

[Recepción del artículo: 11/07/2014]  
[Aceptación del artículo revisado: 12/12/2014]

**FUNCIÓN, SÍMBOLO Y SIGNIFICADO EN LAS ESCENOGRAFÍAS DE  
LOS PRIMITIVOS FLAMENCOS: UNA ARQUITECTURA PICTÓRICA  
PARA LA CONTEMPLACIÓN**

**FUNCTION, SYMBOL AND MEANING IN THE SCENOGRAPHIES OF EARLY  
FLEMISH: A PICTORIAL ARCHITECTURE FOR CONTEMPLATION**

MARÍA RODRÍGUEZ VELASCO  
Universidad CEU San Pablo  
mrodriguez.fhm@ceu.es

RESUMEN

La arquitectura revela de forma directa su funcionalidad y el carácter sacro de sus estructuras. Pero los Primitivos Flamencos convierten sus escenografías en fuente de inagotables significados a partir de “simbolismos disfrazados”. Para configurar sus programas iconográficos estos pintores parten de textos de la tradición cristiana y de la teología de la Edad Media. Este texto trata de profundizar en la relación entre arquitectura, liturgia y símbolos a través de las obras de R. Campin, D. Bouts y V. van der Stockt conservadas en el Museo del Prado.

PALABRAS CLAVE: Arquitectura, Iconografía, Primitivos Flamencos, R. Campin, D. Bouts y V. van der Stockt.

ABSTRACT

The architecture directly reveals its functionality and the sacredness of their structures. But the Early Flemish transform their scenography in an endless source of meanings from “disguised symbolism”. To set their iconographic these painters based on the Christian tradition and theology of the Middle Ages. This text intends to go in depth the relationship between architecture, liturgy and symbols through the works of R. Campin, D. Bouts and V. van der Stockt preserved in the Museo del Prado.

KEYWORDS: Architecture; Iconography; Early Flemish; R. Campin; D. Bouts y V. van der Stockt.

Los espacios sacros surgen como respuesta a las necesidades litúrgicas concretas de las primeras comunidades cristianas. Las estructuras, desde sus orígenes entre los siglos II y IV, reinterpretan modelos anteriores para adecuarse al orden y a las partes de las nuevas celebraciones. Así, por ejemplo, Krautheimer al analizar las tipologías de la arquitectura paleocristiana, recuerda que la presencia del atrio, o la estructura de naves de las primeras basílicas, obedece a la sucesión en liturgia eucarística de dos partes fundamentales: lectura de las Escrituras y comunión<sup>1</sup>.

A la vez que se definían las nuevas estructuras se configuraban los símbolos que recordaban el sentido último de las arquitecturas y vivificaban las celebraciones que tenían lugar en su interior. Para entender la estrecha vinculación entre la arquitectura y los símbolos es necesario conocer aquellos escritos que, desde los tiempos patrísticos, han sustentado las lecturas alegóricas recogidas por los artistas. El arte románico fue digno heredero del planteamiento conceptual y didáctico del paleocristiano en la configuración de sus programas decorativos, revestidos todavía de una cierta abstracción.

Respecto a esta tradición anterior, serán los primitivos flamencos quienes den un paso más en la consideración del simbolismo, intensificándolo a la vez que lo revisten de naturalismo. Ya no se trata únicamente de imágenes signo, ni de motivos creados por la imaginación de canteros y pintores, sino que los objetos cotidianos revelan profundos significados y acentúan la sacralidad de los espacios. El carácter sacro de las arquitecturas recreadas por los primitivos flamencos no se deduce únicamente de sus estructuras generales o de la identificación de figuras y escenas, sino que se desprende también de motivos que a priori parecen únicamente decorativos. Es lo que Panofsky llama “simbolismo disfrazados”<sup>2</sup>. De esta forma el espacio en las pinturas flamencas del siglo XV no es únicamente un marco que rodea a los personajes, ni pretexto para estudios de perspectiva, sino que enriquece notablemente la lectura de las escenas y contribuye a la identificación de sus protagonistas.

Esta propuesta podemos ejemplificarla en la colección de pintura flamenca del Museo del Prado, en concreto en las manifestaciones de Robert Campin (h. 1375-1444), pionero en estos planteamientos, Dierick Bouts (h. 1415-1475) y Vrancke van der Stockt (1420-1495). Las arquitecturas pintadas por estos autores, a partir de numerosos anacronismos, nos descubren las estructuras más características del medievo y los simbolismos que encubren.

### **ROMÁNICO Y GÓTICO COMO EXPRESIÓN DE LA ANTIGUA Y LA NUEVA LEY: *LOS DESPOSORIOS DE LA VIRGEN* (H. 1420-1430), ROBERT CAMPIN**

Es evidente que Robert Campin, pintor que consolidará su taller en Tournai y maestro de Van der Weyden, no busca la coherencia espacial al recrear esta escena de los *Desposorios*, sino que a partir de la sucesión de dos tiempos narrativos yuxtapone dos arquitecturas de lenguajes artísticos diferentes que obedecen a los dos relatos recreados: milagro de las varas y desposorios de la Virgen, narrados en el apócrifo Pseudo Mateo<sup>3</sup>. La falta de unidad entre am-

<sup>1</sup> KRAUTHEIMER, R., *Arquitectura paleocristiana y bizantina*, Madrid, 1981, p. 44.

<sup>2</sup> PANOFSKY, E., *Primitivos flamencos*, Madrid, 1998, p. 143.

<sup>3</sup> SANTOS OTERO, A., *Los Evangelios Apócrifos. Edición crítica y bilingüe*, Madrid, 1996, pp. 192-193.

bas arquitecturas es deseo deliberado del artista para mostrar la contraposición entre románico y gótico, aspecto a menudo repetido por este maestro que buscaba continuos cambios en la construcción pictórica de sus espacios<sup>4</sup> (Fig. 1).

