

La Virgen de los Carmelitas del Museo Lázaro Galdiano: cuestiones sobre iconografía y autoría

The Virgin of the Carmelites of the Lázaro Galdiano Museum: matters about iconography and authorship

Diego Acevedo de la Morena¹

Graduado en Historia del Arte (UAM)

Máster en Gestión Cultural (UC3M)

Resumen: En las siguientes páginas se estudia la obra conocida como "La Virgen de las Carmelitas", conservada en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid. Se trata de una tabla flamenca realizada en las primeras décadas del siglo XVI y considerada como anónima. En este texto planteamos las diferentes atribuciones que se han hecho sobre la pieza y proponemos al Maestro de 1518 como su autor. Además de las cuestiones referentes a la autoría, se analiza también la iconografía representada.

Palabras clave: Pintura flamenca, siglo XVI, Manieristas de Amberes, Maestro de 1518, Orden Carmelita, Emerencia, Árbol de Jesé, Lázaro Galdiano.

Abstract: In the following lines, we study "The Virgin of the Carmelites", an oil on panel painting preserved in the Lázaro Galdiano Museum in Madrid. The painting was made in Flanders in the first decades of the sixteenth century and nowadays it is still considered as anonymous. In this article we have reviewed the different authorship hypotheses that have been proposed concerning the piece. Nevertheless, we are now introducing a new one, namely, that the author is the Master of 1518. Besides the questions related to authorship are developed, the represented iconography is also analyzed.

Key Words: Flemish painting, 16th century, Antwerp Mannerism, Master of 1518, Carmelite Order, Emerentia, Jese Tree, Lázaro Galdiano.

¹  <https://orcid.org/0000-0002-7418-707X>; diegoacevedodelamorena@gmail.com



pesar de ser una pieza de alta calidad y singular iconografía, la autoría de *La Virgen de los Carmelitas* sigue siendo un misterio. Conservada en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid, no ha sido objeto de un estudio en exclusividad desde hace más de cincuenta años. Por ello, en las siguientes páginas planteamos una serie de consideraciones sobre dicha obra, con el fin de resolver la cuestión de su autoría.

Se trata de un óleo sobre tabla en cuya composición predomina la verticalidad, acentuada por las figuras y la forma vegetal troncal presente en el centro de la pintura. Dicha verticalidad solo se ve interrumpida por la figura femenina situada en la parte inferior, ya que, con la disposición de su cuerpo, marca una línea horizontal. Es una obra rica cromáticamente, en la que predominan los tonos azules, grises y verdes; aunque también, en menor medida, los rojizos. En la parte inferior aparece una figura femenina en actitud orante sobre el suelo. De su costado parte un tronco que remata en una vistosa flor de tonos rojizos y azules. La robustez y sencillez del tallo contrasta con la riqueza de la flor, sobre la que está situada Santa Ana con la Virgen María como niña en sus brazos.

De ellas parte un tallo de menores dimensiones que el anterior, contando con una hoja verde en esta ocasión, que continúa prolongándose hacia la parte superior, culminando en la figura de Jesús niño. Porta en su mano derecha un madero con forma de cruz en tau. La cruz, uno de los símbolos de la pasión, prefigura su posterior papel como Salvador de la humanidad. En la parte derecha de la tabla tenemos la presencia de tres hermanos carmelitas, reconocibles por el hábito de su Orden. En primer plano aparece el más anciano de ellos, siendo el único al que se ve de cuerpo entero, mientras que tras él se encuentran dos hermanos de menor edad. Están atentos al mensaje que les transmite el Ángel de la parte izquierda de la composición. A este le acompaña una filacteria que reza *Haec visio ista significat*, en letras góticas negras, palabras que van dirigidas a los monjes². El escenario en el que se produce la visión es una mezcla de vegetación y formaciones rocosas, con el Monte Carmelo representado en la parte derecha de la tabla.

La tabla conserva un marco de ranura dorada que, si bien puede no ser el original, al menos es antiguo. En su parte inferior se aprecia una inscripción en letras góticas de color negro, algo deteriorada por el paso del tiempo. Pese a ello, aún es posible la lectura de "E...ntia". Conocemos la preocupación que Lázaro Galdiano tuvo por el cuidado de su colección de pintura y trabajó junto a distintos restauradores. Fue también consciente del papel que juegan los marcos en las obras de arte y por ello contrató a Emilio Abadía y Antonio Roselló, siendo el primero tallista, ebanista y dora-

² María Vetter Ewald, "La «Tabla de los Carmelitas» del Museo Lázaro Galdiano", *Goya*, nº 47, (1962), p. 333.



Fig 1. Manierista de Amberes (Maestro de 1518?), *La Virgen de los Carmelitas*. Museo Lázaro Galdiano, Madrid.
©Museo Lázaro-Galdiano

dor y el segundo restaurador de muebles³. Por ello, no es de extrañar que la pieza se halle en buen estado de conservación y que conserve dicho marco. Además, se conservan huellas de charnelas en los laterales del mismo. López Redondo planteó que en origen era la tabla central de un tríptico⁴. Esta hipótesis en relación a los deteriorados goznes del marco ya fue planteada a mediados del siglo XX por Camps Cazorla, Camón Aznar y Vetter⁵. A nuestro parecer, las dimensiones de la pieza se asemejan más a las de una tabla lateral, pudiendo formar parte de un políptico. Este tipo de piezas era habitual en la pintura flamenca de los siglos XV y XVI.

