La Sagrada Familia con dos santas,

una obra del taller del Maestro de la Adoración de Amberes

Catheline Périer-D'Ieteren

BILBOKO ARTE
EDERREN MUSEOA
MUSEO DE BELLAS
ARTES DE BILBAO

Este texto se publica bajo licencia Creative Commons del tipo reconocimiento–no comercial–sin obra derivada (by-nc-nd) 4.0 international. Puede, por tanto, ser distribuido, copiado y reproducido (sin alteraciones en su contenido), siempre con fines docentes o de investigación, y reconociendo su autoría y procedencia.
No está permitido su uso comercial. Las condiciones de esta licencia pueden consultarse en:
http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode

No están permitidos el uso y la reproducción de las imágenes salvo autorización expresa por parte de los propietarios de las fotografías y/o de los derechos de autor de las obras.

© de los textos: Bilboko Arte Ederren Museoa Fundazioa-Fundación Museo de Bellas Artes de Bilbao

Créditos fotográficos

© Adri Verburg / Royal Museum of Fine Arts Antwerp: figs. 16, 17 y 18
© Bilboko Arte Ederren Museoa Fundazioa-Fundación Museo de Bellas Artes de Bilbao: figs. 1, 6-15, 22, 25, 28, 31, 33 y 39
© Christie's Images / The Bridgeman Art Library Nationality: fig. 36
Cortesía Catheline Périer-D'Ieteren: figs. 24, 27, 30, 32 y 34
Cortesía Peter van den Brink: fig. 35
© Museum De Lakenhal, Leiden, The Netherlands: fig. 2
© Picture Library. Ashmolean Museum: fig. 20
© Prof. Dr. J.R.J. van Asperen de Boer / RKD, The Hague. Infrared reflectography was performed with a Grundig FA 70 television camera equipped with a Hamamatsu N 214 IR vidicon (1975); a Kodak wratten 87A filter cutting-on at 0.9 micron was placed between the vidicon target surface and the Zoomar 1:2 8/4 cm Macro Zoomatar lens. The television camera was mounted on a sturdy Linhof professional tripod with extension pieces, and a 90 cm sledge for moving the camera sideways. The monitor was a Grundig BG 12 with 875 television lines. Any documentation is done with a Nikon camera, a 50 mm macrolens, and Ilford film FP 4, ASA 125. The IRR-assembly/assemblies reproduced here consist(s) of images which were scanned from photo negatives belonging to the archive of Prof. Dr. J.R.J. van Asperen de Boer at the RKD: fig. 19
© Royal Museum of Fine Arts Antwerp / Lukas-Art in Flanders vzw: figs. 3, 23, 26, 29 y 37
© Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Brussels. Dig. photo: J. Geleyns / www.roscan.be: fig. 4
© Suermondt-Ludwig-Museum (photo Rheinisches Bildarchiv, Cologne): fig. 21
© The Art Institute of Chicago. Gift of Mrs. Charles L. Hutchinson: fig. 38

Texto publicado en:

Buletina = Boletín = Bulletin. Bilbao : Bilboko Arte Eder Museoa = Museo de Bellas Artes de Bilbao = Bilbao Fine Arts Museum, n.º 6, 2012, pp. 39-72.

Con el patrocinio de:

metro bilbao

La Virgen sentada, vestida con una túnica azul y un amplio manto de color rojo de granza, sostiene al Niño Jesús en su regazo [fig. 1][1]. Éste, desnudo, se inclina hacia un plato de cerezas que le ofrece Santa Catalina, que luce un elegante vestido de brocado y se toca con una rica cofia de rodetes de metal precioso. San José, de pie detrás de María, se quita humildemente el sombrero mientras que Santa Bárbara, girada hacia él, está sentada de espaldas en un banco de piedra sobre el que se ven una manzana y unas cerezas. Ésta sostiene en una mano un libro abierto y en la otra una pluma de pavo real, y contempla al grupo sagrado. Un ángel con las alas desplegadas toca el laúd ante un edificio de estilo híbrido en el que se mezclan algunos elementos del gótico tardío con motivos decorativos renacentistas. A la izquierda de la puerta se alza una columna de piedra rematada por un capitel dorado sobre el que se apoya un *putto*, en tanto que el muro del palacio esta adornado con un friso esculpido que evoca el mundo pagano. Algunos personajes desnudos se enfrentan con una maza a un dragón, mientras que un hombre y una mujer, también desnudos, arrancan serpientes de un árbol[2]. Un hermoso paisaje, bañado por una luz azulada, se despliega como fondo de la escena. En el plano intermedio, un roble de tronco grueso se destaca sobre el cielo. Minúsculos personajes deambulan entre las chozas y el estanque y por la colina.

La obra se ha mantenido en su integridad, porque conserva los cuatro bordes no pintados y la rebaba. Sin embargo, la composición, muy equilibrada, presenta un encuadre particular. Las figuras de las santas se sitúan muy próximas a los bordes laterales de la tabla y sus ropajes se cortan en la parte inferior. Ello podría indicar que la obra perteneció a un conjunto, tal vez a una serie de cuadros que formasen la predela de un retablo. La misma disposición se encuentra, de hecho, en otros retablos procedentes de Amberes, entre ellos en el de *La vida de la Virgen* de Lübeck, del Maestro de 1518[3]. Podría tratarse igualmente del registro de un panel lateral de retablo en el que hubiera dos escenas superpuestas, como sucede en el de Lübeck[4].

---

1 La tabla de roble del Báltico (55,6 x 40,7 cm) está formada por dos elementos verticales (31 y 24,7 cm) ensamblados a canto vivo y reforzados por dos espigas embutidas originales visibles en la radiografía. En el reverso, la madera, de buena calidad y bien trabajada, presenta fibras regulares. En el anverso, tiene los cuatro bordes sin pintar y una rebaba bastante gruesa. En algunos puntos de los bordes sin pintar aparece algo de rojo bermellón. Se trata probablemente de un resto accidental de bol utilizado para el dorado del marco, que es más tardío. Una línea grabada sobre la superficie pictórica marca el límite de la composición, aproximadamente a un centímetro de la rebaba, pero los elementos se prolongan más allá. En el reverso figura una etiqueta de la Colección Jado con el número 26 y otra con la mención J.186, que es el número que consta en el catálogo de Plasencia de 1932, p. 49.

2 Se trata de una escena mitológica sin referente literario específico que evoca el mundo de la Antigüedad pagana. Según Didier Martens, al que agradecemos su ayuda, parece ser que dichos relieves representan el mundo pagano, asociado a cierta barbarie sobre la que triunfará el cristianismo.

