

## RESUMEN

En el presente trabajo damos a conocer una nueva pintura flamenca del último tercio del siglo XV. Se trata de un óleo sobre tabla que representa *La Virgen de la media luna coronada por dos ángeles*, obra conservada en una colección particular de Sevilla. Su anónimo autor se inspira en los modelos del denominado Maestro de Flémalle. En la actualidad, la mayoría de los especialistas acepta la tesis que identifica a tan enigmático pintor con el célebre Robert Campin (h. 1375-1444).

**Palabras clave:** Pintura Flamenca, Siglo XV, Maestro de Flémalle, Robert Campin, Virgen con Niño, Sevilla.

## SUMMARY

In this article we present a new Flemish painting of the last part of the XVth century, whose title is: *Our Lady of the half-moon, crowned by two angels*, in a private collection in Sevilla. The anonymous painter of this work receives his inspiration from a painting of the well known *Master of Flémalle*. Recently most of the art historians identify this enigmatic painter with the well known Robert Campin (c. 1375-1444).

**Keywords:** Flemish Painting, Fifteenth Century, Master of Flémalle, Robert Campin, Virgin and Child, Sevilla.

El Maestro de Flémalle, aún hoy, sigue siendo un verdadero enigma para los especialistas de la pintura flamenca del siglo XV. El origen de tan inquietante figura se remonta a finales del Ochocientos. En concreto, Hugo von Tschudi, en 1898, desgajó de la producción de Rogier van der Weyden un grupo de obras que, por su carácter arcaico y su mayor dosis de realismo, consideró de un artista diferente. Su denominación se debe a las tablas que supuestamente proceden de Flémalle, cerca de Lieja. Se trata de la *Virgen con Niño* y la *Verónica*, con el reverso de la *Trinidad*, del Städelches Kunstinstitut de Fráncfort<sup>1</sup>.

El conjunto de pinturas atribuidas a dicho maestro se encuadra, aproximadamente, entre 1410-1415 y 1440. En este ámbito cronológico pueden establecerse tres periodos. Al primero pertenece el *Tríptico Seilern* del Instituto Courtauld de Londres. La segunda etapa, caracterizada por un marcado sentido realista, engloba el *Nacimiento de Jesús*, del Museo de Bellas Artes de Dijon; la *Virgen con Niño* de la National Gallery londinense y la del Hermitage de San Petersburgo; el *Tríptico de Merode*, del Metropolitan de Nueva York; y el *Mal ladrón* y los paneles ya citados de Fráncfort. Por último, las puertas del *Tríptico Werl* del Museo del Prado y la *Virgen en gloria* del Museo Granet de Aix-en-Provence conforman su última fase, donde acusa una notable influencia del arte de Jan van Eyck y del citado Van der Weyden<sup>2</sup>.

Desde hace más de un siglo, la identidad del Maestro de Flémalle supone una apasionante incógnita para los estudiosos en la materia. En 1902, Georges Hulin de Loo afirmó que, entre los pintores conocidos, sólo Jacques Daret, oriundo de Tournai, podría corresponderse con el maestro dado a conocer por Tschudi<sup>3</sup>. Poco después, en 1909 se retractó, aseverando con atinados argumentos que la personalidad escondida tras ese artista era Robert Campin, maestro de Rogier van der Weyden<sup>4</sup>. En 1931, Emile Renders, sin embargo, defendió la idea de que el Maestro de Flémalle era el mismo Van der Weyden. Y que las obras atribuidas a ese nuevo artífice corresponden, en realidad, a la

---

<sup>1</sup> TSCHUDI, Hugo von: "Der Meister von Flémalle", en *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, XIX, 1898, pp. 8-34 y 89-116.

<sup>2</sup> PHILIPPOT, Paul: *La peinture dans les anciens Pays-Bas. XV<sup>e</sup> – XVI<sup>e</sup> siècles*, Flammarion, Paris, 1994, pp. 27-33.

<sup>3</sup> HULIN DE LOO, Georges: *Exposition de tableaux flamands des XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles. Catalogue critique de l'exposition des primitifs flamands à Bruges*, Gante, 1902, pp. 23 y ss.

