

Rosa Alcoy

## EL MARTILLO Y LA SORTIJA DE FRANCESCO D'ESTE. ANOTACIONES SOBRE UN RETRATO ATRIBUIDO A ROGIER VAN DER WEYDEN

¿Quién me presta una escalera  
para subir al madero  
para quitarle los clavos  
a Jesús el Nazareno

*Saeta popular*

### Planteamiento<sup>1</sup>

No cabe duda de que Rogier van der Weyden fue un pintor muy hábil cuando se trataba de sacar partido de las tradiciones iconográficas anteriores, un hombre capaz de remozar antiguos planteamientos dentro de la creciente atención a una realidad que, transformada en realidad figurativa, se deja invadir por el símbolo camuflado o por el contenido no completamente explícito<sup>2</sup>.

La capacidad del taller de Rogier para descubrir nuevas formas de hacer visibles algunos de los contenidos de la tradición precedente se refleja, por ejemplo, en el conjunto conocido como *Tríptico de Pierre Bladelin*. Algunas de las fórmulas del pasado, incluso algunas de las que pasan más inadvertidas en la actualidad, son interpretadas magistralmente por el pintor que suma a un punto de vista personal la originalidad de los nuevos tiempos. En el retablo de la Gemäldegalerie de Berlín (n. inv. 535) el donante, Pierre Bladelin, aparece en el centro, en oración ante un Niño Jesús que yace en el suelo, siendo adorado también por la Virgen y los ángeles (fig.1). Nada demasiado nuevo en principio<sup>3</sup>. Sin embargo, en las alas del tríptico y en torno a la escena central, el maestro flamenco dispone dos singulares visiones complementarias. Al lado izquierdo la visión del Aracoeli, o momento en que el emperador Augusto asume la existencia de un ser, llamado Jesús, que lo supera en poder<sup>4</sup>. En el batiente derecho se dispone la segunda visión que, en este caso, es la que tuvieron los reyes magos de aquella luz que los guiaría hasta el Mesías (fig.2)<sup>5</sup>. En la obra de Rogier la luz-estrella se ha convertido en Niño-estrella o en Niño-lumi-

<sup>1</sup> Aunque este trabajo no se ciñe a los contenidos del proyecto de investigación que lleva a cabo el Grupo EMAC de la Universidad de Barcelona (HUM 2005-03961/ARTE del MEC i Feder), debe relacionarse con mi dedicación al estudio de algunos de los contextos que explican el arte catalán, objeto del proyecto, en el marco europeo de los siglos finales de la Edad Media. Por tanto, lo incluyo entre los resultados colaterales de algunas de estas investigaciones y como avance de nuevos estudios y proyectos.

<sup>2</sup> Nacido en Tournai, en 1399 o 1400, «*Rogelet de la Pasture*» fue aprendiz en el taller de Robert Campin de 1427 a 1432. A partir de 1435 se convierte en el pintor oficial de la ciudad de Bruselas donde adoptó el apelativo de Rogier van der Weyden, traducción flamenca de su nombre. En



1. Rogier Van der Weyden. *Triptico de Pierre Bladelin*, Berlín, Staatliche Museen. Natividad, Augusto y la Sibila y la Visión de los Reyes Magos.

1450 viajó a Roma en tiempo de jubileo. Murió en 1464 en Bruselas. Los numerosos estudios que se le han dedicado completan e interpretan estos y muchos otros datos conocidos de la vida de un pintor que encuentra lugar entre los mejores maestros del siglo xv. En este trabajo me limito a intentar bucear en algunos de ellos a la búsqueda de respuestas concretas sobre una de las obras situadas al final de la carrera artística de Rogier.

<sup>3</sup> Las adoraciones del Niño se convirtieron en un tema recurrente que, ya desde del siglo XIV, llevó a suplantar muchas de las antiguas formas conferidas al Nacimiento de Jesús. No nos incumbe en este artículo reconstruir el interesante pro-

noso, que flota sobre un cielo ligeramente nublado, creando un evidente paralelo con la visión del emperador. Este ve al Niño en brazos de su madre aposentada sobre el altar del cielo, al tiempo que los reyes lo ven en solitario o, por efecto de un *zoom* espiritual, como estrella o luz que encarna en el vientre de María. Los magos no son ya los acostumbrados personajes itinerantes o adoradores que invaden numerosas obras de arte. Han dejado de serlo de forma momentánea para identificarse con tres personajes deslumbrados, que muestran su admiración ante una señal que cambiará sus vidas. En el singular retrato rogeriano de los reyes magos, que cuenta con un singular e importante precedente en la capilla Baroncelli de la iglesia franciscana de la Santa Croce de Florencia<sup>6</sup>, las coronas no relucen sobre las cabezas de los tres personajes. Tampoco ha sido coronado al emperador Augusto. El rey blanco, o de mayor edad, habrá dejado humildemente su corona en el suelo, mientras sus compañeros de viaje sostienen todavía las suyas con los brazos o las manos, que juntan al mismo tiempo en señal de rezo. Gestos y actitudes se combinan para afianzar una historia que ha tenido su inicio con la Anunciación y que convierte a los reyes gentiles en los más fieles y primigenios devotos de Cristo.

Es bien sabido que los tiempos finales del gótico llevaron a incluir en numerosas Anunciaciones el descenso del Niño formado, del Hijo que integra al Padre y viceversa, al vientre de una Madre que antes recibía a la



2. Visión de los reyes magos. Detalle *Tríptico de Pierre Bladelin* (fig.1).

ceso que desemboca en la representación de María y José como figuras postradas ante el Hijo acabado de nacer, aunque sí nos afecte la migración de dichos modelos y su proyección sobre la imagen de algunos donantes.

<sup>4</sup> Se considera que la visión sirvió de base a la fundación de Santa Maria in Aracoeli de Roma, pero el número de representaciones del tema es bastante limitado.

<sup>5</sup> La historia se cuenta en la *Leyenda Dorada* de Jacopo da Varazze en el capítulo dedicado a la Natividad de Nuestro Señor Jesucristo (Vid. Santiago de la VORÁGINE, *La leyenda dorada*, 2 vols, Madrid, 1982, vol. I, pp. 52-58) y fue representada en las *Muy Ricas Horas del Duque Jean de Berry*. Por tanto, las miniaturas de los hermanos Limbourg aparecen como precedente del retablo de Bladelin. Vid. Millard MEISS, *Painting in the Time of Jean de Berry. The Limbourgs and their contemporaries*, 2 vols, Londres, Phaidon, 1974. Erwin PANOFSKY, *Les primitifs flamands*, Hazan ed., 1992 (1971), pp. 493-497.

<sup>6</sup> Se trata de una escena no demasiado reproducida, que complementa el tema de la Epifanía en la famosa capilla florentina pintada por el taller de Taddeo Gaddi. La escena sirve de fondo al famoso tríptico Baroncelli, dedicado a la Coronación de la Virgen y asociado a Giotto, y nos introduce en un contexto franciscano de primer orden. La alusión a este

ambiente no debe entenderse como un hecho fortuito. Como se comprobará más adelante, para explicar el retrato de Francesco d'Este es muy importante cierto tipo de franciscanismo o, cuando menos, lo son las formas de devoción a san Francisco.

<sup>7</sup> J. L. GONZÁLEZ MONTAÑÉS, «*Parvulus puer in Annuntiatione Virginis: un estudio sobre la iconografía de la Encarnación*», *Espacio, Tiempo, Forma*, nº 9, 1996, pp. 11-51.

<sup>8</sup> El Metropolitan Museum de Nueva York conserva una interesante versión del *Tríptico de Bladelin*. Se trata de un tríptico que, atribuido a un seguidor de Rogier, incluye en los batientes la Adoración de los reyes y la Visitación, sintetizando en la parte central la Adoración del Niño y las dos visiones, la del emperador Augusto y la de los reyes magos. No queda totalmente al margen de la propuesta rogeriana el *Tríptico de la Natividad* del Maestro de Ávila que conserva el Museo Lázaro Galdiano de Madrid. Puede verse bien reproducido en el catálogo *Le siècle de Van Eyck. Le monde méditerranéen et les primitifs flamands 1430-1530*, Brujas, 2002, p. 138.

<sup>9</sup> No olvido ni al buey ni a la mula, a los que también se atribuyó la capacidad de adorar a Jesús. Según san Vicente Ferrer lo adoraron como cuerpos ya que eran animales, al tiempo que los ángeles le adoran como espíritus mientras que se reserva a los hombres la posibilidad de adorarlo en cuerpo y



3. Natividad. Detalle del *Tríptico de Pierre Bladelin*, Berlin (fig.1).

paloma blanca, símbolo del Espíritu Santo, y que ahora recibe al Hijo formado, sin mayor preámbulo<sup>7</sup>. La imagen que ven los reyes nos retrotrae al episodio del Anuncio y a una prodigiosa capacidad de ver al ser divino que los reúne en un espacio indefinido, desde donde iniciarán un trascendental viaje conjunto<sup>8</sup>.

Bladelin, el donante, se cuela en la Natividad, probablemente antes de que lleguen los reyes (fig.3). Se anticipa virtualmente a ellos en su retablo. De este modo realiza toda una declaración de principios exponiendo una fe genuina que encuentra no ya equivalencia o confirmación en la fe reverente y antigua de los reyes magos sino modelo inmediato en la

Virgen, los ángeles y san José<sup>9</sup>. No cabe duda de que Bladelin hace trampa, ya que su disposición en la imagen se fundamenta a partir del modelo epifánico, que revierte también en la actitud del emperador que mira hacia el cielo. En cualquier caso, se utiliza una estrategia pictórica coherente y conocida desde mucho tiempo antes. El juego es perfectamente consentido y con él Rogier consigue dar la vuelta al tema que había bañado de significación muchas imágenes en que el donante se presentaba ante una Virgen con el Niño entronizados, siguiendo el buen ejemplo dado por los pastores y los reyes de Oriente. La analogía entre los primeros gentiles convertidos y los fieles cristianos es fácil de advertir y suma contenidos de distinto tipo que corroboran asimismo la formalización artística de estas temáticas. La confirmación de las reverentes y vasalláticas actitudes de los reyes magos generó un referente iconográfico que nos remite a un tema de encuadre fundamental, en que los valores de la Epifanía trascienden a gran cantidad de imágenes en que comparecen los promotores de la obra<sup>10</sup>. No todas las situaciones catalogadas tuvieron el mismo valor en origen, ni sus autores la misma conciencia sobre los contenidos que exponían, lo que no significa que, en muchísimos casos, la estrategia figurativa en cuestión no se ampare bajo un portentoso paraguas común<sup>11</sup>.

Es evidente que la voluntad de incluir una ciudad al fondo del Nacimiento no tiene nada de casual. Bladelin pudo desear aparecer como promotor de la construcción de Middelburg —nueva ciudad que él mismo había fundado al nordeste de Brujas— en una pintura excepcional que da fundamento a un programa asimismo excepcional (fig.3). La fidelidad gráfica a la urbe real pudiera ser cuestionada, como lo hiciera Panofsky, pero ello no desmiente el sentido conferido a esta imagen en la pintura. Sus arquitecturas van más allá del contexto del Nacimiento y de la proyección decorativa o imprecisa de un segundo término habitado. Bladelin, como *factotum* de la nueva ciudad, que hizo levantar sobre los terrenos de la antigua abadía cisterciense de Middelburg, fue visto necesariamente como el donante de la pintura y de la nueva urbe que se inscribe en ella. Por consiguiente, promueve una nueva forma de ofrenda arquitectónica que, de este modo, ha dejado las manos del personaje para aparecer inserta en el paisaje. Middelburg forma parte de una realidad artificial extensa, que se ofrecerá al ser divino. Por consiguiente, ya no es preciso reiterarse sobre la maqueta o modelo del templo que se presenta ante Dios. Bladelin va mucho más allá al rendir una urbe completa a sus principios religiosos. Por otra parte, es importante que la ciudad no se subordine a una imagen sintética; sus muros, calles y monumentos se proyectan con amplitud sobre el fondo de paisaje mientras la figura del donante rige en el primer término. No pasa inadvertida la voluntad de disponerla de forma tan estricta como inteligente para que visualmente sea obligado asociar a Bladelin con la nueva ciudad.

alma. Sant Vicent FERRER, *Sermons*, vol. IV, ed. a cargo de Gret Schib (Els nostres clàssics, col·lecció B, vol. 7), Barcelona, 1977, pp. 271-276.

<sup>10</sup> Evoco ahora el *Díptico de Melun* de Jean Fouquet sólo a modo de ejemplo tardío y renovado, que comentaré más adelante (fig.14).

<sup>11</sup> Estudio este tema, sus fundamentos, variantes y excepciones en Rosa Alcoy, *Anticipaciones del Paraíso. Un estudio sobre la migración del sentido en el arte del Occidente medieval*, trabajo en proceso de publicación.

<sup>12</sup> Una columna, concebida a manera de singular y rotundo soporte, emerge frente a la Virgen. Ha sido valorada como un aspecto significativo del cuadro; serviría de apoyo a María cuando esta da a luz y como prefigura pasional que alude al Cristo flagelado. Vid. E. PANOFSKY, *Les primitifs...*, p. 495. Es sabido que el modelo se repite, aun sin la intensidad del original de Berlín, en una Natividad conservada en Essen (Gallinat-Bank AG) y referida también al taller de Rogier (*Le siècle de Van Eyck...*, p. 19 y p. 247).