3 Las dimensiones de los cuadros de la predela del retablo de Lübeck (Marienkirche) son muy parecidas (45,7 x 40 cm) a las del panel de Bilbao.

4 Hoffmann 1998. Este tipo de composición en el que las figuras aparecen de medio cuerpo es propio también de los trípticos de Amberes, en los que se representa en particular *la Adoración de los Reyes Magos*. Sin embargo, en la tabla de Bilbao no hay ninguna huella de bisagra que pruebe que haya formado parte de un tríptico o de un conjunto similar.

1. Maestro de la Adoración de Amberes y taller (activo en el primer tercio del siglo XVI)
La Sagrada Familia con dos santas, c. 1520
Óleo sobre tabla de roble. 64,3 x 55,7 cm
Museo de Bellas Artes de Bilbao
N.º inv. 69/79

La Sagrada Familia con dos santas se restauró en el Departamento de Restauración y Conservación del Museo de Bellas Artes de Bilbao en enero de 1996[5]. Como el estado de conservación del soporte[6] y de la preparación era bueno, la intervención se limitó a la limpieza de la superficie pictórica, que tenía una gruesa capa de barniz oxidado, particularmente denso en los bordes del cuadro y en las zonas oscuras. Dicho barniz dificultaba enormemente la lectura de la composición y enmascaraba los sutiles detalles técnicos de su ejecución. Se eliminaron algunos retoques que cubrían parcialmente la materia original, y las lagunas, de escasa extensión, se reintegraron a la acuarela mediante un método ilusionista. Luego se aplicó un nuevo barniz. Además se restauró el marco antiguo tallado, de excelente calidad aunque no original[7].

El cuadro entró en el Museo de Bellas Artes de Bilbao en 1927, formando parte del legado de Laureano de Jado, como obra de Cornelis Engebrechtsz[8], pintor de Leiden, atribución que se ha mantenido continuadamente hasta hoy[9]. Esta autoría la argumenta Xesqui Castañer por primera vez en 1991, y posteriormente, en 1995, la defiende comparando el cuadro de Bilbao con otras obras que en la literatura científica se suelen atribuir a dicho maestro[10].

Castañer subraya en particular las analogías que la composición presenta con un cuadro sobre el mismo tema y de formato similar que se conserva en una colección particular de La Haya[11]. Destaca, sobre todo, algunas semejanzas, a nuestro parecer poco convincentes, en la tipología tanto de la Virgen y del Niño como del paisaje. Señala, por el contrario, importantes diferencias en la figura de San José y en la arquitectura, y además traza paralelismos en la morfología y en determinados detalles con otras obras del maestro holandés, en particular con una Sagrada Familia que apareció en el mercado del arte de Berlín[12].

Un estudio comparativo de las dos Sagradas Familias, la de Bilbao y la de La Haya, pone de manifiesto, en nuestra opinión, más divergencias que semejanzas. La construcción de la composición y, en particular, la integración del grupo de personajes en ésta, así como su relación con el paisaje y la arquitectura, son fruto de otro planteamiento. Su posición recíproca, al igual que su actitud y su expresión individual, tienen pocos puntos en común. Sólo se repite el estilo lapidario de los drapeados pero, incluso ahí, el dibujo de los pliegues del ropaje de la Virgen y de Santa Catalina es más seco en la versión de La Haya. Este tipo de drapeados, influido por el de Durero, que se difundió a través de las estampas, caracteriza también muchas pinturas de la época y no puede, por lo tanto, servir aisladamente como criterio de atribución.

Personalmente, consideramos que *La Sagrada Familia con dos santas* de Bilbao no es una pintura holandesa sino más bien flamenca, tanto por la atmósfera general que de ella emana como por su estilo, que se vincula al manierismo de Amberes y, más específicamente, a un grupo de pintores activos hacia 1520, a los que Max J. Friedländer ha atribuido nombres convencionales[13]. Entre ellos, retendremos los de los Maestros de la Adoración y de la *Crucifixión* de Amberes, el Maestro de la Adoración Von Groote y el Pseudo-Bles. Además se detectan algunos detalles que la relacionan con Jan de Beer y con el Maestro de 1518.

---

5 El Rotary Club de Bilbao y la Fundación Esclerosis Múltiple-Eugenia Epalza Fundazioa financiaron la restauración, después de la cual el cuadro fue objeto de una exposición en 1996.

6 Dos espigas originales se añadieron a las partes superior e inferior de la junta para reforzar la adhesión de las dos tablas.

7 Paloma Sánchez-Lassa llevó a cabo la restauración de la pintura y José Luis Merino Gorospe la del marco.

8 Cornelis Engebrechtsz nació y murió en Leiden (1468-1533). Parece ser que se formó en el taller de Colyn de Coter antes de empezar a trabajar en Amberes y de tener su propio taller. Véanse Pelink 1948-1949; Friedländer 1973, p. 79.

9 Catálogo de las obras… 1932, p. 49; Lasterra 1969, p. 37, cat. 79; Bilbao 1998, n.º 277; Museo de Bellas Artes de Bilbao... 2006, p. 28 (ficha de Ana Sánchez-Lassa).

10 Castañer 1991, pp. 9-11; Castañer 1995, pp. 36-39.

11 El cuadro de La Haya mide 50 x 50 cm; el de Bilbao, 64,3 x 55,7 cm. En su artículo de 1991, Xesqui Castañer cita a T. Hermsen, residente en La Haya, como su último propietario conocido (Castañer 1991, p. 11).

12 Ibíd., p. 39.

13 Friedländer 1915; Friedländer 1974, p. 11.

© Material protegido

2. Cornelis Engebrechtsz (1468-1533)
Tríptico de la Crucifixión, c. 1510
Óleo sobre tabla. 198,5 x 146 cm (tabla central); 15 x 109/99,5 cm (predela); 182,5 x 66 cm (tabla izquierda); 182,5 x 66 cm (tabla derecha)
Museum De Lakenhal, Leiden, Países Bajos
N.º inv. S 93

Desgraciadamente, la identidad de estos maestros anónimos todavía no se ha establecido con certeza y no se pueden formular más que hipótesis al respecto. Godehard Hoffmann sugiere que se reconozca a Adriaen van Overbeck como el Maestro de la *Crucifixión* de Amberes[14]. Por su parte Paul Philippot[15] propone ver un monograma en la letra G representada en el ángulo inferior izquierdo de la tabla central de *La Adoración de los Magos* de los Musées royaux des Beaux-Arts de Bélgica, descubierta durante su restauración. Como consecuencia de ello confiere la denominación de Monogramista G a este maestro. Sin embargo, esta interpretación fue inmediatamente rechazada y los investigadores posteriores no tuvieron en cuenta dicho nombre[16].

