

## Un precedente del microrrelato en la pintura del siglo XV: Discursos paralelos en los trípticos de los Primitivos Flamencos A Precedent of The Flash Fiction In The 15th Century Painting: Parallel Discourses In The Early Flemish Triptychs



**Microtextualidades**  
Revista Internacional de  
microrrelato y minificción

*Directora*  
Ana Calvo Revilla

*Editor adjunto*  
Ángel Arias Urrutia

Artículo recibido:  
Septiembre 2018  
Artículo aceptado:  
Enero 2019

Número 5 pp. 128-144  
DOI:  
<https://doi.org/10.31921/microtextualidades.n5a9>

ISSN: 2530-8297



Este material se publica bajo  
licencia Creative Commons:  
Reconocimiento-No Comercial-  
Sin Derivadas  
Licencia Internacional  
CC-BY-NC-ND

María RODRÍGUEZ VELASCO

*Universidad CEU San Pablo*

[mrodriguez.fhm@ceu.es](mailto:mrodriguez.fhm@ceu.es)

ID ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-5905-7755>

### ABSTRACT

La revolución pictórica que impulsan los primitivos flamencos en el siglo XV implica una renovación de sus repertorios y esquemas compositivos, sumando a la perfección técnica del óleo una gran riqueza de significados en sus obras. El diseño de los trípticos, al modo de los pórticos monumentales de las iglesias y catedrales del medioevo, podría equipararse a los microrrelatos literarios, en la medida que los pintores componen narraciones pictóricas a partir de la suma de pequeñas escenas trabajadas en grisalla. Estos episodios, expuestos secuencialmente, responden fundamentalmente a una fuente primaria, la Biblia, si bien en muchos casos su interpretación remite a otros escritos de la tradición cristiana y la teología medieval que enriquecen su interpretación y explican la unidad del conjunto.

La creación de microrrelatos plásticos se concreta en el “Tríptico de Miraflores”, de Rogier van der Weyden, el “Tríptico de la Virgen”, de Dieric Bouts y el “Tríptico de la Redención”, de Vrancke van der Stockt, quienes aúnan caracteres narrativos y simbólicos para mayor expresividad de sus microrrelatos plásticos.

**KEYWORDS:** Microrrelatos, Primitivos Flamencos, Grisallas, Rogier van der Weyden, Dieric Bouts, Van der Stockt.

### RESUMEN

The pictorial revolution that early Flemish painters drove in the 15th century implied a renewal of their repertoire and composition techniques, adding a wealth of meanings to the technical perfection of the oil painting. The design of the triptychs, in the same manner as the monumental porticos of medieval churches and cathedrals, could be compared to the literary flash fiction, as painters compose pictorial narratives from the sum of small grisaille scenes.

Essentially, these episodes, exposed sequentially, respond to a primary source, the Bible, although in many cases their interpretation refers to other writings of Christian tradition and medieval theology that enrich their interpretation and explain the unity of the ensemble.

The creation of plastic flash fictions is clearly seen in the Miraflores Altarpiece, by Rogier van der Weyden, The Triptych of the Virgin, by Dieric Bouts and the Triptych of the Redemption, by Vrancke van der Stockt, who combine narrative and symbolic characteristics in order to achieve a greater expressivity of their plastic flash fictions.

**PALABRAS CLAVE:** Flash fiction, Early Flemish, Grisailles, Rogier van der Weyden, Dieric Bouts, Vrancke van der Stockt.

## 1.- Introducción: Relatos literarios y relatos pictóricos

El paralelismo entre la literatura y el arte es continuo desde sus orígenes, ya que habitualmente los temas artísticos se inspiran en los textos literarios; como ponen de manifiesto iconografía e iconología un estudio únicamente formal de las imágenes constituye un análisis parcial y por tanto incompleto de las mismas. La importancia de los textos respecto a las obras de arte queda plasmada en las recomendaciones que ofrece a los pintores el arquitecto y tratadista italiano Leon Battista Alberti, al afirmar en *De Pictura* (1436):

[...] aconsejo que cada pintor trate de familiarizarse con poetas, oradores y otros igualmente bien versados en las letras. Ellos les darán creaciones nuevas o cuando menos ayuda para arreglar bellamente la *istoria* por medio de lo que el pintor con seguridad adquirirá mayor reconocimiento y renombre por sus pinturas. (1436, 118)

