Historia del Arte III

s XV
Países Bajos, España

Durante el siglo XV, en el **norte de Europa** sigue sobreviviendo el estilo gótico en arquitectura, en su forma ornamental y flamígera (*Palacio de Justicia de Ruán*, 1482). En Inglaterra se llama gótico vertical (*King's College de Cambridge*, 1446). Las estructuras se van simplificando pero los adornos se hacen más vistosos y complejos. Pero el norte e Italia no estuvieron incomunicados ni mucho menos. Las influencias mutuas fueron continuas durante el siglo, gracias al movimiento de las obras de arte, a los viajes y, sobre todo, a la proliferación de grabados. En el norte además se hacen populares escenas de la vida cotidiana (cosa que recuerda a los frescos de Gozzoli, de temática mundana similar, o a los retratos grupales de Ghirlandaio), inaugurándose así una tradición. Puede decirse además que si en el norte la evolución se produce fundamentalmente de forma *endógena*, a partir del gótico, en Italia se añade un factor *exógeno*, que es el modelo de la antigüedad romana en arquitectura y escultura.

A mediados del siglo XV, en torno a **1450**, Gutenberg inventa la **imprenta** de letras móviles, que se usa también junto con grabados sobre bloques de madera (xilografía). Después se usaron para los grabados planchas de cobre talladas con buril. Un procedimiento nos da el negativo del otro. Los grabados permitían la rápida difusión de las obras artísticas por toda Europa. Además, la imprenta aumenta el público de los libros, y este nuevo público no habla latín, por lo que dicha lengua empieza a dejar de usarse y se desarrolla cultura en **lenguas vernáculas**. Con ayuda de la imprenta la Reforma Luterana tendrá un impacto que no habría tenido de otro modo. Los monasterios pierden el monopolio del conocimiento y la difusión de los libros se abarata enormemente.

Si en **1453** empiezan a circular las impresiones de Gutenberg, ese mismo año se produce otro hecho significativo de enorme importancia: la **caída de Constantinopla**. Eruditos de Bizancio se refugian en Italia, llevando consigo su conocimiento de la cultura clásica griega, incluido el idioma, que conocían. Pero otro efecto trascendente de la caída de la ciudad es que todo el Mediterráneo Oriental queda en manos del Imperio Otomano, y con ello las rutas comerciales con Asia. La República de Venecia y el Reino de Aragón entrarán en decadencia. Este es el contexto en el que España y Portugal buscan rutas alternativas, rodeando África o mediante un camino directo por mar atravesando el océano occidental, que llevará al descubrimiento de América en **1492**, que inicia la primera gran **globalización**. Muchos historiadores fijan el fin de la Edad Media -un concepto que puso en circulación

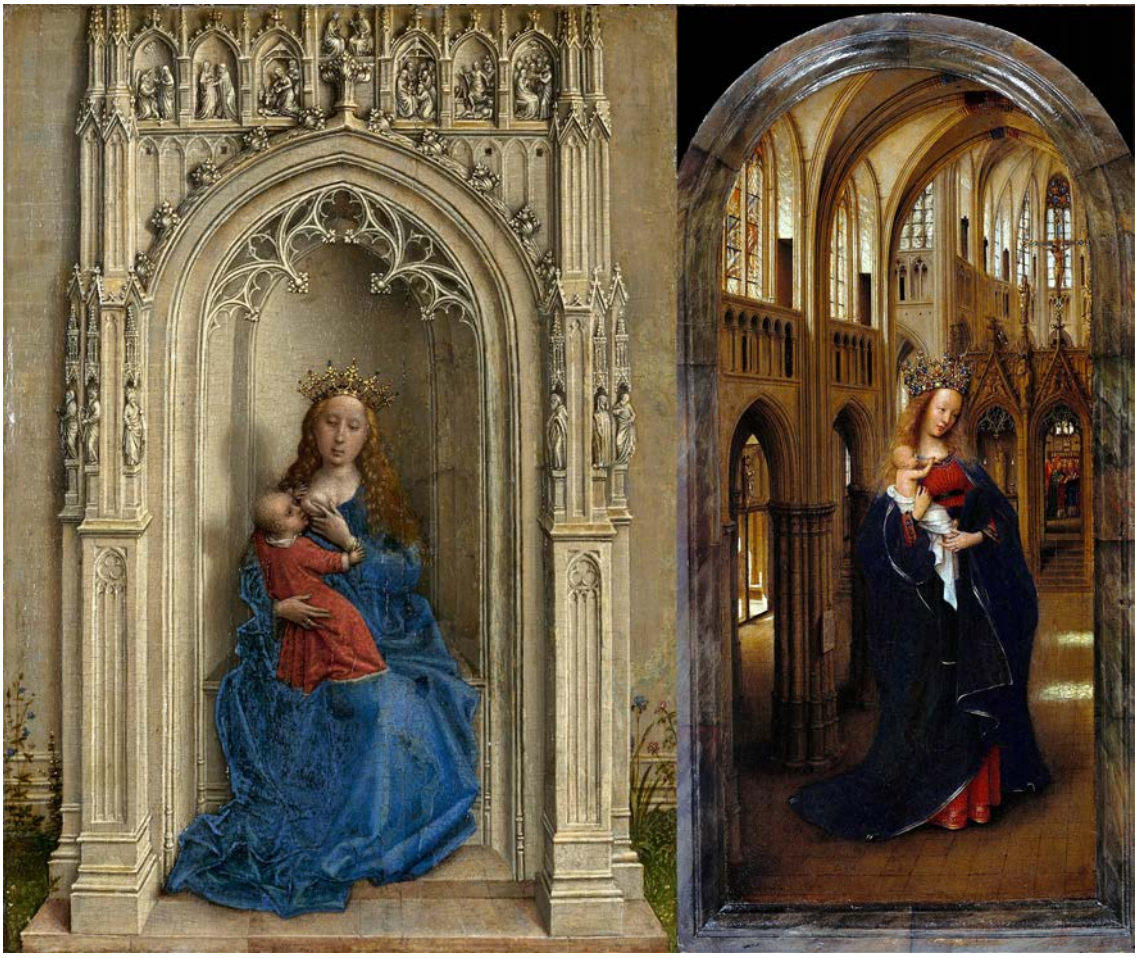
Christophorus Cellarius en 1688- en esta época, tomando 1453 o 1492 como fechas simbólicas.

En el norte, el desastre de Agincourt de 1415, la muerte del duque de Berry en 1416 y la retirada de Felipe el Bueno a Flandes acabó con la actividad artística de los centros feudales de Bourges y Dijon, que fueron reemplazados por centros burgueses dispersos en los Países Bajos. El fin de la emigración a gran escala a Francia causó o hizo posible la reunión y autoafirmación de las fuerzas autóctonas que se habían enajenado y esparcido durante más de un siglo. Jean Bondol, André Beauneveu, Jacquemart de Hesdin, el "maestro de Boucicaut", Jean Malouel y los hermanos Limbourg, todos francoflamencos, tuvieron que expatriarse. Sus esfuerzos se vieron engullidos por el *estilo internacional*, y los que se quedaron rara vez superaron el nivel del provincianismo. A partir de ahora, en cambio, el estilo internacional refinará la tradición autóctona flamenca mientras que la fuerza interna y originalidad de esta dará sustancia al estilo internacional. De esta fusión de sofisticación cosmopolita y candor provinciano surgió el ***Ars Nova*** *o* ***Nouvelle Practique*** de la pintura flamenca primitiva. Esos términos no se aplicaron originalmente a la pintura sino a la música, para referirse a dos compositores, **Guillaume Dufay (1400-1474)** y **Gilles Binchois (1400-1460)**, nacidos ambos en Henao y vinculados a la corte de Felipe el Bueno. Dufay y Binchois eran seguidores de **Guillaume Machaut** (muerto en 1377), como los hermanos Van Eyck y Robert Campin (el "maestro de Flémalle") lo eran de los hermanos Limbourg y del "maestro Boucicaut". Asimismo, el estilo internacional tiene un correlato en compositores del siglo XIV como Solages, Trebor, Senleches y Galiot, estilo manierista, complejo y sofisticado, que daría paso a la *Ars Nova* de Dufray y Binchois que buscaba una forma de expresión más **natural** y diáfana. En España se conserva mucha música polifónica en códices, pero es música que viene de Francia e Italia, llegada a España con los peregrinos del Camino de Santiago en distintas épocas. A lo largo del siglo XV empezarán a aparecer los primeros compositores españoles o residentes en el país, como Juan Cornago (1400-1475) o Juan Urrede (1430-1482), etc., en general influidos por la polifonía francesa. Será ya hacia el final del siglo, durante el reinado de los Reyes Católicos (1474-1516), cuando un decidido patronazgo musical de como fruto las primeras composiciones españolas con un estilo polifónico propio y autores ya bien conocidos, como Juan de Triana (1460-1494), Juan del Encina (1468-1530), Francisco de Penalosa (1470-1528), etc. Melchior Broederlam primero y Robert Campin y los hermanos Van Eyck después hicieron exactamente lo mismo en pintura. «Mientras los iluminadores del estilo internacional, aunque avanzados y sofisticados, pertenecen a la Edad Media, los pintores flamencos primitivos, pese a tener una gran deuda con el pasado, pertenecen a los tiempos modernos» (Panofsky). Un elemento clave en esta revolución fue la **pintura al óleo**, ya conocida, junto a otras muchas técnicas (como detalla el *Manuscrito de Estrasburgo* de Cennino Cennini, de hacia 1400, quien ya señalaba que "los alemanes" prefieren los *aceites*). Por tanto el uso de aceites como aglutinantes ya era conocido, pero parece ser que para aplicaciones específicas (para dar durabilidad a la pintura mural, por ejemplo),

y después se generaliza su uso. Los flamencos lo que hacen es desarrollar una técnica que emplea **pintura al óleo** sobre tabla, y que consiste en usar varias capas de pintura, las más bajas de colores opacos, y sobre ellas otras de colores disueltos en aceites semitransparentes y que aclaraban o corregían el color subyacente. El efecto es un mayor control sobre las gamas de colores y la gradación de la luz. Antes los colores se rebajaban con albayalde, pero a cambio perdían intensidad, lo que explica que fueran las zonas más oscuras las de colores más intensos, por estar menos rebajadas. Esto queda poco natural, pues en realidad nosotros percibimos menor intensidad de color allí donde hay poca luz (domina el negro) o mucha (los colores se van al blanco), y los cuadros mostraban justo lo contrario. La pintura al óleo por capas semitransparentes permitió tratar la luz con máxima intensidad de color y realismo, sobre todo en los tonos medios. Este **realismo** impresionó sobremanera a los italianos, que conocían los aceites pero no la técnica de pintura por capas de distinta opacidad. Erwin Panofsky habla de **Renacimiento del norte** por la revolución que supone la técnica del óleo y el detallismo extremo que permite, creándose una nueva forma de representar la realidad, análoga a lo que ocurría en la Italia del *Quattrocento*, pero sobre bases distintas y con una personalidad única.

El problema de avanzar en la dirección del **naturalismo** radicaba en que **el mundo del arte no puede convertirse de repente en un mundo de cosas desprovistas de significado**, tras mil años de tradición cristiana. La transición se resolvió mediante lo que cabe llamar **simbolismo oculto** o disfrazado, en contraposición al **simbolismo franco** o evidente propio de la Edad Media. Sin embargo, el principio de disfrazar los símbolos bajo la apariencia de cosas reales no es una nueva invención de los grandes flamencos, ni su utilización comienza con Melchior Broederlam. Surgió como consecuencia de la interpretación en perspectiva del espacio en el Trecento italiano, aunque fueron los grandes flamencos quienes llevaron las consecuencias al límite. En el Trecento, el disfraz de los símbolos no es demasiado difícil de penetrar; son todo relieves o estatuas que tienen un significado iconográfico definido y fácilmente reconocible. Pero en la pintura flamenca primitiva el método del simbolismo oculto se aplicaba a *todo* objeto representado, realizado por el hombre o natural, empleándose como un principio general en lugar de ser algo sólo ocasional o aplicado a algunos objetos. **Cuanto más se recreaban los pintores en el descubrimiento y la reproducción del mundo visible (naturalismo), más intensamente sentían la necesidad de saturar todos y cada uno de sus elementos de significado**. Por el contrario, cuanto más se esforzaban en expresar nuevas sutilezas, asociaciones y complejidades de pensamiento, con mayor avidez exploraban nuevas parcelas de la realidad que les dieran soporte. **Al final, todo el universo "brillaba", con el resplandor de alegorías deliciosas** (Suger). Dios deja de estar presente como figura visible pero pasa a estar difuso en *todos* los objetos que percibimos a nuestro alrededor. Una santificación tan total del mundo visible enfrenta al espectador moderno a un problema serio: si toda forma (planta, arquitectura o mueble) puede ser metáfora cabe preguntarse dónde o cuándo algún elemento de la

pintura representa realmente una metáfora y cuál es esta. Con el "maestro de Flémalle", **Robert Campin**, el principio del simbolismo oculto aún no ha cristalizado en un sistema completamente coherente, y aunque logró entremezclar símbolos disfrazados con objetos aparentemente desprovistos de significado, a veces reincidía en el simbolismo franco o evidente de un período anterior (*Retablo Mérode*). La realidad del "maestro de Flémalle", aún no plenamente estabilizada y coherente, con mesas que amenazan con volcarse, bancos de una extensión increíble, interiores que siguen combinándose con vistas exteriores, no podía absorber el contenido simbólico de forma tan completa que no quedaran residuos de objetividad sin significado o de significado sin disfraz. Fue en el arte de Jan van Eyck donde ese residuo se eliminó. En sus composiciones, los objetos significantes no compiten con los no significantes, ni siquiera salen de las candilejas. Por lo tanto, **en Jan van Eyck *todo* el significado ha asumido forma de realidad, y toda realidad está saturada de significado**. Un ejemplo es la *Virgen en una iglesia* (1438-40), en la que la *Virgen con el Niño entronizada* (h. 1433) de Rogier van der Weyden (hoy en el Thyssen), es llevada a una iglesia completa, pero respetando las proporciones relativas del motivo de Van der Weyden. La Virgen no está en una iglesia real, sino que se identifica con *la* Iglesia. Jan van Eyck multiplica aquí no sólo el espacio, sino también los símbolos. El sol ilumina desde el norte (los coros siempre se orientan al este), y esto apunta a una idea que aparece en el texto del borde de la túnica roja de la Virgen, procedente del *Libro de la Sabiduría*, después llevado a unas *Loas de la Festividad de la Asunción*, que dice así: «Ella es más bella que el sol y supera las constelaciones de las estrellas. Porque comparada con la luz del día sale vencedora». Un santo aparece sobre la puerta del crucero que conecta la iglesia con el exterior y nos comunica la idea de la Virgen como intercesora, sirviendo de conexión entre el mundo celeste (el interior) y el real (el exterior). Son sólo dos ejemplos que muestran hasta qué punto Van Eyck estaba absorbido por los problemas del espacio y la luz y la variedad infinita (mucho más que Van der Weyden, que trata el mismo tema de forma mucho más convencional y limitada en la obra citada).



Virgen con el Niño entronizada (h. 1433) y *Virgen en una iglesia* (1438-40)

Robert Campin (1375-1444) fue uno de los fundadores de la pintura flamenca junto con los hermanos Van Eyck (Hubert y Jan), a los que sobrevivió, y Rogier van der Weyden, aunque es el mayor de todos ellos (excepto Hubert) y fue maestro, al menos nominalmente, de van der Weyden. Su pintura se sitúa en un punto intermedio entre Melchior Broederlam y Jan van Eyck. Trabajó en Tournai (Bélgica) y hay constancia de él como maestro pintor desde 1406. Campin fue de los primeros pintores en aprovechar las ventajas de la **pintura al óleo**, además de aportar un realismo y **detallismo** sin precedentes y modelar las figuras dándoles volumen y peso y situándolas en un **espacio tridimensional** (la perspectiva es no obstante empírica e imperfecta). Además, sitúa **temas sacros en ambientes burgueses** (en vez de fondos dorados), en tablas de reducidas dimensiones creadas para la devoción doméstica. En los retratos, pinta personajes locales notables y burgueses, en tres cuartos. Todo ello le aparta de las convenciones del Gótico y le sitúan en pleno Renacimiento. Desde finales del XIX se sabe que las innovaciones de los hermanos Van Eyck están **precedidas** por el *Retablo Mérode* (1422-30), atribuido junto a otras obras a un "maestro de Flémalle" (pues los paneles provenían del Château de Flémalle, cerca de Lieja) cuya identidad se desconocía. En el siglo XX se identificó a ese "maestro de Flémalle" con Robert Campin gracias a un documento que recoge la entrada en su taller, en 1427, de dos alumnos, **Jacques Daret (1404-1470)** y Rogelet de le Pasture (Rogier van der Weyden), que ya eran maduros (en realidad Daret llevaba en ese momento nueve años trabajando al servicio de

Campin). De Daret sólo conocemos con seguridad cuatro pinturas (una *Visitación*, una *Navidad*, una *Adoración de los Magos* y una *Presentación de Cristo*) que formaban parte de un *Schnitzaltar* de hacia 1435. A su vez, sabemos que Daret sólo tuvo como maestro a Robert Campin (estuvo con él 15 años en total), y que como maestro independiente trabajó en Tournai, y dado que sus pinturas tienen una marcada influencia del "maestro de Flémalle" podemos concluir que este y Campin son la misma persona. Para acabar de complicar todo, el *Retablo Mérode* recibe este nombre por la identificación del autor del mismo con el de unas pinturas adquiridas en el XIX por la princesa de Mérode, un tríptico con fechas de realización distintas -el panel central de ese tríptico de la princesa de Mérode es anterior a los paneles laterales- y en cuyo conjunto, de pequeñas dimensiones (120 cm por 60), trabajó más de una persona. El panel central es además copia -con diferencias- de una versión anterior conservada en el Musée des Beaux-Arts de Bruselas, y atribuido a Campin, por lo que este, por asociación, sería el autor de esa parte del *Retablo de Mérode*. Esta obra se conserva hoy día en el MET, pero en su sede de los Cloisters, al norte de Manhattan. En el centro tenemos una *Anunciación*, panel con proporciones cuadradas. Ese acontecimiento religioso transcurre en una pequeña estancia burguesa (una de las primeras jamás pintadas), plagada de objetos reproducidos con todo detalle, si bien localizados en un espacio definido de forma imperfecta. Esta combinación de la vida mundana y lo sobrenatural religioso se deriva de la **doctrina de los franciscanos**, cuyas reglas son de 1223. Todos los detalles tienen no obstante una interpretación teológica (la vela apagada, los lirios blancos, la palangana y la toalla, la ausencia de puertas, el trapo usado para coger la Biblia). San José recibe atención en el panel derecho, y esto era otra novedad. Según los franciscanos, este personaje a menudo olvidado o ridiculizado representaba una serie de valores (laborioso, piadoso y cumplidor), que eran importantes además para los burgueses que encargaron la tabla. San José fabrica una ratonera, que tiene sobre la mesa, y esto podría recordar a San Agustín, que definió a Cristo como «ratonera para el diablo». En la habitación de María la ventana muestra el cielo, pero en la de San José se ve una ciudad del norte de Francia o de Borgoña. Se ha especulado que se trate de Gante, Lieja, Tournai o Malinas, la ciudad del comitente. La identidad de este ha sido objeto de discusión, pero el escudo derecho de vidrio en la tabla central indica «el ángel trae», lo que puede aludir al contenido del panel o al apellido del comitente (Engelbrecht) o a ambas cosas. Hemos dicho que en el tríptico trabajó más de un artista. El panel izquierdo pudo ser obra de Van der Weyden, o al menos habría colaborado en ella, según se cree. Aparece al fondo un hombre de pie con un sombrero de paja que es el cartero de Malinas, que trae, al parecer, buenas noticias. En este panel izquierdo, con los comitentes de testigos, florecen los prados, lo que alude a la primavera y al 25 de marzo, día de la Anunciación, mientras que en el de la derecha caen copos de nieve, lo que alude al nacimiento de Cristo y a la Navidad. El ambiente del retablo es tranquilo, pero en esa época los ingleses habían invadido Francia, Juana de Arco aún no había dado la victoria al rey (1429), y el duque de Borgoña, primo de este, aprovecha su debilidad para ampliar sus territorios. Además, hay revueltas en las ciudades europeas

