

[Recepción del artículo: 28/09/2015]  
[Aceptación del artículo revisado: 22/11/2015]

**VAN DER WEYDEN, CONSTRUCTOR DE ESPACIOS:  
LAS ARQUITECTURAS PINTADAS DEL MAESTRO ROGIER**

**VAN DER WEYDEN, THE SPACE BUILDER:  
MASTER ROGIER'S ARCHITECTURES IN PAINTING**

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

RESUMEN

En la pintura de Van der Weyden advertimos que la perfección técnica en el empleo del óleo le lleva a “construir” arquitecturas de gran precisión en sus estructuras y molduras decorativas, pero no así en el tratamiento de la perspectiva, en ocasiones desvirtuada en función de los argumentos expositivos, como se observa en el *Tríptico de los Siete Sacramentos*. Por su interés por lo decorativo compone algunas obras a modo de pórticos monumentales, con relieves que introducen discursos paralelos de gran riqueza iconográfica, como se aprecia en el *Tríptico de Miraflores*. La fusión de interiores y exteriores, la recreación de las grisallas y el simbolismo de sus arquitecturas sitúan a Van der Weyden en la estela de su maestro, Robert Campin y a su vez se convierten en signo de identidad de Van der Weyden, en clave para la datación de ciertas pinturas y en modelo para sus seguidores.

PALABRAS CLAVE: Rogier Van der Weyden, *Tríptico de los Siete Sacramentos*, *Tríptico de Miraflores*, Arquitectura pintada, Iconografía.

ABSTRACT

In Van der Weyden's paintings we note that the technical perfection in using oil takes him “to build” architectures with high precision in their structures and decorative moldings, but not in the treatment of perspective, sometimes distorted depending on the exhibition grounds, as shown in *Triptych of the Seven Sacraments*. Due to his interest in decorative, he structures some works as a monumental porches, with reliefs that introduce parallel discourses of great iconographic, as shown in *Triptych of Miraflores*. The fusion of indoors and outdoors, the recreation of the grisailles and symbolism architectures, place Van der Weyden following his

master, Robert Campin, footsteps and at the same time turn it signs of Van der Weyden identity, key for dating with certain paintings and a model for his followers.

KEYWORDS: Rogier van der Weyden, *Triptych of the Seven Sacraments*, *Triptych of Miraflores*, Painted Architecture, Iconography.

### VAN DER WEYDEN, GRAN RENOVADOR DE LA PINTURA

En el primer cuarto del siglo xv, cuando ya había comenzado en Italia el desarrollo de las formas renacentistas, y en paralelo a éstas, se va a producir en el Norte de Europa, en los Países Bajos, la gran revolución pictórica de los Primitivos Flamencos. Es lo que Jocher Sander ha denominado “Ars Nova”<sup>1</sup>, subrayando que se trata de un punto de inflexión en la historia del arte europeo, ya que sus propuestas revolucionarias se extendieron más allá de las fronteras flamencas, como muestra la expansión que tuvo la obra de Rogier Van der Weyden, uno de los maestros que mejor encarna los principios del realismo, detallismo y simbolismo propios de la escuela de los primitivos flamencos. A pesar de que no se han conservado apenas datos de su biografía, ni siquiera conocemos la fecha exacta de su nacimiento, considerado en torno al año 1399 en Tournai, ya en su época fue reconocida su excepcionalidad por importantes comitentes y pintores. Así se desprende de las declaraciones del cardenal alemán Nicolás de la Cusa, quien en 1452 lo ensalza como “el más grande de los pintores”<sup>2</sup>, y de Jean Jouffroy, obispo de Arrás y consejero de Felipe el Bueno en la corte de Borgoña, quien nos recuerda en 1468 que las obras de Van der Weyden “adornan las cortes de todos los reyes”, admitiendo además su amistad con el pintor<sup>3</sup>. El reconocimiento de su lenguaje pictórico llegaba también desde Italia, donde en 1460 María Sforza, duquesa de Milán, no dudó en enviar a Bruselas a su pintor de corte, Zanetto Bugatto, para que recibiera las enseñanzas de Van der Weyden<sup>4</sup>. Su fama llegó también a Alemania, donde Alberto Durero lo alabó como “el mayor de los pintores”<sup>5</sup>.

Para abordar el tratamiento de la arquitectura como imagen en la pintura de Van der Weyden partiremos de la incidencia que la obra de su maestro Robert Campin pudiera tener a este respecto. A continuación se abrirá un doble planteamiento de sus arquitecturas, monumental y simbólico, a partir de dos trípticos que exponen la madurez del lenguaje de Van der Weyden y la incidencia que tuvo en sus coetáneos en lo que se refiere al tratamiento de arquitecturas: *Tríptico de los Siete Sacramentos* (h. 1445-1450) y *Tríptico de Miraflores* (ant. 1445).

<sup>1</sup> J. SANDER, “Ars Nova and European Painting in the fifteenth century”, en S. KEMPERDICK, y J. SANDER (eds.), *The Master of Flémalle and Rogier van der Weyden*, Berlín, 2008, p. 133.

<sup>2</sup> S. KEMPERDICK, “Rogier van der Weyden’s workshop around 1440”, en L. CAMPBELL, J. VAN DER STOCK, C. REYNOLDS y L. WATTEUW, *Rogier van der Weyden in context*, Lovaina, 2012, p. 57.

<sup>3</sup> L. CAMPBELL, *Rogier van der Weyden y los reinos de la Península Ibérica*, Madrid, 2015, p. 19.

