Poaceae</i> ·Rupícolas</p>	<p>TABLA IZQUIERDA: ·<i>Quercus spp.</i></p> <p>TABLA CENTRAL: ·<i>Asplenium ruta-muraria</i> ·<i>Hedera helix</i> ·<i>Parietaria judaica</i> ·<i>Quercus spp.</i></p> <p>TABLA DERECHA: ·<i>Parietaria judaica</i></p>	<p>·No descriptivo.</p> <p>TABLA CENTRAL: ·Presencia al pie de la fortaleza de lo que parece un árbol fastigiado, como <i>Populus sp.</i></p>
19	3028	<p>·<i>Agave americana</i> ** (anacronismo; definido por la comparativa con 237, del mismo artista) ·<i>Hedera helix</i> ·<i>Papaver rhoeas</i> ° (definido por los modelos artísticos que copia este artista, como Patinir) ·<i>Plantago sp.</i> **</p>	<p>·Árboles ·Arbustos ·Herbáceas ·Monocotiledóneas acuáticas ·<i>Poaceae</i> ·Rupícolas</p>	<p>·<i>Populus sp.</i> ·<i>Salix spp.</i></p>	<p>·No descriptivo</p> <p>·Varias herbáceas en flor, todas ellas son licencias artísticas</p>
20	3037	<p>·<i>Rosa gallica</i> (roja; posiblemente la variedad <i>Rosa gallica</i> 'Officinalis')</p>			<p>·<i>Rosa</i> muy oscurecida, no se aprecian las hojas, que están presentes</p>

	INV	ESPECIES	VEGETACIÓN NO DESCRIPTIVA	VEGETACIÓN POTENCIAL	OBSERVACIONES
21	3040	<ul style="list-style-type: none"> ·<i>Fagus sylvatica</i> * ·<i>Plantago major</i> ·<i>Ranunculus</i> sp. ·<i>Rubia tinctorum</i> * (en la parte derecha de la tabla, en una zona muy oscurecida; posibilidad también de <i>Rubia peregrina</i> *) ·<i>Viola odorata</i> 	<ul style="list-style-type: none"> ·Árboles ·Arbustos ·Herbáceas ·Rupícolas 		
22	3043	<ul style="list-style-type: none"> ·<i>Fragaria vesca</i> ·<i>Plantago lanceolata</i> ·<i>Plantago major</i> ÁRBOL GENEALÓGICO: ·<i>Acanthus mollis</i> (ornamentación basada en su hoja) ·<i>Asteraceae</i> ** (ornamentación basada en el involucre de la flor de esta familia de plantas; similitud también con la cúpula escamosa del fruto de <i>Quercus</i> spp.) ·<i>Papaver somniferum</i> * (ornamentación basada en la cápsula del fruto) 	<ul style="list-style-type: none"> ·Árboles ·Arbustos ·Coníferas * ·Herbáceas ·<i>Poaceae</i> 	<ul style="list-style-type: none"> ·<i>Quercus petraea</i> ·<i>Rubus</i> sp. 	
23	3044	<ul style="list-style-type: none"> ·<i>Malus domestica</i> (fruto) 			
24	3045	<ul style="list-style-type: none"> ·<i>Hedera helix</i> ° ·<i>Juncus</i> sp. °/ <i>Scirpoides</i> sp. ° ·<i>Quercus</i> sp. ° 	<ul style="list-style-type: none"> ·Árboles ·Arbustos ·Campos de cultivo/ pasto ·Herbáceas ·<i>Poaceae</i> ·Rupícolas 	<ul style="list-style-type: none"> ·<i>Salix</i> spp. 	<ul style="list-style-type: none"> ·No descriptivo. ·El estilo de vegetación de esta obra y la que tiene núm. de inventario 3050 es muy similar, por lo que se podría decir que ambas proceden de la misma mano o taller.

	INV	ESPECIES	VEGETACIÓN NO DESCRIPTIVA	VEGETACIÓN POTENCIAL	OBSERVACIONES
25	3046	<ul style="list-style-type: none"> ·<i>Bellis perennis</i> * ·<i>Fragaria vesca</i> ·<i>Plantago major</i> ·<i>Trifolium</i> sp. ° ·<i>Viola odorata</i> 	<ul style="list-style-type: none"> ·Árboles ·Arbustos ·Herbáceas ·<i>Poaceae</i> 	<ul style="list-style-type: none"> ·Bosque caducifolio (<i>Quercus</i> spp., <i>Fagus sylvatica</i>, <i>Fraxinus excelsior</i> y otras especies) 	
26	3047	<p>·<i>Phragmites australis</i> * (inflorescencia seca y desgastada; se aprecian fibras, lo que descartaría otra especie que se utiliza en este tipo de representaciones como es la <i>Typha latifolia</i>)</p> <p>BROCHE:</p> <ul style="list-style-type: none"> ·<i>Lavandula officinalis</i> ·<i>Matthiola incana</i> (de flores simples, blanca y fucsia; presencia de las hojas, falcadas) ·<i>Mentha suaveolens</i> * 			<ul style="list-style-type: none"> ·De las tres versiones en España sobre tabla de esta obra (junto a la de El Escorial y Valencia), esta es la que alcanza un mayor grado de detalle en la representación de las plantas en el broche; la <i>Lavandula</i> está pintada claramente del natural, no copiada de ninguna de las otras versiones. <p>AVES PRESENTES EN LA PINTURA:</p> <ul style="list-style-type: none"> -<i>Athene noctua</i> (Mochuelo europeo). -<i>Garrulus glandarius</i> (Arrendajo euroasiático).
27	3049	<ul style="list-style-type: none"> ·<i>Fagus sylvatica</i> ·<i>Iris germanica</i> ·<i>Malus domestica</i> (fruto) ·<i>Rosa gallica</i> (roja; posiblemente la variedad <i>Rosa gallica</i> 'Officinalis') 	<ul style="list-style-type: none"> ·Árboles ·Campos de cultivo/ pasto ·Herbáceas * (al pie del árbol) 	<ul style="list-style-type: none"> ·<i>Fraxinus excelsior</i> ·<i>Quercus</i> spp. 	

	INV	ESPECIES	VEGETACIÓN NO DESCRIPTIVA	VEGETACIÓN POTENCIAL	OBSERVACIONES
28	3050	<p>·<i>Pyrus communis</i> (fruto; variedad de peras pequeñas; hay una ligera probabilidad de que pudiera tratarse de <i>Sorbus domestica</i> f. <i>pyrifera</i>)</p> <p>·<i>Quercus</i> sp. °</p> <p>·<i>Viola odorata</i> ° (es posible que sea una mera licencia artística, sin pretensión de describir ninguna especie en concreto)</p>	<p>·Árboles</p> <p>·Herbáceas</p> <p>·<i>Poaceae</i></p>		<p>·No descriptivo</p> <p>·Banco encespado típico de los jardines medievales.</p> <p>·El estilo de vegetación de esta obra y la que tiene núm. de inventario 3045 es muy similar, por lo que se podría decir que ambas proceden de la misma mano o taller.</p> <p>AVE PRESENTE EN LA PINTURA:</p> <p>·<i>Parus major</i> (Carbonero común).</p>
29	3055	—	<p>·Árboles</p> <p>·Arbustos</p> <p>·Campos de cultivo/ pasto</p> <p>·Herbáceas</p> <p>·<i>Poaceae</i></p>	· <i>Hedera helix</i>	·No descriptivo.
30	3056	· <i>Rosa</i> var. (blancas y rojas)			·No descriptivo
31	3057	<p>·<i>Citrus limon</i> (fruto)</p> <p>·<i>Rosa alba</i></p>			
32	3345	<p>·<i>Allium ursinum</i> * (parece que en antesis avanzada)</p> <p>·<i>Athyrium filix-femina</i> */ <i>Dryopteris carthusiana</i> * (por tamaño, morfología y mayor presencia en Flandes, pero otras pteridofitas también son posibles, como <i>Pteridium aquilinum</i>, por ejemplo)</p> <p>·<i>Bryophyta</i> (musgo pleurocárpico, sobre la corteza de <i>Betula</i>; puede tratarse de <i>Eurhynchium striatum</i>¹ con una probabilidad alta)</p> <p>·<i>Calystegia sepium</i></p>	<p>·Árboles</p> <p>·Arbustos</p> <p>·<i>Chlorophyta</i> (alga filamentosa)</p> <p>·Herbáceas</p> <p>·Monocotiledóneas acuáticas</p> <p>·<i>Poaceae</i></p> <p>·Rupícolas</p>	<p>·<i>Alnus</i> sp.</p> <p>·<i>Carex</i> spp.</p> <p>·<i>Fraxinus excelsior</i></p> <p>·<i>Lemna</i> spp.</p> <p>·<i>Limniris pseudocorus</i></p> <p>·<i>Populus</i> spp.</p> <p>·<i>Quercus</i> spp.</p> <p>·<i>Salix</i> spp.</p>	<p>·Excepcionalmente en esta pintura se hallan representados varios líquenes, que son una asociación simbiótica entre un hongo y un alga.</p>

	INV	ESPECIES	VEGETACIÓN NO DESCRIPTIVA	VEGETACIÓN POTENCIAL	OBSERVACIONES
32	3345	<p>·<i>Convallaria majalis</i> * (en los ejemplares más pequeños, similitud con las hojas de alguna planta de la familia <i>Orchidaceae</i>, como <i>Platanthera chlorantha</i>, pero es más improbable su representación)</p> <p>·<i>Dactylis glomerata</i></p> <p>·<i>Elymus caninus</i> * <i>Festuca gigantea</i> * (<i>Poaceae</i> en antesis; en uno de los dos ejemplares hay una hoja con la aurícula muy marcada)</p> <p>·<i>Fagus sylvatica</i> (muy descriptivo el espécimen en primer plano, presenta en su corteza característicos líquenes de su especie)</p> <p>·<i>Graphis scripta</i> <i>Pyrenula nitida</i> <i>Lecanora</i> sp. (cualquiera de estas especies o todas ellas, con mayor abundancia de la última.² Se trata de líquenes crustáceos muy característicos creciendo sobre la corteza de <i>Fagus sylvatica</i>)</p> <p>·<i>Hedera helix</i></p> <p>·<i>Parmelia</i> sp.³ (líquen foliáceo creciendo sobre la corteza de <i>Fagus sylvatica</i>; las especies <i>Parmelia saxatilis</i> o <i>Parmelia sulcata</i> son muy frecuentes)</p> <p>·<i>Polygonatum multiflorum</i> *</p> <p>·<i>Polypodium vulgare</i> *</p> <p>·<i>Populus</i> sp. ° (tanto el genérico como la variedad <i>pyramidalis</i>, que son varios <i>Populus</i> de forma fastigiada)</p> <p>·<i>Quercus petraea</i> * (rebrote de un árbol tronchado)</p> <p>·<i>Ranunculus acris</i> (hay otro <i>Ranunculus</i> en antesis completamente a la derecha de la tabla, pegado al marco; se aprecia mal por estar esa zona oscurecida)</p>			<p>AVES PRESENTES EN LA PINTURA:</p> <p>-<i>Accipiter gentilis</i> (Azor común; muy poco definido, tiene un ligero parecido también con <i>Clamator glandarius</i>, el llamado críalo europeo, pero presenta una distribución más meridional).</p> <p>-<i>Ardea cinerea</i> (Garza real; nada definida, pero reconocible por su pose y la ligera coloración que el artista ha dado).</p> <p>-<i>Garrulus glandarius</i> (Arrendajo euroasiático; no es evidente el panel de plumas azul del ala tan típico de esta especie).</p>

