

Un *Tríptico de la Flagelación con San Benito y San Bernardo* del taller de Jan van Dornicke en el Museo de Bellas Artes de Bilbao



Ana Diéguez Rodríguez

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**

© Ashmolean Museum, University of Oxford: fig. 4

© Bilboko Arte Ederren Museoa-Museo de Bellas Artes de Bilbao: figs. 1-3, 5 y 8-9

© Iziko Museum of South Africa: fig. 7

© Staatsgalerie Stuttgart: fig. 6

Texto publicado en:

*Buletina = Boletín = Bulletin*. Bilbao : Bilboko Arte Ederren Museoa = Museo de Bellas Artes de Bilbao = Bilbao Fine Arts Museum, n.º 9, 2015, pp. 51-72.

Con el patrocinio de:



**metro bilbao**

Dentro de la excepcional colección de pintura flamenca del Museo de Bellas Artes de Bilbao ocupa nuestra atención un tríptico de pequeño tamaño con el tema central de la *Flagelación de Cristo* que se completa en las alas laterales con la representación de dos santos benedictinos: San Benito y San Bernardo [fig. 1]<sup>1</sup>. Es singular tanto por la combinación de historias como por la falta de una concordancia espacial entre ellas, al no haber ningún elemento de unión entre la escena principal, representada en un interior, y las laterales, situadas en un paisaje. Sin embargo, las medidas de las tablas laterales coinciden con el espacio que ocupa la tabla central, apuntando a una intención en la combinación de escenas que puede venir determinada tanto por un encargo concreto como por adaptar diferentes pinturas a una estructura común por razones desconocidas<sup>2</sup>.

La pintura figuraba en los primeros catálogos del Museo de Bellas Artes de Bilbao como obra anónima, correctamente encuadrada dentro de la escuela flamenca del segundo cuarto del siglo XVI<sup>3</sup>, a pesar de entrar en el museo como obra alemana y de que Allende-Salazar la considerara de un pintor flamenco en línea con Jeronimo Bosch y Jan Mostaert<sup>4</sup>. Castañer, en su monografía sobre las pinturas flamencas del museo, la cataloga como obra de un maestro anónimo de hacia 1500 afinando más su atribución en el texto al relacionarla con la escuela de Amberes y con los talleres manieristas que estaban proliferando en ese momento en la ciudad, pero sin decantarse por ninguno en concreto, al igual que con trabajos de Barend van Orley<sup>5</sup>.

---

1 Cada una de las tablas de la obra presenta rebarba en sus bordes, signo de haber sido pintadas con el marco original.

2 Sobre la adaptación de pintura dentro de estructuras líneas de mayores dimensiones como parte de un gusto especial de la clientela hispana, véase Martens 2010, pp. 233-234, 240-242. No hay que olvidar que estas reuniones de obras dispares responde, en muchas ocasiones, a una devoción especial por parte del promotor de las obras incluidas dentro de esa estructura. Montero/Cendoya 2001; Diéguez 2005.

3 Plasencia 1932, p. 64, n.º 288; Lasterra 1969, p. 142, n.º 329.

4 Allende-Salazar 1931, p. 223.

5 Castañer 1995, pp. 61-63.



1. Jan van Dornicke (activo 1505-1527), taller de  
*Tríptico de la Flagelación con San Benito y San Bernardo*, 1520-1530  
Óleo sobre tabla de roble. 86 x 33 cm (tabla central); 86 x 14,2 cm (tablas laterales)  
Museo de Bellas Artes de Bilbao  
N.º inv. 69/329

© Material protegido

Si bien las escenas no parecen responder al mismo programa iconográfico, los esquemas tipológicos de las figuras y el dibujo subyacente de las tres escenas, que se percibe a simple vista en muchos casos, demuestran que es la misma mano la encargada de la ejecución del diseño en el taller. El dibujo se realiza combinando unos trazos fluidos y concisos que delimitan los perfiles de las figuras, pliegues de los ropajes y detalles de las arquitecturas [fig. 2] con otros trazos paralelos y cortos marcando las zonas en sombra tanto en carnaciones como en vestimentas [fig. 3].

La escena central de la Flagelación toma como modelo un grabado de Martin Schongauer de hacia 1480 [fig. 4], obra que tuvo gran popularidad en todo el siglo XVI<sup>6</sup>. El pintor reproduce en el centro de la escena la columna de jaspe rojo a la que está atado Jesús, la túnica de la que fue despojado en el primer plano y los gestos y las poses de los tres sayones que le infligen el castigo determinado por Poncio Pilatos. Sólo varía respecto al diseño del grabado la indumentaria del sayón de la derecha, que, de espaldas al espectador, presenta una capucha en el jubón, y la posición del brazo derecho del verdugo de la izquierda, que, con la camisa blanca abierta, agarra a Jesús por el cabello mientras le azota con el flagelo. El pintor ha enriquecido el escenario interior al presentar en el segundo plano varios personajes ataviados con ricos ropajes y gorros fríos que, desde un parapeto a la izquierda, observan la tortura de Jesús. Una de esas figuras, barbada y con bastón de mando que señala hacia la escena principal, responde a Poncio Pilatos, mientras que su compañero, de perfil e imberbe, es uno de los sumos sacerdotes que buscaban la muerte del reo<sup>7</sup>. La escena se desarrolla en el interior de un patio porticado de arquitectura clásica con bóveda de cañón casetonada, arcos de medio punto y grutescos decorativos en los arquivoltas y enjutas. Este pretorio clásico se completa con la figura de un centurión barbado en el segundo plano, tras la columna de la flagelación. Se representa con turbante y el uniforme militar de túnica corta con *subarmalis* decorado de medio cuerpo, *grebas* en las piernas, *caligae* y lanza (o *pilum*), quizá prefiguración del centurión que atraviesa el costado de Cristo en el Gólgota<sup>8</sup>.

En las alas laterales, San Benito aparece como un joven imberbe con el hábito negro de la orden junto al cuervo que huyó con el pan envenenado antes de que fuera ingerido por el santo. Apoya el báculo de abad sobre el hombro derecho, mientras sujeta el libro de la orden en la mano izquierda<sup>9</sup>, elemento este último que viene a sustituir la copa de agua envenenada que se ve en la reflectografía [fig. 5], donde la ponzoña se señala a través de un pequeño dragón serpenteante que sale del recipiente<sup>10</sup>. Este atributo oculto por el libro estaría en relación con el episodio del cuervo del primer plano, relativos ambos al intento de envenamiento que sufrió San Benito por parte de los monjes de Vicovaro<sup>11</sup>.

San Bernardo, renovador de la orden benedictina, se representa de forma similar pero con el hábito blanco, enfrascado en la lectura del libro que lleva abierto entre sus manos y apoyando el báculo de abad contra su hombro<sup>12</sup>. Ambas figuras presentan un canon y fisonomía similares, de facciones delicadas con mandíbula

6 Existen copias del grabado hechas por el Monogramista IC de Colonia, por Wenzel von Ölmütz, por Adriaen Hybruechts en 1584, por Alois Petrak y por otros grabadores anónimos. *Hollstein. Ludwig Schongauer to Martin Schongauer*, XLIX, Rotterdam, 1999, n.º 22.

7 Louis Réau. *Iconographie de l'art chrétien*. 3 vols. Paris : Presses universitaires de France, 1955-1959, vol. I/II, p. 454.

