

1. INTRODUCCIÓN:

La mayor dificultad a la hora de organizar este trabajo se encuentra en determinar a qué llamamos exactamente arte flamenco, siendo estrictos diríase que al arte producido en Flandes pero como iremos viendo es una definición a todas luces insuficiente.

Por un lado Flandes es un área no aislada por lo que no podemos sitiar su producción artística e incomunicarla, de modo que en principio no hay motivo para distinguir entre un arte flamenco, un arte brabantón o un arte valón; sin embargo, dentro de la unidad del arte flamenco, es preciso reconocer que en ciertos momentos los dos ríos que atraviesan Bélgica sirvieron de eje de culturas y estilos bastante diferentes y así regiones como la de Mosa y Escalda tuvieron desarrollos muy diferentes. Por otra parte tampoco podemos desligar las expresiones artísticas que se venían dando en ciudades cercanas, pertenecientes a otras coronas, ducados o imperios. La historia de esta pequeña encrucijada de caminos ha sido desde siempre turbulenta con las fronteras o las simples áreas de influencia desplazándose continuamente, por eso encontramos que según el libro que sigamos o aún en el mismo libro, unas veces al mismo territorio se le llama Flandes o se denomina, junto al resto de provincias, Países Bajos; un artista que aquí aparece referido como pintor flamenco resulta haber nacido en una ciudad holandesa por lo que otro manual lo considera holandés.

En cualquier caso, ya que no podemos establecer con exactitud el área geográfica, delimitemos su **cronología**. La evolución artística de Flandes se asemeja mucho a la realizada por uno de sus mejores artistas, Van Dyck, comienza casi de la nada, hundiendo sus raíces en una fuerte tradición que no le es propia, naciendo del eclecticismo de merovingios, carolingios, francos... en el arte románico y despunta, de un modo autónomo y completamente original en las últimas décadas del s. XIV; es lo que se ha dado en llamar el clasicismo flamenco.

El gótico no superará con suficiente vigor la barrera de 1500 y será proclive a decaer bajo las ideas renacentistas que, desde hacía casi un siglo, pugnaban por entrar en sus fronteras. Supondrá una nueva época dorada que, sin embargo, tendrá su cenit en los menos renacentistas de sus artistas (El Bosco y Brueghel). Ya desde mediados de siglo comienza a aparecer una nueva forma de tratar las imágenes, es la turbulenta época de los luteranos, calvinistas, católicos... y el mundo cambia rápidamente, se abren paso los modelos venecianos y el manierismo que, ya en la recta final de siglo y con el principio del XVII, conducirá al barroco.

Frente a la brevedad y, en el fondo, escaso auge del clasicismo italianizante, la fuerza del barroco se impondrá con tanta rotundidad como la que muestran las escenas de Rubens, es una época de grandes genios, de los llamados monstruos de la pintura flamenca, con un panorama superpoblado de pintores que entran en él con tanto ímpetu como la Contrareforma. Al cesar este auge el decaimiento es vertiginoso y desde el segundo tercio del s. XVIII y hasta 1830 apenas despuntan artistas de calidad y ninguno de ellos es comparable a los barrocos. Una vez constituido el estado belga en 1830 no se puede hablar de arte flamenco sino de arte belga.

2. HISTORIA:

Para poder entender las corrientes artísticas que se sucedieron en esta encrucijada de culturas, base militar, zona industrial, foco de cultura... que constituye Flandes a causa de su privilegiada situación estratégica en el cruce de las áreas de influencia de los imperios más poderosos que ha visto Europa desde la época romana, es necesario conocer o al menos orientarse dentro de su agitada historia. Y así haremos aquí un breve punto que sirva de referencia a la hora de captar los trasfondos políticos y sociales que movieron a los artistas dentro de su época.

Aunque la región situada entre el Escalda, las colinas de Artois y el mar estuvo habitada desde el neolítico, solo entra en el campo de la historia a partir de la conquista romana (I a.C.) obra de Julio Cesar, y su inclusión

en el Imperio dentro de la provincia Bélgica II. Si bien como tierra fronteriza conoció muy pronto las devastaciones de los pueblos bárbaros de la otra orilla del Rin, disfrutó de una importante prosperidad hasta el s. III. Durante las invasiones del s. V, el país fue ocupado por los francos salios, que lo devastaron, y por los francos ripuarios que lo ocuparon definitivamente. En aquellos momentos la subida del nivel del mar (transgresión flandriense) rompía el cordón de las dunas litorales y creaba lagunas y pequeños mares interiores.

Durante el dominio merovingio (ss. V–VII) fue dividido en condados, y aparecieron las grandes abadías benedictinas que cultivaron los campos (Saint Vaast de Arras, Saint-Bertin, Saint Omer) y facilitaron el nacimiento de la primera industria textil.

Los monarcas carolingios (ss. VIII–IX) acentuaron este desarrollo al incrementar el comercio en los valles del Aa y del Escalda (centros navieros de Saint-Bertin, Gante, Tournai). La aparición de piratas normandos, que se apoderaron de la desembocadura del Escalda (s. IX) repercutió en la economía del país, al que Carlos el Calvo de Francia hubo de convertir en una marca fronteriza que cedió a su yerno Balduino I.

Con Balduino II el Calvo (879–918) apareció como **condado independiente**, aprovechando la decadencia franca y el auge del feudalismo tras las Capitulares de Kiery-sur Oise (877); pero el engranaje feudal se complicó durante los ss. X–XI cuando las conquistas de Balduino IV el Barbudo convirtieron a Flandes en doble feudatario del Imperio y de Francia, preludiando la política que sería constante en el futuro.

Durante los ss. XI–XII terminó la expansión territorial: Roberto el Frisón anexionó Hainault, creando la potencia marítima del nuevo estado en oposición a Inglaterra, y Balduino VII el Severo (1111–1119) logró dominar a la pequeña nobleza rebelde. Entonces comenzó el gran desarrollo económico: primero en la agricultura por obra de los cistercienses que convirtieron los pantanos litorales en polders donde cultivaban legumbres y criaban corderos, en la industria y el comercio.

En el s. XII asistió a la aparición de una gran **industria textil** en las ciudades de Ypres, Arras, Saint Omer, Douai, Gante y Brujas, que trabajaban la lana inglesa, y cuya actividad artesanal superaba incluso el tráfico comercial (especialmente importante entre el mar del Norte e Italia y monopolizado por Brujas y Gante); de este modo las grandes gildas de comerciantes controlaron el gobierno de las ciudades a través de los gremios artesanales y mercantiles.

Este desarrollo económico dio lugar a una serie de contradicciones políticas entre los condes y las ciudades, las cuales habían adquirido conciencia de su fuerza y habían logrado muchas concesiones del conde Guillermo Cliton (1127–1128). Pero también surgieron contradicciones entre la rica burguesía y el pequeño artesanado.

La injerencia francesa se fue haciendo preponderante, Felipe II Augusto ocupó el Artois y el Buolonnais (1185) y Tournai (1191). A partir de la victoria francesa de Bouvines (1214) se produjo un choque entre la influencia francesa y la inglesa, fundamentalmente porque las ciudades flamencas continuaban necesitando la lana inglesa que Francia no podía suplir. Con esta problemática se produjeron turbulencias en el s. XIV contra los monarcas franceses que se vieron obligados a imponerse continuamente por las armas. Una rebelión del conde Guy de Dampierre (1278–1304), que se apoyaba en el artesanado, implicó la ocupación del país por Felipe el Hermoso (1300); pero la dominación fue precaria y, ante el alzamiento general de 1301 comenzado en Brujas, las tropas francesas solo pudieron imponerse difícilmente en Mons-en Pévèle (1304), victoria que les permitió ocupar Douai, Lille, Béthune.

Los problemas económicos y sociales eran demasiado intensos para que la cuestión se solucionara por las armas; el nuevo monarca Valois, Felipe VI, tubo que intervenir de nuevo para ayudar al conde Luis de Nevers contra una nueva revuelta de Brujas y del campesinado a los que venció en Kassel (1328). Al iniciarse la guerra de los Cien Años se replanteó el problema del comercio de la lana, y ante la tendencia anglófila de las

ciudades flamencas dirigidas por Jacques van Artevelde de Gante, la monarquía francesa intentó introducir la lana merina castellana con lo que se inició el comercio entre Medina del Campo y Brujas, a través de Bilbao o Santander, en beneficio de la Mesta.

El país permaneció neutral desde 1345; únicamente Gante se mantuvo favorable a Inglaterra hasta el desastre de Roosebeke (1382), y la disminución en la venta de los tejidos provocada por la guerra, no tardó en producirse. Paulatinamente, Amberes sustituyó a Brujas y a Gante en su papel hegemónico. Cuando Felipe el Atrevido, Duque de Borgoña, y su yerno el conde Luis de Mâle, heredó Flandes (1384) el país fue incorporado por el **estado borgoñón** lo que no impidió que continuase viviendo las periódicas insurrecciones de las ciudades. Después de la guerra de los Cien Años, Flandes mantuvo el comercio atlántico con Castilla, si bien su lana tubo que hacer frente con inferioridad de condiciones a la competencia de la lana de los países vecinos e Italia.

A la muerte de Carlos el Temerario (1477), como parte integrante de los Países Bajos pasó a manos de la nueva dinastía de los Habsburgo (en la persona de Felipe el Hermoso hijo de M^a de Borgoña, heredera de Carlos el Temerario, y de Maximiliano de Austria) tras el advenimiento de Carlos I de España y V de Alemania (1516) el país entró definitivamente dentro del **sistema hegemónico de los Austrias**. El Emperador inició, con Margarita de Austria, el sistema de gobernadores, a modo de virreyes y logró por el tratado de Madrid (1526), ratificado después por la paz de Cambrai (1529), que Francisco I de Francia renunciara a sus posibles derechos de soberanía en Flandes.

Carlos I reprimió duramente la última convulsión de Gante (1540). Flandes adquirió especial interés militar cuando el centro de operaciones se trasladó de Italia al Norte, durante la cuarta guerra con Francia (1544). Al subir al trono Felipe II (1555) estos estados quedaron directamente vinculados a la monarquía española y a su política católica y antifrancesa. Las primeras campañas del nuevo monarca partieron de aquí (San Quintín, 1557; Gravelinas, 1558), La infiltración calvinista en las provincias del norte provocó la guerra. En 1565 se implantó la Inquisición, y en 1566 los nobles flamencos, que habían conseguido la retirada de Granvela como jefe de gobierno (1564), firmaron el Compromiso de Breda, en el que los más de 2000 firmantes entre los que se encontraban los personajes más influyentes del país, tanto católicos como protestantes, unían sus esfuerzos para luchar contra los españoles, se pronunciaban a favor de la tolerancia religiosa y contra la Inquisición y sugerían al rey que derogase los edictos de 1564 y promulgase nuevas medidas más acordes con las aspiraciones de los flamencos.

Las disensiones entre los grupos rivales que rodeaban a Felipe II se reflejaron en la actuación de los españoles en los Países Bajos. La fracción del Duque de Alba, partidario de una política de dureza en Flandes, se impuso. Tras el fracaso de gobierno del Duque de Alba (1567–1573) se decidió llevar a cabo mediadas de pacificación y reconciliación. La primera fue una amnistía general decretada por el nuevo gobernador, Luis de Requesens (1573). La difícil situación financiera que pesaba sobre la corona anuló, de hecho, toda posibilidad conciliatoria puesto que el ejército, descontento porque no se le pagaba se amotinó y saqueó Amberes (1574). A la muerte de Requesens (1576) todas las provincias excepto Luxemburgo, estaban amotinadas. Juan de Austria, el nuevo gobernador, firmó el Edicto Perpetuo (1576), que estipulaba la retirada de todas las tropas españolas; pero poco después (1577), tomó el castillo de Namur, y, en contrapartida los flamencos elegían gobernador al Archiduque Matías, hermano del Emperador Rodolfo. A la muerte de Juan de Austria (1578) le sucedió en el gobierno Alejandro Farnesio quien firmó con los valones católicos el convenio de Arras (1579): las tropas españolas debían salir de Flandes y se reafirmaba el Edicto Perpetuo. A su vez los rebeldes, dirigidos por el duque de Orange, firmaban la unión de Utrech, base de las futuras provincias unidas. Si bien Farnesio realizó notables progresos, el desastre de la Armada Invencible y las guerras con Francia los invalidaron.

En 1597, Felipe II, cedió a su hija Isabel Clara Eugenia y a su Yerno el Archiduque Alberto la soberanía de los Países Bajos que solo volverían a España en caso de su muerte sin herederos. Los archiducos tuvieron que hacer frente a las continuas luchas entre católicos y protestantes. La tregua de los Doce Años

(1609–1621) abrió un período de paz, pero la guerra se reanudó poco después. A la muerte de la infanta (1633) le sucedió en el gobierno el cardenal-infante Don Fernando (1634–1641), tras el cual la pérdida de Flandes era ya inevitable para España.

Aunque el país conoció un breve desarrollo cultural durante el s. XVII es evidente que quedó convertido en una base militar desde la que los Austrias españoles pretendieron mantener su hegemonía en Europa, ya contra Francia, ya contra el Imperio, durante la guerra de los Treinta Años. Con la paz de Westfalia (1648) y ya en la pendiente decandentista de los últimos Habsburgos españoles (Felipe IV, Carlos II), la frontera con Francia retrocedió paulatinamente en beneficio de los Borbones. La paz de los Pirineos (1659) cercenó Gravelinas y Bourbourg; en 1662 cayó Dunkerke, y las guerras con Luis XIV precipitaron la desmembración: Dounai, Lille, Armentières y Bregues en la paz de Aquisgrán (1668); Bailleul y Kassel en la de Nimega (1678), y otras ciudades del Flandes marítimo en las paces de Ryswick (1679), Utrech (1713) y de Rastadt (1714) tras la cual Flandes pasó, con los Pises Bajos, a la **corona de los Austrias**.

El emperador Carlos VI intentó, a través de su virrey el príncipe Eugenio, reavivar la vida económica del país con la Compañía de las Indias de Ostende, pero la oposición británica le detuvo.

Por su alejamiento de las posesiones austríacas fue invadido durante todas las guerras del s. XVIII y ocupado por los generales de la revolución francesa después de los éxitos de Hondschote (1793) y Fleurus (1794), que lo incluyeron dentro de los **departamentos franceses de Lys y Escalda**. Fue transformado por Napoleón en base militar de su proyectada invasión de Gran Bretaña (Boulogne), y posteriormente conoció un periodo de calma hasta la acción de Waterloo (1815).

El congreso de Viena lo convirtió en una provincia de los Países Bajos. En 1830, coincidiendo con la gran revolución liberal burguesa de París que entronizó a Luis Felipe, y contando con el apoyo británico, fue una de las provincias que formaron **el reino de Bélgica**, al que pertenece desde entonces.

El s. XIX conoció en Flandes un importante movimiento cultural, al mismo tiempo que un extraordinario desarrollo industrial y comercial, sus industrias textiles se convirtieron en las más importantes de Bélgica con la introducción del lino y el algodón; Gante, con una fuerte problemática social, pasó a ser el centro del socialismo belga.

3. EL GÓTICO:

3.1. Para entender el Gótico en Flandes:

La Baja Edad Media, caracterizada por un esplendor cultural y artístico producido en el occidente cristiano, fue testigo de profundos cambios que generaron una nueva forma de pensar y de vivir en el hombre europeo, llevándole a las puertas del mundo moderno. El aumento de población, el crecimiento de la economía y el avance de las comunicaciones se han establecido como los factores generales que favorecieron el progreso cultural bajo el elemento unificador que era ya entonces el cristianismo. El arte gótico, como cualquier otro periodo artístico, es el resultado de una situación cultural nueva que condiciona al hombre, de este modo ya en el s. XII se había iniciado la gran transformación política, social y económica de Europa que culminaría en el XV con la formación de las grandes monarquías absolutas, la emancipación de los siervos y la aparición de la burguesía, de desarrollo económico de la ciudad, el auge comercial... todo ello dando lugar a una sociedad urbana basada en una economía industrial y comercial en la que los artesanos se agrupan, según sus oficios, en corporaciones y **gremios**.

Los gremios tuvieron mayor o menor importancia según las zonas y no cabe duda de que Flandes fue uno de los lugares en los que obtendría mayor validez perdurando hasta prácticamente el s. XVII como instituciones fundamentales. En un primer momento aparecen como agrupaciones de carácter religioso, con un sistema interno muy jeraquizado, que inciden en la formación del artista, no sólo protegiéndole sino que llegando a

ejercer un control sobre él. Se convertirán después en promotores, dedicarán capillas y retablos a sus santos patronos, de acuerdo con su potencial económico, convirtiéndose así en exponentes de un arte popular muy característico frente a al carácter intelectual encarnado por la burguesía.

Por otra parte y bajo el peso gremial, el artista gótico era contemplado como un artesano y, por lo tanto, con un nivel de consideración bajo al no valorarse como oficio intelectual. Esta situación irá mejorando de modo que, ya durante el XV, el anonimato común hasta entonces, que no debe ser considerado como negación de la individualidad del artista, va desapareciendo y estos firman sus obras, en algunos casos, como expresión del orgullo que estos maestros sentían por sus obras. Pese a que muchos artistas fueron tomados como embajadores por sus amplios conocimientos, su situación artesanal los mantenía ligados a una tradición transmitida a través de los talleres y que era condicionada por el entorno social y religioso de modo que los **contratos** llegaban a convertirse en valiosos documentos en los que se determinan, no sólo el precio, formas de pago y plazo de ejecución, sino también sus características, temática o la cantidad de material que debía ser utilizado.

En el ámbito del pensamiento, tras esplendor de la Escolástica en el s. XIII para la que la verdadera belleza no está en la realidad física sino en la metafísica y en la armonía última, se asientan las transformaciones de la filosofía con Roger Bacon y Guillermo de Ockham dejando atrás el excesivo racionalismo se impone, en el XIV, el **Nominalismo** que plantea la ruptura entre la fe y el conocimiento, justificando la incapacidad de la razón para conocer a Dios y la necesidad de llegar a él a través del mundo real y no de la teología. Se defiende el gusto por las cosas individuales como expresión de las esencias, de tal forma que en el mundo las únicas sustancias son las cosas individuales; todo lo real es individual y singular. Las repercusiones de este planteamiento son, además de culturales, artísticas al conducir a una renovación estética con la aparición de un mayor naturalismo, la individualización en la pintura exige realismo, y expresión de sentimientos como auténtica afirmación del individuo. Anunciamos así el camino del pensamiento humanista que veremos en los siglos posteriores.

En este contexto aparece el denominado gótico internacional, con cuyos últimos coletazos comenzamos nuestro caminar por la historia de la pintura flamenca, que se desarrolla de un modo general entre 1350 y 1420 pero que en Flandes origina con rapidez el clasicismo gótico del XV.

El nacimiento de un arte de características propias en este pequeño país, que en aquel entonces pertenecía al Ducado de Borgoña, se debe al fuerte peso de la burguesía intelectual cuyas necesidades artísticas y riqueza económica necesitaban un arte paralelamente intelectualizado y lujoso pero anclado en una tradición propia, lo que impidió la entrada de la influencia del Quattrocento florentino, amén de la aparición de grandes genios capaces de volcar todos estos intereses y personalizar su arte de modo que, aún atendiendo a los usos bajomedievales y dentro de su estatus social, fueron capaces de ganarse el respeto y la fama entre sus coetáneos. Por este motivo al hablar de clasicismo flamenco no nos referimos a la escultura o a la arquitectura, aunque estas también fueran ricas, sino de un modo directo a la pintura por la existencia de esos nombres propios capaces de darle forma de un modo independiente, original y maravilloso.

3.2. Arquitectura y escultura:

Para poder dar una visión global de la época y del desarrollo cultural que se produce en Flandes entre los ss. XIV–XV debemos hacer un breve recorrido por las distintas expresiones artísticas que se producen en ésta época de cambios, para ellos comenzamos hablando de la **arquitectura**.

Durante el románico los estilos que predominan en Flandes parten de concepciones de origen francés o renano, construyéndose obras como la catedral de Tournai (comenzada en 1110) o el castillo de los condes de Gante Construida en el XII por Thierry de Alsacia. Frente a esta fuerte presencia extranjera, durante el gótico se imponen las propuestas auténticamente flamencas como la haale kerk o iglesia salón, de planta basilical, de la que han sobrevivido algunos ejemplos (Santa Catalina y San Mauricio de Lille). La torre, manifestación

característica del arte gótico en Flandes, es alta, fuerte, potente, reforzada por robustos contrafuertes angulares; las hay unidas a la iglesia y también independientes como los beffois (torres atalaya) de Gante, Brujas o Tournai.

Las iglesias góticas del Flandes marítimo se caracterizan por la utilización del ladrillo; en cambio los edificios de piedra son afines al estilo francés, la influencia de este tipo constructivo se extendió por todo el Brabante valón, las iglesias valonas de esta época (XII–XIV) como Torgres, Dinant, Walcourt o Huy, son de estilo delicado aunque algo provinciano. Tres de las más notables iglesias de estilo flamígero (último periodo del gótico en el XV) se hayan el territorio mosano y fueron construidas en el XVI, son Santiago y San Martín de Lieja y San Humberto de Ardene, en su decoración se comienza a sentir el espíritu del Renacimiento.

El estilo Brabanzón, que se manifestaría también en la modalidad más rica del flamígero, surgió en Bruselas a principios del XIII, así vemos en las columnatas de la Colegiata de los santos Miguel y Gúndula las gruesas columnas redondas del estilo local. La dinastía de los Keldermans desempeñó un papel muy importante en su evolución con la construcción de la iglesia de Nuestra Señora de Amberes.

Durante la época gótica se produjeron verdaderas obras maestras de la arquitectura civil como la Lonja de Yprés. El orgullo de las ciudades y el culto a las libertades municipales, determinaron la construcción de *beffrois*; posteriormente se manifestó con una fantasía decorativa cada vez más fértil en la serie de casas consistoriales (Brujas, Bruselas, Lovaina, Oudernaarde...) en Gante la magnífica Casa de los Bateleros ofrece un tipo de fachada triangular cuya estructura permanecerá bajo las decoraciones renacentistas y barrocas.

En cuanto a la **escultura** podemos decir que las primeras muestras de un estilo flamenco en esta disciplina se remontan al s. XIV con obras de Jean Pépin de Huy, Jean de Liège y A. Beauneveu. A fines de este siglo, el pórtico del ayuntamiento de Bruselas fue ornado con figuras de profetas, cuyos ropajes, de amplios y pesados pliegues, preludian el estilo de Claus Sluter, que se formó en Brabante en los últimos años de ese siglo.

En los retablos de Amberes y Bruselas de los ss. XIV–XV se manifiesta un realismo de tipo popular. Lo mismo que la pintura, la escultura flamenca del gótico final alcanzó gran difusión en esta época; en España, además de las obras ejecutadas aquí por artistas flamencos, son abundantes las esculturas de importación.

Como se comentará después es llamativa la intensa actividad de algunos artistas de otras disciplinas con respecto a la escultura que es frecuentemente representada y, según ciertos autores, ejecutada por miembros del gremio de pintores.

3.3. La Pintura

Debemos tener en cuenta que, como dijimos en la introducción, la pintura que vamos a tratar aquí ha decidido tradicionalmente el apelativo de flamenca, no se circunscribe estrictamente a Flandes sino que su dominio incluiría los actuales Países Bajos del norte y del sur, compitiendo de un modo cronológica y estilísticamente paralelo con el renacimiento florentino.

Podríamos decir que el clasicismo flamenco hunde sus raíces en la pintura del **gótico internacional** y en la tradición miniaturista cuyo punto de partida está en los códices merovingios y cuya andadura se mantiene firme hasta finales del s. XVI. En cuanto a la primera, cuyo génesis se encuentra en el mecenazgo de príncipes y cortesanos, se considera una proyección del gótico tradicional a través de la elegancia y la amabilidad, surge como fruto de la fusión de la pintura del gótico lineal con los avances del Trecento italiano y encuentra su cenit en la Corte Papal de Avignon, las cortes de París y Dijon, Praga y Londres siendo su mejor mecenas Ricardo II de Inglaterra. Sus notas esenciales son la valoración de la línea, el movimiento, la exaltación cromática, un sentido aristocrático heredado del arte francés, un sentido hedonista y ornamental lleno de detalles anecdóticos. Su mayor exponente flamenco será Melchior Broderlam aunque también es notable la producción de tapices que, dentro de este estilo, se producen en los últimos años del XIV.

En cuanto al arte de **la miniatura** al que muchos de los pintores, que conocemos por sus obras mayores, dedicaron buena parte de su tiempo y del que heredaron buena parte de sus características y tecnología, hay quien la incluye dentro del estilo del gótico internacional pero más bien suele considerarse autónoma ya que los mecanismos de su génesis son muy diferentes. Entre los miniaturistas flamencos de mayor fama destacan: Beunebeu, J. De Hesdin, el Maestro de las Horas de Boucicaut, J. Maouel y, de un modo especial la familia Limbourg (los hermanos Pol, Hennequin y Herman), sabemos que para Felipe el Atrevido, Pol, realizó una *Biblia Morализada*, para el Duque de Berry, ejecutaron en colaboración la *Heures d'Ailly*, las *Belles heures du duc de Berry* y su obra maestra, las *Très riches heures du duc de Berry*.

La pintura flamenca rápidamente abandona el sentido aristocrático y el refinamiento del gótico internacional, incongruente en un país en el que la burguesía lleva realmente las riendas del poder y de la cultura superando a la nobleza en sus funciones de mecenazgo, para desarrollar un **realismo** que busca la captación psicológica de los personajes, puesta de manifiesto en los retratos. Mantiene la fundamental importancia del dibujo y la línea pero con la valoración de la luz y del color, llegando a la evolución última del gótico, se resalta el volumen y la corporeidad de los objetos. Se realiza una pintura objetiva caracterizada por un sentido **minucioso** y un preciosismo que constituyen la culminación del carácter narrativo y anecdótico de las etapas anteriores. El buen uso de la luz permite matizar los colores mediante veladuras que consiguen los efectos lumínicos y resaltan las calidades de los objetos, no obstante elementos como el oro siguen utilizándose en determinadas funciones. Por otra parte, la captación del espacio conduce a un sentido volumétrico y una búsqueda de la **perspectiva** tanto en los interiores como en los ricos fondos de paisaje en los cuales se busca la inclusión de la atmósfera; esta perspectiva es irreal por no atenerse a las reglas de los sistemas de representación que, por aquellos años, se estaban estudiando en Italia, pero también es perfectamente creíble y se basa en una concienzuda imitación de la realidad.

La **temática** de casi todas estas obras es **religiosa**, si bien se trata de una nueva religiosidad más individual, de tal forma que las escenas religiosas invaden los ambientes cotidianos, de acuerdo con el pensamiento bajomedieval del hombre como reflejo de la divinidad; esta relación personal y directa se refleja de un modo tremendamente rupturista en la obra conocida como *La Virgen del Canciller Rolin* de Van Eyck. También se crean nuevos temas iconográficos algunos de gran difusión como la Virgen en la iglesia. Por otra parte florece el género del **retrato** que debemos entender como una auténtica necesidad de la pujante burguesía consciente de su poder y con ideas ya cercanas al humanismo, no olvidemos que las ideas que propiciaron los cambios del siglo XVI tuvieron su origen en los Países Bajos y Alemania de manos de esta burguesía intelectual; por un lado se da el retrato de devoción del que ya hablamos anteriormente y por otro los retratos en los que el efigiado mira al espectador y de los que fue Van Eyck el redescubridor.

3.1. Autores:

Melchior Broederlam: Se conoce poco de este pintor flamenco posiblemente nacido en Yprés entorno a 1328 y del cual se desconoce incluso el lugar de fallecimiento que debió ser cercano a 1410. Fue pintor de cámara de Luis de Male, conde de Flandes, y de Felipe el Atrevido, duque de Borgoña. Obra suya son las alas del *retablo del retablo esculpido de la Crucifixión o de la cartuja de Champmol* (1394, museo de Dijon) que, realizado por Jacques Baerze, es uno de los ejemplos más tempranos del estilo gótico internacional.

Robert Campin fue apodado el Maestro de Flemalle, puesto que la identidad de cuadros magníficos como *Santa Bárbara en su Estudio*, nos fue desconocida durante mucho tiempo. Algunos autores atribuyen el apodo de Flemalle a su maestría a la hora de plasmar con enorme realismo las llamas de fuego que suelen adornar sus pinturas. Pero parece más probable que se deba a la existencia de tres tablas que parecen de su mano y que pudieran provenir de la población de Flemalle, cerca de Lieja y que hoy se conservan en el museo de Frankfurt. Otro sobrenombre por el cual se le conoce es el Maestro de Merode, por el *tríptico de Merode* que pintó a principios del siglo XV. En realidad, ningún cuadro atribuido a Campin está apoyado por documentos, y los escritos que se refieren a cuadros de su mano, no están ilustrados con estos cuadros, que parecen perdidos. De cualquier manera, existe bastante unanimidad en las atribuciones de sus obras reconocidas hoy

día. En vida fue perseguido por motivos políticos y morales (parece ser que convivió con una mujer sin estar casado con ella), aunque su fama como pintor le permitió eludir el rigor de la justicia. Esta misma fama le valió ser el maestro de otro genio flamenco, como fue Roger van der Weyden. Fue el creador del estilo flamenco, en clara ruptura abierta con el Gótico Internacional, mucho más cortesano y sofisticado.

El realismo flamenco tiene en él a uno de sus fundadores, con una formulación propia, claramente diferenciada de la de Van Eyck, con el cual comparte el dominio de la técnica al óleo. Obras suyas son: *El nacimiento de Cristo* (Museo de Dijon), *Los desposorios de la Virgen* (Museo del Prado), el tríptico de *La Anunciación* (Metropolitan Museum de Nueva York) y el tríptico *Werl* (las alas en el museo del Prado).

Roger Van der Weyden fue uno de los artistas más importantes entre los primitivos flamencos del siglo XV. También se le conoce por Rogier o Rogelet de la Pasture, lo que ha provocado en múltiples ocasiones el error de pensar que estamos ante dos personas diferentes. Nace hacia 1400 en Tournai, donde realiza su aprendizaje con Robert Campin durante seis años. Quizá antes hubiera estudiado escultura junto a su padre, pero el éxito lo obtendrá con el arte de los pinceles. En 1432 Roger ya es maestro y contribuye a la decoración del Palacio Municipal de Tournai. Tres años más tarde está en Bruselas, logrando gran reputación y una interesante fortuna. Quizá en 1450 visitara Roma y Florencia. Murió en Bruselas en el año 1464 después de haber trabajado para la alta nobleza flamenca, retratando a muchos de sus miembros.

Como buen pintor flamenco, Van der Weyden va a dedicar especial atención a los detalles, el vivo colorido y el realismo de las figuras, pero a esto debemos añadir el dramatismo que caracterizan sus escenas, como elemento esencial de su pintura. En la obra de Van der Weyden se realiza una hermosa síntesis personal entre la pasión expresiva del Maestro de Flémalle y el lenguaje espacial y lumínico de Van Eyck, por eso podemos hablar de la influencia de Jan van Eyck en la obra de este pintor lo que se hará especialmente patente en el tríptico de *San Juan Bautista* (Museo Nacional, Berlín) en el que la concepción de los fondos donde Van der Weyden conduce nuestra mirada por unos interiores profundos, de extraordinaria complejidad espacial y lumínica. Con no menor claridad se muestra el ascendente eyckiano en tablas como la *Anunciación* (Louvre, París) o *San Lucas dibujando a la Virgen* (Museo de Boston).

Consta documentalmente que la mayoría de los grandes pintores flamencos de XV llevaron a cabo trabajos escultóricos, encargándose de policromar imágenes o de otras fases de proyecto o realización. Y sus cuadros incluyen no pocas representaciones de esculturas y relieves. Tanto es así que cabe decir que las esculturas más bellas de esta escuela hay que buscarlas en obras de pintura. Van der Weyden es el pintor más atraído por lo escultórico, lo que se demuestra no sólo en el efecto tridimensional, de sus figuras, y en el plegado tubular anguloso de los ropajes, que son rasgos generales de la escuela flamenca, sino en la abundancia y calidad de los elementos de escultura que adopta en sus cuadros, especialmente notorio en el *Descendimiento de la cruz* (Museo del Prado).

Petrus Christus, maestro de la Pintura Flamenca, había nacido en Baerle en 1400, trasladándose a Brujas para formarse en el próspero taller de Jan van Eyck. A la muerte de éste, se colocó como el maestro más importante de la ciudad, si bien recibió las influencias de Roger van der Weyden y Dirck Bouts. Desconocemos si realizó un viaje a Italia, influyendo curiosamente en Antonello da Messina.

Dieric/ Dirk/ Thierry Bouts: Formado en su ciudad natal, Haarlem (1415), completó probablemente su formación en el taller de Van der Weyden, en Bruselas. Su arte, caracterizado por una honda serenidad, introduce en el paisaje una sutil percepción de la atmósfera y de la luz.

Hacia 1450 radicó su taller en Lovaina, en donde moriría en 1475; la colegiata de esta ciudad conserva su obra maestra, el retablo de la Eucaristía (1464–1468), una de las composiciones más conmovedoras del s. XV, a la vez que íntima y magestuosa. En 1468, año en el que fue nombrado pintor de la ciudad de Lovaina, se le encargó la decoración para el ayuntamiento, de la cual subsisten, en el museo de Bruselas, dos grandes paneles que representan la Leyenda del rey Otón. Estos cuadros de justicia que evocan un error judicial,

constituyen el esfuerzo más notable de la pintura flamenca del siglo por elevarse a la grandiosidad del estilo de la pintura mural y presentan una serie de retratos individualizados.

Se conservan obras suyas en el Louvre, en el National Gallery de Londres, en Berlín, Lille, Rotterdam... en España se conservan: *Virgen con Niño y ángeles* y *Cabeza de Cristo* (museo de la capilla real de Granada) y dos trípticos (Prado y colegio del Patriarca de Valencia). Entre sus obras maestras cabe destacar: el tríptico de *la Adoración de los Magos* (pinacoteca de Munich), y el del *martirio de San Hipólito* (San Salvador de Brujas). Sus dos hijos Dieric y Albert continuaron su estilo hasta mediados del s. XVI.

Las noticias existentes sobre la vida de **Vrancke Van der Stockt** son muy escasas. Nació hacia 1420 en Bruselas y fue el continuador del taller de Roger Van der Weyden a la muerte de éste en 1464, obteniendo el cargo de pintor oficial de la ciudad. Existen documentos que le hacen miembro del consejo comunal de Bruselas, lo que indica su importancia como persona en su comunidad. El estilo de Van der Stockt está tan relacionado con el de su maestro que hasta hace bien poco el Tríptico de la Redención del Museo del Prado se atribuía al propio Van der Weyden. Bien es cierto que Van der Stockt no es tan dramático ni tan elegante como Roger. Falleció en Bruselas en 1495.

