



JAN VAN EYCK Y LOS PRIMITIVOS FLAMENCOS  
en el Museo Thyssen-Bornemisza

# La pintura de los primitivos flamencos: artistas, contextos, audiencias

TILL-HOLGER BORCHERT

JAN VAN EYCK Y LOS PRIMITIVOS FLAMENCOS

en el Museo Thyssen-Bornemisza

# La pintura de los primitivos flamencos: artistas, contextos, audiencias

*por*

TILL-HOLGER BORCHERT

Durante el siglo XV la pintura sobre tabla alcanzó en los Países Bajos su primer florecimiento y a la vez su más alto grado de perfección. Las pinturas de los llamados maestros antiguos - Jan van Eyck, Rogier van der Weyden, Hugo van der Goes o Hans Memling –, obras realistas y de intenso colorido, se cuentan sin disputa entre los cúlmenes de la historia del arte europeo, y fueron altamente estimados ya por sus contemporáneos en la Europa meridional. El impresionante desarrollo de la pintura sobre tabla en los Países Bajos discurre casi simultáneamente al vertiginoso desarrollo artístico del temprano renacimiento toscano: sólo unos pocos años separan el Altar de Gante que Van Eyck finalizara en 1432 de los innovadores frescos de Masaccio en la florentina Capilla Brancacci.

Con todo, los logros pioneros de Masaccio no se pueden comparar sin más con los frescos de Masolino, firmemente arraigados en la tradición; en último término hay que juzgarlos sobre el fondo de una tradición de pintura sobre tabla y al fresco que en el caso de Italia es relativamente rica y se remonta a Giotto. En los Países Bajos esa tradición falta en gran medida; a duras penas se alcanza a ver allí algún precedente de la temprana pintura sobre tabla. Únicamente las iluminaciones de libros y los tapices franco-flamencos del tardío siglo XIV –dos géneros artísticos predilectos sobre todo de los círculos cortesanos- permiten poner en claro que el florecimiento de la antigua pintura sobre tabla no carece de los necesarios antecedentes en los Países Bajos.



fig. 1

Jan van Eyck  
*Díptico de la Anunciación*, c. 1433-1435  
 Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

La exposición de contexto de la Colección Permanente del Museo Thyssen-Bornemisza *Jan van Eyck. Grisallas*<sup>1</sup> [fig. 1] muestra algunos trabajos importantes de la iluminación franco-flamenca que es común considerar precedente de esos maestros antiguos de los Países Bajos.

Apenas se conoce una docena de pinturas sobre tabla del período anterior a Van Eyck, diversas no sólo atendiendo a su fecha y lugar de creación, sino también en cuanto a proporciones, función y, ante todo, calidad. Algunas surgen en el contexto de las cortes principescas, otras son encargos del clero, nobleza inferior y burguesía. Fechar y localizar esas pinturas comporta grandes esfuerzos, porque faltan piezas concretas para comparar. Son obras aisladas cuyo inmediato contexto de aparición no está muy claro en la mayoría de casos.

### En el Norte de los Países Bajos

De ahí que resulte tanto mayor la significación de dos tablas de las postrimerías del siglo XIV cuya creación en los Países Bajos resulta verosímil fundándose en sus inscripciones: el *Epitafio de Hendrik van Rijn* [fig. 2], epigráficamente datado en 1363, y el *Epitafio de los señores de Montfort* [fig. 3] creado en el último tercio de ese siglo. Es característico que se trate de dos epitafios, esto es, pinturas que servían para mantener la memoria del fallecido donante (o su familia) y en las que recaía una función inequívocamente conmemorativa, según

<sup>1</sup> Jan van Eyck. *Grisallas*, cat. exp. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2009.

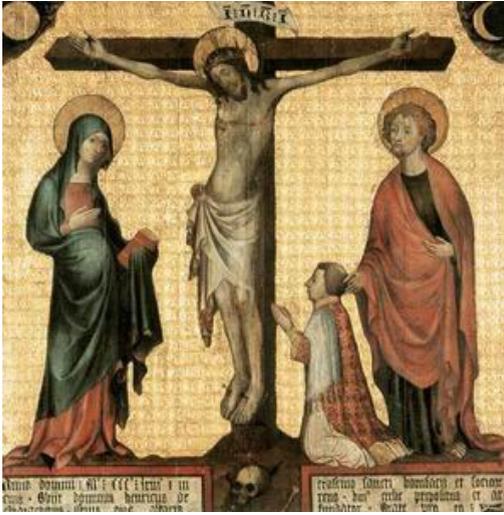


fig. 2

Anónimo  
*Epitafio de Hendrik van Rijn, 1363*

se desprende de las inscripciones. Formaban parte de una donación más amplia que incluía también la celebración de misas en memoria del donante y por la salud de su alma. La necesidad cada vez más apremiante de asegurar su memoria mediante tales donaciones (una necesidad que guerras catastróficas, pestes y hambrunas despertaron en un grupo selecto que incluía cada vez más a la burguesía urbana mejor situada) parece a todas luces haber cooperado decisivamente desde un principio en la popularidad de la pintura sobre tabla en los Países Bajos.

Sorprenden las diferencias en calidad pictórica entre esas dos pinturas. *El Epitafio de Hendrik van Rijn*, de formato asombrosamente grande, es la más ambiciosa, y conecta estrechamente tanto en técnica pictórica como en el aspecto artístico con obras del llamado estilo internacional que se puso de moda en las cortes europeas, ante todo en Francia, España, Alemania y Bohemia, mediado el siglo XIV. Las suaves formas fluidas y la elegancia de las figuras, características de ese estilo cortesano, lo son también de la pintura de este epitafio. Sin duda el anónimo autor tuvo contacto con el arte cortesano, tanto francés como de la corte imperial en Bohemia; en todo caso su arte parece todo menos provinciano, por más que el pintor ejerciera, al menos durante algún tiempo, no en Praga ni en París, sino probablemente en Utrecht, a la sazón la sede episcopal más significada en el Norte de los Países Bajos.

