

Barthélemy d'Eyck y el retablo de la Virgen de Belén en Laredo

Miguel Angel Aramburu-Zabala.

Julio J. Polo Sánchez.

Universidad de Cantabria.

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.) Vol. II, 1990

El problema de la atribución del retablo de la Virgen de Belén en Laredo está íntimamente ligado al problema de la difusión del arte flamenco durante la segunda mitad del siglo XV hacia tierras más meridionales (Francia, Italia y España).

La extraordinaria movilidad de los artistas europeos del siglo XV, el comercio a larga distancia de las obras de arte y el empleo del grabado como elemento unificador de los estilos son elementos que contribuyen a que la difusión del arte flamenco por los diversos territorios europeos presente numerosos problemas, tanto de atribuciones concretas de las obras anónimas, como de las posibles sistematizaciones o visiones globales.

El retablo de la Virgen de Belén en la iglesia parroquial de Laredo (Cantabria) entra de lleno en esta problemática. Lo que en principio parecía una obra «flamenca», fácilmente relacionable con el estilo de Rogier Van der Weyden, se nos aparece ahora como una obra «francesa» de complejas influencias, entre las cuales la de Weyden es sólo circunstancial.

La fortuna crítica del retablo. En el estado actual del retablo, la escultura del siglo XV se halla desmembrada e incorporada a un retablo churrigueresco de los primeros años del siglo XVIII, obra del cercano taller de Lim-

pias¹. La obra medieval se compone de un tríptico presidido cada uno de los paneles por las representaciones de la anunciación, la Virgen de la Leche y el Calvario, rodeadas por pequeñas escenas de la vida de la Virgen y de Cristo. Además, se conservan la Coronación de la Virgen en el ático y las figuras de los Apóstoles en el banco (actualmente sólo ocho, tras un reciente robo).

Georg Weise² fue el primero, en 1929, en señalar al retablo de Laredo como un producto de la exportación flamenca, fechable hacia 1480, pero sin entrar en un análisis estilístico minucioso.

En 1974, con motivo de una exposición de arte flamenco, Miguel Angel García Guinea relacionó el retablo con el estilo de la obra de este artista como modelos en los que de manera muy directa se inspiraría el anónimo escultor del retablo, que en cualquier caso mostraría siempre una originalidad y una personalidad propia³. Desde entonces la relación del retablo laredano con la obra de Weyden ha sido constante, tanto por el propio García Guinea⁴ como por Enrique Campuzano⁵.

Pero si la relación con las obras de Rogier Van der Weyden es verdaderamente llamativa y sugestiva, como luego veremos con detalle, la «originalidad» que todos reconocen en el escultor no es sólo producto de su personalidad individual, sino de su «escuela» artística. Ya en 1988⁶ señalábamos que, pese a la relación del reta-

¹ Sobre el retablo barroco véase POLO SÁNCHEZ, J. J.: *La escultura barroca en Cantabria*. Tesis Doctoral inédita, Universidad de Cantabria, 1989. Texto IV, pp. 1.878-79.

² WEISE, Georg: *Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten*. Tomo III.1. *Renaissance und Frühbarock in Altkastilien*. Reutlingen, 1929, pp. 7-8.

³ Catálogo de la Exposición *El arte de Flandes en Santander, 1450-1550*, a cargo de M. A. GARCÍA GUINEA y E. BERMEJO. Santander, 1974.

⁴ *Historia de Cantabria. Prehistoria. Edades Antigua y Media*, Santander, 1985, pp. 536-538. Y *Cantabria. Guía Artística*, Santander, 1988, p. 72.

⁵ E. CAMPUZANO y F. ZAMANILLO: *Cantabria artística. I. Arte religioso*, Santander, 1981, p. 58. E. CAMPUZANO: *El Gótico en Cantabria*, Santander, 1985, pp. 467-481. E. CAMPUZANO: Catálogo de la Exposición *Arte de Flandes en Cantabria*, Santillana del Mar, 1989. E. CAMPUZANO: *Retablos de Cantabria*, Santander, 1989, p. 25. Las mismas ideas en J. ABAD BARRASUS: *Laredo. Iglesia de Nuestra Señora de La Asunción*, Laredo, 1989, pp. 22-25.

⁶ J. J. POLO, M. A. ARAMBURU-ZABALA y otros: *Guía del Arte en Cantabria*, Santander, 1988, pp. 72-73.

blo con la obra de Van der Weyden, había que suponer «una procedencia francesa o alemana», pues «frente al mundo burgués flamenco del siglo XV, aquí se exalta un patetismo más cercano al mundo borgoñón o alemán».