Hans Memling Pintor flamenco de origen renano (1433–1494). Adquirió su primera formación en Colonia y de ahí su estilo tan particular en el que aúna la austeridad, el patetismo y una tierna religiosidad lírica (*Lamentación*). Si en el *Juicio Universal* (1473) están aún presentes reminiscencias de su etapa en colonia, en la década de los 70–80 Memling desarrolla su sentido de la composición y afirma su técnica del retrato mucho más acorde con los gustos del Flandes de la época.

Tradicionalmente se ha venido dividiendo su producción artística en tres periodos; el primero llega hasta 1475 y engloba obras como el *Tríptico Downe* (1468), *La historia de la Pasión* (h. 1470) y la *Virgen con el Niño* (1472). La época de madurez que coincide con el periodo de actividad en Brujas (1475–1487), comprende una serie de obras de gran belleza como: *Díptico de Granada* (1475) o el *Tríptico de San Cristóbal* (1485). Entre sus últimas obras se incluye el díptico de la *Virgen con Martín van Nieuwenhoven* (1487). Como retratista se sitúa entre los grandes maestros gracias a obras del tipo de *Tomás Portinari y su mujer* (1474), *William Moreel y su mujer* (1484) y *Retrato de un desconocido*.

Hugo Van der Goes: pintor flamenco nacido posiblemente en Gante cerca del 1440; su tumultuosa vida artística comienza con su ingreso en el gremio de pintores de Gante, gracias a la intervención de su amigo Justo de Gante, del que sería luego decano. Los documentos le mencionan reiterativamente en relación con los trabajos decorativos en Brujas y Gante. En 1475 entró como hermano converso en el monasterio del claustro rojo de Auderghem, el bosque de Soignes; allí trabajó mucho y recibió la visita de Maximiliano de Austria. Al regreso de un viaje de Austria (1481) se volvió loco y ya no pintó más que esporádicamente, en los intervalos de su crisis hasta su muerte en 1482.

Su obra, todavía no bien delimitada, testimonia un alma angustiada; pintó con grandes contrastes de sombra y luz, en tonos muy densos, especialmente rojos y azules, y su estilo revela un gusto por lo monumental, por los efectos teatrales y una excepcional capacidad para captar los matices más fugitivos del paisaje y del alma humana. El realismo a ultranza se alía en él con idealizadas estilizaciones; el movimiento, la agitación de los cuerpos y de los ropajes se oponen a la estabilidad de los edificios. Creó un mundo extraño, tumultuoso, expresionista, que cautiva por la originalidad de la invención.

Su obra maestra es *La adoración de los pastores* (Galería de los Uffizi, Florencia), gran tríptico pintado para el agente de los Medicis en Brujas, Tomaso Portinari, quien lo donó a la iglesia florentina de Santa María la Novella; es célebre por la elegancia de los retratos de los donantes y por el realismo plevello y la variedad de la expresión de los tres pastores. De no menor fuerza son: *La muerte de la Virgen* (Brujas), *La familia de Santa Ana* (Bruselas), *La adoración de los Reyes* y *La adoración de los pastores* (hoy en Berlín procedentes de Monforte de Lemos) *La adoración de los Reyes* (San Petersburgo) o *El Calvario* (Museo de Correr,

Venecia).

Gérard David: este pintor flamenco nacido en Holanda (Oudewtwer aproximadamente en 1460) y fallecido en Brujas en 1523, está considerado el último gran maestro gótico de la escuela de Brujas. En esta ciudad se estableció en 1483 en donde comenzó una labor artística muy influenciada por Memling, heredando así su clientela y estatus gremial.

En 1498, el magistrado de la ciudad le encargó dos cuadros sobre la justicia: *El juicio de Cambises* y *El desollamiento del juez prevaricador* (museo de Brujas). Sus obras religiosas se caracterizan por una grave solemnidad a la vez que por la suavidad y el recogimiento: *Las bodas de Canaá* (Louvre), *Virgen con Santas* (1509, Museo de Ruán), *El descencimiento de Cristo* (capilla de la Santa Sangre, Brujas), *Bernard Salvatin y tres Santos* (National Galery, Londres), *La Virgen de las sopas de leche* (Bruselas), el *Bautismo de Cristo* (1500–1507, Museo de Brujas) y *Descanso en la huida a Egipto* (Prado).

Jean Bellegambe: (Douai 1470–1534) pintor profundamente influenciado por las escuelas de Brujas y Amberes y cuya obra capital es el *Político de la Trinidad* de Anchin (Museo de Dounai).

Este autor flamenco, natural de Haarlem (1472–1555), donde permaneció durante su carrera artística durante el siglo XV y parte del XVI probablemente se encuentre bajo la identidad del Maestro de Oultremont; **Jan Mostaert**, pintor de cuadros religiosos y retratos oficiales. Su obra está protagonizada por figuras delgadas, muy rígidas, en el mismo estilo que trabajó Sint Jans, al que tal vez pudo haber conocido. Fue pintor de la infanta Margarita de Austria, regente de los Países Bajos, esto le permitió viajar como miembro de su corte itinerante durante su labor como embajadora y regente del imperio de Carlos V. Su obra sin embargo, está prácticamente perdida tras el incendio de Haarlem de 1576.

3.4. Jan Van Eyck:

3.4.1. Su vida.

Aunque en 1456 Bartolomeo Facio escribía en Italia que Jan van Eyck es considerado el más grande pintor de nuestro tiempo, cuando prácticamente no habían transcurrido ni quince años desde su fallecimiento, lo cierto es que se conoce muy poco de él, y siempre a través de escritos similares al citado o a partir de los archivos de los Países Bajos.

De esta forma lo cierto es que sabemos mucho menos de él de lo que quisiéramos. Se conjetura que habría nacido hacia 1390 en Maaseik, ciudad próxima a Alemania, o en Maastricht, en Limburgo; datando las primeras pistas que de él se tienen de 1390. Nada se sabe de quién fueron sus maestros pero podemos reconocerle a su hermano mayor algún tipo de maestrazgo, basándonos es lo escrito en el Político de Gante. El conocimiento que demuestra de la obra del Maestro de las Horas de Bocicaut y algún punto de semejanza con los hermanos Limbourg apuntarían hacia un viaje nunca comprobado a París antes de 1415.

La primera noticia firme es que, en 1422–1424, trabajaba en el palacio de la Haya, al servicio de del conde de Holanda, Jan de Baviera. En la documentación conservada de este período solo aparecen registrados pagos a él y a algún colaborador lo que quiere decir que durante estos años disfrutó de una situación privilegiada. Sin embargo no existen noticias sobre el tipo de encargos que el duque debió hacerle.

Al morir el duque, un año después, abandona La Haya para entrar al servicio de Felipe II duque de Borgoña, en Brujas, quien le nombra *valet de chambre* (pintor de cámara), que llevaba aparejados, como indica el documento correspondiente, "honores, prerrogativas, franquicias, libertades, derechos, provechos y emolumentos", y también camarero y diplomático. Así, mientras dependía de la corte ducal, tuvo su residencia en Lille y Tournay (en donde conocería al Robert Campin y a Van der Weyden), hasta 1429, con las interrupciones debidas a su participación en diversas misiones oficiales, algunas secretas, y dos de ellas a la

península ibérica: un a Valencia y Cataluña en julio de 1427, con la embajada que al parecer vino a solicitar la mano de la hija de Jaume II, conde de Urgel (Isabel de Urgel, sobrina de Alfonso V el Magnánimo), para el duque Felipe el Bueno; la segunda embajada, en octubre de 1428 y que duró catorce meses en que se obtuvo la mano de la hija mayor de Juan I de Portugal. Estas misiones, en las que Van Eyck iba en calidad de retratista de la posible esposa, explican la vegetación meridional (cipreses y palmeras) y las torres que recuerdan minaretes, que el pintor introduciría más adelante en sus paisajes. Post niega la influencia de este viaje en el arte hispánico, pues no tuvo tiempo de crear discípulos, pero es general la opinión de que despertó interés por la nueva pintura en la península en las Cuentas Generales de la Bailía de Valencia dice el Baile Berenguer Mercader haber comprado para el Rey, al mercader Juan Gregorio, en 2000 sueldos, una tabla de San Jorge con Historias en torno *pintada e dibujada de ma de mestre Johanes, lo gran pintor del ilustre duch de Borgoya*; se ponen reparos al precio pero Alfonso V ordena que se compre

Hacia 1430 se instaló en Brujas, donde simultaneó sus obligaciones de funcionario de corte con la de pintor independiente. Murió allí el 9 de julio de 1441.

Su obra artística se inicia junto a su hermano Hubert pero la temprana muerte de este hace que se independice muy pronto. Si consideramos como cierta la atribución que a él se hace de las miniaturas del Libro de las Horas de Turín, vemos unos inicios anclados en la tradición del gótico tardío internacional; al margen de estas miniaturas, el resto de sus obras se separan plenamente de esta tradición que reinterpreta de un modo ciertamente personal pero en el que se encuentran las raíces de la nueva pintura flamenca.

En lo que a las características esenciales de su estilo respecta, cabría destacar la **minuciosidad** con la que describe las escenas de interior a través de sus pinceladas, que ponen de manifiesto un impecable conocimiento de la perspectiva y de la luz, el particular tratamiento de las figuras mediante el estudio de ropajes así como el retrato y paisajes de extremado **naturalismo**.

Considerando la fama de la que gozaban tanto él como su taller no es de extrañar que optara por firmar sus obras con una frecuencia no vista hasta entonces. Y son firmas de pergeño muy elaborado, a veces de tipo epigráfico, explicitando su voluntad de fama y de perduración, y acompañados de algo usado entonces por la nobleza pero absolutamente excepcional en un pintor, un *motto* o divisa personal: "*Als ich can*"; o sea "como puedo".

Las referencias documentales que nos permiten trazar este esquema biográfico dejan traslucir el aprecio extraordinario que Felipe el Bueno dispensó a Jan van Eyck. Así en una ocasión en que este tuvo dificultades con la burocracia para la percepción de sus haberes, el duque intervino ordenando que so pena de incurrir en su enojo, se atendiese de inmediato al artista, ya que "*nous trouverions point le pareil a nostre gré, ni si excellent en son art et science*" (nunca encontraríamos otro tan de nuestro agrado, ni tan excelente en su arte y ciencia). Estas declaraciones son cuando menos sorprendentes en una época y situación en los que arte y artista son considerados desde una perspectiva medieval.

3.4.2. El Retablo del Cordero Místico:

El *retablo del Cordero Místico* no es solamente el *opus maior* eyckiano sino el de toda la pintura flamenca de su siglo; una obra que viene a ser como el paradigma de este gran capítulo de la historia del arte.

Esta obra fue realizada para un miembro de la pequeña nobleza, uno de los hombres más ricos de Flandes, Joos Vijd, quien, un año después de la colocación del retablo en la catedral de San Juan (hoy San Bravón) de Gante, fue elegido, y puede pensarse en una relación causa efecto, burgomaestre (primer magistrado de las ciudades belgas, alemanas, neerlandesas..) de tal ciudad.

Hagamos, tras esta introducción, un pequeño comentario externo. A primera vista el retablo destaca por sus grandes dimensiones (3'50x4'61 metros cuando está abierto), que resultan aún más imponentes en una escuela

que se caracteriza por el reducido formato de la gran mayoría de sus obras. También resulta insólita su estructura de políptico articulado en veinte tablas (todas ellas de roble como es normal en Flandes), ocho de las cuales, las de las alas, están pintadas por ambas caras. También se le considera "en conjunto un *unicum* su programa iconográfico, complejo pero claro, ideado sin duda por un docto en teología".

Un rasgo excepcional es la inscripción que lleva en el marco:

(Pictor) (H)ubertus eyck maior quo nemo repertus

inceptit pondusq(ue) Joanes arte secundus

(p)erfecit letus) i)odoci Vyd prece fretus

versy sexta mai vos collo cat acta tueri.

(El pintor Hubert van Eyck, mayor que el cual no hubo otro,

comenzó esta obra, Jan, segundo en el arte,

la llevó a cabo por por ruego de Joos Vijd

el 16 de mayo os invita con este verso a contemplar su obra).

Las letras subrayadas aquí, en rojo en el original, constituyen un cronograma (fecha formada por las letras con valor numérico en una frase o verso) pues sumadas dan el año 1432, en el que fue terminado el retablo. Las primeras palabras del tercer verso son ilegibles actualmente, "*perfecit letus*" es una interpretación de Van Huerme a comienzos del siglo XVII aunque en 1822 Waagen proponía "*suscepit letus*". Pero lo más obvio y también lo más complicado de solucionar es la duda que plantea la inscripción que es obra de Hubert y que es obra de Jan.

Los esfuerzos de los estudiosos por discriminar lo que en el retablo de Gante se debe realmente a cada uno de los dos hermanos no han alcanzado resultados convincentes. Se carece de una buena base para enfocar la solución de este crítico problema. En efecto, mientras el estilo de Jan lo conocemos nada menos que por unas dos docenas de obras que indudablemente son suyas, Hubert resulta una figura inaprehensible, del que solo se tienen dos o tres menciones documentales que le sitúan en Gante entre 1424 y 1426, año de su muerte; y no existe pintura alguna que pueda atribuírsele con seguridad. Se han sostenido numerosas teorías sobre el tema, incluso la de que toda la inscripción del retablo es una falsificación (tesis mantenida por Renders) y que Hubert ni siquiera existió, esta idea no es sostenible puesto que, analizada en laboratorio, se han percibido ciertas indecisiones, cambios o repintes que hacen posible distinguir la actuación de dos manos diferentes o, al menos, dos campañas.

En estas condiciones, los numerosos intentos por distribuir las tablas mediante un análisis estilístico han conducido a numerosas y contradictorias propuestas que agotan casi todas las posibilidades convectorias de reparto de las tablas entre Jan y Hubert. Las mayores coincidencias entre los analistas se han dado en la asignación a Hubert de las tres grandes imágenes centrales— el *Todopoderoso*, la *Virgen* y *San Juan Bautista*— del interior del políptico, que efectivamente son de una concepción más hierática y monumental, de reflejos más arcaicos que el resto; pero ello podría explicarse simplemente por exigencias de orden iconográfico y compositivo.

Concluyamos, sin pretender cerrar, el tema con la opinión de Max J. Friedländer (el cual está considerado como el más profundo conocedor de los pintores flamencos del gótico), el cual afirmó hace ya casi un siglo que no es posible aislar en el retablo del *Cordero Místico* ni en ninguna otra parte un "estilo de Hubert"

diferenciado, y que todo el arte eyckiano que ha llegado hasta nosotros puede ser encajado sin dificultad en el desarrollo de un único maestro genial, Jan van Eyck.

Pasemos a comentar ahora su contenido iconográfico. El exterior del retablo esta centrado por la *Anunciación*, es decir, el misterio de la *Encarnación de del Hijo de Dios en la Virgen*, con que da comienzo la redención de la humanidad. En la tabla en la que está representado el Angel de la Anunciación se lee: *Ave gratia plena, D[omi]nus tec[u]m*. En ella los rayos infrarojos han revelado un anterior dibujo de la composición, también considerado de los Van Eyck, y que presenta una sucesión de cuatro arcos trilobulados semejantes a los de la zona inferior. Tal diferencia aclara en parte la desproporción entre el tamaño del Angel y la Virgen y sobre todo la insuficiencia de altura local en que esta se haya inserta.

En los remates aparecen los profetas Zacarías y Miqueas y las sibilas Eritrea y Cumana rodeados de las sentencias, en filacterias góticas, con que anunciaron al pueblo elegido y al orbe pagano, respectivamente, la venida del Salvador. Lo leemos así:

- Exulta en gran modo hija de Sión; gózate, hija de Jerusalén. He aquí que viene tu rey (Zc. IX, 9).
- Saldrá de ti aquel que debe reinar sobre Israel (Mi. V, 3-4).
- Sin proferir palabra humana eres inspirada por la divinidad desde lo alto (Eneida IV, 50).
- Vendrá tu rey de los siglos futuros para [juzgar] la carne. San Agustín (De Civitate Dei XVIII, 23).

En el piso inferior, en sendos nichos, se encuentran las fingidas estatuas monocromas de los Santos Juanes, adorados por Joos Vijd y su esposa, Elisabeth Borluut. Estos santos guardan relación directa con el tema principal del retablo. El Bautista tiene aquí lugar de honor en tanto que es titular de la catedral y patrono de Gante, y como portador de su atributo habitual, el *Agnus Dei o Cordero de Dios* (al cual señala con un dedo donde la mano derecha mientras mira en dirección a Joos Vijd, hacia quien también el cordero ha girado la cabeza noventa grados); y el evangelista, como autor del *Apocalipsis*, revelador de la visión del *Cordero Místico*. El Agnus Dei suele figurar como emblema propio en los sellos de los gremios de la lana, y evidentemente tenía una connotación especial para Gante, la mayor ciudad pañera de la Europa bajomedieval.

En el interior del retablo, la Redención ya se ha consumado. El Cordero se haya situado sobre un altar, vertiendo su sangre en un cáliz, como imagen sacrificial de Cristo; le rodean ángeles orantes, turiferarios y portadores de los instrumentos de la Pasión. En el frontal de ara se lee ECCE AGNVS DEI QUI TOLLIT PECCATA MUNDI (San Juan I, 29), debajo a la derecha VITA VERITAS y a la izquierda IESUS VIA. Delante está la "Fuente de la Vida" (HIC EST FONS AQUAE VITAE PROCEDENS DE SEDS DEI ET AGNI. Apocalipsis XXII, 1), de la que mana un riachuelo con perlas, diamantes y rubíes en su lecho. A ambos lados de la fuente se disponen en semicírculo los profetas y los apóstoles, mientras van entrando en el prado florido cuatro densas procesiones de patriarcas, de eclesiásticos y de santas, a todos los cuales les alcanzan los tenues y simétricos rayos dorados que la paloma, el Espíritu Santo, emite desde el centro del cielo.

Cabe resaltar que mientras durante varios siglos se representó al Cordero o al trono y a los Elegidos dispuestos en filas avanzando hacia él, sin que se diferenciaban unos de otros, aquí se distinguen claramente unos grupos de otros, según Panofsky por influencia de los manuscritos ilustrados de la Ciudad de Dios de san Agustín. Los que visten mantos claros, a la derecha, que están en su mayoría arrodillados, son los apóstoles canónicos, a los que se ha añadido san Pablo. Los que se encuentran en el lado contrario en actitud similar son los profetas; no se debe olvidar que algunas tradiciones veían en los 24 ancianos apocalípticos una mención a los apóstoles y a los profetas. Tras lo primeros una muchedumbre de eclesiásticos, encabezados por papas que serían los obispos y confesores, se distingue delante a San Esteban (protomártir y presbítero, con las piedras de su martirio) así como a san Livinao (patrón de Gante con las tenazas con las que le arrancaron la lengua). Junto a los profetas están los patriarcas y otros miembros de la sinagoga, a los que se han añadido personajes no cristianos pero muy valorados en la Edad Media (Virgilio, con el laurel, rey David, Noé...). No se trata de contrastar la iglesia y la sinagoga, asunto favorito en tantas ocasiones desde el XII, sino que los fines son

integradores en esencia, tan positivo es un grupo como el otro, si los profetas leen con afán sus libros es porque están tratando de desvelar el futuro que se hará claro con la llegada de Jesucristo. Más atrás salen de la espesura grupos de mártires entre los que distinguimos a Inés, Bárbara, Dorotea y Úrsula.

Cada una de las cuatro tablas que flanquean la del Cordero Místico muestra estamentos diferentes que acuden también a la adoración: los Jueces Justos (esta pintura es una copia que sustituye al original, robado en 1934), los Caballeros de Cristo (en su oda al Políptico, Lucas de Heere en 1559, indica que el primer caballero tiene los rasgos de Hubert y el cuarto los de Jan), los Ermitaños y los Peregrinos. En todas estas imágenes en torno al Cordero observamos que, con el fin de ofrecer un panorama basto que permitiera un amplio despliegue de figuras, se eligió el punto de vista alto; si tenemos en cuenta que no es la primera vez que se una construcción de este tipo se vincula a obras atribuidas a Hubert o a la primera época de Jan, habrá que reflexionar sobre ello como un sistema representativo de ambos hermanos cuando no dominaban los resortes de una construcción espacial menos forzada; no obstante se adivinan pequeños errores de cálculo, explicables dado el carácter experimental de la obra, donde no existe un lenguaje geométrico planificado.

En el piso alto del interior lo preside el Todopoderoso (que combina rasgos peculiares del Padre y de Hijo) con la Virgen y San Juan Bautista a los lados. Es el tema de la *deesis*, de tradición bizantina, interpretada aquí con una deslumbrante solemnidad ritual y de opulencia cincelada. Hay que destacar que esta tabla fue repintada en el XVI y que, hasta la restauración de 1950, el manto era azul verdoso a causa de la alteración del azul marino utilizado por Donselaer en 1859 con el fin de ocultar las grietas para lo que no tuvo el más mínimo cuidado en el modelado; además el texto aparece modificado con respecto al original que se conserva transcrito en el Kronijk van Vlaenderen.

En las tablas contiguas ángeles músicos y cantores, cuya tabla fue muy repintada, entonan "cantos de suplica, cantos de alabanza, cantos de gracias", según la inscripción correspondiente. Y en los extremos Adán, en el que se notan arrepentimientos en la parte inferior de las piernas que inicialmente estaban situadas de igual manera que las de su compañera, y Eva, que está con el fruto de la tentación en la mano – "*Eva occiando obfuit*, "Eva nos afligió con la muerte" se lee en la inscripción siguiendo el texto del Incarnatio Cristi de San Agustín–, nos recuerdan el pecado que hizo necesaria la intervención redentora. La oposición entre lo que tiene color y lo monocromo, entre lo que es vivo y lo que es estatua, se da también en esa zona entre Adán y Eva y las escenas de la historia de Caín y Abel en las que se lee ADAM NOS I[n] MORTE[m] P[re]CIPITA[vi]T, prefiguradoras del sacrificio de Cristo.

La información que transmite el retablo es inmensa, repleta de significados no siempre fáciles de descifrar. Inversamente de lo que sucede en los libros miniados, en los que la pintura viene a conferir traducción visual a pasajes del texto, aquí son los textos los que ilustran el contenido y el sentido de las imágenes. Las inscripciones, en latín, son desusadamente abundantes, tanto dentro de las áreas pintadas como en el marco, incluso los azulejos valencianos que pavimentan el suelo ocupado por los coros angélicos llevan decoración de siglas y símbolos entre los que se reconocen: el monograma de Cristo, Virgen, Alfa, Omega y la abreviatura AGA (de la invocación de Isaías en hebraico: *Tu, Dios mío, para siempre fuerte*) y el cordero místico.

El retablo podía ser entendido en términos generales por todo el pueblo cristiano, pero sólo la clase más culta, avezada en latines y erudición teológica, estaba en condiciones de obtener una comprensión cabal. Una comprensión para la cual estamos hoy privados de ciertos datos factuales, como la identificación de no pocos de los personajes –entre los que sin duda hay retratos de contemporáneos, además de otros imaginarios– que forman los cortejos que van o llegan al prado de la adoración. Por lo demás, la pérdida, en el siglo XVI, de la predela del retablo, de la que sólo se sabe que contenía un *Infierno*, dejó mutilada la estructura originaria. Es de suponer que este infierno establecía un vigoroso contraste de movimiento, de iluminaciones y de ambiente en vecindad con la armonía paradisiaca que reina en torno a al Cordero. Un *Infierno* según Van Eyck, de fecha sin duda anterior y que puede ayudar a imaginar cómo sería el perdido, se incluye en el *Juicio Final* del Metropolitan Museum de Nueva York.

El políptico de Gante representa a su más alto nivel las características fundamentales de la pintura flamenca. Ante todo, una transcripción de la apariencia de las cosas llevada al límite de la capacidad ocular, y obtenida con una maestría técnica infalible en la que solo el cristal de aumento detecta el toque del pincel. Se roza así la antigua idea de la pintura milagrosa, de la imagen *ajeiropoietá*, no salida de la mano del hombre.

El análisis del mundo visible es, en Van Eyck, de una exactitud de observación portentosa. En la "Fuente de la Vida", por ejemplo, vemos cómo los chorros de líquido, que son de tres calibres y curvaturas distintos dado que brotan de caños de tres tipos y situados a tres niveles, van modificándose en sus trayectorias de caída, se ensanchan y se dividen en gotas de tamaño creciente, producen espuma y salpican con intensidad diversa al golpear la superficie del agua, y originan ondas que se quiebran y se diluyen hasta confundirse con otras en el cabrilleo general de la taza; el proceso está descrito en su totalidad, como exige la materia, mediante transparencias y reflejos. Nada hay en la pintura precedente que pueda compararse ni de lejos a un registro como este ni lo habrá hasta las investigaciones, medio siglo más tarde, de Leonardo da Vinci (animadas ya del espíritu científico, buscando las leyes de los fenómenos de la Naturaleza).

La agudeza y la precisión eyckianas se complacen en explorar la variedad del mundo, pero sin dispersarse en ni descuidar en efecto global del cuadro. Así en la tabla de la *deesis*, el espectador puede quedar fascinado por un trozo de la corona, esa espléndida creación de orfebrería que esta colocada en primer término a los pies del Todopoderoso, atestiguando la supeditación del poder temporal al poder religioso; pero la lectura micrográfica no entorpece la del conjunto que es propuesta a la mirada distante como una perfecta unidad compositiva, con sus dilatadas áreas cromáticas –azul, rojo verde–, densas y límpidas como esmaltes engastados en el fulgor de los oros.

El retablo viene a ser como una galería que expusiese los puntos de partida de especialidades que serán gloria de la pintura de los Países Bajos: el paisaje, el retrato, la naturaleza muerta y las escenas de interior doméstico.

Según H. Honour "el extraordinario paisaje central es un paralelo pictórico del *locus amoenus* de la literatura, el lugar ameno imaginario, tópico heredado de la antigüedad clásica, de Homero, de Teocrito, de Virgilio" (quien aparece incluido en este retablo a modo de patriarca, reconocible por la corona de laurel que ciñe en su frente), "y que llega hasta los tiempos modernos a través de la Edad Media". Es un paisaje inventado que reordena y engarza elementos tomados todos ellos de la realidad. Los edificios en la lejanía, que representan la Nueva Jerusalén de los elegidos, son de traza románica y gótica, y entre ellos se identifican la torre de la catedral de Utrecht y la de San Nicolás en Gante; para el ciudadano local era tranquilizador saber que el puerto de salvación estaba a la vista. La vegetación de una rara diversidad, reúne especies botánicas que florecen en estaciones distintas y en tierras extranjeras, como naranjos, palmeras y cipreses (hemos de recordar que en las dos embajadas a España en que participó, dedicó cierto tiempo al estudio de la flora autóctona). La distribución de las plantas en este paraje edénico no obedece únicamente a propósitos de índole compositiva o de ornamentación, sino también a fines simbólicos: junto al grupo apretado de santas mártires crecen altos lirios, emblema de la virginidad, en el panel superior también aparece esta flor pero en manos del ángel de la Anunciación simbolizando la pureza de María.

En cuanto al retrato destacar que Joos Vijd, quien aparece con su ropón guarnecido de piel y la elegante escarcela acreditan, como era de rigor en las imágenes de esta especie, su estatus social, aparece efigiado sin concesiones como individuo, como ser único de carne y hueso, con su mejilla flácida, sus verrugas, su estrabismo, las venas que se le traslucen en la sien. Su esposa Elisabeth Borluut se aloja en el nicho opuesto con igual potencia icástica. El retrato moderno, en cuanto descripción objetiva, no llega a más.

La Anunciación es un claro ejemplo de "vista interior". El convencionalismo medieval todavía está presente aquí en las inscripciones de la salutación –con la respuesta *Ecce ancilla D[omi]ni*, He aquí la sierva del Señor, escrita en posición invertida, dirigida al cielo–, y en el hecho de que las figura humanas y el cuarto que ocupan no son de la misma escala. Aún no había llegado a Flandes el nuevo método de perspectiva del renacimiento italiano basado en rigurosos principios matemáticos. Pero la aproximación intuitiva le basta a

Van Eyck para construir un interior especialmente convincente, habitado por luces, sombras, reverberaciones y penumbras de una matización sutilísima; Pieter de Hooch, Terboch, los más delicados descriptores de la casa holandesa en el siglo XVII, tienen aquí uno de sus puntos de referencia más evidentes.

Es una obra para el disfrute de la mirada y también de la mente porque en él hay algo más que la exposición pasiva de percepciones. Adviértase en este sentido que sobre el suelo del cuarto de la Virgen caen sombras absolutamente normales en sí mismas, pero algunas de ellas imposibles en cuanto a su origen, ya que simula que están proyectadas por los largueros verticales del enmarcamiento del retablo. Con ello queda establecida una continuidad virtual entre el ámbito donde tiene lugar en episodio que es objeto de la ficción pictórica y el ámbito real donde se encuentra el espectador. El milagro evangélico no es así una representación que ha sido traída a la catedral de Gante, sino algo que ocurre allí mismo. Es un artificio de articulación espacial entre lo pintado y lo vivo, entre lo que está dentro y lo que está fuera del cuadro, que al parecer no tiene precedentes, pero no único en Van Eyck. La articulación espacial se prolonga además, por el lado opuesto, con la apertura de la habitación a un paisaje urbano, por donde penetra también una luz de efectos precisos (alguno tan curioso como los perfiles partidos de las ventanas bíforas sobre dos planos de pared).

3.4.3. Desnudos, Temas profanos y Miniaturas.

El *Adán y Eva* del políptico de Gante son prueba de otro aspecto innovador en el arte de Jan van Eyck, la pintura de desnudo. La significación de estas imágenes para el arte norteyuropeo es equiparable a que tienen las de *Adán y Eva* de Masaccio, no más de seis años antes, para la pintura italiana. La belleza y veracidad de estos cuerpos –en este último aspecto más el del hombre que el de la mujer, en la que se acusan con mayor fuerza los esquemas mentales previos– hacen lamentar la pérdida de ciertos cuadros de audaz contenido profano de los cuales se tiene noticia, como un *Baño de mujeres*, que era propiedad del cardenal Ottaviani a mediados del siglo XV, o la *Mujer en su toilette*, de la que se conserva una copia minúscula del siglo XVII (de Willem van Haech en 1628, hoy se encuentra en la colección Van Berg). El desnudo justificado por sí mismo, sin pretexto bíblico, mitológico o literario es algo que no tuvo seguimiento inmediato, pero que abrió un filón temático que en arte moderno iba a cultivar intensamente. La *Mujer en su toilette* es asimismo instructiva porque, a través de la reproducción, se comprueba que estaba estrechamente emparentada, por su interior doméstico, con el *Matrimonio Arnolfini*, con presencia de iguales motivos, como el espejo, el perrillo y el calzado en primer plano, pero ciertamente sin la misión iconográfica que allí tenían.

Las páginas iluminadas del llamado *Libro de las horas Turín-Milán* (en el Museo Cívico de Turín) son prueba de la calidad que Van Eyck podía alcanzar mediante técnicas distintas al óleo. Los temas de interior doméstico y del paisaje están tratados aquí con la minuciosidad justa y el sentido del espacio que lo distingue, lo cual confiere una importancia particular a la cuestión de la fecha. Algunos historiadores, en efecto, con argumentos no terminantes, las sitúan antes de 1417, por lo que serían las obras más antiguas que hoy conocemos de sus pinceles, mientras otros se inclinan a creerlas más tardías, incluso posteriores al políptico de Gante.

La palabra "miniatura" deriva del nombre de un color (minio), pero se ha convertido en indicativo de algo pequeño y primoroso, de una reducción o modelo a escala menor. En esta última acepción nadie es más miniaturista que Jan van Eyck, inigualado captador del microcosmos. Pero no se han conservado otras piezas de este género atribuibles a él, aunque, por formato, cabe incluir pinturas al óleo como la *Virgen de la fuente* del Museo Real de Bellas Artes de Amberes (1439, dimensiones de 0'19x0'12 m) o la *Madona de Ice Hall* del museo de Melbourne (1433, medidas 0'265x0'195 m), que ocupan menos centímetros cuadrados que una página del citado *Libro de las Horas*.

3.4.4. Cuadros de devoción y Retratos:

En la producción de Van Eyck, como en la de cualquier pintor de la Edad Media, predominan cuantitativamente los cuadros de devoción en especial los de la *Virgen con el Niño*. En cambio, su dedicación,

aunque en menor grado que el Maestro de Flémalle, al retrato no tiene precedentes, con una frecuencia y una maestría que erigen a Van Eyck en la primera estrella europea de este género pictórico. En este trabajo trataremos especialmente de una tabla de cada tipo, como cuadro de devoción nos detendremos en la *Virgen del canceller Rolin*, y ejemplificando los retratos atenderemos a *El hombre del turbante*; reservando estos óleos para apartados posteriores haremos ahora un recorrido más superficial por otras obras sin olvidar lo comentado sobre los retratos de Joos Vijd y su mujer en el políptico de Gante.

Junto con la *Virgen del canceller Rolin*, la ***Virgen del canónigo Van der Paele*** es el más importante de los cuadros de devoción de Jan van Eyck. Se trata de un óleo sobre tabla de medidas 1'22x1'57 metros datada en 1436 y conservada actualmente en el Museo Municipal de Brujas. Es la tabla de mayor tamaño que se ha conservado del maestro, sin tener en cuenta el retablo de Gante. En él la disposición con la Virgen entronizada en el centro y un santo a cada lado –San Donaciano, titular de la iglesia de Brujas para donde se pintó el cuadro, y San Jorge, patrón de Van der Paele, a quien está presentando– se atiene al uso compositivo corriente. Pero, aquí, la Virgen y el Niño dirigen la mirada hacia el donante sin ser correspondidos por éste, que parece fijar sus ojos en San Donaciano. Según la interpretación de Tolnay, la expresión del canónigo indicara que la escena no es real sino una visión interior suya.

Entre las pinturas de retrato propiamente dichas, hay algunas que poseen especial importancia para el conocimiento de la personalidad artística eyckiana, como el retrato del cardenal ***Nicola Albergati*** (un óleo sobre tabla datado entre 1431 y 1432, de medidas 0'340x0'275 metros y conservado en el Kunsthistorisches Museum de Viena). Consta que el cardenal italiano había visitado Flandes en misión diplomática, y que en diciembre de 1431 estuvo unos días en Brujas. No sabemos si por falta de tiempo o porque era su modo habitual de trabajo, Van Eyck le hizo entonces un retrato a la punta de plata (mide 0'212x0'180 metros y se conserva en el Gemäldegalerie de Dresde). Es el único dibujo seguro que ha llegado a nosotros del insigne artista, y el primer caso europeo de un retrato conservado en dibujo preparatorio y en versión final. El dibujo lleva notas escritas por el pintor con sus observaciones sobre el color: *die nase sanguynachtich* (la nariz algo sanguínea), *die lippen zeer witachtich* (los labios muy blanquecinos)...; Es un singular documento sobre un proceso realizador y que permite apreciar la sutil transformación que ha experimentado la imagen al pasar del dibujo directo a la pintura elaborada más tarde en el taller. Comparándolos vemos que hay en el dibujo una mayor intensidad en la expresión, los ojos sobre todo son más vivos y esboza una sonrisa humana y amable que queda pasmada y seca en la pintura, donde todo es más solemne, más oficial; el dibujo tiene la frescura de lo inmediato, mientras que en la pintura se percibe un componente de seriedad exigido por el sentido de representatividad de un personaje tan destacado.