Aparece representado Cristo en la Cruz sobre un suntuoso fondo dorado, con ornamentación de estampillado a manera de relieve, que la colina del Gólgota apenas insinuada cierra en el primer término. A uno y otro lado se ve a la

Virgen María y a san Juan Evangelista, quien encomienda a Cristo al donante arrodillado a los pies de la Cruz. Quien así aparece en inmóvil adoración de la Cruz y de la Madre de Dios, Hendrik van Rijn, era prepósito del cabildo de la iglesia de San Juan en Utrecht, y así aparece con los ricos ornamentos de un arcediano; por su parte el evangelista se convierte a la vez en santo patrón de la iglesia puesta bajo su advocación, originariamente pensada como lugar de destino del epitafio. Tal como a la sazón exigían las convenciones, el pintor presenta al donante rigurosamente de perfil y a escala menor que las santas personas. Junto al margen inferior, al lado de los huesos de Adán sobre los que se alza la Cruz, se ven dos letreros con marco ficticio en que se da noticia del motivo y fecha de la donación así como el nombre del donante. La inscripción concluye con un florido ruego a quienes lo contemplen para que recen por el difunto, *orate pro eo*.

Si bien la Crucifixión se cuenta desde siempre entre los motivos más destacados de la iconografía medieval, el anónimo pintor del *Epitafio de Hendrik van Rijn* crea aquí una composición que impresiona por la complejidad de sus referencias a la mirada, al tiempo que sorprende por la ilusión que la representación sabe crear: las vestimentas de las figuras cortan los ilusorios marcos de ambos letreros poniendo en cuestión el límite entre realidad e imagen. En este temprano efecto de trampantojo se hace patente la ambición del pintor, que quiere engañar al espectador gracias a su arte como más adelante haría Jan van Eyck.

El *Epitafio de los señores de Montfort* es similarmente obra de un pintor que trabajó en el Norte de los Países Bajos.



fig. 3

Anónimo

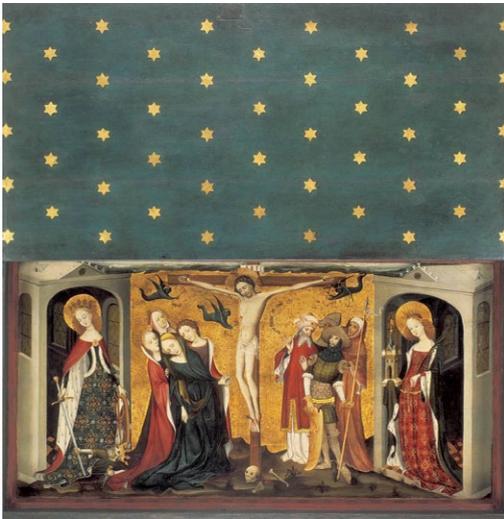
*Epitafio de los señores de Montfort*, último tercio s. XIV

fig. 4

Anónimo

*Retablo de Curtidores*, h. 1400

Pero aquí sí está claro el carácter provinciano de la representación, tanto en el aspecto de capacidad técnica como en el de composición. La larga tabla, asimismo de más de un metro, representa a cuatro de los señores de Montfort, quienes sumamente estilizados en sus corazas de rico aderezo adoran de rodillas a la Virgen en su trono y al Niño. Sobre sus cabezas, modeladas como retratos individuales, puede verse el escudo de la familia bajo un ostentoso yelmo heráldico. A la derecha, los encomienda san Jorge, que apoya su mano derecha un tanto forzosamente en los hombros del más joven de los caballeros. El fondo aquí es asimismo dorado y adornado con estrellas, el paisaje en primer término, meramente insinuado. La inscripción que se encuentra junto al margen inferior de la tabla recuerda a Jan, primer señor de Montfort, que halló la muerte en 1346 en la guerra contra los frisones, a la que había acudido, como vasallo suyo que era, del lado de Guillermo IV de Baviera-Straubing, duque de Holanda y Zelanda y conde del Henao. La imagen, sin embargo, se creó sustancialmente más tarde, como muy pronto en el último cuarto de ese siglo. No es la menor de las razones que hablan en favor de esa fecha lo espacioso del trono de la Virgen, que parece inconcebible sin el modelo del artista de corte franco-flamenco André Beauneveu.

Por su carácter provinciano el *Epitafio de los señores de Montfort* recuerda al *Retablo de Curtidores* [fig. 4], creado hacia 1400 y el trabajo más importante de un taller de Brujas antes de Jan van Eyck. El retablo relicario, con una portezuela abridera, muestra la Crucifixión de Cristo flanqueada por las santas Catalina y Bárbara saliendo de un interior al aire libre. Una vez más, el paisaje está meramente insinuado y

la escena cerrada por un fondo dorado. Creada en torno a 1400 como retablo para el altar del gremio de curtidores de Brujas, esta tabla también hace patente una adelantada comprensión del espacio. Las figuras se escalonan espacialmente y las arquitecturas de ambos laterales de la escena principal ya son fugadas, aunque con torpeza.

Precisamente en ese nivel provinciano está el interés de estos ejemplos, pues dejan claro que en el siglo XIV la pintura sobre tabla se practicaba también lejos de las cortes y de París, en las ciudades más importantes de los Países Bajos, y que asimismo existía desde fecha temprana una demanda de tales imágenes en el entorno de la burguesía urbana. En las ricas ciudades de Flandes y Holanda, éste constituía como es obvio el terreno de cultivo desde el que los artistas neerlandeses más significativos de la época se presentaban luego, al menos al principio, en París, indiscutido centro artístico de la Europa septentrional. Cuando París perdió importancia hacia finales de ese siglo XIV a resultas de los acontecimientos políticos, esos artistas se dirigieron cada vez más a las cortes principescas para practicar allí su arte. Así, Jan Baudolf fue desde Brujas como André Beauneveu desde Valenciennes a trabajar primeramente en París para la corona francesa, así como para los duques de Anjou, Berry y Borgoña de la casa de los Valois. La generación más joven—en que se incluyen los hermanos Limbourg o su tío Jean Malouel—trabajó ya principalmente en las cortes de los duques de Borgoña y Berry, como Claus Sluter, procedente de Haarlem, el flamenco Jean de Beaumetz o el brabantón Henri Bellechose, quienes, llamados por el duque de Borgoña, acudieron a Dijon para poner su arte al servicio de los príncipes.



