

Eikón Imago

ISSN-e: 2254-8718

<https://dx.doi.org/10.5209/eiko.79267>

Lampens Dieter, and Lizet Klaasen, eds. *Harmony in Bright Colors. Memling's God the Father with Singing and Music-Making Angels Restored*. Bélgica: Brepols Publishers, 2021 [ISBN: 978-2-503-58028-9]

Este libro es el resultado de las investigaciones llevadas a cabo en torno a la obra de Hans Memling (h. 1435-1494) *Dios Padre con Ángeles Cantores y Angeles Músicos* que se conserva en el Museo Real de Bellas Artes de Amberes (KMSKA). La restauración de esta pieza, iniciada en 2001 y finalizada en 2017, fue el punto de partida para el desarrollo de un amplio estudio de carácter multidisciplinar que permite una mejor comprensión de esta obra maestra de finales de la Edad Media. Los doce capítulos de los que se compone la publicación, a cargo de diferentes especialistas, son consecuencia del simposio celebrado una vez terminada la intervención. En ellos se abordan, a grandes rasgos, temas relativos a la historia de la pieza, su iconografía y elementos visuales, los materiales, técnicas y procedimientos empleados por el artista, y los análisis técnicos y tratamientos de conservación-restauración realizados.

Las circunstancias del encargo de esta obra y su contexto original son descritas en el capítulo 2 por Bart Fransen y Louise Longneaux. En inicio se trataba de un retablo de grandes dimensiones que ocupaba el altar mayor de la iglesia de la abadía benedictina de Nájera (La Rioja). A través de una copia de finales del siglo XVIII del *Libro Segundo de Censos* conservada en el Archivo Histórico Nacional de Madrid –cuyo contenido se reproduce en el apéndice de este capítulo– se han podido conocer algunos hechos relevantes sobre la pieza: el encargo fue realizado en 1483 por don Gonzalo de Cabredo, entonces prior de la abadía, aunque fue pagado casi en su totalidad por su sucesor don Pablo Martínez de Uruñuela, a quien corresponden muchos de los trabajos de renovación de la iglesia. El retablo fue finalmente colocado en 1494 y ocupó el mismo lugar hasta que fue sustituido en 1692 por el que puede verse en la actualidad. Descripciones de los siglos XVIII y XIX han posibilitado conocer que el retablo estaba dedicado a la Asunción de la Virgen y se componía de varias tablas, lo que ha permitido estudiar cómo podía ser su iconografía y ponerla en relación con otras obras dentro del mismo contexto.

Al desmontarse el retablo, las tablas se almacenaron en distintos sitios de la abadía, produciéndose así su dispersión y posterior desaparición, salvo en el caso de las tres superiores que son las que se conservan en el Museo Real de Bellas Artes de Amberes. La historia de estas tablas hasta llegar a su emplazamiento actual es narrada en el capítulo tercero por Ingrid Goddeeris. Su primer propietario fue Rafael García, uno de los mejores comerciantes de antigüedades del Madrid de finales del



siglo XIX y principios del XX, quien las adquirió en 1886 tras varios años de negociaciones. En un primer momento, Rafael intentó venderlas dentro de España y más adelante el Museo de Berlín mostró su interés, pero ninguna de estas relaciones siguió adelante. Según las últimas investigaciones, dos comerciantes de arte que trabajaban en París fueron quienes adquirieron las tablas en 1888, saliendo así de España. Aunque los datos con los que se cuenta actualmente todavía son parciales, sí se sabe que la obra fue ofrecida hasta en dos ocasiones al Museo de Bellas Artes de Bélgica, quien la rechazó por diversas cuestiones, un hecho que fue muy criticado en la prensa del momento. Finalmente fue adquirida por el Museo Real de Bellas Artes de Amberes en 1895. De todas las negociaciones, Goddeeris aporta las cifras de dinero que se pedían por la obra y su equivalencia actual en euros para que el lector pueda establecer comparativas y valoraciones con mayor facilidad.