<sup>13</sup> La imagen del san José con la candela cuenta con diversos precedentes entre los que sobresale la Natividad del Musée des Beaux Arts de Dijon, vinculada a la actividad del Maestro de Flémalle. Charles I. MINOTT, «Notes on the Iconography of Robert Campin's 'Nativity' in Dijon», *Tribute to Lotte Brand Philip: Art Historian and Detective*, New York, 1985, pp. 112-116.

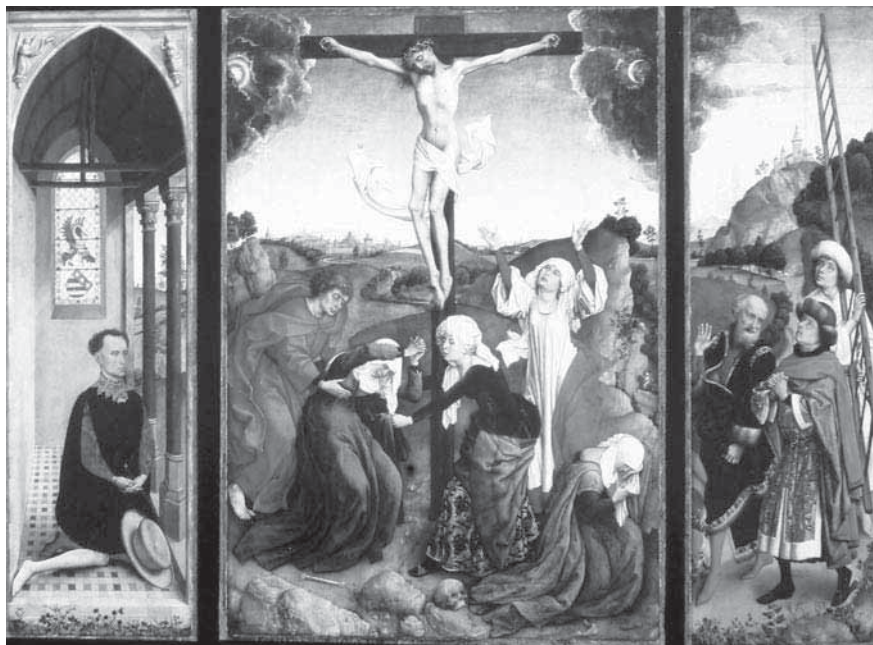
<sup>14</sup> Así lo aconseja San Bernardo: «Por tanto, salid, hijas de Sión. Y ved al rey Salomón, con la diadema con que lo coronó su madre, con la corona de la pobreza, con la corona de la miseria... Vedle hijas de Sión con la corona con que lo coronó su Madre. Respetad la corona de vuestro rey hecho párvulo por vosotros, y adorad su humildad en este día juntamente con los Magos, cuya fe y devoción se os propone hoy por ejemplo». (*Obras completas de san Bernardo*, I, Madrid,

En la escena del Nacimiento, la compleja estructura del establo en ruinas, una obra que se antoja fruto de distintas iniciativas constructivas en que se mezclan elementos de lenguajes diferenciados, interrumpe la visión de la ciudad gótica (la ciudad moderna) que es también una forma evidente de reclamar mayor atención sobre el pasado<sup>12</sup>. Entre las piedras desprendidas de ese pasado y las pequeñas hierbas *maleantes* que han penetrado en los artificios del hombre, quizá para intentar deshacer lo que él ha realizado, Bladelin nos da a conocer su firme apuesta por un mundo que desea renovarse y avanzar, pero sin tener que renunciar a ninguna de sus principales creencias. Emplazado entre el emperador y los reyes, enfundado en un vestido negro, el personaje donador accede a la visión de un Ser cuya luminosidad se equipara a la del sol radiante enfrentado a la luz de una tímida candela. No sin intención, por tanto, vemos la pequeña vela encendida en manos de san José que alumbra un escenario que probablemente no haría falta iluminar. La luz que desprende la candela se eclipsa ante el resplandor inigualable de Jesús, recostado en el suelo que cubre el manto azul de la Virgen. Un enlace formal no exento de significado ya que, gracias al manto, el Niño se une más estrechamente a la figura materna<sup>13</sup>.

La imagen del sol se reencuentra de nuevo haciendo de fondo de la criatura divina, cuando se aparece, en brazos de su Madre, al emperador Augusto. El espacio celestial en que flotan puede entenderse como el literal altar del Cielo evocado en la *Leyenda Dorada*. Ella, la Virgen María, es la mujer vestida de Sol, que remite al texto del *Apocalipsis*, pero al mismo tiempo es también la mujer vestida del Hijo, que es Salomón, y que debe de ser adorado como tal, cuando todavía es Niño, según el ejemplo que dan los reyes magos a todos los hombres<sup>14</sup>.

Por tanto, si en el nacimiento se alumbra, se da a luz, en este caso asistimos al mayor alumbramiento posible, ya que de la Virgen nace el sol que ensombrece las luces de todas las candelas. El Niño-estrella se convierte en una meta simbólica que es factible relacionar con las alusiones al *Ego sum lux mundi* que proclaman algunas *Maiestas Domini* desde tiempos muy anteriores y que renuevan la idea de la visión del ser divino como forma de goce esencial reservada al ser humano beatificado<sup>15</sup>.

Otras obras vinculadas a Rogier, o a su escuela más directa, refuerzan las conexiones entre las imágenes del donante y otras secuencias fundamentales del Nuevo Testamento. En el llamado *Tríptico Villa* se representa un donante arrodillado y cobijado bajo un estrecho pórtico, que delimita el espacio del batiente izquierdo al mismo tiempo que simula, gracias a su parte abierta, la factible visualización del Calvario, que ocupa la calle central, por parte del donante (fig.4)<sup>16</sup>. En el batiente opuesto vemos a tres personajes con una escalera que se dirigen claramente hacia este mismo lugar central, para proceder, cuando lleguen, a desclavar a Cristo de la cruz.



4. Taller de Rogier Van der Weyden, *Triptico Villa*, Kunstmuseum, Abegg-Stiftung de Riggisberg.

Estos tres personajes, identificables con los criptocristianos Jesús de Arimatea y Nicodemo, o asociables a ellos, se encargarán de bajar a Cristo, y quizá también a los ladrones, de sus cruces. Sin embargo, ahora han interesado muy especialmente, no tanto en función de su acción ulterior como de su intención previa. La insólita imagen, sobre todo si tenemos en cuenta la importancia que se le ha conferido en esta obra flamenca, explica los instantes anteriores al proceso que lleva a desclavar al crucificado. De algún modo advierte que es necesario que alguien se haga cargo del cuerpo muerto de Jesucristo cuando este todavía se encuentra clavado a la cruz. Estas cuestiones, que fueron adquiriendo cada vez más importancia en la iconografía del gótico y en las devociones más difundidas y populares, alcanzan aquí una de sus metas conceptualmente más interesantes.

Ya desde el siglo XIV pueden verse con claridad algunos personajes que transitan con la escalera a cuestas en las inmediaciones del Calvario. Puede tratarse de una reminiscencia del momento en que Cristo es clavado en la cruz, pero también de una alusión al instante posterior, en que el cuerpo muerto de Jesucristo es recuperado por los suyos<sup>17</sup>. Sea una u otra la opción, que no tiene porque ser siempre la misma, la Virgen, san Juan y las Marías comparten protagonismo con los criptocristianos y pronto van a compartirlo también con algunos donantes. Se trata de dar cabida a aquellos que han pagado la obra y quieren convertirse en protagonistas del

1953, *Sermones del tiempo en la Epifanía del Señor*, 3, pp. 316-318, p. 317). La alusión bernardina a la humildad caló muy hondo en los planteamientos del gótico que, más tarde, se propone traducir visualmente el sentido dado a la palabra en las llamadas «Virgenes de la Humildad». Profundizo en este y otros aspectos en R. Alcoy, *Anticipaciones del Paraíso...* (*Op. cit.*, nota 8).

<sup>15</sup> Una de los casos más conocidos es el de la *Maestas Domini* de los murales de Sant Climent de Taüll (MNAC, Barcelona), pero es sabido que no fue la única obra que se hizo eco de la cita tomada del evangelio de san Juan.

<sup>16</sup> Es conocido también como *Triptico de la Crucifixión* del Kunstmuseum, Abegg-Stiftung de Riggisberg.

<sup>17</sup> La pintura de la escuela de Rimini ofrece distintos ejemplos del *Trecento*, pero el motivo fue conocido también en otras demarcaciones.

<sup>18</sup> Las armas del donante se inscriben en una vidriera emplazada al fondo. También se incluye la Anunciación a modo de grisalla, que finge la presencia esculpida de Gabriel y María, prendidos a las enjutas del arco con que se abre el alargado espacio del pórtico.

<sup>19</sup> Que los personajes del batiante opuesto sean tres, y que todos ellos lleven ricas vestimentas, sugiere una interesante conexión con las figuras de los tres reyes magos. Una asociación que fue explotada, como valor subyacente, por la pintura flamenca en esta y en otras obras, centradas en los sucesos del Calvario. La vinculación de los reyes a la cruz se pone de manifiesto de forma muy original i significativa en el llamado retablo de Marinyans, que conserva la parroquial de Serdinya y que lleva la fecha de 1342. Vid. Rosa ALCOY (coord.), *Pintura I. De l'inici a l'italianisme*, colección L'Art Gòtic a Catalunya, Barcelona, 2005. Otros contextos europeos también parecen favorecer la vinculación de la imagen de los reyes magos al Calvario. Lo advierto, sin haber podido profundizar todavía en la cuestión, a partir de algunas de las obras estudiadas por Brigitte CORLEY, *Conrad von Soest. Painter among Merchant princes*, Harvey Miller Publishers, London, 1996.

drama que se proyecta en la pintura, aunque sea suplantando simbólicamente a los personajes menos importantes o que quedan al margen de los verdaderos discípulos y santos.

A su modo, la pintura de Rogier consigue empezar a sugerir, e incluso a explicitar, el deseo del donante, su anhelo de encontrarse entre aquellos que desclavarán a Cristo de su cruz. Ha bastado con situarlo en el batiante opuesto al de los criptocristianos, bajo una arquitectura gótica que entendemos como antesala del templo y que se abre al paisaje, permitiendo y favoreciendo que pensemos en la continuidad del mismo<sup>18</sup>. Su sorprendente sombrero de ala muy ancha confiere a la temática un cariz singular que atrae la mirada sobre su carácter laico, acorde con el de algunos reyes magos que comparecen, con sombreros similares, en algunas pinturas del siglo xv<sup>19</sup>.

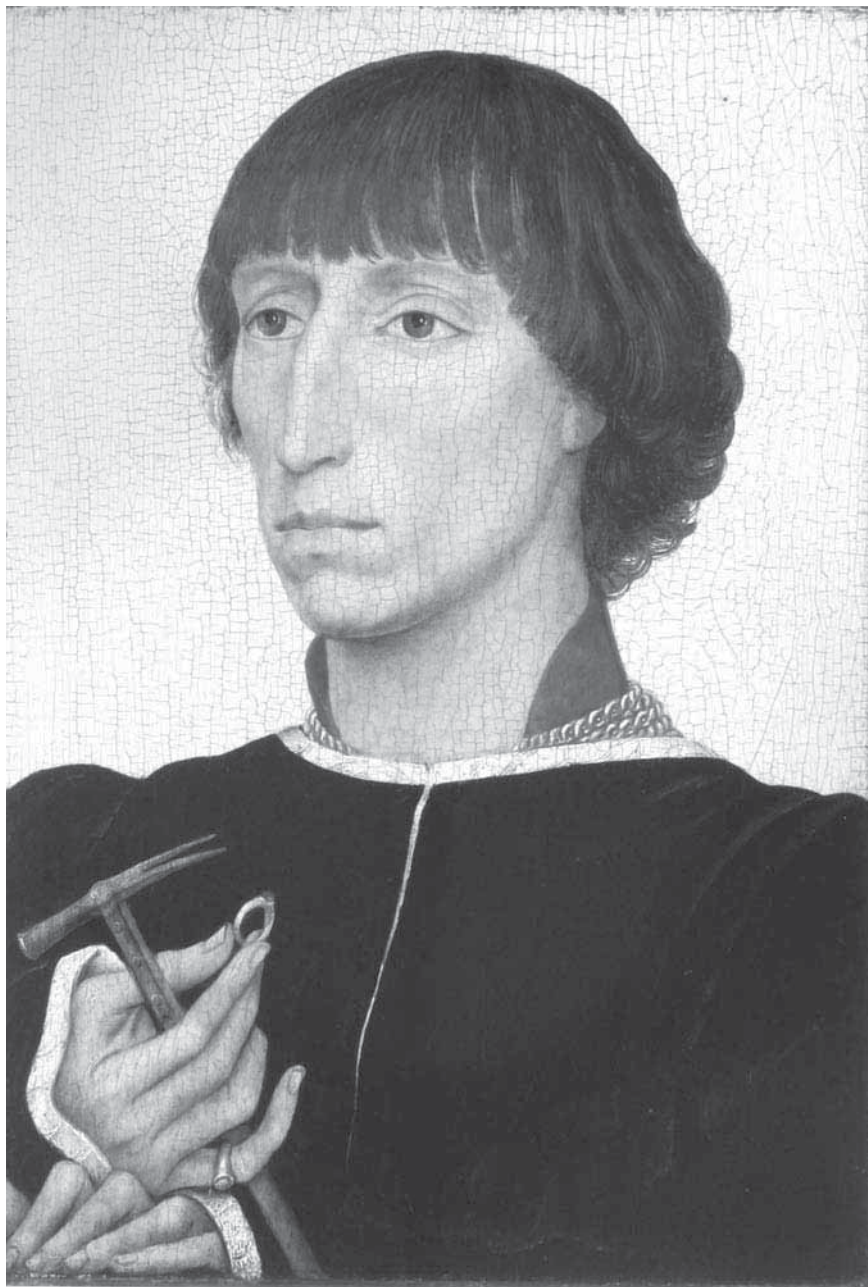
## El retrato de Francesco d'Este

El recorrido por estas imágenes rebosantes de contenido figurativo ha servido para trazar un camino que nos ayudará a interpretar uno de los más enigmáticos retratos que ha dejado en herencia el mundo flamenco. Se trata del retrato de Francesco d'Este (fig.5), hoy en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York (nº inv. 32.100.43). El italiano Francesco d'Este es un sujeto con una historia interesante que acostumbra a repetirse sin demasiados cambios a partir de los primeros estudios realizados sobre su retrato y siempre que se aborda el análisis de esta pintura, carente de documentación que avale su autoría, pero casi normativamente atribuida a Rogier van der Weyden<sup>20</sup>.

