

TRES PINTURAS FLAMENCAS IDENTIFICADAS EN MÉJICO

MATÍAS DÍAZ PADRÓN

Resumen

Se aportan nuevas atribuciones para tres pinturas existentes en diferentes colecciones mejicanas. Una tabla de la *Virgen con el Niño* de la colección de J. A. Racai Sotomayor anteriormente atribuida a Jan Gossaert, se adscribe ahora a Paul Coeck, hijo de Pierre Coeck. El pintor Paul Coeck fue extensamente estudiado por Aída Padrón, quien identificó un considerable número de obras en diversos artículos. Su pintura es una síntesis entre los modelos de Mabuse y de su padre, demostrando una fina habilidad para copiar obras de Mabuse.

Un óleo que representa *La mujer Adultera* en el Museo de San Carlos in Mexico D.F., y una *Crucifixion* sobre cobre en el Museo de Guadalajara se atribuyen al Monogramist A. W., un pintor con prolífica producción en España, del que dos pinturas sobre cobre se conservan el Museo del Prado. Su identidad no se conoce con seguridad: posiblemente puede tratarse de Antoon Willensens, y no de Arthus Wolfordt o Abraham Willemsens como se había pensado anteriormente.

Abstract

A new authorship is given to three pictures in different Mexican collections. One panel with the Virgin and Child from the collection of J. A. Racai Sotomayor, formerly attributed to Jan Gossaert, is considered by Professor Díaz Padrón a work by Paul Coeck by stylistic comparison. The composition is borrowed from a lost painting by Gossaert from which two repetitions are known in the Mausritshuis in Den Haag and Brussels Museum. The painter is the son of Pierre Coeck, and was largely studied by Aída Padrón, who identified a considerable number of works in several articles. In this paintings he makes a synthesis between Mabuse's and his father's models, confirming the fine ability on copying Mabuse's works commented by Van Mander.

A canvas with the Adulterous woman in the Museo San Carlos in Mexico D.F., and a Crucifixion on copper in the Museo de Guadalajara are given to the A. W. Monogramist, a painter with

a prolific production in Spain, from whom two paintings on copper are kept in the Prado. His identity is not surely known: possibly Antoon Willensens, and not Arthus Wolfordt or Abraham Willemsens as it has been suggested".

Creo de interés poder precisar la autoría, de acuerdo a los avances del estudio de la pintura flamenca de los siglos XVI y XVII, de tres pinturas, en tabla, lienzo y cobre, de distintas instituciones y colecciones mejicanas, con atribuciones arbitrarias. En una interesante exposición que abarcó estos dos siglos de pintura europea en Méjico, y con ocasión a la visita de la reina de los Países Bajos y su Alteza el príncipe, se seleccionó un conjunto de piezas del coleccionismo privado en unión con otro procedente del Museo de San Carlos de Méjico, que tuve ocasión de estudiar hace algunos años¹.

Un escueto pero correcto prólogo del profesor Hugh Paget, representante del British Council, recordó las relaciones existentes en la época de la conquista de Nueva España con los Países Bajos, fijando el papel decisivo de España como cordón umbilical en el trasiego de obras de arte a tierras de Méjico, que fue fecundo². Pero debo precisar que algunas obras catalogadas se deben a adquisiciones marginales a aquel momento histórico.

No es este el caso de la *Virgen y el Niño* que figura atribuida a Jan Gossaert en la colección de J.A. Racai Montemayor, posiblemente originaria de los momentos primeros de la conquista, pues es propiedad de una familia de aquél glorioso pasado de Nueva España, y afín a piezas similares que por entonces aparecen. Hoy restituyo esta pintura a Paul Coeck, un pintor estudiado y publicado con detalle por Aída Padrón Mérida, aportando un número considerable de obras en dos artículos publicados en 1995 y 1988³. Esta réplica es un modelo repetido con escasas variantes en detalles y accesorios que no rompen con el esquema general. La composición está tomada de un ejemplar perdido de Jan Gossaert del que

¹ DÍAZ PADRÓN, M., «Precisiones y adiciones a la pintura flamenca del siglo XVII en el Museo de San Carlos de Méjico», *Archivo Español de Arte*, n^{os}. 213-216, 1981, p. 61.

