

Pintura flamenca del siglo XVI en el Museo de Bellas Artes de Sevilla

16TH CENTURY FLEMISH PAINTING IN THE MUSEUM OF FINE ARTS IN SEVILLE

Matilde Fernández Rojas

Universidad de Sevilla

<https://orcid.org/0000-0002-4743-7491>

Resumen

El Museo de Bellas Artes de Sevilla conserva un nutrido y valioso conjunto de pintura flamenca del siglo XVI, reunido a partir de los procesos desamortizadores de 1835 y 1869 y por posteriores adquisiciones y donaciones. La colección manifiesta el gusto e interés por esta escuela cuya presencia en la ciudad se produjo gracias a la importación de pinturas de estos maestros por parte de instituciones religiosas y de particulares. En su mayoría son obras de autor anónimo, que por sus características de estilo se adscriben a talleres o círculos de artistas como Adriaen Isenbrandt, Vincent Sellaer, Pieter Coecke o Gerad David, entre otros. Entre las firmadas aparecen los nombres de Marcellus Coffermans, Frans Francken I, Marten de Vos y Lucas Cranach el Viejo.

Palabras clave

Sevilla, Museo de Bellas Artes, pintura flamenca, siglo XVI

Abstract

The Museum of Fine Arts of Seville houses a substantial and valuable collection of 16th-century Flemish paintings, assembled following the confiscations of church property in 1835 and 1869 and through subsequent acquisitions and donations. The collection reflects the appreciation and interest in this school, whose presence in the city was facilitated by the importation of paintings by these masters by religious institutions and private individuals. The majority of

the works are by anonymous artists, but their stylistic characteristics suggest they belong to the workshops or circles of artists such as Adriaen Isenbrandt, Vincent Sellaer, Pieter Coecke, and Gerard David, among others. Signed works include those by Marcellus Coffermans, Frans Francken I, Marten de Vos, and Lucas Cranach the Elder.

Keywords

Seville, Museum of Fine Arts, Flemish paintings, 16th- century

I. Algunas consideraciones previas

Las pinturas pertenecientes a maestros flamencos del siglo XVI constituyen una valiosa sección del Museo de Bellas Artes de Sevilla. Son óleos sobre tabla que fueron catalogados como obras pertenecientes a esta escuela y dicha centuria (Gestoso y Pérez, 1912; Hernández Díaz, 1967; Izquierdo y Muñoz, 1990, Valdivieso, 1991), y aunque en su mayoría son de autor anónimo y artistas secundarios conforman no obstante, un notable conjunto donde no faltan pinturas de gran calidad. La incorporación a la pinacoteca de ellas se produjo tras los procesos desamortizadores de 1835 y 1869, que significó el paso de manos eclesiásticas al poder del Estado de un ingente número de piezas artísticas. Con posterioridad la colección se ha acrecentado gracias a adquisiciones y donaciones.

El término flamenco se utiliza en la historiografía española para designar a los territorios históricos formados por los Países Bajos, que incluía el condado de Flandes del que toma el nombre y que fue parte de los dominios hispanos; actualmente se identifican con Bélgica, Luxemburgo y Países Bajos. Desde fechas tempranas las obras artísticas allí producidas y sus maestros fueron muy estimados en España tanto por la monarquía como por las clases acomodadas civiles y religiosas. Recordemos el interés de la reina Isabel la Católica por las pinturas de esta procedencia, interés que se mantuvo a lo largo del tiempo en nuestro país.

La pintura flamenca ha escrito una de las páginas más brillantes de la historia del arte, con obras maravillosas y maestros de primer nivel. Ha tenido un papel fundamental en el desarrollo pictórico europeo al introducir avances técnicos como la generalización del uso del óleo de tan ricas posibilidades cromáticas y lumínicas, o la perspectiva empírica. También por la capacidad creativa de sus artistas con novedosas composiciones, realistas y minuciosas, cuya amplitud de miras les llevó a implementar intensamente los géneros del paisaje,

el retrato, el bodegón y las escenas de la vida cotidiana o pintura de género. Por otro lado, el tradicional sistema de encargo dio paso a la producción libre para una virtual clientela que demandaba obras según sus gustos personales y dio lugar a distintas escuelas -Brujas, Gante, Bruselas, Amberes- donde sus maestros crearon modelos que debido a su gran demanda fueron repetidos en el taller o por otros artistas que los replicaban y copiaban.

En Sevilla la pintura flamenca alcanzó una gran popularidad en el siglo XVI, una centuria en la que la ciudad vivía un periodo de esplendor económico y social gracias al monopolio comercial con las Indias. Era lugar de tránsito de mercancías y personas, entre ellas artistas que recalaban en busca de oportunidades profesionales -como los pintores Hernando de Esturmio y Pedro de Campaña- o con la intención de embarcar hacia el Nuevo Mundo¹. También la llegada de pinturas de esta nacionalidad hubo de ser abundante, tanto para el mercado local como para su envío a América. En este sentido sirva de ejemplo el caso del comerciante italiano Lancelotto Robiano quien en febrero de 1553 embarcó, en las naves que partían de Amberes con destino a Andalucía, cuatro grandes cajas y cinco cofres llenos de cuadros y otros objetos (Campbell, 2004, pp. 13-23).

Las circunstancias expuestas explican la presencia de pinturas procedentes de los Países Bajos en Sevilla, muchas de las cuales lamentablemente no han llegado a nuestros días a causa de los expolios y las ventas fraudulentas acontecidas durante el siglo XIX. No obstante, la pinacoteca sevillana atesora un conjunto de obras de los focos de Brujas, Gante y Bruselas sobre todo, en su mayoría de pequeño formato que delata su carácter devocional privado, pero también procedente de retablos desmembrados en los aciagos años decimonónicos. El estudio detallado de las obras anónimas ha permitido la adscripción a algunos maestros activos del periodo en los territorios flamencos. En cuanto a la temática es toda religiosa, de pasajes evangélicos y hagiográficos.

