

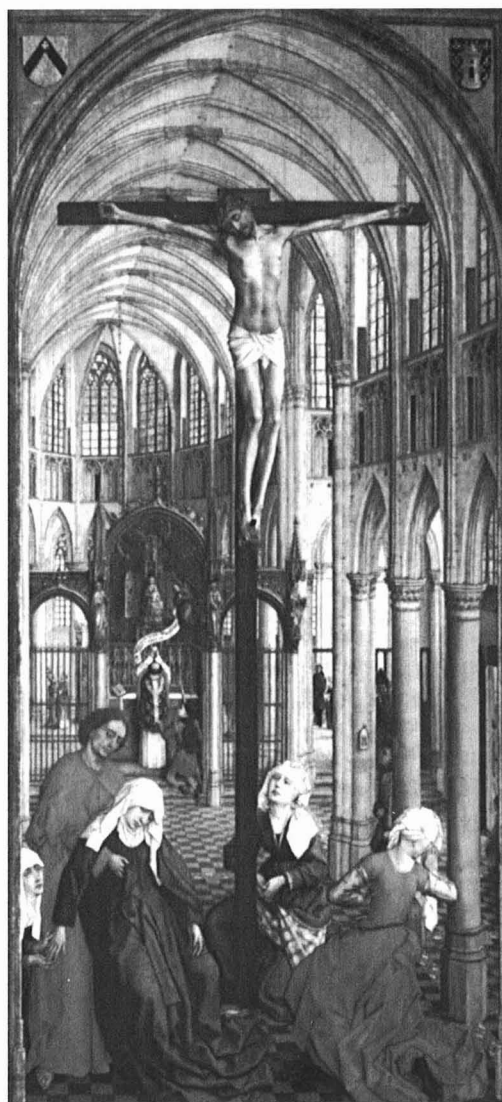
UN FRAGMENTO DE CALVARIO, OBRA BRUSELENSE DEL SIGLO XV

José Ignacio Hernández Redondo

Recientemente la colección del Museo Nacional de Escultura se ha visto incrementada con la adquisición por parte del Estado de un interesante relieve (95 x 38 cm, madera de roble policromada, N.º Inv. 2849) realizado para formar parte de una escena de la *Crucifixión*¹. Compuesto por seis figuras talladas en un único bloque de madera, colocadas en tres alturas, el conjunto se completaría en su emplazamiento original con la figura del Crucificado, los dos ladrones y, probablemente, con un grupo de personajes que equilibrarían la composición al otro lado de la cruz.

Se desconoce el lugar para el que fue realizado; una fotografía del archivo del Instituto Amatller de Arte Hispano (N.º C-89134), en la que se aprecia un estado de conservación muy similar al que ofrece en la actualidad, lo sitúa en la colección Batlló de Barcelona en el año 1945. Además de las pérdidas de las dos manos de María Magdalena y la derecha de la Virgen, el grupo presentaba en dicha fecha un notable ataque de xilófagos, que probablemente fue la causa por la que se cortó toda la parte inferior, en la que se prolongaría la caída de las túnicas de la Virgen y San Juan sobre la pena.

Es muy posible que sea el único resto de un retablo desaparecido, ya que la zona posterior muestra claras evidencias de haber sido rescataado de perecer en un incendio en el último instante. La disminución del canon en los dos personajes de la parte superior implica una idea de profundidad espacial propia de una escena más compleja que, a tenor de algunos de los retablos conservados del mismo momento, incluso pudo estar acabada con un fondo de paisaje en bajo-



Crucifixión. Roger van der Weyden. C. 1440-1445.
Museo Real de Bellas Artes de Amberes.

rrelieve, sobre el que quizás se encontraban más figuras y hasta algunos edificios.

Como más adelante se argumenta, del análisis estilístico se desprende la realización en un taller de Brabante, concretamente de la ciudad de Bruselas. No se observa en la obra ninguna marca que lo certifique, pero aparte de no ser pocas las piezas sin marcar para las que se acepta la misma catalogación, en este caso no se puede descartar que en origen las tuviera en alguna de las partes posteriormente alteradas. Tampoco se puede, por el momento, concretar si se trata de una de las numerosas esculturas de dicha región que llegaron a España a finales del siglo XV y comienzos del XVI, o si fue importada en fecha cercana a la de la fotografía en la colección barcelonesa.