En un plano más alejado de la composición, en una rotonda románica, se dispone la ofrenda de las varas y el milagro de la vara florida de san José que se convertía en signo de su elección para desposarse con la Virgen, tal como relata el citado apócrifo. Las columnas que estructuran este espacio se rematan con riquísimos capiteles historiados en los que se recrean escenas del Antiguo Testamento que acentúan el simbolismo de esta arquitectura como imagen de la antigua ley. Comenzando por el exterior, los relieves muestran la historia de Abraham y Lot, desde la disputa de ambos hasta la entrada de Abraham en Sodoma. Se trata de un conjunto iconográfico que apenas cuenta con precedentes ni paralelos, lo que avala la participación de teólogos en la configuración de los programas decorativos. Mientras que Smith propone en su lectura que Lot represente al pueblo judío y Abraham al cristiano, significando la victoria de Abraham la próxima llegada de la nueva ley<sup>5</sup>, Chatelet apunta con un enfoque más global que el sacrificio redentor que culmina la historia de salvación ya comienza a prepararse con los desposorios de la Virgen<sup>6</sup>. Para esta última interpretación es esencial tanto la presencia del sacrificio de Isaac, tallado en la base de la cúpula, como la del encuentro de Abraham y Melquisedec, escenas que implican la prefiguración de Cristo, inspiradas no sólo en los textos patrísticos sino también en las miniaturas de las Biblias moralizadas que a menudo explicitan el juego prefigurativo.

Entre los relieves superiores un motivo aislado, la piña, se presenta también como signo de eternidad y no únicamente con valor ornamental. A su vez en los muros de la rotonda románica se suceden vidrieras coloreadas, de lo que se deriva una intención simbólica de doble lectura. En primer lugar nos recuerdan la importancia de la luz coloreada para crear microcosmos diferenciados en el interior de las iglesias. Esta luz subraya la consideración alegórica de la iglesia como imagen de la Jerusalén Celeste, impulsada desde los escritos de las escuelas monásticas y catedralicias. Entre éstos destaca la “Gemma Animae” de Honorio de Autum, monje irlandés instalado inicialmente en Borgoña y después en Ratisbona hasta su muerte en 1156<sup>7</sup>.

Las vidrieras encierran a su vez un valor iconográfico fundamental para vincular las dos escenas principales de la pintura. Campin trabaja en las vidrieras la creación de Eva, el pecado original, la expulsión del Paraíso y la muerte de Abel, episodios que implican la necesidad de una salvación impulsada en el Nuevo Testamento por la figura de la Virgen. Esta idea nos remite a la escena de los *Desposorios*, enmarcada ya por una arquitectura gótica, expresión de la nueva ley. Panofsky apunta a este respecto que los primitivos flamencos utilizan formas románicas para referir el judaísmo frente al gótico como expresión del cristianismo<sup>8</sup>. El tratamiento en ruinas de la iglesia, revela que para Campin no interesa tanto la integración de las figuras en la tridimensionalidad del espacio, como el significado que pueda desprenderse de las pequeñas

<sup>4</sup> SMITH, G., “The Betrothal of the Virgin by the Master of Flemalle”, *Pantheon. Internationale Zeitschrift für Kunst*, XXX/2 (1972), p. 115.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 121.

<sup>6</sup> CHATELET, A., *Robert Campin. Le Maître de Flémalle. La Fascination du Quotidien*, Anvers, 1996, p. 206.

<sup>7</sup> SUREDA, J. y LIAÑO, E., *El despertar de Europa*, Madrid, 1998, p. 22.

<sup>8</sup> PANOSKY, *Primitivos, Flamencos*, pp. 136-137.



Fig. 1. Robert Campin, *Los Desposorios de la Virgen*, h. 1420-1430, Museo Nacional del Prado (© Madrid, Museo Nacional del Prado)

esculturas de tímpano y arquivoltas. Son varios los autores que apuntan la identificación de este pórtico con el de la iglesia de Notre Dame des Sablons, en Bruselas<sup>9</sup>. En el tímpano dos figuras simbolizan de nuevo la antigua y la nueva ley. Por un lado Moisés, portando las tablas del decálogo y con los cuernos, signo del resplandor de Dios en el patriarca. Por otro, la figura de Dios, entronizado, bendiciendo y portador del cosmos, como *Cosmocrator*.

En las arquivoltas se suceden escenas narrativas, como la de Sansón desquijarando al león, o las relativas al rey David (unción de David, David y Goliat, y David presentando a Samuel la cabeza de Goliat). En este sentido, al presentarse estas últimas escenas sobre la cabeza de José, se recuerda que éste es de la estirpe de David, evocando la genealogía humana de Cristo. Además apreciamos también escenas relativas a la reina de Saba y Salomón. Indirectamente este rey nos remite al simbolismo de la iglesia cristiana como imagen del templo de Salomón y a su vez al simbolismo de la Virgen como imagen de la Iglesia. Junto a estos Campin recrea un tema poco representado en la tradición cristiana como parte del ciclo de David, la muerte de Absalón, considerado prefiguración de los escarnios sufridos por Cristo en su pasión y de la propia crucifixión<sup>10</sup>.

En la representación de los *Desposorios* se advierten numerosos anacronismos que obedecen al realismo de los primitivos flamencos, no sólo en ropajes y joyas, sino también en el

<sup>9</sup> THÜRLEMAN, F., *Robert Campin. A monographic study with critical catalogue*, Nueva York, 2002, p. 262. CHATELET, *Robert Campin*, p. 56.

<sup>10</sup> RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*, Barcelona, 1996, pp. 327-328.

gesto de las manos unidas y bendecidas bajo la estola sacerdotal, propio del sacramento del matrimonio del siglo xv<sup>11</sup>. Tampoco las referencias paisajísticas obedecen únicamente a un estudio naturalista, sino que las flores representadas entre ambas arquitecturas también refieren simbólicamente virtudes propias de la Virgen, como la humildad, en el caso de las violetas, o la pureza a partir de los lirios<sup>12</sup>.

