

Éxito de un prototipo del taller del Maestro de la Magdalena Mansi en el mercado europeo del siglo XVI*

Success of a Prototype from the Workshop of the Master of the Mansi Magdalene in the Sixteenth-Century European Art Market

Marc Borrás Espinosa¹

CAEM. Universitat de Lleida

María Antonia Argelich Gutiérrez²

CAEM. Universitat de Lleida

Resumen: El trabajo presenta una pintura inédita sobre tabla de *La Virgen y el Niño sentados bajo un árbol*, procedente de una colección particular sevillana y anteriormente relacionada con Ambrosius Benson. Su estudio iconográfico, técnico y estilístico permite situarla en el entorno de Amberes y reconocer afinidades con las características descritas por Max J. Friedländer para el denominado Maestro de la Magdalena de Mansi. El trabajo explora asimismo la dependencia del modelo respecto a composiciones de Quentin Massys y Albrecht Dürer, así como su relación con otras versiones de similar iconografía y estilo, poniendo de relieve el éxito y la difusión de este prototipo devocional en el mercado europeo del siglo XVI. Finalmente, se aporta nueva información sobre materiales, procedimientos técnicos y dibujo subyacente que puede resultar útil para caracterizar la producción de este todavía anónimo maestro.

Palabras clave: Maestro de la Magdalena de Mansi; Ambrosius Benson; Virgen con Niño; Iconografía; Técnicas multibanda; Amberes; Pintura siglo XVI.

Abstract: The paper presents an unpublished panel painting of the *Virgin and Child Seated beneath a Tree* from a private collection in Seville, formerly associated with Ambrosius Benson. Its iconographic, technical, and stylistic analysis makes it possible to situate the work within the Antwerp milieu and to recognize affinities with the

* *Philostrato. Revista de historia y arte* actúa como un medio de difusión de la investigación científica en historia y en arte. Las opiniones, interpretaciones, resultados y conclusiones expresados en los trabajos publicados son de la exclusiva responsabilidad de sus autores y no reflejan, necesariamente, la posición del equipo editorial ni de la revista.

¹ <https://orcid.org/0000-0002-6026-728x>

² <https://orcid.org/0000-0002-3166-5358>

characteristics identified by Max J. Friedländer for the so-called Master of the Mansi Magdalene. The study also explores the model's dependence on compositions by Quentin Massys and Albrecht Dürer, as well as its relationship to other versions of similar iconography and style, highlighting the success and diffusion of this devotional prototype within the sixteenth-century European art market. Finally, the article provides new information regarding materials, technical procedures, and underdrawing that may contribute to a better characterization of the production of this still anonymous master.

Keywords: Master of the Mansi Magdalen; Ambrosius Benson; Virgin and Child; Iconography; Multi-band Techniques; Antwerp; 16th Century Painting

1. Descripción e iconografía



na conocida colección sevillana³ conserva entre sus piezas una escena de la Virgen y el Niño sentados bajo un árbol, pintada sobre tabla (104,5 × 75,3 cm.), (Figs. 1 y 2). La obra fue considerada hasta hace poco una posible creación de Ambrosius Benson⁴. Tal atribución se sustentaba, probablemente, en su similitud iconográfica con la tabla de dimensiones relativamente próximas conservada en el Museo de Bellas Artes de Sevilla atribuida a dicho autor⁵.

El pequeño Jesús es sostenido dulcemente mientras se apoya, de pie, sobre la pierna derecha de su madre, a cuyo rostro y cuello se abraza con tierna sonrisa. Aunque el cuerpo del Niño parece desnudo al observar la obra a distancia, el pintor lo cubrió con una fina camisa de gasa transparente cuyos pliegues, junto a otros detalles como la delicada aureola de rayos dorados, o los brocados de los bordes del ropaje de María, remarcan con refinamiento el carácter supranatural de la escena.

Tras ellos, el tronco de un gran árbol frutal domina sobre un paisaje descendente cuyas tonalidades modulan desde los ocre, hacia los verdes y azulados en sintonía con los tonos predominantes de la vestidura de María. Junto a ese discreto y modulado colorido –en el que irrumpen pequeñas zonas en rojo intenso– llama la atención la amplia volumetría de los paños de la Virgen, en contraste con la delicadeza de las manos, rostros y gestos de ambas figuras.

³ Nos referimos a la colección de los descendientes de los hermanos Antonio Alberto (Cuba, 1868-París, 1925) y Rafael González de Abreu y López-Silvero (Cuba, 1864- Sevilla, 1933), conocidos por su importante donación de obras de arte (465 piezas) al Museo de Bellas Artes de Sevilla en 1928. María Fuensanta García de la Torre, "La donación González Abreu del Museo de Bellas Artes de Sevilla", *en homenaje a Conchita Chicarro, directora del Museo de Bellas Artes de Sevilla*, (Madrid, 1982), pp. 439-443. Como parte de la colección no donada al museo, la tabla objeto del presente estudio fue heredada por una sobrina de ambos, Ángela González Abreu Silva (1895, Villa Clara [Cuba], 1895-Jerez de la Frontera, 1991) de quien a su vez la heredó el actual propietario.

⁴ Atribución sugerida oralmente y tras una observación preliminar por un especialista en pintura antigua de Sotheby's hace varias décadas.

⁵ (Inv. nºCE0020P). El Museo de Zaragoza conserva a su vez una similar a esta procedente del monasterio de Veruela, atribuida a Guillaume Benson. Se conocen además numerosas versiones.



Fig. 1. Maestro de la Magdalena de Mansi y taller, *La Virgen y el Niño sentados bajo un árbol*, primer tercio del siglo XVI, (óleo sobre tabla de roble, 104'5 x 75'3 cm.). Colección particular. © Foto de Iolanda Gòdia (CAEM).