En torno a 1400 surgen las obras más significativas que conocemos de la pintura neerlandesa sobre tabla, en el círculo más cercano a las cortes y ante todo a los duques Valois. Mirando a la perfección de su técnica pictórica, a sus ambiciones artísticas y a los conceptos figurativos cada vez más complejos y avanzados, se reconocen ahí unos presupuestos esenciales para el posterior desarrollo de la pintura que hallan inmediata prolongación en los grandes maestros antiguos de Brujas, Tournai, Haarlem, Bruselas, Gante, Valenciennes o Amberes. En particular Dijon, capital del ducado de Borgoña, vivía entonces un inaudito aflujo de artistas de los Países Bajos para trabajar al servicio de Felipe el Atrevido (1342-1404), y más tarde de Juan Sin Miedo (1371-1419), en uno de los monumentos dinásticos más ambiciosos de la tardía Edad Media: la cartuja de Champmol, junto a Dijon, destinada a servir de panteón a los duques de Borgoña.

### Borgoña

Al morir su suegro Luis de Mâle [Luis II de Flandes], el duque Felipe, hermano del rey de Francia, había heredado en 1384 entre otras posesiones los condados de Flandes y Artois, que se contaban entre los territorios más densamente poblados de Europa, junto con Italia, y, por su industria de paños, entre los más productivos. En ese momento el duque decidió fundar en su capital, Dijon, una cartuja que debía albergar a veinticuatro monjes bajo la advocación de la Santísima Trinidad. Los monjes tenían como misión orar por la salud del alma de su benefactor ducal, quien también quería que sus restos se depositaran en el conjunto monumental. Así pues, en la cartuja de Champmol recaía en primer lugar una función



fig. 5

Claus Sluter

*Pozo de Moisés*, 1395-1403

Musée Archéologique, Dijon

de conmemoración dinástica; la ambiciosa construcción del arquitecto parisino Drouet de Dammartin, así como la inaudita riqueza artística en la decoración de claustro y panteón, confiada a los neerlandeses, debían glorificar al de Borgoña, quien de esta manera pretendía rivalizar con las construcciones dinásticas conmemorativas de la corona francesa.

Que Felipe trajera artistas directamente de los Países Bajos para materializar sus planes en vez de recurrir exclusivamente a talleres parisinos hace patente ante todo una cosa: que en las prósperas ciudades de los Países Bajos había suficientes pintores y escultores profesionales cuya calidad no quedaba en zaga de los artistas parisinos. La producción artística en los Países Bajos discurría de manera no poco descentralizada, lo mismo en las ciudades de Flandes, Brabante y Holanda que en el Artois, Henao, Limburgo, Gelderns o Lieja, donde, siguiendo el ejemplo de otros oficios, empezaron a organizarse cada vez más desde finales del siglo XIV en gremios que, de todos modos, solían englobar diferentes grupos profesionales. Se establecieron reglas gremiales propias en que se fijaban cánones de calidad de los productos, así como de la formación de los aprendices, y que debían proteger el mercado propio frente a la competencia extranjera. Tales estatutos variaban de ciudad a ciudad, pero lo decisivo es que pintura y escultura ya se practicaran a la sazón en los Países Bajos a una escala cuyas verdaderas dimensiones se nos revelan en esas normas gremiales. Así nos vemos ante el dilema de que las obras más significativas de la época anterior a Van Eyck se crearan casi sin excepción por encargo de príncipes, recurriendo éstos a artistas establecidos ante todo en el medio urbano de las ciudades neerlandesas donde los encargos, sin embargo, forzosamente tenían que venir sobre todo de burgueses, clero y gremios.

De particular interés en este sentido es el ejemplo del duque de Borgoña Felipe el Atrevido, quien dio empleo de *valet de chambre* al escultor flamenco Jehan de Merville y le encargó supervisar los trabajos de construcción en la cartuja de Champmol mientras él se llevaba su corte en 1394 a su *hôtel* de París. Al círculo de Merville se sumó también al trasladarse a Dijon el escultor Claus Sluter, quien tras morir aquél desempeñó el puesto de *imagier* con rango de *valet*. Oriundo de Haarlem, Sluter trabajó en Bruselas antes de seguir a Merville a Dijon en 1385. De él proceden las tallas más celebres del pórtico de la cartuja, acabado en 1397, así como las partes esenciales del monumental *Pozo de Moisés* [fig. 5], aunque no se acabara sino después de su muerte en 1405.

Antes de su período de Dijon, Sluter era miembro del gremio de imagineros de Bruselas, donde a todas luces tiene que haber recibido influencias esenciales. A la vista de sus esculturas en Champmol, que se tiene por auténticos hitos en la historia del arte europeo, suele perderse de vista que en la época también se planeaban por encargo de las ciudades neerlandesas ambiciosos programas escultóricos que proclamaban la orgullosa conciencia de sí de la burguesía en los Países Bajos, y de los que nos han llegado exclusivamente fragmentos.

Todos los artistas que trabajaron para Dijon, sin excepciones, habían acopiado experiencia anteriormente en ciudades neerlandesas, y fueron tales trabajos los que les recomendaron ante el príncipe como maestros de particular talento. Así, en el curso de un viaje por Flandes en 1392 el duque encargó al taller de Jacques de Baerze, tallista de



fig. 6

Melchior Broederlam  
*Anunciación y Visitación*  
*Presentación en el Templo y Huida a Egipto*, 1394-1399  
 Musée des Beaux-Arts, Dijon

Dendermond, dos monumentales retablos tallados para la cartuja, uno de los cuales debía tener pintadas las tapas por sus caras exteriores. Las pinturas se las encomendó el duque a Melchior Broederlam, quien ya estuviera al servicio de Luis de Mâle y pintara unos frescos para el de Borgoña en su palacio de Hesdin. Resulta característico que el taller de Broederlam, bien que al servicio del príncipe, se hallara en la flamenca Ypres. Y es probable que el pintor trabajara no sólo para el príncipe sino también para patricios de Flandes occidental. Antes de armar el retablo en Dijon, las tallas de De Baerze fueron enviadas por barco a Ypres, donde Broederlam acabó los laterales entre 1396 y 1399. Cada una de esas alas muestra dos escenas de la niñez de Cristo –la *Anunciación* y la *Visitación* en el ala izquierda, la *Presentación en el Templo* y la *Huida a Egipto* [fig. 6] en el ala derecha- que anticipan las escenas bíblicas talladas en el interior. Por una parte, esas pinturas realizan una síntesis del estilo internacional, sobre todo por el matizado colorido y el tratamiento de las vestiduras, casi sin contornos. Por otra parte, sin embargo, la concepción del espacio es decididamente más osada: las figuras se apartan del margen inferior integrándose en la profundidad espacial, con un efecto sustancialmente más plástico y al mismo tiempo, por sus vestimentas, más pesado. Por esa corporeidad y el claroscuro atmosférico que esboza en interiores de arquitecturas italianizantes, Broederlam anticipa la pintura de las siguientes generaciones. Por último, da al paisaje un puesto de valor hasta entonces desconocido en la pintura sobre tabla, al tiempo que minimiza el del fondo dorado: así se aviva impresionantemente el contraste entre la visión cotidiana que se pinta en el retablo del altar y la de sus alas con esculturas doradas, abiertas en fiestas señaladas.

