

**UNA PIEDAD FLAMENCA DE ANÓNIMO SEGUIDOR  
DE WILLEM KEY, ANTIGUAMENTE EN  
COLECCIÓN PARTICULAR ONUBENSE**

*Jesús Rojas - Marcos González*  
*Universidad de Sevilla*



**RESUMEN**

En la Fototeca de la Universidad de Sevilla se conserva una imagen en positivo que representa una *Piedad*, obra que según el archivo iconográfico se encuentra en la Colección González de Zalamea la Real (Huelva) y está atribuida a un pintor anónimo. En el presente artículo, tras las oportunas investigaciones, ubicamos esta pintura en colección particular sevillana atribuyendo la obra a un seguidor del pintor flamenco Willem Key, artista que conoció los modelos que Quentin Metsys creó para esta iconografía, y fechamos la pieza hacia el segundo tercio del siglo XVI.

**ABSTRACT**

In the Photo Archives of Seville University there is a picture of a *Pietà*, a painting attributed to an anonymous artist that, according to the iconographic records, is in the González Collectios in Zalamea la Real (Huelva). In this article, after the appropriate investigation, this painting is located in a private collection of Seville, and is attributed to a follower of the Flemish painter Willem Key, an artist who knew the models that Quentin Metsys created for the iconography of the *Pietà*. We date the painting ca. the second third of the XVIth century.

En la Fototeca de la Universidad de Sevilla, archivo iconográfico que tiene su origen en el Laboratorio de Arte de dicha Universidad y cuyo principal hacedor fue Don Francisco Murillo Herrera, se conserva una imagen fotográfica positivada de una pintura que representa a la *Piedad* (Fig. 1)<sup>1</sup>. Atribuida como obra anónima y sin datar, creemos que se trata de una pintura flamenca del siglo XVI relacionada con un artista anónimo seguidor de los modelos de Willem Key (Lieja, h. 1515 - Amberes, 1568).

Es una pintura inédita que no ha sido publicada ni estudiada hasta el presente artículo. Por ello, tanto el desconocimiento de su existencia así como su difícil accesibilidad a lo largo de los años, por el hecho de encontrarse en una colección privada de un pueblo de la provincia de Huelva, ha hecho que la pieza se encuentre actualmente en paradero desconocido, aunque es posible que se halle actualmente en una colección particular sevillana.

El primer dato que se tiene de la obra es sobre los años cincuenta del siglo XX en que su ubicación era la Colección González de Zalamea la Real, provincia de Huelva, como así aparece recogido en la base de datos de la Fototeca de la Universidad de Sevilla. Posteriormente y a la disolución de dicha colección, los cuadros pasaron a un miembro de la misma familia quien los vendió en la década de los ochenta del pasado siglo a un comprador particular de Sevilla, según el testimonio del propio hermano del vendedor ante nuestras investigaciones. Una vez que falleció el vendedor, fue el familiar quien nos facilitó la información acerca del paradero de la obra y el que dijo no saber cuál fue exactamente su último destino. Aunque se desconoce exactamente el paradero de la tabla, ya que esta venta fue privada, es más que probable que su ubicación final fuera Sevilla, encontrándose en una colección particular de esta ciudad.

La pintura representa iconográficamente el tema de la *Piedad* o *Quinta Angustia de la Virgen*, momento en el que María tiene a su Hijo muerto entre sus brazos tras haber sido descendido de la cruz. Respecto a la denominación de *Piedad* o *Quinta Angustia de la Virgen* responde a la creencia generalizada de que la Virgen María, como Madre de Cristo y corredentora, sufrió la pasión de su Hijo de forma paralela. Fueron siete los dolores, como previamente siete fueron los gozos, que hubo de soportar el corazón de María durante la pasión de Jesús: cuando presencié su crucifixión, en el momento de su agonía, al expirar, al contemplar la lanzada de Longino, durante el descendimiento de la

---

<sup>1</sup> Fot. Anónimo. *Piedad*. S. d. Positivo. Gelatinobromuro. Sevilla. Fototeca de la Universidad de Sevilla. Nº de registro 012486.