(Florencia, 1378; París, 1418; Bruselas, 1438; Gante, 1451… y Tournai en 1423). En Tournai los trabajadores y artesanos tomaron el control de la ciudad hasta 1428 y Campin estuvo con ellos. Cuando la oligarquía retomó el control Campin fue procesado, aunque su pena de destierro de un año fue conmutada por una multa. Sus dos ayudantes, Rogier van der Weyden y Jacques Daret alcanzaron oficialmente el grado de maestros algo después, en 1432. El *Retablo Mérode* no es la primera pintura conocida de Campin. En los años 40 salió a la luz el *Tríptico de Seilern*, de 1415-20, hoy en la Colección del Conde Seilern de Londres, con un Entierro-Lamentación central, más una Resurrección y comitente (este, repintado) laterales; y también la *Natividad* de Dijon, de 1420-25, quizás su obra más conocida, ya con un paisaje como fondo. En estas obras se pueden rastrear las influencias tempranas de Campin, que son básicamente flamencas y relativas a miniaturas. En el *Tríptico de Seilern* vemos arcaísmos como figuras del mismo tamaño a pesar de estar en planos distintos, o el fondo dorado. Los *Desposorios de la Virgen*, del Museo del Prado, muestra las primeras figuras en grisalla, imitando esculturas, conocidas en la pintura (la más impresionante de la mano de Campin conservada es *La Santa Trinidad*, perteneciente a las "tablas de Flémalle" hoy en Frankfurt). Son un ejercicio pictórico -las esculturas no se veían así, pues estaban siempre policromadas- que tiene un correlato en las figuras pintadas de marcado volumen y peso que aparecen por primera vez en la pintura de Campin. En la *Natividad* y los *Desposorios* se observa una **perspectiva oblicua**, de dos puntos o de cuerno, conocida ya en la antigüedad clásica, reintroducida por Giotto y en uso en los países nórdicos desde finales del siglo XIV (puede verse en Broederlam y en los hermanos Limbourg), pero ausente en la pintura de Jan van Eyck, Petrus Christus, Hugo van der Goes, Dirk Bouts o Durero, y tampoco presente en la de ningún italiano, de Masaccio a Rafael, apareciendo sólo una vez en la pintura de Van der Weyden. Ya más tarde, en el *Retablo de Mérode* vemos una **perspectiva de un solo punto de fuga**, pero empleada con suma violencia: el punto de vista es muy cercano a la escena, como si hubiese sido captada con un objetivo fotográfico **gran angular**, y sólo observando el cuadro desde muy cerca se atenúan sus marcadas distorsiones (esto se volvería a ver mucho después, en Carel Fabritius y Turner, y más tarde aún, en Cézanne y Van Gogh). En la *Natividad*, los *Desposorios* y el *Tríptico de Seilern* aparecen diversos trucos para sugerir profundidad, como el ardid de Giotto de poner figuras de espaldas mirando hacia el fondo. Jan van Eyck debió conocer el *Retablo de Mérode* en una de sus visitas a Tournai, en 1427 o de nuevo en 1428. De hecho la Anunciación del *Retablo de Gante* es una versión de la parte central del *Retablo de Mérode*. En 1429 o 1430 Robert Campin realizó un enorme Tríptico con un *Descendimiento de la Cruz* en el centro, pero sólo se conserva un trozo del ala derecha (hoy en Frankfurt), con el mal ladrón y dos romanos, sobre fondo dorado, y se detectan influencias del *Martirio de san Dionisio* de Malouel y Bellechose. Se conoce el diseño general por copias algo toscas. El tríptico debió influir en el *Descendimiento de la Cruz* de Van der Weyden, «la más flemallesca de todas sus obras», (hasta el punto de que hay quien se la ha atribuido a Campin). Pero Van der Weyden, que se incorporó como "aprendiz" al taller de Campin siendo ya mayor como se ha dicho, influyó a su vez en su

maestro, y esto puede comprobarse en las partes conservadas de un conjunto de 1430-32 ("tablas de Flémalle" ya mencionadas) hoy en Frankfurt (*Virgen alimentando al Niño*, *Verónica mostrando el sudario* y una Trinidad en grisalla, de la parte posterior de la Verónica). En la pintura de los primitivos flamencos las figuras de los donantes van adquiriendo cada vez más importancia y relevancia, hasta que se independizan dando vida a un nuevo género: el del **retrato**. El retrato de perfil dominaría todo el Quattrocento en Italia, y de 1400 a 1415 en el Norte. Después el retrato de perfil desaparece en el Norte, hasta Durero o Holbein, de manera que durante casi todo el siglo XV los retratos se hicieron de tres cuartos. Un ejemplo de retrato de la mano de Campin son las dos versiones -ambas excelentes- del *Retrato de un hombre robusto* de hacia 1425, una de ellas en el Thyssen (probablemente la original). Algunos historiadores han subrayado el parecido del retratado con el Nicodemo del *Descendimiento* de Rogier van der Weyden, en el Museo del Prado, aunque otra atribución del personaje apunta a Robert de Masmines, militar que aparece en un dibujo, de parecido dudoso. Dos o tres de los retratos de Campin conservados son originales, y otros cinco o seis son dudosos o se trata de copias. Todos son de tres cuartos y así también el *Retrato de un hombre robusto*. Esta obra (y su copia), aunque supone un salto cualitativo importante respecto de la tradición precedente, conserva dos rasgos arcaicos: el poco espacio entre la figura y el marco, y el tratamiento de la luz (iluminando la parte de la cara expuesta al espectador, es decir, la luz golpea al modelo desde delante). Jan van Eyck recoge el testigo de Campin pero corrige esos dos rasgos. Hacia el final de su carrera, desde 1427-28, Campin experimenta la influencia de los hermanos Van Eyck. Esto se observa en dos cuadros conservados en el Hermitage de San Petersburgo: la *Trinidad del Cuerpo Quebrantado*, quizás una buena copia de un original perdido, y una Virgen de la Humildad en un decorado doméstico (la *Virgen de la Chimenea*, 1435). En este segundo cuadro se repite el tema del *Retablo de Mérode*, y de nuevo la distancia de observación al motivo es muy corta, pero el tratamiento de la luz ha cambiado, siendo esta más suave y con más gradaciones según la profundidad. Además, aparecen una palangana y una jarra, motivos típicos de Jan van Eyck. Campin probablemente conoció su *Virgen de Ince Hall*, de 1433. La última obra conservada de Campin muestra una influencia de Van Eyck aún más marcada: se trata de las alas de un tríptico conservada en el Museo del Prado: *San Juan Bautista y el maestro franciscano Enrique de Werl* (1438) y *Santa Bárbara* (1438). El panel central debió ser una Virgen entronizada, perdido. En el panel derecho Santa Bárbara lee un libro en un interior, y en el izquierdo vemos al donante y su santo patrono, san Juan Bautista, en una antesala abovedada. A Santa Bárbara se le han transferido los símbolos de la Virgen, la distancia a la escena del observador sigue siendo muy corta (ese efecto *gran angular*), pero la ilusión de profundidad es más natural y se perciben influencias tanto de Van der Weyden (la palangana, la jarra) como de Jan van Eyck (la torre en construcción, tomada de una Santa Bárbara suya de 1437). El otro panel tiene influencias aún más evidentes: el espejo convexo, que aparece en el *Matrimonio Arnolfini* (1434) de Van Eyck y también aparecerá después en el *San Eloy* de Petrus Christus de 1449, quien homenajea con ello a

su maestro. La figura de San Juan tiene un gesto copiado de Van der Weyden. Además de la peculiar perspectiva y el punto de vista muy cercano a la escena, persisten otros arcaísmos en el Campin de esta última época, ya vistos en el *Retablo de Mérode*, como la fuerte separación (espacial, temporal) de los espacios representados en el tríptico (en correspondencia con la Santa Bárbara absorta). Robert Campin pintó mucho más, y algunas de las obras perdidas eran de primera magnitud (las conocemos por copias). Por otro lado Campin trabajó en un gran taller, por lo que sus modelos fueron ampliamente copiados, dentro y fuera del mismo.

Retablo Mérode (1422-30)

San Juan Bautista y el maestro franciscano Enrique de Werl (1438) y *Santa Bárbara* (1438)

Hubert van Eyck (1366-1426) y **Jan van Eyck (1390-1441)** presentan problemas de atribución, insalvables en el caso de Hubert, de quien no se sabe nada, aparte de su participación en el *Altar de Gante* (la concreción de su participación es también desconocida). De Jan conocemos más detalles biográficos y una obra extensa en solitario. Tenemos noticias de Jan, ya como maestro, a partir de 1422, momento en que empieza a trabajar en la decoración del castillo de Juan de Baviera, obispo de Lieja, sito en La Haya. Cuando acaba este trabajo en 1424 vuelve a Brujas y muy poco después pasa al servicio de Felipe el Bueno de Borgoña, instalándose en Lille en 1425 y hasta 1429. En 1430 se instala en Brujas, de donde no se movería ya, combinando un cargo oficial de pintor de corte con la práctica libre de su oficio. Jan van Eyck tuvo una muy estrecha relación con Felipe el Bueno, y fue el primer pintor flamenco primitivo que firmó sus obras, adoptando incluso una divisa personal («lo mejor

que puedo»). El duque le tenía en alta estima y le empleó en misiones diplomáticas, algunas de ellas secretas: **en 1428-29 viajó a la Península Ibérica** en el seno de una delegación para negociar el matrimonio del duque con Isabel, la hija mayor del rey de Portugal, Juan I, siendo el cometido de «Johannes de Eck» pintar dos retratos de la infanta (que no se conservan), lo que le llevó aproximadamente un mes en total. Los documentos que recogían lo acordado en las negociaciones se enviaron junto con los retratos al duque por duplicado para su aprobación, por mar y tierra, y mientras esperaban la respuesta (que se demoró cuatro meses) la delegación emprendió un viaje por la península (Santiago de Compostela, Valladolid, donde les recibió Juan II, rey de Castilla, Zamora, y otras ciudades que no detallaron en su crónica, aunque se sabe que les recibió incluso el rey de Granada, Muhammad VIII). Se sabe también que Van Eyck debió conocer a **Lluís Dalmau (activo 1428-1461)**, pintor de corte de Alfonso V de Aragón, en Lisboa, y que Dalmau fue recibido por Van Eyck en su taller de Brujas en 1431, justo cuando pintaba su *Políptico de Gante*, del que el aragonés copió unos ángeles (que utilizará en su *Virgen dels Concellers*, 1443-45). El viaje diplomático de Jan van Eyck por la península duró poco más de un año en total, de octubre de 1428 a diciembre de 1429, y aunque participó en otras misiones sólo de esta se conocen tantos detalles. No queda constancia de que Jan pintara otros cuadros o recibiera encargos durante su visita, aunque no es descartable y es seguro que llevaría un cuaderno de dibujos (en sus obras posteriores aparecen azulejos valencianos, vegetación mediterránea, arquitectura de la península, etc.). Al cortesano Jan van Eyck se le atribuye una gran cultura literaria y conocimientos en geometría y química. Aunque no inventó ni mucho menos la **pintura al óleo** -que mezcla pigmentos y aceite de linaza, lo que permite dar a la pintura un colorido más espectacular, mayor profusión de detalles y todo tipo de nuevos efectos, como las veladuras, siendo de secado más lento que el temple, que usa en cambio yema de huevo como aglutinante- sí pudo desarrollar alguna mejora de las fórmulas conocidas, o al menos perfeccionó su empleo apreciablemente. Jan van Eyck reconstruía el mundo visible, más que representarlo, con gran cantidad de minúsculos detalles combinados en una composición que incluye elementos de distintas dimensiones (de lo diminuto a lo enorme en distintos escalones, como una sala repleta de objetos que forma parte de un edificio mayor, y este parte de un paisaje, etc.), sugiriendo además en sus obras el infinito mismo (el horizonte, el cielo, a veces a través de una ventana abierta). En los detalles arquitectónicos Jan van Eyck recrea o imagina espacios a partir de elementos reales, pero sólo en casos muy excepcionales se puede identificar algún detalle con un monumento concreto, y aún en ese caso lo que vemos es una transformación libre del mismo. Nunca tenemos que un escenario o emplazamiento muestre fielmente un lugar particular. Por ejemplo, el paisaje de la *Virgen del Canciller Rolin* está inspirado en el valle del Mosa, pero los expertos no se ponen de acuerdo en la identificación de la ciudad. Los pintores menores tratan de representar un edificio real, pero distorsionando sus proporciones esenciales, mientras que reproducen fielmente sus detalles no esenciales. En cambio Jan van Eyck había «abastecido de forma tan completa su mente a fuerza de tantos retratos», como diría Durero, que era capaz de

diseñar edificios, esculturas, pinturas y adornos en cualquier estilo que deseara sin recurrir a modelos, dando una apariencia de verosimilitud total a lo que era completamente imaginario. Si se excluye el *Altar de Gante* y las obras tempranas polémicas, las obras de Jan van Eyck conservadas quedan reducidas a **doce o trece cuadros** fechables, de los que cuatro son retratos de medio cuerpo, tres quedaron sin terminar a su muerte (por lo que es complicado delimitar la autoría) y uno es un dibujo a pincel sobre tabla con fondo blanco. Las fechas de todas estas obras van de 1432 a 1441, cubriendo los últimos nueve años de su vida artística. El primer cuadro fechado es la *Virgen de Ince Hall* (1433), hoy en Melbourne, que es una escena en un interior burgués como las de Robert Campin (pudo estar influida por la *Virgen de la Sal* de este, aunque más centrada). *La Virgen del canónigo Van der Paele* (1436) muestra una composición más estática y más simétrica, y en un entorno no burgués, una especie de salón del trono profundo, tripartito, lujoso y alfombrado, como en el *Tito Livio* del "maestro de Boucicaut". La Virgen aparece en el centro, San Jorge con el patrono a la derecha y San Donaciano a la izquierda. El pequeño *Tríptico de Dresde* (1430-31) encargado por Michele Giustiniani insiste en el mismo tema, esta vez en una basílica románica con amplias naves paralelas y la Virgen entronizada en la central y hacia el fondo, San Miguel y el donante en la izquierda y Santa Catalina a la derecha. En esta obra hay más calidez y vida que en la *Virgen de Van der Paele*. La *Virgen de Lucca* (1437), hoy en Frankfurt, es tan informal como la *Virgen de Ince Hall*, pero tan hierática y simétrica como la *Virgen de Van der Paele*. Poco después de esta obra se relajaría la rigidez manteniendo cierta monumentalidad. Un ejemplo es la *Santa Bárbara* (1437) de Amberes, que es un dibujo bien terminado sobre tabla de fondo blanco. Aquí vuelve Van Eyck a los espacios abiertos. En la *Virgen de la fuente* (1439), también en Amberes, la profundidad, conseguida con planos sucesivos, es extrema, como lo es la complejidad. De las seis réplicas de la *Santa Faz* (1440) puede que la más pequeña sea la original. Hay otras tres composiciones diseñadas por Jan van Eyck y en dos de ellas puede que iniciara la ejecución. La más importante de estas es la *Virgen con Santa Bárbara, Santa Isabel de Turingia y un donante cartujo* (1443), hoy en la Colección Rothchild de París, realizada por Petrus Christus, su principal discípulo, sin intervención de la mano del maestro según Panofsky. También tenemos un *San Jerónimo en su estudio* (1442), hoy en Detroit, que sí tiene al parecer intervenciones del maestro. En él vemos cómo se viste con un suntuoso bodegón el típico rincón desnudo del "maestro de Boucicaut". Este motivo sirvió de modelo para un *San Jerónimo* de Ghirlandaio y un *San Agustín* de Botticelli, frescos de la iglesia de Ognissanti. No se conoce con seguridad si el cuadro de Detroit es un duplicado de un *San Jerónimo* de Jan van Eyck que tenían los Médicis, o si sólo existió uno (la tabla de Detroit). El *Retablo de Ieper* es la tercera y última de las obras póstumas de Jan van Eyck, diseñada por él al menos en su tabla central, que remite a la *Virgen de Rothschild* y a la *Virgen de Rolin*, pero totalmente ejecutada en distintas fases después de su muerte, dentro y fuera de su taller, y con extensos repintes. Otras obras de Jan van Eyck están sin fechar: la *Estigmatización de San Francisco*, de en torno a 1436, hoy en Filadelfia, aunque puede no ser de Jan van Eyck; la *Anunciación*

del Thyssen, de hacia 1433-1435, un díptico autónomo en grisalla; la *Virgen del Canciller Rolin* (1433-34), en el Louvre, que toma su composición de un *Libro de Horas* del taller del "maestro de Boucicaut", hoy en la Bibliothèque Nationale de París (el Canciller Rolin aparece también, pero mucho mayor, en el *Juicio Final* de Beaume, de Rogier van der Weyden); y finalmente la *Anunciación* (1428-29) de Washington y la *Virgen en una Iglesia* (1425-27), hoy en Berlín, aún más suntuosos que el *Tríptico de Dresde* -algo anterior- y ambas variaciones de temas, una vez más, del "maestro de Boucicaut". De **Hubert van Eyck** se sabe muy poco con seguridad. No obstante hay una inscripción en el marco exterior del *El altar de Gante* (completado en 1432), y otros testimonios que indican que el trabajo lo inició Hubert (antes de 1426) y lo acabó Jan, aunque es difícil saber qué se debe a cada cual. La iconografía general responde aparentemente a un *Allerheiligenbild*, un cuadro de Todos los Santos. La festividad de Todos los Santos tiene su origen en 835, pero su representación evolucionó mucho, desde una primera derivada de las descripciones del *Apocalipsis,* con Dios disfrazado de Cordero vertiendo sangre en un cáliz, a un primer cambio importante en el siglo XIII, que andando el tiempo, a mediados del XIV, bajo la influencia de la *Ciudad de Dios* de San Agustín y la *Leyenda Áurea*, ya había cristalizado en un *nuevo estilo* con la comunidad de los santos dispuesta en filas, encabezados por la Virgen y San Juan Bautista, escoltados por ángeles músicos, todos adorando al Rey de Reyes o a la Trinidad. Hay varias anomalías sin embargo: San Juan Bautista aparece junto a Dios, a la misma altura que la Virgen y con suntuosas ropas; Adán y Eva aparecen del mismo tamaño que Dios mismo y a su nivel; los ángeles músicos ocupan tablas especiales separadas y carecen de alas; pero sobre todo aparecen la paloma y el cordero, que ya están representados en el Rey de Reyes, en sí mismo una Trinidad completa, como recuerda el bordado de su estola, pero leídas las figuras verticalmente tendríamos a Dios padre y no la Trinidad, con la paloma y el cordero debajo. En el panel central inferior hay por tanto una representación arcaizante de Todos los Santos, una *Adoración del Cordero*, orlada por elementos que convierten el conjunto en una representación de Todos los Santos en el *nuevo estilo*. No obstante aparece en el panel central inferior una Fuente de la Vida, motivo novedoso en este contexto, tomado del Apocalipsis y que aparece también como tema central en *La Fuente de la Gracia* del Museo del Prado, obra esta de autor desconocido pero del entorno cercano de Jan van Eyck, y que debió pintarse entre 1428 (fecha del viaje de Jan a España, considerando además que el estudio dendrocronológico de finales de la década de 1990 dató en 1418 las tablas de roble) y 1474 como muy tarde (fecha de la muerte de Enrique IV, que dona la tabla al Monasterio de El Parral, que empieza a funcionar en 1459), lo que permite en teoría que la diseñara Hubert o Jan van Eyck tanto antes de *El altar de Gante*, y sería un revolucionario estudio preparatorio del mismo, como algo después, en cuyo caso sería una variación simplificada adaptada iconográficamente a las demandas del comitente. Pero resulta llamativo que los signos de las inscripciones en hebreo estén inventados, cuando Jan van Eyck es uno de los pocos pintores de esta época que reproducía el alfabeto hebreo correctamente y con significados conectados con la pintura. Puede ser por

