IMPORTANTES PINTURAS DE LOS PAÍSES BAJOS EN COLECCIONES PRIVADAS ESPAÑOLAS

POR

ELISA BERMEJO MARTÍNEZ
Miembro del Consejo Científico del Museo del Prado

New paintings from the end of the 15th century till the end of the 16th century are studied.They were made by well-known painters from the Low Countries: Ambrosius Benson, Adrian Isenbrant, Gerard David and Peter Pourbus, of the School of Bruges and other paintings by: Albert Bouts, the Master of the Female Half-Lengths, Peter Huys and Frans Francken the elder.

Damos a conocer en estas páginas el estudio de una tabla flamenca de primera calidad y belleza que titulamos *Gloria de la Encarnación de la Virgen.* Pertenece a colección privada y es pintura al óleo sobre roble (158 × 111 cm y 7,5 mm. de grueso). En nuestra opinión se trata, sin duda, como analizaremos de una espléndida obra a situar entre las buenas creaciones de Ambrosius Benson (Fig. 1).

Es bien sabido que Benson es un conocido e importante pintor de la escuela de Brujas, de la primera mitad del siglo XVI. Aunque de origen lombardo, su biografía conocida como persona y como artista se desarrolla en esta bella ciudad de los Países Bajos Meridionales y su carrera, en ella, se inicia junto a Gerard David, en cuyo taller trabaja más como colaborador que como discípulo, al igual que Adrian Isenbrant ya que las vidas de estos dos artistas discurren paralelas. Benson es un caso excepcional, un italiano cuya carrera transcurre en Brujas desde su llegada en 1519 hasta su muerte en 1550 [1].

El cuadro objeto del trabajo, representa a la *Virgen con el Niño* entre dos ángeles y, en lo alto, el Padre Eterno con los brazos extendidos, mostrando las palmas de las manos, en un bello escorzo, que subraya el gesto de enviar, hacia María, la paloma del Espíritu Santo. El fondo, unido, muestra tonalidades amarillo-doradas que enmarca un diseño ondulado realizado a base de nubes pintadas en bellos matices que van, partiendo del centro, desde el dorado al blanco azulado y el gris para terminar hacia los bordes exteriores, en un oscuro tono antracita.

El Eterno viste túnica y manto rojos en acertado contraste con la dorada luminosidad de la Gloria de donde parece surgir. María lleva túnica de color rojo intenso con matiz vinoso, tono bien característico de Ambrosius Benson, al igual que el verde oscuro en forma de capa, que

[1] Georges Marlier: *Ambrosius Benson et la peinture à Bruges au temps de Charles Quint.* Damme, 1957.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://archivoespañoldearte.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

Fig. 1. Ambrosius Benson: *Gloria de la Encarnación de la Virgen.* Colección particular.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://archivoespañoldearte.revistas.csic.es

aparece enriquecido, en sus bordes, por orla de simulada orfebrería y abundante bordado de perlas. Su espléndida cabellera va dividida por raya central y desciende, sobre sus hombros, hasta la cintura. El rostro de la Virgen es típico de este pintor brujense: óvalo regular, pómulos ligeramente rosados, párpados caídos y un tanto gruesos, cejas muy finas, nariz recta y larga con toque luminoso en la punta y labios carnosos en un subido tono rojo. Por otra parte como ya señalaba Georges Marlier, en su biografía sobre la vida y la obra del artista, en 1957 [2], como rasgo muy personal del pintor, las manos son grandes y destacan los nudillos de la falange media de los dedos lo que, en opinión del citado y conocido historiador, viene a ser casi como su firma.

María sostiene, en sus brazos, al Niño desnudo sobre un blanco lienzo, composición que viene de Jan van Eyck como se advierte en conocidos ejemplares de este último (*Virgen con el Niño de la Fuente*. Amberes. Musée Royal des Beaux-Arts) y que Benson utiliza en numerosos cuadros, de su mano cuando trata el tema de la Virgen con el Niño. Los ángeles, que la flanquean, los cubre con túnicas de colores complementarios: rojo el de la izquierda y verde intenso el de la derecha, con el detalle de las características líneas luminosas que realzan los pliegues de las telas, técnica utilizada por Benson para conseguir la textura del terciopelo. Los ángeles muestran posturas similares, al pasar su brazo izquierdo tras el cuerpo de la Virgen, en un gesto que parece querer expresar tanto su sentido de respetuosa compañía hacia Ella, como el de elevación y agradecimiento al Padre Eterno por el envío del Espíritu Santo que se muestra ya encarnado en el Niño, cuyo cuerpecito sostiene su Madre con ternura. Creemos que este puede ser también el sentido que Benson quiso poner de manifiesto ante el espectador por lo que el cuadro podría, muy bien, titularse, como apuntamos al iniciar este estudio, *Gloria de la Encarnación de la Virgen*; la presentación, en la escena, de la paloma del Espíritu Santo, así parece indicarlo.

Todos los caracteres señalados, para esta pintura, nos sirven para apoyar, con certeza, la autoría de Ambrosius Benson. No tenemos, en cambio, noticia alguna de la fecha de su posible llegada a España aunque hay que suponer, por su importancia en calidad y dimensiones, que podría responder a uno de los numerosos encargos que, sabemos, recibía Benson a través de mercaderes en estrecha relación con España, como Sancho de Santander buen amigo del pintor a juzgar por las relaciones de familia que constan en los documentos de la época y las mantenidas con el cliente español, Lucas de Castro [3].

En todo caso, por encargo o por adquisición, las numerosas obras de Benson llegadas a España, buena parte aún conservadas, permiten explicar su actual existencia en la colección en la que hemos tenido feliz ocasión de encontrarlo, aunque sin poder comprobar, con exactitud, su antigüedad en la misma. Si nos consta, por tarjeta pegada al dorso de la tabla, que, al inicio de 1901, se le realizó una ligera intervención de limpieza.

En cuanto a la fecha de realización de la obra, siempre resulta un tanto arriesgado fijarla con exactitud teniendo en cuenta que, de Benson, solamente dos cuentan con este dato: la de 1527 que figura en la *Sagrada Familia* de la colección Wildestein, de Nueva York y el *Descendimiento* del Museo de Lieja en el que aparece la de 1528. Puede añadirse que, esta misma fecha, consta al pie de la Cruz en una *Crucifixión*, del Museo del retablo, de Burgos, que publicamos hace pocos años.

Por el momento, no conocemos ninguna pintura de Benson con igual tema que el de esta nueva obra de colección particular. Sí, en cambio, entre la producción típicamente bensoniana existen algunas escenas que, en nuestra opinión, pueden relacionarse con la que, ahora, nos

[2] G. Marlier, *loc.cit.*
[3] Ibidem: Capítulo: Sancho de Santander.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://archivoespañoldearte.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

Fig. 2. Ambrosius Benson: Centro del Tríptico de la *Asunción de la Virgen*. Navarrete (La Rioja). Iglesia Parroquial.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://archivoespañoldearte.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

ocupa. Quizás la más próxima es la conocida como la *Deipara Virgo* (Amberes. Musée Royal des Beaux-Arts), de la que Georges Marlier dice que: «Benson ha conseguido hacer de su *Deipara Virgo* una obra que proclama altamente su estilo personal» y «es un cuadro luminoso por la Gloria de un amarillo brillante que encuadra el grupo de la Virgen y el pequeño Jesús, gloria que pasa al rosa y al naranja en los bordes». En cuanto a su posible fecha añade: «si no fuera demasiado atrevido asegurar una fecha, a los cuadros de nuestro pintor, propondríamos para la *Deipara Virgo* los años que siguen, inmediatamente, a 1530» y, en el catálogo crítico la fija *ca.* 1530-1532.

Por supuesto la relación, de la anterior, con la aquí presentada, se refiere a la forma de mostrar a la Virgen con el Niño, puesto que, en la del Museo de Amberes concibe la escena dividida en dos registros superpuestos, el superior, con la Virgen y el inferior con tres profetas y dos sibilas. Marlier dice al respecto: «al pintar esta composición Benson trata un tema que se había convertido en tradicional en la pintura brujense del primer tercio del siglo XVI. El Maestro, conocido como de la «Santa Sangre», había pintado alrededor de 1515, parece que para la iglesia de los Hermanos Menores, de Brujas, una *Deipara Virgo* (Brujas. Iglesia de St. Jacques) muy semejante a la composición de Benson« pero el tema se combina con el de la *Genealogía de la Virgen* al aparecer la Virgen y el Niño rodeados de sus parientes: San Joaquín y Santa Ana. Y en 1524 otro artista brujense Jan Provost (Mons ca. 1485- Brujas, 1529) pintó una gran *Deipara Virgo* para el altar del Profeta Daniel de la Iglesia de San Donato, de Brujas, que se conserva, actualmente, en el Museo del Ermitage de San Petesburgo.