*Fig. 1.*  
Anónimo seguidor de William Key (h. 1515-1568). *Piedad*. Segundo tercio del siglo XVI. Óleo sobre tabla.  
0,55 x 0,665 m. ¿Sevilla, Colección particular?  
(Fot. Anónimo. *Piedad*. S. d. Positivo. Gelatinobromuro. Sevilla. Fototeca de la Universidad de Sevilla. N°  
de registro 012486).

cruz, en el momento de tenerlo en su regazo y cogerlo como en el momento de su infancia y, por último, dejarlo en el sepulcro<sup>2</sup>.

La representación de esta tabla se adecua perfectamente a esta iconografía en la que la Madre de Dios tiene a su Hijo desclavado ya de la cruz sobre sus rodillas. El origen y la evolución del motivo iconográfico de la ‘Piedad’ tiene sus antecedentes más lejanos en los temas pasionistas que nacieron en las representaciones iconográficas bizantinas de los siglos XII y XIII. Sin embargo, será en el siglo XIV y en la zona septentrional europea donde el tema se define y desarrolle gracias a las narraciones espirituales de los místicos franco-alemanes, escritos que se proyectaron principalmente en las miniaturas de origen francés, en lo que respecta a pintura, y en pequeños grupos escultóricos denominados *Vesperbilds* en lo concerniente a escultura.

No obstante, el gran desarrollo del tema de la ‘Piedad’ se alcanzaría con la irrupción de la pintura flamenca del siglo XV gracias a las principales aportaciones de los maestros de este periodo artístico<sup>3</sup>. Los Primitivos Flamencos enriquecieron este motivo iconográfico añadiéndole nuevos personajes a la escena en la que la Virgen María tiene a su Hijo Jesucristo sobre sus rodillas y enfatizando, con su sentido exacerbado del realismo, el dramatismo, la expresividad y la emoción de este pasaje evangélico. Estas características fueron una constante que se mantuvo a lo largo del *Cinquecento* tanto por los pintores flamencos, quienes también aportaron innovaciones iconográficas y expresivas al tema, como por el resto de artistas europeos que supieron adoptar una representación iconográfica que se extendió por todo el continente gracias a la presencia de artistas emigrados desde los Países Bajos meridionales.

La obra que presentamos es una pintura sobre tabla, probablemente de roble, de 0,55 x 0,665 m. y de formato rectangular vertical. Esta composición de la *Piedad*, tomada de las *Meditaciones* de San Buenaventura y destinada a una devoción privada, contempla a la Virgen María con Cristo muerto sobre su regazo en el primer plano del cuadro, ambos representados de medio cuerpo. La Virgen María se encuentra en el centro de la composición. Lleva una túnica y manto, probablemente azules, con las mangas forradas en piel. Sobre su cabeza un tocado blanco y una aureola dorada. Su rostro es prototípico en este tipo de representaciones, siendo un modelo frecuentemente usado por los pintores flamencos. Tiene el ceño levemente fruncido, la nariz recta y los ojos

<sup>2</sup> GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M., “Cuando Cristo pasa por Sevilla: escultura, iconografía y devoción”, en *Sevilla Penitente*, Sevilla, Gever, 1995, Vol. II, p. 208.

<sup>3</sup> Véase PUYVELDE, L. van, *La peinture flamande des Van Eyck à Metsys*, Bruxelles, Éditions Meddens, 1968 y AA. VV., *Les Primitifs flamands et leur temps*, Tournai, La Renaissance du Livre, 2000.

almendrados y tímidamente llorosos bajo unas finas cejas. María pega su rostro y sus labios al de su Hijo muerto para besarlo a la manera en que lo hacía durante la infancia de Jesús (Fig. 2). Con ambas manos tiene cogida la cabeza de Cristo, sujetándola con un lienzo blanco con los bordes ornamentados.