2. Pinturas y pintores

Comenzamos el estudio con Lucas Cranach el Viejo (Kronach 1472 - Weimar 1553), del que el Museo posee una excelente tabla de la *Crucifixión* (85 x 56 cm), firmada con anagrama y fechada en 1538 (Fig. 1). En puridad Cranach no fue de origen flamenco sino alemán, con una reputada carrera como pintor y grabador en los principados germánicos en donde trabajó para varios electores.

1. Un estudio pionero sobre la pintura flamenca en Sevilla en Gestoso y Pérez. (1912). Sobre los flamencos en Sevilla, Badía Flores (2010).



Fig. 1. Lucas Cranach. *Crucifixión*.1538

Padre de Lucas Cranach el Joven, desplegó una intensa actividad pictórica realizando numerosos retratos, escenas mitológicas, de caza y banquete, y episodios religiosos en el gran taller que llegó a tener donde reproducía numerosas versiones y copias de sus obras más exitosas; fue considerado por sus contemporáneos el más importante pintor después de Durero.

La *Crucifixión* posee una gran fuerza visual, cuya rigurosa simetría y minucioso tratamiento remite a los primitivos maestros flamencos. Representa el momento de la expiración de Cristo en la cruz, situado de frente en el centro y flanqueado por los ladrones Dimas y Gestas, dispuestos en diagonal, todos de expresivos rostros y buen dibujo anatómico. A los pies y montado sobre un corcel blanco en corveta está un caballero en el papel del centurión Longino, sin lanza, ataviado a la moda germánica con armadura acanalada y gorra con plumas blancas; junto a sus rostro aparece la frase en alemán antiguo "Warlich diser mensch ist gotes sun gewest" ("Verdaderamente este hombre es el hijo de Dios"; Marcos 15: 39). Su aspecto remite al retrato de algún importante personaje, poseyendo un parecido con el elector Federico de Sajonia quien precisamente otorgó a Cranach en 1508 un blasón en forma de pequeña serpiente alada con anillo en la boca, anagrama con el que el artista firmaba sus obras como la que nos ocupa, en donde aparece en la piedra del ángulo inferior izquierdo.

Las figuras destacan fuertemente iluminadas en un pedregoso Gólgota, recortadas sobre el oscuro celaje en el que se despliega ondulante el paño de pureza de Jesús; hacia la línea de horizonte se aclara el paisaje en el que se vislumbra la ciudad de Jerusalén y un alto roquedo, con unos efectos de luces contrastadas que otorgan misterio a este fragmento de naturaleza en la línea de los paisajes de fantasía de Albrecht Altdorfer. Arriba, al lado de la cruz se lee la frase también en alemán antiguo y escrita con letras capitales romanas "vater in dein hendt befel ich mein gaist" ("Padre en tus manos encomiendo mi espíritu"; Lucas 23: 46), versículo éste, así como el del centurión, que no aparece en otras versiones de la pintura. Además de por su calidad técnica la obra posee un gran interés iconográfico en el contexto histórico vivido por Cranach, como fue la Reforma luterana a la que estuvo vinculado. Y en este sentido su título debía ser *Crucifixión con centurión converso* en razón de su contenido ideológico de salvación por la fe propugnado por el protestantismo y simbolizado por Longinos (Cómez Ramos, 1995).

De Marcellus Coffermans (Amberes 1520 - 1581) el Museo posee tres obras, la *Visita de la Virgen a santa Isabel*, la *Anunciación*, hoy juntas formando un dip-tico, y la *Virgen con el Niño*, pinturas recibidas por donación y de procedencia desconocida, cuya ejecución se ha establecido en 1560 y 1570.

Coffermans pertenece a la escuela de Amberes, donde consta registrado en la guilda de san Lucas desde 1549. Su estilo tiene un marcado perfil arcaizante debido a su imitación de la técnica y modelos de los primitivos maestros flamencos así como al uso de grabados de Durero y Martin Schongauer. Este servilismo a la copia mimética –de Roger van der Weyden, Hugo van der Goes, Memling, o Van Orley, entre otros– ha determinado su consideración de artista de menor nivel. Del concurrido taller de Coffermans y sus prestos ayudantes salieron abundantes obras, sobre todo de temática religiosa, en un alto porcentaje para la exportación. En España se registra un buen número de ellas, lo que manifiesta su notable aceptación y muestra del gusto español por la pintura nórdica de carácter devoto, como las realizadas por este maestro. Sus estereotipadas figuras, dispuesta de forma equilibrada, de colorido vivo y esmaltado, y ejecutadas con minuciosidad, desprenden sin duda un profundo intimismo.

Esta representación de la *Virgen con el Niño* (180 x 102,7 cm)(Fig. 2) posee gran interés por manifestar claramente las características técnicas expuestas y su por el fervor religioso que transmite. María posee una gran volumetría corporal, situada en el centro y frontal al espectador, con rostro suave y concentrado de mirada baja, enmarcado por una larga cabellera rubia ondulada y un fino velo apenas perceptible. Está ataviada con túnica azul y larga capa roja de amplios pliegues y ribeteada de delicados bordados dorados, que la envuelve y cae sobre la media luna dispuesta a sus pies. Se halla sentada con el Niño en su regazo que hojea el libro que sostiene la madre, mientras que en la parte superior se disponen simétricamente dos ángeles mancebos sosteniendo una corona sobre la cabeza de María. El colorido es intenso y esmaltado a base de rojos, verdes y azules en los ropajes y suave en las encarnaduras, mientras que el fondo nuboso se degrada del blanco al gris. En el tercio inferior derecho aparece un papel, añadido con posterioridad, con la inscripción “Doctor Antonii Larraz Clavijo almae Ecclesiae hispalensis canonicus Paenitarius devotionis ergo 1624”.