### GRISALLAS SIMBÓLICAS VIVIFICANDO LOS ESPACIOS SACROS: *LA ANUNCIACIÓN* (H. 1420-1425), ROBERT CAMPIN

Un recurso claro para subrayar el simbolismo y el significado de las arquitecturas pintadas por la escuela flamenca del siglo xv son las grisallas, imitación pictórica de la escultura, conseguidas gracias a la generalización y perfeccionamiento de la técnica del óleo por los primitivos flamencos. Campin desde el inicio de su carrera va a hacer uso de las grisallas, como demuestra esta *Anunciación*, obra trabajada entre 1420-1425, en los comienzos de su producción artística, adquirida por Felipe II en 1584 para el Monasterio de El Escorial<sup>13</sup>. Esta atribución no es unánime, pues todavía algunos autores consideran que es obra del taller de Campin<sup>14</sup>. Chatelet, por ejemplo, propone la autoría de Jacques Daret y retrasa su datación hasta 1430<sup>15</sup>. El pintor no recrea el episodio en la casa de Nazaret, solución que adopta en otras de sus composiciones, sino que en este caso Campin sitúa sus figuras ante una iglesia gótica que acentúa la solemnidad del instante. Silva Maroto, al describir esta obra, precisa que se trata de un atrio, lo que sería de gran interés si tenemos en cuenta que desde el siglo iv es el espacio reservado a los catecúmenos y por tanto revelaría que la escena representada supone únicamente el inicio de la historia de salvación<sup>16</sup>.

¿Por qué esta variante espacial repetida por muchos de sus coetáneos? No basta la intención realista de los flamencos, ni su deseo de captar con minuciosidad las distintas molduras arquitectónicas, sino que a partir de éstas se revela un simbolismo en relación con la Virgen y con la escena representada. Los escritos patrísticos ya habían presentado a la Virgen como alegoría de la Iglesia, imagen de la que se hacen eco los primitivos flamencos al contextualizar este episodio en el interior del templo. Valgan referencias del siglo iv, como San Efrén y San Ambrosio para ejemplificar esta idea. El primero, en el “Quinto Himno del Nacimiento del Señor en la carne” ensalza a la Virgen con los siguientes versos: “Dichosa eres tú, ¡oh Iglesia!/ porque a ti se refiere Isaías/ En su profético grito de júbilo:/ Mira, la Virgen concebirá/ y dará a luz un Hijo/ ¡Oh Misterio revelado de la Iglesia!”<sup>17</sup>. Por otra parte, san Ambrosio, en el “Tratado sobre el Evangelio de San Lucas”, presenta a María como figura de la Iglesia, simbolismo que Campin explicita a través del marco arquitectónico<sup>18</sup>. Estos textos encuentran su continuidad

<sup>11</sup> FINALDI, G., “Fragmentos de género en la pintura religiosa del Museo del Prado”, en *Historias mortales*, Barcelona, 2004, p. 134.

<sup>12</sup> SMITH, “The Betrothal of the Virgin”, p. 127.

<sup>13</sup> SILVA MAROTO, P., *Pintura flamenca de los siglos xv y xvi en el Museo del Prado*, Madrid, 2001, pp. 50-51.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 50.

<sup>15</sup> CHATELET, *Robert Campin*, p. 214.

<sup>16</sup> SILVA MAROTO, *Pintura flamenca*, p. 50.

<sup>17</sup> Cfr. RAHNER, H., *María y la Iglesia*, Madrid, 2002, p. 27.

<sup>18</sup> SAN AMBROSIO, *Tratado sobre el Evangelio de San Lucas*, Madrid, 1966, libro II, 9.

en los *scriptoria* monásticos, como demuestra el “Hortus deliciarum”, escrito en 1181 por la abadesa Herrad Landsberg, con la siguiente descripción: “La reina sentada dentro de un templo significa la Iglesia que es llamada la Virgen Madre”<sup>19</sup>.

Una mirada más detenida a la pintura de Campin nos permite advertir que también en este caso las vidrieras no sólo se hacen eco de la estética de la luz propia del gótico, sino que introducen un rico repertorio de escenas del Antiguo Testamento, como el pecado original, la entrega de la ley a Moisés o el sacrificio de Isaac, y figuras, como la del rey David, que dotan a la arquitectura de un nuevo sentido: “el oratorio como parte del palacio de David”<sup>20</sup>. Esta última figura se repite en la grisalla trabajada bajo un doselete gótico sobre el muro exterior. Su presencia es ornamental pero también conceptual en cuanto prefigura a Cristo y recuerda su naturaleza humana al formar parte de sus genealogías. Tras la figura del rey se advierte de nuevo la incoherencia de una torre románica cuyas esculturas remiten de nuevo al Antiguo y al Nuevo Testamento, pues sobre la grisalla presentativa de Moisés con las tablas de la ley se dispone la figura de Cristo bendiciendo y portando la bola del mundo. Moisés prefigura a Cristo como portador de la nueva ley y recuerda como Dios prometió la llegada de otro profeta “semejante a Moisés” (Dt 18, 18)<sup>21</sup>. Junto a los personajes sacros, flanqueando al patriarca, se advierte la presencia de dos figuras paganas que han sido identificadas como “dos salvajes”<sup>22</sup>.

Antiguo y Nuevo Testamento quedan unidos en esta composición por los rayos dorados que emanan de la figura del Padre, representado como anciano de los días, con la tiara papal y rodeado de un coro de ángeles que subrayan su solemnidad. Su presencia recuerda el doble simbolismo de la luz en el arte gótico, la luz dorada símbolo de lo trascendente y la luz coloreada de las vidrieras que convierte el interior de las iglesias en microcosmos diferenciados, en símbolos de la Jerusalén Celeste en la tierra, como habría advertido Pierre de Riossy, canciller de Chartres en su “Manual sobre los Misterios de la Iglesia” (1200-1213), siguiendo el pensamiento de Suger, abad de San Denis desde 1122 hasta su muerte en 1151<sup>23</sup>. Como señala Von Simson, en la construcción gótica la luz era “fuente y esencia de toda belleza” y además hace presente el misterio de la Encarnación “como luz que ilumina el mundo”<sup>24</sup>.