Fig. 2.  
Anónimo seguidor de William Key (h. 1515-1568). *Piedad*. Segundo tercio del siglo XVI. Óleo sobre tabla. 0,55 x 0,665 m. ¿Sevilla, Colección particular?  
(Fot. Anónimo. *Piedad*. S. d. Positivo. Gelatinobromuro. Sevilla. Fototeca de la Universidad de Sevilla. N° de registro 012486)

Jesús se encuentra delante de su Madre ocupando el primer plano de la composición y atravesando diagonalmente con su cuerpo la verticalidad del espacio pictórico. Su cuerpo, únicamente cubierto por el corto paño de pureza blanco, no muestra restos de sangre a excepción de las llagas visibles en ambas manos, en el costado y en la frente, estas últimas causadas por la corona de

espinas que portara en su cabeza camino del Calvario. Es un cuerpo delgado, anatómico y casi apolíneo, indicio del cambio de sensibilidad y gusto flamenco en el periodo en que fue realizada la pintura. El rostro de Jesús tiene facciones parecidas a las de su Madre, aunque seguramente contrastado por el color mortecino y cetrino de su piel, no apreciable en la fotografía. De su cabeza emana una luz dorada a modo de nimbo que se acentúa fuertemente sobre el color oscuro del fondo.

El fondo de la escena se ha representado en las inmediaciones del sepulcro de Jesucristo, tumba que fue recién excavada en la roca para el propio enterramiento de José de Arimatea y que éste cedió al Mesías tras solicitar el cuerpo del mismo a Pilatos antes incluso de ser crucificado, según narra el *Evangelio de Pedro*, escrito apócrifo del siglo II<sup>4</sup>. Así parece mostrarlo la gran roca que ampara al grupo familiar y en la que pueden apreciarse algunos elementos vegetales. A la izquierda de la composición, donde es visible un pequeño paisaje y el inicio de una montaña rocosa, es probable que se representara el Gólgota con las tres cruces de la Crucifixión de Jesús, como así parece intuirse<sup>5</sup>.

El modelo iconográfico se inserta de pleno en la evolución que el tema de la *Piedad* desarrolló desde finales del siglo XV y durante la siguiente centuria. Este esquema y modelo compositivos fueron muy usuales desde los cuadros de devoción particular realizados por Gérard David (Oudewater, h. 1460 – Brujas, 13 de agosto de 1523) y su taller, pintados con gran celeridad y a un ritmo y niveles prácticamente industriales, de los que gran cantidad de ellos se encuentran en colecciones españolas, pasando por los realizados por Quentin Metsys y sus seguidores, discípulos e imitadores hasta llegar a las producciones de los romanistas flamencos desde mediados del siglo XVI.

Esta composición en particular deriva de un original perdido del pintor flamenco Quentin Metsys (Lovaina, h. 1466 – Amberes, 1530). En España existe gran cantidad de pinturas con esta temática que reproduce igualmente el prototipo de Metsys. Una de ellas, por ejemplo, se ubica en la Catedral de Sevilla<sup>6</sup>, obra de la que se conocen otras réplicas casi idénticas con las mismas

<sup>4</sup> *Evangelio de Pedro*, 2,1; 6,23-24.

<sup>5</sup> Es posible que no aparezca en la composición original de la pintura o que, o bien la obra haya sido recortada para poder adaptar la tabla a un marco determinado o bien, simplemente, que no haya sido recogido este fragmento de la pieza en la imagen fotográfica que se dispone de la obra. En cualquier caso es prácticamente seguro que el Monte Calvario fuese representado, ya que, además de aparecer un trozo de lo que parece una de las tres cruces, es frecuente contemplarlo en este mismo tipo de representaciones iconográficas.

<sup>6</sup> *Piedad*. Óleo sobre tabla. 0,44 x 0,315 m. Sevilla. Catedral. Capilla de los Jácome. VALDIVIESO, E., *Catálogo de las pinturas de la catedral de Sevilla*, Sevilla, 1978, nº 179, pp. 49-50.

medidas en los Museos Reales de Bellas Artes de Bruselas<sup>7</sup>, en primer lugar, y en la galería del Museo Lázaro Galdiano de Madrid<sup>8</sup> en segundo. Ninguna de ellas se considera como obra de la propia mano de Metsys, sino como copias del mismo.