¹ Michael Lueth (comunicación personal, 3 de agosto de 2017)

² Juan José Ramos Encalado (comunicación personal, 7 de agosto de 2017)

³ Miguel Varona (comunicación personal, 22 de junio de 2017)

	INV	ESPECIES	VEGETACIÓN NO DESCRIPTIVA	VEGETACIÓN POTENCIAL	OBSERVACIONES
32	3345	<p>·<i>Rubus</i> sp. (con flores tetrámeras, y aparentemente con un solo fruto rojo de sépalos muy pronunciados, que visualmente pareciera salir de la planta de <i>Silene</i>; en otras pinturas de Gassel aparecen <i>Rubus</i> —zarzamoras— con frutos maduros negros e inmaduros rojos sobre la misma planta; está dibujada con licencias artísticas)</p> <p>·<i>Salix alba</i> * <i>Salix atrocinerea</i> * (propuesta de identificación, debido a la enorme variabilidad natural del género <i>Salix</i>)</p> <p>·<i>Salix viminalis</i> * <i>Salix fragilis</i> * (repoussoir, a la derecha, árbol desmochado; propuesta de identificación, debido a la enorme variabilidad natural del género <i>Salix</i>)</p> <p>·<i>Salix</i> sp. (desmochado)</p> <p>·<i>Silene dioica</i> (la que ocupa un primer plano presenta una coloración inusual de la flor; hay otros dos ejemplares en segundo plano)</p> <p>·<i>Typha latifolia</i> *</p> <p>·<i>Urtica dioica</i></p> <p>·<i>Verbascum thapsus</i> (mucho menos probable <i>Verbascum densiflorum</i>; ambos son muy variables morfológicamente)</p>			
33	3346	—	·Árboles		·No descriptivo
34	3424	<p>·<i>Astragalus glycyphyllos</i> ** (posible por el lugar de crecimiento)</p> <p>·<i>Carpinus betulus</i> * (árboles jóvenes, por el ángulo de sus ramas)</p> <p>·<i>Hedera helix</i> ° (sobre el tronco de <i>Quercus robur</i>)</p> <p>·<i>Plantago lanceolata</i> *</p> <p>·<i>Quercus robur</i> * <i>Quercus petraea</i> *</p> <p>·<i>Trifolium repens</i> **</p>	<p>·Árboles</p> <p>·Arbustos</p> <p>·Flores blancas</p> <p>·Herbáceas</p> <p>·<i>Poaceae</i></p> <p>·Pteridofita *</p>	<p>·Bosque caducifolio (<i>Quercus</i> spp., <i>Fagus sylvatica</i>, <i>Fraxinus excelsior</i> y otras especies)</p> <p>·<i>Hedera helix</i></p> <p>·<i>Parietaria judaica</i></p>	<p>·No es un artista eminentemente descriptivo, y aunque dibuja distintas posibles especies identificables, tiene licencias artísticas evidentes, sintetizando y simplificando las formas.</p>

	INV	ESPECIES	VEGETACIÓN NO DESCRIPTIVA	VEGETACIÓN POTENCIAL	OBSERVACIONES
34	3424	<p>·<i>Valeriana officinalis</i> * <i>Sambucus ebulus</i> * (ambas especies son posibles por morfología, pero ligadas a cierta humedad en el suelo, especialmente <i>Valeriana</i>, pero esta planta está muy extendida en la región y era de uso muy frecuente como planta medicinal)</p> <p>·<i>Vinca minor</i> ** (similar filotaxis decusada —hojas dispuestas en cruz—; dentro del poco detalle con el que está dibujado, hay un parecido razonable con <i>Vaccinium vitis-idaea</i> en algunas partes, tanto por morfología como por hábitat)</p> <p>·<i>Viola odorata</i> ** (por su morfología y crecimiento debajo del árbol)</p>			·El medio tan aparentemente seco no se correspondería en la realidad con muchas de las especies descritas.
36	5679	—	·Árboles		·No descriptivo.
37	5684	—	·Árboles ·Arbustos · <i>Poaceae</i>		·No descriptivo.
38	8155	<p>·<i>Ranunculus</i> sp. ° <i>Hydrocharis morsus-ranae</i> ° (en antesis, de flores blancas. Posibles especies de <i>Ranunculus</i>: <i>R. peltatus</i> <i>R. aquatilis</i> <i>R. circinatus</i> <i>R. ololeucos</i>; mucho menos probable <i>Nymphaea alba</i>, por estar creciendo alguna de las flores exactamente en el borde somero del estanque, entre monocotiledóneas acuáticas, y por la comparativa con el tamaño del jabalí, al tener <i>Nymphaea</i> flores muy grandes)</p>	<p>·Árboles</p> <p>·Arbustos</p> <p>·Herbáceas</p> <p>·Monocotiledóneas acuáticas</p> <p>·<i>Poaceae</i></p> <p>·Rupícolas</p>	<p>·<i>Asplenium ruta-muraria</i></p> <p>·<i>Fagus sylvatica</i></p> <p>·<i>Hedera helix</i></p> <p>·<i>Populus</i> spp.</p> <p>·<i>Quercus</i> spp.</p> <p>·<i>Salix</i> spp.</p> <p>·<i>Trifolium repens</i></p>	<p>·Quimera vegetal parecida a la obra de El Bosco Tríptico del carro de beno (Madrid, Museo Nacional del Prado; <i>cf.</i> núm. de catálogo P-2052).</p>

	INV	ESPECIES	VEGETACIÓN NO DESCRIPTIVA	VEGETACIÓN POTENCIAL	OBSERVACIONES
38	8155	<p>·<i>Salix</i> sp. ** (en antesis; similitud con ciertas formas de ramas colgantes y de flores grandes -amentos-, como los de la variedad <i>Salix caprea</i> 'Pendula')</p> <p>ESPECIES QUE FORMAN PARTE DE LA QUIMERA VEGETAL:</p> <p>·<i>Bupleurum rotundifolium</i> * / <i>Lepidium perfoliatum</i> * (hoja perfoliada; menor similitud con <i>Smyrniium perfoliatum</i>)</p> <p>·<i>Crataegus</i> sp. ** (pequeño árbol, en gran parte muerto; las dos especies propuestas son <i>Crataegus laevigata</i> y <i>Crataegus monogyna</i>, preferible este último por su abundancia)</p> <p>·<i>Eryngium campestre</i> (hojas secas aplicadas contra el pedicelo de <i>Rosa</i> sp.)</p> <p>·<i>Fabaceae</i> ** (flor; estructuras florales basadas en esta familia de plantas, concretamente en la Tribu <i>Fabeae</i>; similitudes con <i>Vicia cracca</i> o <i>V. tenuifolia</i>, por ejemplo)</p> <p>·<i>Humulus lupulus</i> (las hojas solamente)</p> <p>·<i>Polygonatum odoratum</i> (frutos)</p> <p>·<i>Rosa</i> sp. (hipanto típico del género <i>Rosa</i>, en forma de olla -urceolado-, con pedicelo con glándulas en forma de 'espinas' de colores rojizos; se encuentra en especies silvestres noreuropeas como <i>Rosa rubiginosa</i>, <i>R. micrantha</i>, <i>R. tomentosa</i>, o especies cultivadas como <i>Rosa gallica</i>)</p> <p>·<i>Rubus</i> sp. * (fruto maduro de color negro típico de las zarzamoras, sujetado por el tallo -con licencias artísticas- de la misma especie)</p>			<p>·Con respecto al fruto que oculta la consabida cabeza del donante, se habla detalladamente en el texto que acompaña esta tabla de identificación.</p> <p>AVES PRESENTES EN LA PINTURA: A excepción del esbozo de lo que parece una garza real (<i>Ardea cinerea</i>) en la distancia y unos córvidos (familia <i>Corvidae</i>) no muy definidos, el resto de aves no son identificables, al tener muchas licencias artísticas.</p>

	INV	ESPECIES	VEGETACIÓN NO DESCRIPTIVA	VEGETACIÓN POTENCIAL	OBSERVACIONES
38	8155	· <i>Silene _latifolia_*</i> (fruto de <i>Caryo- phyllaceae</i> dispersando la semilla; presenta también hojas típicas de la especie) · <i>Silene baccifera**</i> (fruto maduro con restos de pétalos)			
39		· <i>Prunus avium</i> (fruto)			Obra del Maestro de las Medias Figuras, la llama- da Virgen de las cerezas. Depósito de la Comisaría General del Patrimonio Artístico Nacional

Bibliografía

Maryan W. AINSWORTH, ficha, *From Van Eyck to Bruegel. Early Netherlandish Painting in the Metropolitan Museum of Art* (cat. exp.), Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 1998-1999, n° 47.

Maryan W. AINSWORTH, ficha, *L'homme, le mythe et la sensualité : la Renaissance de Jan Gossart. L'œuvre complet* (cat. exp.), Nueva York (...), The Metropolitan Museum of Art (...), 2010-2011, n° 23.

Maryan W. AINSWORTH, "Afterthoughts Concerning Prestige Collaboration", *Workshop Practice in Early Netherlandish Painting. Case Studies from Van Eyck to Gossart*, Turnhout, 2017, pp. 117-121.