<sup>4</sup> Ídem: "An Authentic Work by Jacques Daret, Painted in 1434", en *The Burlington Magazine*, XV, 1909, pp. 202-208.

etapa de juventud de este último<sup>5</sup>. Tesis a la que se sumó el prestigioso historiador del arte Max J. Friedländer en 1937<sup>6</sup>.

Desde entonces se estableció una clara división entre los investigadores que apoyaban una u otra teoría. Entre quienes identifican a Flémalle con Campin están Tolnay, Beenken, Schöne, Puyvelde, Winkler, Panofsky, Gelder o Frinta<sup>7</sup>. Y de los que creen que aquellas pinturas son obra de Rogier podemos citar a Lavalleye, Beyaert-Carliet, Musper, Maquet-Tombu, Valentiner, Denis o Towell<sup>8</sup>. No obstante, existen otras posturas que añaden nuevas personalidades al conflicto. Erik Larsen apuesta por un Rogier de Brujas y el Maestro de Flémalle. Y Lorne Campbell defiende que son tres identidades distintas: Campin, Flémalle y el Maestro de Merode<sup>9</sup>.

Los avances tecnológicos de los últimos decenios, al examinar los dibujos subyacentes de los cuadros atribuidos a Flémalle y Van der Weyden, han permitido distinguir a la perfección el quehacer de dos talleres claramente diferenciados. Por consiguiente, es posible afirmar que nos encontramos ante dos artífices distintos. Así, es muy probable que el Maestro de Flémalle se identifique con Robert Campin, tal como piensa la mayoría de la opinión científica en la actualidad. Sin embargo, al no conservarse obras documentadas

<sup>5</sup> RENDERS, Emile: *La Solution du problème van der Weyden-Flémalle-Campin*, Beyaert, Brujas, 2 vols., 1931.

<sup>6</sup> FRIEDLÄNDER, Max Julius: *Early Netherlandish Painting. Rogier van der Weyden and the Master of Flémalle*. Comments and notes by Nicole Veronee-Verhaegen. Translation by Heinz Norden, vol. II, A. W. Sijthoff, Leyden, La Connaissance, Bruselas, 1967, pp. 34-47.

<sup>7</sup> TOLNAY, Charles de: *Le Maître de Flémalle et les frères van Eyck*, La Connaissance, Bruselas, 1939; BEENKEN, Hermann: "Roger Van der Weyden und Jan Van Ecyk", en *Pantheon*, XXXV, 1940, pp. 129-137; SCHÖNE, W.: *Die grossen Meister der niederländischen Malerei des 15 Jahrhunderts*. Huber van Eyck bis Quentin Massys, Leipzig, 1939; PUYVELDE, Leo van: *La peinture flamande des Van Eyck à Metsys*, Meddens, Bruselas, 1968, pp. 73-86; WINKLER, Friedrich: *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden*, Estrasburgo, 1913; Ídem: "Meister von Flémalle", en THIEME-BECKER, vol. XXXVII, Leipzig, 1950, pp. 468-ss.; PANOFKY, Erwin: *Los Primitivos Flamencos*, Cátedra, Madrid, 1998, pp. 156-160; GELDER, J. G. van: "An early work by Robert Campin", en *Oud Holland*, vol. LXXXII, 1-2, 1967, pp. 3-11; y FRINTA, Mojmir S.: "The Genius of Robert Campin", *Studies in Art*, La Haya-Paris, 1966.