Tanto la composición como la disposición de las figuras en el cuadro que presentamos son muy similares al esquema compositivo creado por Quentin Metsys y de cuyo original, probablemente perdido, se desconoce. En esta ocasión, la diferencia más sustancial respecto a estos modelos, supuestamente más fieles al original, es el alargado formato rectangular y vertical de la pintura que permite la representación del cuerpo de Cristo visto hasta las rodillas, al encontrarse más incorporado y en posición menos tendida sobre las manos de la Virgen. Además, se ha prescindido de los elementos y objetos de la Pasión y Muerte de Cristo que se representaban junto a los personajes normalmente en el primer plano de la composición, como los clavos de la cruz o la corona de espinas.

Estas pinturas fueron estudiadas por Friedländer<sup>9</sup> y por Lavalleye<sup>10</sup>, y ambos aluden a otra *Piedad* de cuerpo entero que se conserva en la Alte Pinakothek de Munich.<sup>11</sup> Ésta se suponía que era una obra comenzada por Metsys y terminada por Willem Key<sup>12</sup>, aunque en la actualidad todos los expertos consideran que fue una obra realizada por Key en su totalidad, puesto que tanto las formas como la técnica empleadas coinciden con el estilo característico de este artista (Fig. 3).

Willem Key nació en Breda hacia 1515 y fue discípulo en la ciudad de Amberes de Pieter Coecke en 1529. Según Karl van Mander fue discípulo además de Lambert Lombard (Lieja, 1505 – 1566) junto con Frans Floris (Amberes, 1516/20 – 1570)<sup>13</sup>, circunstancia que debió acaecer hacia los años 1538 y 1540 ó 1541, ya que en esos años Lombard vuelve de nuevo a Italia,

<sup>7</sup> *Piedad*. Óleo sobre tabla. 0,44 x 0,315 m. Bruselas. Museos Reales de Bellas Artes (invent. n° 978).

<sup>8</sup> *Piedad*. Óleo sobre tabla. 0,44 x 0,315 m. Madrid. Museo Lázaro Galdiano (invent. n° 3.055). CAMÓN AZNAR, J., *Guía abreviada del Museo Lázaro Galdiano*, Madrid, 1951, p. 65.

<sup>9</sup> FRIEDLÄNDER, M. J., *Early Netherlandish Painting. Quentin Massys*. Comments and notes by Henri Pauwels. Translation by Heinz Norden. Vol. VII, A.W. Sijthoff, Leyden, La Connaissance, Brussels, 1971, n° 5, lám. 20.

<sup>10</sup> LAVALLEYE, J., Ob. cit., 1953, n° 16, pp. 18-19, lám. XIX.

<sup>11</sup> *Piedad*. Óleo sobre tabla. 1,112 x 1,03 m. Munich. Alte Pinakothek (invent. n° 539).

<sup>12</sup> FRIEDLÄNDER, M. J., “Über William Key”, en *Pantheon*, III, 1929, pp. 254-256 y *Early Netherlandish Painting. Antonis Mor and his Contemporaries*. Comments and notes by Henri Pauwels and G. Lemmens. Assisted by Monique Gierts. Translation by Heinz Norden. Vol. XIII, A.W. Sijthoff, Leyden, La Connaissance, Brussels, 1975, n° 267.

<sup>13</sup> VAN MANDER, K., *Le livre des peintres*, 1604, Les Belles Lettres, Paris, 2002, Vol. I, p. 183.



Fig. 3.  
Willem Key (h. 1515-1568). *Piedad*. Segundo tercio del siglo XVI. Óleo sobre tabla. 1,12 x 1,03 m. Munich. Alte Pinakothek.

país al que también parte Floris en esos mismos momentos. En cualquier caso, Key volvería poco después a Amberes donde la Guilda de pintores lo acoge como maestro en 1542, corporación de la que será decano en 1552<sup>14</sup>.

Por ser condiscípulo junto con Floris, siempre ha sido comparado con

<sup>14</sup> PHILIPPOT, P., *La peinture dans les anciens Pays-Bas*, Flammarion, Paris, 1994, p. 290.

este gran maestro. De hecho, ya Vasari, tomando los datos de Guicciardini, lo recogía en sus *Vite* diciendo de él que:

“*Guglielmo Cay di Breda pur d’Anversa, uomo moderato, grave di giudizio e molto imitatore del vivo e delle cose della Natura; e oltre ciò assai accomodato inventore e quelli che più d’ogni altro conduce le sue pitture sfumate e tutte piene di dolcezza e di grazia. E sebbene non ha la fierezza e facilità e terribilità del suo condiscipolo Floris, ad ogni modo è tenuto eccellentissimo*”<sup>15</sup>.