<sup>4</sup> L. SYSON, “Zanetto Bugatto, Court Portraitist in Sforza Milán”, *Burlington Magazine*, 138, n° 1118 (1996), p. 300.

<sup>5</sup> S. KEMPERDICK, “Robert Campin, Jacques Daret and Rogier van der Weyden. The written sources”, en KEMPERDICK, SANDER (eds.), *Master of Flémalle*, p. 70.

**LA HERENCIA DE ROBERT CAMPIN: MAESTRÍA TÉCNICA Y REALISMO ARQUITECTÓNICO**

El reconocimiento de Van der Weyden, o la gran productividad de su taller, se deben, entre otros motivos, a su gran perfección técnica, conseguida mediante un dibujo perfecto y un dominio del óleo que el pintor comenzó a adquirir en el taller de Robert Campin, maestro que le dejó una notable huella y con quien permaneció desde 1427 hasta que logró la maestría en Tournai, en el gremio de pintores de San Lucas, en agosto de 1432<sup>6</sup>. De su mano se acercó a la naturaleza como modelo, llegando a una gran humanización en la individualización de sus figuras, lo que le convirtió en notable retratista, consolidándose en este género como pintor de la corte de Borgoña<sup>7</sup>. A medida que Van der Weyden alcanza la madurez de su lenguaje pictórico este realismo se hizo también extensivo a sus escenografías, donde es habitual contemplar interiores burgueses, con mobiliarios anacrónicos, que nos abren a vistas urbanas propias de los Países Bajos, con sus característicos tejados de pizarra. A su vez, el interés del pintor por lo decorativo implica numerosos pormenores, recreados mediante grisallas, o bien mediante una rica paleta cromática, que le permite una variada reproducción de las texturas de damasquinados, brocados y terciopelos, ennobleciendo sus arquitecturas pintadas, al tiempo que se hacen eco de la riqueza textil del siglo xv.

Como aprendiz de Robert Campin, en su progresivo acercamiento a la realidad, Van der Weyden asimiló la concepción tridimensional en el tratamiento de las figuras y del espacio, a la vez que valoró la atención al detalle de su maestro, capaz de convertir sus arquitecturas cotidianas en espacios sacros mediante un riquísimo repertorio de símbolos. De hecho, el estudio comparativo entre maestro y discípulo permite afirmar que en la década de los treinta del siglo xv utilizaban los mismos modelos<sup>8</sup>, algo no inusual, teniendo en cuenta que el recurso del calco era bastante habitual en la escuela de los Primitivos Flamencos, quienes a menudo también utilizaban cuadernos de modelos como base para sus composiciones<sup>9</sup>. Junto a Campin, Van der Weyden aprendería a utilizar las variantes lumínicas para definir y dar unidad a sus arquitecturas. Pero ya desde sus inicios el discípulo comenzaba a superar al maestro y Van der Weyden fue nombrado pintor oficial de Bruselas en torno a 1436, presidiendo también entonces la corporación de pintores y orfebres de esta ciudad. Esta proximidad a la orfebrería, de hecho su hijo Jean se dedicó a este arte, podría ser, a nuestro juicio, un dato más para explicar la minuciosidad e intensidad con que el pintor trabaja todos los pormenores de sus arquitecturas, con una técnica parangonable a la de los orfebres.

Su contacto con los gremios de Bruselas se hizo extensivo a la agrupación de los carpinteros, quienes encargaron Van der Weyden un dibujo con las trazas para la reconstrucción de la casa que agrupaba a la corporación. Esta sería la incursión más directa de Van der Weyden

<sup>6</sup> L. CAMPBELL, "The Workshop of Rogier Van der Weyden", en L. CAMPBELL, J. VAN DER STOCK (eds.), *Rogier van der Weyden (1400-1464). Master of Passions*, Lovaina, 2009, p. 104.

<sup>7</sup> En este sentido destacan los retratos realizados por Van der Weyden y su taller para la corte de Borgoña, donde comenzó a trabajar al servicio de Felipe el Bueno en 1441, tras la muerte de Jan van Eyck. L. CAMPBELL, *Van der Weyden*, Londres, 2004, p. 8.

<sup>8</sup> A. CHATELET, *Robert Campin. Le Maître de Flémalle. La Fascination du Quotidien*, Amberes, 1996, pp. 248, 303-304.

<sup>9</sup> H. MUND, "Original, copy and influence, a complex issue", en L. CAMPBELL, J. VAN DER STOCK (eds.), *Rogier van der Weyden (1400-1464)*, p. 191.

en el campo de la arquitectura y reforzaría la amistad del pintor con el arquitecto Gillis Joes. Lorne Campbell plantea que probablemente en estas trazas arquitectónicas Van der Weyden ya introdujo el arco carpanel que después replicó en arquitecturas pintadas, como las que veremos en el *Tríptico de Miraflores*<sup>10</sup>.