Dominique ALLART, *Collections publiques de Liège (Répertoire de la peinture des Pays-Bas méridionaux et de la Principauté de Liège aux XV et XVI siècles, 6)*, Bruselas, 2008.

José ÁLVAREZ LOPERA, "Don José Lázaro y el arte. Semblanza (aproximada) de un coleccionista", *Goya*, 1997, n° 261, pp. 563-578.

Enric BALASCH / Yolanda RUÍZ, *Atlas de botánica oculta de España y Portugal*, Madrid, 2001.

Eduardo BARBA GÓMEZ, *Identificación botánica en la colección del Museo Nacional del Prado* (inéd.).

Frans BAUDOIN, ficha, *Splendeurs d'Espagne et les villes belges 1500-1700* (cat. exp.), Bruselas, Palais des Beaux-Arts, 1985, n° C 4.

Tania BAYARD, *Sweet herbs and sundry flowers: medieval gardens and the gardens of the cloisters*, Nueva York, 1997.

Maddalena BELLAVITIS, *Telle depente forestiere. Quadri nordici nel Veneto: le fonti e la tecnica*, Padua, 2010.

Hans BELTING / Christiane KRUSE, *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*, Múnich, 1994.

Simone BERGMANS, ficha, *Le siècle de Bruegel. La peinture en Belgique au XVIe siècle* (cat. exp.), Bruselas, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1963, n° 247.

Elisa BERMEJO MARTÍNEZ, "Nuevas pinturas de Adrian Isenbrant", *Archivo Español de Arte*, 48, 1975, n° 189, pp. 1-25.

Elisa BERMEJO MARTÍNEZ, "Pinturas con escenas de la vida de Cristo, por Marcellus Coffermans, existentes en España", *Archivo Español de Arte*, 53, 1980a, pp. 409-448.

Elisa BERMEJO MARTÍNEZ, *La pintura de los Primitivos flamencos en España, I*, Madrid, 1980b.

Elisa BERMEJO MARTÍNEZ, *La pintura de los Primitivos flamencos en España, II*, Madrid, 1982.

- Elisa BERMEJO MARTÍNEZ, ficha, *Las tablas flamencas en la Ruta Jacobea* (cat. exp.), León (...), Sala cultural Gaudí (...), 1999, n° s 54, 55, 69.
- Elisa BERMEJO MARTÍNEZ, “Importantes pinturas de los Países Bajos en colecciones privadas españolas”, *Archivo Español de Arte*, 74, 2001, n° 295, pp. 217-238.
- Carmen BERNIS, *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*, Madrid, 1962.
- Jan BIELEMAN, *Five centuries of farming: a short history of dutch agriculture 1500-2000*, Wageningen, 2010.
- Martijn BOOSTEN / Patrick JANSEN, “Het beheer van boswallen”, *Tot hier en niet verder : historische wallen in het Nederlandse landschap*, Amersfoort, 2012, pp. 219-235.
- Till-Holger BORCHERT, Adriaan Isenbrant, *Brugge en de Renaissance. Van Memling tot Pourbus. Catalogus* (cat. exp.), Brujas, Memlingmuseum / Oud-Sint-Janshospitaal, 1998a, pp. 120-122.
- Till-Holger BORCHERT, fichas, *Brugge en de Renaissance. Van Memling tot Pourbus. Notities* (cat. exp.), Brujas, Memlingmuseum / Oud-Sint-Janshospitaal, 1998b, n° s 35, 36, 37, 39, 40, 48, 66.
- Annick BORN, “Antwerp Mannerism: a fashionable Style?”, *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 2004-2005, pp. 21-45.
- Marc. BORRÁS ESPINOSA “Sobre la posible autoría del Bosco de la tabla central del tríptico de *Los Improperios* del Museu de Bellas Arts de València” *Archivo de arte Valenciano*, 2015 n.º 96. pp. 27-41
- Véronique BOUCHERAT, “La *Vierge au singe* de Dürer ou les pérégrinations formelles d’un modèle inspirant”, *Revue de l’Art*, 2004, n° 145, pp. 29-39.
- Ton BRANDENBARG, “De historie van sint Anna in geschriften en de devotionele praktijk”, *Heilige Anna, Grote Moeder. De cultus van de Heilige Moeder Anna en haar familie in de Nederlanden en aangrenzende streken* (cat. exp.), Uden, Museum voor Religieuze Kunst, 1992, pp. 9-86.
- Edwin BUIJSEN, “De zoektocht naar de betekenis van het geschilderde landschap”, *Panorama op de wereld. Het landschap van Bosch tot Rubens* (cat. exp.), Bolduque, Noordbrabants Museum, 2001, pp. 43-63.
- Sonia CABALLERO ESCAMILLA, “Un tríptico del Maestro Johannes, artista flamenco al servicio de comitentes hispanos”, *Goya*, 2011, n° 335, pp. 103-115.
- José CAMÓN AZNAR, *Guía abreviada del Museo Lázaro Galdiano*, Madrid, 1951.
- José CAMÓN AZNAR, “Un lienzo de Lucas Gassel en el Museo Lázaro Galdiano”, *Goya*, 1957, n° 16, pp. 208-209.
- José CAMÓN AZNAR, *Pintura medieval española (Summa Artis, 22)*, Madrid, 1966.
- José CAMÓN AZNAR, “Grisallas góticas en el Museo Lázaro Galdiano”, *Goya*, 1969, n° 92, pp. 69-73.
- José CAMÓN AZNAR, “Temas de Dürero”, *Goya*, 1972, n° 106, pp. 216-223.
- Lorne CAMPBELL, *The Early Flemish Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen*, Cambridge (...), 1985.
- Lorne CAMPBELL, *National Gallery Catalogues: The Fifteenth Century Netherlandish Schools*, Londres, 1998.
- Lorne CAMPBELL, *National Gallery Catalogues: The Sixteenth Century Netherlandish Paintings with French Paintings before 1600*, Londres, 2014.
- Lorne CAMPBELL, ficha, *Rogier van der Weyden y los reinos peninsulares* (cat. exp.), Madrid, Museo Nacional del Prado, 2015, n°1.
- Teresa CASASAYAS, “Widespread adventive plants in Catalonia”, *Biological Invasions in Europe and the Mediterranean Basin*, Dordrecht, 1990, pp. 85-104.
- Santiago CASTROVIEJO *et al.* (eds.), *Flora iberica. Vol. VI, XV, XX*, Madrid, 1998, 2013.
- Albert CHÂTELET, *Robert Campin. Le Maître de Flémalle. La fascination du quotidien*, Amberes, 1996.
- Albert CHÂTELET / Nicole GOETGHEBEUR, *Le Musée des Beaux-Arts de Lille (Corpus de la peinture du XVe siècle dans les Pays-Bas méridionaux et la Principauté de Liège, 21)*, Bruselas, 2006.
- Alice M. COATS, *Flowers and their histories*, Londres, 1968.

- Luisa COGLIATI, *The medieval health handbook: Tacuinum Sanitatis*, Nueva York, 1996.
- Licia COLLOBI RAGGHIANI, *Dipinti fiamminghi in Italia 1420-1570. Catalogo (Musei d'Italia, meraviglie d'Italia, 24)*, Boloña, 1990.
- Micheline COMBLEN-SONKES, *Le Musée des Beaux-Arts de Dijon (Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas au XV^e siècle, 14)*, Bruselas, 1986.
- Elisabeth Margarete COMES, *Ein Garten Eden: die Pflanzen auf Stefan Lochners Altar der Stadtpatrone*, Berlín, 2013.
- Brigitte COOREMANS, "An unexpected discovery in medieval Bruges (Flanders, Belgium): seeds of the caper (*Capparis spinosa* L.)", *Environmental Archaeology*, 4, 1999, n°1, pp. 97-101.
- Rafael CORNUDELLA, ficha, *Pedralbes. Els tresors del monestir* (cat. exp.), Barcelona, 2005, n° 16.
- Margarita COSTA / Carlos MORLA / Helios SAINZ (eds.), *Los bosques ibéricos: una interpretación geobotánica*, Barcelona, 1997.
- E. DARLEY, ficha, *Van Eyck to Bruegel 1400 to 1550: Dutch and Flemish Painting in the Collection of the Museum Boymans-van Beuningen* (cat. exp.), Róterdam, Museum Boymans-van Beuningen, 1994, n° 44.
- Andrée DE BOSQUE, *Quentin Metsys*, Bruselas, 1975.
- Eric DE BRUYN, "Textos e imágenes: las fuentes del arte del Bosco", *El Bosco. La exposición del V centenario* (cat. exp.), Madrid, Museo Nacional del Prado, 2016, pp. 73-89.
- Lorenzo DE LA PLAZA (ed.), *Diccionario visual de términos arquitectónicos*, Madrid, 2016.
- Joaquín DE LA PUENTE / Elisa BERMEJO MARTÍNEZ, ficha, *Carlos V y su ambiente. Exposición homenaje en el cuarto centenario de su muerte (1558-1958)* (cat. exp.), Toledo, Hospital de Santa Cruz, Toledo, 1958, n° 102.
- Yolande DE PONTFARCY, *L'au-delà au Moyen Âge. Les "Visions du chevalier Tondal" de David Aubert et sa source la "Visio Tnugdali" de Marcus. Édition, traduction et commentaires*, Berna, 2010.
- Guy DE Tervarent, *Les énigmes de l'art du Moyen Âge. Deuxième série: Art flamand*, París, 1941.
- Charles DE TOLNAY, *Hieronymus Bosch*, Basilea, 1937.
- Luc DEVLIEGHER, *De Sint-Salvatorskatedraal te Brugge. Inventaris (Kunstpatrimonium van West-Vlaanderen, 8)*, Tielt / Ámsterdam, 1979.
- Dirk DE VOS, "De Madonna-en-Kindtypologie bij Rogier Van der Weyden en enkele minder gekende Flemalleske voorlopers", *Jahrbuch der Berliner Museen*, 13, 1971, pp. 60-161.
- Dirk DE VOS, *Hans Memling. Het volledige oeuvre*, Amberes, 1994.
- Dirk DE VOS, *Rogier van der Weyden. Het volledige oeuvre*, Amberes, 1999.
- Dirk DE VOS, "Een mysterieuze persoonsverwisseling: Jan van Touraine is niet Filips de Stoute", *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 80, 2011, n° 1, pp. 197-200.
- Marc Rudolf DE VRIJ, *Marcellus Coffermans*, Ámsterdam, 2003.
- Rob DE VRIND, *'s-Hertogenbosch, zeldzaam groen: een biologische en cultuurhistorische beschrijving van de flora en fauna in en rond de stad 's-Hertogenbosch*, 's-Hertogenbosch, 2002.
- Élodie DE ZUTTER / Marine PERRIN, "Le triptyque de la Vierge à l'Enfant avec des anges musiciens, sainte Catherine et sainte Barbe de l'église de Jérusalem à Bruges. Analyse interdisciplinaire d'une *Sacra conversazione* d'après Quentin Metsys", *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, 34, 2013-2015, pp. 77-96.
- Matías DÍAZ PADRÓN, "Nuevas pinturas del Maestro de las Medias Figuras", *Archivo Español de Arte*, 53, 1980a, n° 210, pp. 169-184.
- Matías DÍAZ PADRÓN, "Nuevas pinturas identificadas del Maestro del Hijo Pródigo", *Goya*, 1980b, n° 159, pp. 130-139.