1. El tema

El primer testimonio documental referente a la pieza lo tenemos en *La colección Lázaro de Madrid*, donde aparece catalogada como "Alegoría"⁶. La referencia en dicho texto indica por tanto que la tabla formaba parte de la colección desde antes de 1926. Al igual que ocurre con otras obras, en el Museo no se conserva documento alguno que justifique cuándo y dónde se adquirió⁷. De este modo, se imposibilita el conocimiento de una procedencia anterior. De esta misma época conservamos fotografías del palacio de Parque Florido donde se atestigua que la tabla se encontraba en el despacho-biblioteca de Lázaro Galdiano.

La obra aparece referenciada en un inventario inédito del Museo que data de 1949-1950. En dicho Inventario Camps Cazorla asoció la figura femenina de la parte inferior de la tabla con María Magdalena, aunque empleando interrogaciones al no estar seguro de su interpretación⁸. Un año después Camón Aznar también reseñaba la pieza brevemente en una Guía del Museo. Cometía la misma falta y reiteraba su error al hablar de la calidad del "terciopelo del corpiño de la Magdalena"⁹.

No fue hasta 1962 cuando Vetter Ewald realizó un estudio en profundidad sobre la pieza, en un artículo que vería la luz en la revista *Goya*. Tras cuestionarse qué sentido tenía la presencia de la Magdalena en una visión carmelita, propuso una nueva interpretación iconográfica para la obra. Asoció la representación femenina a Emerencia, abuela de la Virgen María, y la visión que se produjo en el Monte Carmelo. Señalaba que el Ángel, a pesar de estar

³ Carmen Espinosa Martín, "La colección pictórica de Lázaro. Nuevas aportaciones para su estudio" en Cat. Exp. *Grandes Maestros del Museo Lázaro Galdiano*, coord. Letizia Arbeteta, (La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2003), pp. 64-65.

⁴ Amparo López Redondo, "The Virgin of the Carmelites" en Cat. Exp. *The heart of Spain. A rare Exhibition of Spain's Religious Art, Antiquities and Icons*, (Louisiana: Alexandria, 2003), pp. 109 y 224.

⁵ Emilio Camps Cazorla, *Inventario del Museo Lázaro Galdiano (1949-1950)*, (Inédito).

José Camón Aznar, *Guía del Museo Lázaro Galdiano*, (Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, 1951), p. 95.

Vetter, "La «Tabla de los Carmelitas»...", p. 337.

⁶ José Lázaro Galdiano, *La Colección Lázaro de Madrid*, (Madrid, La España Moderna, 1926), Tomo II, Fig. núm. 987, p. 460.

⁷ Sobre este problema consúltese: Didier Martens, "Los Primitivos flamencos de don José y la historia del arte: las metamorfosis de una colección a la luz de la evolución de una disciplina" en Cat. Exp. *Tablas flamencas de los siglos XV y XVI del Museo Lázaro Galdiano*, ed. Didier Martens y Amparo López Redondo, (Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, 2018), pp. 7-22.

⁸ Camps Cazorla, *Inventario del Museo... s/n*.

⁹ Camón Aznar, *Guía del Museo...*, p. 95.

sobre la figura de la supuesta Magdalena, no se dirigía a ella, sino a los carmelitas, a quienes va referida la inscripción *Haec visio ista sibgnificat*¹⁰. Como argumento para su hipótesis emplea la inscripción del marco, la cual, de estar completa, debía rezar "Emerentia". De este modo, al sustituir la figura de la Magdalena por la de Emerentia, la iconografía de la obra quedaba vinculada con el conocido como Árbol de Jesé, quedando representados Emerentia, Santa Ana, María y Jesucristo; en orden ascendente. Por lo tanto el suceso representado se corresponde con una visión mística presenciada por algunos monjes carmelitas en el siglo I a.C., según la cual se anunció a Emerencia¹¹ que de su descendencia nacería Jesucristo. Se trata de una iconografía peculiar que gozó de bastante éxito en los Países Bajos durante los siglos XV y XVI (Fig. 2). Los estudios más recientes de López Redondo y Martens reafirman la validez de esta interpretación iconográfica¹².

En definitiva, fuentes documentales publicadas en Flandes en el siglo XV, sobre las que trataremos más adelante, recogen el suceso representado en la tabla del Museo Lázaro Galdiano. Emerencia de Belén acostumbraba a visitar a los ermitaños que vivían en el Monte Carmelo, a quienes pedía consejo. Había decidido permanecer virgen como ofrenda a Dios. No obstante, sus padres decidieron desposarla con Stollanus o Estolano, descrito como un hombre piadoso. Emerencia, al no saber qué hacer, acudió nuevamente al Monte Carmelo, donde tres de los hermanos fueron elegidos para presenciar una visión divina. Contemplaron cómo de la tierra nacía un tronco bifurcado en dos ramas. La primera de ellas contenía tres flores, siendo la primera de ellas de belleza superior al resto. La otra rama contaba con una sola flor, tampoco superior a la citada. A la par, se oyó una voz que decía *Haec radix est Emerentiana nostra* ("Esta raíz es nuestra Emerenciana, destinada a dar una descendencia insigne")¹³. Por lo tanto, se comunicaba a estos hermanos del Monte Carmelo que Emerencia efectivamente debía desposarse, ya que de ella descendería el Mesías. Es este el suceso representado en la tabla aquí estudiada, como bien probó Vetter.