Efectivamente, la manera pictórica de Willem Key no llegó a tener la expresividad y la fuerza dramática de Frans Floris, sino que su estilo se mantuvo más frío y ponderado, aunque de una gran elegancia. Ello le viene dado por el hecho de que, aunque nunca estuvo en Italia, su quehacer artístico se distingue por una integración equilibrada entre la inspiración italiana y la tradición inspirada en el flamenco Joos van Cleve (Cleve, h. 1485 – Amberes, h. 1540)<sup>16</sup>. Normalmente, el modelado de sus figuras suele tener el delicado *sfumato* de Cleve aunque, por otro lado, sus proporciones son casi siempre monumentales, característica más propia del *Cinquecento*. Precisamente, tras la muerte de éste, Key lo sustituyó como retratista oficial de Amberes, ciudad en la que murió en 1568.

De entre las obras conocidas de la producción artística del pintor, son pocas las que pueden adscribirse con seguridad a la mano de Key<sup>17</sup>. Actualmente no existe, por desgracia, una monografía sobre este artista que permita establecer nuevas atribuciones en su catálogo, descartar algunas pinturas o concretar posibles intervenciones en obras de otros maestros, como en el caso de la tabla de la *Piedad* señalada anteriormente que los estudiosos creían como obra empezada por Metsys y acabada por Key o en todo caso en la que ambos intervinieron<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> VASARI, G., *Le Vite de’ più eccellenti pittori scultori e architettori scritte da Giorgio Vasari pittore aretino*, Edizioni Milanese, VII, p. 585.

<sup>16</sup> PHILIPPOT, P., Ob. cit., p. 290.

<sup>17</sup> Sólo se conocen algunas obras firmadas por este artista. La primera es *Susana y los viejos* de la Colección del conde Schönborn, de Pommersfelden, (“*W K F A 1546*” – Willem Key fecit Antwerpiae.); la segunda la *Piedad* de la Colección Henkel, en Unkel, en Renania, procedente de la Colección J. Six de Ámsterdam (“*W. Keien...1553*”) y la tercera un *Autorretrato* en colección particular donde se puede leer “*A° 1566, Willem Keye*”.

<sup>18</sup> Para más información sobre el pintor véase PUYVELDE, L. van, *La Peinture Flamande au siècle de Bosch et Brueghel*, Paris, 1962, pp. 282-284; PHILIPPOT, P., «Le portrait à Anvers dans la seconde moitié du XVIe siècle», en *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 14, 1965, pp. 163-196; FRIEDLÄNDER, M. J., *Early Netherlandish Painting. Antonis Mor and his Contemporaries*. Comments and notes by Henri Pauwels and G. Lemmens. Assisted by Monique Gierts. Translation by Heinz Norden. Vol. XIII, A.W. Sijthoff, Leyden, La Connaissance, Brussels, 1975, pp. 51-56 y TILLEMANS, D., «Biographische gegevens over de schilder Willem Key (1515-1568) en zijn familie», en *Gentse bijdragen tot de kunstgeschiedenis*, XXV, 1979/1980, pp. 63-85.

En el caso de la pintura que presentamos, si la distribución compositiva es similar a la de Quentin Metsys, el tratamiento de la escena y el carácter y la actitud de las figuras son diferentes. Las características de Metsys para sus representaciones religiosas y dramáticas fueron apuntadas por Puyvelde en su obra *La Peinture Flamande au siècle de Bosch et Brueghel* de 1962<sup>19</sup>. Según este autor, Metsys es un “artista esencialmente orientado hacia los Primitivos” aunque del mismo modo incorpore elementos del Renacimiento como “la búsqueda de la monumentalidad, la claridad expresiva del color y un sentido más agudo de la vida real”. Aunque, por otro lado, Puyvelde opina que “la meditación sobre temas dramáticos como el Llanto sobre Cristo muerto (...) lleva al artista (...) a trabajar de forma más apasionada en un procedimiento de toques, a veces, más rápidos”<sup>20</sup>.