El cardenal fue uno de los hombres de Iglesia más interesantes de aquel entonces; pese a ser cartujo, fue encargado de numerosas misiones diplomáticas y religiosas que le obligaron a viajar de continuo, no obstante debió querer que se le representase como a un príncipe de la Iglesia sino de un modo más sencillo. Estas obras son un importante testimonio de la admiración que los italianos sintieron por la pintura flamenca, ya se tratase de mercaderes y comerciantes o de hombres de Iglesia.

La magia de ***El orfebre de Jan de Leeuw*** la encontramos en la poderosa mirada del retratado que escruta al espectador y que tiende un puente psicológico entre ambos, semejante a la de *El hombre del turbante*. Se trata de un óleo sobre tabla fechado en 1436, de medidas 0'245x0'190 metros y conservado en el Kunsthistorisches Museum de Viena. El mirar del espectador lo volvemos a encontrar en el discutido ***Hombre del clavel*** (museo de Berlín–Dahlem) y en el retrato de ***Margarita van Eyck*** (óleo sobre tabla fechado en 1439, de medidas 0'325x0'260 metros y conservado en el Museo Municipal de Brujas), la mujer del pintor.

El retrato de un ***Hombre con tocado verde*** (óleo sobre tabla; 0'3345x0'190 metros; 1432; National Gallery de Londres) es el único en que Van Eyck pone al personaje tras un parapeto, un tipo de composición tomado de la antigüedad clásica que tiene función disyuntiva y establece una frontera entre lo que es el espacio real y el figurativo. Separación de espacio y, a la par, con la rescrebajaduras y mellas que ha sufrido la piedra, una indicación de un tiempo interpuesto. En esa piedra se lee inciso en grandes letras "*LEAL SOUVENIR*"

(recuerdo fiel), sin duda el lema de este hombre; y en otras dos líneas escritas a modo de *graffiti* blancos "*Tymotheos*", en letra griegas y en latín la firma y fecha.

Erwin Panofsky ha propuesto la sugestiva hipótesis de que aquí tenemos el retrato de Gilles Binchois, uno de los dos grandes compositores flamencos de la corte de Felipe el Bueno que, paralelamente a la renovación eyckiana, transformaron la música en un *ars nova*. Timoteo fue el músico más afamado del mundo griego, el favorito de Alejandro Magno, quien, a su vez, era el paradigma de virtudes militares con que los aduladores comparaban a Felipe el Bueno. A Binchois se le calificaba así de "nuevo Timoteo", y ello implicaba también una nominación ditirámica del duque de Borgoña. En este contexto asociativo, la onda refleja del elogio alcanzaba así mismo de lleno al propio Van Eyck, que era nominado como "nuevo Apeles", sinónimo de la excelencia absoluta en esta rama del arte.

3.4.4.1 Virgen con el Niño, coronada por un ángel, y donante:

La famosa obra conocida como *La Virgen del canciller Rolin* es un óleo de Jan van Eyck sobre tabla de unas medidas de 0'66x0'62 metros conservada actualmente en el Louvre. Courtépé (*Description du Duché de Bourgogne*, Dijón, 1778) recuerda esta obra como existente en la sacristía de la catedral de Autun, en Borgoña, donde permaneció hasta el año 1800. Nicolás Rolin procedía de Autun y su hijo Jean era obispo de la misma ciudad en 1436, de ahí la general aceptación de la hipótesis de que el cuadro haya sido dado por el canciller o por su hijo a dicha catedral.

Conozcamos algo de Nicolás Rolin: nació en Autun en 1376, fue hecho canciller de Borgoña y Brabante en 1422; en 1445 fundó el hospital (Hotel-Dieu) de Beaune, para el que encargó a Roger van der Weyden el gran políptico del *Juicio universal*, que todavía se conserva allí; además aparece, junto a su señor el duque Felipe, en las miniaturas de la *Croniques de Hainaut* (Bruselas, Biblioteca real), que también serían obra de Roger; murió en 1462.

La ciudad del fondo ha sido identificada con Maastricht, Lieja, Utrecht, Lyon, Ginebra, Autun y otras varias, pero hasta ahora no parece haber tenido éxito ninguna de ellas; en realidad debería tratarse de una ciudad ideal, para la que Jan se serviría de dibujos tomados durante sus viajes: especialmente, la torre visible a la derecha correspondería a la de la catedral de Utrech (Weale, 1908). La importancia del paisaje de tal ciudad se debe principalmente a su perfecta conexión y continuidad con el ambiente palaciego de los primeros planos, con una solución nueva al problema de conectar el exterior con el interior, unificando en un espacio "lo íntimamente próximo y lo infinitamente remoto".

Nicolás Rolin, canciller con sus ricas vestiduras, ha suspendido la lectura y está en actitud de oración, arrodillado en su reclinatorio, ante la Virgen y el Niño, en un *vis a vis* que sorprende por la vecindad y la relevancia concedidas al protagonista humano frente a los celestiales; es una confrontación devoto-divinidad que transgrede en un sentido naturalista, pero sin mengua de solemnidad, las convenciones iconográficas. María se encuentra sobre un sitial de madera con un rico cojín pero sin el trono con dosel como es común, se cubre con un gran manto rojo y sostiene a un Niño completamente desnudo, sentado casi en el extremo de las rodillas, llevando el globo del mundo montado en una cruz, alzando su mano derecha en una bendición que casi parece un saludo; un pequeño ángel corona ala Virgen con oro y pedrería, obra preciosa de orfebrería. El espacio de la logia se abre al espectador y le pone muy cerca del hecho, haciéndole testigo inmediato del canciller, el que maneja los hilos de la gobernación del país, está recibiendo la bendición del Supremo Juez. Un cuadro de devoción, sí, pero que lleva inserto un mensaje político autoadulatorio.

Comprobamos el arqueologismo del pintor que sitúa toda la obra en un salón que tiene algo de iglesia románica o un palacio inventado, con la galería abierta por tres arcos de medio punto realizados a un relativo exterior; una arquitectura tal vez imposible, pero en buena mediada románica o más bien una elección entre gótico y románico, siendo el primero para lo que está fuera del tiempo o es contemporáneo, mientras el segundo se pone en relación con el Antiguo Testamento mediante los capiteles. Al hablar de su sentido

religioso no debemos olvidar detalles arquitectónicos tales que los tres arcos que enmarcan el fondo, símbolos de la Santísima Trinidad o los capiteles que hay en las pilastras de la izquierda, sobre la cabeza de Rolin, que representan la expulsión de Adán y Eva del Paraíso, Sacrificio de Caín y Abel y embriaguez de Noé.

En cuanto a su datación generalmente se sitúa la obra en torno a 1435 pero con algunas vistosas excepciones, porque Seek (Die charakteristischen Unterschiede der Brüder Van Eyck, Berlín 1809) la remontaba al 1422, más o menos, y Voll (Altniederländische Malerei, Leipzig 1906) a 1425. Para algunos estudiosos, como V. Denis, fue excepcional el ascendiente ejercido por este cuadro pero de parecer opuesto se declaran otros, tales que Baldass, que están en condiciones de recordar como la única derivación verdadera la tabla de Van der Weyden con San Lucas pintando a la Virgen (Boston).

3.4.4.2 El hombre del turbante:

En esta obra, por primera vez en la historia de la pintura, el retratado aparece mirando al espectador, el modo más simple y directo, comúnmente adoptado en la retratística sucesiva, de tender un puente psicológico entre ambos.

Se trata de un óleo sobre tabla, fechado en 1433, conservado en la National Gallery de Londres, las medidas de la tabla son de 0'255x0'260 metros pero con su marco original aumentan a 0'335x0'26 metros. En el mismo marco se puede leer abajo: "JOH[ann]ES DE EYCK ME FECIT AN[n]O MCCCC. 33. 21. OCTOBRIS"; y abajo la frase "A C ICHX XAN" (als ich kan, o lo que es lo mismo, como puedo). De él se tiene constancia directa desde 1655 cuando estaba en la Colección Arundel, después pasó a las Colecciones Stafford, Broderik, Midleton y Farrer hasta ser adquirido por la National Gallery en 1851.

Acerca de misterioso personaje Weale [1908] se expresaba así: "Al parecer, un acomodado mercader de unos sesenta y cinco años de edad". Mas tarde tanto Weale [1910] como Aulanier [1936] pensaron que se trataba del suegro de Jan, basándose en la supuesta semejanza con los rasgos de Margarita en el retrato de Bruselas; decididamente errónea parece la opinión de E. Durand-Gréville (*Les arts de Flandre*, 1905) para quien se trataría de un autorretrato, cuando el pintor contaba unos cuarenta y siete años" basándose en la idea de que mirar a quien mira haya nacido por traslado de al cuadro de lo que ocurre en el espejo, y que los ojos escrutadores de este individuo, el desenfado de su exuberante tocado, no cuadran mal con una efigie del artista por si mismo; pero recordemos que también Jan de Leeuw, por ejemplo mira así". Se diría que es una persona de la burguesía media acomodada, vestido con sobriedad, pero con cierto lujo destacando el turbante que le da nombre y cuyo color implica características de riqueza por la dificultad de su obtención. La cabeza es de rasgos enérgicos y firmes y el acercamiento a la realidad ha llevado a que se ponga de manifiesto que el hombre no está bien afeitado o tiene barba de un par de días, esto se consigue mediante dos técnicas: veladuras que sugieren unas carnaciones que se oscurecen por el color del pelo o pintando esos pelos salientes con menudas pinceladas en parte blancas, en parte rojizas. El tono de la barba indica que se trataba de una persona de cierta edad y de cabellos seguramente rubios.

3.4.4.3 La Virgen de Lucca:

El nombre de este óleo sobre tabla se debe a su estancia en la colección de Carlo Luigi de Borbón, duque de Lucca, quien lo vendió en 1841, y a la inexistencia de datos anteriores. Dada la relación de los duques con Brujas y Van Eyck, no sería extraño que nos encontrásemos ante otro caso de obra encargada por un comerciante asentado en dicha ciudad. De cualquier modo se ha dicho también que se podría tratar de una obra personal, pintada para el artista y no por encargo sino por gusto y para uso personal.

Se trata de una obra de reducido tamaño pero mayor que la Virgen de Dresde, que no presenta el marco original que debió incluir una inscripción según la costumbre del maestro, por este motivo se desconoce su fecha de ejecución. La repetida idea de presentar a la Virgen en una iglesia de cuidadas formas definidas se sustituye por otra más simple pero no exenta de solemnidad; la cámara en la que se encuentra es pequeña y

estrecha, con una ventana abierta a la izquierda, de acuerdo con el gusto del artista que recurre con frecuencia a una fuente lumínica colocada a este lado; a la derecha hay un nicho con dos recipientes de agua. Se trata de una Virgen alactando al Niño, descubriendo por ello el pecho, de acuerdo con una tradicional fórmula iconográfica poco usada en la Edad Media, se podría pensar que hay un mayor acercamiento emocional entre ellos pero, aunque tal vez exista algo de esto, se establecen claramente las distancias entre ambos. Existe un trono solemne en el que están tallados cuatro leoncillos como referencia al trono de Salomón.

3.4.4.4. Santa Bárbara:

Muchos han creído que este dibujo de 1437 que se encuentra en el Koninklijk Museum voor chone Kusen de Amberes, se trata de algo inacabado o de un dibujo que nunca se llevó a buen fin, sin embargo hoy se admite casi unánimemente de que Jan van Eyck tuvo intención de que todo quedara tal y como hoy lo vemos, el cuidado con el que está imitado el marco de mármol y la firma que todos reconocen como auténtica abonan esta opinión, es más, aparece en un registro de 1604 en el que no consta como obra inacabada.

La identificación de la santa es clara pues aparecen la torre, en la que la encerró su padre, la palma, como símbolo de martirio, y el libro, menos común pero que hace referencia a la lectura que motivó su conversión y por lo tanto su castigo, la pequeñez del dibujo impiden que se haya trazado un texto explicativo en él. La innovación de la obra está en hacer que la santa comparta protagonismo con la torre que la caracteriza, que la sitúe sentada en el suelo directamente y en un exterior, como una Virgen de la Humildad.

La torre es monumental, no se ha acabado y recuerda esas imágenes de la torre de Babel de febril actividad, de las que se puede considerar precedente, o las miniaturas de construcción de una catedral. La logia se ha situado contra el muro construido, a la derecha, allí esta el maestro de obras o el arquitecto con su vara, los operarios se afanan tallando piedras, llevando arena y cemento, transportando piedras, subidos sobre el edificio o utilizando la grúa. Junto a la santa aparece una comitiva dirigida por un hombre que bien podría ser su padre que ordena tal construcción. Mas al fondo hay una ciudad amurallada, la que habita Bárbara y sobre la que ejerce el mando su padre y del lado contrario se extiende un amplio y llano paisaje. La torre está inspirada en las que se construían en aquel momento aunque es autónoma, no esta adosada a ningún edificio, o un edificio en sí mismo; por eso se la ha dotado de una puerta monumental que corresponde más a una iglesia de las que también utiliza elementos constructivos y decorativos aunque no copia nada en particular; se abre, en lo alto, un triple ventanal que alude a la Trinidad y que fue solicitado por la santa cuando supo que iba a ser su prisión.

De la división en dos partes, la santa y la construcción de la torre, la segunda se impuso en los siglos posteriores constituyendo una auténtica escena de género y un documento sobre la organización de trabajo en una cantería, un modelo para otras imágenes como las antes citadas de Babel, tan espectaculares y frecuentes desde inicios del s. XVI.

3.4.4.5. El Matrimonio Arnolfini:

Firmado y fechado sobre la pared es uno de los pocos cuadros de van Eyck cuya trayectoria pueda seguirse paso a paso: pintado en 1434 pasó después de 1490 en la Colección de don Diego de Gevara, que lo donó a Margarita de Austria, gobernadora de los Países Bajos; en el inventario de la Colección de ésta (1516) la tabla está catalogada así: "Ung grant tableau qu'on appelle Hernoul la fin, avec sa femme dedens une chambre, qui fut donne par Don Diego, les armes duquel sont en la couverte du dit tableau. Fait du paintre Johannes". A la muerte de Margarita (1530), fue propiedad de María de Hungría y figura en el inventario de sus pertenencias. Paso luego a España; en 1789 estaba aún en Madrid, en el palacio de Carlos III; durante las guerras napoleónicas se habría adueñado de él un general francés, que lo había llevado al Norte. De hecho en 1815, un general inglés J. Hay lo adquirió en Bruselas y lo revendió a la National Gallery en 1842 por la modesta suma de 730 esterlinas.

El *Matrimonio Arnolfini* es un óleo sobre tabla con unas medidas de 0'820x0'595 y que está considerado como una de las realizaciones más sobresalientes del maestro Van Eyck. Hasta un siglo después, con *Los embajadores* de Holbein el Joven, en la pintura norteyuropea no volveremos a encontrar otro retrato doble de cuerpo entero.

Acerca del popular cuadro se han escrito cosas inexactas e insulsas, por ejemplo, no es seguro que la mujer de Arnolfini esté en cinta, tal como decía Viardot en el siglo pasado al afirmar que se trataba de una escena de quiromancia: un adivino que en lee la mano de la señora el futuro del niño que está esperando. Otros creyeron que se trataba de un autorretrato de Jan con su esposa (que, sin embargo en el retrato de Brujas tiene un rostro bien diferente).

La más fiable de las interpretaciones, la que seguiremos aquí, es la del ya citado Panofsky. Los personajes son Giovanni Arnolfini, un comerciante italiano que residió en Brujas y de quien Van Eyck pintó también un retrato de media figura (Museo de Berlín-Dahlem) y su esposa Giovanna Cenami, hija de otro mercader de igual origen; otros autores afirman que se trata de los menos conocidos Michele Arnolfini y su esposa Elisabeth, de desconocido apellido y seguramente de humilde origen. El cuadro viene a ser como su certificado de matrimonio interpretado de forma visual. Arnolfini toma a su esposa de la mano y hace solemnemente voto nupcial, levantando el antebrazo (*fides levata*); una solemnidad que queda subrayada formalmente por la simetría exacta de la composición. La vela encendida de la lámpara, cuando es pleno día, el hecho de que Arnolfini se haya descalzado (Giovanna también debe haberlo hecho, pues al fondo se ven sus rojos zapatos), patentizan el carácter sagrado de la ceremonia. La firma, por su posición, por su redacción y por su traza es excepcional: *Johannes de eyck fuit hic. / 1434 (Jan van Eyck estuvo aquí)*: es el testimonio escrito de un testigo. Y la inscripción exhibe riqueza de adornos y de rubricas, como la signatura personalizada de un notario en un documento legal.

Bajo la firma, un espejo redondo y convexo refleja en una reducida imagen curva de portentosa precisión la escena vista desde atrás, descubriéndonos la presencia de dos personas –una de ellas sin duda en propio Van Eyck, probablemente de azul, que confirma así su presencia como testigo– que están en la puerta, posición que coincide, poco más o menos, con la que al espectador le viene a corresponder en la realidad. Es la invención del orden espacial más asombrosa del maestro, que anticipa la función de enlazador óptico que se la confiará al espejo en el Barroco, de la que es ejemplo mayor *Las Meninas* de Velázquez. Y debe recordarse que el *Matrimonio Arnolfini* perteneció ala colección real española, que nadie la conoció mejor que el pintor de cámara de Felipe IV. El arte eyckiano de la precisión miniaturista tiene además otro exponente en este espejo alrededor del cual podemos distinguir diez pequeños círculos con episodios de la Pasión (desde abajo, en sentido de las agujas del reloj: Agonía en el Huerto, Prendimiento, Cristo ante Pilato, Flagelación, Cristo con la Cruz, Descenso en el sepulcro, Bajada al limbo, Resurrección).

Como casi todas las composiciones del maestro, se encuentra repleta de simbolismo: la pureza del sacramento viene representada por las frutas de la ventana, que hicieron caer al hombre en el Pecado Original, por el *speculum sine macula* y el salterio de cuentas de cristal que cuelga a su lado. El pacto de Dios con los hombres como extensión de él pacto de Dios con Moisés en el Sinaí, representado en la desnudez de los pies de ambos. La fecundidad futura ligada a la consumación del matrimonio en el vientre pleno, como manda el gusto de la época y que vemos también en *Eva del Político* de Gante, y en la pequeña talla de santa Margarita sobre el dragón, patrona y protectora del nacimiento. El perrillo retratado como símbolo de la fidelidad en general y de la conyugal en particular y tan común a los pies de las tumbas de la época. La lámpara metálica, muy común en Flandes por entonces, en la que de los cuatro o cinco posibles solo se ha colocado y encendido un cirio, completamente innecesario por la clara iluminación que procede de la ventana abierta, como símbolo de Cristo.

Todos estos son elementos portadores de sentido que amplifican del tema central, como dice Panofsky, en esta obra "Jan van Eyck no sólo alcanzó una concordia de forma, espacio, luz y color que nunca llegaría a superar, sino que también demostró como el principio del simbolismo disimulado podía abolir los límites entre retrato

u narración, entre arte profano y arte sacro". Realismo transfigurado o simbólico, pero realismo al fin y al cabo, porque tampoco se debe olvidar que Jan van Eyck retrató a un joven matrimonio; en este sentido el perrillo es también simplemente un perro como el que debían tener otras tantas mujeres como animal doméstico, los zapatos del primer término son los que podían haberse cambiado en un momento menos solemne, el espejo, los muebles tallados, la figurilla de la santa hacen ostentación de una casa ricamente amueblada y la fruta recuerda a las naranjas que se traían de la Península Ibérica y eran muy apreciadas en Flandes. En definitiva, una lectura también admisible es la que nos presenta la reconstrucción metódica de un verdadero ambiente burgués de la pintura realista, pero asimismo es una imagen simbólica, una pintura profana cargada de elementos sagrados.

4. RENACIMIENTO:

4.1. Para entender el Renacimiento flamenco:

Persistencia, renovación de lo caballeresco, importancia del camino hacia la claridad y la utopía, apartamiento de los temores irracionales, transcendencia de lo espiritual y lo religioso... son algunas de las características de este siglo XVI.

A lo largo del XV convivieron en Europa una pluralidad de lenguajes artísticos a menudo opuestos entre sí; esencialmente predominaron las formas del gótico, pero en Toscana surgió una nueva manera de entender el arte que acabaría imponiéndose, el Renacimiento. A la vez, el desarrollo de la pintura en Flandes supuso una alternativa al modelo italiano que, sin embargo, no superó la barrera de 1500 con la misma pujanza que las formas renacentistas y el propio ámbito norteño pronto se vio subyugado por las novedades itálicas. De este modo podemos decir que el s. XVI en Flandes es el de la recepción del mundo clasicista del sur, un fenómeno que distó mucho de ser pasivo pues no todo fue italiano, el gótico nunca fue del todo abandonado y aparece de modo recurrente y variado en las más diversas manifestaciones plásticas y arquitectónicas; a la vez que determinados artistas de fuerte personalidad como el Bosco o Pieter Brueghel elaboraron un mundo formal deliberadamente opuesto al idealismo italianizante.

Es la pintura, al igual que en el periodo anterior, el capítulo más significativo de las artes figurativas en Flandes durante el s. XVI, que al margen de posibles contradicciones, será la que verdaderamente introduzca nuevos temas de reflexión en el arte centroeuropeo; su estudio puede plantearse en los términos de debate plástico o ideológico que da lugar, gracias a la intervención de una fuerte tradición local y las ideas humanistas (fundamentalmente de Erasmo), a una serie de alternativas, algunas insólitas y de gran originalidad, a partir de las propuestas elaboradas a principios de siglo.

El amplio desarrollo de la pintura en Flandes, y en los Países Bajos por extensión, permitió que algunos artistas reflexionaran sobre su propia actividad del mismo modo que se venía haciendo en Italia o Alemania (Durero). Hacia 1515 Jan Gossaert realizó su *San Lucas pintando a la Virgen*, un tema tratado ya hacía un siglo por Van Eyck; esta obra la debemos entender, no solo como una declaración a favor de la imagen sagrada, sino como un manifiesto de la inspiración sagrada del artista cristiano en el ejercicio de su actividad. Mayor complejidad tiene, sin embargo, la versión que de este mismo tema realizó hacia mediados de siglo Marten van Heemskerck (obra que se encuentra hoy en el Museo de Bellas Artes de Rennes) que estilísticamente incluiríamos en un clasicismo teñido de componentes manieristas; en él, San Lucas, como pintor cristiano por excelencia, no aparece tanto inspirado por un ángel como por la ciencia y el estudio, simbolizados en los libros de anatomía y otras ciencias y en los instrumentos científicos como la esfera armilar.

Otra obra de Heemskerck, *Autorretrato con el Coliseo de Roma* (1553), en la que se nos presenta con un trasfondo de ruinas que sigue la senda de Rafael y que se basa en alguno de sus dibujos de colecciones de antigüedades romanas, es una alegoría del arte de la Antigüedad como fuente básica de la inspiración para pintores y escultores. Estas reflexiones acerca de la actividad artística no nos deben hacer perder de vista la

realidad habitual en la que vivían estos artistas: a pesar de los continuos esfuerzos por la dignificación profesional y por dotar a las artes de un estatus de actividad liberal, la consideración intelectual de las mismas estuvo lejos de conseguirse a un nivel general y llegó a adquirir matices de auténtico dramatismo en los casos de ciertos pintores.

Muy en conexión con estos temas está la evolución que en sus actitudes experimenta el receptor de la obra de arte; mientras que en España la clientela habitual fue sobre todo la Iglesia y, solo a final de siglo, una nobleza con intereses coleccionísticos; tanto en Flandes como en Alemania las relaciones entre los artistas, intelectuales y humanistas propició tanto el coleccionismo como las obras de contenido intelectual y especialmente la creación de las Academias. En Flandes se constituyeron las llamadas cámaras de retórica las cuales potencian la realización de eruditas algarías y los complejos emblemas presentes en numerosas pinturas, entradas triunfales y festejos, así como las reflexiones anticuarias de las series de grabados y las iconografías de retratos de hombres ilustres.

Nobles, ciudades y comerciantes constituyeron también las instancias fundamentales del patrocinio artístico a lo largo del s. XVI. Podemos decir que la difusión de las ideas humanistas entre las clases cultas centroeuropeas, hablando extensivamente del fenómeno, en este siglo constituye el soporte ideológico de estas últimas y el de una nueva actitud ante la obra de arte de un público renovado no solo exigía estímulos piadosos o la conmemoración de una cierta imagen de poder y de magnificencia, sino un signo de diferenciación prestigiosa a través de las formas que se habían emprendido en Italia y de la cultura antiquizante cuya moda se imponía en Europa. Un afán de novedades y de exaltación de lo moderno.

4.2. Arquitectura y escultura:

Se comprende que unos núcleos que habían alcanzado durante el s. XV niveles tan altos en todas las actividades artísticas fueran reacios, en tiempos de tan difícil política, a admitir nuevos criterios, unos repertorios de ideas y de formas que modificasen esquemas ampliamente consolidados. De este modo la arquitectura religiosa fue muy reacia a abandonar el gótico, motivo por el cual las muestras iniciales de la renovación estilística se hayan en la civil.

Los ejemplos de Italia y de Francia influyeron en la aparición del estilo que caracterizó a una serie de edificios, por otra parte profundamente distintos entre sí, de este modo podemos afirmar que el clasicismo del **renacimiento arquitectónico** no llegó a aclimatarse en Flandes.

Es conveniente hacer una breve relación de edificios que incorporaron elementos italianizantes, así uno de los primeros fue el *palacio de Margarita de Austria* en Malinas, obra de del francés Guiot de Beaugraud (1503–1532), con frontones curvos y volutas enroscadas que muestra fuerte arraigo gótico en el esquema verticalizante con elementos rectangulares en la fachada, rematada por un agudo piñón escalonado, que permite insertar columnas, frisos y entablamentos clásicos. La penetración de nuevas tendencias se aprecia también en la *Ancienne Greffe* de Burjas (1535–1537); el *palacio Granvela* en Bruselas (1550–1555), con los órdenes mejor interpretados; y la fachada del *ayuntamiento de Amberes* obra de Cornelis de Vrient, llamado Floris (arquitecto, escultor y grabador profundamente apasionado por lo italiano), de 1561–1565, que se centra en un cuerpo que se resuelve por el ritmo de un arco de triunfo, con vanos de medio punto entre las columnas pareadas, y en el que se inspira el ayuntamiento de la Haya (1564) de carácter más sobrio. La fase final del siglo está caracterizada por el arquitecto Lieven de Key que, trabajando en la zona norteña de Flandes, contribuyó a extender los criterios renacentistas.

En cuanto a la **escultura**, permaneció unida a las soluciones decorativas góticas durante largo tiempo. Tuvo un amplio desarrollo la talla en madera aplicada a retablos, sillerías de coro... en los que se introducen lentamente elementos renacentistas, derivados en particular de la interpretación lombarda, que aparecen también en chimeneas y puertas interiores de edificios civiles.

En lo que corresponde a la estatuaría, admitió lentamente el naturalismo renacentista, apreciable en los detalles anatómicos y en los pliegues de los ropajes, pero solo se impusieron con totalidad en la segunda mitad de siglo. Sin embargo, como ya dijimos antes, el espíritu gótico no desapareció por completo, de manera que la exuberancia ornamental del flamígero casi enlaza con el gusto barroco del XVII.

Las personalidades más destacadas fueron Jean Monet (que había trabajado en Italia y Barcelona, su obra maestra es el *retablo de San Martin de Hal*, 1533, aunque también realizó numerosos sepulcros), Jacques du Brouecq (cuyos mayores logros estuvieron en los sepulcros como los de *Saint-Omer* y en cuyo taller se formó Jean Bologne, más conocido como Giambologna) y el antes citado C. Floris del que cabe recordar el *tabernáculo de San Leonardo* en Léau (1552) y el *jubé de la catedral de Tournai* (1573).

4.3. La Pintura:

La tradición de la miniatura gótica no murió con el cambio de siglo ni de estilo, tampoco quedó simplemente relegada a la capacidad de exactitud y detalle propia de la escuela flamenca, prueba de su continuidad es la familia **Horenbaut/ Horenbout**, aunque de origen flamenco, el patriarca nació y murió en Gante (1465–1540), realizaron casi toda su producción en la corte inglesa en donde ilustraron numerosos libros de horas entre los que hay que destacar el de *Margarita de Austria* obra de Gerard, el padre. Otros miembros importantes de la familia serían Lukas el Viejo (muerto en Londres en 1544) y su hermana Susanna (1503, Worcester 1545) que se casó con Jonh Parker, tesorero de Enrique VIII, lo que demuestra su ascenso social.

La miniatura constituye un claro ejemplo de la supervivencia de gustos y modos del gótico que hará junto con otros factores que tratamos a continuación, que el lugar en el que las alternativas al Renacimiento y al Manierismo italiano alcancen su mayor originalidad sea en Flandes. Allí, a principios del s. XVI, se extinguía el ímpetu de ese *Ars Nova* que había constituido la escuela pictórica de la anterior centuria. Mientras Gerard David y Quentyn Metsys prolongaban lo que algunos han denominado clasicismo de los Países Bajos, entre 1510–1530, se desarrolla en la ciudad de Escalda un tipo de pintura que trata de resolver la crisis aparecida entre ambos estilos mediante un acentuado eclecticismo y un sentido escenográfico del espacio, común en casi toda la pintura flamenca del XVI, son los llamados manieristas de Amberes.

Dentro de esta corriente fuertemente italianizante encontramos a Gosaert, Van Orley, que considera las ruinas romanas como punto inicial de su estudio de las formas clásicas, Jan van Scorel, más influido por las alternativas venecianas, o Heemskerck, que no renuncia a un cierto dramatismo en la presentación de las escenas religiosas pero que avoga por una perspectiva erudita, arqueológica y eminentemente cultural.

Las estrategias representativas más interesantes del entorno de la pintura flamenca no giran, sin embargo, alrededor de las reflexiones italianizantes de estos autores, sino que se sitúan en la peculiar imagen de la realidad de artistas como El Bosco y Patinir, y más adelante, Beuckelaert y Brueghel el Viejo.

Dejando a un lado las escuelas y estilos debemos hablar de las **funciones de la imagen** puesto que, a pesar de que la preocupación por el contenido meramente estético de la obra se incrementó notablemente a lo largo de este siglo, la funcionalidad de las mismas constituye uno de los factores clave a la hora de comprender el porqué y el cómo de su aparición en determinados ambientes.

A pesar de la progresiva profanización de las costumbres, el siglo XVI, fue eminentemente religioso, y los contenidos piadosos y devotos de la imagen fueron objeto de un intenso debate a lo largo del mismo; es más, podemos decir que la polémica acerca de las imágenes religiosas es uno de los puntos capitales en torno a los cuales se articuló el debate artístico de la centuria. El problema, que ya había sido objeto de arduas discusiones a lo largo de la Edad Media, se centraba en el valor de la imagen, en cualquiera de sus formas, como medio para lograr la relación directa entre Dios y los fieles. El Concilio de Nicea había afirmado su valor positivo pero la proliferación excesiva de imágenes y el paganismo más o menos explícito de tantas obras religiosas del Renacimiento italiano sustentaron las críticas iniciales, estas se extendieron a los usos

comerciales y a los excesos ceremoniales en torno a santuarios, iglesias y determinadas figuraciones artísticas que llegaban a mezclar elementos profanos y folclóricos. La polémica tuvo su eje central en los Países Bajos, donde desde fines de la Edad Media los movimientos religiosos en torno a la *devotio moderna* habían llamado la atención sobre el valor de una piedad centrada en la relación íntima del devoto con la divinidad con el menor número posible de mediaciones externas, y la imagen era uno de estos medios fundamentales.

De las críticas severas, pero no condenatorias, de Erasmo de Rotterdam y Lutero, que distinguían entre el uso y el abuso de las imágenes, pronto se pasó a su negación radical por parte de Calvino y en 1566, en el contexto de la revuelta contra el gobierno habsbúrgico en los Países Bajos, tuvo lugar uno de los mayores episodios iconoclastas del siglo. La turbulencia religiosa de los tiempos pronto fue capatada por los artistas y en muchos casos la imagen religiosa ganó intensidad y se vió reforzada por el sometimiento a tan duras críticas como es patente en las obras de Jan Sacorel, van Leyden o Heemeskerck, que abandonan el decorativismo de Gossaert y Van Orley.

La reacción de la Iglesia católica a estas críticas fue inmediata de modo que los teólogos romanos rehabilitaron los antiguos argumentos medievales en torno al valor pedagógico y adoctrinador, su sentido de continua alabanza a Dios y la distinción teológica entre imagen e ídolo. Concílos y sínodos provinciales, teóricos, el Concilio de Trento... incluyeron el problema entre sus preocupaciones fundamentales, y los obispos de los lugares quedaron encargados acerca del rigor que había de tener la imagen religiosa. Ésta se debía distinguir ante todo por la claridad de su discurso, que había de ser comprendido por el fiel de manera fácil y sencilla, así como por un riguroso atenerse a la letra de las Sagradas Escrituras y los escritos canónicos, fundamentalmente del Nuevo Testamento. El público de la imagen religiosa se convierte en fiel cuya participación en el misterio divino tiende a regularse y codificarse estrictamente a través de una iconografía canónica, mil veces repetida, y unos sistemas narrativos de un impacto cada vez mayor.

Junto a las funciones devotas y religiosas la imagen pretende expresar la **magnificencia y riqueza** de su poseedor y el prestigio inherente a la protección de las artes y los artistas. Aunque estas funciones no habían sido ignoradas durante la Edad Media, parece claro que es en el Renacimiento cuando cobran importancia al adquirir un nuevo sentido y constituir una de las marcas ideológicas del poder.

En España, la corte de los Reyes Católicos con la que comienza el siglo, todavía participa del regusto caballeresco tardomedieval, como es patente en las amplias colecciones de tapices flamencos que poseían. Así durante la primera mitad de siglo el mejor arte cortesano de los Habsburgo se desarrolló en los Países Bajos con el mecenazgo de Margarita de Austria, que protegió a Jean Mone y Van Orley, María de Hungría, Protectora de Tiziano, Leoni y Antonio Moro; se fraguó así en la corte de Bruselas, una idea de la representación de la magestad del mecenazgo y el coleccionismo artístico de amplias repercusiones en el resto de siglo.