² *Pintura neerlandesa en Méjico. Siglos XV, XVI y XVII*, Cat. Exp. Méjico, Museo Nacional de Arte Moderno, abril-mayo, 1964, p. 7.

³ PADRÓN MÉRIDA, A., «Paul Coeck y la Virgen y Niño con velo», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XX, Zaragoza, 1985, p. 137 ; ídem, «Un tríptico inédito y algunas tablas de Virgen y Niño con velo por Paul Coecke», *Ibidem*, 1988, XXXIII, p. 5.

existen dos repeticiones en el Maurithuis de La Haya⁴ y Museo Real de Bellas Artes de Bruselas⁵.

Lo singular de esta composición es el velo que cae sobre la cabeza del Niño, que trata de levantarlo. En ocasiones advertimos rasgos en el rostro de la Virgen que recuerdan a los típicos de Pierre Coeck, padre y maestro de Paul, también prestigioso pintor con influencias de Jan Gossaert. Aída Padrón trató con precisión estos vínculos de dependencia en los artículos referidos, incluyendo algunas tablas como la *Virgen y el Niño* de la sala capitular de la Catedral de Palencia, cuya catalogación a Paul Coeck se ignora en ponencia del XIII Congreso Nacional de Historia del Arte en Granada de 2000⁶.

Paul Coeck es hijo de Pierre Coeck y de su amante Antoinette van der Sant. La evidente relación de las Vírgenes y Niño de Paul Coeck con Jan Gossaert está en consonancia con las referencias de C. Van Mander, que comenta la habilidad de Paul Coeck en imitar a Jan Gossaert: «*Paul van Aelst, hijo bastardo de Fierre Coeck, ha copiado con un talento particular las obras de Jan Mabuse, y pintó también pequeños vasos con flores. Murió en Amberes*»⁷.

De hecho, encontramos en esta pintura y versiones una síntesis de los modelos de Jan Gossaert Mabuse y de su padre. La presencia de jarrones y paisajes en los fondos, como algún rasgo fisonómico de la Virgen, apuntan a los modelos paternos, pero la versión mejicana que le restituímos es la más afín a la austera síntesis de Jan Gossaert⁸. Las analogías con la versión de Gossaert de La Haya nos obliga a precisar diferencias, como la omisión del rico tapiz, que Paul Coeck sustituye por un alféizar de piedra como el que utiliza Gossaert en la versión de Bruselas. Las diferencias son muy sutiles pero interesantes: la mirada en la versión de Paul Coeck, se dirige al espectador con quien comunica de facto. La mano que aparta el velo de la frente del Niño está dibujada en escorzo, a diferencia de Gossaert que la dispone más frontal; y Jesús Niño cruza su pierna derecha sobre la izquierda y cubre el vientre con un paño. Busca Paul Coeck un claro recato en este

⁴ FRIEDLANDER, M., *Early Netherlandish Painting*, VIII, Leiden-Bruselas, 1972, plate 31, No. 29. Esta pintura, considerada en un tiempo copia de calidad, es hoy indiscutido original de Gossaert [FIERENS, P., «Une nouvelle Madone de Gossaert», *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 1954, III, p. 93].

⁵ *Jan Gossaert dit Mabuse*, Cat. Exp. Rotterdam, Museo Boymans van Beuningen, mayo-junio 1965, Brujas, Museo Groeninge, julio-agosto 1965, N° 31.