Otra pintura de Benson con detalles coincidentes a la nuestra es el centro del Tríptico de la *Asunción de la Virgen* (Navarrete. La Rioja. Iglesia parroquial) que tiene, en sus puertas, *San Pedro* con donante a la izquierda y *San Juan Evangelista* con donante, a la derecha (182 × 109 cm. el centro y 139 × 52 cm. cada puerta) (Fig. 2); sobre la Virgen, flanqueada por dos ángeles, de cada lado, que la sostienen en su elevación, aparecen, en lo alto, sobre pedestal de nubes, el Padre Eterno y Cristo portando entre sus manos una corona y encima la paloma del Espíritu Santo, es decir la Santísima Trinidad con dorado fondo de gloria que por diferencia de proporciones con la majestuosa figura de la Virgen que tiene a sus pies el creciente, como Inmaculada, están concebidos a una pequeña escala y no de igual tamaño que María como es el caso en la pintura de colección particular. La obra de la Iglesia parroquial de Navarrete, la situa Marlier y nos unimos a su parecer entre 1540-1545. Al comparar la obra que venimos estudiando con las dos, que acabamos de citar, nos inclinamos, siempre por razones de estilo y con las reservas que implica la ausencia de documentos que lo acrediten, por asignarle una fecha intermedia, es decir *ca.* 1535-1540.

En 1980, publicamos en esta misma Revista un artículo dedicado a «Pinturas con escenas de la vida de Cristo por Marcellus Coffermans, existentes en España» y entre ellas no menos de cuatro tablas con el tema de *Cristo muerto*, del citado pintor antwerpiano, conservadas en nuestro país [4] y también se aludía a otras dos, con igual tema y composición, que cita Max J. Friedländer: la que conserva la Moravian Gallery de Brno (t. 54,5 × 39 cm.) y otra, «réplica exacta» (t. 53 × 38 cm.) que figuró primero en la venta Weber, de Bruselas, en 1926 (n.° 162) y luego el 16 de junio de 1931, en Fieve también de Bruselas (n.° 139) y de «paradero actual desconocido». Ambas pinturas, en opinión de Friedländer, de mano del pintor brujense Adrian Isenbrant pero quizás con intervención de taller [5].

Queremos estudiar aquí un ejemplar de mayor calidad que cualquiera de los citados y que por sus características, de factura, color y desarrollo del paisaje, nos parece pintura salida del

[4] E. Bermejo: *Archivo Español de Arte*, n.° 212, Madrid, 1980, pp. 409-448, figs. 22,2 3 y 24.

[5] M. J. Friedländer: *Early Netherlandish Painting* vol. XI «The Antwerp Manierists and A.Ysenbrant», figs 167 y 167a.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://archivoespañoldearte.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

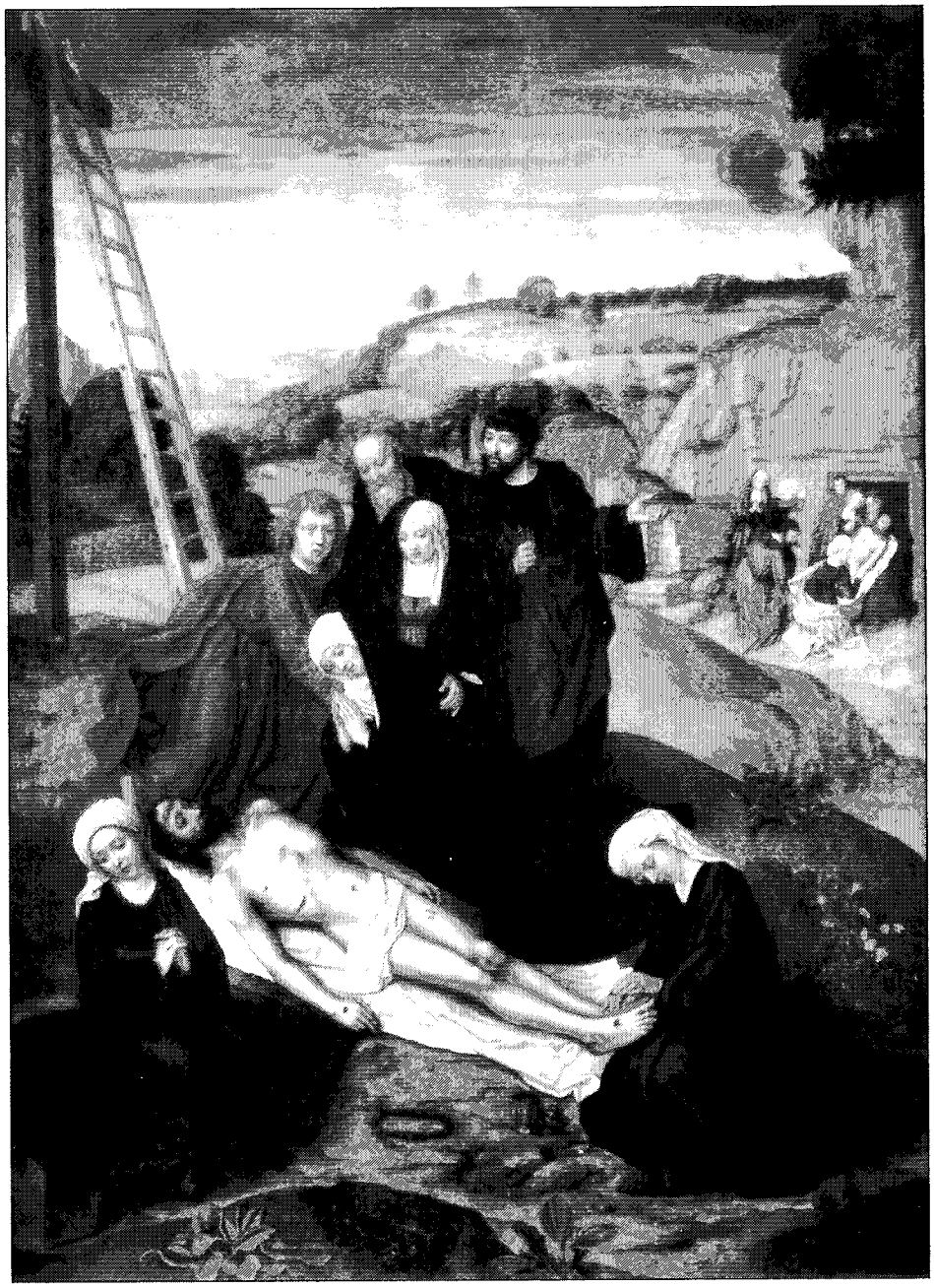


Fig. 3. Adrian Isenbrant: *Cristo muerto o llanto sobre Cristo Muerto.* Burgos Museo.
Fig. 4. Detalle figura anterior con posible anagrama.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://archivoespañoldearte.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

propio pincel de Adrian Isenbrant (ca. 1490 - Brujas 1551). Se trata de una pintura al óleo sobre roble en buen estado de conservación (54,5 × 40 cm) y que según nuestras noticias, antes de figurar en una reciente subasta madrileña procedía de la colección particular de los Duques de Sesto, de Madrid [6] (Fig. 3).

La composición difiere muy poco de las citadas pinturas de Marcellus Coffermans y de los dos ejemplares atribuidos a Isenbrant por Friedländer pero la calidad técnica y cromática es, sin duda alguna, superior en su conjunto y en los detalles, como vamos a puntualizar en la descripción de la obra que estudiamos. Hay que fijar la atención en la figura protagonista de este *Cristo muerto*, tendida sobre lienzo blanco con una delicadeza de modelado y de suavidad en el plegado de las telas que contribuyen a proyectar, ante el espectador, una melancólica tristeza al contemplar la manera de interpretar el efecto del tranquilo sufrimiento de Cristo. La Magdalena, a los pies del Redentor, mima, más que toca, los dedos del pie izquierdo, con gesto muy femenino y un reflejo de dolor en su rostro expresado con delicada suavidad. Contribuye a ello la oscura vestimenta de la Santa en telas de color rojizo ensombrecido que tiene, ante ella, el pomo de perfumes destapado, propio de su iconografía. Del otro lado, también en primer término, puede verse a María Salomé, igualmente vestida de oscuros tonos en rojo y verde, pero, como Magdalena, con un tocado blanco que enmarca las facciones realizadas con una fina mezcla de luz y sombra «sfumato» característico del arte de Isenbrant.

El resto de los personajes que intervienen, en la trágica escena, aparecen agrupados tras la piadosa y doliente figura de la Virgen, con las manos unidas en oración y la cabeza inclinada hacia el cuerpo del Hijo muerto. La Santa Mujer, que asoma tras Ella, sostiene su cuerpo al igual que hace la espléndida figura de San Juan, vestido con túnica y manto en rojo brillante en el mismo tono que la ropa de abrigo con vueltas de piel, en cuello y mangas, que luce José de Arimatea, con los tres clavos de la Cruz en la mano derecha, al tiempo que, con la izquierda, señala el próximo entierro que puede verse, a la derecha del plano medio, con los mismos personajes, a menor escala, que participan en la escena principal. Precisamente en el aspecto cromático, de esta tabla, encontramos esas dos manchas de rojo vibrante que son típicas de la paleta de Isenbrant.

La estructura del paisaje se acomoda con la manera de hacer de este pintor brujense, al que gusta de suavizar los perfiles y lo construye con una sucesión de colinas bajas y redondeadas que aportan con su aspecto blando una sensación de calma que influye en el conjunto de la escena, donde también tienen cabida elementos narrativos como la escalera que apoya en la Cruz o la corona de espinas, en el suelo, ante el cuerpo de Jesús.