No obstante, el conjunto de estos pintores, y ello se puede aplicar igualmente a Cornelis Engebrechtsz, recurre a composiciones y a un repertorio formal generalizado y estereotipado que dificulta las atribuciones porque, en consecuencia, las obras presentan muchas semejanzas.

Las piezas autógrafas de Engebrechtsz, como por ejemplo los trípticos de La *Crucifixión* [fig. 2] y de *La Lamentación* del Stedelijk Museum de Leiden, se caracterizan por una agitación de las figuras representadas

14 Hoffmann 1998. Tras un estudio comparativo del dibujo subyacente y del estilo de los retablos de Santa Ana y de Kempen de Adriaen van Overbeck con el tríptico de Bruselas, el autor concluye que no existe parentesco directo que justifique que se trate de una obra del maestro o de su taller (p. 202).

15 Philippot 1956. Un intento de identificación del maestro y de la interpretación del monograma figura en Vanaise 1958

16 Peter van den Brink cree que se trata de una simple pincelada extraña. El examen de este «monograma» nos conduce a una conclusión idéntica. Vanaise, retomando la tesis de Philippot, lleva a cabo algunas investigaciones entre los pintores susceptibles de utilizar un monograma G entre los inscritos en el Gremio de San Lucas de Amberes. Véase Vanaise 1958, pp. 132-144.

3. Maestro de la Adoración de Amberes (activo en el primer tercio del siglo XVI)
Tríptico de la Adoración de los Magos, c. 1519-1520
Óleo sobre tabla. 29 x 22 cm (tabla central); 29 x 8,5 cm (tablas laterales)
Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Amberes
N.º inv. 208-210

4. Maestro de la Adoración de Amberes (activo en el primer tercio del siglo XVI)
Tríptico de la Adoración de los Magos, c. 1519-1520
Óleo sobre tabla. 142,5 x 114 (tabla central); 143 x 54 cm (tabla izquierda); 142 x 52 cm (tabla derecha)
Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas
N.º inv. 336

en un movimiento giratorio, con el cuerpo proyectado hacia adelante, la espalda curvada o echada hacia atrás y la cabeza representada en diagonal. Estas particularidades se observan también en el retablo de *La recolección del maná*, que se conservaba en Berlín[17]. En todas estas obras se encuentran motivos idénticos, como por ejemplo las rocas desgajadas o de formas atormentadas y las densas nubes.

La Sagrada Familia con dos santas de Bilbao, por el contrario, sorprende por su composición serena y equilibrada y por el intimismo de los rostros, que la vinculan, a primera vista, con la tradición de los pintores flamencos del siglo XV, aunque se inscriba en la corriente manierista de Amberes. En efecto, presenta las mayores analogías con el grupo de obras que Max J. Friedländer atribuye al Maestro de la Adoración de Amberes[18]. Este historiador del arte incluye primero cinco y luego nueve pinturas bajo este patronímico en torno al *Tríptico de la Adoración de los Magos* del museo de Amberes [fig. 3], que constituye, hasta la fecha, junto con el de Bruselas [fig. 4], la obra de referencia para las atribuciones a dicho maestro[19], así como una Sagrada Familia actualmente en paradero desconocido [fig. 5][20].

Veamos rápidamente en qué se parecen la Sagrada Familia «perdida» y la de Bilbao antes de pasar a un análisis detallado de esta última.

Se observa una morfología análoga del rostro de María, una misma desproporción entre su amplio busto y el cuerpo menudo y delgado del Niño. Se detecta igualmente una presentación frontal del drapeado del manto, cubierto de pliegues similares, profundos y de aspecto lapidario. La rodilla está muy marcada bajo el tejido. En ambas obras, San José, cuya tipología deriva de Pieter Coecke y su taller, está situado ligeramente detrás del grupo; Santa Catalina aparece suntuosamente ataviada y los ángeles de afiladas alas adoptan una postura manierista que recuerda a la de los ángeles pintados por Jan de Beer. El estilo de la arquitectura representada en diagonal es igualmente híbrido y su ejecución minuciosa. Por último, las cabañas se insertan de manera similar en un bonito paisaje con árboles.

El análisis combinado del estilo y de la técnica de ejecución de la Sagrada Familia de Bilbao nos ha permitido alcanzar una visión clara de la manera de trabajar del pintor y, a partir de ella, comparar las características que se observan con las de las obras conservadas que se suelen atribuir al Maestro de la Adoración de Amberes o a su taller.

El efecto del conjunto del cuadro resulta muy cuidado a pesar de que, cuando se analiza, la técnica pictórica es rápida y procede de sistemas repetitivos. La ejecución de la túnica de brocado de Santa Catalina[21] es densa [fig. 6]. Una serie de finas líneas amarillas acentuadas por pequeños empastes redondos, o sencillos puntos, se ven dentro de los motivos florales trazados planos sobre el fondo marrón poco modulado del tejido. El pintor crea de este modo en las luces una especie de entramado gráfico bien organizado, muy visible en la radiografía [fig. 7]. En los tonos medios sustituye los hilos amarillos por otros rosa, utilizando tonos cambiantes para el vestido y las generosas mangas del mismo. Sobre un fondo rosado, aplica el azul en una capa muy tenue en veladura [fig. 8]. La misma técnica se observa en las alas del ángel músico, pero

---

17 Este retablo, que pertenecía a la Gemäldegalerie de los Staatliche Museen zu Berlin-Dahlem, fue destruido. Véase Friedländer 1973, láms. 56/57.

18 Véase Friedländer 1974.

19 Sobre la obra de Bruselas, véase la nota 15. Sobre la de Amberes, véase Brink 2005, n.º 69. Es interesante señalar que este tríptico se atribuyó hasta principios del siglo XX a pintores de los Países Bajos septentrionales, entre ellos a Engebrechtsz. *La Sagrada Familia* se vuelve a considerar en el texto de Hoffmann (véase nota 14) como obra del taller de Adriaen van Overbeck (p. 275). No compartimos su opinión.

20 Friedländer 1974, lám. 59.

21 La posición del pecho de la santa con respecto al resto del cuerpo es de una torpeza que pasa desapercibida a primera vista pero que muestra los puntos débiles del pintor. Encontramos una silueta idéntica en la reina de Saba de una tabla lateral de un tríptico que se conserva en el Art Institute de Chicago (n.º inv. 1936.126) [fig. 38] y que Martha Wolff relaciona con la producción del Maestro de *la Adoración de los Reyes Magos* de Amberes. Véase Wolff 2004. Le agradecemos enormemente que nos haya enviado su artículo.