⁶ BERMEJO MARTÍNEZ, E. & SOTOS SERRANO, C., «Un reflejo de Paul Coecke en la Virgen con el Niño de San Juan Teitipac (México)», *Ante el nuevo milenio: raíces culturales, proyección y actualidad del arte español*, XIII Congreso Nacional de Historia del Arte Granada, 31 octubre-3 noviembre 2000, p. 649. La autoría a Paul Coecke del original de la Catedral de Palencia consta en el artículo de A. Padrón Mérida [op. cit. 1985, p. 139]. En el catálogo del Museo Catedralicio de Palencia [1967, lám. 8, p. 18, N° 26] constaba atribuido a Jan Mabuse.

⁷ VAN MANDER, C., *Le livre des peintres*, 1884 (1603), I, p. 188.

⁸ PADRÓN MÉRIDA, A., op. cit. 1985, pp. 137, 139.

juego de posiciones que no encontramos en Gossaert, más comprometido con la estética italiana y más procaz. De otra parte, la huella de su padre, Pierre Coeck, está en el rostro más alargado y en la rica orfebrería y paisaje que introduce en otras versiones como la citada del Museo Catedralicio de Palencia. En la versión de Méjico el fondo es oscuro y nada distrae de la devoción a la *Virgen y el Niño* en diálogo con el espectador. Esta concepción de un fondo oscuro se repite sólo en la versión de Sedelmayer de París que se tuvo por un Mabuse en el siglo XIX⁹ y versiones de la Staatliche Galerie de Dessau, por su distribución espacial y calidad, y colección privada de Madrid, que reproducimos¹⁰. Dejan abierta una discreta ventana, omitiendo el paisaje, las columnas y los vasos de orfebrería típicos en su padre Pierre Coeck. No obstante estas diferencias, es importante recordar la versión de Stuttgart, con inscripción: *IONNES MALBODIVS PINGEBAT 1531*¹¹. Esto testimonia que se trata de la copia del original perdido de Mabuse, que citó Van Mander como la fuente del Paul Coeck¹².

Las noticias más precisas sobre la vida de Paul Coeck que fija la fecha de su obra y de su muerte en 1596 se deben al profesor E. Duverger, documentación que Aída Padrón añadió a su trabajo de 1988¹³, y que no se recoge en los estudios posteriores. El conocimiento de la fecha de su muerte da pie para avanzar su producción más allá de 1555, frente a la idea generalizada¹⁴.

Las dos pinturas que siguen, un lienzo de *La mujer adúltera* en el Museo de San Carlos de Méjico [77 x 125 cm.]¹⁵ y un cobre con la *Crucifixión* del Museo de Guadalajara¹⁶ son obras que atribuimos al monogramista AW que pensamos con reservas podría tratarse de Antoon Willensens, como parece más probable al no encontrar razones sólidas para su identificación con Artus Wolfordt, Abraham Willensens, y Maestro de las Beguinas. Dadas las circunstancias, sería conveniente recordar la problemática sobre este controvertido pintor que firma con las letras A.W. IN.F. o simplemente A.W. IN.

⁹ Colección CH. Sedelmayer, t. III-IV, París, 1907, N.º. 235 [Cit. Padrón Mérida, op. cit. 1985, p. 140]

¹⁰ PADRÓN MÉRIDA, A., op. cit. 1988, XXXIII, pp. 6-7.

¹¹ FRIEDLANDER, M., op. cit. 1962, p. 95, n.º 38a.

¹² VAN MANDER, C., op. cit. 1884, I, p. 188.

¹³ DUVERGER, E., «Coeck van Aelst, Pauwels schilder», *National biografisch woordenboek*, IX, Palais des Academies, Bruselas, 1981, pp. 155-159; ídem, «Senkele gegevens over de Antwerpen schilder Pauwels Coecke van Aelst (+1596), zoon van Pieter en Anthonett van Sant», *Jaahrboek 1979*, Joninklijk Museum voor schone kunsten, Amberes, pp. 211-216 [Cit. Padrón Mérida, op. cit. 1988, p. 5, n. 2].