Siglos más tarde, en las letras españolas del siglo de oro, encontramos una invitación a la verdadera contemplación de la mano de Baltasar Gracián, quien señala que “va gran diferencia entre el ver y el mirar [...] poco importa ver mucho con los ojos si con el entendimiento nada” (Gracián, 611). Estas reflexiones encuentran continuidad, formuladas ya como metodología científica, a mediados del siglo XX, cuando Panofsky redacta sus “Estudios sobre iconología”, como resultado de las investigaciones sobre las imágenes que impulsa el Instituto Warburg. El autor hace hincapié en la necesidad de conocer las fuentes literarias para comprender “la significación intrínseca o contenido de las pinturas”, aunque evidentemente entran en juego otras variantes para el estudio integral de las obras de arte (Panofsky 2010, 23).

Relatos y alegorías alcanzan significado pleno a partir de los escritos. A su vez, recursos literarios como el anacronismo o la prefiguración, explican el simbolismo de ciertas tipologías y la unidad de programas decorativos con significado unitario desde las primeras representaciones de la iconografía cristiana (Casás 2003, 109-156). Géneros literarios como el mito, la novela, la poesía... hallan su correspondencia en el carácter narrativo o alegórico de las imágenes. La relación entre imagen y texto se hace muy evidente en los *scriptoria* monásticos de la Edad Media, cuando los manuscritos se decoraban con miniaturas en directa relación con los contenidos que ilustraban (Pacht 1987). El análisis de ciertos trípticos pertenecientes a la escuela pictórica de los Primitivos Flamencos, coetáneos al escrito de Alberti anteriormente citado, nos ha llevado a considerar en su planteamiento iconográfico un posible precedente del microrrelato literario, si bien advertimos diferencias que sin duda obedecen a la diferencia cronológica que los separa, teniendo en cuenta que en el campo literario este género se difunde a mediados del siglo XX (Lagmanovich 2006, 11). Nogueroles sitúa el auge de esta fórmula literaria entre los años setenta y ochenta, como una de las claves de la estética de la posmodernidad (50). Esta posible relación entre los microrrelatos pictóricos de los pintores flamencos del siglo XV y la narrativa breve contemporánea se acerca a la visión de Nieto García al proponer el *exemplum* medieval como uno de los antecedentes del microrrelato en la tradición literaria de siglos pasados (156).

## 2.- La renovación narrativa de Van der Weyden: Microrrelatos esculpidos en el “Tríptico de Miraflores” (ant. 1445, Staatliche Museen, Berlín)



Figura 1: Rogier Van der Weyden, *Tríptico de Miraflores*, ant. 1445, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlín

El “Tríptico de Miraflores” (Figura 1), es obra de uno de grandes renovadores de la pintura occidental, Roger van der Weyden (h. 1399-1464), quien, por el realismo de sus figuras, la monumentalidad de sus planteamientos espaciales o el trabajo de pliegues y texturas despertó ya la admiración de sus coetáneos, como constata hacia 1456 el humanista Bartolomeo Fazio al citar lo entre los “viri illustri” (Kemperdick 2009, 70). Testimonios como el del cardenal alemán Nicolás de la Cusa, ensalzándolo en 1452 como “el más grande de los pintores” (Kemperdick 2012, 57), o el del obispo de Arras Jean Jouffroy, recordándonos en 1468 que las pinturas de Van der Weyden “adornan las cortes de todos los reyes” (Campbell 2015, 19), no dan idea del reconocimiento del pintor más allá de las fronteras de Bruselas, donde estableció definitivamente su prolífico taller tras haber logrado la maestría en Tournai, su localidad natal, donde en agosto de 1432 ya sabemos que encabezaba el gremio de pintores y orfebres (Campbell 2009, 104). Allí había iniciado en 1427 su formación junto a Robert Campin, iniciador de la escuela de los Primitivos Flamencos e impulsor de propuestas pictóricas revolucionarias que Jocher Sander denominó “ars nova” (Sander 2008, 133).

