

# “LA VIRGEN Y EL NIÑO DE LA SOPA DE LECHE”, SEGÚN GERARD DAVID\*

“VIRGIN AND CHILD WITH MILK SOUP”, ACCORDING TO GERARD DAVID

POR RAFAEL CÓMEZ RAMOS  
Universidad de Sevilla, España

Este artículo trata sobre el cuadro de “La Virgen y el Niño de la sopa de leche” de Gerard David, ca.1515, con objeto de explicar esta original composición en el contexto de sus distintas réplicas, variantes y copias.

Palabras clave: Pintura de los Países Bajos, Pintura flamenca, Gerard David, Réplicas, copias y variantes, Historia cultural.

This paper dealt with Gerard David’s “Virgin and Child with the Milk Soup”, ca.1515, in order to explain their different copies, replica and variants.

Keywords: Netherlandish Painting, Flemish Painting, Gerard David, Copies, replica and variants, Cultural History.

Uno de los temas más apasionantes de la historia del arte consiste en deslindar los distintos originales, réplicas y copias que la creatividad humana ha sido capaz de originar. Obviamente, los objetos originales y las réplicas son las invenciones principales pero detrás de ellos sigue una estela continua de copias, variaciones, falsificaciones, reproducciones, etc. A veces, las propias réplicas reproducen en tal manera el original que al método histórico más refinado cuesta trabajo distinguirlas, siendo necesaria la intervención de sofisticadas técnicas científicas para llegar a resultados concretos no libres de discusión en algunos casos. En tanto en cuanto constituyen objetos de valor las obras de arte precisan de esa distinción, clasificación y seriación que permite situarlas y valorarlas en el transcurso del tiempo. Dado que la invención rompe con las convenciones impuestas por la rutina hay que analizar lo original de ella que, a su

---

\* Deseamos hacer constar nuestro agradecimiento a Virginia Marques e Ignacio Hermoso del Museo de Bellas Artes de Sevilla; a Eduardo Lamas Delgado del Institut Royal du Patrimoine Artistique de Bruselas; y a Pilar Silva Maroto, jefe del Departamento de Pintura Flamenca y Escuelas del Norte del Museo del Prado por las atenciones recibidas en la consulta de sus distintos fondos.

vez, andando el tiempo, dará lugar a otra cadena de réplicas, copias y variantes. Justamente, el famoso ensayo de Walter Benjamin<sup>1</sup> explicaba el extraordinario impacto de las técnicas de reproductibilidad mecánica en la función de la moderna obra de arte.

Ahora bien, si indagamos en los albores de la Historia de la pintura flamenca puede ser que hallemos el comienzo y los orígenes de esas técnicas de reproducción mecánica de la obra de arte. Tal, el cuadro de “La Virgen y el Niño de la sopa de leche” de Gerard David del que existen repetidas y distintas réplicas y copias con diversas variantes, dado el sistema de producción casi industrial de su taller. El propósito de las páginas que siguen será indagar hasta donde sea posible acerca de esta obra de Gerard David en lo que, según la terminología de Focillon, podríamos denominar “investigaciones genealógicas”<sup>2</sup>, las cuales analizando el ejemplar que posee el Museo de Bellas Artes de Sevilla –que nunca ha merecido la atención de los especialistas extranjeros–, nos lleven a comprender en conjunto la serie de esta singular creación del arte europeo.

## I

Sin embargo, antes de comenzar nuestra faena, hemos de preguntarnos por el artista, ¿quién era Gerard David, cuál era su pintura? Dicho en breve, Gerard David (ca. 1460-1523), el último gran maestro de la escuela de Brujas a la muerte de Hans Memling había nacido en Oudewater, localidad próxima a Gouda. No se conocen sus maestros y sus primeras obras se relacionan con Dirk Bouts. Su pintura combina el sentido del espacio de Van Eyck y la composición de Van der Goes con el refinamiento de Memling, pero no es un ecléctico sino un genio de lenta maduración cuyo arte de síntesis pudiera parecer, a primera vista, arcaizante –“old fashion”–, no obstante, en cambio, está siempre abierto a las novedades. En 1515, cuando declina el comercio en Brujas, marcha a Amberes donde abre un nuevo taller sin cerrar el anterior. A su muerte el gremio de miniaturistas de Brujas le dedica una misa. Aunque se ha especulado acerca de un posible viaje a Italia no ha sido nunca probado<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> BENJAMIN, Walter, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, trad. y notas de Jesús Aguirre, Taurus, (Madrid, 1989), pp. 15-60.

<sup>2</sup> FOCILLON, Henri, *La vida de las formas y Elogio de la mano*, trad. de J.C. del Agua, Xarait Ediciones, Madrid, 1983, p. 42.

<sup>3</sup> WINKLER, Friedrich, “Gerard David” en THIEME, Ulrich und BECKER, Felix, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, VIII, Leipzig, 1913, pp. 452-455; FRIEDLÄNDER, Max, *Early Netherlandish Painting. Hans Memling and Gerard David*, VI a, trans. H., Norden, La Connaissance, Bruselas, 1971, p. 106; PANOFSKY, Erwin, *Los primitivos flamencos*, trad. de C. Martínez Gimeno, Cátedra, Madrid, 1998, pp. 344-346; HARBISON, Craig, *The Art of the Northern Renaissance*, The Every Man Art Library, Londres, 1995, pp. 91-121; AINSWORTH, Maryan Wyn, *Gerard David. Purity of Vision in an Age of Transition*, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1998, pp. 295-312; véase una síntesis de las modernas investigaciones en Dirk DE VOS, “Gerard David” en TURNER, Jane (Ed.), *The Dictionary of Art*, 8, Macmillan Publishers Limited, 1996, pp. 550-554, y EISLER, Colin, “Gerard David hoy, su

Precisamente, alrededor de 1515, se sitúa la realización del cuadro “La Virgen de la sopa de leche”, obra que en su sencillez nos presenta a un primer nivel el tema de la maternidad, en el que una mujer da de comer una papilla a su hijo que sostiene una cuchara de madera en la mano derecha mientras una ventana abierta al fondo nos introduce en la realidad de un suburbio de Brujas, ofreciéndonos un hermoso paisaje, el cuadro dentro del cuadro, del mismo modo que la mesa del primer plano con el plato, un panecillo, la manzana, un cuchillo, a guisa de bodegón, y los muebles del fondo con distintos objetos enriquecen la composición en su estructura fundamental. La ternura de la madre en su gesto y posición de la mano para alimentar al niño nos introduce en la sensibilidad de la “devotio moderna”, en la *Imitación de Cristo* de Tomás de Kempis o en las devociones a San José y el Ángel de la Guarda que aparecen justamente en este momento. En un segundo nivel, el tema podría relacionarse con la iconografía de *La Virgen de la leche*, motivo de algunas obras de Gerard David y Ambrosius Benson, cuadros de devoción que solían colgarse en la cabecera de la cama, como ha podido comprobarse por las pequeñas argollas que portan algunas de estas tablas flamencas<sup>4</sup>.

