

PAPELETAS SOBRE PRIMITIVOS EN CASTILLA

I. UNA TABLA DE VAN DER WEYDEN EN NUESTRO MUSEO

De entre los cuadros que se conservan en el Museo Nacional de escultura, descuella con mucho una tabla flamenca, cuyo asunto, sencillísimo, es éste: la Virgen, poco más que de busto, sentada, amamantando al Niño.

Está la Señora de frente, con la cabeza algo inclinada hacia su Hijo, mirándole, y, por consiguiente, con los párpados semicerrados; los ojos, grandes; la boca, pequeña, de labios gruesos; frente despejada, alta y ancha, en contraste con la mitad baja de la cara que acaba estrechando, aunque el mentón es carnoso y redondo. El pelo, partido por raya, y llevado hacia atrás, cae luego, en crenchas onduladas, a los lados.

Esta cabeza, no bella, pero sí de expresión dulce y serena, como ensimismada, plegada suavemente bajo un complejo de ternura y de resignación, peca de excesiva, resulta desproporcionada con relación a los hombros y a los brazos. Su carnación es suave y pálida; sólo las mejillas están animadas por un rosa tenue e impreciso. Pálidos asimismo los labios, cuyo dibujo es magistral, y en eso acompañan a otras partes de la figura, como la barba y el pelo. Este, castaño con reflejos rubios, minucioso, preciso y precioso, semeja, hasta la realidad, flexible y maravillosamente ligero.

La inclinación de la cabeza, produce en el cuello de la Virgen una leve inflexión, cuyo ritmo es perfecto, y se acusa, no sólo en la línea curva del contorno, sino en el juego de los músculos, apenas indicado, y ello es acaso la más clara concesión de esta pintura a la anatomía realista. La coloración del cuello y del pecho sigue los tonos de la cara en su palidez nacarada y fina, con la misma levedad de las sombras, sólo perceptibles desde lejos.

Se cubre la Virgen con toca y manto. Aquélla, de lino, blanca,

plegada y bordeada de un fino rizado de tul transparente; el manto, de terciopelo verde oscuro profundo y algo azulado en los toques luminosos de los pliegues. Toca y manto, dejan descubierta casi toda la cabeza, y caen plegados con la maestría típica en el autor. Se decora el manto con una orla de florecillas bordadas en seda pardo-amarillenta. Túnica roja, de pliegues gruesos, como de velludo, y cuya bocamanga, a la altura del codo, lleva guarnición de piel gris, y el resto del brazo aparece cubierto por la manga ceñida de un corpiño de brocado, fondo amarfilado y labores de ramos verdioscuros. Tres botones abrochan la manga en la muñeca de la Virgen.

Del seno derecho, medio cubierto por un extremo de la toca y ofrecido a la altura que obligaban los elevados encorsetamientos del siglo xv, bajo la suave presión de los dedos de la Virgen, va a brotar un hilito de leche que el Niño parece esperar con la boca entreabierta y medio sonriente. Su figura es menos atractiva, como la de todos estos Infantes del grupo, obedientes a un tipo casi tóxico: desproporciones evidentes, rígida sequedad, impropia de miembros vivos e infantiles. Sin embargo, la escualidez de brazos y piernas en este Niño responde a un propósito que se evidencia en las manos de la Virgen, exageradamente largas y afiladas, como buscando un arquetipo de elegancia, que resulta amaneramiento.

Las carnes del Niño, pálidas también y nacaradas, apenas modelan y sus sombras, como las de la Madre, son siempre leves y transparentes. El Infante, apenas expresivo, mira hacia lo alto sin fijeza y como al vacío.

* * *

Todos los caracteres de la obra descrita corresponden exactamente al arte de Rogerio Van der Weyden en su primera época; es decir, antes de su viaje a Italia. Pero, además, se contraen a obra documentada, que es el grupo de la Virgen y San Lucas, creado por Rogerio para la «Guilda» de pintores de Bruselas. De ese grupo separa luego el autor a la Virgen y al Niño y los reproduce en una serie de réplicas, entre las cuales se halla la de Brujas, la del Museo de Bruselas y la de aquí. Tal vez la de Brujas inicie la serie; la de Valladolid ofrece caracteres de identidad con la del museo bruselense, salvo las aureolas de rayos, que aquí faltan. Y también en apariencia su fondo difiere, pero es porque en nuestro grupo fué, de antiguo, recortada la tabla, con lo cual se le suprimió la ventana y el paisaje,

quedando sólo las hojas de madera claveteadas, que se hallan igualmente en el cuadro de Bruselas. Resultó, pues, en nuestro cuadro, incompleta la cabeza de la Virgen, que vino a ocupar el centro de la pintura y cortados el codo izquierdo de la Señora y una pierna del Niño. Ya se ve por la tabla de Bruselas cómo sería la de aquí. Por lo demás la identidad entre ambas obras es absoluta.