La adscripción a Coffermans del *Díptico de la Visitación y la Anunciación*, que debieron formar parte de las alas laterales de un retablo o un tríptico, fue formulada por Bermejo (1985, pp. 17-33) por la semejanza con versiones idénticas en colecciones particulares y museos (Museo Willengton de Londres, colección conde de Harrah en Viena, Museo de Dijon, Galería Robert Finck de Bruselas). Las escenas quedan constreñidas en el estrecho formato vertical de las tablas, con las figuras de cuerpo entero que recrean prototipos consagrados por pintores de generaciones anteriores; en concreto la *Visitación de la Virgen a santa Isabel* copia la de Van der Weyden en las actitudes físicas,



Fig. 2 Marcellus Coffermans. *Virgen con el Niño*. Hacia 1560

vestuario y fondo de paisaje arquitectónico. *La Anunciación* se desarrolla en un interior doméstico con el ángel suspendido en la parte superior izquierda y la Virgen en actitud recogida sentada en la inferior con la paloma del Espíritu Santo sobre su cabeza, y en el suelo embaldosado el simbólico jarrón de azucenas alusivas a la pureza de María.

Magnífico es el *Tríptico del Juicio Final*, firmado en 1570 por Marten de Vos, que ingresó en el Museo en 1840 tras la Desamortización de 1835 procedente del convento masculino de San Agustín de Sevilla. Aquí presidía la capilla funeraria situada en el lado del evangelio de la iglesia, perteneciente a Juan de Toledo y su esposa Catalina Alemán y posteriormente a los herederos de Alonso de Flandes (Fernández Rojas, 2008, pp. 286, 308-309).

Marten de Vos (Amberes hacia 1532 - 1604) fue un destacado pintor y dibujante de la segunda mitad del siglo XVI, que practicó una pintura que fusionaba armoniosamente la tradición flamenca aprendida en Flandes y la veneciana y romana adquirida en su estancia en Italia. Su facilidad para componer coloristas escenas y crear figuras de gran riqueza expresiva, le llevó a alcanzar una gran reputación y sus obras fueron muy demandadas así como difundidas en grabados. En España fue bien conocido por la recepción de sus pinturas adquiridas por los gobernantes hispanos en los Países Bajos, lo que explica el notable número de ellas existente en nuestro país.

El *Tríptico* (Fig. 3) se compone de la gran tabla central del *Juicio final* (263 x 262 cm, remate en medio punto), en donde aparece la firma en el ángulo inferior izquierdo, MERTEHN DE VOS. 1570", y dos laterales con *San Francisco* y *San Agustín* (132 x 63 cm cada una), éstas dos fueron consideradas obra de taller de Vos por Angulo (1957, pp. 4-14), adscripción condicionada por el mal estado en que se encontraban las dos tablas y por desconocerse aún la procedencia y relación con el *Juicio Final*. *San Francisco* se halla representado de cuerpo entero en un paraje natural, con los estigmas en sus manos y acompañado del hermano León que aparece en segundo plano. *San Agustín*, también en un entorno de paisaje, está de pie, revestido de obispo con ricos ropajes, báculo y tiara, y sosteniendo el corazón flameante que le simboliza.

La movida y abigarrada composición del *Juicio Final* se resuelve en dos ámbitos donde se disponen numerosas figuras de excelente tratamiento corporal y variados gestos y actitudes, que incluye abundantes desnudos. En el inferior, a la izquierda, se hallan los bienaventurados que con feliz expresión son conducidos por ángeles al cielo, y a la derecha unos convulsos condenados arrastrados por los demonios al infierno. En el registro superior se describe la gloria celestial entre vaporosas nubes con ángeles, con Cristo en el centro flanqueado por la Virgen y san Juan, y acompañados por una nutrida



Fig. 3 Marten de Vos. *Triptico del Juicio Final*. 1570

corte de santos agrupados a los lados. Una cuidada ambientación lumínica y un colorido vibrante redundan en la gran calidad pictórica de la escena, de meticulosa ejecución.

El Museo conserva un conjunto flamenco considerado uno de los más relevantes de los existentes en España por su calidad técnica y singularidad pictórica. Se trata del *Triptico del Calvario* (Fig. 4), realizado por Frans Francken I, que ingresó en 1840 tras la Desamortización de 1835 procedente del Hospital de San Cosme y San Damián, vulgo de las Bubas, de Sevilla. La autoría a Francken I fue fijada acertadamente por Bruyn (1962-1963, pp. 62-73) una vez aclarada la errónea adscripción al inexistente Francisco Frutet (Ceán Bermúdez, 1800, II, pp.142-143; Rojas-Marcos González, 2010, pp. 167-179). Su ejecución se ha establecido entre 1581 y 1585, y hubo de llegar a Sevilla como obra de importación que, como hemos expuesto, se intensificó en el siglo XVI; recordemos que Amberes se incorporó a la corona hispana en 1585 (Echeverría, 1998, p. 91).