En este contexto de exaltación de la magnificencia debemos entender la aparición de un nuevo tipo de imagen: el **retrato de aparto**. Seiseneger y Antonio Moro caracterizaron sus retratos con la posición de pie, a tamaño natural y ostentando los atributos de poder del efigiado, todo ello acentuado por la distancia y la frialdad de este último como signo inequívoco de la magestad en una idea que será continuada, y llevada a su grado máximo, por la corte de Felipe II con Alonso Sánchez Coello o Pantoja de la Cruz. También en esta concepción entran el mundo heroico que giraba en torno a la mitología y lo imaginario cortesano que se expresaba en todo tipo de artes (armaduras y entradas triunfales) y las escenas históricas y la representación de hechos guerreros, a los que responden las series de tapices como los de *La Batalla de Pavía*, encargados por Carlos I a Van Orley, o los de *La conquista de Túnez* de Jan Cornelisz Vermeyen. Y todo ello orientado hacia el coleccionismo: Rodolfo II guardaba en Praga todo tipo de obras de arte, objetos preciosos, relojes, exotismos...y obras de Brueghel y Arcimboldo por los que perdió su trono; Francisco I de Francia estaba obsesionado con la pintura italiana de su tiempo; Isabel de Castilla adoraba la pintura flamenca del último gótico; Felipe II admiraba a El Bosco y su sobrino Matías, emperador de Viena y Praga, de Bartolomeus Spranger.

4.3.1. Autores:

Quinten/ Quentin Matsys/ Massys: Se le considera como el verdadero fundador de la escuela pictórica de Amberes, aunque nació en Lovaina en 1466, cuya guilda le nombró maestro en 1491 y en donde murió en 1530.

Recogió la herencia de las tradiciones artísticas del s. XV e introdujo en su pintura, con discreción las novedades importadas desde Italia, especialmente las debidas a Leonardo y a Rafael. Al igual que su amigo Erasmo de Rotterdam, Matsys, no dudó en romper con su propia forma de pintar, en revolucionar.

Sus primeras crucifixiones y Madonas son todavía góticas. En sus grandes trípticos, el del *linaje de Santa Ana* (1510, museo de Bruselas) y el del *entierro de Cristo* (1509–1511, museo de Amberes), la plasticidad de las figuras, los tipos femeninos de bellos y regulares rasgos, las arquitecturas de carácter clásico, las azuladas lejanías, la fluidez del colorido, son testimonio del rejuvenecimiento de su pintura, del que ofrece buena prueba su Magdalena (museo de Amberes).

El elevado nivel cultural del medio en el que se desarrolló se refleja en sus retratos: *Erasmus* (palacio Barberini, Roma), *Pierre Gilles* (Longford castle), el *Canonigo* de la galería Liechtestein (Viena). En *El banquero y su esposa* (Louvre) el autor parece recordar una obra perdida de Van Eyck, e inicia el desarrollo de un gran género, que alcanzará gran boga en la siguiente centuria.

Jan, su primogénito (Amberes 1505–1575), estuvo en Italia entre 1544 y 1568 y, sin duda, residió también en Francia ya que sus últimas obras se relacionan estrechamente con la escuela de Fontainebleau, como por ejemplo *Flora* (museo de Hamburgo).

Otro de sus hijos, Cornelis (Amberes 1508–1560), se distinguió como paisajista y pintor de cuadros de género, de espíritu popular y humorístico, que a veces parecen preludiar a los de Brueghel (museos de Amberes, Amsterdam y Berlín). También fue un conocido copista que produjo grabados basados en algunas de las mejores obras del momento.

Nacido en Flandes a finales del siglo XV, **Marinus Claesz van Reyerswaele/ Romeswaele** trabajó al tiempo que Quentin Massys, y se vio influido por la pintura alemana del momento, dentro de la órbita del arte flamenco. Se especializó en retratos de grandes comerciantes y alta burguesía mercantil de su país, llegando a realizar auténticas sátiras de los banqueros y los usureros. Su pintura alcanzó un gran éxito en España e Italia, donde se la importó con frecuencia. Una de sus obras más conocidas, el *Cambista y su mujer*, puede admirarse hoy en el Museo del Prado de Madrid.

Jean Clouet: Aunque de origen flamenco (1475) fue principalmente pintor de cámara del rey francés Francisco I de quien ha dejado varios retratos (Louvre, Chantilly). En 1519 ilustró el manuscrito *La guerra gálica* con una serie de miniaturas que representan a los compañeros del rey en la batalla de Marignano (biblioteca nacional de París). También hizo numerosos retratos al carbón o a la sanguina de las gentes ilustres (*Renée de Rieux, Louis de Bérange o Margarita de Valois*, hoy en el Gabinete de las estampas en París o en el museo Británico) comparables a los de Holbein por su penetración psicológica y la delicadeza de su ejecución.

Su hijo François, totalmente francés (Tours 1520, París 1572), le sucedió como primer pintor del rey y fue también autor de numerosos retratos como el de Isabel de Austria (Louvre).

Jean Gossaert/ Gossart Son escasas las noticias acerca de la vida de este pintor más conocido por el sobrenombre de Mabuse, nacido aproximadamente en 1478 en Maubeuge o tal vez en Wijk bij Duurstede y fallecido en Middelburg entre 1533 y 1536. Aparece documentado por primera vez en 1503, en la guilda de Amberes; se sabe que visitó Italia en 1508–1509, posteriormente trabajó para Carlos I de España y Margarita

de Austria en Malinas (1515–1517), acompañó a Felipe de Borgoña a Utrech y a la muerte de este se trasladó a Middelburg donde pintó el *Retrato de los hijos de Cristián II de Dinamarca* (Hampton Court).

Sus obras iniciales, *La adoración de los Magos* (Londres) y el *tríptico de Malvagna* (Palermo), denotan influencias de G. David y Durero. La influencia del viaje a Italia se manifiesta especialmente en un nuevo gusto por los floridos detalles italianizantes y por los fondos arquitectónicos (*San Lucas retratando a la Virgen*, Praga); así fue uno de los introductores del Renacimiento meridional en Flandes.

Además de la pintura religiosa y el retrato (*retrato de Jean Carondelet*, Louvre), cultivó el desnudo (*Adán y Eva* de Berlín y Hampton Court) y los temas mitológicos (*Dánae*, Munich; *Neptuno y Anfitrite*, Berlín).

Joachim Patinir/ Patenier/ Patinier: Durero denominó a este artista, en su estancia en Amberes en 1521, *gut Landschaftmaler*, por su maestría en la decoración de paisajes. Nacido probablemente en Dinat o Bouvignes cerca de 1480, fue discípulo de G. David, y en 1515, aparece inscrito como maestro en la Guilda de Amberes, donde colaboró con su amigo Q. Metsys. Se le considera el primer autor flamenco capaz de dar una completa unidad al paisaje demostrando, a pesar de sus fantásticas visiones, un perfecto conocimiento de los lugares representados. Sus pinturas inspiradas en la naturaleza mosana rompen la tradición flamenca de dividir el paisaje en bandas paralelas, sus recortadas y caprichosas montañas, sus diminutas aldeas, ruinas, acantilados y pequeñas figuras humanas se convinan para resultar una armónica unidad mezcla de fantasía y naturalismo (*Huída a Egipto*, museo de Amberes; *San Jerónimo*, National Gallery de Londres; *El paso de la laguna Estigia*, Prado).

En sus obras son muy comunes las colaboraciones de modo que los grupos de figuras suelen ser completamente accesorios y amenudo pintados por otros artistas como Q. Metsys en *Las tentaciones de San Antonio Abad* (Prado), lo cual permite considerarlo como el primer paisajista puro. Su estilo narrativo y fantástico ejerció una gran influencia entre los artistas flamencos del s. XVI.

Joos van der Beke: Pintor llamado Van Cleve o Van Vleef, conocido antes de su identificación como Maestro de la Muerte de la Virgen. Supuestamente nacido en 1485, fue admitido en el gremio de pintores de Amberes en 1511, falleciendo en dicha ciudad en 1540. Interpretó el arte de los grandes italianos Leonardo, Luini y Rafael con gracia un tanto amanerada: *Adán y Eva* (Louvre), *La muerte de la Virgen* (Colonia, Munich), *El descendimiento* (Louvre), *Sagrada Familia* y *Virgen con el Niño* (Viena, Londres, Cambridge). Residió algunos años en la corte de Francia en donde se distinguió como retratista de personajes ilustres: El emperador Maximiliano (Viena), Francisco I (colección particular en Filadelfia), *Enrique VIII y Leonor de Austria* (Hampton Court).

Jan Van Scorel (Scorel 1495, Utrech 1562) fue uno de los pocos artistas flamencos que comprendió la experimentación italiana del vecino Renacimiento. Estudió con Gossaert, quien le animó a viajar a Italia. Partió en 1519 y recorrió parte de Europa, llegando incluso a Jerusalén. Sus principales puntos de visita fueron Spira, Estrasburgo, Basilea, Nuremberg, Venecia, Chipre, Rodas y Jerusalén, adonde llegó en una caravana de peregrinos. De allí regresó a Roma, gozando del favor del Papa durante varios años. Regresó a Utrecht en 1525, tras una estancia en Venecia. Su dominio de la técnica veneciana deslumbró a sus coetáneos, acaparando la mejor clientela del momento. Sus mejores lienzos, grandes cuadros de altar, fueron destruidos por sus compatriotas durante las guerras de religión entre católicos y protestantes. De los que se han conservado, es posible admirar la influencia de los grandes clásicos romanos y venecianos, como Rafael, Miguel Angel, Palma el Viejo y Giorgione.

Bernard van Orley: con solo veinte años, en 1518, este pintor de Bruselas entró al servicio de Margarita de Austria (retrato en Bruselas), y en 1532, al de María de Hungría. Fue pintor de calidad discreta pero espíritu curioso, inventivo, moderno gracias a lo cual dominó la pintura bruselense de la primera mitad del s. XVI, orientándola hacia el arte italiano, que conoció sobre todo a través de estampas.

Sus obras religiosas, especialmente *Los padecimientos de Job* (1521) y *El Juicio Final* (1525), son obras pomposas que imitan a las de Rafael y Miguel Ángel. Pero su verdadero logro está en la decoración, hizo los cartones para las vidrieras de Santa Gúndula (Bruselas) y trabajó para los tapiceros de la ciudad, en la que, antes de 1518, fue encargado de supervisar la ejecución de la serie de tapices Los hechos de los apóstoles, de Rafael. Su obra maestra es la serie de doce cartones, tejidos entre 1521 y 1530, de las cacerías de Maximiliano (Louvre).

Michiel Coxcie (o Coxie): Pintor y grabador llamado entre sus contemporáneos por el sobrenombre del Rafael Flamenco por la profunda influencia que ejerció en él la obra de este pintor italiano durante su estancia en Roma, lo cual le daba un carácter más dulce frente al realismo descarnado y a veces caricaturesco de los flamencos. Nacido en Malinas en 1499 fue discípulo de Van Orley y pintor de cámara de Carlos I de España, para quien realizó pinturas religiosas, retratos, cartones para tapices y dibujos para vidrieras.

Trabajó también para Felipe II, el monarca español era un gran coleccionista de arte que trataba de obtener los cuadros de los mejores pintores para su colección personal, que pendía en su mayoría de los muros de El Escorial. Sin embargo, no siempre le resultaba posible conseguir los cuadros codiciados, ni por sí mismo, ni mediante las embajadas que solía encargar. Es por ello que contrató a Coxcie ante la imposibilidad temporal de adquirir ciertas obras flamencas, entre ellas algunas de Van Eyck. Le encargó copias de aquellos cuadros que deseaba poseer, como por ejemplo el retablo del Cordero Místico (Museo de Berlín), o el Descendimiento de Van der Weyden. De esta manera, cuando la colección real pasó al Museo del Prado, muchas de las joyas flamencas del núcleo de la colección, formada por Felipe II, se mantuvieron en El Escorial gracias a las estupendas copias de Coxcie, que en ningún momento pretendió falsificarlas ni reformarlas. En España se conservan *La Anunciación* y *El Nacimiento* (Escorial), *Santa Cecilia*, tres escenas de la *Vida de la Virgen* y un *Cristo con la cruz a cuestas*.

Pieter Coecke (Amberes 1502, Bruselas 1550) fue un hombre de negocios al cien por cien: pintor, diseñador, tratante de tapices, escritor y editor. Perteneciente al ámbito de la pintura flamenca, uno de sus logros más notables deviene de una embajada comercial que dirigió a Constantinopla, en manos de los sarracenos, a quienes quería vender una partida de tapices de Bruselas. Aunque no lo consiguió, dejó una serie de apuntes y xilografías que ilustran las exóticas costumbres moras para la mentalidad de la época. Su pintura fue influida por los italianos a raíz de sus viajes a Roma, en donde estuvo alguna vez. Fue discípulo de Van Orley. Su carácter empresarial se impuso a su pintura: jefe de un importante taller en Amberes, su ambición era reproducir cuadritos de manera casi industrial para abastecer el mercado. Es por esto que su obra pictórica alcanza una calidad simplemente suficiente. Fue mucho más importante para el ambiente artístico de su contexto por su labor como editor: tradujo varios importantes tratados italianos, como por ejemplo el de Sebastiano Serlio, sobre arquitectura. Podría decirse que una de sus mayores aportaciones a la pintura flamenca es la de haber sido el primer maestro de Brueghel y, después, su suegro.

Jan Sanders van Hemerssen: Nacido en la pequeña población de Hemixem (1504), cercana a Amberes, será en la urbe en donde se mostrará activo a partir de 1519 estudiando en el taller de Van Cleve, y posteriormente se trasladará a Haarlem en 1551, en donde moriría en 1575. Al igual que Aertsen y Beuckelaer, acostumbra a colocar bodegones o escenas populares en primer término, encuadrando otras escenas al fondo. Sus obras se reparten por los museos de Amberes, Bruselas, Viena, París, Munich, Londres y en el Prado (*El cirujano* y *La Virgen y el Niño*).

Adriaen Isenbrandt/ Ysenbrandt: Aunque aparece documentado en Brujas en 1510, año en el que obtuvo la categoría de maestro, no conocemos apenas su vida y tampoco la fecha o el lugar de su nacimiento aunque murió en Brujas en 1551.

Parece ser que fue discípulo de Gerard David pero su estilo también tiene grandes semejanzas con el de Benson y el llamado maestro de las medias figuras. Su obra ha planteado numerosos problemas a los investigadores hasta el punto de que algunos han llegado a la conclusión de que no es posible identificarla.

Tradicionalmente, y con bastante seguridad, se le ha atribuido el díptico de La Virgen de los siete dolores (Iglesia de Nuestra Señora de Brujas), y por similitud con esta muchas otras.

Pieter Aertsen: Llamado La Pier este pintor nacido en 1507, residió en Amberes desde, introdujo en sus obras muchas de las corrientes que por entonces predominaban en esta la ciudad, sin embargo sus raíces holandesas le hacen integrar referencias prcedentes de esta otra escuela. Pintó para la Iglesia principalmente escenas bíblicas pero con un pronunciado carácter realista, trasladando al lienzo lo que tenía ante sus ojos. Apartándose de los tipos convencionales y académicos, pintó diversas Madonnas que parecen mujeres del pueblo, con un Niño en en pecho, y un San José representado por un anciano de suave espiritualidad, análogo a los que encontraba en la realidad. De sus obras se conserva en el Rijksmuseum, un fragmentode *Nacimiento de Cristo*, en el que figura una cabeza de buey de un realismo tan vigoroso y pronunciado que inpacta a todo espectador. Pero preferentemente realizó escenas de interiores, sobre todo de cocina, su predilección por estos temas constituye una de las principales características de Aertsen; esto le daba ocasión para pintar toda clase de utensilios, frutas y legumbres, en su celo de representarlo fielmente se manifiesta como afortunado iniciador del género del bodegón. En su obra *El baile del huevo* puede observarse la minuciosa atención con que está observada la escena, dispuesta unicamente para para que la impresión producida sea absolutamente real; la vasija de cobre, la cesta, la mesa cubiera con un blanco mantel, el pan, los cuchillos, todo está minuciosamente estudiado; pero es en la actitud de las personas donde el realismo aparece más acentuado.

Pieter Pourbus: aunque nacido en Gouda, 1510, aparece documentado en Brujas desde 1540, en donde fue maestro (1543) y decano (1569), en donde se casó con la hija de Lancelot Blondeel e introdujo el estilo italianizante.

Aunque su técnica permaneció fiel a la tradición flamenca, en su *Juicio Final* (museo comunal de Brujas), se inspiró en mármoles antiguos y en el manierismo de Italia. Su *Reunión galante en un parque* (colección Wallace, Londres) muestra tipos femeninos análogos a los de Primaticcio. Sus mejores retratos se encuentran en los museos de Brujas y Bruselas.

Su hijo, Frans Pourbus el Viejo (Brujas 1545, Amberes 1581), fue también discípulo de F. Floris y pintó numerosos retratos y composiciones (*tríptico de Virgilius d'Ayta*, iglesia de San Bravón en Gante; *Las bodas de Haefnagel*, museo de Bruselas). Sus obras se encentran repartidas entre los museos de Bruselas, Dresde, Berlín, Viena y Rotterdam.

Ambrosius Benson: Pintor flamenco aunque de origen lombardo, documentado en Brujas desde 1519 hasta su muerte en 1550. Autor de composiciones religiosas y retratos en un estilo derivado del de Gerad David pero con cierta influencia italianizante. En España se conservan muchas obras suyas, siete de ellas en el Museo del Prado (*Santo Tomás y un donante*), algunas de las cuales fueron atribuidas, hasta su identificación, al anónimo maestro de Segovia.

Adriaen Thomas Key. Flamenco de nacimiento, fue discípulo de Lambert Lombard y de Willem Key, tío suyo además. La familia Key formaba una dinastía de pintores flamencos, que giraba alrededor de un taller, transmitido de generación en generación. En estos talleres flamencos se contrataba a adolescentes como aprendices, que a lo largo de su educación iban aprendiendo los secretos del taller en cuestión: la elaboración de los pigmentos, las mezclas y los materiales, o el estilo para realizar una composición. Los Key mantuvieron su taller gracias a la sucesión por vía paterna. De no haber habido sucesor varón, para mantener el taller uno de los aprendices u oficiales hubiera casado con la hija del patrón. Adriaen Key tenía una gran reputación como pintor, y recibió encargos de retratar a personajes famosos. El retrato era la especialidad del taller de su familia. También pintó obra religiosa, pero es menos conocida.

Su hijo Rafael (Malinas 1540–1616) fue principalmente retratista y su *Juicio Final* se encuentra hoy en el museo de Gante.

Joachim Beuckelaer: era sobrino político y discípulo de Pieter Aertsen, como en las obras de este, los cuadros de tema religioso dejan en un segundo término el motivo principal para, en primer plano, componer una escena de mercado, de cocina... Esta modalidad de bodegón religioso, que señala una etapa importante en la historia de las naturalezas muertas, se extendió por Europa y fue desarrollada, entre otros, por Velázquez en su época Sevillana, Vincenzo Campi y Strozzi. Sin embargo, la mayor parte de su carrera artística estuvo al servicio de maestros de mayor calidad que la suya. Esto se debió a la fuerte competitividad existente en el mercado del arte flamenco. Los grandes encargos estaban copados por los mejores artistas, como fueron su tío Aertsen, o el retratista Antonio Moro. Precisamente fueron éstos los que emplearon con frecuencia los servicios de Beuckelaer, que rellenaba los fondos de sus lienzos, o realizaba trozos sin importancia. Conservan obras de Beuckelaer museos de Amsterdam (*Cristo en casa de Marta y María*, 1566) Bruselas (con el mismo tema, 15659), Amberes (ciudad que le vio nacer y morir, 1530–1574), Colonia (*Cerdo Descuartizado*, de 1563, Museo Wallraf–Richartz) Viena y Estocolmo.

Hermanos Van Valckenborgh: Estos paisajistas flamencos, emigrados a Alemania, comparten un particular estilo aunque la importancia de Lucas (Lovaina 1530, Frankfurt 1597) se deba esencialmente a sus paisajes y escenas populares, precursoras del estilo de Brueghel el Viejo con obras como *Torre de Babel* (Munich y Louvre) o *Pescadores junto al bosque* (Viena); y la de Maarten (Lovaina 1530, Frankfurt 1612) a las obras paisajísticas o de tipo religioso como *Crucifixión* (iglesia de Deggenen) o la *Kermesse* (Viena). El hijo de Lucas, Frederick (Amberes 1570, Nurembreg 1623), introdujo lo fantástico en este estilo de paisaje.

Marten de Vos: discípulo en su ciudad natal, Amberes (1532–1603), de F. Floris de Vriendt; posteriormente residió seis años en Italia trabajando como paisajista en el taller de Tintoretto en Venecia. De regreso a Amberes importó las formas venecianas formando parte del grupo de pintores romanistas. Sus cuadros religiosos y mitológicos son de un claro estilo italianizante (*San Pablo en Efeso*, Bruselas; *La incredulidad de Santo Tomás y San Lucas pintando a la Virgen*, Amberes) pero con la factura minuciosa de la escuela flamenca del XVI que se acusa de modo más obvio en sus retratos.

Gillis van Coninxloo: Pintor de agitada vida que aún naciendo y muriendo en Amberes (1544–1607) vivió en Zelanda, Frankenthal y Frankfurt. Sus paisajes silvestres, con masas de árboles frondosos y retorcidos, que parecen anunciar los de Rubens. Sus obras se guardan principalmente en los museos de Bruselas, Dresde y Viena.

Tobías Verhaecht/ van der Haecht: Este pintor de Amberes (1561–1631) fue decano de la corporación entre 1594 y 1596 y, según algunos, el primer maestro de Rubens. Sus paisajes imaginarios de montañas se relacionan con los de Momper: *Paisajes* (1613, Aquisgrán), *Torre de Babel* (Estocolmo) o *El emperador Maximiliano en el Tirol* (1615, Bruselas).

Adam van Noort: Profundamente relacionado con el estilo de Rubens, de quien fue maestro, este artista nacido y fallecido en Amberes en 1562–1641, pintó Jesús bendiciendo a los niños (museo de Bruselas) y La Cena (Museo de Stuttgart). Otro de sus ilustres discípulos sería Jordaens, del que llegaría a ser suegro, de modo que la impronta de su estilo se transmitiría a través de dos de los monstruos del barroco flamenco.

4.3.2. HIERONYMUS VAN AEKEN/AKEN llamado JERONIMO BOSCH, y en España El Bosco:

De la vida de este genial pintor y grabador se sabe bien poco, nació y murió en Hertogenbosch (1450–1516), y su padre, Antonio, era también pintor. Hacia 1477 se casó con Aleid van Meervenne y nunca salió de su ciudad natal, de cuyo nombre deriva el apellido por el que hoy se le conoce. Adquirió un gran fama en vida y pintó para Felipe el Hermoso (1504, *Juicio Final*). De su gran producción solo se conservan unos cuarenta originales aunque se conocen algunas composiciones perdidas por copias e imitaciones del XVI.

Tanto en pinturas de asunto religioso como en las profanas, introdujo todo un mundo de figurillas ora normales, ora monstruosas, presentadas en actitudes expresivas. La complejidad de los símbolos que utiliza

dificulta la comprensión cabal de sus obras. Su universo de desbocada imaginación, poblado de seres fantásticos que parecen surgidos de una pesadilla infernal como en las *Tentaciones de San Antonio* (Amberes y Lisboa), el *Juicio Final* (Viena), anuncian el espíritu de Brueghel; incluso los temas religiosos están deformados por un cruel frenesí de gesticulaciones como en *La Coronación de espinas* (Prado).

Sin embargo, El Bosco fue un minucioso observador de la realidad, con gran talento de dibujante y su irrealismo se emparenta en último término con el espíritu sarcástico de los fabliaux, ridiculizador de los vicios (*La extracción de la piedra de la locura*, Prado).

Su fantasía burlesca sedujo a muchos aficionados, sobre todo en España, donde fue objeto de un gran aprecio; Felipe de Guevara y el padre Sigüenza escribieron los primeros comentarios críticos que se conocen sobre él; Felipe II reunió un crecido número de obras, lo cual explica la relativa abundancia de pinturas del maestro en el Prado.

Aunque su producción es mucho más amplia vamos, por la impresionante cantidad de datos que nos aporta, a hablar de una en concreto que, además, se encuentra en el Museo del Prado por lo que nos es tremendamente accesible, ***El Jardín de las Delicias***; este nombre, con el que ha pasado a la historia no es más que el fruto de un total desconocimiento de su significado y procede de una época muy posterior.

Atendiendo a la obra completa vemos que tiene una estructura muy frecuente en las pinturas de altar, le de un tríptico con dos puertas u hojas laterales. Hay e la producción de El Bosco una mayoría de pinturas de altar que son también trípticos, y que incluso presentan los mismos motivos (Paraíso e Infierno) que encontramos en las puertas de la que nos ocupa. Sin embargo, aquí el contenido y el significado contradicen la estructura tripartita tradicional del cuadro de altar o devoción. Las hojas laterales agudizan esa contradicción al seguir la misma secuencia narrativa de los trípticos del Bosco que muestran el Juicio Final; conducen de un estado de humanidad (la inocencia y el Paraíso) a un estado final que es su antítesis (el pecado, el castigo y el Infierno). Pero en el Jardín de las Delicias la tabla del centro, en vez de tratar el Juicio Final, despliega un panorama de idílico regocijo en el que muchos cuerpos masculinos y femeninos se nos muestran entregados a juegos prohibidos. Así, la analogía de los lados hace aún más patente la anomalía del centro, que es lo menos adecuado para un cuadro de altar puesto que no hay nada que induzca a la devoción, hay un jardín de deleite carnal que es fácilmente relacionable con el pecado y lo prohibido.

El ***Carro de heno*** (también en el Prado), nos puede dar una primera clave para comprenderlo, en su parte central no se representa ninguna realidad sino una alegoría (el carro de heno llevado en procesión y seguido por el Papa y el Emperador), puesto que la lectura literal sería imposible, nos vemos orientados a entenderlo como una representación del mundo y la sociedad en toda su ceguera. Si en este caso el Bosco traza un diagrama moral del mundo como es, cabe suponer, que en el tríptico del Jardín tratara de pintar un mundo que nunca existió.

El tema ya chocó a sus contemporáneos y así el español Antonio de Beatis, que vio la obra en casa del conde Enrique de Nassau en Bruselas, escribe que había figurillas que salen gateando de una concha o defecadas por grullas. Había blancos y negros en distintos juegos y actitudes, y aves y bestias de toda clase muy a lo vivo, todas tan fascinantes y tan fantásticas que sería imposible describirlas para quien no lo haya visto nunca. Una vez que pasó a la colección real española, no tardó a suscitar apologías nerviosas contra la posible acusación de herejía, era la época de la Contrareforma.

En el exterior de las puertas vemos el universo antes de la creación del hombre; los colores enmudecen en la alborada del mundo, antes de que existieran el sol y la luna. La grisalla, muy común en trípticos devotos, parafrasea el prólogo de la historia humana.

Extender las fronteras de la libertad del arte parece haber sido el deseo de El Bosco, una cosa era enriquecer la pintura y otra desatlarla en imitación del mundo visible. Él se apartó de la prueba de la realidad, de la mimesis,

para crear imágenes a partir de su propia imaginación aunando reproducción visual e imaginación visual, fundamentales en la producción de un pintor que reclamaba para sí la autonomía de los poetas.

Este tríptico del Bosco es fruto de un vuelco histórico en el que ni siquiera la Inquisición pudo contener la explosión del conocimiento y de la curiosidad. Todo parecía posible, la Reforma estaba próxima, el Nuevo Mundo estaba recién descubierto... lo que ayer era ficción sería mañana una realidad nueva.

El Bosco difiere de todos sus contemporáneos, ni sigue siendo medieval ni se inspira en el Renacimiento meridional, pero abre un camino nuevo en el arte.

4.3.3. ANTHONIS MOR VAN DASHORST, más conocido por su nombre castellanizado Antonio Moro:

El canónigo-pintor de Utrech, el peregrino a Tierra Santa, el herrante conservador de antigüedades pontificias, amigo del Papa Adriano VI, **Jan Van Scorel** tan solo tuvo un discípulo de su talla: Antonio Moro. Había nacido en una familia acomodada de Utrech en 1519, con numerosas posesiones en Darshost, de donde toma el apellido, de Scorel aprendió el oficio en Utrech, tomó su afición por los viajes y a observar gentes en los lugares más apartados. De esta época de juventud queda un cuadro con *dos canonigos* (sanjuanistas o cofrades del Hospital de Jerusalem) que han ido a Tierra Santa y se representan llebando la palma ante sí, es un cuadro de estilo similar al de su maestro al que honraría hasta el final retratándolo dos años antes de su muerte en un cuadro que permaneció sobre la tumba del canónigo en la iglesia de Santa María de Utrecht y que hoy está en la Sociedad de Anticuarios de Londres.

Tras este maestrazgo fue recibido como maestro de la guilda de pintores de Amberes en 1547 para trabajar posteriormente en Bruselas (1549–1550). Viajó a Italia aunque no queda claro si fue un proceso de aprendizaje propiciado por su maestro o por el *cardenal Granvela* (obispo de Arras llamado Antonio perrenot). Se sabe que este cardenal fue durante mucho tiempo su protector gracias a la intervención de Van Scorel. El cardenal era hombre influyente, ministro del duque de Alba en los Países Bajos y famoso por su sistema de pacificación de los exaltados durante la Reforma (cercenando las cabezas de unos cuantos creyó lograr la tranquilidad de los demás). Granvela intentó congraciarse a Moro con un emperador en su ocaso, Carlos I de España, para lo que lo envió con un cuadro el cual el rey regaló a su hijo pagando al pintor mil florines. Tras esta extraña presentación Moro entró a formar parte de la corte de Carlos V para el cual realizó varias comisiones entre las que destaca un viaje a Inglaterra, 1554, para retratar a la que sería la segunda esposa de su hijo Felipe, *María Tudor*. La reina María era mujer intolerante aficionada a los autos de fe, pequeña, poco agraciada y enfermiza, llamada la Sangunaria, sería retratada con implacable realismo por Moro en varias ocasiones, entre estos retratos destaca uno en el que aparece sentada en un sillón con una flor en las manos pues inaugura una composición que sería utilizada por el Greco (*Cardenal Niño de Guevara*) o Velázquez (*Inocencio X*) y que el propio Moro utilizaría para retratar a su esposa.

Retrató en muchas ocasiones a *Felipe*, aún cuando era rey consorte en Inglaterra en los que resulta moderadamente apuesto a pesar de conservar la mandíbula de los Habsburgo, joven, rubio y bien trajeado.

Además de el tipo de retrato sentado introdujo el de personaje de pie junto a una mesa, en la que apoya una mano mientras en la otra sujeta un guante; se trata de un tipo muy usado por Velázquez por influencia de los sucesivos pintores de corte. El primer ensayo de este tipo se consideran los retratos de *Maximiliano* (rey de Bohemia entonces y que luego sería emperador) y de su esposa *Doña María*, hija de Carlos I. De este modo Moro inauguró realmente el arte aulico español, un pintor nórdico impulsor del arte real en una corte más borgoñona y flamenca que castellana y tudesca el tipo de retrato aulico español impulsado por él sería cultivado por su discípulo Sanchez Coello, Pantoja de la Cruz, Bartolomé González... y habría de tener su climax en Velázquez.

Al servicio de la corona española realizó numerosos retratos no solo de personajes reales sino también del círculo cortesano de Bruselas, Roma, Lisboa, Madrid y Londres. Retrató al *Duque de Alba*, Fernando Álvarez

de Toledo, con armadura y bastón de Capitán General; pintó a *Guillermo de Nasau y Orange*... tanta fue su consideración en la corte que hasta le eran permitidas familiaridades con Felipe II, cuenta Van Marder que en una ocasión el rey, que gustaba de ir a verle pintar, le tocó en la espalda y Moro le correspondió tocándole con su tiento.

Pintó a muy pocos eclesiásticos pero a muchos artistas: al pintor *Kampeener*, al escultor *Jacometrezzo*, al pintor y arqueólogo *Goltzius* (se dice que para este retrato lo invitó dos veces a almorzar despidiéndolo rápidamente, quería observarlo, la tercera vez pintó el retrato en una hora)... pintó, como luego haría Velázquez, bufones y enanos como el *Perejón* del Museo del Prado.

Según Palomino, Moro fue amonestado secretamente y estuvo a punto de ser encarcelado por la Inquisición por sospechas de protestantismo; abandonó España en 1558, aunque siguió siendo, en los Países Bajos, pintor de cámara de Felipe II. En 1558/1559 y en 1564, está documentado en Utrech pero a partir de 1568 residió en Amberes, en donde moriría en 1576.

Realizó algunas pinturas de asunto religioso como el *Calvario* de la iglesia de Santa Cruz de Toledo, *Cristo resucitado entre Pedro y Pablo* (colección de Nimega) o el *San Pedro* de la galería Pallavicini (Roma). Pero el grueso de su producción está constituido por retratos, especialidad en la que fue uno de los más eminentes artistas del s. XVI.

Su estilo realiza una síntesis muy personal entre el Renacimiento italiano y la tradición flamenca, concertando los modos de presentación de la nueva retratística veneciana, especialmente de Tiziano, con una objetividad descriptiva de extraordinaria precisión y lucidez analítica.

Entre sus mejores retratos figuran los de *Antonio Perrenot de Granvela* (1549, Viena), *María Tudor* (1554, Prado), *Felipe II* (Prado, Escorial, Viena), *Autorretrato* (1558, Uffizi), *Metgen, esposa del pintor* (Prado), *El emperador Maximiliano II* (1550, Prado), *El enano de Granvela* (Louvre) o el *Pejerón* (Prado). Es notable el poder decir que su fuerte relación con la Casa Real Española ha dejado más de catorce obras suyas en la colección del Prado.

4.3.4. Pieter Brueghel/ Bruegel el Viejo:

La fuerte personalidad de este artista llega a oscurecer la figura de la mayoría de sus contemporáneos a pesar de su reducida obra, es el cronista del mundo en que vivía, observador excepcional del mundo rural con su belleza paisajística y las actividades de sus pobladores en los momentos de trabajo, de descanso o de diversiones, que en algún caso encubren la dura realidad de las luchas políticas; sin embargo su tema esencial es la Naturaleza, observada y transcrita en todos sus detalles, heroica, inalterable e indiferente, y en la cual el hombre se integra totalmente en una síntesis admirable. También hay obras de tema mitológico, obras que continúan el profundo sentido del Bosco, otras enlazan con la tradición medieval y otras sorprenden por la novedad de sus planteamientos y en todas el gusto por la anécdota se da de un modo paralelo a la amplitud compositiva y a un sentido estricto del ritmo y de la síntesis que subordina el detalle a la visión de conjunto. Con esta visión panorámica del mundo, Brueghel ilustró un aspecto esencial del pensamiento humanista.