#### **GRISALLAS SACRALIZANDO LOS ESPACIOS COTIDIANOS: EL TRÍPTICO DE WERL (1438), ROBERT CAMPIN**

Del *Tríptico* original, realizado por R. Campin en 1438, únicamente se conservan las portezuelas laterales, que hoy se valoran como tablas independientes y no como parte de un conjunto mayor, como se atestigua todavía en 1800, en el inventario de los bienes de Carlos IV en

<sup>19</sup> Cfr. PANOFKY, *Primitivos flamencos*, p. 146.

<sup>20</sup> CHATELET, *Robert Campin*, p. 214.

<sup>21</sup> DULAEY, M., *Bosques de símbolos*, Madrid, 2003, pp. 137-138.

<sup>22</sup> CHATELET, *Robert Campin*, p. 214. Los “salvajes” reflejan por un lado la influencia de la miniatura en la pintura de los Primitivos Flamencos y por otro podrían adquirir un valor apotropaico respecto a la arquitectura que decoran. OLIVARES MARTÍNEZ, D., “El salvaje en la Baja Edad Media”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. V, nº 10 (2013), p. 46.

<sup>23</sup> NIETO ALCAIDE, V., *La luz, símbolo y sistema visual*, Madrid, 1989, pp. 39-55.

<sup>24</sup> VON SIMSON, O., *La Catedral gótica*, Madrid, 2007, pp. 71 y 74.

el palacio de Aranjuez<sup>25</sup>. En la primera tabla se nos presenta al donante de la obra, Enrique de Werl, fraile franciscano identificado por la inscripción que jalona la parte inferior de la pintura: *Anno milleno o quarter x ter et octo-hi fecit effigiem...de [i] ungi minister / henricus werlis magister coloniensis* (“En el año 1438 pinté esta efigie de Maese Enrique de Werl, maestro de Colonia”)<sup>26</sup>. El provincial franciscano es a su vez presentado por san Juan Bautista, con el libro y el cordero como atributos iconográficos que lo definen<sup>27</sup>. Este personaje ha sido clave para establecer la filiación con Van der Weyden, especialmente por el paralelismo entre el gesto de san Juan Bautista y en de Cristo resucitado del *Tríptico de Miraflores*, realizado por van der Weyden hacia 1440-1445 (Staatliche Museen, Berlín)<sup>28</sup>.

Aunque podríamos hablar del gran realismo del retrato, quizá conseguido por el encuentro que el franciscano y el pintor pudieron tener en la ciudad de Tournai, nos interesa el tratamiento del espacio. Campin nos presenta la profundidad de la estancia a partir del damero del suelo y de la techumbre generada por el arco de medio punto que enmarca la escena. El recorrido de esta conduce la mirada del espectador hasta una grisalla de la Virgen con el Niño. Esta podría parecerse únicamente decorativa pero evoca también la defensa que Enrique de Werl realizó de la virginidad de María a través de sus escritos, por lo que se convierte indirectamente en atributo iconográfico del donante introduciendo a su vez una cierta sacralización del espacio.

Esta sacralización no se reduce a los límites de la pintura sino que mediante la utilización del espejo, que evidencia la influencia del *Matrimonio Arnolfini* de Van Eyck (1435), se proyecta en el espacio del espectador. Desde el punto de vista técnico, el pintor es consciente de la diferencia entre la imagen real, trabajada con gran precisión y la imagen reflejada, donde advertimos al santo con dos frailes franciscanos.

Junto a esta tabla se conserva la portezuela contrapuesta del *Tríptico* original, con una representación de *Santa Bárbara* que Campin podría haber inspirado en la imagen de la santa realizada por Van Eyck en 1437<sup>29</sup>. Ambos muestran a la santa leyendo ante su atributo iconográfico por excelencia, la torre donde la encerró su padre, el pagano Dioscuro, “para evitar que cualquier varón la viera”<sup>30</sup>. Sin embargo frente a la imagen directa de Van Eyck, la identificación de la santa no siempre ha sido clara en la pintura de Campin. En este sentido la presencia de la joven leyendo en un interior doméstico en ocasiones había sido confundida con la imagen de la Virgen en el instante de la Anunciación<sup>31</sup>. Además en la tabla de Campin la torre no

<sup>25</sup> AA.VV., *Museo del Prado: Catálogo de pinturas*, Madrid, 1996, p. 55.

<sup>26</sup> THÜRLEMAN, *Robert Campin*, p. 303.

<sup>27</sup> Sobre la presencia de este santo se ha propuesto una doble hipótesis. Mientras Chatelet señala que se debe a una devoción del convento de Enrique de Werl, Thürleman apunta a un repinte de la cabeza del retratado, por lo que el santo pudiera ser el patrón del franciscano representado inicialmente. CHATELET, *Robert Campin*, p. 228. THÜRLEMAN, *Robert Campin*, p. 303.

<sup>28</sup> *Ibidem*, pp. 303-304. Este parangón se ve reforzado por el paralelismo trazado entre el aguamanil de *Santa Bárbara* de Campin y el de la Virgen de la *Anunciación* de Van der Weyden conservada en el Museo del Louvre. *Ibidem*, p. 248.

<sup>29</sup> PANOFKY, *Primitivos flamencos*, p. 174.

<sup>30</sup> VORÁGINE, S. de la, *Leyenda Dorada*, vol. II, Madrid, 1999, p. 896.

<sup>31</sup> Lassaigne observa la coincidencia entre los símbolos que acompañan a la Virgen en las escenas de la *Anunciación* más tempranas de Campin y los recreados en esta tabla de *Santa Bárbara*. LASSAGNE, J., *La pintura flamenca: el siglo de Van Eyck*, Génova, 1997, p. 29.

presenta la monumentalidad exhibida por Van Eyck, por lo que podría confundirse con una referencia anecdótica del paisaje y no ser tratada como clave de identificación de la doncella. El paisaje por tanto se sacraliza a partir de este motivo y a su vez es esencial para la lectura definitiva de la pintura.