**MONUMENTALIDAD Y DIAFANIDAD ARQUITECTÓNICA: EL *TRÍPTICO DE LOS SIETE SACRAMENTOS***  
(H. 1445-1450, KONINKLIJK MUSEUM VOOR SCHONE KUNSTEN, AMBERES, BÉLGICA)

Mediante su pericia técnica en el empleo del óleo el maestro Rogier construye espacios monumentales, recreando fielmente las estructuras propias de la arquitectura Tardogótica<sup>11</sup>. El mayor exponente al respecto lo tenemos en *Tríptico de los Siete Sacramentos* (Fig. 1), de gran riqueza técnica e iconográfica. En este caso la arquitectura es, en primer lugar, marco para los emblemas heráldicos que vinculan esta obra con Tournai, ciudad natal del pintor, y con Jean Chevrot, obispo de dicha diócesis. Es muy probable, por su complejidad y la multiplicación del número de figuras que exige, que este eclesiástico encargara el programa iconográfico concreto



Fig. 1. Tríptico de los Siete Sacramentos (H. 1445-1450, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Amberes, Bélgica)

<sup>10</sup> CAMPBELL, *Rogier van der Weyden y la Península Ibérica*, p. 20.

<sup>11</sup> Su condición de gran dibujante es puesta de manifiesto por Buck, quien define a Van der Weyden como “artista lineal” y dibujante. S. BUCK, “With pen and silverpoint”, en *Ibidem*, p. 146.

al pintor, con la recreación de los sacramentos, hipótesis avalada por la presencia del retrato del comitente administrando la Confirmación<sup>12</sup>. La unidad de las “pequeñas escenas” está determinada en gran medida por la construcción de un marco arquitectónico diáfano y monumental, de modo que la sucesiva lectura de los sacramentos nos lleva a recorrer las tres naves trazadas por Van der Weyden como espacio litúrgico donde coexisten los distintos episodios.

El dominio del dibujo permite al pintor proyectar un alzado de gran precisión, cuya inspiración se ha buscado en la colegiata de San Hipólito de Poligny, por tratarse de la iglesia donde Chevrot tenía su capilla funeraria y de la ciudad natal del donante. De hecho, Campbell y Griet proponen que éste fuera el destino original de la pintura<sup>13</sup>. Sin embargo, la detenida contemplación de sus bóvedas cuatripartitas, o de la tracería del triforio, permite establecer un paralelismo con la colegiata de Santa Gúdula, en Bruselas, arquitectura que sirvió de modelo también para otros seguidores de Van der Weyden, como se observa en el *Tríptico de la Redención* del Prado (h. 1455-1460), o en la *Exhumación de San Huberto*, en la National Gallery de Londres (ant. 1430). En estas analogías entre arquitecturas reales y pictóricas también se advierte la huella de su maestro, pues en la producción de Campin también se han apuntado paralelismos entre ciertas escenografías e iglesias reales, como el pórtico de los *Desposorios de la Virgen* (h. 1420-1430, Museo del Prado) y el de la iglesia de Notre Dame des Sablons, en Bruselas<sup>14</sup>.

Volviendo al *Tríptico de los Siete Sacramentos* la contemplación conjunta de la pintura y el grabado del siglo XVIII de Jan-Pieter van Bourscheit le June, que reproduce la imagen de Santa Gúdula, permite avalar la inspiración de Van der Weyden en dicho templo, si bien no copia estrictamente los modelos sino que los reinterpreta creando arquitecturas subjetivas<sup>15</sup>. Aunque siempre se ha destacado la genialidad del pintor como “maestro de pasiones”, por el realismo expresivo de sus figuras, en este *Tríptico* se pone de manifiesto cómo la monumentalidad arquitectónica favorece la libertad de movimiento de los personajes y su recreación a distintas escalas, haciendo más compleja la estructura compositiva. Los arcos formeros y los tramos de bóveda de crucería determinan una sucesión de planos en profundidad, acentuada por la disposición de las figuras, con algunos detalles que podrían pasar casi desapercibidos, como la presencia del tullido y el mendigo apostados en la puerta, de modo que la arquitectura parece proyectarse más allá del marco de la pintura, estableciendo una sensación de continuidad con su entorno y una identificación de los fieles con los personajes que participan en los sacramentos pintados. A su vez, el recorrido de la arquitectura nos ayuda a la contemplación minuciosa de los distintos episodios para una completa lectura del programa iconográfico. La relevancia y precisión de la construcción arquitectónica se refleja también en el estudio técnico, mediante infrarrojos y rayos X, pues revela un dibujo enérgico, a pincel, con sombreados constituidos

<sup>12</sup> L. CAMPBELL, “The Seven Sacraments”, en CAMPBELL, VAN DER STOCK, REYNOLDS, WATTEEUW, *Van der Weyden in context*, p. 119.

<sup>13</sup> L. CAMPBELL, J. VAN DER STOCK (eds.), *Rogier van der Weyden (1400-1464)*, p. 532.

<sup>14</sup> F. THÜRLEMAN, *Robert Campin. A monographic study with critical catalogue*, Nueva York, 2002, p. 262. CHATELET, *Robert Campin*, p. 56. G. SMITH, “The Betrothal of the Virgin by the Master of Flemalle”, *Pantheon. Internationale Zeitschrift für Kunst*, XXX/2 (1972), p. 128.

<sup>15</sup> El grabado es recogido por D. MARTENS, “Les représentations architecturales dans la peinture bruxelloise de la seconde moitié du XV siècle”, en V. BÜCKEN, G. STEYAERT, *L’Héritage de Rogier van der Weyden. La peinture a Bruxelles 1450-1520*, Bruselas, 2013, p. 83.

mediante diagonales en paralelo, que sirve a la geometrización como punto de partida de la perfección y la belleza<sup>16</sup>.