Estos laterales de Broederlam, que hacen patente el alto nivel de la pintura sobre tabla neerlandesa a comienzos del XV, surgieron por encargo del príncipe, y sin duda eran obra particularmente ambiciosa, como acredita también la elección de colores y materiales costosos. Como en el caso de Claus Sluter, fundamentos esenciales del arte de Broederlam tienen que haberse encontrado ya no sólo en el arte cortesano de París, desde luego, sino ante todo en el medio urbano de los Países Bajos.

Al igual que los territorios con ellos limítrofes al oeste, al sur y al este, éstos contaban a la sazón la mayor densidad de población de Europa tras la Italia del Norte, una población que en gran parte vivía en ciudades. El notable bienestar urbano es con seguridad uno de los factores esenciales del florecimiento de la antigua pintura neerlandesa. La prosperidad económica de los centros urbanos durante el siglo XIV se debía agradecer en primer término a la industria de paños y el comercio, y trajo consigo el auge de otros oficios y ramas artesanales. Partes considerables de la burguesía urbana habían ganado una posición de notable bienestar y se contraponían cada vez más conscientemente al clero y la nobleza. Al mismo tiempo, la representación que de sí misma se hacía la aristocracia y su estilo de vida servían como modelo a aquella burguesía que albergaba la esperanza de ser aceptada entre la nobleza. El afán de medrar socialmente se manifestaba no sólo en la adquisición de tierras y patrimonios nobiliarios, sino también, cada vez más, en ambiciosas donaciones para misas y retablos mediante las cuales podían significarse públicamente las ambiciones sociales. Papel totalmente esencial a ese respecto recayó en los retratos de los donantes, que pretendían un lugar cada vez más destacado en el conjunto del retablo. Al mismo tiempo crecía también

la necesidad de imágenes independientes, género con el que la burguesía trataba patentemente de enlazar con las formas de representación y el concepto familiar de la aristocracia.

Esa densa concentración espacial de ciudades grandes y medianas que debían su riqueza destacadamente al comercio y la industria de paños, florecientes durante el siglo XIV, así como a una avanzada infraestructura de comunicaciones a lo largo de ríos y grandes rutas, parece haber contribuido decisivamente al descentralizado florecimiento de las artes en esos territorios. Había muchos focos artísticos repartidos por el conjunto de los Países Bajos –en el sentido histórico del término–, que ganaron importancia sobre todo durante el dominio de Borgoña.

### Tournai, Arras, Valenciennes

En el Sudoeste – el Henao y el Artois–, tales eran Tournai, Arras y Valenciennes. Tournai, sede episcopal y enclave francés en los Países Bajos borgoñones, era un significado centro no sólo eclesiástico sino también económico y cultural. El Escalda unía directamente a Tournai con ciudades flamencas como Gante y Amberes con las que había un vivo intercambio también en lo cultural. Ya en 1365 los pintores torneses se habían unido con los orfebres en una sola corporación que a su vez, en 1404, estableció junto con los escultores el gremio de *sculpteurs et imagiers*. En Tournai dirigía Robert Campin un taller con un amplio campo de actividades en que se formaron Rogier van der Weyden y Jaques Daret, entre otros. Los documentos atestiguan destacados encargos -ninguno de los cuales se conserva- que Campin realizó entre 1406 y 1438 para la magistratura, gremios e instituciones eclesiásticas.



fig. 7

Robert Campin  
*Retrato de un hombre robusto. Robert de Masmines (?)*, c. 1425  
Museo Thyssen-Bornemisza,  
Madrid

Fundándose en paralelismos estilísticos con pinturas de sus discípulos más señalados, Rogier van der Weyden y Jacques Daret, hoy se atribuye a Campin una serie de obras, antes atribuidas a falta de mejor nombre al “maestro de Flémalle”, que atestiguan el reconocimiento que se le dispensaba mucho más allá de los límites de Tournai. El período productivo de Campin abarca treinta años escasos e ilustra con particular claridad el raudo desarrollo de la pintura sobre tabla en los Países Bajos. En el Museo Thyssen-Bornemisza se conserva un excelente *Retrato de hombre robusto*, que se data en torno a 1425 [fig. 7]. Una obra primeriza como el *Tríptico con el Entierro de Cristo*, creado entre 1415 y 1420, recuerda por su colorido y su fondo dorado con adornos a pinturas más antiguas de Broederlam o Maelwel, pero aun así el espacio pictórico es de una concepción resueltamente más coherente. Las figuras del fondo son claramente más pequeñas que las de primer plano, cuyas complicadas actitudes hacen ver al mismo tiempo movimientos de su ánimo, o lo que es igual, están pensadas para introducir al espectador en la acción del cuadro. *El Nacimiento de Cristo* [fig. 8], creado asimismo entre 1425 y 1430 seguramente para la cartuja de Dijon, muestra los adelantos de Campin en la configuración de espacio y paisaje. La escena está embutida en un paisaje con algo de panorama y un horizonte elevado que va palideciendo en la lejanía: este hallazgo de la llamada perspectiva atmosférica— que se puede conjeturar le viniera a Campin a través de Van Eyck al igual que la asombrosa riqueza de detalles— se cuenta entre las innovaciones artísticas decisivas de los maestros que se suelen llamar “antiguos flamencos” o “primitivos flamencos”. Junto con Van Eyck se cuenta Campin entre los fundadores del *ars nova* en los Países Bajos, con influjo duradero tanto en la pintura de interiores como en el retrato.