Nacido probablemente en Breda en 1525/ 1530, inició su aprendizaje en el taller de Pieter Coecke, con cuya hija se casó años más tarde. Después de visitar Italia entre 1552 y 1553 en donde realizó numerosos dibujos con vistas de los Alpes, en las que se dislumbra su particular visión de la naturaleza, y se relacionó con Giulio Clovio, realizó en Amberes algunos dibujos para el grabador J. Cocck. La mayor parte de su producción en óleo (sobre lienzo) está fechada entre 1558 y 1568 generalmente para los humanistas de Amberes. Moriría en 1569 en Brujas.

Sus primeras obras, como *La caída de los ángeles reveldes* de Bruselas, recuerdan a las visiones fantásticas de El Bosco, más tarde su temática se centrará en el folclore y en los proverbios flamencos, así como en la vida

campesina de este país.

Una de sus mayores aportaciones la constituye el haber sabido recurrir a la tradición del paisaje flamenco para innovarla, se puede observar en sus obras más tempranas (*Cristo en el Mar de Tiberíades*, 1553, *Parábola del sembrador*, 1557, *La caída de Ícaro*, 1558) su punto de partida está en los escenarios naturales a vista de pájaro que incluyen escenas bíblicas o mitológicas y en las que se subordina el ambiente en detrimento del tema, como las de Patinir. Para su reformulación recurrió a maestros del paisajismo italiano como Campagnola pero sobre todo a la tradición flamenca. Inicialmente empleó la técnica del temple sobre tela, habitual en Malinas y adecuada por su barato precio a la pintura de paisajes y de género, se dice que pudo ser su suegra, la miniaturista Mayken Verhulst, quien le introdujo en esta técnica aunque es posible que aprendiera de manos de Giulio Clovio, experimentado iluminador de códices.

Por otra parte su interés hacia el folclore convierte a Brueghel en un pintor etnógrafo, que investiga y utiliza en su obra elementos de la cultura popular, de la misma manera que su contemporáneo Rabelais en su *Gargantúa y Pantagruel*. Ambos son mediadores cultos, que introducen la cultura popular en el ambiente de la cultura de élite para sus propios fines. Su combate entre *Carnaval y Cuaresma* (1559, en el Museo de Historia del Arte de Viena) es un paso más hacia la conquista del cuadro de género que tanto proliferará durante el Barroco, en él ya no encontramos síntomas de la piedad y condena religiosa que caracterizaba al Bosco y, por lo tanto las primeras obras de Brueghel, sino un regocijo en la comicidad de una fiesta y un convite ancestral en el que utiliza un esquema elíptico de composición. Se trata de la secularización de un tema moral, que se convierte en una alegoría real. Se trata de una representación teatral, escenificada en la plaza pública en la que luchan el Carnaval-Taberna (hombre gordo sentado sobre un barril y con un espetón de cerdo asado en la mano) y la Cuaresma-Iglesia (vieja seca con una pala de escuálidas sardinas), empeñada por aquel entonces en suprimir muchas fiestas populares por su objeción moral. La obra está teñida del espíritu lúdico del Renacimiento y no puede faltar la imagen del loco.

Partiendo de la tradición flamenca de proverbios pintados, realizará sus *Proverbios flamencos* (1559) hoy en el Museo Nacional de Berlín, obra en la que se ensaya un revolucionario lenguaje icónico-verbal caracterizado por el hecho de que las figuras enuncian un proverbio por su sola a través de elementos formales y acciones, por ejemplo y ya que el color azul implica engaño, el que va vestido de azul es un cornudo. Los proverbios constituyen un texto en sí mismos y, puesto que las figuras son por sí mismas proverbios, su visión conjunta en un espacio panorámico sugiere la idea de un mundo absurdo y de necios.

Las ideas humanistas de las que habíamos antes, el erasmismo, se transmiten a través de Brueghel en una concepción de la vida como comedia de modo que la máscara, el ruido, la mueca y la descomposición figurativa se convierten en rasgos identificativos del pintor. En los Juegos infantiles (1560, Museo Nacional de Historia del Arte de Viena), la representación de la ciudad tomada por niños funciona como la ilustración de una enciclopedia y nos muestra hasta noventa juegos distintos, pero detrás la visión crítica nos recuerda que Erasmo consideraba la infancia como sinónimo de necedad.

La serie de los meses o las estaciones (*Los cazadores en la nieve*, Viena; *La siega del heno*, Nueva York; *La cosecha*, Praga), datable en torno a 1565, constituye una serie de alegorías realizadas mediante la descripción narrativa de pequeñas escenas con un significado propio que en su suma adquieren un nuevo significado más amplio y complejo; es la continuación de un proceso desarrollado desde la Edad Media para amplificar el sentido de las obras mediante la suma de situaciones y notaciones paisajísticas.

Frente a este carácter panorámico y enciclopédico, en sus últimos años, las composiciones se reducen a pocas figuras de mayor monumentalidad. Así en la obra *En Jauja*, también llamada *País de Cucaña* (*Luilekkerland*), de 1567 (en el Alte Pinakotek de Munich), retoma uno de los mitos de evasión más difundidos de la literatura popular, una tierra lejana en la que no se trabaja, a la que se llega a través de una montaña de arroz. Para mostrarla ha elegido una insolita visión de cerca y un brillante colorido; los alimentos están animados y todo es redondo: la composición circular formada por los principales representantes de los estamentos (caballero,

camoesino, soldado y clero) y las orondas barrigas de los glotones.

En una de sus últimas obras, *Los lisiados* (1568, Louvre), utiliza todos los medios a su alcance para producir rechazo; la deformidad de los cuerpos, colas de zorro que los identifican como leprosos y el ocultamiento de algunos rostros. Esta repugnancia hacia la figura del mendigo es otra de las obsesiones erasmistas que pedían por aquel entonces la reforma de la beneficencia pública para que tullidos e incurables fueran encerrados en asilos.

Brueghel nunca pintó para una iglesia, su público no era de campesinos sino el círculo humanista de Amberes y funcionó siempre por encargo de coleccionistas. Sus clientes habituales eran el cardenal Grandvela (arzobispo de Malinas y delegado de Felipe II), su amigo Ortelius y Nicolaes Jonghelinck (un banquero de Amberes que llegó a tener 16 obras suyas). La función de sus obras era ofrecer una pintura didáctica que mostrase la necesidad del mundo.

Los cuadros campesinos de Brueghel asumen esta función didáctica que Erasmo le atribuía al chiste y a lo cómico; disfraza la moral de divertimento utilizando recursos como la hipérbole y la exageración, los rostros desagradables representan a los vicios y están tomados de tratados de fisiognómica a los que se contraponen la figura habitual de un personaje ensimismado e impasible, ajeno al bullicio, con el que se nos permite identificarnos. Sabemos que Brueghel y su amigo Franckert se disfrazaban de campesinos frecuentando el puerto, asistiendo a kermesses y en las bodas fingía ser el primo que ofrece un regalo; así estudiaba los rostros y las expresiones de los campesinos, de mosma manera que Leonardo lo hacía invitando a los mendigos a su casa. En este sentido, sus estudios anatómicos sirvieron de inspiración a Adriaen Brower, en el s. XVII, para sus rostros de tabernas como *Bebida amarga* (1935–1937).

Dos de sus hijos continuaron la labor pictórica aunque tan solo uno sigue realmente el estilo del padre, **Pieter Brueghel d'Enfer**, o Brueghel el Joven que recibe el curioso calificativo del Infierno (d'Enfer) por su afición a pintar escenas en las que representa las llamas del infierno o de un incendio. Nacido en Bruselas en 1564 y muerto en Amberes en 1637, la mayor parte de su producción artística consiste en réplicas, a veces con variantes, de las obras de su padre a quien supo imitar con habilidad pero quedó lejos de igualarle. La producción de su hijo, también llamado Pieter, apenas se distingue de la suya. De el otro hijo, **Jan Brueghel de Velours** debemos hablar en el apartado dedicado al Barroco.

5. EL BARROCO:

5.1. Para entender el Barroco en Flandes:

De un modo genérico podemos decir que el arte barroco es la manifestación de un poder establecido y a menudo absoluto pudiendo distinguirse entre el barroco de la burguesía protestante y el barroco de la iglesia y la corte de modo que debemos entender al artista como agente transmisor de un mensaje que depende de lo que los comitentes quieran potenciar. Por otro lado hay que señalar que, aunque los artistas lucharán durante el XVII por ser considerados intelectuales de un arte liberal, en muchos casos esta necesidad de adecuarse a la idea previa, producto de la mente del que encarga la obra, hace de él un mero y correcto ejecutor a la vista de la sociedad contemporánea.

A pesar de su fuerte aburguesamiento hay que entender Flandes como una provincia en guerra perteneciente a un imperio que se alzaba como decadente baluarte del catolicismo romano. Por una parte los artistas realizaban obras que contentar a la burguesía protestante o católica, con paisajes, cacerías retratos, bodegones..., que había firmado el Compromiso de Breda en 1566, y por otro realizaban obras religiosas por cuenta de la Contrarreforma y del Estado español.

La **imagen sacra** barroca se compone de misticismo, ascetismo, eroísmo, erotismo y crueldad, su lenguaje es sencillo, claro y comprensible, tienen un carácter didáctico y una interpretación realista capaz de estimular al

espectador de manera sensible, no razonada, hacia la piedad. Todo esto derivó, hacia finales de siglo, en el uso de otros métodos plásticos de mayor efectismo y persuasión en busca de la imagen de Iglñesia de poder, consolidada, sustituta de la Iglesia espiritual, que se autoafirma mediante la materialización de las ideas puras o abstractas (Triunfo de la Eucaristía, Caridad, Inmaculada Concepción...) y las representaciones de su poder y legitimidad (mediante representaciones del Ppa rodeado de las virtudes por ejemplo).

Un lenguaje muy distinto a este es el utilizado por los **dilettante**, hombres de vasta cultura literaria y artística, que busca en el mundo antiguo su autoafirmación intelectual, podríamos decir que en cieta mediada se trata de una continuación del mundo intelectual renacentista. La fuerte influencia de Caravaggio en Flandes hará de esta corriente una minoría seguidora de los postulados del academicismo clasico y de hombres como Carracci, Il Guercino, Guido Reni o Poussin, que constituyen los mejores defensores de la primacía del dibujo frente a la luz.

La corriente **naturalista** promovida por Caravaggio será mucho más acorde con las necesidades expresivas y, de un modo fundamental, con latradición descriptiva dominante en el arte flamenco. La manera artística toma como modelo la realidad tangible aplicándola a temas históricos o religiosos susceptibles de lecturas simbólicas, se revoluciona la teoría artística al ofrecer como modelo algo vulgar, no idealizado. Por otra parte el uso del claroscuro irrumpe como total novedad en el panorama norteño pero su influencia queda casi reducida al círculo de los caravaggistas de Utrecht, el resto de artistas imitan, no a Caravaggio, la realidad al modo que él lo hacía, así y puesto que la realidad es múltiple y diversa, las solucionmes han de ser necesariamente distintas.

Lo cierto es que al pensar en el Flandes barroco, caminamos loslogicamente hacia la figura de **Rubens** y, por relación directa, en la de Van Dyck. No podemos incluir a ninguno de los dos en estos cajones, su genio los diferencia y hacen de su arte algo mucho más personal, lo que en el caso de Rubens se convierte en algo definitorio. El eclecticismo rubensiano, siempre con su afán de aprender, cpinado de los italiano y flamencos de su época, admirado de la terribilitá miguelangelesca y por la calidad táctil y pictórica de Tiziano, para el que lo fundamental es el todo y no las partes... creará escuela propia y tendrá numerosos adictos, discípulos e imitadores.

Por otra parte, durante el Barroco la importancia comercial tenida por Gante, Bruselas, Tournai... pasa casi por completo a ser de **Amberes**, ciudad natal o formativa de casi todos los grandes pintores flamencos de la época y que, vivió una intensa época de esplendor. Su anexión al ducado de Borgoña (1406) y después a la casa de Habsburgo (1477), y el descubrimiento de América sentaron las bases de un despegue económico sin precedentes que se materializará en el s. XVI. Amberes contaba con una doble bolsa y empleaba los métodos bancarios más modernos, lo que la convirtió en el centro financiero más importante de Europa; de 1520 a 1560 fue el principal punto de redistribución de productos europeos y de los ultramarinos importados por Sevilla y Cádiz. La línea Sevilla, Cádiz, Medina del Campo, Bilbao, Amberes fue uno de los grandes ejes de este periodo de expansión capitalista. Los capitales de Amberes favorecieron la creación de una notable industria y, por otro lado, las imprentas de la ciudad fueron un foco decisivo para la difusión del humanismo.

Podemos afirmar que, a pesar de la guerra contra España, el pais flamenco en su conjunto vivió en el s. XVII momentos de gran prosperidad económica que permitieron un notable desarrollo de la actividad artística. No solo se constata la intensa actividad de los **talleres** de Amberes sino tambien de los de Brujas, de donde partían pinturas con destino a distintos países europeos y sobre todo hacia la Península Ibérica. Esto talleres trabajaban principalmente basándose en la capacidad de los maestros que habían aprendido el oficio como aprendices siguiendo el esquena gremial; fruto de ello fue la existencia de varias generaciones de artistas que mantuvieron un nivel de creatividad no superada posteriormente.

5.2. Arquitectura y escultura:

La **arquitectura** que se realiza en Flandes parte de un estilo importado de Italia pero totalmente adaptado por

los arquitectos nacionales, y que se desarrolló ampliamente en el s. XVII a impulso de los jesuitas (hermano Huyssens, y padre Hèsius). La exuberancia triunfal de San Carlos Borromeo de Amberes, de San Lupu en Namur y de San Miguel en Lovaina, se acentuó aún más en la fachada del Beguinaje de Bruselas y en las iglesias abaciales norbertinas de Averbode y Grimbergen. A fines del XVII, el maravilloso conjunto de edificios corporativos que circundan la plaza de Bruselas y que dan mayor prestancia al edificio gótico del ayuntamiento, logró fundir las reminiscencias de Palladio, del barroco flamenco y del estilo de Luis XIV.

El **escultor** bruselense F. Duquesnoy, después de imponer su estilo en su ciudad natal triunfó en Roma y allí dejó su obra; mientras que en Amberes y en Malinas una pléyade de escultores como A. Quellin, L. Fayd'herbe y H.F. Verbruggen, esculpieron en mármol o en madera, altares, sillerías de coro, confesionarios y mausoleos de gran pompa de tal modo que los púlpitos y mausoleos incluso llegaron a competir en dinamismo y complejidad con los retablos de los grandes pintores. En Lieja J. Delacour creó una plástica agitada de tipo berlinesco, que persistió durante el XVIII sobre todo en obras de L. Delvaux, hasta que se impuso el gusto francés con Godecharle y sus discípulos.

5.3. La pintura:

Sin duda el arte flamenco del XVII estuvo dominado por la pintura, que era apreciada y por ello exportada a toda Europa. Una pléyade de instruidos artistas que viajaban continuamente para realizar encargos o para estudiar a los grandes maestros italianos ampliando de este modo las tradicionales áreas de influencia de este pequeño país. Algunos autores, como Rubens, gozaron de una versatilidad que les permitió trabajar todo tipo de tipologías, desde el retrato a la imagen religiosa pasando por las alegorías mitológicas; pero la mayoría de ellos se especializaron en una de modo que por lo general se distingue entre paisagistas, retratistas, pintores de género y de bodegones y animales vivos...

Un grupo importante de pintores se dedicó a la realización de **escenas de género**, dedicación que hasta hace poco era considerada como menor, pero que actualmente goza de una gran estima. Generalmente se trata de pinturas de formato reducido destinadas a decorar los salones de casa burguesas o de palacios aristocráticos, sirviendo de recreo visual, sobre todo por su variedad descriptiva. El más importante de los pintores de escenas de género es Jan Brueghel de Velours aunque no se pueden dejar de citar Adriaen Brouwer y Teniers (que se dedicó a este tipo de cuadros durante los primeros años y su etapa de aprendizaje con Brouwer) pero de todos ellos hacemos más largos comentarios después.

Gran importancia tienen los autores dedicados a la **representación de animales**, tanto vivos como muertos. En la primera modalidad son muy características las cacerías, en las que un jabalí o un ciervo se defiende desesperadamente del ataque de una jauría de perros, configurando escenas de marcada tensión y fuerza, tanto en el orden compositivo como en la descripción de los animales; también fue bastante común la representación de animales domésticos, especialmente aves, perros y gatos. En todos los cuadros de este tipo se permite una singular demostración de virtuosismo técnico, ya sea en las pieles de ciervos o venados, en el plumaje de las aves o en la rapidez del boceto que, en la misma cacería, se debía realizar para estudiar de cerca el comportamiento de los animales. La segunda faceta es la descripción de bodegones de cocinas, donde sobre una mesa repleta los alimentos se amontonan siguiendo un ritmo piramidal, en aparente caos pero perfectamente ordenados en su ritmo y distribución. En estas dos modalidades destacaron Frans Snyders, Jan Fyt y Paul de Vos.

Pocos son los autores dedicados exclusivamente a la representación de **flores**, aunque casi todos realizaron obras de este tipo, y entre ellos despunta el jesuita Daniel Seghers por su excepcional sentido de la observación y la descripción pictórica que aplicó tanto a la representación de ramilletes en florero como a la disposición de guirnaldas en torno a un motivo central.

Más común fue la dedicación al **paisaje**, ya sea como género independiente o como fondo para composiciones de otros artistas, y de hecho se considera al XVII como el siglo de oro del paisaje centroeuropeo a causa de su

gran proliferación tanto en Flandes como Alemania y Holanda, incluso podríamos distinguir entre especialistas en escenas de invierno, en marinas, en paisajes fantásticos... Al artificio y la complejidad que habían dominado antes de 1600/ 1615, sucedió un estilo más realista aunque no desaparecieron los paisajes imaginarios de modo brusco y buena prueba de ello la tenemos en Hércules Seghers, el logro más notable del paisaje flamenco del XVII está en descubrir la belleza de la llanura, de las dunas, de los polders, de sus bosques cubiertos de maleza, sencillos pueblos o cursos de agua. Es la época de las pinturas tonales, de paleta restringida, de diagonales unificadas y el reinado de la atmósfera; se aprecia la sensibilidad para captar las sutilezas de la luz que atraviesa y se difunde por entre las nubes y la niebla. Por otra parte también se hicieron comunes, a causa de los frecuentes viajes de formación, las estampas o los cuadros de ruinas clásicas al modo italiano, completamente estructurado y de neta impronta clásica.

El mundo burgués y su sentido de autocomplacencia, demostrativo de una posición social adquirida con el esfuerzo personal, creará una tipología de **retrato individual** que carece de todo sentido trágico y heroico, puesto que la vida discurre por los bien encauzados límites de lo previsible y de la seguridad. Es una tipología más propia de Holanda pero no por ello dejó de practicarse en las llamadas provincias católicas. Muy relacionado con él, y también de génesis holandesa, es el retrato **en grupo**, especialmente desarrollado para representar cofradías, consejos, hermandades... y que sigue los postulados realistas del anterior pero para el que se articula un nuevo concepto espacial que permite a los personajes conversar, gesticular y un sinfín de actitudes que los ponen en relación unos con los otros y con el espectador, sin por ello romper un estudiado equilibrio y geometría. Frente a estos, el retrato **real y cortesano** que tiene en la mitificación del personaje su razón de ser, sigue la tradición iniciada con Antonio Moro pero al llegar al Van Dyck avanza con una nueva originalidad mediante el alargamiento de las proporciones, el retoque de defectos y el embellecimiento sutil de los personajes que les confieren cualidades excepcionales y que se equilibran mediante elementos secundarios más informales que, por otra parte, realzan aún más su refinamiento y la distancia que los separa de la plebe. El retrato **familiar** será cultivado por casi todos los grandes pintores del XVI y posteriores, ya sea atorretratándose (Rembrandt, Rubens...) o retratando a otros (el culmen de esta tipología está en las Meninas).

5.3.1. Autores:

Joos Momper (Amberes 1546–1635) fue un afamado paisajista afincado en Amberes. Sus vistas eran principalmente de los Alpes, con lejanías y follajes realizados mediante una sutil técnica de dibujo punteado, debido a que viajó con frecuencia por Suiza e Italia. También retrató los alrededores de su ciudad, como por ejemplo el lienzo que cuelga en el Museo del Prado, titulado *Mercado y lavadero flamencos*. Momper formaba parte de una familia de artistas de Amberes bastante poderosa. De esta manera, le resultó fácil conseguir llegar a jefe del gremio de pintores en 1581, lo cual le marcaba la capacidad de fijar producción, precios del mercado e ingresos de nuevos pintores en el gremio. Su principal referente estilístico fue Brueghel, lo cual le deja a medio camino entre los paisajistas de estudio y los primeros que empezaron a trabajar del natural. Su estilo fue muy exitoso, parece ser que por su dominio de todas las gamas cromáticas, frente a la tradicional predilección de los pintores flamencos por las gamas frías y verdosas. Vendió muchas de sus obras, que por esa misma fórmula exitosa apenas evolucionaron a lo largo de su vida.

Paul Bril Aunque este pintor es originario de Flandes (Amberes 1554), trabajó la mayor parte de su vida en Roma, donde se estableció a partir de 1575, hasta 1626. A diferencia de otros autores flamencos, no sólo trabajó sobre lienzo, sino al fresco. Sus mentores estilísticos fueron Elsheimer y Annibale Carracci. Las obras de este autor le proporcionaron los parámetros clasicistas del Idealismo italiano. No contento con este aprendizaje, quiso tocar el paisaje en donde su modelo fue Claudio de Lorena. Junto a Paul trabajó su hermano Mattheus, colaborador íntimo hasta el punto de no distinguirse la obra de ambos en algunos casos. Esta obra, la de Paul, tuvo una marcada orientación comercial, con salida vía barco hacia los clientes españoles, flamencos y británicos, que valoraban extraordinariamente estos paisajes de pequeño formato y agradable contemplación.

Joachim Antonsz Wtewael Iniciado en el Manierismo, este pintor de Utrech (1566–1638) se mantuvo en

este estilo cuando ya había superado y en Holanda se imponía el Naturalismo Tenebrista, adoptado masivamente por los Caravaggistas de Utrecht. Se había formado en Italia y Francia, países por los que viajó durante 1586 a 1590. Su tema favorito eran las figuras (retratos, escenas de pocos personajes).

Jan Brueghel de Velours: fue el segundo hijo de Pieter Brueghel el Viejo, de cuyo estilo dista mucho más que su hermano Pieter. Artista de gran sensibilidad por lo que recibió el sobrenombre de Terciopelo (Velours) nació en Bruselas en 1568 y murió, al igual que su hermano, en Amberes en 1625. Pintó flores y paisajes (*El Florero* del Alte Pinakothek de Munich) con la delicadeza de un miniaturista, animados generalmente con escenas de género, alegorías como *Los cuatro elementos* (Galería Doria, Roma), *Las estaciones*, *Los cinco sentidos* (El Prado), escenas mitológicas y bíblicas.

Las profundas diferencias con el estilo de su padre se deben principalmente a que los primeros pasos en la pintura no los dio con él, sino con su abuela María Bessemers (Mayken Verhulst), miniaturista de fama, pasando luego al taller de Pieter Goetkint; a esto se debe también su pincelada detallista, hábil y minuciosa al igual que su inigualable capacidad descriptiva. Viajó luego a Italia para completar su formación, como los pintores flamencos más importantes de su época, donde gozó de la protección del cardenal Borromeo. A su vuelta a Flandes, fijó su residencia en Amberes e hizo amistad con Rubens, con quien a menudo colaboró (Como en la representación de *Adán y Eva* del Maurithuis de La Haya), así como con F. Francken II, Van Balen, H. de Clerck y J. de Momper. Es difícil distinguir su abundante obra de la de sus imitadores, que fueron numerosos, aunque indicios para reconocerla suelen ser la gama clara de su colorido y su meticuloso dibujo. Está representado en los principales museos del mundo especialmente en el Prado, pinacoteca Ambrosiana, Munich y el Louvre.

La saga de los Brueghel continuará con Jan II (que heredó el taller y el estilo de su padre) y Ambrosius (colaborador habitual de Teniers, pintor de paisajes y flores) hijos ambos de Brueghel de Velours. Y los hijos del primero de estos: Abraham (establecido en Nápoles y Roma pintó sobre todo bodegones de flores y frutas) Jan-Baptist (especializado en pinturas de animales y naturalezas muertas).

Frans Pourbus el Joven: Hijo del pintor renacentista Frans Pourbus el Viejo y, por lo tanto nieto de Pieter Pourbus, este pintor de Amberes (1569) trabajó primero en la corte de Bruselas como retratista y, a partir de 1600, en la del duque de Mantua coincidiendo allí con Rubens. También pintó en Innsbruck, Nápoles y Turín, el 1609 pasó a la corte de María de Medicis y falleció en París, en donde se relacionó con Suttermans, en 1622.

Su estilo se aleja sobradamente de sus predecesores influenciado principalmente por los retratos cortesanos de la escuela retratista española con su estilo rígido, frío y aristocrático, también presenta influencias del estilo manierista internacional aunque en menos medida. Algunas de sus obras son: *Autorretrato* (Uffizi), *Isabel de Borbón, esposa de Felipe IV de España* (el Prado), *María de Medicis* (Louvre), *Margarita de Saboya, duquesa de Mantua* (San Carlo al Corso, Roma).

Denis van Alsloot: pintor de cámara de los archiduques Alberto e Isabel. Sus cuadros, poco numerosos a causa de la brevedad de su vida 1570–1628, representan parajes de los alrededores de Bruselas, fiestas populares, mascaradas, escenas mitológicas... y hoy se encuentran repartidas entre los museos de Victoria y Alberto de Londres, Bruselas y el Prado.

Sebastiaan Vranckx/ Vranck: discípulo, con Rubens y Jordaens, de Van Noort en su ciudad natal, Amberes (1573–1647), de la que saldría rumbo a Italia en 1591, para volver y convertirse en maestro en 1600. Sus obras más características son pequeñas escenas de gran movimiento en las que aparecen diminutas figuras, generalmente a caballo (*Sitio de Ostende*, *Sorpresa de un convoy* y *Bosque*; el Prado). Pintó también interiores de iglesias, escenas de género (*Patinaje en la Escalda*, *día de mercado en una ciudad flamenca*; Amberes) y temas religiosos (*Las siete obras de la misericordia*; museo de Hannover).

Paulus van Somer/ Someren: Aunque nacido en Amberes (1576), trabajó en Leiden, La Haya y Bruselas para establecerse definitivamente en Londres (1616) en donde murió en 1621 y donde fue uno de los retratistas más estimados por la corte y la nobleza. Sus retratos más importantes son: el de *Carlos I de Inglaterra* (Museo de Copenhague) y el de *Fracis Bacon* (Galería nacional de retratos de Londres).

Frans Snyders Natural de Amberes (1579–1657) y discípulo de Pieter Brueghel el Joven, conoció a la flor y nata del Barroco en su país: íntimo de Rubens, colaborador de Jordaens, cuñado de Cornelis de Vos, también trabajó con Van Dyck y Janssens. Esta magnífica posición y su talento artístico hicieron que su obra se difundiera en un amplio mercado. Supo transmitir el sabor dinámico del barroco a sus composiciones sobre escenas y bodegones de caza. Para Rubens, a quien conoció cuando ambos acababan de regresar de Italia, pintó fondos de flores, frutas y animales. A cambio, Rubens pintó figuras en los cuadros de Snyders. Este tipo de colaboración era muy frecuente entre los pintores colegiados en el mismo gremio, ya que cada cual podía especializarse en aquello que mejor se le daba, y pintar en los cuadros de los demás a cambio de su ayuda. Snyders colaboró de esta manera no sólo con Rubens, sino también con Jordaens y Cornelis de Vos.

Oσίας II Beert Este pintor flamenco estaba afincado en Amberes, de donde no se movió en toda su vida (1580–1624). La razón era el abundante mercado de arte que estaba a su disposición en aquella ciudad, una de las más mercantiles durante los siglos XVI y XVII. No sólo se vendían cuadros para aquella población, sino que desde allí se distribuían a todo Flandes, Holanda y el resto de las cortes europeas. La pintura de los artistas de Amberes era por tanto de pequeño formato, para facilitar su transporte, y versaba sobre temas superficiales, agradables para la vista, para satisfacer el gusto burgués de la oligarquía comercial imperante. Este tipo de pintura fue la que trabajó Beert: bodegones de selectos manjares, que excitaban los sentidos de sus espectadores. Especialmente, gustaba de representar ostras, que poseían ciertas connotaciones simbólicas. Otro tema favorito de Oσίας fueron las flores, que también respondían a elaboradísimos códigos secretos, con lo que un inocente jarrón de hermosas flores podía tener tras sí un complejo mensaje en lectura simbólica. La producción de estos cuadritos era de cariz casi industrial, debido a la atmósfera mercantil que ya hemos comentado.

Cornelis de Vos: Pintor nacido en Hulst en 1584 que llevó a cabo casi toda su vida artística en Amberes hasta su muerte en 1651, siendo colaborador de Jordaens y pintando, sobre todo, retratos de niños y grupos de familia muy semejantes a los de Rubens y Van Dyck, en quienes se inspiró (*Las nietas del pintor*, Berlín; *El artista y su familia*, Bruselas), composiciones religiosas (*La Adoración de los Magos*, Amberes) y mitológicas. Pintó, según los bocetos de Rubens, para el pabellón de la caza de la Torre de la Parada, cerca de Madrid.

Pariente y discípulo suyo, Simon de Vos (Amberes 1603–16076), fue influido en un primer momento por los Francken, y después se acercó al estilo de Rubens y Van Dyck en obras religiosas y mitológicas así como pinturas de género que se conservan en el museo de Amberes y en las iglesias de Malinas, Munich, Praga y Viena.

Paul de Vos: Hermano de Cornelis pintó en un estilo similar al de su maestro y cuñado, Snyders, escenas de caza y grandes bodegones donde agrupa frutos, flores y animales de caza muertos, que alternan con pájaros y otros animales vivos. Existen obras suyas en el museo de Viena, San Petersburgo y el Prado (*Cacería de corzos*, *Ciervo acosado por la jauría...*). Nació en Hulst en 1596 y falleció en Amberes en 1678.

Cornelis van Poelenburg/ Poelenburch Hijo de Simon van Poelemburch, canónigo católico de la catedral de Utrecht, ciudad en la que este pintor nacería y moriría (1594/95–1667) Estudió con Abrahán Bloemaert, cuya influencia queda patente en sus primeros cuadros y dibujos, con los que muy pronto obtuvo el éxito, así su nombre aparece citado en el *Lofdicht* de Rodenburgh cuando este enumera a los pintores más célebres que trabajaban en Amsterdam en 1618, era el artista más joven que se citaba en el libro. Trabajó en Roma, en donde fue apodado el Sático, bajo la protección de los Orsini; también en Florencia bajo la de Cosme de Médicis. Probablemente volviera a Utrecht en abril de 1627 fecha en la que consta el encargo de *El banquete*

de los Dioses para el gobierno de la ciudad. Tras contraer matrimonio con la también católica Jacomina van Steenre, le fue encargado, junto a Bloemaert, Dirck van der Lisse (discípulo suyo) y Herman Saftleven, pintar un ciclo basado en II Pastor Fido de Guarini para el nuevo palacio real en Honselaarsdijk. También trabajó para Carlos I en Londres (1636–1641). Fue oficial del gremio de Utrech en 1656 y su deán en 1657/8–1664.

Trabajó hermosos paisajes a la clásica, en pequeño formato debido al material que solía emplear (óleo sobre cobre), lo cual encarecía mucho el producto final. También se ocupó de figuras, escenas mitológicas y de género (entre ellas escenas de devoción católica) paisajes pastorales y un buen número de retratos. Se ocupó de las figuras secundarias en varios paisajes de Jan Both, a. Keirincx, B. Van Bassen, Dirck van Denle y Nicolaes de Gijselaer. Tiene influencias de Elsheimer y Paulus Bril, conoció a Rubens, tuvo numerosos discípulos y su obra fue muy imitada hasta fines del siglo XVII.

Jan Wildens fue uno de los principales pintores de Amberes(1586–1653), trabajó como colaborador de Rubens y otros maestros, así como tuvo su propia producción. Wildens trabajó para Rubens normalmente, dada la enorme producción de este autor, incapaz de terminar todos los cuadros que se le encargaban. Wildens se encargaba de rematar los fondos de paisaje, lo cual le llevó a producir por sí mismo paisajes de pequeño formato que vendía en Amberes, ciudad en la que nació y se estableció. Así, pese a que la mayor parte de su obra estaba incluida en los lienzos de otros autores, pintó sus propios lienzos, como el que se muestra en el Museo del Prado, titulado Cacería de corzos, un tema que trató con relativa frecuencia.

Clara Peeters Pintora especializada en bodegones, trabajó en la ciudad de Amberes (1589–1676), al mismo tiempo que una importante dinastía de pintores del mismo nombre, Peeters, con los cuales parece ser que no tenía parentesco. Tres de sus obras las tenemos en el Museo del Prado, una de ellas titulada Bodegón con pasas. Tanto en este como en el resto de sus bodegones se aprecia la magnífica capacidad de Clara para plasmar una realidad minuciosa y plagada de elementos materiales, de diferentes calidades y texturas. Sus lienzos tienen un fondo oscuro, neutro, como pudo haber aprendido de los núcleos tenebristas que trabajaron en su país, uno de estos grupos fue el de los Caravaggistas de Utrecht.

Hércules Seghers: Paisajista, impresor sorprendentemente imaginativo y grabador, nacido posiblemente en Harleem en 1590 (no lo sabemos con certeza pues su padre era un mercader de telas educado en la espiritualidad menonita, una secta anabaptista, lo que hace que no poseamos el registro de su bautizo), notable discípulo de G. Van Coninxloo que nunca alcanzó la fama y se vio obligado a llevar una vida miserable, cuyos detalles permanecen envueltos en un velo de misterio, en Haarlem, Utrecht, La Haya y Amsterdam en donde murió en 1640. El artista y teórico del arte, Samuel van Hoogtraten, cita el ejemplo de Seguers como la quintaesencia misma de artista reducido a la penuria y al alcoholismo de por vida y que solamente alcanzó la fama después de muerto; logró escasos beneficios de su obra aunque, según las pruebas que poseemos, sus grabados y dibujos fueron ampliamente apreciados por sus contemporáneos.