Sin embargo, el pintor no tiene intención de proyectar una perspectiva matemática. De hecho, apreciamos como la cruz está ligeramente descentrada para favorecer la diafanidad espacial y advertimos la ausencia de un punto de fuga. La profundidad arquitectónica está en función de la claridad argumental de la pintura. Es decir, la proyección de la triple nave obedece a la sucesión de los sacramentos, dejando la nave central, más ancha y de mayor altura, para la recreación de la Eucaristía. Podríamos decir, en este sentido, que la jerarquización espacial coincide con la jerarquización temática, incidiendo en el significado de la Eucaristía como renovación del sacrificio de Cristo. En este punto Rogier se distancia claramente de sus coetáneos italianos, quienes ya aplicaban el punto y las líneas de fuga para construir sus arquitecturas y medir la consonancia entre la escala de sus personajes y la del espacio<sup>17</sup>. De hecho en esta obra, y en general en la escuela de los primitivos flamencos, no se advierte el método de trabajo de trasposición por cuadrícula utilizado en Italia para una medición exacta del espacio y las arquitecturas<sup>18</sup>.

No es que el pintor flamenco desconociera dichos planteamientos, como revela el humanista Bartolomeo Fazio, quien en torno a 1456 sitúa a nuestro maestro entre los “viri illustri”, a la vez que constata la admiración de Van der Weyden por sus contemporáneos italianos<sup>19</sup>. Además el año de realización de este *Tríptico*, h.1450, coincide con el viaje del pintor a Italia, donde habría contemplado el método de trabajo de sus coetáneos italianos. Podríamos añadir que las diferencias de Van der Weyden con los quattrocentistas italianos se advierten también a nivel iconográfico, como se observa en una comparativa de las versiones de la Crucifixión o la Piedad de Van der Weyden con sus homónimas italianas.

Sin proponerse una copia fiel de las arquitecturas reales, el maestro Rogier busca la captación realista no sólo en las estructuras generales de la arquitectura sino también en sus aspectos ornamentales, presidiendo la iglesia un retablo protagonizado por una Virgen abridera gótica, que a su vez podría inspirarse en tallas reales de la escuela de Bruselas en el siglo xv<sup>20</sup>. Los modelos de orfebrería litúrgica también tienen su eco en el *Tríptico*, como el atril aquiliforme sobre el que se leen las Escrituras o la pila bautismal. Este último detalle permite establecer paralelismos con otros pintores que siguen la huella iconográfica de Van der Weyden, como sucede con el *Maestro de la Redención del Prado* al trabajar los sacramentos, obra atribuida a Van der Weyden en los catálogos iniciales del Museo<sup>21</sup>.

<sup>16</sup> También se observan incisiones a compás trazadas con las capas de preparación de la tabla todavía húmedas.

<sup>17</sup> D. Martens utiliza la expresión “pseudo perspectiva” para describir el tratamiento espacial de van der Weyden y sus seguidores. D. MARTENS, “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>18</sup> VV.AA. , “Las prácticas artísticas de los pintores hispanoflamicos en la Corona de Castilla en el siglo xv”, *Boletín del Museo del Prado*, XXXII, nº 50 (2014), p. 144.

<sup>19</sup> KEMPERDICK, “Robert Campin, Jacques Daret and Rogier van der Weyden”, p. 70.

<sup>20</sup> B. FRANSEN, *Rogier van der Weyden and Stone sculpture in Brussels*, Bélgica, 2013, p. 176.

<sup>21</sup> Pérez Preciado señala que así lo reconoció el historiador alemán Gustavo Friedrich Waagen al visitar en 1866 el Museo de la Trinidad. Esta atribución se mantuvo en la edición de 1885 del catálogo de Pedro de Madrazo. J. J. PÉREZ PRECIADO, “Retribuir la paternidad de algunas tablas más bellas. Sobre las atribuciones históricas de la pintura neerlandesa antigua en el Museo del Prado (1819-1912)”, *Boletín del Museo del Prado*, XXXII, nº 50 (2014), pp. 16 y 23.

**LA ARQUITECTURA COMO SÍMBOLO Y MARCO DE PROGRAMAS ICONOGRÁFICOS: *TRÍPTICO DE MIRAFLORES* (ANT. 1445, STAATLICHE MUSEEN, GEMÄLDEGALERIE, BERLÍN)**

La concepción de este *Tríptico* (Fig. 2) como un monumental pórtico, a imitación de las iglesias y catedrales de su época, lleva a Van der Weyden a modelar arquivoltas y jambas con figuras y escenas trabajadas en grisalla<sup>22</sup>. En ellas se plasma el decorativismo arquitectónico y, a la vez, la capacidad del pintor de introducir discursos paralelos que enriquecen notablemente el significado general de su pintura. En este sentido, Van der Weyden había contemplado el simbolismo de las arquitecturas de su maestro Campin, pero da un paso más en lo que se refiere a la complejidad de sus programas iconográficos. Esto lo observamos en esta pieza, realizada con anterioridad a 1445, año en que la pintura es donada por Juan II a la Cartuja de Miraflores. Así lo atestigua el Libro Becerro de 1529 al copiar una entrada de donación de 1445 donde se cita a “Magistro Rogel magno et famoso Flandresco”. Lorne Campbell cuestiona que sea un encargo real, pues de ser así es muy probable que, como hemos visto en el *Tríptico de Amberes*, la arquitectura quedara engalanada con la heráldica del regio comitente. Propone que pudiera tratarse de un regalo del papa Martín V al rey Juan II, obedeciendo al gusto artístico de los reyes hispanos<sup>23</sup>. Kemperdick, partiendo del análisis dendrocronológico de la tabla, rebate esta hipótesis y considera que la pintura sí fue realizada en España, muy posiblemente en el entorno del citado rey<sup>24</sup>.