No voy a ser menos en lo tocante a la biografía de Francesco. El estudio de la misma no me compete directamente, aunque es más que evidente que conocerla bien acaba siendo indispensable para entender algunos extremos del retrato neoyorquino. La vida del retratado se nos ofrece como un importante campo abierto en el que deberíamos profundizar, pero también es posible invertir los términos y asumir que la misma pintura tiene algo de signo, o contenido emergente de esa misma vida, que hoy se nos escapa en su compleja globalidad y en muchos de sus detalles.

Es bien sabido que nuestro Francesco, nacido hacia 1430, era hijo ilegítimo de Lionello d'Este, marqués de Ferrara. En 1444, con unos 15 años, fue enviado a la corte de Borgoña donde fue educado junto al joven Carlos el Temerario, con quien mantuvo contacto hasta el fin de sus días. El dinámico itinerario del italiano nos lleva por la Europa del siglo XV, de la Ferrara natal a los Países Bajos adoptivos. Su estrecho contacto con el





<sup>20</sup> La pintura, realizada sobre madera de encina, tiene unas dimensiones de 29,8 x 20,4 cm. Consta la realización de una limpieza en 1934 y otra en 1977. La primera dejó al descubierto el anillo que el personaje sostiene con la mano derecha. Vid. L. CAMPBELL, «Portrait de Francesco d'Este», *Rogier van der Weyden. Rogier de la Pasture. Peintre officiel de la Ville de Bruxelles. Portraitiste de la Cour de Bourgogne*, Bruselas, 1979, pp. 154-155.

5. Rogier Van der Weyden, retrato de Francesco d'Este, Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

<sup>21</sup> Entre los estudios recientes de carácter monográfico citaré los de Albert CHÂTELET, *Rogier van der Weyden (Rogier de la Pasture)*, París, 1999; Élisabeth DHANENS, Jellie DIJLSTRA, *Rogier de la Pasture Van der Weyden. L'oeuvre. Les sources*, Tournai, 1999; Jellie DIJKSTRA, «Rogier van der Weyden», *Les primitifs flamands et leur temps*, Tournai, 2000, pp. 339-361.

<sup>22</sup> Plantea esta idea Wilhem STEIN, «Die Bildnisse des Rogier van der Weyden» *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, III, 1926, p. 30, comentada por E. KANTOROWICZ, «The Este Portrait by Rogier van der Weyden», *Journal of the Warbourg and Courtauld Institutes*, III, 1940, pp. 165-180, p. 168.

<sup>23</sup> E. KANTOROWICZ, «The Este Portrait...», p. 172, nota 3. El autor nos remite al estudio de Giulio BERTONI, *La Biblioteca Estense*, Torino, 1903, p. 65.

<sup>24</sup> R. FRY, «A Portrait of Lionello d'Este», *The Burlington Magazine*, XVIII, 1911, pp. 200-202. La errónea identificación del retrato del Metropolitan es superada también modernamente gracias a los estudios sobre otros retratos verdaderos de Lionello, hijo natural de Nicolò III d'Este: Tiziana FRANCO, «Portrait de Lionello d'Este» y Ruggero RUGOLO, «Les médailles», en Lionello PUPPI (dir.), *Pisanello*, Milán, 1996, pp. 92-94 i 138-193, especialmente pp. 148-158. A ellos habría que sumar, según parece, un retra-

mundo flamenco ha dado base evidente para explicar el encargo de un retrato otorgado unánimemente a los pinceles de Rogier van der Weyden<sup>21</sup>, aunque en algún momento se especuló con la intervención en el mismo de un pintor milanés, Zanetto Bugatto, que habría trabajado en el obrador de Rogier entre 1461 y 1463<sup>22</sup>.

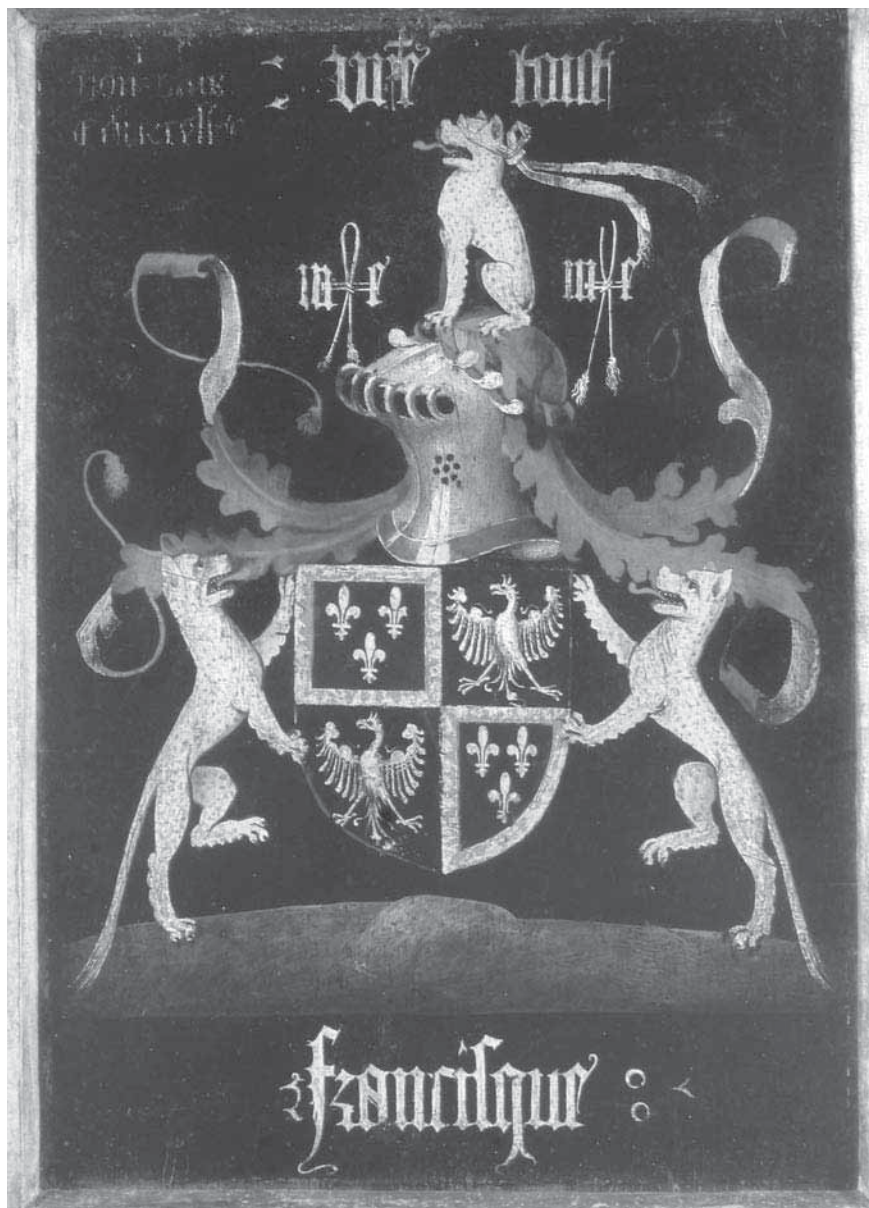
Francesco vuelve a la Italia de procedencia en diferentes ocasiones, pero la mayor parte de su vida transcurre en los Países Bajos, donde fue conocido como el «Marqués de Ferrara». En este mundo septentrional realizaría tareas diplomáticas y militares y ostentaría los cargos de Capitán de Westerloo y de Gobernador y Capitán de Quesnoy. Su muerte se emplaza hacia 1475, último año en que aparece documentado. Por tanto, si damos por buena esta última fecha, Francesco d'Este falleció cumplidos unos 45 años.

Consta que el noble ferrarés se interesó por los libros, pues se han podido documentar distintas adquisiciones, entre las que destaca la de una «*cronaca vechia, una genealogia de lo re de Franza e dui libri pizoli de l'Amorus Paradix*»<sup>23</sup>. Interesa destacar esta afición a los libros ya que más adelante podrá advertirse como conecta la iconografía de la pintura del Metropolitan con la de una personalidad atenta a las cuestiones religiosas y a algunos de los patrones figurativos que se pusieron de moda en la corte borgoñona.

Antes de reconocer a Francesco en la pintura del Metropolitan se pensó en su padre Lionello (1406-1452) o, incluso, en un hermano del mismo, llamado Meliaduse (1407-1452)<sup>24</sup>, siendo Kantorowicz quien en 1940 fijaba más claramente la identidad del retratado<sup>25</sup>. En el reverso de la tabla se encuentran las armas de la familia Este y en oro dos veces las letras «m» y «e» entrelazadas por cuerdas e interpretadas como doble referencia al «M(archivo)» «E(stensis)» o «M(arquis d')» «E(ste)», es decir, como sintética alusión gráfica concebida a partir de las iniciales del título de Marqués de Este (fig.6)<sup>26</sup>. También en la zona posterior se inscribe la divisa «*voir (?) tout*» y la inscripción «francisque»<sup>27</sup>. Finalmente, hay que tener en cuenta una inscripción de color blanquecino: «*non plus Courcelles*», añadida tiempo después y que aparece en la zona superior izquierda del reverso de la tabla<sup>28</sup>.

Francesco, puesto al servicio de los duques Felipe el Bueno y Carlos el Temerario, se relacionaría con un mundo cortesano que ampliaba su itinerario vital y que sumaba una formación franco-flamenca a su innegable conocimiento del mundo italiano de la época.

Antes de la identificación del retratado con Francesco, confirmada en el mencionado estudio de Kantorowicz, se defendía para la tabla una crono-



6. Rogier Van der Weyden, enseñas de Francesco d'Este, reverso del retrato (fig. 5).

logía de hacia 1450, un año muy significativo en la vida de Rogier van der Weyden, ya que enmarca el tiempo de su visita a la ciudad de Roma. Esta datación temprana era necesaria cuando se tenían en cuenta las fechas en que murieron el padre y el tío de Francesco, presuntos retratados. Sin embargo, la nueva argumentación sobre la identidad del personaje com-

to perdido de la mano de Jacopo Bellini y una tabla en que un miembro de la familia Este comparece ante la Virgen y el Niño. Esta obra, conservada en el Museo del Louvre (n. inv. RF 41), ha dado pie a distintas identificaciones del donante. Algunos creen que pudiera ser el mismo Lionello, padre de Francesco, pero otros no descartan por completo la identificación con uno de los hermanos del primero, Ugo o Meliaduse. Véase en este sentido: Francesco Rossi, «Ritratto di Leonello d'Este, marchese di Ferrara», en Paola Marini, *Pisanello*, Milán, 1996, pp. 388-391.

<sup>25</sup> E. Kantrowicz, «The Este Portrait...». Se puede atender también a un trabajo muy anterior de A. Van de Put, «Additional Note o the Coat of Arms of Leonello d'Este», *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 18, n° 94, 1911, pp. 235-236, que traza las líneas maestras de la interpretación de los elementos visibles en el reverso de la tabla. Otros estudios se adhieren a lo clarificado en los trabajos pioneros: Martin Davies, *Rogier van der Weyden. An essay with critical catalogue of paintings assigned to him and to Robert Campin*, Londres, Nueva York, 1972, p. 229, plates 111-112.

<sup>26</sup> Otra posibilidad se refería a una lectura en clave individualizada que reclamaba la atención sobre Meliaduse d'Este. Para un desglose más detallado del estado de la cuestión anterior a 1940 remito a

E. KANTOROWICZ, «The Este Portrait...», pp. 168 i ss.

<sup>27</sup> Con lo cual se podría leer de corrido: «*Marquis d'Este Francisque*».

<sup>28</sup> Esta nota añadida es explicada por Kantorowicz en relación a la familia Courcelles, que en algún momento habría poseído el retrato, aunque no toda la frase parece realmente explicada en función de esta posesión.

<sup>29</sup> Esta datación es la aceptada por A. CHÂTELET, *Rogier van der Weyden...*, p. 120.

<sup>30</sup> Entre estos (*Independent Portraits*) se incluye en el estudio de Guy BAUMAN, *Early Flemish Portraits 1425-1525*, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1986. Véase también: Angelica DÜLBERG, *Privat-portraits*, Berlin, 1990, p. 176.