fig. 8

Robert Campin (atribuido a)  
*El Nacimiento de Cristo*, 1425-1430  
Musée des Beaux-Arts, Dijon

fig. 9

Jacques Daret  
*La Adoración del Niño*, c. 1434-35  
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid



fig. 10

Simon Marmion  
*Retablo de la abadía de San Bertino*, 1455-1459  
 Staatliche Museen, Berlín

En el Artois, Arras parece quedar en la sombra de la escuela de Tournai agrupada en torno a Campin. Aquí se asentó Jacques Daret, discípulo de Campin que trabajó hasta mediados de siglo y autor de *La adoración del Niño* [fig. 9] de la Colección Thyssen-Bornemisza, tabla que formó parte del altar dedicado a la Virgen en la capilla funeraria del abad Jean de Clercq en la abadía de St. Vaast en Arras y que fue realizado entre 1433 y 1435. Su obra capital son las tablas del Altar de santa María en la abadía de San Vedasto [St. Vaast], junto a Arras, muy admiradas en 1436 por los participantes en las conversaciones de paz entre Francia y Borgoña, que es patente le sirvieron de recomendación para diversos encargos de la corte. Sólo en tiempos recientes se ha destacado claramente su obra entre las de Campin y Van der Weyden, pero desde Arras influyó sustancialmente en la iluminación y la escultura del Artois.

Al igual que Tournai, Valenciennes era ya en el siglo XIV un significado centro artístico. De allí procedían tanto André Beauneveu como Jean de Valenciennes, y es verosímil que también Campin aprendiera los fundamentos de su oficio en esta ciudad. Con todo, es sólo mediado el siglo cuando aparece de nuevo en Valenciennes, en la persona de Simon Marmion, un artista de significado suprarregional, tanto en pintura sobre tabla como en iluminación. Sobre todo en este último campo Marmion se cuenta entre los grandes innovadores en los Países Bajos, mientras su pintura sobre tabla –cuya obra capital son los laterales del retablo de la abadía de San Bertino en Saint-Omer [fig. 10] – parece recurrir principalmente a la pintura a la manera de Brujas.



fig. 11

Jan van Eyck  
*La Virgen del Canciller Rolin*, c. 1435  
 Museo del Louvre, París

## Brujas

Situada en el rico condado de Flandes, la ciudad de Brujas fue sin duda el centro artístico más señalado, cuyo atractivo e irradiación se extendía no sólo a todos los Países Bajos, sino que alcanzaba dimensiones europeas. En la metrópolis financiera y comercial de Flandes residían tradicionalmente numerosos mercaderes y banqueros de toda Europa a quienes debía la ciudad su atmósfera pronunciadamente cosmopolita y su considerable prosperidad. En esa medida no es sorprendente que aquí surgiera muy pronto un mercado de arte en toda regla, capaz de satisfacer las diferentes necesidades de una clientela sumamente heterogénea, ofreciendo a la venta lo mismo lujosas pinturas sobre tabla que asequibles óleos. Más que otras ciudades, Brujas prometía a pintores y otros oficios dedicados a producir bienes de lujo un número suficiente de encargos y una subsistencia desahogada. De ahí que numerosos artistas de los Países Bajos, como de tierras vecinas, se asentaran en la ciudad, donde se amalgamaron diferentes corrientes artísticas regionales en un estilo típico que se cultivaría hasta bien entrado el siglo XVI.

La pintura de Brujas quedó marcada fundamentalmente por Jan van Eyck [cfr. fig. 1], quien trabajó allí desde 1432 hasta su muerte en 1441. Oriundo de la región del Mosa (Maaseick, c. 1390), había trabajado primero en La Haya como pintor de la corte del duque Juan de Baviera y Straubing, conde de Holanda, tras cuya muerte en 1425 entró el pintor al servicio del duque de Borgoña Felipe el Bueno. Pese a su cargo de pintor en la corte, Jan van Eyck también recibió encargos de altos funcionarios borgoñones, clero

y ricos burgueses flamencos, y sobre todo, de mercaderes italianos asentados en Brujas. Sus comienzos artísticos siguen siendo asunto discutido entre los investigadores, y sólo las obras de su último decenio de vida dan idea visible de su arte. En cuanto retratista, Van Eyck es determinante en el desarrollo del retrato de tres cuartos, que practicaba con precisión psicológica cuidando por igual rostros y vestiduras de sus modelos. Sus impresionantes interiores se apoyan en una perspectiva empírica, es decir, sus interiores realistas surten efecto espacial aun sin estar contruidos geoméricamente. Van Eyck practicaba una manera de pintar minuciosa hasta el suplicio, donde aún el mínimo detalle aparece con nitidez microscópica y la luz realza la ilusión de las propiedades naturales de los materiales. La *Virgen del Canciller Rolin* que Van Eyck pintó sobre tabla en torno a 1435 [fig. 11] por encargo del canciller de Borgoña Nicolas Rolin parece compendio de su quehacer como retratista, paisajista y pintor de interiores.

## El altar de Gante

Era habitual en el siglo XV mirar, vivo aún, por la memoria propia y el más allá. Sobre todo burgueses ricos y funcionarios de alto rango con los necesarios recursos financieros estipulaban donaciones para la celebración de misas en sus capillas con el fin de mostrar al mismo tiempo sus pretensiones. Tales donaciones con su aparato litúrgico, retablos o epitafios podían poner en escena de forma impresionante su estado social. De una de ellas forma parte también el monumental políptico de la *Adoración del Cordero* [fig. 12] en Gante. Jodocus Vijd y su esposa Elisabeth



fig. 12

Jan van Eyck  
*Adoración del Cordero*  
 Catedral de San Bavón, Gante

Borluut habían encargado a Hubert van Eyck un retablo de altar para su capilla en San Bavón [Sint Baafs], como parte de una donación que incluía misas perpetuas por las almas del matrimonio y sus ascendientes. Habiendo muerto Hubert en 1426 sin concluir su trabajo en ese retablo, lo terminó seis años después su hermano Jan van Eyck. Naturalmente, al ser pintor ducal gozaba de una particular consideración que se extendía al prestigio de los donantes, retratados poco menos que a tamaño natural en la cara externa del retablo.