El soporte de roble está compuesto por tres tablas preservadas por un engatillado. El marco de madera policromada presenta una inscripción perimetral en letras capitales doradas sobre fondo negro, articulada mediante motivos vegetales igualmente dorados situados en ángulos y centros que, comenzando desde la parte inferior y siguiendo el sentido de las agujas del reloj, reza: "EGO SVM / LVX MVNDI / VERI TAS / ET VI TA".

La sentencia resulta de la fusión de dos versículos del Evangelio de San Juan: por una parte, "Ego svm lxx mvndi" ("Yo soy la luz del mundo", Jn 8:12) y, por otra, "Ego sum via et veritas et vita" ("Yo soy el camino, la verdad y la vida", Jn 14:6).

En su parte inferior, el marco incorpora una banda horizontal de mayor anchura que alberga una inscripción latina, igualmente en letras capitales doradas sobre fondo negro: "LEVA EIVS SVB CAPIT E MEO ET / DEXTERA ILLIVS AMPLEXABITVR ME".

"Su izquierda esté debajo de mi cabeza, y su derecha me abrace" es la conocida traducción de ese versículo amoroso del *Cantar de los Cantares* (2:6), cuya inclusión al pie de la escena incide en la intensidad emocional de los tiernos gestos entre Jesús y su madre.

El origen iconográfico de esta imagen de manifiesta ternura entre madre



Fig. 2. Maestro de la Magdalena de Mansi y taller, Reverso de *La Virgen y el Niño sentados bajo un árbol*, primer tercio del siglo XVI, (óleo sobre tabla de roble, 104'5 x 75'3 cm.). Colección particular. © Foto de Iolanda Gòdia (CAEM).

e hijo se remonta a la tipología bizantina de la *Eleoúsa* o *Glykophilousa*, en la que la Virgen sostiene al Niño mientras, tal como sucede en nuestra escena, sus rostros se tocan y el pequeño brazo de Jesús rodea el cuello de su madre.

Este prototipo fue enriquecido en el ámbito flamenco mediante la incorporación del paisaje y, en ocasiones, de un árbol cargado de simbolismos adicionales. La lectura iconográfica de la escena conduce así a identificar el viejo árbol bajo el que retozan la Virgen y el Niño como un manzano, tal como parecen confirmar la forma de sus hojas y el color de sus frutos. La presencia de Jesús bajo el mismo árbol del Bien y del Mal del Génesis –cuyo fruto provocó la expulsión de Adán y Eva del Paraíso– alude a la razón y finalidad de su muerte: la Alianza Nueva y Eterna para la redención de los pecados de la humanidad. En esta misma idea insiste la inscripción del marco antes mencionada, “Yo soy la luz del mundo, la verdad y la vida”, que refuerza el carácter salvífico de la escena.

El paisaje que se despliega al fondo sitúa a Madre e Hijo, tanto literal como simbólicamente, en el punto más elevado de la composición. En la lejanía, dos segadores recogen un campo de trigo. Este motivo puede interpretarse, en primera instancia, como una alusión eucarística, al representar el trigo el pan que, mediante el misterio de la transubstanciación, se convierte en el cuerpo de Cristo distribuido a los fieles durante la comunión. Sin embargo, esta diminuta escena campesina podría remitir también a una tradición iconográfica más específica, la del “milagro del trigo” asociado a la Huida a Egipto.



Fig. 3. Alberto Durero, *La Virgen y el Niño sentados bajo un árbol*, 1513, (grabado, 11'7 x 7'5 cm.). The Metropolitan Museum, New York. © Metropolitan Museum.

Hans Wentzel señaló cómo, a partir de finales del siglo XV y especialmente durante las primeras décadas del XVI, el episodio apócrifo —en el que los perseguidores de Herodes interrogaban a unos campesinos mientras el trigo maduraba milagrosamente— terminó integrándose progresivamente en amplios paisajes religiosos. En ciertos talleres neerlandeses el motivo llegó a formar parte de un repertorio casi autónomo de escenas rurales, pudiendo aparecer incluso en imágenes que ya no representaban directamente la *Huida a Egipto*, sino simplemente a la *Virgen con el Niño*. En ese proceso de disolución iconográfica, el antiguo episodio milagroso podía quedar reducido a una simple escena de cosecha apenas reconocible para el espectador⁶.

Al mismo tiempo, se mantuvo intacta la minuciosa voluntad descriptiva característica de la tradición flamenca. En este sentido, resulta significativa la presencia, junto a los segadores, de diminutas flores rojas y azules apenas perceptibles entre el trigo⁷.

La pequeña escena de los segadores podría entenderse así, como un eco residual de la *Kornfeldlegende*, o “milagro del trigo”, ya parcialmente desvinculado de su formulación narrativa originaria, pero todavía integrado en un paisaje cargado de asociaciones simbólicas, devocionales y eucarísticas.

⁶ Hans Wentzel, “Die Kornfeldlegende”, *Aachener Kunstblätter*, 30, (1965), pp. 131-132.

⁷ Se trata de amapolas y azulejos que, como explica el botánico Eduardo Barba, acompañan el cultivo de cereales. Eduardo Barba, *El jardín del Prado. Un paseo botánico por las obras de los grandes maestros*, (Barcelona: Espasa, 2020), p. 43.

El paisaje se adapta en este caso a un tipo iconográfico muy concreto conocido como *La Virgen y el Niño sentados junto a un árbol*. Se trata de una imagen propia de la religiosidad septentrional que, aunque no especialmente abundante, se encuentra suficientemente documentada. Entre el reducido número de ejemplos conservados destacan varios grabados de Albrecht Dürer (Fig. 3), (grabado, 11'7 x 7'5 cm.), 1513, The Metropolitan Museum, Nueva York. Otros ejemplos significativos son *María sentada al pie de un árbol con el Niño Jesús en su regazo* de Jan Gossaert (Maubeuge, h. 1478-Amberes, 1532) (grabado, 12 x 9'7 cm.), 1522, Rijksmuseum, Ámsterdam y *María al pie de un árbol con el Niño Jesús en su regazo* de Lucas van Leyden (Leiden, 1494- 1533) (grabado, 8'4 x 11 cm.), 1514, Rijksmuseum, Ámsterdam.