<sup>31</sup> La idea del díptico fue relativamente habitual tanto para la pintura sobre tabla como en el campo de la ilustración de manuscritos. En esta última fue común utilizar el reverso de un folio y el anverso del siguiente para construir escenas de distinto tipo, entre las que no faltaron las de carácter explícitamente devocional y dedicatorio.

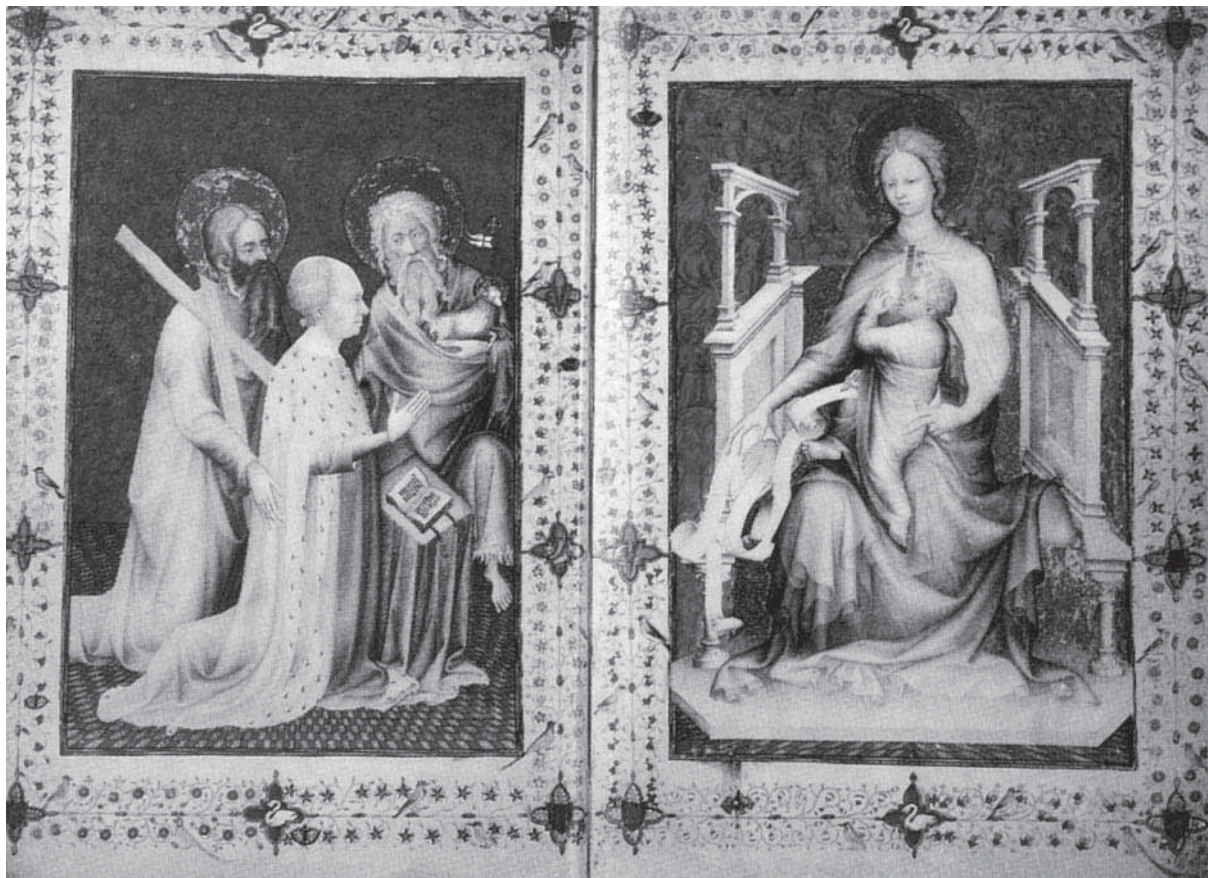
<sup>32</sup> R. ALCOY, *Anticipaciones del Paraíso...*

portó, por lo general, que se aceptara para el cuadro una realización algo posterior. En definitiva, se precisaba que la obra habría podido ser pintada a la vuelta de Rogier a los Países Bajos y ya en torno al 1460<sup>29</sup>.

La tabla del Metropolitan Museum, que perteneció anteriormente a distintas colecciones privadas, ha sido entendida tanto como retrato independiente del noble ferrarés<sup>30</sup> como retrato perteneciente a un hipotético díptico. En este último sentido se cree que la pintura habría podido formar parte de una obra compuesta por dos tablas, y se valoran para ello algunos modelos conservados de esta tipología, según planteamiento bastante habitual en la época y en el contexto franco-flamenco en que nos movemos<sup>31</sup>. La opción del díptico parece encontrarse muy extendida y ha llevado a clasificar toda una serie de retratos como retratos devocionales, en que el donante reza generalmente, con las palmas juntas, ante las imágenes de la Virgen con el Niño (fig.13), cuando no se empareja con el retrato de su cónyuge, también orante. Estos retratos, dobles o individuales, resumen aquellos planteamientos de mayor alcance figurativo y, a menudo, de mayor tamaño, en que las figuras de los donantes y sus allegados aparecían de cuerpo entero ante sus divinos anfitriones salidos de los escenarios de la infancia de Cristo y convertidos en las más reiteradas imágenes de devoción del período gótico.

Es factible que Francesco d'Este, como otros de sus antepasados y contemporáneos, eligiera a la Virgen y al Niño como interlocutores esenciales de su fe en Dios. Sin embargo, Francesco no es un orante en sentido estricto y, por consiguiente, se desmarca de la opción que, echando raíces en tiempos muy anteriores, mostraba a los más diversos personajes, laicos o religiosos, en rezo ante María y Jesús. Este tipo de presentación, que se hizo habitual en el mundo europeo y que en los centros flamenco y paraflamencos alcanzó singularidad formal y expresiva, describe, a mi parecer, una sugestiva anticipación de la visión divina que podían compartir, sin ningún tipo de problema, múltiples donantes al mismo tiempo. Los nuevos orantes sustituían a las figuras de los reyes de Oriente ante la Madre y el Hijo absorbiendo su triunfo y su gozo, una vez estos han sido capaces de imitar y adoptar su posición en la historia de la infancia. La adopción del esquema epifánico brindaba el antiguo tema de los reyes magos al común de los mortales para establecer un discurso paralelo al de los primeros. En este se otorga al tema una dimensión didáctica indudable, amplia, significativa y trascendente, en que todos son llamados a adorar al Niño como lo hicieran los reyes de Oriente. Entre los muchos casos que sirven como precedente se encuentran los relacionados con Carlos V o su hermano Jean de Berry (fig.7).

Mi intención no es extenderme ahora sobre estas y otras cuestiones que he estudiado ampliamente en un trabajo monográfico<sup>32</sup>, pero a partir de algu-



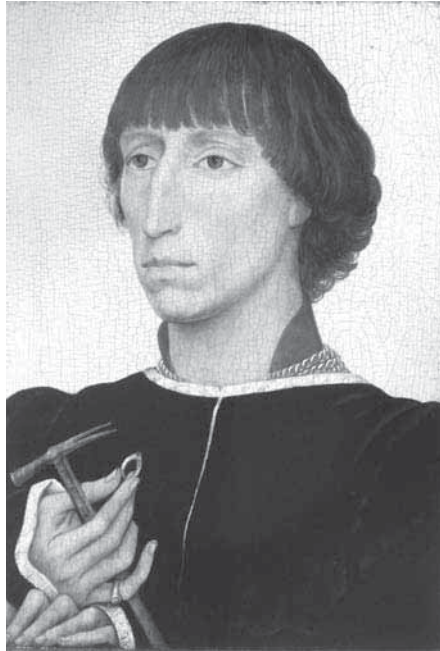
7. *Horas de Bruselas*, Jean de Berry ante la Virgen y el Niño, c. 1390-1395, Bruselas, Biblioteca Real, ms. 11060/61, Fol. 10v. 11.

nas de ellas creo factible interpretar de un modo distinto el retrato de Francesco d'Este y los objetos simbólicos que lleva en las manos.

El busto del retratado, visto de tres cuartos, se encara al espectador siguiendo una solución que fue característica en la producción rogeriana. Esta utiliza el marco como punto de apoyo de la ficción, sin necesidad de introducir otros referentes que, a modo de alféizares o antepechos, sirvieran de ventana al cuerpo del retratado. El *marqués* sostiene con la mano derecha un martillo y una sortija con un plausible rubí (fig. 5). La cabeza de hierro del primero parece haber sido forjada de una sola pieza y adherida después a un palo o empuñadura de madera. En el meñique se ha colocado un segundo anillo decorado con una piedra azul. La indumentaria de Francesco es oscura, como la de Pierre Bladelin (fig. 9), aunque debajo de ella sobresalga un vistoso cuello rojo decorado con pasamanería dorada<sup>33</sup>.

<sup>33</sup> En algún caso se ha querido ver la presencia de una cadena dorada que se esconde bajo el vestido. No me parece la opción más verosímil, menos todavía si ello implica esconder la enseña o emblema que hubiese podido colgar de ella.

<sup>34</sup> L. Campbell escribía para el catálogo de la exposición de 1979: «*La signification précise du marteau et de la bague, qu'il tient, n'a jamais été expliquée de manière satisfaisante*» (Rogier van der Weyden. *Rogier de la Pasture...*, p.58), comentario que se repite en publicaciones posteriores. Veinte años después, en 1999, es Albert Châtelet quien afirma: «*Le marteau et l'anneau tenus par le jeune homme n'ont pas été interprétés de manière certaine, on peut supposer qu'ils font allusion à une tournoi auquel ce seigneur aurait participé, mais aucun document n'a permis, jusqu'au présent, de confirmer cette hypothèse et de préciser la date de l'engagement qui pourrait être ainsi rappelé*». A. CHÂTELET, *Rogier van der Weyden...*, p.120).



8. Rogier Van der Weyden, retrato de Francesco d'Este, Metropolitan Museum of Art, Nueva York.



9. Pierre Bladelin. Detalle de la Natividad del *Triptico de Pierre Bladelin* (fig.1).

No cabe duda de que el tejido negro y aterciopelado sirve de fondo ideal a las manos, que destacan así especialmente y que permiten ver subrayados los dos objetos descritos. Intentaré demostrar que estos dos elementos, anillo y martillo, pueden haber sido elegidos por sus valores contrapuestos, pero teniendo en cuenta que sus respectivos sentidos se articulan sobre una muy razonable y primordial complementariedad significativa.

Han sido diversas las hipótesis barajadas para dar explicación al martillo y la sortija de Francesco d'Este, aunque ninguna de las soluciones parece haber convencido totalmente. En algunos estudios recientes se indica de forma explícita esta circunstancia, relativa a la imprecisión y dudas que pesan sobre la lectura de los dos elementos que forman parte substancial del retrato y hacen de esta obra una pintura tremendamente atractiva y, al mismo tiempo, abierta a nuevas interpretaciones<sup>34</sup>.

## Poder y torneo

En esencia las dos principales hipótesis que han trascendido son las aportadas por Ernst Kantorowicz en su artículo de 1940. Una de las

soluciones que se han repetido con mayor asiduidad a partir de este interesante estudio busca justificar la presencia de estos objetos valorando el martillo como elemento relacionado con el poder y ciertas formas de autoridad, vinculadas a altos dignatarios y militares<sup>35</sup>. En otro orden de cosas, el mismo autor pensaba asimismo en un símbolo vinculado a los juegos y torneos que se celebraban habitualmente en las cortes europeas del siglo xv<sup>36</sup>. La representación del anillo o sortija añadía sentido al martillo, ya que el primero podía ser entendido o designado como trofeo, y asociado también a los juegos caballerescos en los que hubiese podido participar Francesco<sup>37</sup>.

Sin embargo, ninguna de estas consideraciones parece explicar de modo suficiente el papel de ambos objetos sumados, y de algún modo enfrentados de manera forzada, en la mano de un sujeto que se muestra apaciblemente entristecido y altivamente meditabundo. La mirada lánguida de Francesco d'Este, sus ojos grises y sus labios delgados, levemente apretados, parecen contener la emoción, ya que el instante del retrato debe de perpetuarse en el tiempo sin inclinarse por ningún exceso sentimental. Su complexión delgada y huesuda no puede esconder la juventud de un rostro que rompe con el ideal de belleza más al uso, pero que no renuncia a la moda ni a una elegancia vespertina con que ha sido tratado hasta el último detalle de la pintura. El fondo blanco, hoy muy craquelado, como toda la pintura de las zonas más claras, es una de las notas originales de esta tabla, bañada por una luz que iguala y otorga un sentido muy especial a la obra en correspondencia con algunas realizaciones italianas pero también con algunos retratos relacionados con la actividad de Robert Campin, identificado por lo general en el Maestro de Flémalle y valorado como maestro de Rogier van der Weyden. Este efecto conseguido con el fondo blanco, destacado en distintas ocasiones, tiene escasos paralelos pero permite dulcificar los contrastes y clarificar el mensaje sobre una tradición que enlaza la tradición local, difundida a toda la corte de Borgoña, con ciertas experiencias italianas<sup>38</sup>.