Contra el supuesto orden de preferencia cabe oponer que estas réplicas fueran como estudios para el grupo de San Lucas, pero parece preferible pensar en derivaciones de él, encargos repetidos, visto el éxito feliz de la obra «grande», sacando de ella las imágenes de mayor importancia y devoción. No es aventurado suponer que en las réplicas y copias pusieran sus manos discípulos y ayudantes del maestro, bajo su dirección y vigilancia acaso.

Pero hay otras proximidades que no conviene olvidar; por ejemplo, la de Jacques Daret, el supuesto maestro de Flemalle. Acreditánla obras como la Santa Bárbara del Prado, con sus hojas de ventana iguales a las de nuestro cuadro, la Anunciación de Merode y otras del mismo autor, aunque no hace falta salir de las pinturas del propio Van der Weyden para hallar repetido el típico fondo, y así, en la Anunciación del Louvre, no obstante dudarse sobre la paternidad de esta obra, pues no falta quien la atribuye a un maestro intermedio entre Van der Weyden y el de Flemalle. Y sigue las huellas del primero, por lo que hace a la serie comentada, Hans Memling: ejemplo, la Virgen de la Manzana en el hospital de San Juan, de Brujas; y aun las célebres portezuelas de ventana, tan traídas, seducen a Memling, y las pinta en el retrato de Martín de Nieuwenhove, parejo de la obra anterior... Aunque en esto de aquilatar influencias entre contemporáneos y compañeros, hay que tener tiento. De todos modos, es bastante defendible el criterio de que Memling, sobre todo en sus primeras pinturas, se somete demasiado a la sugestión de Van der Weyden.

* * *

La tabla de nuestro Museo debió ser, pues, en su estado primitivo, de análogas proporciones a la de Bruselas. Prolongada en lo alto dejaría completa la cabeza de la Virgen y aun cierto espacio de fondo sobre ella, y en lo bajo, la pierna entera del Niño y el regazo de la Madre, hasta sus rodillas. A la derecha, el gran trozo que falta, comprendía la ventana abierta a un paisaje, sobre ella un bastidorcillo

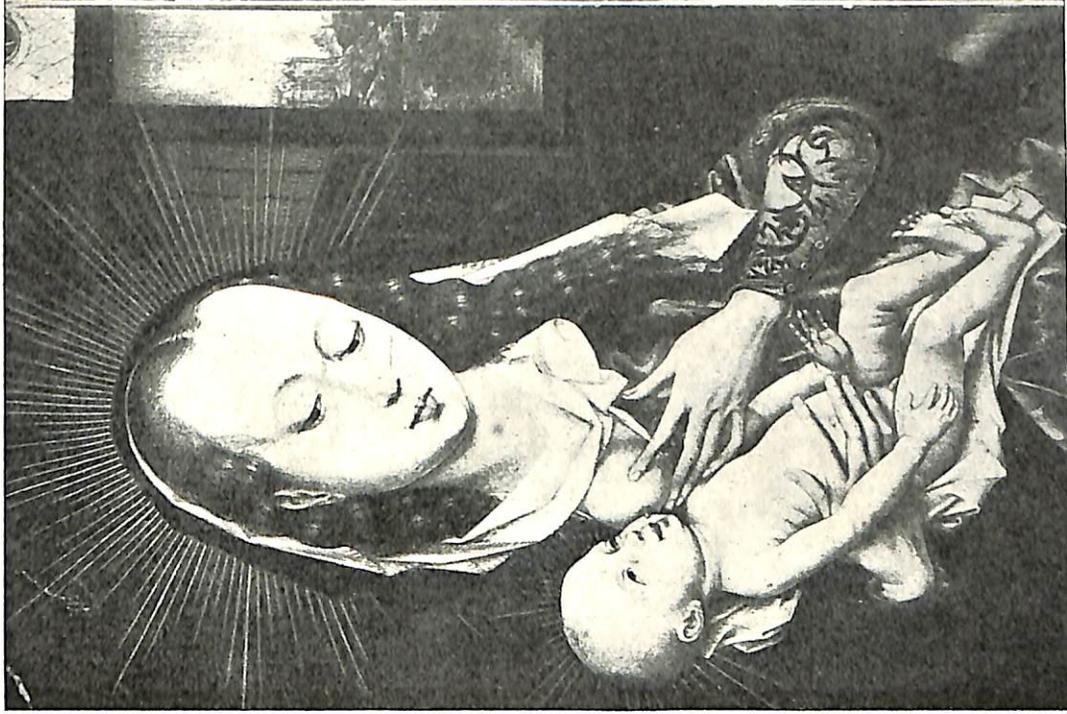
de vidriera blasonada y además el codo izquierdo de la Virgen, con algo de su manto. Así era la pintura, según indicios elocuentes: se cortó la tabla por tres lados, alto, bajo y derecho; a la izquierda no se cortó nada y por eso quedó la cabeza de la Virgen en el eje del cuadro, cuando primitivamente estaría como en el de Bruselas.