El profesor Friedländer estudió hasta seis versiones de “La Virgen y el Niño de la sopa de leche”, de idénticas dimensiones casi todas ellas aproximadamente (35x29 cm.) las cuatro primeras de las cuales serían las mejores, a saber:

1. La que llamaremos “Aurora Trust” de Nueva York (Figura 1), por el nombre de su actual propietario, una firma de seguros, perteneciente anteriormente a la colección Von Pannwitz y que procedía originariamente de la colección R. Traumann de Madrid.
2. La que se encuentra en los Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica en Bruselas (Figura 2) y se pudo contemplar hace ocho años en la exposición *Gerard David y el paisaje flamenco* del Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid.
3. La que pertenece al Museo del Palazzo Bianco de Génova (Figura 3).
4. La que después de pasar por varias colecciones se encuentra ahora en la colección Deutz de San Diego, California (Figura 4), y perteneció antes a la Norton Simon Foundation.
5. La del Museo de Estrasburgo, copia de un imitador que cambia la postura del Niño (Figura 5), así como el paisaje de la ventana que corta un listel.
6. Una versión libérrima de la anterior, fuera de la habitación, que acontece al aire libre, de paradero desconocido, a la que se ha añadido un queso a la mesa y San José cortando pan en medio del paisaje.

---

pasado y el futuro” en *Gerard David y el paisaje flamenco*, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2004, pp. 11-27.

<sup>4</sup> BERMEJO, Elisa, “Gerard David y Ambrosius Benson, autores de dos pinturas inéditas de *La Virgen con el Niño*”, *Archivo Español de Arte*, 48, 1975, pp. 259-263. Sobre el espíritu religioso, los tipos de religiosidad y su expresión plástica con el advenimiento de la nueva forma véase el clásico HUIZINGA, Johan, *El otoño de la Edad Media. Estudios sobre las formas de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*, trad. de J. Gaos, 9ª ed., Revista de Occidente, Madrid, 1973, pp. 233-272 y 495.

Friedländer consideraba el cuadro de Nueva York como el prototipo, al que posteriormente se habría añadido a la mano del Niño una rama de cerezas cubriendo la cuchara de madera<sup>5</sup>. Estos añadidos no fueron raros en la pintura flamenca y en más de una ocasión se hicieron a instancias del cliente ya que estos talleres dependían en buena parte de la exportación<sup>6</sup>. Los cuadros de Génova y Bruselas serían réplicas fieles de valor semejante al original si bien el cuadro de San Diego, California, le parecía una réplica de taller algo insípida<sup>7</sup>. No obstante, en la edición de 1937, se corregía a sí mismo afirmando que este cuadro después de haber sido limpiado debía ser considerado como un original<sup>8</sup>.

Ahora bien, todos estos argumentos del *connoisseur* de la primera mitad del siglo XX han sido superados por los modernos análisis con rayos X, infrarrojos, y fluorescencia ultravioleta, revolucionando el conocimiento tradicional de la pintura<sup>9</sup>. Comblen-Sonkes al reunir las aportaciones de estos métodos respecto a “La Virgen y el Niño de la sopa de leche”, llegó a la conclusión, según los infrarrojos, por sus semejanzas en el mismo estadio de ejecución, que el ejemplar de Aurora Trust en Nueva York y el de la colección Deutz de San Diego pudieron ser pintados al mismo tiempo<sup>10</sup>. Ambos ejemplares se caracterizan porque el cuerpo del Niño se presenta desnudo mientras levanta el pie derecho en escorzo de tal modo que podemos contemplar la planta del pie, al tiempo que el florero que en aquél (Aurora Trust) se sitúa en la mesa del fondo en éste (Deutz) se ve sobre un mueble tras la cabeza de la Virgen. Por otra parte, el cuadro del Museo de Bellas Artes de Bruselas muestra al Niño vestido con una camisa y el pie derecho hacia abajo como vemos también en la pintura del Palazzo Bianco de Génova, coincidiendo ambas también en el florero colocado por detrás de la cabeza de la Virgen.

Pues bien, muy semejante a esta última de la galería del Palazzo Bianco de Génova es la que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, denominada “Virgen de la Sopa” y rotulada como “Anónimo (Taller de Gerard David, Flandes, siglo XVI), h. 1500-1510”. Esta obra procedente del convento de Clarisas de la Purísima Concepción de Marchena (Sevilla) fue adquirida por el Estado en 1971 y mide 34,5x28, 5 cm. Según una inscripción al dorso de la tabla, fue de especial devoción de doña María Guadalupe de Lancaster y Cárdenas, duquesa de Aveiro, Arcos y Maqueda, quien la

<sup>5</sup> FRIEDLÄNDER, Max, *Early Netherlandish Painting*, op. cit., p. 106 y láms. 206-212.

<sup>6</sup> AINSWORTH, Maryan W., “Intentional Alterations of Early Netherlandish Painting”, *Metropolitan Museum Journal*, vol. 40, 2005, pp. 51-65.

<sup>7</sup> FRIEDLÄNDER, Max, *Ibidem*, p. 106.

<sup>8</sup> COMBLEN-SONKES, Micheline, “A propos de la Vierge et l’Enfant à la soupe au lait. Contribution à l’étude des copies”, *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, Bruselas, 1974-1980/1-3, p. 33.

<sup>9</sup> Véase la clara síntesis de GARRIDO, Carmen, “Aplicación de la metodología científica al estudio de la pintura” en *Arte: materiales y conservación*, Fundación Argentaria, Ediciones Visor, Madrid, 1998, pp. 41-65.