En nuestra obra, estas características han desaparecido prácticamente, puesto que la escena es más fría y existe una intención menor de impactar al devoto con un realismo crudo sobre la pasión y el sufrimiento del Señor en la cruz y del desgarrador doloroso de su Madre. Aunque, no obstante, se aprecia una búsqueda de la monumentalidad, propia de este artista, al representar en el primer plano un cuerpo de Cristo con tratamientos y calidades más esculturales que pictóricos, no presentando un “sentido más agudo de la vida real” como apuntaba el historiador del arte de los Países Bajos.

Es por ello que la pintura debe tratarse de un autor que conoce los modelos de Metsys pero de rasgos artísticos y técnico posteriores. Por este motivo, lo primero que llamó nuestra atención fue la composición de la pintura, circunstancia que nos remitió a los modelos de Willem Key utilizados en las tablas de la *Piedad* de la Alte Pinakothek de Munich (Fig. 3) y la de la Colección Henkel en Unkel, Renania, esta última firmada y fechada por el autor. Teniendo en cuenta estas obras, relacionamos en un primer momento la pintura con el círculo de Key.

Sin embargo, otra obra en colección particular atribuida al pintor tiene un gran parecido a la obra inédita que presentamos (Fig. 4). Se trata de otra *Piedad* en la que puede apreciarse que las diferencias estilísticas y compositivas son mínimas respecto a la tabla de la imagen de la Fototeca de la Universidad de Sevilla. Esta circunstancia hizo que reafirmáramos esta atribución a Willem Key, ya que ambas pinturas poseen un esquema compositivo idéntico, la posición de las figuras en el espacio pictórico es exactamente el

---

<sup>19</sup> PUYVELDE, L. van, *La Peinture Flamande au siècle de Bosch et Brueghel*, Paris, 1962, pp. 295-301.

<sup>20</sup> PUYVELDE, L. van, Ob. cit., pp. 295-301.



*Fig. 4.*  
*Willem Key (h. 1515-1568). Piedad. Segundo tercio del siglo XVI. Óleo sobre tabla. Colección particular.*

mismo, así como el prototipo usado por el artista para los modelos y el tratamiento plástico que le ha dado a los mismos son similares.

El único elemento diferenciador es la presencia de la aureola sobre la cabeza de la Virgen María en la pintura inédita de la imagen de la Fototeca de la Universidad de Sevilla, que por otra parte podría tratarse de un añadido, y, levemente, la disposición del paño blanco con el que la Madre de Dios sostiene la cabeza de su Hijo Jesucristo. En cualquier caso, esta pintura de Key nos parece de un estilo todavía no cuajado ni definitivamente característico del pintor, bien que por ello pudiera tratarse de una obra de juventud en la que la influencia de los modelos de Quentin Metsys estaría todavía muy presente en la mente del pintor.

De todos modos, la pintura de la colección particular de Sevilla está realizada de una manera más tosca a la que Key plantea normalmente en sus realizaciones. Su factura es de una calidad media aunque el tratamiento de las formas y del modelado es claro y limpio. Aún con ello no presenta la plasticidad y el suave modelado propios del pincel de Key. Por ello, creemos que esta *Piedad* pudo ser ejecutada por un anónimo pintor del círculo de este artista flamenco que, como le sucedió a este maestro, está claramente influenciado por los esquemas compositivos de Quentin Metsys, a quienes sigue e imita. Así, la fecha de realización de la pintura puede situarse en torno al segundo tercio del siglo XVI.

La presencia de este tipo de piezas en colecciones particulares de Andalucía demuestra y corrobora una vez más la masiva llegada de obras flamencas a las costas del sur de la Península Ibérica durante el siglo XVI. Esta circunstancia revela una intensa relación cultural, además de la ya conocida relación económica, entre Flandes y Andalucía a través de los puertos de Amberes y Sevilla. Por lo tanto, no es de extrañar la llegada de este tipo de piezas por el Guadalquivir hasta la capital hispalense, enriquecida en estos años por el fluido tráfico comercial con América, lugar desde el que se repartiría el patrimonio religioso y artístico hasta sus destinos finales.