Todo en el de aquí acredita la paternidad del maestro tournaisiano: el dibujo seco, anguloso y quebrado de su primera época; el color también, claro, pálido y nacarado, en las carnes, cuyas sombras son más bien veladuras; sólo profundo en ciertas ropas verdes y rojas, de calidad insuperable; la maestría en la interpretación de las telas blancas, como la toca de la Virgen, cuyo borde rizado es característico en el maestro Rogerio y en el de Flemalle; la tendencia al alargamiento, exagerada en las manos de la Virgen; su expresión ensimismada y dulce, que se hace estupor doloroso y patético en otras obras del autor que lo requieren; la figura toda del Niño, arrancada enteramente del grupo de San Lucas y repetida después en otras pinturas de Van der Weyden. Expresión, trazado, anatomía, todo, en una palabra, vale en esta figurita inconfundible, como una firma del gran pintor de Tournay.

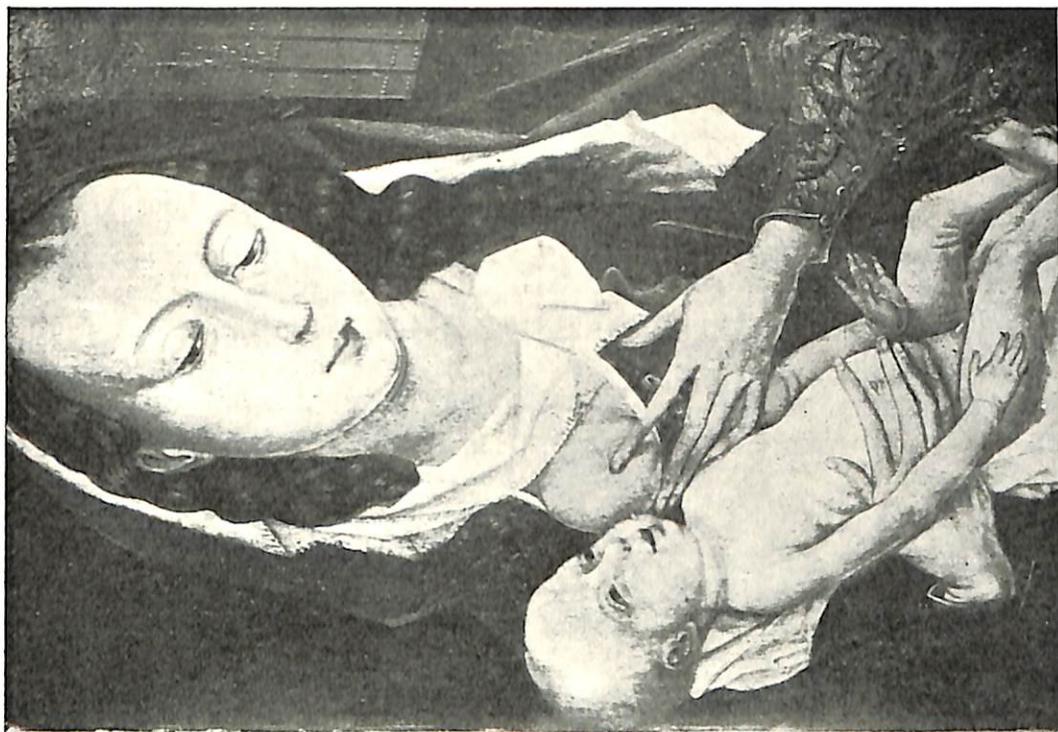
Creo, en fin, con bastante fundamento, que la tabla comentada es una obra auténtica de Van der Weyden o, por lo menos, de su taller y bajo su maestría; una de las réplicas que salieron de aquel estudio de Bruselas, donde Rogerio pintara a la Virgen retratada por San Lucas, logrando para el grupo boga tan extraordinaria que justificaría la demanda de estas copias, hechas probablemente antes de 1450.

Después vendrían acaso Madonas más avanzadas, ya influidas por lo italiano que sedujo al maestro; por ejemplo, la Virgen Mancelle, del Museo de Caen, ya más dulce y graciosa, con las manos juntas, en adoración de un Niño carnoso, flexible y sonriente. No había sido vana la estancia del flamenco en Italia.

MARÍA LUISA ANTÓN SÁNCHEZ



a



b

LÁMINA I.—Van der Weyden.—a) La Virgen y el Niño. (Museo de Bruselas).—b) La Virgen y el Niño. (Museo de Valladolid.)
(Fotos del S. E. A. A.)