

---

## GASPAR PIETER VERBRUGGEN EL VIEJO

[ 1635 - 1687 ]

## GASPAR PEDRO VERBRUGGEN EL JOVEN

[ 1664 - 1730 ]

Fueron muchos los pintores de Amberes que practicaron con éxito la pintura de flores en el siglo XVII. Al nombre de Gaspar Pieter Verbruggen responden dos notables pintores, padre e hijo, a los que distinguimos con el sobrenombre el Viejo y el Joven, como es común en las dinastías de pintores. Pero distinguir las pinturas de uno y otro no es fácil, ya que ambos siguen una misma tradición y utilizan indistintamente diferentes firmas que pueden confundirnos. Cuando las pinturas están fechadas es posible atribuir las al padre o al hijo por motivos cronológicos. El examen atento del estilo de las obras seguras de cada uno de ellos lleva a una diferenciación para la atribución de las pinturas confusas por cronología. Padre e hijo siguen la opulencia barroca entonces en boga en la escuela flamenca. Dentro de esto, el padre se distingue por una mayor contención y concentración, frente al afán decorativo y exuberante del hijo.

Las obras anteriores al nacimiento del hijo pintor del mismo nombre (1664) son indudablemente del padre, así como las de los años siguientes que corresponden a su infancia. Gaspar Pedro Verbruggen El Joven fue maestro en 1676-1677. Así que las obras fechadas en el lustro anterior a la muerte del padre en 1681 no pueden atribuirse a uno u otro por razones de cronología.

En museos y colecciones privadas aparece la firma "Verbruggen" tanto en obras del padre como del hijo. La forma de la firma varía: escriben indistintamente *Gaspar*, *Gasper* o *Jasper* y abreviado *Gasp*, *P*, *Pedro*, o *Pieter*, *Verbruggen*, *Verbrughen* o abreviado *Verb*. Tanto en letras capitales como con grafías curvas y enlazadas. Marie-Louise Hairs localiza el nombre Pieter castellanizado Pedro en los registros de la gilda de San Lucas de Amberes a partir de 1691 y la firma con el nombre del mismo modo en pinturas fechadas en los años 1691, 1695 y 1696, por lo que deduce que esta vinculación hispana corresponde al hijo. Aunque ambos lo abrevian en ocasiones solo con *P*.

Gaspar Pieter Verbruggen El Viejo es el hijo mayor de Kasper Verbruggen dedicado a la jardinería. Fue bautizado en la iglesia de Saint-Jacques de Amberes el 8 de septiembre de 1635. A los diez años de edad (1644-1645) consta como aprendiz del pintor de género y naturaleza muerta Cornelis Mahu. En 1649-1650 es declarado maestro de la corporación de San Lucas. Son varios los discípulos conocidos que pasan por su estudio. Joris Carpintero, Norbertus Beekmans, Norbertus Martinus y el último y más destacado Jacob Seldenslach, que entró en el taller en los últimos años de vida de Gaspar Pieter Verbruggen (1680-1681). Cuando Verbruggen El Viejo es declarado maestro de la corporación de San Lucas (1649-1650) hace ya unas décadas que Daniels Segheres ha iniciado novedades en las composiciones florales con guirnalda partida en ramilletes en torno al medallón central. Verbruggen El Viejo se incorpora a esa tendencia en la guirnalda con el medallón central vacío del Bayerischen Staatsgemäldesammlungen de Munich.

La fama de la pintura de Verbruggen El Viejo llegó a Austria gracias al conocido comerciante de arte de Amberes, William Forchondo. Algunas de sus pinturas están registradas en los inventarios de importantes colecciones de Amberes. En la testamentaría de Erasmus Quellinus, uno de los más reconocidos discípulos de Rubens, fallecido en 1678, se referencia en su importante *colección flores en un vaso de barro*, copias según el original de Verbruggen. Gozó de éxito y fortuna en vida. A su temprana muerte a los 51 años, deja una considerable hacienda a su segunda esposa y numerosas hijos fruto de dos matrimonios. Fue enterrado en la iglesia de Saint-Georges de Amberes.

Su hijo Gaspar Pieter fue bautizado en Saint-Georges el 11 de abril de 1664. Instruido por su padre, destaca pronto en su habilidad para la pintura y obtendrá rápidamente reconocimiento en la guilda de San Lucas, de la que será nombrado decano a pesar de su juventud en 1691-1692. Son muchos los pintores que le deben su formación: P. F. Casteels, François Naulaerts, Jacob Melchier van Herck y Balthasar Hyacinthus Verbruggen.

Hairs compara la vida de ambos pintores con la fábula de la cigarra y la hormiga. El padre laborioso y trabajador, el hijo alegre y ligero. Jacob Campo Veyerman hace una pintoresca descripción de su persona: “vestido con capa escarlata y sombrero a la española”. Esto encaja con el empleo de la forma española en su nombre. Las pinturas que decoraban su casa se vendieron en subasta pública para saldar deudas. Marchó a Holanda y se instaló en La Haya, donde fue miembro de la *Kamer van Pictura* (1708-1723). Los salones de la alta burguesía de aquella ciudad se llenaron de sus pinturas de flores, y trabajó en colaboración con Mattheus Terwesten. Su gran éxito como pintor no impidió su regreso a Amberes en la miseria. Allí recibió la ayuda de sus compañeros de la corporación de San Lucas, dándole la modesta función de *knabe* de la corporación. Murió a los 86 años y sus funerales se celebraron en Notre-Dame de Amberes el 14 de marzo de 1730.

En la pintura de guirnaldas comienza siguiendo la tradición, aunque con el tiempo va siendo más audaz en sus composiciones, con una exuberancia que sigue el afán decorativo de su tiempo y anuncia el espíritu rococó. Sorprende la variedad de formas y composiciones que imagina dentro del ámbito de la pintura de flores. Trata la guirnalda alrededor de un motivo central. El vaso de flores sobre un pedestal, en una hornacina, rodeado de cortinajes, e incluso en un jardín a la italiana. La cesta de flores, a veces caída. En las composiciones de gran formato en ocasiones mezcla los motivos de flores con figuras alegóricas femeninas, niños o personajes de la fábula antigua. Los documentos asocian su nombre al de Ykens.

Su pintura complacía el gusto de la burguesía y se vendió con gran éxito en los Países Bajos del norte y del sur e incluso en Alemania. También tuvo clientela fiel entre la nobleza. Los castillos de Hagen, Aschaffenburg y Schönborn en Pommersfelden conservan varias pinturas de su mano, así como el Koninklijk Museum de Amberes y Musée des Beaux-Arts de Caen.

---

JACOB CAMPO VEYERMAN, *De levens-beschryvingen der Nederlandsche konst-schilders en konst-schilderessen, met een uytbreijding over de schilder-konst der ouden*, 1725; MARIE-LOUISE HAIRS, *Die beiden Verbruggen*, Viena, 1975; *idem*, *Les peintres flamands de fleurs au XVIIe siècle*, 1998, pp. 284-288 y 316-320.

---

## GASPAR PIETER VERBRUGGEN I

### *Flores en un jarrón*

Óleo sobre lienzo

70 x 53 cm

Firmado: gas. P. Verbruggen

1. K. ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere* (1568-1625), 1979, p. 286, cat. n° 210, y otros ejemplos en cat. n° 208, p. 285; n° 345 p. 280.

2. M.-L. HAIRS, *Les peintres flamands de fleurs au XVIIe siècle*, 1988, p. 288, n° 212.

3. *Ibidem*, p. 286.

4. P. M. JONES, "Federico Borromeo as a Patron of Landscapes and Still Lifes: Christian optimism in Italy ca. 1600", *The Art Bulletin* 70, 1988, p. 269. Cit. B. BRENNINKMEIJER-DE ROOIJ, *Roots of 17th-century Flower Painting Miniatures Plant Books Paintings*, Leiden 1996, p. 89, nota 51.

El foco de luz desde la izquierda ilumina las flores del jarrón labrado. Los vivos colores de las rosas, las azucenas y peonías destacan entre la penumbra del fondo. La fugaz belleza de las flores está aquí detenida por el realismo de Gaspar Pieter Verbruggen El Viejo. Es una pintura con raíz profunda en la tradición flamenca, tanto la impecable técnica, como el esquema compositivo. Este florero evoca modelos de Jan Brueghel de Velours, como el de la Gemäldegalerie de Berlín<sup>1</sup> y tantos otros, con fondo oscuro y similar esquema.

Una diagonal ascendente se inicia en las flores caídas en la mesa, la panza iluminada del jarrón, las flores en amarillo, rosa y blanco, siguen los tallos verdes de las flores naranjas y el nervio de la hoja que centra la composición. Formando un aspa, inicia un secundario eje la ipomoea o gloria de la mañana que cuelga del vaso labrado, avanzando en el plano. Su propio hijo, Gaspar Pedro Verbruggen, sigue un esquema similar en el vaso de flores de la colección Tuypens<sup>2</sup>, con una mariposa en la mesa junto al jarrón. En palabras de Marie-Louise Hairs: "Las composiciones de Verbruggen El Viejo son elegantes y sencillas. Con flores grandes, agregando discretamente ramilletes de flores pequeñas"<sup>3</sup>. Es un ejemplo típico este jarrón de la colección Gerstenmaier.

La luz descubre la textura de los pétalos y las gotas de agua que resbalan en las hojas, una en el preciso instante en que cae. Ilumina también la panza del jarrón mostrando los relieves clásicos de decoración vegetal. Sorprende descubrir en la penumbra que el jarrón no descansa en una rica superficie, sino entre pequeñas grietas y guijarros de un solado.

Este jarrón responde a la idea de fijar en el tiempo la belleza efímera de las flores. Como escribe el cardenal Federico Borromeo, "en el invierno, cuando el hielo lo cubre todo, es un placer para la vista ver en estas flores los colores e incluso el aroma de las que se encuentran en la naturaleza, pero estable y permanente"<sup>4</sup>.

Procede de las galerías Sotheby's, Londres (8-12-2005, n° 339) y Ansorena (14-4-2008, n° 31). MGSB.

---

Lima, 2012 (cat. exp.), *La Pintura Flamenca en la Colección Gesternmaier*, pp.82-83. Santiago de Chile, 2013 (cat. exp.) *De Rubens a Van Dyck. La Pintura flamenca en la Colección Gerstenmaier*, pp. 74-75. Castellón/ Valencia/ Alicante, 2014-15 (cat. exp.) *De Rubens a Van Dyck. La Pintura flamenca en la Colección Gerstenmaier*, pp.112-113.



---

## GASPAR PEDRO VERBRUGGEN II

*Jarrón de flores*

Óleo sobre lienzo

57.5 x 46.7 cm

Firmado: gas.p. Verbruggen

Peonías, crisantemos, narcisos, rosas, ipomoea o gloria de la mañana y otras variedades llenan el primer término, en un jarrón decorado con motivos clásicos. Dos grandes peonías rojas muestran el envés de los pétalos y sus tallos crean una diagonal que se adentra en el plano.

Equilibra el ramo el eje formado por las delicadas ipomoea y sus hojas que cuelgan a la izquierda, el grupo de flores blancas que absorben la luz, y los narcisos y la peonía azul en discreto contrapunto. Esta composición en aspa da movimiento y profundidad, con flores que invaden el primer plano y otras que penetran en él. La sensación de volumen por el movimiento de los tallos es un recurso que introduce Jan Brueghel de Velours en sus floreros y que Verbruggen II lleva al extremo. También la profundidad está marcada por los planos sucesivos: en primer término, el borde de la mesa donde se apoya el jarrón crea un espacio entre este y nosotros; en segundo término, la estrecha superficie de la tabla, y en último plano la hornacina rehundida en el muro.