Sin supervalorar el dato nos parece interesante dar la noticia de que, sobre una de las hojas centrales de la planta verde del borde inferior izquierdo, figuran las letras capitales S B N que, hemos comprobado, no son adición posterior a la pintura original y resulta tentador, aunque un tanto osado, el relacionar estas letras con un posible anagrama, con las tres consonantes de Isenbrant, pues sería la primera obra de la que nos consta algo similar dentro de la abundante producción pictórica puesta bajo el nombre de este elegante y fino pintor (Fig. 4).

La fecha de ejecución, de la pintura, no es fácil de establecer, puesto que no ha llegado ninguna obra fechada de Isenbrant ni documento alguno que nos permita una aproximación. En este caso, teniendo en cuenta el análisis estilístico por composición y factura, no parece arriesgado el situarla en un momento más bien temprano de su evolución artística, siempre difícil de fijar con exactitud por ausencia de datos documentales. Sin embargo los años entre

[6] *Alcalá Subastas*. Catálogo de Mayo de 2000, n.º 87, p.48. La tabla fue adquirida para el Museo de Burgos-J.Y.L. en Cat. Exp. *El Arte en Cataluña y lo Reinos Hispánicos*. Museo de Historia de la Ciudad. Barcelona, Diciembre 2000 - Marzo 2001, n.º 69.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://archivoespañoldearte.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

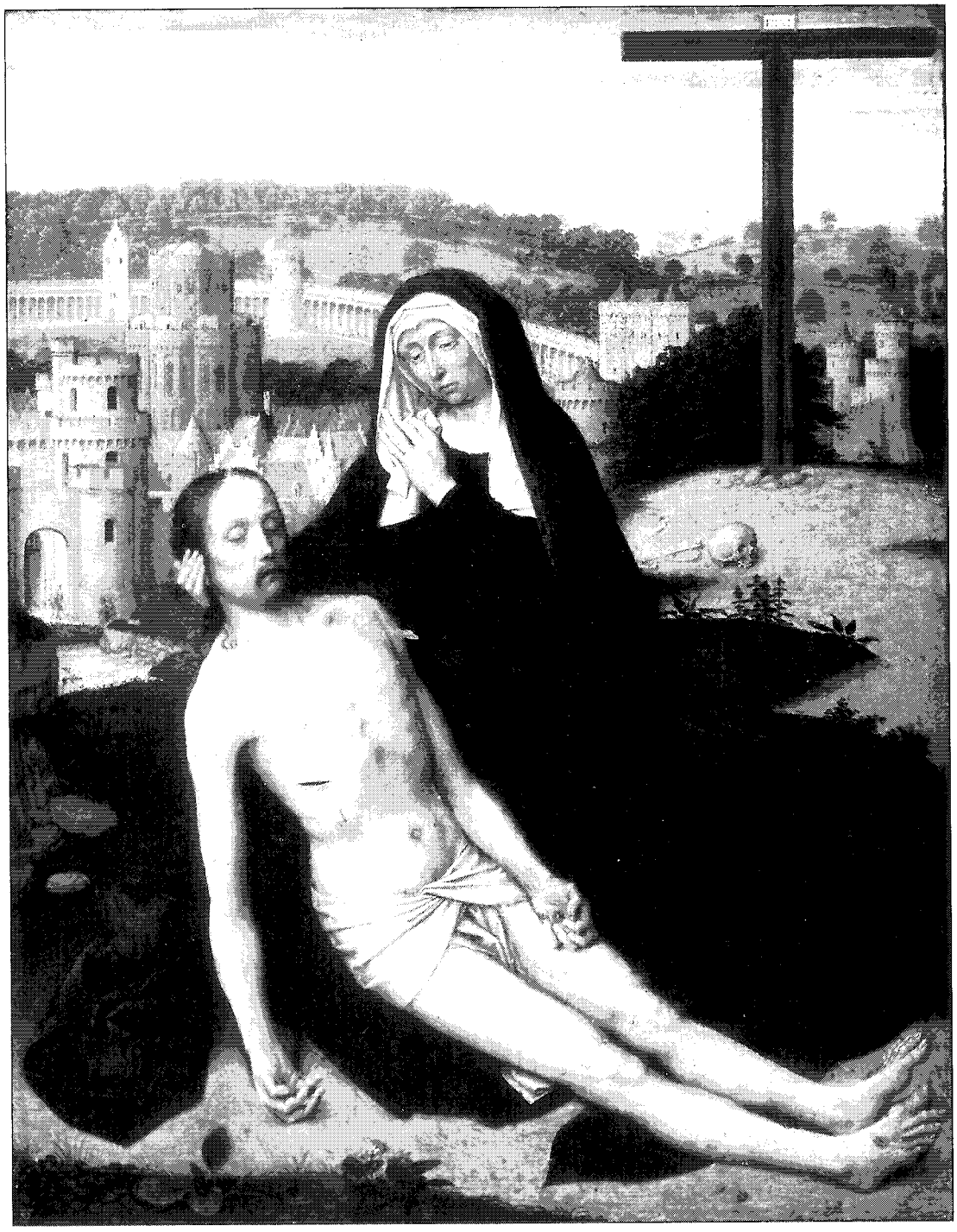


Fig. 5. Gerard David: *Piedad*.Colección particular.

1525- 1530 parecen aceptables para la datación de este *Cristo muerto* porque las características expuestas conservan recuerdos de artistas de la generación anterior y por tanto se realizaría en una etapa temprana de su carrera ya que Isenbrant debió de permanecer activo hasta poco antes de morir en 1551.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://archivoespañoldearte.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

En colección particular hemos localizado una pequeña tabla sobre roble que representa la *Piedad* (29,3 × 24,3 cm.) y que, en nuestra opinión, muestra una factura de finas calidades que recuerdan a Gerard David (Fig. 5).

El grupo, formado por Cristo muerto y la Virgen doliente, resulta de un dramatismo emotivo, con los dos personajes en el centro del primer plano de la composición, que ocupan en todo su ancho. La luz inunda de luminosidad el bello y delicado modelado del cuerpo desnudo de Jesús y el busto y manos de María. Ella viste túnica y manto azul muy intenso bajo el que asoma una toca blanca de amplios plegados. Su oscuro manto, desplegado sobre el suelo, sirve al pintor para destacar ante el espectador todo el dolor y ternura que reflejan el rostro y las manos de la Madre al contemplar al Hijo sin vida. La actitud y gesto de la Virgen son la expresión de una infinita tristeza. Con la mano derecha sostiene la cabeza de Cristo y con la izquierda, parece a punto de tomar un extremo de la toca en lienzo blanco que cubre su cabeza, para enjugar sus lágrimas.

Un magnífico paisaje, que sirve de fondo a los dos protagonistas del drama, presenta bellas arquitecturas tanto en lo formal como en los tonos de suaves matices grisáceos. Las lejanías resueltas por onduladas lomas verdosas salpicadas de vegetación, en un verde más intenso, contribuyen a aumentar la impresión de dolorosa soledad que produce la pintura a lo que, también, ayuda la tradicional cruz desnuda, con el cráneo y los huesos dispersos, plantada sobre un terreno seco en tonos ocres, que aparece a la derecha. El celaje sigue la fórmula habitual en la pintura flamenca del siglo XV, al comenzar por un tono blanquecino, en la línea del horizonte, para continuar con las gradaciones de verde-azulado y algunas nubes, apenas destacadas en la parte superior.

Al contemplar esta tabla de la *Piedad*, que ahora se da a conocer, nuestra primera impresión fue la de su relación con el arte de Gerard David. Por ello hemos querido analizar, con detenimiento, otras obras de igual tema, que se vienen atribuyendo a este gran maestro brujense, porque creemos de interés llamar la atención sobre algunos detalles de esta nueva *Piedad* que la singularizan entre las versiones conocidas, de Gerard David..

Parece lógico iniciar la comparación con el centro del tríptico de la *Piedad* de la colección John G. Johnson, de Filadelfia (Cat II, n.° 328; 84 × 62 cm.) en la que, Cristo y la Virgen, aparecen acompañados por san Juan y la Magdalena ante un amplio paisaje dividido, en dos espacios similares, por la cruz desnuda que sirve de eje de la composición (Fig. 6). Para nuestro propósito limitamos el análisis, como es natural, al grupo que forman María y Jesús, puesto que San Juan y la Magdalena no figuran en nuestra pintura. En esta última, el cuerpo de Cristo apoya sobre el regazo de su Madre y esta variante nos parece fundamental. En el ejemplar de Filadelfia, María, más próxima al Hijo, se inclina sobre su rostro y pasa el brazo izquierdo por encima de su cuerpo para sostenerlo y, con el derecho, le sujeta la cabeza. Precisamente estos detalles, son los que marcan la diferencia más acusada puesto que, en la *Piedad* de colección particular, que comentamos, lo más llamativo resulta ver el cuerpo desnudo de Jesús, sin nada que estorbe la visión de fuerte impacto pictórico y lumínico, al tiempo, que, además, deja patente la llaga del costado. Otra diferencia, que llama nuestra atención, en este último ejemplar, es comprobar, como ya se apunta en la breve descripción con la que se inicia el estudio, el efectismo que procura a la pintura el gesto maternal y dolorido de la Virgen, al levantar el brazo izquierdo para tomar una punta de su toca y poder enjugar su llanto con sentimiento de dolor muy bien expresado en el rictus de su rostro.

