

---

# Una *Santa María Magdalena* del círculo de Jan van Dornicke o Maestro de 1518

*A St. Mary Magdalene by the circle of Jan van Dornicke or Master of 1518*

---

Jesús ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ

Departamento de Historia del Arte  
Universidad de Sevilla  
rojasmarcos@us.es

**Abstract:** In this article we present a new work attributable to the circle of the Master of 1518, a Flemish painter who has been identified as Jan van Dornicke. The catalogue of paintings related to the circle of this artist, who was active in Antwerp in the first quarter of the sixteenth century, has been increased by the addition of a painting is new work, preserved in a private collection in Seville. The oil on wood depicting *St. Mary Magdalene*. Another work is thus added to the large set of Flemish paintings in the Andalusian capital.

**Keywords:** Renaissance Art, Flemish painting, Sixteenth century, Seville, Jan van Dornicke, Master of 1518.

**Resumen:** En el presente artículo damos a conocer una nueva obra atribuible al círculo del Maestro de 1518, pintor flamenco que fue identificado con Jan van Dornicke. El catálogo de pinturas relacionadas con el entorno de este artista, activo en Amberes en el primer cuarto del siglo XVI, se ve aumentado con un nuevo ejemplar, conservado en una colección particular de Sevilla. Se trata de un óleo sobre tabla que representa a *Santa María Magdalena*. De esta forma sumamos una pieza más al numeroso conjunto de pinturas flamencas existentes en la capital de Andalucía.

**Palabras clave:** Arte del Renacimiento, Pintura flamenca, siglo XVI, Sevilla, Jan van Dornicke, Maestro de 1518.

El Maestro de 1518 debe su nombre a Max J. Friedländer, que así denominó al autor de las pinturas del *Retablo de la Dormición de la Virgen* de la iglesia de Santa María de Lübeck, fechado ese año<sup>1</sup>. También fue llamado Maestro de Dillighem o Maestro de la Abadía de Dillighem, por proceder de tal lugar un tríptico suyo dedicado a la Magdalena, hoy en los Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica,

---

<sup>1</sup> Max Julius FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting. The Antwerp Mannerists. Adriaen Ysenbrant*. Comments and notes by Henri Pauwels. Assisted by Anne-Marie Hess. Translation by Heinz Norden. vol. XI, A.W. SIJTHOFF, Leyden, La Connaissance, Bruselas, 1974, pp. 29-33.

en Bruselas (invent. n.º 329). De ese modo prefirieron seguir denominándolo algunos estudiosos de la pintura flamenca, como Leo van Puyvelde<sup>2</sup>. Sin embargo, en 1966, Georges Marlier identificó a este misterioso artista, activo en Amberes, con el pintor Jan van Dornicke<sup>3</sup>. Desde entonces, tan plausible hipótesis ha sido generalmente admitida por la crítica especializada.

El Maestro de 1518 o, en adelante, Jan van Dornicke, aparece en la historia de la pintura flamenca como una de las más importantes personalidades del quehacer antuerpiense del primer cuarto del siglo XVI. Su actividad se puede situar, aproximadamente, entre 1505 y 1527, probable fecha de su fallecimiento. Van Dornicke, quizás oriundo de Tournai, vivía en Amberes, junto a la puerta de los Curtidores. En su propio domicilio contaba no sólo con un activo taller, sino con un establecimiento donde ponía en venta sus cuadros de altar. En la ciudad del Escalda es mencionado a partir de 1507, año en que su discípulo Tysken Marynis es recibido como franco-maestre en la guilda amberina. Con posterioridad se sabe que cuenta con dos aprendices más: uno en 1509, y otro en 1511<sup>4</sup>.