2. Características estilísticas

La tabla no muestra, sin embargo, afinidades estilísticas claras con la producción atribuida a Ambrosius Benson ni con la de su taller. Ni los opulentos ropajes de la Virgen y la amplia volumetría anatómica que estos configuran se corresponden con las fórmulas habituales del maestro lombardo-brujense, como tampoco la suavidad orgánica de los pliegues, el tipo de cenefa ornamental de sus bordes, la manera de cubrir el cabello, la peculiar perspectiva del paisaje del fondo o el colorido general de la pieza.

Estilísticamente, la obra guarda en cambio afinidades con la producción de algunos maestros de la Escuela de Amberes de la primera mitad del XVI. Los rasgos del Niño recuerdan a los tipos infantiles de Joos van Cleve (Cléveris?, h. 1485-Amberes, 1540 o 1541), mientras que las amplias volumetrías de la compleja vestimenta que configura el cuerpo de María resultan afines a las que presentan algunas vírgenes de Quinten Massys (Lovaina, c. 1466-1530).

Nos referimos, por ejemplo, a la majestuosa *Virgen de Dolores* del Museu Nacional de Arte Antigua de Lisboa o la más dulce *Virgen con Niño y cordero* del Muzeum Narodowe w Poznaniu. Ambas comparten además otras afinidades generales con nuestra obra, como los rostros femeninos de nariz rectilínea, el fino brocado dorado de los bordes de las telas o la modulación cromática del paisaje descendente del fondo, cuyos tonos transitan del ocre al verde y al azul suave mientras diminutos personajes trabajan en la lejanía.

Más aún, la tierna actitud entre ambos personajes parece devenir concretamente de ejemplos de este autor como *La virgen entronizada* (1520-1530, Gemäldegalerie, Berlín), donde, con enorme delicadeza gestual, se construye el dulce abrazo mutuo situando al niño sobre la pierna derecha de la madre (Fig. 4). Esta influyente composición inspiraría también a Jan Massys en la *Virgen de la St. Jakobskerk* de Amberes (1564), menos exquisita en sus detalles, pero de especial interés en nuestro caso



Fig. 4. Quinten Massys, *La virgen entronizada*, 1520-1530, (óleo sobre tabla, 135 x 90 cm.). Berlín, Gemäldegalerie. © Staatliche Museum zu Berlin.

por confirmar la tendencia al progresivo crecimiento volumétrico de los paños y la persistencia del contraste cromático entre ambas piernas.

La afinidad con los modelos de Massys no implica, sin embargo, que nuestra obra alcance la maestría de sus modelados ni la viveza de su colorido. Es precisamente en la órbita de sus seguidores y discípulos donde parece situarse un grupo de representaciones de esta misma iconografía que, con diversas variantes, desarrollan un modelo muy próximo al de la tabla aquí presentada.

3. El Maestro de la Magdalena Mansi

Como es sabido, la denominación provisional de Maestro de la Magdalena de Mansi fue creada por Max J. Friedländer ante la necesidad de demostrar que la tabla de la *Magdalena* de medio cuerpo, –entonces en la colección de Giambattista Mansi, en Lucca, y hoy conservada en la Gemäldegalerie de Berlín– no procedía de la mano de Quentin Massys, sino probablemente de un discípulo de menor destreza⁸.

⁸ Friedländer llegó a sugerir la posible identificación de este anónimo maestro con Willem Muelenbroec, aprendiz de Massys documentado desde 1501. Max J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, vol. VII, *Quinten Massys*, (N.Y.: Praeger Publishers, 1971), p. 47.

Friedländer sintetizó las debilidades que evidenciaban esa diferencia autoral en tres aspectos igualmente reconocibles en otras obras derivadas de modelos de Massys: cierta rigidez frontal y casi matemática en las figuras, una tendencia hacia un colorido monocromático y algo turbio, y una peculiar relación entre figura y paisaje. Esta sucinta caracterización se aclara al revisar el conjunto de obras atribuidas a este anónimo maestro – algo más de una docena–, entre las que se incluyen tres representaciones de *La Virgen con el Niño*⁹.

En 1996 salió a subasta una de estas tablas¹⁰ que había sido atribuida por el propio Friedländer al Maestro de la Magdalena Mansi (Fig. 5)¹¹. De dimensiones similares a la aquí presentada, la amplia volumetría de la Virgen resulta en ambas casi idéntica y, pese a sus diferencias cromáticas, las vestimentas comparten rasgos muy próximos, incluido el peculiar contraste de color entre ambas piernas de María.

La obra subastada parece derivar, a su vez, de la antes mencionada *Virgen entronizada* de Massys, retomando su articulación por capas cromáticas para recrearla mediante una volumetría más simple y monumental. La combinación de la pierna izquierda cubierta por el amplio manto rojo envolvente y la derecha tratada de manera bicolor –con el azul de la túnica parcialmente cubierto por un paño gris claro– coincide con la inusual solución presente en la versión de Jan Massys, si bien las tonalidades más apagadas de esta última resultan más próximas a las de la tabla subastada.

Volviendo a la comparación entre esta y la pieza aquí estudiada, la posición de las cabezas, el gesto afectuoso, las fisionomías y las manos de ambos personajes muestran notables afinidades. La peculiar disposición de los dedos de la Virgen se reproduce prácticamente de manera idéntica en ambas obras, al igual que los pliegues del velo y su forma de caer sobre el hombro.

Aunque el paisaje de fondo resulta más rico en planos y detalles en la obra subastada, ambas composiciones guardan una clara afinidad tanto en su perspectiva general descendente como en la sucesión de estratos cromáticos –ocres, verdes y azules– que se diluyen gradualmente en la distancia siguiendo fórmulas derivadas de Joachim Patinir.