Lizet Klaassen –jefa del estudio de conservación del KMSKA– y Marie Postec –conservadora-restauradora de pintura– describen a lo largo del capítulo inicial cómo se desarrolló la intervención de la obra de Memling, que supuso todo un reto para el inaugurado taller debido a las alteraciones que presentaba y a las grandes dimensiones de las tres tablas, lo que hizo que los procesos se dilataran considerablemente en el tiempo. Con el fin de entender su estado de conservación actual, conocer la naturaleza de los materiales de la obra y estudiar los procedimientos del artista, se han realizado previamente diferentes análisis técnicos, cuyos resultados se irán desgranando en sucesivos capítulos. En este sentido, también se ha realizado una aproximación a la historia material de la obra desde que abandonó su emplazamiento original, con especial hincapié en las interven-

ciones efectuadas en el propio museo a lo largo del siglo XX. Los distintos procesos de conservación-restauración llevados a cabo sobre la obra son descritos en este capítulo acompañados de la documentación fotográfica correspondiente, tanto general como de detalle, a través de la cual el lector puede hacerse una idea del estado de conservación previo, los problemas a los que se enfrentaron los restauradores y las áreas que fueron intervenidas. En primer lugar, se realizaron los tratamientos de conservación curativa encaminados a consolidar los estratos pictóricos y a permitir un mayor movimiento del soporte de madera. El proceso más complicado fue el de la limpieza, puesto que la obra no solo presentaba las capas de suciedad, barnices oxidados y retoques antiguos habituales, sino también una capa de suciedad heterogénea, fuertemente adherida e insoluble que daba un aspecto opaco y blanquecino. Finalmente, su retirada fue posible de manera mecánica. Tras esto, se realizó el estucado de lagunas y su reintegración cromática, así como el retoque de las zonas abrasionadas en los dorados. Por último, se barnizó la obra con los materiales y procedimientos más adecuados para una pintura de estas características.

Debido a la complejidad que presentaba el proceso de limpieza, fue necesario hacer un estudio exhaustivo tanto de los materiales que se querían eliminar como de la naturaleza y el estado en el que se encontraban las capas subyacentes. Los resultados de esta investigación aparecen recogidos en el capítulo octavo de la mano de Catherine Higgitt, científica principal de la National Gallery de Londres, que explora sus distintas características de manera detallada. Su explicación se apoya, para una mejor claridad expositiva, en gráficos y algunos de los resultados obtenidos en el laboratorio. Tras los análisis realizados se determinó que se trataba de sales de ácido oxálico junto con otros componentes de suciedad. A través de los estudios efectuados en cuadros del museo británico se han establecido tres tipos de oxalatos distintos atendiendo a su extensión y localización: los superficiales y generalizados, los puntuales formados como consecuencia de la degradación superficial, y los generados dentro de las capas de pintura. En cualquier caso, parece que los factores causantes de su formación y desarrollo pueden ser tanto externos como internos. A pesar de que la aparición de oxalatos no es infrecuente en pintura de caballete, aún no hay suficientes investigaciones al respecto que determinen con exactitud las causas de su formación y los posibles métodos para su eliminación.

Los resultados de los análisis realizados sobre la obra permiten conocer los materiales y técnicas empleados por Hans Memling. Dada su enorme importancia para poder plantear las propuestas de conservación-restauración más adecuadas, pero también para entender los procedimientos de ejecución y la producción del artista, en el presente libro se dedica buena parte a su estudio a través de varios capítulos. En el cuarto capítulo, un grupo de conservadores-restauradores y científicos –Lizet Klaassen, Marie Postec, Geert van der Snickt y Marika Spring– abordan esta investigación en las tres tablas, que ha sido posible llevar a cabo gracias a los trabajos

con técnicas analíticas de obras de arte desarrollados por el grupo AXES de la Universidad de Amberes, mediante una campaña de análisis *in situ* y la aportación científica de la National Gallery de Londres y el Museo Nacional del Prado. Se han realizado exámenes tanto con toma de micromuestras como análisis no destructivos mediante radiografías, reflectografía y fotografía infrarroja (IR, IRR) y fluorescencia ultravioleta, pero también a través de fluorescencia de rayos X (FRX) y difracción de rayos X (DRX), espectroscopía de infrarrojos por transformada de Fourier (FTIR), espectroscopía por reflectancia total atenuada (ATR-FTIR), espectroscopía ultravioleta-visible y microscopía electrónica de barrido con energías dispersivas de rayos X (SEM-EDX). A lo largo de este capítulo se van desgranando los materiales, técnicas y procedimientos empleados en el soporte, preparación, dibujo, dorados y película pictórica, todo ello acompañado de una extensa documentación gráfica con diagramas, mapeados de la obra, fotografías en detalle y resultados de los exámenes técnicos que complementan de manera extraordinaria el texto, de modo que el lector puede seguir con facilidad las cuestiones aquí expuestas.

