

IMAGEN DEL MES DE MAYO



Ω EL CALVARIO Ω

AUTOR: ROGIER VAN DER WEYDEN, SIGLO XV

MONASTERIO DE EL ESCORIAL





Breves notas sobre la vida y la obra de Rogier van der Weyden

Rogier de la Pasture nació en Tournai en 1399 o 1400, en plena Guerra de los Cien Años. Tournai, ciudad de la piedra, se hizo famosa por sus talleres de escultura. La región era francesa antes de pasar al dominio borgoñón de los Valois en 1435 por el tratado de Arras. Hoy pertenece a la provincia francófona de Henao, Bélgica.

Nada se sabe de su infancia ni de su primera juventud, salvo que no se hallaba en Tournai el 10 de marzo de 1426, cuando se vendió la casa de su padre, recientemente fallecido. Este mismo año se casó con Elisabet Goffaerts, natural de Bruselas. Se sabe que en seguida adquirió un gran éxito y que se estableció en la ciudad natal de su esposa. En 1435 ya era pintor oficial de la ciudad de Bruselas, donde se había instalado la brillante corte de Felipe II el Bueno, Duque de Borgoña. En 1436 se hace llamar Rogier van der Weyden, que es la traducción flamenca de su nombre “de la Pasture”.

Gozando de un renombre europeo y de un gran desahogo económico (le dio cuatrocientas coronas a su hijo mayor Corneille, que deseaba de entrar en la Cartuja de Hérimmes), Rogier van der Weyden representa de una forma más ejemplar aún que Jan van Eyck el nuevo tipo del burgués. Aunque era tratado con honor por los príncipes y los altos personajes, tanto en el extranjero como en su país, tuvo siempre una existencia digna y apacible, propia de un ciudadano honrado, caritativo con los pobres, generoso con las instituciones religiosas, cuidadoso con los intereses gremiales y lleno de solicitud con su esposa y con sus hijos. Recibió magníficos encargos de España y de Italia, pero no desdeñó trabajos menores. A parte de algunos viajes de negocios y de una peregrinación a Italia con ocasión del año santo de 1450, donde admiró la obra de Gentile Fabriano y la de Fran Angelico, nada parece haber interrumpido el curso tranquilo y laborioso de su vida, que terminó el 18 de Junio de 1464.

En cuanto a la personalidad de Rogier van der Weyden, sabemos que fue la de un *hombre íntegro* y de un *raro altruismo*. A él se le elegía como árbitro cuando surgía una diferencia entre un pintor y sus clientes. El 7 de mayo de 1463, Bianca Visconti, duquesa de Milán agradece con efusión a su “noble y bien amado maestro Rogier de Tournai, pintor de Bruselas” los favores y la bondad, que había derramado con su joven protegido Zanetto Bugatto, por la generosidad sin medida con la que le había instruido en “todo lo que sabía de

su arte". En 1459, el Abad de Saint-Aubert de Cambrai nota con satisfacción que Rogier ha mejorado un retablo encargado en 1455, agrandando considerablemente las dimensiones estipuladas "por el bien de la obra". Esto puede que en sí mismo sean pequeñas cosas, pero poco habituales en una época en que los pintores guardaban celosamente sus secretos y en la que incluso los más grandes pintores eran pagados en proporción al tiempo de la realización y a los materiales utilizados.

Dos retratos nos informan, aunque de manera inadecuada sobre el aspecto físico de Weyden. El primero es un dibujo, que lleva una inscripción, del *Recueil d'Arras*; el segundo un autorretrato, que figuró antes en uno de los *Exemples de justice* y que nos ha transmitido una tapicería de Berna. A pesar de la mediocridad del dibujo de Arras y de la deformación inherente a una copia tejida, se observa sobre este rostro el reflejo de la grandeza; y esta impresión queda confirmada por un testigo ilustre, que no es otro que Nicolás de Cusa. Éste, intentando explicar de qué manera Dios mira al mundo, evoca el "rostro del excelente pintor Rogier en el cuadro más precioso que guarda el ayuntamiento de la ciudad de Bruselas". Aunque se trata de una imagen inmóvil, dice él, este rostro parece perseguir al espectador como el ojo de Dios observa al ser humano dondequiera que esté y se fija en él "como si Él no se fijase más que sólo en él". Fiel a una costumbre de la escolástica medieval, Nicolás de Cusa, trata de elevar el espíritu de sus lectores hacia lo divino mediante una *similitudo* sacada de la actividad de los seres humanos. Pero no habría elegido esta comparación si su imaginación no se hubiese quedado impactada por este rostro pensativo, grave, con la boca generosa encuadrada por profundos pliegues de amargura, y por estos ojos enormes, visionarios, a los cuales ciertamente nada parece escapar.