tanto que se trate de una obra de discípulos pintada más tarde, tras la muerte de Jan, una vez su taller queda durante unos diez años en manos de su viuda Margarita y su hermano pequeño **Lambert van Eyck** (el autor pudo ser también Petrus Christus, del que hay registro en Brujas en 1444, al convertirse en maestro, pero que pudo estar allí antes, trabajando en el taller de los van Eyck como aprendiz un tiempo). El sofisticado y complejo diseño de *La Fuente* combinado con la ejecución de inferior calidad a la del *Altar de Gante* (similares perfiles en las figuras, volúmenes más planos) sigue sin tener explicación segura, pero se sabe que no se trata de una copia de un original perdido, sino de una obra totalmente original, como demuestran las radiografías, por lo que la realización pictórica debe ser del taller a partir de un diseño del maestro o de elementos tomados de sus obras (Herzner, Colman, Bruyn), caso similar al de *La Virgen y el Niño con Santa Bárbara, Santa Isabel y Jan Vos* (1441-43) de la colección Frick. Volviendo al *Altar de Gante*, hay una anomalía más: los extremos de las tablas laterales muestran los santos peregrinos (a la derecha) y los jueces justos (a la izquierda), grupos inventados y ajenos a toda la iconografía del tema (que sí incluye a los mártires, confesores, vírgenes y santos ermitaños). Los jueces justos podrían ser dignatarios y magistrados que esperaban ser admitidos en el Paraíso (antecedentes del Trajano y Herkinbald de Van der Weyden, el Otón de Dirk Bouts y el Sisamnes de Gerard David). Todas estas incongruencias apuntan a que Hubert dejó al morir elementos no relacionados en diversos estados de acabado que Jan completó y aprovechó a expensas del comitente Joducus Vyd, quien aparece con su mujer en el reverso del retablo, formando finalmente un conjunto con muchas incoherencias. El exterior del retablo es sin duda de Jan, en diseño y ejecución, así como los Primeros Padres (Adán y Eva), estilísticamente similares. Cien años después del retablo de Simone Martini y Lippo Memmi, Jan añade **grandes dosis de realismo a la pintura mediante la observación detallada del natural**, como puede apreciarse, en especial, en el Adán, que presenta un cuerpo pálido mientras que las manos están bronceadas. Otro ejemplo de esto es «el primer paisaje adulto de la pintura europea» (Clark), cuajado de microscópicos detalles y envuelto en una resplandeciente luz, que se sitúa tras los personajes de las piezas inferiores del *Altar*. La tabla de la *Adoración del Cordero*, probablemente resultado de un encargo original de los magistrados de Gante a Hubert, es un diseño de este, quien pudo empezar a ejecutar los personajes del primer plano (Jan haría los personajes del fondo y el maravilloso paisaje, donde puede verse vegetación mediterránea, como palmeras, laureles y encinas). Lo mismo puede establecerse para la tabla derecha, pero la izquierda está más ampliamente trabajada por Jan en el diseño y la ejecución, según todos los indicios. Los ángeles músicos pudieron ser un diseño de Hubert (hay una correspondencia en el uso del color con el tríptico de debajo), pero la ejecución parece completamente de Jan. El tríptico central superior, con la Virgen, el Rey de Reyes y el San Juan Bautista, aislados en sus espacios, parece diseñado para un retablo independiente, y aunque Jan las ejecutara o corrigiera, la concepción y muchos detalles estilísticos parecen de su hermano mayor Hubert. En ellos **no hay influencia alguna de la estatuaria griega o romana y el realismo se consigue reproduciendo más exactamente que nunca los**

infinitos detalles de la realidad. Otras obras compartidas por los dos hermanos son varias **miniaturas** añadidas a las *Très-Belles Heures de Notre-Dame*, que el duque de Berry entregó inacabadas a un familiar que las dividió, perdiéndose partes en diversos incendios. A lo que ha sobrevivido, conservado en Turín, se las conoce como *Horas de Milán-Turín* (la parte turinesa se perdió en un incendio en 1904), y contiene miniaturas de taller del siglo XV que imitan tablas de Robert Campin, de Jan van Eyck y Petrus Christus, pero también hay dos series de mayor calidad que parecen de la mano de los Van Eyck. La primera serie comprende 4 miniaturas y la otra, aún mejor, siete, y una y otra parecen de manos distintas. La primera serie podría ser de un buen imitador seguidor de Jan van Eyck, pero abierto a influencias de Campin y su círculo, que habría empezado a trabajar en 1440-45 copiando modelos recientes. Pudo ser Petrus Christus el autor pero no hay forma de confirmarlo. La segunda serie tiene más calidad y es totalmente original y genial. La atribución a Albert van Ouwater, fundador de la escuela de Haarlem y una generación más joven que Jan van Eyck es poco sólida, y sólo queda la posibilidad del propio Jan (en cuyo caso las fechas de elaboración serían 1422-24) o un pintor genial flamenco totalmente desconocido (poco probable). En el campo del **retrato autónomo**, que deriva de las representaciones de donantes en los retablos, hay que recordar que «se aspira, por definición, a dos cualidades esenciales y, en cierto sentido, contradictorias: individualidad o singularidad y totalidad o universalidad. Por una parte, pretende sacar a la luz lo que hay en el modelo que difiere del resto de la humanidad y que incluso diferiría de él mismo si fuera retratado en un momento diferente o en una situación diferente; y esto es lo que distingue a un retrato de una figura o tipo ideal. Por otra parte, pretende sacar a la luz lo que el modelo tiene en común con el resto de la humanidad y lo que permanece constante en él prescindiendo del lugar y el tiempo; y esto es lo que distingue a un retrato de una figura que forma parte de una pintura de género o narración. Y es no solo conservando sus características en cuanto a fisonomía y traje, sino también no permitiendo que su personalidad autónoma sea sumergida por la emoción, como el donante mantiene su posición de retrato en un retablo» (Panofsky). Además «hablando en términos muy generales, cabe decir que el énfasis en la individualidad o singularidad -característico del siglo XV frente al Alto Renacimiento y el Barroco, y dentro de este marco cronológico, del Norte más que del arte italiano- conduce a un planteamiento descriptivo y estático. Por el contrario, el énfasis en la totalidad o universalidad -característico del Alto Renacimiento y el Barroco, y dentro de este marco cronológico, del arte italiano más que del arte nórdico- conduce a un planteamiento interpretativo y dinámico, con personajes llenos de vitalidad y determinados funcionalmente por su relación con los demás así como por su propio pasado. En general los retratos de Jan van Eyck entran en la primera de estas dos categorías» (Panofsky de nuevo). El primer retrato con fecha, en la National Gallery, es el *Retrato de un Hombre,* de unos treinta años y situado tras un parapeto de piedra donde está grabado "leal souvenir", siguiendo una composición que remite a la antigüedad clásica. Su identificación con "Timoteo" permite identificarlo con un músico, y la inscripción en francés remite a la corte de Felipe el Bueno, por lo que podría tratarse del compositor

Gilles Binchois, con el que Jan van Eyck coincidió en esta época. El *Retrato de Baudoin de Lannoy* (1431), en Berlín, nos muestra al gobernador de Lille y chambelán del duque Felipe el Bueno, que acompañó a Jan van Eyck en las misiones en la Península Ibérica. De 1433 es el *Hombre con Turbante Rojo*, en Londres, donde **el modelo busca por primera vez un contacto con el espectador**. Se ha interpretado tradicionalmente que se trata de un autorretrato por aparecer consignado así en un inventario de 1655 (el del Conde de Arundel), aunque podría ser el cuñado de Jan, el hermano de su mujer. El *Retrato de Jan de Leeuw* (1436), hoy en Viena, nos presenta a un orfebre acaudalado que repite la mirada al espectador, aunque aquí se le ve la mano derecha. El *Retrato del cardenal Nicholas Albergati* tiene dos versiones: un dibujo con punta de plata sobre fondo blanco, de 1431 y conservado en Dresde; y un óleo posterior, aunque de fecha exacta desconocida, elaborado a partir del dibujo. Pinta también un *Retrato de Giovanni Arnolfini*, en Berlín, su retrato masculino más sofisticado y perfecto, con el modelo -al que volvería a pintar- llevando un turbante rojo. Su último retrato en sentido estricto es el de su esposa Margaret, de 1439, hoy en Brujas. Caso aparte es *El matrimonio Arnolfini* (1434), cuyo protagonista masculino Panofsky identifica «sin duda» con Giovanni Arnolfini, y la mujer sería la esposa de este, Giovanna Cenami. Esta identificación se ha discutido, pues podría tratarse del hermano de Giovanni: en 1990 se encontró un documento que demostraba que la boda de Giovanni y Giovanna tuvo lugar en 1447, trece años después de pintarse el cuadro, y seis años después de morir Jan van Eyck. Pero en el propio cuadro hay pistas sobre la identidad de los retratados, pues lo que vemos parece un casamiento un tanto anómalo. Hasta el Concilio de Trento, 100 años después de la fecha en que se pintó, la Iglesia no impuso la presencia de un sacerdote y dos testigos. Antes de ese momento la boda podía ser totalmente privada, con la única presencia de los esposos. El contrato matrimonial que recogía las condiciones económicas del enlace, cuando afectaba a alguna persona acaudalada, sí requería dos testigos, que son los que vemos reflejados en el espejo. Esta extraña privacidad pero con testigos, junto con el hecho de que el esposo toma a su mujer con la mano izquierda, podría indicar que estamos ante un matrimonio morganático, entre personas de distintas clases sociales, en cuyo caso el contrato matrimonial reviste especial importancia, pues en él se recogen los derechos de ella en caso de enviudar (probablemente es la de clase social inferior). En Brujas había sólo dos Arnolfini en esta época, hermanos, pero uno de ellos, Giovanni, era el encargado de las finanzas del rey de Francia y del duque de Borgoña, y se casó con la hija de un banquero, nacida en París pero de padres italianos, Giovanna Cenami, cosa que ocurrió además mucho después como sabemos ahora y hemos señalado, por lo que quedaría descartado. Podríamos estar sin embargo ante el hermano de Giovanni, Michele, de cuya esposa sólo se conoce su nombre de pila, pero que pudo ser de origen modesto. Este cuadro se pinta en Brujas, el enclave comercial más importante del norte de Europa por aquel entonces. Los Arnolfini eran comerciantes y banqueros de Lucca con delegación en Brujas. Todo en el cuadro indica que estamos ante un rico comerciante que vive con lujo, pero en una casa burguesa. Sólo un comerciante de esa época vivía en un auténtico

palacio en Brujas: el representante de los Médicis, Tommaso Portinari, que se arruinó en 1477, en parte por préstamos imprudentes al duque Carlos el Temerario, muerto en combate. Cerca de la ventana, en la repisa, hay unas naranjas, fruta entonces exótica y cara pero a la que se atribuían además propiedades afrodisíacas. La dirección de la luz puede calcularse por la sombra en las naranjas, y sabemos que el sol apunta directamente al vientre de la esposa. El rosario de cuentas representa la pureza y la fidelidad. En la lámpara hay sólo una vela. El espejo en casa de los Arnolfini, por ejemplo, era caro, pero de metal y curvo, más asequible que uno de vidrio y plano. Doscientos años más tarde Velázquez, que era el conservador de las Colecciones Reales del rey de España, a quien el cuadro pertenecía, repitió el truco del espejo en *Las Meninas*, pero precisamente con uno plano (también lo hizo Robert Campin en uno de los paneles laterales de un tríptico de 1438, cuyos dos paneles laterales están hoy en el Museo del Prado). Jan Van Eyck firma como testigo el cuadro («estuvo presente»), y probablemente es uno de los dos personajes reflejados en el espejo (el del turbante rojo y ropas azul claro). El marco del espejo está adornado con medallones con escenas religiosas, resueltas en el cuadro con increíble detalle en áreas circulares de pocos milímetros de diámetro. La perspectiva es imperfecta, pues existen **cuatro puntos de fuga** distintos, pero Van Eyck consigue un sentido de **realismo** superior al de la pintura renacentista italiana de la época incluyendo en la escena todo tipo de efectos de luz (difracción, refracción, reverberación y difusión), y dando vida así a todo tipo de texturas (piel, terciopelo, cobre, cristal, lana). La representación veraz de lo extremadamente pequeño y lo grande (continuidad), el interior y el exterior a través de la ventana (infinitud) y la exactitud en la representación de los objetos (precisión espacial), se conjugan para crear esa extraordinaria sensación de realidad. **Los italianos fueron mejores en la exactitud de la disposición de los objetos en el espacio, pero los flamencos les superaron en la plasmación de la sensación de continuidad e infinitud**. Por ejemplo, Millard Meiss señala la similitud compositiva entre la *Virgen del canónigo Van der Paele* (1436) de Jan van Eyck y la *Sacra Conversación* o *Pala de Brera* (1472) de Piero della Francesca, y son un buen ejemplo del contraste entre la pintura italiana y la flamenca. En la primera el observador se siente dentro de la escena, mientras que en la segunda el artista nos mantiene fuera de ella. Jan van Eyck también trabajó junto a su hermano Hubert como pintor de miniaturas, y como se ha dicho antes de 1420 iluminó una parte del *Libro de horas de Turín-Milán*, que contiene un pie de página con un **paisaje** (de 33mm de ancho) en el que vemos un bautismo de Cristo que es una de las obras más innovadoras de su tiempo, y no tiene parangón por el tratamiento de la perspectiva y la luz. Puede que Jan tomara de su hermano Hubert la tradición flamenca de las miniaturas, pero sí sabemos que **de Robert Campin tomó** las esculturas simuladas en grisalla para adornar los altares, los paisajes o panorámicas de ciudades vistos a través de ventanas y la idea de un interior doméstico como decorado para las representaciones de la Virgen y la Anunciación. Explotó estas ideas combinando el modernismo de Campin con el refinamiento de las obras de los hermanos de Limbourg y el "maestro de Boucicaut". Este último debe considerarse, quizás, su principal antecesor y su

principal maestro pues, en contraste con Robert Campin, Jan van Eyck, aristócrata cortesano, estaba en armonía instintiva con el estilo internacional, que superó, no evitándolo, sino absorbiéndolo y trascendiéndolo. Por su parte, **Hubert** «surge como un artista menos moderno, cosmopolita y pulido que su hermano Jan, pero menos burgués, provinciano y "realista" que el "maestro de Flémalle" (...). También podemos percibir en Hubert cierta tensión entre el deseo de conquistar volumen y espacio y la lealtad hacia las tendencias más gráficas del pasado (...). Concibe el espacio como un fondo realzador más que como un medio envolvente y no se desencanta por completo del italianismo del siglo XIV» (Panofsky). Estos rasgos pueden percibirse en las dos únicas obras sobre tabla de autoría de Hubert segura conocidas, según Panofsky: *Tres mártires en la tumba*, hoy en la Colección Van Beuningen, cerca de Rotterdam, y que quizás completó o retocó Jan (el cielo, detalles del paisaje, el ángel blanco); y la *Anunciación de Friedsam*, del MET, con elementos arcaizantes e italianos en su diseño (ángel en el exterior, perspectiva de dos puntos, vegetación septentrional). Sin embargo, la *Anunciación de Friedsam* se atribuye hoy a Petrus Christus, asociación que ya apuntó Max Friedländer pero que ha sido confirmada después. Los *Tres mártires en la tumba* (1425-1435) se atribuye actualmente al taller de los van Eyck, tras un trabajo de restauración y limpieza acometido para una exposición en 2012, y la intervención de Hubert es, como en todos los casos, discutible, en contra de la opinión de Panofsky.