© Material protegido

5. Maestro de la Adoración de Amberes
(activo en el primer tercio del siglo XVI)
La Sagrada Familia
Localización actual desconocida

© Material protegido

6. Maestro de la Adoración de Amberes y taller
La Sagrada Familia con dos santas
Museo de Bellas Artes de Bilbao
Detalle del brocado de Santa Catalina

© Material protegido

7. Maestro de la Adoración de Amberes y taller
La Sagrada Familia con dos santas
Museo de Bellas Artes de Bilbao
Radiografía

© Material protegido

© Material protegido

8-9. Maestro de la Adoración de Amberes y taller
La Sagrada Familia con dos santas
Museo de Bellas Artes de Bilbao
Detalles de la manga de la túnica de Santa Catalina
y del ángel músico

10. Maestro de la Adoración de Amberes y taller
La Sagrada Familia con dos santas
Museo de Bellas Artes de Bilbao
Corte estratigráfico de una muestra tomada del manto rojo de la Virgen
1. Preparación de color blanco compuesta por carbonato cálcico (75 µm)
2. Rojo compuesto por bermellón (12 mm)
3. Veladura roja compuesta por laca orgánica roja (10 mm)
4. Repinte (6 mm)

11. Maestro de la Adoración de Amberes y taller
La Sagrada Familia con dos santas
Museo de Bellas Artes de Bilbao
Detalle de la mano de la Virgen

la ejecución más rápida se ha conseguido a base de dinámicas pinceladas de color aplicadas sobre fondos de diversas tonalidades [fig. 9]. Esta manera de trabajar la materia todavía húmeda se repite en el colorido azul del paisaje. La estratigrafía del manto rojo de María tiene una forma clásica. Compuesta por veladuras de rojo de granza sobre bermellón [fig. 10], presenta un aspecto de superficie lisa excepto en las marcadas luces que se consiguen mediante una ligera capa blanca estriada. Unas finas líneas de blanco de plomo repiten en superficie el diseño de algunos pliegues.

Las carnaciones cargadas de blanco trabajado con el pincel dotan a la imagen de un modelado «heterogéneo» en la radiografía, que el desgaste parcial de la capa pictórica acentúa en el rostro de la Virgen. Por el contrario, en superficie, el aspecto resulta liso salvo en los toques de luz de la frente y del perfil de la nariz, pues el pintor utiliza acertadamente las veladuras para conferir armonía al conjunto. Las zonas sombreadas de los rostros y de los cuellos son azuladas o marrones, y en ellas se perciben igualmente las huellas del pincel. Los abultados labios han sido perfilados con una línea granza. El tratamiento de los ojos es sumamente específico, caracterizándose por la opacidad de las pupilas, negras y muy grandes, atravesadas por las líneas de las pestañas. El borde del ojo se ha subrayado mediante una gruesa línea de color marrón oscuro. Obsérvese también la rápida ejecución de las telas de tul, de las que tan sólo se marca el contorno mediante una línea blanca, consiguiéndose el efecto del tejido por transparencia sobre la materia subyacente. Por último, la transición del rostro al cuello se logra con una sucesión contrastada de colores: un plano claro está delimitado por dos trazos vigorosos de marrón.

© Material protegido

© Material protegido

12-13. Maestro de la Adoración de Amberes y taller
La Sagrada Familia con dos santas
Museo de Bellas Artes de Bilbao
Detalle del escote de la Virgen y del brazo del Niño y mismo detalle con reflectografía infrarroja

© Material protegido

© Material protegido

14-15. Maestro de la Adoración de Amberes y taller
La Sagrada Familia con dos santas
Museo de Bellas Artes de Bilbao
Detalle de las ramas de los árboles y mismo detalle con reflectografía infrarroja

El maestro es poco hábil a la hora de representar las manos, excesivamente largas y afiladas; los dedos tienen formas mal definidas y resultan deformados cuando sostienen un objeto. Las manos de María [fig. 11] presentan trazos claros en relieve sobre los contornos, y la nudosidad de los dedos se esboza escuetamente mediante algunas líneas de color rosa. La representación esquematizada tanto de la orfebrería como de las joyas y piedras preciosas muestra que el autor no le ha prestado mayor atención. Ésta responde a un sistema repetitivo de toques de luz que las estructuran rápidamente.

La imagen radiográfica es sumamente legible, lo que indica la utilización de una importante cantidad de blanco de plomo en la composición de los colores. El aspecto claro y bastante homogéneo podría también deberse a la presencia de una capa de imprimación blanca, bastante habitual en las pinturas flamencas del siglo XVI. Sin embargo, esta capa no se detecta ni en la radiografía ni en los cortes estratigráficos a nuestro alcance. No obstante, pensamos percibirla en la reflectografía[22].

22 Los análisis químicos de pigmentos y aglutinantes han sido realizados por Arte-Lab, S. L. Para el radiografiado de la obra se ha contado con la colaboración de la empresa SGS Tecnos. El examen por reflectografía infrarroja (con el equipo Osiris de Opus Instruments) fue realizado por el Departamento de Conservación y Restauración del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Queremos expresar nuestro agradecimiento a los miembros del taller y en particular a José Luis Merino por la ayuda que nos prestaron a la hora de analizar la obra.

© Material protegido

© Material protegido

© Material protegido

16-17-18. Maestro de la Adoración de Amberes
Tríptico de la Adoración de los Magos
Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Amberes
Detalles del dibujo subyacente

El pintor ha dejado pocas zonas reservadas, a excepción del tronco del árbol sobre el paisaje y el volumen de las cabelleras de los personajes. Por el contrario, observamos que el vestido blanco de Santa Bárbara ha sido pintado sobre el murete en el que se sienta. También los ángeles han sido pintados sobre la fachada del palacio.

La reflectografía infrarroja no revela más que un dibujo somero. La colocación de los personajes se efectúa rápidamente mediante el trazado de los contornos, mientras que unos cuantos planos rayados indican las sombras en la profundidad de los pliegues. Los *pentimenti* son mínimos, siendo los más importantes el del escote en pico de María y el del contorno del brazo derecho de Jesús [figs. 12 y 13]. También el árbol que se encuentra en el centro de la composición ha sufrido algunas modificaciones [figs. 14 y 15]. Originalmente el follaje cubría las ramas bajas, que en la versión definitiva aparecen desnudas. Con ello el pintor despeja el paisaje y confiere mayor expresividad al árbol.