¹⁴ BERMEJO & SOTOS, op. cit. 2000, p. 650.

¹⁵ *La mujer en la pintura: sociedad, mito y religión*, Méjico, 1980, donde figura como anónimo del siglo XIX.

¹⁶ OBREGÓN, G., «El aporte flamenco en México», *Artes de Méjico*, 150, 1972, p. 80, il, donde figura como anónimo flamenco.

Es un hecho su indudable personalidad y temática, fundamentalmente consagrada a asuntos del Antiguo y Nuevo Testamento, y cuya obra aparece muy extendida en España, con diferencias notables respecto a otro país, incluyendo su tierra natal. A juzgar por lo conocido de su producción, podríamos incluirlo entre los pintores de género que tratan asuntos históricos, como Frans Francken II, Hendrik van Balen o Simón de Vos, por citar tres. Los temas bíblicos son más frecuentes que en cualquier otro pintor de esta órbita. Como éstos, el Anagramista AW trata de deleitar la vista de su clientela más que conmover el alma. Podría tener sitio en el estudio del profesor Legrand sobre la pintura de género, con igual rango que los pintores citados. No alcanza la calidad de sus contemporáneos, pero sí su fecunda producción. No está suficientemente estimado, pero logra un nivel superior a tantos otros con mayor fortuna. Algunos motivos y modelos recuerdan a Frans Francken II, sin alcanzar el refinamiento de éste, siendo la técnica más suelta, las composiciones más ingenuas y en amplios escenarios exteriores. Es un buen paisajista, con la intención de ofrecer historias narrativas como complemento a la literatura devota. Elude toda expresión dramática y colorido estridente. La gracia intimista y monótona llena su estética.

Durante muchos años, los cobres del Museo del Prado [n^{os} 1900, 1901] procedentes de la colección de Isabel de Farnesio fueron los únicos conocidos, con atribución a Artus Wolfordt, atendiendo a unas iniciales coincidentes con el nombre de este pintor, cuyo estilo es muy diferente según se avisó hace algunos años¹⁷. Artus Wolfordt es un maestro de concepción plástica monumental y brusca factura, en la línea de los romanistas barrocos, próximo en ocasiones a Jordaens en la juventud. Fue esto corroborado en el estudio más completo sobre A. Wolfordt por el profesor H. Vlieghe. Poco después, E. Valdivieso identificó al Anagramista AW con Abraham Willensens¹⁸, un oscuro pintor que firma la Minerva visitando a las Musas en el Helicón de colección privada belga. A pesar de la distribución de las figuras y las coincidencias con las iniciales del nombre, no convencen los modelos y el estilo, para mí de diferente morfología y técnica sensiblemente más acabada y lisa que, según la tesis propuesta por Valdivieso y seguida por M. Róthlisberger¹⁹, podría considerarse como el producto juvenil de la producción de un mismo artista. Localicé este mismo anagrama en pinturas con recuerdos de los Le Nain en algunos

¹⁷ GERSON, H., *Kunsthistorische Medelingen*, I, 1946, p. 5; DÍAZ PADRÓN, M., *Museo del Prado. Catálogo de Pinturas. Escuela flamenca, siglo XVII*, Madrid, 1975, p. 445; VLIEGHE, H., «Zwischen van Veen und Rubens: Artus Wolfordt (1581-1641), ein vergessener Antwerpener Maler», *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, XXXIX, Colonia, 1977, p. 93.

¹⁸ VALDIVIESO, E., «Dos pinturas de Abraham Willensens en el Museo del Prado y otras obras de este pintor en España», *Boletín del Museo del Prado*, T. VII, n^o 21, 1986, p. 172.