En Tournai, junto a Campin, Van der Weyden también aprendió a poner la técnica al servicio de la exposición de complejos programas iconográficos en los que, desde un profundo realismo, a menudo coordina carácter narrativo y simbólico. Su dominio del óleo le permitió un tratamiento pormenorizado de todos los detalles de sus pinturas, sirviéndose a menudo de estos para encubrir lo que Panofsky llamó “simbolismos disfrazados” (Panofsky 1998, 143). La renovación de los Primitivos Flamencos implicó una nueva exposición de la trama argumental de sus pinturas, como observamos en el “Tríptico de Miraflores”, donde las escenas principales, muy coloristas y con figuras monumentales, completan su significado con “microrrelatos pictóricos”, trabajados en grisalla y en reducidas proporciones.

La nobleza del origen de esta obra pudiera explicar su preciosismo técnico, pues

fue donada en 1445 por el rey Juan II a la Cartuja de Miraflores, lo que, a falta de documentos anteriores, determina su aproximación cronológica. Además, el libro becerro del Monasterio que recoge la dádiva también ha sido fundamental en la consideración de la autoría por referir al “magistro Rogel, magno et famoso Flandresco”.<sup>1</sup> A partir de aquí se abren dos hipótesis respecto a sus posibles comitentes. Por un lado, Kemperdick, a partir de un análisis dendrocronológico de las tablas que componen el Tríptico, propone que la pintura fue realizada en España, probablemente por encargo del entorno del rey Juan II (Kemperdick 2015, 97). Esta posibilidad es cuestionada y rebatida por Lorne Campell, quien advierte que de ser un encargo real la heráldica estaría presente en la obra y señala que podría tratarse de un regalo del papa Martín V al citado monarca (Campbell 2015, 34).

La estructura de tres tablas de esta pieza lleva a Van der Weyden a plantear su composición general imitando los pórticos monumentales de las iglesias y catedrales de la Edad Media. Así los tres grandes arcos nos introducen en tres escenas dedicadas a la exaltación de la Virgen en relación con la figura de su Hijo: Nacimiento, Piedad y Aparición de Cristo resucitado a su Madre, tres instantes que sintetizan gráficamente ciclos mayores de infancia, pasión y resurrección de Cristo y que nos remiten a distintas fuentes literarias para su inspiración. Junto a esta primera traza arquitectónica Van der Weyden modela las arquivoltas que definen los arcos y las jambas que los sustentan con figuras y escenas trabajadas en grisalla, imitación pictórica de la escultura (Lynn 2011, 128). En ellas se plasma el carácter ornamental de la arquitectura a la vez que la capacidad del pintor por transmitir discursos paralelos en la misma pieza a partir de la sucesión de microrrelatos.

A primera vista, podríamos decir que el pintor juega con la fragmentariedad al dividir el conjunto en una sucesión de episodios, pero esto no excluye la unidad en cuanto a la lectura global del Tríptico, pues la comprensión de cada detalle no puede entenderse fuera de la totalidad del programa iconográfico. En este sentido, el planteamiento de los primitivos flamencos, y más concretamente de Van der Weyden, respecto al discurso narrativo mediante un entramado de microrrelatos podría parangonarse con el método escolástico cultivado en las escuelas catedralicias. A su vez, esta necesidad de ensamblar distintas piezas para llegar a un significado totalizante se podría considerar en paralelo a la concepción de fragmentariedad en el microrrelato literario, planteada por Gómez Trueba al hablar de los pequeños textos que exponen un tema común como microcosmos que conducen a macrocosmos (38). En esta línea, nuestras pequeñas escenas se asimilarían al microcosmos que constituye el macrocosmos de sentido totalizante. En correspondencia con esta tendencia, las grisallas pueden interpretarse secundando el concepto de Mora como “microrrelatos intercalados”, pues, tal y como describe la autora, se trata de un “tipo de narración breve, con autonomía propia, que aparece incrustada en textos más extensos” (193).