Rogier realza la indumentaria oscura de Francesco y sobre esta dispone los misteriosos objetos al tiempo que matiza el volumen de la cabeza que entona con el fondo y los ribetes del cuello y las mangas del vestido de color blanquecino. La media melena del personaje es fundamental para equilibrar los contrastes y realzar el rostro, cuyas carnaciones nos llevan también a las manos tensas y estilizadas<sup>39</sup>. Sin llegar posiblemente a una total crispación, se advierte la presión que se hace con ellas en un esfuerzo pictórico muy interesante que lleva a intentar conectar la disposición del retratado en el espacio y la expresión ausente que lo caracteriza. Los ojos algo hundidos y huidizos, la nariz abrupta, la barbilla sobresaliente y el labio superior hendido construyen una fisonomía peculiar en la que se pudo reconocer a Francesco, pero también una organi-

<sup>35</sup> Se utiliza como fuente al cronista Froissart que comenta que Olivier de Clisson, condestable de Francia en 1380, desposeído del cargo debía retornar el martillo («*que il renvoiaist le martel c'est a entendre l'office de la connestablie de France*»), tomado de J. Froissart, *Oeuvres*, XV, Bruselas, 1871, p. 97, por E. KANTOROWICZ, «The Este Portrait...», p. 177 y nota 5).

<sup>36</sup> Kantorowicz indica la presencia del martillo en torneos. Alude y reproduce para demostrarlo una miniatura en que se celebra el triunfo del Duque Enrique de Breslau y en la que un caballero cercano al galardonado blande un pequeño martillo en la mano izquierda (Biblioteca de la Universidad de Heidelberg, cod. pal. germ. 848, folio 5v). E. KANTOROWICZ, «The Este Portrait...», lam. 33c.

<sup>37</sup> Sin embargo, es el mismo Kantorowicz quien nos descubre la existencia de un retrato en que la portadora del martillo es una dama, con lo cual la idea del torneo parece quedar en un segundo plano. Se trata de la conocida como «hija del orfebre» de la colección Melzi d'Eril de Milán (IDEM, p. 176, nota 3). Lo mismo sucede si tenemos en cuenta que el martillo relacionado con el torneo a que se refieren algunos textos era un martillo dorado, que no coincide, por consiguiente, con el del retrato de Francesco d'Este.

<sup>38</sup> Por su fondo claro hay que recordar al menos el retrato del militar borgoñón Robert de

Masmines (c. 1425), atribuido a Robert Campin, que conserva la colección Thyssen Bornemisza. Vid. José Manuel PITA ANDRADE y María del Mar BOROBIA GUERRERO, *Maestros Antiguos del Museo Thyssen-Bornemisza*, Barcelona, 1992, pp. 114-115.

<sup>39</sup> Châtelet habla incluso de crispación de los dedos largos y delgados de Francesco. Sea o no crispación, lo cierto es que las manos del Marqués se muestran en una posición tensa, y que hay que hacer un *tour de force* para sostener los dos objetos elegidos con una sola mano y no perder la elegante naturalidad con que parece hacerlo el personaje pintado por Rogier.

<sup>40</sup> Si exceptuamos la peculiar forma dada a la nariz de Francesco, el retrato rogeriano más próximo bien pudiera ser el conservado en la colección Thyssen-Bornemisza de Madrid, en particular si la cuestión se limita al estudio del parecido fisonómico que une a ambas figuras. El retrato de la Thyssen, pintado sobre fondo oscuro, ha sido identificado sin pruebas suficientes con un autoretrato del pintor y con las efigies de Pierre Bladelin y Pierre de Bauffremont, conde de Charny. Estas identificaciones han sido rebatidas por otros investigadores. Véase Martin DAVIES, *Rogier van der Weyden...*, p. 223, plate 133 y L. CAMPBELL, «Portrait d'Homme», *Rogier van der Weyden...*, p. 155, que no propone ninguna alternativa a ellas, aunque acepta una datación temprana del



10. Rogier Van der Weyden, detalles de las manos de Francesco d'Este (fig. 5).

zación sintomática de la misma fisonomía, que consigue aludir a su estado de ánimo<sup>40</sup>.

## La herida

Hay que fijarse en la mano izquierda, aplastada por el peso de la mano derecha, pero, sobre todo, hay que ponderar la presentación de esta última mano, ya que en su dorso aparece una mancha, cercana al nudillo del dedo corazón, que bien puede interpretarse como una pequeña herida (fig.10).





11-12. Cruz pintada de San Francesco di Arezzo y detalle con san Francisco al pie de la cruz.

De la herida al estigma no hay mucho camino a recorrer, aunque no voy a obviar la diferencia. En cualquier caso, ante la herida de la mano derecha no es nada conveniente pasar por alto que el representado es un personaje llamado Francesco. La presencia de san Francisco al pie de la cruz fue en Italia un tema recurrente que se difundió a lo largo de los siglos XIII y XIV (figs.11-12), se tratase de cruces pintadas o de Calvarios completos, que nos llevan por ejemplo a lo realizado por Cimabue en el transepto de la Basílica Superior de Asís. De este modo, Francesco se asocia a los estigmas de Cristo no sólo en función de la conocida escena del monte de La Verna sino también a partir la presencia extemporánea del santo en los episodios de la Pasión<sup>41</sup>. La alusión a san Francisco se nos descubre como un factor sumamente pertinente que justifica una nueva lectura de la tabla del Metropolitan.

La pequeña herida que Francesco d'Este muestra de forma discreta en el dorso de su mano no equivale obviamente a las heridas de las palmas, pies y costado que Cristo transfiere al santo de Asís. Sin embargo, esta pequeña hendidura rojiza establece un nexo con todo ello y es motivo de referencia que nos lleva del nombre de Francesco al de su santo patrono y, más allá de este, a la dimensión cristológica que abraza y califica perfectamente el magnífico icono del italiano.

retrato, que considera de hacia 1450. Sigue la opinión más repetida a partir de la atribución de la obra a Rogier, defendida por Friedländer y puesta en duda en tiempos posteriores. En cualquier caso, el parentesco formal, entendido ahora como simple parecido fisionómico entre el retrato de hombre de la Thyssen y el Francesco de Ferrara, no implica identidad entre ambos e invita a sopesar la vinculación del primero al extenso grupo familiar del hijo bastardo de Lionello d'Este. Todo ello requiere, sin duda, mayores indagaciones que superan el alcance de este trabajo. Del padre Lionello se conocen distintos retratos en medallas y un retrato sobre tabla de Pisanello (Pinacoteca dell'Accademia de Carrara) que impiden reconocerlo en la pintura de Madrid. Vid. Paula NUTTAL, «Il ne leur manque que la soufflé. La réponse italienne au portrait flamand», *Le siècle de Van Eyck...*, pp. 199-211, p. 202.

<sup>41</sup> Desarrolla el tema con amplitud en sus referentes textuales y artísticos: Chiara FRUGONI, *Francesco e l'invenzione delle stimmate*, Torino, 1993.

<sup>42</sup> Puede constatarse la similitud de este Niño en brazos de la Virgen con el que comparece en su regazo cuando el tema es el de la Epifanía según Rogier.

<sup>43</sup> El tema representado en las *Horas d'Étienne Chevalier*, en que el donante del códice es presentado por san Esteban ante la Virgen que da al pecho a su hijo, se corrige en el *Díptico de Melun*, donde el Niño abandona el pecho de su madre, que permanece todavía desnudo, para señalar al tesorero del rey de Francia.

<sup>44</sup> La cronología del conjunto no es segura. Hay que tener en cuenta que fue referida al 1450 por Friedländer, seguido por L. Campbell. A esta datación temprana se oponen G. Hulin de Loo y E. Panofsky, favorables al 1460. Este sintético estado de la cuestión se rehace ya en L. CAMPBELL, «Diptyque: Vierge à l'Enfant. Portrait de Jean Gros», *Rogier van der Weyden...*, pp. 153-154. En cualquier caso, una datación situada en 1460 empuja el retrato rogeriano después de los encargos d'Étienne Chevalier a Fouquet. Vid. François AVRIL (ed.), *Jean Fouquet. Peintre et enlumineur du XV<sup>e</sup> siècle*, París, 2003.

A. CHÂTELET, *Rogier van der Weyden...*, figs. pp. 66-67.



13. Rogier Van der Weyden, *Díptico de Laurent Fraumont*, Musée des Beaux Arts de Caen (Virgen con el Niño) y Musées Royaux des Beaux Arts de Bruselas (retrato de L. Fraumont).

Por consiguiente, la hipótesis sobre el torneo no me convence y considero más significativa la intención del ferrarés de querer ser asociado al santo de Asís para verse y ser visto a través de él. Este deseo, que parece condicionar el retrato de Francesco y su aproximación a san Francisco, me lleva a plantear asimismo otro tipo de explicación para los objetos que el retratado lleva en las manos. Por esta vía es posible relacionar la imagen del Metropolitan con otros episodios, que trascienden los que habrían sido recreados en las fiestas caballerescas. De algún modo la condición secular o laica que ha querido verse en el martillo y el anillo podría reinterpretarse para ver ambos objetos sobre un fondo religioso, que entronca con el de los retratos votivos en que el donante comparece ante la Virgen y el Niño.

Al mismo Rogier van der Weyden se atribuye un *Díptico* que sitúa a Jean Gros ante una Virgen de la leche en que el Niño de corta edad parece percatarse de la presencia del donante<sup>42</sup>. Se trata de llamar la atención sobre un aspecto que Jean Fouquet va a consagrar en el *Díptico de Melun* (fig. 14)<sup>43</sup>. Adelantando acontecimientos (o no), la obra de Jean Gros, secretario del duque de Borgoña Felipe el Bueno, muestra a este personaje orante ante una *Maria lactans* que interrumpe el amamantamiento<sup>44</sup>. Habría que tener presente que situar el conjunto de Gros en 1450 comporta ver en él un inmediato precedente para las obras fouquetianas, proposición que no niega, claro



14. Jean Fouquet, *Díptico de Melun*, Étienne Chevalier presentado por san Esteban a la Virgen y el Niño.

está, la existencia de otros posibles modelos difundidos con anterioridad y que nos remiten al conocido como *Díptico de Laurent Froimont*, atribuido a Rogier y fechado hacia 1440-1445 (fig. 13), repartido entre el Museo des Beaux Arts de Caen y los Musées Royaux des Beaux Arts de Bruselas. Los divinos anfitriones deben atender al orante que reza y adora a Jesús, siguiendo un premisa que Fouquet reinventa con acierto portentoso en el *Díptico de Melun* destinado a Étienne Chevalier (fig. 14)<sup>45</sup>.

Gros adquirió un gran casa en la ciudad de Brujas, y se relacionó con el mismo mundo que dio acogida a Francesco. El borgoñón, fallecido en 1484, sobreviviría al ferrarés y conseguiría gran poder y riqueza en tiempos de Carlos el Temerario. No se olvide que Francesco d'Este estuvo al servicio de los duques y conoció desde muy joven la corte de Borgoña. Llegados a este punto, no es necesario abundar en los nexos que nos conducen de nuevo a la casa real francesa para descubrir las intensas conexiones que se transparentan entre todas estas pinturas y todos estos personajes<sup>46</sup>.

Sin embargo, el alcance de esta intervención no es tan ambicioso. En principio, me limito a plantear una nueva hipótesis sobre el valor de los dos objetos puestos en manos de Francesco d'Este. A mi parecer el anillo y el martillo sintetizan una larga tradición en que gozo y dolor comparecen

<sup>45</sup> Las dos piezas del *Díptico de Melun* se conservan separadas. La Virgen en Amberes, en el Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv. 132 y el donante en Berlín, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, inv. 1617.

<sup>46</sup> A los citados se añaden otros que también fueron retratados por Rogier, incluidos los duques Felipe el Bueno y Carlos el Temerario (P. COCKSHAW, C. LEMAIRE y A. ROUZET (ed.), *Charles le Téméraire. Exposition organisée à l'occasion du Vè centenaire de sa mort*, Bruselas, 1977). Véase el trabajo de L. CAMPBELL, «L'art du portrait dans l'oeuvre de Van der Weyden», incluido en el catálogo: *Rogier van der Weyden. Rogier de la Pasture...*, pp. 56-67.

<sup>47</sup> La obra pertenecería según el estudioso italiano a la etapa boloñesa del Cossa (c. 1472-1477). Véase J. M. PITA ANDRADE y M. M. BOROBIA GUERRERO, «Retrato de un hombre con una sortija», *Maestros Antiguos del Museo Thyssen-Bornemisza...*, pp. 92 y 94.

<sup>48</sup> La pintura del «hombre con una sortija» del Museo Thyssen-Bornemisza también se interpretó en algún momento como retrato del pintor Francesco Francia, maestro amigo del Cossa, que también habría trabajado como orfebre. IDEM, p. 92.

como elementos esenciales de un equilibrio iconográfico muy significativo, que tuvo profundo calado en toda la Europa bajo-medieval. Se tratase de amplios ciclos en que las escenas de la Pasión se contrapusieron a las escenas de gozo, fundamentadas en el ciclo de la Infancia o en el de la Virgen, o de las versiones sintéticas que oponían la Anunciación, la Natividad o la Epifanía al Calvario, el Descendimiento o la Piedad, el sentido global de las imágenes llevó a enfrentar sentimientos y escenarios religiosos que implicaban tanto el reconocimiento de la llegada del Mesías por parte de los hombres como la pesadumbre generalizada por la muerte del ser divino en que era obligado culminar el proceso de salvación.

## El anillo nupcial o gozoso

Como en otras ocasiones, el mundo flamenco fue capaz de sintetizar lo principal del contenido religioso para llevarlo del plano narrativo a un plano más especulativo y oculto a la evidencia (fig. 10). En cierta medida la estrategia de Rogier incluye los objetos en un plano en que la realidad y su valor simbólico son capaces de confluír, entenderse, sobreponerse o camuflarse mutuamente.

