Historia del Arte V

s XVI
Francia, Flandes, Provincias Unidas, Alemania, Inglaterra

La crisis provocada por la Reforma afectó de forma diferente a **Francia**, católica pero en contacto directo con zonas luteranas. Allí el arte italiano se impuso a través de *manieristas* como Cellini o Rosso Fiorentino. En la pintura la penetración italiana fue más difícil, dada la fuerte tradición medieval francesa, pero podemos citar a **Antoine Caron**, vinculado a la **Escuela de Fontainebleau**. Jean Goujon (m 1566) en la escultura y Jacques Callot (1592-1635) en los grabados reflejan estas influencias italianas. En la corte de los Valois (Francisco I, pero también Enrique II, Francisco II, Carlos IX y Enrique III) hubo retratistas franceses capaces de una sorprendente inmediatez y penetración psicológica, especialmente en los dibujos, como **Jean Clouet (1480-1541)** (su retrato de *Leonor de Zapata*, h. 1531), su hijo **François Clouet (1510-1572)** (*María Estuardo, Reina de Escocia*, h. 1549; *Hombre joven con barba*,), **Corneille de Lyon (1500-1575)** (retrato de *François de Montmorency*, h. 1557), **François Quesnel (1543-1619)** (*Retrato de caballero*, h. 1590) y **Pierre Dumonstier (1545-1610)** (*Retrato de Enrique IV, rey de Francia y Navarra*, 1568; *Retrato de Maximilien de Béthune, duque de Sully*, 1592).

Hombre joven con barba

Antoine Caron (1521-1599) es un pintor manierista francés ligado a la **Escuela de Fontainebleau (1530-70)**, producto esta de un movimiento cultural iniciado por Francisco I (1494-1547), mecenas de Leonardo da Vinci, quien tras las guerras en Italia decide crear en la ciudad de Fontainebleau una "nueva Roma" a partir de una residencia fastuosa, para lo que trae a artistas italianos como **Francesco Primaticcio (1505-1570)**, arquitecto, escultor y pintor manierista, **Rosso Fiorentino (1495-1540)**, que huye de Roma tras el famoso saqueo de Carlos V, o **Niccolò dell'Abbate (1509-1571)**. Caron se formó en Fontainebleau con estos artistas y artesanos italianos en la década de 1540, afectándole de pleno la revolución luterana, que en Francia tuvo consecuencias particularmente aciagas. En 1536 Calvino publica su *Institución*

de la religión cristiana, y hacia 1559 un tercio de los franceses ya eran calvinistas, conocidos en Francia como *hugonotes*. Enrique II (1519-1559) hereda el trono tras la muerte de Francisco I y gobierna una Francia azotada por las persecuciones y matanzas por motivos religiosos, pero a su muerte su sucesor, Carlos IX (1550-1574), es todavía un niño, por lo que su madre Catalina de Médici (1519-1589) instaura una regencia a partir de 1560. Catalina se muestra tolerante y trata de enfriar los ánimos, pero con la excusa de la defensa de la fe católica tres nobles (Anne de Montmorency, el duque François de Guise y el mariscal Jacques d'Albon de Saint-André) forman un triunvirato en 1561. Es François de Guise quien comienza las hostilidades con una matanza de *hugonotes* en Vassy, en 1562, lo que iniciaría la primera de ocho guerras civiles religiosas (en realidad, meras masacres) que se prolongarían hasta el final del siglo. La regente Catalina, en principio partidaria de los compromisos, acabó autorizando la masacre de San Bartolomé en París, en 1572, en la que murieron unas 4.000 personas. Este es el tema del cuadro de Caron -que por entonces era ya pintor oficial de la corte- titulado *Las masacres del triunvirato* (1566). El tema de las masacres era muy popular en la época, por extraño que pueda parecer, y se conservan más de 20 obras sobre este asunto de distintos pintores (dos de Caron), más otras doce perdidas. Caron sitúa sin embargo el acontecimiento en la antigua Roma, en la época justo posterior al asesinato de César, durante la consiguiente matanza alentada por el triunvirato de Octaviano, Antonio y Lépido contra sus enemigos. Los monumentos más conocidos de la ciudad están representados con detallismo, aunque de forma irreal en sus proporciones y disposiciones, copiados a partir de grabados de Antoine Lafréry realizados en Roma y publicados en París en 1562. Catalina, apasionada de la arquitectura, ordenaría la construcción del "nuevo Louvre" en 1566, donde hoy se conserva el cuadro. El general Franco entregó 19 dibujos de Antoine Caron que estaban en la Biblioteca Nacional (y otras obras: una copia del *Retrato de doña Mariana de Austria*, del taller de Velázquez, un *Retrato de Antonio de Covarrubias* de El Greco (en Toledo hay otro, de menor calidad) y *La riña en la Venta Nueva*, tapiz del XVIII a partir de un dibujo de Goya) al mariscal Pétain en 1941 a cambio de la Dama de Elche, que Pierre Paris había comprado en 1897, la *Inmaculada de los Venerables* de Murillo, que Soult había robado en Sevilla en 1810, y seis coronas visigodas de Guarrazar y otras piezas arqueológicas y documentos. Los dibujos están hoy en el Louvre.

Las masacres del triunvirato (1566)

En la arquitectura del **norte de Europa** el gótico se va transformando mediante la adopción de elementos clásicos, como arcos de medio punto (que sustituyen a los ojivales), capiteles añadidos a pilares, frisos, etc.

Los epígonos de la perfección siempre se enfrentan a dos alternativas, según Winckelmann, que son la exageración o el eclecticismo. La exageración dio lugar a lo que puede denominarse **barroco gótico tardío**. En Alemania la inclusión de elementos renacentistas no atenuó, sino que intensificó, ese *barroquismo*, donde el estilo alcanzó su culminación. Pueden citarse a Shongauer, Wolgemut, Pacher, Veit Stoss, el joven Durero, Grünewald y Jerg Ratgeb. En los Países Bajos se optó por el camino del *barroco gótico tardío* sobre todo en el norte, con Geertgen en su última época entre otros, mientras que en el sur el peso de la tradición de los grandes pintores flamencos impidió ese giro "barroco", aunque hubo algunos rasgos (mayor animación en las líneas, mayor complicación en las posturas, más complejidad en los ropajes) que no pasaron de un ligero manierismo. En general, la producción artística de entre 1480 y 1500 en el sur de los Países Bajos se basó en un **eclesticismo** que se nutría de la tradición, como Aelbert Bouts, el hijo de Dirk, que trató de combinar el estilo de su padre con el espíritu de la pintura de Hugo van der Goes. De esta época son también el "maestro de la Leyenda de Santa Catalina", el "maestro de la Leyenda de santa Bárbara", el "maestro de la Leyenda de santa Magdalena", el "maestro de la Leyenda de santa Úrsula", el "maestro de los retratos de los Baroncelli", el "maestro de San Agustín", el "maestro de la Visión de santa Gúdula", el "maestro de la Leyenda de santa Lucía", el "maestro de la Leyenda de santa Godeliva", etc. y el propio Hans Memling. «En suma, **el desarrollo terminal de la pintura flamenca primitiva en Holanda coincide con el del gótico alemán en tender hacia el "barroco",**

mientras que el desarrollo terminal de la pintura flamenca primitiva en Flandes y Brabante coincide con el del gótico francés en tender hacia un eclecticismo (*détente* = relajación), una primera indicación de esa separación del camino que iba a convertirse en hecho en los siglos XVI y XVII».

El recuerdo del "maestro de Flémalle" (Robert Campin) y los van Eyck siguió vivo durante la segunda mitad del siglo XV, pero esta influencia se materializó en la producción de **copias** por parte de seguidores y discípulos, y sólo puntualmente en obras más creativas (Joos van Gent) o ambivalentes (Hugo van der Goes). Pero a partir de **1510** y hasta **1520** hubo un **renacimiento genuino de la influencia de los grandes maestros del pasado**. Por un lado, aumentó la producción de copias y variaciones, debido al desarrollo en el norte de un humanismo que implicó un nuevo sentido de la historia y una conciencia nacional y regional. Es a partir de ahora que se elogia a Jan van Eyck como a "le roy des peintres" y se populariza el nombre de "Belgium", recuperado de la antigüedad romana por los humanistas de la **corte de Borgoña**. Uno de los más importantes pintores de este renacimiento fue Gerard David, formado en el taller de Dirk Bouts junto a sus hijos y quizás pupilo de Geertgen tot Sint Jans. Pero este **arcaísmo de hacia 1500** fue cosa de la parte meridional de los Países Bajos, pues los dos grandes pioneros del **modernismo** en las provincias del norte, Lucas van Leyden y Jan van Scorel, «no volvieron a Jan van Eyck y al "maestro de Flémalle" porque no necesitaban librarse de Rogier van der Weyden». Los holandeses lograron por su cuenta la transición de la Edad Media al Renacimiento con la guía de Durero y el contacto directo con Italia (los llamados **Romanistas**, como Gossaert o Scorel). Esta diferencia se suma a la previa basada en la contraposición entre el eclecticismo y el "barroco del gótico tardío", iniciando la profunda **separación de la pintura del sur y el norte de los Países Bajos**. En este siglo se produce además un profundo cambio en la **música**, también con el norte como protagonista. De Francia y el ducado de Borgoña surge un estilo de música vocal polifónica que dominará la moda europea durante el siglo XV y XVI, creándose un primer «estilo internacional» impulsado sobre todo por la imprenta (algo así sólo había ocurrido antes en el siglo IX, cuando se unifica el canto gregoriano). Los compositores franco-flamencos componían sobre todo obras vocales religiosas, incluyendo misas, motetes o himnos, pues procedían de las escuelas corales de las catedrales y las colegiatas. Después se establecen en la corte francesa, española o en las italianas, pero también en Alemania, Inglaterra y otros muchos países. Si esta revolución se produce en el siglo XV, a partir de la progresión armónica desarrollada por John Dunstaple (tríadas inglesas), que este lleva a Francia en un viaje y que a partir de aquí compositores como Guillaume Dunfay y Gilles Binchois extenderán por toda Europa. Estos conforman la *primera generación* (1420–1450) de esta nueva forma de hacer música. La *segunda generación* (1450–1485) tiene a Johannes Ockeghem (1410-1497) y a Antoine Busnois (1430-1492) como figuras más destacadas. La *tercera generación* (1480-1520) a Josquin des Prés (1455-1521), y también a un compositor como Heinrich Isaac (1450-1517), que pasó la mayor parte de su carrera en Italia, y a quien Anton Webern dedicó su tesis doctoral, es un músico