Altar de Gante (1432)

Tres mártires en la tumba (1425-1435) y *El matrimonio Arnolfini* (1434)

Virgen del Canciller Rolin (1433-34) y *Virgen del canónigo Van der Paele* (1436)

Hombre con Turbante Rojo (1433) *y La Fuente de la Vida* (1440-50)

Robert Campin -> Rogier van der Weyden

Rogier van der Weyden (1400-1464) es el gran maestro flamenco de la **expresión de sentimientos**. Nace en Tournai, como Robert Campin, pero se sabe que no estaba en su ciudad natal a la muerte de su padre, momento en que se casó, fuera también de Tournai (1426). Su suegra, por cierto, compartía apellido (Van Stockem) con la sufrida esposa de Robert Campin, en cuyo taller Rogier estuvo como aprendiz, al menos en teoría, pues accedió siendo ya un pintor consumado, entre 1427 y 1432, fecha esta última en que lo abandona ya como maestro. Tournai era una de las ciudades más importantes de Francia, pero perteneciente a los territorios del duque de Borgoña. Tuvo mucho éxito desde el principio de su carrera (hizo además cuantiosas y rentables inversiones en deuda pública desde 1435) y se sabe que se acabó estableciendo en la ciudad de su mujer, Bruselas. Su nombre era Roger de la Pasture, en francés, pero será en Bruselas donde se traducirá su nombre al flamenco y donde fallecerá en 1464. «Rogier sustituyó la aceptación panteísta del universo en su totalidad de Jan van Eyck por un **principio de selección** según el cual la naturaleza inanimada y los objetos creados por el hombre son menos importantes que los animales, y, los animales menos que los hombres y la apariencia exterior del hombre, menos que su vida interior. (...) Así pues, el mundo de Rogier es, al mismo tiempo, más desnudo en lo físico y más rico en lo espiritual que el de Jan van Eyck. Donde Jan observaba cosas que ningún pintor había observado nunca, Rogier sentía y expresaba emociones y sensaciones -en su mayoría de naturaleza amarga o agridulce- que ningún pintor había captado nunca. (...) Aunque las figuras de Rogier son más

dinámicas que las de Jan, sus movimientos son más fluidos y controlados que los del maestro de Flémalle. Y aunque su agrupamiento es más denso y diversificado que el de una composición eyckiana, está menos apiñado y más coordinado que en una flemallesca. En pocas palabras, puede decirse que Rogier van der Weyden ha introducido en el arte flamenco del siglo XV el **principio del ritmo**, definible como aquel por el cual el movimiento se articula sin una pérdida de continuidad» (Panofsky). Aunque van der Weyden fue un seguidor de Robert Campin, la influencia de Jan van Eyck es también patente desde las primeras obras, que son una *Virgen de pie* hoy en Viena y la *Virgen en un edículo* del Thyssen, ambas de 1430-32. La influencia es aún mayor en las siguientes obras conservadas de él, más personales: la *Anunciación* del Louvre, a la que después se añadieron (no por él) dos alas para convertirla en un tríptico, con una *Visitación* y un retrato de un donante; y un *San Lucas pintando a la Virgen María*, hoy en Boston, donde el santo puede ser un autorretrato del propio Rogier. Ambas obras son de 1434-35 y pudieron ser pintadas en Brujas, donde se localizaban otras obras de van der Weyden que este pudo pintar en el período que va de 1432, cuando sale del taller de Robert Campin, a 1436, cuando se establece en Bruselas. Un salto adicional en la obra de van der Weyden se puede observar en su *Descendimiento de la Cruz* (1435), en origen la tabla central de un tríptico que ejerció una enorme influencia en su época. El cuadro representa la *Apokathilosis*, el desclavamiento del Redentor de su cruz, es una pieza de altar y representa *simbólicamente* el mismo descendimiento de la hostia consagrada que se oficiaba en la eucaristía frente a él. Es también un tratado de teología sobre María, recogiendo la tradición de la mariología medieval (San Bernardo, San Buenaventura, Gonzalo de Berceo, etc). La "Compassio Mariae", según la cual la Virgen había padecido como propios el dolor por la tortura y muerte de Su Hijo, es el motivo principal del cuadro: la mimesis postural de ambas figuras es total, y solo varía por la horizontalidad de la cabeza de Cristo, símbolo de su muerte. El lado izquierdo del cuadro, representa la muerte y el calvario (Juan, María, Arimatea), con lineas descendentes, mientras que el lado derecho representa la Resurrección (Magdalena y Nicodemo), el ser alzado de entre los muertos, y por tanto las lineas son ascendentes. Los personajes van vestidos a la manera de los nobles del XV, por lo que la escena se sitúa en la actualidad, pero es también un cuadro en la eternidad, localizado en el empíreo, el más alto de los cielos de Dante, la dorada morada del Absoluto más allá del espacio y del tiempo. Esta obra tiene evidentes influencias de Robert Campin, si bien Rogier toma unos modelos y los replantea de forma marcadamente personal, a pesar de ser todavía una obra de juventud. Rogier reproduce los detalles con la calidad de van Eyck, pero la disposición de las figuras se debe al gótico. En *El Descendimiento* emplea un fondo dorado, distribuyendo las figuras en un espacio de profundidad restringida y ganando así claridad y legibilidad (frente a la confusión del experimento de los Pollaiuolo). Las dos obras siguientes son la *Magdalena leyendo* de la National Gallery (un fragmento de una composición mayor) y la *Virgen Durán* o *Virgen de Rojo*, hoy en El Prado. La escultural *Virgen de Rojo* fue muy imitada durante todo el siglo XV, y tiene una marcada influencia de Jan van Eyck (y su *Virgen de Ince Hall*), si bien otra vez tamizada

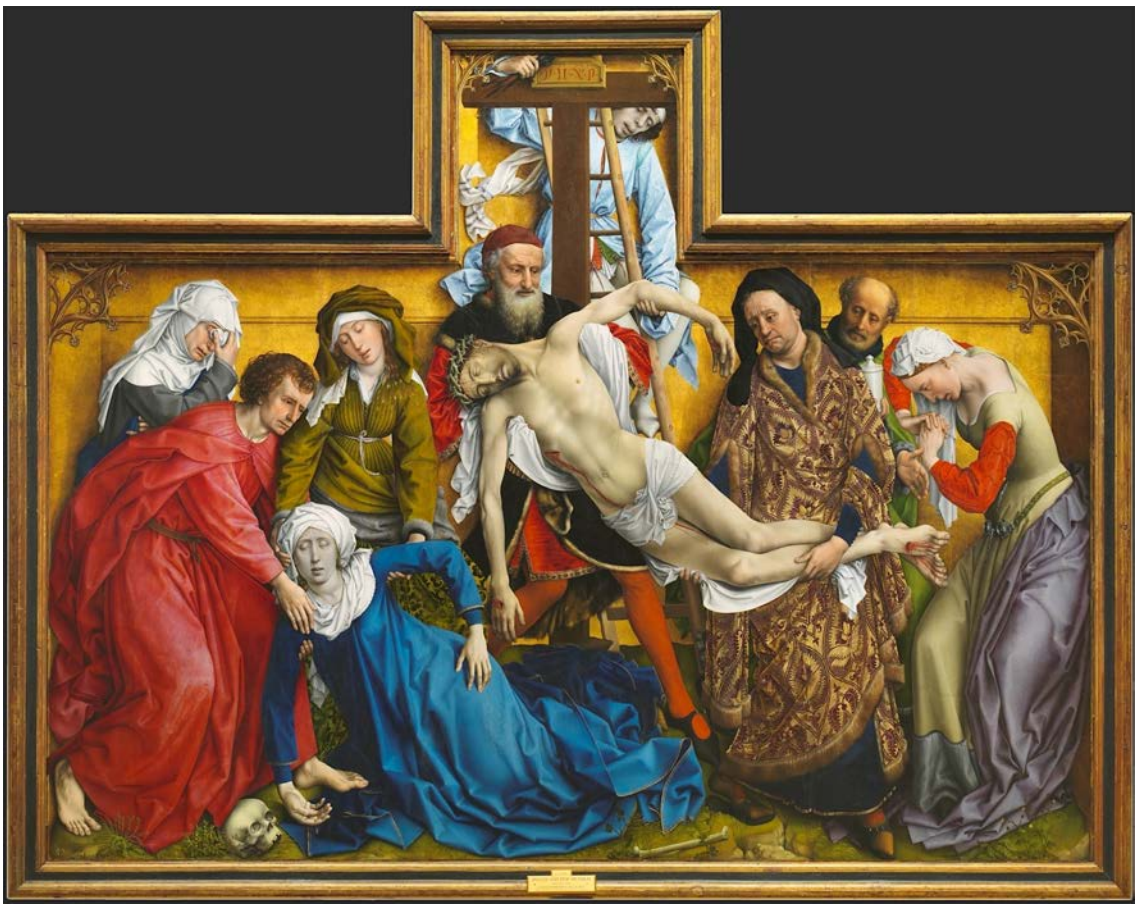
por la fuerte personalidad de van der Weyden. Dos retablos posteriores a la *Virgen de Rojo*, los *Trípticos de Granada-Miraflores* (1437-38), desarrollan las implicaciones de ese cuadro: uno procede del Convento de Miraflores cerca de Burgos, pero desde 1850 en la Gemäldegalerie de Berlín (que es el original, y no al revés, como se creía, cosa que demostró en 1981 Rainald Grosshans gracias a la reflectografía de infrarrojos, que reveló correcciones en la *Aparición* berlinesa; no obstante en los otros dos paneles se nota la mano de asistentes del taller); y el otro está dividido entre la Capilla Real de Granada y el MET (y es una copia de Juan de Flandes o Michel Sittow). Ambos, de idéntica calidad, muestran lo mismo: tres escenas mariológicas (la *Adoración* de la Virgen hacia el Niño Jesús, la *Lamentación* y la *Aparición* de Cristo a su madre) enmarcadas en portales profusamente esculpidos en las arquivoltas con escenas alusivas, que son un artefacto arcaico pero tratado aquí de forma nueva (son tridimensionales, y los personajes los sobrepasan). Con los *Trípticos de Granada-Miraflores* «los ideales de Rogier de belleza y dignidad humanas se fijaron de forma irrevocable (...) lo que condujo a un estilo decididamente no eyckiano, incluso antieyckiano: un estilo de pureza casi ascética, diagramático más que descriptivo, reductor de la riqueza multifacética de las cosas a un cosmos ordenado de símbolos. Este estilo duró uno o dos años más que su viaje a Italia (1450), y alcanzó su estadio culminante en la segunda mitad de la década de los cuarenta» (Panofsky). Inmediatamente posteriores serían las cuatro tablas, con dos escenas cada una, dedicadas a los *Ejemplos de justicia*, de 1439 (las dos primeras, dedicadas a la *Justicia de Trajano*) y de 1454 las otras dos (dedicadas a la *Justicia de Herkinbald*). Este tema ya había sido tratado por Ambrogio Lorenzetti en 1339, con sus *Alegorías del Buen y Mal Gobierno* para el Palazzo Publico de Siena, y por Giotto, en murales para el Palazzo del Podestà de Florencia, que no se conservan. Pero en el norte la obra de Van der Weyden fue una primicia y tuvo una enorme influencia y muchas imitaciones. Los originales fueron destruidos en un incendio del Ayuntamiento de Bruselas de 1695, si bien hay copia en forma de tapices de 1460-70 (Tapiz de Berna). Se han perdido muchas obras de esa década, pero han sobrevivido dos muy importantes: el *Tríptico del Calvario* (1440), hoy en Viena; y el *Juicio Final* de Beaune. El Tríptico de Viena, que puede proceder de una tabla con marco pintado dividida después en tres, separando a Verónica y a María Magdalena de la escena central, tiene diversas innovaciones, como la inclusión de los donantes (una pareja sin identificar) en el drama bíblico que ocurre en la tabla central; todo ocurre ante un paisaje unificado, con un Jerusalem idealizado en el horizonte; además, la Virgen abraza la cruz. El *Juicio Final* (1446) de Beaume sigue en el lugar para el que se diseñó (un hospital creado por el Canciller Rolin), pero por desgracia está muy restaurado. Está formado, como la parte superior del Altar de Gante, por un cuerpo tripartito y dos hojas movibles bipartitas, por lo que se le puede considerar un supertríptico con nueve tablas de cuatro formatos diferentes (abierto) y seis de tres formatos (cerrado). En la parte exterior los donantes (el Canciller Rolin, doce o trece años mayor que en el cuadro de Jan van Eyck, y su segunda esposa) rezan a dos santos en grisalla (san Sebastián y san Antonio). El interior tiene antecedentes, alguno notable, como el *Juicio Final* de Stephan

Lochner, en Colonia, o el díptico de Jan van Eyck en el MET. Estos y otros ejemplos pretenden sobrecoger al espectador, con una acumulación de personajes con todo tipo de detalles en un espacio amplio y profundo. Pero Rogier van der Weyden, remitiéndose a la tradición gótica y medieval del siglo XIII, se muestra aquí nuevamente original. El formato panorámico le lleva a renunciar a la profundidad y a la perspectiva y crea un diagrama (apenas un relieve estratificado) gigantesco totalmente único. Por otro lado tiene rasgos muy modernos, como la omisión de demonios o ángeles separadores, los salvados diminutos pero fuertemente individualizados, los más numerosos condenados, el San Miguel pesando las almas (la virtud se alza, el pecado se hunde)… Memling, discípulo de van der Weyden, compondría en 1473 otro *Juicio Final* que corregiría muchas de las particularidades arcaizantes de la obra de su maestro. La única prueba documental del **viaje a Italia** de Rogier es un retrato de Francesco d'Este, que se creía pintado en Ferrara en 1450, pero después se supo que Francesco visitó la corte borgoñona en 1444. Además se sabe que Rogier seguía en su país en junio de 1450, pero es posible que viajara a Italia con ocasión del Año Santo ese año, dirigiéndose directamente a Roma, pasando por Bolonia y por Florencia, pero no por Ferrara. Una anécdota recogida por Bartolommeo Fazio en 1456, sitúa a Rogier alabando los frescos desaparecidos de Gentile da Fabriano y Pisanello en San Juan de Letrán. Pero además hay influencias directas de pintores italianos en la obra de van der Weyden, como podemos ver en un *Santo Entierro* (o *Lamentación*, o *Varón de Dolores*) conservado en los Uffizi y que sigue muy de cerca otro del taller de Fra Angelico hoy en Múnich, con Cristo muerto alzado por José de Arimatea y Nicodemo ante una cueva con puerta rectangular, según una tradición toscana que Rogier solo pudo conocer visitando Italia. La versión de Rogier van der Weyden causó una profunda impresión en pintores como Andrea del Castagno y Miguel Ángel. Se deduce de todo ello que el cuadro fue producto de un encargo de los Médicis, y realizado en Florencia. Otro cuadro prueba también la presencia de Rogier en Florencia: la *Virgen con san Pedro, san Juan Bautista, san Cosme y san Damián*, o *Virgen de los Médicis*, hoy en Frankfurt, y que muestra las armas de los Médicis en un escudo y a la Virgen rodeada por santos cuyos nombres coinciden con los de los dos hijos de Cosimo. La influencia italiana se nota en la composición triangular (que los discípulos de Rogier en el norte tomarían de él), y más específicamente es una versión muy personal de la *Sacra Conversazione* de Domenico Veneziano de Santa Lucia dei Magnoli. A partir de la siguiente obra, el *Retablo de Bladelin*, se entra en la fase del último estilo de Rogier van der Weyden. Este tríptico fue encargado por Peter Bladelin, ministro de finanzas de Felipe el Bueno, que se enriqueció y, sin hijos, decidió fundar una nueva ciudad, Middelburg, para cuya iglesia se hizo el retablo, comenzado en 1452. Cerrado muestra una Anunciación en grisalla, y abierto ilustra un capítulo de la Leyenda áurea. En la tabla de la izquierda se anuncia a Occidente el nacimiento de Cristo, con el emperador Augusto contemplando la visión de la Virgen con el Niño; en el ala derecha el anuncio del nacimiento de Cristo a Oriente, con los Reyes Magos arrodillados ante una estrella con forma de niño; y en el centro, la Natividad, con varias novedades iconográficas (el donante aparece en la escena, el establo se sustituye por

unas ruinas románicas con una gran columna de mármol, al fondo se ve una ciudad idealizada), algunas influencias italianas (posturas de algunas figuras) pero con una composición que vuelve a mirar a la *Natividad* del "maestro de Flémalle" y una **perspectiva de doble punto de fuga**. El llamado *Tríptico de San Juan*, en Berlín, con una réplica un tercio menor en Frankfurt, pintados ambos entre 1452-55, guarda muchas similitudes con los de Granada-Miraflores: tres tablas enmarcadas en portadas esculpidas, la izquierda presentando la elección de nombre de San Juan, la central el bautismo de Cristo y la derecha el martirio de San Juan; la central se abre a un paisaje pero las laterales a interiores. Hay diferencias importantes que explican la diferencia de fechas: en el Tríptico de San Juan hay más movimiento en las figuras, que sobrepasan las portadas, los interiores son complicados (una casa flamenca a la izquierda, un palacio gótico con salón de banquetes románico a la derecha). Hay una influencia clara del *Nacimiento de San Juan* en las *Horas de Turín-Milán*, de Van Eyck, pero además hay muchas influencias italianas, especialmente de Florencia, lo que ayuda a fechar el cuadro con posterioridad al viaje de Rogier a dicho país. De las mismas fechas (probablemente 1453) es el *Retablo de los Siete Sacramentos* o *Tríptico de Chevrot*, en Amberes, probablemente ejecutado por un ayudante, aunque diseñado sin duda por Van der Weyden. Los siete sacramentos se realizan a la vez en tres naves de una iglesia gótica (Santa Gúdula de Bruselas) que corresponden con los tres paneles no plegables del retablo, que está cuajado de escenas de género eclesiástico. Puede haber una influencia de la *Virgen en una iglesia* de Jan van Eyck, y también influencias italianas, y más en concreto de Gentile da Fabriano, el artista favorito de Rogier según algunos testimonios. En la **última fase estilística** de Van der Weyden tenemos la *Crucifixión* (1459) de Filadelfia, pintada en dos tablas que formaban probablemente un díptico. Las figuras -que remiten al *Calvario* de Viena o al *Descendimiento* y que combinan el gótico con la influencia italiana- se muestran sin embargo frente a un muro que bloquea la vista del típico paisaje, y del que cuelgan dos bandas de honor en un fuerte rojo. El *Retablo de Columba* puede fecharse en torno a 1458-59, y se encuentra hoy en Múnich. La tabla central muestra una *Adoración de los Magos*, única del autor, y que condensa toda su experiencia previa. Como curiosidad, el tercer Mago parece ser Carlos el Temerario, y observando la escena aparece un judío (vestido de amarillo) que es instado por un anciano a creer en lo que está viendo. En el ala derecha hay una versión revisada y perfeccionada de la *Anunciación* del Louvre, donde vuelve a aparecer el motivo de la paloma, los objetos de bodegón se han reducido y el ángel y la Virgen se han refinado hasta alcanzar una "gracia extrema". En el ala izquierda tenemos una *Presentación de Cristo en el templo*, con cierta influencia italiana, como la doncella que lleva una cesta con un par de tórtolas y mira al espectador, algo ajeno al gusto gótico. Si este retablo es el culmen en la representación de la infancia por parte del pintor, la gran *Crucifixión* (1462) de El Escorial lo es de la Pasión. Hay una evidente relación con la Crucifixión de Filadelfia, aunque con una simplificación y monumentalización en la composición (usa una tipología hierática y arcaica), y una desaparición de todo drama. **Como retratista, Rogier van der Weyden se enfrentó al problema del agotamiento del**

camino de la descripción detallada y objetiva por parte de Jan Van Eyck. Había otros dos caminos por explorar: colocar al modelo en un entorno que el espectador pudiera compartir, o reducir el modelo a unas cualidades psicológicas bien definidas que el espectador pueda comprender. El primer método fue adoptado por Petrus Christus y perfeccionado por Dirk Bouts; el segundo fue iniciado por Rogier van der Weyden y perfeccionado por Hugo van der Goes. Memling los unificaría en un enfoque "interpretativo" que sería precedente de los retratos del siglo XVI. Ambos enfoques supusieron al principio una pérdida de densidad y profundidad respecto a los retratos de van Eyck. Así, «al colocar a un modelo, representado de modo puramente descriptivo, en el rincón de un interior naturalista, Petrus Christus obligaba al espectador a dividir su atención entre la figura y su entorno. Al intentar convertir una personalidad siempre enigmática en una personalidad comprensible, Rogier van der Weyden tenía que agudizar y aplanar la imagen tridimensional tanto en un sentido literal como figurativo» (Panofsky). Rogier dispone sus figuras sobre un fondo monocromático de carácter bidimensional, y se concentró en unos pocos rasgos sobresalientes desde un punto de vista tanto fisionómico como psicológico, expresándolos mediante líneas, reduciendo el modelado al mínimo. «En cierto sentido, los **retratos** de Rogier son abstracciones, resultado de una tendencia a **clarificar** más que a formalizar (...). Por lo tanto, los retratos de Rogier deben interpretarse como estudios de carácter más que como estudios de individuo (la individualidad es innata y el carácter, lo que se graba sobre algo, se forma)» (Panofsky). En Van der Weyden, por ejemplo, la forma en la que los personajes de sus retratos sostienen algún objeto dice mucho de su personalidad. Es difícil seguir la evolución de los retratos de Rogier porque la distribución cronológica es extremadamente desigual. Hay unos setenta y cinco, entre originales y copias fiables, todos comprendidos entre 1450 y 1460, y nada fuera de ese período. Los retratos más antiguos atribuidos a van der Weyden son muy del estilo del "maestro de Flémalle" (un *Hombre rezando*, en el MET, y un *Retrato de Guillaume Fillastre*, en Maidenhead), siendo la *Dama joven*, en Berlín, de entorno a 1435, el primero personal, aunque la influencia aquí es de Jan van Eyck (la retratada, que puede ser la esposa de Rogier o la hija de Baudouin de Lannoy, mira al espectador, cosa que no vuelve a hacer van der Weyden). El *Retrato de una dama de alta alcurnia*, en la Colección Rockefeller de Nueva York es de entorno a 1445. La retratada es Isabel de Portugal, esposa de Felipe el Bueno. A partir de 1450 tenemos sus retratos maduros, de los que algunos sólo se conservan en copias. El primero original conservado es el de la Colección Thyssen, similar en estilo al donante del *Retablo Blandelin*, por lo que la fecha debe ser de hacia 1452. Después tenemos los retratos de Carlos el Bueno y el Grand Bâtard de Bourgogne, ambos de hacia 1455; el de Francesco d'Este, de la misma fecha; el *Retrato de una dama joven* de Washington, de hacia 1455-60, del que hay una versión en la National Gallery; y Felipe el Bueno sin tocado, posterior a 1460. Además Rogier van der Weyden pintó un grupo de cuatro o cinco retratos que formaban un díptico con una representación de la Virgen con el Niño de medio cuerpo, todos de hacia 1460 (son "retratos devocionales"). En tres de ellos se conservan las dos partes, retrato y Virgen

con Niño, pero están hoy día separadas. Estos son los retratos de Jean Gros, en Chicago, con su Virgen, en Brujas; el de Philippe de Croy, en Amberes, con la Virgen en San Marino; y el de Laurent Froimont, en Bruselas, personaje este desconocido, con su Virgen en Caen. Rogier van der Weyden y su taller también pintaron Vírgenes de medio cuerpo de forma separada, para devoción independiente, tradición que continuarían sus discípulos o seguidores Dirk Bouts y Hugo van der Goes (p. 291). Estas Vírgenes tienen su origen en el Duecento y el Trecento italianos, y ni Van Eyck ni Campin las pintaron (aunque había precedentes en la pintura flamenca). Es Van der Weyden quien las pone de moda a partir de 1450, por lo que se ha especulado que pueden ser resultado de una influencia de su viaje a Italia. No obstante todo apunta a que el modelo para estas obras, que es sí de origen italiano, estaba en Cambrai (*Notre Dame de Grâces*), traída desde Roma por un canónico en 1440, pintura de la que se hicieron más de 50 copias (tres de ellas por Petrus Christus). Por último, un *Calvario* hoy en Berlín y el *Tríptico de Abegg*, en Suiza, que se han llegado a usar para asegurar que el "maestro de Flémalle" y Rogier van der Weyden eran la misma persona, son en realidad obras de un discípulo (probablemente Goswin van der Weyden, nieto de Rogier).