Hay que advertir, sin embargo, que también existen marcadas coincidencias entre ambos ejemplares. Nos referimos, sobre todo, al agarrotamiento que se percibe en las manos y pies de Cristo, menos acusado en Filadelfia que, no obstante, dejan, ligeramente, visibles las huellas de las llagas producidas por los clavos que le sujetaron a la Cruz. Gran similitud se perci-

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://archivoespañoldearte.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

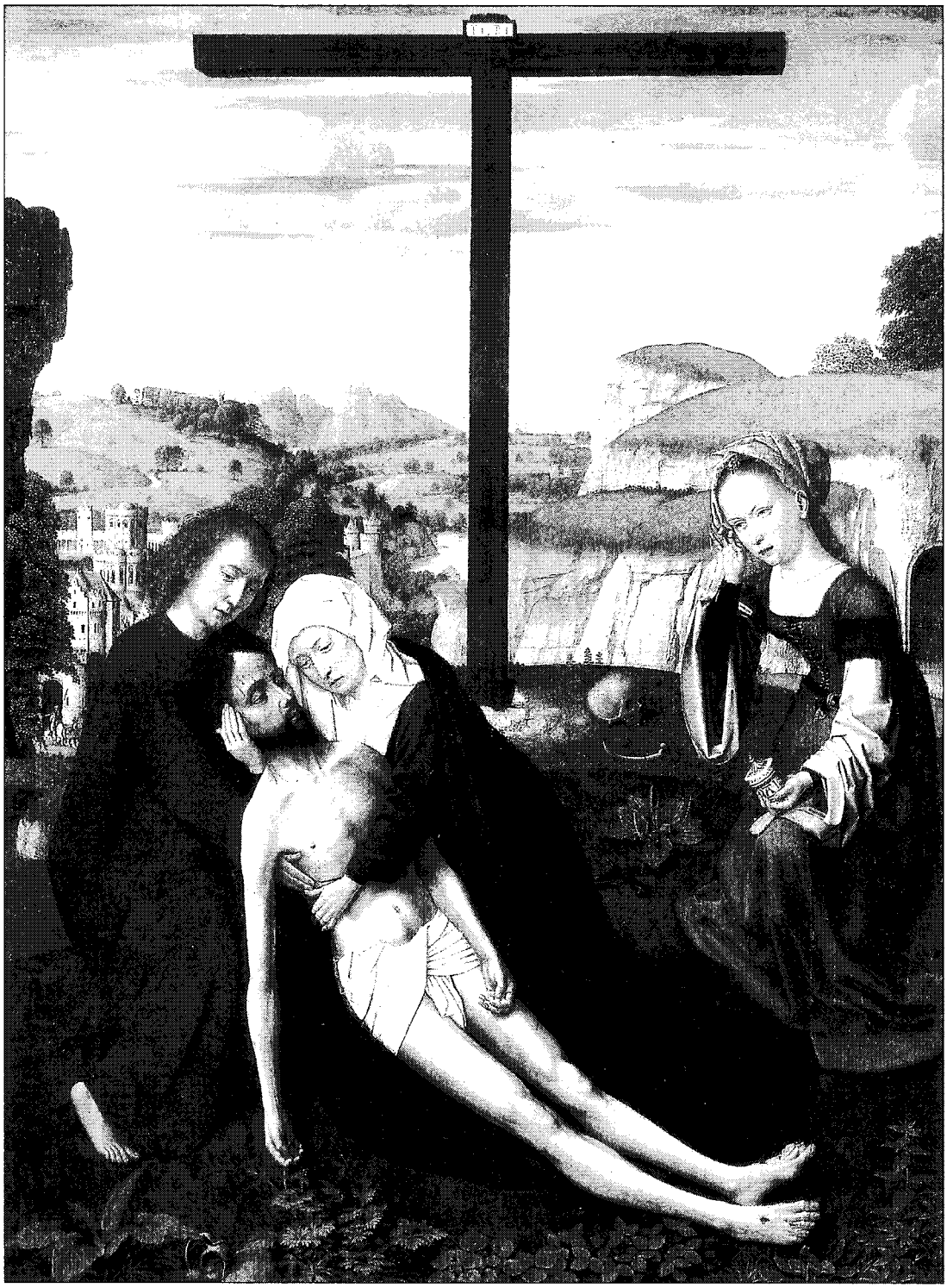


Fig. 6. Gerard David: *Piedad*. Filadelfia. Johnson Collection.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://archivoespañoldearte.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

be, también, en el tratamiento y técnica del cráneo y los huesos esparcidos en el suelo sobre el que se alza la Cruz, de concepción semejante y con una cartela, en lo alto, en la que el grafismo del INRI es prácticamente idéntico.

Comentario aparte merece el paisaje que les sirve de fondo a estas dos pinturas. Más abierto en la de colección particular pues, en Filadelfia, el lateral derecho aparece interrumpido por tres rocas planas, escalonadas cubiertas de hierba y en cuya parte inferior es visible la abertura que servirá para introducir y enterrar el cuerpo sin vida de Cristo. Por otra parte, las mayores proporciones de las figuras, en la tabla que analizamos, y la colocación de la Virgen en posición más erguida la convierte, en este caso, en centro de la composición y su cabeza llega a superar las arquitecturas del fondo logrando así un contraste de gran sensibilidad entre la dura fortaleza del material arquitectónico y el aspecto de quebrada resistencia que produce, en la Virgen, sostener a su Hijo muerto. Pero de nuevo, puede observarse, analogía muy próxima, entre los dos edificios que, en ambas pinturas, sobresalen del resto de las construcciones. Está formado por un cuerpo inferior rodeado por pequeños torreones circulares adosados y otro superior de características similares aunque con una base de menor dimensión. También coinciden, en este caso con aspecto diverso, en la existencia de una fortaleza urbana con puerta, en arco de medio punto, que comunica la ciudad con el escenario del drama y ante la que, en ambas versiones, aparecen diminutas figurillas que marcan camino y distancia. El suelo que cubre el espacio sobre el que, Gerard David, coloca a los protagonistas de Filadelfia está cubierto por variedad de plantas realizadas, con naturalismo, en un verde jugoso mientras que, en la de colección privada, se reduce a una bordura en la línea inferior y otro pequeño espacio tras la Virgen en tono verdoso-castaño.

Existe otro ejemplar con la *Piedad* que, en la actualidad, se conserva en la colección O. Reinhart, de Winterthur, (Cat n.° 52; 80 × 50 cm.) pero que, según Friedländer, «procede de la colección Kochertaler de Madrid» colección en la que tenemos datos de la existencia de otras interesantes tablas flamencas hoy dispersas. El citado historiador la considera una «réplica libre, original, del centro» del aludido tríptico de Filadelfia, atribuido a Gerard David [7].

De composición, casi idéntica a la *Piedad* de Filadelfia es la tabla que se conserva en la iglesia de San Gil, de Burgos, pero de caracteres estilísticos, en cuanto a modelado y estructura del paisaje, que creemos más afines al arte de Adrian Isenbrant.

Otra *Piedad* representa a la Virgen en el centro, ante Ella el cuerpo sin vida de Cristo que reposa sobre el borde de su manto y sostenido, al lado izquierdo por San Juan y, a la derecha, la Magdalena, en todo idéntica a la de Filadelfia. Antiguamente esta pintura formó parte de las colecciones del cardenal español Despuig, de Palma de Mallorca. Perteneció luego a la Condesa de Bearne de París y a W. Gay de esta misma ciudad. Hoy se encuentra en The Art Institute de Chicago (inv. n.° 33.1040), Martin Ryerson Collection y tiene formato apaisado (56 × 63 cm.). El rostro de la Virgen se asemeja al de nuestra colección privada y el cuerpo de Cristo se presenta, como en ella, sin nada que impida su total visión y, por tanto, con la llaga del costado visible. Es diversa su postura, queda más tendido porque, retira de su Madre la cabeza, para apoyarla sobre el cuerpo de San Juan [8].

Una pintura en relación con la que aquí se comenta por la similitud del fondo arquitectónico, situado a la izquierda, es la *Piedad* que procede de la colección von Kauffmann (n.° 79 de su venta en Berlín en 1917) y, ahora en el Rijksmuseum Kröller-Müller, de Otterloo Inv n.° 90 (33,8 × 34,2 cm.) [9]. La diferencia más acusada tanto respecto a la pintura, aquí estudiada, como

[7] M. J. Fridläder: *loc.cit.*, vol. VIb, n.° 163a, lám. 173.
[8] Ibidem, n.° 195, lám. 202.
[9] Ibidem, n.° 197, lám. 204.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://archivoespañoldearte.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

a los demás ejemplares que citamos es que los protagonistas, Cristo y la Virgen, aparecen en posición invertida. Conocemos la obra sólo a través de la ilustración que de ella publica Friedländer que relaciona su composición con la de Filadelfia, pero la cree más tardía y de estilo más bien insípido («rather insipid»). Nos parece de menor calidad lo que se advierte, sobre todo, al comparar la arquitectura del paisaje, de esta pintura, con la de la colección privada en la que se aprecia una factura más lograda.

Algo que atrae nuestra atención tras establecer relación con los ejemplares atribuidos a Gerard David que hemos revisado, es constatar que nuestra *Piedad* es la única que presenta a la Virgen con manto azul oscuro cubriendo buena parte de la toca blanca que aparece sobre la cabeza de María en el resto de las obras citadas. También nos impresiona la fuerte personalidad que se impone en la pintura con la acertada disposición de las dos figuras contrastadas.