de esta escuela. La *cuarta generación* (1520-1560) tiene a un Nicolas Gombert (1495-1560), uno de los compositores más destacados entre des Prés y Palestrina, que alcanza los máximos niveles de complejidad y sofisticación polifónica. Por último, la *quinta generación* (1560-1620) incluye ya compositores que no son sólo franco-flamencos, pues el estilo ha fructificado en otros países, donde aparecen compositores en este «estilo internacional», con Orlando di Lasso (1532-1594), Giovanni Pier Luigi da Palestrina (1525-1594) o Tomás Luis de Victoria (1548-1611). Además de la música religiosa se componen *madrigales*, a partir de textos religiosos pero también profanos en lengua italiana, especialmente en la segunda mitad del XVI, hasta el advenimiento del Barroco musical de la mano de Claudio Monteverdi (1567-1643).

Dirk Bouts -> Gerard David

Gerard David (1460-1523) fue el principal pintor de **Brujas** a la muerte de Memling en 1494, y **el último de los grandes pintores de la tradición puramente flamenca del siglo XV**. Parece muy probable una estancia formativa en Lovaina, en el **taller de Dirk Bouts**, donde pudo formarse y colaborar con sus hijos, pero desarrolla su carrera en Brujas, donde aparece ya registrado en el gremio de pintores en 1484. También pudo tener una relación formativa con **Geertgen tot Sint Jans**, a pesar de lo cual Hugo van der Goes le resultó inaccesible. Tampoco le debe casi nada -apenas el uso puntual de elementos decorativos- a Memling, con quien convivió en Brujas unos diez años. Sí se inspiró directamente en Robert Campin y en Jan van Eyck. Se conservan de él unas 60 obras, además de libros miniados, como el *Breviario de Isabel la Católica* (1486), que se conserva en El Escorial, y el *Libro de oraciones Rothschild* (1510-20) (su mujer, Cornelia Cnoop era una excelente miniaturista). Su estilo tiende a la dulzura y el preciosismo. En 1515 abre otro taller en Amberes -sin abandonar Brujas- donde conoce y traba amistad con Quinten Massys. En su estilo hay diferentes etapas: la primera, entre 1484 y 1490, bajo influencia de Dirk Bouts, especialmente en los paisajes, y de Jan van Eyck, en los detalles y las figuras; la segunda, entre 1490 y 1510, es su etapa de madurez; y la última, entre 1510 y 1515, en la que adapta algunos temas a los nuevos tiempos, secularizándolos. La fama de David se basa en los grandes retablos que pintó en Brujas: *Los desposorios místicos de Santa Catalina*; el tríptico de la *Virgen entronizada con santos*; la *Anunciación*; y sobre todo, la *Virgen con Ángeles y Santos* (también conocida como *Virgen entre las Vírgenes*, de 1509). Gerard David es un pintor un tanto ecléctico que sumó con éxito diversas influencias, pero su relevancia se basa en el hecho de que fue un **precursor de la pintura de paisaje** -siguiendo a Dirk Bouts, en un género que después desarrolló Joachim Patinir- y en su capacidad para combinar de forma personal (emplea una variante de *sfumato*) en su obra lo mejor de los grandes maestros flamencos como Campin y Van Eyck, evitando la influencia de van der Weyden, que tanto había condicionado a Memling y a los restantes pintores de finales del siglo XV. Gerard David, «trabajando solo en un Brujas en declive a edad madura y a comienzos del nuevo siglo, se aproximó a Jan van Eyck y al

"maestro de Flémalle" como Durero se aproximó a los italianos: con sentido de la dependencia y comprensión espontánea» (Panofsky). Un ejemplo tardío de su arte son las dos versiones muy parecidas (Prado y MET) del *Descanso en la Huida a Egipto* (h. 1515) donde combina, una vez más, la influencia de Jan van Eyck con un tratamiento original del paisaje y su personal *sfumato* para el manejo de las sombras y las luces (hay otra versión del mismo tema, pero diferente, en la National Gallery de Washington); en cambio, en la *Crucifixión* (h. 1475) del Thyssen toma una composición flemallesca y la combina con un paisaje eyckiano. El *Descanso de la Huida a Egipto* tiene como principal fuente para su iconografía Mateo, 2 -13-18: «Partido que hubieron, el ángel del Señor se apareció en sueños a José y le dijo: "Levántate, toma al niño y a su madre y huye a Egipto, y estate allí hasta que yo te avise, porque Herodes va a buscar al niño para matarlo". Levantándose de noche, tomó al niño y a la madre y se retiró hacia Egipto, permaneciendo allí hasta la muerte de Herodes, a fin de que se cumpliera lo que había pronunciado el Señor por su profeta, diciendo: "De Egipto llamé a mi hijo". Entonces Herodes, viéndose burlado por los magos, se irritó sobremanera y mandó matar a todos los niños que había en Belén y en sus términos de dos años para abajo, según el tiempo que con diligencia había inquirido de los magos. Entonces se cumplió la palabra del profeta Jeremías que dice: "Una voz se oye en Ramá, lamentación y gemido grande; es Raquel, que llora a sus hijos y rehusa ser consolada, porque no existen"». A esa fuente canónica se suman, desde la Edad Media, otras fuentes complementarias, como los evangelios apócrifos, especialmente el Pseudo Mateo, que proporciona una anécdota que pasará a los cuadros de esta temática (XX. 1 y 2): «Aconteció que, al tercer día de camino, María se sintió fatigada por la canícula del desierto. Y viendo una palmera, le dijo a José: "Quisiera descansar un poco a la sombra de ella". José a toda prisa la condujo hasta la palmera y la hizo descender del jumento. Y cuando María se sentó, miró hacia la copa de la palmera y la vio llena de frutos, y le dijo a José: "Me gustaría, si fuera posible, tomar algún fruto de esta palmera". Mas José le respondió: "Me admira el que digas esto, viendo lo alta que está la palmera, y el que pienses comer de sus frutos. A mí me preocupa más la escasez de agua, pues ya se acabó la que llevábamos en los odres y no queda más para saciarnos nosotros y abrevar a los jumentos"». Otra fuente para la iconografía son los Romances de la Huida a Egipto, de los que hay distintas versiones y donde se recogen la anécdota de los segadores que se puede ver en algunas representaciones, como la de Patinir: «Andando más adelante se encuentra otro labrador; y le ha preguntado la Virgen: "Labrador, ¿qué es lo que siembras?" Y el labrador dice: "Señora, sembrando un poquito trigo, que es para otro año." "Venid mañana a segarlo sin ninguna detención, que este milagro lo manda Nuestro Divino Señor». En *La Anunciación* (1506), hoy en el MET, tenemos dos paneles de lo que fue un políptico encargado para la iglesia de San Gerolamo della Cervara, cerca de Genoa, por el banquero y diplomático Vincenzo Sauli. Gerard David representa «el último florecimiento de la tradición que es posible seguir de Petrus Christus a Ouwater y de este a su probable maestro Geertgen tot Sint Jans (...). Su arcaísmo productivo, como cabe denominarlo, se oponía al arcaísmo reproductivo de su contemporáneo de Bruselas, Colin de Coter, quien,

igualmente dependiente del pasado, pero incapaz por completo de trascenderlo, convirtió la manufactura de copias y paráfrasis flemallescas en una profesión lucrativa (...)» (Panofsky). Un pintor contemporáneo de Gerard David, seguidor del estilo de Jan van Eyck y Petrus Christus, es el llamado **Maestro de la Madonna André**, activo en Brujas hacia 1500, de quien el Museo Thyssen de Madrid tiene *La Virgen con el Niño entre ángeles* (h. 1500), cercana compositivamente a *Virgen con el Niño* de Petrus Christus (Szépmüveszeti Museum de Budapest), con paisaje natural de fondo y sin ángeles, que toma a su vez como referencia la *Virgen de la fuente* de Van Eyck (Musée Royal des Beaux-Arts de Amberes), con dos ángeles y paisaje parcialmente tapado por un tapiz, y a *Virgen y el Niño con cuatro ángeles* (1510-15) de David, hoy en el MET, que se inició como una copia de la obra de Van Eyck pero que fue introduciendo cambios conforme el desarrollo de la obra avanzaba, apareciendo cuatro ángeles y una vista de la Brujas de la época. Esta última obra de David es enormemente similar a la del Maestro de la Madonna André, cuyo estilo es un tanto arcaico, alejado de las influencias meridionales que empiezan a llegar al norte. El nombre que identifica a este pintor viene de una tabla con la Virgen y un paisaje hoy en el Museo Jacquemart André de París. Además de esta, se le atribuye sólo una obra más, hoy en el Everhart Museum de Scranton de Pennsylvania, y que consiste en otra Virgen con el Niño.