En este caso, la arquitectura es, en primer lugar, escenografía para la representación monumental de Nacimiento de Cristo, Piedad y Aparición de Cristo resucitado a su madre,



Fig. 2. Tríptico de Miraflores (Ant. 1445, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlín)

<sup>22</sup> F. J. LYNN, *Opening Doors. The Early Netherlandish Triptych Reinterpreted*, Pennsylvania, 2011, p. 128.

<sup>23</sup> CAMPBELL, *Rogier van der Weyden y la Península Ibérica*, p. 34.

<sup>24</sup> S. KEMPERDICK, “Tríptico de Miraflores”, en CAMPBELL, *Ibidem*, p. 97.

episodios que obedecen a la iconografía mariana propia del gótico<sup>25</sup>. Sin embargo, a primera vista, ya se adviertan incongruencias espaciales, en la medida que el pórtico no nos introduce únicamente a espacios interiores, como cabría esperar, sino también a paisajes, por lo que de nuevo se rompe la coherencia arquitectónica en favor del discurso argumental. Esto pone de manifiesto que la intención de Van der Weyden respecto a esta arquitectura es más simbólica que real, creando el pintor un espacio personal, subjetivo y teñido de anacronismos. La arquitectura del pórtico cobra relevancia en la medida que refuerza la unidad compositiva e iconográfica del conjunto, y no únicamente como marco estructural. Van der Weyden se suma a la tradición de los escritos de las escuelas monásticas y catedralicias, entre los que destaca la *Gemma Animae*, de Honorio de Autum, que recordaban que la puerta es el lugar de paso desde lo terreno hasta el espacio sacro que conforma la arquitectura de las iglesias como imagen de la Jerusalén Celeste en la tierra<sup>26</sup>. De esta forma, los pórticos de Van der Weyden diferencian el espacio del espectador del de las escenas que conforman estos *Trípticos*.

A diferencia de las arquitecturas, que Van der Weyden define desde el principio con trazos de gran seguridad, Kemperdick sugiere la participación de un colaborador del maestro para los paisajes de la Piedad y la Aparición de Cristo resucitado<sup>27</sup>. Al igual que sucede con el tratamiento de arquitecturas, tampoco los paisajes se proponen una copia exacta de la naturaleza, como muestran sus anacronismos. En el caso de la Aparición de Cristo resucitado a su madre, el pintor refuerza el carácter narrativo de la escena mediante el paisaje, recogiendo en la lejanía dos tiempos anteriores, la resurrección y la llegada de las santas mujeres al sepulcro vacío.

Como referíamos anteriormente, tampoco aquí hay intención matemática por parte del pintor. De hecho, en la escena del Nacimiento, la profundidad espacial, apuntada por el enlosado del suelo, la disposición de molduras arquitectónicas o la sugerencia de una cubrición abovedada, queda frenada por un tejido brocado, que obedece al gusto de la época y recuerda la prosperidad del comercio textil ente Castilla, más concretamente Burgos, y los Países Bajos. No hay que olvidar que las dos ciudades más ligadas al pintor, Tournai y Bruselas, eran importantes centros de producción de tapices y es muy posible que Van der Weyden entrara en contacto con notables tejedores, como Pasquier Granier y Arnold Boteram<sup>28</sup>. Con este detalle Van der Weyden conduce nuestra atención a los motivos ornamentales de la arquitectura, invitándonos a profundizar en la sacralidad del espacio, que se completa con capiteles historiados. Estos se tallan con episodios de Antiguo Testamento (sacrificio de Isaac, David contra Goliat, Sansón con el león) que precisan de una lectura prefigurativa para incardinarlos en el programa general del *Tríptico*. Su tratamiento en grisalla encuentra continuidad en los pequeños episodios de las arquivoltas, donde se exalta por igual a Cristo y a su Madre con escenas de gran vivacidad

<sup>25</sup> Todo en la obra, color, teatralidad de los gestos, hondo realismo e inscripciones tiene la finalidad de exaltar a la Virgen. Châtelet revela que las filacterias superiores contienen virtudes de la Virgen, presentada como “probatissima, fidelissima y vincens omnia”, en consonancia con el ribete dorado de su manto que reproduce los versos del *Magnificat* en las tres escenas. A. CHÂTELET, “Le Retable de Miraflores”, en D. HOLLANDRES-FAVART, R. VAN SCHOUTE, *Le dessin sous-jacent dans la peinture. Le problème Maître de Flémalle-Van der Weyden*, Lovaina, 1982, p. 63.

<sup>26</sup> J. SUREDA, E. LIAÑO, *El despertar de Europa*, Madrid, 1998, p. 27. M. ANGHENEN, “Sculpture romane et liturgie”, en P. PIVA (coord.), *Les voies de l'espace liturgique*, París, 2010, p. 159.

<sup>27</sup> S. KEMPERDICK, “The workshop and its working materials”, en KEMPERDICK, SANDER (eds), *Master of Flémalle*, p. 97.

<sup>28</sup> CAMPBELL, VAN DER STOCK (eds.), *Rogier van der Weyden (1400-1464)*, p. 238.

y detallismo, en las que se advierte que, cuando Van der Weyden utiliza microarquitecturas decorativas, queda condicionado en gran medida el canon de las figuras y el dinamismo que las caracteriza.