En su pintura se aprecia la influencia de Elsheimer (*Río en un valle*, Amsterdam), además de la de Coninxloo, Momper, P. Bril y Pieter Brueghel el Viejo, y sus paisajes influyeron en Rembrandt quien retocó y acabó algunas de sus obras y que poseía al menos ocho de sus paisajes en 1656. Lo más notable de su producción son sus grabados pues fue un virtuoso de esta técnica y utilizó recursos tales como papel coloreado o toques de color, para matizar dramáticos efectos de luz; en ellos suele representar románticos paisajes montañosos o bosques, aunque también abundan los estudios de árboles u objetos (*Abeto musgoso*, *Cráneo*, *Tres libros*), en todos ellos transmite una gran desolación y fragilidad humana. Una de las innovaciones que presentó en su afán experimental fue el recortar sus grabados por todos los lados con la finalidad de obtener distintas composiciones; de entre 54 planchas de impresión sobreviven 183 ejemplares individuales, casi todos ellos significativamente diferentes; un solo aguafuerte fue grabado al menos 21 veces en varios colores y diversas combinaciones de pigmentos.

Daniel Seguers: pintor nacido en Amberes en 1590 en donde fue discípulo de Brueghel de Velours, posteriormente entró a formar parte de la Compañía de Jesús por lo que fue apodado el Jesuita de Amberes.

Su estilo, muy pulcro, resulta a veces duro; aunque pintó ramilletes en floreros (*Flores en un vaso veneciano*, en el Gemäldegalerie de Dresde) se especializó en guirnaldas de rico colorido enmarcando motivos religiosos o retratos de grisalla realizados por otros artistas, así colaboró con Quelin (*Guirnalda de flores* alrededor de Jesús, Bruselas), Van der Hoecke, Van Boekhorst y C. Schut (*Corona de flores* alrededor de San Ignacio). Sus flores parecen siempre recién cortadas, puesto que se encuentran en su máximo esplendor y belleza, advirtiéndose en sus pinturas que trabaja con un meticuloso sentido de la observación, que le lleva a reproducir las gotas de agua que permanecen sobre los pétalos y también los insectos que pululan sobre hojas y tallos. En el Prado hay varias obras suyas, *Guirnalda de flores en torno a la Virgen con el Niño*, *Guirnalda de flores en torno a San Francisco* y una *Guirnalda de rosas*.

Pieter Snayers: Este discípulo de Vranckx educado en su ciudad natal (Amberes 1592), se dedicó en sus primeras obras a la pintura de género, en la que estaba especializado su maestro. Posteriormente encontró inspiración en las escenas de guerra y realizó bastas composiciones, con numerosas figuras, de factura muy personal en las que plasma episodios de la guerra de los Treinta años.

En 1628 se estableció en Bruselas, ciudad en la que fallecería treinta y nueve años más tarde, allí fue nombrado pintor de los archiduques Alberto e Isabel, y formó un taller del que saldría A.F. Van Meulen.

Sus obras se encuentran repartidas entre los principales museos de los Países Bajos, Dresde, Viena y el Prado (*Cacerías de Felipe IV*; *El sitio de Gravelinas*; *Toma de Yprés*; *Toma de Breda*...)

Lucas van Uden: pintor y grabador de Amberes (1595–1672) que trabajó pintando los fondos de paisaje para Rubens y colaboró con Jordaens, Teniers y Snyder. Hizo numerosos viajes a Renania y a los Países Bajos en torno a 1649. Obras suyas por completo son: *Paisaje brabantón*, *Camino del mercado* (Bruselas) y *Paisaje* (Prado).

Abraham van Diepenbeek: Nacido en Bois-le-Duc en 1596 y fallecido en Amberes en 1675, se le considera como un gran imitador de Rubens aunque durante sus viajes a Francia e Inglaterra se dedicase de un modo especial al retrato, sobre todo bajo la protección del duque de Newcastle. También realizó los cartones para las vidrieras, trabajó para las iglesias de Amberes y para la imprenta de Platin. Sus mejores obras se encuentran en museos de Amberes, Berlín y Viena.

Cornelis Schut: pintor y grabador de Amberes (1597–1655), activo tanto en esta ciudad como en España siendo considerado como uno de los más brillantes discípulos de Rubens. Su *Anunciación* de la cúpula de Nuestra Señora de Amberes está considerado como su mayor logro aunque también realizó retratos (luego rodeados por las guirnaldas de D. Seguers) y numerosos bocetos por encargo de las manufacturas flamencas que experimentaban en su momento una época de florecimiento.

Iustus Suttermans/ Sustermans: Viajero pintor de Amberes (1597, Florencia 1681) que trabajó en París junto a Frans Pourbus el Joven, quien le enseñó el arte del retrato cortesano; la distinción de su estilo revela también la influencia de Van Dyck, de quien fue amigo. Pintor oficial de los Médicis en Florencia, gozó de gran notoriedad bajo la protección de Cosme II, Fernando II y Cosme III.

Su producción es básicamente de retratos (*María Magdalena de Austria*, *Fernando II, duque de Toscana* ambos en el Prado; *Christian de Valdemar*, Uffizi) pero también realizó numerosas composiciones religiosas e históricas que se conservan en Florencia (Uffizi, Pitti), Amberes, París, Roma, Viena y Nantes.

Théodore Rombouts nació en Flandes (Amberes 1597–1637) y se dedicó a la pintura barroca típica de las regiones centroeuropeas. Formado en Amberes, en el taller de Janssens, era un pintor dedicado a escenas de género y religión. Cayó deslumbrado por la influencia del Naturalismo Tenebrista, gracias al cercano núcleo de los Caravaggistas de Utrech. Terminó por trasladarse a Italia, a la colonia flamenca de Roma, donde se convirtió en un destacado caravaggiesco. La aparición en el panorama pictórico europeo de la figura de

Rubens cambió radicalmente el rumbo de su obra, que se iluminó de color y luz, dinamizando sus sombrías composiciones.

Adriaen van Utrecht: Pintor de Amberes (1599–1652/ 1653) formado bajo el influjo de Snyders, cuya temática de cacerías y opulentos bodegones siguió, llegando incluso a superarle en el aspecto decorativo y espectacular con obras como *La cocina* (1629, Kassel), *Festón de frutas y verdura* (1638, Prado) o *Una despensa* (1642, Prado).

Jacob Fobsen van Es: Maestro en el gremio de Amberes (donde nació a finales del s. XVI y murió en 1666) desde 1617 especializado en bodegones gastronómicos hábilmente compuestos como: *Ostras y frutas* (Lille), *La comida* (Estocolmo), *Bogabante, peces y frutas* (Amberes), *Ostras y limones y Flores y frutas* (Prado).

Gerrit Claestz Bleker aunque la fecha (tal vez cercano al 1600) y el lugar de nacimiento de este pintor son desconocidos, se sabe con certeza que en el Haarlem del 1628 ya disfrutaba de cierta fama como paisajista y retratista cuando Samuel Ampzing lo menciona en su *Beschryvinge van Haarlem*. Teodoor Schrevelinus también se refiere a él en la relación que escribió sobre la ciudad. La fecha verificable más temprana de una de sus obras es de 1625 y corresponde al cuadro *La Adoración de los Magos* (Rijksmuseum, Utrecht). En 1640 trabajaron como sus aprendices Pieter Adelaer, Paulus van der Goes y David Decker; tres años más tarde fue nombrado *vinder* del gremio de Haarlem. Nos han llegado muy pocas de sus pinturas, entre ellas paisajes, retratos y cuadros de historia, fue también un fecundo dibujante y pintor de aguafuertes, sus grabados de tema animal son datables entre 1638 y 1643. Murió en 1656 en Haarlem.

Jan Miel: nacido en Beveren–Waas en 1599 desarrolló la mayor parte de su obra en Roma, lugar en el que aparece documentado desde 1636. Trabajó en la decoración del Palacio Berberini y en la corte de Turín desde 1658 hasta 1664.

Jakob van Oost el Viejo: Pintor bruselense (1601–1671) que estuvo en Italia, en donde experimentó el influjo de Carabaggio y los maestros boloñeses; y, a su regreso a Brujas, fue elegido decano del gremio de pintores (1632). Mejor retratista que pintor religioso, se conservan obras suyas en la National Gallery de Londres (*Retratos de niños*), en varias iglesias y en el museo de Brujas (*Grupo familiar*).

Su hijo, el también bruselense (1637–1713) Jakob van Oost el Joven, trabajó como retratista y pintor religioso en Lille, París, Italia y Brujas.

Adriaen Brouwer/ Brauwer: Pintor flamenco cuya formación se realizó en Oudernarde, en donde nació en 1605, Amsterdam y Harleem (tal vez 1625–1626 o antes) siendo, según muchos autores, discípulo de F. Hals durante este periodo, y así sus mejores obras acreditan un refinado sentido de las calidades, que emparenta con la escuela holandesa. Establecido a partir de 1631 (hasta su muerte en 1638) en Amberes, ejerció gran influencia en hombres como Teniers o J. Steen. Su vida agitada y turbulenta le llevó a pintar, aparte de algunos paisajes, escenas de costumbres, especialmente del pueblo, interiores de taberna, fumaderos, escenas de riñas, jugadores de cartas... gustando de representar truhanes y personajes de apariencia grotesca (*La taberna*, Viena; *La riña*, Dresde; *Los fumadores*, Munich). Sus obras, ninguna de ellas fechada, están repartidas por numerosos museos, especialmente Munich, Louvre y en el Prado (*El peinado*, *La música en la cocina* y *La conversación*).

Joos van Craesbeeck: no se conoce su ciudad natal que posiblemente fuera Neerlinter o Tirlrmont pero si se sabe que nació en 1605 y falleció en Bruselas en 1661. Panadero de profesión, conoció a Brower al instalarse en Amberes, a ejemplo suyo pintó interiores de tabernas, reuniones de fumadores y escenas de la vida burguesa. Sus obras principales se encuentran en Amberes, Bruselas, Kassel y Viena.

Theodoor van Thulden: Pintor y grabador de Hertogenbosch (1606–1669) cuya carrera se desarrolló principalmente en Amberes, bajo la influencia de su amigo Rubens, con cuya ahijada se casó. Pinto alegorías

para edificios en La Haya y composiciones religiosas la mayoría de las cuales han desaparecido pero de las conservadas destacan: *Martirio de San Adrián*, (Gante) *Cristo en la columna*, *Adoración de la eucaristía* (Bruselas) y *El descubrimiento de la púrpura* (Prado).

Erasmus Quelinus (Amberes 1607–1678) Hijo de Erasmus I, hermano del escultor Artus I Quellinus, fue un pintor barroco, discípulo y colaborador de Rubens. Su padre, su abuelo y su tío fueron escultores, dándose la circunstancia de que ni Erasmus II ni su hermano Hubert siguieron con la tradición familiar que les obligaba a mantener el taller que se había transmitido durante generaciones. Para un pintor que no está integrado desde la infancia en un taller familiar resultaba difícil llegar a establecerse. Sin embargo, Rubens no dejaba de contratar ayudantes, dado el enorme volumen de encargos que recibía procedentes de toda Europa. Rubens carecía literalmente del tiempo necesario para rematar todos sus lienzos, que simplemente abocetaba y dejaba en manos de sus colaboradores, ayudados de dibujos preparatorios ejecutados o supervisados por el maestro. Esta fue la labor de Erasmus, que conjugó con la venta de lienzos propios en el estilo de Rubens.

Peter van Lint: Aunque nació, trabajó y murió en Amberes (1609–1690), sus obras muestran una fuerte influencia italianizante dado que, durante su estancia en este país, estudió profundamente la obra de Caravaggio. En 1640 pasa a formar parte de la escuela de Rubens y realiza obras de gran calidad como *Despedida de San Pedro* y *San Pablo* (iglesia de Santiago en Amberes), otras obras suyas se encuentran repartidas por los museos Belgas.

El maestro de **Jan Fyt** fue Snyder (Ambrers 1611–1661). Fyt trabajó el estilo típico del Barroco Centroeuropeo: ampulosos bodegones de caza y flores, similares al círculo de Rubens. Fyt presenta exuberantes piezas de caza junto a vajillas riquísimas, frutas, flores, etc. Más escasas fueron sus composiciones de flores únicamente, aunque también de una excelente factura y de sorprendente modernidad. Fyt trabajó también sobre grabado al aguafuerte, un método de incrementar las ventas a partir de tiradas de un solo dibujo, que también dedicaba a trofeos cinegéticos: liebres, jabalíes, ciervos, palomos... Pese a estar afincado sólidamente en el mercado de Amberes, muy floreciente, Fyt viajó bastante: recorrió toda Holanda, parte de Francia e Italia. El objetivo en todos sus viajes era doble; por un lado aprender tremas y técnicas y por otro encontrar nuevos mercados para vender sus cuadros.

Gonzales Coques/ Cocks/ Cox: este pintor de Amberes (1614–1684) fue uno de retratistas los favoritos de la burguesía patricia de su ciudad natal y protegido por la nobleza. La elegancia y distinción que confiere a sus modelos le valieron el sobrenombre de El pequeño Van Dyck. Sus obras se reparten entre los museos de Amberes, Bruselas, Kassel y Viena.

Jan Both Fue uno de los numerosos artistas flamencos (Utrecht 1615/18–1652) que se trasladaron a Roma, atraídos por su fama mítica a donde viajó con su hermano Adriaen en 1635; de hecho allí se estableció una auténtica colonia de artistas flamencos y holandeses, que llegó a funcionar como escuela y albergue para otros pintores extranjeros. Los españoles fueron admitidos allí con frecuencia. Both fue captado enseguida por la escuela de paisajistas que trabajaban en el estilo de Claudio de Lorena. Sin embargo, se diferencia del resto en que no plasma el paisaje como excusa para un tema "digno", como una historia bíblica o mitológica, sino que llena sus paisajes de campesinos atareados en sus labores cotidianas, lo cual presta al tema mayor cercanía y humanidad. Este tipo de presencia humana es la propia del paisajismo del Barroco nórdico, lo cual habla de sus cualidades como sintetizador de tendencias, la suya natal y la aprendida en Roma. En 1639 recibió de agentes españoles el encargo de pintar cuatro paisajes para el Palacio del Buen Retiro en Madrid, un proyecto en el cual participaron también Herman van Swanevelt, Nicolás Poussin, Gaspard Dughet y Claude, el que volvió a Roma en 1642 de cuando consta un pago del cardenal Antonio Barberini de la suma de sesenta *scudi* por dos pinturas. En 1644 regresa a Utecht bajo el patrocinio del Baron van Wyttnhorst (para el que pintó el fondo del retrato ejecutado por Cornelis van Poelenburch y Bartolomeus van der Helst) y en 1649 fue elegido como gobernador del gremio de San Lucas en esta ciudad. Sus obras fueron compradas por coleccionistas británicos, que apreciaban enormemente a los pintores italianistas flamencos, como por ejemplo los Caravaggistas de Utrecht, que trabajaban una corriente diferente a la de los paisajistas, pero de igual manera

enraizada en las enseñanzas italianas.

Gabriël Metsu trabajó en Leiden, donde había nacido en 1629, y en Amsterdam a partir de 1657 y hasta 1667. Aunque sus biógrafos dicen que fue alumno de Gerrit Dou, difiere con aquel en la elección de los temas, que fueron mayoritariamente de historia y mitología, y en la pincelada, de trazo amplio, sin nada que ver con la minuciosidad de su supuesto maestro. Además de los temas citados, Metsu realizó retratos y bodegones, aunque las obras por las cuales alcanzó un mayor éxito fueron las escenas de costumbres que empezaron a ponerse de moda durante el Barroco Centroeuropeo. Estas escenas encontraron un amplio mercado en Holanda, Flandes e Inglaterra. Su visión de la clase media burguesa en las florecientes ciudades flamencas se relaciona mucho con la obra de De Hooch, Ter Borch, o Vermeer, que prácticamente se consagró a este tema.

Adam Frans van der Meulen: Discípulo en torno a 1648 de Pieter Snayers en su ciudad natal, Bruselas (1632), se especializó en paisajes y escenas de batalla. Fue llamado por Lebrun en 1664, a Francia, como pintor de cámara de Luis IV.

Sus obras se reparten en museos de Bruselas, París (donde murió en 1690), Versalles y en el Prado (*Choque de caballería*, 1657; *General saliendo a campaña*). También realizó numerosos cartones para la serie de tapices *La historia del rey* de la manufactura de Gobelinos.

Hermanos Van Bloemen: Pieter, llamado generalmente Standaar, es especialmente conocido por sus pinturas de animales y numerosas escenas de campamento y mercado con caballos, a la manera de Wouwerman. Nacido en Amberes, donde también murió (1657–1720) residió, en Roma entre 1674 y 1694.

Jan, llamado Orizzonte, (Amberes 1662, Roma 1749) residió casi toda su vida en Italia donde recibió la influencia de Claudio de Lorena y Dughet. Sus temas habituales son vistas de la campiña romana, con ruinas, acueductos y cascadas. Algunas de sus obras se encuentran en la Galería Corsini y en la Doria (Roma), Prado, Louvre...

Zeger Jacob van Helmont: Pintor bruselense (1683–1726) que siguiendo la estética de Rubens e influido por lo italiano produce cartones para tapices y cuadros de gran teatralidad: *Cristo crucificado* (Gante) y *Retrato de Carlos VI* (ayuntamiento de Bruselas).

5.3.2. RUBENS: (1577–1640)

El principal artista de la escuela flamenca del s. XVII y uno de los prototipos de la pintura barroca europea fue Pedro Pablo Rubens. Nacido el 28 de junio de 1577 en la localidad alemana de Siegen (Westfalia), sus padres fueron Marie Pypelinckx y Jean Rubens, abogado y hombre culto desterrado de Amberes por razones políticas. Los primeros doce años de la vida del artista transcurrieron en Colonia, retornando en 1589, muerto ya su padre, a Amberes, donde llevó a cabo sus estudios, primero humanísticos y luego pictóricos junto a artistas plenamente manieristas. Así, tras una primera estancia en el taller de Tobías Verhaecht, estuvo desde 1592 hasta el 1596 en el de **Adam van Noort**, allí tomo contacto con Otto Venius quien influyó decisivamente en la formación humanística y amante del mundo clásico que había ser componente básico en la obra de Rubens. Las obras de esta etapa juvenil son difíciles de identificar pues en ellas no apunta su peculiar estilo.

Tras ser aceptado como maestro por la Guilda de Amberes, parte en el 1600 hacia Mantua en donde entra al servicio del duque Vincenzo Gonzaga, lo que le permitió conocer la obra de Mantegna, Corregio y los venecianos. Entre 1601 y 1602 permanece en Roma en donde estudia a los maestros de Cinquecento y recibe un fuerte impacto al conocer la obra de Miguel Ángel y Rafael, en esta época realiza *Llanto sobre Cristo muerto* (Galería Borghese, Roma). En 1603 y a modo de viaje diplomático, visita España realizando varios lienzos para el Duque de Lerma (*Retrato Ecuestre*, o la serie de doce cuadros *Apostolado*, en el Museo del

Prado) en los que refleja la influencia veneciana de Tintoretto y Tiziano presente en la corte española. De regreso a Mantua continuó su actividad de intenso estudio, combinándola con la ejecución de algunas obras, al tiempo que visitaba otras ciudades italianas como Génova y Roma en donde se interesó por la antigüedad clásica. En su afán por profundizar en el conocimiento de la pintura admiró las obras tenebristas de Caravaggio y el clasicismo de los Carracci, elementos que también habrían de quedar reflejados en su pintura.

Después de casi dos años en la Ciudad Eterna, en donde trabajó en la Chiesa Nuova y Santa María in Vallicella, a finales de 1608, y coincidiendo con la muerte de su madre, regresa a Amberes. Al año siguiente contrae matrimonio con Isabel Brant, a partir de ese momento, y tras recibir la protección de los archiduques, comienzan a lloverle encargos de todas procedencias, comenzando para el artista una ascendente carrera que se inició ese mismo año con el gran lienzo de la *Epifanía* (museo del Prado), pleno de recuerdos venecianos, realizado para el Concejo de Amberes, o en la *Elevación de la Cruz* (1609–1611) para la catedral, en esta obra se muestra en una línea de dinamismo barroco, composición diagonal y gran movimiento a la vez que gusta ya de tipos gruesos; otras obras son *San Jorge con el dragón* (1608–1610, el Prado), *Autorretrato con Isabel Brant* (1609, Alte Pinakothek, Munich), la *Adoración de los pastores* (1609, iglesia de San Pablo, Amberes), *Susana y los viejos* (1609–1610, Museo de la Real Academia de San Fernando)...

Hacia los años 1613–1614 comenzó a preocuparle la belleza de la forma en movimiento, a la vez que orientaba sus composiciones hacia un mayor clasicismo y equilibrio como manierista en el *Descendimiento de la Cruz*, también para la catedral de Amberes; este interés se demuestra también en obras como *Los cuatro filósofos* (1615, Galería Pitti, Florencia), *La Flagelación* (1617, Iglesia de San Pablo, Amberes), *La Virgen de la Guirnalda* (1616–1617, Alte Pinakothek, Munich), *La caza del león* (1618, Alte Pinakothek, Munich), *Tríptico de la Piedad o Cristo en las pajas* (1618, Museo Real de Amberes), *El rapto de la hijas de Leucipo* (1618, Alte Pinakothek, Munich), *La caída de los condenados*, (1618–1619, Alte Pinakothek, Munich), *La última comunión de San Francisco de Asís* (1619, Museo Real de Amberes). Hacia 1620 ese clasicismo pierde rigidez con lo que las composiciones adquirieron un movimiento que viene subrayado por el gusto hacia los perfiles sinuosos de sus figuras, al tiempo que reveló un gran interés por el estudio de la luz sobre las formas. Este afán por el dinamismo ya se había hecho notorio en 1615, en el *Gran Juicio Final* (Alte Pinakothek, Munich), en el que los cuerpos caen con como una catarata humana. También en esta década le dedica parte de su actividad a la realización de grabados destinados a la ilustración de libros.

Al mismo tiempo que iba ganando en fama y prestigio, se fue rodeando por un grupo de discípulos y colaboradores, pasando por su taller maestros de la categoría de Van Dyck. Contando con la ayuda de varios de ellos, a comienzos de la década de los veinte, comenzó numerosas decoraciones; en 1620 realizó treinta y nueve pinturas para las galerías del edificio de los jesuitas en Amberes, destruidas en 1718. Al año siguiente se le encargó la decoración de las galerías del nuevo palacio de Luxemburgo, en París, con temas relativos a la glorificación de Enrique IV y María de Médicis (Museo del Louvre). Y, de modo independiente a estas decoraciones, siguió realizando obras de formato más común como *La caída de los ángeles rebeldes* (1620, Alte Pinakothek, Munich), *La lanzada* (1620, Museo Real de Amberes) o *El pequeño Juicio Final* (1620, Alte Pinakothek, Munich).

Los años sucesivos fueron de continuados encargos para el artista flamenco, muchos de ellos bocetos para series de tapices, así realiza en 1622 la *Historia de Constantino* para Luis XIII de Francia, en los que presta gran atención a la ambientación histórica, como años antes, en 1618, había hecho para la *Historia de Decius Mus* (museo de Vaduz). También realizó algunas obras personales como el Retrato de Isabel Brant ((1624–1625, Galería de los Uffizi, Florencia), o el de Susana Fourment (1625, National Gallery). Asimismo, entre 1627 y 1628, por deseo de la archiduquesa Isabel Clara Eugenia, llevó a cabo la serie de cartones preparatorios para los tapices destinados al madrileño monasterio de Las Descalzas Reales.

La enorme cultura y formación humanística, así como el conocimiento de varios idiomas, hicieron de Rubens un perfecto diplomático a la vez que pintor. Y así, después de enviudar en 1626, el artista visita España con carácter oficial, aprovechando para estudiar más a fondo la pintura de Tiziano, lo que manifiesta en su pintura

posterior con una pincelada más libre en el toque y más suelta. En esta segunda estancia realiza varios retratos de la familia real y algunas otras composiciones. Desde Madrid, en donde conoce al joven Velázquez a quien anima a viajar a Italia, se traslada a Inglaterra por idénticos motivos y en donde también realiza algunas obras para Carlos I. De regreso en Amberes, en 1630, contrajo matrimonio con la joven Elena Fourment, sobrina de su anterior esposa, quien le depararía una etapa de gran felicidad familiar y varios hijos, sirviéndole de modelo en varios retratos y composiciones como *Retrato de Elena Fourment* (1630–1631, Alte Pinakothek, Munich), *Rubens y su esposa en el jardín* (1631, Alte Pinakothek, Munich), *Elena Fourment con el abrigo de piel* (1631, Kunsthistorisches Museum, Viena), *Elena Fourment y su hijo Franz* (1635, Alte Pinakothek, Munich), *Elena Fourment con sus hijos* (1636–1637, Louvre); también es general la opinión de la crítica sobre su aparición en *El jardín del amor* (1638, el Prado), *El Juicio de París* (1638, El Prado) o *Las tres Gracias* (1639, El Prado).

Durante los años treinta, la influencia de los venecianos se hizo más acusada, si cabe, en el arte de Rubens. Fue el periodo de mayor riqueza de colorido y sensualidad, a la vez que incorporó a sus lienzos decorados arquitectónicos de gran fantasía, interpretando temas mitológicos con el ímpetu y vigor que le son característicos. Al mismo tiempo gustó de incorporar en los fondos paisajes agrestes y tormentosos, de sentimiento plenamente flamenco, inspirados probablemente en los alrededores de la villa que, en 1635, había adquirido en Elewijt.

A esta etapa final corresponden, además la decoración de los techos del Banqueting House en el Whitehall de Londres, numerosos temas mitológicos como *Diana y sus ninfas sorprendidas por los sátiros*, *Lapitas y centauros*, *La Vía Láctea*... que fueron realizadas entre 1636 y 1640, junto con otros muchos, por encargo de Felipe IV y con destino a la colección de la Torre de la Parada (el Pardo), cuyos temas están obtenidos de la Metamorfosis de Ovidio y en la que consta la intervención de muchos de sus colaboradores, revela el estilo más peculiar de Rubens. También presentan características similares las obras pintadas para el cardenal-infante Don Fernando, de quien el artista fue nombrado pintor de Corte, y entre las que se encuentran algunas de sus más celebradas creaciones como el *Juicio de París*, *La kermesse* y *El jardín del amor*, realizados en estos mismos años.

La intensa actividad de Rubens fue disminuyendo con el paso del tiempo, siendo cada vez mayor, por el contrario, la intervención de su taller. Ya en 1639 enfermó seriamente de gota y falleció el 30 de mayo del año siguiente en Amberes, siendo enterrado en la iglesia de San Jaime.

Sobre el estilo de Rubens nada podemos decir si nos alejamos de su intensa trayectoria vital y sus continuos viajes pues, ante todo, fue un maravilloso **eclectico** capaz de personalizar la influencia de los grandes colosos de la pintura anteriores a él; estuvo atento a las corrientes estéticas más complejas y divergentes de su tiempo sin jamás desdeñar las antiguas. Si estuvo ajeno a algo fue a los absolutismos estéticos, no hay una inclinación previa en su producción pero sí ansia febril de dominar y aprender todo aquello que inquieta su imaginación.

Por otra parte el hombre será siempre protagonista de su universo, pero sin perder su lugar en la naturaleza. La pincelada y el color vivo y limpio vivifican al mismo ritmo las formas y la luz. El dibujo preciso de los años de juventud se permeabiliza a las vibraciones de la luz del amanecer y del ocaso.

Aunque la deuda con Italia es mucha, nunca deja atrás su naturaleza nórdica; técnica y arte es en toda su obra una síntesis de las experiencias italianas y la formación flamenca. La plasticidad formal, el dibujo y el modelado pasarán a un segundo plano ante la primacía de la luz y del color.

Conjuga el idealismo boloñés de Carracci, Reni y Domenichino con el realismo más osado de Caravaggio. Descubre en Leonardo una inagotable fuente de recursos y de él hereda el gusto por las diagonales en fuga. De Miguel Ángel aprende temas como el Juicio Final y sus hervideros de gente sin esperanza en los que los hombres pierden consistencia en sus cuerpos a favor de la vorágine de fuego. De Rafael toma la belleza de sus rostros y la unidad de la composición. De Primaticcio y Julio Romano, la fantasía del universo manierista. A

Tiziano le debió el color y la unidad psicológica de retrato. A Veronés, los amplios escenarios y la gracia del gesto. A Tintoretto, modelos y osadías de la técnica y la composición. A Correggio, gracia y dulzura. La escultura griega fue otro incentivo en la producción de Rubens aunque imprimiéndole vida y calor al mármol inanimado y liberándolo de su naturaleza pétreo.

La fecunda producción de Rubens ha dado pie a controversias que distan mucho de dar una idea correcta de la realidad. Una postura, estimando la colaboración de una eficaz legión de discípulos, ven en el un hábil director manipuló el genio de jóvenes maestros con fortuna. La otra niega toda intervención razonable de estos. Y ambas olvidan testimonios históricos decisivos como el control que mantenía sobre él el cardenal-infante Don Fernando, hombre muy ducho en arte y difícil de engañar, para notificar al rey el ritmo de los encargos; o lo escrito por Pacheco sobre su estancia en España lo que desmonta la teoría de obras de taller. No hay duda entonces de la prodigiosa facilidad de los pinceles de Rubens y de su entrega al trabajo, pero también es un hecho la colaboración de sus contemporáneos: la dificultad viene ahora en perfilar los límites de la intervención de los discípulos en la producción del maestro.

5.3.3. JORDAENS:

Contemporáneo de Rubens y Van Dyck pero completamente diferente a ellos en los temas, en el tratamiento, Jordaens es el pintor de la raza, genio flamenco de en su **rudeza y brava sensualidad**; su simplicidad no ofende por haber mantenido el aspecto sensual y carnal como predominante en su inspiración. A veces parece que pinta al son de una charanga, con un ruido estridente, pero con grandeza que es capaz de elevar al tono heroico de algunas de sus composiciones. El arte de Jordaens depende del de los costumbristas que le preceden, de Aertsen y Beuckelaer, el arte de Jordaens estima al pícaro con toda su glotonería y sensualidad pero sus pícaros no moran las cocinas o los mercados simplemente, no caminan entre las tabernas, son aquellos capaces de codearse con silenos y sátiros.

Crea casi una mitología flamenca, sin olímpicos traídos de Italia o dulces Vírgenes, el rescata la personificación de las gentes del sur de la tierra baja. Representa la materia grasa, flexible, túrgida, palpable, con un entusiasmo apasionado glorifica la comida y el vino acompañados de alegría y gritos de juego y jolgorio en una apoteosis de salud y de vida.

Cuando pinta escenas de la Historia Sagrada hace un esfuerzo para que se identifiquen flamencos, cuerpos adiposos de piel transparente, reluciente y de bello color, vestidos pomposos, llenos de pliegues cubriendo las abundantes anatomías. Solo pinta estas escenas antes de su conversión al protestantismo, hacia la mitad de su vida, entonces era más recatado, más reservado, luego cuando llega a los cuarenta años se muestra realmente completo y definitivo, culmina.

Había nacido en Amberes en 1593 en casa de un mercader de sargas y piezas de lana, fue puesto en manos de **Adam van Noort** con catorce años y se casó con su hija Catalina en 1616, Van Noort define su estilo pues nunca viajó al extranjero como Rubens o Van Dyck, se quedó en Amberes y desarrolló un arte mucho más arraigado en la tierra y en las costumbres que sus dos contemporáneos. La importancia de su maestro hizo que pronto fuera acogido en el gremio de San Lucas aunque con la calificación de pintor al temple, esta restricción terminó pronto y con solo veintiocho años fue elegido decano de la corporación, con esta elección hubo grandes dificultades pues estaba estipulado que el nuevo decano pagase las deudas del gremio, que en aquel momento eran cuantiosas, y Jordaens se negó a recibir el título hasta que tal norma no se hubiese eliminado.

Se instaló con su mujer en una casa vecina a la de Vn Noort en donde eran frecuentes las comilonas en las que Jordaens encontró inspiración para sus obras de tipo bucólico o bacanal, allí debió ver la escena del *El rey bebe*, que trató en varias ocasiones de las que hoy se conservan nueve en distintos museos. La composición de esta escena suele ser siempre similar, con Van Noort como rey, la bella Catalina muy sugerente en lugar visible y otros amigos y discípulos cantando o bailando, hasta sus hijos pequeños suelen aparecer

como ruidosa comitiva.

Pintó siguiendo dichos populares como Hay quienes soplan tanto para el frío como para el calor y así representa a uno soplando las manos ateridas por el frío y a otro soplando una sopa caliente, en ocasiones un sátiro enfría con su aliento la comida en una choza campesina. Los sátiros de Jordaens son muy diferentes a los ágiles y musculados sátiros helénicos, son tan flamencos como sus gentes, gordos, panzudos, de pelaje rubio, beben, tocan instrumentos... o simplemente obserban como en *Apolo coronado por Pan* del Museo de Bruselas.

Pintó decoraciones para palacios como los inacabados *plafones para los apartamentos de Enrriqueta*, esposa de Carlos I de Inglaterra, o una de las estancias del palacete de *Huis ten Bosch* (Casita del bosque) en la Haya. Fueron pocas las ocasiones en las que su clientela se nutrió de monarcas y grandes nobles, terreno copado por Rubens, lo que le causó un gran hastío hasta su fallecimiento en 1678 del llamado tifus de Amberes, el endémico de los puertos malolientes.

5.3.4. VAN DYCK:

En Museo del Prado alberga un singular lienzo en el que se ven dos hombres; el de la izquierda es alto, robusto y de apariencia saludable, su mirada fija al frente refleja grandeza y confianza; el otro aparece pálido y delgado, con el cuerpo vuelto hacia su compañero y un velo de tristeza e inseguridad en sus ojos. Sus negros ropajes ofrecen un contrapunto lúgubre a la brillante indumentaria de seda gris que viste el primero. Es el Autorretrato con Sir Endymion Porter de Anton van Dyck, y el caballero melancólico de la derecha es el propio autor. Este cuadro, acotado por un marco ovalado, ofrece al espectador una primera y valiosa introducción acerca de aspectos fundamentales de la vida del pintor flamenco. En primer lugar resaltan los elementos técnicos de la obra que, no en vano, los historiadores del arte consideran uno de los más elegantes del barroco; el artista demuestra además una extrema habilidad para el retrato, convinando realismo con un toque de penetración psicológica. Por otro el hecho de que Sir E. Porter, aristócrata y coleccionista inglés, quisiera aparecer con el pintor, en el mismo plano, su mano reposando junto a la del autor sobre un poyete, en términos de cierta camaradería y, sin embargo, Van Dyck procedía de la clase burguesa de Amberes.