<sup>8</sup> LAVALLEYE, Jacques: "Le problème Maître de Flémalle-Rogier Van der Weyden, méthode proposé pour tenter d'aboutir à une solution", en *Centre Européen d'Etudes Burgondo-Midianes*, n.º 8, 1966, pp. 50-52; BEYAERT-CARLIET, Louis: *Le Problème Van der Weyden-Flemalle- Campin*, Editions Notre Temps, Bruselas, 1948; MUSPER, T.: *Untersuchungen zu Rogier Van der Weyden und Jan Van Eyck*, Stuttgart, 1948; MAQUET-TOMBU, Jeanne: "Autour de la Descente de Croix de Roger", en *Bulletin de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles*, 1949, pp. 1-ss.; Ídem: "L'intimisme de Roger «Maître de Flemalle»", en *Annales du Congrès Archéologique et Historique de Tournai*, 1949, pp. 1-12; VALENTINER, Wilhelm Reinhold: "Rogier Van der Weyden. The Mass of St. Gregory", en *Art Quarterly*, VIII, 1945, pp. 240-243; DENIS, V.: "Un nouvel argument en faveur de l'unité de l'œuvre de Roger Van der Weyden", en *Annales de la Fédération Historique et Archéologique de Belgique*, XXXV<sup>ème</sup> Congrès Courtrai, 26-30 juillet 1953, pp. 541-547; y TOWELL, R. M.: *Rogier Van der Weyden and the Flemalle Enigma*, Toronto, 1955.

<sup>9</sup> LARSEN, Erik: *Les primitifs flamands au musée Metropolitain de New York*, Spectrum, Utrecht, 1960 y CAMPBELL, Lorne: "Robert Campin. The Master of Flemalle and the Master of Merode", en *The Burlington Magazine*, CXVI, 1974, pp. 634-646.

de este artista, faltan pruebas irrefutables que permitan aceptar de forma definitiva tan plausible hipótesis<sup>10</sup>.

En cualquier caso, este controvertido pintor se erige en uno de los fundadores del nuevo estilo naturalista. Con su quehacer plástico inaugura la primera edad de oro del panorama pictórico de los Países Bajos meridionales. Y es, junto con los hermanos Van Eyck y Rogier van der Weyden, el iniciador de la pintura flamenca. Dando por válida su identificación con Campin, generalmente aceptada en nuestros días, es posible esbozar algunos datos biográficos y estilísticos de tan importante artista.

Robert Campin vino al mundo hacia 1375, quizás en Valenciennes, aunque se desconoce el lugar exacto de su nacimiento. En 1406 está documentada su presencia como pintor en Tournai. Cuatro años después, en 1410, adquirió los derechos de ciudadanía de esta urbe, dato que permite descartarla, pues, como su localidad natal. Por estas fechas contrajo matrimonio con Ysabel de Stoquain, siete años mayor que él, con la que no tuvo descendencia. En 1423 se vio envuelto en una serie de conflictos políticos. En ese año, una revuelta acabó con el gobierno aristocrático de Tournai, que fue remplazado por uno democrático, en el que Campin desempeñó un importante papel hasta su desaparición en 1428. En tan movido lustro, el artista ostentó cargos públicos en uno de los tres consejos de la ciudad, fue elegido decano del gremio de orfebres y pintores de San Lucas, y nombrado mayordomo de la iglesia de San Pedro.

No obstante, en 1429, derrocado el gobierno democrático, se le sentenció a pagar una multa y a realizar una peregrinación a Saint-Gilles en Provençe por su participación en el referido levantamiento. Y poco después, en 1432, fue acusado de mantener relaciones extramatrimoniales con una concubina llamada Laurence Polette, por lo que se le condenó a un año de destierro. Pero, gracias a la intervención de Margarita de Borgoña, condesa de Hainaut y Holanda, la sanción fue reducida a otra multa económica. Razón por la que pudo permanecer en Tournai hasta su muerte, acaecida el 26 de abril de 1444<sup>11</sup>.

Su agitada existencia no restó popularidad a Campin, que fue un artista valorado por sus contemporáneos. Que esto es cierto lo prueban los encargos recibidos por parte del municipio de Tournai, de algunas de sus iglesias, así

<sup>10</sup> Cf. ASPEREN DE BOER, J. R. J., van, DIJKSTRA, Jellie, SCHOUTE, Roger van: "Underdrawing in Paintings of Rogier van der Weyden and Master of Flémalle Groups", en *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 1990, XLI, Zwolle, 1992 y el catálogo de la exposición *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden*, Berlín, marzo-junio 2009.