Crucifixión (h. 1475) y *Descanso en la Huida a Egipto* (h. 1515)

La Anunciación (1506)

Virgen y el Niño con cuatro ángeles (1510-15) de David y *La Virgen con el Niño entre ángeles* (h. 1500) del Maestro de la Madonna André

Quinten Massys (1466-1530) funda la llamada **Escuela de Amberes**, que fusiona la tradición flamenca con las ideas del Renacimiento italiano. Aunque era natural de Lovaina, trabaja en Amberes al menos desde 1491. Pintó cuadros religiosos, retratos y escenas costumbristas. Massys se formó en su ciudad natal donde recibió la influencia de Dirk Bouts (*Madonna y niño rodeados de ángeles*, h 1509, en Lyon). Más adelante conoce directamente a otros pintores del Renacimiento del norte de Europa, como Holbein y Durero, de cuyos estilos sin embargo se distancia. En cambio, hay influencias claras del Renacimiento Italiano en él, lo que pudo deberse al acceso a grabados o, como se especula, a un viaje a Italia. Por ejemplo, *La Virgen con el Niño y el Cordero* (1513) muestra una clara influencia de Da Vinci. Muchos de sus cuadros tienen una intención moralista y un enfoque satírico (*El banquero y su mujer*, 1514, en el Louvre), rasgo este último que extremó hasta la caricatura hacia el final de su vida (*La duquesa fea*, 1513). Fue contemporáneo y amigo de **Gerard David**, y «sin embargo, mientras que este llevó un sentido del futuro a una ciudad del pasado (Brujas), Massys llevó el recuerdo del pasado a una ciudad del futuro (Amberes). Fue capaz de lograr dos cosas que estuvieron fuera del alcance de otros "arcaístas": pudo pasar de la imitación y la copia a la reconstrucción real; y finalmente pudo efectuar una síntesis genuina entre la tradición autóctona y el Alto Renacimiento italiano» (Panofsky). Ejemplos de lo primero son la *Virgen entronizada* de Bruselas, que combina elementos de Campin, van der Weyden y van Eyck; y *El banquero y su mujer*, que sigue modelos -hoy perdidos- de van Eyck. Ejemplos de lo segundo -combinación de arcaísmo e italianismo- serían su *Retrato de un hombre anciano* conservado en París, de 1513, el primer retrato de perfil de la pintura holandesa en cien años, modalidad que proviene de Italia (Durero repetiría la idea en 1523 con su *Retrato de Albrecht de Brandeburgo*); o la *Duquesa fea* de Londres, ambos a partir de caricaturas de Leonardo. El cuadro *Las tentaciones de san Antonio Abad*, en el Prado, fue realizado en colaboración con **Joachim Patinir**, al que le unía una estrecha relación. De hecho Massys se encargó de los hijos de Patinir cuando este murió. «Si cabe describir el arcaísmo de Gerard David como esencial y perceptivo, el de Colin de Coter como esencial pero no perceptivo y el de Jan Gossaert como no esencial y no perceptivo, Quentin Massys representa una cuarta posibilidad: la de un arcaísmo periférico pero comprensivo y consecuente» (Panofsky).

La Virgen con el Niño y el Cordero (1513) y *El banquero y su mujer* (1514)

Joachim Patinir (1480-1524) fue un pintor establecido en **Amberes** (un hervidero artístico entonces, con más de 100 talleres de pintura y una lonja con más de 300 puestos de venta de cuadros) y especializado en los **paisajes**, una llamativa novedad entonces. Sólo cinco cuadros están firmados por él (de los primeros), pero otros varios se le atribuyen, hasta 29 obras supervivientes de un total probable de 60. En muchos de sus cuadros aparece un pequeño hombre defecando, una broma escondida que es una especie de firma personal. **Durero** asistió a su segunda boda, dibujándole en 1521 (existe también un grabado realizado a partir del dibujo, pero no se le parece demasiado). Durero recibió a cambio como regalo un cuadro, y en su *Libro de viaje* cita a Patinir como "pintor de paisajes" (*Landschaftmaler*), de donde se derivaría con el tiempo el término de *paisajista*. Las figuras de sus cuadros suelen ser de la mano de otro pintor, encargándose él de los paisajes, que dominan casi toda la superficie del cuadro desde un punto de observación alto. Un ejemplo es el *Descanso de la huida a Egipto* (1518-20), del que no se conoce el autor de la delicada Virgen y Niño, o *Las tentaciones de San Antonio Abad* (1520-24), con figuras de Massys. Normalmente se indicaba la profundidad empequeñeciendo los elementos más lejanos, pero Patinir añadió una variación cromática para indicar la distancia, pintando las áreas cercanas con tonos más cálidos, pardo-terrosos, las intermedias con tonos verdosos y las lejanas de azul. Un buen ejemplo, y quizás su obra más famosa, es *El paso de la laguna Estigia* (1520), en El Prado. Además de amigo de Durero, fue amigo y colaborador de Massys, y contemporáneo del otro gran pintor de paisajes de esta época, en un estilo muy diferente: Albrecht **Altdorfer**. Patinir dio origen a una especie de escuela o círculo de seguidores distribuidos por varios talleres de la ciudad de Amberes y en Bruselas. Uno de ellos fue **Tobias Verhaecht (1561-1631)**, primer maestro de Rubens.

Descanso de la huida a Egipto (1518-20)

El paso de la laguna Estigia (1520)

En la Escuela de Amberes trabajan muchos pintores, fuertemente influidos en la temática y el estilo por Massys y por Durero. Uno de ellos es **Marinus van Reymerswale (1490/95-1567)**, que pintó cuadros religiosos (*La Virgen de la Leche*, 1525-50) y retratos de la burguesía, a menudo con marcado acento satírico, y la codicia y la avaricia como temas centrales (*El cambista y su mujer*, varias versiones).

La Virgen de la Leche (1525-50)

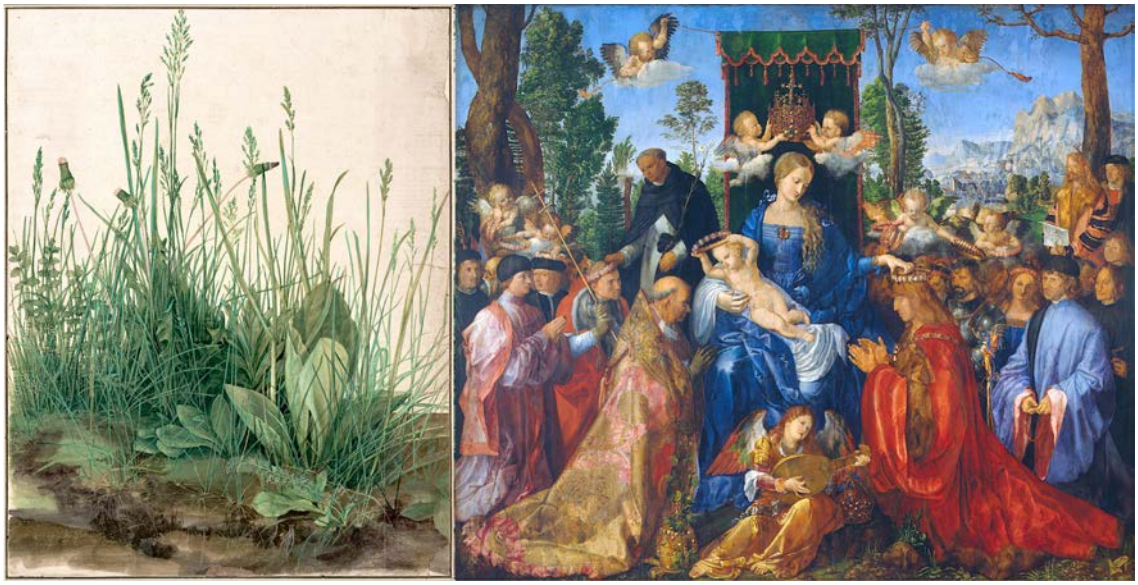
En la escultura de retablos la claridad de los conjuntos es especialmente importante, y las lecciones de Van der Weyden (claridad en el conjunto para una contemplación a distancia, y detalles para una cercana) son especialmente útiles, como indica el *Altar de la Iglesia de Nuestra Señora* (1477-89) del alemán **Veit Stoss (1447-1533)**.

Martin Schongauer (1453-1491) es uno de los grandes maestros del grabado en el siglo XV. Los problemas de diseño de un dibujo o un grabado,

monocromáticos, son similares a los de un altar en relieve, y Schongauer consigue plasmar gran cantidad de detalles a la vez que sugiere el espacio manteniendo una composición equilibrada y legible. Los grabados facilitaron la transmisión de ideas, acabando con el arte medieval en el norte de Europa debido a las reproducciones de obras italianas. Aunque no llegaron a tener relación directa, Durero puede considerarse un continuador de Schongauer, en cuyo taller tuvo una estancia poco después de muerto este. El uso de la imprenta cambió unos treinta años después de su invención, momento en que empezó a usarse para ediciones asequibles de amplia tirada y no para competir con los manuscritos de alto coste. Erasmo de Rotterdam se benefició de ello ampliamente. Durero pudo beneficiarse asimismo de la popularización de la impresión de dibujos mediante la xilografía. «Durero vivió inmerso en la vida intelectual de su época» (Clark) y reclamó a Erasmo que interviniera y liderara la necesaria reforma, pero Erasmo, un humanista y no un héroe, sólo quería evitar una ruptura violenta del mundo civilizado, y no creía en las revoluciones. Lo que no hizo él lo vino a hacer Lutero, que sí tuvo ese carácter heroico.