A la hora de exponer sus “microrrelatos” plásticos en el “Tríptico de Miraflores”, Van der Weyden introduce una particularidad al no seguir la estricta disposición seriada y temporal, marcada por el movimiento de las agujas del reloj, sino que cada arquería implica un doble sentido en la lectura de sus pequeños relieves (Lynn 2011, 124). Por tanto, enmarcando el Nacimiento de Cristo encontramos referidos episodios anteriores al mismo (Sagrada Familia, Anunciación, Visitación) y posteriores (Adoración de los pastores, Adoración de los magos y Presentación en el templo), sintetizando los episodios más relevantes de su infancia. En el caso de la Piedad, las

---

<sup>1</sup> Se trata de un libro becerro de 1529 pero recoge la donación de 1445.

grisallas completan el ciclo de la Pasión con escenas previas, Camino del Calvario, la Elevación de la cruz, la Crucifixión, que culminan con el posterior Entierro de Cristo. Finalmente, en la tercera arquería, encontramos una mayor variedad argumental, pues a escenas de carácter cristológico, como la resurrección, la ascensión del Señor y Pentecostés, se suman otras propias de la glorificación de la Virgen, como la entrega de la palma que anuncia su Dormición, Asunción a los cielos y Coronación.

La presencia de estas últimas escenas marianas, que se repiten en los repertorios de los pórticos catedralicios góticos, implica también la inspiración de nuevas fuentes literarias para la creación de estos microrrelatos pictóricos, ya que a la narración de los cuatro evangelios hay que añadir la de los apócrifos asuncionistas. Todos estos relatos explican personajes, gestos y motivos secundarios de estas grisallas, donde a pesar de sus pequeñas proporciones el pintor no escatima en cuanto a minuciosidad, vivacidad expresiva o individualización de rasgos. En este sentido, cabe recordar que Van der Weyden se consolidó como notable retratista al servicio de la corte de Borgoña, donde también se inició en el arte de la miniatura, como se observa frontispicio de las *Crónicas de Hainaut*,<sup>2</sup> de Jean Wauquelin, (Bruselas, Biblioteca Real, ms. 9242, f. 1r), manuscrito encargado por el duque de Borgoña (Watteeuw 2009, 180).

La pericia técnica de la pintura permite asegurar que para el pintor tienen tanta importancia las escenas principales como aquellas que podemos considerar “menores” o microrrelatos. A este respecto, la precisión de dibujo de Van der Weyden, con trazos de gran seguridad, y la intensidad expresiva de las imágenes podría equipararse a caracteres a menudo presentes en los microrrelatos literarios, como la precisión de ideas. De hecho, la relevancia que la narración tiene para este pintor requiere de la intervención de posibles colaboradores para completar el tratamiento de sus paisajes, tal como refiere Kemperdick al estudiar las radiografías de la Piedad y la Aparición de Cristo resucitado (Kemperdick 2008, 97).

La concepción de discursos paralelos de las arquerías es extensible a otros motivos de la pintura, como se aprecia en los capiteles historiados con la talla de episodios de Antiguo Testamento (Sacrificio de Isaac, David contra Goliat, Sansón con el león). Aunque aparentemente estas escenas romperían con la unidad argumental del Tríptico, una lectura prefigurativa de las mismas a partir de las exégesis bíblicas de los textos patrísticos las incardinaría en el significado conjunto de la obra (Rodríguez 2015, 192). En este sentido, desde los primeros siglos se había generalizado el método de la prefiguración en la enseñanza de la Biblia, consolidándose con la figura de Orígenes de Alejandría (Dulaey 1996). De esta forma el sacrificio de Isaac debe ser aquí interpretado como anticipo del sacrificio de Cristo, la lucha de David contra Goliat como anuncio del triunfo de Cristo sobre el mal o Sansón frente al león como figura de resurrección, estableciéndose de nuevo una directa relación con los episodios principales y los microrrelatos de las arquivoltas en la continuidad de Antiguo y Nuevo Testamento.

Además, Van der Weyden utiliza el paisaje de la tercera tabla de este Tríptico para remitirnos a un instante anterior respecto a la escena principal de la Aparición de Cristo resucitado a su madre. Así, en la lejanía, apenas esbozados por las pinceladas de color, se adivinan dos tiempos anteriores, el de la resurrección, con Cristo saliendo del sepulcro ante los soldados dormidos, y el de la llegada de las santas mujeres al sepulcro, donde un ángel, apenas sugerido por una mancha blanca les anuncia que Cristo ha

---

<sup>2</sup> En este sentido destacan los retratos realizados por Van der Weyden y su taller para la corte de Borgoña, donde comenzó a trabajar al servicio de Felipe el Bueno en 1441, tras la muerte de Jan van Eyck (Campbell 2004, 8).

resucitado. Podríamos decir que el pintor utiliza el listel de la ventana para marcar la lectura secuencial, dejando de un lado a Cristo y de otro a las santas mujeres, en lo que a nuestro juicio podría considerarse “un cuadro dentro del cuadro”, equiparable a un microrrelato pictórico.