En este sentido, hay que señalar que, aunque siempre se ha trazado el parangón entre las figuras de Van der Weyden, con ropajes envolventes y cascadas de pliegues quebrados, y las tallas de bulto redondo, este *Tríptico* nos lleva a ampliar dicho paralelismo al mundo del relieve subordinado a la arquitectura<sup>29</sup>. En estos pequeños relieves de las arquivoltas el pintor sustituye el tratamiento espacial monumental por microarquitecturas constituidas por doseletes de tracería, suficientes para sugerir un marco arquitectónico. A este respecto, podríamos hablar de un doble enfoque en la consideración de la arquitectura como imagen en este *Tríptico*, uno con intención de profundidad e integración de las figuras, y otro menor de carácter eminentemente simbólico para las microarquitecturas de las grisallas. La minuciosidad con que son trabajados todos los detalles se puede explicar a partir de dos factores esenciales. En primer lugar, desde la colaboración de Van der Weyden en la iluminación de códices, como atestigua la miniatura del frontispicio de las *Crónicas de Hainaut*, de Jean Wauquelin, (Bruselas, Biblioteca Real, ms. 9242, f. 1r), manuscrito encargado por el duque de Borgoña y donde ya hay intención de recrear una arquitectura palatina<sup>30</sup>. En segundo lugar, al trazo pormenorizado de las grisallas, contribuye sin duda la técnica del óleo, que permitía al pintor realizar correcciones y reproducir los distintos materiales arquitectónicos con mayor facilidad que el temple.

El matiz simbólico de la arquitectura de este *Tríptico* despierta una pregunta respecto a la formación de Van der Weyden, ¿hasta qué punto Van der Weyden conocía fuentes literarias, como las exégesis patrísticas y los apócrifos que inspiran este programa iconográfico? Si bien pudiera servirse de modelos de la tradición artística anterior, la trama argumental del conjunto, las inscripciones de las filacterias y del manto de la Virgen, han llevado a Campbell a rastrear la presencia de un eclesiástico como asesor del pintor. El historiador, moviéndose en el entorno de Juan II, propone a D. Lope de Barrientos, obispo confesor del rey y de su esposa dña. María de Aragón, como posible creador u orientador del programa iconográfico<sup>31</sup>. De este modo la arquitectura trabajada en este pórtico está en consonancia con la idea de los “simbolismos disfrazados” desarrollada por Panofsky en su estudio de los primitivos flamencos<sup>32</sup>. Ahondando en esta interpretación, Bastian Eclercy considera que es precisamente esta lectura simbólica la que separa a estos pintores de otras escuelas coetáneas<sup>33</sup>. Siguiendo estos parámetros, con su capacidad de trascender lo cotidiano, la arquitectura de Van der Weyden se convierte en signo de identidad del propio pintor y de su taller.

<sup>29</sup> Bart Fransen encuentra una relación estilística entre las grisallas del *Tríptico de Miraflores* y las esculturas coetáneas de la iglesia de San Pedro y San Guy, en Anderlecht, FRANSEN, *Rogier van der Weyden and Stone sculpture*, p. 65.

<sup>30</sup> L. WATTEUW, “A closer look at Rogier van der Weyden’s presentation miniature (1447-1448)”, en CAMPBELL, VAN DER STOCK (eds.), *Rogier van der Weyden (1400-1464)*, p. 180.

<sup>31</sup> CAMPBELL, *Rogier van der Weyden y la Península Ibérica*, p. 36. Propone además que pudiera ser María de Aragón, gran coleccionista de pintura, quien encargara este *Tríptico* para la cartuja de Aniago, lo que justificaría la centralidad de la Piedad, advocación a la que se dedicó este cenobio.

<sup>32</sup> E. PANOFSKY, *Primitivos flamencos*, Madrid, 1988, p. 143.

<sup>33</sup> B. ECLERCY, “The problema of disguised symbolism in early netherlandish painting”, en KEMPERDICK, SANDER (eds), *Master of Flemalle*, p. 133.

## ARQUITECTURA COMO SIGNO DE IDENTIDAD DEL MAESTRO ROGIER Y SUS SEGUIDORES

Tanto la monumentalidad que advertimos en la arquitectura del *Tríptico de los Siete Sacramentos*, como la perfección de las grisallas del *Tríptico de Miraflores*, se convierten en una de las notas de identidad de Van der Weyden, quien no descuidó el planteamiento espacial de sus pinturas, si bien, como ya hemos señalado, no con intención de un perfecto tratamiento de la perspectiva. Un estudio global de la obra del maestro Rogier permite apreciar que las soluciones empleadas para recrear la arquitectura en los *Trípticos* reseñados, se repiten en pinturas posteriores de su producción, así como en otras que, aunque se mantiene en el anonimato, son adscritas a su taller. La colaboración de otras manos en obras como el *Tríptico de los Siete Sacramentos*, sin duda, también facilitó la transmisión de la particular forma rogeriana de dibujar la arquitectura entre sus seguidores<sup>34</sup>.