La atribución tradicional y la composición elaborada y conservadora para su momento, inclina a adscribir la pintura a Gaspar Pieter Verbruggen El Viejo, aunque bien pudiera tratarse de una composición temprana de Verbruggen II, pues el movimiento del ramo anuncia un cambio. La técnica lisa y fina preparación también hacen pensar en Verbruggen El Joven. Los caracteres de la firma responden indistintamente a padre e hijo. Los dos alcanzan igual pericia en la pintura de flores. Algunos detalles, como los toques empastados en el jarrón y el diseño de los perfiles de las hojas, indicarían la colaboración de taller o menos cuidado del maestro, dentro de la exquisitez de la pintura. Esto es común por la gran demanda de pintura de flores en los talleres de Amberes. Procede de las galerías Christie's, Londres (4-9-2003 nº 19) y Ansorena (30-6-2003, nº 184). MGSB.

---

FRANCISCO FERNÁNDEZ PARDO, *Colección Gerstenmaier. Pintura europea, siglos XV al XVI*, (cat. exp.), San Sebastián, 2004, pp. 106-107; Toledo, 2007, (cat. exp.), *La pintura flamenca en la Colección Gerstenmaier*, pp. 64-65; Fuenlabrada, 2009, (cat. exp.), *Pintura flamenca. Colección Gerstenmaier*, pp. 56-57; JOSÉ MARÍA PALENCIA CEREZO, en Erlesene Malerei. *Obras escogidas. Colección Gerstenmaier*, (cat. exp.), Burgos, 2011, pp. 28-29. Lima, 2012 (cat. exp.). Lima, 2012 (cat. exp.), *La Pintura Flamenca en la Colección Gerstenmaier*, pp. 84-85. Santiago de Chile, 2013 (cat. exp.) *De Rubens a Van Dyck. La Pintura flamenca en la Colección Gerstenmaier*, pp. 76-77. Castellón/ Valencia/ Alicante, 2014-15 (cat. exp.) *De Rubens a Van Dyck. La Pintura flamenca en la Colección Gerstenmaier*, pp. 114-115.



---

## GASPAR PEDRO VERBRUGGEN II

### *Jarrón de flores y guirnalda de frutas*

Óleo sobre lienzo

136 x 104 cm

Firmado: Gasper pedro. Verbruggen: f

Flores y frutas se mezclan en una elaborada composición. Sobre un pedestal descansa un gran vaso gallonado desbordante de flores variadas. En lo alto, una guirnalda formada por tallos y frutas cuelga de dos piezas doradas de diseño clásico, clavadas en un panel sobre el muro.

Son los protagonistas el color y la luz en las flores y los frutos, pero también el estudiado juego de espacios donde se exponen. Los gallones del vaso crean un movimiento contrarrestado por la vara de azucenas y las rosas en reposo. El ritmo ascendente del pedestal y el florero está en contrapunto al arco que describe la guirnalda. El realismo de la exquisita reproducción de las texturas y calidades plásticas está en barroca contradicción con el artificio de la composición.

La suave y blanda superficie de las uvas y las ciruelas se distingue de las ramas quebradizas y la rugosa piel de las mandarinas. Las sombras proyectadas dan volumen a las formas. La luz incide y refleja los colores. Los toques en rojos que enseñó Rubens a la siguiente generación de pintores flamencos dan forma a peras y ciruelas. El balanceo de los tallos y los pétalos de los tulipanes evocan el aire y la brisa, y las gotitas de agua en las hojas y los pétalos de las flores, la humedad del ambiente.

Este bodegón ha sido atribuido a Verbruggen El Viejo<sup>1</sup> y a Verbruggen El Joven<sup>2</sup>. Los dos son maestros de extraordinaria calidad y no es fácil distinguir uno y otro. Los estudios de Marie-Louise Hairs sobre los pintores flamencos de flores nos ayudan en este trabajo de atribución<sup>3</sup>. Hay razones para adscribirlo al Joven por lo creativo de la composición. Verbruggen II es hábil en la distribución de los grupos florales y más original. Le gusta variar los motivos y dotarlos de movimiento en línea compositiva novedosa. Sigue en la técnica la exquisita tradición flamenca, añadiendo nuevas corrientes. Su padre sigue una línea compositiva tradicional y concentrada. Hairs destaca la fantasía de Gaspar Pedro Verbruggen El Joven para componer y “su sentido decorativo que le mueve a distribuir hábilmente los efectos de las luces y los contrastes de color”<sup>4</sup> [fig. 1]. Estas razones de estilo fortalecen la lectura de la firma con el nombre en español. Hairs localiza el nombre *Pieter* castellanizado *Pedro*, en los registros de la corporación de san Lucas de Amberes a partir de 1691, y la firma, con el nombre del mismo modo, en pinturas fechadas en 1691, 1695 y 1696, por lo que esta vinculación hispana corresponde al hijo<sup>5</sup>. Esto permite concluir, cuando el estilo y la calidad lo corroboran, que las pinturas firmadas como esta que estudiamos son de Gaspar Pedro Verbruggen El Joven.

Vemos los vínculos de este bodegón con otros también atribuidos a Gaspar Pedro Verbruggen El Joven. La composición de la parte baja es muy similar en el *Vaso con flores y frutas* del Musée des Beaux-Arts de Estrasburgo, legado por La Caze al Louvre en 1869 [fig. 1]. Es una composición más sencilla que también aúna flores y frutas, con una rama de naranjo con flores de azahar dispuesta como en la guirnalda que estudiamos, y como aquí, apoya el vaso en un pedestal. Otros elementos son comunes al *Jarrón de flores en un jardín* que estudiamos a conti-

1. Ansorena, Madrid (7-10-2002, nº 30); F. FERNÁNDEZ PARDO, *Colección Gerstenmaier. Pintura europea, siglos XV al XVI*, San Sebastián, 2004, p. 108.

2. Christie's Londres (12-12-2001, nº 25); J. M. PALENCIA CEREZO, en Erlesene Malerei. Obras escogidas. *Colección Gerstenmaier*, Burgos, 2011, p. 31.

3. M.-L. HAIRS, *Les peintres flamands de fleurs au XVIIe siècle*, ed. 1988, p. 284-288 y 316-320.

4. *Ibidem*, p. 318.

5. *Ibidem*, p. 408.



Fig. 1. GASPAR PEDRO VERBRUGGEN, *Vaso con flores y frutas*, óleo sobre lienzo, 112 x 95 cm, Musée des Beaux-Arts, Estrasburgo.



nuación [Cat. nº 21], es similar el diseño del gran vaso gallonado, y coinciden algunas especies representadas. Estos dos bodegones de flores de la colección Gerstenmaier de mayor tamaño y complejidad en la composición, responden a la demanda de la nobleza o alta burguesía para decorar sus palacios. La pintura procede de las galerías Christie's Londres (12-2-2001, nº 25) y Ansorena (7-10-2002, nº 30). MGSB.

---

FRANCISCO FERNÁNDEZ PARDO, *Colección Gerstenmaier, Pintura europea, siglos XV al XVI*, (cat. exp.), San Sebastián, 2004, pp. 108-109; Toledo, 2007, (cat. exp.), *La pintura flamenca en la Colección Gerstenmaier*, Caja Castilla-La Mancha, pp. 62-63; Fuenlabrada, 2009, (cat. exp.), *Pintura flamenca. Colección Gerstenmaier* pp. 54-55. JOSÉ MARÍA PALENCIA CERZO, en Erlesene Malerei. *Obras escogidas. Colección Gerstenmaier*, Burgos, 2011, p. 31. Lima, 2012 (cat. exp.), *La Pintura Flamenca en la Colección Gestermaier*, pp.86-87. Santiago de Chile, 2013 (cat. exp.) *De Rubens a Van Dyck. La Pintura flamenca en la Colección Gerstenmaier*, pp. 78-79. Castellón/ Valencia/ Alicante, 2014-15 (cat. exp.) *De Rubens a Van Dyck. La Pintura flamenca en la Colección Gerstenmaier*, pp.114-115.

---

## GASPAR PEDRO VERBRUGGEN II

*Jarrón de jardín con flores*

Óleo sobre lienzo

125.5 x 95 cm

Firmado: gasper.pedro.verbruggen S

(ángulo inferior izquierdo)

1. G. DE TERVARENT, *Attributs et symboles dans l'art profane 1450-1600*, dictionnaire d'un langage perdu, Ginebra, 1958, p. 303.

2. C. GÓMEZ-CENTURIÓN JIMÉNEZ, "Virtuosos e impertinentes: los pájaros de cámara en la corte española del siglo XVIII", *Bulletin for Spanish and Portuguese Historical Studies*, 35:1, 2010, pp. 108-115.

3. M.-L. HAIRS, *Les peintres flamands de fleurs au XVIIe siècle*, 1977, p. 408, il. 126. La pareja de la guirnalda con un papagayo es otra guirnalda con un mono, tal vez en alusión a la historia citada en cat. 12. p. 59.

4. (T. 101 x 76 cm) *Flores en un vaso con motivos clásicos*, Amberes, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten; M.-L. HAIRS, 1988, p. 80, n° 46.

5. (T. 130 x 80 cm) *Ramo de flores en una hornacina*, Utrecht Central Museum. M.-L. HAIRS, *Les peintres flamands de fleurs au XVIIe siècle*, 1988, p. 183, n° 117.

6. B. BRENNINKMEIJER-DE ROOIJ, *Roots of 17th-century Flower Painting Miniatures Plant Books Paintings*, Leiden, 1996, p. 52.

7. M.-L. HAIRS, *Les peintres flamands de fleurs au XVIIe siècle*, 1977, p. 408.

8. (T. 82 x 65 cm) Firmado y fechado en 1688. M.-L. HAIRS, *Les peintres flamands de fleurs au XVIIe siècle*, 1977, p. 409, il. 124.

Sobre un pedestal apoya un gran vaso gallonado repleto de flores. El punto de vista bajo y la espiral ascendente que forman las flores, contribuye a la monumentalidad y exuberancia de la composición. El fondo claro abierto al cielo sitúa el florero en un jardín a la italiana. Es sorprendente la captación de la realidad y la belleza de las flores. La vista descubre sensaciones táctiles y olfativas. Los pétalos tornan su color en irisaciones producidas por la luz. Verbruggen se recrea en las pequeñas gotas de rocío que llenan de vida los pétalos y de frescor el ambiente, en un juego óptico que capta el instante.

Los grupos de flores en estudiado equilibrio descansan sobre la moldura del pedestal en escocia. Una cacatúa blanca de cresta roja se agarra al tallo de la peonía. Cacatúas y loros en general son aves exóticas apreciadas en las cortes de Europa que llegan a través del comercio con América. Tenían antaño un áurea especial, traídas de la India en los siglos anteriores. El valor concedido a estas aves y su singular belleza explican su éxito en la sociedad y la fascinación de los artistas. Están presentes en numerosas pinturas, no sin un ocasional sentido simbólico, en alusión a la elocuencia<sup>1</sup>. Por un tiempo su capacidad de hablar los situó en un rango superior del reino animal<sup>2</sup>. El mismo Gaspar Pedro Verbruggen pinta una guirnalda de flores con un papagayo en el medallón central en el Bayerische Staatsgemäldesammlungen de Munich<sup>3</sup>.