"Jan van Eyck fue un explorador; Rogier van der Weyden fue un inventor" dijo Max J. Friedlander. Esto no significa que Rogier fuese incapaz de hacer justicia a lo que se podrían llamar los atractivos superficiales del mundo visible. Tiene detalles encantadores en muchos de sus cuadros y en lo que se refiere a la sensibilidad de los colores no le supera nadie. Cualquiera que haya estado en Beaune o en Filadelfia no podrá olvidar nunca las modulaciones en azul del Juicio Final o la policromía del lila rosáceo, del gris azul pálido, del rojo ardiente, del gris terno y del oro de El Calvario. Pero es verdad que la aceptación panteísta del universo en su totalidad, que es la actitud de Jan van

Eyck, Rogier van der Weyden la substituye por un principio de selección, en virtud del cual la naturaleza inanimada y los objetos hechos por la mano del hombre tienen menos importancia que los animales; los animales menos que el hombre y la apariencia del ser humano menos que su vida interior.

El mundo de Rogier van der Weyden es a la vez más desarrollado físicamente y espiritualmente más rico que el de Jan van Eyck. Mientras que Jan observa cosas que no había observado antes ningún pintor, Rogier siente y expresa emociones y sensaciones a menudo amargas o de dulce amargura, que ningún pintor había traducido aún. La sonrisa de las Vírgenes está grabada a la vez por la ternura maternal y entristecida por sombras de presentimientos. La expresión de los donantes no es simplemente de recogimiento sino de fervor profundo. Su arte es más expresivo que descriptivo: por ejemplo, es Rogier quien descubrió que el contraste entre la rigidez del cuerpo del Crucificado y la fluctuación al viento del paño de pureza podía intensificar el patetismo de la escena del Calvario, creando un patetismo estético. Sus innovaciones iconográficas también tienen a menudo como fin crear situaciones emocionales nuevas: permite a sus donantes participar en los acontecimientos sagrados, los introduce en sus relatos de un modo que atraen las miradas del espectador, aunque el cuadro pueda contener otras figuras más perfectas y más atractivas desde un punto de vista artístico. Yuxtapone retratos de medio cuerpo con Vírgenes de igual tamaño, en dípticos, en los que el modelo es representado en plegaria. Y parece que él, aunque no lo haya inventado, al menos ha renovado y popularizado el tema de San Jerónimo, extrayendo con compasión una espina de la pata de su fiel león.

La concepción de la pintura de Rogier parece casi como un retorno al arte del siglo XIV e incluso del XIII y, por eso, se ha dicho a menudo de él que representaba una especie de contra-revolución gótica opuesta a Jan van Eyck. Sin embargo, es verdad que el estilo de Rogier aparenta por sus características esenciales lo que denominamos alto gótico y que él ha utilizado fórmulas casi olvidadas, pero llega a sus soluciones arcaizantes no solamente a partir de una posición muy “moderna”, sino también con una intención “moderna”: Lejos de oponerse simplemente a las ideas de Jan van Eyck y del Maestro Flémalle, ambos de un período anterior, se esfuerza por conquistar nuevas fórmulas por el viejo método que consiste en “*volver hacia atrás para saltar mejor*”.

Si las figuras de Rogier son más dinámicas que las de Jan, sus movimientos son a la vez más fluidos y más dominados que los de las figuras del Maestro de la Flémalle. Y si su modo de agrupamiento es más denso y más diversificado que en una composición eckiana, es también menos encumbrado y mejor coordinado que en una composición flemalesca. Los componentes de cada una de las figuras en Rogier –los cuerpos, los vestidos– están a la vez diferenciados en cuanto a su forma y a su función, y unificados por una corriente de energía ininterrumpida. Resumiendo, se puede decir que Rogier van der Weyden introdujo en el arte flamenco del siglo XV el principio del *ritmo*, por el cual el movimiento se articula sin perder su continuidad

El taller en la corte Ducal de Borgoña y Flandes

En el siglo XV, en la corte ducal de Borgoña y Flandes, el *taller* fue una institución oficial. Era una forma de permanencia, una garantía de porvenir. El maestro trabajaba sin prisa, con el sustento asegurado por el presupuesto ducal. Tenía tiempo de buscar sus fórmulas, de perfeccionarlas, de aplicarlas. La reputación del *taller* de Rogier van der Weyden no dejaba de aumentar, los pedidos afluían en abundancia y también los alumnos que acudían a formarse en su escuela, entre ellos su hijo Pedro.