En 1515 fallece su mujer, Lijsbeth Puynders, quedando a su cargo cinco hijos menores de edad. Entre ellos, es preciso mencionar que su hija Adriana casa en primeras nupcias con el pintor Jan van Amstel, también llamado Jean de Hollande por su origen holandés (h. 1500-antes de 1543)<sup>5</sup>. No obstante, presenta mayor interés su primogénita Anne Mertens, alias van Dornicke, que contrae matrimonio con Pierre Coeck d'Alost (1502-1550). Este pintor, según Karel van Mander, recibió su primera formación en Bruselas con Bernard van Orley (1488-1541)<sup>6</sup>. Pero, tras un viaje a Italia, recalca en Amberes hacia 1525-1526 y comienza a trabajar en el obrador de su suegro. Al erigirse en su principal colaborador hereda, como yerno del maestro, el floreciente taller. Razón por la que, con toda probabilidad, Jan van Dornicke debió fallecer en 1527, año en que Coeck es inscrito como franco-maestre en la guilda de la ciudad<sup>7</sup>. Desde el punto de vista biográfico sólo nos resta señalar que, en la tabla *El Diluvio* (152 x 252 cm), obra del referido Jan van Amstel conservada en la

<sup>2</sup> Leo van PUYVELDE, *La peinture flamande au siècle de Bosch et Breughel*, Elsevier, Bruselas, 1962, pp. 306-307.

<sup>3</sup> Georges MARLIER, *La Renaissance flamande. Pierre Coeck d'Alost*, Editions Robert Finck, Bruselas, 1966, pp. 109-145.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>5</sup> S. BERGMANS, *Jan van Amstel dit Jean de Hollande*, en *Revue Belge d'Archéologie et d'histoire de l'Art*, XXVI/1-2 (1957), pp. 26-27.

<sup>6</sup> Karel VAN MANDER, *Le Livre des Peintres (1604)*, Les Belles Lettres, París, 2002, vol. 1, p. 103.

<sup>7</sup> Georges MARLIER, *La Renaissance...*, *op. cit.*, pp. 114-115.



Figura 1. Círculo de Jan van Dornicke. *Santa María Magdalena*. Primer cuarto del siglo XVI. Óleo sobre tabla. 44 x 38 cm. Sevilla. Colección particular.

colección Sigurd Majorin de Bruselas, se ha querido ver el retrato del artista que nos ocupa<sup>8</sup>.

En líneas generales, Jan van Dornicke pertenece a un periodo de la historia de la pintura flamenca en el que los maestros, tanto en Brujas como en Amberes, permanecen arraigados a la tradición del siglo XV. Por consiguiente, se siguen de cerca las maneras de los Primitivos Flamencos de la centuria anterior. En el caso de Amberes, el espectacular desarrollo económico de la ciudad a fines del Cuatrocientos atrajo a un número cada vez más alto de pintores, la mayoría de ellos aún anónimos. Pero, la ausencia de tradición pictórica en esta capital favoreció, por un lado, el eclecticismo estilístico. Y, por otro, el nuevo ritmo de vida, el imperante cosmopolitismo y el trabajo mercantilizado inclinaron el gusto de la clientela hacia una vanguardia ilusoria y superficial. Lenta fue, pues, la evolución estilística durante el primer cuarto del Quinientos antuerpiense, anclado en un manierismo gótico que espera la llegada de los primeros aires renacentistas<sup>9</sup>.

Buen ejemplo de cuanto expuesto queda es el artista que estudiamos, fiel a las fórmulas tradicionales, aunque, dado su talante receptivo, pintor afanado en la renovación del estilo. De una parte, Jan van Dornicke tiene como referente a Roger van der Weyden (1399/1400-1464), al que sigue en ciertos recursos figurativos y del que hereda algunos procedimientos técnicos. Así lo manifiesta la elegancia de su pintura, la forma de aplicar sus discretos colores, los quebrados pliegues de sus vestimentas o la sugestiva ondulación de sus cabellos. Pero, de otra parte, se presiente en su producción plástica la búsqueda de una nueva expresividad, tendente hacia formas «manieristas», sobre todo en el tratamiento de la arquitectura y las contorsiones agitadas de sus figuras<sup>10</sup>.