<sup>10</sup> COMBLEN-SONKES, Micheline, “A propos de la Vierge et l’Enfant à la soupe au lait”, op. cit., p. 39.

donaría al convento, siendo considerada obra de un seguidor de Gerard David<sup>11</sup>. Con posterioridad, aparece como obra de Gerard David<sup>12</sup> y finalmente ha sido considerada como una variante realizada por un discípulo suyo o una buena copia de un imitador hacia 1500<sup>13</sup>. Esta tabla no ha sido restaurada ni analizada con rayos X o infrarrojos. Aun cuando a primera vista la hemos relacionado siempre con el ejemplar del Museo Real de Bellas Artes de Bruselas, un análisis pormenorizado de los cuadros de Génova y Sevilla demuestra mayores concomitancias entre ambos: el cuadro de Génova es el único de la serie en el que el Niño muestra una ráfaga de resplandores alrededor de la cabeza mientras que en el de Sevilla tales rayos se han reducido a tres simétricos en torno a la cabeza del Niño. En efecto, del mismo modo, en el paisaje que vemos al fondo, a través de la ventana, un hombre camina hacia la puerta de una casa situada a la izquierda mientras un caballo bebe agua en la orilla del río, apareciendo estos motivos tanto en el cuadro de Génova como en el de Sevilla. Estas variantes referidas al paisaje de la ventana podemos comprobarlas también en el cuadro de Bruselas donde aparecen tres individuos en diferentes direcciones por distintos caminos y dos cisnes en la corriente del río. Estos cisnes aparecen también además del caballo, algo desplazado en la orilla del río, en el ejemplar de la colección Deutz mientras que en el de Aurora Trust vemos sólo un cisne y un viandante.

Sin embargo, a estos ejemplares bien conocidos de la serie hemos de añadir dos más. El primero, conservado en la iglesia parroquial de la Asunción en Montemayor (Córdoba) en el ático de un retablo de 1735 realizado por Gaspar Lorenzo de los Cobos, bajo el patrocinio de los Duques de Frías, señores del lugar, situado en la cabecera de la nave lateral derecha, habiendo sido clasificado como “una tabla de la Virgen con el Niño, del siglo XVI”<sup>14</sup> mientras, por otra parte, se nos informa que sobre la hornacina del retablo de la Virgen de Gracia se encuentra “una pequeña pintura de la Virgen con el Niño, copia de una obra flamenca de finales del siglo XV existente en el castillo ducal”<sup>15</sup>. Esta obra, que pudimos contemplar hace ocho años, se encontraba en mal estado de conservación y deriva del modelo original de Aurora Trust ya que el Niño sostiene el ramito de cerezas y el florero aparece sobre la mesa, delante de la ventana, presentando la variante de un pañal que cubre la parte baja del cuerpo del Niño. El

<sup>11</sup> MOYA GALVAÑÓN, José G., *Museo de Bellas Artes de Sevilla. Nuevas adquisiciones y restauraciones*, Dirección General de Bellas Artes/Ministerio de Educación y Ciencia, Sevilla, 1971, nº 29. Sobre el origen del cuadro y su donación al convento véase RAVÉ, Juan Luis, *Arte religioso en Marchena. Siglos XV al XIX*, Marchena, 1986, pp. 25-26.

<sup>12</sup> IZQUIERDO, Rocío y MUÑOZ, Valme, *Museo de Bellas Artes. Inventario de Pinturas*, Sevilla, 1990, p. 41.

<sup>13</sup> VALDIVIESO, Enrique, *Museo de Bellas Artes de Sevilla*, Ed. Gever, Sevilla, 1991, p. 91;

<sup>14</sup> VILLAR MOVELLÁN, Alberto, DABRIO GONZÁLEZ, María Teresa, RAYA, María Ángeles, *Guía artística de Córdoba y su provincia*, Ayuntamiento de Córdoba, Fundación Lara, Sevilla, 2006, p. 384.

<sup>15</sup> BERNIER LUQUE, Juan ET ALII, *Catálogo artístico y monumental de la provincia de Córdoba*, VI, Córdoba, 1993, p. 111.

ovalo del rostro de la Virgen recuerda el estilo de Ambrosius Benson, colaborador de Gerard David en Brujas y fue dada a conocer por Comblen-Sonkes a través de una fotografía del Archivo Mas de Barcelona<sup>16</sup>.

El segundo se trata de una mala versión del original de Aurora Trust pues el Niño lleva el ramito de cerezas al tiempo que torna la cabeza hacia la Virgen y mide 42,5x32,6 cm. No obstante, sobre la mesa del fondo aparecen sólo tres manzanas y el paisaje de la ventana es completamente diferente –algo que ocurre también en el ejemplar de Estrasburgo–, mucho más extenso con un árbol en primer plano. Procede de una colección española cuyo propietario la poseía desde el siglo XIX. Estuvo a la venta en Christies el 30 de abril de 2010 como obra del taller de Gerard David sin que conozcamos actualmente su paradero. Así pues, si recordamos que la cabeza de serie, es decir, el cuadro de Aurora Trust, antes en la colección Von Pannwitz, había pertenecido con anterioridad a la colección Traumann de Madrid, llegamos a la conclusión de que la mayor parte de los ejemplares de esta serie tienen procedencia española, aspecto que, por otra parte, nos puede inducir a la atribución de una supuesta autoría, como veremos más adelante, al mismo tiempo que nos lleva a plantear la elaboración –al menos esquemática y provisional– de un *stemma* o árbol genealógico semejante a los utilizados para explicar la tradición pictórica de los Beatos<sup>17</sup>, siguiendo el método empleado por el profesor Peter Klein<sup>18</sup>, con objeto de clarificar hasta donde sea posible el conjunto de obras que, tras los modernos análisis con rayos infrarrojos, demuestran no derivar todos de un solo original, el denominado Aurora Trust de Nueva York sino de dos, como veremos a continuación, dada la producción casi industrial del taller de Gerard David.