Así se trabajaba en el taller:

- ✦ Los *aprendices* se iniciaban en las diferentes etapas necesarias para la realización de un cuadro: primero en el secado de la madera de encina que era la que se utilizaba con mayor frecuencia, después en su ensamblaje y preparación. No eran asalariados, pero sí alojados, alimentados y vestidos por el maestro.
- ✦ Los *compañeros o colaboradores*, asistentes retribuidos, dibujaban sobre el panel los dibujos preparatorios para la realización de la obra –o el propio maestro para las partes más importantes–. El maestro solía confiar a los *más experimentados los personajes menos importantes*.
- ✦ El *maestro* se reservaba para sí la ejecución de las *partes esenciales*.

En el *taller* cada uno iba progresando, según su ritmo, esforzándose en reproducir la “manera” del maestro hasta el mimetismo y esperando que llegase el tiempo en que cada uno pudiera despegar sus propias alas.

Rogier van der Weyden instaló su *taller* en su casa de Bruselas; el taller era grande y permitía trabajar con desahogo; allí pasaba todo su tiempo pintando cuadros, trípticos, polípticos y retratos. Su esposa y su hijo Pierre eran colaboradores suyos. El *taller* siguió funcionando después de su muerte, dirigido por su viuda y su hijo y con posterioridad por otros miembros de la familia.

Rogier van der Weyden y su relación con la Orden de San Bruno

El hijo mayor del pintor, Corneille, entró en la Cartuja de *Hérinnes*, donde fue ordenado en 1448. Esta Cartuja fue la más antigua de los Países Bajos, fundada en el año 1314. Desapareció en 1783, cuando el Rey José II suprimió los conventos contemplativos.

Según una leyenda, el pastor Pierre d'Assche plantó en 1443 un tilo y dos espinos blancos en la cumbre del monte Hooghecauter en Scheut, aldea al oeste de Bruselas. Tres años más tarde colocó en este lugar una imagen de la Virgen. La noche de Pentecostés de 1449 una claridad excepcional envolvió la imagen. El hecho fue considerado como milagroso y en seguida afluyeron muchos peregrinos. Se produjeron otros milagros y la Virgen hizo saber su deseo de ser honrada en Scheut bajo la advocación de Nuestra Señora, Madre de las gracias.

Carlos el Temerario, último Duque de Borgoña de la dinastía Valois, puso la primera piedra de una capilla en 1450. En 1453 se comienza la construcción de un Monasterio próximo a la capilla, donde se instalan cartujos procedentes de la Cartuja de *Hérinnes* y de otras Cartujas. La iglesia del monasterio fue consagrada en 1531.

La vida monástica comenzó allí el 7 de Septiembre de 1456. La primera piedra de la iglesia abacial se colocó en 1469 y fue consagrada en 1531.

El pintor Rogier van der Weyden le hizo donaciones en plata y le regaló el cuadro *El Calvario*, que perteneció a esta comunidad cartuja hasta que en 1555 se lo vendió a Felipe II por 100 libras.

En 1576 las tropas españolas invadieron el monasterio. En 1579, tropas calvinistas saquean el lugar y queman todo lo que no se pueden llevar: el convento fue destruido. En 1585 los cartujos se arreglan un refugio en Bruselas y restauran y mantienen la capilla y su oratorio, que quedan como

lugar de peregrinación muy frecuentado. En 1783, cuando José II de Habsburgo-Lorena manda cerrar monasterios y conventos, los cartujos tienen que dejar definitivamente el lugar. Doce años más tarde la capilla y la granja son vendidas como bienes nacionales.