El anillo puede asociarse, claro está, a contenidos nupciales muy evidentes que, sin embargo, no se refieren necesariamente a las bodas del Marqués de Ferrara con una mujer cualquiera. A lo largo del siglo xv el anillo se puso en manos de distintos personajes retratados, que hacen ostentación del mismo sosteniéndolo entre sus dedos. Interesan, por tanto, muy especialmente aquellas soluciones en que el anillo no comparece integrado como adorno de la mano o como joya enfundada en uno de sus dedos, sino cuando es valorado como un elemento todavía independiente, externo a los dedos que lo sustentan, lo que conduce a mostrar toda su bella potencialidad. La sortija sugiere inevitablemente el enlace y el compromiso, pero cuando se encuentra todavía sobre las puntas de los dedos de Francesco insinúa una forma de relación más abierta.

Las interpretaciones de la joya en esta situación han llevado por derroteros muy distintos que han obligado a dar distintos tipos de explicación. En el retrato de un plausible Baltasar d'Este, vinculado por Roberto Longhi al pintor Francesco del Cossa, se considera que la sortija de diamantes pudiera ser un emblema<sup>47</sup>. Sin embargo, en otras ocasiones el anillo se relaciona con la función atribuida a algunos retratos en tanto que destinados a promover o a confirmar enlaces matrimoniales, cuando no se explica por tratarse del retrato de un orfebre<sup>48</sup>. Este es el caso del retrato eyciano de Goldsmith Jan de Leeuw (Kunsthistorisches Museum de Viena) (fig.15), aunque, una vez generalizado el punto de vista, el oficio no parece ser ni suficiente ni determinante para explicar la elección del anillo, que



15. Jan Van Eyck, Retrato de Jan de Leeuw, Kunsthistorisches Museum, Viena.



16. Jan van Eyck *Retrato de orfebre*. Museo de Belles Artes.

no pasa por ello a poder ser considerado símbolo o atributo global de los orfebres.

Su presencia en retratos que no aluden a miembros de la profesión modifica el alcance de esta vía de interpretación, al tiempo que obliga a reconsiderar esta misma opción y a preguntarse por el valor conferido al anillo, más allá del proceso de producción alusivo al taller de su creador. La obra de Jean van Eyck proporciona distintos e interesantes ejemplos de las variables que he comentado y que deberían de ser atendidas monográficamente y transversalmente. El retrato de hombre con anillo de Bucarest se considera ejemplo claro de retrato nupcial al tiempo que se alude a él como «retrato de orfebre» (fig. 16)<sup>49</sup>. Sin embargo, que el retrato fuese encargado con la idea de conocer, o darse a conocer, a distancia, de manera que se utilizase de *protofotografía* del retratado, no excluye que en la exposición del anillo por parte de algunos hombres se esconda alguna idea que se nos escapa<sup>50</sup>.

No es inútil recordar ahora también el retrato de Juan sin Miedo (†1419), obra de un pintor no identificado, que se conserva en el Museo

<sup>49</sup> Muzeul National de Artă al Românei, n° inv. 8100/134 (*Le siècle de Van Eyck...*, p. 233). Vid Erwin PANOFSKY, *Les primitifs flamands*, Hazan ed., 1992 (1971), pp. 358-361.

<sup>50</sup> La función nupcial, naturalmente polisémica, es abordada en Linda SEIDEL, *Jan van Eyck's Arnolfini portrait. Stories of an Icon*, Cambridge, 1993, quien incluye una amplia bibliografía sobre el tema del matrimonio y el gozo de las nupcias en el período medieval, incluidas sus pertinentes ramificaciones teológicas.

<sup>51</sup> E. Panofsky interpreta el retrato de Juan sin Miedo como una copia realizada sobre un original de los hermanos Limbourg, concretamente de aquel que fue responsable del mes de abril en las *Très Riches Heures del Duque de Berry*. E. PANOFSKY, *Les primitifs flamands...*, pp. 163-164 y 681 fig. 128 y creo que en este punto hay que atender a su afinado criterio.

<sup>52</sup> Nicole VÉRONÉE-VERHAEGEN, «Le portrait», *Les primitifs flamands et leur temps*, Tournai, 2000, pp. 217-239, fig. p. 218.

<sup>53</sup> Es más que evidente que las implicaciones religiosas no quedan al margen de retrato de los laicos. Véase el trabajo de Robert BALDWIN, «Marriage as a Sacramental Reflection of the Passion: The Mirroir in Jan van Eyck's Arnolfini Wedding», *Oud Holland*, nº 98 (2), 1984, pp. 57-75.

<sup>54</sup> No se celebrará nunca en el caso de la dama que ofrece a san Jorge el escudo y la corona crucífera como recompensa por su triunfo ante el dragón en una tabla que conserva el MNAC (Barcelona) y que ha sido tradicionalmente atribuida a Jaume Huguet. Se trata de una imagen que recuerda algunos de los premios obtenidos por los mejores caballeros en los torneos. Ahora bien, el simbolismo cristiano del episodio emerge con no menos claridad una vez se contextualiza la obra en la tradición a la que pertenece. En ROSA ALCOY, *San Jorge y la Princesa. Diálogos*

del Louvre (fig. 17)<sup>51</sup>. El personaje, representado de perfil con birrete y diversas joyas prendidas de su indumentaria, sostiene un anillo con rubí en la mano derecha mientras la izquierda reposa sobre una superficie azul en que aparecen las flores de lis bordadas en oro. Podría tratarse de las guardas de un libro de buen tamaño que reposa sobre un incierto soporte. No se olvide que Juan sin Miedo no es otro que el padre de Felipe el Bueno, padre a su vez de Carlos el Temerario, compañero de formación del joven Francesco d'Este. Por consiguiente, el retrato del Louvre nos devuelve a la corte de Borgoña en que se habría formado Francesco d'Este. La significación del anillo puesto en mano del duque no es azarosa y su significado pudiera tener mucho que ver con la tradición a que se adhiere el retrato del italiano<sup>52</sup>.

Alternativamente, el anillo en manos del Francesco d'Este predispone también a un compromiso distinto que lo une a Jesús por mediación de san Francisco y de la Virgen María, incuestionable intercesora ante la divinidad<sup>53</sup>. Es posiblemente una sortija de enlace, pero hay que descubrir que compromiso se esconde tras de ella. De algún modo, el anillo que se ofrece a la vista es un anillo recibido. El anillo se ofrece al mismo tiempo, se expone, pero en este caso se trata seguramente de una joya que sólo puede ser alcanzada como recompensa por la vía de un matrimonio singular que todavía no ha sido celebrado<sup>54</sup>. Esta coordinada obliga a pensar en las bodas espirituales que se expresan y prefiguran en las múltiples bodas de santa Catalina con Jesús. El Niño comparece en la falda de su Madre, ocupado en disponer la sortija en el dedo de la santa. Las bodas místicas se convirtieron en un tema de éxito en la Italia gótica ya a partir del siglo XIV, pero los ecos místicos de este asunto se perpetuaron en el siglo XV (fig. 18). En sus fundamentos plásticos y religiosos no faltan tampoco los tratamientos vinculados al contenido de la Epifanía que utilizan la imagen de Salomón. No pasa desapercibida la dimensión de este rey, capaz de ser visto como prefigura del Mesías, pero es todavía más importante que Jesús sea calificado de verdadero y perfecto Salomón en la Tierra<sup>55</sup>.

En definitiva, Francesco no ha enfundado la segunda sortija en uno de sus dedos, lo que la diferencia de la primera y le confiere un valor diferente. El anillo del rubí, prefigurado por el rubí de Juan sin Miedo, podría interpretarse como una sutil referencia a un valor todavía no alcanzado. El objeto real podría diluirse como tal al haberse entendido en este caso como un pronóstico, como un anhelo, algo que se toca con los dedos pero que todavía no nos pertenece completamente.

Por otra parte, es sabido que la predisposición nupcial se adhiere al sentido más profundo de los temas de marcado carácter epifánico. El profesor Serafín Moralejo lo señaló con toda claridad en su conocido estudio sobre el encuentro de la reina de Saba con el rey Salomón<sup>56</sup>, una



17. Retrato de Juan sin Miedo, Museu del Louvre, París.

de la pintura del siglo xv en Cataluña y Aragón, Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona, 2004, la vinculo decididamente con el mundo aragonés más proclive a relacionarse con lo catalán.

<sup>55</sup> Las ilustraciones de los salmos hacen explícita la conexión en obras como el *Salterio anglo-catalán de París*, ms. Lat. 8846 de la Biblioteca Nacional de Francia. Véase en particular el folio 124r, salmo 71, de la parte catalana de este celebre manuscrito. Me refiero sintéticamente al contenido de esta ilustración en el libro de estudios: *Salterio anglo-catalán de París*, M. Moleiro ed., Barcelona, 2006.

<sup>56</sup> Serafín MORALEJO ALVAREZ, «Le rancontre de Salomon et la reine de Saba: de la Bible de Roda aux portails gothiques», *Cahiers de Saint Michel de Cuxa*, n°12, 1981, pp. 79-109. Véase también André CHASTEL, «Le Rencontre de Salomon et de la Reine de Saba dans l'íconographie médiévale», *Gazette des Beaux Arts*, n° 35, 1949, pp. 99-114.

<sup>57</sup> Rosa ALCOY, «Acerca de algunas epifanías extemporáneas. La llegada al Otro Mundo y la Iconografía de los Reyes Magos», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, XXVII, 1987, Zaragoza, pp. 39-65. Cabría recordar en este contexto el retablo o Tríptico de la Epifanía atribuido al Maestro de la Leyenda de Santa Bárbara, ya que en él confluyen tanto la Adoración de los Magos como las escenas vetero-testamentarias que prefiguran esta Adoración. Han sido relacionadas con David y con el encuentro de la reina de Saba y Salomón. Lo reproduce y comenta G. BAUMAN, *Early Flemish Portraits...*, pp. 26-27.

<sup>58</sup> François AVRIL (ed.), *Dix siècles d'enluminure italienne (VI-XVI siècles)*, Paris, Bibliothèque Nationale, 1984, n° cat. 85.

<sup>59</sup> No olvido la dimensión negativa conferida a la joya, como símbolo del poder más trágico en unos tiempos abocados a la conmemoración del mito maniqueo que nos habla de la existencia de un malvado *Señor de los Anillos*. Los tiempos de Francesco d'Este no coinciden exactamente con los nuestros y la literatura de más peso no podía ser la de Tolkien.

<sup>60</sup> La corona como alternativa al anillo me lleva a recordar una tabla del pintor catalán Joan Mates, hoy en el Museo del Seminario de Venecia, en que asistimos a la coronación de Santa Eulalia, escenificación que tiene precedente trecentista en la figuración de

opción que puede hacerse extensiva a la presentación del donante ante la Virgen y el Niño como forma de unión que, a modo de casorio espiritual, promueven también las innumerables Coronaciones de la Virgen, en un contexto que prepara la Visión beatífica. Todo ello promueve el gran desarrollo de las escenas que he llamado neo-epifanías o Epifanías del donante<sup>57</sup>. De entre estas escenas extraigo un ejemplo que conviene especialmente a la dimensión nupcial que sobrevuela el escenario del encuentro con la Virgen y el Niño. La imagen en cuestión nos remite a una miniatura con que se ha decorado el folio 15 del *Misal-Libro de Horas* vinculado al círculo de Belbello di Pavia (c. 1390-1395). En ella vemos una neo-epifanía prototípica, en la que el miniaturista lombardo sugiere la presencia del anillo para fijar la comunicación entre los protectores del donante, arrodillado junto a una Virgen de la Humildad. En este caso el donante es Bertrando de' Rossi, conde de Sansecolo, eje de un discurso muy atractivo que nos ayuda a entender, sobre un espacio ajardinado, algunos matices del sentido que reflejan estas escenas proclives a la anticipación y reivindicación de un lugar paradisíaco para el hombre de fe<sup>58</sup>.

Por tanto, el anillo en manos de Francesco d'Este es un motivo capaz de sugerir el enlace místico o espiritual más allá del enlace carnal. El anillo tiene el sentido del obsequio o del premio recibido, como ha sido advertido, pero no se le confiere sólo el valor material de lo realizado en oro por un anónimo orfebre, sino el valor trascendente de una recompensa a la que se aspira pero que no se alcanza hasta el final de la vida. Por tanto, más que en premio o recompensa terrenales o en forma de hacer visible una alianza matrimonial, el anillo se convierte en el fundamento de un proyecto gozoso que sugiere la aspiración al Cielo<sup>59</sup>. Francesco, visto al mismo tiempo como señor del anillo y el martillo, es también el hombre herido por la muerte de su Dios.

El gozo por la Redención se difunde y nos recuerda aquellos planteamientos en que el Niño impone la alianza a sus fieles, plasmada como anillo o como corona<sup>60</sup>. De este modo el anillo puede identificarse o asimilarse con la corona siendo también el premio que espera a los elegidos.

A Hans Memling se atribuyen dos bodas de santa Catalina. La primera, encargada hacia 1475, se integra en el espléndido altar del Hospital de San Juan de Brujas. La segunda, considerada de hacia 1480, ha incluido un donante con hábito negro en el episodio. La participación en esta tabla de una segunda mano parece evidente, pero ello no escamotea significación a la presencia del singular testimonio arrodillado (fig. 18)<sup>61</sup>. A estas dos cabe sumar aún la versión más tardía de Gérard David de la National Gallery de Londres, en la que el protagonismo del donante situado junto a santa Catalina alcanza el primer plano, además de una notable dimensión





18. Taller de Memling. La Virgen con el Niño, santas Catalina y santa Bárbara, y un joven devoto. Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

epifánica<sup>62</sup>. En definitiva, el donante aspira al obsequio que Jesús ofrece a la santa. Adora, como lo hicieran los magos, al Niño que, visto como juez, recompensa efectivamente a los elegidos.