El alemán **Alberto Durero (1471-1528)** era hijo de un húngaro, aunque nacido y criado en Nuremberg, la ciudad de los *Meistersinger*. A diferencia de Schongauer, no era un piadoso artesano, sino un egocéntrico y vanidoso, que se representa a sí mismo en autorretratos muy consciente de su importancia como artista-creador (*Autorretrato*, 1498, hoy en el Prado), una idea del Renacimiento florentino pero que él hace suya. Compartía la curiosidad de Leonardo da Vinci, aunque no su obsesión por conocer cómo funcionaban las cosas. Coleccionaba todo tipo de objetos, viajaba para ver cosas extraordinarias (murió cuando iba a ver una ballena varada en Zelanda) y representaba meticulosamente todo lo que veía y le llamaba la atención. Durero asimiló las enseñanzas italianas a su manera. «Con los años llegó a dominar por completo todas las técnicas de su tiempo, y en particular la ciencia de la perspectiva, que utilizó no como un mero juego intelectual, como habían hecho los florentinos del primer Renacimiento, sino para incrementar la sensación de realidad. Sus xilografías difundieron una nueva manera de mirar el arte, no como algo mágico o simbólico, sino como algo exacto y fidedigno» (Clark). Su capacidad para la reproducción veraz estaba combinada en él con una inventiva extraordinariamente fértil. Sentía un gran interés por lo que hoy llamamos psicología (*Melancholia I*, 1514, grabado hoy en Karlsruhe). Dice Clark: «la mentalidad germana y la Reforma engendraron a Durero y también el psicoanálisis». Su producción es relativamente escasa. Estuvo en el taller del grabador Martin Schongauer, aunque este acababa de morir, durante su período itinerante de aprendizaje. También visitó Italia (1494-95), donde estudió las obras de Mantegna. Antes de Durero ningún pintor del norte viajaba a Italia como estudiante joven en busca de inspiración, sino que, si lo hacía, era como maestro maduro en busca de trabajo o por motivos religiosos. Una vez establecido su taller de grabados en Nuremberg creó la serie para ilustrar el *Apocalipsis* (1498), muy dramática, como puede observarse en el *San Miguel luchando contra el dragón*. Se esforzó en perfeccionar la imitación de la naturaleza en dibujos y acuarelas (*Hierbas en un prado*, 1503). Con su

Natividad de 1504 retoma un tema tratado antes por Schongauer, y con ello culmina el arte gótico del grabado centrado en la imitación de los detalles de la naturaleza. Después abordó la representación de la forma humana, pero sin el bagaje clásico de los italianos, por lo que tanteó buscando la forma de trasplantar los ideales del Renacimiento meridional al norte. El grabado de 1504 que representa a Adán y Eva es un ejemplo. Hizo un segundo viaje a Italia, esta vez a Venecia, en 1505-07, donde conoció a Giovanni Bellini, que le apreció. Allí la Fundación de Comerciantes Alemanes (*Fondaco dei Tedeschi*) le encargó una obra importante: el retablo de *La fiesta del Rosario* (1506), que celebra la unidad de la cristiandad. Además pinta en Venecia, al parecer para sí mismo y en un tiempo récord de cinco días, un cuadro diametralmente opuesto: *Jesús entre los doctores* (1506). Se trata de un cuadro imbuido de antisemitismo, que en el siglo XV estaba extendido por toda Europa, y en el que los judíos aparecen cruelmente caricaturizados. Durero usa como fuente la *Crónica Universal* de Schedel, en la que quizás colaboró como ilustrador y que hace continuas referencias a los judíos. Estos se muestran apegados a sus libros (un "estado portátil" para ellos), y se atienen a la letra (uno lleva los diez mandamientos anotados en el gorro, como señala Schedel), hasta el punto de no reconocer al Mesías, que tienen delante. Otra característica del cuadro es la expresividad de las manos, algo que interesó siempre a Durero (sus famosas *Manos orantes*, de 1508). De vuelta a Nuremberg en 1507 Durero ganó rápidamente fama y prestigio, y los mecenas se lo disputaron (incluido el emperador Maximiliano). Un cuadro del principio de esta época, que puede compararse con el grabado citado antes, es la pareja de *Adán y Eva* (1507), esta vez óleos sobre tabla hoy en el Prado. Aunque siempre fueron dos cuadros separados, como indica la rebaba (el perímetro sin pintar que muerde el marco) tienen composiciones íntimamente unidas, como indica el movimiento ondulado de los brazos: la tentación serpentea desde Eva, de un brazo a otro, hacia la mano de Adán, con la derecha de ella ofreciendo la rama a través de un gesto sutil a su pareja (que sostiene sin embargo otra manzana, no la misma). Los paralelismos de Eva con la Virgen son también sutiles: la firma hace alusión a que la tabla se pintó a los 1507 años del parto de la Virgen, recordando que la victoria de la antigua serpiente que muestra el cuadro tenía sus días contados, pues la Virgen -nueva Eva- pisaría su cabeza, como se sugiere en el paso que da ella, pisando con firmeza con su pie izquierdo. Es famoso su *Altar de Landauer* o *Pintura de Todos los Santos* (1511), pintada para la Casa de los Doce Hermanos, un asilo para artesanos fundado por el mercader de Nuremberg Mattäus Landauer. Este mecenas contrató a Durero para pintar el altar de la capilla del asilo. En esta obra vemos a los santos y ángeles acompañados de creyentes de todas las épocas adorando la Santísima Trinidad. En la parte izquierda puede verse al propio Landauer, arrodillándose, y el propio Durero se autorretrató en la parte derecha, apartado, con los pies en la tierra, ricamente vestido y portando una inscripción con su firma.

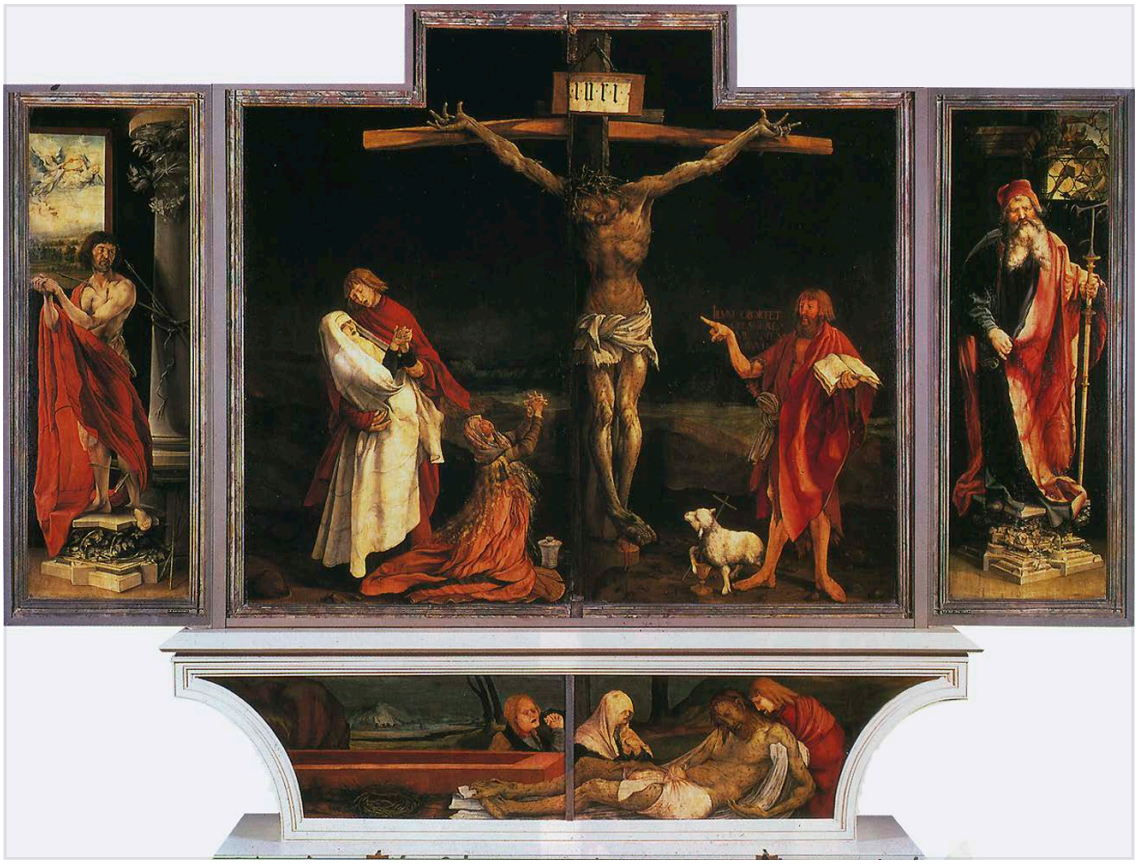


Hierbas en un prado (1503) y *La fiesta del Rosario* (1506)

Adán y Eva (1507)