En cuanto al *Tríptico de los Siete Sacramentos*, el tratamiento de la arquitectura gótica encuentra su precedente en la *Exhumación de San Huberto* (h. 1437, National Gallery, Londres), pintura no autógrafa y adscrita al círculo rogeriano<sup>35</sup>. Quizá las similitudes con la iglesia pintada en el *Tríptico* de Amberes se deban a que ambos pintores hayan partido de la misma fuente de inspiración, la colegiata de Santa Gúdula, en Bruselas, destino original de la tabla londinense<sup>36</sup>. Utilizando como modelo la misma arquitectura donde va a ser emplazada la obra, el pintor sitúa al espectador ante un espacio real y conocido, como si la pintura fuera continuación de las naves de la misma colegiata. Buscando un símil con los sistemas de construcción medievales, en *San Huberto* se comenzaría la ejecución por el ábside y en el *Tríptico* de Amberes se completaría el edificio con la profundidad de las naves. El parangón entre ambas arquitecturas implica también lo decorativo, pues sobre los capiteles el pintor de *San Huberto* alza esculturas de apóstoles que podríamos observar en paralelo a las que flanquean el retablo del *Tríptico de los Siete Sacramentos*, a su vez relacionadas directamente con las coetáneas de la escuela de Bruselas<sup>37</sup>. Al analizar la tabla de *San Huberto*, Kemperdick, propone que la arquitectura de fondo haya sido trabajada por un ayudante de Van der Weyden, lo que implicaría una cierta diferencia técnica respecto al maestro<sup>38</sup>. Sin embargo, Campbell, aunque no niega la participación de un colaborador en la pintura definitiva, piensa que, debido a la perfección de este escenario arquitectónico, es muy posible que Van der Weyden hubiera realizado dibujos preparatorios donde se dieran las directrices a seguir en el tratamiento espacial y la disposición de las figuras<sup>39</sup>.

La unión de Eucaristía y Crucifixión en el interior de un templo gótico, y la jerarquización arquitectónica como escenario propicio para los distintos tiempos de la liturgia (lectura de las

<sup>34</sup> Griet Steyaert señala que la complejidad iconográfica y el número de figuras exigían la participación de colaboradores, precisando la intervención de, al menos, dos manos en el conjunto. En la medida que se considera que Van der Weyden trabajaría la tabla central, podemos decir que estructura la totalidad del marco arquitectónico. G. STEYVAERT, "The Seven Sacraments. Some technical aspects observed during the restoration", en CAMPBELL, VAN DER STOCK, REYNOLDS, WATTEEUW, *Van der Weyden in context*, p. 120.

<sup>35</sup> L. CAMPBELL, *The fifteenth century Netherlandish schools. National Gallery Catalogues*, Londres, 1998, p. 407.

<sup>36</sup> En concreto la tabla se colocaría en la capilla de San Huberto, en la citada colegiata, *Ibidem*.

<sup>37</sup> FRANSEN, *Rogier van der Weyden and Stone sculpture*, p. 176.

<sup>38</sup> KEMPERDICK, SANDER (eds.), *Master of Flemalle*, pp. 100-101.

<sup>39</sup> CAMPBELL, *The fifteenth century Netherlandish schools*, p. 424.

Escrituras, consagración y comunión), aprovechando la profundidad del espacio, se observa igualmente en el *Tríptico de la Redención del Prado* (h. 1450), donde el programa iconográfico se completa también con el resto de sacramentos. De hecho fue erróneamente atribuido a Van der Weyden cuando en 1872 ingresa en las colecciones del Museo del Prado<sup>40</sup>. Para explicar la estrecha relación entre ambas piezas, Pérez Preciado propone la hipótesis de que el Maestro de la Redención hubiera conocido los dibujos preparatorios de Van der Weyden y que, en cualquier caso, ambos beberían de las mismas fuentes gráficas para el tratamiento de sus iconografías. De hecho traza un paralelismo entre microarquitecturas de la obra del Prado, como doseles, pináculos y arcos, y los del *Tríptico de Miraflores*<sup>41</sup>. Sin embargo, las variantes entre ambas obras, así como las rectificaciones en la arquitectura que revelan las radiografías del *Tríptico* del Prado, indican el deseo de afirmación personal de ambos maestros, destacando la mayor monumentalidad y profundidad de la arquitectura de Van der Weyden.

Al analizar la pieza del Prado podemos sumar otra nota común con el maestro Rogier, la concepción a modo de pórtico, en este caso siguiendo la huella del *Tríptico de Miraflores*, aunque a mayor escala y con la aplicación de policromía sobre las pequeñas escenas de las arquivoltas. No es el único de los seguidores de Van der Weyden que recoge esta estructura, pues Dirk Bouts, al realizar su *Tríptico de la Virgen* (h. 1455, Museo del Prado, Madrid) había enmarcado las escenas principales con jambas y arquivoltas en grisalla, que, de nuevo en este caso, nos abren de forma incoherente a espacios interiores y exteriores<sup>42</sup>. Bouts, pintor oficial de la ciudad de Lovaina, también se sirve de la arquitectura para profundizar en el significado de las escenas principales, mediante episodios menores seleccionadas por su carácter prefigurativo.

El propio Van der Weyden repite un pórtico monumental historiado con pequeños relieves para enmarcar el *Tríptico de San Juan Bautista* (h. 1455, Staatliche Museen Gemäldegalerie, Berlín), manteniendo la arquitectura al servicio del argumento general de la obra por la interpretación de las grisallas. Sin embargo apreciamos una variante en cuanto al carácter narrativo de las arquivoltas respecto al *Tríptico de Miraflores*, donde los pequeños episodios no siguen el movimiento de las agujas del reloj, sino que cada arquería implica un doble sentido de lectura en Miraflores<sup>43</sup>. Culminando el Nacimiento, encontramos episodios anteriores al mismo (Sagrada Familia, Anunciación, Visitación) y posteriores (Adoración de los pastores, Adoración de los magos y Presentación en el templo). En el caso de la Piedad las grisallas completan el ciclo de la Pasión, destacando las escenas del Camino del Calvario, la Elevación de

<sup>40</sup> Posteriormente se atribuyó a su discípulo Vrancke van der Stockt y actualmente se presenta como obra de un maestro anónimo, aunque con frecuencia es identificado con este último. En este sentido, Campbell recuerda que, en 1453, Van der Stockt está documentado en Bruselas, en casa de Van der Weyden, lo que podría explicar los estrechos paralelismos entre ambos trípticos. CAMPBELL, "The Workshop of Rogier Van der Weyden", p. 107.