Esta profunda relación de Rogier van der Weyden con la Cartuja, se expresa claramente en el políptico de El Juicio Final. En la entrada del paraíso, aparece un ángel de dulce mirada, que simboliza el amor de Dios, acogiendo a los elegidos como hijos, esperados largo tiempo y recibidos con ternura. Curiosamente el primero que accede al paraíso es un monje. Es tan dulce este monje que se le puede atribuir sin titubeos a la mano del autor (1) y, ante él pensar en los escritos cartujanos, que conciben la existencia terrenal como una imitación de la vida angélica. Con toda seguridad Van der Weyden estaba pensando en su hijo cartujo.

(1) Estas obras, como ya hemos comentado, se realizaban con frecuencia en el taller y el maestro era el que pintaba los rostros o las partes más importantes o más difíciles para el oficial o el aprendiz.

El Calvario de El Escorial

Sobre el origen de esta obra estamos bastante bien informados mediante varias fuentes coincidentes del siglo XVI. La tabla se encuentra en el inventario de obras donadas a El Escorial por Felipe II como una obra de la Cartuja de Bruselas y de hecho lo podemos comprobar en las facturas de la Cartuja de Scheut del año 1555. Además es interesante que la factura cita a “Meister Rogier” como donante de la obra a la Cartuja. El pintor fue un benefactor de la orden de San Bruno ya antes de que su hijo mayor Cornelio entrase en la Cartuja de Hérinnes.

En Septiembre de ese mismo año llegó Felipe II a los Países Bajos y es casi seguro que el príncipe lo comprase entonces y encargase a Antonio Moro, su pintor de cámara, una copia para sustituir el original.

En esta obra María y Juan aparecen de pie a ambos lados del Crucificado, en una escena de una austeridad propia de la Cartuja. María, destrozada por el dolor, y Juan, el discípulo amado, desesperado levantando las manos. La Cruz tiene como fondo un paño rojo, en el que se observan las marcas del doblado, que, en la parte superior forma un baldaquino, terminado en una franja verde, color que se repite en el bajo de este paño. El suelo, la cumbre del Gólgota, es una roca verdosa, que, al mismo tiempo, puede considerarse como plataforma del grupo.

Joll señala un parentesco espiritual y formal de esta obra con los frescos de Fra Angelico del Monasterio de dominicos de Florencia (Dormitorio).

Era corriente en esta época que las pinturas *no se firmasen ni se datasen*. Sólo el *Descendimiento de la Cruz*, conservado en el Museo Nacional del Prado de Madrid, y *El Calvario del Monasterio de El Escorial* están autenticadas por un inventario. Una tercera, el *Tríptico Miraflores*, fue donada como habiendo sido pintada por “el célebre maestro flamenco Rogier”, lo cual significa que las *tres únicas obras* que con certeza fueron pintadas por Van der Weyden podían estar en España y falta la tercera porque el ejército napoleónico la *robó* de la Cartuja de Miraflores. A partir de estas tres obras maestras, los expertos han podido reconocer su estilo y atribuirle a Van der Weyden de manera bastante segura unas cuarenta obras.

No es necesario ver más que una coincidencia, pero muy destacable, en la extraña semejanza existente entre este Calvario de El Escorial y uno de los últimos dibujos de Miguel Ángel. En él también Juan levanta lastimeramente los brazos y los ojos al cielo mientras que María baja los suyos hacia la tierra; allí donde ella se mantiene al borde del derrumbamiento, las manos en la cara, las rodillas flexionadas. Al fin de su carrera y casi con un siglo de intervalo, el escultor más grande del Renacimiento italiano, que se vuelve hacia la Edad Media para renunciar a las “fábulas del mundo”, y el pintor más grande del gótico tardío septentrional, que ha gustado el renacimiento florentino, se reencuentran, de algún modo, a medio-camino entre dos mundos.

Esta obra quizás sea la última de Rogier van der Weyden, situándose su realización en torno al año 1460.

Algunos datos importantes sobre El Calvario

- ⊕ El formato de este cuadro es *rectángulo raíz 3*. Este mismo es el formato del Descendimiento de la Cruz, suprimiendo la pequeña parte superior.
- ⊕ María y Juan llevan *blancas* vestiduras por el color del *hábito de los cartujos*, en los que de esta forma los monjes se sentirían reflejados. Digamos que hay una imitación en que visten como ellos. La idea de que pudiera tratarse de grisallas hay que descartarla.
- ⊕ No obstante las vestiduras de María son *más blancas* que las de Juan porque está iluminada por una luz que procede del occidente, la cual proyecta su sombra sobre la pared que, en esta parte del cuadro, se transforma en grisácea.
- ⊕ El manto blanco de Juan es como una *toga romana*, que envuelve su cuerpo y ondea sobre su hombro derecho. Por cuestión de fechas no es posible creer que esta idea Van der Weyden la hubiera podido copiar, durante su viaje a Roma en el año santo de 1450, de una Crucifixión de Giovanni Bellini, pintada entre 1455-1460. Por otra parte entre ambas obras hay una diferencia abismal.
- ⊕ Un pie de Juan aparece *descalzo*. Este hecho se repite en toda la obra de Rogier van der Weyden, por tanto no se puede tratar de algo casual.