- Matías DÍAZ PADRÓN, “Dos nuevas pinturas identificadas del Maestro del Hijo Pródigo”, *Archivo Español de Arte*, 54, 1981, n° 215, pp. 369-373.
- Matías DÍAZ PADRÓN, “Identificación de algunas pinturas de Marcelus Coffermans”, *Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 30-33, 1981-1984, pp. 33-62.
- Matías DÍAZ PADRÓN, “Pintores flamencos del XVI: tablas del Maestro de la Medias Figuras identificadas en España, Caracas y Santiago de Chile. Y un *Juicio final* de Michel Coxcie”, *Archivo Español de Arte*, 55, 1982, n° 219, pp. 273-286.
- Matías DÍAZ PADRÓN, “Nuevas pinturas del Maestro del Papagayo identificadas en colecciones españolas y extranjeras”, *Archivo Español de Arte*, 57, 1984a, n° 227, pp. 257-276.
- Matías DÍAZ PADRÓN, “Algunas pinturas inéditas de Crispin van den Broeck en España (Un homólogo del Greco en los Países Bajos)”, *Studies in the History of Art*, 13, 1984b, pp. 77-81.
- Matías DÍAZ PADRÓN, ficha, *Splendeurs d'Espagne et les villes belges 1500-1700* (cat. exp.), Bruselas, Palais des Beaux-Arts, 1985, n° C 19.
- Matías DÍAZ PADRÓN, “Una tabla desconocida de M. Coxcie en la Universidad Complutense: *El Camino del Calvario*”, *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 63, 1986, pp. 97-104.
- Matías DÍAZ PADRÓN, fichas, *Grandes Maestros del Museo Lázaro Galdiano* (cat. exp.), La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2003-2004, pp. 92-93, 102-103, 104-105, 106-107, 112-113, 136-137.
- Matías DÍAZ PADRÓN, ficha, *La luz de las imágenes. La faz de la eternidad* (cat. exp.), Alicante, Basilica de Santa María, 2006, n° 44.
- Matías DÍAZ PADRÓN, “Trois panneaux de *Sainte Marie-Madeleine méditant* réattribués au Maître au Perroquet”, *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'Université libre de Bruxelles*, 38, 2016, pp. 85-92.
- Ana DIÉGUEZ RODRÍGUEZ, “Una pequeña Virgen de la Leche del Maestro de las Medias Figuras en el convento de Carmelitas descalzas de San José de Ávila”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología. Arte*, 71, 2005, pp. 343-348.
- Ana DIÉGUEZ RODRÍGUEZ, *La pintura flamenca del siglo XVI en el norte de España: Galicia, Asturias, Cantabria, País Vasco y Navarra* (tesis doctoral), Universidade de Santiago de Compostela, 2012.
- Jellie DIJKSTRA *et alii*, *De schilderijen van Museum Catharijneconvent*, Utrecht / Zwolle, 2002, p. 153.
- Javier DOCAMPO, ficha, *El Bosco. La exposición del V centenario* (cat. exp.), Madrid, Museo Nacional del Prado, 2016, n.º 50.
- Yasmin DOOSRY, notice, *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk II: Holzschnitte und Holzschnittfolgen*, Múnich (...), 2002, n° 225.
- Christophe DRÉNOU, *La poda de los árboles ornamentales: del por qué al cómo*, Madrid, 2000.
- Marie-Louise DUFEY-HAECK, “Le thème du *Repos pendant la Fuite en Égypte* dans la peinture flamande de la seconde moitié du XVe siècle au milieu du XVIe siècle”, *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 48, 1979, pp. 45-76.
- Angelica DÜLBERG, *Privatporträts. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert*, Berlín, 1990.
- Xavier DUQUENNE, “La famille Scheyfve et Jérôme Bosch”, *L'Intermédiaire des Généalogistes*, 2004, n° 349, pp. 1-19.
- Frédéric ELSIG, “Hieronymus Bosch's Workshop and the Issue of Chronology”, *Hieronymus Bosch. New Insights into his Life and Work*, Róterdam, 2001, pp. 96-101.
- Frédéric ELSIG, *Jheronimus Bosch. La question de la chronologie (Travaux d'humanisme et de Renaissance, 392)*, Ginebra, 2004.

- Frédéric ELSIG, *La naissance des genres. La peinture des anciens Pays-Bas avant 1620 au Musée d'Art et d'Histoire de Genève*, Paris / Ginebra, 2005.
- Ildikó EMBER / Annamária GOSZTOLA / Zsuzsa URBACH, *Museum of Fine Arts Budapest. Old Masters' Gallery. Summary Catalogue, 2: Early Netherlandish, Dutch and Flemish Paintings*, Budapest, 2000.
- Anton ERVYNCK / Brigitte COOREMANS / Wim VAN NEER, "De voedselvoorziening in de Sint-Salvatorsabdij te Enname (stad Oudenaarde, prov. Oost-Vlaanderen). Deel 3. Een latrine bij de abtswoning (12de-begin 13de eeuw)", *Archeologie in Vlaanderen*, 4, 1994, pp. 311-322.
- Laure FAGNART, "Entre Flandres, France et Italie. Le séjour de Jos van Cleve à la cour de François Ier", *Les échanges artistiques entre les anciens Pays-Bas et la France. 1482-1814 (...)*, Turnhout, 2010, pp. 103-115.
- Reindert L. FALKENBURG, *Joachim Patinir. Landscape as an Image of the Pilgrimage of Life (Oculi. Studies in the Arts of the Low Countries, 2)*, Amsterdam / Filadelfia, 1988.
- Reindert L. FALKENBURG, "Marginal Motifs in Early Flemish Landscape Paintings", *Herri met de Bles. Studies and Explorations on the World Landscape Tradition*, Princeton / Turnhout, 1998, pp. 153-169.
- Reindert L. FALKENBURG, "El Diablo está en el detalle. Maneras de ver los 'Paisajes del Mundo'", *Patinir. Estudios y catálogo crítico* (cat. exp.), Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007, pp. 61-79.
- Denise FALLON, "Une intervention d'Adriaen Ysenbrant ou de son atelier dans un triptyque maniériste de 1520, conserve à Bruges", *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, 19, 1982-1983, pp. 133-141.
- John David FARMER, *Bernard van Orley of Brussels* (tesis doctoral), Princeton University, 1981.
- María Luz FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ / José Luis CALLEJO ARENAL / Magdalena SANTO TOMÁS PÉREZ, "Manual de la Enfermera, del Doctor Carmelo Valls Marín", *Híades. Revista de Historia de la Enfermería*, 10, 2008, n°1, pp. 339-346.
- Hippolyte FIERENS-GEVAERT, *La peinture à Bruges. Guide historique et critique*, Bruselas, 1922.
- Jan Piet FILEDT KOK, ficha, *Schilderkunst in de late Middeleeuwen. Vroege Hollanders* (cat. exp.), Róterdam, Museum Boijmans-Van Beunigen, 2008, n° 21.
- Celia FISHER, *The medieval flower book*, Londres, 2013.
- Pío FONT QUER, *Plantas medicinales: el Dioscórides renovado*, Barcelona, 2005.
- Jacques FOUCART / Élisabeth FOUCART-WALTER, *Catalogue des peintures flamandes et hollandaises du musée du Louvre*, París, 2009.
- Wilhelm FRAENGER, *Hieronymus Bosch*, Dresde, 1975.
- Margaret B. FREEMAN, *Herbs for the mediaeval household: for cooking, healing and divers uses*, Nueva York, 1943.
- Max J. FRIEDLÄNDER, "Die Brügger Leihausstellung von 1902", *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 26, 1903, pp. 66-91 ; 147-175.
- Max J. FRIEDLÄNDER, "Bernaert van Orley II. Orleys Tätigkeit zwischen 1515 und 1520", *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 30, 1909a, pp. 9-34.
- Max J. FRIEDLÄNDER, reseña, *Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin*, 4, 1909, p. 25.
- Max J. FRIEDLÄNDER, "Die Antwerpener Manieristen von 1520", *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 36, 1915, pp. 65-91.
- Max J. FRIEDLÄNDER, *Die altniederländische Malerei*, Berlín / Leiden, 1924-1937, I-XIV.
- Max J. FRIEDLÄNDER, "Neues über den Meister Michiel und Juan de Flandes", *Der Cicerone*, 21, 1929, pp. 249-254.
- Max J. FRIEDLÄNDER, *Essays über die Landschaftsmalerei und andere Bildgattungen*, La Haya, 1947.
- Max J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting*, Bruselas / Leiden, 1967-1976, I-XIV.
- Max J. FRIEDLÄNDER / Jakob ROSENBERG, *Die Gemälde von Lucas Cranach*, Basilea (...), 1979.