<sup>41</sup> J. J. PÉREZ PRECIADO, "Maestro de la Redención del Prado", en CAMPBELL, *Rogier van der Weyden y la Península Ibérica*, p. 123.

<sup>42</sup> Van der Weyden insiste en la expresividad de sus figuras, mientras Bouts profundiza en el tratamiento espacial de sus pinturas, no en vano en su época fue destacado en la universidad de Lovaina como gran paisajista. O. PÄCHT, *Early Netherlandish Painting. From Rogier van der Weyden to Gerard David*, Londres, 1997, p. 99. M. SMEYERS, *Dirk. Bouts. Peintre du silence*, Bélgica, 1988, p. 83. C. PÉRIER -D'ETEREN, "Rogier van der Weyden's legacy to panel painting", en CAMPBELL, VAN DER STOCK (eds.), *Rogier van der Weyden (1400-1464)*, pp. 208-209.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 124.

la cruz, la Crucifixión y el Entierro de Cristo. Mayor variedad argumental encontramos en la tercera arquería, donde la Resurrección culmina con la Ascensión del Señor y con la imagen de Pentecostés. Es en esta arquivolta, donde se advierte en gran medida la influencia de la iconografía mariana de los grandes tímpanos catedralicios, al introducirse escenas propias de la glorificación de la Virgen, como la entrega de la palma que anuncia su Dormición, su Asunción y Coronación. Tanto en estas últimas, como en la escena protagonista, Van der Weyden utiliza como fuente literaria de inspiración los textos apócrifos asuncionistas, escritos que aportaron numerosos detalles a la iconografía medieval.

La influencia del *Tríptico* se advierte de forma explícita en la corte de Isabel la Católica, hija de Juan II, gran mecenas de las artes, ya que tras haber visto la pieza en la Cartuja de Miraflores encargó una copia a su pintor de corte, Juan de Flandes, finalmente donada en 1505 a la Capilla Real de Granada. La incidencia de la arquitectura pintada por Van der Weyden no se circunscribe únicamente al mundo de la pintura, sino que advertimos su huella en los dibujos de importantes arquitectos, como Hannequin de Bruselas, hermano de Egas Cueman, escultor que asimila en gran medida las trazas dibujísticas de Van der Weyden, por lo que se ha dicho pudiera haber formado parte de su taller antes de su llegada a Castilla en 1440<sup>44</sup>. Asimismo, la bóveda cuatripartita que estructura la nave central del *Tríptico de los Sacramentos* podría ponerse en paralelo con las trazadas por Juan Guas para el antiguo claustro de la catedral de Segovia (h. 1480)<sup>45</sup>.

## CONCLUSIONES

La contemplación de los *Trípticos de Miraflores* y de los *Siete Sacramentos* pone de manifiesto la capacidad de Van der Weyden para trabajar las arquitecturas pintadas como referencia espacial y como marco simbólico que refuerza el significado de sus programas iconográficos en consonancia con el método escolástico de las escuelas catedralicias. El planteamiento monumental de sus arquitecturas favorece en gran medida el modelado escultórico de las figuras y su libertad de movimiento en espacios no siempre congruentes en su tratamiento perspectivo, pero verosímiles. Como se ha visto en el *Tríptico de los Siete Sacramentos*, en Van der Weyden las arquitecturas puede estar supeditadas al argumento de la pintura. Por tanto puede afirmarse que sus arquitecturas pintadas refuerzan la armonía estructural de sus *Trípticos*, a la vez que acentúan la unidad de los programas iconográficos.

A partir de la observación de la realidad y la ejecución de un dibujo perfecto, Van der Weyden juega en sus arquitecturas con realidad y artificio, recogiendo con gran precisión las molduras y estructuras arquitectónicas del Tardogótico y reinterpretándolas con un nuevo lenguaje pictórico. Es precisamente esta particular concepción, no exenta de incoherencias, la que nos permite avalar la función simbólica de las arquivoltas del *Tríptico de Miraflores*, pues es evidente que se traspasa la lógica funcional del muro de cierre o acceso a espacio interiores,

<sup>44</sup> L. CAMPBELL, *Rogier van der Weyden y la Península Ibérica*, p. 20.

<sup>45</sup> B. Alonso señala que este claustro fue posteriormente trasladado por Juan Campero a la nueva catedral. B. ALONSO RUIZ, "Juan Gil de Hontañón en Segovia: sus comienzos profesionales", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 66 (2000), p. 156.

para crear el efecto de “ventanas” abiertas a una nueva realidad teñida de anacronismos respecto a las escenas representadas. Esta unidad de lo real y lo simbólico es lo que hace que la arquitectura se convierta en seña de identidad de la pintura de Van der Weyden, retomada por sus seguidores, y a su vez en exponente del dominio técnico del artista, quien parece integrar las tres artes en sus *Trípticos*.