Respecto a estos fondos, vale la pena recordar la conocida descripción de Friedländer sobre el estilo del Maestro de la Magdalena de Mansi: "Imitó

⁹ Nos referimos a los ejemplares actualmente conservados en el Metropolitan Museum, N.Y. (48'6 x 38'7 cm.) y la Gemäldegalerie, Berlín (47 x 37'5 cm.); el tercer ejemplar fue mencionado por Friedländer en el suplemento a su catálogo: "Suppl. 181. *Virgin and Child*, at knee-length. London art market (Douglas, 1934, 100 x 72 cm. Present location unknown)." Friedländer, *Early Netherlandish*, VII, pp. 45-47, 76-80 y 82.

¹⁰ *The Virgin and Child seated by a Tree*, (Londres, Christie's, Auction 5610 *Works of art from the Bute Collection* 1996, lote 139).

¹¹ La obra procedía de la Colección Bute y "casi con certeza" se trataría de la misma registrada por Friedländer con dimensiones similares procedente de la colección Douglas: Friedländer, *Early Netherlandish*, vol. VII, p. 82.



Fig. 5. Maestro de la Magdalena de Mansi, *La Virgen y el Niño sentados junto a un árbol ante un extenso paisaje*, primer tercio del siglo XVI, (óleo sobre tabla, 101'9 x 73'3 cm.). Colección privada © Christie's.

a Patinir con éxito en los fondos, más hábil en el paisaje que en las figuras"¹². En este sentido, los diminutos segadores que recogen el campo de trigo en el fondo en efecto recuerdan a los que aparecen en diversas versiones del *Descanso en la huida a Egipto* de Patinir (Museo del Prado, Philadelphia Museum of Art, NMWA de Tokyo, Minneapolis Institute of Art o Gemäldegalerie de Berlín). En varios de estos ejemplos pueden distinguirse, como sucede puntillosamente en nuestra obra, diminutas amapolas y azulejos creciendo entre el cereal.

Sin embargo, las fórmulas parecen haber evolucionado y aunque se imitan acentos cromáticos y botánicos que remiten a la sensibilidad paisajística inaugurada por Patinir, la técnica pictórica del paisaje se muestra aquí menos pulida y concisa.

Como mencionara el ya citado Wentzel, la transformación del paisaje flamenco iniciada en el entorno de Joachim Patinir hacia 1515-1525 es continuada posteriormente por seguidores y talleres derivados. Uno de los síntomas de esta evolución a medida que avanzaba el siglo XVI es precisamente la disolución del vínculo entre estas pequeñas escenas y su

¹² Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, vol. IX, Joos van Cleve, Jan Provost, Joachim Patenier, (N.Y.: Praeger Publishers 1972), p. 108.

significado originario. Lamentablemente se trata de un proceso cuya cronología exacta sigue siendo difícil de precisar.

La disposición compositiva respecto al paisaje de fondo, en la que la orografía asciende hasta una lejana línea del horizonte que provoca la irrupción del cielo aproximadamente a la altura de los ojos de los personajes, es común a todas las composiciones atribuidas al mismo Maestro anónimo: véase por ejemplo la *María Magdalena* (Gemäldegalerie, Berlín), el *Salvator Mundi* (Philadelphia Museum of Art), o las distintas versiones de la *Virgen con el Niño* conservadas en el Metropolitan Museum, la Gemäldegalerie, y el Museo de Zaragoza¹³. Nuestra obra parece evocar esta fórmula, aunque de manera más suavizada.

También se observa una manera similar de representar la transparencia de los velos —permitiendo incluso percibir las orejas a través de ellos— y de construir los pliegues de las telas. Se repite igualmente el modelo de cuello triangular en las túnicas femeninas, así como las rectas pinceladas de la camisa semitransparente que sobresale por él.

Especialmente cercanas resultan asimismo la formulación de las manos —con uñas apenas diferenciadas cromáticamente de la carnación y hundidas bajo la cutícula—, los labios firmes y bien definidos, subrayados por la pequeña sombra bajo el inferior, o la característica construcción bipartita de los párpados de María, acompañada de largas y finas pestañas.

Por último, junto al mencionado carácter algo turbio del colorido, cabe recordar otra descripción de Friedländer aplicable a este conjunto de obras: “Al menos en la mayoría de las pinturas recopiladas, el colorido es armonioso hasta la monotonía, oscuro y marrón, aunque más frío que cálido. La piel tiene un tono opaco y apagado”¹⁴. Muchas de estas características parecen encontrarse también en la tabla aquí estudiada, aunque de forma ligeramente atenuada.

4. Otros ejemplares afines

A partir de la *Virgen con el Niño* atribuida al Maestro de la Magdalena de Mansi subastada en Christie's, hemos constatado que el Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis (RKD) conserva documentación fotográfica —en algunos casos anotada en su día por Friedländer— de otros seis ejemplares relacionados con este modelo, a la espera de estudios más detenidos.

Entre ellos se encuentra una tabla de semejanza aun mayor con la tabla

¹³ Didier Martens, “Maestro de la Magdalena Mansi: Virgen con el Niño”, en *El esplendor del Renacimiento en Aragón*, dir. Carmen Morte García, (Museo de Bellas Artes de Bilbao: junio-septiembre 2009; Museo de Bellas Artes de Valencia: octubre 2009-enero 2010; Museo de Zaragoza: febrero-abril 2010), pp. 279-280.

¹⁴ Max. J. Friedländer, “Der Meister der Mansi-Magdalena”, *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, 36, (1915), p. 12.



Fig. 6. Maestro de la Magdalena de Mansi ¿y taller?, *María con el Niño delante de un paisaje*, primera mitad del siglo XVI, (óleo sobre tabla, 105 x 75 cm.). Ubicación desconocida. © RKD images.

aquí estudiada que la pieza recién revisada, hasta el punto de constituir prácticamente una repetición (Fig. 6)¹⁵. Sus medidas (105 × 75 cm.) son casi idénticas a las de nuestra tabla. Sin embargo, puede descartarse que se trate del mismo ejemplar debido a varias diferencias significativas: el follaje del árbol tras los personajes es menos tupido y de hoja más pequeña; el paisaje incorpora un edificio religioso —quizá un monasterio— ausente en nuestra pintura; y, aunque aparece igualmente el campo de trigo, faltan los dos pequeños segadores.