Una vez identificada la santa, la torre tendría además relación directa con la grisalla que decora la chimenea en este interior doméstico, amueblado anacrónicamente al modo de los Países Bajos en el siglo xv. Sobre la chimenea advertimos un pequeño relieve con la representación de la *Trinidad* siguiendo el modelo de Trono de Gracia o Trono de la Sabiduría<sup>32</sup>. Este detalle ornamental, inspirado en el grupo esculpido por Jean de Marville en la Cartuja de Champmol y que recuerda la grisalla monumental pintada por Campin entre 1410 y 1415<sup>33</sup>, obedece aquí a las meditaciones que la santa realizó sobre el misterio trinitario. Santiago de la Vorágine pone en boca de santa Bárbara la siguiente afirmación en el relato de la *Leyenda Dorada*: “Tres son las lumbreras que proporcionan claridad a este mundo y regulan el curso de la estrellas: el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo”<sup>34</sup>. La arquitectura doméstica se ve en este caso también sacralizada por objetos secundarios que subrayan la pureza de la santa, como el paño blanco, el aguamanil y las flores, motivos revelan la influencia del maestro Van der Weyden<sup>35</sup>.

#### **GRISALLAS NARRATIVAS EN GRANDES PÓRTICOS ESCULPIDOS: *TRÍPTICO DE LA VIRGEN* (H. 1440-1445), DIERIC BOUTS**

La monumentalidad de los pórticos góticos es también recogida por los primitivos flamencos, que convierten jambas y arquivoltas en fuente de discursos paralelos, enriqueciendo notablemente el significado de sus pinturas. Es el caso del *Típtico de la Virgen* de Bouts, que llegó a ser pintor oficial de Lovaina y que realiza esta obra en sus inicios artísticos, entre 1440 y 1445<sup>36</sup> (Fig. 2). La presencia entre las cuatro escenas de la Visitación, llevó a plantear la hipótesis de que fuera inicialmente realizada para el Convento de la Visitación de Haarlem, para el que ya había trabajado el autor, pero no hay ninguna constancia documental al respecto<sup>37</sup>. Lo que sí consta con precisión es que formó parte, como anónimo, de la colección del rey Felipe II, siendo depositado en 1584 en el Monasterio de El Escorial para decorar la Capilla de Cristo, en el Noviciado<sup>38</sup>. Desde allí ingresó en las colecciones del Museo del Prado el 15 de marzo de 1839<sup>39</sup>.

Entre sus coetáneos Bouts destacó por su renovación en el tratamiento del paisaje, hasta el punto de que Molanus, profesor de la Universidad de Lovaina, lo ensalzó como “gran inven-

<sup>32</sup> PAMPLONA, G. de, *Iconografía de la Santísima Trinidad en el Arte Medieval Español*, Madrid, 1970.

<sup>33</sup> CHATELET, Robert Campin, pp. 232, 286.

<sup>34</sup> VORÁGINE, *Leyenda Dorada*, p. 900.

<sup>35</sup> PANOFKY, *Primitivos flamencos*, p. 139.

<sup>36</sup> FRIEDLANDER, M., *Early Netherlandish painting. Dieric Bouts and Joos van Gent*, vol. III, Leyden-Bruselas, 1968, pp. 22-23.

<sup>37</sup> CHATELET, A., *Les Primitifs hollandais. Le peinture dans les Pays-Bas du Nord au xv siècle*, Suiza, 1980, p. 77.

<sup>38</sup> PÉRIER- D'ETEREN, C., *Thierry Bouts: L'oeuvre complet*, Bruselas, 2005, p. 301.

<sup>39</sup> MADRAZO, P. de, *Catálogo descriptivo e histórico de los cuadros del Museo del Prado de Madrid*, Madrid, 1872, p. 81; PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Catálogo de Pinturas del Museo del Prado*, Madrid, 1985, p. 83. *Catálogo de pinturas del Museo del Prado*, Madrid, 1996, p. 42.



Fig. 2. Dieric Bouts, *Tríptico de la Virgen*, h. 1440-1445, Museo Nacional del Prado (© Madrid, Museo Nacional del Prado)

tor” por su forma de acercarse a la naturaleza<sup>40</sup>. Pero a la vez fue conocido como “pintor del silencio”<sup>41</sup>, pues sus programas iconográficos invitaban a la reflexión y a la relación de conceptos, con múltiples “simbolismos disfrazados” que ayudan a entrar en la verdad de cada imagen<sup>42</sup>. Para configurar sus conjuntos contaba con el asesoramiento de Jan van Haecht, profesor de Teología de la Universidad de Lovaina<sup>43</sup>. Para el juego de ideas y conceptos Bouts a menudo utiliza el marco arquitectónico que define los espacios sacros, como se observa en el presente *Tríptico*, concebido a modo de portada monumental, orden compositivo que sin duda hereda de su maestro Van der Weyden<sup>44</sup>. Con esta estructura el pintor subraya la unidad compositiva a la vez que evidencia el concepto de pintura como ventana abierta a una nueva realidad. En este sentido Bouts da un paso más respecto a su maestro, pues algunos de los motivos parecen rebasar el marco del pórtico trabándose así una mayor continuidad entre los distintos planos, si bien la arquitectura no siempre obedece a la escenografía paisajística de los episodios, estableciéndose entre ambas una relación básicamente conceptual.

En este pórtico las grisallas se convierten en fuente de discursos paralelos, en expresión del recurso del “cuadro dentro del curso”, pues reproducen relieves narrativos en directa relación con el argumento central. Las grisallas nos transportan desde el espacio real a un nivel simbólico que va más allá de la simple identificación de los episodios representados. De esta forma Bouts, al recrear el marco arquitectónico del *Tríptico*, introduce un entramado de ideas reinterpretando las prefiguraciones patrísticas. Por ello la escena de la *Anunciación* es enmar-

<sup>40</sup> Cfr. BALIS, A., DÍAZ PADRÓN, M., VAN DEL VELDE, C. y Vlieghe, H., *La pintura flamenca en el Prado*, Amberes, 1989, p. 40.