La reciente publicación de un dibujo representando a una *Virgen con el Niño*⁷, y que nosotros identificamos como uno de los modelos utilizados directamente para la ejecución del retablo, no ha hecho sino confirmar nuestros análisis estilísticos y posibilitar la atribución del retablo, en cuanto a su diseño, a Barthélemy d'Eyck (Bartolomé van Eyck).

En nuestra opinión, se emplearon dibujos *ad hoc* como modelos para las tres grandes composiciones de retablo, mientras que para las composiciones secundarias se utilizaron directamente grabados en la mayor parte de los casos (aunque no en todos). Por supuesto, Barthélemy d'Eyck no creó sus dibujos preparatorios en el vacío, sino que tendría en cuenta el arte de su época, incluyendo las obras de Van der Weyden.

En lo que respecta a las grandes composiciones del retablo, el escultor que trasladó los modelos dibujados a las tres dimensiones ya partía por consiguiente de modelos «franceses». No se trata, como habíamos pensado en un principio, de una interpretación escultórica «francesa» de modelos pictóricos «flamencos».

Barthélemy d'Eyck y la difusión de arte flamenco. La definición de una modalidad «francesa» como variante frente a lo específicamente «flamenco» no deja de ser problemática. Es aquí donde está la dificultad de una explicación coherente de la difusión del arte flamenco.

La personalidad de Barthélemy d'Eyck está en el centro de este problema. De origen flamenco, trabaja tanto en Francia (en su sentido geográfico actual), como, supuestamente, en Italia. Conocido sobre todo como miniaturista, su única gran obra pictórica es, por atribución, el tríptico de la *Anunciación de Aix* (h. 1.443-45), una obra tan enigmática como decisiva.

Su arte deriva de Jan Van Eyck (con el que no tiene relación de parentesco) y, sobre todo, de Robert Campin; y puede considerarse como un paralelo de Rogier Van der Weyden. Recibe después el influjo germánico procedente de Konrad Witz⁸. La extraordinaria complejidad de las relaciones artísticas en las que se desenvuelve Barthélemy d'Eyck ha sido puesta de relieve tanto por Penny Howell como por C. Gilbert: «la expli-

cación de C. Gilbert sobre las conexiones advertidas entre Witz, Colantonio, Antonello, el Maestro de Aix (es decir, B. d'Eyck), y el arte Borgoñón es que fueron el resultado de las alianzas políticas de estas regiones y de los viajes y conexiones entre los patronos de estos artistas»⁹. La complejidad de las relaciones políticas del siglo XV europeo trajo consigo la complejidad de las relaciones artísticas, y Barthélemy d'Eyck estaba en el centro de tales acontecimientos político-artísticos, como maestro al servicio del rey René.

El carácter «francés» de Barthélemy d'Eyck ha sido puesto de relieve por Grete Ring¹⁰, a propósito del tríptico de la *Anunciación de Aix* (por entonces considerado anónimo): «las teorías más contradictorias se han enfrentado con gran violencia en relación al *Tríptico de la Anunciación de Aix*». Todos los orígenes posibles, que van desde el puro estilo flamenco hasta el de la Italia meridional, han sido sugeridos, razón de más para ver en esta mezcla íntima del Norte y del Sur un producto francés»¹¹.

Veremos a continuación en qué se concreta esta compleja serie de relaciones flamencas, francesas, alemanas e italianas. Según Nicole Reynaud, frente a la estilización de las figuras de Van der Weyden, Barthélemy d'Eyck emplea una «gracia flexible», «una tranquilidad meditativa, una fuerza concentrada que se aloja en un movimiento inmovilizado». La violencia de los gestos y de las actitudes hace que en algunos casos lleguen a descompensarse, rompiendo el equilibrio que está siempre presente en Weyden. La actitud de «icono» oriental de Weyden es extraña a Barthélemy d'Eyck.

La «gracia» de los movimientos, que había tomado de Robert Campin, se ve compensada con los pesados vestidos de pliegues quebrados, formando bloques macizos, que toma de Konrad Witz.

Otra característica de Barthélemy d'Eyck es su dedicación a la miniatura, y por tanto su capacidad para lograr detalles altamente expresivos en poco espacio, para dar, incluso en los rostros más pequeños, una personalidad propia. Está acostumbrado a trabajar con «lo pequeño», concentrando en poco espacio muchos elementos, lo que da lugar a originalidades compositivas.