Así pues, de una manera provisional y hasta que puedan añadirse otros tres de los que sabemos su existencia pero desconocemos hasta ahora, podríamos establecer un esbozo de *stemma*, dándoles las sílabas iniciales de los lugares donde se encuentran a cada uno de los cuadros que han sido publicados o de los que tenemos alguna noticia. Por consiguiente, el que pertenece a Aurora Trust en Nueva York será denominado “NY”; el del Museo de Bellas Artes de Bruselas “Bru”; el del Palazzo Bianco de Génova “Ge”; el perteneciente a la colección Deutz en San Diego, California, “SDie”; el de la iglesia de Montemayor, Córdoba, “Mont”; el del Museo de Bellas Artes de Estrasburgo, “Estr”; el vendido en la galería Christies, “Chr”; el publicado por Friedländer en

<sup>16</sup> COMBLEN-SONKES, Micheline, “A propos de la Vierge et l’Enfant à la soupe au lait”, *op. cit.*, p. 40.

<sup>17</sup> CÓMEZ, Rafael, *El documento más antiguo del Archivo General de la Nación (fragmento de un Beato del siglo XIII)*, Archivo General de la Nación, México, 1985, pp. 16-18.

<sup>18</sup> KLEIN, Peter K., *Der ältere Beatus-Kodex Vitr.14-1 der Biblioteca Nacional zu Madrid. Studien zur Beatus-Illustration und der spanischen Buchmalerei des 10. Jahrhunderts*, Georg Olms Verlag, Hildesheim-Nueva York, 1976, I y II, p. 656; IDEM, “Les cycles de l’Apocalypse du haut Moyen Âge (IX-XIIIème siècle)” en *L’Apocalypse de Jean. Traditions exégetiques et iconographiques*, Ginebra, 1979, p. 160.

paradero desconocido “Desc”; el conservado en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, “Sev”. Resultando el *stemma* de la serie en la siguiente forma:

NY	Bru	Gen	SDie
Mont		Sev	
Estr			
Chr			
Desc			

## II

Uno de los descubrimientos más interesantes de los últimos años acerca de la producción pictórica de Gerard David ha sido la comprobación del uso de estarcidos, patrones, plantillas y cartones perforados que permitieron la multiplicación y aceleración de obras en su taller de una forma extraordinaria, lo cual explica la producción en serie del tema de “La Virgen y el Niño de la sopa de leche” que comentamos. Procedimientos que respecto a la técnica del óleo no sólo utilizó Gerard David y se dieron antes en la escuela flamenca que en la italiana, donde los talleres de la Umbría los emplearon más tardíamente<sup>19</sup>. En el análisis con rayos infrarrojos de “La Adoración de los Reyes Magos” de la Pinacoteca de Munich, atribuida a Gerard David se constató la presencia de un dibujo subyacente realizado con la ayuda de un cartón perforado y cuyos puntos habían sido unidos por medio del estarcido<sup>20</sup>, aspecto que conduce a replantearnos los conceptos de original, copia y réplica ya que tal dibujo subyacente es una reproducción pero no una creación aun cuando algunos expertos puedan considerar las mejores réplicas como auténticos originales<sup>21</sup>.

La calidad del cuadro de Aurora Trust en Nueva York ha inducido a considerarlo cabeza de serie del que derivarían todos los demás. Sin embargo, ello era válido cuando se pensaba que el ramito de cerezas era un añadido posterior como opinaba Friedländer<sup>22</sup>. Por el contrario, al aumentar el número de ejemplares en la actualidad podemos afirmar la presencia de dos modelos: uno, el antes mencionado de Aurora Trust en Nueva York, en que aparece el Niño desnudo; otro, el del Museo Real de Bellas Artes de Bruselas, que muestra al Niño vestido con camisola, si bien no podamos precisar cuál de los dos cuadros fuera pintado en primer lugar. De cualquier manera, dada la acabada perfección del cuadro de Nueva York, podría tratarse de una obra realizada como reclamo para atraer

<sup>19</sup> EISLER, Colin, “Gerard David hoy”, *op. cit.*, pp. 23-24.

<sup>20</sup> COMBLEN-SONKES, Micheline, *op. cit.*, p. 29.

<sup>21</sup> HUGELSHOFER, W., “Wiederholungen bei Baldung Grien”, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, XXXII, 1969, pp. 29-43.

<sup>22</sup> Véase nota 5.



clientes sobre un tema iconográfico nuevo como era el de la Virgen dando de comer al Niño en el interior de una vivienda de Brujas. En este sentido, hemos de tener en cuenta el momento de transformación del sentimiento religioso en que la imagen se aparta lenta y progresivamente de su carga simbólica para hacerse más humana, tan accesible y casi profana, que podamos ver en ella, sin caer en la idolatría, más un modelo de comportamiento humano que una milagrosa intercesora, según afirma Craig Harbison<sup>23</sup>. Por otra parte, no debemos olvidar las necesidades de renovación de estos talleres de producción en gran escala de cara a la exportación y siempre dispuestos a satisfacer los deseos de su clientela, como ha demostrado Maryan Ainsworth<sup>24</sup>.

Ciertamente, podríamos pensar en un prototipo perdido del que derivaran los cuatro mejores cuadros que tienen aproximadamente las mismas dimensiones pero esta hipótesis ha sido descartada al comprobarse diversas variantes así como los distintos dibujos subyacentes gracias a las radiografías y los rayos infrarrojos. Micheline Comblen-Sonkes plantea la posibilidad de situar cada cuadro cronológicamente uno en relación a otro como diversas puestas a punto sucesivas del proceso creador, es decir, diferentes etapas de la creación artística, concluyendo que las versiones de Bruselas y Génova son tan próximas y con tan mínimas diferencias –la tabla genovesa fue ligeramente recortada para adaptarla al marco– que pueden considerarse casi contemporáneas, derivando ambas del modelo de San Diego, California, que en relación a su dibujo subyacente sería anterior. Otros detalles que revelan el análisis radiológico son los “arrepentimientos” del artista al pintar la toca de la Virgen en el cuadro de San Diego, que se remite en todo al de Bruselas salvo en aparecer el Niño desnudo mostrando la planta del pie derecho, además de que la oreja de la Virgen desaparece a nivel de la capa pictórica bajo un velo semitransparente. Por otra parte, sin embargo, para Comblen-Sonkes la versión de Aurora Trust de Nueva York sería más tardía, habiéndose aprovechado de los cambios acaecidos en el estadió pictórico del ejemplar de San Diego<sup>25</sup>.