¹⁹ RÓTHLISBERGER, M., «Le peintre Abraham Willensens», *Koninklijk Musewn voorschone kunsten Jaarboek*, 1988, p. 253-259.

lienzos y cobres de España²⁰, que coincidían estilísticamente con algunos publicados por G. Martin como Abraham Willensens²¹, que seguían el estilo de la pintura de *Minerva visitando a las Musas del Helicón*, firmada con todas las letras. Pero ese Abraham Willensens no coincide con el estilo del pintor de los cobres anagramados del Museo del Prado. Rechacé pues la identificación con Artus Wolfordt y con Abraham Willensens, manteniendo el apelativo de Anagramista AW, a falta de localizar una personalidad artística coincidente y satisfactoria²².

La existencia de un Antoon Willensens²³ da pie para pensar que las pinturas afines a los cobres del Museo del Prado, puedan ser de su mano. Hemos comentado la abundancia de obras en cobre con el anagrama AW con claro predominio del paisaje y arquitecturas, típico en los pintores de género. Algunas pinturas en lienzos de estas características no llevan este anagrama. Un ejemplo es la Mujer adúltera que publicamos aquí. Su tamaño es superior a lo común en su producción y de escala mayor en lo que concierne a las figuras. Esta historia se narra con apacible lentitud, con arquitectura y vestimenta asociables al espíritu de Veronés, con sensibles notas poéticas en la luz del atardecer que baña el fondo de las construcciones y paisaje con reflejos. Los cortinajes y el ambiente multitudinario arrastran signos teatrales de los que no están exentos los pintores del Barroco. En este lienzo el espacio queda dominado por las figuras, caso poco frecuente en la obra de este pintor.

La Crucifixión sobre cobre del Museo de Guadalajara es típica en los cobres del Anagramista AW (fig. 6). Simétrica distribución de las masas, centrando a Cristo agonizante en el eje de la composición, enfatizando su dignidad heroica en contraste con el desgarrador movimiento de los ladrones a su lado. Mantiene coherencia en la disposición de las masas, dominando los caballos en los extremos y tomando el momento dramático de la lanzada sobre el costado. La compañía de numeroso público es deseo del artista, contrastando la indiferencia de la multitud con el dolor contenido de la Virgen, que permanece digna en estática verticalidad.

²⁰ DENUCÉ, J., *Na Peter Pauwel Rubens. Documenten uit kunsthandel te Antwerpen in de 17de eeuw van Matthijs Musson*, Amberes, 1949, p. 372; DÍAZ PADRÓN, M., *Pintura Flamenca del siglo XVII en España*, Madrid, MS, 1976. IV. p. 1236; VALDIVIESO, op. cit. 1986, p. 167.

²¹ MARTIN, G., «The Maître aux béguins. A proposed identification», *Apollo*, CIII, n° 348, febrero 1991, p. 113-114 ; *ibidem*. febrero 1993, p. 100.

²² DÍAZ PADRÓN, M., *1594-1989*, Cat. Exp. Madrid, San Andrés de los Flamencos, Fundación Carlos de Amberes, Madrid, 1989, p. 51.

²³ La collection du Musée de Grenoble. Peintures des écoles du Nord, Paris, Rmn, 1994, p. 181, nota 4. Los documentos de la guilda de pintores de Amberes registran la presencia de un Antoon Willensens, pintor, en 1649-1650, con consiguiente pago de 36 guldens ese mismo año, siendo el decano Frans Woters. En el año 1671-1672 aparecen gastos mortuorios, por lo que es de suponer que muriera poco antes [Vid. ROMBOUTS, PH. & VAN LERIEUS, Th., DE LIGGEREN, Amsterdam, 1961, pp. 205-210-413].

El pintor elude toda la estridencia dramática del acontecimiento, ofreciendo un espectáculo multicolor y animado.

La misma distribución de los protagonistas del drama se repite en el *Calvario* de El Henar de Segovia²⁴ (fig. 7), pero reproduciendo la secuencia inmediatamente posterior: cuando la multitud se disipa en la lejanía, quedando la Virgen en soledad con San Juan y las santas mujeres. Este cobre sirve de valioso medio comparativo para la catalogación de la versión anónima del Museo de Guadalajara (Méjico).