El estilo de Barthélemy d'Eyck y el retablo de Laredo. Las características del arte de Barthélemy d'Eyck se encuentran bien reflejadas en el retablo de la *Virgen de Belén* de Laredo.

⁷ Nicole REYNAUD: «Barthélemy d'Eyck avant 1450», *Revue de l'art*, 84, 2.º trim. 1989, pp. 22-43. El dibujo, perteneciente al Museo Nacional de Estocolmo, fue publicado anteriormente por P. B. BJURSTRÖM: *German Drawings*, Nationalmuseum Stockholm, 1972, atribuyéndolo al «Maestro del círculo de Coburgo», un artista que recoge la influencia de Weyden en la segunda mitad del siglo XV. Bjurstrom anota, sin conocer el retablo de Laredo, que el dibujo fue hecho para una escultura.

⁸ Véase CH. STERLING: «L'influence de Konrad Witz en Savoie», *Revue de l'art*, 1986, pp. 17-32. F. DEUHLER: «Konrad Witz, la Savoie et l'Italie. Nouvelles hypothèses à propos du retable de Genève», *Revue de l'art*, 1986, pp. 7-16.

⁹ JOLLY, Penny Howell: *Jan Van Eyck and St. Jerome: A study of eyckian influence on Colantonio and Antonello da Messina in Quattro*.

¹⁰ GRETE RING: *La peinture française du Quinzième siècle*, Glasgow, 1949, p. 29.

¹¹ Con ello critica a Albert C. BARNES y Violette de MAZIA: *The French primitives and their Forms. From their Origin to the End of the Fifteenth Century*, Merion —USA—, 1931, p. 497 que consideran que la Anunciación de Aix no presenta nada de estilo francés, reflejando en cambio características italo-flamencas, al incorporar fundamentalmente la influencia de Van der Weyden a la que se añadiría una «textura» italiana.



Fig. 1. Barthélemy d'Eyck. Retablo de la Virgen de Belén. Virgen de Belén. Laredo (Cantabria).



Fig. 2. Barthélemy d'Eyck. Virgen con el Niño. Estocolmo, Museo Provincial.

En el grupo de la *Virgen con el Niño* (Fig. 1) —como en el dibujo preparatorio (Fig. 2)— destaca una cierta «violencia» en las actitudes. Como resultado, la mirada de la Madre hacia Jesús ha de ser ladeada, con un movimiento de los ojos que, como señala Reynaud, es típico de Barthélemy d'Eyck. La actitud de la Madre y del Hijo son en principio dispares, contradictorias, y sólo la mirada de costado de la Madre puede relacionar a los dos personajes. El resultado es un grupo sumamente original, lleno de movimiento, y difícilmente comparable a otros ejemplos con el mismo tema. Aunque con distinta configuración formal, no puede dejar de venir a la memoria el famoso grupo escultórico de *La Virgen con el Niño* de Toulouse (Notre Dame de Grasse), con toda una actitud más dispar entre la Madre y el Hijo.

El grupo de la *Crucifixión* (Fig. 3) es muy ilustrativo del estilo de Barthélemy d'Eyck. Si las similitudes de este grupo con las obras de Weyden han sido reiteradamente señaladas, es sin embargo necesario remarcar las diferencias. Barthélemy d'Eyck ha resaltado aquí todo lo patético de la historia evangélica, forzándola si es necesario. Igual que en el grupo de *La Virgen con el Niño*, aquí señala un «instante» con precisión: el momento justo en que el Cristo expira en la cruz; y en ese momento la tempestad se desata y agita el paño de pureza en el aire;

la Virgen se desploma hacia el suelo; y San Juan que observa a Cristo como el Testigo del hecho, se agarra a la cruz.

En esta *Crucifixión* estamos lejos del hieratismo de las composiciones en las que la Virgen y San Juan forman «pendant» de manera estática a uno y otro lado de la cruz, pues cada uno de los movimientos está lleno de significados; el movimiento no es algo circunstancial sino que aporta significaciones decisivas para la comprensión de la escena. Vemos así que San Juan adopta un doble papel, el de testigo del drama (Evangelista), y también asume el papel que habitualmente es representado por María Magdalena, al abrazarse al madero de la cruz, representando a la Humanidad agarrada a la tabla de salvación. Cuando la Virgen adopta, como aquí, una actitud de absoluto desplome dolorido, San Juan es representado en otros casos recogiendo con sus brazos para evitar la caída, cumpliendo así el mandato de Cristo de cuidar de su Madre; pero San Juan aparece aquí ajeno a lo que le sucede a María, pues su doble papel de Testigo y de representante de la Humanidad le impiden representar un tercer papel.