El único pintor alemán de la talla de Durero fue **Matthias Grünewald (1455/83-1528)**, contemporáneo. No se sabe casi nada de él. Al parecer su nombre verdadero era Mathis Neithart, y era partidario de la Reforma. Pintó retablos en iglesias de provincias. *El altar de Isenheim*, de 1512-15, es su mejor obra, supeditada a su función religiosa. Está formado por un juego de paneles que se abren para mostrar otro juego, sobre una predela pintada que representa el entierro de Cristo. En el primero de los trípticos tenemos, en el centro, una tabla llamada *La Crucifixión*, que está totalmente alejada de los ideales de belleza italianos o de las reglas para una correcta representación de

las figuras en una escena, que Grünewald ni pretendió considerar. A los lados tenemos unos santos sobre pedestales, de estilo algo más renacentista (San Sebastián, protector contra la peste, a la izquierda, San Antonio a la derecha). La crucifixión se abre por el centro y revela otro tríptico dedicado al *Nacimiento de Cristo con un concierto de ángeles*. El panel izquierdo de este segundo conjunto muestra una *Anunciación* y el derecho *La resurrección*, para el que Grünewald sí aplica muchas de enseñanzas italianas con sorprendente perfección (luz, color, escorzos). Un tercer conjunto muestra dos paneles laterales pintados más (San Antonio conversando con San Pablo y San Antonio apaleado) y un conjunto escultórico en el centro dedicado a San Antonio y en el lugar de la predela pintada otra esculpida (el escultor fue Nikolaus von Hagenau). La obra se pintó para el monasterio de una orden consagrada a San Antonio (los antoninos) que mantenía hospitales para enfermos y peregrinos. A esta gran obra de Grünewald se la conoce también como el *altar de los ardientes* porque una intoxicación por un hongo (el cornezuelo) que crecía en la cebada, provocaba una enfermedad llamada ergotismo o fiebre de San Antonio, que conllevaba terribles sufrimientos, gangrenas generalizadas y la muerte. Estos enfermos acudían a los hospitales de la orden. A veces, el pan de trigo que les proporcionaban allí permitía una mejora. En 1794, con la nacionalización de las propiedades de la iglesia, el altar se llevó a Colmar, donde aún se exhibe desmontado en el coro de un antiguo convento de monjas. **Paul Hindemith (1895-1963)** compone en 1935 una ópera sobre este artista y la Reforma protestante, *Matías el pintor*, de la que el compositor extrajo una suite sinfónica que ha tenido más popularidad que la obra teatral original.



El altar de Isenheim (1512-15)

Un tercer pintor alemán de la generación de Durero es **Lucas Cranach (1472-1553)**, amigo de Lutero, al que retrató en 1529. La relación que tuvieron Erasmo y Holbein, pero más estrecha e íntima (apadrinaron los hijos respectivos), la tuvieron Cranach y Lutero. Se conoce poco de su vida y formación hasta que aparece en Viena en 1501 o 1502, época a la que pertenecen sus primeras obras conocidas, de tipo religioso. Como grabador, produce también estampas, con Durero como referencia. En Viena pinta también retratos, con los humanistas más destacados de la ciudad como modelos (círculo humanista de Konrad Celtis). Sus composiciones, su forma de delinear a los personajes y la atención a los paisajes lo hacen ya un pintor

original. Por ejemplo, en 1504 Cranach pinta el *Descanso durante la huida a Egipto*, que recuerda a Lochner pero que incorpora, como Giorgione, un paisaje protagonista. En 1505 se desplaza a Wittenberg, para trabajar como pintor de corte para príncipe elector de Sajonia Federico el Sabio, donde adquiriría fama, iniciando una carrera que transcurriría siempre bajo la protección de los príncipes y reyes, recibiendo distinciones e incluso encargos diplomáticos (como el viaje a Holanda de 1508). No obstante no dejó de trabajar como pintor independiente, como grabador y como impresor, además de dedicarse al negocio famacéutico. Sus numerosos encargos y obligaciones fueron posibles con la ayuda de un bien establecido taller, en el que trabajaban sus hijos Lucas el Joven y Hans, además de numerosos ayudantes. Hasta tal punto Cranach se consideraba un artesano que sustituyó sus iniciales por un emblema del taller (una serpiente alada, escudo de armas que le había sido concedido en 1508). Algunos temas o motivos se pintaban una y otra vez, a distintas escalas, bajo demanda. Los retratos, las escenas religiosas de mediano formato aptas para devoción particular y, sobre todo, temas mitológicos con desnudos femeninos eran los tipos más frecuentes que salían del taller de Cranach. Un cuadro de tema único, pero con el sello del taller, es *La fuente de la juventud* (1546), que muestra un balneario al aire libre, instalaciones estas muy populares durante la Edad Media. Mujeres ancianas entran en la piscina por la izquierda y salen por la derecha rejuvenecidas. Además del erotismo implícito, el cuadro reflejaba el anhelo de contar con un mayor número de mujeres jóvenes y fértiles, muy solicitadas, pues la esperanza de vida de estas era inferior a la de los hombres debido a los partos. Como consecuencia, entre los 40 y los 60 años había tres hombres por cada dos mujeres. La escasez de mujeres explicaba los matrimonios entre personas de edades muy distintas, tema objeto de burla pictórica muy practicado por el taller de Cranach. Hay un cierto paralelismo entre Cranach y su coetáneo el poeta Hans Sachs (1494-1576), que escribió versos sobre la fuente de la eterna juventud y sobre las parejas dispares. Richard Wagner (1813-1883) se inspiraría en Sachs para sus *Maestros Cantores de Nuremberg* (1868), cuyo tema es, precisamente, el de los matrimonios de edades dispares. Otro ejemplo de las complejas composiciones de Cranach en amplios paisajes son las tablas *Cacería en honor de Carlos V en el castillo de Torgau* (1544) y *Cacería en honor de Fernando I en el castillo de Torgau* (1545) que conserva el Museo del Prado, parte de una serie encargada por el elector Juan Federico el Magnánimo, elector de Sajonia, para regalar a distintos príncipes (el museo conserva un retrato de este príncipe del taller de Cranach, de 1533, pintado en serie a partir de un dibujo del maestro). Cuando se inicia la Reforma protestante las amistades de Cranach, entre las que estaba el propio Lutero, le vinculan a ella, para la que desarrolla una iconografía propia, plasmada en pinturas y estampas (con retratos de Lutero, por ejemplo) e ilustraciones (para la Biblia de Lutero). Esto no impidió que los católicos también le encargaran obras.

La fuente de la juventud (1546)

Albrecht Altdorfer (1480-1538) vivía en Rastisbona, cerca de Múnich, capital de Baviera, donde ocupó cargos e incluso se le llegó a ofrecer la alcaldía de la ciudad. Trabajó desde allí para el emperador Maximiliano, realizando miniaturas y grabados, y para Guillermo IV de Baviera. En su producción hay acuarelas y óleos con gran protagonismo de los paisajes, y en muchas de las obras *solo* los paisajes, lo que supuso una gran novedad (su óleo sobre pergamino de 1526-1528 con un paisaje sin personajes es un buen ejemplo). Durante su vida se produce la ruptura de la Reforma (Baviera se mantuvo católica, pero no Altdorfer) y la amenaza de los turcos al centro de Europa, con el asedio a Viena en 1529. Este es el contexto que permite analizar e interpretar en clave contemporánea su obra más compleja, *La batalla de Alejandro Magno* (1529), con gran protagonismo del paisaje, y que muestra la victoria de los griegos sobre los mucho más numerosos persas comandados por Darío en el año 333 antes de Cristo. Altdorfer combina información histórica con costumbrismo y la actualidad política descrita. La información histórica aparece tanto en la cartela, donde se especifican las fuerzas disímiles de los dos ejércitos, como en el paisaje, que procede de mapas y grabados del Mediterráneo Oriental. La fuente de todo ello es la *Crónica Universal* de Hartmann Schedel, que es un compendio histórico y geográfico publicado en Nuremberg en 1493, ilustrado con grabados. Pero el cuadro tiene también una lectura religiosa, y esto es otra influencia de la obra de Schedel. Este presenta mezclados con los hechos históricos los actos de Dios en la creación del mundo, lo que le lleva a dividir la historia en siete "edades". En el año 1500 el hombre se encontraba en la séptima y última edad, según Schedel. El profeta Daniel anunció también que después de cuatro imperios llegaría el reino de Dios, y se interpretaba que estos eran el babilonio, persa, griego y romano, prolongándose este último con la figura del Papa. La decadencia de la Iglesia católica llevó a Lutero al

convencimiento de que el fin del estaba cerca, según manifestó en 1532, convicción que pudo compartir Altdorfer. El cuadro mostraría un cambio de "edad", al sucumbir el imperio persa a manos de los griegos, pero prefiguraba también el final de los tiempos y la llegada del reino de Dios en la época convulsa en que se pintó. Estos cuadros de compleja escenografía, gran número de personajes e importancia del entorno que envuelve a los personajes era una especialidad de Altdorfer. Pero *La batalla de Alejandro Magno* es especial también porque Napoleón sentía especial predilección por esta obra, que se llevó a Múnich para colocarla en su dormitorio. Otro ejemplo es *Historia de Susanna* o *Susanna en el baño* (1526), hoy en Múnich, cuya enorme cantidad de detalles pide una observación a muy corta distancia.