8 El tema de la Flagelación es narrado por los cuatro evangelistas (Mt. 27, 26; Mc. 15, 15; Lc. 23, 16, 22; Jn. 19, 1), pero las grandes aportaciones a su iconografía se realizaron en los textos del *Speculum Humanae Salvationis*, las *Revelaciones* de Santa Brígida, las *Meditaciones sobre la Pasión* del Pseudo-Buenaventura, así como los autos sacramentales medievales. Louis Réau, *op. cit.*, t. II, vol. 2 (*Nouveau Testament*, 1957), pp. 452-453.

9 *Vita et miracula Sanctissimi Patris Benedicte. Ex Libro Dialogorum Beati Gregorii Papae et Monachi collecta et ad instantian Devotorum Monachorum Congregationis eiusdem S. ti Benedicti Hispaniarum aeneis typis accuratissime delineata*, Roma, 1578; Santiago de la Vorágine. *La leyenda dorada* (ed., Madrid : Alianza, 1982, vol. I, pp. 200-201).

10 Agradezco al Departamento de Conservación y Restauración del Museo de Bellas Artes de Bilbao el apunte sobre este hecho que descubrieron durante el proceso de análisis reflectográfico de la pintura.

11 Louis Réau, *op. cit.*, vol. III/1, pp. 197 y 200-201.

12 Santiago de la Vorágine, *op. cit.*, vol. II, pp. 3-14.





2-3. Jan van Dornicke (activo 1505-1527), taller de *Tríptico de la Flagelación con San Benito y San Bernardo*, 1520-1530 Museo de Bellas Artes de Bilbao  
 Detalles del dibujo subyacente a simple vista

y pómulos marcados, nariz y boca pequeña, y tonsura que deja al descubierto un cráneo de forma cuadrangular de gran armonía. Su esquema es más el de un rostro femenino, en consonancia con la estética de la bondad reflejada en el semblante. Hay un intento de buscar unidad entre el paisaje circundante y las figuras a través de dos recursos: colocando en el primer plano un elemento directamente relacionado con la escena y la naturaleza, como es el cuervo en la tabla de San Benito y la roca con el tronco del árbol partido junto a San Bernardo; y usando el perfil de un esbelto árbol en el plano intermedio tras las dos figuras, diferenciando su espacio y abriendo la panorámica de alto horizonte. Estos dos recursos consiguen dotar de una clara relación visual a estas dos alas laterales, aspecto en el que inciden los toques de pincel minucioso y decorativo con que son realizadas las hojas de los árboles y arbustos.

Todas las figuras del tríptico tienen un espíritu similar en cuanto al diseño de los rostros, de perfil cuadrangular con cejas cortas enmarcando unas cuencas oculares muy acentuadas, narices rectas realizadas por toques de luz y bigotes poblados semicirculares que se funden con la barba que ciñe la barbilla y se remata de dos modos: abierta y en pico. Las barbas se hacen más descuidadas en los sayones y más pobladas en las figuras del segundo plano y en Jesús. Igual cambio sufre la nariz: más armónica en la figura de Cristo y santos benedictinos, y más exagerada en los sayones. Son estas características, junto con los trazos del diseño subyacente, las que permiten relacionar este tríptico con el trabajo de uno de los talleres más prolíficos de Amberes en el primer tercio del siglo XVI: el de Jan Martens van Dornicke<sup>13</sup>.

13 Sobre Jan van Dornicke y toda su labor, no sólo como maestro regentando un taller sino también como marchante de obras de arte e impresor, véanse Bergmans 1957, p. 27; Szymdki 1981, pp. 219-220; Martens 2004-2005, pp. 67, 71; Ewing 2007, p. 92.

Jan Martens van Dornicke era conocido como el Maestro de 1518 y el Maestro de la Abadía Dielegem<sup>14</sup>, hasta que en 1966 Marlier lo identifica con Jan Mertens, pintor procedente de Doornik (Tournai)<sup>15</sup>, siguiendo las aportaciones documentales de Bergmans<sup>16</sup>. Nacido en el seno de una familia de escultores<sup>17</sup>, su relación fue estrecha con los talleres de escultura para los que dio diseños y en los que se encargaba de la parte pictórica<sup>18</sup>. Tradicionalmente se viene considerando que Jan van Dornicke estaba asentado en Amberes desde, al menos, 1505<sup>19</sup>, y permaneció allí hasta su muerte hacia 1527, momento en que Pieter Coeck se registra como maestro de la guilda de pintores, continuando así con el taller de su suegro<sup>20</sup>. Périer-D'leteren relaciona a Jan van Dornicke con el aprendiz que Jan Gossart registra en la guilda de pintores de la ciudad en 1505 bajo el nombre de «Hennen Mertens»<sup>21</sup>, sugerencia que continúa Ainsworth, apuntándola como posibilidad<sup>22</sup>. En 1507 Van Dornicke figura en la guilda de pintores inscribiendo como aprendiz a Tijsken Marijnjs<sup>23</sup>, y en 1509 y 1511 a un joven sin identificar y a Jeroen Boels, respectivamente<sup>24</sup>. Después de esta fecha, en 1512, aparece en la documentación de la villa de Amberes del 6 de febrero como «Jan Martens, que se llama Van Dornicke, pintor»<sup>25</sup>. En 1515 se cita como viudo de Lysbeth Puynders y padre de cinco hijos menores<sup>26</sup>.

Jan Martens van Dornicke regirá un taller muy productivo encuadrado dentro de la corriente de los manieristas de Amberes y posiblemente directamente relacionado con el de escultura de su padre<sup>27</sup>. Para Marlier es el maestro más arcaizante en composiciones y modelos de entre todos los que están asentados en la ciudad<sup>28</sup>, un hecho que puede explicarse por la dependencia de asuntos derivada del taller paterno.