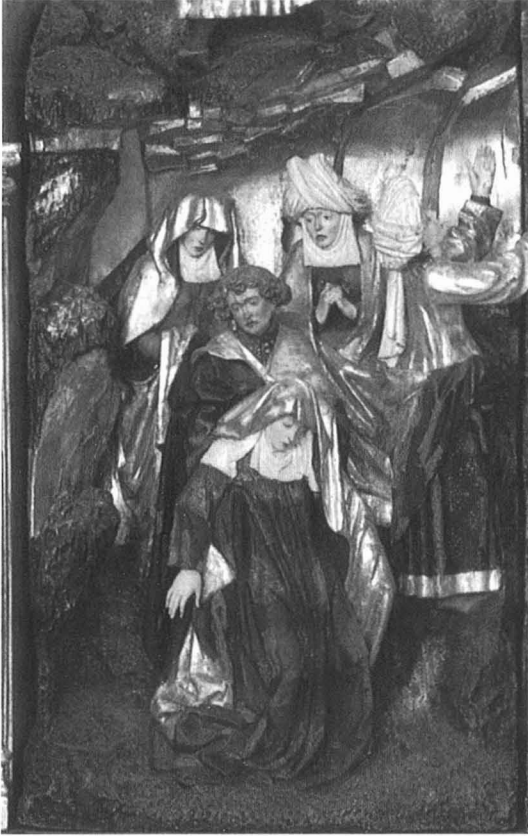
A falta de noticias que permitan afirmar de forma fehaciente la procedencia de la pieza, son varias las razones para situar su realización en la región arriba mencionada. La propia iconografía es una de ellas. Dentro de unos planteamientos de emotividad y enriquecimiento de la temática religiosa, con los que se justifica al menos una parte del éxito de la escultura tardogótica de los antiguos Países Bajos en toda Europa y en España en particular², el centro de atención del grupo del Museo Nacional de Escultura se sitúa en la parte inferior donde se refleja el instante en el que San Juan sostiene a la Virgen, completamente desplomada por el dolor. Con esta escena se pretende resaltar la intervención de María en la redención del género humano, hasta el punto de casi equipararla con Jesucristo a través de la introducción de su figura inerte al pie del Crucificado³. Es muy ilustrativo al respecto que en estudios recientes se utilice el título «Pasión de la Virgen» para definir concretamente esta escena, aunque formara siempre parte de una composición más amplia.

El retablo importado, quizás desde Brujas, de la capilla del contador Fernán López de Saldaña en el monasterio de Santa Clara de Tordesillas, colocado hacia 1435⁴, demuestra la llegada de la iconografía a España en una fecha temprana. Sin embargo, su empleo fue escaso en la escultura española del siglo XV y comien-

zos del XVI, probablemente porque se prefería una actitud de mayor resistencia al sufrimiento por parte de la Virgen. Lo cierto es que en los grandes retablos siguió predominando la representación tradicional del Calvario con las figuras independientes de la Virgen y San Juan situados de pie, uno a cada lado de la cruz. Por otra parte, el deseo de acentuar el protagonismo de María en la Pasión se reflejó esencialmente a través del tema de la Piedad, que desarrollado desde comienzos del siglo XV terminó convirtiéndose en una de las escenas más representadas del arte español⁵.

Cabe señalar que el desmayo de la Virgen a la que socorre San Juan también se incluye en representaciones del Descendimiento, tanto en escultura como en pintura. El relieve de la iglesia de Saint-Gengoul en Vielsalm⁶ y la impresionante pintura de Roger van der Weyden conservada en el Museo del Prado, son dos de los más famosos ejemplos que lo atestiguan. Sin embargo, los cuatro personajes que completan el relieve del Museo Nacional de Escultura no dejan ninguna duda sobre su pertenencia a una Crucifixión. Sobre las cabezas escalonadas de María y Juan se eleva el busto cubierto con velo de una de las piadosas mujeres que acompañaron a la Virgen en el Calvario. A su misma altura queda otra mujer cuya figura completa cierra el grupo lateralmente en una elegante composición. Tanto su mirada absorta hacia donde se encontraba la cruz como la vestimenta, en la que merece destacarse el empleo de mangas independientes sujetas a la hombrera y a la camisa inferior por un alfiler, permiten identificarla con María Magdalena. Este detalle del vestido aparece también en representaciones pictóricas de la Magdalena, como la realizada por Roger van der Weyden para el tríptico de Jean de Braque (Museo del Louvre. Paris). La importancia de cada uno de los gestos al servicio de la idea que se quiere transmitir se pone de manifiesto en el diferente centro de atención de ambas mujeres, equiparando la carga dramática del Crucificado con la de la Virgen desplomada.