A diferencia de otros manieristas de Amberes, Jan van Dornicke, por lo general, renuncia en sus obras a las composiciones formadas por numerosas figuras de pequeñas dimensiones. Se decanta, más bien, por personajes de gran tamaño, animados por movimientos reposados. El artista prolonga decididamente el canon al alargar las proporciones, que intentan la desmaterialización de las imágenes, sin que por ello pierdan sus efigies la deseada corporeidad. En sus anatomías, compuestas por largas piernas y torsos cortos, los miembros se articu-

---

<sup>8</sup> S. BERGMANS, *Le Déluge*, en el catálogo de la exposición *Le siècle de Bruegel. La peinture en Belgique au XVI<sup>e</sup> siècle*, 27 de septiembre-24 de noviembre de 1963, Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica, Bruselas, 1963, n.º 5, p. 45, fig. 141.

<sup>9</sup> Paul PHILIPPOT, *La peinture dans les anciens Pays-Bas. XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles*, Flammarion, París, 1994, pp. 107-152.

<sup>10</sup> Leo van PUYVELDE, *La peinture...*, *op. cit.*, pp. 306-307.

lan de manera angulosa. Las cabezas suelen aparecer de perfil o de tres cuartos. Los rostros son afilados, luciendo la parte superior alargada y el mentón corto. En el caso de los masculinos, es frecuente que porten barba apuntada, que en la mayoría de las ocasiones es partida. Y es habitual que los ojos se representen con los párpados entornados. En concreto, los rostros tienen la nariz larga y recta, en la prolongación de la frente<sup>11</sup>.

Tan personal estilo es el que se observa en la *Santa María Magdalena* que nos concierne, conservada en una colección particular sevillana (fig. 1). Debe tratarse, pues, de una pieza de exportación, ya que la producción del próspero taller de Jan van Dornicke estaba destinada, en su mayoría, a la clientela extranjera. En este sentido, la Península Ibérica fue uno de los principales destinos de ese fructífero obrador. Ni que decir tiene que a ello contribuyeron las motivaciones comerciales entre ambos territorios, a través de encargos pictóricos o ventas de cuadros en los mercados interiores peninsulares; las estrechas relaciones dinásticas y políticas de sus gobernantes, y la creciente atracción por la exquisita pintura de los grandes maestros flamencos.

De las obras conservadas en España que se atribuyen a Jan van Dornicke, o a su círculo, entresacamos la *Natividad de la Virgen* y la *Presentación de la Virgen en el Templo*, en colección particular de Madrid<sup>12</sup>; el *Tríptico de la Adoración de los Reyes Magos* del Museo Nacional de Arte de Cataluña (invent. n.º 64095)<sup>13</sup>; el tríptico del mismo tema y la *Última Cena* en colecciones privadas de Navarra<sup>14</sup>; y el *Tríptico de la Adoración de los Reyes Magos, Nacimiento y Presentación* del Museo de Bellas Artes de Álava (depósito de la Diócesis de Vitoria)<sup>15</sup>. En Andalucía, junto al ejemplar objeto de nuestro estudio, sobresale el *Tríptico de la Sagrada Familia con Santa Bárbara y Santa Catalina de Alejandría*, custodiado en el Archivo Museo San Juan de Dios-Casa de los Pisa de Granada<sup>16</sup>.

<sup>11</sup> Georges MARLIER, *La Renaissance...*, op. cit., p. 112.

<sup>12</sup> Max Julius FRIEDLÄNDER, *Early...*, op. cit., n.º 91, figs. 43-44.

<sup>13</sup> Figuró como obra del círculo de Josse van der Beke en el catálogo de la exposición *L'art Flamand dans les Collections Espagnoles*, julio-agosto 1958, Brujas, 1958, n.º 38-40, pp. 73-74.

<sup>14</sup> Elisa BERMEJO, *Pinturas de Adrian Isenbrant y Jan van Dornicke en colecciones de Navarra*, en *Príncipe de Viana. Anejo 11-1988*, año XLIX (ejemplar dedicado al Primer Congreso General de Historia de Navarra) (1988), pp. 43-46, láms. 3-5.