No hay que olvidar que Francesco lleva ya un anillo de oro enfundado en el dedo meñique, como lo llevan también muchos otros retratados del mismo período. El segundo anillo, el rojo, es expositivo y se convierte, en buena lógica, en un reclamo singular que sólo puede entenderse correcta-

la clave de la bóveda de la cripta de Santa Eulalia de la catedral de Barcelona. Vid. ROSA ALCOY y M. MIRET, *Joan Mates, pintor del gòtic internacional*, Sabadell, 1998, pp.156-158. También es factible evocar una conocida miniatura de inicios del siglo xv, relacionada con la actividad de Michelino de Besozzo, donde se refleja la singular y fervorosa acogida recibida por Gian Galeazzo Visconti en el Cielo (París, Biblioteca Nacional de Francia, ms. Lat. 5888, fol. 34).

<sup>61</sup> Se reproducen ambas en el trabajo ya citado de G. BAUMAN, *Early Flemish Portraits...*, pp. 24-25.

<sup>62</sup> Reproducida en E. PANOFSKY, *Les primitifs...*, pl. LXXIII.

<sup>63</sup> Podemos compararlo con el reproducido en Jonh CLARK, «Hammer head», Jonathan ALEXANDER y Paul BINSKI (ed), *Age of Chivalry. Art in Plantagenet England*, Royal Academie of Arts, London, 1987, p. 408. cat. N. 481.

<sup>64</sup> No he realizado un análisis arqueológico del martillo representado pero este sería viable. También lo sería el estudio de las distintas tipologías de la herramienta a través de las múltiples representaciones en que esta aparece. A modo de ejemplo puede pensarse en un recorrido que va de los escenarios de la pasión a los *arma Christi* y de los escenarios bíblicos a las representaciones de los oficios en que su uso es preceptivo (o viceversa). Estos objetivos amplían el punto de vista pero al mismo tiempo nos alejan de la idea central de este estudio. Otro tipo de aproximación complementaria se hallará en Hans BELTING, *Antropología de la imagen*, Madrid, 2007, p. 143-175.

mente cuando se interpreta asociado al amor que desvelan otros elementos de la pintura, en este caso, a la herida y al martillo.

El martillo de Francesco d'Este se distingue fácilmente de otros martillos de orejas gracias a algunos detalles peculiares que se aprecian en el diseño de su cabeza<sup>63</sup>. El mango de la herramienta no se inserta en el orificio rectangular o cuadrado que une con frecuencia las dos piezas que componen el martillo. La pieza metálica se clava al mango de madera mediante montantes o extensiones que nacen de la misma cabeza del instrumento. Estos detalles, sumados a la delicadeza de otros aspectos, como las orejas curvadas y acabadas en finas puntas, hacen pensar en una herramienta dedicada a trabajos sutiles. Una opción que no deja de intuirse relacionada con el anillo y dos de los oficios más vinculados a los trabajos del pintor. Por un lado el de los orfebres, asociados al uso de los fondos, ornamentos y detalles dorados, pero, por otro, también al de los carpinteros encargados de construir los soportes adecuados para obras como las que ahora se analizan<sup>64</sup>. La fragilidad de la herramienta elegida contribuye, sin duda, a la ponderación elegante del retrato y a la solemnidad sofisticada que adquiere su esplendida imagen, sin ir todo ello en detrimento de su plausible significación religiosa.

## El martillo de la Pasión

La joya, gruesa arandela de oro con engaste precioso de una piedra roja, no es pues el único objeto puesto en manos del retratado, ya que vemos como la misma mano sostiene con admirable destreza el pequeño martillo ya descrito. La herramienta de forma peculiar, conformada por una sola pieza metálica, inserta y clavada sobre el palo de madera, puede incluirse entre aquellas que sirven tanto para clavar como para desclavar (fig. 10). Con el martillo en las manos y con la herida abierta y visible en el dorso de una de ellas, el personaje se aproxima por dos vías distintas a la Pasión de Cristo. Una depende del san Francisco estigmatizado, su santo patrón, visto como *alter ego* de Cristo. El santo de Asís sobrevuela elípticamente el cuadro (figs. 11-12). A pesar de que su presencia sea sólo virtual, es evocado como el mejor abogado de que puede disponer Francesco ante unos divinos anfitriones que tampoco aparecen. Con la intención evidente de reconstruir un díptico semiperdido, se podría pensar que la obra nos llega descabalada y que en un tiempo el solitario personaje habría interpelado a unos divinos anfitriones. Ahora bien, no es menos factible pensar en unos seres en los que, simplemente, pensaba el marqués a partir de muchísimas otras obras e imágenes que debieron envolver su vida y su estancia en tierras septentrionales.

Conviene recordar ahora que la divisa de Francesco, añadida en el reverso de la tabla, es «voir (?) tout» (fig.7). No dudo de la fantasía y ambigüe-

dad buscada con que se construyeron estas frases o divisas, muy de moda a lo largo del *Quattrocento*, pero tampoco tengo porque presuponer que en ellas prima el contenido más banal. La visión del todo se impone como un anhelo fecundo, que puede llevarnos de la pintura a las ideas cristianas de Francesco y al sentido dado a su paso por la tierra. Sin embargo, Francesco depende de su pintor que, en este caso, se convierte en el verdadero mago que puede crear o rehacer la fórmula visual para destruirla o modificarla cuando es preciso, con lo cual hay que dar por cierto que ha cambiado el punto de vista<sup>65</sup>.

El hijo de Lionello d'Este, «francisque» en el reverso de la tabla, se aproxima muy sutilmente a san Francesco y asume, en su delgada pero aparente figura, las aspiraciones místicas del santo. El martillo se convierte así en el atributo que juega como el lazo que conduce al Calvario. Es la excusa que nos faltaba para acceder a la cruz y recordar la saeta popular que introduce este artículo. En este sentido, la Crucifixión de Cristo es fundamental, pero interesa todavía más el Descendimiento. A nadie extrañará que haga esta afirmación con toda contundencia después de haber revisado mínimamente la producción de Rogier van der Weyden de paso por las salas del Museo del Prado (fig. 19). El deslumbrante *Descendimiento* de Madrid justifica la importancia de este tema en el catálogo del pintor flamenco y pone de relieve el peso específico del momento elegido y subrayado en el contexto pasional<sup>66</sup>. El Descendimiento según el Maestro de Flémalle, que conserva la Walker Art Gallery de Liverpool, confirma nuestra impresión ya que, en este último, reaparece el donante emplazado en el batiente izquierdo, pintado junto a uno de los ladrones<sup>67</sup>.

El Descendimiento promueve el desplazamiento del cuerpo de Cristo, que abandona la cruz para reencontrarse con los suyos. Traslación y movimiento se dan cita en una escena compleja de recuperación, que reúne las acciones y gestos de los más fieles. Después del martirio, introduce la reparación momentánea de un encuentro preliminar que prepara el clímax del dolor y la separación, determinado por la necesidad del Entierro. El reencuentro gozoso sólo se completa con la Resurrección posterior, pero en el interludio el Descendimiento subraya cierta capacidad de reacción de los que permanecieron fieles al pie del Calvario.

La lanza, la esponja, la corona de espinas, los clavos, los martillos y otros instrumentos vinculados a la Pasión, incluida la cruz, se convirtieron en conocidos símbolos del martirio, en *Arma Christi*, que florecen como reclamos de la narración en torno a este y otros temas adyacentes<sup>68</sup>. Gracias a estos símbolos se obliga a memorizar todo el proceso que lleva a la muerte del Salvador. En el transcurso del gótico su presencia se hizo redundante e incisiva, tanto en manos de los ángeles como cuando se representan aislados en las imágenes del Entierro, de la Piedad o del Varón de Dolor.

<sup>65</sup> La pintura de los mejores flamencos cambiará muchos puntos de vista en la Europa del 1400. Se promueven nuevas estrategias figurativas que transforman lógicamente los contenidos básicos del arte anterior, pero que no prescinden de la base fundamental que este les ha proporcionado. Me he propuesto analizar un indicio de este cambio dentro de un marco que condiciona cualquier conclusión sobre el retrato del Metropolitan.

<sup>66</sup> Víctor NIETO ALCAIDE, *El Descendimiento de Van der Weyden*, Alcobendas, Madrid, 2003.

<sup>67</sup> El tríptico se considera una copia de una obra del pintor que ha sido valorado como el más directo maestro de Rogier, y de él sólo se ha conservado un fragmento en Frankfurt (Städelisches Kunstinstitut). Vid. Erwin PANOFSKY, *Les primitifs flamands*, Hazan ed., 1992 (1971), p. 303-307, figs. 241 y 242.

<sup>68</sup> La presencia del martillo entre los símbolos de la Pasión es clara en la producción de Memling. Podemos recordar la tabla de María con Cristo en brazos de la National Gallery of Victoria de Melbourne, o la versión del mismo tema relacionado con el Cristo de Piedad que conserva la Capilla Real de Granada (vid. María CORTI y Giorgio T. FAGGIN, *La obra pictórica completa de Memling*, Barcelona-Madrid, 1969, lám. XLI, pp. 87 y 103).

<sup>69</sup> M. G. CIARDI DUPRÉ, *Il Maestro del Codice di S. Giorgio e il cardinale Jacoppo Stefaneschi*, Florencia. 1981, figs. 221 y 220.



19. Rogier Van der Weyden, *Descendimiento de la cruz*, Museo del Prado, Madrid.

En situaciones extraordinarias es posible descubrir incluso la reflexión e interés por estos motivos, que se introducen en el discurso para dar sentido y contexto a las acciones descritas. En los escenarios de la Pasión no cabe duda de la notoriedad adquirida por Longinos o Estefatón como portadores de la lanza y de la esponja, pero, más allá de sus respectivas posiciones y anécdotas, hay que detenerse en el papel de algunos otros, entre los que no dejaron de encontrarse ciertos personajes que, blindados o no por cierto anonimato, comparecen con el martillo y los clavos en las manos. Esta situación se da ya en algunas notables pinturas del primer *Trecento*. En el Entierro de Cristo atribuido al Maestro del Código de San Jorge (Metropolitan Museum de Nueva York, The Cloisters Collection), que se empareja con un Calvario del mismo Museo, uno de los personajes emplazados al fondo sostiene los clavos y el martillo. El figurante establece diálogo con un segundo personaje, que al igual que él primero no ha sido nimado. Ambos acompañan a los fieles, reunidos en torno al Cristo muerto<sup>69</sup>. También es pertinente recordar alguna de las escenas de los murales de la Pasión de la colegiata de San Gimignano (fig. 20).

En la Piedad Fogg del Maestro de Fligine es uno de los criptocristianos el que blande el martillo en la mano mientras la Virgen, las otras Marías y san Juan lloran, gesticulan o tocan el cuerpo de Cristo una vez



20. Taller de los Memmi, Detalle del Camino del Calvario, Colegiata de San Gimignano .

ha sido descendido al suelo<sup>70</sup>. En el antiguo Descendimiento de uno de los pilares del claustro de la abadía de Santo Domingo de Silos es san Juan quien sostiene el martillo (fig. 21). De esta forma asiste a Nicodemo, que intenta sacar uno de los clavos que han desgarrado el cuerpo de Cristo.

Que el martillo sirve para arrancar clavos es algo que podemos constatar también a través de otras imágenes<sup>71</sup>, a pesar de que en determinadas ocasiones se prefieran las tenazas, que pueden verse asimismo junto al martillo, la corona de espinas y los clavos, esparcidos en el suelo de algunas Piedades y Entierros, cuando no comparecen en manos de los protagonistas de la Pasión. Por consiguiente, las múltiples representacio-

<sup>70</sup> *Un pittore del Trecento. Il Maestro di Figline, Firenze, 1980, fig.15.*

<sup>71</sup> Un interesante repertorio de imágenes en *Descent*, Phaidon ed., 2000. En la más antigua, correspondiente a un manuscrito iluminado de la Biblioteca Municipal de Angers (c. 850-900), el personaje identificado con Nicodemo utiliza tan solo el martillo en su tarea de desclavar a Cristo de la cruz.



21. Descendimiento. Claustro de Santo Domingo de Silos, general y detalle de san Juan con el martillo.

<sup>72</sup> Entre las obras que reflejan el uso de las dos herramientas, o se hacen eco de su necesidad, puede recordarse el Descendimiento del Maestro de San Francisco en la Galleria Nazionale della Umbria, el de Pietro Lorenzetti en la Basílica Inferior de Asís, el de Simone Martini para el Políptico Orsini (Museo de Amberes) (fig. 22) o el de una tabla atribuida a Pietro da Rimini (Museo del Louvre) (fig. 23), reproducida en Carlo VOLPE, *La pittura riminese del 300*, Mi-

nes medievales del tema del Descendimiento brindan un repertorio amplio de soluciones en que las tenazas son, a menudo, el instrumento básico o preferido. Con todo, su uso se ve matizado y acompañado con regular frecuencia por el del martillo, en particular cuando se trata de desclavar los pies de Cristo. Simone Martini en el *Políptico Orsini* y otros pintores del *Trecento* y del *Quattrocento* exponen esta idea, que simplifican otros maestros menos predispuestos a complicarse con detalles o más interesados en plantear el uso exclusivo de una sola herramienta (figs. 22-23).<sup>72</sup>.