La batalla de Alejandro Magno (1529)

Hans Baldung Grien (1484-1545) estudió con un maestro desconocido para nosotros, pero influido por Martin Schongauer. En 1503 pasó a trabajar en el taller de Durero en Nuremberg, y en él recibió el apodo "Grien", que significa "verde", por su gusto por ese color. El maestro alemán debió apreciarle, pues le encargó la dirección del taller cuando hizo su segundo viaje a Venecia (1505-1507). Grien realizó cuadros religiosos (como el enorme retablo del altar mayor de la catedral de Friburgo, de 1512-17), retratos con fuertes caracterizaciones (el *Retrato de una dama*, h 1530, único femenino que se conserva de Grien, con una clara influencia de Cranach) y alegorías, casi todas

con el tema del erotismo femenino y la muerte. Precisamente lo más personal y significativo de su trabajo es esto último, tema que le obsesiona desde antes de conocer a Durero, como muestra *El caballero, la dama y la muerte* (h 1503), de intenso cromatismo y dividido en dos zonas: la superior, donde reina el amor, y la inferior donde lo hace la muerte, que acecha a los amantes. Mucho después, en 1562, Pieter Brueghel el Viejo mostraría en *El triunfo de la muerte* (1562) una pareja de amantes acosados por un esqueleto, sin que aquellos lo sepan, motivo muy similar al del cuadro de Grien. Un ejemplo tardío de esta temática tan personal para Grien es *Las Edades y la Muerte* (1541-44), que hace pareja con *Las tres Gracias*. A partir de 1510, el año en que obtiene el título de maestro, empezó a dibujar y pintar brujas, que es otro de los asuntos que le obsesionaban o atormentaban. Como no podía ser de otra forma, muestra claras influencias de Durero (su *Adán y Eva* de 1531 son deudores de los de este) pero también una marcada personalidad propia, temática y estilística. Con los años fue evolucionando hacia un cierto manierismo pictórico.

Las Edades y la Muerte y *Las tres Gracias* (1541-44)

Tras la Reforma en el norte se abandona progresivamente, en territorio protestante, la pintura y escultura religiosa. Quedó la ilustración de libros y la pintura de retratos. **Hans Holbein el Joven (1497-1543)** se encontró de lleno con este problema, y aprende a pintar muy influido por Durero. Pero tuvo que marcharse a Inglaterra para poder sobrevivir trabajando, debido al fin del mecenazgo eclesiástico. Fue su amigo Erasmo de Rotterdam (1466-1536) quien le ayuda a establecerse en Londres en 1526, introduciéndole en el círculo de Tomás Moro (1478-1535). Holbein retratará en Inglaterra a muchos personajes del círculo humanista de Erasmo (Moro y su familia, los arzobispos

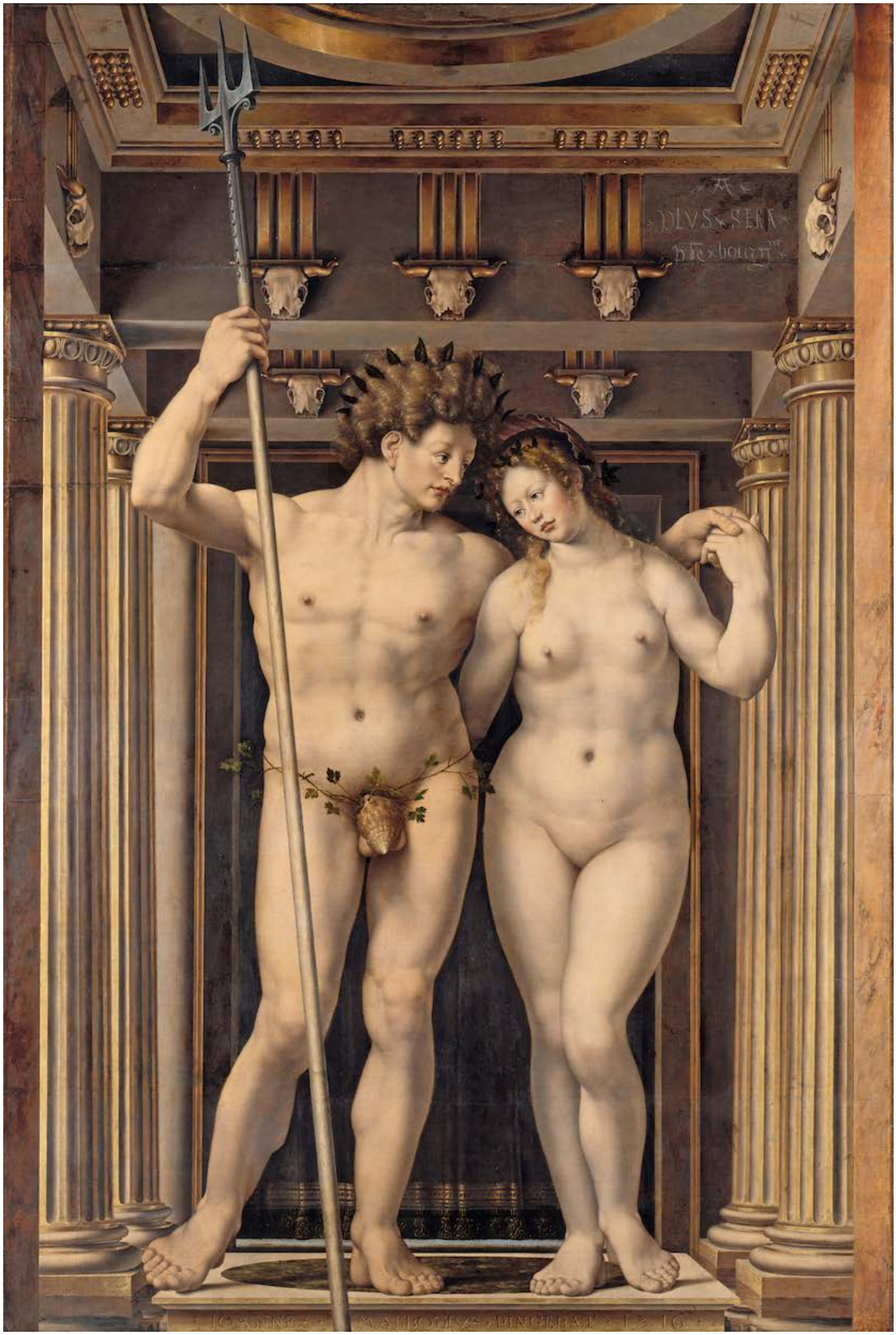
Warham y Fisher, etc.). En 1528 vuelve a Basilea pero en 1532 está de vuelta en Inglaterra, donde continúa su carrera, esta vez protegido por poderosos personajes (Ana Bolena, que muy pronto será segunda esposa del rey, o Tomás Cromwell, que era secretario del rey desde 1534) llegando a ser pintor de cámara de Enrique VIII a partir de 1535. Retrata en esta época peligrosa a muchos personajes de la corte (*Sir Richard Southwell*, 1536), con composiciones equilibradas y sobrias y su característico detallismo. Aunque su obra maestra es quizás *La Virgen del burgomaestre Meyer* (1526), pintado en Basilea, su cuadro más famoso es *Retrato de los dos embajadores* (1533), complejo y lleno de significados. En esta época las alianzas entre reyes eran inestables, salvo las que se sellaban con un matrimonio. Enrique VIII se casó con Catalina de Aragón, tía de Carlos V, y este acordó casarse a cambio con la hija de ambos, María. Pero Carlos prefirió casarse con Isabel, infanta de Portugal, rompiendo el acuerdo. Enrique decide entonces casarse de nuevo sellando esta vez una alianza con Francia, pero ello requiere anular su matrimonio con Catalina, para lo que necesitaba autorización del Papa Clemente VII. Este estaba sin embargo bajo influencia de Carlos V. Además, el Consejo de la Corona insta a Enrique a casarse con Ana Bolena. El rey de Francia, Francisco I, se ofrece a interceder ante el Papa. Mientras, Enrique obtiene del obispo de Canterbury la anulación de su matrimonio con Catalina, y Francisco le ruega que mantenga el secreto mientras negocia. Enrique, sin embargo, se casa secretamente con Ana Bolena, que estaba ya embarazada. En este embrollado contexto político Francisco I envía en dos ocasiones a Jean de Dinteville como embajador a Londres, para negociar con Enrique, en 1531 y en 1533. Estando en Inglaterra Dinteville recibe la visita de Georges de Selve, obispo de Lavaur. Holbein subraya el estatus de ambos: Dinteville es un noble laico, con el medallón de la Orden de San Miguel; de Selve es un clérigo, más introvertido. Ambos están en el altar de la abadía de Wetsminster, como indica el suelo, elaborado por artesanos italianos (aún se conserva). En el libro donde de Selve apoya el brazo aparece su edad (25), y lo mismo puede leerse en la daga de Dinteville (29). Los objetos han sido cuidadosamente seleccionados, especialmente los libros. El que está abierto en el estante inferior es el *Libro de cantos litúrgicos* de Johann Walther, impreso en 1524 en Wittenberg, y su inclusión en el cuadro alude al anhelo de superación del cisma protestante, idea por la que trabajó de Selve. Hay distintos instrumentos astronómicos, y aquí tanto Holbein como Dinteville introducen mensajes personales. Holbein alude al tratado de su compatriota Durero titulado *Enseñanza de la medición con la escuadra y el compás*, pero no incluyendo dicho libro, sino con una escuadra que está entre las páginas de otro, escrito por Peter Apian sobre comercio, de 1527, y un compás. El globo de mano que hay detrás del libro de Apian es también alemán, de Johann Schöner (Nuremberg), pero se detallan en la pintura 20 nombres ausentes en el globo original y que están relacionados con la vida de Dinteville y su familia, como Borgoña, Auvernia y Polisy (lugar donde tenían el castillo familiar, y donde estuvo el cuadro un tiempo). La selección de objetos en conjunto tampoco es caprichosa pues coincide con la suma de elementos presentes en dos pinturas de fray Vicenzo dalle Vacche, ejecutadas en 1520 para una iglesia de Padua. Uno de esos cuadros se titula

Vanidad del poder terrenal de la Iglesia y los legos, y el otro *Vanidad de la ciencia*. Incluso el laúd con una cuerda rota aparece también en esa obra italiana. Vanidad es el precisamente tema de los cuadros italianos, en su doble acepción de «ceguera ante las cosas importantes de la vida» y también «inutilidad de los esfuerzos humanos debido a la muerte». Las ciencias y el arte serían en última instancia fatuas, según el mensaje que se pretende transmitir. La muerte está presente en el cuadro de Holbein, representada mediante una calavera *anamórfica*, efecto que se conseguía, no obstante, gracias a la ciencia: se dibujaba una calavera normal, se cuadriculaba, se distorsionaban las cuadrículas y se llevaba la calavera al nuevo entramado. Por tanto, es el conocimiento científico el que hace entendible el mensaje y significado último del cuadro, que es precisamente la fatuidad del los esfuerzos por conocer.