<sup>41</sup> SMEYERS, M., *Dirk Bouts. Peintre du silence*, Tournai, 1998.

<sup>42</sup> La expresión “simbolismos disfrazados” es utilizada por Panofsky para explicar la simbología que se desprende de motivos aparentemente secundarios. PANOFSKY, *Primitivos Flamencos*, p. 143.

<sup>43</sup> SARABIA, A., *Cinco Anunciaciones en el Museo del Prado*, Madrid, Madrid, 1998, p. 76.

<sup>44</sup> LYNN, F. J., *Opening Doors. The Early Netherlandish Triptych Reinterpreted*, Pennsylvania, 2011, p. 128.

cada por episodios del Antiguo Testamento: creación de Eva; prohibición de comer del árbol de la ciencia; pecado original; expulsión del Paraíso; trabajos de los Primeros Padres y muerte de Abel. Así el pintor, probablemente asesorado por el teólogo van Haecht, sintetiza cómo tras la Creación, la revelación prosigue con la Encarnación<sup>45</sup>.

Además se hace eco de la figura de la Virgen como “nueva Eva”, inspirándose en textos patrísticos como el de san Ireneo que trazaba un paralelismo entre ambas: “Lo que la virgen Eva había atado por su incredulidad, la Virgen María lo desató con su fe”<sup>46</sup>. Este parangón es referido de forma indirecta por algunos de los símbolos de la escena principal, como los frutos o la puerta abierta. En cuanto a los primeros, son alegoría de fecundidad y recuerdo del Paraíso perdido por el pecado del hombre, insistiendo de esta forma en la presencia de María como “nueva Eva”<sup>47</sup>. En cuanto a la puerta, motivo repetido en la iconografía de la Anunciación desde el siglo v, no se introduce únicamente para sugerir la sucesión de estancias, sino que recuerda que en el instante de la Encarnación se abre la historia de salvación para el hombre.

Tanto la puerta, como las ventanas en estas composiciones, sugieren la apertura al *hortus conclusus* de la Virgen, como espacio opuesto al Paraíso<sup>48</sup>. Las jambas laterales completan el significado de las arquivoltas con la representación de profetas que subrayan la continuidad de Antiguo y Nuevo Testamento reinterpretando plásticamente textos de la tradición, como el de Hipólito, a finales del siglo II, exaltando a María como la última de los profetas, o como el de san Agustín, que llama a María “la perfección de los profetas”<sup>49</sup>.

En este *Tríptico* se aprecia como las grisallas vivifican el espacio sacro de modo que la suma de los particulares lleva a la comprensión totalizante de la imagen. En este sentido, dado que los pintores flamencos a menudo estaban asesorados por teólogos que seleccionaban escenas y orientaban los programas iconográficos, se podría trazar un parangón entre la filosofía escolástica y estos pintores, en la medida que estos apuntan a la totalidad del conocimiento desde la individualidad de escenas principales y secundarias. La interpretación de las obras desde el argumento principal hasta el significado de los motivos secundarios podría compararse a las *Summas* derivada de las escuelas catedrales<sup>50</sup>.

¿Qué sentido tenían estos pórticos esculpidos? Evidentemente se traspasa la lógica funcional del muro de cierre o del simple acceso a espacios interiores. El hecho de que Bouts utilice esta estructura de arcos de medio punto para introducir escenas cristológicas nos recuerda la lectura simbólica de la arquitectura realizada por Honorio de Autum en su “*Gemma Animae*”. En este texto el monje expone cómo, partiendo de la consideración general de la iglesia como imagen de la Jerusalén Celeste, cada una de sus estructuras arquitectónicas, más allá del valor

<sup>45</sup> CAMPATELLI, M., *Leggere la Bibbia con i Padri*, Roma, 2009, p. 40.

<sup>46</sup> Cfr. DULAËY, *Bosques de símbolos*, p. 259.

<sup>47</sup> PANOFSKY, *Primitivos Flamencos*, p. 145. La figura de María como “nueva Eva” es referida por RODRIGUEZ PEINADO, L., “La Anunciación”, *Revista de Iconografía Medieval*, VI, 12 (2014), p. 4.

<sup>48</sup> SARABIA, *Cinco Anunciaciones*, p. 79.

<sup>49</sup> Referencia a Hipólito tomada de AYÁN, J. J., “María y Cristo en la exégesis de Hipólito al Antiguo Testamento”, *Estudios Marianos*, 64 (1998), p. 179. Cita de San Agustín en RAHNER, H., *María y la Iglesia*, Madrid, 2002, p. 138.

<sup>50</sup> Este paralelismo está inspirado en el que realizara Panofsky respecto a la construcción de las grandes catedrales. PANOFSKY, E., *La arquitectura gótica y la escolástica*, Madrid, 2007, pp. 41-47.

funcional que comportan, se revisten de un significado simbólico<sup>51</sup>. Y las portadas son lugar privilegiado pues mediante sus relieves escultóricos explicitan el simbolismo. La puerta es lugar de paso desde lo terreno hasta el espacio sacro de la arquitectura que conforma la Jerusalén Celeste<sup>52</sup>. La puerta nos introduce en el microcosmos diferenciado de la Iglesia, convirtiéndose ya desde los escritos evangélicos en imagen del propio Cristo: “Yo soy la puerta, si uno entra por mí, estará a salvo” (Jn 10, 9). En la pintura flamenca, siglos más tarde, parece recogerse el mismo significado pues las grisallas monumentales diferencian también el espacio del espectador del espacio sacro de cada una de las escenas. La contemplación de las grisallas se ofrece a los fieles como anticipo de la Jerusalén Celeste<sup>53</sup>.