La mayoría de los materiales hallados son los habitualmente empleados en la pintura flamenca del siglo XV, aunque hay algunos resultados que han desvelado novedades importantes. Las tablas están formadas por varios paneles de madera de roble del Báltico, cuyo análisis dendrocronológico permite datar la última fase de crecimiento de los árboles en torno a la fecha de ejecución de la obra; sobre el modo de construcción y el ensamblaje de todas las tablas se trata más detalladamente en el capítulo quinto. En cuanto a la preparación, se ha comprobado que está compuesta por una mezcla de carbonato cálcico y sulfato cálcico, algo que, de momento, no se ha hallado en otras obras ni de Memling ni de ningún otro pintor flamenco, y tampoco era una práctica común en España. La capa de imprimación, muy fina, está constituida a base de blanco de huesos, al igual que en otras obras flamencas del periodo. El dibujo preparatorio ha sido estudiado con minuciosidad, ya que ha permitido un avance en la comprensión del proceso creativo y evolución artística de Memling, así como la identificación de la participación de colaboradores; además de en este apartado, dichas cuestiones son abordadas en mayor profundidad en los capítulos sexto y séptimo. El dorado está realizado a la sisa y el oro es de baja calidad al estar mezclado con plata, lo que ha influido en su estado de conservación actual. Por último, los pigmentos utilizados son los comunes en este contexto. Los estudios realizados han permitido ver, además, cómo ha sido su aplicación en las diferentes partes de la obra, la presencia de arrepentimientos y las zonas donde con mayor probabilidad trabajara su taller.

Marie Postec y Lizet Klaassen también han estudiado el soporte desde la perspectiva de su construcción y ensamblaje como retablo, así como su posterior enmarcado, en el capítulo quinto. Originalmente las tablas estarían insertas en un sistema estructural con el que conformarían lo que es el retablo propiamente dicho. Aunque se desconoce cómo podían ser exactamente sus molduras y marcos, puede deducirse que la obra ocupa-

ría todo el espacio disponible del muro de la cabecera de la iglesia y que, por tanto, debía tener un enmarcado de cierta anchura –tanto en los laterales como entre las tablas– con decoración, como era habitual en esta época en Castilla. Además, se han localizado en los marcos actuales unas cavidades que podrían corresponder al sistema de ensamblaje original de elementos ornamentales hoy perdidos. De todo ello se incluyen radiografías, diagramas y montajes fotográficos que ilustran estas hipótesis. Con respecto al enmarcado actual de las tablas, por tanto, puede que algunas de las molduras originales fueran reaprovechadas –de hecho, las más antiguas datan de mediados del siglo XV–, pero las demás se corresponden con hasta tres momentos distintos de finales del siglo XIX y a partir de los años 50 del siglo XX. El origen y disposición de los distintos listones y calles que conforman estos marcos queda visualmente ejemplificado a través de diagramas, para lo cual también han servido de apoyo las diferentes fotografías antiguas de la obra expuesta en las salas del museo.

Los estudios en profundidad sobre el dibujo subyacente son abordados en el capítulo sexto por Maryan W. Ainsworth a través de los resultados obtenidos en esta obra y su comparación con otras de su producción, que posibilitan ponerla en contexto y entender el modo de trabajar del artista. El texto viene acompañado por las reflectografías realizadas para poder establecer comparaciones, además de un apéndice sobre la caracterización de los materiales del dibujo subyacente en la *Virgen con el Niño, Santa Catalina de Alejandría y Santa Bárbara* (h. 1480, Metropolitan Museum of Art). Al inicio de la carrera de Memling se comprueba la fuerte influencia que ejercía aún el haber trabajado en el taller de Rogier van der Weyden, del que poco a poco se irá distanciando no solo en cuanto a técnica, sino también en la elección de materiales. Además de las reflectografías infrarrojas, se han realizado análisis mediante espectroscopía Raman y estratigrafías en varias obras que permiten conocer el medio empleado: en obras más tempranas, Memling utiliza pigmento negro a pincel, pero irá progresivamente introduciendo carbón y piedra negra en seco. A veces los combina dentro de un mismo dibujo, en función del acabado deseado, aunque el medio en seco será predominante en sus últimas obras, lo que le permite crear dibujos más libres y de carácter más abocetado. En las tablas de Amberes se ha podido comprobar el nivel de detallismo de algunas partes, con sombreados, arrepenimientos y zonas repasadas varias veces, que nos hablan de un artista muy meticuloso a la vez que expresivo.