También difiere el texto de la predela, donde la pintura documentada por la fototeca presenta la inscripción: "FELIX ES SACRA VIRGO MARIA ET OMNI LAUVE DIGNISSIMA: QVIA EX TE ORTVS EST SOL IVSTITIAE CRISTVS DEVS NOSTRE"¹⁶, aunque la grafía coincide plenamente con la de nuestra obra.

Si nos fijamos en las figuras —sin perder de vista que la calidad de la fotografía en blanco y negro obliga a extremar la cautela—, observamos coincidencias extraordinariamente precisas incluso en detalles menores.

¹⁵ RKD Netherlands Institute for Art History Research database, "manner of Master of the Mansi Magdalene Maria met kind voor een landschap, first half 16th century". (En web: <https://rkd.nl/images/55166>; consultada: 9 de enero de 2026).

¹⁶ Bendita eres, oh Santa Virgen María, y dignísima de toda alabanza, porque de ti nació el Sol de gloria, Cristo nuestro Dios.

Los rostros parecen ligeramente más dulces en nuestra pintura, pero la ejecución, los juegos de sombras y los pliegues de la piel resultan prácticamente idénticos. Se repite, por ejemplo, la particular construcción bipartita de los párpados de María —una partición en la mitad del párpado y otra en la cuenca del ojo— así como los pequeños mechones de cabello que sobresalen del velo entre las manos del Niño. También coinciden la papada de Jesús y el carrillo de la Virgen elevado por la presión de la mano de su hijo. En cuanto al velo, en ambas composiciones el paisaje parece traslucirse a través de su transparencia.

La indumentaria reproduce igualmente los mismos pliegues, incluso en detalles mínimos. Los pequeños puños blancos que sobresalen bajo los puños rojos de María son exactamente iguales en ambas obras. Tan solo apreciamos algunas variaciones menores: nuestra tabla incorpora una cenefa dorada en el pliegue del manto situado en la parte inferior izquierda, ausente en el otro ejemplar, además de una pequeña extensión de prado que allí no aparece.

Todo parece indicar que nos encontramos ante dos versiones muy estrechamente relacionadas, probablemente ejecutadas en un mismo entorno de taller y quizá dependientes de un mismo cartón o plantilla, como parece sugerir la superposición de ambas imágenes a escala.

Del resto de imágenes localizadas en la RKD, cuatro corresponden a tablas de dimensiones similares, aunque rematadas en arco y con fondos planos o dorados en lugar del paisaje. En ellas la escena se repite de manera estereotipada y la tipología de los personajes aparece sensiblemente transformada: las fisonomías resultan más planas, duramente definidas y menos naturalistas. Esto se aprecia especialmente en tres de ellas, muy próximas entre sí, donde las proporciones de los rostros se estilizan, las frentes se alargan y los pliegues de los paños se reiteran de forma más rígida y ornamental¹⁷.

Resulta particularmente interesante, en cambio, el ejemplar de proporciones más armoniosas, antiguamente perteneciente a la colección de Fernando II de Portugal y todavía hoy conservado por sus descendientes, aunque sin atribución conocida (Fig. 7)¹⁸. La fotografía a color de esta tabla permite intuir diferencias estilísticas sustanciales que parecen apuntar hacia la reutilización sucesiva de un mismo modelo por distintos pintores, si bien cualquier afirmación más precisa exigiría el examen directo de la obra¹⁹.

¹⁷ RKD. (En web: <https://rkd.nl/imageslite/311402>; <https://rkd.nl/images/55163> y <https://rkd.nl/images/55164>; todas consultadas: 9 de enero de 2026).

¹⁸ RKD. (En web: <https://rkd.nl/images/55165>; consultada: 9 de enero de 2026). Confr. Vera Mariz, "Tracing the (Unexpected) Dispersal of the Paintings Collection of Ferdinand II of Portugal, the "Artist King", *Getty Research Journal*, 17, (2023), p. 65-67. *Project MUSE*. <https://dx.doi.org/10.1086/724138>.

¹⁹ En 1985, con motivo de su exhibición en el Palacio Nacional de Pena (Sintra), este ejemplar es referenciado en catálogo haciéndose mención a grandes áreas repintadas. Dagoberto Markl, "Virgem com o Menino", *D. Fernando de Saxe Coburgo-Gotha: Comemoração do 1º centenário da morte do Rei-Artista*, ed.: José Martins Carneiro, (Sintra: Palácio Nacional da Pena, 1995), p. 229.



Fig. 7. Anónimo flamenco?, *La Virgen y el Niño*, (óleo sobre tabla, 95,5 x 71,5 cm.), colección privada. © RKD images.

Por último, cabe mencionar dentro de este grupo de obras derivadas de un mismo prototipo, una pequeña versión sobre tabla, (de 33 x 24 cm.), actualmente conservada en el Catharijneconvent Museum de Utrecht y sin atribución conocida²⁰.

Este conjunto de variantes parece reflejar un fenómeno de reproducción seriada comparable al documentado en otros modelos devocionales flamencos de amplia difusión durante el tránsito del siglo XV al XVI²¹.

Más allá de la posible existencia de un prototipo original, las diferencias de calidad, resolución formal y sensibilidad pictórica entre las distintas versiones sugieren la intervención de manos diversas y probablemente también de contextos productivos distintos. Algunas tablas revelan una ejecución particularmente cuidada, con transiciones lumínicas suaves, veladuras refinadas y una comprensión todavía plenamente integrada de los recursos naturalistas propios de la tradición flamenca; otras, en cambio, presentan una simplificación progresiva de las fisonomías, una mayor dureza lineal y una repetición más mecánica de pliegues y tipos faciales.