Como sucede con la cacatúa, la variedad de flores pintadas aquí también eran especies raras y difíciles de conseguir entonces. En la parte superior del ramo, la corona imperial o *Fritillaria imperialis*, procedente de oriente. Brueghel de Velours también compuso sus ramos con esta exótica flor<sup>4</sup> [fig. 1] y Roelandt Savery en un florero que es ejemplo claro de acumulación de especies apreciadas por su singularidad y extrañeza<sup>5</sup>. Verbruggen añade girasoles que venían del Perú. Rembert Dodoens fue el primero en dibujar y describir en 1568 el "chrysanthemum peruniamum", nombre que utiliza también De Passe (1614). Dice haberlo visto en el jardín de Jean de Brancion, "un gran conocedor en el campo de varias plantas" que trabajaba en la corte de Margarita de Parma en Bruselas. Eran jardines excepcionales, orientados al conocimiento científico de las propiedades curativas de las plantas, así como al gusto por reunir lo raro y desconocido<sup>6</sup>. Gaspar Pedro Verbruggen conocía bien las diversas especies y las lleva a sus pinturas en un alarde decorativo exuberante de vida y color.

Según Hairs, el nombre *Pedro*, en español en la firma, aparece por primera vez en los registros de la corporación de San Lucas en Amberes en 1691, asociado a Gaspar Pedro Verbruggen El Joven. Así, los firmados como *Pedro* deben ser posteriores a esa fecha<sup>7</sup>. Este dato permite aproximar la cronología de esta pintura así firmada. La composición sigue uno de los prototipos de Gaspar Pedro Verbruggen II. Un gran vaso de flores sobre un pedestal en un jardín a la italiana. Con motivos comunes crea gran variedad de composiciones. Similar, añadiendo una figura femenina y dos niños, es la pintura de Verbruggen El Joven en el Koninklijk Museum voor Schone Kunsten de Amberes [fig. 2]<sup>8</sup>. Otro en pequeño formato, con similar vaso

gallonado en terracota, sobre un pedestal más alto, dispone las flores en arcos de guirnaldas y el espacio abierto al cielo queda limitado por un alto muro semicircular<sup>9</sup>. El vaso gallonado sobre una ménsula es similar en el bodegón del Musée des Beaux-Arts de Estrasburgo, legado por La Caze al Louvre en 1869, reproducido en el anterior estudio (p. 98). Las composiciones de Verbruggen El Joven son más imaginativas que las de su padre<sup>10</sup>. Varían los objetos y formatos de sus lienzos. Con influencias de las nuevas corrientes extranjeras, gusta del movimiento y la hábil distribución de las masas. Este bodegón es un buen ejemplo de su capacidad creativa y habilidad técnica.

Procede de la colección Tudor Wilkinson Collection. Helmut Peter Buchen (Berlín 1977). Con noticia de su procedencia de Earl of Yarborough 1781-1816; y las galerías Christie's Nueva York, (26-1-2005, nº 297); Ansorena (14-6-2005, nº 30). MGSB.

9. L. 38,5 x 28 cm. Christie's Nueva York (16-10-1997, nº 76).

10. M.-L. HAIRS, op. cit., p. 411.



1

2

Fig. 1. JAN BRUEGHEL DE VELOURS, *Flores en un vaso*, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Amberes.

Fig. 2. GASPAR PEDRO VERBRUGGEN II, *Figura alegórica con flores*, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Amberes.

---

Toledo 2007, (cat. exp.), *La pintura flamenca en la Colección Gerstenmaier*, pp. 66-67; Fuenlabrada 2009, (cat. exp.), *Pintura flamenca. Colección Gerstenmaier*, pp. 62-63; JOSÉ MARÍA PALENCIA CEREZO, en *Erlasene Malerei. Obras escogidas. Colección Gerstenmaier*, Burgos, 2011, pp. 30-32. Lima, 2012 (cat. exp.), *La Pintura Flamenca en la Colección Gesternmaier*, pp.90-91. Santiago de Chile, 2013 (cat. exp.) *De Rubens a Van Dyck. La Pintura flamenca en la Colección Gerstenmaier*, pp. 82-83. Castellón/ Valencia/ Alicante, 2014-15 (cat. exp.) *De Rubens a Van Dyck. La Pintura flamenca en la Colección Gerstenmaier*, pp.120-121.





---

## MARTIN DE VOS [ 1532 - 1603 ]

Nace en Amberes en 1532. Es hijo del pintor Pieter de Vos El Viejo (Leiden 1490-Amberes 1566) de quien debió recibir las primeras enseñanzas de pintura, continuando su aprendizaje con Frans Floris. Existen dos cartas que sugieren su viaje a Italia junto a Pieter Brueghel El Viejo, probablemente en 1552. Van Mander en su *Libro de los pintores* dice que estuvo en Roma y Venecia y otras regiones. En las biografías de pintores venecianos Carlo Ridolfi lo cita como alumno y colaborador de Jacopo Tintoretto en Venecia. El colorido y la monumentalidad de sus figuras atestiguan lo asimilado en Italia.

En 1558 es maestro en la guilda de San Lucas de Amberes. Se casó en 1560 con Joanna Le Boucq, con quien tuvo cinco hijas y tres hijos, Daniel (1568-1605) y Martin de Vos el Joven (1576-1613) fueron pintores. Fue deán de la corporación de San Lucas de Amberes en 1571 y 1572. Van Mander cuenta cómo Martin de Vos evitó la venta del altar de San Juan de Quintin Metsys a la reina Isabel I de Inglaterra.

Convertido al catolicismo, fue en su tiempo el más importante pintor de la contrarreforma en Flandes. Realizó importantes encargos para asociaciones de la ciudad de Amberes como la corporación de Ballesteros. Durante los años de poder calvinista en Amberes (1580-1585) su actividad se concentró en el diseño de dibujos para grabado y en atender la demanda de la clientela española en Sevilla y en Nueva España, demanda que permaneció constante. Algunas importantes obras quedaron en la ciudad española, como el *Juicio Final* del Museo de Bellas Artes de Sevilla. En América su influencia fue importante, especialmente a través de las estampas de Sadeler y otros grabadores.

---

KAREL VAN MANDER, *Schilder boeck* (1604): *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters*, Ed. Hessel Miedema, vol. V: commentary on lives, Doornspijk, 1998, pp. 39-47; CARLO RIDOLFI, *Le Maraviglie dell'Arte, ovvero le vite degli illustri pittori venti e de lo Stato*, (Venecia, 1648), ed. D. Von Hadeln, Berlín, 1914-1924, II, pp. 83-84; DIEGO ANGULO, "Pereyus y Martin de Vos: El retablo de Huejotzingo", *Anales del Instituto de Arte Americano*, Buenos Aires, 1949, p. 25; idem, "Martin de Vos en España y Méjico", *Miscellanea Profesor Dr. Roggen*, Amberes, 1957, pp. 9-14; GIORFIO T. FAGGIN, *La pittura ad Anversa nel Cinquecento*, Florencia, 1968, p. 54-55; HANS MIELKE, "Antwerpener Graphik in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts. *Der Thesaurus veteris et novi Testamenti des Gerard de Jodc* (1585) und seine Künstler", *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 38, 1975; ARMIN ZWEITE, *Marten de Vos als Maler*, Berlín, 1980; GIORFIO T. FAGGIN, en COTTINO, FAGGIN Y ZWEITE, *L'incontro di Rebecca e Eleazaro al pozzo*, Vicence, 1993, pp. 13-17; *Fiamminghi a Roma*, Bruselas, 1995, pp. 397- 398.

---

## MARTIN DE VOS

### *Adoración de los ángeles y los pastores*

Óleo sobre tabla

98 x 66 cm

Fdo. MERTÉ. D. VOS / INVENTOR ET / 1593

(ángulo inferior izquierdo, sobre un pilar)

En la oscuridad de la noche brilla la luz y resplandecen los colores. María levanta la tela que envuelve al Niño con una mano, conservando la otra en actitud de adoración. Alrededor un coro humano y divino. Un pastor en primer plano y dos ángeles niños contemplan con recogimiento y veneración al recién nacido. Otro angelito en pie y San José indican la cuna de Jesús al pastor que se acerca impaciente y se descubre en signo de adoración. Solo la mula y el buey parecen ajenos. Las arquitecturas en perspectiva sitúan la escena en el exterior. Al fondo un claro de luz se abre en el cielo por el Ángel de la Anunciación, iluminando los rebaños y las gentes que corren a ver al Salvador. Por sí solo es un paisaje con valor individual en la pintura y narra la escena. Como señaló Diego Angulo al dar a conocer esta pintura, el intenso efecto de luz es de interés en los años de incipiente tenebrismo<sup>1</sup>.

La luz se centra en el Niño y la absorben los objetos y las telas de vivos colores. Martin de Vos suma al colorido veneciano aprendido de Tiziano y Tintoretto, la técnica flamenca de preparación blanca y la pincelada esmaltada. Así logra el volumen por efecto de la luz y el correcto estudio de la anatomía. El realismo es preciso en la representación de las cosas: la piel del zurrón y la gaita, el metal y la madera de la azada, o la estructura vegetal de la paja. El encanto de los rostros y manos infantiles conmueve las almas devotas.

Martin de Vos reúne aquí el relato evangélico del anuncio y la adoración de los pastores (Lucas 2, 8-20) con la adoración angélica de las *Meditationes vitae Christi* del franciscano Joannes de Caulibus: “los ángeles del cielo vinieron a arrodillarse ante el recién nacido”<sup>2</sup>. La corte celeste que adora al Niño y la visión del recién nacido emanando luz, se narra en las *Revelaciones* de Santa Brígida de Suecia. Es un motivo presente en el arte bizantino<sup>3</sup> y los libros miniados, y recogido por los pintores flamencos del XV y el XVI. Martin de Vos recoge esta tradición y lo visto en las pinturas italianas que, tras la *Nocte* de Correggio, repiten este efecto<sup>4</sup>. Esto, unido al gesto de María, responde al modelo que describe Emile Mâle al estudiar la Natividad de la contrarreforma: “Durante más de doscientos años, se representa sin cesar al Niño acostado en la cesta y a la madre apartando los pañales para que los pastores lo contemplen”<sup>5</sup>. Es la fórmula que emplea aquí Martin de Vos.

Hemos localizado en la monografía de Martin de Vos el diseño de la composición en el dibujo que conserva el Allen Memorial Art Museum [fig. 1]<sup>6</sup>. La tabla que estudiamos lo sigue fielmente, a excepción de la franja superior y derecha del dibujo. Falta la gloria y ángeles en la parte superior y a la derecha el ángel arrodillado y dos pastores en pie detrás de María. Esto puede deberse a una intervención posterior. Obviando esto, la tabla sigue el dibujo con mínimos cambios, propios del proceso creativo.

En el tríptico con la *Vida de la Virgen* de la catedral de Tournai, Martin de Vos siguió el mismo diseño en el panel central [fig. 2]<sup>7</sup>. Repite juntas la adoración angélica y de los pastores, la Virgen levanta el paño para mostrar al Niño, y en Tournai la escena tiene más desarrollo en

1. D. ANGULO ÍÑIGUEZ, “Martin de Vos en España y Méjico”, *Miscellanea Prof. Dr. D. Roggen*, Amberes, 1957, p.12.

2. F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Nacimiento e Infancia de Cristo*, Serie Cristológica, I, 1948, p. 30.

3. L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, I-III, París, 1955-1959, II, p. 227.

4. E. MÂLE, *El Barroco, arte religioso del siglo XVII*. Italia, Francia, Flandes, 1985, p. 206.

5. *Ibidem*, p. 205.

6. A. ZWEITE, *Martin de Vos als Maler*, Berlín, 1980, il. 219.

7. *Ibidem*, p. 309, n° 88, il. 108-109.