#### LA PLENITUD DE LA JERUSALÉN CELESTE:

##### **TRÍPTICO DE LA REDENCIÓN (H. 1455-1460), VRANCKE VAN DER STOCKT**

Aunque apenas se conocen noticias de la vida y evolución artística de Van der Stockt, sí sabemos que fue uno de los más notables discípulos de Van der Weyden, relevándole a su muerte, en 1464, como pintor oficial de Bruselas<sup>54</sup>. Un año más tarde, y hasta 1475, Van der Stock también aparece registrado como presidente de la Cofradía de san Eloy y miembro del Consejo Comunal<sup>55</sup>. La afinidad estilística e iconográfica entre ambos pintores es tal, que ciertas pinturas fueron erróneamente atribuidas al maestro, como es el caso del *Tríptico de la Redención*, procedente del Convento de los Ángeles (Madrid), fundado por doña Leonor de Mascareñas, aya de Felipe II y del príncipe don Carlos<sup>56</sup> (Fig. 3). Allí se cita en las actas de fundación y dotación del convento “un retablo grande con dos puertas que es crucifixo y la creación del mundo y con Adán y Eva, y el Juicio en la otra puerta y las obras de misericordia y los siete sacramentos de la iglesia”<sup>57</sup>.

La incidencia de Van der Weyden se aprecia de modo muy directo en esta obra, aunque Van der Stockt no consigue la perfección del dibujo ni la expresividad alcanzadas por su maestro. La estructura general del *Tríptico* a modo de pórtico monumental así como la selección iconográfica no se pueden desligar de la contemplación del *Tríptico de los Siete Sacramentos* (h. 1445-1450, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Amberes, Bélgica), del *Retablo del Juicio Final* (h. 1446-1452, Musée de l’Hôtel Dieu, Beaune) y del *Retablo de Miraflores* (h. 1440-1445, Staatliche Museen, Berlín), obras de Van der Weyden<sup>58</sup>. No obstante, van der Stockt da un paso más al recrear fielmente la policromía que en su día tendrían los pórticos

<sup>51</sup> SEBASTIÁN, S., *Mensaje simbólico del arte medieval*, Madrid, 2009, pp. 346-349.

<sup>52</sup> SUREDA y LIAÑO, *El despertar de Europa*, p. 27.

<sup>53</sup> ANGHEBEN, M., “Sculpture romane et liturgie”, en PIVA, P. (coord), *Les voies de l’espace liturgique*, París, 2010, p. 159.

<sup>54</sup> GARRIDO, C., GARCÍA MAÍZQUEZ, J. y VAN SCHOUTE, R., “Tríptico de la Redención”, en *El nacimiento de una pintura: De lo visible a lo invisible*, Catálogo de Exposición, Valenci, 2010, p. 98.

<sup>55</sup> BERMEJO MARTÍNEZ, E., *La pintura de los Primitivos Flamencos en España*, Vol. I, Madrid, 1980, p. 139.

<sup>56</sup> GÓMEZ NEBRED, M. L., “Las pinturas del conventos franciscano de los Ángeles de Madrid que pasaron al Museo de la Trinidad. Contribución al catálogo del Prado Disperso”, *Boletín del Museo del Prado*, XX, 38 (2002), p. 40.

<sup>57</sup> ANDRÉS, G. de, “Leonor Mascareñas, aya de Felipe II y fundadora del Convento de los Ángeles en Madrid”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXXIV (1994), p. 360.

<sup>58</sup> GÓMEZ NEBRED, M. L. y FINALDI, G., *Itinerarios de fe en el Museo del Prado*, Madrid, 2007, p. 60.

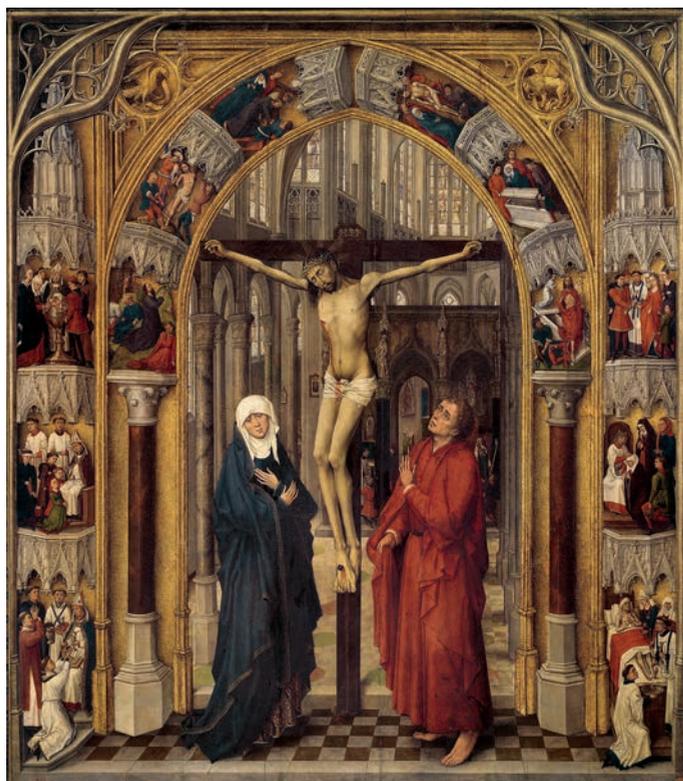


Fig. 3. Vrancke van der Stockt, *Triptico de la Redención* (detalle de tabla central), h. 1455-1460, Museo Nacional del Prado (© Madrid, Museo Nacional del Prado)

de las arquitecturas medievales. De esta forma el pintor subraya el sentido decorativo respecto a las grisallas anteriores, a la vez que simula la unidad de las artes (arquitectura, escultura y pintura) en estas portadas<sup>59</sup>. Lo que no varía el pintor es la concepción unitaria del programa decorativo al relacionar argumentos principales y secundarios de modo explícito y con simbolismos ocultos. Las escenas protagonistas son pecado original, expulsión del Paraíso y juicio final en las portezuelas laterales y crucifixión centralizando todo el conjunto. Con la misma minuciosidad y vivacidad son trabajados los episodios secundarios que las enmarcan: ciclo de la creación, ciclo de la pasión de Cristo, sacramentos, obras de misericordia y tetramorfos<sup>60</sup>.