Frans Francken I (Herenthal 1542 - Amberes 1616) perteneció a una larga dinastía de pintores de la escuela de Amberes, ciudad en la que obtuvo su título en 1567 y donde desarrolló su profesión hasta su fallecimiento. Se formó con Frans Floris de quien asimiló estilo y prototipos. El *Triptico* representa en la tabla central el *Calvario* (285 x 282 cm) y en las laterales, a izquierda y derecha, el *Camino del Calvario* y el *Descendimiento* (303 x 138 cm cada una); en sus



Fig. 4 Frans Francken I. *Triptico del Calvario*. Entre 1581-1585

anversos la *Virgen con el Niño* y *San Bernardo*, respectivamente. Las pinturas siguen composiciones típicas de obras flamencas del momento con los matices italianizantes practicados en Amberes y la utilización de fuentes grabadas. Las figuras son de tamaño superior al natural, dinámicas y expresivas, y distribuidas en planos ordenados y equilibrados de cuidada ambientación atmosférica.

En la tabla central del *Calvario* aparece Cristo crucificado en el centro, de limpia anatomía y serena expresión, flanqueado por los ladrones Dimas y Gestas de cuerpos musculosos. A los pies se halla la Virgen con las santas mujeres, san Juan y María Magdalena abrazada a la cruz. En segundo plano se agrupan soldados, unos a caballo y otros jugándose a los dados la túnica de Jesús; tras ellos se abre un profundo paisaje en varios planos de profundidad con el perfil de la ciudad de Jerusalén, un valle entre montes y un nuboso cielo gris.

La composición de la escena de *Cristo camino del calvario* se relaciona con la obra de Rafael grabada por Agostino Veneziano. En la parte inferior en primer término se agrupan de forma abigarrada Jesús en tierra, coronado de espinas y con el madero a cuestas y ayudado por el Cirineo; a su lado dos mujeres, una de ellas con un encantador niño de la mano. Detrás se escalonan hacia la izquierda soldados con picas y fariseos a caballo, y a la derecha en la distancia un montículo con tres cruces, culminando la dolorosa escena un amplio celaje. En la representación del *Descendimiento* de la otra tabla lateral se advierte que el pintor se ha inspirado en el grabado del mismo tema de Frans

Crabbe van Espleghem. Cristo es bajado de la cruz por un personaje visto de espaldas y subido a una escalera, mientras que otro se ayuda con una sábana para sostener el cuerpo inerte. Debajo aparece un miembro del sanedrín con los clavos en la mano, san Juan de pie y de espaldas, y la Virgen desmayada asistida por María Magdalena y las santas mujeres.

En el reverso de las puertas laterales se representa a la *Virgen con el Niño* en un interior de porte arquitectónico con cortinaje, de cuerpo entero, sentada y con Jesús desnudo sobre sus rodillas mirando al espectador, al que ofrece el pecho. Completa la escena los simbólicos elementos del jarrón de azucenas y un plato con manzanas y uvas situados en el suelo en primer término. Por su parte *San Bernardo* está efigiado de rodillas en actitud orante, revestido con el hábito cisterciense de su orden, en el interior de una iglesia de profunda perspectiva con columnas clásicas y ábside semicircular en la cabecera.

Las pinturas de maestros anónimos en el Museo resultan de gran interés y en su mayoría poseen una notable calidad aunque no sean portadoras de cambios formales novedosos, lo que por otra parte definen el carácter y entramado pictórico vigente en el gusto de la Sevilla del momento. El estudio de estas obras ha permitido atribuir algunas de ellas a determinados maestros o círculos artísticos.

A Pierter Coecke van Aelst se atribuye la tabla del *Calvario* (108 x 72 cm), de hacia 1526, catalogada genéricamente como anónima flamenca del siglo XVI hasta que por analogías estilísticas se ha adjudicado a este maestro (Bermejo, 1981, pp. 113-141). Coecke (Aelst 1502 – Bruselas 1550) se formó en Bruselas e Italia y además de pintor fue dibujante, grabador y editor, llegando a ser pintor en la Corte de Carlos V. La composición, de remate curvilíneo, está centrada por la figura de Cristo crucificado flanqueado por la Virgen y san Juan, y a los pies la Magdalena que abraza la cruz, figuras que manifiestan una intensa vibración física y espiritual. Detrás se describe un amplio paisaje con celaje donde se disponen dos personajes a caballo que se dirigen a la ciudad de Jerusalén que aparece al fondo, mientras que en el cielo dos ángeles recogen la sangre que cae de las manos de Cristo. La ejecución técnica es detallista a base de líneas sinuosas tanto en la ordenada descripción de las figuras como en los elementos de arquitectura y naturaleza. Gran importancia se ha dado al paisaje que se distribuye en varios planos de profundidad y otorga a la composición un gran sentido escenográfico.

Al círculo de Adriaen Isenbrant se atribuye otro *Calvario* (56,5 x 40,7 cm), de hacia 1540, que como el anterior entró al Museo por donación y sin indicación de su procedencia (donación González Abreu, 26 de marzo de 1928; Hernández Perera, 1960, pp. 213-222). De Isenbrant (Brujas 1480 – 1551) se afirma que envió

pinturas a España (Díaz Padrón y Garrido Pérez 1979, pp. 329-338; Padrón Mérida, 1990, pp. 347-358). Las dimensiones de la tabla y su formato delatan que hubo de formar parte de un pequeño retablo de oratorio o capilla particular. La escena presenta la tradicional iconografía, con Cristo muerto en la cruz en el centro flanqueado por la Virgen a la izquierda y san Juan a la derecha, ambos de pie en actitud doliente, además de un rompimiento de gloria con un Dios Padre de caballos y ropaje agitados por el viento. Se ha prestado especial atención al paisaje con una detallada descripción arquitectónica urbana alusiva a Jerusalén, así como a la ambientación exterior del sinuoso camino con pequeñas figuras entre la vegetación y montañas azules en último término que se funden con el celaje.