- 
- 14 El nombre convencional fue dado por Friedländer en 1915 al reunir una serie de obras en torno al *Triptico de la Virgen* de la iglesia de Santa María de Lübeck, que lleva la fecha de 1518 en la parte escultórica: Friedländer 1915. Respecto al Maestro de la Abadía Dielegem, nombre asignado al maestro del *Triptico de la vida de María Magdalena* de los museos reales de Bruselas (n.º inv. 329), procedente de la antigua abadía de Dielegem, al oeste de Bruselas, Friedländer lo vinculó con la misma producción del Maestro de 1518: Friedländer 1974, pp. 30-31.
- 15 Marlier 1966, pp. 112-115, 117-145. En 2002 Campbell vuelve a diferenciar el trabajo del Maestro de 1518 y el del Maestro de la Abadía Dielegem, sugiriendo que ambos están obrando en ciudades diferentes, el primero en Amberes y el segundo en el entorno de Bruselas: Londres 2002, p. 162; Campbell 2014, p. 553. Para Campbell el *Triptico de la Magdalena* de Bruselas (n.º inv. 329) sigue dando las pautas para reconocer el trabajo del Maestro de la Abadía Dielegem y lo relaciona con la *Vocación de San Mateo* de la colección real inglesa (LC45). Sin embargo, hay elementos característicos en esta última pintura que se alejan del trabajo tanto del Maestro de 1518 como del Maestro de la Abadía de Dielegem. Aún hoy en día hay discrepancias respecto a la identificación del Maestro de 1518 con Jan van Dornicke –Jansen 2007, p. 86, nota 16; Born 2010, pp. 131-140, 264-275–, que conviven con posturas tradicionales seguidoras de Marlier: Ainsworth 2014a, pp. 23-25.
- 16 Bergmans 1957, p. 27.
- 17 Se piensa que su padre, Jan Mertens, pudo tener un taller en Doornik (Tournai) antes de trasladarse a Amberes. Figura como maestro de la guilda de pintores de la ciudad del Escalda en 1473: Rombouts/Van Lerijs 1961, vol. I, p. 22. En 1478, 1481 y 1487 figura como deán de la guilda: *ibíd.*, pp. 28, 31 y 39. Entre 1484 y 1487 registra como aprendices a Heynken van Wouwe y Tonken Vermolen: *ibíd.*, pp. 36 y 40.
- 18 Marlier 1966, p. 113. Más específico sobre este tema es Born 2002.
- 19 Marlier 1966, p. 112.
- 20 Rombouts/Van Lerijs 1961, vol. I, p. 108.
- 21 Périer-D'leteren 1995, p. 1055; Rombouts/Van Lerijs 1961, vol. I, p. 63. Posiblemente «Henne» es una forma arcaica de Jan. Agradezco al profesor Didier Martens las sugerencias filológicas respecto a este nombre, que él muy convincentemente relaciona con la forma Johannes, viendo en la fórmula Henne un localismo para Jan. Correspondencia personal con la autora.
- 22 Ainsworth 2010, p. 9; Weidema 2012, p. 8.
- 23 Rombouts/Van Lerijs 1961, vol. I, p. 66.c.
- 24 *Ibid.*, pp. 72 y 76. Posiblemente relacionados con la misma familia Mertens estén el pintor Jan Martens y Neel van Dornicke. El primero es recogido como maestro en pintura en la guilda de Amberes en 1509, aludiendo a que es hijo de Jan, «Janssone»: *ibíd.*, p. 71. Rombouts y Van Lerijs relacionan en la nota 2 de la página 71 a este Jan Martens con el escultor. Sin embargo, podría también tratarse de un hijo de Jan van Dornicke: véanse notas 17 y 18. Neel van Dornicke aparece en 1508 como maestro: «Neel van Dornicke, hijo de Mertens». No se especifica si es pintor o escultor, pero, debido a que se hace llamar «Van Dornicke», quizá se trate de un hijo de nuestro pintor, Jan van Dornicke: *ibíd.*, p. 69. Aunque quizá pueda tratarse de un hijo de Mertens van Dornicke, que aparece como deán de la guilda de pintores en 1497 y 1500, y del que no se sabe qué actividad practicaría pero seguramente estaba directamente relacionado con el taller familiar de escultura y pintura de Jan Mertens y Jan van Dornicke en Amberes: *ibíd.*, pp. 52 y 55.
- 25 «Jeane Mertens die men heet Van Dornicke schildere (...)». Felix Archief, Antwerpen, Vonnis boeken 1509-1513, fol. 203-204v. V# 1234, citado en Szmydki 1981, p. 219.
- 26 No sabemos si tenía hijos mayores de edad o independientes. Entre los citados como menores figuran Ana, que será posteriormente esposa de Pieter Coeck van Alst y que fallecerá en 1529, y Adriana, que se casará con Jan van Amstel antes de 1527 y fallecerá en 1562: Bergmans 1957, p. 27.
- 27 Friedländer 1915, pp. 65-71; Born 2005a, pp. 16-17.
- 28 Marlier 1966, p. 112.





4. Martin Schongauer (1435/1450-1491)  
*Flagelación*, c. 1480  
Grabado a buril sobre papel. 16,3 x 11,6 cm  
Ashmolean Museum, University of Oxford  
N.º inv. WA1863.2146





5. Jan van Dornicke (activo 1505-1527), taller de  
*Tríptico de la Flagelación con San Benito y San Bernardo*, 1520-1530  
Museo de Bellas Artes de Bilbao  
Detalle de la reflectografía infrarroja

En el trabajo de Jan van Dornicke se aprecia una fase en la que muestra una clara dependencia de fuentes grabadas, quizá en sus primeros trabajos vinculados con sus colaboraciones en obras mixtas, como la que señala Born al hablar del tríptico de Lübeck<sup>29</sup>. Para esta autora, Van Dornicke es el maestro más influido por la gráfica germana dentro de los talleres manieristas de Amberes del primer tercio del siglo XVI<sup>30</sup>. Esto concuerda con la escena central de este tríptico de Bilbao. Además, la comparación del diseño del dibujo subyacente visible aquí en las ropas de los sayones, paño de pureza y carnaciones de Jesús, así como en las figuras de San Benito y San Bernardo, con el de los ropajes de los mendigos en la escena de *Santa Isabel de Hungría dando pan a los pobres* del Musée des beaux-arts de Belgique en Bruselas (n.º inv. 2.600)<sup>31</sup>, y los de la túnica y manto de José en la *Aparición del ángel a San José* de la Staatsgalerie de Stuttgart [fig. 6], ambas obras consideradas del taller de Jan van Dornicke, indica que son similares. Incluso el tratamiento de los plegados está dentro del mismo espíritu en todas las obras citadas.

Muy singular es el rostro del sayón a la izquierda de Jesús. Es un modelo que Van Dornicke emplea habitualmente en sus composiciones. A él recurre para la figura del sacerdote sedente con el libro abierto en su *Jesús entre los doctores* del Museum Mayer van den Bergh de Amberes (n.º inv. 357) y, en especial, para las figuras de los Reyes Magos de muchas de sus múltiples *Epifanías*. Entre ellas se pueden destacar la de la antigua Colección Finck de Bruselas y la de la iglesia de San Plechelmo en Oldenzaal (Países Bajos), donde el rostro de Melchor arrodillado ante la Virgen sigue el mismo esquema que el del sayón de esta pintura

29 Born 2002, p. 588.

30 Born 2005b, p. 198.

31 En los catálogos del museo de Bruselas esta escena aparece como *Mujer repartiendo limosnas* dentro de una de las obras de misericordia: Pauwels 1984, p. 555, n.º 2600. Dentro de la iconografía de la santa es habitual esta confusión de tema: Louis Réau, *op. cit.*, vol. II/1, p. 418; Santiago de la Vorágine, *op. cit.*, vol. II, pp. 730-731.



6. Jan van Dornicke (activo 1505-1527), taller de  
*Aparición del ángel a San José*, 1518  
 Técnica mixta sobre tabla. 46 x 40,2 cm  
 Staatsgalerie Stuttgart, Alemania  
 N.º inv. 2654

bilbaína. En estas obras ya se aprecia la colaboración de Pieter Coeck van Aelst, pintor que no duda en usar este mismo modelo para el rostro de uno de los apóstoles de la escena de *Pentecostés* perteneciente a la antigua Colección Michaelis en Ciudad del Cabo (Sudáfrica) [fig. 7]<sup>32</sup>.

La relación con el trabajo de Pieter Coeck también se aprecia en el rostro de Jesús de facciones armónicas, en consonancia con los rasgos del mismo personaje que emplea su taller en la *Santa Cena* de los museos reales de Bélgica y de colecciones privadas de Ámsterdam y Múnich<sup>33</sup>. Con esta última incluso comparte el

32 Fransen 1997, pp. 94-95; Buijsen 2000, p. 12.

33 El prototipo de Pieter Coeck está perdido y se conoce a través del grabado realizado por Hendrick Goltzius en 1585, donde se indica que la invención de la escena se debe a Pieter Coeck van Aelst. La composición fue muy popular y se conservan ejemplares fechados entre 1527 (en la colección del duque de Rutland en el castillo Belvoir, recientemente analizada por Maryan W. Ainsworth en Nueva York 2014, pp. 49-54) y 1550 (Germanisches Museum, Nüremberg). Alguna otra aparece fechada después del fallecimiento de Coeck en 1550, como la de la antigua Colección Arnaldi de Roma, en 1563, y la realizada sobre cobre del Centre Canadien d'Architecture de Montreal, fechada en 1602. Esto se explica por el éxito de la composición y por el hecho de que la viuda de Pieter Coeck, Marie Verhulst, continuó con el taller de su marido después de su fallecimiento. Sobre las versiones del tema, véanse Marlier 1966, pp. 93, 97-99; Ninane 1953, pp. 6-10; Kröning 1957; Jansen 2003; Heuer 2007, pp. 98-99.