²⁴ VALDIVIESO, E., op. cit., p. 169.



Fig.1. P. Coeck. Virgen con el Niño. Méjico. Colecc. J. A. Montemayor.



Fig. 2. Gossaert. Virgen con el niño. Maurithuis de La Haya.



Fig. 3. P. Coeck. Virgen con el niño. Dessau. Staatliche Galerie.



Fig. 4. P. Coeck. Virgen con el niño. Madrid. Colección privada.

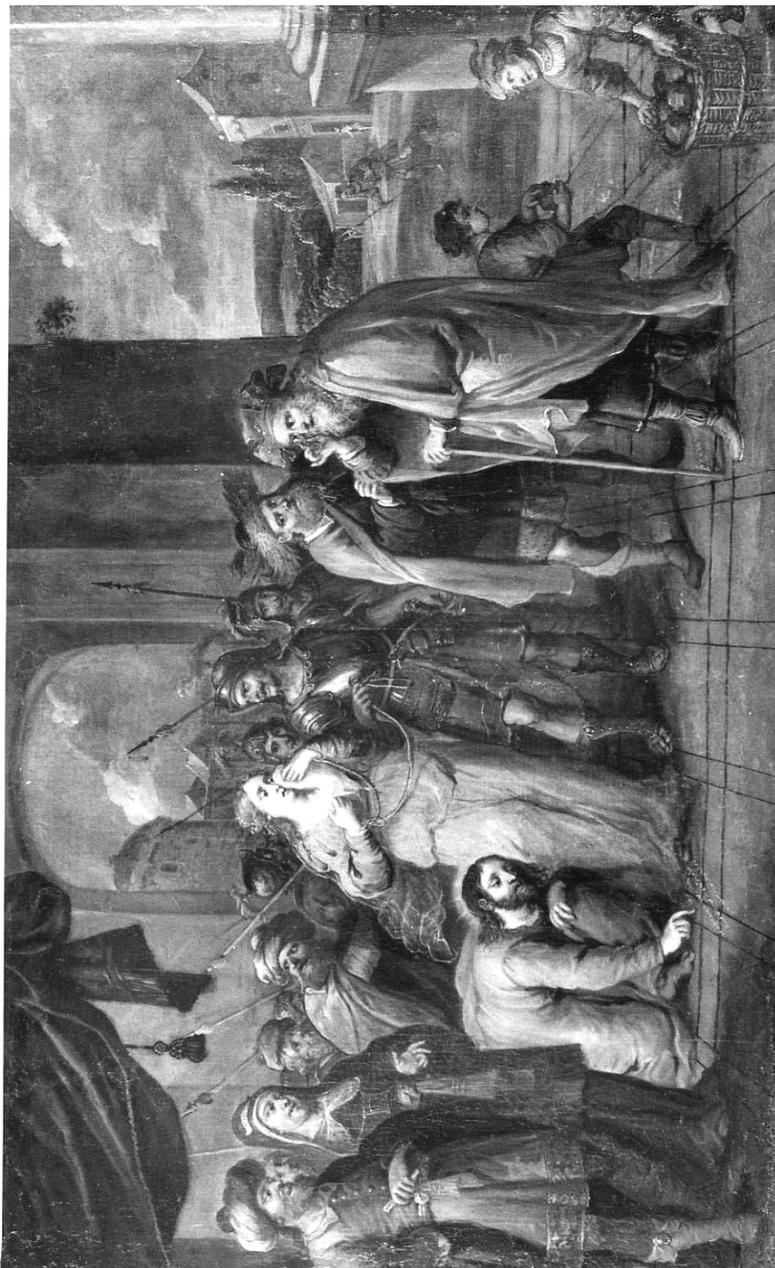


Fig. 5. Antoon Willensens. La mujer adúltera. Mejico, Museo de San Carlos.