El descendimiento (1435)

Tríptico de Miraflores (1437-38)

Tríptico del Calvario (1440)

En Alemania, Francia, España y Portugal hubo **dos o tres oleadas de invasión flamenca**. Primero los discípulos de Robert Campin y Jan van Eyck, después Rogier van der Weyden y por último los seguidores de este. En Italia el *Quattrocento* aceptó la influencia flamenca, recibida a través de tablas, tapices y estampas, pero la procesó junto a otras. En los propios Países Bajos tenemos que un **Jacques Daret** fue un imitador unilateral de Robert Campin, y como él hubo otros, también imitadores de Jan van Eyck. En cambio, Rogier van der Weyden desarrolló un estilo propio a partir de una influencia de ambos. La posterior influencia de Rogier en los demás fue enorme (sobre todo en Alemania y Francia) y temprana (ya desde 1450), pero complementada en su patria por la de **Petrus Christus**, «un maestro menor pero, desde un punto de

vista histórico, igualmente indispensable» (Panofsky), y en Alemania por **Dirk Bouts** y en Francia por **Hugo van der Goes**. Esta influencia de Van der Weyden llega en Alemania hasta un **Martin Shongauer**, que resucita su espíritu mucho más tarde.

En *La pesca milagrosa* (1444) de **Konrad Witz (1400-1446)** aparece «la primera representación exacta, el primer retrato de un paisaje auténtico que jamás se haya intentado» (el lago de Ginebra y el monte Salève), según Gombrich, si bien Douglas y Berenson dan la primicia a la *Visitación* de la predela de la primera *Anunciación* de Fra Angelico, de 1430 (Argan). El noroeste de Alemania se sintió muy atraído por Jan van Eyck, pero el sureste lo hizo por el "maestro de Flémalle". Witz estuvo activo en Basilea desde 1434 y en Ginebra desde 1444 hasta su muerte en 1447. Nació y se educó en la cosmopolita Constanza, y comprendió las innovaciones de van Eyck mejor que ninguno de sus compatriotas del sur de Alemania. Pero aunque aceptó e incorporó los artificios y observaciones ópticas de van Eyck, fue básicamente un seguidor del "maestro de Flémalle" (su *horror vacui*, las distancias muy cortas, o dicho de otro modo, la gran angularidad de su campo de visión, las perspectivas oblicuas, etc). Además, allí donde van Eyck fusionó y transformó sus recuerdos de edificios en decorados imaginarios, Witz hizo retratos topográficos, aunque estilizados, como el paisaje aludido de Ginebra. En una *Sagrada Familia* de Witz hoy en Nápoles, influida por la Virgen en una iglesia de van Eyck, la iglesia es sin embargo real (se trata de la catedral de Basilea).

La pesca milagrosa (1444)

Stefan Lochner (1410-1451) fue una especie de Fra Angelico del norte, incorporando los descubrimientos de Van Eyck al gótico internacional, como hacía el florentino con los de Masaccio. Lochner sugiere el espacio donde están las figuras, que ganan en volumen (*La Virgen y el Cristo niño en una rosaleda*, 1440). Fue concejal en Colonia, donde tenía un reputado taller que elaboraba iluminaciones (como el *Libro de oraciones* de Stephan Lochner, 1451) además de tablas. Murió de peste. Todo el área alemana del noroeste estaba bajo la influencia de van Eyck, no solo Lochner. Otro artista de esa zona, el llamado "maestro de la Pasión de Darmstadt", activo hacia 1440, fue el colorista y luminarista más logrado fuera de los Países Bajos, "amigo de la rara combinación de verde con violeta que solo tiene un precedente en el retrato de los Arnolfini" (Panofsky).

La Virgen y el Cristo niño en una rosaleda (1440)

Jan van Eyck -> Petrus Christus

Petrus Christus (1410-1476), «de estilo concienzudo pero algo pedestre» según Panofsky, fue probablemente el **principal discípulo de Jan van Eyck**, aunque incorpora influencias del "maestro de Flémalle", es decir, de Robert Campin. Una teoría de 1926, basada en la idea de que Petrus Christus no llegó a Brujas hasta 1444, sostiene que más que un discípulo directo de van Eyck fue un genio independiente que se desarrolló bajo la influencia de Robert Campin y Rogier van der Weyden, y sólo a partir de 1450, cuando se debilita su creatividad, pasa a incorporar la influencia de van Eyck, sin haberle conocido.

Pero esa fecha de 1444 corresponde al momento en que consigue el título de maestro, no necesariamente la de su primera aparición en la ciudad, aunque es verdad que son las obras de 1445-50 las más creativas y personales, y que a partir de ahí se nota una creciente influencia de Van Eyck. Pero la verdad es que entre 1445 y 1455 las influencias de Van Eyck y las de Campin y Van der Weyden se alternan o se combinan. Una de las dos hojas del retablo del Museo Kaiser Friedrich de Berlín, de 1452, es una copia libre del *Juicio Final* de Jan van Eyck que está en Nueva York, pero la otra es una *Natividad* que depende de Campin y una *Anunciación* que añade a la anterior otra influencia de van der Weyden. Una *Natividad* posterior, en la Colección Henry Goldman de Nueva York, tiene una influencia directa de la *Natividad* de Dijon de Campin. Y una tercera *Natividad*, en Washington, de hacia 1445, tiene ahora una marcada influencia de Van Eyck (*Altar de Gante*) y de Van der Weyden (*Retablos de Granada-Miraflores*). Pero además, hay que recordar que Petrus Christus acabó dos obras de Van Eyck tras su muerte: la *Madonna Rothschild* de la colección Frick (1443) y un *San Jerónimo* conservado en Detroit (1442, esta segunda sí con intervenciones iniciales de Van Eyck), lo que demuestra varias cosas: que debía estar en Brujas en 1441 como muy tarde, que sucedió a Jan van Eyck en los encargos cuando menos y que a la muerte de este era capaz de imitarlo, lo que implica un aprendizaje y colaboración prolongados bajo su tutela o en su taller. Parece que en definitiva tuvo que empezar como discípulo de Van Eyck y tras su muerte completó las obras inacabadas de este (sin desviarse del estilo de su maestro en el *San Jerónimo* de Detroit, pero mostrándose ya más personal en la *Virgen de Rothschild*). Hace después algún cuadro más imitativo, como el *Donante con san Antonio* de Copenhague y la doble *Estigmatización de san Francisco*. Pero una vez se establece como maestro independiente en 1444 se entrega a la "influencia liberadora" de Rogier van der Weyden y, en menor medida, de Robert Campin, lo que define su obra de 1445-50, que incluye la *Natividad* de Washington, la *Lamentación* de Bruselas, los dos retratos de 1446, el *San Eloy* del MET, de 1449, con su espejo convexo, y el *Calvario* de Dessau. Cuando este impulso se agotó, se abrió una tercera fase en la que volvió al estilo de Van Eyck, aunque ya no imitándole (*Virgen de Exeter*, de 1450; *Virgen con san Francisco y san Jerónimo*, de 1457; *Virgen del árbol seco*, de hacia 1462; *santa Catalina* de Bruselas; retratos de donantes y el tardío *Retrato de muchacha* de Berlín). Al ser diez años más joven que Rogier van der Weyden, no pudo ignorar la **síntesis entre Van Eyck y Campin** que logró este. Dicho de otro modo, tuvo que buscar una segunda síntesis. «Rogier había sacrificado espacio y volumen eyckianos en favor del relieve y la línea rítmica. Petrus Christus se propuso mantener el espacio y volumen eyckianos mientras restaba importancia a la continuidad rítmica y la precisión lineal, lo que le llevó a reducir las complejidades del modelado eyckiano a superficies continuas y simples. Rogier había profundizado en las cualidades emocionales inherentes al estilo del "maestro de Flémalle" logrando un gran patetismo. Petrus Christus suavizó este gran patetismo en un **abatimiento tranquilo**. En pocas palabras, transformó el lenguaje de sus grandes predecesores en un dialecto casero, llano hasta la candidez y humildemente humano, un "flamenco básico", fácilmente asimilable para aquellos que, como él mismo, provenían de los

distritos del norte menos desarrollados de los Países Bajos» (Panofsky). La influencia de Van Eyck en las composiciones, aunque simplificando sus esquemas, puede verse en el *Juicio Final* de ambos. La copia de Petrus Christus, de 1452, de la que se conserva un ala en Berlín, muestra cómo «prescindió de lo que se consideró inapropiado para un lego, y de ese modo hizo su versión más legible (omitió inscripciones, redujo multitudes, enfatizaba los enemigos de San Miguel y añadía una enorme boca del infierno, motivo muy popular, reemplazó alas de pavo real por otras ordinarias más fáciles de pintar y simplificó las armaduras de los arcángeles, además de simplificar también el paisaje)». La *Lamentación* de Bruselas de Petrus Christus (hay otra versión, más sencilla, en el MET) es una variación del *Descendimiento* de Van der Weyden, pero el diseño de los ropajes es menos complejo y más angular, los personajes aparecen separados y no conectados rítmicamente, los rostros son indiferentes, las manos pequeñas y regordetas y las figuras en general «se mueven de forma vacilante o abrupta como si la inercia de sus cuerpos no pudiera superarse salvo por un esfuerzo extraordinario de la voluntad. Al debilitar los gestos y movimientos característicos del arte rogierano mientras pretendía mostrar parte de la pasión de la que estos gestos y movimientos son expresión, Petrus Christus dotó a sus figuras de una tímida profundidad introspectiva que parece incapaz de comunicarse por la acción exterior y, por esa misma razón, da la impresión de una intimidad peculiar. Al despojar a las formas de su complejidad eyckiana y suprimir las concatenaciones rítmicas de Rogier, redujo los objetos a volúmenes simples que, en una unidad de espacio, constituyen un universo estático pero claramente estructurado y más integrado» (Panofsky). «En sí mismas, este tipo de comparaciones muestran a Petrus Christus bajo una luz bastante negativa, pero el suyo es de los casos, de ningún modo raros en la historia del arte, en los que sólo era posible ganar perdiendo valores ya adquiridos, un caso de **progreso mediante la renuncia**» (Panofsky). «Su papel histórico corresponde al de Piero della Francesca en Italia» según De Tolnay, pues a ambos les movió un interés por la perspectiva geométrica, consiguiendo Petrus Christus un correcto empleo de la **perspectiva lineal con un único punto de fuga** (*La Virgen con el Niño entronizados y santos Francisco y Jerónimo*), cosa que nunca lograron Van Eyck o Van der Weyden, y que algunos explican mediante un posible viaje a Italia, no comprobado, entre 1454 y 1462. Así pues, Petrus Christus mejora la integración de los objetos en su entorno, que queda a su vez mejor definido, lo cual se refleja en sus **retratos**, que muestran influencia de los de Van der Weyden, pero en interiores verídicos en vez de espacios indefinidos o fondos neutros (*Retrato de Sir Edward Grimston*, 1446, contra un rincón con vigas en perspectiva, o incluso, más abstractos, *Retrato de un cartujo*, del mismo año, con un fondo modelado por la luz, hoy en el MET, y *Retrato de muchacha*, 1465-70). El inusual, para la época, *Retrato de un cartujo* emplea dos fuentes de luz que ayudan a modelar al retratado, dándole volumen, y permiten usar una gama más rica de colores. A la derecha, fuera de campo, hay una ventana que ilumina la cara del retratado con una luz vibrante, y los detalles que esta revela (los pelos de la barba) son sorprendentes. La obra tiene además un famoso trampantojo: una mosca a tamaño natural que, posada sobre el falso

marco, guarda la inscripción que desvela la autoría de Petrus: "Petrus Xdi Me Fecit". La *Virgen del árbol seco* (1465) del Thyssen se le atribuye a él, pues Petrus Christus pertenecía a la cofradía del mismo nombre, a la que sólo personas ricas y socialmente relevantes podían acceder (como el propio duque de Borgoña). Petrus Christus nació en lo que hoy es la frontera de Bélgica con Holanda y que entonces era parte del Ducado de Brabante, y su formación sólo pudo tener lugar en Flandes, la parte meridional de los Países Bajos, a donde acudían todos los pintores entonces. Lo mismo le ocurrió a Dirk Bouts. Se le atribuyen muy pocas obras (nueve seguras, firmadas y fechadas, cosa que aprendió también de Jan van Eyck, más otras veinte con marcadas diferencias estilísticas, lo que las hace discutibles, y unos pocos dibujos), por lo que su taller debió ser pequeño y no producía series a partir de modelos sino obras independientes por encargo de nobles, eclesiásticos o burgueses adinerados. En conjunto, Petrus Christus logra a partir de cierto momento fusionar la calidad espacial y volumétrica de Van Eyck con la expresividad y carga emocional de Van der Weyden.

Retrato de un cartujo (1446) y *La Virgen del árbol seco* (1465)

Dirk Bouts (1410-1475) era holandés, natural de Haarlem, aunque desarrolla su carrera en Flandes, en Lovaina, al menos desde 1457, pero quizás antes, desde 1444-1448. Allí se casa con una mujer adinerada, y reside hasta su fallecimiento. No se conoce su formación temprana, pero es probable que se diera en Brujas y Bruselas, donde debió tener un contacto personal continuado con **Petrus Christus**. Además de este, y como todos en esa época y en ese entorno, sus influencias principales fueron Jan van Eyck y Rogier van der Weyden. De Van Eyck toma el uso de la luz o la atención a los detalles en los

objetos (telas, cabellos), y de Van der Weyden el uso de las arquerías para encuadrar a los personajes que, a diferencia de los de este, se mantienen en silencio y aislados. Como Petrus Christus, usa con rigor la **perspectiva, con un único punto de fuga**. Su primer cuadro conservado es el tríptico *Retablo de la Virgen* (h 1445) del Prado, cuya parte central la componen las escenas de la *Visitación y Adoración de los ángeles*; la puerta izquierda la *Anunciación* y la derecha la *Adoración de los Magos*. Las influencias son aquí de la *Natividad* de Petrus Christus hoy en Washington y de diversas obras de Jan van Eyck y Rogier van der Weyden. Su principal aportación a la pintura neerlandesa del siglo XV fue su innovadora representación del **paisaje**, al que dotó de una nueva profundidad. Esto puede percibirse también en el *Retablo de la Virgen*, donde el esquemático tratamiento de Petrus Christus es sustituido por otro mucho más complejo y desarrollado. Un tríptico de la Capilla Real de Granada, de hacia 1455, contiene una *Crucifixión*, un *Descendimiento* y una *Resurrección*, todos con marcada influencia de Rogier van der Weyden. Hay además un *Entierro de Cristo* de la misma época en la National Gallery, pero pintado sobre tela, y diversas Vírgenes de medio cuerpo (la de la National Gallery, la del MET), todo ello variaciones de prototipos de van der Weyden. Petrus Christus tenía una tensión entre su dependencia de van Eyck como discípulo y su atracción por van der Weyden, pero ese no fue el caso de Dirk Bouts, que sí mostró dependencias respecto al propio Petrus Christus, perfeccionándolas. Por ejemplo, el *Retrato de un joven* de Londres, de 1462, toma las innovaciones de Petrus Christus de su *Retrato de Sir Edward Grimston*, fundamentalmente colocar al retratado en un rincón con ventana y punto de fuga unificado, pero las corrige, mostrando el exterior y suprimiendo el techo. Así como Petrus Christus obliga al espectador a dividir su atención entre el retratado y su entorno, en el retrato de Dirk Bouts todo está envuelto en una luminosidad suave que transmite unidad atmosférica. Este planteamiento lo lleva a su *Virgen con Niño* (h. 1465) de la National Gallery. Dirk Bouts fue el primero en introducir la **vista de una ventana** en el retrato de medio cuerpo y en la representación de la Virgen de medio cuerpo. Sin embargo, en otra *Virgen con Niño*, esta en el MET, se ha conservado el fondo neutro. Ambas Vírgenes derivan, por lo demás, de modelos de Rogier van der Weyden, que a su vez derivaban de la *Notre-Dame de Grâces* de Cambrai. Una *Lamentación* en el Louvre se basa en la tabla central del *Retablo de Granada-Miraflores*, como la de Petrus Christus, aunque con variaciones. «No causa extrañeza que un artista tan contrario al drama (tanto en sentido físico como en el psicológico) fuera aún más lejos en la desorganización del movimiento humano de lo que lo había hecho Petrus Christus. En las obras de madurez y últimas de Dirk Bouts, de las que cabe decir a este respecto que muestran el arte occidental en su **distancia máxima de la antigüedad clásica**, las figuras parecen moverse a su pesar y dan la impresión de que el cuerpo es demasiado ajeno y extraño al alma para interactuar con ella (...) son incapaces de adoptar posturas y gestos adecuados, no digamos hermosos, sino que tienden a paralizarse en una inmovilidad perpendicular o, si se ven obligados a la acción por la narración, se mueven con una inestabilidad desarticulada que evoca a las marionetas. A veces esta falta de euritmia y expresividad puede sorprender al