7. Pieter Coeck van Aelst (1502-1550), taller de *Pentecostés*, c. 1530-1540  
 Óleo sobre tabla. 83,8 x 62,2 cm  
 Iziko Museum of South Africa. Art Collections, Ciudad del Cabo, Sudáfrica

esquema del enlosado del suelo con alternancia de tonos rosados, ocre y azules en un diseño en triángulos y cuadrados, similar al que se ve en la *Anunciación* del reverso del tríptico de la *Adoración de los pastores* de colección privada<sup>34</sup>.

La interrelación de modelos entre Jan van Dornicke y su yerno, Pieter Coeck, fue habitual para las composiciones de mayor popularidad y, como señala Marlier, para aquellas primeras obras de Coeck<sup>35</sup>, logrando una síntesis de modelos y fuentes. Este intercambio de modelos, figuras y diseños favorece que en una misma obra intervengan diferentes pintores bajo la dirección del maestro<sup>36</sup>, lo que provoca que la diferenciación de manos sea a veces compleja<sup>37</sup>. Debido a este proceso de trabajo no hay que descartar la intervención de otro artista en este tríptico siguiendo las pautas del taller de Van Dornicke. La reflectografía infrarroja presenta algunas ligeras modificaciones en la posición del pie más atrasado del verdugo situado a la izquierda de Cristo, que no es tan baja como en un primer momento se dispuso, y en la túnica del primer plano, que ha bajado el perfil de la parte superior [fig. 8].

34 Marlier 1966, p. 113; Poel 2005, p. 206.

35 Marlier 1966, pp. 117-145, 184. Aspecto que se sigue demostrando en la reciente exposición sobre Pieter Coeck van Aelst en Nueva York: Ainsworth 2014a, pp. 25-30.

36 El uso de cartones o modelos en el taller de Pieter Coeck y la influencia de Jan van Dornicke en esas composiciones y figuras los explican Buijsen, Van den Brink y Ainsworth: Buijsen 2000, pp. 12-13; Ainsworth en Nueva York 2014, pp. 36-39 («Adoration of the Magi»). Sobre sus prácticas de taller véanse Jansen 2006 y nota 33 de este estudio.

37 Aspecto destacado por Born 1993; Godfrind-Born 1995; Born 2005b, p. 199; Born 2010. Durante la realización de este trabajo nos hemos puesto en contacto con Annick Born sobre este asunto, pero no hemos recibido respuesta antes de su publicación.



Teniendo en cuenta todo lo explicado hasta aquí, y en relación con el periodo de actividad de Pieter Coeck dentro del taller de su suegro, se puede pensar una cronología para este tríptico entre 1520 y 1530. No obstante, es necesario señalar que sobre el libro que lleva San Benito está inscrita en negro la palabra «pinxit» en el canto superior y los números «1 5 0[?] 6» sobre la portada, dispuestos de dos en dos [fig. 9]. Es una inscripción y una fecha colocadas sobre la policromía original en un momento indeterminado, quizá cuando el marco original se ha visto alterado por algún motivo y hubiera necesidad de dejar constancia de ello<sup>38</sup>. Hay que recordar que los marcos eran los lugares propicios para inscripciones en las pinturas y trípticos flamencos, y hay precedentes de este hecho en el propio taller de Jan van Dornicke, con la fecha de 1518 del *Retablo de la vida de la Virgen* de la iglesia de Lübeck<sup>39</sup>. Si tomamos esta hipótesis por válida, teniendo en cuenta que el taller de Jan van Dornicke estaba funcionando en la ciudad desde comienzos del siglo XVI, como se ha explicado líneas atrás, estaríamos delante de una de las primeras obras en la producción del taller de Jan van Dornicke en Amberes en el cambio de siglo, anteriores a la fuerte influencia de los manieristas que delatan las obras de Van Dornicke en torno a 1515-1521. Sin embargo, esta fecha sobre el lomo del libro también podría tratarse del año en que se modifica uno de los atributos de San Benito y el 0 de la fecha en realidad fuera un 6 que ha perdido la parte superior, teniendo en cuenta la similitud con la grafía del número 6 a su lado, por lo que el año inscrito sería 1566. No nos decantamos por ninguna de las propuestas, dejando abierta la cuestión. Sin embargo, es muy singular su localización y el hecho de que esté directamente relacionada con la palabra «pinxit» del canto superior del libro.

## Procedencia

El tríptico llegó al Museo de Bellas Artes de Bilbao como parte de la extensa colección pictórica que don Laureano de Jado Ventades (Portugalete, Bizkaia, 1843-Bilbao, 1926) dona al museo en 1927<sup>40</sup>. Entre el grupo de pinturas flamencas figura este tríptico como obra de «escuela alemana del siglo XVI»<sup>41</sup>.

Laureano de Jado realizó muchas de sus adquisiciones en Madrid, terreno propicio para los intercambios artísticos entre particulares y con un dinámico comercio de anticuariado a finales del siglo XIX y principios del XX. Entre las pinturas flamencas de los siglos XV y XVI que adquiere en esos momentos en el mercado madrileño está el *Festín burlesco* de Jan Mandijn del Museo de Bellas Artes de Bilbao (n.º inv. 69/168), procedente de la antigua colección del marqués de Salamanca<sup>42</sup>.

Antes de este momento no hay noticias concretas respecto a la procedencia más antigua de este tríptico. Sin embargo, a modo de hipótesis y tomando como punto de partida la singular combinación de los temas representados, sería muy tentador pensar que este tríptico fuera el que se localiza entre las pinturas que doña Leonor de Mascareñas, aya de Felipe II y de su hijo el príncipe don Carlos, dona al convento franciscano que funda en Madrid a mediados del siglo XVI, llamado Nuestra Señora de los Ángeles<sup>43</sup>. Situado entre el

---

38 El reverso del tríptico presenta un engatillado en toda la superficie y no se ven rastros de policromía. El marco de ébano y marfil que tenía la obra antes de la restauración de 2014 es muy posterior al siglo XIX.

39 Born 2002, pp. 585 y 600, nota 27.

40 Obras de Goya, Velázquez, etcétera: Mur 1990, p. 155; Vélez 1992, pp. 166-219; Cava 1995, p. 101.

41 Vélez 1992, p. 177, n.º 117.

42 Se localiza en la colección del marqués de Salamanca en 1861, 1868, 1872-1879. Anteriormente había pertenecido a José de Madrazo, a los condes de Altamira y al marqués de Leganés. Sobre la colección Leganés, Pérez Preciado 2008, vol. II, p. 258; sobre la pintura de Jan Mandijn en el Museo de Bellas Artes de Bilbao y su procedencia, véanse Sánchez-Lassa/Rodríguez Torres 2003; Diéguez 2012, vol. II, pp. 895-913.

43 «Donación de doña Leonor de Mascareñas de bienes y cosas al convento de Nuestra Señora de los Ángeles de la villa de Madrid el 27 de septiembre de 1564 que estipuló en la dotación de su fundación del 17 de junio de 1563». Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), Leg. 448, fol. 466r-470v. «Dotó la señora doña Leonor esta casa en dos mil ducados de renta y dióle muchos y muy ricos ornamentos, y mucha plata para el servicio del Altar, y proveyó todas las oficinas de todo lo que fue necesario». Pedro Salazar y Mendoza. *Crónica y Historia de la fundación y progreso de la provincia de Castilla*. Madrid, 1612, p. 383; Geronimo de Quintana. *A la muy antigua, noble y coronada villa de Madrid*. Madrid, 1629, fol. 421r.