Carecemos, en absoluto, de datos documentales sobre la tabla de la *Piedad*, que presentamos y desconocemos los antecedentes de su historia antes de su entrada en la actual colección. Tenemos, por tanto, serias dificultades para identificar, con seguridad, a Gerard David como autor de esta obra. Sería preciso, sin duda, un detenido estudio técnico pero, en nuestra opinión, a través de los análisis estilísticos y de relaciones expuestos, parece evidente su parentesco con el arte del gran pintor brujense. Tampoco nos atrevemos a avanzar una determinada fecha de su realización hasta obtener datos más precisos sobre esta tabla si bien nos da la impresión por la fuerza del dibujo, la madurez en la consecución del modelado y la lograda distribución de la luz que, quizás, cabría situarla en una etapa avanzada dentro de la evolución del estilo del gran maestro de Brujas.

Hay que dedicar también una atención especial a un retrato de busto, del *Duque de Alba* fechado en 1574 y hasta ahora desconocido. Está pintado sobre soporte de roble y es propiedad de colección privada madrileña (42 × 32,5 cm). El Duque aparece sobre un fondo neutro, oscuro y con la cabeza, ligeramente, vuelta hacia la izquierda. Los dos ángulos superiores cuentan con una interesante inscripción de dos líneas en cada uno de ellos. En el de la izquierda figura arriba LE DUC y abajo A.D. y en el de la derecha, DALVA y la fecha de 1574 (o sea Le Duc Dalva. A.D. 1574). Van pintadas en tono amarillo-dorado que las hace destacar sobre el fondo. Tras un examen con infrarrojos se advierte que no existen repintes ni se trata de una adición posterior y por tanto debieron realizarse al finalizar la tabla (Fig. 7).

Conviene consignar que, el retrato debió de terminarse antes de la salida del Duque de Alba, de los Países Bajos, el 19 de Diciembre de 1573, al parecer un tanto repentina pues se aceleró el trámite del traspaso de poderes a su sucesor. Su llegada a España, al puerto de Barcelona, en marzo de 1574, se hizo en una primera etapa, por el camino español hasta Génova y desde aquí se continuó en barco [10].

En este retrato, que se publica por primera vez, el *Duque de Alba* aparece de busto, cubierto por armadura por la que asoma el cuello o gola blanca, encañonada según la moda del momento y cruzada por una banda carmín plegada sobre su hombro izquierdo. La cabeza bien iluminada, sin contrastes muy acusados. En su rostro se aprecia tristeza en la mirada y un leve enrojecimiento en los pómulos posible efecto del proceso catarral y bronquial, que entonces le aquejaba. Sobre la armadura porta el collar del Toisón de Oro, pero sólo son visibles la cadena y el inicio del colgante. La tabla procede del coleccionista José Nogués Secull y, en la actualidad, pertenece a una colección privada de Madrid, como se dice al comienzo.

Al compararlo con otros retratos del *Duque de Alba* resulta indudable su parentesco con el del mismo personaje atribuido a Willem Key que se conserva en la colección Alba, en su Pala-

[10] William S. Maltby: *El gran Duque de Alba. Un siglo de España y Europa. 1507-1582*, pp. 305 y 302.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://archivoespañoldearte.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

Fig. 7. Pierre Pourbus: *Retrato del Duque de Alba* (1574). Colección particular.
Fig. 8. Pierre Pourbus: *Retrato de un miembro de la familia Budsin*. 1575. Brujas. Groeningen Museum.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://archivoespañoldearte.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

cio de Madrid (64 x 49 cm.) Al ocuparse de él Friedländer, aunque en el pie de la ilustración que publica figura como .Key, en texto lo admite con reservas y lo considera obra posible de Antonio Moro. El ser retrato de medio cuerpo y verse su atuendo, casi al completo, le proporciona un gran empaque. El Rijksmuseum, de Amsterdam, conserva, como copia del anterior, otro retrato, solo de busto, que pudiera ser del pincel de Key (Cat n.° 1337; 49 x 38 cm) escrito en el borde superior [11]: FERDINAND DUC D'ALVA.

En reciente publicación de M. Kusche se alude al retrato, de más de medio cuerpo, del *Duque de Alba*, realizado por Alonso Sánchez Coello (Madrid. Colección Palacio de Alba) ca. 1568, según la autora, por semejanzas iconográficas, en la representación del retratado, con el *Don Juan de Austria*, como Generalísimo de la Armada, realizado, por la citada fecha, por el mismo pintor (Madrid. Descalzas Reales). Existe también, cierta similitud formal entre la cabeza del *Duque* del Coello del palacio ducal, de Madrid y la del ejemplar que aquí analizamos [12].

Nos encontramos, por tanto, tres retratos del *Duque de Alba* realizados por tres distintos pintores: Willem Key, Alonso Sanchez Coello y el que, como se dice al inicio de nuestro estudio, creemos poder atribuir a Pierre Pourbus (1524-1584). Reconociendo las indudables semejanzas con los otros ejemplares citados, vemos, también, detalles que, como analizaremos seguidamente, permiten proponer a Pierre Pourbus, considerado el último gran pintor de la escuela de Brujas, como el autor del nuevo retrato.

Hemos seleccionado de Pierre Pourbus, algunos datos conocidos que lo relacionan con noticias de la Historia española de la época. Así, consta que, antes del 21 de julio de 1549, a petición del Franc de Brujas, prepara los decorados para la *Joyeuse Entrée de Carlos V y el príncipe Felipe* en la ciudad (Doc. 5) y que en 1552, se ocupa, según proyecto de Lancelot Blondeel, de los cartones de la *Vidriera que comprende el retrato del Emperador* para la iglesia de las Anunciadas, cercana a Brujas (Docs. 20 y 31) y en Agosto de 1560-1561 entrega los *retratos de Carlos V y Felipe II* con la decoración del brujense Palacio del Franc (Doc. 47). Por lo que se refiere a la estimación de Pourbus como pintor consta que, en 1567 Guichardini lo menciona como uno de los más importantes pintores de su época (Doc. 1) [13].

El encargo a Pierre Pourbus de un tríptico para la familia de Josse Damhouder está fechado en 1574, es decir, el mismo año que nuestro retrato del *Duque de Alba*. Por la importancia e influencia política del personaje, nos proporciona una justificación, aunque no la más importante, para atribuirle este retrato.

Josse de Damhouder fue uno de los brujenses más eminentes de su época, como señala Paul Huvenne, al ocuparse del citado tríptico. Nacido en Brujas, en 1507, se licenció en Derecho en Lovaina en 1527. Se doctoró en Padua en 1530 y también fue doctor por Orleans, en 1537. Su brillante carrera pudo ser motivo para que, a su vuelta a Brujas, obtuviese los cargos de Escribano y Pensionado en 1537. En 1551, María de Hungría, le llama a la Corte de Bruselas para ocuparse de las funciones de Comisario de Finanzas. Fue, también, Consejero de Carlos V y de Felipe II, así como Comisario de Territorios y Finanzas y, en 1567 estuvo, en tanto que *«Forestier»*, encargado de la vigilancia de la Costa. Estos cargos hicieron que habitase alternando entre Bruselas y Amberes, ciudad esta última en la que murió el 22 de enero de 1581. Se le enterró en la Iglesia de Nôtre Damme de Brujas, y se conserva la lauda sepulcral (Cat. 38), grabada probablemente por el propio Pourbus. Años antes, en 1577, ya realiza el proyecto

[11] M. J. Friedländer, *loc.cit.* vol.XIII, n.° 281, lám. 138 y p. 56.

[12] M. Kusche: «Los bienes artísticos de Don Juan de Austria... con especial referencia a los retratos de Sanchez Coello» en *Carlos V y las Artes*. Junta de Castilla y León y Universidad de Valladolid, coordinadores M. J. Redondo Cantera y M.-A. Zalama. Valladolid, 2000, p. 360, fig. 6.

[13] Los documentos citados entre paréntesis se publican en Paul Huvenne: *Pierre Pourbus. Peintre brugeois. 1524-1584.* Brujas Musée Memling, Junio-Sbre. 1984, pp. 324-332.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://archivoespañoldearte.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

de lauda funeraria (Cat. 39) para Francisco de la Puebla en la que figura inscripción donde consta el origen santanderino de este caballero español casado con una dama flamenca que figura en la lauda junto con una hija del matrimonio. Todo lo que antecede explica su relación con personajes de la Corte española y de donde, posiblemente, le surgiría también, el encargo del retrato del *Duque de Alba* que nos interesa [14].

Otros argumentos, de tipo artístico, convienen para considerar la posible autoría de Pîerre Pourbus de este bello retrato localizado en colección privada de Madrid. Para ello nos parece de interés reproducir datos, que aporta Paul Huvenne en su catálogo, referidos a retratos de otros personajes de la alta burguesía brujense que, por sus características, muestran coincidencias con la tabla madrileña. Citamos en primer lugar un *Retrato de hombre de veinticinco años* fechado en 1572, sólo dos años antes del que nos interesa, porque era desconocido hasta su puesta en venta, en 1973 y hoy se encuentra en colección privada. Como apunta Huvenne, es interesante por «constituir un punto de partida para la posterior atribución de pequeños retratos de busto semejantes de los que, hasta el presente, es el único ejemplar firmado: En alto a la izquierda monogramado y fechado P.P. 1572» [15].