Estos avances en los estudios del dibujo subyacente en las obras de Memling permiten, asimismo, profundizar en las investigaciones acerca de la participación del taller. Tal y como señala Till-Holger Borchert en el capítulo séptimo, las grandes dimensiones de la obra y el propio modo de trabajar del artista en cuanto a la repetición de imágenes devocionales hace impensable que no contara con colaboradores para su ejecución, aun cuando en ocasiones como el caso de la obra de Amberes no es tan sencillo discernir el grado de participación de éstos. El autor aporta datos sobre el establecimiento

de Memling en Brujas y sus primeros años de trabajo a modo de preámbulo para abordar el estudio de los dibujos subyacentes de varias piezas, estableciendo comparaciones entre ellas que el lector puede seguir a través de las reflectografías infrarrojas reproducidas. Con ello pretende poder distinguir qué partes pueden corresponder al maestro y cuáles al taller. Si bien entran en juego múltiples factores que influyen en las diferencias entre los dibujos, lo cierto es que sí puede afirmarse la existencia de distintas manos en esta fase del trabajo y que la participación del taller en ella es apreciable de manera más clara que en la correspondiente a la propia pintura. Aún así, se trata de un trabajo complejo que requeriría de una investigación más profunda en la que se consideraran un mayor número de obras, tanto de Memling como de sus seguidores.

Por último, también se incluyen en este libro estudios sobre las vestimentas y los instrumentos musicales. Lisa Monnas en el capítulo noveno reinterpreta la simbología de las vestimentas y textiles en cuanto a sus formas, colores y detalles decorativos, algo que ha sido posible gracias a la recuperación de los tonos originales tras la restauración y al estudio del contexto de su producción. Tanto Dios Padre como los ángeles son descritos minuciosamente y puestos en relación con atuendos y textiles de la época, sus usos y su iconografía. Especial atención merecen los motivos ornamentales, muy presentes en toda la producción de Memling y cuyas fuentes de inspiración parecen ser diversas. Con todo, lo que el artista ha pretendido es transmitir una idea de poder, fuerza y autoridad, conceptos que son reforzados a través de la riqueza de los textiles y otros elementos.

Los capítulos finales están dedicados a la temática musical, ya que su fuerte presencia en la obra y el elevado nivel de detallismo permiten una aproximación extraordinaria a este campo. En el capítulo décimo, Karel Moens relaciona las interpretaciones musicales de finales de la Edad Media con el concierto de ángeles de Memling, atendiendo a su agrupación y colocación dentro de la composición, los libros de música y los instrumentos. En estos últimos se centra para realizar un análisis en profundidad de cada uno de ellos, atendiendo a su origen, características morfológicas y sonoras, otras representaciones visuales, etc. Con esto se comprueba la gran veracidad con la que Memling fue capaz de representarlos, manifestando su saber sobre los instrumentos y la música de su época. La importancia gráfica de la obra de Memling en cuanto al contexto musical de la época es resaltada por Keith Polk en el capítulo undécimo acerca del conjunto cívico de Brujas en torno a los años de ejecución de la obra de Amberes. A través del estudio del ámbito musical en esta ciudad y en Flandes, especialmente centrado en los instrumentos de viento, se manifiesta la precisión con la que Memling representó una realidad con la que debía estar muy familiarizado. Por último, en el capítulo duodécimo se recoge el trabajo realizado por la banda Oltremontano Antwerpen y un equipo multidisciplinar entre 2017-2021 dentro del proyecto de Memling. Con el objetivo de poder “escuchar” la obra, se reconstruyeron los instrumentos representados, se realizó un estudio de la música más cercana al

contexto del artista y, por último, se interpretaron estas piezas exclusivamente con los instrumentos fabricados a tal efecto. El resultado es *Paradise porte*, un concierto que puede escucharse en el CD adjunto.

Para concluir, cabe destacar el importante peso que tienen en la presente publicación los capítulos dedicados a los análisis y estudios realizados como parte de los procedimientos de conservación-restauración. Las explicaciones detalladas junto con la inclusión de un elevado número de documentación gráfica hacen que el lector especializado en estas materias encuentre aquí temas de enorme interés, al mismo tiempo que aquellos que no están familiarizados con estas disciplinas pueden

comprender con facilidad incluso las investigaciones de carácter más técnico. Este hecho, junto con la temática del resto de capítulos, hacen que el libro mantenga su carácter multidisciplinar y que, por tanto, resulte de interés a un público amplio que quiera aproximarse a la obra de Memling *Dios Padre con Ángeles Cantores* y *Ángeles Músicos* y al contexto del artista a través de las investigaciones más recientes.

Aurora Galisteo Rivero
Universidad Complutense de Madrid
augalist@ucm.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8820-4101>