<sup>11</sup> DIJKSTRA, Jellie: "Le Maître de Flémalle", en *Les Primitifs flamands et leur temps*, La Renaissance du Livre, Tournai, 2000, p. 314.

como de numerosos particulares. La mayoría de estos trabajos se centró, sobre todo, en decoración mural, policromía de esculturas o pequeñas obras para estandartes y relicarios. Consta documentalmente que acometió algunos proyectos de mayor relevancia, como las pinturas murales de la “Halle des jurez”, encargadas por el consejo de la mencionada ciudad valona.

En su inigualable producción, protagonizada por los asuntos religiosos y el retrato, se siente la huella de un artista verdaderamente genial. Un celebrado maestro que, partiendo del gótico internacional, fue capaz de ensanchar el campo pictórico al introducir novedades técnicas, estilísticas e iconográficas en sus obras. Sus pinturas, de exquisita personalidad, hacen gala de unas composiciones especialmente preocupadas por el sentido espacial, las incidencias lumínicas y una fiel aproximación a la realidad. Ni que decir tiene que la sugerente plasticidad de sus personajes, de imponente monumentalidad, se debe a su enorme conocimiento de la escultura de la época. Las figuras, estáticas y expresivas, se rodean de múltiples objetos de la vida cotidiana, llenos de profundas connotaciones simbólicas. Su sensibilidad se presta, pues, a la proximidad táctil de las cosas materiales.

Es obvio que el Maestro de Flémalle o Robert Campin estuvo a la cabeza de un concurrido obrador. La documentación prueba que Jacques Daret (h. 1404-h. 1470) trabajaba en el mismo desde 1418, siendo inscrito como aprendiz el 12 de abril de 1427. El 5 de marzo de ese año, Rogier de la Pasture, identificado con Rogier van der Weyden (1399/1400-1464), comenzó su aprendizaje en el taller hasta 1432. Ambos artistas procedían de Tournai. Pero la reputación de Campin superó los límites locales, pues se sabe que, hacia 1419, Gérard de Stoevere, uno de los pintores más reconocidos de Gante, envió a su hijo Jean a formarse con el maestro que nos ocupa<sup>12</sup>.

Su figura, junto con la de Jan van Eyck, supone además el punto de partida para el desarrollo de la pintura flamenca del siglo XV. La importancia de la escuela de Tournai se mantuvo hasta el final de la centuria. Los pintores que trabajaron en dicha ciudad sucumbieron ante la fuerte personalidad del Maestro de Flémalle y de su discípulo Rogier van der Weyden, de quienes se vieron profundamente influidos. Sabido es que, con posterioridad a la muerte del artista, los aprendices, ayudantes, discípulos y seguidores continuaron desarrollando los modelos compositivos puestos en práctica por el artífice que estudiamos.

---

<sup>12</sup> PINCHART, A.: “Quelques artistes et quelques Artisans de Tournai des XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles”, en *Bulletin de l'Académie Royale de Belgique*, 3.<sup>e</sup> serie, IV, 1882, p. 611 y CHÂTELET, Albert: “L'atelier de Robert Campin”, en *Les Grand Siècles de Tournai*, Tournai-Lovaina, 1993, pp. 13-37.

Prueba de cuanto decimos es, entre otros prototipos, la *Virgen con Niño bajo un ábside*, también conocida como *Madonna del ábside* o *Virgen de Salamanca*. El original perdido, de hacia 1428, se debe al Maestro de Flémalle. De esta imagen se conocen numerosas copias y versiones, como la realizada por el obrador flemallesco hacia 1475 que hoy conserva el museo metropolitano de Nueva York<sup>13</sup>. Numerosos pintores flamencos de generaciones posteriores, tanto del siglo XV como de la siguiente centuria, la han interpretado con acierto. Entre ellos merecen especial mención los ejemplares de Jan Provost, en el Museo del Prado; Gérard David, en la colección neoyorquina L.E. Selz; Pieter Coecke van Aelst, en la antigua colección H. Petri; o las tres tablas de Bernard van Orley en el Prado, en el Landesmuseum de Oldenburgo y en el Museo de Cádiz.