Estas divergencias no deben interpretarse necesariamente como simples “degradaciones” de un modelo inicial, sino como indicios de un proceso de

²⁰ RKD, (En web: <https://rkd.nl/images/59956>; consultada: 9 de enero de 2026). Cfr. Museum Catharijne Convent Object Number BMH s135. (En web <https://adlib.catharijneconvent.nl/Details/collect/20842>; consultada 11 de marzo de 2026).

²¹ Miquel Àngel Herrero-Cortell e Isidro Puig Sanchis “Spanish fortunes of a flemish ‘Ecce Homo’: on the Bouts family’s originals, workshop replicas, Flemish copies, and Hispanic imitations”, en *Copies of Flemish Masters in the Hispanic World (1500-1700)*, dirs. Eduardo Lamas y David García Cueto, (Turnhout: Brepols, 2021), p. 59.

adaptación a diferentes mercados, demandas devocionales y capacidades técnicas. Como ocurre en otros conjuntos pictóricos flamencos, la coexistencia de versiones de calidad desigual obliga a matizar la idea de una circulación exclusivamente asociada a obras maestras o a réplicas autógrafas. La amplia fortuna de ciertos prototipos favoreció tanto la producción de copias de taller muy próximas al modelo como la aparición de reinterpretaciones más libres, ejecutadas por pintores independientes o por maestros activos fuera de los principales centros flamencos.

5. Análisis técnico de la obra

Tal y como se indicó al comienzo de este trabajo, la obra estudiada es un óleo sobre tabla de roble. El craquelado generalizado se corresponde con el esperable en una pintura flamenca sobre tabla del siglo XVI, sin observarse pérdidas significativas que supongan un riesgo inmediato para su conservación.

Las imágenes ampliadas obtenidas mediante microscopía revelan una gran variedad de materiales, característica habitual de la pintura flamenca de este periodo –probablemente una de las más ricas en cuanto a diversidad de pigmentos y lacas–, así como una molienda fina de elaboración manual. También pudo observarse la preparación subyacente, de tonalidad ocre muy suave, cercana a un blanco amarillento.

Nada resultaba, por tanto, incoherente con la cronología y autenticidad de la obra tras un primer examen organoléptico. Estas impresiones iniciales pudieron además confirmarse mediante el análisis técnico realizado a través de fotografía multibanda (MBTI)²², cuyos resultados más relevantes se comentan a continuación.

La fotografía bajo luz ultravioleta reveló diversos repintes (Fig. 8) que, en conjunto, no parecen superar el 5% de la superficie pictórica. La distinta respuesta fluorescente de estas intervenciones permite además distinguir, al menos, dos campañas de restauración. Las zonas de menor intensidad corresponderían a la reintegración más antigua, entre las que destaca por su extensión la que recorre el punto de unión entre dos de las tablas.

Por su parte, los rostros de las figuras, las manos, el manto de María y parte de la cartela inferior muestran una fluorescencia más intensa, perceptible por su marcada oscuridad, lo que indica una intervención más reciente. También pudo distinguirse la presencia de dos barnices distintos. El primero, de mayor grosor y antigüedad, cubre la mayor parte de la superficie, con excepción del rostro de la Virgen, sus manos, el pecho, la

²² Además de fotografías en alta definición bajo luz visible, y observación con microscopio digital de 200x, las técnicas fotográficas multibanda aplicadas fueron: Fluorescencia Visible Inducida por Ultravioleta (UVF), Fotografía Ultravioleta Reflejada (UVR), Fotografía Infrarroja (IR), Fotografía de Fluorescencia Infrarroja (IRF) y Fotografía Infrarroja de Falso Color (IRFC).



Fig. 8. Maestro de la Magdalena de Mansi y taller, *La Virgen y el Niño sentados bajo un árbol* (UVF). Colección particular. © Foto de Iolanda Gòdia (CAEM).



Fig.9. Maestro de la Magdalena de Mansi y taller, *La Virgen y el Niño sentados bajo un árbol* (IR). Colección particular. © Foto de Iolanda Gòdia (CAEM).

manga del brazo izquierdo y la figura del Niño. Este barniz más antiguo fue aplicado con pincel, siendo todavía reconocible la dirección de las cerdas.

La Fotografía Ultravioleta Reflejada (UVR) confirmó que las zonas blancas fueron realizadas con albayalde, mientras que la Fotografía de Fluorescencia Infrarroja (IRF), permitió detectar amarillo de cadmio únicamente en pequeñas áreas correspondientes a reintegraciones efectuadas en el rostro de Jesús. La presencia de este pigmento — introducido en la pintura de caballete a partir de 1846— no contradice, por tanto, la cronología histórica de la obra, al limitarse exclusivamente a intervenciones posteriores²³.

El cruce de resultados de todas las técnicas fotográficas²⁴ —sumando a las ya mencionadas la Fotografía Infrarroja (IR) y Fotografía Infrarroja de Falso Color (IRFC)— permitió identificar en la capa pictórica la presencia de índigo, azul esmalte, tierra verde, laca carmín de cochinilla y oropimente, además del ya mencionado blanco de plomo y del amarillo de cadmio empleado en restauraciones posteriores. Ninguno de estos materiales

²³ Este pigmento fue creado en 1817 por Stromeyer y Herman. Antoni Pedrola, *Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas*, (Barcelona: Ariel, 2009), pp. 67-99.

²⁴ Con respecto a la interpretación de resultados de las técnicas multibanda: Alessandro Cosentino, "Identification of pigments by multispectral imaging; a flowchart method", *Heritage Science*, 2, 8, (2014), pp. 1-12 y Miquel Àngel Herrero-Cortell, Marta Raich, Paola Artoni y José Antonio Madrid, "Caracterización de pigmentos históricos a través de técnicas de imagen, en diversas bandas del espectro electromagnético", *Ge-conservación*, 22, (2022), pp. 58-77.

resulta incompatible con la cronología y el ámbito de producción propuestos en este estudio, como tampoco lo son sus formas de manufactura y aplicación.