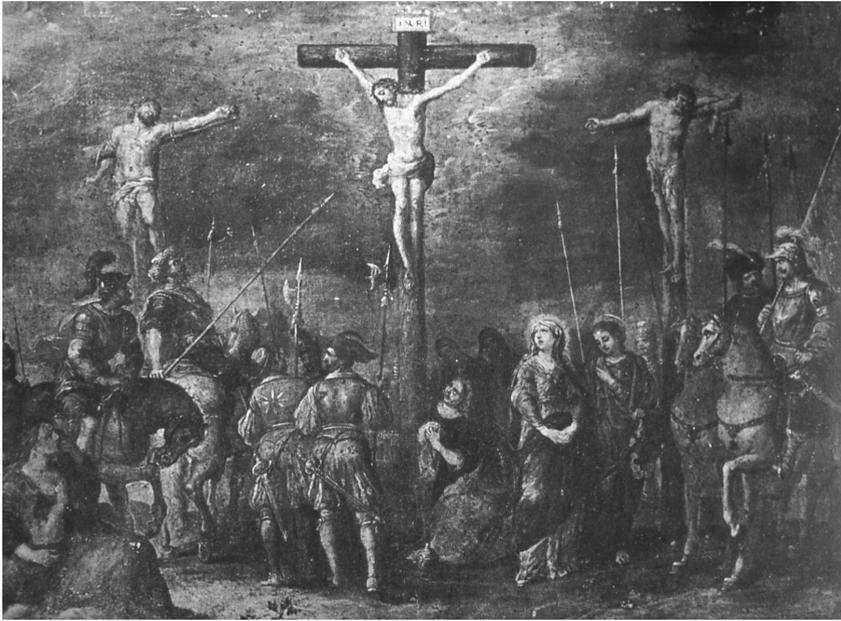


Fig. 6. Antoon Willensens. Crucifixión. Méjico. Museo de Guadalajara.

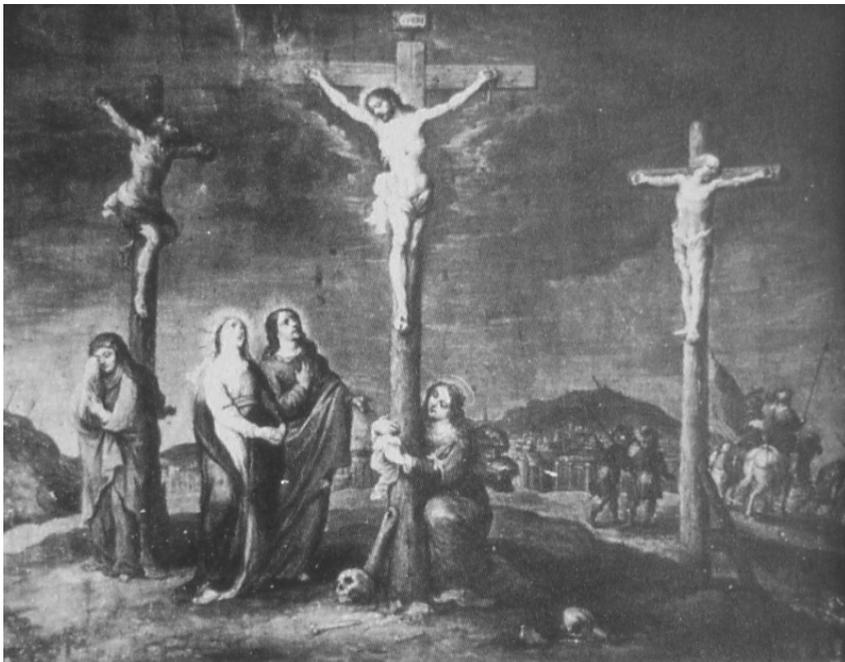


Fig. 7. Antoon Willensens. Crucifixión. El Henar (Segovia).