Con el denominado Maestro de las medias figuras se vincula una *Piedad o Llanto sobre cristo muerto* (71 x 69 cm), de hacia 1550. Este anónimo artista menor se relaciona con el maestro de Brujas Hans Vereycke aunque esta propuesta no ha sido unánimemente aceptada, y también con Lucas de Heer y con el francés Jean Clouet, aunque la verdadera identidad sigue siendo desconocida. La luminosa escena está centrada con una gran cruz, en primer término se halla la Virgen sosteniendo el cuerpo inerte de Cristo, a la izquierda una de las Marías y la Magdalena que en el suelo le unge los pies, y a la derecha otra santa mujer y san Juan evangelista quien sostiene la cabeza de Jesús. Detrás se despliega un amplio y detallista paisaje donde se describe a un lado la preparación del sepulcro por Nicodemo y José de Arimatea y altos roquedos, y a la derecha la ciudad de Jerusalén y lejanas montañas y amplio celaje.

Obra muy próxima al modo de hacer de Lambert Lombard o su círculo más cercano es la tabla de la *Adoración de los pastores* (109 x 69 cm), (Fig. 5), de hacia 1540, que ingresó en el Museo procedente del convento de la Concepción de San Juan de la Palma, de Sevilla. Lombard (Lieja 150 - 1566) pertenece a la escuela de Amberes y completó su formación flamenca con la estancia en Italia en 1537 en donde asimiló el espíritu de la pintura renacentista.

Esta *Adoración de los pastores* copia el grabado a buril anónimo de mismo tema sobre dibujo de Rafael. La Sagrada Familia se halla en el interior de un pobre portal intensamente iluminado a donde han acudido los pastores con sus presentes, uno de ellos aparece tocando una gaita. A la izquierda se dispone una fila de monumentales columnas corintias y a la derecha un paisaje con otro pastor y un ángel, mientras que en el dorado rompimiento de gloria con ángeles mancebos de la parte superior se sitúa Dios Padre con los brazos abiertos. La ambientación nocturna de la escena, con fuerte contraste lumínico, intensifica la percepción de los variados aspectos de las figuras descritas con detallismo y ajustado colorido. Existe en la iglesia de Santa Eulalia de Paredes de Navas (Palencia) otra tabla semejante.



Fig. 5 Atribuida Lambert Lombard. *Adoración de los pastores*. Hacia 1540

Muy cercano al estilo de Vincent Sellaer está el *Santo Entierro* (114,5 x 147,5 cm), de hacia 1560. De Sellaer (Malinas 1500 – 1589), también conocido como Vicent Geldersman, se tienen pocos datos vitales; perteneció a una familia de artistas en la que constan pintores con el mismo nombre en varias generaciones. Sus obras firmadas han permitido definir su estilo, en el que se encuadra la tabla del museo sevillano. Sabemos que viajó a Italia donde adquirió influencias de los pintores manieristas y de Leonardo. Vuelto a Flandes se instala en



Fig. 6 Atribuida a Vincent Sellaer. *Entierro de Cristo*. Hacia 1560

Malinas dedicado a la pintura de temática religiosa y mitológica. Su modo de hacer se caracteriza por composiciones clásicas y ordenadas, con personajes monumentales, de medio cuerpo que ocupan el primer plano de la escena, como se manifiesta en este *Santo entierro de Cristo* (Fig. 6).

La composición muestra el momento de la colocación en el sepulcro por José de Arimatea y Nicodemus del cuerpo inerte de Cristo, fuertemente iluminado. Detrás se distribuyen las figuras de medio cuerpo de la Virgen, san Juan, la Magdalena, María Salomé y María Cleofás, cuyos tipos físicos evocan los de Hans Menling y Roger van der Weynden, de serena y comedida expresividad en sus gestos y actitudes. Al fondo a la izquierda se abre un fragmento de luminoso paisaje que contrasta con la oscuridad de la pared del sepulcro sobre la que se recortan las figuras. Esta obra pudiera ser la citada por Ceán Bermúdez en el convento de Santa María de Gracia de Sevilla, aunque atribuida erróneamente al inexistente pintor Francisco Frute (Ceán Bermúdez, 1800, II, p. 141; Gestoso y Pérez, 1912, nº 219).

Al círculo de Pieter Porbous el Viejo se adscribe el *Bautismo de Cristo* (173 x 118 cm), que pudo ser realizado en torno a 1570 y que ingresó en el Museo en 1869 procedente de la parroquia de Santiago de Sevilla. Porbous (Gouda 1523 - Brujas 1584) trabajó durante más de cuarenta años en Brujas realizando retratos y pintura religiosa con un estilo basado en maestros anteriores a su generación, como se manifiesta en la obra de la pinacoteca sevillana que se le atribuye. La composición se resuelve con Cristo de pie en el río Jordán, cubierto con paño de pureza, recibiendo el agua que san Juan Bautista, dispuesto a la derecha le vierte sobre la cabeza, mientras que a la izquierda un ángel sostiene las vestiduras de Jesús. En segundo término y a menor escala se describen episodios de la vida del Bautista, cerrando la composición un fondo de paisaje con montañas y arquitecturas y un rompimiento de gloria con Dios Padre.

Obra también anónima que por su estilo se relaciona con la escuela de Amberes es la *Coronación de la Virgen* (130 x 96 cm), en concreto con Pieter Aertsen (Díaz Padrón y Garrido Pérez, 1979, pp. 329-338). Fue adquirida en el comercio de arte en 1960, posee una gran calidad y su ejecución se ha establecido entre 1555 y 1560. Pieter Aertsen (Ámsterdam 1508 - 1575) desarrolló su actividad en Amberes, especializándose fundamentalmente en escenas de cocina con grandes bodegones y también practicó la pintura religiosa. Su técnica es netamente flamenca pero tamizada por el manierismo florentino y romanista, con figuras alargadas y estáticas que se dinamizan con los movidos ropajes de amplios y quebrados pliegues, y la aplicación de un colorido vibrante.