A lo ya expuesto en el ámbito de lo plástico, habría que sumar las inscripciones que se añaden en las filacterias y en el remate bordado de la túnica y manto de la Virgen. En las filacterias, portadas por los ángeles que coronan a la Virgen en cada una de las tablas, se inscriben versos que exaltan las virtudes de la Virgen respecto a la infancia, pasión y resurrección de Cristo (“*Mulier hec fuit probatissima munda ab omni labe ideo/accipiet coronam vite ex Iac I*”// “*Mulier hec fuit fidelissima in xpi dolore ideo/datur ei coronam vite Ex apoc X*”// “*Mulier hec perseveravit incens omnia ideo/data este i corona ex apoc VI c*”) (Chatelet 1982, 63). A diferencia de la continuidad narrativa de los microrrelatos señalados anteriormente en las grisallas, en este caso se trata de la yuxtaposición de versículos aislados, si bien siempre en consonancia con el fin último de exaltación mariana del Tríptico. A este responden también los versos del *Magnificat* que rematan la indumentaria de la Virgen a lo largo de las tres tablas y que únicamente apreciamos a partir de una contemplación minuciosa de las mismas.

Los microrrelatos anteriormente señalados se completan en el “Tríptico de Miraflores” con las figuras de las jambas, representación de los cuatro evangelistas, que se convierten en relatores de los episodios ya referidos simbolizados por sus libros abiertos. El gusto de Van der Weyden por el simbolismo hace que cada personaje esté acompañado por su signo del tetramorfos: el toro de san Lucas; el águila de san Juan; el ángel de Mateo y el león de san Marcos. Estas cuatro figuras animales, inspiradas en los “cuatro animales vivientes” de las visiones del profeta Ezequiel (Ez. 1: 4-12) y del Apocalipsis (Ap. 4: 6-8), adquieren un sentido simbólico a la luz de las exégesis bíblicas de san Ireneo, san Jerónimo y san Gregorio Magno. Siguiendo a los dos primeros las figuras cobran los siguientes significados: san Mateo, el hombre, porque su evangelio comienza con las genealogías de Cristo, incidiendo en su naturaleza humana; san Marcos, el león, porque la primera parte de su evangelio expone la predicación de san Juan Bautista en el desierto y éste era el animal por excelencia de los parajes desérticos, según los Bestiarios medievales; san Lucas el toro o buey, porque su texto inicia con los sacrificios que debían ofrecerse a los dioses y éste es el holocausto máspreciado; y, finalmente, san Juan, el águila, porque su narración se considera la más “elevada” y perfecta desde el punto de vista teológico y el águila era en ensalzado en los Bestiarios como “el único ave capaz de volar hasta el sol sin deslumbrarse” (Sebastián 1986, 40).

Partiendo de esta lectura inicial, los escritos de san Ireneo y, después, los de san Gregorio, dan un paso más, considerando los “cuatro animales vivientes” símbolo de la humanidad, la realeza, el sacerdocio y la divinidad de Cristo (Mâle 2001, 61), aspectos también recogidos de forma más o menos explícita, a través de las escenas mayores y menores en este Tríptico de Van der Weyden. En la Edad Media no se olvidaron estos significados y fueron muchas las variantes iconográficas del tetramorfos, con especial protagonismo en el arte de la miniatura, pues a menudo su representación se vinculaba a códices bíblicos y evangeliarios. Además, en las escuelas monásticas y catedralicias estaban presentes los textos patrísticos como uno de los medios más adecuados para el estudio de la Biblia.

En el medievo algunos escritores, como Honorio de Autun, retomaron el simbolismo del Tetramorfos, señalando que las figuras sintetizaban los cuatro

acontecimientos esenciales de la vida de Cristo: “Cristo era hombre naciendo, toro muriendo, león resucitando y águila ascendiendo” (“*Christus erat homo nascendo, vitulus moriendo, leo resurgendo, aquila ascendendo*”) (Réau 1996, 50), ideas que parecen transcritas en el programa iconográfico del Tríptico que contemplamos. Emile Mâle, en su investigación sobre la iconografía gótica, también nos recuerda que los cuatro símbolos expresaban las virtudes que debían practicar los cristianos: razón, inmolación, justicia y valentía (Mâle 2001, 61). Como se desprende de estas consideraciones, Van der Weyden no introduce los evangelistas únicamente con sentido decorativo, o como figuras aisladas, sino que su presencia adquiere sentido pleno en relación con el programa conjunto.