Quizás más cercano a nuestro propósito es el *Retrato de un miembro de la familia Budsin.* (31,5 × 25 cm.) (Fig. 8), fechado arriba, a la izquierda ANNO DOMINI, 1575 que el Barón E. Houtart, ofreció a la ciudad de Brujas en 1926; ca. de 1950 pasó al Ayuntamiento y, en la actualidad se encuentra en el Musée Groenninge, de Brujas. Su técnica y la factura de ojos, cabello bigote y oreja, así como el encañonado del cuello blanco están tan próximos al que aquí publicamos, que nos parece posible considerarlo de mano de Pierre Pourbus y no solo por ello y las aludidas relaciones del pintor con personajes importantes de la Corte española sino, también, por la inscripción que figura, en el borde superior, escrita en lengua francesa [16].

Del llamado «Maestro de las Medias Figuras» ha aparecido en colección privada, de Madrid, una tablita con la representación de *Cristo Salvador del Mundo* pintada al óleo sobre tabla de roble (22 × 17,5 cm.) (Figs. 9 y 10). El nombre con el que se conoce al pintor viene dado porque, entre sus obras, abundan las representaciones de jóvenes mujeres vistas de medio cuerpo que leen o escriben, en figura de la Magdalena, o bien hacen música tocando el laúd o el clavicordio y tablitas de la Virgen con el Niño, también de media figura.

A pesar de los numerosos trabajos que se han venido dedicando al estudio de este pintor, y la abundante obra conservada que se le atribuye, permanece como un artista anónimo de la primera mitad del siglo XVI. Su actividad se sitúa hacia el final del primer tercio del siglo y por el efecto que producen sus pinturas se supone que se movió en un ambiente refinado y humanístico.

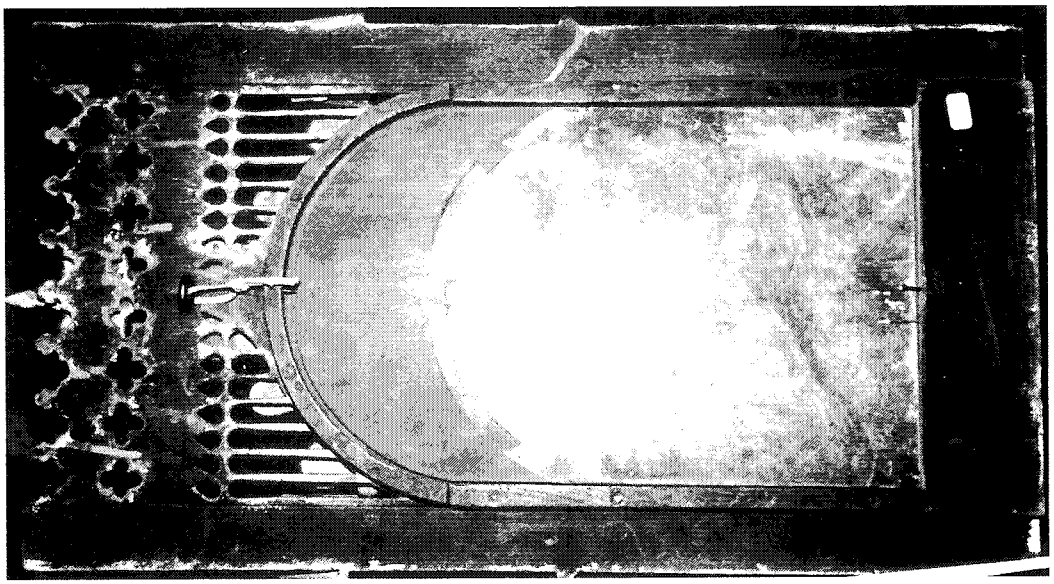
Fue Otto Benesch, en 1943, quien sugirió la identificación de este maestro con un artista de nombre Hans Vereycke, pero ya G. Hulin de Loo, en 1902, en su conocido Catálogo Crítico de la Exposición de Brujas, de igual fecha, opinaba que el pintor, al que se refiere Otto Benesch, es Jan Van Eckele que fue maestro en Brujas, en 1534 y muere en 1561. En verdad, la teoría de Benesch no ha sido aceptada por autores que, posteriormente, se han ocupado del problema. Algunas diferencias entre las tablas que se le atribuyen, al «Maestro de las Medias

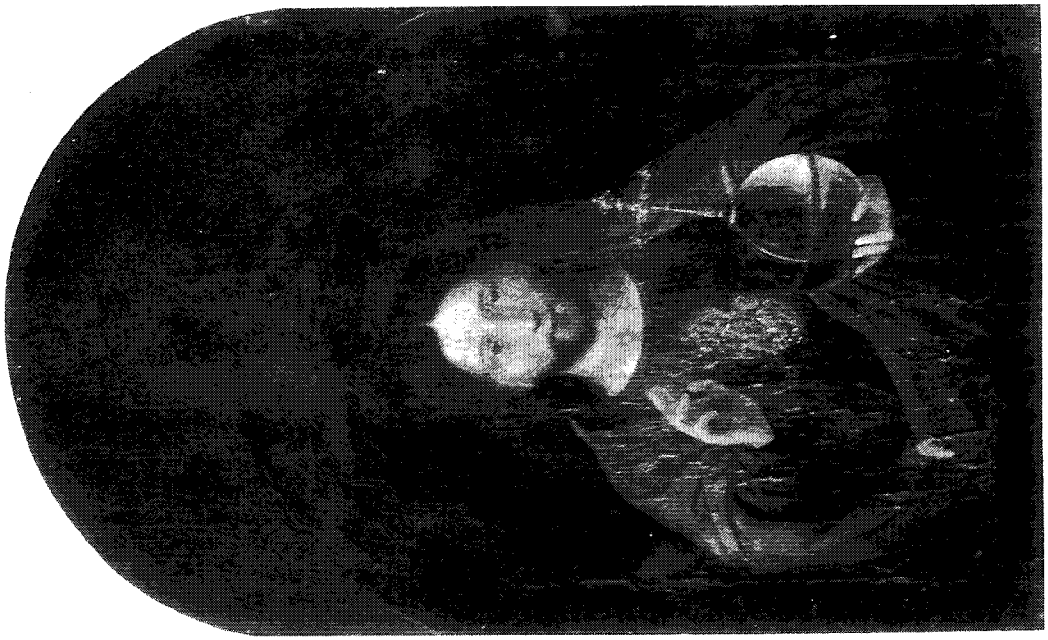
[14] P. Huvernne: Cat. Cit. n.º 14, pp. 199-202.

[15] Ibidem. Cat. N.º 38 y 39.

[16] También recoge Huvenne (*loc. cit.*) que pintó Pourbus un tríptico para la familia burgalesa de los Gallo. En la puerta izquierda, única conservada, representa retratos de López Gallo y sus hijos (cat. cit., n.º 10, pp. 181-182) fechado, en lo alto a la izquierda, 1568. En escudo de armas lleva heráldica de los Gallo. Fue adquirido en 1905, por los Amigos del Museo de Brujas. El propio Huvenne, al tratar del retrato en Pourbus (p. 207) incluye comentarios que nos parecen de interés para el caso de nuestro retrato: «el pintor... se esfuerza por darles una apariencia ideal, poseen un carácter propio. Constituyen las únicas obras de Pourbus en las que podemos tener la certeza de que fueron realizados sobre la base de un estudio tomado del natural... Su tipo de retrato más conocido es el individual, de pequeñas dimensiones, muy bien acabado y tienen, generalmente, un fondo neutro».

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://archivoespañoldearte.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)





Figs. 9 y 10. Maestro de las Medias Figuras: *Cristo Salvador* y reverso. Colección particular.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://archivoespañoldearte.revistas.csic.es

Figuras», se deben a la intervención de discípulos o colaboradores de su taller en el que, seguramente, se pintaría sobre todo con destino a la exportación, lo que explicaría las numerosas tablas suyas que aún se conservan en y procedentes de España.

El gusto y temperamento, del «Maestro de las Medias Figuras», lo acercan al de los pintores de la escuela de Brujas pero, sin embargo, debió de trabajar en Amberes como se advierte en las escenas con fondo de paisaje en el que aparece como gran admirador de Joaquin Patinir, creador en Flandes de este género de pintura. Su humanismo y refinamiento permite suponerle, también, la estancia por algún tiempo en Malinas, donde florecieron importantes centros humanísticos y donde es posible adquiriese el pintor su cultura clásica, musical y artística.

Los modelos que utiliza, este maestro, repiten tipos que se caracterizan por sus rostros de carnaciones delicadas, más evidentes en los personajes femeninos, que producen una sensación de calma un tanto ajena a la realidad que los envuelve, que lo hace fácilmente reconocible. Además de los cuadros con figuras femeninas que le han proporcionado el nombre, con el que se le sigue conociendo, ha dejado numerosas pinturas religiosas y otras de asunto profano en las que es protagonista el tema musical.

El *Cristo Salvador del Mundo* que se publica por primera vez, viene a incrementar el catálogo de obras del «Maestro de las Medias Figuras». En la actualidad, la pintura está enmarcada con encuadre de los llamados historicistas que repite, como es frecuente, el estilo neogótico. Ello interesa porque, sin duda, para adaptar la pintura al marco se le hizo, en fecha indeterminada, un añadido que se aprecia al reverso de la tabla, al tiempo que permite comprobar con claridad, que, originalmente, terminaba en perfil curvado en medio punto. (Fig. 10).