La observación del dibujo subyacente aporta un dato adicional para no atribuir el cuadro a Engebrechtsz, quien practica en todas sus composiciones un dibujo muy elaborado trazado en negro con pincel[23] y cubre la mayoría de las formas con una serie de trazos paralelos que a menudo se cruzan en las sombras intensas. La economía de dibujo en la tabla de Bilbao suscita un problema si se pretende atribuir la obra al Maestro de la Adoración de Amberes, porque éste también recurre por lo general a un dibujo detallado, en particular en las composiciones de los trípticos de *La Adoración de los Magos* de los museos de Bruselas y de Amberes, que hasta la fecha se consideran autógrafos.

23 Filedt Kok 1999, láms. 19-28.

© Material protegido

19. Maestro de la Adoración de Amberes
Tríptico de la Adoración de los Magos
Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas
Detalle del dibujo subyacente

Así pues, el dibujo subyacente de la Sagrada Familia de Bilbao se aparta del de estas dos obras que examinó por reflectografía infrarroja Peter van den Brink[24]. En la Adoración de Amberes los documentos revelan un dibujo lineal detallado [figs. 16 y 17], incluso en el paisaje, ejecutado con un pincel muy fino y un medio líquido, así como un dibujo de modelado [fig. 18]. El artista procede por planos de trazos paralelos o entrecruzados, que, en las sombras más intensas, pasan a través de las formas, evocando el estilo de los grabados de la época[25]. En la Adoración de Bruselas los trazos son más amplios y se disponen en una serie más regular [fig. 19][26], lo que se podría achacar en parte al gran formato de la obra, pero que revelaría probablemente también una diferencia en la escritura.

Esta constatación sobre la naturaleza del dibujo pone ante nosotros una doble hipótesis de trabajo. O bien no lo ha realizado el Maestro de la Adoración de Amberes y el autor de la pintura, sea quien fuere, no necesitó de una ayuda precisa para llevarlo a cabo porque la composición le era familiar y tenía en el taller modelos pintados o dibujados [figs. 20 y 21][27] que eventualmente pudo haber calcado, o bien existía un dibujo subyacente más elaborado y por alguna razón desconocida no es visible mediante radiaciones infrarrojas[28].

---

24 Brink 2002, Brink 2005. El tríptico de Amberes es de pequeño formato.

25 Ya señalamos en 1984 la analogía entre el dibujo subyacente de los manieristas de Amberes y los grabados de Alberto Durero. Véase Périer-D'Ieteren 1984. Desde entonces varios autores han recogido las semejanzas entre dibujos y grabados en Brink/Martens 2005.

26 Los trazos se perciben a simple vista por la pérdida de poder cubriente de las capas de color rojo y blanco de la Epifanía de Bruselas.

27 El dibujo a tinta y pluma de la colección del Ashmolean Museum de Oxford (Parker 1938, pp. 1-2) es uno de esos ejemplos de modelos para pequeños cuadros de devoción de los que se conserva un reducido número. Se trata de un dibujo perforado (estarcido) utilizado para trasladar mecánicamente la composición conectando sus puntos y rehaciendo posteriormente el dibujo de manera libre. La atmósfera general, la tipología de los personajes y los rostros de las santas recuerdan a *la Sagrada Familia* del Museo de Bellas Artes de Bilbao y comparten analogías con otras obras del mismo grupo estilístico. Así, por ejemplo, el rostro de la santa de la derecha evoca a los de Santa Catalina y Santa Bárbara, en tanto que el rostro de Santa Catalina, a la izquierda, recuerda al de la reina de Saba de la mencionada tabla lateral de un tríptico del Art Institute de Chicago (véase nota 21; Parker 1938). El otro cuadro de tema y composición análogos que se conserva en el Museo Suermondt-Ludwig de Aquisgrán, al parecer, deriva del mismo modelo y, teniendo en cuenta su estilo, también podría proceder del taller del Maestro de la Adoración de Amberes. No obstante, se tiene por una obra de segunda fila. Véase Villwock 1995-1997. El autor de este artículo atribuye, en mi opinión erróneamente, la pintura a Jan de Beer y a su círculo.

28 Es posible que este fenómeno se deba a la capa de imprimación o a un pigmento utilizado para el dibujo que no se detecta mediante RIR. Sobre este tema, véase Leeflang 2007. Señala un caso idéntico en Leeflang 2003.

© Material protegido

20. Anónimo flamenco
Matrimonio místico de Santa Catalina, c. 1520
Lápiz y tinta china a pincel sobre papel. 24,1 x 31,5 cm
Ashmolean Museum, University of Oxford
N.º inv. WA1863.136

© Material protegido

21. Círculo de Jan de Beer (c. 1475-1528)
La Virgen y el Niño con Santa Catalina y Santa Bárbara, c. 1520
Temple sobre lienzo adherido a tabla. 38,5 x 46 cm
Suermondt Ludwig Museum, Aquisgrán, Alemania
N.º inv. GK 309

Es evidente que los cuadros de Amberes y Bruselas comparten entre sí y con la Sagrada Familia de Bilbao un vocabulario común. En los tres encontramos el rostro de la Virgen ovalado, ligeramente inclinado, de labios bien dibujados y ojos con los párpados bajados sobre unas pupilas negras [fig. 22, 23 y 24]; y también el aspecto divertido de Jesús, con su pelo rizado y sus manitas como garras [figs. 25, 26 y 27]. La actitud de San José por detrás del grupo, así como la gama cromática luminosa del paisaje y algunos detalles como la arquitectura híbrida decorada con bajorrelieves y esculturas de tipo pagano, las especies de árboles, las casas y los pequeños personajes abocetados son otras tantas constantes [figs. 28, 29 y 30]. Sin embargo, aunque estrechamente vinculados, como han señalado la mayoría de los historiadores del arte, el estilo de ambos trípticos, a nuestro parecer, se diferencia claramente por su espíritu. Al dinamismo de la composición de Amberes, ritmada por chales flotantes y ademanes manieristas, responde el estatismo de la de Bruselas, con drapeados más plásticos que dan mayor rigidez a los personajes. Además, la ejecución de la primera, a la vez fina, arrebatada y sucinta en los más mínimos detalles, deja paso a una más pesada, más experta y en algunos puntos descuidada, de la segunda. A nuestro modo de ver, se trataría, por lo tanto, de dos tendencias estilísticas dentro de un mismo taller, que expresan personalidades diferentes. La profundidad del paisaje y la sensación de espacio que transmite, la sutileza de los degradados cromáticos, la distribución clara de los pequeños personajes, son una serie de características del cuadro de Amberes que no se encuentran en el de Bruselas.