espectador moderno como poco menos que cómica» (Panofsky). Estos rasgos pueden observarse en el *Martirio de san Erasmo* (1466), o en su obra maestra, el *Retablo del Santo Sacramento* (1464-68) de Lovaina, que en su tabla central contiene una *Última Cena,* la primera flamenca, y en los paneles laterales cuatro escenas más, dos en cada panel, con escenas del Antiguo Testamento (arriba a la izquierda Melquisedec ofrece a Abraham pan y vino, debajo aparece la fiesta del Pésaj; arriba a la derecha aparece el pueblo judío recolectando el maná caído del cielo, y debajo aparece el profeta Elías y el ángel). Su última obra terminada es una tabla que contiene dos *Ejemplos de Justicia*, que formaba parte de un conjunto de cuatro encargadas por el Ayuntamiento de Lovaina en 1468, y en ella volvemos a ver la misma «falta de adecuación en los gestos». Esta «tirantez congénita de las figuras de Dirk Bouts sirve siempre para desviar nuestra atención de los cuerpos a los rostros cuidadosamente individualizados (...) y desde un punto de vista estilístico más que psicológico, el sometimiento de lo dramático realza la importancia de lo pictórico. Un pintor que confiere a sus figuras la facultad de movimiento libre y orgánico acentúa la diferencia entre la humanidad y la naturaleza inanimada, y tiende a dar predominancia a la primera. Un pintor que restringe o suprime esta facultad interpreta los contenidos del espacio pictórico como una totalidad donde las figuras no contribuyen mucho más que las rocas, los ríos, los edificios, los árboles o las nubes. No es frecuente que un artista estuviera tan limitado como Miguel Ángel, cuyo mundo casi se restringía a los seres humanos, o Claude Lorrain, que se confesaba incapaz de proporcionar un *staffage* adecuado a sus paisajes. Pero incluso entre los flamencos primitivos, cabe distinguir entre un punto de vista antropocéntrico y uno no antropocéntrico, con Jan van Eyck representando un equilibrio casi perfecto. Si Rogier van der Weyden puede describirse como un pintor de figuras tan poco interesado en los decorados como era posible para un flamenco, Dirk Bouts puede describirse como un paisajista poco interesado en los problemas de las figuras como era posible para un hombre del siglo XV» (Panofsky). Sin duda fue el primero en avanzar más allá de los hermanos van Eyck en organización e interpretación del espacio paisajístico como tal. Conectó los tres planos tradicionales -primer plano, media distancia y fondo- en una extensión relativamente unificada; al variar la coloración local no solo de acuerdo con la distancia sino también de acuerdo con la calidad cromática de la luz, consiguió representaciones sin precedentes de la cálida y plena mañana, el amanecer o la puesta de sol. Bouts **desvitalizó la figura humana a la vez que vitalizaba el espacio**, anunciando así la pintura de paisajes como un género separado. Dirk Bouts tuvo imitadores o suplantadores de gran talento, uno de ellos su primer hijo, **Dirk Bouts el Joven (1448-1491)**, que hereda el taller de su padre en 1475 y sigue de cerca su estilo, y su segundo hijo **Albrecht Bouts (1452-1549)**, que pudo quizás tener como maestro a Hugo van der Goes, desarrolla un estilo propio y es hoy más conocido por sus cuadros del Varón de Dolores, con o sin una Mater Dolorosa como pareja. En el taller de Dirk Bouts, y junto a sus hijos, se forma **Gerard David**.

Retablo de la Virgen (h 1445)

Retablo del Santo Sacramento (1464-68)

Albert van Ouwater (1410-1475) era natural de Haarlem, como Dirk Bouts, pero no emigró al sur para establecerse como pintor, sino que tras un período formativo allí volvió a su ciudad natal para quedarse, donde su nombre aparece ya en 1467. Todo lo que sabemos de él se debe al "Vasari del norte", **Carl van Mander**, quien admiraba sus paisajes, pero la única pintura suya autentificada completa que se conserva es la *Resurrección de Lázaro* de Berlín, de hacia 1455 (hay un fragmento suyo de otra obra, con un donante, en el MET). Se trata de una representación muy anómala del tema en la que tenemos, simbólicamente, el Juicio Final. Los paralelismos entre Dirk Bouts y Van Ouwater son tantos que «si no tuviéramos el relato de Van Mander, el cuadro de Berlín sería catalogado como la obra de un maestro desconocido activo en la proximidad de Dirk Bouts» (Max Friedländler). Tanto es así que el *Retablo de la Virgen* del Prado se ha atribuido vacilantemente a ambos. Las fuentes de inspiración son comunes, y «su estilo, como el de Bouts, puede describirse como una mezcla de Jan van Eyck y Rogier van der Weyden vistos a través de

Petrus Christus, hasta donde cabe juzgar por un solo cuadro» (Panofsky). La relación entre Van Ouwater y Dirk Bouts es de paralelismo y no de dependencia. Ambos se formaron en los Países Bajos meridionales, los dos nacieron en Haarlem y los dos tuvieron una estrecha relación con Petrus Christus, haciendo este de intermediario entre ellos y las fuentes, Jan van Eyck y Rogier van der Weyden. No es de extrañar que el *Retablo de la Virgen* del Prado haya sido atribuido originalmente a Petrus Christus y después, como se ha dicho, se dudara entre Ouwater y Dirk Bouts. Los tres, Petrus Christus, Bouts y Ouwater, se formaron donde entonces sólo podía hacerse, en Bruselas y Brujas, y es así lógico que acabaron estableciendo relaciones personales debido a la proximidad y al azar, lo que les llevó a interpretar la herencia común de un modo que adelantó importantes facetas de lo que después sería la pintura holandesa (refinamiento óptico, reserva emocional). Los tres tienden a pensar en términos de superficies afectadas por la luz en lugar de hacerlo en términos de color y línea, se preocupan por los interiores y el paisaje y muestran una introspección carente de dramatismo. Estas características les conectan con los norteños Gerard David, Lucas van Leyden y Jan Scorel, con el Rembrandt maduro, Terborch y Willem Claesz Heda, en contraposición con los sureños Rubens, Van Dyck y Snyders, siendo en el XVII el paisaje y los interiores una especialidad holandesa. Ouwater fue maestro de **Geertgen tot Sint Jans**.

Resurrección de Lázaro de Berlín (h 1455)

Joos van Gent o Justo de Gante (1410-1480) fue un pintor formado en Gante, y que desarrolló parte de su carrera artística en Italia. De hecho, casi toda la obra conservada de él es de su época italiana. Fue amigo de **Hugo van der Goes**: Joos actuó como garante cuando Hugo fue admitido en el gremio de pintores en 1467 y Hugo le prestó dinero a Joos cuando este emprendió su viaje a Italia. Los dos partieron de la tradición autóctona pero tenían en mente el Renacimiento italiano. Joos era mayor, y probablemente, al menos al principio, fue él quien influyó artísticamente en Hugo y no al revés. Joos van Gent fue maestro libre en Amberes desde 1460 y en Gante desde 1464, pero se

marcha a Italia poco después de 1469, pasando al servicio del exigente Federico de Montefeltro, Duque de Urbino, al menos desde 1472 y hasta 1475. De su época previa a la experiencia Italiana tenemos una *Adoración de los Magos*, hoy en el MET, su primer cuadro conocido, y un *Calvario* flanqueado por prefiguraciones de la Lanzada y la Crucifixión (*Moisés golpeando la roca* y el *Alzamiento de la serpiente de bronc*e), hoy en Gante y de en torno a 1465. Las influencias son variadas: Roger van der Weyden y, sobre todo, Dirk Bouts, pero también "se citan" algunos detalles de Jan van Eyck o Robert Campin. Pero la personalidad de Joos van Gent le permite armonizar y remoldear todos estos "préstamos", reconciliando el principio rogeriano de "concatenación rítmica" con el principio boutsiano de "despliegue en profundidad". Su forma de disponer figuras en la distancia media y el fondo, las posturas, los gestos y los tipos fisonómicos prefiguran la pintura de Hugo van der Goes, y más concretamente su *Díptico de Viena*. Pero a su vez Hugo van der Goes influyó a través de esa obra, u otra parecida, en Joos van Gent, como puede comprobarse en el cuadro que estableció su reputación en Italia, la *Comunión de los Apóstoles* (1474), todavía en el Palazzo Ducale de Urbino: las figuras ya no se distribuyen regularmente en el espacio, sino en grupos compactos, los rostros, las manos y los ropajes ganan en riqueza de detalles y la fisonomía de los apóstoles tienen algo del patetismo sombrío típico de Hugo.

Comunión de los Apóstoles (1474)

Jean Fouquet (1420-1480) es el fundador de la escuela de pintura francesa moderna. La tradición francesa consistía en una "asimilación selectiva", y la primera pintura moderna se debe al llamado "maestro de Aix", un epígoto de Konrad Witz en Francia, cuya única obra conocida es el monumental *Retablo de Aix* (hacia 1442). La tabla central, la famosa *Anunciación de Aix*, se conserva en Aix-en-Provence, pero las laterales están en Bruselas, Amsterdam y la Colección van Beuningen. Los dos son deudores del "maestro de Flémalle", aunque el francés incorpora más influencias de Jan van Eyck (y específicamente del *Altar de Gante*). Jean Fouquet dio un paso más en esta "asimilación selectiva", haciendo suyo el paso previo del "maestro de Aix" (combinación de las influencias de Campin y van Eyck) y sumando ahora la influencia italiana. Fouquet pudo formarse en los círculos de ilustradores flamencos y borgoñeses, posiblemente con los **hermanos Limbourg**. Fue el iluminador más grande que dio Francia en el siglo XV, campo en el que cuenta con obras como el *Libro de horas de Étienne Chevalier* (h 1452-1460), el *Boccacio de Múnich* (1458), las *Grandes Crónicas de Francia* (1460) y las *Antigüedades judías de Flavio Josefo* (h 1465). Tiene evidentes influencias flamencas, pero se sabe que residió en Italia entre 1446 y 1448, y pudo conocer en Florencia a Uccello, Fra Angélico y Masolino. Se conservan muy pocas obras de él: *Díptico de Melun*, *Retrato del rey Carlos VII*, *Retrato del bufón Gonella*, *Retrato del Canciller Jouvenel des Ursins* y la *Piedad* de la Iglesia de Nouans, además de miniaturas en libros iluminados. Sirvió a Carlos VII (1403-1461) y a su sucesor Luis XI (1423-1483). Carlos VII tuvo que combatir a los ingleses (Guerra de los Cien Años, 1337-1453), que habían invadido totalmente Francia en 1415 tras la batalla de Azincourt, y a su primo el duque de Borgoña, venciéndolos a todos. Los ingleses fueron finalmente expulsados en 1453. Juana de Arco inició la reconquista de Francia, ganando a los ingleses la ciudad de Orleans en 1429 y conduciendo al rey a Reims para ser coronado. En 1431 Juana de Arco cayó en manos de los enemigos y fue quemada en la hoguera por brujería. Fue rehabilitada por Carlos VII en 1456. El rey Carlos VII tenía un tesorero real, Étienne Chevalier (nacido en 1400), que encargó a Fouquet un libro de horas ilustrado, el *Libro de las horas de Étienne Chevalier* (sus 47 miniaturas se conservan), y el *Díptico de Melun* (h 1456), que hoy está separado (una tabla está en Berlín y la otra en Amberes). Se llama "de Melun" por ser Chevalier oriundo de esa ciudad al sur de París, y en una capilla de una iglesia de la misma fue enterrado. El díptico fue diseñado para ese lugar. En la tabla izquierda aparece Chevalier con San Esteban (*Étienne* es Esteban en francés) en una suntuosa estancia. El nombre Étienne aparece grabado detrás, con letras de oro. Puede que el libro que lleva San Esteban sea el encargado por Chevalier a Fouquet en 1448, pero acabado probablemente a la vez que el cuadro (en sus ilustraciones interiores aparece también retratado Chevalier). En el panel de la derecha tenemos a la Virgen con el niño Jesús, en una composición cromática basada en el rojo, blanco y azul, que eran los colores del escudo del rey. Ella es, según consta en una inscripción de 1775 en el reverso del cuadro, la favorita del rey, Agnès Sorel. Murió en 1450, pero tuvo una enorme influencia en la corte y en el rey. Tenía fama de ser bellísima, contrastando con la reina María de Anjou, que según el cronista Chastellain,

"asustaría hasta a los ingleses". La parte izquierda del retablo fue identificada en el siglo XIX por el poeta alemán Brentano, pues su hermano, que era banquero, poseía el *Libro de las horas de Étienne Chevalier*, y se atribuían sus miniaturas a Fouquet. Brentano reconoció el parecido de las figuras e hizo la asociación. Como testimonio del paso de Fouquet por Italia tenemos las figuras situadas en un escenario con una correcta perspectiva lineal en el díptico. No obstante, el detalle de la superficie de las cosas (piel, ropa, piedra) remite a Van Eyck y los primitivos flamencos, cuyo arte proviene de la misma tradición de iluminadores en la que se formó Fouquet.

Díptico de Melun (h 1456)

En la escultura francesa podemos citar a **Antoine Le Moiturier (1425-1497)**, escultor gótico francés conocido por la Tumba de Philippe Pot, que consiste en una losa sobre la que descansa Philippe Pot con armadura, y que es transportada por ocho monjes tallados en piedra negra.

Rogier Van der Weyden -> Hans Memling

Hans Memling (1430-1494) fue **discípulo de van der Weyden**, en cuyo taller de Bruselas estuvo entre 1459 y 1464. Memling fue el principal maestro de Brujas tras la muerte de Petrus Christus. Tuvo un extraordinario éxito e influencia «en la estrecha órbita de su tiempo y lugar», y fue uno de los ciudadanos más ricos de Brujas. Panofsky dice de él que era «un importante maestro secundario», y que «las generaciones siguientes consideraron sus creaciones débiles y pálidas… y aunque los románticos y los victorianos pensaron que su dulzura era la culminación misma del arte medieval, nos sentimos inclinados a compararlo con un compositor como Félix Mendelssohn: de forma ocasional encanta, nunca ofende y nunca abruma. Sus obras dan una impresión de derivación, no porque dependa de sus antecesores (como hasta los más grandes hicieron y hacen), sino porque no logró penetrarlos». Memling fue «el más plácido, sereno y sugestionable de los pupilos de Rogier van der Weyden, permaneciendo bajo el hechizo de un maestro tan intenso, severo y

dominante, sin rebelarse ni asimilarlo… su sometimiento fue tan completo que impidió la comprensión. De Rogier se apropió de todo menos del espíritu. De la tradición eyckiana, cuyos monumentos le rodeaban por todas partes, se apropió solo de los detalles menores: bandas de honor de brocado y alfombras orientales, vistas enmarcadas por columnillas de mármol, capiteles historiados y espejos convexos». Por su parte, Friedländer dice que «Memling no es un explorador como Jan van Eyck ni un inventor como Rogier. Carece de la pasión de buscar y del fanatismo de creer». Memling era de origen alemán pero se estableció en Brujas, que era la capital económica de Flandes, hasta que la muerte de Carlos el Temerario en 1477, que arruinó la ciudad con impuestos y deudas para sostener guerras, y la obstrucción del canal que llevaba al puerto, desplazan la actividad a Amberes. Durante la época de Brujas como centro comercial de primer orden los banqueros italianos (los Tani, Canigiani, Cavalcanti, Tournabouni, Fescobaldi y Portinari) tenían sucursales en la ciudad. Todos, incluido Tommaso Portinari, que trabajaba para los Médicis, encargaron a Memling diversas obras que llegaron a Italia, influyendo allí en los pintores locales. Un encargo de Portinari que acabó en Italia fue la tabla *Escenas de la Pasión de Cristo* (1470-71), hoy en Turín, donde diversos episodios de la vida de Cristo transcurren en un mismo espacio, una ciudad ideal. La perspectiva no es correcta, y además de la incoherencia espacial hay otra temporal, lo que conecta esta obra con el gótico tardío. Sin embargo, la riqueza de detalles es sorprendente, y en algunos de ellos (estatuas de las fachadas de los edificios) Memling desliza claras alusiones al arte clásico, lo que indica que hasta cierto punto la influencia fue mutua. Fue así el **primer artista en introducir explícitamente elementos italianos en el arte flamenco**. Otro ejemplo de composición compleja es los *Siete Gozos de la Virgen*, en Múnich. Ambos muestran que desde un punto de vista compositivo Memling tiene más en común con el arte del siglo XVI que con todos sus contemporáneos, prefiriendo las verticales, la frontalidad y la simetría simple, lo que impide el movimiento, el volumen y la profundidad espacial. Basta comparar el *Retablo de Columba* de Rogier van der Weyden con la traducción de Memling, el *Tríptico de la Adoración de los Magos* (1470-72) del Prado. Sin embargo, en esta obra, que representa tres momentos relevantes en la infancia de Jesús (la Natividad, la Adoración de los Magos y la Presentación en el Templo) Memling distribuye algunas de las figuras en el lienzo siguiendo criterios geométricos para lograr una composición armónica. Por ejemplo, en la tabla central, el eje de simetría pasa exactamente entre los ojos de la Virgen. A la vez, da gran volumen al espacio colocando en primer plano las figuras, dejando un vacío detrás, solo ocupado por las sombras de las figuras del plano anterior, para situar al final las arquitecturas y los paisajes. Esta es una de las primeras obras en las que Baltasar aparece representado por un rey negro. **Memling parte siempre de la tradición y no de la naturaleza**, siendo la excepción los **retratos**, «el campo de la pintura donde su estilo, por lo demás tan invariable que es casi imposible fechar sus cuadros sin datos externos, muestra desarrollo progresivo, variedad e incluso originalidad» (Panofsky). Jan van Eyck y Rogier van der Weyden hicieron retratos sobre fondo liso, pero Memling sólo los hizo así al principio (*Retrato de los Portinari* en el MET). Después experimentó con el retrato "de

rincón" que había inventado Petrus Christus y perfeccionado Dirk Bouts, desarrollando el fondo hasta conseguir un rico interior (*Retrato de Martin van Nieuwenhove*), o añadiendo columnas (*Retrato de un joven* de la Colección de Robert Lehman, los retratos de Moreel en Bruselas, el *Retrato de Benedetto Portinari* de los Uffizi y el retrato doble dividido entre el Louvre y Berlín). Pero más innovadores y originales fueron los retratos con paisajes de fondo. En los primeros de este tipo el paisaje se veía a través de una ventana -como ya hacía Dirk Bouts-, como en el *Retrato de un hombre*, en Frankfurt, en la *Joven prometida* del MET, o en el *Retrato de un hombre joven orante* (1485) del Thyssen, en cuyo reverso hay un florero, una de las primeras **naturalezas muertas** autónomas que se conocen. Más adelante queda el paisaje solo como fondo, como en el *Retrato de un joven italiano*, en Amberes, o el *Retrato de un hombre rezando*, en La Haya. Estos **retratos sobre fondo de paisaje** eran frecuentes en Italia, siguiendo todos el famoso retrato de Piero della Francesca de los duques de Urbino, y curiosamente Memling reserva esta variedad para la colonia italiana en Brujas, lo que podría indicar que tomó la idea de allí. Es esta colonia italiana la fuente probable de otras muchas influencias de detalle detectables en la pintura de Memling, como en sus últimas composiciones religiosas (*Resurrección de Cristo* del Louvre, y tres *Vírgenes entronizadas*, en Washington, Viena y Florencia). Le sucedió como principal pintor de Brujas Gerard David, con quien convive en la ciudad unos diez años, pero en quien no influye más allá de en algunos detalles, pues Memling sigue de cerca a su maestro Van der Weyden mientras que David lo evita, asimilando en cambio el estilo de van Eyck, Campin y Bouts. Memling influye no obstante en Juan de Flandes. Memling y Juan de Flandes fueron los pintores favoritos de Isabel I de Castilla.