En la propia figura de Cristo, el dramatismo ha sido intensificado. Se trata de una mezcla de diversas tradiciones de representación del Crucificado, recogiendo por

un lado la tradición del siglo XIV y por otro incorporando formas contemporáneas. Así, el desplome de Cristo es más acentuado de lo habitual en Weyden, formando con los brazos una «V» que recuerda a los patéticos Cristos «dolorosos» alemanes del siglo XIV y que parecen recoger las «Revelaciones» de Santa Brígida: «Sus manos se encogieron de donde habían sido clavadas y los pies sustentaban más el peso del cuerpo...». Este tipo tradicional se mezcla con el tipo del Cristo «estirado», propio del siglo XV, que tiene sus referencias literarias en las «Orationes et Meditationes de vita Christi» de Tomás de Kempis, y en la «Vita Christi» de Ludolphe de Chartreux, autores que hablan del cuerpo estirado de Cristo y de sus huesos bien visibles sobre la cruz. Aumenta el dramatismo también he hecho de que en el costado se manifieste ya la lanzada, que en principio correspondería a un momento posterior; pero se ha querido subrayar que Cristo ya está muerto.

La escena de la Crucifixión fue representada en diversas ocasiones por Van der Weyden, pero aunque las fuentes de inspiración deben ser comunes a las del retablo de Laredo y las similitudes formales puedan implicar un conocimiento de la obra de Weyden por parte de Barthélemy d'Eyck, los significados difieren en todas las ocasiones.

Así, en el Calvario del Escorial, de Weyden, se presentan sólo tres figuras, Cristo, María y San Juan, prescindiendo de cualquier referencia paisajística, con lo que se incrementa la tensión dramática. Pero en Laredo la proximidad de las figuras de María y San Juan a la cruz establece una relación más estrecha entre los personajes, entrecruzándose. María y San Juan no son simplemente la referencia a la actitud meditativa (de la Virgen) y contemplativa (de San Juan); no existe esa quietud, en cierta medida «clásica», de Weyden. En Laredo las figuras se mueven manifiestamente, reflejando la percepción del «instante» con movimientos claramente contrapuestos, y el equilibrio que existiría con anterioridad se rompe en ese momento. No es por tanto, como en El Escorial, la meditación y la contemplación ante Cristo muerto, sino la reacción casi instintiva ante el acto de la muerte de Cristo.

La figura de Cristo del Calvario es también diferente en Laredo en varios aspectos: los brazos en posición más vertical disponen una figura más derrumbada, con la cabeza no apoyada en el hombro sino cayendo en el vacío, afirmando una tensión en el cuello que se transmite a todo el cuerpo. El clavo de los pies está más alto, lo que también provoca por abajo una tensión añadida a todo el cuerpo de Cristo. El paño al viento, la policromía sanguinolenta, todo contribuye a aumentar la tensión dramática. El Calvario de Weyden en El Escorial fue concebido para la Cartuja de Sheut, lo que explica el «silencio» y la quietud meditativa que recorre la obra, significaciones ausentes en Laredo.

Otras composiciones de Weyden con el tema del Calvario muestran mayor dramatismo, pero nunca tan intenso como en Laredo. En el *Tríptico del Calvario* del Kunsthistorisches Museum de Viena (más antiguo que el Calvario de El Escorial), no aparece el sentido de contemplación y meditación, y se refleja, como en Laredo,

el momento de la muerte de Cristo. En el ejemplo vienés, la presencia de dos donantes hace situar a María y San Juan en el mismo lado de la cruz. En María se une una doble actitud: la del derrumbe (el dolor) y la del agarrarse a la cruz (iconográficamente una particularidad muy rara, y que en Laredo corresponde a San Juan); mientras que San Juan ha de cuidar de la Madre, y actuar como Testigo del drama. Ha habido, por consiguiente, un trasvase de funciones. Como en Laredo, no se emplea la vestimenta clásica (presente en El Escorial), casi desaparece la base de la cruz, y la figuras están en movimientos contrapuestos. También en la figura de Cristo, y como en Laredo, los paños flotan al viento y el clavo de los pies está alto, proyectando las rodillas hacia adelante. En fin, a pesar de las diferencias de composición, este tríptico está más cerca del Calvario de Laredo que del Escorial.