Completan el conjunto en la parte superior dos bustos masculinos cuya identidad se revela



Retablo de la Pasión (detalle). Taller de Bruselas. C. 1460-1480. Museos Reales de Arte e Historia de Bruselas.

al compararlos con pinturas de similar cronología, en las que se aprecia su papel en la escena. El rostro de amplia barba y cubierto con sombrero corresponde a Longinos, mientras que el tocado con turbante es un escudero que le guió para clavar la lanza en el costado de Cristo. Aunque lo más habitual es que ambos monten a caballo, o al menos Longinos, no faltan ejemplos tanto en pintura como en escultura en los que aparecen de pie.

Una leyenda que se hizo popular en la Edad Media imaginó un suceso milagroso para justificar la frase recogida en los Evangelios sinópticos «verdaderamente, éste era Hijo de Dios», que pronunció un centurión tras la muerte de Jesús. Según dicha fábula, Longinos era ciego por lo que habría necesitado ayuda para realizar la



Fragmento de Calvario. Taller de Bruselas. C. 1470-1480. Museo de Bellas Artes de Lille.

transfixión, pero al caer una gota de sangre de Cristo recuperó la vista. El momento representado en el relieve es el inmediatamente posterior a la lanzada. Por este motivo, la mano izquierda de Longinos señala sus ojos sanados mientras que la derecha se coloca en el centro bajo la del escudero, quedando en ambas una oquedad que permite pasar la lanza para sujetarla en posición vertical.

A la hora de estudiar las composiciones escultóricas de los talleres de Brabante, una de las cuestiones más frecuentemente analizadas es la relación entre la escultura y la pintura⁷. Con independencia de los matices que pueden argumentarse al estudiar globalmente el problema, en numerosas ocasiones se ha resaltado al respecto la influencia de Roger van der Weyden sobre los escultores de retablos, al establecerse

en Bruselas procedente de Tournai. El ejemplo más evidente se encuentra en el modo de resolver el desmayo de la Virgen en el Calvario, tomado del retablo de los Siete Sacramentos del Museo Real de Bellas Artes de Amberes, de cronología discutida pero próxima a la mitad del siglo XV⁸. La forma en la que San Juan sujeta a la Virgen, el velo enmarcando el rostro con un amplio pliegue vertical que le sirve de fondo y el planteamiento del plegado en la pintura de van der Weyden, coinciden con lo que aparece en varias representaciones escultóricas atribuidas a talleres de Bruselas, entre las que pienso que se encuentra el relieve del Museo Nacional de Escultura.

En una producción artística escasamente documentada y en muchos casos conservada a través de fragmentos, es precisamente la mencionada tradición rogeriana uno de los argumentos más empleados para situar las obras en talleres bruselenses de la segunda mitad del siglo XV. De hecho, diferentes ejemplos en los que se utiliza la misma composición para el desmayo de María se atribuyen a talleres de Bruselas y se fechan entre los años 1460 y 1480, ya sea en retablos completos como el de la Pasión de los Museos Reales de Arte e Historia de Bruselas (inv. Sc130)⁹, o en fragmentos entre los que se pueden citar a modo de ejemplos el conservado en el mismo museo (inv. V223)¹⁰ y el del Museo de Bellas Artes de Lille (inv. A478)¹¹.

Iguals conclusiones se obtienen de las comparaciones en el resto de los personajes, con expresiones contenidas y fisonomías en las que no resulta complicado encontrar similitudes en las mismas fuentes pictóricas. Por citar un ejemplo evidente, la forma de representar a Longinos cubierto con sombrero y señalando con el dedo índice sus ojos sanados aparece en la Crucifixión que forma parte del Díptico de Juana de Francia (Museo Condé. Chantilly), atribuido al círculo de van der Weyden y fechado hacia 1452¹².