- Mojmír S. FRINTA, *The Genius of Robert Campin*, La Haya/ París, 1966.
- María Dolores FUSTER SABATER, “Estudio técnico y tratamiento de restauración aplicado al *San Juan Bautista en el desierto* de Jeronimus Bosch - El Bosco”, *Goya*, 1997, n°s 253-254, pp. 77-86.
- Carmen GARRIDO / Roger VAN SCHOUTE, *El Bosco en el Museo del Prado*, Madrid, 2001.
- Stephen H. GODDARD, *The Master of Frankfurt and his Shop (Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België. Klasse der Schone Kunsten, n° 38)*, Bruselas, 1984.
- Manuel GÓMEZ-MORENO, *Catálogo monumental de España. Provincia de Salamanca*, Madrid, 1967.
- Juan Luis GONZÁLEZ GARCÍA, ficha, *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento* (cat. exp.), Madrid, Museo Nacional del Prado, 1998-1999, n° 158.
- Margaret GRIEVE, *A modern herbal*, Londres, 1998.
- Christa GRÖSSINGER, *North-European Panel Paintings. A Catalogue of Netherlandish and German Paintings before 1600 in English Churches and Colleges*, Londres / Nueva York, 1992.
- John Oliver HAND, *Joos van Cleve. The Complete Paintings*, New Haven / Londres, 2004.
- Richard G. HATTON, *Handbook of plant and floral ornament from early herbals*, Nueva York, 1960.
- Egbert HAVERKAMP-BEGEMANN, “De Meester van de Godelieve-Legende, een Brugs schilder uit het einde van de XV^e eeuw”, *Miscellanea Erwin Panofsky (Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 4, 1955)*, pp. 185-198.
- Egbert HAVERKAMP-BEGEMANN, “Paintings by Michiel Sittow Reconsidered”, *Rubens and His World. Bijdragen - Études - Studies - Beiträge*, Amberes, 1985, pp. 1-8.
- Christian HECK *et alii*, *Collections du Nord-Pas-de-Calais. La peinture de Flandre et de France du Nord au XV^e et au début du XVI^e siècle (Répertoire des peintures flamandes des XV^e et XVI^e siècles, 5)*, Bruselas, 2005.
- Julius S. HELD, “Two Lost Drawings Formerly in Dresden”, *Shop Talk. Studies in Honor of Seymour Slive Presented on His Seventy-Fifth Birthday*, Cambridge (Mass.), 1995, pp. 103-104.
- Valentine HENDERIKS, *Albrecht Bouts (1451/55-1549) (Contributions à l'étude des Primitifs flamands, 10)*, Bruselas, 2011.
- Jesús HERNÁNDEZ PERERA, “Exposición Carlos V y su ambiente en Toledo”, *Goya*, 1959, n.º 28, pp. 265-267.
- Jesús HERNÁNDEZ PERERA, “La obra de Adriaen Isenbrant en España”, *Goya*, 1960, n° 34, pp. 213-222.
- Jesús HERNÁNDEZ PERERA, “Museo español del Maestro de las Medias Figuras”, *Goya*, 1962, n° 49, pp. 2-11.
- Godehard HOFFMANN, ficha, *Extravagant! Een kwarteeuw Antwerpse schilderkunst herontdekt 1500-1530* (cat. exp.), Amberes, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 2005, n° 73.
- Luuk HOOGSTEDE / Ron SPRONK / Robert G. ERDMANN (*et alii*) *Jheronimus Bosch Painter and Draughtsman. Technical Studies*, Amberes, 2016.
- Georges HULIN DE LOO, *Bruges 1902. Exposition de tableaux flamands des XIV^e, XV^e et XVI^e siècles. Catalogue critique précédé d'une introduction sur l'identité de certains maîtres anonymes*, Gante, 1902.
- Paul HUYS JANSSEN, “Hieronymus Bosch. Facts and Records concerning his Life and Work”, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 68, 2007, pp. 239-254.
- Anthony HUXLEY, *An illustrated history of gardening*, Nueva York, 1978.
- Henri HYMANS (éd.), *Le livre des Peintres de Carel van Mander (...). Traduction, notes et commentaires*, París, 1885.
- Matthijs ILSINK / Jos KOLDEWEIJ / Ron SPRONK *et alii*, *Jheronimus Bosch schilder en tekenaar. Catalogue raisonné*, Amberes, 2016.

Aquilin JANSSENS de BISTHOVEN / Dirk DE VOS / Marguerite BAES-DONDEYNE, *Musée Communal des Beaux-Arts (Musée Groeninge) Bruges (Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au XV^e siècle, 1)*, Bruselas, 1983.

Koenraad JONCKHEERE, *Willem Key (1516-1568). Portrait of a Humanist Painter (Pictura nova, 17)*, Turnhout, 2011.

Carl JUSTI, "Altflandrische Bilder in Spanien und Portugal 3 : Gerhard David", *Zeitschrift für bildende Kunst*, 21, 1886, pp. 133-140.

Stephan KEMPERDICK, *Der Meister von Flémalle. Die Werkstatt Robert Campins und Rogier van der Weyden*, Turnhout, 1997.

Stephan KEMPERDICK, *Martin Schongauer*, Petersberg, 2004.

Stephan KEMPERDICK, ficha, *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden* (cat. d'exp.), Francfort del Meno, Städel Museum, 2008-2009, n° 23.

Stephan KEMPERDICK, "Von der Vorlage zum Kunstwerk. Rogier van der Weydens *Grosse Kreuzabnahme*", *Original - Kopie - Zitat. Kunstwerke des Mittelalters und der Frühen Neuzeit: Wege der Aneignung - Formen der Überlieferung (Veröffentlichungen des Zentralinstitutes für Kunstgeschichte in München, 26)*, Passau, 2010, pp. 207-230.

Stephan KEMPERDICK, ficha, dans : *De Van Eyck à Dürer. Les Primitifs flamands et l'Europe centrale 1430-1530* (cat. exp.), Brujas, Groeningemuseum, 2010-2011, n°s 15-16.

Stephan KEMPERDICK, fichas, *De weg naar Van Eyck* (cat. exp.), Róterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 2012, n°s 59, 81.

Henri KERVYN de LETTENHOVE (*et alii*), *Les chefs-d'œuvre d'Art ancien à l'exposition de la Toison d'Or à Bruges en 1907*, Bruselas, 1908.

Thomas KETELSEN, fichas, *De Van Eyck à Bosch. Chefs-d'œuvre des anciens Pays-Bas des Staatliche Kunstsammlungen*

de Dresde (cat. exp.), Brujas, Groeningemuseum, 2005-2006, n° s 15, 40.

Lizet KLAASSEN, ficha, *Patinir. Estudios y catálogo crítico* (cat. exp.), Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007, n° 3.

Peter KLEIN, "Dendrochronological Analyses of some paintings by H. Bosch and his followers", *Jerôme Bosch et son entourage et autres études (Underdrawing and Technology in Painting. Symposium, 14)*, Lovaina / París / Dudley, 2003, pp. 3-8.

Antje-Fee KÖLLERMANN, "Vor Van Eyck und dem Flémaller", *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden* (cat. exp.), Francfort del Meno, Städel Museum 2008-2009, pp. 39-51.

Fritz KORENY *et alii*, *Hieronymus Bosch. Die Zeichnungen. Werkstatt und Nachfolge bis zum Ende des 16. Jahrhunderts. Catalogue raisonné*, Turnhout, 2012.

Thomas KREN / Maryan W. AINSWORTH / Elizabeth MORRISON, ficha, *Illuminating the Renaissance. The Triumph of Flemish Manuscript Painting in Europe* (cat. exp.), Los Angeles, The J. Paul Getty Museum (...), 2003, n° 126.

Anabelle KRIŽNAR (*et alii*), "A diptych by Marcellus Coffermans analysed by portable XRF", *Proceedings of the 37th International Symposium on Archaeometry*, Heidelberg, 2011, pp. 239-245.

Juliette LAFFON, *Musée du Petit Palais. Catalogue sommaire illustré des peintures*, París, 1981-1982.

Paul LAFOND, *Hieronymus Bosch: son art, son influence, ses disciples*, Bruselas 1914.

Andrés LAGUNA, *Pedacio Dioscorides Anazarbeo, acerca de la materia medicinal y de los venenos mortíferos*, Salamanca, 1563.

Friso LAMMERTSE, ficha, *Van Eyck to Bruegel 1400 to 1550: Dutch and Flemish Painting in the Collection of the Museum Boymans-van Beuningen* (cat. exp.), Róterdam, Museum Boymans-van Beuningen, 1994, n° 35.

- Jacques LAVALLEYE, *Collections d'Espagne, I (Répertoire des peintures flamandes des XV et XVI^e siècles, 1)*, Amberes, 1953.
- Jacques LAVALLEYE, *Collections d'Espagne, II (Répertoire des peintures flamandes des XV et XVI^e siècles, 2)*, Amberes, 1958.
- José LÁZARO GALDIANO, *La colección Lázaro, de Madrid, I-II*, Madrid, 1926-1927.
- Micha LEEFLANG, ficha, *Vroege Hollanders. Schilderkunst van de late Middeleeuwen* (cat. exp.), Róterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 2008, n° 9.
- Micha LEEFLANG, *Joos van Cleve. A Sixteenth-Century Antwerp Artist and his Workshop*, Turnhout, 2015,
- Victor LEROQUAIS, *Les livres d'heures manuscrits de la Bibliothèque Nationale*, París, 1927.
- Marie-Léopoldine LIEVENS-DE WAEGH, *Le Musée national d'Art ancien et le Musée national des carreaux de faïence de Lisbonne, I (Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au XV^e siècle, 16)*, Bruselas, 1991.
- Caterina LIMENTANI VIRDIS, ficha, *Le Delizie dell'Inferno. Dipinti di Jherominus Bosch e altri fiamminghi restaurati* (cat. exp.), Venecia, Palazzo ducale, 1992, n° 5.
- Caterina LIMENTANI VIRDIS, "Il trittico di Clemente VII del capitolo di Cagliari", *Nord / Sud. Presenze e ricezioni fiamminghe in Liguria, Veneto e Sardegna[...]; atti del Workshop internazionale. Genova, 28-29 ottobre 2005*, Padua, 2007, pp. 97-102.
- Yannick LINTZ / Boris FRANCE, *Le Musée des Beaux-Arts. Agen*, París, 2000.
- Amparo LÓPEZ REDONDO, ficha, *Erasmus en España. La recepción del humanismo en el primer Renacimiento español* (cat. exp.), Salamanca, Escuelas Menores de la Universidad, 2002-2003a, pp. 346-347.
- Amparo LOPEZ REDONDO, "Aproximación a una colección pionera: las pinturas sobre tabla de José Lázaro", *Obras maestras de la Colección Lázaro* (cat. exp.) Madrid, Sala de Exposiciones de la Fundación Santander Hispano, 2002-2003b, pp. 51-62.
- Amparo LÓPEZ REDONDO, fichas, *The Heart of Spain. A Rare Exhibition of Spain's Religious Art, Antiquities and Icons* (cat. exp.), Alexandria (Louisiana), The Alexandria Museum of Art, 2003, pp. 87-88, 109.
- Amparo LÓPEZ REDONDO, "Coleccionar para educar el gusto: José Lázaro Galdiano", *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII: Historia del Arte*, 20-21, 2007-2008, pp. 301-314.
- Mireille MADOU, *Santiago de Compostela. De apostel van het Westen in beeld en verbeelding*, Leiden, 2004.
- Dominique MARECHAL, "Guillaume Benson", *Brugge en de Renaissance. Van Memling tot Pourbus* (cat. exp.), Brujas, Memlingmuseum / Oud-Sint-Janshospitaal, 1998a, p. 158.
- Dominique MARECHAL, fichas, *Brugge en de Renaissance. Van Memling tot Pourbus. Notities* (cat. exp.), Brujas, Memlingmuseum / Oud-Sint-Janshospitaal, 1998b, n°s 56, 65.
- Frederic MARÈS, *El mundo fascinante del coleccionismo y de las antigüedades. Memorias de la vida de un coleccionista*, Barcelona, 2000.
- Roger Henri MARIJNISSEN, *Hieronymus Bosch. The complete Work*, Amberes, 1987.
- Roger Henri MARIJNISSEN, *The Masters' and the Forgers' secrets. X-Ray Authentication of Paintings. From Early Netherlandish to Modern*, Amberes, 2009.
- Georges MARLIER, *Ambroise Benson et la peinture à Bruges au temps de Charles-Quint*, Damme, 1957.
- Georges MARLIER, "L'atelier du Maître du Fils prodigue", *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1961, pp. 75-111.
- Georges MARLIER, *La Renaissance flamande. Pierre Coeck d'Alost*, Bruselas, 1966.
- Georges MARLIER / Josep GUDIOL (eds.), *The Bob Jones University Collection of Religious Paintings, II*, Greenville, 1962.
- Didier MARTENS, "Un triptyque d'Adriaen Isenbrant reconstitué", *Oud Holland*, 105, 1991, pp. 157-166.