El nombre de Van Dyck ha estado ligado siempre al de Rubens, siendo considerado como su discípulo por antonomasia; la historia le condenó en vida y más allá de la muerte a estar bajo la sombra del pintor-diplomático. Pero un estudio más detallado de la vida y obra de Van Dyck aporta conclusiones de distinto signo: el joven maestro fue discípulo de **Hendrik van Balen**, pintor arcaico en su tiempo y laborioso y de **Lucas Jordaens** pintor fiel a su tierra y a la más auténtica veta popular y realista, conocido por sus cuadros de género. Cuando viaja a Italia ya es un pintor preparado, un maestro en su tierra, amigo y habitual colaborador de Rubens (que incluso llega a comprarle algunas obras) considerado en la correspondencia de Matthew y Duley Carleton (a propósito de la ejecución de las pinturas de la iglesia de los jesuitas de Amberes) como sosie de Rubens lo que prueba que se le tenía al mismo nivel de estima que al maestro e incluso se les llega a pagar la misma cifra, 150 florines.

Van Dyck fue un niño prodigio, era un maestro a los catorce años, y en sus obras sorprende una precoz facilidad que llega a incomodar, en sus primeras obras triunfan una visión realista de las cosas, el conocimiento del claroscuro y la valentía del pincel, en las últimas se sustituye por la elegancia y la sublimación del color.

El joven pintor, a los dieciséis años, era autor de obras tales como *El sileno ebrio* (en Dresde) o *El martirio de San Pedro* (Museo de Bruselas) en las que la pasta de color se imprime sobre un lienzo de sumaria preparación con audacia y seguridad. Da la impresión de caminar en sentido opuesto a la idea evolutiva que se presupone en la evolución de un artista. La mayor parte de las primeras obras sorprenden el nervio, la bravura y el vigor de la dicción. En el mediar de su vida el dibujo es cuidado, a la vez que la calma y la complacencia del color ganan terreno. Pocos pintores dejan una estela tan irregular en su conducta. Es realmente paradójico

que durante el estudio de un autor condenado por la crítica, tan ajeno a la realidad del vivir y de una epidérmica sublimación formal, nos encontremos que en su juventud pudo ser uno de los maestros más sugestivos, profundos y enigmáticos del barroco.

Antoon van Dyck nace el 22 de marzo de 1599, en Amberes, en una familia de comerciantes burgueses, séptimo hijo de Franchois van Dyck y su segunda esposa, María Cuypers; su madre murió cuando él contaba ocho años y la vida familiar en años posteriores estuvo llena de escollos. Puesto que desde una temprana edad se revelan en él unas extraordinarias cualidades para el arte, ingresa en el gremio de San Lucas de Amberes en 1610, entonces dirigido por Van Balen. Este aprendizaje duró bien poco puesto que su precocidad permite independizarse con dieciséis años, rodeado de aprendices y discípulos dando ya salida a numerosos encargos.

Tras una breve colaboración con Jordaens, pasa a trabajar junto a Rubens, en el que ve a un maestro pero del que no es discípulo y así en las obras en las que colaborar cobraban lo mismo. Esta colaboración dura solo dos años puesto que en 1620 Van Dyck supera el examen de maestro e ingresa en el gremio de pintores de Amberes.

Su espíritu inquieto y ansias de aprender le empujan a viajar continuamente por su país y el extranjero durante toda la vida, el primer desplazamiento será a Londres, ente 1620 y 1621, invitado por Tomas Howard, conde de Arundel, pero pronto regresa. Allí pinta el *Retrato de George Villiers y Lady Catherine Manners*, como Venus y Adonis, en el que ella posa desnuda; es de suponer el impacto que supuso para el joven plebeyo su primer contacto con la aristocracia británica.

En ésta época comienzan a mostrarse tanto su suma **delicadeza y refinamiento** como su genio como retratista, siendo su *Autorretrato joven* (1621, Alte Pinakothek, Munich) una de sus primeras obras del género, dos de sus modelos fueron Rubens e Isabel Brant.

Como todos los artistas famosos de la época, viaja a Italia el 3 de octubre de 1621, simplemente para conocer el ambiente artístico italiano. En Génova ganó gran renombre con sus retratos de damas (Elena Grimadi, La marquesa de Spínola...) pues sabe halagar a la aristocracia dando a sus personajes un sello de distinción y situando al personaje en una prominente escala social. Sus preferencias por Tiziano entre los pintores italianos le llevan a descubrir los artificios del claroscuro y de la luz de color miel que iluminan la pintura veneciana. Poco después, en el 1622, visita Venecia, Padua, Mantua, Florencia y Palermo. En Roma se hizo famoso por su porte aristocrático y refinado, cuidaba mucho los detalles exteriores, sus ropas y hasta el aspecto de sus criados. Paralelamente, el estilo de su pintura era cada vez más elevado destacando su retrato del *Cardenal Guido Bentivoglio* (1623, Galería Palatina, Florencia) en la que reafirma su admiración por Tiziano y la escuela veneciana, inicia con esta obra un prototipo de retrato muy repetido durante su estancia italiana, acentúa la perspectiva desde el punto de vista bajo (como en el de *Policena Spínola, Marquesa de Leganés*, Museo del Prado, 1622–1627), deja caer las manos con negligencia, dando una nota de distinción que seguirá en toda su producción de retratos. Otro de los retratos que representa un punto de inflexión en su evolución técnica es el *retrato de Lucas van Uffel* (1622) en el que consigue por primera vez el denominado efecto instantánea, en el que el rico comerciante no posa a la manera tradicional sino que se encuentra en movimiento.

En 1627 regresa a Amberes como hombre famoso para el cual quiso posar Isabel Clara Eugenia, gobernadora de los Paises Bajos, le nombran miembro de la cofradía de la Anunciación de María, todos los países le reclaman, en 1630 viaja a París y poco más tarde a Londres.

En 1632 es nombrado pintor de cámara de Carlos I de Inglaterra con el que llega a tener gran amistad lo que le deporta un salario fijo, una casa en Londres, una villa de verano en el condado de Kent y, finalmente, el nombramiento de Sir. Su etapa en Inglaterra fue tan fructífera que dará origen a una larga escuela de retratistas que toman de él los retratos dobles introducidos por Holbein en el s. XVI, en los que enfrenta a dos personas en un mismo cuadro. Pero llega un momento en el que los retratos no le satisfacen y propone al rey

la decoración del Whitehall con el cortejo de caballeros de la orden de Jarretera; Carlos I atravesaba entonces por una crisis económica y política por lo que no pudo atender a la solicitud del maestro. Su facilidad para adoptar los formalismos y costumbres de la corte hacen que el rey le proponga matrimonio con Mary Ruthwen en 1639, parece ser que anteriormente hubo una mujer, Margaret Lemon, en la vida del artista pero ante la insistencia del soberano hubo de casarse con la aristócrata.

Apesadumbrado ante la negativa de Carlos I de concederle la antedicha decoración, se va a París en donde tampoco obtiene la de una de las salas del Louvre. Cuando regresa a Inglaterra nace su única heredera, Justiniana, y le llueven tantos encargos que decide fundar un taller para dar salida a los pedidos; las obras de esta época, que colman los palacios ingleses, perfilan la desaparición del estilo del maestro de Amberes de un modo paulatino.

La enfermedad hace presa en él en agosto de 1640 a modo de afección pulmonar y no le abandona hasta su muerte en diciembre de 1641, siendo enterrado, por propio deseo, en la catedral de San Pablo en Londres. En 1443 recibió el título de decano honoris causa del Gremio de San Lucas de Amberes y su nombre fue escrito en mayúsculas en los registros, un honor que solo se había concedido antes a Rubens.

Una idea concebida por Van Dyck en 1634, la de crear una galería de personas ilustres de los siglos XVI y XVII, se publicó póstumamente en 1641 bajo el título de *Iconografía* contando con ochenta retratos en cobres o aguafuertes sobre dibujos y pinturas del maestro. La segunda edición, en cuya portada podemos leer *Icones Principium Virorum Doctorum Pistorum Calcographorum Statuariorum Pictoria Artis ad Antonio Van Dyck ad Vivum Expressae*, contiene cien retratos (Erasmus, Gusto Lipsio, Fernando de Austria...) y fue realizada a cargo del comerciante Gillis Hendrickx.

5.3.5. TENIERS:

David Teniers nace en Amberes el 4 de mayo de 1611 hijo de un artista de mérito en su tiempo, el cual le educó tempranamente en el mundo de la pintura con el que colaboraba e iba a mercado a vender sus obras. Partiendo de estas experiencias, no es raro el interés del pintor por las escenas populares y por el negocio de la venta de cuadros, al que estaría dedicado toda su vida.

Hasta 1630 había pintado cuadros en los que destacaban escenas de la vida burguesa, entre ellos podemos señalar *El cambista y su mujer o El avaro* (National Gallery, Londres. En esta obra se muestra una evidente denuncia contra el sistema económico que imperaba en Flandes de la época, regido por banqueros y prestamistas, es un tema tratado también por Quentin Metsys), *El sabio en su gabinete* (Galería Schönborn, Viena), *Los cinco sentidos* (Museo de Bruselas y otros dos de idéntica temática que hay en el Prado). En estas obras de juventud domina la influencia de su padre y de Rubens, con abundancia de tonos pálidos y azulados en el paisaje, puestos de moda por Brueghel de Velours. A raíz de la llegada a Amsterdam de Adrian Brouwer, máximo representante de la pintura de género, asimiló la estética y estilo de éste. Aparecen entonces, como escenas mil veces repetidas, las escenas de tipos y costumbres populares: el pueblo del cabaret, la kermesse (fiesta campesina), la pipa y la pinta de cerveza, las tabernas con sus jugadores, borrachos y pendencieros. Al mismo tiempo la factura se hace más ligera y el color más claro, la pincelada ligera que nos recuerda a Frans Hals, conocido de Brouwer. De esta época son por ejemplo *Operación quirúrgica* (el Prado), *Jugadores de cartas y bebedores* (National Gallery, Londres), *El rey bebe* (el Prado)

En 1637 contrajo matrimonio con Ana Brueghel, hija de Brueghel de Velours y nieta, por tanto de Brueghel el Viejo. Todo parece indicar que el enlace fue concertado por Rubens, que, además de tener buenas relaciones con Teniers, era tutor de Ana, así la madrina del primogénito será Elena de Fourment.

Los cuadros de esta época reflejan una vida despreocupada del artista entre paseos, banquetes y el recreo de la música. La pareja gozaba de una buena posición económica, lo que les permitía llevar una vida desahogada, residiendo breves temporadas en el castillo de que alquilaron cerca de Perck y el resto del año en Amberes, en

la vivienda heredada por la mujer.

Hacia 1640, dos años después de la muerte de Brouwer, el estilo de Teniers se hace más independiente, más vivo y personal; el color adopta un tono más claro, luminoso y dorado, como en *la Reunión de los guardias cívicos* (Hermitage, San Petersburgo). Por otra parte a los personajes que antes había colocado en los interiores de las tabernas y cabarets los traslada al aire libre y representa a los campesinos en su medio natural. Los paisajes adquieren especial importancia como en *Paisaje con gitanos* (el Prado); en ellos aparece David Teniers rodeado de familiares y criados, y entre los campesinos pero sin mezclarse con ellos como en *La fiesta de la aldea* (National Galery, Londres).

En 1645 el archiduque Leopoldo Guillermo de Austria es nombrado gobernador de los Paises Bajos poniendo bajo su protección a Teniers, cuya fama se había extendido por toda Europa después de que en 1644 fuese nombrado decano de la cofradía de San Lucas. Leopoldo Guillermo le hizo su ayuda de cámara, le encargó numerosos cuadros de carácter oficial y aprovechó la experiencia de Teniers para aumentar su colección particular de pintura; la cual representó en un ejemplo de un género típicamente flamenco, la pintura de caballete, *El Archiduque Leopoldo Guillermo en su Galería de Pinturas de Bruselas* (se encuentra en el Prado porque fue encargado por el gobernador para ser enviado a Felipe IV, en ella se muestra un interior lleno por una colección de cuadros y ofrece un doble carácter, por un lado es una obra bella destinada al deleite y entretenimiento del que la contemple apreciando el virtuosismo de las pequeñas reproducciones, y por otra se trata de un documento de histórico de las colecciones de la época, producto del aspecto analítico, erudito y objetivo del artista flamenco). Como director de su galería se dedicó, primero en Amberes y después en Bruselas, a catalogar el patrimonio artístico que este poseía, este catálogo fue publicado como *Theatrum pictorium* en el que, a menor escala y grabada en cobre, se incluía una copia de las obras italianas, no las flamencas puesto que el relevo del archiduque como gobernador, le limitó el tiempo.

El nuevo gobernador, Don Juan de Austria, le mantuvo el cargo de ayuda de cámara y, este favor con los lo gobernadores de los Países Bajos, le puso de moda entre los grandes personajes del país y del extranjero, algunos de los cuales pasaban por Bruselas a causa de los cambios políticos de la época. Entre estos destacan la reina Cristina, que había abdicado de la corona sueca, y algunos refugiados franceses como el príncipe Condè, en cuyo honor pintó *La toma de Valenciennes* (Museo de Amberes). Felipe IV, a pesar del gran número de pintores nacionales que había en su corte, tubo especial inclinación por Teniers y le encargó gran cantidad de cuadros, por eso el Prado tiene la mayor colección de obras de este autor.

Su esposa, Ana, murió en 1656 al dar a luz a su séptimo hijo. Se casó seis meses después con Isabel Fren, hija del secretario del Consejo de Brabante hecho que intento aprovechar para pedir titulo de nobleza alegando des descendiente de un almirante, se le concedió pero a condición de renunciar a la venta y exposición de sus cuadros, exigencia que le hizo desistir en sus pretensiones nobiliarias. Esto no impidió que sus buenas relaciones con la corte continuasen, así como los favores ofrecidos por el señor de Benavides del Castillo y Toledo, sucesor de Juan de Austria, y de Felipe IV, bajo cuya licencia fundó en 1664, la Academia de Amberes.

Teniers continuó dedicado al negocio de la venta de cuadros obteniendo grandes beneficios, con lo que se grajeó la enemistad y envidia de los restantes pintores de Bruselas los cuales iniciaron contra él un proceso, resultado del cual se le prohibió que hiciera comercio de sus obras y de las de otros artistas en la ciudad.

La última etapa de su vida es de intranquilidad y aflicción; mientras su mujer moría, los hijos de su primer matrimonio se enzarzaban con él en pleitos para hacerle cumplir las obligaciones que había contraído en el testamento de Ana Brueghel. Se desconoce la fecha exacta de su muerte durante el año 1690.

6.LA DECADENCIA: **TARDOBARROCO, NEOCLASICISMO Y ROMANTICISMO (1750–1830)**

La pintura del siglo XVIII es la que mejor representa la dispersión del estilo barroco y el inicio del arte de la

ilustración; su carácter distinto y más acomodado, su manera ambivalente y conformidad con la ideología de la época, los cambios de moda rápidos y decisivos, harán de este un arte cuesta abajo. No es difícil pensar en una decadencia artística y la idea nos llega solo con pensar las dificultades para superar los logros del siglo precedente que, pese a todo mantiene cierto empuje con los artistas supervivientes en las primeras décadas de siglo, los problemas financieros y políticos harán común la formación en los talleres para luego aposentarse en otros países lo que en unos años dejó a Flandes sin auténticos artistas de calidad. Pese a todo a lo largo del XVIII se edificaron primorosos palacetes al gusto francés y en Bruselas se realizó la ordenación de los barrios del parque y la plaza real.

La decadencia precipitada por las **turbulencias políticas** nacidas de la Paz de los Pirineos (1659) y las guerras con Luis XIV, que llevaron a la desmembración (Aquisgrán, 1668, Nimega, 1678, Ryswick, 1679, Utrecht, 1713 y Rastadt, 1714) la final adhesión a la corona de los Austrias y la oposición británica, no permitirán llevar a buen puerto las tentativas del emperador Carlos VI para reavivar la vida económica del país con la Compañía de las Indias de Ostende. Posteriormente y a causa de su alejamiento de las posesiones austríacas, fue invadido durante todas las guerras del s. XVIII y ocupado por Francia hasta ser transformado por Napoleón en base militar de su proyectada invasión de Gran Bretaña (Boulogne).

Está claro que era imposible que en esta situación un pueblo crecido gracias a una cierta neutralidad y al comercio, pudiese producir manifestaciones artísticas y culturales de calidad. Pese a todo debemos citar aquí a los últimos baluartes de la pintura flamenca aunque mucho de ellos debieran desarrollar su carrera fuera de las sitiadas ciudades que los habían visto nacer.

6.1. Autores:

Joseph van den Kerckhove: Discípulo de Erasmus Quellin, este pintor de Brujas (1667–1724), fue uno de los fundadores de la Academia de Dibujo de Brujas. Sus obras más interesantes son: *La expulsión de los mercaderes del templo* (iglesia de Saint–Giles, Brujas), *Retrato de Dominique van den Berghe* (Hospital de San Juan en Brujas).

Balthazar van den Bossche/ Bosch: Discípulo de G. Thomas, este pintor radicado en Amberes (1681–1715) pintó sobre todo mercados, interiores y mascaradas a la manera de Teniers como *La recepción del Burgomaestre* (Amberes) o *La anatomía y la arquitectura* (Bruselas) por lo que se le considera un autor de transición entre el barroco y el rococó dieciochesco.

Familia Horemans:

Jan Josef el Viejo, también llamado el Oscuro (Amberes 1682–1756) pintor de escenas costumbristas a la manera de Teniers como: *Campesinos jugando* (Kassel), *Taller de zapatero* (Viena), *La vendedora de té* (Florencia).

Peter Jacob (Amberes 1700, Munich 1776), hermano del anterior, fue desde 1727 pintor del elector Carlos Alberto de Baviera y decoró, con motivos mitológicos, las residencias de Schleissheim y de Nymphenburg. También desarrollo el retrato y la escena costumbrista en cuadros como *Baile en un cabaret* (Florencia).

Jan Josef el Joven, también llamado el Claro (Amberes 1714–1790/ 1800), hijo de Jan Josef el Viejo de quien heredó taller y estilo, su obra más importante es la Entrada de Carlos de Lorena en Amberes en 1749 (Amberes).

Jean–Francois van Dael: Pintor de origen flamenco, nacido en Amberes en 1764, pero de formación y actividad más bien francesa. Trabajó en París en la época del Imperio y en la Restauración cuando se relaciona con F. Gérard, es autor sobre todo de *Bodegones de frutas* (Munich y Amberes).

7. PINTORES FLAMENCOS EN ESPAÑA:

7.1 En el Gótico:

La transcendencia de la pintura flamenca es tal que, ya desde el primer tercio del XV, su influencia se percibe en toda Europa, surgiendo artistas tan destacados como Jean Fouquet en Francia, Conrad Witz en Alemania, Nuno Gonçalves en Portugal... las intensas relaciones de Castilla con Flandes y hasta una posible estancia de Jan van Eyck en Cataluña y Valencia no sólo introducen las formas flamencas en España sino que promueven una larga lista de pintores hispanoflamencos, a la vez que las colecciones españolas se enriquecían de pintura y tapices flamencos.

Ya antes de la revolución eyckiana llegaban pintores de los Países Bajos a la corona de Aragón; en 1373, Pedro IV había llamado a su corte a Juan de Brujas (Juan de Bandol), autor de los cartones de Angers, que volvió sin dejar obra alguna en España. Parece que se encargó también un San Martín para la Casa Real a un Jaquemart d' Hesdin, que acaso viniese en 1409, año en el que no hay constancia suya en Flandes. También Portugal participa de esta influencia (no debemos olvidar que entonces la Península tenía una distribución política muy distinta a la actual) y Juan sin Miedo, señor de Flandes, envía su retrato a Don Juan I de Portugal, se trataría de una obra del pintor de cámara Juan Maouel.

El proceso de importación se produce en la mayoría de los casos por intercesión real, tanto en lo tocante a la compra de obras ya realizadas, como en el patrocinio de viajes de estudio. Así, Alfonso V el Magnánimo de Aragón se interesa por la pintura flamenca y envía a su pintor de cámara, Lluís Dalmau, a Flandes e introduciendo el realismo flamenco en la sociedad catalana, similar en su burguesía a la de Flandes; a pesar de esto, la influencia italiana y del gótico internacional pervive y se mezcla en obras como las de Jacomart. Es Jaume Hurget el que eclécticamente aúna todas las influencias del momento y consigue una amplia repercusión de sus obras.

En Castilla, la relación comercial con Flandes (recordar la lana merina) hace que la influencia flamenca se sobreponga a las demás y lleguen múltiples obras de los pintores flamencos a la colección real y de algunos nobles; es fundamental para la creación de la escuela hispanoflamenca el patrocinio de Isabel la Católica, afamada coleccionista de tapices flamencos, que fomentará las producciones en el estilo del norte que será introducido por Jorge Inglés y arraigado por Fernando Gallego, quien lo dota de unas expresivas y características formas duras y angulosas.

La corte castellana adquirió gran cantidad de obras norteñas como la famosa *Fons Vitae o el Triunfo de la Iglesia sobre la Sinagoga* cuyo estilo es el propio de los hermanos Van Eyck, pero que por su más fría ejecución se duda en su atribución (es posible que sea obra de Hubert o una imitación de cierta tabla que pudo haber en la catedral de Palencia y que si pudo ser un original), esta tabla fue regalada por Enrique IV al Parral hacia el 1554. La *Virgen de Covarrubias* de Burgos puede ser una copia hispana de un original eyckiano aunque el lema que ostenta, *Wer ist der sicher*, es distinto al que antes citábamos para el taller de Gante. El famoso descendimiento de Van der Weydem, hoy en el Prado, que llegó a España en el XVI para formar parte de la colección del Escorial, ya tenía desde el XV dos réplicas españolas la Isabel I poseía un *tríptico de la Virgen* del mismo autor, tal vez herencia de Juan II, de procedencia norteña y que hoy se encuentra dividido entre el Metropolitan Museum de Nueva York y la capilla real de Granada; también Juan II regaló a la Cartuja de Miraflores (hoy en Berlín) una copia del anterior; podríamos decir que las copias de cuadros del maestro Van der Weyden en España son innumerables. También tenemos obras de Trierry Bouts y Petrus Chistus. Durante el siglo XVI sigue este comercio y son muy apreciadas las obras de David y El Bosco.

Debemos entender que, por fuerza, no se trata de una mera imitación estilística puesto que su sistema de aprendizaje y de un modo especial el público a quien se dirigen son totalmente distintos, así como la tradición y las influencias recibidas desde Italia. La notable **originalidad** de los artistas flamencos deriva entonces del aprendizaje de la mayor parte de ellos a través de la imitación de obras importadas, puesto que la mayoría no

podieron viajar al norte, esta práctica es comparable a estudiar los apuntes en lugar de asistir a las clases del profesor. Por otra parte, los pintores hispanoflamencos se vieron condicionados por el contexto físico al que se destinaba el arte, la mayoría de sus obras se concibieron como retablos, algunos de tamaño gigantesco, colocados en la lejanía del espectador; los pintores se vieron obligados a trabajar a distancia y teniendo en cuenta que el sentido narrativo y doctrinal de las composiciones revestía la mayor importancia, la solución la encontraron simplificando y esquemmatizando los estilos del norte. Los resultados se aprecian fácilmente en la Pietá que Fernando Gallego realizó influido por otra de Van der Weyden, que pertenecía a Isabel I; Gallego intensifica la emotividad de la imagen agrandando la escala de las figuras centrales y acentuando su angulosidad, lo que incrementa la fuerza visceral y desgarradora del acontecimiento, mientras que las figuras secundarias se reducen y dejan de formar parte real de la escena para convertirse en dos orantes que la observan, más en consonancia con el gótico internacional.

Por otra parte debemos tener en cuenta la división que realizan algunos autores entre la pintura hispanoflamenca de la Meseta Central (que sería más dura y enérgica, dentro de la fidelidad a los patrones norteños) y otra del Litoral Atlántico y Mediterráneo (de suavidad exquisita e intenso realismo, matizada siempre por las influencias italianas). Vemos que no influyen para esta división los límites territoriales del momento. Portugal tuvo su época de esplendor pictórico en imitación a la flamenca, así conocemos los nombres de numerosos pintores portugueses discípulos directos de los grandes maestros del norte (un Edwart Portugalois aparece en 1506 como discípulo de Metsys, en 1504 un Symon Portugalois trabajaba en el taller de Goosen van der Weyden, en el que en 1522 pintaba Alfonso Castro, también portugués) por ello se habla también de una influencia directa de esta escuela flamenca en los pintores españoles.

7.2. En el Renacimiento.

Paralelamente a la importación directa del Renacimiento desde Italia en la pintura española, este estilo entra en la Península a través de los flamencos del XVI, como Van Orley, Mabusse o Metsys. De hecho es en Segovia en donde se guarda la mayor colección de uno de los discípulos de G. David, dibujante admirable, colorista de tonos cálidos y maestro en el arte de dar su calidad a telas y metales, hay quien llega a identificarlo con Ambrosius Benson. Segovia y Ávila serán los dos receptores mayoritarios de la obra pictórica del Flandes renacentista como consecuencia del constante mercado de lana merina y el puerto de Brujas, los mismos mercaderes que exportaban los vellones de lanas segovianas importaban retablos de talla o pintura.

Lo cierto es que, pese a esta influencia y a la importación de obras desde los Países Bajos, la gran influencia renacentista proviene de Italia y no debemos olvidar que por aquel entonces las islas mediterráneas eran de la Corona Española así como Nápoles. Ya a finales del XV algunos pintores se enamoran del ideal renacentista aunque pocas veces consigan asimilarlo con plenitud, tan solo a partir de las andanzas italianas de Pedro Berruguete podemos hablar de un arte español italianizante.

Caso aparte podemos considerar el retrato de corte o de aparato en el que se sustituye esas apariciones como orantes en imágenes religiosas que realizaban los reyes por otras en las que aparecen con todo el esplendor de la realeza. De todo ello ya hablamos en el apartado dedicado a Antonio Moro pero debemos resaltar que en este caso hablamos de algo más que de una mera influencia, Moro impone un modelo de retrato nuevo, completamente original para España que dominará durante largo tiempo y será seguido en todos sus requerimientos por Sánchez Coello, Pantoja de la Cruz o Velázquez, cada uno aportará su genio pero seguirá las reglas de representación ese sentimiento áureo, distante de riqueza material y moral, esa representación en tres-cuartos de cuerpo entero o de medio cuerpo, sentado o de pie... Moro implanta un modelo de retrato que se venía estudiando en toda el área norteña desde hacía años dándole forma, definiendo sus postulados e imponiéndolos para la corte española de los siglos posteriores.

7.3. En el Barroco:

Al promediar el s. XVII se repite en la escuela española la fuerte influencia nortea a causa del gusto flamenco más cercano a la sensibilidad hispana que el italiano. Tanto las relaciones comerciales como las políticas eran muy intensas y más durante el periodo antiprottestante, con una fuerte preocupación de la Corona por sus posesiones en los Países Bajos. Conocedores insuperables del oficio, en el que recogían una larga tradición de las guildas y los gremios, sabiendo sacar del óleo efectos que nadie era capaz en su tiempo, reflejando toda la fastuosidad del ambiente, la alegría vital, la opulencia de las formas gratas, los pintores flamencos obtienen en España un triunfo definitivo.

No sabemos hasta que punto podemos hablar de pintores hispano flamencos durante el barroco y parece más correcto el pensar en una escuela española profundamente influenciada por el estilo de los maestros del norte pero con un genio propio que no imita sino que toma esa influencia y la aúna en un estilo propio en el que converge la tradición hispana y las influencias renacentistas manieristas y venecianas del siglo anterior.

Rubens visitó dos veces España en misión diplomática, en 1603 y en 1628 (en esta visita su guía fue Velázquez del cual dirá es el mayor que hay ni ha habido en toda Europa; según Pacheco con pintores comunicó poco y por lo tanto su influencia personal debió ser muy poca), de estos viajes nació en parte el fuerte interés del Rey que le hará numerosos encargos. Van Dyck no pisó la Península pero los encargos españoles a su taller o las obras adquiridas luego en ventas y almonedas fueron innumerables. Tal vez su influencia no fuese la de maestrazgo pero todas aquellas obras colgadas en los palacios e iglesias españolas propiciaron un abundante comercio de cobres con copias o fragmentos de ellas. Como siempre, España infundió a las formas venidas de fuera su espíritu altivo, su realismo, su austeridad, su vivacidad. En las últimas décadas del siglo se apasiona el gusto español por las composiciones de flores y las escenas de taberna, los Teniers tienen un éxito parecido y por motivos semejantes al que había ya tenido el Bosco.

Claro es que esta influencia no actúa con la misma intensidad en todos los pintores; algunos se manifiestan opuestos al sensualismo nortea como Zurbarán y pocos se pueden considerar serviles imitadores. De entre los que siguieron en mayor medida los postulados flamencos cabe destacar a Alonso Cano, con su tranquila serenidad, Murillo que estudiaría a la vez obras de Tiziano, Rubens y Van Dyck, en la corte; Carreño de Miranda, discípulo de Velázquez y de Van Dyck, cuyos cuadros estudió profundamente en el Alcázar de los Austrias al igual que Juan Antonio Escalante.

7.4. Autores hispanoflamencos.

Lluís Dalmau: Protegido de Alfonso V durante su reinado en Aragón, este le dotó en 1431 con florines de oro a Flandes en donde estudió bien en el taller de los Van Eyck, bien copiando sus obras, allí residió hasta 1436 o 1438. Este pintor español, probablemente valenciano, está considerado como el primero trabajar este arte en Cataluña. Se sabe que en 1428 se encontraba en Valencia y a partir de 1436 cobra sueldo de la Casa real. Recibe el encargo de pintar una *Anunciación*, hoy perdida, para la capilla del castillo de Játiva, del estilo de esta obra podemos referenciarla por otra del mismo asunto conservada en Valencia y cuya atribución al maestro es muy probable, en ella el autor ha conservado todo el encanto, el tipo frágil y elegante de las vírgenes levantinas de 1400 y el fondo de oro, la técnica es de un temple según las recetas flamencas pero no incluye ninguna veladura oleosa. En 1445 pintó en Barcelona el *Retablo de los consellers*, que está considerada como su obra maestra, se conserva aún el contrato con el diseño lo que nos da idea de cómo sería la predela, hoy perdida; toda la obra denota la fuerte influencia eyckiana, especialmente la Virgen con el Niño, los santos, los ángeles y los detalles arquitectónicos, pero hay incorrecciones en el dibujo y tampoco aquí se utiliza la técnica oleosa para dar veladuras.

Finalmente Lluís Dalmau será sustituido en corte por Jaime Baço, más conocido como Jacomart, en un intento de Alfonso V de llevar el gusto flamenco español a sus nuevos dominios italianos, Nápoles, aunque este pintor resultará mucho más ecléctico, pese a todo también la suerte de este terminará al aficionarse el soberano al gusto italianizante a mediados de siglo.

Jaime Hurguet/ Hurget: hijo del también pintor Pedro Hurguet está considerado como el mejor pintor catalán del XV. Las primeras noticias que tenemos de él datan de 1448 cuando trabajaba para Cerdeña; en 1460 realiza el *retablo de San Abdón y San Senén* para la iglesia de Santa María de Tarrasa; en 1464 pinta, para el Condestable de Portugal, el *altar para la Capilla Real de Barcelona*.

El arte de Hurguet recoge la tradición catalana del XIV y comienzos del XV y la incorpora a la corriente flamenca; en su última obra conocida, el retablo la Consagración de San Agustín, se advierte también la influencia de las escuelas del norte de Italia, con sus tipos de serena belleza. Además de su encanto, corrección en el dibujo y habilidad técnica, se reconoce en sus obras una suave melancolía en los rostros, que les da una distinción difícil de encontrar en otros autores; las figuras revelan la distinción interna en la manera tranquila y reflexiva con que los héroes se someten al martirio de un modo que solo podría superar el Greco en su *San Mauricio*. Mayer supone a Hurguet como discípulo del Maestro de San Jorge y relaciona su arte con el de los miniaturistas francoborgoñones (HH. Limbourg).

No siempre es fácil separa las obras de este pintor de las del taller de Los Vergós, grandes proveedores de retablos durante todo el s. XV, es un caso frecuente en las familias consagradas por entero a la pintura. Parecen influidos directamente por la obra de Hurguet pero su arte no tiene la perfección de este pintor ni en el espíritu ni en la técnica, siendo más primitivos en ambas, su mayor encanto reside en el apego a la tradición pintoresca y decorativa catalana que se demuestran en su gran fantasía.

Alfonso de Córdoba: se tienen datos documentales de este pintor desde 1465 en el que se le encarga la decoración de la *capilla del Condestable* de Barcelona pero su obra más reconocida son las *tablas de San Cugat*, que pinta en 1473 por 900 florines; su realismo, especialmente excepcional para la escuela catalana, ha llevado a pensar en un posible maestrazgo en la Escuela de Lisboa. Un Maestro Alfonso figura al servicio del Alfonso V en Nápoles y un pintor del mismo nombre trabaja en la catedral de Valencia en 1467. Solo se ha verificado su autoría sobre estas dos obras y nada se sabe de su vida, a pesar de las muchas influencias que presentan sus obras, se supone que pudiera ser discípulo de Nuno Gonçalves por lo fluido de su técnica y el gran realismo.

Jorge Inglés: pintor de origen desconocido y activo en Castilla a mediados del s. XV y primero en introducir en España la estética flamenca.

Gracias al testamento del marqués de Santillana (Don Íñigo López de Mendoza era un mecenas de gran importancia que además de hacer traer códices de vitela e iluminadores del norte, tenía en su pequeña corte artistas nacionales y extranjeros encargados de decorar los volúmenes de su biblioteca y otras obras como retablos), fechado en 1455, se sabe que por esta fecha realizaba el *retablo de la Virgen* para la iglesia-hospital de Buitrago (hoy en colección particular), retablo famoso por los retratos del marqués y su esposa, donantes de la obra, que flanquean la imagen central, testimonio del naciente humanismo de la Castilla del s. XV. Hizo también el retablo de la Virgen de Villasandino, una Crucifixión (colección particular), y el retablo de San Jerónimo de Mejorada (museo de Valladolid). Aunque se especula con la posibilidad de que fuera de origen inglés, debido a la sustitución del apellido por el apelativo de nacionalidad, está clara en él una formación flamenca que se hace notar especialmente en el tratamiento de los interiores y en el extremo cuidado de los detalles.

Fernando Gallego: Pintor español de actividad documentada entre 1468 y 1507 en Castilla. Se carece de datos sobre su formación artística; sin embargo su punto de partida hay que buscarlo, sin lugar a duda, en el ámbito de Jorge Inglés con un desarrollo sucesivo tanto en el aspecto técnico como en el estilístico, fuertemente influido por los maestros de Flandes (en especial por Dirk Bouts) y tal vez por Konrad Witz. Todo ello al servicio de una personalidad propia e inconfundible, caracterizada por su excelente oficio, su originalidad en la invención y sus dotes expresivas que llegan a alcanzar una intensidad dramática sin parangón en la pintura gótica española.