<sup>15</sup> Raquel SÁENZ PASCUAL, *Jan van Dornicke (Taller de) [activo 1505-1527 Amberes]. N.º 21. Tríptico de la Adoración de los Reyes Magos, Nacimiento y Presentación*, en el catálogo de la exposición *Las tablas flamencas en la Ruta Jacobea*, San Sebastián, Diócesis de Calahorra y La Calzada-Logroño, 1999, pp. 254-257.

<sup>16</sup> Jesús ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, *Una nueva obra del círculo de Jan van Dornicke o Maestro de 1518 en el Archivo Museo San Juan de Dios-Casa de los Pisa de Granada*, en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias*, Granada, n.º 15, 2008, pp. 11-21.



Figura 2. Círculo de Jan van Dornicke. *Santa María Magdalena*. Detalle.

La obra que presentamos es un óleo sobre tabla de formato rectangular. Sus medidas son 44 x 38 cm. En ella, como sabemos, se efigia a la Magdalena, que se muestra en pie sobre fondo neutro, omitiéndose así toda referencia espacial. La ausencia de profundidad impide cualquier atisbo de perspectiva atmosférica. Frente a lo que suele ser habitual, carece, pues, de la riqueza paisajística propia de la pintura flamenca. El paisaje queda eclipsado por el minucioso tratamiento de los velos flotantes y de la oblonga cabellera. Ello facilita, no obstante, que el espectador centre toda su atención en el personaje representado. El artista se detiene en los complementos del buen vestir femenino. La estilizada figura de la santa, en el primer plano de

la composición, ocupa la práctica totalidad del espacio pictórico. Aparece levemente girada hacia su izquierda y representada de algo más de medio cuerpo, hasta la altura de la cadera.

Se cree que Santa María Magdalena, identificada a veces con la hermana de Marta y Lázaro, fue la pecadora que ungió con perfume y secó con su cabellera los pies de Jesús en casa de Simón el fariseo (Lc. 7, 37-38). Fue una de las mujeres que acompañaron a Cristo en el Calvario y que lloraron al pie de la cruz. Asistió también a su entierro. Al tercer día de la crucifixión, junto a María Cleofás, acudió al santo sepulcro con aceite y especias para unguir el cuerpo del Maestro. Entonces, descubrieron que había desaparecido. Ella llevó la noticia de la Resurrección a los apóstoles. Luego, mientras lloraba junto a la tumba, el Señor se le apareció y la consoló (Jn. 20,14-18). Desde ese instante, según cuenta la tradición, dedicó el resto de sus días a la vida penitente<sup>17</sup>.

Una versión greco-oriental explica que, tras la Ascensión de Cristo, partió con la Virgen y San Juan Evangelista a Éfeso, donde murió. Más tarde, sus reliquias fueron trasladadas a Constantinopla. Sin embargo, en el siglo XI se forjó en Borgoña otra leyenda para justificar la autenticidad de sus reliquias en la iglesia de peregrinación de Vézelay, narrada en *La leyenda dorada* de Santiago de la Voragine. Cuenta que la Magdalena se trasladó con sus hermanos, con el obispo

<sup>17</sup> George FERGUSON, *Signos y símbolos en el arte cristiano*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1956, pp. 194-195.

Maximino y con las Santas Marías en una barca sin vela ni timón hasta el puerto de Marsella. Después de convertir al cristianismo, entre otros, al príncipe del lugar, se retiró al desierto para hacer penitencia en Sainte-Baume, la santa gruta, donde vivió treinta años más. Antes de morir, recibió la comunión de manos del mencionado obispo Maximino, y en su ascensión fue llevada por los ángeles<sup>18</sup>. Esta escena guarda cierto paralelismo con la iconografía de la Virgen Asunta.