Fig. 1. MARTIN DE VOS, *Adoración de los ángeles y los pastores*, Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, inv. n° 65.5 cm.



el lateral derecho, quedando la Virgen y el Niño más centrados, como en el dibujo. También conserva el coro de ángeles en rompimiento de gloria, con variaciones respecto al dibujo (no lo vemos aquí, pues la fotografía no reproduce el arco superior). Estos cambios se deben a la intención de conceder mayor relevancia a la Virgen en el tríptico consagrado a su vida. María es el eje central de la escena. Cambia la disposición de ángeles y pastores en segundo término y San José. También añade una pastora, idea aportada por el Teatro de Misterios<sup>8</sup>. *La Adoración de los pastores* del presbiterio de Las Claras en Bruselas, del taller de Martin de Vos, prueba el éxito de esta composición<sup>9</sup>. Ambas pinturas, aun siguiendo la idea del dibujo, están más alejadas que la tabla de la colección Gerstenmaier.

Más conocida es la versión que Martin de Vos pintó para la catedral de Amberes en 1577<sup>10</sup> [fig. 3]. Está realizada años antes y Martin de Vos va replanteando la composición en las versiones citadas y la tabla que estudiamos. *La Adoración* de la catedral de Amberes es propiamente una adoración angélica en la que no se mezclan los pastores. Estos se acercan desde lejos, avanzando entre las arquitecturas, sin alcanzar el primer plano. María está en la actitud de la *Adoración* común en el siglo XVI y el Niño entra en comunicación alzando su mano. Un gesto que viene del gótico. Otra variante es la Adoración angélica del Koninklijk Museum voor Schone Kunsten de Amberes (nº 82)<sup>11</sup>. Aquí es un ángel el que levanta el paño de Jesús Niño y María cruza los brazos sobre el pecho. Al fondo, el anuncio a los pastores, sin más protagonismo.

Los cambios desde la Adoración de la catedral de Amberes a la versión de la colección Gerstenmaier, muestran la evolución de Martin de Vos al compás del espíritu de su tiempo. Recurrimos de nuevo a la autoridad de Emile Mâle en su estudio del arte religioso del medievo y el barroco; la Adoración pintada por Martín de Vos en 1577 tiene algunos de los elementos del nuevo concepto de la Natividad, y la pintura que estudiamos, firmada en 1593, se ajusta ya plenamente al paradigma de la contrarreforma descrito por E. Mâle: “María aparece arrodillada como en otros tiempos, pero ya no junta las manos para orar; aparta los pañales para dejar ver al recién nacido. El arte representa el momento en que los hombres reconocen por primera vez al Hijo de Dios. Por eso, la madre aparta los pañales para mostrarlo. El Niño deviene luminoso, alumbrando las tinieblas y hace resplandecer los rostros que lo rodean. Antaño no había más que tres personajes; ahora en torno a la Sagrada Familia se disponen pastores y pastoras... a veces los ángeles descienden a la tierra y se arrodillan también cerca del Niño. Esta animada Natividad rica en personajes, luminosa y sombría al mismo tiempo, corresponde a los siglos XVII y XVIII”<sup>12</sup>.

Esta tabla procede de la colección Castillo Vaquero de Sevilla<sup>13</sup>. Fue publicada por Diego Angulo en su estudio sobre “Martin de Vos en España y Méjico”<sup>14</sup>. El historiador español pensó en su origen sevillano, cuando la floreciente ciudad del Guadalquivir demandaba pinturas a los maestros flamencos para decorar sus templos y llevar al otro lado del Atlántico. “El Puerto de Amberes figura durante el siglo XVI a la cabeza de los que exportan pinturas a la Península y, entre los artistas que más se benefician de ese comercio durante la segunda mitad de la centuria, aparece en primera fila Martin de Vos, el gran maestro enamorado del color veneciano... Aparte del *Juicio Final* nunca olvidado por los historiadores de la pintura en Sevilla, es seguro que los templos y coleccionistas hispalenses adquirieron otras obras... *La Adoración de los pastores*, veinte y tres años posterior al *Juicio Final*, atestigua que el interés del mercado sevillano por el pintor flamenco estaba vivo”<sup>15</sup>. MGSB.

8. L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, I-III, París, 1955-1959, II, p. 234, cita el comienzo de esta iconografía con Rubens.

9. A. ZWEITE, op. cit., p. 330, nº Z 18, il. 160.

10. A. ZWEITE, op. cit., p. 291, nº 64, il. 78.

11. *Ibidem*, p. 314-315, nº 99, il. 123.

12. E. MÂLE, op. cit., p. 205

13. A. ZWEITE, op. cit., p. 299, nº 77.

14. D. ANGULO ÍÑIGUEZ, op.cit., pp. 9-14.

15. *Ibidem*, pp. 11-12.



1



2

Fig. 1. MARTIN DE VOS, tríptico de la *Vida de la Virgen*, (detalle del panel central), Catedral de Tournai.

Fig. 2. MARTIN DE VOS, *Adoración angélica*, Catedral de Amberes.

---

DIEGO ANGULO ÍÑIGUEZ, "Martin de Vos en España y Méjico", *Miscellanea Prof. Dr. D. Roggen*, Amberes, 1957, pp. 9-14; ARMIN ZWEITE, *Marten de Vos als Maler*, Berlín, 1980, p. 299, nº 77; ENRIQUE VALDIVIESO, *Obras maestras en colecciones particulares*, exposición Caja de ahorros provincial de San Fernando, Sevilla (diciembre, 1982), pp. 5-6, nº 2; *Arte, Información y Gestión*, 9-5-2002, nº 74; FRANCISCO FERNÁNDEZ PARDO, *Colección Gerstenmaier*, (cat. exp.), San Sebastián, 2004, pp. 64-65; Granada 2007, (cat. exp.), *La pintura flamenca en la Colección Gerstenmaier*, p. 36; Toledo 2007, (cat. exp.), *La pintura flamenca en la Colección Gerstenmaier*, pp. 38-39; Fuenlabrada 2009, (cat. exp.), *Pintura flamenca. Colección Gerstenmaier*, pp. 30-31; JOSÉ MARÍA PALENCIA CEREZO, en *Erlsene Malerei. Obras escogidas. Colección Gerstenmaier*, Burgos, 2011, pp. 120-121. Lima, 2012 (cat. exp.), *La Pintura Flamenca en la Colección Gesternmaier*, pp.96-97. Santiago de Chile, 2013 (cat. exp.) *De Rubens a Van Dyck. La Pintura flamenca en la Colección Gerstenmaier*, pp. 88-89. Castellón/ Valencia/ Alicante, 2014-15 (cat. exp.) *De Rubens a Van Dyck. La Pintura flamenca en la Colección Gerstenmaier*, pp.124-125.



1

Fig. 1. RUBENS, *Adoración de los Reyes Magos*, Museo del Prado.

aparece en el ángulo superior derecho o pequeños detalles de la vegetación en el muro y en la parte baja. Otras réplicas con insignificantes cambios en encuentran en la galería Sotheby's, en el Hôtel Drouot de París y en el Museo de Rouen. En formato vertical se conservan tres más, en el Museo de Bellas Artes de Amberes, procedente de la catedral [Fig. 3], Museo de Bellas Artes de Dijon y Museo de la Villa de Burdeos. La existencia de tal número de versiones de la misma composición da fe de la evidente popularidad de la que gozó el artista en su época, pero que, como tantos otros, quedó eclipsado por el resplandor de Rubens. La obra fue adquirida en el comercio madrileño en mayo de 2008<sup>4</sup>. IAB.

4. Ansorena, mayo 2008, nº 266.



Fig. 2. ARTUS WOLFFORT, *Adoración de los Reyes*, Pinacoteca de Karlsruhe.



Fig. 3. ARTUS WOLFFORT, *Adoración de los Reyes*, Museo de Bellas Artes de Amberes.

---

Fuenlabrada 2009, (cat. exp.), *Pintura Flamenca. Colección Gerstenmaier*, p. 34; MATÍAS DÍAZ PADRÓN, "La Adoración de los Reyes Magos de Artus Wolffort rescatada del anonimato", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte*, nº 76, 2010, pp. 209-214. 1 Sotheby's Olimpia, 3 julio, 2007, nº 369.

---

## VICTOR WOLFVOET [ 1612 - 1652 ]

Hijo de un pintor y comerciante de cuadros del mismo nombre, Victor Wolfvoet El Joven nació en Amberes en 1612, inscribiéndose como pintor en la gilda de San Lucas en 1644. Fue miembro de la Muurbloem, cámara de retóricos, en 1647. Cultivó temas religiosos y mitológicos, pero fue esencialmente marchante de arte y a su muerte dejó más de 585 pinturas, entre las que se encontraban varias pinturas y dibujos de Rubens. Aunque no hay constancia documental, se le considera discípulo suyo, pues su estilo se encuadra claramente dentro de la sensibilidad rubeniana. Realizó numerosas composiciones copiando al maestro, como la *Cabeza de Medusa* del Museo de Dresde, pero su producción es aún poco conocida. Murió en Amberes en 1652.

---

MARIE-LOUISE HAIRS, en *Le sillage de Rubens. Les peintres d'histoire anversois au XVIIe siècle*, Lieja, 1977, pp. 221-222.

---

## VICTOR WOLFVOET

### *Calvario*

Óleo sobre tabla

64 x 43.5 cm

Catalogada hasta ahora como anónimo seguidor de Rubens, el interés de esta tabla reside en la identificación de su autor por parte de Matías Díaz Padrón en fechas recientes<sup>1</sup>. Se trata de Victor Wolfvoet, uno de los últimos discípulos de Rubens, cuyas obras van siendo localizadas en los últimos años en España y América Latina. La escasa divulgación de las pocas que existen firmadas –dos bocetos del Mauritshuis de La Haya, la *Cabeza de Medusa* de Dresde y *Cristo en casa de Simón* del Museo del Louvre– ha dificultado en gran medida la identificación de las pinturas de Wolfvoet<sup>2</sup>.

El pintor se mantiene fiel a la tradición, centrando la figura de Cristo en la cruz en el eje de la composición. A su derecha están San Juan y la Virgen, que miran piadosamente a Cristo con gesto contenido. Al otro lado de la cruz, la Magdalena arrodillada besa los pies del crucificado y un grupo de personajes al fondo conversa entre sí ajeno al drama. Entre ellos destaca un soldado con llamativa capa roja, como la túnica de San Juan, que vuelve el rostro al espectador para hacerle partícipe de la escena. La oscuridad del ocaso, con nubes tormentosas dibujadas en el plomizo cielo, acentúa el drama que el asunto requiere.

En anteriores catálogos, la composición se ha asociado con los *Calvarios* de Rubens en la catedral de Amberes y en el Museo Real de Bellas Artes de Bruselas. Sin embargo, la referencia que toma el pintor no es otra que el boceto que Rubens hizo para el cuadro definitivo previsto para decorar la capilla de la Santa Cruz, en la iglesia de San Miguel de Gante [fig. 1] y que el maestro no llegó a realizar a causa de su viaje a España en esas fechas. El encargo pasó por esta razón a su aventajado alumno Anton van Dyck, cuya composición es similar en cuanto a la distribución de los personajes, pero difiere la acción y las figuras son más estilizadas y elegantes [figs. 2 y 4]. El boceto de Rubens, conservado en el Rockoxhuis de Amberes, fue grabado por Jacob Neefs [fig. 3] y Jean-Baptiste Barbé, lo que contribuyó en gran medida a su difusión. Del prestigio que alcanzó habla el hecho de que fuera propiedad de Delacroix, gran admirador de Rubens, y de George Sand.