La cara interna del retablo compuesto por doce tablas, la reservada para festividades señaladas, se dispone en dos cuerpos horizontales, mientras la externa muestra tres: de éstos, el inferior consiste en cuatro hornacinas en las que se ve al matrimonio así como a san Juan Bautista y san Juan Evangelista en forma de fingidas esculturas en piedra. Encima, se representa en cuatro tablas distintas un mismo interior situado en una torre, donde tiene lugar la Anunciación, esto es, el comienzo del mensaje de salvación cristiano. A la izquierda, el arcángel San Gabriel se acerca a la Virgen arrodillada en un reclinatorio, sobre cuya cabeza aparece la paloma que figura al Espíritu Santo. El arcángel pronuncia el saludo angélico, y la respuesta de la Madre de Dios –*ecce ancilla domini*– figura invertida, de suerte que pueda ser leída por el Espíritu Santo. Por la ventana la vista va a dar a una ciudad flamenca que se asemeja a Gante, con lo que al mismo tiempo se acerca la escena bíblica a la vida cotidiana del espectador. Al lado se reconocen, dispuestos aparentemente a modo de naturaleza muerta, objetos cotidianos en los que no obstante recae una significación simbólica que recuerda disposiciones litúrgicas, como la jofaina en una hornacina, subrayando el



fig. 13

Petrus Christus  
*La Virgen con san Jerónimo y san Francisco*, 1458  
 Städel Museum, Frankfurt

significado de María como *ecclesia*, iglesia y altar de Dios. En el cuerpo superior se reconoce a Miqueas y Zacarías, dos profetas del Antiguo Testamento, así como a las sibilas de Cumas y Eritrea. Sobre sendas banderolas como fondo, en que se profetiza el advenimiento del Mesías, ambos parecen asomarse por sendos lunetos de bóveda de la estancia representada en el cuerpo inferior.

Abierto, el retablo muestra abajo en el centro la Adoración del Cordero y la fuente de la vida. Se trata de ilustrar la Revelación. En el centro se alza el Cordero sobre la fuente, rodeado de ángeles que presentan los instrumentos de la Pasión. Desde los cuatro puntos cardinales se aproximan al Cordero creyentes, mártires y santos así como los profetas del Antiguo Testamento. El exuberante paisaje del Paraíso, en cuyo fondo se reconoce la Jerusalén celestial (cuyas construcciones se asemejan empero a edificios eclesiásticos reales), se prolonga en los cuatro laterales, en que se aproximan los Jueces Justos [del Antiguo Testamento], los paladines de Cristo, ermitaños y peregrinos a los Santos Lugares.

El cuerpo superior muestra una *deesis* de carácter más hierático y monumental con Dios Padre, la Virgen María y el Bautista, y junto a ellos, coros de ángeles que tocan instrumentos o cantan. Totalmente aparte aparecen en hornacinas de piedra, casi como retratados del natural, Adán y Eva— el primer desnudo artístico al norte de los Alpes; encima de ambas hornacinas, en fingidos relieves en piedra a modo de sendos remates, se cuenta la historia de Caín y Abel. Con la indicación del pecado original se ilustra aquí el principio de la Historia Sagrada que llega a su fin en los episodios de la Revelación.

## Petrus Christus, Hans Memling

Pintores más jóvenes como Petrus Christus o Hans Memling, también excelentemente representados en la Colección Thyssen-Bornemisza [figs. 14 y 15], desarrollaron los retablos y retratos que Van Eyck creara en Brujas con respetuosa fidelidad al tiempo que fuertemente influidos en sus composiciones por el pintor oficial de la ciudad de Bruselas, Rogier van der Weyden. Tanto Christus como Memling fechaban y firmaban sus pinturas, como Van Eyck, lo que nos permite seguir con claridad el desarrollo estilístico de uno y otro.

Oriundo de Baerle, Christus se trasladó en 1444 a Brujas, donde tuvo acceso a la obra de Van Eyck seguramente a través de colaboradores de su taller. Muerto Van Eyck, parece que Christus se convirtió en el pintor más codiciado por las legaciones comerciales extranjeras en Brujas, pues la mayoría de sus obras surgieron por encargo de italianos o españoles. Es interesante que Christus poseyera conocimientos de construcción de perspectiva, que puso en práctica con cierta vacilación por primera vez en el *Retablo del Juicio Final*, fechado en 1452. *La Virgen con san Jerónimo y san Francisco* [fig. 13], fechada en 1458, es la primera pintura neerlandesa en que la perspectiva de interiores está focalizada en un punto de fuga. Como retratista, Christus prolonga la tradición fundada por Van Eyck, pudiéndosele atribuir al parecer el hallazgo del retrato en interior. Junto a Van Eyck recurre también desde el principio a hallazgos pictóricos de Rogier van der Weyden que elabora en sus propias obras.



fig. 14

Petrus Christus  
*La Virgen del Árbol seco*, c. 1465  
Museo Thyssen-Bornemisza,  
Madrid

Esto se aplica aún en mayor medida a Hans Memling, asentado en Brujas en 1465 y venido luego a situarse a la cabeza de los pintores de la ciudad.

Oriundo de Renania, Memling acabó su aprendizaje en Bruselas en el taller de Rogier van der Weyden, muerto en 1464. Como en el caso de Christus, el encuentro con obras de Jan van Eyck le lleva a una impresionante síntesis entre el arte de éste y la pintura de Rogier, una síntesis que quedaría como modelo para la pintura de Brujas hasta entrado el siglo XVI. Los primeros reconocimientos de su trabajo los encontró Memling entre los grandes mercaderes italianos de Brujas, para quienes se convirtió en su retratista preferido. Su impresionante *Retablo del Juicio Final*, que sigue con mucho detalle el políptico de igual tema de Nicolas Rolin, fue encargado en 1467 para su capilla en la abadía de Fiésolo, junto a Florencia, por el representante de los Médicis en Brujas, Angelo Tani. Acabado a más tardar en 1472, durante el transporte a Italia fue capturado por comerciantes de la Hansa y fue a parar así a la iglesia de Santa María en Danzig.