Didier MARTENS, "À propos du triptyque du Maître de la Légende de sainte Godelieve à Abbeville: grands et petits maîtres dans la peinture flamande du XV^e siècle", *La Revue du Louvre et des Musées de France*, 42, 1992a, n° 3, pp. 28-40.

Didier MARTENS, "Le triptyque de Bientina: motifs et sources", *Gazette des Beaux-Arts*, 1992b, pp. 149-164.

Didier MARTENS, reseña, *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, 73, 1995a, pp. 497-502.

Didier MARTENS, "Jeu de rôle et *Imitatio Christi*: le *Saint Jérôme pénitent* de Barthel Bruyn du Musée de la Chartreuse de Douai", *Revue du Nord*, 77, 1995b, n° 311, pp. 483-509.

Didier MARTENS, "La mise au goût du jour d'œuvres médiévales flamandes aux XVII^e et XVIII^e siècles", *Recherches poétiques*, 3, 1995-1996, pp. 46-55.

Didier MARTENS, "Le rayonnement européen de Rogier de le Pasture (vers 1400-1464), peintre de la Ville de Bruxelles", *Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles*, 61, 1996a, pp. 9-78.

Didier MARTENS, "Images de *Saint Jérôme pénitent* aux XV^e et XVI^e siècles", *Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich*, 3, 1996b, pp. 157-168.

Didier MARTENS, "Échos de la *Madone au chanoine Van der Paele*, en particulier dans l'œuvre du Maître brugeois de la Légende de sainte Ursule", *Mélanges Claire Dickstein-Bernard (Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles*, 63), Bruselas, 1999, p. 195-224.

Didier MARTENS, "Der Brügger Meister der Lucialegende. Bilanz der Forschungen und neue Hypothesen", *Die Kunstbeziehungen Estlands mit den Niederlanden in den 15.-17. Jahrhunderten. Der Marienaltar des Meisters der Lucialegende 500 Jahre in Tallinn. Konferenz am 25.-26. September 1995*, Tallinn, 2000a, pp. 58-83.

Didier MARTENS, "Un disciple tardif de Rogier de la Pasture: Maître Johannes (alias Johannes Hoesacker?)", *Oud Holland*, 114, 2000b, pp. 79-106.

Didier MARTENS, "Un témoin méconnu de la peinture bruxelloise de la fin du Moyen âge : le triptyque de saint Hippolyte au Musée des Beaux-Arts de Boston", *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 69, 2000c, pp. 59-112.

Didier MARTENS, "Une œuvre méconnue du Maître aux Madones joufflues", *Cahiers du Musée des Beaux-Arts de Lyon*, 2002-2006, pp. 28-35.

Didier MARTENS, "Les frères Van Eyck, Memling, Metsys et alii ou le répertoire d'un faussaire éclectique", *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 64, 2003, pp. 253-284.

Didier MARTENS, "L'art des Primitifs flamands, une esthétique de l'émergence?", *Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich*, 11-12, 2004-2005, pp. 47-59.

Didier MARTENS, "Du *Saint Luc peignant la Vierge* à la copie des maîtres: la 'norme en acte' dans la peinture flamande des XV^e et XVI^e siècles", *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 74, 2005a, pp. 3-49.

Didier MARTENS, "Thierry Bouts et l'iconographie. Les choix du peintre, du 'concepteur' et du commanditaire", *Thierry Bouts. L'œuvre complet*, Bruxelles, 2005b, pp. 61-78.

Didier MARTENS, "En marge de deux récents catalogues: peintures flamandes en quête d'auteur au Palais des Beaux-Arts de Lille", *Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles*, 68, 2007, pp. 113-167.

Didier MARTENS, "Modèle(s) et traduction(s): autour de deux Primitifs brabançons du *Museo de Zaragoza*", *Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles*, 70, 2009-2011, pp. 11-53.

Didier MARTENS, *Peinture flamande et goût ibérique aux XV^e et XVI^e siècles*, Bruxelles, 2010a.

Didier MARTENS, fiche, *Musée départemental de Flandre, Cassel. Catalogue des œuvres choisies*, Milán, 2010b, n° 33.

Didier MARTENS, "D'Antonio Solario dit le Gitan au Maître de Monteoliveto, ou la redécouverte d'un peintre brugeois de la fin du XV^e siècle", *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 81, 2012, pp. 5-72.

- Didier MARTENS, “Un singular tríptico flamenco en las colecciones de Isabel la Católica”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 81, 2015, pp. 29-46.
- Didier MARTENS / Carmen MORTE GARCÍA, notice, *El esplendor del Renacimiento en Aragón* (cat. exp.), Bilbao, Museo de Bellas Artes (...), 2009-2010, pp. 281-282.
- Didier MARTENS / Ana SÁNCHEZ-LASSA DE LOS SANTOS, “Un faux ‘Primitif flamand’ au Musée des Beaux-Arts de Bilbao: analyse technologique, critique des sources et essai d’attribution”, *The Quest for the Original (Underdrawing and Technology in Painting. Symposium, 16)*, Lovaina / París / Walpole, 2009, pp. 107-115.
- Isabel MATEO GÓMEZ, ficha, *Las tablas flamencas en la Ruta Jacobea* (cat. exp.), Logroño, 1999, n° 78.
- Isabel MATEO GÓMEZ, *El Jardín de las delicias y sus fuentes*, Madrid, 2003.
- Claus MATTHECK / Klaus BETHGE / Karlheinz WEBER, *The body language of trees : encyclopedia of visual tree assessment*, Karlsruhe, 2015.
- August L. MAYER, “Die Sammlung D. José Lazaro Galdeano (*sic*) in Madrid”, *Der Cicerone*, 2, 1910, n° 9, pp. 308-309.
- August L. MAYER, “Madrider Privat-Sammlungen II. Die Gemälde der Sammlung Traumann”, *Der Cicerone*, 4, 1912, pp. 93-100.
- August L. MAYER, “Ein unbekanntes Bild der Bosch-Werkstatt”, *Der Kunstwanderer*, 1, 1919-1920, p. 244.
- Franz Sales MEYER, *A handbook of ornament*, The Architectural Book Publishing Company, Nueva York, 1928.
- Stuart R. MILLIGAN *et al.*, “Identification of a potent phytoestrogen in hops (*Humulus lupulus* L.) and beer”, *The Journal of Clinical Endocrinology & Metabolism*, 84, junio 1999, n.º 6, pp. 2249-2252.
- José Ángel MONTANÉS, “El Maestro de Sijena tuneado”, *El País Cataluña*, 24 mai 2007 (*on line*).
- Marie MONTFORT, fichas, *Musées de la Ville de Strasbourg. Collection du Musée des Beaux-Arts. Peinture flamande et hollandaise XV^e - XVIII^e siècle*, Estrasburgo, 2009, n°s 8, 18.
- Ramón MORALES, *Una flora literaria: el mundo vegetal en la obra de Cervantes*, Madrid, 2016.
- Carmen MORTE GARCÍA, “El retablo mayor de Sijena”, *Signos. Arte y cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa. Siglos XVI-XVII* (cat. exp.), Huesca, Diputación Provincial de Huesca, 1994, pp. 168-173.
- Carmen MORTE GARCÍA, ficha, *Colección Ibercaja*, Zaragoza, 2003, pp. 76-77.
- Hélène MUND, “Approche d’une terminologie relative à l’étude de la copie”, *Annales d’Histoire de l’Art et d’Archéologie de l’Université libre de Bruxelles*, 5, 1983, pp. 19-31.
- Hélène MUND, “Original, copie et influence: une histoire complexe”, *Rogier van der Weyden 1400-1464: Maître des Passions* (cat. exp.), Lovaina, M Museum, 2009, pp. 186-205.
- Jan NICOLAISEN, *Museum der bildenden Künste Leipzig. Niederländische Malerei 1430-1800*, Leipzig, 2012.
- Niklaus NIKULIN, *Niederländische Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts in sowjetischen Museen*, San Petersburgo, 1987.
- Jacobo OLLERO BUTLER, “Miguel Coxcie y su obra en España”, *Archivo español de Arte*, 1975, n°s 190-191, pp. 165-198.
- Aída PADRÓN MERIDA, “Dos tablas de Miguel Coxcie en la Pinacoteca de Múnich y Museo del Louvre”, *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 68, 1989, pp. 265-273.
- Aída PADRÓN MÉRIDA, fichas, *Las tablas flamencas en la Ruta Jacobea* (cat. d’exp.), Logroño, 1999, n° s 54, 55.
- Aída PADRÓN MERIDA, ficha, *Obras maestras de la Colección Lázaro* (cat. exp.), Madrid, Sala de Exposiciones

de la Fundación Santander Hispano, 2002-2003, pp. 132-133.