Escenas de la Pasión de Cristo (1470-71)

Retrato de un hombre joven orante y reverso (1485)

Tríptico de la Adoración de los Magos (1470-72)

Hugo van der Goes (1440-1482), «**no igualado por nadie a este lado de los Alpes**» (Panofsky), fue un pintor natural de Gante, pero establecido en Brujas y muerto cerca de Bruselas, donde se retira en 1478, a un monasterio (el Rouge Cloître), debido a una enfermedad mental (probablemente depresión crónica). Precisamente el año de su muerte se publica *De vita triplici*, de Marsilio Ficino, libro que consagra el mito del genio creador atormentado. Antes de 1467, fecha en la que se convierte en maestro pintor en Gante, no se sabe nada de su vida. Alcanzó rápidamente fama y prestigio, y en 1468 fue llamado a Brujas para participar en las decoraciones con ocasión de la boda de Carlos el Temerario, y a partir de ahí siempre tuvo encargos en la ciudad. En la cumbre de su carrera se retira a un monasterio, aunque como hermano lego y donante, es decir, compartiendo sus reglas, vida monacal y trabajos religiosos, pero con mucha libertad de movimiento y otros privilegios. De hecho, siguió pintando, más

famoso que nunca, e incluso viajó en 1468-69 a Lovaina para examinar los *Ejemplos de Justicia* de Dirk Bouts. Las depresiones se agravan esta época, y en 1481 tiene un ataque agudo de manía suicida. El hermano Gaspar Ofthuys, enfermero del monasterio, dejó una detallada crónica de sus males en esta época. Al parecer estaba obsesionado con el *Retablo de Gante* de van Eyck, y se sentía incapaz de igualarlo. Se le atribuyen unas 12 composiciones, aunque hay otras hoy atribuidas a su taller o a seguidores, a partir de dibujos del maestro o de obras suyas perdidas. A las comparaciones estilísticas (con el Tríptico Portinari, mencionado por Vasari) y las referencias documentales, se han añadido técnicas modernas de análisis para las atribuciones. Introduce algo de drama en sus figuras, a diferencia de van Eyck, como puede observarse en su *La muerte de la Virgen* (1480), donde el pintor se esfuerza por disponer el conjunto de forma legible pero haciendo uso del espacio (escorzos y superposiciones). El llamado *Díptico de Viena* presenta la *Caída y Redención del Hombre*, y es de 1467-68, siendo por tanto una obra temprana. Las influencias son las propias del ambiente en Gante, y más específicamente la de Joos van Gent y concretamente, que sepamos, la de su *Calvario*, que compendia la tradición autóctona de Gante. Probablemente Hugo van der Goes sintió a partir de aquí la necesidad o el impulso de remontar el curso de esta influencia e **ir a las fuentes**, que eran Jan van Eyck y Rogier van der Weyden. Por otro lado, Hugo influyó a su vez en Joos, como puede rastrearse en algunas obras italianas de este (y dado que se marchó a Italia en 1469, sabemos que el *Díptico de Viena* debe ser algo anterior). El *Retablo de Monforte* (1470-72), hoy en el Gemälde de Berlín, es un buen ejemplo de la etapa clásica del pintor. Sólo se conserva la tabla central, una *Adoración de los Magos*, y además con la parte superior -que contenía unos ángeles adoradores- suprimida, pues se perdieron las laterales, que mostraban una *Natividad* y una *Circuncisión de Cristo*. Todas las figuras parecen calmas y están a escala. Hay influencias italianas (a través de las pinturas de los italianos establecidos en Brujas, donde Hugo trabajó intermitentemente desde 1468) y profusión de elementos simbólicos (lirios, aguileñas), aunque presentes de manera discreta. Los colores son brillantes y armónicos. Su origen estaba en los Escolapios de Monforte de Lemos, en Lugo, desde donde se exportó en 1913 tras su venta por 1.262.800 pesetas tras un largo litigio con las autoridades (la infanta María Cristina vendió otra Natividad de Van der Goes también a la Gemälde). Muy distinta es la siguiente obra, única suya que está autentificada por pruebas textuales, el *Tríptico Portinari* (1475-77), encargado por el mismo banquero al servicio de los Médicis para el que trabajó Memling, Tommaso Portinari. La obra fue enviada a Florencia (de Gante a Sicilia, Pisa y en barca por el Arno hasta Florencia), adonde llegó en 1483 destinada al antiguo convento de san Egidio, en el conjunto del Ospedale de Santa Maria Nuova, para ejercer allí una importante influencia (por ejemplo, en Ghirlandaio), sobre todo por un profundo cambio iconográfico y su detallista naturalismo. El tríptico muestra una Anunciación en grisalla cuando está cerrado, pero aquí la expresividad de las figuras y sus movimientos son impropios de unas esculturas. En el interior, a la izquierda, tenemos a Tommaso Portinari, el donante, y sus dos hijos mayores, Antonio y Pigello, bajo la protección de Santo Tomás y san Antonio el Ermitaño;

y a la derecha está su esposa, María Baroncelli, con su primogénita Margherita, presentada por santa María Magdalena y santa Margarita. Los donantes aparecen a una escala menor que sus santos protectores, una costumbre pasada de moda que choca con el entorno intensamente naturalista del cuadro. En el fondo de estas hojas laterales se ven los Santos Padres y los Reyes Magos camino de Belén, de manera que en el mismo espacio tienen lugar distintas escenas que pertenecen a momentos distintos, otro rasgo arcaico. En la tabla central hay una *Natividad* extraña y sumamente compleja en su simbolismo, muy ajena al naturalismo del Renacimiento italiano. Aquí aparece la Virgen de rodillas, y no recostada, como se representaba en Italia, tomando modelos bizantinos, siguiendo el artista aquí las Revelaciones místicas de Santa Brígida de Suecia (1303-1373) sobre la anunciación o el nacimiento. Otras fuentes para inspirarse en la creación pictórica de natividades eran los Evangelios, especialmente el de Lucas (2: 1-7), pero con pocos detalles, aunque menciona un pesebre y unos pañales, por lo que se añadieron otras fuentes como los textos Apócrifos del Protoevangelio de Santiago (que señala que Jesús nace en una cueva, lo que puede verse en la pintura bizantina, y habla de las comadronas Salomé y Zelomi, una crédula y otra incrédula con respecto a la virginidad de María), el Evangelio de Pseudo Mateo (que habla de las comadronas, pero también del buey y el asno e insiste en el nacimiento en una cueva, con un traslado después a un establo, donde Jesús es adorado, XIII:3) o la "Leyenda Dorada" de Santiago de la Vorágine. El cambio iconográfico en la posición de la Virgen que introduce Van der Goes tuvo enorme influencia, como puede verse ya en las natividades de Ghirlandaio o de Lorenzo di Credi. Además, la propia dinámica del Renacimiento irá introduciendo otras novedades, como el Nacimiento y posterior adoración entre unas ruinas, alusión a la Antigüedad clásica y al nacimiento de la Iglesia de las ruinas de la Sinagoga, o en el rico interior de una casa, para acercar el acontecimiento a la forma de vida de burgueses o cortesanos. En el *Tríptico Portinari* vemos en primer plano dos jarrones, el primero, un albarelo de farmacia, con tres lirios, dos de ellos blancos (la pureza de la Virgen, la espada que traspasa su corazón y la flor favorita del pintor), y una azucena escarlata que representa la sangre de la Pasión, y otro con unas ramas de aguileña con siete flores. La gavilla de trigo indica el lugar del Nacimiento, Belén, que significa "Casa del pan", pero también apunta a la Eucaristía y al dogma de la transubstanciación. Hay quince ángeles, en relación a las *Quinze Joies de la Vierge*. La gavilla de trigo alude al lugar (Belén = Casa de pan), y también a la Encarnación y a la Eucaristía. El edificio del fondo es el palacio de David, y en el tímpano de su portada está su escudo de armas (un arpa), mientras que la inscripción P.N.S.C significa *Puer Nascetur Salvator Christus*, y M.V., *Maria Virgo*. Los colores ni son armónicos ni consonantes, sino que producen un todo extrañamente contradictorio; las figuras parecen dispersas y separadas, con diferencias de escala. En los paneles laterales vemos a los donantes con sus santos protectores: en el izquierdo, Tommaso Portinari y sus hijos mayores, Antonio y Pigello, con Santo Tomás y San Antonio el Ermitaño; en el derecho, la esposa de Portinari, María Boroncelli, y su hija Margherita, presentadas por Santa María Magdalena y Santa Margarita. Una vez cerrado el tríptico puede

verse una Anunciación, en grisalla, con la Virgen y el ángel encajados en espacios estrechos. Estos rasgos suponen un **cambio brusco** respecto del *Retablo de Monforte*, y la explicación puede estar en un viaje no demostrado de Hugo a Francia entre finales de 1473 y principios de 1474, con ocasión de su participación en el traslado ceremonial de los restos de Felipe el Bueno e Isabel de Portugal de Brujas a Champmol, en Dijon. Allí pudo entrar en contacto con las obras de **Jean Fouquet** y su círculo, y donde quizás halló esos espacios desnudos, esos colores fríos, esos rostros pálidos y las fisonomías triangulares y algo prognatas tan ajenas a la tradición flamenca y que se ven en el *Tríptico Portinari*. El cuadro pone fin a la etapa central de madurez del pintor, antes de formarse su *ultima maniera*. Dice Panofsky que «de las sustancias estables no puede obtenerse energía mediante ningún reordenamiento de sus partículas. Las sustancias metaestables producen energía cuando son activadas por un estímulo exterior. Solo las sustancias inestables desprenden energía en ausencia de todo estímulo, pero al emitirla se destruyen de forma gradual. En este sentido puede decirse que los seres humanos de Jan van Eyck están en un estado de estabilidad, los de Roger van der Weyden, en un estado de metaestabilidad, y los de Hugo van der Goes, en un estado de inestabilidad. Este retablo corresponde, en cierto sentido, a la Novena Sinfonía de Beethoven, en la que siguen observándose las reglas y convenciones de una forma clásica. Pero se explotan, por no decir tensan, hasta los mismos límites de su capacidad, y la irrupción de los famosos pastores, cuyo arrebato supone una violación de la iconografía y las normas de buen gusto aceptadas, muy bien puede compararse a la pasmosa intrusión de la voz humana en el sonido de los instrumentos». El contexto histórico del cuadro es importante. Carlos el Temerario, duque de Borgoña, había heredado territorios desconectados entre sí, y emprendió guerras para unirlos. Esto y su fastuosa corte le llevaron a endeudarse. Tommaso Portinari era jefe de la filial de los Médicis en la casa de Brujas -emporio comercial entonces- desde 1642. Portinari tenía 2/5 del capital y se quedaba con 1/4 de los beneficios. Los Médicis tenían filiales en Venecia, Milán, Roma, Aviñón, Lyon y Londres, además de Florencia y Brujas. Pedro de Médicis desconfiaba de Portinari, pero a su muerte en 1469 su hijo Lorenzo (el Magnífico) relajó el control sobre él y a partir de 1471 Portinari empezó a conceder grandes sumas al duque, a emprender aventuras comerciales muy arriesgadas y a cometer errores de cálculo en los contratos de suministro. Las guerras de Carlos el Temerario acabaron mal, pues se formó una alianza en su contra y fue derrotado por los suizos, financiados por Francia, en 1476, muriendo al año siguiente en Nancy. Como consecuencia, Luis XI de Francia se anexionó partes de Borgoña. La hija de Carlos, María, se había casado con el archiduque Maximiliano de Austria, y ambos heredaron los restos del ducado, inmerso en un marasmo y arruinado. Por vía de los Austrias el ducado pasaría a manos de España. Muchos banqueros italianos se habían arruinado por conceder créditos a los reyes (los Peruzzi, los Bardi), por lo que los Médicis se separaron de Portinari y le obligaron a quedarse con la casa de Brujas y todas sus deudas. Vivió ya el resto de sus días huyendo, hasta morir en 1502 en Florencia, en el hospital de Santa Maria Nuova al que había donado el tríptico años antes. Van der Goes contagia el cuadro de las circunstancias lúgubres en

que se pintó, y sólo los pastores de la tabla central muestran alegría, curiosidad o sorpresa. La **última etapa estilística** del pintor se inaugura con dos tablas largas y estrechas pintadas por ambas caras en 1478-79, hoy en Edimburgo, donadas por el primer preboste de la iglesia a la que fueron destinadas, sir Edward Bonkil, cuyo hermano era ciudadano de Brujas y pudo hacer el encargo. Probablemente eran tapas de un órgano. Los cuadros interiores presentan a la izquierda al rey Jacobo III, coronado por el santo patrón de Escocia, San Andrés, y acompañado por su heredero, Jacobo IV. Las caras de ambos personajes fueron realizadas por otro pintor tras la llegada del cuadro a Escocia; y a la derecha tenemos a la reina Margarita de Dinamarca, protegida por el santo patrón de su país, san Canuto (aunque lleva los atributos de San Jorge), y ambos realizados por otra mano (mediocre), quizás en la propia Brujas. Las caras exteriores muestran, a la izquierda, la *Trinidad del Cuerpo Quebrantado*, derivada de la composición de Robert Campin hoy en San Petersburgo, pero humanizada (Dios padre joven) y más trágica (la esfera abandonada); y a la derecha Sir Edward Bonkil (magníficamente retratado, por lo que cabe pensar que posó en un viaje a Brujas) con dos ángeles tocando un órgano. Muchos detalles de las esculturas de Sluter en la portada de la cartuja de Champmol parecen haber sido "homenajeados" por Hugo van der Goes en su Bonkil, su san Andrés o su ángel. Los colores están armonizados (basados en el rojo, salvo el azulado panel del donante) y las figuras no muestran la tensión del *Retablo Portinari* ni sus diferencias de escala. No obstante hay indicios de tensión e inestabilidad, como el uso obsesivo del rojo o la deformación de objetos, sus relaciones, dimensiones o proporciones relativas. Una vez ya constituido el último estilo de Hugo van der Goes, este pinta la *Natividad* de Berlín y la *Muerte de la Virgen* de Brujas, aparentemente opuestas en todo. La *Natividad* es horizontal, exterior e iluminada por las primeras horas de la mañana, con una escena de dicha; la *Muerte de la Virgen* es vertical, en un interior sin ventanas y en una atmósfera de pesar. En realidad las diferencias son similitudes disfrazadas. Ambos cuadros presentan un espacio irracional en el que la posición exacta de las figuras (y objetos) es indeterminada. Todas las manos de la *Natividad* tienen el mismo tamaño, a pesar de que unos personajes están más alejados que otros; en la *Muerte de la Virgen* las diagonales no convergen al centro, la habitación es diminuta en relación a las figuras y la gloria no guarda proporción con nada de lo que ocurre en ella. No sólo el espacio, también la luz, el color y las expresiones transmiten una sensación de irrealidad e irracionalidad.

Tríptico Portinari (1475-77)

Jheronimus van Aken (El Bosco) (1450-1516), del que se sabe muy poco, fue un pintor inclasificable, que se sustrae de la influencia italiana pero también de la tradición previa. Su familia se dedicaba a la pintura (abuelos, padres, hermanos), pero fueron dos de sus hermanos mayores quienes se quedan el taller. Él tuvo la suerte de casarse con una mujer adinerada, y así pudo dedicarse a la pintura con cierta independencia, al margen del taller familiar. Se conocen sus tributos, y sabemos por ello que era una de las personas más ricas de su ciudad, 's-Hertogenbosch, o Bolduque en español, ducado de Brabante, actuales Países Bajos (Holanda). Vivió cómodamente en su ciudad natal de Bolduque, trabajando en la parte trasera de su casa, situada en la plaza principal. Apenas salió de allí durante toda su vida, a pesar de lo cual recibía encargos de la realeza europea. Se catalogan como autógrafas veintiuna pinturas sobre tabla y veinte dibujos (que son ejercicios de construcción de personajes que después incluía en sus pinturas). Sus obras no están fechadas y las referencias contemporáneas son muy escasas. Hoy cuatro obras se atribuyen a su taller y entre siete y nueve a seguidores desconocidos. No estaba nada interesado en la representación de la realidad de forma verosímil, sino más bien lo contrario. Perteneció a una hermandad dedicada al culto a la Virgen, que le encargó un altar (1490-95) del que se conservan algunos paneles (San Juan de Patmos, San Juan Bautista). Su tríptico del Prado, *El jardín de las delicias* (1500-05), es un buen ejemplo de su imaginación desbordante, como también lo es *El carro de heno* (1485-1490), que tiene dos versiones, una en el Prado y otra en El Escorial. En estos trípticos se representan siempre un paraíso en la tabla izquierda y un infierno en la derecha, con un panel central relacionado con ambas. En *El carro de heno* vemos cómo la fijación con lo material despierta los más bajos instintos de los personajes y estimula el pecado, lo que nos aleja del paraíso y nos conduce al infierno. El Bosco refleja y comenta además, de forma sutil, los profundos cambios que tenían lugar en su época. Vemos al archiduque y después emperador Maximiliano de Habsburgo (identificado por un estandarte con águila bicéfala), a un rey y al papa siguiendo el carro, lo que hace alusión a las transformaciones económicas promovidas por el soberano, que acabarían con los gremios, y los problemas de la Iglesia que desembocarían en la Reforma.