Empero, Maryan Ainsworth en el capítulo de su libro dedicado a la extraordinaria producción del taller de Brujas menciona en una nota hasta tres cuadros más de “La Virgen y el Niño de la sopa de leche” aunque no los estudia ni conocemos ninguna reproducción de ellos, a saber: 1) Academia Carrara de Bérgamo (inv. 1041); 2) de localización desconocida y fotografía en el Archivo Getty de Los Angeles; 3) antigua colección del Dr. Joseph Uyttenhove de Koekelaere, vendido en subasta, Palacio Real

<sup>23</sup> HARBISON, Craig, *The Art of the Northern Renaissance*, op. cit., p. 120.

<sup>24</sup> AINSWORTH, Maryan, “Intentional Alterations”, op. cit., pp. 51-65. La exportación iba dirigida no sólo a países como España y Portugal sino también a sus posesiones y colonias de ultramar como prueba la espléndidas pinturas flamencas conservadas en Canarias, Azores, Madeira y San Juan de Puerto Rico en cuya iglesia de San José existió también hasta 1972 una magnífica “Virgen de Belén” atribuida a Roger Van der Weiden.

<sup>25</sup> COMBLEN-SONKES, Micheline, op. cit., pp. 38-40. Sobre la toca estilo franco-borgoñón y las tocas transparentes véase BERNIS, Carmen, *Indumentaria medieval española*, C.S.I.C., Madrid, 1956, pp. 42 y 51-52; EADEM, *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos*, C.S.I.C., Madrid, 1978, lám. V, Figura 1 y XV, Figura 28.



de Bellas Artes de Bruselas (26-27 Octubre 1983)<sup>26</sup>. Los cuales, sumados a los seis publicados por Friedländer, más los tres que hemos comentado anteriormente alcanzan la cifra de una hermosa docena que nos lleva a reflexionar sobre la creación artística, el original, la réplica, la copia y sus ulteriores variantes.

No cabe duda de que Gerard David, al crear este tipo iconográfico rompía con el tradicional simbolismo de la pintura flamenca y se aproximaba al gusto renacentista, abriendo aun más su mercado a la exportación, buena parte de la cual recaló en España. Sin perder su unción sagrada, una imagen más profana de María como madre que alimenta a su hijo, tendría una gran aceptación para dormitorios y oratorios privados. En ello radicó el éxito de esta singular creación artística del siglo XVI, aunque en algunos casos planteo el problema del carácter original de la obra en cuanto al sistema de producción en serie y el número de obras del mismo tema existentes. Por otra parte, en este sentido de producción constante y temas nuevos, se convierte en el más claro antecedente del taller de Rembrandt, algunas de cuyas obras han pasado en la actualidad a ser consideradas obras de su taller aun cuando sea inconcebible que hayan sido realizadas sin la presencia o la autoridad del maestro, como asevera Svetlana Alpers<sup>27</sup>, y de cuales cuadros representa un buen ejemplo el denominado “Jinete polaco”<sup>28</sup>.

Frente a la idea de que haya habido un modelo del que hayan derivado todas las réplicas, es decir, los ejemplares mejores que conocemos y que este prototipo se haya perdido, Ainsworth opina que no habría habido un modelo originario en el sentido tradicional del término aunque, sin perjuicio de que todas las mejores réplicas – Génova, Bruselas, San Diego – hayan derivado del mismo dibujo. Y no deja de reconocer la existencia de pequeños detalles que diferencian el ejemplar de Aurora Trust de aquellas réplicas mencionadas, de tal modo que podría pensarse en la creación de una obra maestra que sirviera de atracción para clientes en el escaparate del taller, dada su excepcional calidad, destacando en qué manera el velo que cubre la cabeza de la Virgen fue pintado sobre la oreja, detalle que fue seguido por las otras tres réplicas, lo cual convierte el cuadro de Aurora Trust en el primer ejemplar o cabeza de la serie<sup>29</sup>.

Así pues, una vez realizada la clasificación de estos objetos originales y sus réplicas, hemos de ocuparnos de su propagación a través de la serie que ha creado tamaño invención. Si gracias al arte podemos contemplar la configuración de las formas a través del tiempo, como afirmaba Kubler, “para la mayoría de las personas, la invención es una pérdida de la corriente rodeada por un aura de temor a la violación de la santidad de la rutina”<sup>30</sup>. Y esta invención de Gerard David supuso, ciertamente, una novedad

<sup>26</sup> AINSWORTH, Maryan W., *Gerard David*, op. cit., p. 311, nota 97.

<sup>27</sup> ALPERS, Svetlana, *El taller de Rembrandt. La libertad, la pintura y el dinero*, Mondadori, Madrid, 1992, pp. 20-21.

<sup>28</sup> CÓMEZ RAMOS, Rafael, “El ex-jinete polaco de Rembrandt. Una nueva lectura”, *Laboratorio de Arte*, 14, 1998, pp. 135-142.

<sup>29</sup> AINSWORTH, Maryan, *Gerard David*, op. cit., p. 295.

<sup>30</sup> KUBLER, George, *La configuración del tiempo. Observaciones sobre la historia de las cosas*, 2ª ed. ampliada, trad. de J. Luján, Ed. Nerea, Madrid, 1988, p. 129.

en el repertorio iconográfico de la pintura flamenca en la que el motivo más frecuente era el de la Virgen que amamanta al Niño, como él mismo realizó repetidas veces, y cuyo antecedente más ilustre era “La Virgen y el Niño delante de una chimenea” de la National Gallery de Londres, atribuido a Robert Campin, donde aparece también la vista del paisaje urbano a través de la ventana del fondo y al que se añadió a la mesa, con posterioridad, un cáliz litúrgico<sup>31</sup>. En este sentido, al tratar de este cuadro de Gerard David, siguiendo la nomenclatura de Peter Burke, podríamos hablar mejor de una “fórmula”, dada su composición de pequeñas dimensiones, que de un “tema” pues su tamaño es reducido y no de grandes dimensiones<sup>32</sup>. Ahora bien, hay que tener en cuenta que las réplicas responden a dos clases de movimientos contrarios, unos que se acercan a la calidad y otros que se alejan de ella<sup>33</sup>, como comprobamos también en este caso.