M.J. Friedländer, reproduce las tablas que forman un díptico con *Cristo Salvador del Mundo* y *Virgen en oración*, pero el único dato que proporciona es que perteneció a la colección «Prouvost, Roubaix» y que las dos tablas se subastaron en Muller, de Amsterdam el 27 de octubre de 1927 con los n.^{os} 416 y 417 pero que en la actualidad permanecen en «paradero desconocido».

Al contemplar la tabla de *Cristo Salvador del Mundo*, de colección madrileña, nuestra primera impresión fue que, seguramente, formaría parte de un díptico que tendría como pareja una *Virgen Dolorosa* porque no sólo el «Maestro de las Medias Figuras» sino otros pintores de los Países Bajos, de su tiempo, habían popularizado estos dípticos que gozan de gran aceptación.

Hernandez Perera, en 1962, publicó una *Virgen en oración*, que se conserva en el Museo de la Fundación Lázaro Galdiano, de Madrid. También este autor consideró su probable pertenencia a un díptico y opina, acertadamente, que al ser posible pareja de un *Cristo Salvador* le convendría mejor el título de *Virgen Dolorosa* [17] (Fig. 11).

No queremos finalizar este estudio de la nueva pintura sin aludir a su estado de conservación. Como aparece evidente en la ilustración presenta algunas pérdidas de materia en diferentes puntos de la figura de Cristo pero, en verdad, no altera las parte fundamentales. En la cabeza solo se contemplan unas manchas oscuras que desaparecen con una cuidada limpieza y lo mismo ocurre con la mano en la que vemos al Salvador en actitud de bendecir a la manera de los Latinos, los tres primeros dedos extendidos y los otros plegados, como recuerda en 1987, Odile Delenda al tratar del *Tríptico Braque* de Roger van der Weyden. Más extraña resulta la parte dañada del centro de la túnica oscura de Jesús que tan bello contraste hace con el manto de un rojo intenso pero seguramente, brillante tras futura limpieza. Los actuales propietarios de la tabla, llegaron a pensar que pudo tener pegada alguna joya. Sin embargo, ello sería un tanto extraño en una obra de los Países Bajos. Lo más probable, por su frecuencia, es la existencia de un simulado broche pintado imitando la orfebrería.

[17] J. Hernández Perera: «Museo español del Maestro de las Medias Figura». *Goya*. 1962-63, p. 2

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://archivoespañoldearte.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

Fig. 11. Maestro de las Medias Figuras: *Dolorosa.* Museo de la Fundación Lázaro Galdiano. Madrid
Fig. 12. Albert Bouts: *Cristo coronado de espinas.* Convento de Monjas Trinitarias. El Toboso (Toledo).

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://archivoespañoldearte.revistas.csic.es

De Albert Bouts, existe en el Convento de Monjas Trinitarias de El Toboso (Toledo) una buena tabla que responde a las características más típicas de este pintor. Fue el segundo hijo de Dieric Bouts a quien se considera como creador de la escuela de pintura de Lovaina (Harlem ca. 1420-Lovaina 1475). Al hijo mayor, de nombre Dieric, como el padre, se le conoce como «el Joven».

El historiador de Lovaina, Molanus, refiere que Albert Bouts pintó una *Asunción de la Virgen* que donó a la Capilla de la Virgen, Extramuros de Lovaina, en la Houlstraat, calle en la que parece vivía el pintor. Su nombre aparece en los archivos de Lovaina en varias ocasiones, la primera vez en 1473, luego en 1476 y en 1479, junto a su hermano mayor Dieric, como *pictor ymaginum* por lo que se deduce que, en esta última fecha, trabajaba ya como maestro independiente El dato que aporta Molanus, fue recogido por Van Even y G. Hulin de Loo y así pudieron identificarle con el, anónimo hasta entonces, conocido como «Maestro de la Asunción de la Virgen», cuya obra se había agrupado por semejanzas de estilo en torno a un tríptico con ese asunto conservado en el Museo de Bruselas.

No consta quien fue su maestro, pero de sus obras y de la ciudad en la que trabajó, Lovaina, se desprende que su formación debió de transcurrir, principalmente, en el taller de su padre. En su estilo se detecta, también, cierta influencia de Hugo van der Goes y como, al morir su padre, parece que se ausentó por algún tiempo de Lovaina, permite suponer que pasaría ese tiempo en Gante en el taller de Van der Goes, figura principal de la escuela de pintura de la ciudad, todo ello antes de trabajar como maestro y de establecerse definitivamente en Lovaina hasta su muerte en 1549.

La tabla del Convento de Monjas Trinitarias de El Toboso (Toledo), representa, de busto, a *Cristo coronado de espinas*, que como se sabe, es tema muy frecuente en todas las escuelas europeas de la época. El propio Albert, ya sigue modelos de su padre y se le considera su principal discípulo. La cabeza de Cristo aparece sobre un fondo neutro, oscuro pero ocupando la mayor parte del espacio pictórico. Lleva una corona de espinas realizada con sentido naturalista y se hacen visibles los agudos pinchos que hieren la frente de Jesús lo que produce unas goteras de sangre que se deslizan por su rostro y cuello. Se cubre con una túnica de color rojo, única nota brillante, en cuanto a tonos de la pintura. Bajo la corona de espinas desciende, cayendo sobre sus hombros, una melena a mechones en castaño oscuro que, al igual que el ligero bigote, cejas y barba, están realizados con una cuidada técnica, que además por su tonalidad oscura producen un acusado contraste con las carnaciones bien iluminadas. Los labios carnosos, un tanto amoratados y la inmensa tristeza que refleja su ausente mirada son, en cierta manera, efectivos recursos del pintor para atraer la compasión del espectador. El modelado le da un sentido realista que es posible relacionar, como se dice más arriba, con Hugo van der Goes, a quien pudo conocer en Gante (Fig. 12) [18].

Como se trata de tema religioso con mucha demanda en la época y que se presta para decorar celdas religiosas, pequeñas iglesias y dormitorios de particulares, existen obras de la propia mano del pintor, como la que, ahora, publicamos y otras que son copias de taller o de seguidores. El ejemplar más próximo a este *Cristo coronado de espinas* es el que publica Friedländer del Musée des Beaux-Arts, de Dijon (Francia) y otra tabla que se conserva en el Museo del Estado de Berlín. Estas dos pinturas parecen de la misma calidad que la tabla del convento toledano pero, al menos, por las reproducciones nos parece que este último tiene una realización quizás más cuidada [19].

[18] Quiero agradecer desde estas páginas a Isabel Mateo que ha tenido la gentileza de proporcionarme la fotografía de la obra del convento toledano.

[19] M. J. Friedländer: *Loc. cit.*, vol. III. Add. 126, lám. 78 y n.° 63e, lám. 77.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://archivoespañoldearte.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

De Peter Huys, pintor y grabador flamenco, se sabe que nace en Amberes *ca.*1519, que obtuvo su maestría en 1545 y murió, en la misma ciudad, en 1584.

Como grabador trabajó para la famosa Casa Plantin, de Amberes, en la que ilustró varias obras y, entre ellas, una *Biblia Real,* en 1566. En cuanto a su labor de pintor, que aquí interesa, sólo nos han llegado doce cuadros, cuatro de ellos firmados y fechados entre los años 1547 y 1577.

Dentro de la pintura se decidió por la línea, entonces de moda, de los artistas flamencos que siguen, en parte a Jerôme Cock y, al igual que Jan Mandyn, se inclina por recuperar temas iconográficos creados por El Bosco. Una gran mayoría de los artistas que cultivan este género pictórico llamado de «diablerías», se limitan a realizar obras más o menos impersonales.

La pintura que analizamos en este trabajo, representa *las Tentaciones de San Antonio*, (óleo sobre roble; 43 × 60cm) y pertenece a colección particular de Madrid (Fig. 13). Se trata de una composición apaisada que permite al pintor introducir, en la escena, un buen número de detalles de ascendencia boschiana. El episodio principal se desarrolla en la oquedad de un viejo y retorcido árbol seco, que sirve de cueva para el Santo Antoniano que aparece sentado con un libro de oración entre sus manos, un crucifijo colgado al fondo del rústico recinto, y un velador cubierto con un mantel blanco. Pero de estas oraciones y meditaciones piadosas viene a disiparle, como tentación primera, una mujer desnuda que se acerca al Santo por la derecha. De una de las ramas altas del árbol, cuelga, a la izquierda, la campana que identifica la iconografía de San Antonio abad. Delante de este primer episodio aparecen otras dos jóvenes figuras femeninas desnudas, haciendo música y con bandas de gasa que cubren sus cabezas o se enroscan a sus cuerpos para acentuar la concupiscencia que el pintor quiere reflejar en ellas.

Animales monstruosos con significados lujuriosos forman tiendas cubiertas por telas rojas, como sucede a la izquierda, y otros monstruos humanoides, con ojos, nariz y boca perforados con grandes alfileres, pueden simbolizar los peligros que se derivan del mal uso de los hombres de estos órganos vitales. Además, numerosas y extrañas figurillas se reparten por toda la tabla aludiendo a los distintos tipos de pecados que acosan a la humanidad.