El carro de heno (1485-1490)

Albert van Ouwater -> Geertgen tot Sint Jans

Geertgen tot Sint Jans (1460-1490), probablemente nacido en Leyden, fue discípulo de Albert van Ouwater, quien había llevado a Haarlem, tras su período formativo en el sur, el estilo flamenco. Esta tradición sureña fue transferida por Ouwater a su discípulo, «**el más adorable de todos los primitivos**» (Panofsky), y probablemente el más importante maestro holandés del siglo XV. Es posible además que Geertgen tuviera un período formativo en Brujas (que era el centro de la iluminación de libros de finales del siglo XV, y donde seguramente conoció las *Très Riches Heures* aunque fuera indirectamente), si bien se sabe que se estableció en la ciudad de su maestro, Haarlem, y allí falleció joven. Geertgen fue hermano lego de la orden de San Juan de Haarlem. Todo lo que sabemos de él es a través del patriótico biógrafo **Carl van Mander**, cuya descripción de su obra ha permitido identificar los cuadros. Geertgen tot Sint Jans «se las arregló para reconciliar la pureza del color con la igualdad del tono. Completó la unificación del espacio hasta donde era posible dentro de las limitaciones de su periodo» (Panofsky). En este sentido, Geertgen alcanzó una meta que buscaron Petrus Christus, Dirk Bouts y Ouwater, estos dos últimos por caminos separados. Su primera obra conocida es una miniatura sobre vitela, hoy en Milán, que contiene una *Virgen con Niño* diminuta, probablemente previa a la entrada de Geertgen en el taller de Ouwater y que sigue modelos de Bouts y van Eyck. Hay otra *Virgen con Niño*, hoy en Berlín, posterior, grande y austera donde la otra es pequeña e infantil, pero también inspirada en la *Virgen* de Londres de Dirk Bouts. Entre estas dos Vírgenes está el período central de su producción, en el que puede observarse la evidente influencia de su maestro Alfred van Ouwater. Su primera pintura sobre tabla es el *Parentesco Sagrado* del Rijksmuseum de Ámsterdam, que parte de la *Resurrección de Lázaro* de

Ouwater. Le siguen una *Adoración de los Magos*, hoy en Praga, y una *Resurrección de Lázaro*, en el Louvre, con paisajes elaborados y otros detalles que remiten, de nuevo, a su maestro. Pinta dos obras dedicadas al santo patrón de su orden, una de pequeño tamaño que representa a *San Juan Bautista en el desierto* (h. 1490); y la otra un enorme tríptico que mostraba la Pasión estando abierto, y la historia de san Juan Bautista estando cerrado (*Altar Mayor de la Capilla de la Orden de San Juan en Haarlem*), su obra maestra. De este tríptico solo se conserva la hoja derecha, actualmente en forma de dos tablas, en Viena: la *Historia de los restos del Bautista* (después de 1484), que estaba en la cara exterior, y la *Lamentación de Cristo* (después de 1484), en el interior. El panel central, que tenía la Crucifixión de Cristo, y el ala izquierda fueron destruidos durante los ataques iconoclastas durante el sitio de Haarlem por las tropas españolas. La *Lamentación* influyó directamente en el *Martirio de los Diez Mil* de Durero, de 1497-98, pues este pudo ver personalmente la obra en Haarlem, y el *San Juan Bautista en el desierto* en el dibujo del alemán dedicado a la *Sagrada Familia* y su *Melancolía*. Por otra parte, la *Lamentación* de Geertgen (y otras obras suyas) tiene también una acusada influencia de Hugo van der Goes, y especialmente de su *Retablo de Monforte*, hoy en Berlín. Al menos uno de sus cuadros puede decirse que es el heraldo de Georges La Tour y Adam de Coster, la *Natividad* de la National Gallery (1490), **el primer nocturno en el sentido óptico estricto del término**. La ilusión de la noche había tenido intentos previos, en los hermanos Limbourg (*Cristo en Getsemaní* de *Les Très Riches Heures du duc de Berry*) y en el temprano Jan van Eyck (la *Traición* de las *Horas de Milán-Turín*). En estos casos las fuentes de luz artificial (antorchas y faroles) son manchas de color brillante más que fuentes de iluminación de la escena. En cambio, la *Natividad* de Geertgen es la primera representación empírica y sistemática de las condiciones ópticas que se dan en un espacio pictórico iluminado exclusivamente por fuentes no solares situadas dentro de él. En el cuadro hay además del fuego una fuente de luz sobrenatural, plateada en vez de cálida y rojiza, aportada por un ángel y por el propio niño Jesús. El cuadro es por tanto también un precedente de Correggio, los Bassano, Caravaggio y sus discípulos. Como en Georges La Tour y más allá de Petrus Christus, los objetos y figuras quedan reducidos a su forma más simple. Poco posterior es la última obra de Geertgen, el *Varón de Dolores* de Utrecht. Geertgen pudo tener como pupilo un tiempo a Gerard David.

Historia de los restos del Bautista (después de 1484) y *Lamentación de Cristo* (después de 1484)

San Juan Bautista en el desierto (h. 1490) y *Natividad* (1490)

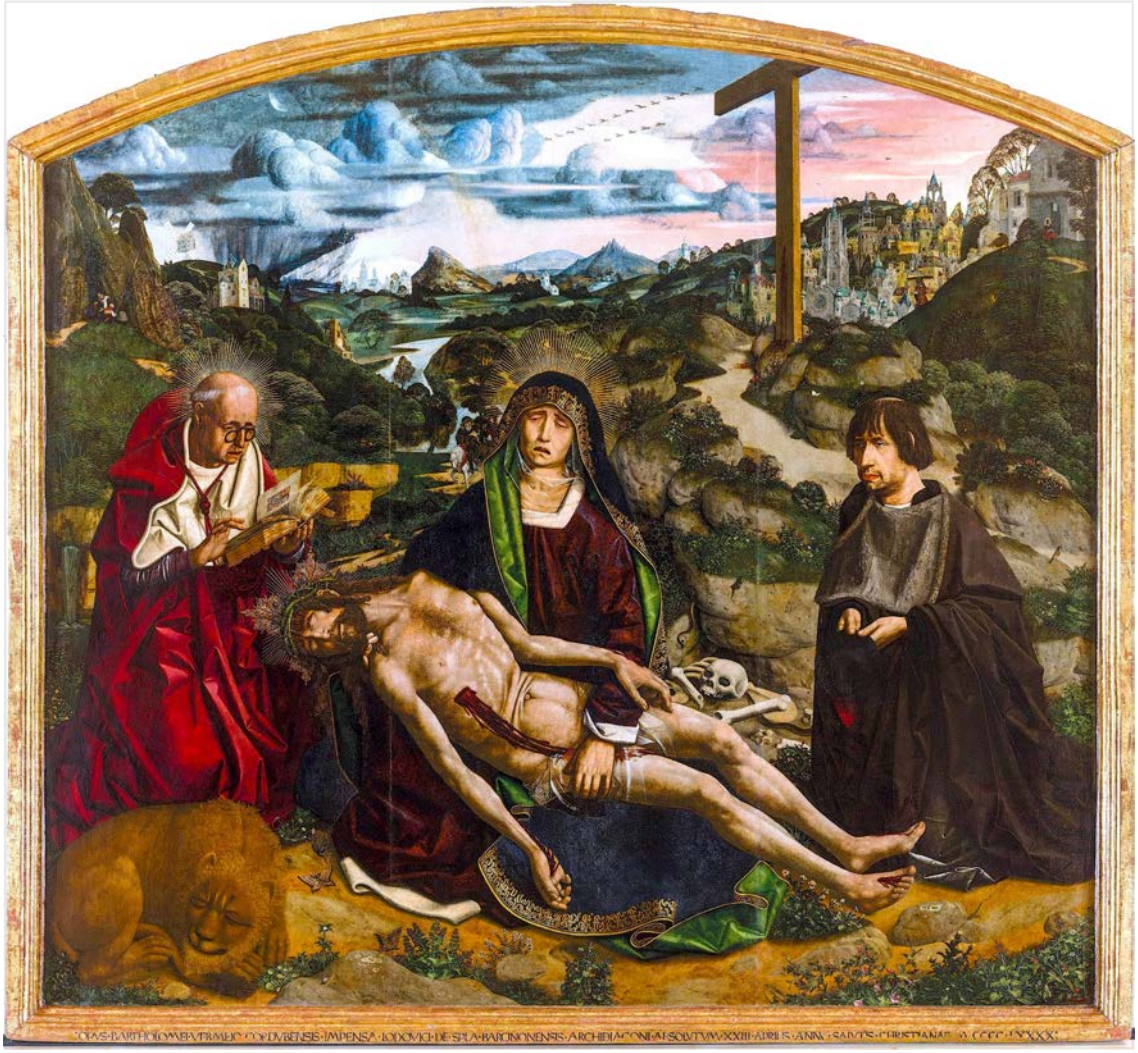
Louis Alincbrot van Brugge (1432-1463) fue un pintor gótico flamenco natural de Brujas que estuvo activo en Valencia. Se le atribuyó durante mucho tiempo el magnífico *Tríptico con pasajes de la vida de Cristo* (h. 1440) que tiene el Museo del Prado, con su marco original, y que viene de Valencia (hoy se atribuye al **Maestro de las Horas Collins**, un miniaturista de la Escuela de

Amiens, siendo Collins el propietario en el siglo XIX del libro, que está hoy en Filadelfia). En todo caso el Maestro de las Horas Collins tuvo que conocer en Brujas la obra de Jan van Eyck (*Las Tres Marías en el sepulcro* del Museum Boijmans Van Beuningen de Róterdam, el *Libro de Horas de Turín-Milán*), que tiene un claro reflejo en ese *Tríptico* (técnicas, composiciones), si bien el estilo es en general más arcaico (composición abigarrada con más de noventa figuras, profusión de escenas anecdóticas, uso torpe de la perspectiva y compresión del espacio). La obra, sobre tablas de roble del Báltico, se pintó muy probablemente en Flandes o en el norte de Francia y no en España. Cerrados los laterales puede verse una iconográficamente austera *Anunciación* en grisalla, con la *Virgen* y *san Gabriel*. La tabla de la izquierda muestra la Circuncisión, con un edificio pavimentado con azulejos valencianos, que se exportaban a Flandes. En el centro tenemos Jerusalem y tres escenas: Jesús disputando en el Templo con los doctores, el Camino del Calvario y la Crucifixión. En el panel derecho tenemos una Piedad, con la Virgen sosteniendo el cadáver de su hijo y besándole una mano, con Juan y la Magdalena de testigos, un sepulcro de piedra y Jerusalem al fondo. La obra establece una relación entre Flandes y España, pero también es una pieza del puzzle de la genealogía de la pintura flamenca, situada en el camino entre la iluminación parisina y la pintura de Brujas. El tema del conjunto parece ser el dolor de la Virgen por la separación física de su hijo, pero con una intrincada y muy elaborada simbología: existe una analogía entre los tres días perdidos en el templo y los tres días del sepulcro; las dos veces que Cristo va a Jerusalén en el Evangelio de san Lucas son esos dos mismos momentos, y hay otros pequeños detalles que aluden a san Lucas en la escena.

Tríptico con pasajes de la vida de Cristo (h. 1440)

El pintor español más importante de la época fue **Bartolomé Bermejo (1440-1501)**. Se supone que estudió en Flandes por la marcada influencia flamenca en su pintura (en particular de Rogier van der Weyden, Jan van Eyck, Petrus Christus y Dirk Bouts), de la que toma modelos y una depurada técnica

de la pintura al óleo, que le permite emplear una impresionante gama de colores y conseguir gran fidelidad en los detalles, con veladuras, delicadas texturas, reflejos en joyas y objetos metálicos, etc. Su empleo de la perspectiva es imperfecto o aproximado, empírico. Pero los modelos que Bermejo versiona pueden provenir de dibujos y estampas de obras flamencas, que circulaban ampliamente por toda Europa, incluida la cosmopolita Valencia de la época, por lo que pudo formarse en España. Cosa diferente es explicar el origen de su depurada técnica basada en la pintura al óleo. En realidad, apenas se conoce nada de él, salvo que fue un pintor muy apreciado e imitado en su tiempo, solicitado y bien remunerado, conflictivo (tendía a abandonar sin acabar sus encargos), de origen judío, y activo en la Corona de Aragón en el último cuarto del siglo XV. Se vio obligado a colaborar con maestros establecidos en las localidades donde pintaba, de apreciable menor nivel que él (como los Osona o Martín Bernat), lo que da lugar a marcadas diferencias en la calidad de los conjuntos, o en una misma pintura cuando intervienen varios. Por ejemplo, la tradición de usar yeso dorado sobre las pinturas para destacar coronas, báculos y demás, chocaba con los delicados efectos de que era capaz Bermejo. En los trípticos en los que las partes de Bermejo y sus socios se contraponen las diferencias son siempre evidentes, pues la calidad de su pintura era inimitable. Sus obras más destacadas son el *San Miguel triunfante sobre el diablo con el donante Antoni Joan* (1468), el *Santo Domingo de Silos entronizado como obispo* (1474-77), la tabla central del *Tríptico de la Virgen de Montserrat* (1483-89) y su obra maestra, la *Piedad Desplà* (1490), todas de su mano. Esta piedad contiene un largo catálogo de plantas y animales, con 73 especies identificadas por un equipo de botánicos y zoólogos de la Universidad de Barcelona con ocasión de una reciente la restauración de la obra. Tras pintar esta última obra los registros de Bermejo desaparecen, y se desconoce el momento exacto y lugar de su muerte o la causa.



Piedad Desplà (1490)

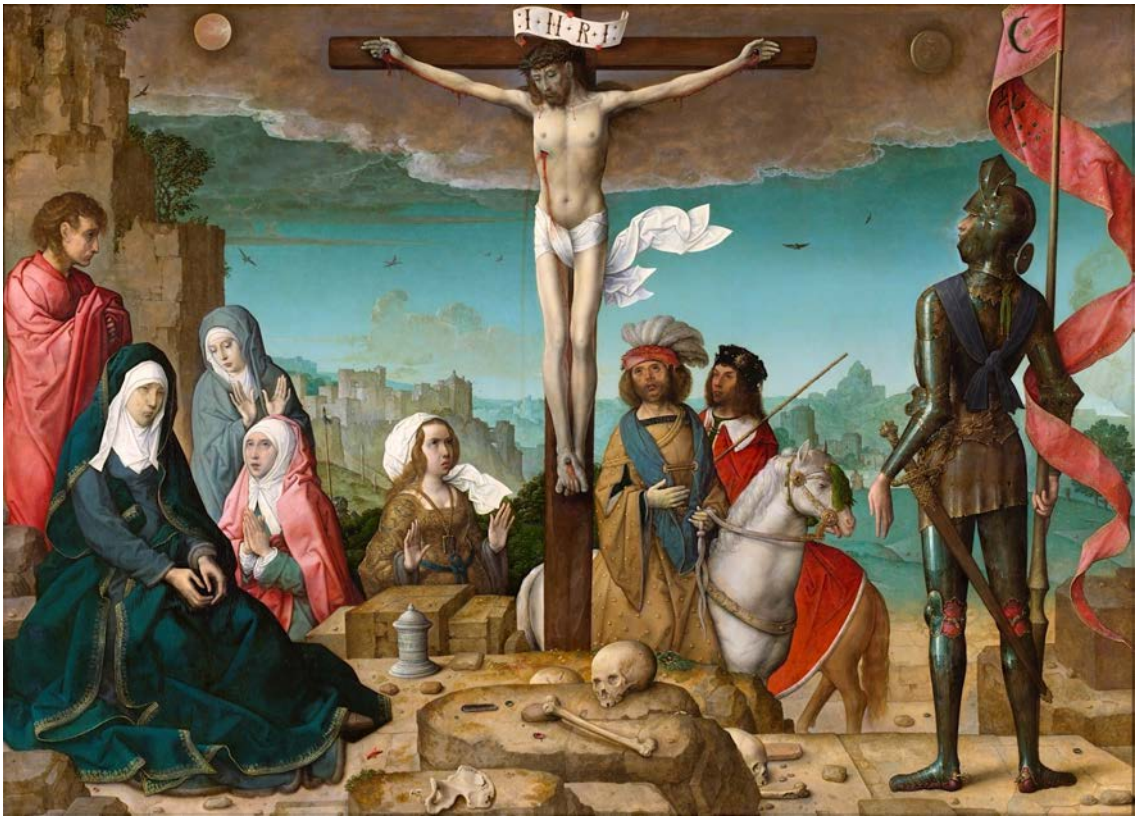
Por el contrario, **Pedro Berruguete (1450-1503)** tuvo formación en Italia, país que visitó, si bien a su vuelta a Castilla, en 1483, el influjo de la pintura renacentista no siempre es evidente en su obra, pues la sensación de espacio y la perspectiva no están bien resueltos. Parece que Berruguete se tuvo que adaptar al gusto más arcaico de sus comitentes. Un ejemplo de lo mejor de su arte es *La Virgen de la leche* (h 1500).

La Virgen de la leche (h 1500)

De **Juan de Flandes (1465-1519)** sólo se conoce a partir de su aparición en Castilla, en 1496, donde trabaja como pintor de la corte hasta la muerte de Isabel de Castilla en 1504. Después de 1504 sigue trabajando en Castilla (diversos retablos en Salamanca y Palencia), pero se observa un cambio en el número, tamaño y expresión de las figuras, con una pérdida de calidad en el acabado de las pinturas, todo ello debido probablemente a la necesidad de adaptarse a los requerimientos de sus comitentes. De esta segunda época es

La Crucifixión del Prado, parte del altar mayor de la catedral de Palencia que dejó sin acabar a su muerte (1509-19), o las cuatro tablas, también en el Prado, procedentes del retablo mayor de San Lázaro de Palencia (1514-1519). Aunque debió conocer las pinturas de Hugo van der Goes -se sirvió de una de ellas para la *Lamentación* del Thyssen-, de Dirk Bouts o de Justo de Gante, se detecta una influencia clara de la escuela de Brujas de la década de 1490, y por tanto de Memling y Gerard David (y, retrospectivamente, de sus antecedentes, Jan van Eyck y Rogier van der Weyden). De su época como pintor de corte se conservan diversos retratos; partes del *Retablo de san Juan Bautista* para la Cartuja de Miraflores (1496-1499) -se conservan cuatro tablas: el *Nacimiento del Bautista*, en Cleveland; el *Banquete de Herodías*, en Amberes; la *Decapitación del Bautista*, en Ginebra; y el *Bautismo,* en Madrid-; y partes de su obra maestra, el *Políptico de Isabel de Castilla* (h. 1496-1504), realizado en colaboración con el estonio Michel Sittow (1458-1524), y que era un altar portátil del que tenemos en el Palacio Real de Madrid 15 tablas de las 27 que han sobrevivido (el total era de 47, según un inventario de 1505), dispersas las demás hoy en distintos museos. La obra era un Evangelio ilustrado formado por un mosaico de pequeñas piezas al que la reina Isabel de Castilla tenía gran devoción, viajando con él y teniéndolo junto a ella cuando murió en 1504. El estilo Juan de Flandes y el de Michel Sittow, que pinta dos de las tablas conservadas, es muy similar, y remite a las miniaturas que se hacían en Gante y Brujas hacia 1470-80, donde ambos se forman, con influencias de Gerard David o el llamado Maestro de María de Borgoña. En la escena del Políptico conocida como *Las bodas de Caná* puede verse un espacio en perspectiva y un espejo convexo que lo refleja. Tras la muerte de la reina se procedió a su desmontaje y venta por lotes. Felipe el Hermoso, su yerno, se hace con 32 tablas, que pasan después a su hermana Margarita de Austria. Esta se lleva muchas de las tablas a su palacio de Malinas (así se recoge en un inventario de 1516), donde Durero las ve en 1520-21 y las alaba. Cuando Margarita muere en 1530, su sobrino Carlos V hereda 20 tablas del Políptico y las devuelve a España. La invasión napoleónica dispersó aún más el conjunto, que quedó reducido a las 15 actualmente conservadas. Entre sus obras más logradas, destacan también *El bautismo de Cristo* (colección privada de Juan Abelló) y la gran *Crucifixión* (1509-19) del Prado (procedente del retablo mayor de la catedral de Palencia), en la que el profesor Antonio Cabeza Rodríguez identifica entre los personajes (el de la derecha) al mismísimo Erasmo de Rotterdam, mostrado aquí como «soldado cristiano». Esta curiosa identificación se basa en algunos símbolos que adornan al personaje: las espuelas, una armadura de inspiración flamenca y el paño azul que le cruza por delante del pecho de hombro a hombro y que sería una beca que alude a la ciencia de Erasmo. De **Michel Sittow (1469-1525)** se conserva muy poca obra, toda extraordinaria. Sobre su calidad como pintor es suficiente señalar que cobraba 50.000 maravedíes anuales, cuando Juan de Flandes percibía 20.000.

Políptico de Isabel de Castilla (h. 1496-1504)



Crucifixión (1509-19)

Entre los escultores españoles podemos citar a **Juan de la Huerta (1413-1462)**, nacido en Daroca (Zaragoza), aunque trabajó la mayor parte de

su vida en Aviñón y en el Ducado de Borgoña. Su obra maestra es la Tumba de Juan sin miedo y Margarita de Baviera, aunque no la realizó en exclusiva.

Rubén Osuna Guerrero
Facultad de Ciencias Económicas, UNED
Paseo Senda del Rey 11
28040 Madrid
rosuna@cee.uned.es
rosuna@gmail.com