Podemos suponer que para su interpretación Vetter consultó *L' iconographie carmélitaine dans les anciens Pays-Bas méridionaux*, publicado un año antes de su artículo¹⁴. En este texto Emond presta atención a la devoción en torno a la Virgen y su familia que del siglo XV en adelante se produjo en los Países Bajos. Por ello refiere a evidencias documentales del culto a Santa Ana, como son *De laudibus sanctissimae matris Annae* de Tri-

¹⁰ Vetter, "La «Tabla de los Carmelitas»...", p. 330.

¹¹ También conocida como Emerentia o Emerentiana. No debe confundirse con la Santa Emerenciana, mártir romana del siglo IV.

¹² López Redondo, "The Virgin of the Carmelites", p. 224.

Didier Martens, "La visión de la descendencia de Santa Emerencia en Monte Carmelo" en *Cat. Exp. Tablas flamencas de los siglos XV y XVI del Museo Lázaro Galdiano*, ed. Didier Martens y Ámparo López Redondo, (Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, 2018), pp. 173-175.

¹³ Vetter, "La «Tabla de los Carmelitas»...", p. 333.

¹⁴ Cecile Emond, *L' iconographie carmélitaine dans les anciens Pays-Bas méridionaux*, (Bruselas: Palais des académies, 1961), 2 vols.



Fig 2.. Anónimo, Detalle del *Retablo de la vida de la Virgen*, Iglesia de Saint Denis, Bruselas.© KIK-IRPA, Brussels (Belgium), (cliché X003691)

tenhein o Trithemius, publicado en 1494 en Magencia¹⁵. En el mismo período encontramos: *Legenda sanctissimae Matris Annae, Historia de sancta Anna o Historie getijden en exempelen van sancta Anna*¹⁶. Este último fue publicado en torno a 1490 en Amberes y reeditado en 1496 ante el éxito que tuvo la primera edición del texto, como señala Martens¹⁷.

Emond recoge asimismo la historia de Emerencia, su descendencia y la vinculación con el Monte Carmelo y la Orden Carmelita. A este último particular, se cuestiona el por qué del interés de los monjes carmelitas por estos personajes sagrados. Partiendo de la suposición de que las visitas de Emerencia al monte Carmelo eran frecuentes, dicha tradición se transmitiría a Santa Ana, quien a su vez la transmitiría a la Virgen María y de ella a Jesucristo¹⁸. De este modo, ya desde tiempos muy tempranos, anteriores incluso al nacimiento de Cristo, los carmelitas estarían ligados a la Historia Sagrada. Así pues, la Orden Carmelita buscará desde sus inicios vincularse a la figura de la Virgen y, por extensión, de Santa Ana y otros familiares. Resulta fundamental en este sentido la visión que tuvo en 1406 Santa Coleta de Corbie, abadesa carmelita, por la que se unieron varios familiares a la parentela que en ese momento se conocía de la Virgen, entre ellos Estolano y Emerencia, sus abuelos, o Santa Ismeria, hermana de Santa Ana¹⁹.

Vetter recoge una serie de textos para probar su teoría, los cuales podemos encajar en esta línea. Juzgamos importante un *Fasciculus tripartitus* publicado por el carmelita Juan de Oudewater (o Joannes Palaeonydorus) en Maguncia en 1497, en el que se recoge la historia de Emerentia. El texto fue incluido en el *Speculum Carmelitanum* de Daniel Virgine María, publicado en Amberes en 1680²⁰. Oudewater cita como fuente un texto del siglo V de San Cirilo: *De ortu beattissimae Mariae Virginis*²¹. Se trata de un texto que no ha llegado a nosotros pero que, según Lezana, autor de los *Anales de la Orden carmelitana* en Roma en 1645, debía encontrarse en paradero desconocido en alguna biblioteca²². La proliferación de tratados sobre este asunto en un período limitado de tiempo, las últimas décadas del siglo XV, indican la importancia con la que este contaba y su difusión, acentuada por la palabra escrita. Prueban además cómo la relación de la Orden de Nuestra Señora del Monte Carmelo con la Virgen es fácilmente rastreable, así como la presencia de esta leyenda entre sus textos. Por ello, no es de extrañar que en la producción artística se dejase sentir el influjo de estos personajes de la Sagrada Familia, como es el caso de *La Virgen de los Carmelitas* del Lázaro Galdiano, que tiene como base iconográfica estos textos de raíz carmelita.

¹⁵ *Ibid.* vol. 1, p. 91.

¹⁶ *Ídem.*

¹⁷ Martens, "La visión de la descendencia...", p. 174.

¹⁸ Emond, *L' iconographie carmélitaine*, vol. 1, pp. 92-93.

¹⁹ Louis Réau, *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia: Nuevo Testamento. Tomo 1, Volumen 2*, (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2008), p. 149.

²⁰ Joaquín O. Carm. Smet, *Los Carmelitas. Historia de la Orden del Carmen, I. Los orígenes. En busca de la identidad (ca. 1206-1563)*, (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1987), p. XXII.

²¹ Vetter, "La «Tabla de los Carmelitas»...", p. 333.