Se podría argumentar que existe al menos una pieza supuestamente realizada en España que también deriva de un modelo del mismo pintor. Se trata del fragmento de Calvario del Monasterio de Guadalupe relacionado con Egas

Cueman¹³, claramente inspirado en una tabla del díptico de La Crucifixión de la colección John G. Johnson (Museo de Philadelphia). Pero no debe olvidarse que la talla de Guadalupe se atribuye al círculo de un escultor procedente de Bruselas y que no son únicamente razones de composición las que animan a proponer que el relieve del Museo Nacional de Escultura sea obra de un destacado taller de la capital del ducado de Brabante.

Otro aspecto que contribuye a reafirmar la citada procedencia es la policromía. A pesar de su parcial conservación en distintas partes del relieve, la variedad de técnicas empleadas lo convierten en un magnífico ejemplo para ilustrar el grado de virtuosismo que se alcanzó en el acabado pictórico de las esculturas bruselenses de la segunda mitad del siglo XV¹⁴. Sin excluir su presencia en obras de Amberes y Malinas, la técnica que se considera más característica de los retablos de Bruselas es la que pretende imitar ricas telas bordadas con el empleo de los brocados aplicados. Tras su llegada a España tuvo asimismo una gran repercusión en la escultura de finales del siglo XV y comienzos del XVI. Su uso sobre fondo rojizo en la túnica de San Juan y sobre una corla verde, del mismo modo habitual en los talleres de Bruselas, en el traje de Longinos, contribuye a resaltar los contrastes entre los distintos personajes del conjunto.

También muy significativas de Bruselas, pero conservadas en escasos ejemplos, son las decoraciones metálicas en relieve que se forman a través de pequeñas aplicaciones, realizadas en cobre, latón o plomo, con formas semiesféricas, rectas o de flor de lis. Estas aplicaciones doradas destacan sobre el tono granate de la vestimenta del escudero, rodeando en zonas como el cuello o el cinturón a medias bolas oscuras de mayor tamaño, probablemente realizadas con resina.

El dorado bruñido predomina en los trajes de las tres figuras femeninas, cuyas cenefas se decoran con labores punteadas. En la parte inferior del manto de la Virgen quedan restos de una greca realizada con corla roja esgrafiada, mientras que en las mangas azules de la Mag-



Díptico de Juana de Francia. (Detalle de la Crucifixión).
Círculo de Roger van der Weyden.
C. 1452. Museo Condé, Chantilly.

dalena aparecen motivos florales dorados aplicados a pincel. Las carnaciones son pálidas, especialmente en los rostros femeninos, y se rematan con trazos al óleo que determinan las cejas, el color de los ojos, el rojo de los labios y detalles muy expresivos como el llanto de San Juan. Estas técnicas se utilizan de forma muy similar en el retablo de la Pasión de los Museos Reales de Arte e Historia (inv. Sc130), anteriormente mencionado, atribuido a un taller de Bruselas y fechado entre los años 1460 y 1480¹⁵.

Una última característica que merece resaltar es el propio tamaño de la obra. La altura del relieve, que en origen superaría con cierta holgura el metro, obliga a pensar que el conjunto del Calvario alcanzaría con la cruz unas dimensiones notablemente superiores a las que poseen la mayor parte de las obras conservadas del momento. Junto a la composición de la escena en una sola pieza de madera, sus medidas

suponen un argumento más a favor de la cronología propuesta ya que a finales del siglo XV se reduce el formato de los relieves y las escenas se suelen componer con varios elementos yuxtapuestos¹⁶.

Dentro de la diversidad estilística que se adivina en la abundante producción escultórica bruselense de la segunda mitad del siglo XV, cuyo estudio tiene que desarrollarse sobre un arte mayoritariamente anónimo y en muchos casos a través de fragmentos que evidencian las numerosas pérdidas, en mi opinión el relieve del Museo Nacional de Escultura debe situarse entre las obras de mayor calidad del momento. Los rasgos utilizados para definir la impronta común de los distintos talleres de la ciudad se hacen patentes, en este caso, en la delicadeza de los rostros, cargados de una emotividad contenida, y en el canon alargado de la figura de María Magdalena que sirve de pauta para imaginar el fragmento que falta en la parte inferior. Lo mismo puede decirse al analizar el fino plegado que contribuye a resaltar el realismo de la escena a través de detalles, como la sensación de tirantez en el vestido de la Virgen oprimido sobre el suelo por su propio peso.

NOTAS

¹ La adquisición se realizó en 2004, a propuesta de la Junta de Calificación, Valoración y Exportación de Bienes del Patrimonio Histórico Español.