La *Coronación de la Virgen* del Museo (Fig. 7) aúna en su iconografía la subida a los cielos de María y su coronación por la Trinidad, temas que habitualmente son representados por separado pero que en el norte europeo fue corriente fusionar a partir de la xilografía realizada por Duero en 1510 para la serie de la *Vida de la Virgen*. En el centro de la monumental y cuidada composición se sitúa la Virgen, de cuerpo entero, de pie, ingravida y estática entre nubes, vestida con túnica azul y en actitud recogida con las manos juntas al pecho; el rostro de suaves facciones y mirada baja está enmarcado por una larga y ondulada melena. Está rodeada de ángeles simétricamente dispuestos, vestidos con movidos ropajes, que aportan el contrapunto dinámico, y con las denominadas alas de mariposas que aparecen habitualmente en las obras religiosas de Aertsen. En la parte superior en el centro se halla la paloma del Espíritu Santo y a los lados Cristo y Dios Padre que sostienen la corona que van a colocarle a la Virgen. Completa la escena en la parte inferior un azulado y minucioso paisaje -cuyo colorido contrasta con los vibrantes tonos de la superior- en el que se han colocado elementos simbólicos inmaculadistas a base de ruinas clásicas.



Fig.7 Atribuida a Pieter Aertsen. *Coronación de la Virgen*. Entre 1555-1560

De un retablo desmembrado debe proceder la tabla del *Martirio de santa Úrsula* (188 x 142 cm, remate de medio punto), que ingresó en el Museo tras la Desamortización con procedencia original desconocida. Es copia anónima de un original flamenco y su fecha de ejecución se considera de hacia 1540. Representa la leyenda medieval del martirio de Úrsula y sus compañeras que tras hacer voto de virginidad perpetua ante el papa en Roma fueron martirizadas

al regresar a su tierra por Atila y los Hunos. La escena se produce a orillas del mar repleto de barcos, con la santa en el centro arrodillada con una flecha en el pecho mientras que un sayón se dispone a degollarla. Alrededor se apiñan soldados, un pontífice de rodillas y muchas figuras femeninas agredidas y decapitadas. En el rompimiento de gloria que remata la escena aparece Jesucristo flanqueado por la Virgen y san Juan, y una nutrida corte angélica con coronas y palmas martiriales.

De otro retablo desmembrado debe proceder la tabla que representa a *San Francisco* (89 x 44 cm), que tiene a su vez en el reverso la figura de un *Profeta* en grisalla; se considera obra de hacia 1530 y no se ha podido establecer una posible filiación con algún maestro flamenco del momento. Asimismo, se cataloga también como obra anónima flamenca de esa fecha el *San Jerónimo penitente* (55 x 42 cm), donada a la pinacoteca sevillana en 1960 y de la que se desconoce su procedencia original, como en el caso de la anterior.

El Museo ha llegado a reunir una deliciosa colección de Vírgenes con el Niño, iconografía que constituye otro ejemplo de obras devocionales de pequeño formato importadas desde Flandes que ofrecían una solución asequible a la necesidad de imágenes de culto privado en la intimidad de los hogares, donde eran colocadas en las alcobas o en los pequeños oratorios. En primer lugar citaremos un arcaica *Virgen con el Niño* (57 x 42 cm) sedente, de tres cuartos, de suaves facciones y con el Niño sobre pañales en sus brazos, que mira a la madre; se hallan respaldados por un tenue fondo de paisaje. La tabla, que ingresó por donación en 1928, fue catalogada en 1967 como anónima hispano flamenca del siglo XVI, en 1990 como obra anónima de escuela sevillana con interrogante a Cristóbal de Mayorga; Valdivieso la consideró de maestro anónimo flamenco, datable hacia 1530.

La pequeña tabla de la *Virgen con el Niño* (46,2 x 33,3 cm) recoge la iconografía de *Virgen de la leche* por estar amamantando a Jesús. Esta intimista obra ingresó igualmente por donación en 1981, catalogándose como obra de Isenbrandt; Valdivieso la adscribe al círculo del denominado Maestro de las medias figuras y fecha su ejecución hacia 1550.

También al Maestro de las medias figuras se atribuye otra *Virgen con el Niño* o *Virgen de las uvas* (68 x 53 cm) (Fig. 8), que en el catálogo de 1990 se adscribe con dudas a Marcellus Coffermans. Se trata de otra intimista escena en la que los personajes se disponen intensamente iluminados en primer plano sobre fondo oscuro. La Virgen sentada mira al Niño desnudo sobre pañales, que con gesto espontáneo le acaricia el rostro. A la izquierda en un antepecho pétreo se disponen una manzana, varias cerezas y un gran racimo de uvas negras, de clara alusión pasionista.



Fig. 8 Atribuida al círculo del Maestro de las Medias figuras o a Marcelo Coffermans. *Virgen de las uvas*. Hacia 1550

Otra bella *Virgen con el Niño* (92 x 76 cm) fue donada al museo en 1981. Madre e hijo ocupan todo el espacio pictórico, respaldados por un fondo oscuro, la Virgen de tres cuartos, sentada, cubierta con una capa roja de textura aterciopelada, larga melena ondulada rubia y suave rostro que en gesto amoroso se une al del Niño que está de pie sobre sus rodillas. Gran sutileza presentan la descripción de los adornos del manto recogido con broche y ribeteado en bordes y bocamangas con sutiles bordados dorados, y la casi imperceptible túnica transparente de Jesús. Se considera realizada hacia 1550 y ha sido adjudicada con dudas a Adriaen Isebrandt y también a Guillaume Benson quien debido al éxito de este prototipo de maternidad -que tiene como punto de partida los modelos de Roger van der Weyden- realizó varias versiones como la existente en el Museo de Bellas Artes de Zaragoza.