En la órbita de este tipo de interpretaciones, inspiradas en una difundida composición flemallesca, es donde creemos poder ubicar *La Virgen de la media luna coronada por dos ángeles* que nos concierne. La obra que presentamos es un óleo sobre tabla de formato rectangular, con el extremo superior terminado en medio punto. Sus medidas son 40 x 27 cm. Se conserva en una colección particular de Sevilla. En ella se efigia a la Virgen, sedente, con el Niño entre sus brazos, la luna bajo sus pies y siendo coronada por dos ángeles voladeros (Fig. 1)<sup>14</sup>.

Se trata de la representación de la Madonna como *Theotokos*, es decir, como Madre de Dios. El modelo iconográfico procede de la *Kyriotissa* o *Virgen Majestad*, de origen oriental, en el que María se interpreta como trono de la divinidad. Este prototipo, de rígida majestuosidad, fue muy difundido en el arte románico, momento en que también se denominó *Maiestas* o *Virgen Trono*, en recuerdo del trono de Salomón, que era “de marfil, recubierto de oro puro” (2Cron. 9,17-19). Sin embargo, en este ejemplar flamenco, la Virgen desvía ligeramente el rostro y el Niño se vuelve hacia un lado. De este modo se rompe la marcada simetría del conjunto, creándose una nueva imagen devocional, desprendida, sin duda, de una escena de la Epifanía.

<sup>13</sup> ROBINSON, J. C.: “The Virgen of Salamanca”, en *Burlington Magazine*, VII, 1905, p. 238; Ídem: “The Maître de Flemalle and the Painters of the School of Salamanca”, en *Burlington Magazine*, VII, 1905, pp. 387-388; y FRIEDLÄNDER, Max Julius: Ob. cit., 1967, vol. II, n.º 74a-m, pp. 74-75, lám. 101.

<sup>14</sup> Creemos que se trata de la obra denominada *La Coronación de la Virgen* que figuró en la *Exposición Iberoamericana* de Sevilla como pieza vinculada, con dudas, al taller de Hans Memling (h. 1435-1494). En esos años, la pintura se encontraba en la antigua colección sevillana de Lorenza de Pablo Uriarte (*Exposición Iberoamericana. Catálogo del Palacio de Bellas Artes. Sección de Arte Antiguo*, Sevilla, Imprenta de la Exposición, 1930, Sala 5, n.º 16, p. 70). El archivo Mas, cuyos fondos custodia el Instituto Amatller de Arte Hispánico de Barcelona, tiene un negativo fotográfico de esta pieza (n.º C.59532). Asimismo, el Centro de Primitivos Flamencos de Bruselas conserva un positivado del mismo.

En este sentido, además, la efigie mariana de este ejemplar flamenco, por su mayor ternura y amabilidad, responde, más bien, a la dulce iconografía de la *Eleousa*, la que se compadece de su Hijo y de los devotos que le imploran. Es, por tanto, la *Mater Amabilis*, cuyo infinito amor por el misterio salvífico de Jesús acerca el amor del Padre al hombre. Se subraya, pues, la humanidad de Cristo, a través de escenas intimistas, cotidianas y anecdóticas<sup>15</sup>.

La escena, de intensa espiritualidad, acontece en un exterior, sobre un luminoso fondo de vaporosas nubes. La composición es marcadamente frontal. En el centro, como eje de simetría, aparece la Virgen, de cuerpo entero, sentada sobre el murete de un jardín. La figura mariana, de empaque matronil, ennoblece el total resultante. La rodean incontables florecillas silvestres que aluden a las innumerables virtudes que adornaron el alma de María, a quien preparó Dios con todo esmero en previsión de su maternidad divina<sup>16</sup>. El muro en el que se asienta insiste sobre el particular, al tratarse del *Hortus conclusus*, símbolo alusivo a su inmaculada concepción: “Eres huerto cerrado, hermana mía, esposa; manantial cerrado, fuente sellada” (Cant. 4,12).