© Material protegido

© Material protegido

© Material protegido

22. Maestro de la Adoración de Amberes y taller
La Sagrada Familia con dos santas
Museo de Bellas Artes de Bilbao

23. Maestro de la Adoración de Amberes
Tríptico de la Adoración de los Magos
Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Amberes

24. Maestro de la Adoración de Amberes
Tríptico de la Adoración de los Magos
Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas

Detalles del rostro de la Virgen

© Material protegido

© Material protegido

© Material protegido

25. Maestro de la Adoración de Amberes y taller
La Sagrada Familia con dos santas
Museo de Bellas Artes de Bilbao

26. Maestro de la Adoración de Amberes
Tríptico de la Adoración de los Magos
Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Amberes

27. Maestro de la Adoración de Amberes
Tríptico de la Adoración de los Magos
Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas

Detalles del niño

© Material protegido

© Material protegido

© Material protegido

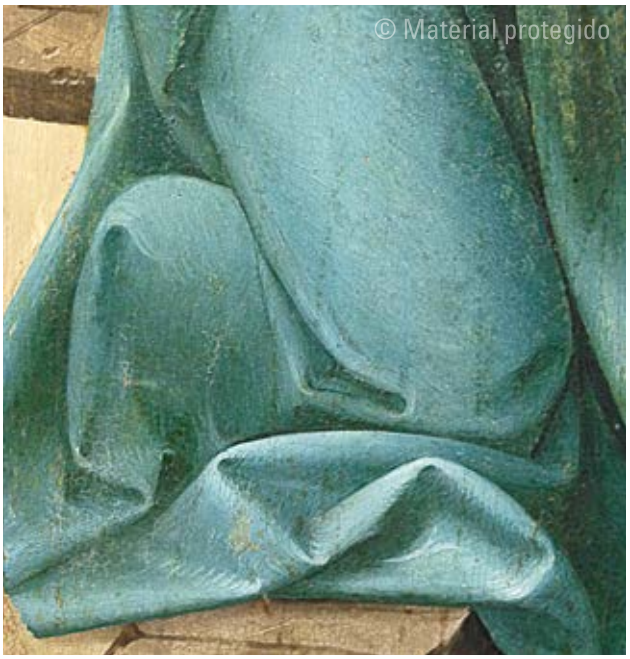
28. Maestro de la Adoración de Amberes y taller
La Sagrada Familia con dos santas
Museo de Bellas Artes de Bilbao

29. Maestro de la Adoración de Amberes
Tríptico de la Adoración de los Magos
Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Amberes

30. Maestro de la Adoración de Amberes
Tríptico de la Adoración de los Magos
Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas

Detalles del paisaje

© Material protegido


© Material protegido

31. Maestro de la Adoración de Amberes y taller
La Sagrada Familia con dos santas
Museo de Bellas Artes de Bilbao

32. Maestro de la Adoración de Amberes
Tríptico de la Adoración de los Magos
Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas

Detalles de los drapeados

© Material protegido

33. Maestro de la Adoración de Amberes y taller
La Sagrada Familia con dos santas
Museo de Bellas Artes de Bilbao

© Material protegido

34. Maestro de la Adoración de Amberes
Tríptico de la Adoración de los Magos
Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas

Detalles de las arquitecturas

Es con la Epifanía de Bruselas con la que la Sagrada Familia de Bilbao tiene una filiación más fuerte. Una comparación minuciosa pone de manifiesto analogías evidentes, tanto estilísticas como técnicas, y ello a pesar de la importante diferencia de formato e, indudablemente, de función. Repasemos las semejanzas más evidentes, cuyas particularidades hemos descrito más arriba: la técnica de ejecución y la morfología de las manos y del rostro de la Virgen, su melena tratada en las zonas más luminosas mediante masas claras de mechones sedosos [figs. 22 y 24], la expresión y la delineación del rostro regordete de Jesús, de grandes ojos divertidos, sus ricitos empastados en amarillo, sus manos, de dedos muy cortos, la estructura facial de los Reyes Magos y de San José, los toques claros y empastados para representar las piezas de orfebrería, el sistema repetitivo pero cuidado de finas líneas amarillas para simular el hilo de los brocados, la pincelada trabajada en las zonas claras de los drapeados y la forma redondeada de éstos, que se adapta a la anatomía del personaje a la altura de las rodillas y de los muslos [figs. 31 y 32]. Por último, el tipo de arquitectura de estilo híbrido y de paisajes de horizontes azulados [figs. 33 y 34], cuyos motivos, gama cromática y técnica pictórica son similares.

Se pueden también establecer algunas analogías estilísticas con otros cuadros, lo que permite realizar una primera agrupación dentro de un mismo taller y en torno a una misma personalidad. Citemos, en primer lugar, la tabla central de un *Tríptico de la Sagrada Familia con ángeles músicos* [fig. 35] que se conserva en una colección privada y que se presentó por primera vez en Amberes en la exposición *ExtravagAnt*, donde Peter van den Brink[29] atribuyó la obra al taller del Maestro de la Adoración de Amberes. Volvemos a encontrar la actitud y la posición frontal de la Virgen, su melena, su rostro rotundo y su expresión; el Niño, pequeño y en movimiento; la tipología facial de San José; y los mismos detalles en el paisaje, de azuladas montañas. Esta composición, aunque más monumental que la de Bilbao y con mayor calidad de ejecución, presenta el mismo

29 Brink 2005, pp. 162-168. Quiero agradecer a Peter la ayuda que me prestó para este estudio enviándome las fotografías del tríptico.

35. Maestro de la Adoración de Amberes
(activo en el primer tercio del siglo XVI)
Tríptico de la Sagrada Familia con ángeles músicos
Óleo sobre tabla de roble. 69,5 x 52,8 cm (tabla central)
Colección particular

estilo arcaizante y de ella se desprende una amable serenidad, dos características generales idénticas que, en nuestra opinión, constituyen la principal especificidad del grupo.

También analizaremos un tríptico que representa *La Adoración de los Magos* [fig. 36], que Christie's puso a la venta en enero de 2010[30]. Esta obra, inicialmente atribuida al Maestro de la Adoración Von Groote –la distinción con respecto al Maestro de la Adoración de Amberes a menudo ha llevado a confusión–, se caracteriza por una composición compacta análoga a la de Bilbao, con personajes de medio cuerpo. De la obra se desprende, al igual que sucede con la que nos ocupa, una sensación de serenidad que no aparece en la mayoría de las pinturas manieristas de la década de 1520 y que confiere a estas tablas, y también al *Tríptico de la Sagrada Familia con ángeles músicos* citado anteriormente, una connotación más arcaizante. Además, la técnica de ejecución del rostro de la Virgen, tal como se ha descrito en el caso del cuadro de Bilbao y que se observa también en el tríptico de Bruselas, es muy semejante. Algunos elementos en los detalles son también similares, tanto en el estilo de las mangas acuchilladas como en la representación de las piezas de orfebrería, del paisaje, de los árboles y de la arquitectura. Sin embargo, el estilo del conjunto es más pesado y los personajes están plasmados con mayor volumen.