Estos detalles, así como las incoherencias espaciales que se advierten en el Tríptico, nos hablan de como Van der Weyden privilegia la exposición argumental respecto a la proyección perspectiva calculada matemáticamente. El pintor crea una escenografía subjetiva que le permita exponer una suma de microrrelatos que enriquecen notablemente el significado de su obra. La pregunta que surge es, ¿era el pintor conocedor de la rica tradición literaria que sintetizaba en sus complejos programas iconográficos? El maestro podría haberse servido de modelos de la tradición artística anterior, pero es muy probable que necesitara el asesoramiento de eclesiásticos que orientaran los contenidos de sus obras. En concreto, al abordar este Tríptico de Miraflores y su contexto original, Campbell propone que pudiera haber sido D. Lope de Barrientos, obispo confesor del rey Juan II y de su esposa María de Aragón, quien dictara el programa iconográfico con el entramado de escenas principales, microrrelatos en grisalla e inscripciones (Campbell 2015,36).<sup>3</sup> Esta riqueza de significados, así como la excelencia técnica de la pieza, despertaron la admiración de la reina Isabel la Católica al visitar la Cartuja de Miraflores en 1483. De hecho, la reina, gran mecenas de las artes, encargó una copia a su pintor de corte, Juan de Flandes, actualmente conservada en la Capilla Real de Granada y cuya autoría fue atribuida al propio Van der Weyden.

### 3.- Grisallas y microrrelatos prefigurativos en el “Tríptico de la Virgen” (h. 1440-1445, Museo del Prado, Madrid), Dieric Bouts



Figura 2: Dieric Bouts, *Tríptico de la Virgen*, h. 1440-1445, Museo del Prado, Madrid

<sup>3</sup>Propone además que pudiera ser María de Aragón, gran coleccionista de pintura, quien encargara este Tríptico para la cartuja de Aniago, lo que justificaría la centralidad de la Piedad, advocación a la que se dedicó este cenobio.

La huella de Van der Weyden es evidente desde el punto de vista técnico, en lo que se refiere a los recursos derivados de la técnica del óleo, pero también fueron retomadas sus estructuras compositivas y el entramado de simbolismo y microrrelatos pictóricos que otorgaban una identidad propia a sus pinturas. Esto podría decirse al contemplar el “Tríptico de la Virgen” (Figura 2) de uno de sus discípulos, Dieric Bouts, quien se aleja de la monumentalidad y realidad expresiva de su maestro, pero mantiene la misma concepción de la pieza como pórtico monumental. Jambas y arquivoltas se convierten de nuevo en soporte de microrrelatos pictóricos mediante la grisalla Rodríguez 2014, 281). Tomando el orden compositivo de su maestro, Bouts selecciona cuatro escenas referentes por igual a la infancia de Cristo y a la vida de la Virgen, guardando por tanto mayor continuidad en su discurso principal, frente a la mayor diferencia temporal expuesta anteriormente por Van der Weyden.

Así se suceden Anunciación, Visitación de María a su prima santa Isabel, Nacimiento de Cristo y Adoración de los Magos, estando las dos escenas centrales pintadas en la misma tabla, por lo que seguimos hablando de un tríptico. La presencia entre los episodios principales de la Visitación llevó a plantear, a falta de una documentación precisa, que fuera realizado para el Convento de la Visitación de Haarlem, donde hay constancia de que trabajó Dieric Bouts (Chatelet 1980, 77).