Su envolvente volumetría delinea un sencillo esquema piramidal, de claro sentido geométrico. La Madre del Altísimo luce túnica y manto sobre los hombros. Dichas prendas, ribeteadas con áureas fimbrias, subrayan su amable silueta con pausados y rítmicos pliegues. El amplio manto, que envuelve la figura femenina, cae en vertical por ambos flancos, describiendo sinuosos perfiles. En la zona central, por el contrario, dibuja una morosa cascada de frunces, al gusto de la época, de espíritu realista.

Por el borde inferior de la túnica asoman los pies calzados y las puntas de la luna en cuarto creciente, en representación del universo material creado. Dicho astro, que da nombre a la pintura, es un frecuente emblema mariano, interpretado como un bello escabel selénico. De inmediato, su presencia y la imagen de la Señora recortada sobre el fondo, rememoran los versos del Cantar de los Cantares: “¿Quién es esta que despunta como el alba, hermosa como la luna, refulgente como el sol...?” (Cant. 6,10). Las inquietantes líneas del

<sup>15</sup> TRENS, Manuel: *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Editorial Plus Ultra, Madrid, 1947, pp. 45, 397-428 y 435-442 y GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús: *Escultura Mariana Onubense. Historia-Arte-Iconografía*, Exema. Diputación Provincial de Huelva, Huelva, 1981 (2.ª edición de 1992), p. 139.

<sup>16</sup> ORTIZ URRUELA, José Antonio: “Dos pinturas bellísimas de María saliendo del sepulcro lleno de flores”, en *Sevilla Mariana*, tomo I, Sevilla, 1881, pp. 133-137 y GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, Jesús: *Simpecados del Rocío: Speculum Reginae Roris*, Ediciones Tartessos y Pontificia, Real e Ilustre Hermandad Matriz de Ntra. Sra. del Rocío de Almonte, Sevilla, 2012, tomo I, p. 88.

Apocalipsis también remiten a tan deslumbrante contemplación plástica: “una mujer vestida de sol, con la luna bajo sus pies” (Ap. 12,1). Este hermoso símbolo femenino evoca la incorruptible castidad de la Virgen. Además, en este ejemplar flamenco, configura una composición oval junto al medio punto superior. Dicha forma, en el contexto cristiano, alude a la regeneración definitiva. Y recuerda al diseño de la almendra mística, signo de la pureza de María<sup>17</sup>.

La *Mater Dei*, bajo el velo transparente, deja ver su larga y ondulada cabellera rubiácea. El rostro ovalado, de progeñe flemallesca, se inclina ligeramente hacia la derecha. Sus suaves e idealizados contornos faciales se perfilan con carnosos labios, nariz recta, ojos almendrados, finas cejas y frente despejada. La intensa mirada, de profunda ensoñación, expresa una dulce aflicción premonitrice. Es lo que los exégetas llaman la melancolía por la futura pasión de su Hijo, más dolorosa, si cabe, cuando es presentida en los felices días de la infancia.

En este sentido, el anónimo pintor pone especial énfasis en manifestar la humanidad de Cristo en la delicada figura infantil. El pequeño Jesús, con inocente naturalidad, juguetea sobre la falda de María, que lo sostiene amorosamente entre sus maternales brazos. Su tierna espontaneidad aporta la apetecida dosis de candor a tan entrañable escena familiar. El divino Infante, de rubios cabellos, se dispone sobre un lienzo o pañal de color blanco, concebido a modo de corporal.

El grupo materno-filial queda amparado por una volátil pareja de ángeles. Estos personajes celestes, con su envidiable ingravidez, cierran armoniosamente la composición por el extremo superior. Los mensajeros del Altísimo, de apariencia andrógina, ensalzan el carácter deífico de la representación. Son agentes de la voluntad divina que, como seres espirituales, están dotados de un cuerpo etéreo. Su aparición advierte al devoto de la presencia de lo sagrado. En esta ocasión, su trascendental misión es coronar a María, inmune del pecado original, como Reina y Señora de todo lo creado. Es el justo premio en virtud de su predestinación para ser la segunda Eva, Madre de Dios y Madre del nuevo linaje redimido.