²² *Ídem.*

2. Fuentes visuales

Ahora bien, para la representación de esta complicada escena, se ha optado por recurrir a una iconografía de largo recorrido, como es la del Árbol de Jesé. El Árbol de Jesé es una representación de la genealogía humana y divina de Cristo basada en una profecía del profeta Isaías (XI, 1)²³. Se trata de una representación con amplio calado en el mundo occidental, pudiendo ser rastreada en multitud de formatos desde finales del siglo XI hasta el XVI, existiendo incluso representaciones tardías en el XVII, especialmente en América. Existen diferentes tipos iconográficos, siendo los de mayor calado aquellos que rematan en la Virgen o en Cristo²⁴. La ausencia de Jesé en la parte inferior de la tabla del Lázaro no impide que podamos aplicar esta iconografía a la obra, ya que la presencia del padre de David no es necesaria y los ejemplos que lo confirman son múltiples. Sí debemos añadir que se ha optado por una versión reducida, con apenas cuatro personajes, y centrada en la vertiente femenina de la genealogía de Cristo. La finalidad de estos árboles genealógicos que evocan el linaje del Salvador suelen responder más a una imagen de representación que a la representación cronológica de la genealogía²⁵.

Pese a que el Árbol de Jesé además de la profecía de Isaías, hunde sus raíces en las dos genealogías recogidas en el Nuevo Testamento²⁶, lo cierto es que su representación no seguía al pie estos textos. Tanto San Mateo como San Juan vinculan a Cristo con Jesé, y por tanto al rey David, por medio de la figura de San José, no de María. Por ello, a lo largo de la Edad Media habrá una serie de intentos, con éxito, por los que se buscará unir a la Virgen María con la Tribu de Judá. De este modo, Jesús descendería del rey David por ambos progenitores. Sin embargo, no existía fundamento alguno en las Escrituras para esta vinculación entre la Virgen y el rey David o Jesé. La explicación de San Agustín se impondrá como referente de autoridad, explicando que si en virtud del matrimonio de José con María, Cristo pudo ser hijo de José, del mismo modo podría ser también "hijo" de David²⁷. La proliferación de textos en torno a la Virgen por personajes tan importantes como San Bernardo de Claraval contribuirán a la integración de la Virgen en ese linaje. San Bernardo dirá que: "Germinará una vara del tocón de Jesé y de su raíz nacerá una flor; así deja representada la Virgen en la vara y a su parto en la flor"²⁸. Como podemos observar, *La Virgen de los Carmelitas* cumple a la perfección con estos preceptos.

²³ Santiago Manzarbeitia Valle, "El Árbol de Jesé", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, nº 2, vol. I, (2009), p. 1.

²⁴ Recordemos que en los siglos XI o XII la mayoría de representaciones del Árbol de Jesé no ilustran a ningún personaje más que a este, rematándose en las Siete Palomas del Espíritu Santo.

²⁵ Isidro Bango, "Del linaje del Salvador a la Vara de Jesé" en *Cat. Exp. A su imagen. Arte, cultura y religión*, ed. Isidro Bango, (Madrid: TF Editores, 2014), p. 139.

²⁶ Mateo (1, 1-17) y Lucas (3, 23-28).

²⁷ Bango, "Del linaje del Salvador...", p. 139.

²⁸ *Ibid*, p. 140.

Como último punto a tratar sobre la iconografía de la pieza en cuestión, traemos a colación las imágenes relacionadas con la "parentela de María". Son pocos y confusos los datos que los Evangelios Sinópticos nos aportan sobre la Virgen, una figura que a partir de la Edad Media contará con un enorme culto y sobre la que se irán configurando una serie de leyendas con el fin de suplir esa carencia. Surgirán una serie de imágenes que se relacionan con los personajes aparecidos en el Árbol de Jesé mariológico, cercanos al entorno de la Virgen, pero que no cuentan con la estructura del árbol. Los personajes que con mayor frecuencia aparecen en este tipo de representaciones son San Joaquín y Santa Ana, padres de la Virgen, cuyos nombres conocemos gracias a los Evangelios Apócrifos. A la par que el Árbol de Jesé va cayendo en desuso para cuando llega el siglo XVI, desapareciendo casi definitivamente tras el Concilio de Trento (1545-1563) por considerarlo una representación arcaica, surge una especie de retrato de familia de la Virgen María. Ya desde el siglo XIV una imagen devocional en la que se representan las figuras de Santa Ana con la Virgen y el niño Jesús, denominada por Trens como "Santa Ana Triple"²⁹. Estas imágenes pueden ir desde estos tres personajes básicos hasta completarse con los abuelos de la Virgen o su tía Ismeria, hermana de Santa Ana, por ejemplo. En este sentido, una tabla conservada en El Escorial, obra de Michel Coxcie, ejemplifica bien esto.

En resumen, la tabla del Lázaro Galdiano presenta una singular iconografía que bebe de varias fuentes, como son el Árbol de Jesé, las representaciones de la parentela de la Virgen María y las fuentes de la Orden Carmelita. Es una obra de excepcional calidad, tanto formal como cromática, así como en la representación del tema, captando a la perfección el mensaje del texto escrito. En ella se une lo terrestre y lo celestial en una representación efectiva y convincente, dominando una iconografía poco frecuente³⁰.

3. La atribución de la pintura

La autoría de la pieza, como ya se adelantó al inicio de este artículo, continúa siendo una incógnita. Apenas se han realizado estudios sobre la misma, hecho que dificulta su atribución. De hecho, en las últimas guías del Museo no ha aparecido mencionada³¹.

Lázaro Galdiano catalogó la pieza en *La colección Lázaro de Madrid* como obra de Bouts³², una atribución que no han seguido otros autores. Sí Galdiano la considera de Bouts, la monografía de Bermejo sobre los Primitivos Flamencos, no la incluye como obra del taller de este pintor de Lovaina. La manera de Dierick Bouts se aleja considerablemente estilísticamente de la

²⁹ Manuel Trens, *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, (Madrid: Editorial Plus Ultra, 1947), p. 120.