8. Jan van Domicke (activo 1505-1527), taller de  
*Tríptico de la Flagelación con San Benito y San Bernardo*, 1520-1530  
Museo de Bellas Artes de Bilbao  
Reflectografía infrarroja

Alcázar y el convento de las Descalzas Reales, en la misma manzana que el de Santo Domingo<sup>44</sup>, el convento se funda el 17 de junio de 1563<sup>45</sup>, terminándose la iglesia dos años después del fallecimiento de la fundadora en 1586<sup>46</sup>. En la entrega de dotación de objetos al convento para su uso cotidiano y religioso realizada el 27 de septiembre de 1564 figuran veinticuatro retablos de diversos tamaños<sup>47</sup>. Entre ellos está una de las copias que Michael Coxie realiza del *Descendimiento* de Roger van der Weyden y que hoy se conserva en la Capilla Real de Granada como depósito del Museo del Prado (n.º inv. P01894)<sup>48</sup>, el *Tríptico de la redención* del Museo del Prado (n.ºs inv. P01890 al P01892)<sup>49</sup> y, podría pensarse, este *Tríptico de la Flagelación* del Museo de Bellas Artes de Bilbao<sup>50</sup>.

El documento de 1564 lo describe tal como lo vemos hoy en día: «Otro [retablo] de la columna con dos puertas, San Benito y San Bernardo»<sup>51</sup>. La pintura estuvo en el convento hasta su desamortización en el siglo XIX, cuando una comisión de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid visita el convento y toma nota de las pinturas y sus ubicaciones en 1835<sup>52</sup>. La pintura se encuentra en el «Coro principal»: «70. Un oratorio que representa los Azotes a la columna y en las puertas, Dos Santos de la orden, Sn Bernardo y Sn Benito pintura en tabla de 1 vara»<sup>53</sup>. La medida en altura corresponde con la actual del tríptico, un elemento a tener en cuenta para relacionarlo con el del museo bilbaíno. Esta noticia, además, permite saber que la obra se salvó del incendio que tuvo el convento en 1617 y que varios autores suponían que pudo afectar a una parte de su ajuar artístico<sup>54</sup>.

---

44 Su ubicación dio lugar a la hoy conocida como Costanilla de los Ángeles. De su directa relación con el convento deja constancia la escritura de venta por parte de las dominicas a doña Leonor de Mascareñas de unas casas lindando con su convento para la fundación del de clarisas de Nuestra Señora de los Ángeles. Esta cercanía sirvió a las monjas para salvarse del incendio ocurrido en el convento en 1617, al romper una tapia por la que salieron hacia el convento de Santo Domingo. Archivo Histórico Nacional (AHN), Clero, Carp. 1.370. *Escritura de venta hecha por el convento de Santo Domingo el real a favor de Doña Leonor de Mascareñas*, escribano Cristóbal de Peñalver, 16 de diciembre de 1562; José Antonio Álvarez y Baena. *Compendio histórico de las grandezas de la coronada villa de Madrid. Corte de la monarquía de España*. Madrid, 1786, p. 123; Ramón de Mesonero Romanos. *El antiguo Madrid. Paseos histórico-aneecdóticos por las calles y casas de esta villa*. Madrid, 1861 (ed., Madrid, 1990, p. 96); Soriano 1996, pp. 46 y 51.

45 AHN, Clero, Carp. 1.370. *Escritura de fundación del Convento de Nuestra Señora de los Ángeles*; AHPM, Leg. 448, fol. 466r. y Leg. 451, fol. 339r-341r.

46 Geronimo de Quintana, *op. cit.*, p. 421v.; Soriano 1995.

47 Véase nota 43.

48 AHPM, Leg. 448, fol. 466r; Diéguez 2010, p. 110.

49 Este tríptico ha estado atribuido al pintor de Bruselas Vrancke van der Stock. No obstante, ha habido controversias a la hora de identificar al Maestro de la Redención del Prado con este artista, y en los últimos estudios se ha preferido continuar con su nombre genérico. Bermejo 1980, vol. I, p. 140; Steyaert 2013; Campbell/Pérez Preciado 2015.

50 No se incluye entre las obras procedentes del convento el retrato moralizado de *Santa Catalina* atribuido al pintor portugués Domingo Carvalho del Museo del Prado (n.º inv. P01320) que sugiere Cruzada Villaamil y que también desecha Gómez Nebreda 2002, pp. 41-42. Tiene sentido que el *Retrato de doña Leonor de Mascareñas* atribuido a Alonso Sánchez Coello y a su círculo, de la colección de los condes de Limpías, formara parte del ajuar del convento, aunque no se ha encontrado entrada alguna a su localización: Sánchez Cantón 1918; Toledo 1958, p. 110, n.º 125; Andrés 1994, pp. 365-366. Hay dudas respecto a la *Crucifixión* del Museo del Prado (n.º inv. P0663) procedente del legado Bosch y que Gregorio de Andrés señala que vino del convento de los Ángeles.

51 Archivo del Instituto Valencia de Don Juan (AIVDJ), Madrid, Envío 109, caja 153. *Escritura del Monasterio de Los Ángeles y testamento de la Fundadora Doña Leonor Mascareñas*, 1584, fol. 1094; Andrés 1994, p. 360, n.º 6.

52 «Inventario formado por la Comisión de Nobles Artes, pedida de orden del gobierno a la Real Academia de San Fernando y compuesta de los Señores D. Juan Gálvez y D. Francisco Elías; en el convento de Monjas Franciscas (vulgo los Angeles) de esta Corte». Archivo de la Academia de San Fernando, Madrid (AASFM), Legajos 35-17/1; 35-21/1; 35-25/1; 35-10/1 y 35-2/1. Esta relación permite comprobar que el convento había incrementado con mucho la dotación pictórica primera que había recibido, en parte gracias a las donaciones y promotores particulares que contaban con capilla propia en la iglesia, y a la necesidad de estar acondicionada de la mejor forma posible. En 1652 se estaba dorando el retablo mayor. A los lados tenía los retablos de San José y de la Inmaculada Concepción, todos realizados por pintores de la escuela madrileña del siglo XVII. Antonio Ponz, *Viaje de España*, V (ed., Madrid: Aguilar, 1947, p. 466); Juan Agustín Cean Bermúdez. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, II. Madrid: Viuda de Ibarra, 1800, pp. 168-169; t. IV, pp. 81-83 y 163.

53 «Cuadros depositados en la Academia procedentes de los conventos de Madrid y otras provincias según nota del conserje dirigida a la Junta Directiva del Museo de la Trinidad». Archivo de la Real Academia de San Fernando (ARASFM), Leg. 130-2/7, sin fecha (transcripción en Gómez Nebreda 2002, p. 56, n.º 70).