² Clementina Julia ARA GIL ha realizado un completo análisis de la incidencia del arte conocido como flamenco en la escultura española («Las raíces flamencas de la escultura en el período gótico tardío en España», *Lumen Canariense. El Cristo de La Laguna y su tiempo*, Tenerife, 2003, Vol. I, pp. 123-159). Recientemente M.^a Jesús GÓMEZ BÁRCENA ha recogido un amplio repertorio de retablos con escultura de dicha procedencia («Arte y devoción en las obras importadas. Los retablos «flamencos» esculpidos tardogóticos: estado de la cuestión», *Anales de Historia del Arte*, Vol. 14, 2004, pp. 33-71).

³ En el último tercio del siglo XV se generalizó la costumbre de meditar sobre la Pasión desde el punto de vista de María a través de oraciones como los Siete Dolores de la Virgen o el mismo Rosario, y diversos tratados cristocéntricos en los que la Virgen adquirió carácter de coprotagonista. Cfr. Joan MOLINA I FIGUERAS, «Contemplar, meditar, rezar. Función y uso de las imágenes de devoción en torno a 1500», *El Arte en Cataluña y los reinos hispanos en tiempos de Carlos I*, Barcelona, 2001, pp. 102-105.

⁴ C. J. ARA GIL, *Ob. cit.*, 2003, p. 128.

⁵ Joaquín YARZA, *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, Madrid, 1993, pp. 148-155.

⁶ Robert DIDIER, («A propósito de la escultura en los antiguos Países Bajos», *Lumen Canariense. El Cristo de La Laguna y su tiempo*, Tenerife, 2003, Vol. I, pp. 83-119), ha realizado, a partir del análisis de algunas de las obras más importantes entre las que se encuentra el Descendimiento de Vielsalm, una interesante síntesis de los principales aspectos de la escultura de la zona.

⁷ Carl VAN DE VELDE, «La relación entre la pintura y la escultura de la alta Edad Media en los Países Bajos», *El esplendor de Flandes. Arte de Bruselas, Amberes y Malinas*, Barcelona, 1999, pp. 39-43. Sophie Guillot de Suduiraut, *Sculptures brabançonnnes du musée du Louvre. Bruxelles, Malines, Anvers. XV-XVI siècles*, París, 2001, pp. 36-39. También menciona la cuestión Robert DIDIER, *Ob. cit.*, 2003, p. 92-93.

⁸ Dirk DE VOS, (*Rogier van der Weyden. The Complete Works*, Amberes, 1999, pp. 217-225), fecha el tríptico de los Siete Sacramentos hacia 1440-1445.

⁹ Catheline PÉRIER-D'ETEREN y Nicole GESCHÉ-KONING, *Guide des Retables des Pays-Bas Méridionaux (XVe-XVIIe siècles). Bruxelles et Environs*, Bruselas, 2000, pp. 38-47.

¹⁰ Antoinette HUYSMANS, «El Desvanecimiento de la Virgen», *El esplendor de Flandes. Arte de Bruselas, Amberes y Malinas en los Siglos. XV-XVI*, Barcelona, 1999, p. 130.

¹¹ John W. STEYAERT, «Retable fragment: Swooning Virgin», *Late Gothic Sculpture. The Burgundian Netherlands*, Gante, 1994, pp. 158-159.

¹² Micheline COMBLEN-SONKES, *Les Primitifs Flamands. Les Musées de L'Institut de France*, Bruselas, 1988, pp. 87-102, lám. XCV-CXI.

¹³ Teresa PÉREZ HIGUERA, «El foco toledano y su entorno», *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloe y la escultura de su época*, Burgos, 2001, p. 271. La obra se reproduce, aceptando la atribución, en ARA GIL, *Ob. cit.*, 2003, Vol. I, pp. 142 y 146.

¹⁴ Myriam SERCK-DEWAIDE («Materiaux, Techniques et Polychromes», *Retables Flamands et Brabançons dans le monuments belges*, Bruselas, 2000, pp. 87-104), explica con claridad y abundante repertorio de fotografías las técnicas de la policromía en los tres principales centros de producción de escultura de los Países Bajos meridionales.

¹⁵ Catheline PÉRIER-D'ETEREN y Nicole GESCHÉ-KONING, *Ob. Cit.*, Bruselas, 2000, pp. 45-47.

¹⁶ Sophie GUILLOT DE SUDUIRAUT, *Ob. cit.* París, 2001, p. 27.