En manos de Francesco d'Este el martillo señala muy probablemente su voluntad de encontrarse entre los criptocristianos, la idea de sumarse solícito a aquellos que quieren bajar al Salvador de su madero mortal. Con el tipo de martillo que se ha representado se pueden sacar los clavos de los pies y las manos de Cristo. Es posible admitir que el martillo que sirvió



22. Simone Martini. Descendimiento de la cruz con el donante. *Políptico Orsini*, Musée des Beaux Arts, Amberes.

lano, 1965, entre las pp. 64 y 65. A estos y otros ejemplos posibles se añade el Descendimiento de las *Très Riches Heures* del Duque de Berry (Museo Condé de Chantilly), folio 156v, donde un personaje martillea por detrás el clavo que atraviesa los pies de Cristo, para facilitar su salida del madero y poder liberarlos (Jean LONGNON y Raymond CAZELLES, *The Très Riches Heures of Jean, Duke of Berry*, New York, 1989 (1969), con prefacio de M. Meiss, fig. 117, p. 215).



23. Pietro da Rimini, Descendimiento de la cruz, general y detalle. Museo del Louvre, París.

<sup>73</sup> Quizá sea excesivo ver en el martillo una referencia a la cruz, ya que reproduce la forma de «T», pero sin necesidad de llegar a este extremo es conveniente plantear su sentido derivado del uso del instrumento en el Descendimiento.

para clavarlo en la cruz hubiese podido ser de otro tipo, dada la delicadeza y el pequeño tamaño de la herramienta pintada por Rogier, pero el símbolo trasciende estos detalles para resumir un diálogo esencial con la muerte del Salvador, aunque se interpongan en todo ello las escenificaciones litúrgicas y teatrales del Descendimiento. No faltaron donantes postrados con cruces en las manos, se tratase de pequeñas piezas metálicas independientes o de cruces asociadas a los rosarios. Entre los primeros se encuentran los cuatro orantes que se sitúan en primer término en el *Tríptico de la Epifanía* atribuido al Maestro de la Leyenda de Santa Bárbara, que conserva el Metropolitan de Nueva York (fig. 24)<sup>73</sup>.

El martillo puesto en manos de marqués de Ferrara tiene un valor profundo, que reclama nuestra atención sobre el antes y el después del proceso que culmina con el dolor de un martirio inevitable, que libera al hombre del Pecado sin dejarlo a merced de la inacción, es decir, de su culpa más real.

De retorno a Francesco d'Este, hay que concluir que el martillo alude tanto a la responsabilidad de los hombres en la muerte del Señor como al deseo de socorrerlo que algunos expresan al querer ayudar a la Virgen, san Juan y las santas mujeres en su recuperación del cuerpo divino. En un primer momento se trató tan sólo de una presencia al pie de la cruz, semejante a la del cardenal Orsini en el *Políptico de la Pasión*





24. Maestro de la Leyenda de Santa Bárbara, detalle de dos de los donantes del *Tríptico de la Epifanía*, Metropolitan Museum de Nueva York.

pintado por Simone Martini en Aviñón (fig. 22), pero más adelante la conexión con el lugar ocupado por la Magdalena supera la mera presencia y lleva a algunos donantes a operar junto a los protagonistas del drama. Un ejemplo muy notorio lo ofrece la Piedad de Saint-Germaindes-Prés en París, en que el canónigo donante se hace cargo él mismo del cuerpo de Cristo (fig. 25)<sup>74</sup>.

Esta búsqueda ambivalencia facilita que el retratado se convierta en nuevo Nicodemo o nuevo Jesús de Arimatea a los ojos de sus contemporáneos<sup>75</sup>. A partir de la sangre derramada por Cristo, la piedra roja del anillo o singular rubí que sostiene el Marqués d'Este puede asociarse a la «pasión» en su doble sentido, a la pasión amorosa y a la pasión como martirio.

Se constata una predisposición a inmiscuirse en los asuntos del Calvario que certifican diversas representaciones cuatrocentistas y que nos obliga a recordar de nuevo el discurso figurativo del llamado *Tríptico Villa* o *Tríptico de la Crucifixión* de Riggisberg (fig. 4). Una pintura en cuyo batiente izquierdo comparecen los hombres con la escalera, dispuestos a iniciar las operaciones que sintetizan las múltiples imágenes consagradas al Descendimiento, y que, a la vista del otro batiente, el donante arrodillado ampara y apoya con su mirada.

<sup>74</sup> Charles STERLING, *La peinture médiévale à Paris, 1300-1500*, París, 2 vols., 1987 y 1991, vol. 2, pp. 306-314.

<sup>75</sup> La presencia de los donantes en las Piedades, e incluso su identificación con los personajes históricos, es conocida para el siglo xv. Vid. Ch. STERLING, *La peinture médiévale à Paris...*, vol. 2, pp. 306-314. Para otras escenas de la Piedad: Albert CHÂTELET, *Early Dutch Painting. Painting in the Northern Netherlands in the Fifteenth Century*, Fribourg, 1980. Desarrollo estos aspectos en la segunda parte de mi estudio *Anticipaciones del Paraíso...* (vid. nota 8).



25. Piedad de Saint-Germain-des-Prés, París.

<sup>76</sup> El Niño con su disposición yacente sobre la falda de la Madre evoca directamente al Cristo muerto de la Piedad. Existen numerosos ejemplos góticos de esta opción, pero recordaré tan sólo uno de los más excelentes desde el punto de vista artístico, el correspondiente a la Pala Montefeltro de Piero della Francesca (Pinacoteca di Brera en Milán). En esta obra compleja, el donante completa un discurso que es gozoso y pasional (pascual) al mismo tiempo. La idea es reforzada por la presencia de los ángeles y algunos santos, entre los que se encuentran san Juan Bautista y san Francisco junto a la Madre y Jesús.

En la pintura de Rogier van der Weyden culminan, por consiguiente, distintas ideas que fluyeron de unos marcos a otros en las densas y procelosas profundidades de la actividad figurativa medieval. Migran los sentidos, es decir, migran las significaciones y los sentimientos. Se afianzan algunos aspectos y se explotan nuevos matices de los temas más tópicos. La visión de Dios era un meta a alcanzar que podía anticiparse gracias a las distintas formas de presencia del Hijo en la Tierra. La mirada retrospectiva que se hizo familiar a los hombres, que reseguían la historia de Jesucristo del ciclo de la Infancia a su abandono de la Tierra, en los tiempos de espera del Juicio Final, permitía, o incluso exigía, que el protagonismo mayor fuera el del pasado si se deseaba avanzar hacia un futuro positivo.

La adoración atribuida a los magos se realizaba como una de las escenas que con mayor fuerza proyecta a los fieles a ese futuro, al mejor futuro posible e imaginable, aquel que implica la conquista del Cielo. El individuo expresaba así su deseo de alcanzar el Paraíso, es decir, la unión con Dios, sin negar la necesidad del juicio divino sobre su destino final. Se trata por tanto de establecer las bodas con la divinidad, que sólo podían hacerse efectivas ante la Virgen y el Niño como deseo del hombre que desarrolla su vida en la Tierra. Sin embargo, a partir de un cierto momento, muy pronto en determinados contextos, la imagen del Calvario se impone también con fuerza y modifica estas expectativas llanamente gozosas para incorporar un correctivo, un contrapunto al que hay que atender si se quiere culminar realmente el proceso iniciado con la Anunciación<sup>76</sup>. El pecador puede ser redimido y, por



26. Jean Pucelle, Calvario y Epifanía del *Libro de Horas de Jeanne d'Évreux*, Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

esta vía, se iguala a María Magdalena más que a cualquier otro personaje. ¿Que mejor solución que situarse de nuevo al lado de los elegidos, de los discípulos, de la Madre, de san Juan, de las Marías... para abrazar al ser divino como lo hacen ellos o para, siguiendo su ejemplo, expresar el deseo ferviente de participar activamente en el Descendimiento?

La muerte que no han podido impedir es la muerte con la que los hombres fieles se declaran más solidarios. El gozo obtenido del amor a Cristo y el dolor por su muerte se reúnen, por tanto, en manos de Francesco d'Este a modo de elaborado y efectivo resumen religioso planteado en un retrato que pudo ser independiente, pero que no dejó de ser por ello un retrato devocional. Su dimensión laica atiende al destino del marqués y se transforma en un proyecto que algo tiene lógicamente de franciscano. El contenido de esta síntesis singular, afianzada por la herida, por la sortija y por el martillo, se entiende mucho mejor si antes se ha reconstruido un contexto general en que se van afianzando las sutilezas que caracterizan el mejor arte flamenco y se apoyan sobre la rigurosa perspectiva ya definida por la tradición italiana y europea. No hay que pasar por alto que, dando amplio fundamento a esta imagen, se desgranar algunas de las consolidadas herencias figurativas que inundaron el Occidente cristiano a lo largo de la etapa bajomedieval. La unión de una escena de gozo a un episodio pasional o de dolor, según una idea reiteradamente expuesta en los folios del

<sup>77</sup> Una aproximación general a estos contenidos en *Anticipaciones del Paraíso...* (vid. nota 8).

*Libro de Horas de Jeanne d'Évreux* del gran maestro Jean Pucelle (fig. 26), se convirtió en una constante en las artes visuales de la Edad Media. La contraposición de gozo y dolor en múltiples obras sintetizaba y fundía ambos sentimientos, entendidos bajo el paraguas de la religiosidad cristiana. El retrato de Francesco d'Este consolida de forma novedosa el valor concedido al sentido gozoso y al dolor por la Pasión. A partir de las obras de Rogier se perfora un túnel que va más allá de la última etapa del gótico, ya de por sí larga, compleja y desigual. Sus lucernas y salidas, entendidas como alternativas visuales que trascienden al sentimiento y a los significados, van a seguir un curso muy interesante, que no se frena al final de la Edad Media y que no atañe sólo al retrato de devoción<sup>77</sup>.

Rosa Alcoy  
Universitat de Barcelona  
rosaalcoy@ub.edu

L'ANELL I EL MARTELL DE FRANCESCO D'ESTE. NOTES SOBRE UN RETRAT ATRIBUÏT A ROGIER VAN DER WEYDEN

El sentit de l'aparença i el realisme en el món flamenc del Quattrocento flueixen sobre la base d'una llarga, complexa i persistent tradició medieval. La fidelitat del període gòtic al simbolisme explica algunes de les constants iconogràfiques que orienten la nova pintura del segle XV. El retrat de Francesco d'Este (avui al Metropolitan Museum de Nova York) pot ser analitzat dins d'aquestes tendències, que justifiquen amb escreix l'estudi del significat dels objectes que el personatge porta a les mans. L'anell, d'una banda, i el martell, de l'altra, poden ser interpretats com a símbols d'una religiositat cristiana que passa del sentit del goig davant l'arribada del Messies, amb evidents valors nupcials, al sentit del dolor (o passional) davant de la mort de la divinitat. Aquest nou punt de vista, aconsella la revisió d'antigues lectures del famós retrat atribuït als pinzells de Rogier van der Weyden. L'estudi només resulta complet després de subratllar la dimensió epifànica de moltes obres amb donants, emparades sota les convencions definides per l'Adoració dels reis mags. D'altra banda cal fer notar la vinculació del retratat del Metropolitan a Sant Francesc, el seu sant patró, que el posa en relació amb el Calvari i amb el Davallament de Crist de la Creu. Aquesta última escena va gaudir de notorietat al llarg de l'Edat Mitjana fins assumir un gran protagonisme que no disminueix en la producció coneguda de Rogier van der Weyden i què, com s'intenta explicar, justifica la presència del martell en mans d'un nou Francesco, marquès de Ferrara.

Paraules clau: Rogier van de Weyden, pintura flamenca, retrat, iconografia, Metropolitan Museum, *Quattrocento*

THE HAMMER AND RING OF FRANCESCO D'ESTE: NOTES ON A PORTRAIT ATTRIBUTED TO ROGIER VAN DER WEYDEN

The sense of allegory and naturalism in the Flemish world of the 15th century derives from a long, complex and enduring medieval tradition. The consistent use of symbolism throughout the Gothic period accounts for some of the characteristic iconography that marked the new painting of 15th century. The portrait of Francesco d'Este (now in the Metropolitan Museum of New York) can be considered representative of this style, hence the importance of examining the meaning of the objects he is shown to be holding. The hammer and ring can be interpreted as symbols of Christian piety, stretching from the sense of joy at the advent of Christ, with its evident nuptial connotations, to the pain and suffering (or Passion) of Christ's death. This new perspective leads us to reconsider previous interpretations of this famous portrait, thought to have been painted Rogier van der Weyden. A complete analysis of this work must necessarily address the epiphanic dimension of much art produced under the guiding hands of patrons, respectful of the conventions defined by the Adoration of the Magi. It is also important to note the obvious link between the figure in the portrait and St. Francis of Assisi, his patron saint, which creates a further association with the Passion and the Deposition of Christ. This latter scene was depicted by artists throughout the Middle Ages and was no less important in the work of Rogier van der Weyden, hence the presence of the hammer in the hands of another "Francis", in this case Francesco, Marquis of Ferrara.

Keywords: Rogier van de Weyden, Flemish painting, portrait, iconography, Metropolitan Museum, *Quattrocento*