Los patronazgos de la Magdalena eran múltiples. Los perfumeros, por el pasaje evangélico que narra cómo ungió los pies de Jesús, la tenían por patrona. Por la misma razón se acogen a ella los fabricantes de guantes, ya que la gente elegante, desde el periodo medieval hasta el siglo XVI, usaban guantes perfumados con benjuí o franchispán. De ahí que, en ocasiones, se le represente con guantes al pie de la cruz. En Chartres, al ser el vaso de perfume semejante a un aguamanil, pasó a ser patrona de los aguadores. Su cabellera, con la que enjugó los pies del Salvador, justifica la invocación de los peluqueros y peinadores. Los hortelanos se encomiendan a ella porque Cristo resucitado se le apareció como un hortelano. Los presos que obtenían la libertad, tras pedir su protección, depositaban sus cadenas como exvoto ante su tumba. Pero, sobre todo, María Magdalena era la patrona de las mujeres arrepentidas. Y, aunque no es una santa curadora, su almohada de piedra de la gruta de Sainte-Baume, conservada en la abadía de Saint Victor de Marsella, servía para curar la fiebre<sup>19</sup>.

El modelo iconográfico de Santa María Magdalena ha experimentado notables transformaciones a lo largo de la historia. Desde la Baja Edad Media, unas veces, se representaba desnuda, cubierta con su propia cabellera, como Santa María Egipcíaca; y otras, como en el cuadro que reproducimos, con ricos vestidos y joyas, que le dan una apariencia principesca a la imagen. Se recuerda así la primera etapa licenciosa de su vida. Por eso, los artistas góticos le cubren siempre la cabeza con un velo para distinguirla de las santas vírgenes que no van veladas. Su atributo personal es el tarro o frasco de perfumes con el que ungió los pies de Jesús. Tras el concilio de Trento (1545-1563), al encarnar la penitencia, aumenta su popularidad en todo el continente. Su actitud penitencial se refleja al arrodillarse en un paraje agreste, orando con el salterio o rosario en sus manos ante una cruz y un cráneo. A veces, porta la corona de espinas y los clavos de Cristo. Y, en otras

<sup>18</sup> Santiago DE LA VORÁGINE, *La leyenda dorada*, Alianza Editorial, Madrid, 2008, vol. 1, pp. 382-392 y James HALL, *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Alianza Editorial, Madrid, 2003, vol. 2, pp. 79-82.

<sup>19</sup> Louis RÉAU, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la G a la O*, Ediciones del Serbal, Barcelona, t. 2, vol. 4, 2001, pp. 293-306.

ocasiones, hay un jarro y un pan en el suelo o traído por un ángel que a diario le alimentaba en su retiro voluntario<sup>20</sup>.

Es obvio que la pintura que nos atañe corresponde a la tipología iconográfica de la unción. Así lo confirma el vaso de ungüentos de orfebrería que sostiene con la izquierda, abierto al levantar la tapa con la otra mano. Dicha representación deriva del episodio de la unción de Betania (Jn. 12, 1-11), interpretado como premonición de la muerte de Cristo. En él, la Magdalena ungió los pies del Maestro con «una libra de perfume de nardo, auténtico y costoso». De inmediato fue reprendida por Judas Iscariote, por no haber vendido ese perfume para repartir lo obtenido entre los pobres. Entonces, Jesús salió en su defensa diciendo: «Déjala; lo tenía guardado para el día de mi sepultura; porque a los pobres los tenéis siempre con vosotros, pero a mí no siempre me tenéis» (Jn. 12, 1-8).

De este pasaje derivaría el tipo iconográfico de la Magdalena como portadora de ungüentos. La santa, la primera en creer en Cristo resucitado, se convierte así en la *Mirrofora*, pues, si los Reyes Magos ofrecieron mirra al Niño Jesús en homenaje al nuevo Rey de la humanidad, la Magdalena se vale del perfume de nardo para ungir y consagrar al nuevo Rey de Jerusalén. Prefigura, de este modo, la muerte del hombre y, al mismo tiempo, la resurrección del Hijo de Dios. Tan sugestivo modelo iconográfico, que surge durante la Plena Edad Media, en la primera mitad del siglo XIII, es propio de esa etapa, aunque fue heredado más tarde por el Renacimiento. En la pintura flamenca, a partir del tercer decenio del Quinientos, alcanza notable significación la representación de un modelo de la santa de media figura, elegantemente vestida sobre un fondo de rica ambientación. Tal estereotipo femenino está en sintonía con el quehacer del denominado Maestro de las Medias Figuras, documentado en el segundo cuarto del siglo XVI<sup>21</sup>.