La continuidad espacial entre la arquería exterior y las escenas se explicita en la Crucifixión, representada en el interior de una arquitectura propia del gótico tardío. Evidentemente esta escenificación no obedece a la verdad histórica, lo que indica una intención simbólica por parte del autor. Además Van der Stockt tampoco se propone la recreación de un espacio

<sup>59</sup> WILLIAMSON, P., *Escultura Gótica. 1140-1300*, Madrid, 1995, p. 27. Refiriéndose en concreto a esta obra, Markschies señala que es uno de las pocas obras holandesas con los encuadres policromados. MARKSCHIES, A., "Monocromía y grisalla: una perspectiva europea", en *Jan van Eyck. Grisallas*, Catálogo de Exposición, Madrid, 2009, p. 94.

<sup>60</sup> La minuciosidad, dinamismo y expresividad de las escenas secundarias es destacado por SILVA MAROTO, *Pintura Flamenca*, p. 88.

coherente, con un planteamiento científico de la perspectiva<sup>61</sup>, ni la unidad temporal, como revela la sucesión de distintos instantes de la liturgia Eucarística: lectura de las escrituras, consagración y comunión. Entre las columnas también se adivina la figura de un fiel recibiendo la absolución, referencia al valor redentor de la Cruz, perpetuado a través del sacramento de la Penitencia. Estos instantes, que se suceden en una “perspectiva oblicua” propia de los primitivos flamencos, son casi anecdóticos en el contexto general del *Tríptico* y sin embargo son los que dan sentido a la escena principal, presentándose la Eucaristía como renovación del sacrificio de Cristo.

Todos estos pormenores recuerdan la unión que se da entre la arquitectura, sus artes figurativas y la liturgia, subrayándose dos ideas: la Eucaristía como renovación del sacrificio de Cristo y el valor redentor de la cruz. Se aprecia como esta simulación de la arquitectura, más allá de un sentido didáctico u ornamental, obedece a la función original del espacio sacro que decora. En relación a la liturgia, tenemos que imaginar cómo cuando el sacerdote que celebraba la Eucaristía elevaba la Sagrada Forma, ésta se situaría en paralelo a la imagen del Crucificado y de la consagración de la pintura, estableciéndose una interrelación entre la imagen pintada, el espacio donde se sitúa y el ritual celebrado en este.

Van der Stockt no sólo trabaja las estructuras propias de la arquitectura gótica, con total precisión, sino que revela la jerarquización espacial de las iglesias, con especial preeminencia del coro, aquí delimitado por las esculturas de los Padres de la Iglesia. Estos relieves revelan la importancia del coro como imagen del Paraíso como ya señalara Honorio de Autum en su “*Gemma Animae*”: *Cancelli in quibus [duo chori]stant, multa mansiones in domo Patris designant*<sup>62</sup>. En la representación se aprecia que, a medida que profundizamos hacia la cabecera, aumenta la decoración figurativa, expresión de la preeminencia del espacio, siguiendo la idea de Nicolas Oresmes (h. 1320-1382) de que las obras de arte tienen una directa relación de funcionalidad con la liturgia<sup>63</sup>. El pintor diferencia también las variantes del alzado, bipartito para la nave (arcos formeros y claristorio) y tripartito para transepto y cabecera (arcos formeros, triforio y claristorio). De esta forma van der Stockt refleja la sucesión de fases constructivas habitual en las arquitecturas góticas, con total protagonismo del claristorio como expresión del significado trascendente de la luz.

A su vez la Crucifixión completa en este *Tríptico* la narración de la pasión de la arquivolta superior así como el ciclo de los sacramentos, desarrollados en las jambas laterales como manifestación de la vida de la Iglesia. En el caso de estas escenas secundarias de nuevo se hacen presentes numerosos anacronismos en el tratamiento de vestimentas, tocados, mobiliario y objetos litúrgicos. El espacio de la Crucifixión y su significado no es ajeno al de las portezuelas laterales, donde se representan Expulsión del Paraíso y Juicio Final como argumentos protagonistas. Siguiendo a Campatelli, y teniendo en cuenta que se trataba de componer programas

<sup>61</sup> PANOFSKY, E., *Peinture et dévotion en Europe du Nord à la fin du Moyen Age*, París, 1997, p. 52. D. Martens utiliza la expresión “pseudo perspectiva” para describir el tratamiento espacial de van der Weyden y sus seguidores. MARTENS, D., “Los primitivos flamencos y la recepción de sus propuestas en el reino de Castilla”, *Boletín de la Institución Fernán González*, 246 (2013), p. 126.

<sup>62</sup> Cfr. ANGHEBEN, “Sculpture romane et liturgie”, p. 268.

<sup>63</sup> BOERNER, B., “L’iconographie des portails sculptés des Cathedrales Gothiques: Les parcours et les fonctions rituels”, en PIVA, P., *Les voies de l’espace liturgique*, p. 221.

unitarios, podríamos señalar que “el cosmos es creado en Cristo y destinado a Cristo, como se manifiesta en la liturgia, donde el pan y el vino revelan a Cristo. En este sentido, la liturgia eucarística es nueva creación”, como expresa Van der Stock en este complejo programa iconográfico<sup>64</sup>.

## CONCLUSIONES

Los primitivos flamencos enfatizan el carácter sacro de los espacios mediante el simbolismo de la arquitectura. Un simbolismo, inspirado en los textos de la tradición cristiana y orientado por los teólogos del siglo xv, que se revela tanto en las estructuras anacrónicas que construyen sus arquitecturas sacras como en las grisallas, fuente de discursos paralelos.

---

<sup>64</sup> CAMPATELLI, M., *Leggere la Bibbia con i Padri*, 2009, p. 49.