Salvo algunos pormenores, Wolfvoet copió con fidelidad la composición y modelos del boceto, pero sin lograr la calidad ni la intensidad cromática y expresiva del maestro. Difere también el formato, pues Rubens concibió un cuadro de altar de medio punto y el copista lo transformó en rectangular para gabinete, concediendo mayor espacio al fondo que en el boceto. A pesar de la dependencia a su maestro, vemos en esta pintura un ejemplo de su particular estilo de dibujo minucioso y factura delicada, con pliegues ondulantes y figuras pequeñas de luminoso colorido. El hallazgo de una de sus escasas obras firmadas, *Alegoría de la Paz*, en el Museo de San Carlos de México, fue importante para el estudio de su estilo, facilitando la identificación de otras pinturas de su mano<sup>3</sup>. Del boceto de Rubens existen otras repeticiones y copias localizadas en diversas colecciones europeas, recogidas por Díaz Padrón en el artículo antes mencionado, así como un dibujo del citado grabado conservado en la Yale University Art Gallery.

1. M. DÍAZ PADRÓN, “Un Calvario de Victor Wolfvoet identificado en la colección Gerstenmaier” *Tendencias*, nº 68, diciembre de 2013, pp. 82-84.

2. M.-L. HAIRS, *Le sillage de Rubens. Les peintres d'histoire anversois au XVIIe siècle*, Lieja, 1977.

3. M. DÍAZ PADRÓN, “Dos cobres de Victor Wolfvoet en el Museo de San Carlos de Méjico”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, LXV, 1999, pp. 323-328; “Tres cobres restituidos a Victor Wolfvoet, el más fiel seguidor de Rubens”, *Archivo Español de Arte*, vol. 79, nº 316, 2006, pp. 403-412.



A juzgar por las obras que van siendo localizadas se desprende que Wolfvoet debió tener una importante clientela en España. De esta pintura no tenemos referencias anteriores a la adquisición por Rudolf Gerstenmaier en 2002<sup>4</sup>, pero posiblemente procede del comercio antuerpense a través de Mathiens Musson, del que sabemos que exportó cobres de Amberes a los puertos de Sevilla y Cádiz, desde donde llegan al interior de la península. IAB.

4. Ispahan, 16 abril de 2002, n. c-01087.



1



2



3



4

Fig. 1. RUBENS. *Calvario*. Rockox-huis, Amberes.

Fig. 2. VAN DYCK. *Calvario*. Iglesia de San Miguel, Gante.

Fig. 3. JACOB NEEFS, según RUBENS.

Fig. 4. S. ADAMS BOLSWERT, según VAN DYCK.

FRANCISCO FERNÁNDEZ PARDO, *Colección Gerstenmaier : Pintura europea, siglos XV al XX*, (cat. exp.), San Sebastián, 2004, p. 62; Zaragoza, 2006, (cat. exp.), *Pintura flamenca. Colección Gerstenmaier*, p. 26; Granada, 2007, (cat. exp.), *La pintura flamenca en la Colección Gerstenmaier*, p. 40; Fuenlabrada, 2009, (cat. exp.), *Pintura flamenca. Colección Gerstenmaier*, p. 28; MATÍAS DÍAZ PADRÓN, "Un Calvario de Victor Wolfvoet identificado en la colección Gerstenmaier" (en prensa). Lima, 2012 (cat. exp.), *La Pintura Flamenca en la Colección Gesternmaier*, pp.100-101 Santiago de Chile, 2013 (cat. exp.) *De Rubens a Van Dyck. La Pintura flamenca en la Colección Gerstenmaier*, pp. 92-93. Castellón/ Valencia/ Alicante, 2014-15 (cat. exp.) *De Rubens a Van Dyck. La Pintura flamenca en la Colección Gerstenmaier*, pp.134-135.

---

# ADRIAEN THOMASZ KEY

[Amberes?, h. 1544-1588 Amberes ]

1. P. Rombouts i P. van Lerijs, *De lig-geren en andere historische archieven der Antwerpsche sint Lucasgilde onder zinspreuk Wt ionstem versaemt*, I, Antwerp, 1872, p. 210.

2. D. Tillemans, "Biografische gegevens over de schilder Willem Key (1515-1568) en zijn familie", *Gentse bijdragen tot de kunstgeschiedenis*, 25 (1979-1980), pp. 63-90.

3. P. Rombouts i P. van Lerijs, *De lig-geren en andere historische archieven...*, *op. cit.*, I, p. 235.

4. *idem*, pp. 275, 284 i 328. J. van Roey, "D'Antwerpse schilders in 1584-1585. Poging tot social-religieus onderzoek", *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten*, (1966), p. 117.

Pintor formado con el pintor de vidrieras Jan Hack III<sup>1</sup>, su relación estrecha con el taller de Willem Key en fecha temprana le lleva a asumir el apellido Key que no le corresponde pero que le sirve de identificativo en la documentación como un alias. Esta coincidencia de apellidos generó confusión en el pasado respecto al vínculo familiar existente entre los dos artistas, aspecto que Tillemans aclaró demostrando que no había ningún tipo de parentesco entre ambos<sup>2</sup>. Figura como maestro en la guilda de pintores de la ciudad en 1568<sup>3</sup>, registrando aprendices en 1582, 1588 y 1589<sup>4</sup>, año en que desaparece cualquier aspecto a su persona. No se sabe si falleció por esa fecha o si se mudó de ciudad debido a sus convicciones calvinistas.

Su pintura religiosa se encuadra dentro de los romanistas de Amberes siguiendo la estela de Willem Key, Frans Floris y Michael Coxcie I. Muchas de sus obras religiosas han desaparecido después de la revuelta iconoclasta, aunque quedan ejemplos en el museo de Amberes, National Gallery de Dublín, Alte Pinakothek de Munich, San Telmo de Donostia-San Sebastián y colecciones privadas, por poner algunos ejemplos.

Fue un pintor muy reconocido en su época debido, en parte, a su capacidad de observación y captación psicológica en el género del retrato. Influido por su maestro, asumió las propuestas de Anthonis Mor en cuanto al retrato de etiqueta hispano y la dignidad del representado que conjugó con la representación casi táctil de las calidades de las telas y objetos.

---

## ADRIAEN THOMASZ KEY

(Amberes?, h. 1544-1588 Amberes)

### Calvario

Óleo sobre tabla

126 x 100 cm

Este Calvario de la colección Gerstenmaier ha sido una obra en constante revisión por parte de los diversos estudiosos que la han tratado en las numerosas exposiciones en las que ha aparecido. La monumentalidad de las figuras principales en primer plano, cuya rotundidad estética destaca frente al resto de personajes que pueblan los planos del fondo completando la historia, ha provocado la confusión y atribución más diversa dentro de los pintores romanistas de Amberes de la segunda mitad del siglo XVI.

El primer autor a quien se atribuyó la obra fue a Jacob de Backer (Amberes, ca. 1540-ca. 1600)<sup>1</sup>, pintor que gusta de las anatomías marcadas y composiciones de perfil clásico, sin embargo diverge respecto al estilo de este Calvario en las tipologías fisonómicas y en la técnica más matizada de contraste de luces y sombras. No se puede tener en cuenta la sugerencia a Jan van Scorel propuesta en 2004<sup>2</sup>, pues ni por cronología ni estilo se sostiene. De igual modo que tampoco lo hace la atribución a Frans Pourbus “el joven” (Amberes, 1569- París, 1622)<sup>3</sup>. Más acertada estaba la sugerencia de Palencia Cerezo que no deja de apuntar las opiniones que veían en la pintura la mano de Frans Pourbus “el viejo” (Brujas, 1545/6- Amberes, 1581)<sup>4</sup>. Este pintor tiene varios calvarios autógrafos en el seminario de Doornik y en el museo de Gante fechados en 1574 y en 1576, similares en composición a éste de la colección Gerstenmaier con variantes en las posturas de los personajes. Sin embargo, vuelven a ser razones de estilo las que no permiten atribuir a la misma mano este Calvario que se estudia.

Todos estos datos han servido para ir precisando hacia dónde puede apuntar la autoría de esta pintura. Estamos delante de una pieza de calidad de la escuela romanista de Amberes, en relación compositiva con obras de Frans Pourbus “el viejo” pero que no encaja con su estilo. Sin embargo, si se ajusta bien con la obra religiosa de uno de los pintores de mayor calado social en Amberes en el último tercio del siglo XVI: Adriaen Thomasz. Key<sup>5</sup>. La comparación con su *Caín y Abel* de la colección Zanchi (Suiza), [Fig. 1] y con la *Santa Cena* del reverso del tríptico De Smidt del Koninklijk Museum voor Schoone Kunsten de Amberes (inv. n° 228 a 231)<sup>6</sup>, ambas firmadas por el pintor, es la que ha permitido advertir las similitudes formales y estilísticas entre estas pinturas y el Calvario de la colección Gerstenmaier. Thomasz. Key presenta una tendencia muy acusada en marcar la anatomía y los músculos del torso, incluso de forma exagerada, como se ve al comparar la figura de Caín de la colección Zanchi con la figura del mal ladrón crucificado a la izquierda de Cristo en esta tabla que se estudia. Incluso el modelo del rostro, de frente pequeña surcada por profundas arrugas, cejas rectas elevadas en su comienzo, nariz ancha, al igual que las mejillas encendidas de color y el pelo revuelto desde la raíz es el mismo para ambos personajes. Muy peculiar es la fórmula que emplea para la figura de Cristo. En ella prima la tendencia alargada, acentuada en el rostro de finas facciones, nariz recta, mejillas enjutas y barbilla estrecha y afilada donde la barba se abre en doble perfil. Es un modelo que recupera del rostro del mismo personaje de la *Santa Cena* del museo de Amberes.

1. M. Oropesa y E. Osácar, *La pintura flamenca de la colección Gerstenmaier*, Cat. Exp., Vigo, 2005, pp. 26-27; *Ídem*, Zaragoza, 2006; *Ídem*, Castellón, 2006, pp. 28-29; *Ídem*, Toledo, 2007, pp. 40-41; *Ídem*, Pontevedra, 2008.

En diversas exposiciones se produjo una confusión con el nombre de este pintor flamenco del siglo XVI, Jacob de Backer, con el pintor holandés del siglo XVII, Jacob Adrianz. Backer, que nada tienen que ver ni en estilo ni escuela.