Francisco PÁEZ DE LA CADENA, *Historia de los estilos en jardinería*, Madrid, 1998.

Nigel F. PALMER, 'Visio Tnugdali'. *The German and Dutch translations and their circulation in the Later Middle Ages*, Múnich / Zúrich, 1982.

John PARKINSON, *Paradisi in sole Paradisus Terrestris. A Garden of all sorts of pleasant flowers*, Londres, 1629.

Enrique PARRA CREGO, "Los materiales pictóricos de las obras de El Bosco en el Museo del Prado", *El Bosco en el Museo del Prado. Estudio técnico*, Madrid, 2001, pp. 229-259.

Gérard PASSEMIERS, *Goossen van der Weyden (1465-1538/ 1545), peintre de l'école anversoise*, Bruselas, 1987.

Henri PAUWELS *et alii*, *L'art flamand dans les collections espagnoles* (cat. exp.), Brujas, Groeningemuseum, 1958.

M. C. PEEL / B. L. FINLAYSON / T. A. McMAHON, *Updated world map of the Köppen-Geiger climate classification*, Hydrology and Earth System Sciences Discussions, European Geosciences Union, Múnich, 2007, pp. 1633-1644.

Luis PEÑALVER ALHAMBRA, *Los Monstruos del Bosco*, Valladolid, 1999.

Catheline PÉRIER-D'IETEREN, *Thierry Bouts. L'œuvre complet*, Bruselas, 2005.

José Juan PÉREZ PRECIADO, "'Restituir la paternidad de algunas tablas muy bellas'. Sobre las atribuciones históricas de la pintura neerlandesa antigua en el Museo del Prado (1819-1912)", *Boletín del Museo del Prado*, 32, 2014, n° 50, pp. 6-29.

Claude PERRAULT / John JAMES / John STURT, *A Treatise of the five orders of columns in Architecture*, Londres, 1708.

Paul PHILIPPOT, *La peinture dans les anciens Pays-Bas. XV^e-XVI^e siècles*, París, 1998.

Alexandre PINCHART, "Archives des Arts, des Sciences et des Lettres: Jérôme Bosch ou Van Aeken - Tableaux à ajouter à la liste de ses œuvres", *Messenger des Sciences historiques, ou Archives des Arts et de la Bibliographie de Belgique*, 26, 1858, pp. 157-168.

José Manuel PITA ANDRADE, "Santiago en España, fuera de los caminos de peregrinación", Santiago en España, Europa y America, Madrid, 1971, pp. 408-472.

Mario PIVIDORI *et al.*, "European Forest Types: tree species matrix", *European Atlas of Forest Tree Species*, Luxemburgo, 2016, pp. 34-35.

Antonio PONZ, *Comentarios de la Pintura que escribió Felipe de Guevara (...)*, Madrid, 1778.

Teresa POSADA KUBISSA, "Cuadros de Quinten Massys y Jan Massys en el Museo del Prado. Actualización de las atribuciones", *Boletín del Museo del Prado*, 32, 2014, n° 50, pp. 96-109.

Chandler Rathfon POST, *A History of Spanish Painting, I-XIV*, Cambridge (Mass.), 1930-1966.

Chandler Rathfon POST, "The Pacully Master", *Gazette des Beaux-Arts*, 1943, pp. 321-328.

Jean-Luc PYPAERT, "Early Netherlandish Painting XV? Joseph Van der Veken", *Autour de la 'Madeleine Renders'. Un aspect de l'histoire des collections, de la restauration et de la contrefaçon en Belgique dans la première moitié du XX^e siècle (Scientia artis, 4)*, Bruselas, 2008, pp. 197-282.

José QUER, *Continuacion de la flora española ó historia de las plantas de España, tomo VI*, Madrid, 1784.

Luís REIS-SANTOS, *Obras-primas da pintura flamenga dos séculos XV e XVI em Portugal*, Lisboa, 1953.

Sixten RINGBOM, *Icon to Narrative. The Rise of the Dramatic Close-Up in Fifteenth-Century Devotional Painting (Acta Academiae aboensis, A, 31, 2)*, Åbo, 1965.

Ann M. ROBERTS, *The Master of the Legend of Saint Lucy: a Catalogue and critical Essay* (tesis doctoral), University of Pennsylvania, 1982.

- Philippe ROBERTS-JONES (ed.), *Musées royaux des Beaux-arts de Belgique. Catalogue inventaire de la peinture ancienne*, Bruselas, 1984.
- Carlos SAGUAR QUER, “Eugenio Lucas Villamil, pintor de Cámara de don José Lázaro”, *Goya*, 2000, n.ºs 277-278, pp. 293-312.
- Carlos SAGUAR QUER, “El Salvador adolescente del Museo Lázaro Galdiano: ‘un Leonardo no autógrafo’”, *Goya*, 2004, n.º 30, pp. 155-166.
- Francisco José SÁNCHEZ CANTÓN, *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*, Madrid, 1950a.
- Francisco José SÁNCHEZ CANTÓN, *La colección Cambó*, Barcelona, 1950b.
- Jochen SANDER, *Hugo van der Goes. Stilentwicklung und Chronologie (Berliner Schriften zur Kunst, 3)*, Maguncia, 1992.
- Jochen SANDER, *Niederländische Gemälde im Städel 1400-1550 (Kataloge der Gemälde im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt am Main, 2)*, Maguncia, 1993.
- Jochen SANDER, ficha, *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden* (cat. exp.), Berlín (), Staatliche Museen, 2009, n.º 6.
- Karl SCHADE, ‘*Ad excitandum devotionis affectum*’. *Kleine Triptychen in der altniederländischen Malerei*, Weimar, 2001.
- Anna SCHERBAUM, notice, *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk II: Holzschnitte und Holzschnittfolgen*, Múnich (...), 2002, n.º 179.
- Wolfgang SCHÖNE, *Dieric Bouts und seine Schule*, Berlín/Leipzig, 1938.
- Bernhard SCHNACKENBURG, *Staatliche Museen Kassel. Gemäldegalerie Alte Meister. Gesamtkatalog*, Maguncia, 1996.
- Christoph SCHÖLZEL, “Zur Unterzeichnung der niederländischen Gemälde des 15. Jahrhunderts in der Gemäldegalerie Alte Meister Dresden”, *Das Geheimnis des Jan van Eyck. Die frühen niederländischen Zeichnungen und Gemälde in Dresden* (cat. exp.), Dresde, Gemäldegalerie Alte Meister, 2005, pp. 233-239.
- Dietrich SCHUBERT, “Die Kreuzigung des Braunschweiger Monogrammisten im Clemens-Sels-Museum”, *Neusser Jahrbuch*, 1969, pp. 19-28.
- Helmut SCHWEPPE / John WINTER, “Madder and alizarin”, *Artists’ pigments : a handbook of their history and characteristics : volume 3*, Washington DC, 1997, pp. 109-142.
- María Pilar SILVA MAROTO, *El coleccionismo en el reinado de Alfonso XIII: la colección real*, Madrid, 1998.
- María Pilar SILVA MAROTO, fichas, *Patinir. Estudios y catálogo crítico* (cat. exp.), Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007, n.º s 5, 14.
- María Pilar SILVA MAROTO, “Pintura y pintores flamencos en la corte de Isabel la Católica”, *La senda española de los pintores flamencos*, Madrid, 2009, pp. 279-296.
- María Pilar SILVA MAROTO, “El Bosco y su obra”, *El Bosco. La exposición del V centenario* (cat. exp.), Madrid, Museo Nacional del Prado, 2016, pp. 17-71.
- Larry SILVER, *The Paintings of Quinten Massys with Catalogue raisonné*, Oxford, 1984.
- Véronique SINTOBIN, ficha, *From Van Eyck to Bruegel. Early Netherlandish Painting in the Metropolitan Museum of Art* (cat. exp.), Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 1998-1999, n.º 91.
- Maurits SMEYERS, “Jan van Eyck, Archaeologist ? Reflections on Eyckian Epigraphy”, *Archaeological and Historical Aspects of West-European Societies. Album Amicorum André Van Doorselaer (Acta archaeologica lovaniensia, monographiæ, 8)*, Lovaina, 1996, pp. 403-414.
- Micheline SONKES, *Dessins du XVe siècle : groupe Van der Weyden. Essai de catalogue des originaux du maître, des copies et des dessins anonymes inspirés par son style (Contributions à l’étude des Primitifs flamands, 5)*, Bruselas, 1969.
- Charles STERLING, *Enguerrand Quarton. Le peintre de la Pietà d’Avignon*, París, 1983.

Griet STEYAERT, fichas, *L'héritage de Rogier van der Weyden. La peinture à Bruxelles 1450-1520* (cat. exp.), Bruselas, Musées royaux des Beaux-Arts, 2013, n°s 37, 80, 82.

Cyriel STROO / Pascale SYFER-D'OLNE, *Catalogue of Early Netherlandish Painting in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium. The Master of Flémalle and Rogier Van der Weyden Groups* (*The Flemish Primitives*, 1), Bruselas, 1996.

Cyriel STROO / Pascale SYFER-D'OLNE, ficha, *Catalogue of Early Netherlandish Painting in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium. The Hieronymus Bosch, albrecht bouts, Gerard david, colyn de coter and Goossen van der Weyden Groups* (*The Flemish Primitives*, 3), Bruselas, 2001, n° 13.

Ruben SUYKERBUYK, "Coxcie's Copies of Old Masters: an Addition and an Analysis", *Simiolus*, 37, 2013-2014, pp. 5-24.

Alice TAATGEN, ficha, *Josse van Cleve, Leonardo des Nordens* (cat. exp.), Aquisgrán, Suermondt-Ludwig-Museum, 2011, n° 32.

Guido TACK / Paul VAN DEN BREMT / Martin HERMY, *Bossen van Vlaanderen: een historische ecologie*, Lovaina, 1993.

Eva TAHON *et alii*, *Impact 1902 Revisited. Tentoonstelling van Oude Vlaamsche Kunst. Brugge 15 juni tot 15 september 1902*, (cat. exp.), Brujas, Arentshuis, 2002.