³⁰ Vetter, "La «Tabla de los Carmelitas»...", p. 334.

³¹ Como es el caso de: Letizia Mira Arbeteta, *Guía Breve del Museo Lázaro Galdiano*, (Madrid: Museo Lázaro Galdiano, 2005).

³² Lázaro Galdiano, "La Colección...", Tomo II, Fig. núm. 987, p. 460.

pieza tratada, por lo que consideramos que la atribución de *La colección Lázaro de Madrid* a Bouts no se corresponde con el estilo de *La Virgen de los Carmelitas*.

Por su parte, Vetter plantea cómo ciertos detalles se asemejan al Maestro de Santa Gudula, autor según Friedländer de un tríptico que formó parte de la berlinesa Colección Heckscher y que reproduce el mismo tema³³. Sin embargo, no se pronuncia más al respecto, alabando nuevamente la buena calidad de la pieza. López Redondo en una ficha de catalogación mantiene esta atribución al Maestro de Santa Gúdula³⁴. Si bien la tabla del Lázaro Galdiano presenta similitudes con otras obras atribuidas al Maestro de la Visión de Santa Gúdula, consideramos que no es el autor de la pieza. Las figuras y rostros de la tabla del Lázaro Galdiano se alejan de la manera de hacer de este maestro bruselense.

En la más reciente publicación sobre la obra, Martens la asocia al Maestro Johannes, un pintor procedente de Brabante identificado como *Johannes pictor* en la documentación de la época³⁵. Este pintor también dominaba la genealogía de la Virgen, pues representó la genealogía de Santa Ana en un tríptico para la abadía norbertina de Tongerlo entre 1513-1515, el cual se conserva en María-ter-Heide, cerca de Amberes. Del mismo modo relaciona la tabla aquí tratada con un tríptico del Maestro Johannes conservado en el Museo de Ávila. No obstante, el Maestro Johannes es mucho más arcaizante que los modelos de esta tabla del Lázaro Galdiano. Si bien Martens considera que la obra del Lázaro se remonta a los años 1520, el estilo de Johannes no termina de encajar

Dentro de esta serie de atribuciones, se une la aportada por Padrón Mérida en el inédito *Catálogo de Pintura Hispano-flamenca del Museo Lázaro Galdiano*. La historiadora considera que la pintura está cercana al Maestro de 1518³⁶. En nuestro parecer, la atribución sugerida por Padrón Mérida en su investigación, es la que encaja en estilo y tipología con *La Virgen de los Carmelitas*. Es evidente la relación con otras piezas de este Maestro de 1518 como el Tríptico de la Abadía de Dieleghem (Fig. 3) que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Bruselas, atribución realizada por Friedländer.

Sin embargo, Campbell consideró que la tabla central del tríptico podría no ser obra del Maestro de 1518, sino del Maestro de la abadía de Dieleghem,

³³ Vetter, "La «Tabla de los Carmelitas»...", p. 337.

³⁴ López Redondo, "The Virgin of the Carmelites", p. 224.

³⁵ Martens, "La visión de la descendencia...", p. 174.

³⁶ Archivo Instituto Moll (AIM), Fondo Padrón Mérida, Lázaro Galdiano, nº 3043.

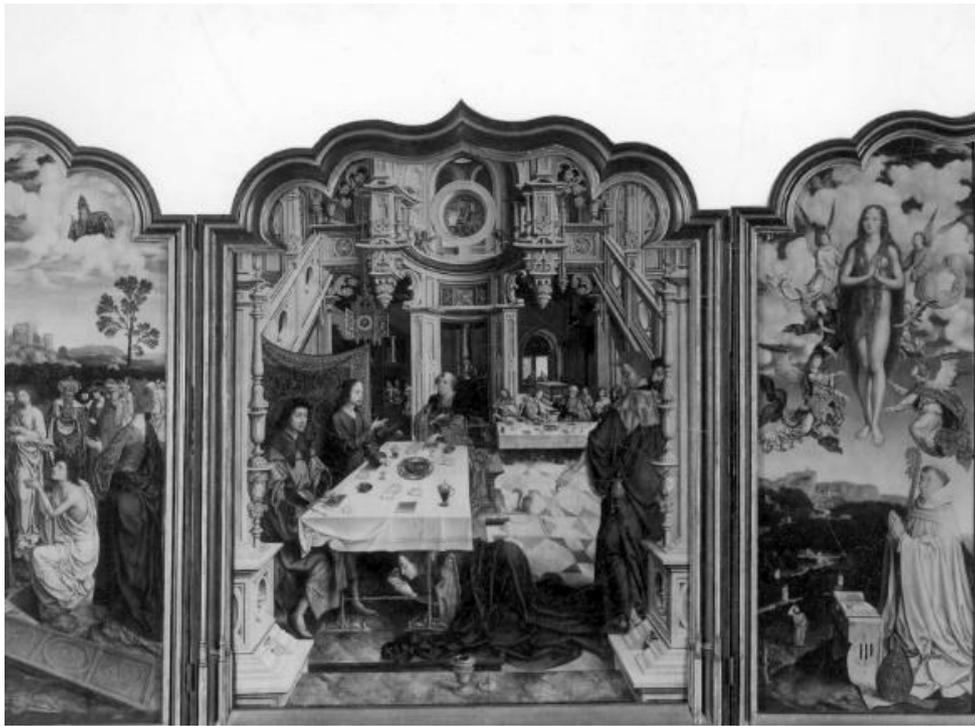


Fig 3. Maestro de 1518, *Tríptico de la Abadía de Dieleghem*, Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica, Bruselas.
© KIK-IRPA, Brussels (Belgium), (cliché B201640)