También fue habitual en la escuela flamenca de este periodo, sobre todo en los territorios septentrionales, la aparición de la Magdalena con el vaso abierto, como en la tabla que examinamos. Dicho recipiente se convierte así en símbolo de la receptividad a las influencias celestiales, contenedor del elixir de la vida eterna. La apertura del tarro transforma al objeto en receptáculo de vida espiritual y de conocimiento que, como el perfume que alberga, exhala su aroma y se expande al exterior en olor de santidad. Por eso, la presencia de Jesús en

<sup>20</sup> Juan FERRANDO ROIG, *Iconografía de los santos*, Ediciones Omega, Barcelona, 1950, pp. 188-189.

<sup>21</sup> Marilena MOSCO, *La Mirrofora, ovvero la Maddalena col vaso degli unguenti*, en el catálogo de la exposición *La Maddalena tra Sacro e Profano. Da Giotto a De Chirico*, 24 de mayo-7 de septiembre de 1986, Palacio Pitti de Florencia, Arnoldo Mondadori Editore, Milán, 1986, pp. 67-70.

Betania, tras la unción de la Magdalena, permitió que la casa de Lázaro y Marta se llenara «de la fragancia del perfume» (Jn. 12,3). El aroma que en el frasco permanece es, por tanto, un símbolo de la Esperanza, de claras resonancias clásicas, pues fue lo único que en la vasija de Pandora quedó a disposición de los hombres<sup>22</sup>.

En las interpretaciones de este modelo iconográfico se vislumbra el ideal de belleza femenina de la época, que se refleja en el refinamiento literario, artístico y cortesano del Renacimiento. Motivo por el que, en muchos casos, son obras de sugerente sensualidad, como revelan en esta pintura la suntuosa indumentaria y el especial protagonismo de la cabellera. En efecto, la Magdalena, ricamente ataviada, luce ropas propias de la corte, tal como fue natural antes de convertirse en símbolo de la penitencia cristiana. Viste traje de mangas abombadas y acuchilladas. Está ribeteado con pelliza en el borde del escote, exornado en el centro con un broche.

Por el generoso escote asoma la camisa interior con cuello a la caja, anudado con sendos cordoncillos. Esta prenda, típica de la Europa occidental del siglo XV, alterna plisados simétricamente dispuestos y galones con bordados de hojarasca. Dicha ornamentación vegetal, que recuerda a la cardina gótica, presenta elementos punzantes alusivos al martirio y a la penitencia<sup>23</sup>. Las transparencias de los plisados dejan ver la cadena de un collar, del que pende un Crucificado, signo y símbolo por antonomasia del cristianismo. Es la única referencia claramente religiosa de la obra y, además, proclama a María Magdalena como una de las primeras y más fervientes seguidoras del Maestro. La ostentación de sus vestidos subraya, desde el punto de vista religioso, la glorificación del personaje. Precisamente, son los grandes maestros de la escuela flamenca quienes dejaron constancia de un espléndido muestrario de la moda flamenco-francesa del Cuatrocientos<sup>24</sup>.

Por otra parte, llama poderosamente la atención su vistoso peinado. Los bucles de sus largos y rizados cabellos forman una morosa cascada que vuela a uno y otro lado de sus hombros. El velo que cubre en parte su cabeza se exorna con una sofisticada diadema de rico material, que insiste en la nobleza de la efigiada. Se asemeja así a la representación de otras santas en esta época, como

<sup>22</sup> Dora y Erwin PANOFKY, *La caja de Pandora. Aspectos cambiantes de un símbolo mítico*, Barral Editores, Barcelona, 1975, pp. 19-20.

<sup>23</sup> Hans BIEDERMANN, *Diccionario de símbolos*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 2009, pp. 89-90.