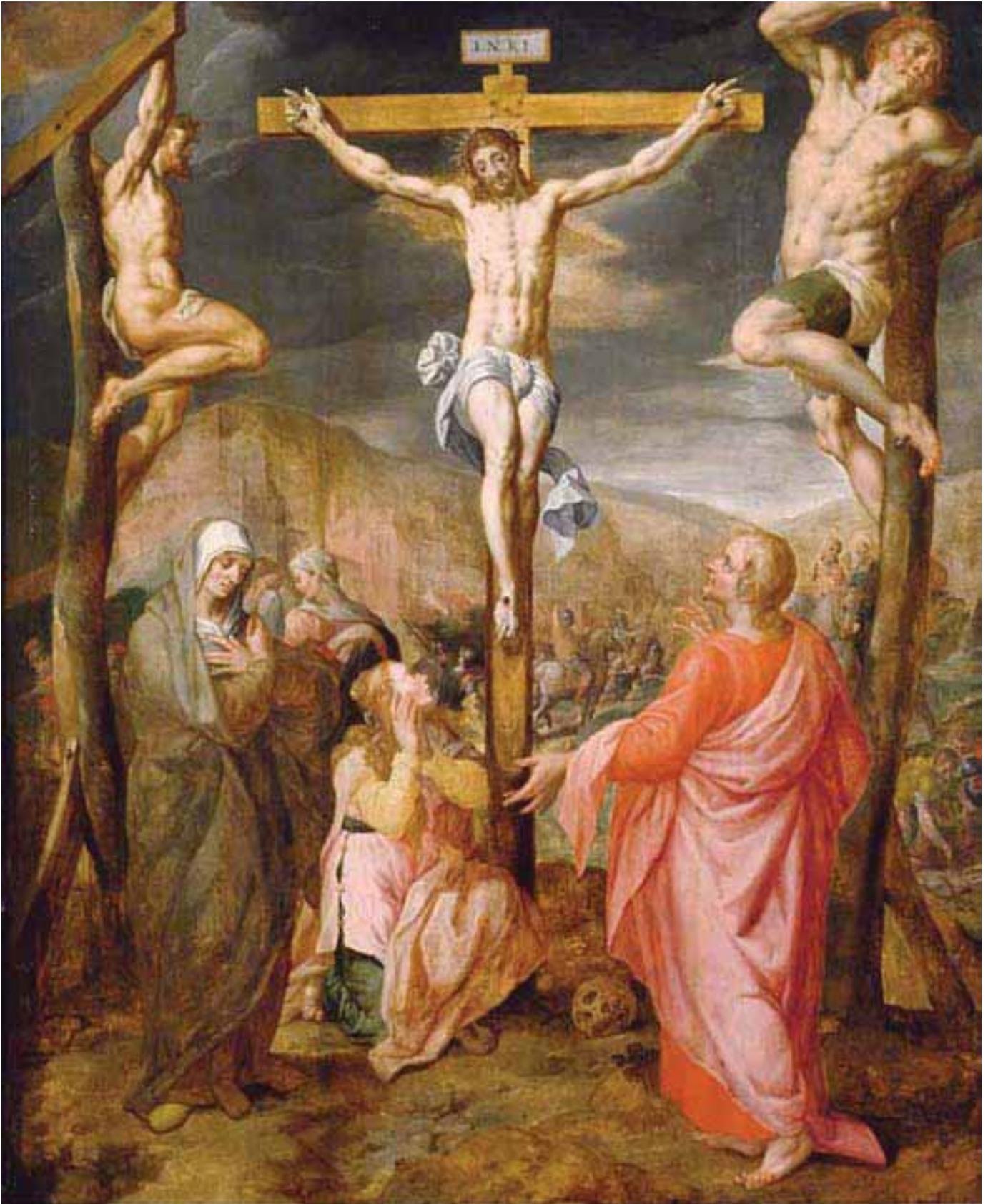
2. F. Fernández Pardo, “Jacob-Adriansz. Backer” en *Colección Gerstenmaier. Pintura europea, siglos XV al XX*, Cat. Exp., San Sebastián, 2004, p. 60, n° 28.

3. M. Robles y M. Oropesa y E. Osácar, *La pintura flamenca. Colección Gerstenmaier*, Cat. Exp., Fuenlabrada, 2009, pp. 32-33.

4. J. M. Palencia Cerezo, “Atribuido a Jacob de Backer. Calvario” en *Erlesene Malerei. Obras escogidas. Colección Gerstenmaier*, Cat. Exp., Burgos, 2011, p. 122.

5. Atribución ya sugerida en mi tesis doctoral. A. Diéguez Rodríguez, *La pintura flamenca del siglo XVI en el norte de España. Galicia, Asturias, Cantabria, País Vasco y Navarra*, II, Tesis doctoral, Universidad de Santiago de Compostela (A Coruña), 2012, pp. 1159-1161.

6. A. Momballieu, “De reconstructie van een drieliuk van Adriaen Thomasz. Key bestemd voor het hoogaltaar van de Antwerpse recollectenkerk”, *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten*, (1971), pp. 91-105; K. Jonckheere, “Wars van decorum. Het Laatste avondmaal van Adriaen Thomasz. Key: een uitgangspunt voor Rubens?”, en *Minuscula Amicorum. Contributions on Rubens and his Colleagues in Honour of Hans Vlieghe*, ed. K. van der Stighelen, II, Turnhout, 2006, p. 479-488.



[Fig. 2] Frente al resto de personajes de esta última cena, donde Thomasz. Key hace alarde de su destreza en el retrato, la figura de Jesús presenta unas facciones más idealizadas que el resto de personajes y, frente a la figura del Calvario de la colección Gerstenmaier, sus facciones no acusan el sufrimiento de la Pasión que describen los evangelios (Mt. 27, 33-50; Mc. 15, 22-41; Lc. 23, 33-48; Jn. 19, 17-30).

Thomasz. Key ha elegido el momento en que Jesús durante su agonía se dirige a Juan, su discípulo predilecto, para decirle que tiene una madre en María, y a ésta que no se queda sola sino que ahora Juan es su hijo. Así parece transmitir la actitud de Juan que de espaldas al espectador mira con dolor hacia su Maestro, donde el cruce de miradas y gestos de las manos incluyen en un esquema centrípeto a los tres protagonistas. A ambos lados de Jesús se han colocado las cruces deformes de los dos ladrones con quienes fue ajusticiado, Dimas y Gestas. El carácter de cada uno es destacado a través de la pose, identificando a Gestas con el que presenta una actitud más equilibrada a la derecha de Cristo, arrepentido al final de su vida de las fechorías que había cometido, y a Dimas con el de su izquierda, que se revuelve en la cruz en una posición grotesca y extravagante símbolo de su propia conciencia atormentada<sup>7</sup>. Incluso el hecho de presentar a un personaje pelirrojo, igual que Caín y que Judas, es tradicionalmente la representación del mal<sup>8</sup>. María Magdalena a los pies de la cruz llora afligida la muerte de su Maestro, y tras ella la imitan dos de las Marías en pie. Contrapuesta a estas figuras de la izquierda están los dos jinetes de la derecha, cuyas vestiduras y actitud displicente hacia la escena de dolor que están contemplando permiten identificarlos con varios de los sumos sacerdotes del Sanedrín que condenaron a Jesús, A su lado, agachados están varios de los soldados echando a suertes la túnica que le despojaron al reo.

Frente al sentido vertical y tectónico de las figuras del primer plano, donde la línea marca los contornos y delimita las figuras con plasticidad casi táctil, las figuras de los últimos planos, hechas con soltura de pincelada y tonos suaves, contrastan dando dinamismo y vitalidad a las escenas del fondo, en una perfecta ósmosis entre el misticismo y transcendencia del primer plano y el influjo vital de la realidad, ajena a los sentimientos de las figuras principales. Esta técnica más suelta de los últimos planos encaja con el modo de trabajar de Thomasz. Key en estos espacios secundarios. Las escenas de la *Resurrección* y *Ascensión* de las alas laterales del antiguo *Tríptico de Pentecostés* con los retratos de don Antonio del Río y su mujer doña Leonor López de Villanueva conservadas en el museo del Louvre<sup>9</sup>, [Fig. 3] son buena prueba de ello. Los tonos más estridentes y las pinceladas plenas de color son las que definen las figuras y su movimiento.

Thomasz. Key tomó como referente compositivo para este calvario el esquema ideado por Frans Floris para el *Calvario* de la iglesia de San Leonardo en Zoutleeuw, y en particular el de Michael Coxie I para su *Crucifixión* de la antigua iglesia de Alseberg, comprada por el cardenal Granvella para Felipe II<sup>10</sup>, terminando en una de las capillas de la catedral de Valladolid<sup>11</sup>. Una composición que se difundió a través del grabado de Petrus Furnius sobre 1560. [Fig. 4] Thomasz. Key asume de Coxie la figura de San Juan de espaldas en tres cuartos avanzando a paso lento y dirigiéndose hacia Cristo crucificado con su gesto y mirada; el grupo de soldados discutiendo por la túnica, que desplaza a un lugar más discreto; y la calavera al lado de la cruz en escorzo para ver la cara interna abierta<sup>12</sup>. De Floris es la manera en que dispone el paño de pureza en torno a la figura de Jesús, con una de sus puntas ondeando al viento cayendo

7. La posición de este personaje está inspirada en su torso, movimiento de los brazos y cabeza en la figura central del *Laocoonte y sus hijos*, copia romana de la escultura helenística descubierta en Roma en 1506, pasando a la galería del Belvedere en el Vaticano. Su influencia fue inmediata y una de las obras más reproducidas y copiadas en los álbumes de dibujos de los pintores flamencos que visitaban el Belvedere. Heemskerck, Goltzius, Lucas van Leyden, entre los pintores que tuvieron mayor repercusión. F. Haskell y N. Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*, London, 1981, pp. 243-247, nº 52; P. Pray Bober y R. Rubinstein, *Renaissance Artists and Antique Sculpture*, London-Turnhout, ed. 2010, pp. 164-167, nº 122.

8. L. Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la biblia. Nuevo Testamento*, 1-2, Barcelona, 1996, p. 451.

9. A. Ponz, *Viaje de España*, XII, Madrid, 1788, p. 85; M. Estella, "Noticias documentales sobre ¿Moro o Key? Y sobre el Caravaggio", *Archivo Español de Arte*, 69, (1996), pp. 345-349; M. Díaz Padrón, "Un tríptico identificado de Adriaen Thomasz. Key atribuido a Antonio Moro en España", *Archivo Español de Arte*, 83, (2010), p. 71.

10. K van Mander, *Het Schilderboek*, 1604, fol. 258v., ed. H. Miedema, *Karel van Mander. The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters*, I, Doornspijk, 1994, p. 293.

11. J. Ollero Butler, "Miguel Coxie y su obra en España", *Archivo Español de Arte*, 189, (1975), p. 189.

12. Este es un elemento al que Thomasz. Key recurre en muchas de sus composiciones tanto religiosas como retratos. Lo coloca en escorzo en sus *San Jerónimos* de la National Gallery de Dublín (inv. nº 227) y Alte Pinakothek de Munich (inv. nº 600), y de forma más convencional en el *Retrato de familia* del Museo del Prado (inv. nº 7614). K. Jonckeheere, *Adriaen Thomasz. Key (ca. 1545-ca. 1588). Portrait of a Calvinist Painter*, Turnhout, 2007, pp. 84, 126-128.

13. Un esquema que tiene sus raíces en la tradición nórdica difundida por los grabados de Martin Schongauer y de Alberto Durero que la escuela flamenca ha sabido interpretar y popularizar en tipologías como la determinada por Maerten van Heemskerck en la escena central del *Tríptico de San Lorenzo*, realizado para la iglesia de San Lorenzo en Alkmaar en 1542, hoy en la catedral de Linköping. A. Romdahl, "Das Altarwerk Marten Heemskercks für die Laurentiuskirche zu Alkmaar", *Oud Holland*, 21, (1903), pp. 173-174; J. Belonje, "Het Hoofdaltaar van de Groote-of St. Laurenskerk te Alkmaar", *Oud Holland*, 46, (1929), p. 457; B. Cnattingius, *Maerten van Heemskerck's St. Lawrence Altar-piece in Linköping Cathedral; studies in its manneristic style*, Stockholm, 1973; y los talleres de los manieristas de Amberes del primer tercio del siglo XVI. Como Cornelis Engelbrecht en el *Tríptico del Calvario* del Stedelijk Museum Del Lakenhal de Leiden.