Según Ainsworth, el creciente interés por los temas profanos en el arte y la popularidad del arte italiano habrían estimulado la producción de “La Virgen y el Niño de la sopa de leche” cuyos tonos, claroscuro y *sfumato* leonardescos serían deudores de composiciones originarias de Lombardía<sup>34</sup>. Sin embargo, podemos hacer nuestras las afirmaciones de Huizinga cuando sostenía que la sensibilidad y el refinamiento cromático no les llegó de Italia a los artistas flamencos, en general, y a Gerard David, en particular<sup>35</sup>, sino que el Renacimiento era algo ya latente en su pintura con anterioridad al siglo XVI, cuando se introducen en Amberes algunos ejemplos del estilo de Leonardo y sus seguidores. En este sentido, no cabe hablar de influencia italiana en el taller de Gerard David antes de 1519, con la llegada a Brujas del lombardo Ambrosius Benson, pues, como la misma autora asegura, esa data sería demasiado tardía para haber inspirado “El descanso en la huida a Egipto” y “La Virgen y el Niño de la sopa de leche”, cuando Gerard David había creado ya su peculiar versión de *madonna* italiana<sup>36</sup>.

No obstante, esto no significa que hayamos de relacionar necesariamente “La Virgen y el Niño de la sopa de leche” de Gerard David con la “Madonna amamantando al Niño” de Bernardino de Conti, actualmente en la Academia Carrara de Bérghamo, ca. 1501 (Figura 6), de la que existen varias copias y variantes, una de ellas atribuida a Benson, ni mucho menos afirmar que el paralelo entre ambas composiciones “no es incidental” o, por otra parte, que ambos temas estén relacionados porque en un caso la Madre amamanta al Niño y en otro lo alimenta con la leche del cuenco de sopa<sup>37</sup>, pues dicha relación y semejante comparación son ridículas y tal paralelo no soporta la menor crítica.

<sup>31</sup> HARBISON, Craig, *The Art of the Northern Renaissance*, op. cit., pp. 50-51. Véase también el agudo comentario de MORALEJO, Serafín, *Formas elocuentes. Reflexiones sobre la teoría de la representación*, Akal, Madrid, 2004, p. 68.

<sup>32</sup> BURKE, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, trad. de Teófilo de Lozoya, Crítica, Barcelona, 2005, p. 182.

<sup>33</sup> KUBLER, George, *La configuración del tiempo*, op. cit., p. 138.

<sup>34</sup> AINSWORTH, Maryan, *Gerard David*, op. cit., p. 298.

<sup>35</sup> HUIZINGA, Johan, *El otoño de la Edad Media*, op. cit., p. 433.

<sup>36</sup> AINSWORTH, Maryan, op. cit., p. 300.

<sup>37</sup> AINSWORTH, Maryan, *Ibidem*, pp. 300-301.

Empero, la contumacia de Maryan Ainsworth es evidente pues llega a comparar la Virgen de Gerard David con los dibujos de la “Madonna y el Niño con el gato” (Florenia, Uffizi; Londres, British Museum) y la “Madonna y el Niño con un cuenco de cerezas” (París. Louvre) de Leonardo<sup>38</sup>, aduciendo semejante pose no sólo en la Virgen sino también en las piernas del Niño, al mismo tiempo que añade cierta improbable “connection” entre ambas creaciones a partir del cuenco de cerezas en Leonardo y el ramito de cerezas en Gerard David (Aurora Trust), habida cuenta, también, de que la pintura de Conti se basaba en un cuadro perdido de Leonardo<sup>39</sup>, que, por supuesto, desconocemos. Esta actitud típica de cierta historia del arte que se traduce en una voluntad demostrativa “malgré tout” debería tener en cuenta los avances de nuestra disciplina y, sobre todo, la autocrítica necesaria en la ciencia del arte que en nuestro tiempo ha abanderado Michael Podro<sup>40</sup>.

### III

La cuestión referente a la introducción del Renacimiento italiano en la pintura de los Países Bajos va relacionada con la presencia en Brujas del pintor Ambrosius Benson, procedente de Lombardía. Habiendo adquirido la condición de ciudadano de Brujas en 1518, fue colaborador de Gerard David en su taller, vivió un tiempo en su casa, y en 1519 puso un pleito al maestro por haberse apoderado de dos cofres con dibujos, cuadernos de modelos, proyectos para cuadros y patrones entre los que iban algunos de Adriaen Isenbrandt y Albrecht Cornelis, sufriendo el maestro un año después una breve estancia en prisión en espera de juicio<sup>41</sup>. Gerard David llegó finalmente al acuerdo de devolver los cofres si Benson se comprometía a trabajarle tres días por semana en su taller hasta condonar cierta deuda que el lombardo le debía. Aunque los detalles del conflicto no quedan completamente claros y los documentos conservados no dicen cómo terminó el asunto, parece ser que la razón por la que Gerard David le confiscó aquellos cofres -que incluían también dibujos de cabezas y desnudos- era que contenían diversos patrones inacabados que le pertenecían, además de la mencionada deuda<sup>42</sup>.

Aquí la anécdota se convierte en categoría para que comprendamos el valor que ponían estos hombres en esos modelos de los que dependía la producción casi industrial de sus talleres, en un sentido que recuerda el mismo celo y espíritu conservador de las logias de los maestros constructores de las catedrales a la hora de defender sus

---

<sup>38</sup> Véase MARANI, Pietro C., *Leonardo. Catálogo completo*, Akal, Madrid, 1992, pp. 128-129.

<sup>39</sup> AINSWORTH, Maryan, *op. cit.*, pp. 301-302.

<sup>40</sup> PODRO, Michael, *Los historiadores del arte críticos*, Antonio Machado Libros, Madrid, 2001.