<sup>24</sup> Carmen BERNIS, *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos. I. Las mujeres*, Instituto Diego Velázquez, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1978, pp. 30 y 79.

Santa Catalina de Alejandría o Santa Bárbara. La reducida dimensión de la testa en relación al resto del cuerpo es un rasgo propio de la sensibilidad manierista. La santa inclina la cabeza hacia su izquierda y su mirada, baja, se dirige hacia el tarro de perfumes con dulce expresión melancólica. Su rostro es un óvalo perfecto. Presenta mentón corto, labios carnosos, nariz larga y neta que se prolonga desde la frente, que es amplia y recta; y ojos pequeños de párpados entornados bajo finas y enarcadas cejas. En su semblante, por ende, hay un destello de la Perfecta Hermosura.

Creemos que la obra que analizamos participó en la muestra de *Arte Antiguo* de la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929, celebrada en el Palacio de Bellas Artes de la plaza de América, hoy museo hispalense de Artes y Costumbres Populares. Se trata de la *Santa María Magdalena*, de medio cuerpo, cedida para tal ocasión por Manuel Yrureta Goyena. Confirma la identificación de esta tabla los datos del Archivo de la Fototeca del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla, que corroboran la identidad de su antiguo propietario, ya que el cuadro fue fotografiado por Ramón Salas el 16 de junio de 1930<sup>25</sup>. En tan magno evento, la pintura se adscribió a la escuela alemana, sin especificación alguna de su cronología<sup>26</sup>.

Sin embargo, pensamos que varios argumentos justifican la nueva atribución que proponemos al entorno de Jan van Dornicke. Desde el punto de vista estilístico, la representación pictórica casa con las características del autor mencionadas líneas atrás. La figura se exhibe en una postura inestable, amanerada, aunque de elegantes y suaves movimientos. Su canon alargado le lleva a romper con las proporciones, aun sin perder la apetecida volumetría del total. Así lo muestra la prolongación del cuello y el acortamiento del torso. Lo estilizado de las formas se contrasta, además, con la angulosidad de los miembros corporales. Otros pormenores anatómicos de su singular factura son las manos estrechas, de afilados dedos; la acusada inclinación de la cabeza, la dilatación de la parte superior del rostro, el mentón corto, la nariz recta que conecta con la frente y los ojos entornados de mirada baja.

Insiste sobre el particular la finura extrema en el tratamiento cromático, tan propio de este maestro flamenco y de las obras adscritas a su taller. Y, sobre todo,

---

<sup>25</sup> Archivo de la Fototeca del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla. *Fichero fotográfico*, Registro General n.º 4-447, negativo de vidrio, tamaño 18 x 24 cm, Fot.: Ramón Salas, 16 de junio de 1930.

<sup>26</sup> *Exposición Iberoamericana. Catálogo del Palacio de Bellas Artes. Sección de Arte Antiguo*, Imprenta de la Exposición, Sevilla, 1930, Sala 1, n.º 20, p. 24.

su personal forma de interpretar la indumentaria. Típico del pintor es la elección de suntuosas vestimentas, acorde en este caso al modelo iconográfico de la santa representada. Los duros y cortantes pliegues de los ropajes, repartidos en una rica gama de dobleces, crean atractivos contrastes lumínicos. La luz y la sombra, como es frecuente en la producción de este artista, dinamizan la contemplación de su exuberante vestido, aportando los requeridos matices de claroscuro al total resultante.

A ello añadimos la importancia concedida por el autor a los detalles de la tabla. Por un lado, puede apreciarse en la ornamentación que embellece la indumentaria y, por otro, en la trabajada minuciosidad del frasco de orfebrería. El sentido decorativo enriquece la fastuosidad de las telas, en las que se distinguen las distintas texturas de la piel y las gasas. Y en el opulento «pomero» se percibe no sólo la brillantez del material por la incidencia de la luz, sino la afiligranada labor del platero (fig. 2). Su base y tapa gallonadas siguen el dictamen renaciente. Buenos ejemplos de esta capacidad descriptiva se hallan en los objetos de orfebrería que portan los Reyes Magos de las numerosas Epifanías atribuidas a este maestro flamenco<sup>27</sup>.