activo en Amberes y Bruselas en el primer tercio del siglo XVI³⁷. Alega las diferencias estilísticas entre las tablas laterales y la central, señalando que la pieza de altar no debe ser anterior a 1532³⁸. Esta diferenciación estilística y cronológica es la que le conduce a considerar la presencia de dos maestros en la realización del tríptico. A nuestro parecer, la tabla central del tríptico sí responde a la manera del Maestro de 1518. Esta pieza representa a Cristo en Casa de Simón. En la parte inferior de la composición aparece una Magdalena besando los pies de Cristo (Fig.4). Esta figura, presenta una evidente relación formal con la de Emerencia dentro de la tabla del Lázaro Galdiano (Fig. 5), ocupando ambas el espacio inferior central. Si comparamos ambas, no solo tienen la misma postura, sino que el rostro es similar. La vestimenta de ambas es idéntica, con vestido de amplias mangas que queda cubierto por mantos que cubren desde la cintura hasta los pies, transformándose la tela en un oleaje de pliegues. La similitud llega hasta el terreno cromático, ya que las vestimentas de ambas piezas presentan los mismos colores. El único elemento que faltaría sería el finísimo y transparente velo que cubre la cabellera de Emerencia.

Consideramos pues que esta figura de María Magdalena ha sido reaprovechada para *La Virgen de los Carmelitas*, ya sea por el Maestro de 1518 o por su taller. Podemos considerar que esta ha sido la solución esco-

³⁷ Lorne Campbell, *The Sixteenth Century Netherlandish Paintings with French Paintings before 1600*, (Londres: National Gallery, 2014), Tomo II, p. 553.

³⁸ *Ídem*.



Fig 4. Detalle del Tríptico de la Abadía de Dieleghem, Maestro de 1518, Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica, Bruselas. © KIK-IRPA, Brussels (Belgium), (cliché B233293)

gida para resolver el encargo, hecho con toda seguridad por la Orden Carmelita, y representar esta singular iconografía. En lugar de optar por el esquema habitual con la figura de Jesé recostada, se ha preferido rellenar la composición de la tabla con esta figura, reconvertida ahora en actitud de orante. Esta postura es frecuente en la representación de la Magdalena, de manera que el reaprovechamiento de la figura explicaría la errónea interpretación de autores como Camón Aznar a la hora de interpretar la tabla. Esta reutilización se puede apreciar también en el hecho de que Emerencia sea representada como una mujer de media edad, en lugar de presentar el rostro de una joven virgen. Por lo tanto consideramos que tanto la pieza central del Tríptico de Bruselas como la tabla del Museo Lázaro Galdiano están vinculadas al Maestro de 1518.

4. Sobre el Maestro de 1518

La denominación "Maestro de 1518" fue otorgada también por Friedländer, quien aportó un catálogo con treinta y tres obras suyas³⁹. Lo incluyó dentro del grupo conocido como "Manieristas de Amberes", siendo un maestro activo en dicha ciudad durante el primer cuarto del siglo XVI. Esta denominación fue dada en base a unas pinturas conservadas en Notre Dame de Lubeck, las cuales cuentan con una inscripción que las fecha en 1518. En estas tablas aparecen además las marcas de la ciudad de Amberes. Con respecto a su temática, sus tablas centrales representan escenas de la vida de la Virgen, San Joaquín y Santa Ana. Este Maestro de 1518 ha sido relacionado a nivel de estilo con otros artistas como el Maestro de la Adoración Von Groote, el Maestro de la Adoración de Amberes o el Maestro de la Abadía de Dilighem, entre otros. Las obras de estos maestros

³⁹ Max J. Friedländer, Max J., *Early netherlandish Painting, Volume XI. The Antwerp Mannerists*. Adrien Ysenbrant, (Leyden: A. W. Sijthoff, 1974), pp. 29-33.



Fig 5. Manierista de Amberes (Maestro de 1518?), *La Virgen de los Carmelitas* (Detalle). Museo Lázaro Galdiano, Madrid. © Museo Lázaro Galdiano.

no siempre permiten una identificación clara y una atribución rápida, sino que pueden incluirse dentro de la producción de varios artistas distintos. Es el problema de aproximarse a estas figuras relativamente anónimas. De Vos se refería a este problema existente en torno a los denominados “Maestro de...” dentro de los Manieristas de Amberes y sus cuestiones estilísticas particulares⁴⁰. Lo mismo nos ocurre con el pintor Pieter Coecke van Aelst, quien reprodujo muchas de las composiciones del Maestro de 1518, de manera que sus catálogos están entrecruzados en cierta medida.