<sup>41</sup> MARLIER, Georges, *Ambrosius Benson et la peinture à Bruges au temps de Charles Quint*, Editions du Musée Van Maerlant, Damme, Amberes, 1957, pp. 14-16

<sup>42</sup> MARLIER, Georges, *Ambrosius Benson*, *op. cit.*, pp. 16-19 y la traducción literal de los dos documentos, pp. 41-42. No sabemos hasta qué punto fue honesta la actitud de Benson ya que copió e interpretó en repetidas ocasiones la obra de Gerard David, como demuestra MARLIER, Georges, *ibidem*, pp. 86-99.

plantas y monteas. Por otra parte, esta historia resulta mucho más interesante en tanto en cuanto Ambrosius Benson y Gerard David fueron los principales exportadores de pintura para la clientela española, como demuestra el extraordinario número de obras que se conservan y han aparecido en nuestro país<sup>43</sup>.

Además, el pleito nos hace ver que en el poco tiempo que Ambrosius Benson fue huésped de Gerard David, ya se había relacionado con otros pintores de Brujas como Isenbrant y Cornelis, y que algunas de aquellas carpetas contenían probablemente modelos venidos de Italia. Curiosamente, estos años del pleito entre el maestro y su colaborador coinciden con esa fase estilística en que la pintura de Gerard David alcanza ese carácter íntimo y encantador por medio de la suavidad de los volúmenes y un vaporoso *sfumato* que podemos contemplar en “El descanso en la huida a Egipto” del Museo del Prado o en la propia “Virgen y el Niño de la sopa de leche” del Museo de Bellas Artes de Bruselas. Este aspecto podría inducir a algunos especialistas a sostener cierta influencia italiana a través de Benson. Sin embargo, esta influencia llegaría demasiado tarde a unas composiciones que se sitúan entre 1510 y 1515.

Habida cuenta estas relaciones entre ambos pintores de Brujas y el gran número de obras del pintor lombardo en España, llegamos a pensar en la posibilidad de que el cuadro del Museo de Bellas Artes de Sevilla hubiese sido obra de Ambrosius Benson, dado que el óvalo de la cara de la Virgen es más redondo que el de las Vírgenes de Gerard David. Sin embargo, comparada con la “Virgen y el Niño con Santa Bárbara y Santa Catalina” y la “Magdalena leyendo” de Ambrosius Benson, hemos llegado a la conclusión de que son muy diferentes<sup>44</sup>. Por lo tanto, el cuadro de Sevilla habría que situarlo de cualquier manera, por consiguiente, con posterioridad a 1515. No obstante, el óvalo del rostro de la “Virgen y el Niño de la sopa de leche” del cuadro de la iglesia parroquial de Montemayor está más próximo al de las Vírgenes de Ambrosius Benson<sup>45</sup>.

Recordando que la tabla del Museo de Bellas Artes de Sevilla no ha sido restaurada ni analizada con rayos X ni con infrarrojos, hemos de reconocer que el rostro de la Virgen es más ovalado que alargado y presenta un rictus en los labios que no observamos en los otros ejemplares conocidos de la “Virgen y el Niño de la sopa de leche” (Figura 7). Además, el Niño parece aquí algo más mofletudo que en las otras versiones, y los dedos de los pies no están tan bien dibujados como en el cuadro del Palazzo Bianco de

<sup>43</sup> El gran descubridor de Ambrosius Benson en nuestro país fue el inolvidable MARQUÉS DE LOZOYA, “En torno a Ambrosio Benson: El retablo de Carbonero el Mayor”, *Archivo Español de Arte*, 14, 1940, pp. 19-25; IDEM, “Algo más sobre Ambrosio Benson”, *Archivo Español de Arte*, 33, 1960, pp. 1-17, identificándolo con el denominado “Maestro de Segovia” aunque no procediera ni permaneciera nunca en aquella ciudad; MARLIER, Georges, *Ambrosius Benson*, op.cit., pp. 40-41; véase también BERMEJO, Elisa, “Gerard David y Ambrosius Benson, autores de dos pinturas inéditas de la Virgen con el Niño”, *Archivo Español de Arte*, 48, 1975, pp. 259-263; EADEM, “Importantes pinturas de los Países Bajos en colecciones privadas españolas”, *Archivo Español de Arte*, 295, 2001, pp. 217-238.

<sup>44</sup> FRIEDLÄNDER, Max, *Early Netherlandish Painting. The Antwerp Mannerists. Adriaen Ysenbrandt*, XI, La Connaissance, Bruselas, pp. 59-61, plate 175.

<sup>45</sup> *Vid supra* nota 16.

Génova, del que deriva el ejemplar sevillano. El dedo meñique de la mano de la Virgen que introduce la cuchara en el plato, está algo más separado del anular que en la versión anterior. La sombra del mango del cuchillo destaca más sobre la mesa cuyo borde es también más oblicuo en el cuadro de Génova mientras que el panecillo aparece allí en posición casi horizontal y en Sevilla, ligeramente inclinado sobre el plato. Ciertamente, lo que vemos en el cuenco donde se introduce la cuchara es una sopa hecha con las migas de pan mojadas en la leche, lo cual queda corroborado en la versión libre de paradero desconocido en que aparece San José cortando el pan<sup>46</sup>, aspecto que tal vez pueda tener interés para los historiadores de la alimentación (Figura 8). Por otra parte, sobre la mesa del fondo aparecen también una bolsa, un cesto con ropa y un libro aquí algo más abierto que en la tabla de Génova. Finalmente, sobre la repisa que queda a la altura de la cabeza de la Virgen hay también una jarra, un jarrón con flores y entre ambos, una manzana, elementos que junto al paisaje de la ventana que mencionábamos más arriba, relacionan la pintura de Sevilla con la de Génova. En suma, todo un conjunto de minuciosos detalles de la vida cotidiana de aquel momento que nos hablan de lo que Svetlana Alpers denominó “el arte de describir” de la pintura de los Países Bajos<sup>47</sup>.

Tal arte de describir y semejante gusto por el detalle nos hace recordar la otra faceta del arte de Gerard David que apenas hemos mencionado: su condición de miniaturista cuya calidad queda bien demostrada en la “Adoración de los Reyes Magos” del Libro de Horas de Isabel la Católica. Resulta muy elocuente que a su muerte el gremio de miniaturistas de Brujas corriera con los gastos del entierro y le dedicara una misa<sup>48</sup>. Además, relacionado con esta actividad se conserva un cuaderno de dibujos con diversas cabezas y figuras humanas que se reparten entre la colección de la Galería Städel de Frankfurt del Main y la colección del Cabinet de Dessins del Museo del Louvre<sup>49</sup>.