El *Retablo de san Juan* realizado entre 1475 y 1479 para el hospital de igual advocación en Brujas (Sint-Janshospitaal), se apoya deliberada y patentemente, en su parte más representativa, la central, en las composiciones de Jan van Eyck tan conocidas en la ciudad, mientras los otros retablos de particulares que Memling creó para el hospital se apoyan en hallazgos de Rogier. Memling es esencial para el desarrollo posterior del díptico con retrato que ideara Van der Weyden, que muestra al donante adorando a la Virgen con el Niño, representada de medio cuerpo. *El Díptico de*



fig. 15

Hans Memling  
*Retrato de un hombre joven orante (anverso) y Florero (reverso)*, c.1485  
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

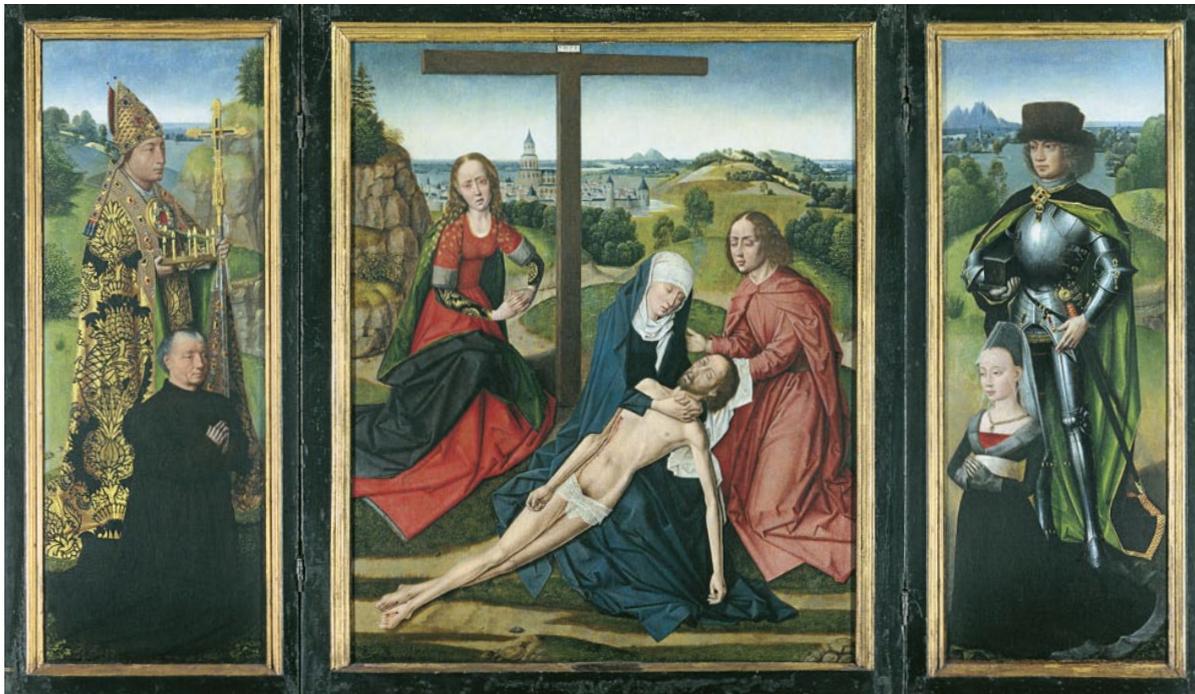


fig. 16

Maestro de la Leyenda de santa Lucía  
*Tríptico de la Piedad*, c. 1475  
 Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

*Martin van Nieuwenhove*, fechado en 1487, es sin duda el ejemplo más ambicioso de ese género en los Países Bajos y hace patente de una manera impresionante la aportación innovadora de Memling a la pintura de retrato, de la que es también un excelente ejemplo la tabla *Retrato de un hombre joven orante*, con el florero en su anverso, ejecutada hacia 1485, propiedad del Museo Thyssen-Bornemisza [fig. 15].

### El Maestro de la Leyenda de santa Lucía

Junto a Memling hay ante todo una serie de los llamados “maestros menores”, que marcaron el arte de Brujas. Uno de ellos es el llamado Maestro de la Leyenda de santa Lucía, de quien la Colección Thyssen-Bornemisza posee el *Tríptico de la Piedad* [fig. 16]. El tríptico era parte de una donación para la capilla de Donas de Moor, influyente político de Brujas, y su esposa, Adrienne de Vos, en la iglesia de San Jacobo. El matrimonio aparece acompañado por sus respectivos santos patronos, San Donato y San Adrián. Asombrosamente, la imagen central no sigue ningún modelo local, sino que se remite a una tabla de tema similar de Dieric Bouts, pintor oficial de la ciudad de Lovaina, lo que forzosamente tiene que haberse debido a un deseo del donante. Como tal tríptico, consta de tres tablas. Se trata de un retablo de alas, con una tabla central y tablas laterales móviles. Trípticos nos han llegado de toda clase de material y técnica y en todos los formatos, pero en los Países Bajos se utilizaban desde finales del siglo XIV sobre todo esos retablos desplegados pintados y esculpidos, que servían como remate de retablo, como altar de viaje o para usar en devociones privadas; los de estos dos últimos tipos



fig. 17

Gerard David  
*Crucifixión*, c. 1475  
 Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

eran por lo general trípticos de pequeñas proporciones, ejecutados casi siempre por pintores de tabla.

En la zona de Westfalia y Alemania septentrional así como en Francia se llevaban además los llamados retablos de doble ala: en realidad, trípticos con dos transformaciones posibles, es decir, con un par de alas a cada lado del tríptico que podían cerrarse por separado. El retablo que realizó el Maestro de la Leyenda de santa Lucía para la hermandad de las Cabezas Negras de Tallin, Estonia, se ajusta a ese tipo de retablo corriente en la ciudad hanseática del Báltico.

### Gerard David

Vivo aún Memling, se asentó en Brujas Gerard David, nacido en Oudewater y formado en el Norte de los Países Bajos. Tras la muerte de Memling en 1494 David se convirtió en la personalidad artística dominante en los Países Bajos borgoñones, dando entrada en sus obras por primera vez a ornamentación renacentista. David se rigió totalmente a sabiendas por la pintura de Jan van Eyck, con lo que introdujo la tendencia retrospectiva característica del cambio de siglo. Algo que se muestra muy claramente en la *Crucifixión* [fig. 17] de la Colección Thyssen-Bornemisza, que se tiene por obra temprana del maestro. El carácter retrospectivo de la representación se hace claro tanto en lo paisajístico como en los tipos de las figuras, que se apoyan en Van Eyck así como en la pintura de Robert Campin. Otro tanto ocurre en el tríptico del *Bautismo de Cristo* que comenzó David en 1509 por encargo de Jan de Trompe, tesorero de la ciudad de Brujas. Aquí, un interés poco menos que arqueológico



fig. 18

Maestro Madonna André  
*Virgen con Niño entre ángeles*, c. 1500  
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

por reproducir las suntuosas texturas de Van Eyck viene unido a una manera de paisaje particularmente avanzada que apunta al futuro y encontrará continuación en la obra de Joachim Patinir.