Retrato de los dos embajadores (1533)

Tras la muerte de Holbein se impuso, también en el retrato, cierto manierismo y afectación, como puede observarse en *Hombre joven entre rosas* (1587) de **Nicholas Hilliard (1547-1619)**.

En los Países Bajos puede citarse a **Jan Gossaert (1478-1532)**, conocido como **Mabuse**, que junto a Durero y Holbein incorpora directa y sistemáticamente la tradición clásica a la pintura del Norte de Europa, que hasta ellos había seguido su propia evolución separada desde inicios del siglo XV. Es el primero de los llamados pintores **Romanistas** que visitó Italia (estos incluyen también a Jan van Scorel, Maarten van Heemskerck, Pieter Coecke van Aelst, Lambert Lombard, Jan Sanders van Hemessen, Michiel Coxie, Frans Floris y Bernard van Orley). Se tiene muy poca información de la formación temprana de Gossaert. En 1503 aparece ya registrado como maestro en Amberes, donde tuvo un taller hasta 1507. Pero por esas fechas se une al séquito de Felipe de Borgoña, que se disponía a viajar a la Roma de Julio II en misión diplomática, a donde llegan a principios de 1509. Gossaert hace gran cantidad de dibujos de monumentos de la Antigüedad para su patrón. Tomó contacto además con la pintura italiana renacentista y conoció centros artísticos como Mantua y Florencia. A finales de 1509 ya estaba de vuelta en los Países Bajos, donde realizó variados encargos pictóricos de contenido religioso. Manifiesta una influencia de van Eyck en las figuras pero situándolas en escenarios arquitectónicos de inspiración italiana. En 1516 Felipe de Borgoña le encarga la decoración del palacio Suytburg, donde pinta escenas mitológicas con desnudos y movimiento, de lo que no había precedentes en la tradición del Norte (se conserva solo *Neptuno y Anfitrite*, de 1516). Además de su viaje a Italia, la influencia de Durero conformó su estilo, que combinaba las tradiciones del Renacimiento flamenco y el italiano. Ejemplo de esta doble influencia es su *Adán y Eva* (1509), a partir de un grabado de Durero pero realizada en Italia. Un discípulo suyo fue el romanista **Lambert Lombard (1505-1566)**, maestro a su vez del también romanista **Frans Floris (1517-1570)**.



Neptuno y Anfitrite (1516)

A **Bernard van Orley (1487-1541)** se le cita a menudo entre los *Romanistas* aunque a diferencia de estos nunca visitó Italia. Sus primeras obras todavía se encuadran en la tradición de los primitivos flamencos, como Rogier van der Weyden y Robert Campin. Pero después va añadiendo a los fondos

arquitectónicos góticos elementos más renacentistas. Recibió la influencia de Rafael a través de grabados de Marcantonio Raimondi (por ejemplo, en su *La Sagrada Familia* del Prado, de 1522). Eso sí, conoció y trató a Durero en Bruselas, en 1520. Su producción es muy extensa, pero trabajó precisamente a partir de 1520 con ayuda de un taller. Pintó cuadros religiosos, retratos, pero también hizo diseños para tapices y vidrieras. Sus muchos retratos son de su época como pintor de corte, entre 1518 y 1527, y de nuevo a partir de 1532. Entre ellos tenemos uno muy copiado del emperador Carlos V. La mayoría de sus composiciones repetían modelos estandarizados, añadiendo ligeras variaciones. Entre los religiosos uno de los motivos más populares y repetidos era el de la Virgen con el Niño (por ejemplo, la *Virgen con el Niño y san Juanito*, de 1515-20, donde se pueden ver combinadas características de la tradición flamenca, con detalles tomados directamente de van Eyck, como las figuras de espaldas en el jardín posterior, y de la italiana). A pesar de estar inspirado en un grabado de Lucas Cranach el Viejo, en *El descanso en la huida a Egipto* (hacia 1515) puede apreciarse otro ejemplo de esta fusión de las maneras italiana (la composición piramidal en las figuras) y flamenca (detallismo del paisaje, los paños y las plantas). En general, la influencia italiana, progresiva en su obra, va dotando de mayor organización a sus composiciones, las figuras se hacen más expresivas y dinámicas y el espacio representado va sugiriendo mayor profundidad y de forma más exacta. **Pieter Coecke van Aelst (1502-1550)**, pintor romanista, fue discípulo suyo, además de suegro de Pieter Brueghel el Viejo, que se formó en su taller, abuelo de Jan Brueghel el Viejo y tío del también pintor **Joachim Beuckelaer (1533-1574)**, que pinta bodegones. Otro discípulo de van Orley fue el también romanista **Michiel Cocxie (1499-1592)**, apodado “el Rafael de los Países Bajos”. En 1530 viaja a Roma y esto cambiará su estilo totalmente, tras conocer la pintura clasicista de Rafael y Leonardo da Vinci. En Italia aprenderá la técnica de la pintura al fresco y es el primer maestro nórdico que la practica (Vasari le alabó). Fue uno de los pintores favoritos del emperador Carlos V, de su hermana María de Hungría y de su hijo Felipe II. Los modelos de Coxcie se ajustaban al gusto de los monarcas para las imágenes de devoción privada (*Cristo con la cruz a cuestas*, hacia 1530, aún de fuerte influencia flamenca).

Virgen con el Niño y san Juanito (1515-20)

Jan van Scorel (1495-1562) fue un exquisito pintor holandés que pudo formarse en parte, aunque no es seguro, con **Jan Gossaert**. En 1519, siendo aún muy joven, viaja a Nuremberg, donde conoce a Durero, y después a Italia, y más específicamente a Venecia (allí recibe la influencia de Giorgione) y a Roma, donde conoce la obra de Rafael y Miguel Ángel. En 1521 el papa Adriano VI le nombra pintor de la Santa Sede y sucede a Rafael como conservador del Belvedere. En 1524 regresa a los Países Bajos, se establece en Utrecht y

desarrolla una extensa carrera como pintor. Fue quizás el más representativo de los *romanistas* holandeses y tuvo gran influencia en la pintura del Norte, introduciendo y difundiendo allí muchos motivos clásicos propios del Renacimiento italiano (desnudos, tejidos, arquitecturas y paisajes imaginarios). Un ejemplo de su pintura es *La Virgen de los narciso*s (h 1535), donde el motivo central de la pintura, la Virgen con el Niño, fue un tema muy copiado y versionado en su época, y refleja una obvia influencia de Rafael y del primer Miguel Ángel. Este último también está presente en *El Diluvio Universal* (1530), mientras que la *María Magdalena* (h 1430) refleja el ideal de belleza rafaeliano mientras que el *Retrato de un humanista* (h 1540) muestra una influencia veneciana (y concretamente de Lotto). Van Scorel pintó sobre todo retratos y retablos, pero los ataques iconoclastas de 1566 provocaron la desaparición de buena parte de su obra. Discípulo suyo fue **Antonio Moro (1517-1577)**, que desarrollaría parte de su carrera en España, y que le retrata en 1560. Otro pupilo suyo fue **Maarten van Heemskerck (1498-1574)**, *romanista* establecido en Haarlem que hereda el estilo de influencias italianas de su maestro, en cuyo estudio trabaja entre 1528 y 1530, y que viaja también a Italia (1532–1536), estableciéndose en Roma unos cinco años, entre 1532 y 1537. De esta época se conservan en la Kupferstichkabinett Berlin 170 dibujos de la ciudad que son un testimonio único del estado de la misma en esa época, antes de los cambios del papa Pablo III a partir de 1534. Heemskerck fue el primer artista que esbozó el Foro Romano, que en aquella época aún era de difícil acceso, así como los foros y termas imperiales adyacentes, el Coliseo y los monumentos de las colinas del Palatino y del Quirinal. También documentó la construcción de la basílica de San Pedro y la plaza del Campidoglio antes de que fuera rediseñada por Miguel Ángel. Sus bocetos también representan esculturas mundialmente famosas de la antigüedad, como Laocoonte, el Torso del Belvedere y Apolo, y a menudo las representó desde perspectivas insólitas y sorprendentes. Además, dibujó piezas las nuevas colecciones de antigüedades que estaban surgiendo en la época, como las de Cesi, Della Valle y Sassi. Muchos de estos dibujos sirvieron de base para grabados una vez el artista vuelve a Holanda, diseminándose por toda Europa.