54 Andrés 1994, p. 362; Gómez Nebreda 2002, p. 42.





9. Jan van Dornicke (activo 1505-1527), taller de  
*Tríptico de la Flagelación con San Benito y San Bernardo*, 1520-1530  
Museo de Bellas Artes de Bilbao  
Detalle de la inscripción y fecha sobre el libro de San Benito

Nebreda identifica la descripción del retablo del Ecce Homo con San Bernardo y San Benito de la entrega de 1564 del convento de los Ángeles y de la relación de la Academia de San Fernando con el *Tríptico de la Flagelación* del Maestro de don Álvaro de Luna del Museo del Prado (n.º inv. P01291)<sup>55</sup>. Sin embargo, este tríptico presenta las alas laterales divididas mostrando varias escenas<sup>56</sup>: las dos inferiores las ocupan dos personajes sedentes con libros y pañuelos en las manos y las dos superiores la recepción papal de las órdenes de San Benito y San Bernardo<sup>57</sup>, hecho que no se recoge en ninguno de los documentos citados. Sólo la aparición de las dos órdenes benedictinas en la parte superior ha sido motivo suficiente para que Nebreda relacionara el tríptico del Prado con la obra del antiguo convento de los Ángeles, junto con el desconocimiento en cuanto a la procedencia del tríptico del Prado.

De las más de doscientas pinturas que registran los técnicos de la Academia en el convento en 1835, sólo una mínima parte es expuesta en la misma<sup>58</sup>. El resto de obras serían almacenadas en la entidad sin distinción de temas, medidas o procedencias. Esto favoreció que en fechas indeterminadas pinturas recogidas allí aparecieran en los mercados artísticos nacional e internacional o en manos de coleccionistas privados de la forma más misteriosa. Se sabe que la Academia hizo subastas de sus fondos desde 1816 a 1826, de las que da noticia Navarrete Martínez<sup>59</sup>, por lo que muchos particulares y anticuarios tuvieron acceso a piezas que,

---

55 Ibid.

56 Sobre este retablo, Post 1933, pp. 378-380.

57 La iconografía de las escenas superiores está más en relación con la figura de San Gregorio Magno, pues el personaje que se repite en ambas escenas recibiendo a la orden de San Benito y San Bernardo es un papa, y San Gregorio fue el gran impulsor de la orden benedictina durante su papado. Louis Réau, *op. cit.*, vol. III/II, p. 609.

58 «Nota de los cuadros que el Conserje de la Academia de Sn Fernando ha recogido del Convento de Monjas Franciscas tituladas de los Ángeles» (transcripción en Gómez Nebreda 2002, p. 60). En la entrega se constatan dieciocho, de las cuales once pasan al Museo de la Trinidad en 1838.

59 Navarrete 1999, pp. 379-381.

en principio, se consideraban de segunda, pero entre las que se pudieron filtrar obras de buena calidad<sup>60</sup>. No sería extraño que esta práctica de la Academia continuara en fechas posteriores, dando salida a obras procedentes de los conventos exclaustros con el pretexto de «falta de espacio y la necesidad de recaudar fondos»<sup>61</sup>. La entrada de este grupo de obras dentro de los cauces habituales para el mercado facilitó que muchos coleccionistas que en estos momentos estaban conformando sus colecciones tuvieran acceso a pinturas que antes de la exclaustro sería muy difícil que pudieran adquirir. Es el caso de Lázaro Galdiano y Pablo Bosch en Madrid o Laureano de Jado en Bilbao<sup>62</sup>.

La figura de don Laureano de Jado Ventades no ha sido lo suficientemente analizada en cuanto a sus gustos artísticos y adquisiciones de obras de arte, aunque nadie le ha negado su lugar como gran filántropo. Para el Museo de Bellas Artes de Bilbao su figura es fundamental, pues contribuyó a su formación en 1927 con la donación de su colección artística.

Es sugerente pensar que este tríptico del museo bilbaíno sea el que guardaba el convento de Nuestra Señora de los Ángeles de Madrid desde finales del siglo XVI, pero no tenemos datos más concretos que avalen esta hipótesis que los que aquí se exponen, y el hecho de que la dispersión de la antigua colección pictórica del convento madrileño y la formación de la pinacoteca de Laureano de Jado son correlativas en el tiempo.

---

60 Sánchez Cantón, hablando del *Retrato de doña Leonor de Mascareñas* de la colección de los condes de Limpías, apunta que la pintura fue comprada al convento de los Ángeles de Madrid tras su exclaustro por el anticuario Rafael García Palencia, y que él la vendió a la Colección Vega Inclán. Sánchez Cantón 1918, pp. 104-105.

61 Navarrete 1999, p. 378; Arana 2013, p. 27.

62 Sobre la labor de Lázaro Galdiano como coleccionista, véanse, entre otros, Álvarez Lopera 1997; Glendinning 1999; López Redondo 2007-2008. Se sabe que Pablo Bosch está adquiriendo el *Descanso en la huida a Egipto* de Gérard David del Museo del Prado (n.º inv. P02643) a un convento de Navarra. También hay dudas respecto a la *Crucifixión* del Museo del Prado (n.º inv. P02663), que Andrés señala que vino del convento de los Ángeles, hipótesis que Gómez Nebreda rechaza precisamente por su origen en la colección Bosch: Andrés 1994, p. 361; Gómez Nebreda 2002, p. 42. Hasta que no haya datos más concretos que permitan asegurar dicha hipótesis, hay que tenerla en reserva, aunque no sería extraño que Pablo Bosch adquiriera la *Crucifixión* del convento de los Ángeles, que terminaría en el Museo del Prado al igual que el resto de obras de este convento que entraron a través de la Academia de San Fernando.

## BIBLIOGRAFÍA

### Ainsworth 2010

Maryan W. Ainsworth. «The painter Gossart in his artistic milieu» en *Man, myth, and sensual pleasures : Jan Gossart's Renaissance : the complete works*. New York : The Metropolitan Museum of Art, 2010.

### Ainsworth 2014a

—. «Pieter Coecke van Aelst as a Panel painter» en *Grand design : Pieter Coecke van Aelst and Renaissance tapestry*. [Cat. exp.]. New York : The Metropolitan Museum of Art, 2014, pp. 22-35.

### Allende-Salazar 1931

Juan Allende-Salazar. «El arte flamenco en el País Vasco» en *Revista Internacional de los Estudios Vascos = Eusko Ikaskuntzen Nazioarteko Aldizkaria = Revue Internationale des Études Basques = International Journal on Basque Studies, RIEV*, Donostia-San Sebastián, vol. 22, n.º 1, 1931, pp. 223-224.

### Álvarez Lopera 1997

José Álvarez Lopera. «Don José Lázaro y el arte : semblanza (aproximada) de un coleccionista» en *Goya : Revista de arte*, Madrid, n.º 261, 1997, pp. 563-578.

### Andrés 1994

Gregorio de Andrés. «Leonor Mascareñas, aya de Felipe II y fundadora del convento de los Ángeles de Madrid» en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, Madrid, n.º 34, 1994, pp. 355-368.

### Arana 2013

Itziar Arana Cobos. «Un catálogo de Pedro Madrazo, de la colección de pintura de la Academia de San Fernando» en Inmaculada Socias Batet ; Dimitra Gkozkou (eds.). *Nuevas contribuciones en torno al mundo del coleccionismo de arte hispánico en los siglos XIX y XX*. Somonte-Cenero, Gijón : Trea, 2013, pp. 15-34.

### Bergmans 1957

Simone Bergmans. «Jan van Amstel, dit Jean de Hollande» en *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, Bruxelles, XXVI, n.º 1-2, 1957, pp. 25-36.

### Bermejo 1980

Elisa Bermejo Martínez. *La pintura de los primitivos flamencos en España*. Madrid : Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto «Diego Velázquez», 1980.

### Born 1993

Annick Born. «Apport à l'étude du dessin sous jacent et pratiques d'atelier du Maître de 1518» en Roger van Schoute ; Hélène Verougstraete-Marcq (eds.). *Le dessin sous-jacent dans la peinture : Colloque IX, 12-14 septembre 1991 : dessin sous-jacent et pratiques d'atelier*. Louvain-la-Neuve : Université Catholique, 1993, pp. 189-197.