A continuación añadiremos dos cuadros: *María Salomé y su familia*, que en la actualidad se conserva en el Museo de Bellas Artes de Amberes [fig. 37], y *La Adoración de los Reyes Magos* del Museo de Bellas Artes de Vitoria, atribuidos ya en la década de 1950[31] al Maestro de la Adoración de Amberes. En efecto, ambos tienen estrechas analogías estilísticas, en particular en los rostros de la Virgen y el Niño. Por último, dos tablas laterales que se conservan en el Bonnefantenmuseum de Maastricht, y que representan en su cara interior *La Natividad* y *La presentación en el Templo*, también se pueden relacionar con estas obras, al igual que *El rey David recibiendo el agua de Belén* y *El rey Salomón recibiendo a la reina de Saba* del Art Institute de Chicago [fig. 38][32], obras atribuidas al mismo taller[33].

30 Catalogue Christie's… 2010, pp. 14-17. La atribución al Maestro de la Adoración de Amberes ha sido propuesta por Peter van den Brink.
31 Philippot 1956, pp. 157-166; Vanaise 1959.
32 Véase nota 21.
33 Brink 2002.

© Material protegido

36. Maestro de la Adoración de Amberes (activo en el primer tercio del siglo XVI)
Tríptico de la Adoración de los Magos, c. 1520
Óleo sobre tabla de roble. 108 x 76,2 cm (tabla central); 105,5 x 33,7 cm (tablas laterales)
Colección particular

¿Qué conclusión se puede extraer de estas observaciones?

La Sagrada Familia del Museo de Bellas Artes de Bilbao se puede integrar definitivamente en el núcleo de obras atribuidas al Maestro de la Adoración de Amberes y a su taller. Está más directamente vinculada a la Epifanía de Bruselas, obra que, más allá de los parentescos individuales, fruto de intensos intercambios culturales en el seno de un mismo grupo de pintores, se singulariza por un estilo global unitario y contenido, característica que la aleja del más agitado de la Epifanía de Amberes.

La comparación de estos dos trípticos –ambos encargados por un donante que está representado en las tablas laterales–, considerados obras clave del Maestro de la Adoración de Amberes, ha puesto de manifiesto claras diferencias que nos inducen a proponer dos grupos de obras distintos dentro de un mismo taller y a agrupar en torno a *La Adoración de los Magos* de Bruselas algunas obras de estilo y técnica similares, entre las cuales la Sagrada Familia de Bilbao ocupa un lugar particular. A nuestro parecer, es posible que fuera incluso ejecutada por la misma mano, aunque en un momento algo distanciado en el tiempo y en otro contexto: el de la colaboración en la realización de un retablo inmediatamente anterior a la década de 1520, si tenemos en cuenta su estilo todavía algo rígido.

En el estado actual de los conocimientos y a pesar de haberse llevado a cabo intensas investigaciones, el prototipo de la Sagrada Familia no se ha encontrado y la identidad del maestro sigue siendo desconocida. Sin embargo, admitida la hipótesis de que esta obra fue realizada por la misma mano que el tríptico de Bruselas, el pintor nos ofrece su retrato, aunque no así su nombre, en esta última, concretamente en la tabla

© Material protegido

37. Maestro de la Adoración de Amberes
(activo en el primer tercio del siglo XVI)
María Salomé y su familia
Óleo sobre tabla de roble. 95 x 66 cm
Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Amberes
N.º inv. 5081

lateral con el tema de la Circuncisión, en la que se ha representado [fig. 39]. Con ello pone de manifiesto la particular importancia que da a esta obra, fruto de un encargo y, por lo tanto, merecedora de un cuidado muy especial.

Las tablas laterales de Maastricht, las de Chicago [fig. 38] y los dos trípticos atribuidos en los últimos años al Maestro de la Adoración de Amberes o a su taller se deben, sin duda, añadir al catálogo elaborado por Friedländer y se integran perfectamente, en nuestra opinión, en el mismo grupo estilístico de la Sagrada Familia de Bilbao.

El *Tríptico de la Sagrada Familia con ángeles músicos* [fig. 35], de escritura suelta y tonos armoniosos, podría ser de la misma mano que el de Bruselas y que la tabla de Bilbao, aunque sería posterior, teniendo en cuenta su ejecución más segura y cuidada. Por el contrario, el estilo del *Tríptico de la Adoración de los Magos* de Christie's [fig. 36] denotaría la intervención de otro pintor dentro del mismo grupo. Por último, es posible que el dibujo *Matrimonio místico de Santa Catalina* del Ashmolean Museum [fig. 20] hubiera servido de modelo en dicho taller, en vista de las filiaciones que presenta con las obras que en él se crearon.

Llegamos así a la principal dificultad que surge al estudiar a estos pintores manieristas anónimos de Amberes de los años 1515-1520. Aunque hoy en día los historiadores del arte hayan renunciado a reflexionar en términos de la identificación de un maestro y de la atribución a una única mano, han de enfrentarse a otro dilema, porque es preciso que consigan establecer características de escritura y parentescos de vocabulario formal y tipológico comunes a todos los elementos estilísticos y de técnica pictórica de las obras estudiadas, lo suficientemente representativos de un grupo de pintores o de un taller específico. Para poder avanzar en el conocimiento conviene luego «reconocerlos» en otras obras relacionadas, con el fin de poder justificar la

© Material protegido

© Material protegido

38. Maestro de la Adoración de Amberes (círculo de)
(activo en el primer tercio del siglo XVI)
El rey David recibiendo el agua de Belén y
El rey Salomón recibiendo a la reina de Saba, c. 1510-1520
Óleo sobre tabla transferido a lienzo
73,5 x 27,5 cm; 73,2 x 27,7 cm
The Art Institute of Chicago
N.os inv. 1936.127; 1936.126

© Material protegido

39. Maestro de la Adoración de Amberes
Tríptico de la Adoración de los Magos
Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas
Detalle del autorretrato del artista en la tabla derecha

propuesta de nuevos conjuntos coherentes de pinturas. Esto es lo que hemos intentado hacer reorientando la Sagrada Familia de Bilbao hacia el manierismo de Amberes e integrándola en el taller del Maestro de la Adoración de Amberes y, más concretamente, dentro de éste, en el núcleo de pinturas formado en torno al *Tríptico de la Adoración de los Magos* de Bruselas. Al situar con ello el cuadro en su justa dimensión histórica se convierte en una obra de referencia en un nuevo contexto de investigaciones[34].