María Magdalena (h 1430)

Lucas van Leyden (1494-1533), dibujante, grabador (sobre todo) y pintor, desarrolló tempranas pinturas de género en Holanda. Los grabados de Marcantonio Raimondi y de Durero, al que conoció en 1521 en Amberes, y con el que traba amistad, tuvieron un fuerte influjo en su formación temprana. A partir de 1525 el Renacimiento italiano se hace notar en su obra (aborda temas mitológicos y desnudos), reflejando quizás la influencia de **Jan Gossaert**, amigo personal con el que viaja por Flandes y Brabante. Elise Lawton Smith señala cuatro fases en la evolución de su obra: tempranas figuras de medio cuerpo (h. 1506-1512), paisajes (h. 1512-1520), la influencia de las pinturas de Amberes (h. 1521-25) y las últimas obras (h. 1525-1531). Se conservan de él unos 200 grabados y unas 15 pinturas, de las que cuatro son descritas por el historiador **Karel van Mander (1548-1606)**: *La Virgen y el Niño con santa María Magdalena y donante*, en Múnich; *El Juicio Final*, de 1526-27, en Leiden; *La adoración del becerro de oro*, en Amsterdam; y *El milagro del ciego de Jericó*, de 1531, en San Petersburgo. Fue muy admirado e imitado pero no tuvo discípulos. Rembrandt fue un gran admirador de Lucas van Leyden y uno de los primeros coleccionistas conocidos de sus estampas, de las que llegó a poseer la obra completa.

El Juicio Final (h. 1526-27)

En los Países Bajos la pintura pudo mantenerse no solo gracias a la elaboración de retratos sino también gracias a la popularidad de las escenas de la vida cotidiana (cuadros "de género"). En ese campo el mejor pintor fue **Pieter Brueghel el Viejo (1525-1569)**, que viajó a Italia en 1552, al parecer para hacer dibujos que sirvieran para realizar grabados a su vuelta antes que para formarse, no dejando esta visita mucha huella en su estilo. Aprendió el oficio formándose con su suegra, la miniaturista María Bessemers (también conocida como Mayken Verhulst, 1518-1599), en Amberes, en el taller que tenía con su marido, el pintor Pieter Coecke de Aelts (1502-1550), un pintor *romanista* que tampoco influyó en el estilo un tanto arcaico de Pieter. Sí admiró enormemente a El Bosco, algunas de cuyas obras dibujó para el grabador Hieronymus Cock (1510-1570). En 1552 entra como maestro en el Gremio de Pintores de San Lucas de Amberes, a pesar de que hasta ese momento la mayor parte de su obra eran dibujos y grabados, que realizó profusamente en su estancia de tres años en Italia, emprendiendo el viaje inmediatamente. A su vuelta en 1555 Pieter trabajará en la casa editorial de Hieronymus Cock, en Amberes. Dado que en la Europa del Norte, luterana, el arte religioso estaba prohibido o se había limitado mucho, Brueghel se centró en el desarrollo de otros temas, especialmente los paisajes cotidianos, representados con gran realismo y detallismo. Además, representó la vida de la gente común en su vida cotidiana (fiestas, bodas, trabajos) como elemento añadido a esos paisajes, lo que tampoco era nada habitual entonces. Este es el caso de su serie dedicada a los meses del año, una tradición medieval, de la que sólo han sobrevivido algunas pinturas o la serie dedicada a los Proverbios Neerlandeses. Se conservan de él más de 120 obras, entre pinturas, dibujos y grabados. Aunque desarrolló casi

toda su carrera en Amberes en 1562 se establece en Bruselas, donde nacen sus dos hijos y muere aún siendo estos niños pequeños. Ellos fueron también pintores: Pieter Brueghel el Joven (1554-1638) era el mayor y en su taller se copiaron muchas de las obras de su padre, mientras que Jan Brueghel el Viejo o de Velours (1568-1625) se convirtió en uno de los cuatro grandes pintores flamencos del XVII, junto a Rubens, Jordaens y Van Dyck, y famoso por sus representaciones del mundo natural. El nieto de Pieter e hijo de Jan también fue pintor, Jan Brueghel el Joven (1601-1678). El estilo de Pieter Brueghel el Viejo no evolucionó apreciablemente con el tiempo, por lo que la datación se hace en función de los temas tratados, siendo las obras tempranas paisajes, en un período intermedio (entre 1557 y 1563) escenas inspiradas en El Bosco (*El triunfo de la muerte*, 1562; *La caída de los ángeles rebeldes*, 1562; *Dulle Griet* o *La loca Meg*, 1563), pasando luego a los asuntos religiosos y mitológicos antes de acabar su vida artística centrándose en las escenas campesinas. Brueghel empieza continuando con la tradición de la pintura de paisajes iniciada por Patinir y Altdorfer, aprovechando las innovaciones de estos y aplicándolas a cinco paisajes de distintas estaciones del año, tema que tenía su propia tradición en los *Libros de Horas*. De su época condicionada por la obra de El Bosco un buen ejemplo es *La batalla entre el Carnaval y la Cuaresma* (1559), en principio una obra alegórica pero que originalmente contenía detalles macabros (un cadáver en la caja que arrastra una mujer, un esqueleto disimulado bajo una sábana) que después se sobrepintaron. Pero este gusto por lo macabro aflora y se desata en *El triunfo de la muerte* (1562), mientras que lo onírico emerge con fuerza en *La caída de los ángeles rebeldes* (1562), ya citados. Los temas bíblicos y mitológicos tienen un tratamiento imaginativo, como en *La torre de Babel* (1563), quizás la representación más famosa de este motivo, o *La caída de Ícaro* (1555), con un amplio paisaje imaginario como protagonista. En algunos de estos cuadros aparentemente dedicados a temas bíblicos, pero ambientados en Holanda, como la *Masacre de los inocentes* (1565-67) o *El censo en Belén* (1566), hay explícitas alusiones a la guerra con España, que se inicia por motivos religiosos y tributarios y se recrudece con la llegada del duque de Alba en 1567. El oficial a cargo de los jinetes españoles en el primer cuadro citado, de negro, es el duque, y el recinto para el registro (cobro de impuestos en realidad) en el segundo cuadro tiene un cartel con el águila bicéfala de la Casa de Habsburgo. De su período dedicado a las obras específicamente religiosas puede destacarse *La procesión al Calvario* (1564), hoy en Viena, de gran tamaño y gran complejidad compositiva, con un amplio paisaje desde un punto de vista alto y la disposición de una muchedumbre en profundidad y todo tipo de pequeños grupos con significados específicos y detalles. También aquí el tema sirve de excusa para presentar comentarios sobre la realidad presente y cotidiana. El tratamiento que hace Brueghel de los temas religiosos está muy alejado del italiano de la misma época, preocupado por el ideal clásico de belleza y por la perspectiva y la composición en un espacio tridimensional. En Brueghel las escenas religiosas carecen de esa belleza idealizada en los personajes, llevando las escenas al momento presente tal y como a él le gustaba representarlo, con protagonismo del paisaje y de personajes reales y sus costumbres. En su última época se sumerge en las

vitalistas escenas de campesinos, un tema que le atraía especialmente. El historiador del arte flamenco **Karel van Mander** nos cuenta que «en compañía de Franckert, a Brueghel le gustaba visitar a los campesinos, en las bodas o ferias. Los dos hombres se vestían como los campesinos, e incluso como los demás invitados llevaban regalos, y se comportaban como si pertenecieran a la familia o pertenecían al círculo de uno u otro de los esposos. Le encantaba observar las costumbres de los campesinos, sus modales en la mesa, bailes, juegos, formas de cortejo, y todas las bufonadas que podían ofrecer, y que el pintor supo reproducir, con gran sensibilidad y humor, con el color, tanto a la acuarela como al óleo, siendo muy versado en las dos técnicas». Un famoso ejemplo de esta pintura costumbrista de su último período es *La boda campesina* (1566-69), con la típica complejidad compositiva de Brueghel y sus dobles sentidos, donde el personaje del esposo no resulta fácil de identificar, dando así vida al proverbio «pobre es el hombre que no puede estar en su propia boda». También son los proverbios el tema de *Los proverbios flamencos* (1559), o *La capa azul* o *El mundo del revés*, pues todos esos nombres ha recibido la obra, donde se representan unos cien («Ser capaz incluso de atar al diablo a una almohada», «Ponerle el cascabel al gato», «Estar armado hasta los dientes», «Ponerse la armadura», «Correr como si te ardiera el culo», «El que traga fuego, caga chispas», «Ponerle la capa azul al marido», «Tirar el dinero al agua», «Atar una barba de lino a la cara de Cristo»). En una obra tardía como *Cazadores en la nieve* (1565), dedicada al invierno, se vuelve a dar protagonismo al paisaje, planteándose además importantes retos técnicos, pues en él no hay sol ni sombras que ayuden a dar volumen a los objetos y la variedad cromática tiene que estar restringida. Brueghel aplica un punto de vista muy alto y consigue recrear la luz invernal que baña este paisaje ideal (vemos montañas alpinas al fondo, como las que dibujó durante su viaje de juventud a Italia y a Francia) usando sólo el blanco, el verde y el negro. Este es el primer paisaje invernal de la pintura europea. Brueghel pintó otro paisaje nevado, el célebre *Paisaje invernal con trampa para pájaros* (1601), del que se hicieron unas 100 copias gracias a su enorme popularidad. Los dos paisajes invernales pudieron ser la consecuencia del duro invierno de 1564-65. Brueghel puede considerarse también un precursor de la pintura de bodegones, influido por pintores como Pieter Aertsen (1507-1575).

El triunfo de la muerte (1562)

La procesión al Calvario (1564)

Cazadores en la nieve (1565)

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