### Born 2002

—. «Le Maître de 1518 alias Jan Mertens van Dornicke (?), auteur des volets peints et des sculptures du retable de la vie de la Vierge de Lübeck» en Sophie Guillot de Suduiraut (ed.). *Retables brabançons des XVe et XVIe siècles : actes du colloque organisé par le musée du Louvre les 18 et 19 mai 2001*. Paris : Documentation française : Musée du Louvre, 2002, pp. 581-614.

### Born 2005a

—. «Antwerp mannerism : a fashionable style?» en Peter van den Brink ; Maximilian P. J. Martens (eds.). *ExtravagAnt! : a forgotten chapter of Antwerp painting, 1500-1530*. [Cat. exp.]. Schoten : BAI ; Maastricht : Bonnefantenmuseum ; Antwerp : Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 2005, pp. 10-19.

### Born 2005b

—. «Two panels from the *predella* of the Life of the Virgin altarpiece in the Marienkirche in Lübeck» en Peter van den Brink ; Maximilian P. J. Martens (eds.). *ExtravagAnt! : a forgotten chapter of Antwerp painting, 1500-1530*. [Cat. exp.]. Schoten : BAI ; Maastricht : Bonnefantenmuseum ; Antwerp : Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 2005.

### Born 2010

—. *Essai d'analyse critique du maniérisme anversois de Max Jacob Friedländer suivi d'une révision du groupe des oeuvres du Maître de 1518*. (Tesis doctoral inédita, Universiteit Gent, 2010).



**Buijsen 2000**

E. Buijsen. «De intocht in Jeruzalem als onderdeel van een Antwerps Passieretabel : een poging tot reconstructive» en *Uitgelicht : Pieter Coeck van Aelst : de intocht in Jeruzalem : retabelfragmenten in Diaspora, tijdelijk weer bijeen*, vol. 5, Maastricht : Bonnefantenmuseum, 2000, pp. 10-20.

**Campbell 2014**

Lorne Campbell. *The sixteenth century Netherlandish paintings with French paintings before 1600*. 2 vols. London : National Gallery Company, 2014.

**Campbell/Pérez Preciado 2015**

Lorne Campbell ; José Juan Pérez Preciado. «Maestro de la Redención del Prado» en *Rogier van der Weyden y los reinos de la península Ibérica*. [Cat. exp.]. Madrid : Museo Nacional del Prado, 2015, pp. 120-127.

**Castañer 1995**

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

**Cava 1995**

María Jesús Cava Mesa. «El mecenazgo cultural en Bilbao : el caso del Museo de Bellas Artes» en *Letras de Deusto*, Bilbao, vol. 25, n.º 69, octubre-diciembre, 1995, pp. 95-103 (separata).

**Diéguez 2005**

Ana Diéguez Rodríguez. «Una pequeña Virgen de la Leche del Maestro de las Medias Figuras en el convento de carmelitas descalzas de San José de Ávila» en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte*, Valladolid, n.º 71, 2, 2005, pp. 343-348.

**Diéguez 2010**

—. «Precisiones a la historia documental de las copias de Michiel Coxcie del Descendimiento de Roger van der Weyden en las colecciones reales» en *Quintana*, Santiago de Compostela, n.º 9, 2010, pp. 105-117. Disponible en: <http://www.usc.es/revistas/index.php/quintana/article/viewFile/51/178>.

**Diéguez 2012**

—. *La pintura flamenca del siglo XVI en el norte de España : Galicia, Asturias, Cantabria, País Vasco y Navarra*. (Tesis doctoral inédita dirigida por Juan M. Monterroso Montero, Universidad de Santiago de Compostela, 2012).

**Ewing 2007**

Dan Ewing. «Ventajas múltiples, producción moderada : reflexiones sobre Patinir y el mercado» en *Patinir : estudios y catálogo crítico*. [Cat. exp.]. Alejandro Vergara (dir.). Madrid : Museo Nacional del Prado, 2007, pp. 81-95.

**Fransen 1997**

Hans Fransen. *Michaelis Collection : the Old Town House, Cape Town : catalogue of the collection of paintings and drawings*. Zwolle : Waanders, 1997.

**Friedländer 1915**

Max J. Friedländer. «Die Antwerpener Manieristen von 1520» en *Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen*, Berlin, vol. XXXVI, 1915, pp. 65-91.

**Friedländer 1974**

—. *Early netherlandish painting*. Vol XI : *The Antwerp Mannerists : Adriaen Ysenbrant*. Leyden : Sijthoff, 1974.

**Glendinning 1999**

Nigel Glendinning. «José Lázaro Galdiano y el mercado de obras de Goya» en Marina Cano Cuesta. *Goya en la Fundación Lázaro Galdiano*. Madrid : Fundación Lázaro Galdiano, 1999, pp. 11-33.

**Godfrind-Born 1995**

Annick Godfrind-Born. «Le style et le rôle du dessin sous-jacent dans la genèse du triptyque de Marie-Magdeleine attribué au Maître de 1518» en Hélène Verougstraete ; Roger Van Schoute (eds.). *Le dessin sous-jacent dans la peinture : colloque X, 5-7 septembre 1993 : le dessin sous-jacent dans le processus de création*. Louvain-la-Neuve : Université Catholique, 1995, pp. 121-131.

**Gómez Nebreda 2002**

María Luisa Gómez Nebreda. «Las pinturas del convento franciscano de los Ángeles de Madrid que pasaron al Museo de la Trinidad : contribución al catálogo del "Prado Disperso"» en *Boletín del Museo del Prado*, Madrid, n.º 38, 2002, pp. 37-64. Disponible en: [https://www.museodelprado.es/uploads/tx\\_gbboletinobras/numero\\_38\\_03.pdf](https://www.museodelprado.es/uploads/tx_gbboletinobras/numero_38_03.pdf)

**Heuer 2007**

Christopher P. Heuer. «A copperplate for Hieronymus Cock» en *The Burlington Magazine*, London, vol. 149, 2007, pp. 96-99.

**Jansen 2003**

L. Jansen. «The Last Supper as a starting point for the study of the workshop practices in the group Pieter Coeck van Aelst» en Hélène Verougstraete ; Roger Van Schoute (eds.). *Jerôme Bosch et son entourage et autres études : colloque XIV 13-15 septembre, 2001, Bruges-Rotterdam*. Leuven ; Dudley, MA : Peeters, 2003, pp. 165-174.

**Jansen 2006**

—. «Serial products in the workshop of Pieter Coeck van Aelst : a working hypothesis» en Hélène Verougstraete ; Jacqueline Couvert (eds.). *La peinture ancienne et ses procédés : copies, répliques, pastiches : colloque pour l'étude du dessin sous-jacent et de la technologie de la peinture (15th : 2003 : Bruges, Belgium)*. Leuven ; Dudley, Mass. : Peeters, 2006, pp. 173-180.

**Jansen 2007**

—. «Considerations on the size of Pieter Coeck's workshop : apprentices, family and journeymen ; a contribution to the study of journeymen on a micro level» en Natasja Peeters (ed.). *Invisible hands? : the role and status of the painter's journeyman in the Low Countries c. 1450-c. 1650*. Leuven ; Dudley, MA : Peeters, 2007 (Groningen studies in cultural change, vol. 23).

**Kröning 1957**

W. Kröning. «Das Abendmahlsbild des Pieter Coeck» en *Miscellanea, Prof. Dr. D. Roggen*, Antwerpen : De Sikkel, 1957, pp. 161-177.