Dejamos para el final el análisis de la Fotografía Infrarroja (IR), especialmente relevante para comprender el proceso de ejecución de la obra.

Las imágenes obtenidas revelan un dibujo preparatorio generalizado y muy preciso (Fig. 9), carente de efusión en los detalles, propio de un artista que trabaja a partir de un modelo previamente establecido.

El dibujo subyacente presenta una notable riqueza de matices y diversos grosores de trazo, lo que parece responder al empleo de distintos medios. Predomina un trazo húmedo, probablemente realizado con tinta metalográfica, aunque también se distinguen líneas semisecas semejantes a las producidas por un lápiz graso e incluso algunos trazos erosivos comparables a los de una punta metálica o lápiz de plata²⁵. Todo ello parece indicar un trabajo dibujístico desarrollado en dos fases: una primera destinada a establecer los volúmenes y formas principales de las vestimentas —quizá mediante plantilla u otro sistema de transferencia— y una segunda, más sintética, centrada en detalles concretos como pliegues o rasgos faciales. El procedimiento resulta coherente con las prácticas de trabajo documentadas en diversos talleres flamencos de la época.

El contorno de las figuras principales y los pliegues del vestido de María fueron trazados mediante movimientos largos y seguros, ejecutados sin apenas interrupciones. Las líneas subyacentes muestran un carácter firme y anguloso, destinado a definir y modelar los principales elementos de la composición, en plena consonancia con los modos de dibujo subyacente característicos de la escuela flamenca.

No se encuentra ninguna supresión ni reposiciones de importancia, aunque abundan los pequeños *pentimenti*, como en el ojo izquierdo de la Virgen, el antebrazo de Cristo —que fue ligeramente agrandado—, la corrección de varios dedos de la mano de su madre, etc. Se trata, en cualquier caso, de ajustes mínimos que no alteran sustancialmente la estructura general de la composición.

A diferencia de las figuras, el fondo presenta un dibujo mucho más somero y libre. El trazo es fino, pero de mayor nervio, circunstancia especialmente perceptible en las cimas montañosas (Fig. 9). Esta diferencia en el trazo del dibujo, unida a las divergencias en la técnica pictórica de figuras y fondo, obliga a considerar distintas hipótesis de trabajo.

La primera, y quizá la más habitual dentro de la lógica de taller, sería la intervención conjunta de dos autores. En este caso, podría plantearse la participación de un maestro encargado de las figuras principales —de

²⁵ Con respecto a los distintos medios de dibujo subyacente: *El trazo oculto. Dibujos subyacentes en pinturas de los siglos XV y XVI*, ed. Carmen Garrido, (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2006).

factura más elaborada y refinada— junto a un colaborador dedicado al paisaje, mucho más sintético y espontáneo. Esto resulta especialmente evidente en los diminutos segadores —que carecen de dibujo subyacente y pudieron ser improvisados directamente con el pincel— y en la vegetación boscosa, ejecutada prácticamente a mano alzada.

No puede excluirse, sin embargo, una segunda posibilidad: la de un único pintor que trabajase con especial cuidado en el seguimiento del modelo figurativo mientras abordaba con mayor libertad un paisaje heredero de las fórmulas de Joachim Patinir, aunque ya más tardío y simplificado tanto en sus detalles como en su colorido.

A nuestro juicio, el dibujo subyacente de las figuras principales guarda una especial semejanza, tanto en la grafía como en la variedad de grosores y en la delimitación de contornos y pliegues, con el visible en la reflectografía infrarroja de una de las obras atribuidas al Maestro de la Magdalena de Mansi: *la Virgen con San Juan Evangelista* del Museo Lázaro Galdiano (óleo sobre tabla, 52 × 37,5 cm.), primer tercio del siglo XVI, Madrid²⁶.

La similitud parece superar incluso la observable en otros autores flamencos del periodo, ya que en el caso del Maestro de la Magdalena de Mansi no se aprecia remarcado de líneas ni empleo de grisallas, ni tampoco una acentuación previa de elementos decorativos o sombreados, coincidiendo estrechamente con lo observado en nuestra tabla.

Aun así, el éxito del modelo y la pluralidad de autores que desarrollaron variantes próximas de esta composición dificultan alcanzar una certeza plena en la atribución.

6. Conclusiones:

La versión aquí presentada de *La Virgen y el Niño sentados bajo un árbol* responde iconográficamente a una formulación híbrida entre modelos derivados de Quentin Massys y los difundidos a través de grabados de Albrecht Dürer. Su lenguaje pictórico resulta claramente afín al ámbito de la escuela de Amberes y presenta diversas coincidencias con las características descritas por Max J. Friedländer para el denominado Maestro de la Magdalena de Mansi. Entre ellas destacan la monumentalidad algo

²⁶ Didier Martens y Amparo López, "Catálogo razonado de la colección de tablas flamencas de los siglos XV y XVI del Museo Lázaro Galdiano", en *Tablas flamencas de los siglos XV y XVI del Museo Lázaro Galdiano*, eds. Didier Martens y Amparo López, (Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, 2017, pp. 160-162. Se contactó asimismo con diversas instituciones que conservan obras atribuidas al Maestro de la Magdalena de Mansi —entre ellas el Philadelphia Museum of Art, los Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, la Gemäldegalerie de Berlín y el Metropolitan Museum of Art— con el objetivo de obtener imágenes técnicas con las que nutrir estas comparaciones, sin que finalmente fuera posible acceder a dicho material.

rígida de las figuras, el colorido tendente a tonalidades frías y apagadas y, especialmente, la particular relación entre figura y paisaje.