En definitiva, la imagen de la Magdalena se inscribe en la sensibilidad plástica de Jan van Dornicke al pintar sus figuras femeninas. Una pintura del mismo tema, atribuida hoy al taller de este maestro, se conserva en la National Gallery de Londres<sup>28</sup>. Pensamos, por consiguiente, que la obra que catalogamos corresponde al círculo del artista, fechándose en el primer cuarto del siglo XVI. Refuerza dicha hipótesis el cotejo con una tabla adscrita a este maestro que representa, sin embargo, a un personaje masculino. Se trata de un *San Adrián* (91,5 x 77 cm), en colección particular, que figuró con esa atribución en la exposición *Nederlandse Primitiven uit nederlands particulier bezit*, celebrada en Laren en 1961 (fig. 3)<sup>29</sup>. El santo, oficial del ejército de Maximiano, viste como un militar romano, con clámide y coraza. Porta los atributos que le son propios: yunque en la mano izquierda y espada en la diestra, con la que fue decapitado. Su culto está especialmente difundido en Flandes, ya que una parte de sus reliquias fue cedida al monasterio de Grammont (Geraardsbergen)<sup>30</sup>.

<sup>27</sup> Cfr. Georges MARLIER, *La Renaissance...*, *op. cit.*, pp. 115-145.

<sup>28</sup> Max Julius FRIEDLÄNDER, *Early...*, *op. cit.*, lám. 83.

<sup>29</sup> Catálogo de la exposición *Nederlandse Primitiven uit nederlands particulier bezit*, Laren (N. H.), julio-septiembre de 1961, n.º 86, p. 20, lám. 31.

<sup>30</sup> Louis RÉAU, *Iconografía...*, *op. cit.*, t. 2, vol. 3, pp. 23-25 y José María MONTES, *Los santos en la historia. Tradición, leyenda y devoción*, Alianza Editorial, Madrid, 2008, p. 27.



Figura 3. Jan van Dornicke (atrib.), *San Adrián*. Primer cuarto del siglo XVI. Óleo sobre tabla. 91,5 x 77 cm. Colección particular.

Las palpables semejanzas estilísticas entre ambas pinturas permiten confirmar la adscripción que proponemos. Así lo prueba la similar composición de las tablas, la concepción de los modelos, de canon alargado; la posición de los cuerpos, la inclinación de las cabezas, los gestos y rasgos faciales, las manos finas de afilados dedos, la angulosidad de los pliegues de los paños y la riqueza lumínica que aportan dichos plegados. Además, se aprecia en las dos obras el interés por precisar los detalles de la indumentaria y los objetos, como demuestra, en el caso de *San Adrián*, el tratamiento en la ornamentación de su lujosa coraza y la empuñadura de la espada. La sensibilidad artística es común, pues, en sendos cuadros.

Esta efigie de María Magdalena no viene sino a confirmar el éxito devocional e iconográfico de dicha representación hagiográfica entre los maestros flamencos de la primera mitad del siglo XVI. Tal interpretación de la santa ya fue practicada por la mayoría de pintores de ese momento. Baste citar sólo algunos ejemplos, como la Magdalena de Quentin Metsys (1466-1530), en el Museo Real de Bellas Artes de Amberes; la del Maestro de la Magdalena Mansi, en los Staatliche Museen de Berlín; la de Jean Gossart (h. 1478-1532), en el museo antuerpiense Mayer van den Bergh; la de Ambroise Benson (h. 1499-1550), en el Museo Groeninge de Brujas; o la del referido Pierre Coeck en los Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica, en Bruselas. Con ello sumamos un ejemplar más a la plasmación pictórica de tan fascinante mujer, que encarna a la perfección el sacramento de la penitencia, porque a la que tanto amó «sus muchos pecados le fueron perdonados» (Lc. 7,47).