Su taller radicó en Salamanca donde se conservan importantes obras suyas como el *Tríptico de la Virgen*; *San Andrés* y *San Cristóbal*; *Nacimiento*, *Flagelación*, *Coronación de la Virgen* (Museo diocesano). Especial interés merece la decoración, salvada en una tercera parte, de la bóveda de la biblioteca universitaria, una de las raras pinturas góticas españolas de tema profano (*Los signos del zodiaco*). Otros trabajos suyos de primer orden son: *el retablo de San Ildefonso* (catedral de Zamora), *el retablo de la Virgen* (iglesia de Santa María, Trujillo), *el retablo de San Lorenzo* (San Lorenzo, Toro), *el de la iglesia de Arcenillas* (procedente de la catedral de Zamora) y el que fue de la catedral de Ciudad Rodrigo (hoy en el museo de Tucson); algunos de estos retablos muestran la participación de colaboradores. En el Museo del Prado se encuentra una gran representación de Fernando Gallego con *Cristo Bendiciendo*, *el Calvario* y *la Piedad*. Otros museos con obras suyas son los de Barcelona (*Misa de San Gregorio*), Dijon (*Evangelista*) y el Diocesano de Zamora (*Noli me tangere*; *Pentecostés*).

Fernando Gallego ejerció un profundo influjo en la pintura hispanoflamenca de Castilla. Entre sus discípulos destaca Francisco Gallego (documentado entre 1500 y 1501), que probablemente fuera hermano suyo, autor del notable *retablo de Santa Catalina* (museo Diocesano de Salamanca) cuyo estilo acentúa hasta el extremo la expresividad del maestro. Los parecido entre los estilos de maestro y discípulo, así como lo análogo de sus nombres, hizo muy dificultosa la atribución de ciertas obras como la antes referida.

La Meseta se llenó de obras de esta escuela pues su éxito radicaba en la gran cantidad de clientes entusiastas de la escuela flamenca que buscaban obras venidas de allá se encontraban con otras que causando el mismo efecto, resultaban muchísimo más baratas que las importadas. Muchos son los discípulos de este taller, entre los que cabe destacar el llamado Maestro de las armaduras por su minuciosidad a la hora de pintar los arneses, el Maestro de los Palanquinos que afincado en León realizó numerosas tablas religiosas de la ciudad y de Palencia y también el Maestro de San Ildefonso, el Maestro de Burgos, Juan de Segovia y Sancho de Zamora.

Juan de Flandes: Pintor flamenco activo en España hasta su muerte en Palencia en 1519 o poco antes. Se desconoce por completo su trayectoria anterior 1496, fecha en la que está documentado en Castilla al servicio de Isabel la Católica (Junto a Michel Sison, Melchor Alemán y Francisco Chacón), incluso se ignora su apellido que en la documentación aparece sustituido por el apelativo de nacionalidad. Su obra más antigua de las conocidas es *el Políptico de Isabel la Católica* (en el que también intervino Michel Sittow) compuesto por cuarenta y siete tablillas, de las que se conserva tan solo algo más de la mitad (quince en el Palacio Real de Madrid y otra repartidas por museos de Berlín, Viena, Londres, Detroit y en colecciones particulares). Su nivel técnico es equiparable al de los mejores maestros flamencos de su tiempo, esto acredita su formación en Flandes así como las grandes similitudes que presenta con Gérard David; probablemente había cultivado la miniatura, según se deduce de ciertas particularidades cromáticas y de la sutileza micrográfica de la ejecución. Por otro lado su estilo es una amalgama de elementos de procedencia italiana: fondos arquitectónicos de carácter quattrocentista, un sentido de la idealización formal y de la monumentalidad que apunta hacia el foco pictórico de Urbino; este último componente se afirma en obras posteriores y suscita la hipótesis de que estuvo relacionado con Juan de Borgoña o con Pedro Berruguete, contemporáneos suyos.

En 1505, muerta la reina, Juan de Flandes aparece trabajando en Salamanca (*retablo de la Universidad*, 1505–1508, del que solo quedan in situ dos tablas; *retablo de San Miguel*, Museo Diocesano). En 1509 contrató el retablo mayor de la catedral de Palencia, obra de gran envergadura en la que el maestro desplegó sus dotes de observación, su receptividad para los matices de la luz y la atmósfera; sus personajes, de aire melancólico o absorto, están organizados en composiciones de efecto monumental, a base de esquemas en los que predominan las verticales y las horizontales, con una integración perfecta de los fondos de paisaje y arquitectura; A este retablo (*Historia de Cristo* en doce tablas, dos de ellas realizadas por un discípulo) pertenecieron también otras tres (*Calvario*, *Descendimiento* y *Piedad*) que se encuentran hoy en día en la colección M. Arburúa en Madrid.

En Palencia, donde residió ya hasta su muerte, pintó asimismo el retablo de la iglesia de San Lázaro, actualmente repartido entre los museos del Prado y Washington.

Otras pinturas de su mano son: *Piedad* (en villa Favorita, Lugano; derivada de una composición de Van der Goes), *San Miguel* y *San Francisco* (museo metropolitano, Nueva York; que es probablemente una parte del retablo de Salamanca), *San Juan Bautista* (museo Arqueológico Nacional). Problema discutido es la atribución a Juan de Flandes de algunos retratos de personajes reales españoles: Isabel la Católica (El Prado), Juana la Loca (Villa Favorita, Lugano), Felipe el Hermoso y Juana la Loca (museo de Viena).

Juan van der Hamen: (Madrid 1596–1631) Pintor español del Barroco, hijo de un oscuro pintor flamenco del que apenas hay datos. Se especializó en la pintura de bodegones realista e los que se potencia lo individual sobre lo colectivo al interesarse por el objeto, sus naturalezas muertas están a veces insertas en un contexto de figuras (*Ofrenda a Flora*, 1627, el Prado) pero por lo común trató el género como tema independiente. Su estilo convina una minuciosidad un tanto seca en la reseña de detalles, que le emparenta con artistas flamencos de su tiempo y por lo tanto podemos decir que tiende a analizar más que a sintetizar a la hora de componer, con un tratamiento de la luz y una ordenación espacial místico geométrica de carácter hispano, en los que se patentiza el influjo de artistas como Sánchez Cotán (que está considerado como uno de los máximos exponentes de bodegón especulativo, que es aquel en el que lo representado no es más que un pretexto para formulaciones formales, donde la geometría y la composición son el fin del cuadro). También se conocen de él algunos retratos. Existen obras suyas en los museos del Prado, Amsterdam, Bruselas, Washington, Houdson y Wiliamstown así como en colecciones particulares.

Para finalizar y sin entrar en más consideraciones podríamos citar también a Rodrigo de Osona, Maestro de Perea, Valentín Montoliu, Juan Sánchez de Castro, Juan Nuñez, Fernando Rincón, Maestro Michel...

8. TÉCNICAS y TECNOLOGÍA:

8.1. Introducción:

¿Quiénes eran? ¿Cómo y donde vivían estos artistas? No es nada fácil de averiguar pues en Flandes no se escribieron tratados teóricos, ni crónicas que recogiesen noticias contemporáneas sobre los trabajos y los días de los artistas, en este aspecto era todavía un arte plenamente medieval. Es significativo decir que no conste en su país mención literaria alguna, hecha en vida, de los principales maestros de este tiempo, y que las primeras que se conocen sobre un Van Eyck o un Van der Weyden se deban a tradistas italianos. Así, la historia de esta escuela se ha tenido que ir trazando, prácticamente de un modo exclusivo, a base de del análisis interno de las propias obras, y de los datos, por lo común extremadamente escuetos, que han exhumado las investigaciones de archivo. Todo esto nos lleva a problemas histórico-críticos de primer orden, tales como el grado de protagonismo respectivo, entre el Maestro de Flémalle y Van Eyck, en la formulación del nuevo estilo; la identificación del Maestro de Flémalle con Robert Campin; o la diferenciación entre la obra de Jan van Eyck y la de su hermano mayor Hubert. Y del mismo modo, mientras que los materiales y las técnicas artísticas de los ss. XV–XVI en Italia están bien documentados y se conoce bastante bien la tecnología de todas sus escuelas y maestros; los de los pintores nórdicos están algo menos claros, los datos más antiguos no son completos ni sistemáticos y, parece ser, que los miembros de sus gremios estaban menos aferrados a un procedimiento único siendo más propensos al desarrollo de nuevos materiales y procesos.

Escribe **Vasari** a mediados del XVI su Vidas de los pintores en donde habla, además del resto de los pintores italianos y de su círculo, de los artistas y técnicas llegados del norte. Muchas de las cosas que afirma han sido refutadas a posteriori y así, ya en 1781, se comienza a rastrear el origen de la pintura al óleo haciendo caso omiso a la afirmación de Vasari de que sus inventores únicos habían sido los Van Eyck, este rastreo concluye que se trataría de un desarrollo gradual con principios mucho más antiguos, sin embargo esta leyenda quedó impresa en la mente del público y fue reforzada por los escritos de historiadores flamencos y holandeses posteriores. El conocimiento que poseemos de los siglos posteriores es mucho más completo y proviene tanto de autores nórdicos como españoles, italianos o franceses lo que se debe al constante aumento de las relaciones entre las distintas zonas y, especialmente, a los viajes de estudios o como diplomáticos de los grandes pintores del barroco.

De este modo comenzaremos el estudio de la tecnología pictórica flamenca en función de las tres técnicas fundamentales de su historia, temple y óleo, siguiendo a distintos autores contemporáneos a nuestros maestros o casi actuales. Por otra parte se presentamos una serie de curiosidades sobre ciertos pintores, colores... cuyo anecdótico valor puede resultar muy interesante para comprender no solo la técnica de todos estos maestros sino su afán de experimentación, cuidado del oficio, genio... en fin, su propia humanidad.

8.2. El Temple:

La pintura al temple es la técnica fundamental en los siglos anteriores al XV, es su importancia inmensa en la historia de la pintura y por ese motivo nos vemos obligados a tratarla en cierta profundidad aunque debemos tener presente que este trabajo comienza prácticamente con el 1400 (antes tan sólo hemos citado a los HH. Limbourg y a Melchior Broederlam), con el cambio de siglo comenzaremos a descubrir a esos maravillosos pintores-investigadores capaces de encontrar solución a los problemas y dificultades de la pintura al temple, unas veces mediante técnicas mixtas y otras mediante el óleo.

Curiosamente **el término**, tratado etimológicamente (*temperare*: mezclar en su justa medida o desleír los colores), no excluye de por sí al óleo; Vasari se refiere como temple a empastes de barniz u óleo, que por aquellas fechas comenzaban a aplicarse, aunque anteriormente se limitaba a los colores molidos con agua. Hoy en día llamamos temple a aquella técnica que utiliza el agua para desleír los colores y por aglutinante otra sustancia no oleosa, lo general de esta definición hace casi obligatorio el especificar el aglutinante e incluso la naturaleza del soporte.

En la historia de esta técnica se pueden distinguir tres grandes periodos que corresponden a un cambio en las necesidades y exigencias de definición de la representación, a ciertas innovaciones técnicas y a métodos más rápidos y por lo tanto menos costosos:

- Periodo anterior a las innovaciones del XIV: se habla de una técnica de superposiciones sucesivas de color, se trata de un sistema gráfico que desarrolla la composición en plano más que en profundidad y que considera la luminosidad intrínseca de la figura, es un sistema completamente abstracto de figuración en el que resulta sencillo la transposición de los modelos iconográficos. Lo encontramos tratado con detalle en el *De diversis artibus*, del monje Teófilo en el XII. El pintor trabajaba:
 - Sobre los contornos de las figuras ya marcados extendía un color local casi uniforme.
 - Determinaba los detalles, relieves y concavidades mediante pinceladas lineales.
 - Daba las últimas luces y repasaba los contornos.
- Periodo intermedio: en el s. XIV y primeros años del XV se emplea el color en yuxtaposiciones graduadas, la innovación consiste en que los colores no se aplican de un modo uniforme sino que, una vez preparado el dibujo con las sombras y las luces ya marcadas, se trabaja con los diferentes colores y sus diversas tonalidades extendiéndolas por yuxtaposición y por fusión.
- Tercer periodo o de las veladuras que comprende el resto del XV. En Italia la técnica al temple continúa siendo fundamental en el llamado Quattrocento aunque la fuerte influencia del norte la haga caminar hacia una técnica mixta. En esta época se rellena el dibujo mediante la transparencia de las veladuras capaces de modificar el color al que se superponen, el interés se centra en conseguir una mayor profundidad espacial y por investigar los objetos de modo objetivo y detallado, la línea alcanza así un valor preponderante.

Resulta interesante la opinión de Eastlake (en *Original Treatises Dating From The Twelfth To The Eighteenth Centuries, On The Arts Of Painting*) según el cual los pintores italianos, si bien se esforzaban en producir obras duraderas, no hicieron ningún intento por disminuir las dificultades de ejecución en el temple, sino que más bien tendían a superar dichas dificultades a base de destreza. Los pintores del norte, y especialmente los flamencos, se apartaban de los métodos italianos de manejo de la técnica buscando la facilidad de manipulación y produciendo obras técnicamente excelentes en un grado imposible de duplicar con la técnica

estricta propuesta por Cennini (en su tratado defiende el temple de yema de huevo pura tal y como se venía practicando en el XIV y como él mismo decía haber aprendido al estudiar las obras de Giotto).

Se supone que el uso de estos métodos de investigación y aprendizaje mediante prueba error comenzó poco antes de 1400 pasando de Flandes a Venecia, entre esta fecha y la primera mitad del XVI aparecieron muchos artistas de gran capacidad que llevaron la técnica del temple a un alto grado de excelencia técnica; el resultado de este movimiento experimentador es la técnica mixta.

El empleo de aceite en las emulsiones es ciertamente antiguo y los orígenes del temple graso se confunden con los del óleo por eso según unos Van Eyck usaba emulsiones de óleo y huevo y según otros empastes de óleo y resina, y en Italia Botticelli, Pollaiuolo y Mantegna empleaban preparaciones oleoresinosas con el temple. De hecho entre 1400 y 1600, empezando en Flandes y reinando después en Italia, hablamos en multitud de ocasiones de **TÉCNICA MIXTA**. La experimentación caminaba al mezclar temple con colores oleoresinosos o utilizando estos para veladuras sobre temple, manteniendo sus colores claros y luminosos y conservando la nitidez de la pincelada. Los colores oleoresinosos se aplicaban en veladuras transparentes después de haber dado una fina capa de barniz sobre el temple. Para Vasari y otros autores contemporáneos todo lo anterior se engloba dentro de la técnica al óleo pero para Ralph Mayer serían lo que hoy llamaríamos temples, en su más alto grado de desarrollo [...] una de las variaciones aceptadas de la pintura al temple.

Al mismo tiempo empezaron a descubrirse o perfeccionarse nuevos materiales a consecuencia de un renacimiento comercial que permitió su mejor y más amplia distribución, los comerciantes traían materias primas de oriente y los productos mejoraron en calidad y uniformidad. El aceite de linaza, que se venía usando de decoración y protección de mobiliario, era un producto tosco y mucilaginoso hasta que comenzaron a publicarse los procesos de su purificación. Los disolventes eran prácticamente desconocidos hasta que en el XV comenzaron a poderse adquirir con cierta facilidad a causa de la práctica comercial de la destilación que, en realidad, era conocida desde el s. II. La adaptación de estos materiales a la pintura en su sentido artístico suponen el embrión de la técnica al óleo la cual ha tenido un desarrollo lento y gradual que descarta el descubrimiento por parte de un único genio; en realidad sabemos que las propiedades de secado de los aceites de linaza, adormidera y cáñamo eran conocidas desde mucho antes y poseemos facturas datables en el s. XIII que demuestran el uso para fines decorativos de la pintura grasa.

8.3. El Óleo:

El descubrimiento del óleo fue una bellísima invención y una gran comodidad para el arte de la pintura [...] Esta forma de pintar enciende más los colores y no requiere más que diligencia y amor, porque el óleo en sí vuelve el color más mórbido, más dulce y delicado y de uniones y esfumados más fáciles que en las otras formas... Vasari.

El descubrimiento del óleo, o más bien su uso, supuso una auténtica revolución pictórica que fue acogida con entusiasmo por los pintores de toda Europa gracias a la capacidad de realizar modulaciones tonales que dan auténtico relieve a las figuras, de realizar contrastes lumínicos reales y no solo intuitivos como en el temple, su adaptabilidad, su capacidad para ser soporte del trazo vivo manteniendo la grafía individual y la pincelada, se ampliaba con él la gama de colores y resultaba sencillo el aplicar veladuras.

El óleo en sus comienzos fue aplicado sobre el mismo soporte que su antecesor, la madera, pero poco a poco se fue desprendiendo de ella (aunque nunca totalmente) lo que colaboró en la difusión y la promoción social del pintor. La **tela** goza de una movilidad y un escaso peso que no posee la tabla y su preparación es más rápida lo que, unida a la facilidad de tener listos los colores, le concedió a la pintura una rapidez que no tenía anteriormente. El uso del lienzo sobre bastidor se considera un invento de los venecianos a finales del XV y se sirvió de la sustitución de resinas duras, las usadas por los flamencos, por otras más blandas en los empastes de modo que la obra se volvía mucho menos rígida. Por lo general se usó tela de lino o cáñamo por ser menos sensibles que el algodón a las variaciones higrométricas

La sustitución de las resinas duras por las blandas hizo perder al óleo parte de su luminosidad pero pronto se encontró en remedio, hasta entonces se venía basando esta luminosidad en la transparencia del un fondo muy claro, tal y como se hacía en el temple, a partir de entonces se sustituirá este fenómeno de transparencia por otro de reflexión de los colores. Así se utilizaban colores más empastados, incluso en el bosquejo, y una vez seco que aplicaban barnices grasos, también coloreados, sobre los que se aplicaban las últimas veladuras.

A partir de aquí la técnica se hará única a cada pintor, a cada escuela, cada cual con sus pequeñas particularidades y trucos, sus curiosidades, no podemos generalizar sobre telas, colores, fondos... porque cada maestro buscó su propio camino para solucionar los escollos y superar todo lo anterior.

8.4. Curiosidades:

8.4.1. Los Materiales:

Hemos hablado de la leyenda sobre el descubrimiento de la técnica al óleo y va siendo hora de contarla debidamente: dice la leyenda que Hubert o Jan, los hermanos Van Eyck, puso al sol una pintura barnizada, como aconsejaban Teófilo y Cennini; tuvo la mala suerte de que el cuadro se craqueló y tuvo que buscar un barniz que secara a la sombra; después de muchos ensayos conoció que el aceite de linaza y el de nueces eran los que mejor secaban. Vasari dice que tras cocerlos con otras mezclas, Jan, encontró el barniz tan deseado siempre por él y por todos los pintores del mundo; que descubrió que los colores amasados con estas clases de aceites son muy estables, que el agua no les causa daño alguno y que muestran así todo el fulgor y el brillo sin necesidad de barnizado; la maravillosa fusión de los colores, tan distinta al temple. Por cierto, algunos dicen que el maestro utilizaba emulsiones de óleo y huevo mientras que otros hablan de empastes de óleo y resinas duras.

Nos dice Corrado Maltese que una de las características de los temples sobre madera de los flamencos estaba en que estos retiraban los taninos de la madera manteniendo en agua corriente las tablas durante mucho tiempo (era común en toda Europa retirar las resinas y las gomas de la madera por ser perjudicial para la conservación de las obras) y que la más empleada allí, y en general por toda la escuela que derivó de los maestros del XV, es el roble.

El Blanco de Plomo es un pigmento conocido por sus cualidades de opacidad y resistencia al envejecimiento pero, especialmente, por su fuerte carácter tóxico, era un color muy utilizado por las escuelas Alemana, Holandesa y Flamenca. Max Doerner nos cuenta su antiguo proceso de fabricación:

Se disponen cintas de plomo arrolladas en espiral en recipientes cerrados y sometidos a vapores de vinagre y se entierran los recipientes en curtideros o en estiércol para aprovechar el calor de la fermentación y acelerar la formación del blanco de plomo con el incremento del ácido carbónico [...] pronto se forma en el plomo una capa blanca que es el blanco de plomo. Si entra el vinagre en contacto directo con el plomo, se forman cristales incoloros de acetato de plomo, el llamado azúcar de plomo, que se encuentra como impureza en el blanco, pero que no es perjudicial en cantidad pequeña. En cantidad grande lo vuelve pardo y eflorece pero puede eliminarse fácilmente por lavado [...] Mayerne refiere el extraordinario celo con el que Rubens y Van Dyck se esforzaban en obtener un blanco de buena calidad. Lo lavaban cuidadosamente y eliminaban cualquier resto de ácido o de azúcar.

Mayerne afirma que para los flamencos del barroco era fundamental el mezclar los pigmentos con el aceite en su justa medida pues debe ser suficiente pero nunca excesivo porque es el aceite el que mata el color.

El aceite de nueces se obtiene prensando nueces maduras, aunque se vuelve rancio con facilidad amarillea menos que el de linaza al envejecer. Lo citan Heraclio y Teófilo ya desde el s. XII, lo conoció Van Eyck y lo empleó Durero. Van Dyck lo empleaba para diluir el blanco a causa de su fluidez.

La trementina de Estrasburgo se obtiene del abeto blanco, es muy clara aunque se vuelve un poco amarilla y tiene las propiedades de la de Venecia (trazo vapososo y suavidad en las transiciones), era muy utilizada por los maestros alemanes y flamencos.

Aunque solían trabajar sobre preparaciones o bases de color gris, tanto Rubens como Van Dyck se consideran como acuñadores de la frase píntalo todo a ser posible directamente, que aún te quedará bastante que hacer, se refieren a la aplicación de las luces y las sombras más intensas de un modo fresco y atrevido para evitar que aparezcan en ellos manchas grasientas.

8.4.2. Jan van Eyck:

Se dice de Jan van Eyck que su color muerto (el tomo de la imprimación) ha llegado a ser más perfecta que el cuadro acabado de otros pintores. Esta pintura inerior al temple, monócroma o con vestigios de color local, facilita el acabado de veladuras con colores resinosos al óleo y aumenta la luminosidad; el temple seca más rápido y de un modo más sólido, por su carácter magro permite llevar a sus últimas consecuencias la aplicación oleosa de las capas sucesivas, su buena conservación se debe a que el óleo no le afecta directamente, si fuese además un temple de queso (muchas veces designado como temple de cola) sería tan insoluble al agua como el óleo. Hay que tener en cuenta que Van Eyck utilizaba la llamada intensificación o realce del blanco que consiste en modelar previamente, sobre la preparación bastante oscura, los brillos y las sombras con blanco de plomo, denso en los primeros y fluido en las segundas, de modo que obtenía un claroscuro mucho más vigoroso.

Algo que no suele aparecer en los libros de historia del arte es el hecho de que Jan fue en sus primeros momentos un pintor de vidrio y que tal vez por este motivo buscó con gran ahínco el modo de obtener un resultado en el barniz que diese esa belleza de color y la claridad de los tonos profundos y suaves como en el vidriado.

En la actualidad se ha pretendido estudiar, con ensayos microscópicos, la técnica de Van Eyck y algunos estudiosos (especialmente el profesor Coremanns) han llegado a la conclusión de que se basa en la transparencia de los colores, y que los distintos efectos de las gradaciones de los tonos eran causadas por la sucesión de capas delgadas cristalinas de barniz en donde se mezclan la luz y el color y no se ha comprobado el uso de acuarela más que en unos pocos casos. En cualquier caso parece realmente difícil entender la complejidad de la técnica eyckiana únicamente a partir de muestras pictóricas puntuales y nunca se puede asegurar cual es la técnica correcta y concreta del maestro sobre todo si recordamos el carácter experimental de este.

8.4.3. Pintores del Barroco: Sobre la técnica de los dos flamencos más internacionales del XVII nos da valiosas informaciones el manuscrito de un amigo de ambos, el médico Mayerne, aunque no se debe entender al pie de la letra.

RUBENS:

Tal vez una de las mayores innovaciones de Rubens consista curiosamente en un retroceso histórico, en una recuperación de la técnica de Van Eyck retomando la composición técnica de este y los fondos blancos compactos de yeso (cuando se habían generalizado los fondos rojos de bolo), lógicamente adaptó ambas cuestiones a su particular sistema de trabajo.

En cuadros de pequeño tamaño considera la madera como el mejor soporte sobre el que se aplicaba una preparación de yeso, blanca, compacta y brillante; sobre esta daba una imprimación finísima de gris plata (probablemente carboncillo machacado, blanco de plomo y un aglutinante magro) aplicada muy rápidamente para que queden estrías capaces de animar el fondo y dar agilidad a las formas sobre él; todo este fondo es muy poco absorbente para que no modifique los colores tras el barnizado. En los lienzos no aparece esta

imprimación gris plata sino que están pintados con un gris oscuro más uniforme, probablemente una media creta sobre un fondo de creta. Sobre todo lo anterior dibujaba con ocres en capa delgada y empezando por las zonas oscuras, los tonos de gradación los hacía con un gris que nos ofrece vestigios de ultramar o tierra verde Veronés; el resultado era una pintura de fondo muy tenue sin tonos profundos ni luces intensas, ejecutado con un color a la cola y ocupa el lugar de la imprimación. Sobre el se coloca una capa de barniz de esencia o bálsamo en la que se da forma fluidamente con colores resinosos al óleo y finalmente se comienza propiamente la capa pictórica.

El Pardo Cassel, tierra de Colonia o Pardo Van Dyck, era muy utilizado por Rubens en su mezcla con ocre dorado, en forma de un pardo cálido y traslúcido que resiste bien el envejecimiento si se aplica con barniz de resinas. No es un color indispensable para el óleo y tiende a volverse gris en esta técnica, aún así se encuentra en muchos maestros antiguos.

Ni Rubens ni Rembrand utilizaban amarillo de Nápoles (antimoniato de plomo), como se creía, y sí masicote (blanco de plomo calcinado) en donde parecía haberse usado ese colorante. Lo curioso es que el masicote actual no es estable como debería haberlo sido aquel, según Mayerne para que fuese bello y perdurase debía estar solo ligeramente triturado.

Para evitar un rápido amarilleamiento de los cuadros, Rubens, durante su estancia en Mantua, los exponía a la luz aunque no al sol directo.

Era común que Rubens utilizara el aceite espesado al sol por separado o mezclado con otros materiales para obtener colores con aspecto de esmalte y porque permite trabajos muy finos. En algunos casos lo dejaba al sol en vasijas de plomo para hacerlo aún más secante puesto que en muchos casos se utilizaba como secativo del aglutinante. Por otra parte se sabe que utilizaba trementina de Venecia pura como diluyente que no se torna amarillo, la combinaba con aceite espesado al sol para obtener efectos esmaltados, este producto propicia los trazos vaporosos y la suavidad de transiciones pero su uso es restrictivo, sobre todo con colores oscuros, pues seca mal, puede causar brillos desagradables y manchas azuladas.

Rubens utilizaba con frecuencia la esencia de trementina como la mayoría de sus contemporáneos pero, según Mayerne, empleaba de un modo ocasional el aceite de lavanda aunque este tiende a oscurecer y dejar residuos pegajosos.

Rubens hacía los colores amasando colores puros con aceite de linaza espesado, barnices de esencias resinosas, como los de almáciga, y con trementina de Venecia mostrando con su admirable conservación la corrección del principio técnico.

Está claro que pintaba de un modo viscoso a causa de los diluyentes y de la fuerza de los aglutinantes, por ello debía sumergir varias veces el pincel en aceite de trementina y por ello también no era necesario barnizar sus cuadros hasta pasado mucho tiempo por lo que se conservaron mucho mejor (todo lo contrario de lo que pensaban sus contrincantes).

El principio del maestro era aplicar las luces en forma cubriente pero manteniendo las sombras tenues y transparentes, de este modo desaconseja mezclar los colores de las sombras con blancos pues dejarían de ser claros, dorados, cálidos y se volverían mates y grises al perder toda luminosidad. Sobre este punto se conocen los consejos que le dio a Teniers cuyas producciones tardías habían perdido, al pintar en grueso, el aspecto cálido de sus primeras obras.

VAN DYCK:

El azul ultramar o lapislázuli es un color, que puro, es muy costoso por proceder de una piedra semipreciosa. Por esto se aplicaba solo como velado sobre un fondo más claro y con toda clase de precauciones para que no

padeciera al volverse amarillo el aceite del óleo. Van Dyck lo aplicaba al temple (con agua de cola) sobre la pintura al óleo previamente desengrasada; no era raro que lo hiciese también con otros azules y ciertos verdes.

La trementina de Venecia aparece en los tratados italianos como barniz pero las condiciones climáticas del norte no permiten este uso; Van Dyck la utilizaba como barniz intermedio en los retratos, la mezclaba con esencia de trementina (1:1 o 1:2) al baño María; pintaba en la capa fina superior de trementina de Venecia porque con su fluidez esmaltada evitaba las concrecciones duras de los retoques y capas superiores y daba al trabajo el brillo deseado.

Una anécdota afirma que cuando Mayerne le preguntó a Van Dyck si era posible que el barniz que le había dado, que era demasiado espeso para su manera fluida de pintar, se hiciese aplicable con esencia de trementina, el maestro le respondió negativamente porque se evaporaba demasiado deprisa.

Hemos repetido varias veces la palabra fluidez puesto que es aquí en donde se diferencia de un modo más visible y en cuanto a técnica de Rubens, era común que calentase aceite de nueces débilmente con blanco de plomo para hacerlo secante en combinación con almáciga, que había sido fundida con esencia de trementina (1:2) de este modo preparaba su material de amasado para los colores aunque para el blanco, dice Mayerne, solo usaba el aceite de nueces. Una característica del maestro es que guardaba en seco todos los pigmentos a excepción del blanco, que lo tenía amasado con agua (para eliminar mejor el azúcar de plomo), luego cuando los había mezclado con todo lo antes citado los conservaba bajo el agua.

Consideraba el aceite de linaza como el mejor porque el de nueces es más graso y modifica los colores y el de adormidera que espesa con facilidad y se torna muy graso.

En su afán innovador e inventivo Van Dyck realizó numerosas pruebas con cola de vejiga de esturión y cola de pescado pero no obtuvo buenos resultados pues se exfolian con facilidad al aplicarlas en varias capas y en veladuras, también las probó en las imprimaciones con nefasto resultado.

Advierte Van Dyck del incorrecto uso del minio en el fondo pues salta y estropea los colores, de este modo se demuestra contrario a los fondos de bolo tan comunes por aquel entonces. Al principio utilizaba los mismos fondos estriados de gris plata que Rubens pero más tarde comenzó a aplicar manos uniformes de gris sobre las que empezaba el trabajo dibujando en pardo, intensificando en blanco o tonos claros y terminaba aprovechando los grises ópticos nacientes en la sobrepintura. Esto es especialmente visible en el *Llanto de Cristo* del Alte Pinakoteck de Munich.

La pintura de Van Dyck llegó también a diferenciarse de la de Rubens en el distinto sistema de aplicación de las sombras que en este eran más claras llegando su transparencia hasta el fondo. La influencia de Tintoretto hace que Van Dyck utilice tonos más apagados, más oscurecidos por los matices inferiores de tierras sobra, esta aplicación será recurrente para los siguientes maestros de la pintura inglesa como Reynolds, Gainsborough, Laurence...

9. BIBLOGRAFÍA:

AZNAR A., SAGRARIO	<u>Historia del Arte.</u>
NIETO A., VICTOR	Editorial Nerea.
SOTO CABA, VITORIA	1995
	Madrid.
ÁLVAREZ LOPERA, JOSE Mª	<u>Historia del Arte. De la Ilustración al simbolismo.</u>

	Colección las Claves del Arte. Editorial Planeta, S.A. 1994 Barcelona
B. PIQUERO, M ^a ÁNGELES	<u>Historia del Arte de la Baja Edad Media.</u> Colección las Claves del Arte. Editorial Planeta, S.A. 1994 Barcelona
BRIGNETTI, RAFAELLO T. FAGGIN, GIORGIO	<u>Van Eyck.</u> Editorial Noger. 1969 Barcelona. Traducción de Francisco Alcántara.
CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, MANUEL ANTONIO.	<u>Introducción al método iconográfico.</u> Editorial Ariel. 1998 Barcelona
COTRERAS, JUAN DE (Marqués de Lozoya)	<u>Historia del Arte Hispánico.</u> Tomos III–IV Salvat Editores 1940 Barcelona.
C. SUTTON, PETER	<u>El siglo de oro del paisaje holandés.</u> Edición de la Fundación Colección Thyssen–Bornemisza. 1994 Madrid.
DOERNER, MAX	<u>Los materiales de pintura y su empleo en el arte.</u> Editorial Reverté.

	3ª Edición, traducida de la 11ª alemana, revisada por Toni Roth y Richard Jacobi. 1965. Zaragoza
DOMENGE MESQUIDA, JUAN	<u>Historia del Arte de la Alta Edad Media.</u> Colección las Claves del Arte. Editorial Planeta, S.A. 1994 Barcelona
MADRUGA REAL, ÁNGELA	<u>Historia del Arte del Renacimiento.</u> Colección las Claves del Arte. Editorial Planeta, S.A. 1994 Barcelona
MILICUÁ, JOSÉ	<u>Historia Universal del Arte.</u> Volumen V: El Renacimiento (I). Editorial Planeta. Tercera edición: octubre 1990. Barcelona.
PEDROSA PÉREZ, ABEL	<u>Historia del Arte.</u> Editorial Luis Vives. 1992 Zaragoza.
PIJOÁN, JOSÉ	<u>Summa Artis.</u> Historia general del Arte. Vol XV El arte del Renacimiento en el Norte y en el centro de Europa. Espasa-Carlspe S.A. 1957 (2ª Edición) Madrid.
RODRÍGUEZ CANFRANC, PABLO	<u>Cuarto centenario del nacimiento del pintor Van Dyck.</u>

	(Historia y Vida, nº 372) Editorial Mundo Revistas S.A. Marzo 1999 Barcelona.
STEENHOFF, W. VOSS, H.	<u>Galerías de Europa. Album de las Galerías de pinturas de los Países Bajos.</u> Editorial Labor. 1925. Barcelona.
TRIADÓ, JUAN RAMÓN	<u>Historia gráfica de la pintura.</u> Todas las épocas y estilos a través de sus obras maestras. Editorial Planeta. 1990 Barcelona
VV.AA.	<u>El desnudo en el Museo del Prado.</u> Editorial Galaxia Gutenberg. Círculo de Lectores. 1998 Barcelona.
VV.AA.	<u>Gran Enciclopedia Larousse.</u> Editorial Planeta 1977 Barcelona.
VV.AA.	<u>La pintura barroca 1.</u> Colección: Grandes de la pintura. Ediciones Sedmay S.A. 1979 Madrid.
WOERMANN, KARL.	<u>Historia del Arte en todos los tiempos y pueblos.</u> Editorial Saturno Calleja.

Traducción de la 2ª edición alemana de 1923.
--

1930.

Madrid.

I

1

La Pintura Flamenca.