14. K. Jonckeheere, *Adriaen Thomasz. Key. Portrait...*, *Op. Cit.*, pp. 44-45.

15. Sobre esta cuestión: A. Diéguez Rodríguez, "Adriaen Thomasz. Key et le Crucifiement de l'ancien église du franciscains à Anvers. Leur composition à travers des Crucifiements au musée de San Telmo, Donostia-San Sebastian, et de la collection Gerstenmaier" (en preparación).

a un lado de su pierna, y las figuras de Gestas de espaldas y de Dimas a la izquierda de Cristo en posición convulsa<sup>13</sup>.

La relación de Thomasz. Key con Coxcie I debió ser mucho más estrecha de lo que se pensaba. En su producción hay una serie de obras que copia directamente del maestro malinense como es el citado *Cain y Abel* de la colección Zanchi siguiendo la composición de Coxcie del Museo del Prado (inv. nº 1518), o la *Sagrada Parentela* de colección privada con dibujo de Thomasz. Key en el Museum Plantin-Moretus de Amberes, siguiendo la escena que Coxcie realizo y hoy está en el Stiftssammlungen Benediktinerstift, Kremsmünster<sup>14</sup>.

El tema del Calvario fue trabajado por Thomasz. Key en 1575 para la escena central del tríptico de la iglesia de los franciscanos de Amberes, obra de la que sólo se conservan las citadas alas laterales en el Koninklijk Museum de Amberes<sup>15</sup>. Esta composición de la colección Gerstenmaier permite tener idea de cómo sería esta obra perdida de la que dan cuenta Carolus



1



2

Fig. 1. A. Thomasz. Key, *Cain y Abel*, colección Zanchi (Suiza).

Fig. 2. A. Thomasz. Key, *Detalle de Jesús en la Santa Cena*, reverso del ala izquierda del tríptico De Smidt, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Amberes.

Fig. 3. A. Thomasz. Key, *Detalle de la Resurrección y Ascensión*, alas laterales del tríptico de Antonio del Río y su mujer doña Leonor López Villanueva, Museo del Louvre, París.



3

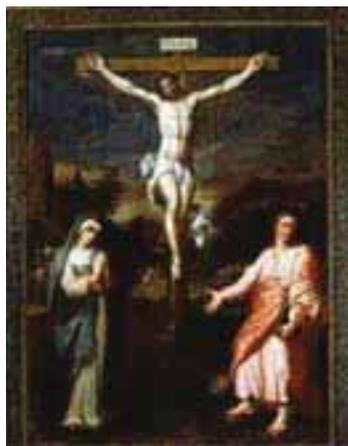
Scribanius en su *Ars Pictoria* de 1610<sup>16</sup>, Sir Joshua Reynolds en su viaje por Flandes de 1781 que describe en la iglesia franciscana: “in the same choir is another crucifixión by Frans Floris, with a great number of figures”<sup>17</sup>, y el manuscrito de Van der Straelen realizado entre 1795 y 1799 que detalla la obra como: “Christus aan het kruis tussen de twee moordenaars”<sup>18</sup>. Esta Crucifixión de los franciscanos de Thomasz. Key debió ser un referente para muchos de sus contemporáneos así como un esquema que repetiría el pintor con variantes en composiciones más íntimas como la del Museo de San Telmo de Donostia-San Sebastián<sup>19</sup>.

El encargo de la pintura de la iglesia de los franciscanos de Amberes a Thomasz. Key sirve de base para proponer una ejecución para este *Calvario* de la colección Gerstenmaier entre 1575 y 1585.

La pintura entró a formar parte de la colección procedente del mercado artístico nacional a mediados de los años cincuenta del siglo XX<sup>20</sup>, sin mayores precisiones sobre su procedencia.



4



5

Fig. 4. Petrus Furnius siguiendo a Michael Coxcie I, *Calvario*, grabado.

Fig. 5. A. Thomasz. Key, *Calvario*, Museo de San Telmo, Donostia-San Sebastián.

F. Fernández Pardo, “Jacob-Adriansz. Backer” en *Colección Gerstenmaier. Pintura europea, siglos XV al XX*, Cat. Exp., San Sebastián, 2004, p. 60, nº 28; M. Oropesa y E. Osácar, *La pintura flamenca de la colección Gerstenmaier*, Cat. Exp., Vigo, 2005, pp. 26-27; *Ídem*, Castellón, 2006, pp. 28-29; *Ídem*, Toledo, 2007, pp. 40-41; M. Robles y M. Oropesa y E. Osácar, *La pintura flamenca. Colección Gerstenmaier*, Cat. Exp., Fuenlabrada, 2009, pp. 32-33; J. M. Palencia Cerezo, “Atribuido a Jacob de Backer. Calvario” en *Erlasene Malerei. Obras escogidas. Colección Gerstenmaier*, Cat. Exp., Burgos, 2011, p. 122; A. Diéguez Rodríguez, *La pintura flamenca del siglo XVI en el norte de España. Galicia, Asturias, Cantabria, País Vasco y Navarra*, II, Tesis doctoral, Universidad de Santiago de Compostela (A Coruña), 2012, pp.1159-1161. ADR. Castellón/ Valencia/ Alicante, 2014-15 (cat. exp.) *De Rubens a Van Dyck. La Pintura flamenca en la Colección Gerstenmaier*, pp.100-101.

16. [“Apud vos vero Guilielmus Key: cuius est Christus immoriens cruci, latroque inter blasphemias ultima desperatione voces animan ingenti corporis contorsione euomens; alterque culpam agnoscens, & veniam deprecans. Sed super haec, senex veneranda canitie, laeto vultu, ore blando, cui nihil desit extra vocem: nam & animan inesse reris, ita oculi, os, vultusque reliqua, totam cum penicillo mentem afflatam testantur.”] Esta descripción de Scribanius permite saber que la escena tenía a Cristo entre los dos ladrones actuando según su condición: el arrepentido pidiendo perdón y el malvado mostrando su vil temperamento hasta el final. Sobre esta escena le causa admiración la figura de Dios Padre identificado como un venerable anciano. J. Held, “Carolus Scribanius’s observations on Art in Antwerp”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 59, (1996), p. 190. Sobre la atribución a Willem Key que hace Scribanius: A. Diéguez Rodríguez, “Adriaen Thomasz. Key et le Crucifiement de l’ancien église du franciscains à Anvers...”, *Op. Cit.*, (en preparación).

17. “many of them portraits, in which there is a great nature, especially in the women” [en el mismo coro está otra Crucifixión de Frans Floris con un gran número de figuras, muchas de ellas son retratos en los que hay gran realismo, especialmente en las mujeres]. J. Reynolds, *A Journey to Flanders and Holland in the year 1781*, ed. H. Mount, Cambridge, 1996, p. 67.

18. [Cristo crucificado entre los dos asesinos] J. B. van der Straelen, *Grafschriften, der Kloosters van de Beggaerden, Capucienens, Minderbroeders der Derde Orde van den H. Franciscus, Annunciaten, Clarissen, Capucienerssen*, en *Verzameling der Graf- en Gedenkschriften van de Provincie Antwerpen*, VI, Antwerpen, Kloosters der orde van St. Franciscus, Antwerpen, 1871, p. 151. Documentación aportada por Monballieu. A. Momballieu, “De reconstructie van een drieliuk van Adriaen Thomasz. Keij...”, *Op. Cit.*, pp. 91, y 94-103.

19. A. Diéguez Rodríguez, *La pintura flamenca del siglo XVI en el norte de España...*, *Op. Cit.*, II, pp. 1157-1168.

20. Archivo Colección Gerstenmaier. Información oral transmitida a la autora en enero de 2014.

---

## JAN PHILIP VAN THIELEN [1648 - 1717]

1. Conde de Molina (1675) inventario publicado por M.B. BURKE y P. CHERRY, *Collections of Paintings in Madrid. 1601-1755*, Los Angeles, 1997, p. 663

2. M.L. HAIRS, *Les peintres flamands de fleurs au XVIIe siècle*, 1985, pp. 263

3. M. DÍAZ PADRÓN, *El Siglo de Rubens*, Madrid, 1995, II, p. 1490.

Fue bautizado en Malinas en 1 de abril de 1618, hijo del noble Libertus van Thielen, señor de Couwenberg y Anna Rigouldts. Jan Philip ingresó como alumno en el taller de Theodoor Rombouts en Amberes a los trece años, y posteriormente fue admitido como único discípulo en el de Daniel Seghers. Fue maestro de la guilda de Amberes en 1642 donde ya estaba establecido con su esposa, Francisca Hemelaer, hermana de Erasmus Quellinus. En 1660 se instaló en Malinas e ingresó en la guilda de esta ciudad, donde vivió la última etapa de su vida en una casa de campo a las afueras de Malinas. Tres de sus nueve hijos son pintores, Maria-Theresa fallecida en 1706 a los 76 años. Anna-Maria nacida en 1642 y Francisca-Catharina en 1645, ambas religiosas en Malinas. Aprenden con él y siguen sus modelos como sabemos por lo que ha llegado de su obra y testimonia Cornelis de Bie (1661). Jan Philips van Thielen, discípulo de Daniel Seghers, sigue la fórmula compositiva que tanto éxito alcanzó con su maestro. Le distingue la regularidad compositiva de sus festones de hojas y flores, con tallos de regular simetría, la tendencia a la complicación figurativa de los medallones y el colorido duro. M.L. Hairs señala como característica del pintor una gran anemona rosa de forma casi geométrica. Su nombre aparece mencionado en inventarios españoles en años próximos a su producción I. Actualmente sus pinturas se conservan en importantes colecciones y museos. Son ejemplos que definen su estilo la *Guirnalda con la Virgen y el Niño* en la galería Uffizi de Florencia firmada "J.P. van Thielen Rigouldts, ano A 1645" y el medallón "E. Quellinus"<sup>2</sup>; *Guirnalda con San Felipe* en el museo del Prado en depósito en el museo de Sevilla, firmada y fechada "I.P. van Thielen F. A 1651"<sup>3</sup>; procedente de las colecciones del archiduque Leopoldo Guillermo una *Guirnalda con la Virgen y el Niño*, firmada "I.P. van Thielen F. An 1648" se conserva en el Kunsthistorisches Museum de Viena.

---

C. DE BIE, *Het Gulden Cabinet vande Edel Vry Schilder-Const...* Amberes, Jan Meyssens, 1662, II, pp. 344-347; M. L. HAIRS, *Les peintres flamands de fleurs au XVIIe siècle*, 1985, pp. 263-277; E. DUVERGER, *Antwerpse kunstinventarissen uit de zeventiende eeuw*, Brussel, 1984-2004, I, 7: 1654-1658 (1993), p. 292, n° 2119; M. L. HAIRS, *Les peintres flamands de fleurs au XVIIe siècle*, 1998, pp. 265-268; A. VAN DER WILLIGEN/F. G. MEIJER, *A Dictionary of Dutch and Flemish Still-life Painters Working in Oils, 1525-1725*, Leiden, 2003, pp. 194-195

---

C. DE BIE, *Het Gulden Cabinet vande Edel Vry Schilder-Const...* Amberes, Jan Meyssens, 1662, II, pp. 260-264; J.P. DE BRUYN, "Erasmus II Quellinus en de bloemenschilder Jan-Philips Van Thielen", *Bulletin Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België*, 1974-1980/1-3, pp. 291-323; *Idem*, *Erasmus Quellinus (1607-1678)*, Freren, 1988; *Idem*, *Adenda en corrigenda*, *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1990, pp. 303-332; *Idem*, *Jaarboek...*, 1991, pp. 157-198; *Idem*, *Jaarboek...*, 1994, pp. 187-198; *Idem*, *Jaarboek...*, 1997, pp. 415-444; M. Díaz Padrón, "un lienzo de Erasmus Quellinus en el Museo Lázaro Galdiano", *Goya*, 280, 2001, pp. 46-48; J. Sanzsalazar, "Los amores de Júpiter y Calisto: una nueva pintura de Erasmus Quellinus en Palma de Mallorca", *Goya*, 312, 2006, pp. 155-158.