Más lejos se hallan la *Crucifixión* del retablo de los Siete Sacramentos (aunque es de notar la actitud de María derrumbándose, relacionable con la de Laredo), y la de la Colección John G. Johnson, del Museo de Filadelfia (donde sin embargo hay que señalar los brazos más verticales de Cristo, así como el cabello que cae por la derecha del rostro, en paralelo a lo que sucede en Laredo).

Vemos por consiguiente que casi todos los elementos que aparecen en el *Calvario* de Laredo pueden encontrarse en obras de Van der Weyden, pero en ninguna podemos encontrar la significación intensamente dramática que hemos de atribuir a Barthélemy d'Eyck.

El grupo de *La Anunciación* (Fig. 4) desarrolla los esquemas artísticos de Barthélemy d'Eyck en clave amable, dulcificada. Ante la falta de espacio, opta por situar al Ángel anunciador detrás de María en una proximidad incómoda, con una dulce violencia. Esquemas compositivos relativamente similares son conocidos, pero aquí resulta todo más acentuado. Hay, estilísticamente, una suavidad de líneas que deriva del arte de Rogier Campin, como una herencia de la fluidez de líneas del gótico internacional, especialmente en la figura de María. El Ángel tiene su referente artístico en las esculturas de Claus Sluter (o mejor de Claus de Werve, su sucesor en el taller), lo que no es extraño, pues ya Grete Ring había señalado las notorias conexiones del arte de B. d'Eyck con la escultura monumental francesa, y con una relación bastante próxima al arte de Claus Sluter. Los ángeles de la Cartuja de Champmol son el antecedente del ángel de la composición laredana. Esta constatación introduce el problema de la relación entre la pintura y la escultura del siglo XV, que, con el retablo de Laredo prueba, es estrechísima, y no se produce en un sentido unívoco.

Barthélemy d'Eyck era ante todo un miniaturista, y el retablo de Laredo lo refleja. La variedad de actitudes del *Apostolado* (Fig. 5) tiene su referente en las ilustraciones de la «Crónica Cockerell» (Rijksmuseum de Amsterdam). Las figuras de las distintas escenas secundarias del retablo de Laredo muestran esta diversa gama de actitudes. Es posible comparar también los cabellos rizados que aparecen en la citada «Crónica Cockerell» y en estas escenas secundarias de Laredo (por ejemplo en La Santa Cena).



*Fig. 3. Barthélemy d'Eyck. Crucifixion.
Retablo de la Virgen de Belén. Laredo (Cantabria).*



*Fig. 4. Barthélemy d'Eyck. Anunciación.
Retablo de la Virgen de Belén. Laredo (Cantabria).*



Fig. 5. Barthélemy d'Eyck. Apostolado. Retablo de la Virgen de Belén. Laredo (Cantabria).

Conclusiones. La personalidad de Barthélemy d'Eyck es todavía problemática y discutida, pero se afirma cada vez más como un elemento fundamental en el panorama de la difusión del arte flamenco. Al atribuir el retablo de Laredo a su producción (como diseñador) se introducen nuevos elementos de juicio que contribuyen a hacer luz sobre las complejas interrelaciones estilísticas que confluyen en este pintor.

La base estilística flamenca se entrecruza con el influjo germánico y variadas influencias «francesas» (borgoñonas, de los talleres de Avignon, etc.). El resultado no es una versión del estilo de Rogier Van der Weyden, sino un paralelo de Weyden, con personalidad propia. El autor del retablo de Laredo conoce la obra del pintor de

Tounai, pero se liga directamente a la tradición artística que proviene de Rogier Campin; es decir, se inspira en los más «primitivos flamencos», y no es por tanto un producto tardío. La propuesta de Weise de datar el retablo laredano hacia 1480 debe ser revisada, trasladando su cronología al tercer cuarto del siglo XV.

Queda aún por resolver el problema del escultor que trasladó a las tres dimensiones el arte de Barthélemy d'Eyck. Nuevamente, el problema es muy complejo, y necesitaría de amplias explicaciones que deberían ser desarrolladas en el futuro.

Con lo aquí expuesto creemos que es suficientes para insertar al retablo de la Virgen de Belén de Laredo en un puesto de honor dentro del arte europeo del siglo XV.