Fig. 9 Atribuida al círculo de Gerard David. *Virgen de la sopa de leche*. Hacia 1515

Gran interés posee la bella representación denominada *Virgen de la sopa de leche* (34,5 x 28,5 cm) (Fig. 9), atribuida al taller de Gerard David (Oudewater, hacia 1460 - Brujas 1523) o a su círculo, filiación que se argumenta por el parangón con las distintas réplicas y copias del original de este pintor, en concreto con la del Palazzo Bianco de Génova (un estudio sobre ellas en Cómez Ramos, 2013, pp. 97-115). La tabla fue adquirida en 1971 procedente del convento de clarisas de la Purísima Concepción de Marchena (Sevilla) y tiene al dorso la siguiente inscripción: "Esta imagen la tenía en su oratorio mi / madre la Excm. Señora D^a María de Guadalupe San...y Cárdenas, duquesa / de Aveiros arcsos y...". Su ejecución se ha establecido alrededor de 1515.

Este prototipo de Virgen con el Niño resulta una novedad iconográfica respecto a la habitual representación de la Virgen dando el pecho al Niño; la escena se convierte ahora en un episodio doméstico materno filial "carente de sentido

teológico”, casi una escena de género al humanizar las figuras sagradas, impregnadas de intimismo y sencillez. Se desarrolla en el interior de una estancia, con la Virgen de tres cuartos, vestida con túnica azul y larga cabellera cubierta con un sutil velo traslúcido que le enmarca el rostro. Jesús se halla sentado en sus rodillas cubierto con camisola blanca y sosteniendo una pequeña cuchara con su mano derecha, a la vez que mira al cuenco dispuesto en la mesa del que María toma la sopa con otra cuchara para alimentarle. En la mesa se hallan además un plato, un panecillo, una manzana y un cuchillo; detrás a la izquierda sobre un mueble hay un jarrón con flores, una jarra de peltre y una fruta, y a la derecha otra mesa con una bolsa, un libro y un cesto de mimbre, tres grupos de objetos de la vida cotidiana que conforman pequeños bodegones. La detallista composición se completa con la visión a través de la ventana del fondo de un fragmento de paisaje típico flamenco con casas de frentes escalonados, un riachuelo, pequeñas figurillas, frondosa vegetación y celaje azul.

También de carácter devocional es la pequeña tabla con la representación de *Santa Ana, la Virgen y el Niño* (23,5 x 20,2 cm) donada al Museo en 1981 y catalogada en 1990 como obra de Joos van Cleve de hacia 1520; Valdivieso la clasificó como anónimo flamenco de hacia 1540. La escena se describe al aire libre en un frondoso paisaje con la Virgen y santa Ana sentadas y el Niño entre ambas de pie que recoge la simbólica manzana que le da su madre.

Otra deliciosa escena es la que representa a la *Sagrada familia* (62,5 x 84 cm) (Fig. 10), de hacia 1550, que ingresó en el Museo por adquisición del Estado en 1983 como obra atribuida a Van Orley; también se ha indicado un estilo cercano a Pieter Coecke. Por su parte Valdivieso la adscribió al denominado Maestro del papagayo, un innominado pintor flamenco al que se adjudica un grupo de obras de estilo homogéneo y por incluir en algunas de sus composiciones de Virgenes con el Niño un loro o papagayo, del que toma el nombre.

En la tabla del Museo las tres figuras aparecen en un interior de suntuosa arquitectura pétrea con decoración renacentista, situadas en primer término tras una mesa donde se dispone un jarrón cerámico con azucenas, una manzana, una pera y un racimo de uvas. La Virgen está ataviada con túnica azul, velo recogido con diadema de perlas; cabello rubio ondulado le enmarca el nacarado rostro de nariz afilada. Está mirando al Niños que ha dejado de tomar el pecho de la madre para girar la cabeza y comer la uva que le ofrece el anciano san José situado a su lado. En ángulo superior izquierdo se abre un vano cuadrangular que permite ver un fondo de paisaje con ramajes y un cielo azul surcado por pájaros.

Gestoso anotó en el *Catálogo de pintura y esculturas del Museo Provincial de Sevilla* (1912, p. 92, nº 222), como obra anónima, una tabla al óleo de la *Sagrada*



Fig. 10 Atribuida al
Maestro del Papagayo.
Sagrada Familia.
Hacia 1550

Familia (101 x 122 cm) que describe así: “El Niño Jesús, hincada la rodilla en la falda de su Santa Madre, extiende su brazo diestro para coger un papagayo que, con unas frutas se halla sobre un pedestal colocado en tercio inferior de la derecha. En el opuesto lado un niño coronado de flores, y otro en primer término, que parece el Bautista, el cual se acerca en actitud adorante”. Díaz Padrón (1981, pp. 368-369) anotó la obra y la puso en relación con el Maestro del papagayo incluyendo además una fotografía en blanco y señalando que estaba en un “lamentable estado de conservación”. No aparece ninguna referencia a ella en catálogos posteriores.

A modo de conclusión y una vez realizado el estudio actualizado de este sugestivo conjunto de pinturas, podemos establecer algunas consideraciones

que expliquen su existencia en Sevilla antes de su ingreso en el Museo de Bellas Artes.

En primer lugar hay que señalar que son obras de importación que desde los talleres pictóricos de Flandes llegaron a la ciudad para abastecer a una clientela religiosa y privada, cuyo gusto enlazaba plenamente con el estilo y el sentido espiritual que ellas manifestaban. En algunos casos son maestros secundarios y anónimos que sin aportar cambios formales novedosos fueron considerados los adecuados para la devoción privada o para ser integradas en conjuntos retablisticos, hoy desembrados, como son algunos de los que atesora el museo sevillano.