Se ha relacionado el nombre de “Maestro de 1518” con Jan Van Dornicke. Esta identificación la aportó Marlier en 1966 partiendo de la hipótesis y denominación planteadas por Friedländer, que ya apuntaba la relación con Pieter Coeck, quien probablemente ocupó el taller del Maestro de 1518 tras su fallecimiento en 1527. La familia van Dornicke estaba compuesta por varias generaciones de artistas que compartían el oficio de la pintura. El primero de ellos, Jean Mertens, ejerció como escultor y pintor en las últimas décadas del siglo XV. Tuvo tres hijos, todos ellos dedicados a la pintura. El segundo de ellos aparece como aprendiz de Gossart bajo el nombre de Jean Mertens en el año 1505. Es este quien ha sido asociado al Maestro de 1518 y al nombre de Jan van Dornicke. Las actas notariales de la ciudad de Amberes señalan, en 1526 y 1527 respectivamente, que los maridos de sus hijas Anna y Adriaene pasan a ser tutores de las mismas y de sus bienes ante la menor edad de las mismas. Ambas son denominadas “alias Van Dornicke”⁴¹. La necesidad de un tutor por parte de ambas nos conduce a pensar que Jan van Dornicke debía haber fallecido en 1527, siendo su taller traspasado a sus yernos, los también pintores Jan van Amstel y Pieter Coeck. Este último debió desposarse en 1526 con Anna van Dornicke, estando instalado para esa fecha

⁴⁰ D. de Vos, “Maitre de 1518”, *Primitifs flamands et anonymes. Maîtres aux noms d'emprunt des Pays-Bas méridionaux du XVe et du début du XVIe siècle*, (Brujas: Tielt, 1969), pp. 174-175.

⁴¹ Simone Bergmans, “Une Résurrection du premier quart du XVIe siècle anversois attribuable a Jan van Dornicke alias le maitre de 1518”, *Gentse Bijdragen tot de Interieurgeschiedenis*, (1971), p. 62.

en Amberes⁴². Se ha dado por hecho que trabajó en el estudio de Van Dornicke durante esa década y hasta la muerte de este⁴³. Es por tanto una familia de artistas a la par que un importante taller y centro de producción artística, añadiendo Marlier que en las obras asociadas bien a Jan van Dornicke o bien al Maestro de 1518 hay diversas manos detrás, es decir un taller⁴⁴. Esto nos conlleva a pensar que de ser cierta la atribución de la tabla del Lázaro Galdiano al Maestro de 1518, debió ser un encargo a un taller de Amberes con prestigio establecido que fuese capaz de resolver una iconografía tan peculiar, dictada de manera detallada con el fin de que la obra resultase clara. Esta idea del taller viene confirmada por la figura de Pieter Coeck. Tanto Friedländer como Marlier consideraron que las diferencias estilísticas y la calidad mediocre de algunas de las pinturas de dicho artista conllevaban a la realización por parte de un taller y, por tanto, de diferentes manos trabajando en ellas⁴⁵. A esto se suma que solo conservamos una obra firmada por Coeck, un dibujo. Este parentesco entre el Maestro de 1518 –Jan van Dornicke- y Pieter Coeck, se ha traducido en una similitud estilística. Teniendo en cuenta que Coeck se formó con él, aunque también se ha señalado la relación con otros artistas como Bernard van Orley, debió tomar de él composiciones, figuras y técnica⁴⁶.

En cuanto a las características formales y estilísticas del Maestro de 1518, es un pintor de calidad, realizador de buenas figuras con rostros bien definidos y diferenciados. A propósito de una *Resurrección* conservada en una colección privada de Bruselas, Bergmans sugiere como rasgos estilísticos de Jan Van Dornicke su amor por los ángulos y las formas triangulares casi perfectas que forman sus tejidos, así como el doblar angularmente brazos y piernas de los personajes, estén de pie o sentados, con el fin de dar sensación de movimiento⁴⁷. Annick Born señala, al tratar las pinturas de Lübeck, los rasgos estilísticos del Maestro de 1518, señalando en primer lugar los tipos fisionómicos que configura y que emplea de manera recurrente en sus obras⁴⁸. Refiere también siluetas elegantes y delgadas con proporciones armoniosas. De Vos señala que sus figuras son pequeñas y delgadas pero con contornos angulosos, contando con buenos perfiles⁴⁹. Por su parte, Ainsworth señala como rasgo característico de 1518 el subrayado de sus pinturas, como si fuera una xilografía. Dentro de la tabla del Lázaro Galdiano todas las figuras están en posturas diferentes y sin embargo todas son resueltas con efectividad. A la par, solventa eficazmente la representación de las telas y los pliegues de las mismas.

⁴² Maryan W. Ainsworth, "Pieter Coecke van Aelst as a panel painter" en Cat. Exp. *Grand Design. Pieter Coeck van Aelst and Renaissance Tapestry*, dir. Elizabeth Cleland, (The Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, New Haven-London, 2014), p. 22.

⁴³ *Ídem*.

⁴⁴ Bergmans, "Une Résurrection...", p. 76.

⁴⁵ Ainsworth, "Pieter Coecke van Aelst...", p. 22

⁴⁶ *Ibid.* p. 25.

⁴⁷ Bergmans, "Une Résurrection...", p. 63.

⁴⁸ Annick Born "Le Maître De 1518 Alias Jan Mertens Van Dornicke (?), Auteur Des Volets Peints Et Des Sculptures Du Retable De La Vie De La Vierge De Lübeck?", *Retables Brabançons Des XVe Et XVIe Siècles*, ed. S. Guillot de Suduiraut, (París: Musée du Louvre, 2002), p. 591.

⁴⁹ D. de Vos, "Maitre de 1518", p. 174.