Incluso Vrancke van der Stockt, seguidor y colaborador de este pintor, utiliza el mismo detalle. Es posible que de esta forma se quiera hacer patente la Cristología descendente de Juan que, desde el Prólogo, sabe que Jesús es el Logos y, por tanto, el lugar donde Él esté se convierte en sagrado.

- ⊕ Hay una *gran sobriedad en los colores*: blanco, rojo, verde y negro. Nada puede distraer la vista del espectador que se concentra en los tres únicos personajes. Parece palpase la austeridad cartujana.
- ⊕ La *ausencia de escenario perspectivo* es una forma de evitar distracciones en el espectador, que en este caso eran los monjes cartujos, y de concentrar su interés en el drama representado para llegar a una contemplación más profunda del mismo. Siendo Van der Weyden un gran miniaturista, la supresión de la perspectiva no puede ser un hecho arbitrario.
- ⊕ En esta obra de gran formato (alto 3,20 metros) por primera vez Van der Weyden pinta las figuras de tamaño natural; es quizás el cuadro que en un relato de la Cartuja Scheut del año 1551 se menciona como situado en el lado del Evangelio del coro y cubierto con un paño de seda roja.
- ⊕ La escena se desarrolla en la cumbre rocosa del Gólgota.

La vida terrenal de Jesús ha terminado



En la parte superior de la Cruz se halla esta tablilla con una forma de expresar el INRI, que causa cierta extrañeza e invita a darle alguna interpretación que pudiera ser la auténtica o al menos creíble por su cierta lógica, simplemente a falta de mejor conocida.

Nos encontramos con las *cuatro* letras mayúsculas y sobre cada una de ellas un dibujo que parece ser la *letra griega omega* también mayúscula. Por tanto siendo el *cuatro* un número que evoca lo terreno (cuatro son los elementos, las

estaciones del año, los puntos cardinales, los ríos del Paraíso, etc) y la *omega* la última letra del alfabeto griego, muy utilizada en el lenguaje apocalíptico, podríamos pensar que en esta composición se quiere expresar que la vida terrenal de Jesús Nazareno Rey de los Judíos ha llegado a su fin.

La “re-creación” de El Calvario de El Escorial

Hablar de una restauración de este cuadro no sería exacto, resultaría demasiado pobre e injusto, dado que su situación por diversas circunstancias adversas a lo largo de la historia era realmente desastrosa tanto en el soporte de madera como en el capa pictórica.

Pero el Museo Nacional del Prado dispone del mejor taller del mundo en restauración de soportes de madera además de una tecnología punta en macrofotografía, reflectografía infrarroja, radiografía y análisis estratográficos.

Esta ‘re-creación’ duró cuatro años (2011-2015) y se centró en la restauración del soporte de madera, dirigida por D. José de la Fuente y en la restauración de la capa pictórica tratada por la restauradora D^a María Victoria López Asiaín, ambos pertenecientes al equipo de restauración del Museo Nacional del Prado.

Al contemplar el cuadro no se puede dudar de que tan dilatada restauración dio como resultado la ‘re-creación’ de esta maravillosa obra de Rogier van der Weyden, que ahora todos podemos contemplar seguramente aún más maravillados que lo harían los cartujos de Scheut en el siglo XV.

Fuentes :

Les primitifs Flamands de Panofsky.

Altniederländische Malerei de Otto Pächt

Un retable pour l’Au-delà de Eliane Gondinet-Wallstein

Les Grands Ducs de Bourgogne de Joseph Calmette

Rogier van der Weyden de Dirk De Vos.

Catálogo de la Exposición, editado por el Museo del Prado.

Conferencia de D. José de la Fuente, 11 Mayo 2015

www.vacarparacon-siderar.es