**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.

**Londres 2002**

*Art in the making : underdrawings in Renaissance paintings*. [Cat. exp.]. David Bomford (ed.). London : National Gallery, 2002.

**López Redondo 2007-2008**

Amparo López Redondo. «Coleccionar para educar el gusto : José Lázaro Galdiano» en *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del Arte*, Madrid, n.º 20-21, 2007-2008, pp. 301-314.

**Marlier 1966**

Georges Marlier. *La Renaissance flamande : Pierre Coeck d'Alost*. Bruxelles : R. Finck, 1966.

**Martens 2004-2005**

Maximiliaan P. J. Martens. «Antwerp painters : their markets and networks» en *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 2004-2005, pp. 47-73.

**Martens 2010**

Didier Martens. *Peinture flamande et goût ibérique XVe-XVIe siècles*. Bruxelles : Le Livre Timperman: 2010 (Études d'histoire de l'art de l'Université libre de Bruxelles ; vol. 1).

**Montero/Cendoya 2001**

Pedro María Montero Estebas ; Ignacio Cendoya Echániz. «Azpeitia : Loiolako otoiztegi zaharreko erretaula = Retablo del antiguo oratorio de Loiola» en Pedro Luis Echeverría Goñi (dir. y coord.). *Erretaulak = Retablos*. Vitoria-Gasteiz : Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, 2001, vol. II, pp. 521-526.

**Mur 1990**

Pilar Mur Pastor. «Coleccionismo privado y mecenazgo en el Bilbao de principios del siglo XX» en *Bilbo, arte eta historia = Bilbao, arte e historia*, vol. II. Bilbao : Bizkaiko Foru Aldundia, Kultura Saila = Diputación Foral de Bizkaia, Departamento de Cultura, 1990, pp. 151-165.

**Navarrete 1999**

Esperanza Navarrete Martínez. *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura de la primera mitad del siglo XIX*. Madrid : Fundación Universitaria Española, 1999.

**Ninane 1953**

Lucie Ninane. «Un "Christ et les disciples d'Emmaüs" dans le style de Pierre Coecke» en *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, Bruxelles, 1953, pp. 3-10.

**Nueva York 2014**

*Grand design : Pieter Coecke van Aelst and Renaissance tapestry*. [Cat. exp.]. New York : The Metropolitan Museum of Art, 2014.

**Pauwels 1984**

Henri Pauwels. *Musées royaux des beaux-arts de Belgique, Département d'art ancien : catalogue inventaire de la peinture ancienne*. Bruxelles : Les Musées, 1984.

**Pérez Preciado 2008**

José Juan Pérez Preciado. *El marqués de Leganés y las artes*. (Tesis doctoral dirigida por Alfonso E. Pérez Sánchez, Universidad Complutense de Madrid, 2008. Disponible en: <http://eprints.ucm.es/10555/1/T31085.pdf>).

**Périer-D'leteren 1995**

Catheline Périer-D'leteren. «Jan van Dornicke» en *Le dictionnaire des peintres belges du XIVe siècle à nos jours depuis les premiers maîtres des anciens Pays-Bas méridionaux et de la Principauté de Liège jusqu'aux artistes*, vol. II. Bruxelles : La Renaissance du livre, 1995.

**Plasencia 1932**

Antonio Plasencia. *Catalogo de las obras de pintura y escultura del Museo de Bellas Artes de Bilbao*. Bilbao : Imprenta Provincial, 1932.

**Poel 2005**

P. te Poel. «Master of 1518 : altarpiece with The Adoration of the Shepherds» en Peter van den Brink ; Maximilian P. J. Martens (eds.). *ExtravagAnt! : a forgotten chapter of Antwerp painting, 1500-1530*. [Cat. exp.]. Schoten : BAI ; Maastricht : Bonnefantenmuseum ; Antwerp : Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 2005.

**Post 1933**

Chandler R. Post. *A history of Spanish painting, vol. IV, part 2 : the Hispano-Flemish style in northwestern Spain*. Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 1933.

**Rombouts/Van Lerijs 1961**

Philippe Félix Rombouts ; Théodore François Xavier van Lerijs. *De liggeren en andere historische archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde = Les liggeren et autres archives historiques de la Gilde anversoise de Saint Luc*. Amsterdam : N. Israel, 1961 (1ª ed., Antwerpen : 's Gravenhage, 1864-1876).

**Sánchez Cantón 1918**

Francisco Javier Sánchez Cantón. «Doña Leonor de Mascarenhas y Fray Juan de la Miseria» en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. XXVI, primer trimestre de 1918, pp. 104-115 ; «Doña Leonor de Mascarenhas : más notas», t. XXVI, cuarto trimestre de 1918, pp. 279-282.

**Sánchez-Lassa/Rodríguez Torres 2003**

Ana Sánchez-Lassa de los Santos ; Maite Rodríguez Torres. «Le Festin Burlesque de Jan Mandijn» en Hélène Verougstraete ; Roger van Schoute. *Dessin sous-jacent et la technologie dans la peinture : Jérôme Bosch et son entourage et autres études : colloque XIV : 13-15 septembre, 2001, Bruges-Rotterdam*. Leuven ; Dudley, MA : Peeters, 2003, pp. 130-139.

**Soriano 1995**

Carmen Soriano Triguero. «Actitudes económico espirituales de las clarisas madrileñas : la administración de memorias y capellanías en el convento de Ntra. Sra. de los Ángeles de Madrid en el siglo XVIII» en *Asociación Española de Historia Moderna : III Reunión Científica de Historia Moderna*, vol. I : *Iglesia y sociedad en el Antiguo Régimen*. Las Palmas de Gran Canaria : Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 1995, pp. 375-384.

**Soriano 1996**

—. «Fundación y dote del convento de Nuestra Señora de los Ángeles de Madrid : peculiaridades de un modelo diferente de patronato regio» en *Cuadernos de Historia Moderna*, Madrid, vol. 17, 1996, pp. 41-58.

**Steyaert 2013**

Griet Steyaert. «Maître de la Rédemption du Prado» en *L'héritage de Rogier van der Weyden : la peinture à Bruxelles 1450-1520*. [Cat. exp., Bruselas, Musée royaux des beaux-arts de Belgique]. Véronique Bücken ; Griet Steyaert (eds.). Tiel : Lannoo, 2013, pp. 157-159.

**Szmydki 1981**

Ryszard Szmydki. «Une sainte Famille à Gdansk attribuable à Jean Mertens Jansone dit “Van Dornicke”» en M. Smeyers (ed). *Archivum artis Lovaniense : bijdragen tot de geschiedenis van de Kunst der Nederlanden. Opgedragen aan prof. em. dr. J. K. Steppe*. Leuven : Peeters, 1981, pp. 219-224.

**Toledo 1958**

*Carlos V y su ambiente : exposición homenaje en el IV centenario de su muerte, 1558- 1958*. [Cat. exp., Toledo, Hospital de Santa Cruz]. Madrid : Ministerio de Educación Nacional, Dirección General de Bellas Artes, 1958.

**Vélez 1992**

E. Vélez. *Historia del Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1908-1986*. Madrid : Universidad Complutense, Servicio de Publicaciones, 2001 (Tesis doctoral dirigida por Jesús Hernández Perera, Universidad Complutense de Madrid, 1992).

**Weidema 2012**

Sytske Weidema. «The Documents» en Sytske Weidema ; Anna Koopstra. *Jan Gossart : the documentary evidence*. London [etc.] : Harvey Miller, 2012.