5. Conclusiones

Por todo lo expuesto anteriormente, siguiendo la propuesta de Aída Padrón Mérida, reiteramos que a nuestro parecer *La Virgen de los Carmelitas* del Museo Lázaro Galdiano de Madrid es obra del conocido como Maestro de 1518 o de su círculo más cercano, siendo un encargo de una abadía carmelita. Es pieza de calidad, tanto formal como cromática, que sabe plasmar un tema que gozó de evidente éxito en la producción de pintura flamenca de las primeras décadas del XVI. Desafortunadamente, no conocemos en qué momento cruzó las fronteras de nuestro país. Quizás salió de Flandes durante la misma Edad Moderna, aunque esto no deja de ser una conjetura. La falta de documentación existente en los primeros años de Lázaro Galdiano como coleccionista provoca que la procedencia de un buen número de piezas de su Museo se desconozca. Precisamente en la institución se conserva una obra atribuida al Maestro de 1518 o Jan van Dornicke: un *Tríptico de la Adoración de los Magos*⁵⁰. Esta catalogación fue realizada asimismo por Padrón Mérida. En definitiva, recalcamos una vez más el valor como obra de arte de *La Virgen de los Carmelitas* y proponemos su vinculación al Maestro de 1518 como autor de la pieza.

⁵⁰ Óleo sobre tabla, c. 1525, 96x129 cm, Nº inventario 3022. Se conservan diferentes versiones de este tema por Coeck, algunas de las cuales derivadas de su suego Dornicke. A este sentido, citamos el artículo de Elisa Bermejo: "Pinturas inéditas de Pieter Coecke, conservadas en España".

Bibliografía:

Ainsworth 2014: Maryan W. Ainsworth, "Pieter Coecke van Aelst as a panel painter" en *Grand Design. Pieter Coeck van Aelst and Renaissance Tapestry*, dir. Elizabeth Cleland, (The Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, New Haven-London, 2014), pp. 22-35.

Bergmans 1971: Simone Bergmans "Une Résurrection du premier quart du XVI siècle anversois attribuable a Jan van Dornicke alias le maitre de 1518", *Gentse Bijdragen tot de Interieurgeschiedenis*, (1971), pp.61-79.

Born 2002: Anick Born "Le Maître De 1518 Alias Jan Mertens Van Dornicke (?), Auteur Des Volets Peints Et Des Sculptures Du Retable De La Vie De La Vierge De Lübeck?", *Retables Brabançons Des XVe Et XVIe Siècles*, ed. S. Guillot de Suduiraut, (París: Musée du Louvre, 2002), pp. 579-614.

Camón Aznar 1951: José Camón Aznar, *Guía del Museo Lázaro Galdiano*, (Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, 1951), pp. 94-95.

Campbell 2014: Lorne Campbell, *The Sixteenth Century Netherlandish Paintings with French Paintings before 1600*, (Londres: National Gallery, 2014).

Camps Cazorla 1950: Emilio Camps Cazorla, *Inventario del Museo Lázaro Galdiano, (1949-1950)*, (Inédito).

Emond 1961: Cecile Emond, *L' iconographie carmélitaine dans les anciens Pays-Bas méridionaux*, (Bruselas: Palais des academies, 1961), 2 vols.

Espinosa Martín 2003: Carmen Espinosa Martín, "La colección pictórica de Lázaro. Nuevas aportaciones para su estudio" en *Grandes Maestros del Museo Lázaro Galdiano*, coord. Letizia Arbeteta, (La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2003), pp. 57-82.

Friedländer 1974: Max J. Friedländer, *Early netherlandish Painting, Volume XI. The Antwerp Mannerists. Adrien Ysenbrant*, (Leyden: A. W. Sijthoff, 1974), pp. 29-33.

Lázaro Galdiano 1926: José Lázaro Galdiano, *La Colección Lázaro de Madrid*, (Madrid: La España Moderna, 1926), Tomo II, Fig. núm. 987, p. 460.

López Redondo 2003: Ámparo López Redondo, "The Virgin of the Carmelites" en *The heart of Spain. A rare Exhibition of Spain's Religius Art, Antiquities and Icons*, (Louisiana: Alexandria, 2003), pp. 109 y 224.

Madrid 2014: A su imagen. Arte, cultura y religión, ed. Isidro Bango, (Madrid: TF Editores, 2014).

Madrid 2018: *Tablas flamencos de los siglos XV y XVI del Museo Lázaro Galdiano*, ed. Didier Martens y Ámparo López Redondo, (Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, 2018).

Manzarbeitia Valle 2009: Santiago Manzarbeitia Valle, "El Árbol de Jesé", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, nº 2, vol. I, (2009), pp. 1-8.

Réau 1947: Louis Réau, *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia – Nuevo Testamento. Tomo 1, Volumen 2.*, (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2008).

Smet 1987: Joaquín O. Carm. Smet, *Los Carmelitas. Historia de la Orden del Carmen, I. Los orígenes. En busca de la identidad (ca. 1206-1563)*, (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1987).

Trens 1947: Manuel Trens, *María: Iconografía de la Virgen en el arte español*, (Madrid: Editorial plus Ultra, 1947).

Vetter 1962: Mária Vetter Ewald, "La «Tabla de los Carmelitas» del Museo Lázaro Galdiano", *Goya*, núm.47, (1962), pp. 330-337.

De Vos 1969: D. de Vos, "Maitre de 1518", *Primitifs flamands et anonymes. Maîtres aux noms d'emprunt des Pays-Bas méridionaux du XVe et du début du XVIe siècle*, (Brujas: Tielt, 1969), pp. 174-175.

Recibido: 14/04/2019

Aceptado: 21/10/2019