Rudolf TERNER, *Die Kreuzabnahme Rogier van der Weydens. Untersuchungen zu Ikonographie und Nachleben* (tesis doctoral), Münster, Westfälische Wilhelms-Universität, 1973.

Daniel V. THOMPSON, *The materials and techniques of medieval painting*, Nueva York, 1956.

Elías TORMO y MONZÓ, "En el Museo del Prado. Conferencias de Arte cristiano: La Circuncisión", *Boletín de la Sociedad española de Excursiones*, 34, 1926, 1° trimestre, pp. 16-23.

Jacques TOUSSAINT, "Le Musée des Arts anciens du Namurois", *Musées de Namur*, Bruselas, 1988, pp. 57-83.

Jazeps TRIZNA, *Michel Sittow, peintre revalais de l'école brugeoise (1468-1525/ 1526)* (*Contributions à l'étude des Primitifs flamands*, 6), Bruselas, 1976.

Joel M. UPTON, *Petrus Christus. His Place in Fifteenth-Century Flemish Painting*, University Park / Londres, 1990.

Susan URBACH, "From Connoisseurship to Art History. Case Study on an Early Netherlandish Painting in Esztergom", *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum hungaricae*, 42, 2001, pp. 23-31.

Susan URBACH, *Early Netherlandish Paintings. Old Masters' Gallery Catalogues Szépművészeti Múzeum Budapest*, Turnhout, 2015.

Ronald VAN BELLE, "Ikonografie en symboliek van de beschilderde grafkelders en memorietaferelen", *Handelingen van de Koninklijke Geschied- en Oudheidkundige Kring van Kortrijk*, 48, 1981, pp. 11-94.

Ralf VAN BÜHREN, *Die Werke der Barmherzigkeit in der Kunst des 12.-18. Jahrhunderts. Zum Wandel eines Bildmotivs vor dem Hintergrund neuzeitlicher Rhetorikrezeption* (*Studien zur Kunstgeschichte*, 115), Hildesheim [...], 1998.

E. VANDAMME (ed.), *Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen. Catalogus schilderkunst Oude Meesters*, Amberes, 1988.

Peter VAN DEN BRINK, ficha, *Extravagant! Een kwarteeuw Antwerpse schilderkunst herontdekt 1500-1530* (cat. exp.), Amberes, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 2005, n° 90.

Ruud VAN DER MEIJDEN / Maarten Strack VAN SCHIJNDEL / Fabienne VAN ROSSUM, *Field Guide to the wild plants of Benelux*, Meise, 2016.

Nynke VAN DER WAL / Friso LAMMERTSE, ficha, *De weg naar Van Eyck* (cat. exp.), Róterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 2012, n° 82.

Henk VAN HAASTER, *Archeobotanica uit 's-Hertogenbosch. Milieuomstandigheden, bewoningsgeschiedenis en economische ontwikkelingen in en rond een (post)midleleeuwse stad* (tesis doctoral), Universiteit van Amsterdam, 2003.

- Wouter VAN LANDUYT (*et alii*), *Atlas van de flora van Vlaanderen en het Brussels Gewest*, Bruselas, 2006.
- Hans J. VAN MIEGROET, *Gerard David*, Amberes, 1989.
- Dominique VANWIJNSBERGHE (ed.), *Autour de la 'Madeleine Renders'. Un aspect de l'histoire des collections, de la restauration et de la contrefaçon en Belgique dans la première moitié du XXe siècle* (Scientia artis, 4), Bruselas, 2008.
- Elena VÁZQUEZ DUEÑAS, *El Bosco en las fuentes españolas*, Madrid, 2016.
- Elena VAZQUEZ DUEÑAS (ed.), *Felipe de Guevara : Comentario de la pintura y pintores antiguos*, Madrid, 2016.
- Jesusa VEGA, "Por amor al arte : José Lázaro coleccionista", *Goya*, 2010, n° 330, pp. 68-89.
- Ewald María VETTER, "La tabla de los Carmelitas del Museo Lázaro Galdiano", *Goya*, 1962, n° 47, pp. 330-337.
- Ludwig VON BALDASS, *Hieronymus Bosch*, Viena, 1943.
- Eberhard VON BODENHAUSEN, *Gerard David und seine Schule*, Múnich, 1905.
- Otto G. VON SIMSON, "Compassio and Co-redemptio in Rogier Van der Weyden's *Descent from the Cross*", *The Art Bulletin*, 1953, pp. 9-16.
- Hugo VON TSCHUDI, "Der Meister von Flémalle", *Jahrbuch der Königlichen Preussischen Kunstsammlungen*, 29, 1898, pp. 8-34, 89-116.
- Gustav F. WAAGEN, *Die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien 1 : Die K.K. Gemälde-Sammlungen im Schloss Belvedere und in der K.K. Kunst-Akademie, die Privat-Sammlungen*, Viena, 1866.
- W.H. James WEALE, *Exposition des Primitifs flamands et de l'Art ancien. Première section: tableaux* (cat. exp.), Brujas, Palais provincial, 1902.
- W.H. James WEALE, "The Early Painters of the Netherlands as Illustrated by the Bruges Exhibition of 1902. Article I", *The Burlington Magazine*, 1, 1903, pp. 41-52.
- Michel WEEMANS, fichas, *Fables du paysage flamand. Bosch, Bles, Brueghel, Bril* (cat. exp.), Lille, Palais des Beaux-Arts, 2012-2013, n.º 5, 20.
- Michel WEEMANS / Nikola PIPERKOV, ficha, *Ibidem*, n° 81.
- Matthias WENIGER, *Sittow, Morros, Juan de Flandes. Drei Maler aus dem Norden am Hof Isabellas der Katholischen*, Kiel, 2011.
- Ángel WERUAGA PRIETO (ed.), *Fray José de Sigüenza, Historia de la Orden de San Jerónimo*, Valladolid, 2000.
- Paul WESCHER, "Crispin van den Broeck as Painter", *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1974, pp. 171-183.
- Franz WICKHOFF, "Die Bilder weiblicher Halbfiguren aus der Zeit und Umgebung Franz. I von Frankreich", *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 22, 1901, pp. 221-245.
- Alexander WIED / Alice HOPPE-HARNONCOURT / Monika STROLZ, ficha, *Patinir. Estudios y catálogo crítico* (cat. exp.), Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007, n° 11.
- Wilhelm WILMINK / W.P. GERRITSEN (eds.), *De Reis van sint Brandaan. Een reisverhaal uit de twaalfde eeuw*, Ámsterdam, 1994.
- Jean C. WILSON, "Connoisseurship and Copies : the Case of the Rouen Grouping", *Gazette des Beaux-Arts*, mai-juin 1991, pp. 191-206.
- Jean C. WILSON, *Painting in Bruges at the Close of the Middle Ages. Studies in Society and Visual Culture*, University Park, 1998.
- Friedrich WINKLER, *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden. Studien zu ihren Werken und zur Kunst ihrer Zeit mit mehreren Katalogen zu Rogier*, Estrasburgo, 1913.
- Friedrich WINKLER, *Das Werk des Hugo van der Goes*, Berlín, 1964.
- Martha WOLFF, ficha, *Northern European and Spanish Paintings before 1600 in the Art Institute of Chicago. A Catalogue of the Collection*, Chicago (...), 2008, pp. 237-242.
- Christopher WRIGHT, *The Schorr Collection. Catalogue of Old Master and Nineteenth-Century Paintings, I-II*, Londres, 2014.

Juan Antonio YEVES ANDRÉS, “Tarjetas postales con obras artísticas: proyecto editorial efímero en *La España Moderna* y primer catálogo de las colecciones de arte de Lázaro”, *Correspondencia sin privacidad. Billetes, tarjetas postales y epístolas literarias en la colección Lázaro* (cat. exp.), Madrid, Museo Lázaro Galdiano, 2013a, pp. 173-182.

Juan Antonio YEVES ANDRÉS, “Catálogo de cien obras artísticas del director de *La España Moderna*, señor Lázaro”, *Ibidem*, 2013b, pp. 195-229.

Miguel Ángel ZALAMA, “La infructuosa venta en Almoneda de las pinturas de Isabel la Católica”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 74, 2008, pp. 45-66.

Sacha ZDANOV, “Assimilation et interprétation du style de Dirk Bouts dans l’œuvre du Maître de la Légende de sainte Lucie”, *Annales d’Histoire de l’Art et d’Archéologie*, 34, 2012, pp. 31-49.

<http://ceres.mcu.es>

<http://www.euforgen.org>

<https://rkd.nl>

<https://www.verspreidingsatlas.nl>

<http://boscointeractivo.es/>

<http://www.philamuseum.org/collections>

Archivo Lázaro Florido. Cartas de José Lázaro a Paula Florido L28, L15, L17, L37.

Archivo Lázaro Florido. Correspondencia con August L. Mayer L6, L7, L9, L10, L15, L39, L40.

Archivo de la Comisión Administradora de la Herencia de José Lázaro CAHLG, L3.

EXPOSICIÓN

Organiza
Museo Lázaro Galdiano

Comisarios
Amparo López Redondo y Didier Martens

Restauración
Roa Estudio (Cecilia Sánchez Pina, Cristina Retama Garrido,
Ana Parra Rodenas, Charo Fernandez García y Susana García
de Leaniz)

Museo del Prado (Enrique Quintana, Natalia Martín y José de
la Fuente)

Difusión
Jose María Martín Écija
Eva Riaño Arribas

Didáctica
Carlos José Cavallé Pérez
María Tábara Rodríguez

Diseño y Montaje
CUBIC

CATÁLOGO

Edición
Didier Martens y Amparo López Redondo

Textos
Didier Martens, Amparo López Redondo y Eduardo Barba
Gómez

Traducción de textos
Nieves Panadero Peropadre

Catálogo razonado
Didier Martens y Amparo López Redondo

Fotografía y reflectografía ultravioleta e infrarroja
Pablo Lines

Reflectografía infrarroja
Concha Bengoechea

Radiografía y Reflectografía infrarroja
Maca Vega

Análisis químico
Enrique Parra Crego

Diseño y maquetación
Víctor Sanz

Impresión
Aries

© de la edición, Fundación Lázaro Galdiano, F.S.P., 2017 Serrano, 122. 28006 Madrid

© de los textos, los autores

ISBN: 978-84-944471-6-7

Depósito Legal: M-29418-2017