Ciertamente, en esta escena en que María da una papilla al Niño con una cuchara de madera en lugar de darle el pecho como nos tenía habituados la escuela de Brujas, nos introducimos en una confortable casa donde contemplamos una tarea puramente doméstica, al parecer “carente de significado teológico” como afirma Colin Eisler<sup>50</sup>, por más que Maryan Ainsworth vea en la composición todo un rosario de símbolos que culminan en los paños de la cesta del fondo que pueden significar las vendas con que amortajaron el cuerpo de Cristo muerto<sup>51</sup>. En este sentido, podemos hablar como dice Yarza de una “pintura de hechos”<sup>52</sup>. Nada más evidente y concreto que el instante congelado del tiempo que transcurre a través del paisaje que divisamos a través de

<sup>46</sup> *Vid supra* nota 5.

<sup>47</sup> ALPERS, Svetlana, *El arte de describir*, Hermann Blume, Madrid, 1987.

<sup>48</sup> WINKLER, Friedrich, “Gerard David und die Brugger Miniaturmalerei seiner Zeit”, *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, VI, 1913, pp. 271 y ss.

<sup>49</sup> WINKLER, Friedrich, “Das Skizzenbuch Gerard Davids”, *Pantheon*, III, 1929, pp. 271 y ss.

<sup>50</sup> EISLER, Colin, “Gerard David, hoy”, *op. cit.*, p. 24.

<sup>51</sup> AINSWORTH, Maryan, *Gerard David*, *op. cit.*, p. 306.

<sup>52</sup> YARZA LUACES, Joaquín, “Gerard David y el paisaje flamenco” en *Gerard David y el paisaje flamenco*, *op. cit.*, p. 64.

la ventana del fondo. Y aun cuando nos aproximemos al Renacimiento éste no es un “paisaje de fantasía” sino un “paisaje de hechos” si seguimos la terminología que acuñó sir Kenneth Clark<sup>53</sup> (Figs. 9 y 10). De cualquier manera, no podemos pasar por alto que Gerard David pertenece a esa generación de pintores, que antaño denominábamos primitivos flamencos, en los que la imagen de la realidad no sólo es realista y convincente sino que además existe en ella algo mágico y maravilloso pues sus elementos “son portadores de mensajes ocultos bajo la apariencia de lo habitual y cotidiano”<sup>54</sup>.

Esta presencia maravillosa de la realidad hasta en el más mínimo detalle o en los aspectos más vulgares de la existencia fue la que contribuyó al extraordinario éxito de la pintura flamenca y su difusión allende sus fronteras, en Italia, España, Portugal y sus posesiones de ultramar. Este fenómeno relativo a la historia del gusto explica que a las tres primeras réplicas de “La Virgen y el Niño de la sopa de leche” de Gerard David continuaran otras versiones y copias. En cierto sentido ocurre algo semejante al fenómeno sociológico que acontecía en la España medieval cuando la canción tradicional compuesta por un individuo era del gusto del grupo y se difundía y repetía, introduciéndose de un modo consciente o inconsciente variantes que aumentaban y corregían el texto original<sup>55</sup>.

Finalmente, en suma, de todo lo anteriormente expuesto podemos concluir: primero, que aunque tengan el mismo título, existe una primera tabla o, en otras palabras, un modelo que es el que hemos denominado “Aurora Trust” de Nueva York, en el que el Niño sostiene en la mano derecha una rama de cerezas, que fue el más copiado y del que existen mayor número de copias y variantes, mientras que, por otra parte, en segundo lugar, existe otro modelo que pudo partir de éste o, tal vez crearse al mismo tiempo, según las últimas investigaciones, que representaría una versión más humana y menos simbólica del mismo tema, aquélla en que el Niño sostiene en su mano derecha una cuchara de madera. Esta sería la versión que copia la tabla del Museo de Bellas Artes de Sevilla, realizada entre 1515 y 1520, según el modelo de la conservada en el Palazzo Bianco de Génova. Dado que todas poseen dimensiones semejantes y que fueron producidas en serie según patrones y cartones perforados para el estarcido, puede discutirse la autenticidad de las distintas tablas pero no podemos llamarlas anónimas ni negar la originalidad del modelo creado por Gerard David, presente en las cuatro primeras tablas, las de mayor calidad. Así pues, en este sentido, hasta aquí hemos hablado de “La Virgen y el Niño de la sopa de leche”, según Gerard David.

Fecha de recepción: 20 de septiembre de 2012

Fecha de aceptación: 18 de noviembre de 2012

<sup>53</sup> CLARK, Kenneth, *El arte del paisaje*, trad. de L. Diamond, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1971, pp. 33 y 59.

<sup>54</sup> BIALOSTOCKI, Jan, *El Arte del siglo XV. De Parler a Durero*, trad. de M. Morán, Istmo, Madrid, 1998, p. 130.

<sup>55</sup> MARAVALL, José Antonio, *Menéndez Pidal y la historia del pensamiento*, Ediciones Arion, Madrid, 1960, p. 115.





Figura 1. “Virgen y el Niño de la sopa de leche”, Aurora Trust, Nueva York.



Figura 2. “Virgen y el Niño de la sopa de leche”, Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique, Bruselas.





Figura 3. “Virgen y el Niño de la sopa de leche”, Palazzo Bianco, Génova.



Figura 4. “Virgen y el Niño de la sopa de leche”, Deutz Collection, San Diego, California.



Figura 5. “Virgen y el Niño de la sopa de leche”, Musées de la Ville, Estrasburgo.



Figura 6. “Madonna amamantando al Niño”, Accademia Carrara di Belli Arti, Bèrgamo.



Figura 7. “Virgen y el Niño de la sopa de leche”, Museo de Bellas Artes, Sevilla.



Figura 8. “Virgen y el Niño de la sopa de leche”, detalle de la mesa, Aurora Trust, Nueva York.



Figura 9. “Virgen y el Niño de la sopa de leche”, detalle de la ventana, Musées Royaux de Beaux Arts de Belgique, Bruselas.



Figura 10. “Virgen y el Niño de la sopa de leche”, detalle de la ventana, Museo de Bellas Artes, Sevilla.