La pintura flamenca formó parte de la cultura visual de la Sevilla del siglo XVI, resultó un vehículo espiritual de primer orden que por otro lado nos habla del carácter y entramado pictórico vigente en la ciudad. Manifiestan el gusto de una determinada clase social, que apenas evoluciona durante la centuria, y que adquiriría obras importadas desde Flandes. Sus artífices, dedicados en sus talleres a la recreación de sus modelos más demandados, inundaron el panorama hispano con sus obras y por ende Sevilla en donde la documentación maneja revela la existencia de numerosas pinturas de esa procedencia, en su mayoría perdidas, constituyendo las que atesora la pinacoteca sevillana una valiosa muestra.

Referencias bibliográficas

- Angulo Íñiguez, D. (1957). Martín de Vos en España y México. En *Miscellanea Prof. Dr. D. Roggen* (pp. 9-14). Antwerper Uitgeverij de Sikkkel.
- Angulo Íñiguez, D. (1969). Introducción. En *Pintura flamenca de tiempos de Carlos V*. Dirección General de Bellas Artes.
- Angulo Íñiguez, D. (1972). Lucas Cranach: el Calvario de 1538 del Museo de Sevilla. *Archivo Español de Arte*, 45(177), 1-8.
- Badía Flores, C. (2010). La comunidad flamenca en Sevilla en el siglo XVI. *Archivo Hispalense*, 93, 173-192.
- Bermejo, E. (1981). Pinturas inéditas de Pieter Coecke conservadas en España. *Archivo Español de Arte*, 54(214), 113-141.
- Bermejo, E. (1985). Varias obras de Coeffermans y una de Van der Stock en Madrid. *Archivo Español de Arte*, 58(229), 17-33.
- Bruyn, A. (1962-1963). Francisco Frutet ou François I Francken? *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 62-73.

- Campbell, L. (2004). Introducción: La pintura de los Países Bajos en España. En J. J. Pérez Preciado, *Pintura flamenca del siglo XV en el Museo Nacional del Prado*. Museo Nacional del Prado.
- Cano Rivero, I., Hermoso Moreno, I., y Muñoz Rubio, M. V. (2022). *Arte del Renacimiento en Sevilla*. Consejería de Turismo, Cultura y Deporte, Junta de Andalucía.
- Ceán Bermúdez, J. A. (1800). *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Akal.
- Cómez Ramos, R. (1995). Arte y Reforma protestante: la Crucifixión de Lucas Cranach del Museo de Sevilla. *Kolaios*, 4, 747-756.
- Cómez Ramos, R. (2013). La Virgen y el Niño de la sopa de leche según Gerard David. *Laboratorio de Arte*, 25, 97-115.
- Díaz Padrón, M. (1981). Nuevas pinturas de Vicente Sellaer identificadas en el Museo de Bellas Artes de Sevilla y colecciones madrileñas. *Archivo Español de Arte*, 54(215), 364-368.
- Díaz Padrón, M., y Garrido Pérez, M. C. (1979). Una coronación de la Virgen de Pieter Aertsen en el Museo Provincial de Sevilla. *Archivo Español de Arte*, 52(207), 329-338.
- Donación González Abreu. (1928). *Catálogo*. Museo de Bellas Artes de Sevilla.
- Echeverría, M. A. (1998). *Flandes y la monarquía hispánica (1477-1713)*. Sílex.
- Estella Marcos, M. (1972). Notas sobre algunas obras de Martín de Vos en España. *Archivo Español de Arte*, 177, 66-70.
- Ferguson, G. (1956). *Signos y símbolos en el arte cristiano*. Emecé.
- Fernández Rojas, M. (2008). *Patrimonio artístico de los conventos masculinos desamortizados en Sevilla durante el siglo XIX*. Diputación de Sevilla.
- Gestoso y Pérez, J. (1912). *Catálogo de pinturas y esculturas del Museo Provincial de Sevilla*. Imprenta de J. Lacoste.
- Gestoso y Pérez, J. (1912). Notice historique et biographique des principaux artistes flamands qui travaillèrent à Séville depuis le XVI^e siècle à la fin du XVII^e. En *Les Arts Anciens de Flandre*. Antwerp.
- Hernández Díaz, J. (1967). *Guía del Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla*. Dirección General de Bellas Artes.
- Hernández Perera, J. (1960). La obra de Adriaen Isenbrant en España. *Goya*, 34, 213-222.
- Izquierdo, R., y Muñoz, V. (1990). *Museo de Bellas Artes. Catálogo de pinturas*. Junta de Andalucía.
- León, A. (1977). *Museo de Bellas Artes de Sevilla*. Everest.
- Moya Galvañón, J. (1971). *Museo de Bellas Artes de Sevilla. Nuevas adquisiciones y restauraciones*. Gráficas del Sur.

- Padrón Mérida, A. (1990). Nuevas pinturas de Pieter Aertsen. *Goya*, 216, 347-358.
- Rojas-Marcos González, J. (2012). *Francisco Frutet, un pintor que nunca existió*. Diputación de Sevilla.
- Valdivieso, E. (1991). Pintura. En *Museo de Bellas Artes de Sevilla*. Editorial Gever.
- Valdivieso, E. (2009). *Pintura flamenca del siglo XVI y XVII en Sevilla: la senda de los artistas flamencos*. Museo Nacional del Prado.
- VV. AA. (1991). *Museo de Bellas Artes de Sevilla*. Editorial Gever.
- VV. AA. (2000). *Museo de Bellas Artes de Sevilla. 25 años de adquisiciones y donaciones (1975-2000)*. Cajasur.