El paisaje de bellas y delicadas tonalidades presenta dos aspectos bien distintos. A la izquierda del gran árbol-cueva, se ven unas suaves colinas verde-azuladas con alguno arbolillos y lo que parece la torre de una iglesia que termina, en la línea del horizonte, por un celaje claro y luminoso. Todo ello en un acentuado sentido de calma y tranquilidad. Por el contrario, la parte derecha, es todo movimiento, guerra, fuegos y negras humaredas, con una ciudad a la que se accede por puerta fortificada con vano en arco de medio punto, por el que llega una fuerte iluminación que alcanza al camino.

La influencia de El Bosco se manifiesta en las pinturas de su primera época. Su evolución se caracteriza por un acercamiento a la realidad. De 1547 son las *Tentaciones de San Antonio* del Musée du Louvre, de París, que puede relacionarse con esta tabla de colección madrileña. Peter Huys se distingue, precisamente, del pintor que sigue como modelo porque acentúa el vigor del modelado y va desarrollando un colorido personal y con mayor objetividad en detalles. En el *Infierno* del Museo del Prado de Madrid [20] se inspira también en Bruegel, aunque sin llegar a imitarle de una manera servil. La obra está firmada y fechada a la izquierda, en la ventana debajo del que se ha supuesto autorretrato del pintor: *1570 peeter huys fe.*

El análisis estilístico que venimos a señalar coincide en nuestra opinión, con los caracteres que se vienen atribuyendo al arte de Peter Huys y parece, por tanto, posible asumir la autoría de este pintor para la *Tentaciones de San Antonio*, que se publica aquí por primera vez.

Para finalizar la serie de pinturas que damos a conocer, presentamos una tabla con la *Adoración de los Magos*, de propiedad particular madrileña, que por la composición de la

[20] T. 86 × 82 cm. Cat. Museo, n.º 2095.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://archivoespañoldearte.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

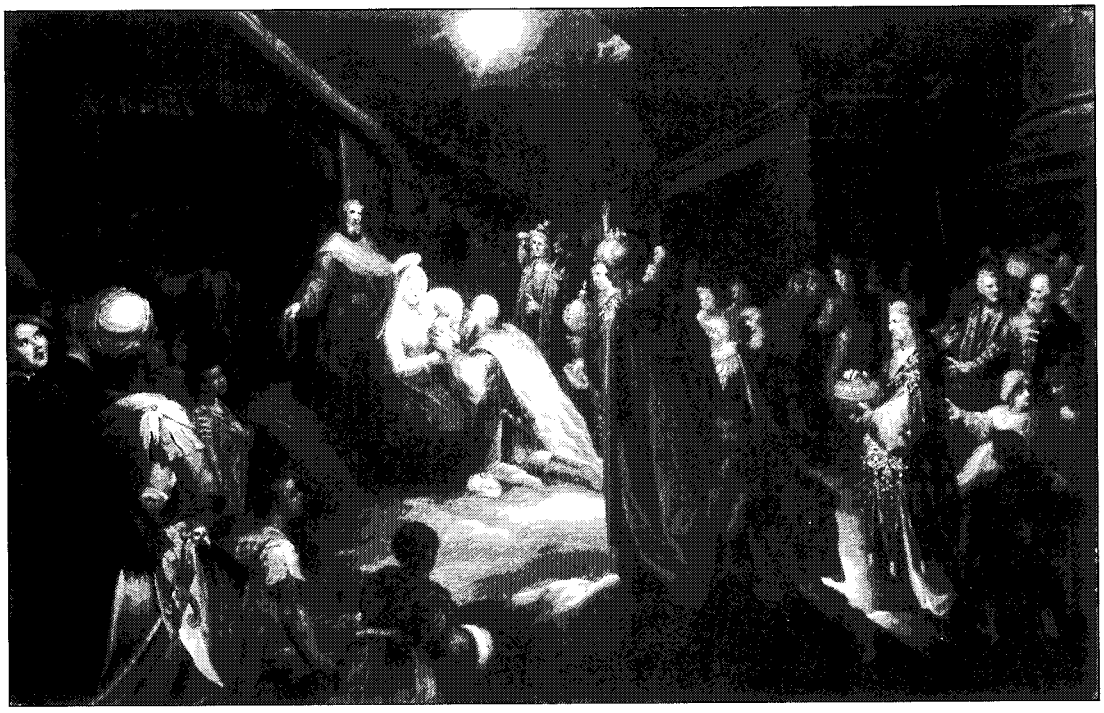


Fig. 13. Peter Huys: *Tentaciones de San Antonio*. Colección particular.
Fig. 14. Frans Francken I, el Viejo: *Adoración de los Magos*. Colección particular.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://archivoespañoldearte.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

escena, distribución de las figura y fino reparto de la luz y el color, creemos que puede clasificarse como obra de Frans Francken I, conocido también como Frans el Viejo (T. 62 x 99 cm).

Esta *Adoración de los Magos* o *Epifanía* tiene un singular atractivo debido, en gran parte, a la elegante y teatral disposición de los numeroso personajes que intervienen en la escena que, no obstante, no restan importancia a los principales protagonistas. Para ello, casi al centro del espacio pictórico, aparece la Virgen sentada presentando al Niño ante el Mago arrodillado, que se inclina para adorarle y, San José tras Ella. Las cuatro figuras siguen una línea oblicua a la superficie en un espacio un tanto elevado respecto al que ocupa el resto de los acompañantes, entre los que destacan los otros dos Magos portando sus ofrendas en ricas copas de simulada orfebrería, y, vestidos con lujo no exento de elegante porte. En el grupo del primer término izquierdo llama la atención la decorativa presentación, por su vestimenta en tonos rosados y cabeza cubierta por turbante, de un personaje masculino que tiene, ante él, a dos adolescentes de rodillas en actitudes de adoración. En el lateral derecho, el pintor ha colocado otro grupo de acompañantes a los que ha querido dotar de vitalidad y participación, gracias a los gestos de comunicación entre ellos. Para divinizar el espectáculo, de gran riqueza colorista y calidez de tonos entre los que abundan rojos y castaños, dispone en lo alto el toque luminoso de la estrella, que en la tradición acompañó en el camino a los Reyes Magos (Fig. 14).

En el Museo del Prado de Madrid, se conservan varias obras de su mano y copias de su hijo Frans II: *Jesús sentenciado a muerte y presentado al pueblo*, *Ecce Homo*, *Predicación de San Juan Bautista*, y P*rendimiento de Jesús*, entre otras. *Adoraciones de los Magos*, pueden verse en el Museo de Reims y Stuttgart con variantes respecto al ejemplar que estudiamos, pero con un mismo sentido inclinado por lo espectacular y entre las obras de la mejor época del pintor, hay que señalar el gran tríptico en la Catedral de Amberes que representa, al centro, *Jesús entre losa Doctores*, que lleva fecha de 1587.

Frans Franken I o Frans el Viejo, había nacido en Herenthals, en 1542, forma parte de una larga saga o dinastía de pintores que abarca cinco generaciones. En 1567 adquire la ciudadanía en Amberes, y parece que el mismo año, o quizas dos años más tarde, es recibido maestro en la *Gilda* o Corporación de pintores de San Lucas, en la que llegó a ocupar el cargo de Decano en 1588. De su matrimonio con Elisabeth Mentens tuvo cuatro hijos: Thomas, Hyeronimus II, Frans II conocido cómo el Joven y Ambrosius II. Al igual que su padre fueron pintores y discípulos de Frans Floris. Fue Frans II, el Joven, el que consiguió mayor prestigio como artista, pero su padre, Frans el Viejo, gozó también de gran reputación y tuvo discípulos de categoría, Goltzius, entre ellos. Siguió establecido en Amberes hasta su muerte en 1616.

Su estilo se distingue por el esfuerzo inteligente en seguir de cerca los pasos de su maestro Frans Floris, por lo que, aunque no se tiene constancia de que fuera a Italia, su italianismo se manifiesta en la preocupación por conseguir expresión de las fisonomías y practicar una técnica cuidada, que consigue a base de finas capas de pintura superpuestas, con las que obtiene unas superficies lisas de un efecto que se acerca a la perfección, y que se hace evidente en la nueva obra que publicamos por primera vez. Como se sabe, su hijo Frans II, el Joven, comienza trabajando a la manera de su padre, pero pronto adquiere una personalidad característica que lo hace fácilmente reconocible. No hay que descartar, por tanto, una posible intervención en la pintura de gran efecto decorativo, en la *Adoración* de su padre, Frans Franken I, llamado el Viejo, que hemos analizado en estas líneas [21].

[21] *Ecce Homo* (Cat. n.° 1521), *Prendimiento de Cristo* (cat. n.° 1522) firmado en el ángulo inferior derecho *D° ffranck den ouden,* o sea, Frank el Viejo, *Jesús sentenciado,* que se considera copia de Franck el Joven, firmado en el ángulo inferior derecho *D° ffranck IN*, que se interpreta como *Den ouden Franck invenit* : «Franck el Viejo invento». (Cat. N.° 1519), *Predicación de San JuanBautista.* Firmado en una piedra del ángulo inferior derecho: *D° ffranck in. F. A°1623.* Como el anterior, se refiere a «Frans el Viejo invento», lo que ratifica la fecha de 1623 puesto que consta que el padre murió en Amberes en 1616 (Cat. n.° 1520).

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://archivoespañoldearte.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)