Al mismo tiempo, finales del XV y comienzos del XVI, en Brujas comienza a imponerse en la pintura sobre tabla la tendencia a la producción de réplicas. Ya Memling variaba una misma composición de base, una y otra vez, recombinao detalles a manera de piezas de decorado. Tampoco a Gerard David le es ajena en absoluto esa forma de trabajar, puesto que de ese modo podía atenderse a las preferencias del público, así como producir gran cantidad de imágenes particularmente populares, siendo de esperar que hallaran buena salida. En el círculo de David -Ambrosius Benson y Adriaen Isenbrandt, así como el pintor de Brujas conocido como “Maestro de la Madonna André”, representado en el Museo Thyssen-Bornemisza con la tabla *La Virgen con el Niño entre ángeles* [fig. 18] – se deja sentir marcadamente ese rasgo, que va parejo con el surgimiento de un auténtico mercado de arte. La imagen de la Virgen con Niño y ángeles músicos recorre todas las variaciones de un esquema de éxito concebido ya por Memling. La vista de la ciudad al fondo, a través de sus puertas, es un retrato de Brujas, cuya silueta aparecerá frecuentemente en los cuadros allí realizados; por fuerza tiene que haber habido una demanda de recuerdos de la ciudad, no muy distinta de la que busca en la actualidad postales de recuerdo. Hay una imagen de David, conservada en el Metropolitan Museum de Nueva York, en que se reconoce sin demasiado esfuerzo una variación del cuadro de la Colección Thyssen-Bornemisza; en ella se ha escogido otro punto de vista sobre la ciudad y también



fig. 19

Rogier van der Weyden  
*La Virgen con el Niño entronizada*,  
 c. 1433  
 Museo Thyssen-Bornemisza,  
 Madrid

se diferencia la figura de la Virgen, que en este caso refiere decididamente a la *Virgen de la Fuente* de Van Eyck, creada en 1439, obra a la que se otorgó un puesto destacado y se copió en diversas ocasiones durante el siglo XVI.

## Bruselas y Lovaina

Dejamos Brujas para dirigirnos al Este, a Brabante. Bruselas era la capital del ducado, que no vino definitivamente a estar bajo soberanía borgoñona hasta el decenio de 1430, con Felipe el Bueno. Ya en el siglo XIV había sido Bruselas importante foco artístico, ante todo escultórico, y a partir de 1400 Brabante. Aquí se asentó Rogier van der Weyden tras dejar el taller de Campin en Tournai. En torno a 1435 se dio a Rogier oficialmente el empleo de pintor de la ciudad de Bruselas, y en calidad de tal hizo para el ayuntamiento unas alegorías de la Justicia [*Justicia de Herkenbald* y *Justicia de Trajano*] que merecieron la admiración de contemporáneos como Nicolás de Cusa y de las que sólo se conserva un recuerdo por unos tapices de Berna. Poco antes de esa fecha se data la tabla que conserva el Museo Thyssen-Bornemisza: *La Virgen con el niño entronizado* [fig. 19]. Rogier van der Weyden se cuenta entre los artistas más influyentes de su tiempo y sus descubrimientos pictóricos hallaron acogida en todos los Países Bajos, pero también en Alemania, Francia y España. Entre sus primeros encargos se cuenta el monumental *Descendimiento de la Cruz* [fig. 20], encomendado por la hermandad de ballesteros de Lovaina. En esa composición condensa Rogier de manera particularmente impresionante la idea de *compassio*, y manejando exclusivamente



fig.20

Rogier van der Weyden  
*Descendimiento*, c. 1485  
 Museo del Prado, Madrid

el paralelismo entre la actitud de Cristo muerto y la Virgen María, que se derrumba impotente, hace visible la idea de la *imitatio Christi*. La tabla está configurada a modo de ficticio retablo labrado en que las figuras surten efecto de tallas policromadas y cumplen su propósito de provocar un enorme efecto plástico.

Entre los hallazgos más influyentes de Rogier se cuenta sin duda presentar a la Virgen de medio cuerpo, lo que complementado con un retrato del donante constituía ya un díptico de devoción privado. Como retratista, Rogier prolonga y lleva más lejos la pintura de retrato de Robert Campin así como también la de Jan van Eyck; si bien no trabajaba como pintor de corte, la mayoría de los conocidos retratos de duques de Borgoña se remiten a bocetos de Rogier van der Weyden.

Junto a Bruselas, también se erigió en centro artístico del Brabante la flamante ciudad universitaria de Lovaina. Desde 1457 trabajaba aquí Dieric [Dirk] Bouts, probablemente nacido en Haarlem hacia 1420, que hizo las veces de pintor oficial de la ciudad. Posiblemente formado en Haarlem, su pintura parece depender no sólo del arte de Rogier, sino que deja ver también conocimientos del arte italiano. Las figuras de sus trípticos de mártires en Brujas y Lovaina, que surten un efecto de hieratismo ceremonial, aparecen en riguroso perfil, y, en un rasgo afín a Piero della Francesca, contrastan fuertemente con el espacio del paisaje circundante, soberbiamente configurado. Junto a Petrus Christus es Dierik Bouts el primer pintor de los Países Bajos que desarrolla sus interiores fundándose en una construcción geométrica de perspectiva, como a la sazón se estaba



fig. 21

Seguidor de Dirk Bouts  
*La Virgen con el Niño*, c. 1465  
Museo Thyssen-Bornemisza,  
Madrid

haciendo habitual en Italia. *La Última Cena*, tabla central del retablo encargado entre 1464-68 por la cofradía del Santo Sacramento de Lovaina, muestra un interior cuyas líneas de fuga acaban en un punto significativo: la hostia que está alzando Cristo. Mientras que la Historia del Arte atribuye a Bouts el primer retrato en que puede verse por una ventana una vista de paisaje, la particular importancia de este pintor está en haber desarrollado el espacio del paisaje, y ya la historiografía del tardío XVI reconoció y honró su contribución a este respecto, patente en el oficio de sus seguidores [fig. 21].