34 Estoy profundamente agradecida a Valentine Henderiks por su lectura crítica del manuscrito y sus atinadas sugerencias.

BIBLIOGRAFÍA

Bilbao 1998
Laureano de Jadoren ondareko pintura flandestarra = Pintura flamenca en el legado Laureano de Jado. [Cat. exp.]. Bilbao : Museo de Bellas Artes de Bilbao = Bilboko Arte Ederretako Museoa, 1998.

Brink 2002
Peter van den Brink. «Two unknown wings from a triptych by the Master of the Antwerp Adoration», *Art Matters : Netherlands Technical Studies in Art*, vol. I. Zwolle : Waanders, 2002, pp. 6-20.

Brink 2005
—. «Triptych with The Adoration of the Magi», Peter van den Brink ; P. J. Martens (eds.). *ExtravagAnt! : a forgotten chapter of Antwerp painting, 1500-1530.* [Cat. exp., Anberes Amberes Antwerp, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten ; Maastricht, Bonnefantenmuseum]. Schoten : BAI ; Antwerp : Koninklijk Museum voor Schone Kunsten ; Maastricht : Bonnefantenmuseum, 2005, pp. 162-166.

Brink/Martens 2005
Peter van den Brink ; P. J. Martens (eds.). *ExtravagAnt! : a forgotten chapter of Antwerp painting, 1500-1530.* [. Cat. exp., Amberes, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten ; Maastricht, Bonnefantenmuseum]. Schoten : BAI ; Antwerp : Koninklijk Museum voor Schone Kunsten ; Maastricht : Bonnefantenmuseum, 2005.

Castañer 1991
Xesqui Castañer López. «La pintura flamenca del siglo XV en el Museo de Bellas Artes de Bilbao : formas, temas, modelos», *Kobie* (Serie Bellas Artes), n.º VIII, Bilbao, 1991, pp. 4-24.

Castañer 1995
—. *Pinturas y pintores flamencos, holandeses y alemanes en el Museo de Bellas Artes de Bilbao.* Bilbao : Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa, 1995.

Catálogo de las obras... 1932
Catálogo de las obras de pintura y escultura del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Bilbao : Imprenta Provincial, 1932.

Catalogue Christie's... 2010
Catalogue Christie's New York : Old Master and 19th Century Painting, parte I, 27 de enero de 2010.

Filedt Kok 1999
Jan Piet Filedt Kok. «The workshop practice of Cornelis Engebrechtsz : some preliminary remarks», Hélène Verougstraete ; Roger van Schoute (eds.). *Le dessin sous-jacent et la technologie dans la peinture, Colloque XII, 11 13 septembre 1997 : la peinture dans les Pays-Bas au 16e siècle : pratiques d'atelier, infrarouges et autres méthodes d'investigation.* Leuven : Uitgeverij Peeters, 1999.

Friedländer 1973
Max J. Friedländer. «Lucas van Leyden and other Dutch masters of his time», *Early Netherlandish Painting*, vol. 10. New York ; Washington : Praeger Publishers, 1973.

Friedländer 1974
—. «The Antwerp Mannerists : Adriaen Ysenbrant», *Early Netherlandish Painting,* vol. 11. New York ; Washington : Praeger Publishers, 1974.

Hoffmann 1998
Godehard Hoffmann. «Der Annealtar des Adrian van Overbeck in der Propsteikirche zu Kempen : Werk und Werkstatt eines Antwerpener Manieristen», Wilfried Hansmann ; Godehard Hoffmann. *Spätgotik am Niederrhein : rheinische und flämische Flügelaltäre im Licht neuer Forschung*. Köln : J.P. Bachem, 1998, pp. 117-291.

Lasterra 1969
Crisanto de Lasterra. *Museo de Bellas Artes de Bilbao : catálogo descriptivo : sección de arte antiguo*. Bilbao : Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1969.

Leeflang 2003
Micha Leeflang. «The San Donato altarpiece by Joos van Cleve and his workshop», Farida Simonetti ; Gianluca Zanelli (eds.). *Indagini tecniche sulle opere genovesi di Joos van Cleve : giornata internazionale di studi, 13 marzo 2003, Galleria nazionale di Palazzo Spinola*. Firenze : Maschietto & Ditore, 2003, pp. 25-38.

Leeflang 2007
—. *'Uytnemende Schilder van Antwerpen' : Joos van Cleve : atelier, productie en werkmethoden*. [tesis doctoral]. Groningen : Rijksuniversiteit, 2007.

Museo de Bellas Artes de Bilbao... 2006
Museo de Bellas Artes de Bilbao : guía. Bilbao : Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2006 (ed. en inglés, *Bilbao Fine Arts Museum : Guide*).

Parker 1938
K. T. Parker. *Catalogue of the collection of drawings in the Ashmolean Museum*. Vol. I.: *Netherlandish, German, French, and Spanish schools*. Oxford : Clarendon Press, 1938.

Pelink 1948-1949
E. Pelink. «Cornelis Engebrechtsz : de herkomst van zijn kunst», *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 's-Gravenhage, 1948-1949, pp. 40-74.

Périer-D'Ieteren 1984
Catheline Périer-D'Ieteren. «Un dessin inédit du Maître de 1518 et les volets peints du retable I de Västerås», *Konsthistorisk Tidskrift,* Stockholm, n.º 53, 1984, pp. 47-52.

Philippot 1956
Paul Philippot. «Le monogrammiste G, Maître de l'Epiphanie d'Anvers», *Bulletin des Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique*, Bruxelles, fasc. 3-4, 1956, pp. 157-166.

Vanaise 1959
P. Vanaise. «De hersamenstelling van een zoekgeraakte compositie van de Meester der Antwerpse aanbidding», *Bulletin de l'Institute Royal du Patrimoine Artistique*, Bruxelles, 1959, pp. 34-40.

Villwock 1995-1997
Ulrike Villwock. «Untersuchungen zu einem Antwerpener Tüchlein der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Aachen», *Aachener Kunstblätter,* Düsseldorf, 61, 1995-1997, pp. 449-460.

Wolff 2004
Martha Wolff. «Hebrew Kings and Antwerp Mannerists», Volker Manuth ; Axel Rüger (eds.). *Collected opinions : essays on Netherlandish art in honour of Alfred Bader*. London : Paul Holberton, 2004, pp. 279-293.