El estudio comparativo ha permitido además identificar un conjunto de versiones estrechamente relacionadas con la composición aquí estudiada, algunas de ellas anteriormente vinculadas al Maestro de la Magdalena de Mansi o a su entorno. La localización de al menos ocho variantes confirma la notable difusión de este modelo dentro del mercado artístico flamenco del siglo XVI y evidencia la persistencia y transformación de un prototipo compositivo.

En este sentido, la tabla aquí presentada parece situarse dentro de una tradición derivada de fórmulas massysianas y paisajes heredados de Joachim Patinir, reinterpretados ya mediante soluciones más sintéticas y monumentalizadas.

El análisis técnico mediante fotografía multibanda ha confirmado, por su parte, la coherencia material y técnica de la obra con el contexto cronológico propuesto. La reflectografía infrarroja revela un dibujo subyacente particularmente próximo al observable en la *Virgen con San Juan Evangelista* atribuida al Maestro de la Magdalena de Mansi y conservada en el Museo Lázaro Galdiano. Sin embargo, las diferencias apreciables entre el tratamiento gráfico de las figuras y el del paisaje permiten plantear dos hipótesis de trabajo. La primera sería la intervención conjunta de distintas manos dentro de un mismo proceso de ejecución, circunstancia coherente con el funcionamiento habitual de los talleres flamencos del periodo. La segunda posibilidad sería la de un único pintor que, siguiendo cuidadosamente un modelo figurativo ya establecido, abordase con mayor libertad el paisaje.

En última instancia, el éxito del modelo, la existencia de múltiples variantes y la circulación de fórmulas compositivas muy próximas entre distintos obradores dificultan alcanzar certezas absolutas en materia atributiva. Más que ante una obra fácilmente reducible a una única personalidad artística, nos encontraríamos así ante el testimonio de la compleja difusión, adaptación y pervivencia de un prototipo devocional dentro de la cultura visual flamenca del siglo XVI.

Precisamente esa tensión entre repetición y variación constituye uno de los aspectos más reveladores del conjunto. Lejos de tratarse de reproducciones estáticas, estas imágenes muestran cómo un mismo prototipo podía ser reinterpretado sucesivamente por distintas manos, adaptándose a nuevos contextos culturales, devocionales y comerciales

Bibliografía:

Barba 2020: Eduardo Barba, *El jardín del Prado. Un paseo botánico por las obras de los grandes maestros*, (Barcelona: Espasa, 2020).

Bilbao 2009: Didier Martens, "Maestro de la Magdalena Mansi: Virgen con el Niño" en *El esplendor del Renacimiento en Aragón*, dir. Carmen Morte García, (Museo de Bellas Artes de Bilbao: junio-septiembre 2009; Museo de Bellas Artes de Valencia: octubre 2009-enero 2010; Museo de Zaragoza: febrero-abril 2010), pp. 279-280

Cosentino 2014: Alessandro Cosentino, "Identification of pigments by multispectral imaging; a flowchart method", *Heritage Science*, 2, 8, (2014).

Friedländer 1915: Max. J. Friedländer, "Der Meister der Mansi-Magdalena", *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, 36, (1915), pp. 6-12.

Friedländer 1971: Max. J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting. vol. VII, Quentin Massys*, (Nueva York: Praeger Publishers 1971).

Friedländer 1972: Friedländer, *Early Netherlandish Painting. vol. IX, Joos van Cleve, Jan Provost, Joachim Patenier*, (Nueva York: Praeger Publishers 1972).

Herrero-Cortell y Puig 2021: Miquel Àngel Herrero-Cortell e Isidro Puig Sanchis "Spanish fortunes of a flemish 'Ecce Homo': on the Bouts family's originals, workshop replicas, Flemish copies, and Hispanic imitations", en *Copies of Flemish Masters in the Hispanic World (1500-1700)*, dirs. Eduardo Lamas y David García Cueto, (Turnhout: Brepols, 2021), pp. 59-74.

Herrero-Cortell, Raïch, Artoni y Madrid 2022: Miquel Àngel Herrero-Cortell, Marta Raïch, Paola Artoni y José Antonio Madrid, "Caracterización de pigmentos históricos a través de técnicas de imagen, en diversas bandas del espectro electromagnético", *Ge-conservación*, 22, (2022), pp. 58-77.

Madrid 2006: *El trazo oculto. Dibujos subyacentes en pinturas de los siglos XV y XVI*, ed. Carmen Garrido, (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2006).

Mariz 2023: Vera Mariz, "Tracing the (Unexpected) Dispersal of the Paintings Collection of Ferdinand II of Portugal, the 'Artist King'", *Getty Research Journal*, 17, (2023), pp. 55-80. *Project MUSE*. <https://dx.doi.org/10.1086/724138>.

Markl 1995: Dagoberto Markl, "Virgem com o Menino", *D. Fernando de Saxe Coburgo-Gotha: Comemoração do 1º centenário da morte do Rei-Artista*, ed.: José Martins Carneiro, (Sintra: Palácio Nacional da Pena, 1995), p. 229.

Martens y López 2017: "Catálogo razonado de la colección de tablas flamencas de los siglos XV y XVI del Museo Lázaro Galdiano", en *Tablas flamencas de los siglos XV y XVI del Museo Lázaro Galdiano*, eds. Didier Martens y Amparo López, (Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, 2017), pp. 87-224.

Museum Catharijne Convent database. (En web: <https://www.codart.nl/museums/museum-catharijneconvent-publishes-collection-and-library-catalogue-on-website/>; consultada: 11 de marzo de 2026)

Pedrola 2009: Antoni Pedrola, *Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas*, (Barcelona: Ariel, 2009).

RKD Netherlands Institute for Art History Research database. (En web: <https://research.rkd.nl/nl>; consultada: 9 de enero de 2026)

Wentzel 1965: Hans Wentzel "Die Kornfeldlegende", *Aachener Kunstblätter*, 30, (1965), pp. 131-143.

Works 1996: *Works of art from the Bute Collection*, (London: Christie's, 1996).

Recibido: 16/01//2026

Aceptado: 28/04/2026