## ERASMUS QUELLINUS II [1607-1678]

Hijo del escultor Erasmus Quellinus I y Elisabeth van Uden, hermana del pintor y grabador Lucas van Uden. Sus hermanos son el escultor Artus Quellinus y el grabador Hubertus Quellinus. Su hermana Cornelia se casó con Peeter Verbrugghen. En 1633 es aprendiz de Jan-Baptist Verhaeghen. Fue también discípulo de Rubens y colaboró con él en las decoraciones para la entrada de Fernando de Austria en Amberes en 1635 y en las pinturas para la *Torre de la Parada*. A la muerte de Rubens le sucedió como pintor oficial de la villa y diseñador de la Oficina Plantiniana. Sus profundas inquietudes filosóficas y literarias hacen de él modelo de humanista, un pictor doctus, en la estela de Rubens y Otto van Veen.

Es pintor de historia con composiciones religiosas y mitológicas de amplio formato y también pinta las figuras del interior de las guirnaldas de Daniel Seghers y Philip van Thielen. Su estilo se caracteriza por la plasticidad de las formas y el colorido claro. La escultura clásica está presente en sus modelos y evoluciona desde una iluminación *caravaggiesca* presente en Amberes en la década de 1620, hacia un estilo muy personal en la variante más clasicista del Barroco.

---

## JAN PHILIP VAN THIELEN ERASMUS QUELLINUS II

Óleo sobre lienzo  
96 x 76 cm

Esta bella imagen devocional mueve a la meditación. El pintor ha trasladado al lienzo una escultura de la Virgen con el Niño colocada en una hornacina y rodeada de flores; cuatro ramilletes en los ángulos y un festón en arco invertido en la parte baja. Conviven especies que florecen en distintos momentos del año como las campanillas, con flores de primavera, narcisos y tulipanes, y estivales como las dedaleras, capuchinas y rosas<sup>1</sup>. Detiene el instante en que unas mariposas se han posado y con su leve peso flexionan levemente el tallo o el capullo de la flor, su vida es tan efímera como la de las flores y se hace aquí perdurable por el hábil empleo de los pigmentos y materiales de quien domina su oficio. Lo fugaz y voluble queda detenido en torno a María y el Niño, garantes de la vida eterna y María intercesora nuestra para alcanzarla como postula la contrarreforma.

Existe a menudo una relación simbólica entre las flores y el motivo que enmarcan. Las flores aluden a la pureza y virginidad de María, en especial el lirio que el ángel le entregó en la Anunciación. La mariposa sugiere la resurrección de Cristo, por los tres estados de su ciclo vital, gusano, crisálida y mariposa que son vida, muerte y resurrección<sup>2</sup>. La rosa es símbolo de pureza y de martirio. San Ambrosio cuenta cómo llegó a tener espinas; en el paraíso no tenía y crecieron con la caída del hombre para recuerdo de sus pecados, al tiempo que su belleza y fragancia evocan el esplendor del paraíso<sup>3</sup>.

La belleza fugaz de las flores está captada con exquisito gusto y a un tiempo con interés científico<sup>4</sup>. Como en los tratados de botánica que preceden a estas pinturas se muestra la variedad de la naturaleza y cada flor óptimamente iluminada y colocada para facilitar su observación y disfrute, en un artificio disfrazado de realismo lírico. Refuerzan la impresión de realidad las hojas sumidas en la penumbra que giran mostrando el envés y proyectando sombras que las mimetizan con la grisalla de escultura fingida. La imagen devota carente de color y en la penumbra queda realzada por la sinfonía de color y aromas que la enmarca. La luz crea volumen en los capullos sobre el fondo oscuro y distingue plásticamente la calidad táctil de las cosas, la suavidad de los pétalos y el frío de la piedra.

Esta pintura hunde sus raíces en la tradición nórdica por su exquisito gusto en la representación de la realidad. Las pinturas de los primitivos flamencos contienen flores y esculturas pintadas realizadas con primorosa fidelidad al natural. Deteniéndonos en aquellos detalles no es difícil imaginar que con el tiempo estos motivos tuvieran su espacio propio en la pintura.

1. Esto no es excepcional, es conocida la carta de Jan Brueghel al cardenal Federico Borromeo justificando el tiempo empleado en la pintura encargada porque incluía especies que florecían en distintas estaciones del año, G. Crivelli, *Giovanni Brueghel, pittor fiammingo e sue lettere e quadretti esistente presso l'Ambrosiana*, Milán, 1868, p. 168.

2. G. Ferguson, *Signs & Symbols in Christian Art*, New York, 1966, p. 7.

3. *Ibidem*, pp. 47-48.

4. Está en un contexto de interés por la botánica y las ciencias naturales en general que se manifiesta en la fundación de jardines botánicos y la publicación de tratados ilustrados como el *Florilegium* de E. Sweerts (1612).



Ramos de flores y grisallas son frecuentes en las puertas cerradas de los retablos que imaginamos también adornados con flores. El género de la pintura de flores se independiza y Jan Brueghel crea el tipo de guirnalda de flores enmarcando la imagen de devoción. Es un motivo muy demandado a los pintores de Amberes y del que hay ejemplos en esta exposición. Daniel Seghers, discípulo de Jan Brueghel, continúa la tradición del maestro con una factura fluida y lisa, las flores iluminadas sobre un fondo oscuro; con el tiempo crea una tipología propia de guirnaldas formadas por grupos florales aislados. Es una tipología de gran éxito que seguirán sus numerosos discípulos y seguidores. El más importante es Jan Philip van Thielen que se distingue por la simetría de sus composiciones con tallos paralelos o divergentes y una tendencia a la complicación figurativa de los medallones centrales.

Los pintores flamencos se especializan y colaboran para alcanzar la mayor calidad de las pinturas. En el inventario que hizo Daniel Seghers tenemos información sobre el modo de trabajo en su taller y los pintores de historia que añadían las figuras a sus festones de flores<sup>5</sup>. Sabemos así que en ocasiones Seghers pintaba sus composiciones dejando el espacio vacío que se llenaba posteriormente por el pintor de figuras con el tema requerido. Entre los muchos pintores que trabajaron con Daniel Seghers están Abraham van Diepenbeeck, Cornelis Schut, Erasmus Quellinus II y Rubens en alguna ocasión. En las guirnaldas de flores de Jan Philip van Thielen encontramos a los mismos pintores y con más frecuencia a Erasmus Quellinus II<sup>6</sup>. Estas composiciones eran demandadas internacionalmente por una élite de príncipes eclesiásticos y las cortes europeas como las casas de Habsburgo, el gran Elector de Brandenburgo, la princesa de Orange y miembros de la aristocracia.

La composición de la guirnalda que estudiamos es igual en la disposición de los grupos florales a la atribuida a Gerard Seghers en el Kunsthistorisches Museum de Viena (nº 554)<sup>7</sup> cambiando solo color o especie de alguna flor y añadiendo mariposas [Fig. 1]. Una composición igual firmada con el monograma *JP. V.T.* conserva la colección Brossel de Bruselas<sup>8</sup> [Fig. 2]. La figura de la Virgen con el Niño se atribuye a Erasmus II Quellinus<sup>9</sup>.

La composición de las flores es más fiel a la pintura de Viena que a la de colección Brossel, en detalles como el tallo flexionado de la flor blanca que cae del festón central que es rígido en la de Bruselas. La de colección Gerstermaier añade otro tallo que pende del mismo festón y mariposas que no están en las pinturas citadas de Viena y Bruselas. Es una variante próxima en su factura a la de colección Brossel, firmada con el anagrama de Philip van Thielen. El profesor Fred G. Meijer ha propuesto la atribución a Jan Philip van Thielen de esta guirnalda (1998)<sup>10</sup>. El contraposto y plegados de la figura de la Virgen sigue modelos de la escultura clásica y es igual en las pinturas antes citadas del Kunsthistorisches museum de Viena y colección Brossel. Sin embargo el Niño está tumbado en el regazo y la Madre inclina el rostro con ternura como en la guirnalda del Museo del Prado (nº 1906), procedente del palacio de Aranjuez (1818) que el profesor Díaz Padrón restituye a D. Seghers en colaboración con Erasmus Quellinus II opinión que ratifica De Bruyn<sup>11</sup> [Fig. 3]. El modelo de Virgen con el Niño es también similar en la guirnalda de D. Seghers con grisalla atribuida a Willeboirts Bosschaert en Mauristhuis de La Haya (nº 256)<sup>12</sup>. [Fig. 4].

Procede de Londres, galería Sotheby's 5-7-1995, nº 243; Rafael Valls Limited Londres 2013. MGSB. Castellón/ Valencia/ Alicante, 2014-15 (cat. exp. ) *De Rubens a Van Dyck. La Pintura flamenca en la Colección Gerstenmaier*, pp.106-107.

5. W. Couvreur, "Daniel Seghers« inventaris van door hem geschilderde bloemstukken", *Genese Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis en Oudheidkunde*, XX, 1967, pp. 87-158. Cit. M.L. Hairs, *Les peintres flamands de fleurs au XVIIe siecle*, Bruxelles, 1985, p. 120.

6. J. P. de Bruyn, "Erasmus II Quellinus en de bloemenschilder Jan-Philips Van Thielen", *Bulletin Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België*, 1974-1980/1-3, pp. 207-244.

7. M. L. Hairs, *Les peintres flamands de fleurs au XVIIe siecle*, Bruxelles, 1965, p. 182, nº 61, il. color (dimensiones erróneas) p. 189; il. b/n y dimensiones correctas p. 264 (Daniel Seghers las flores); J. P. de Bruyn, *Erasmus Quellinus (1607-1678)*, Freren, 1988, cat. nº 92; (Erasmus Quellinus II las figuras); N.A. Mallori, *La pintura flamenca del siglo XVII*, Madrid, 1995, p. 294 (Daniel Seghers las flores y las figuras).

8. J. P. de Bruyn, "Erasmus II Quellinus en de bloemenschilder Jan-Philips Van Thielen", *Bulletin Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België*, 1974-1980/1-3, p. 238, cat. nº 9.

9. ibidem.

10. RKD/4168.

11. M. Díaz Padrón, Escuela Flamenca. Siglo XVII. Museo del Prado. Catálogo de pinturas, I, Madrid, 1975, p. 345, lám. 219; J.P. de Bruyn, "De samenwerking van Daniël Seghers en Erasmus II Quellinus", *Jaarboek van het Koninklijk museum voor schone Kunsten*, 1980, p. 282, nº 7; M. Díaz Padrón, *El Siglo de Rubens en el Museo del Prado*, 1995, II, p. 1182.

12. J. G. van Gelder, "De Opdrachten van de Oranjezaal", *Oud Holland*, 64, 1949, p. 42.

Fig. 1 Daniel Seghers, *Guirnalada de flores con la Virgen y el Niño*, Viena, Kunsthistorisches Museum (nº 552).

Fig. 2 Philip van Thielen, *Guirnalada de flores con la Virgen y el Niño*, Bruselas, colección Brossel.

Fig. 3 Daniel Seghers y Erasmus Quellinus, *Guirnalada de flores con la Virgen y el Niño*, Madrid, museo del Prado (nº 1906).

Fig. 4 Daniel Seghers y Willeboirts Bosschaert, *Guirnalada de flores con la Virgen y el Niño*, La Haya, Mauritshuis.



1



2



3



4