El esquema compositivo de la pieza que historiamos es una variante de los modelos flemallescios. En concreto, la Madre con el Niño en un jardín cerrado puede contemplarse en la tabla con dicho asunto de la Gemäldegalerie de Berlín (38 x 26 cm). Pero el mismo tema con la media luna figura en la

---

<sup>17</sup> HALL, James: *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Alianza Editorial, Madrid, 1987 (edición de 2003), vol. 1, p. 58, vol. 2, p. 73 y REVILLA, Federico: *Diccionario de iconografía y simbología*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1990 (6.ª edición ampliada de 2009), p. 322.



*Virgen de la Humildad*, de la colección Baronne Gendebien, en Bruselas (46 x 36 cm)<sup>18</sup>, que puede considerarse como obra genuina. La presencia del astro sobre la hierba tiene especial protagonismo, aunque ya aparece en unas horas holandesas fechadas hacia 1425 ó 1435 de la Biblioteca Real de La Haya<sup>19</sup>. Martin Schongauer (h. 1448-1491), basándose en modelos flamencos, lo llevó al grabado con indudable acierto hacia 1470<sup>20</sup>. Más tarde, en 1511, Alberto Durero (1471-1528) hizo lo propio en el *Frontispicio de la Vida de la Virgen*, en el que la luna apocalíptica acoge al grupo materno-filial<sup>21</sup>.

Otros prototipos de similares características son la *Virgen con Niño* del Museo Municipal de Douai, y, en España, las versiones de la madrileña colección Manuel La Rosa y la tabla central del tríptico del Museo de Bellas Artes de Huesca. Esta última incluye, además, los ángeles volanderos que coronan a la Madre de Dios<sup>22</sup>. La diferencia más importante radica en la postura activa del pequeño Jesús, similar a la del divino Infante, aunque a la inversa, del *Tríptico de la Sagrada Familia* de la antigua colección Quirós de Madrid<sup>23</sup>.

El cuadro que catalogamos, por todo lo expuesto líneas atrás, se relaciona con un modesto pintor flamenco, seguidor de los modelos del Maestro de Flémalle. Este discreto artista, con su limitado pincel, se inspira en el espíritu realista del citado autor. Sobre todo por la intencionada fidelidad con que plantea los quebrados pliegues de las indumentarias, donde plasma con pormenor la incidencia de la luz en las dobleces de los paños. Del mismo modo, entronca con el referido artífice la simétrica monumentalidad de la figura mariana, sin renunciar a la pretendida interpretación dúctil y expresiva de las formas. Todo ello nos lleva a datar su realización en el último tercio del siglo XV.

---

<sup>18</sup> FRIEDLÄNDER, Max J.: Ob. cit., 1967, vol. II, n.º 50 y 151, pp. 70 y 92, lám. 73 y 142.

<sup>19</sup> PANOFSKY, Erwin: Ob. cit., 1998, pp. 176 y 481, nota 112.

<sup>20</sup> *The Illustrated Bartsch*, 8, vol. 6 (part 1), Abaris Books, Nueva York, 1980, n.º 133, p. 245 e Ídem: 8 *Commentary*, part 1, Abaris Books, Nueva York, 1996, n.º 040, p. 136.

<sup>21</sup> PANOFSKY, Erwin: *Vida y arte de Alberto Durero*, Alianza Editorial, 1995, p. 154, fig. 181 y *The Illustrated Bartsch*, 10, vol. 7 (part 1), Abaris Books, Nueva York, 1980, n.º 131, p. 171.

<sup>22</sup> BERMEJO, Elisa: *La Pintura de los Primitivos Flamencos en España*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1980, tomo I, pp. 89-91, figs. 45-50.

<sup>23</sup> *Ibidem*, pp. 91-92, figs. 52 y 54.



Fig. 1 Anónimo seguidor del Maestro de Flémalle (Robert Campin). *La Virgen de la media luna coronada por dos ángeles*. Último tercio del siglo XV. Óleo sobre tabla. 40 x 27 cm. Sevilla. Colección particular.