Tras un primer acercamiento, se podría decir que la claridad expositiva se rompe al advertir los pequeños episodios tallados en las arquerías a modo de microrrelatos, que en este caso sí siguen estrictamente un sentido único de lectura, una secuencialidad entre ellos, aunque no respecto a la imagen principal que enmarcan. La escena de la Anunciación es enmarcada por episodios del Antiguo Testamento: creación de Eva; prohibición de comer del árbol de la ciencia; pecado original; expulsión del Paraíso; trabajos de los Primeros Padres y muerte de Abel, sintetizando cómo tras la Creación, la revelación prosigue con la Encarnación (Campatelli 2009, 40). La unidad de significados entre la escena neotestamentaria recreada en un anacrónico interior burgués con una rica policromía y los instantes del Génesis, relatados de forma monocroma en el arco, se puede trazar principalmente a partir de las exégesis patrísticas que parangonaban a Eva y a la Virgen como “nueva Eva”, sintetizada en la afirmación de san Ireneo: “Lo que la virgen Eva había atado por su incredulidad, la Virgen María lo desató con su fe” (Dulaey 2003, 259).

A la luz de textos como este se amplía el significado del relato principal a una línea temporal mayor, la de la totalidad de la historia de salvación iniciada con la creación. Podríamos decir que Dieric Bouts, a partir de microrrelatos explícitos en la pintura, obliga al espectador a recordar microrrelatos implícitos, las referencias patrísticas, para trabar el contenido global de la obra. Este papel activo del espectador también es reclamado por Roas para el microrrelato literario al señalar la necesidad de un “lector co-creador” (Roas 2012, 60). En este sentido, la escena principal cobra mayor relevancia a partir del microrrelato constituido por los episodios del arco superior. A su vez, este paralelismo explicaría en mayor medida algunos de los símbolos de la escena principal, como los frutos (símbolo del pecado en la arquería y de fecundidad en la Anunciación), la puerta abierta (pues si con el pecado se cierra la historia de la salvación, con la Anunciación se abre de nuevo) o el *hortus conclusus* que se vislumbra tras la ventana en contraposición al paraíso perdido por el pecado del hombre (Sarabia 1998, 79), motivos que inciden en la presencia de María como “nueva Eva” (Pasnofsky 1998, 145).

La continuidad de Antiguo y Nuevo Testamento es referida de modo presentativo, no narrativo, en las jambas o columnas que sustentan la arquitectura. Se trata de soportes figurativos con la representación de los profetas, cuya presencia

también obedece a la exaltación de la Virgen, reinterpretando plásticamente textos de la tradición, como el de Hipólito, a finales del siglo II, aclamando a María como la última de los profetas, o como el de san Agustín, que la enaltece como “la perfección de los profetas” (Ayán 1998, 179; Rahner 2002, 138).

La escena de la Visitación nos presenta la faceta de Bouts como paisajista, aspecto reconocido entre sus coetáneos como muestra Molanus, profesor entonces de la universidad de Lovaina al ensalzar al pintor como “gran inventor” por su forma de trabajar la naturaleza (Balis, Díaz Padrón Van del Velde, 1989, 40; Denis, 1957, 17)). La sobriedad de esta escena protagonista contrasta con el detallismo de la arquivolta, donde se completa un microrrelato de la pasión de Cristo: Traición de Judas; Oración en el huerto de los Olivos, Prendimiento, Cristo ante el Sumo Sacerdote, Flagelación y Coronación de espinas. Si bien no parece haber relación entre la tabla principal y lo narrado en estas escenas, estas nos recuerdan como san Juan Bautista, en su papel de precursor de Cristo, lo presentó como “el cordero de Dios que quita el pecado del mundo” (Jn 1, 29), pensamiento aludido en el ciclo de grisallas.

El hecho de que el pintor se sirva de textos prefigurativos, de símbolos o de referencias indirectas para coordinar la unidad del programa iconográfico ha llevado a plantear que, también en este caso, participara un teólogo para la selección de ideas y escena, sobre todo teniendo en cuenta que se trata de una obra de juventud del pintor, trabajada entre 1440 y 1445 (Friedlander 1968, 22-23). La persona propuesta para tal fin es Jan van Haecht, profesor de teología de la Universidad de Lovaina (Sarabia 1998, 76), donde Bouts consolidó su carrera tras ser nombrado pintor oficial de la ciudad.

Allí era conocido también como “pintor del silencio”, por la detenida contemplación a la que nos introducen sus obras, con programas iconográficos que invitan a la reflexión y relación de conceptos, que abren al conocimiento de diversas fuentes literarias mediante la combinación de microrrelatos y “simbolismos disfrazados”, recordándonos que la función y finalidad original de la obra no sería únicamente ornamental (Smeyers 1998). Para la sugerencia de conceptos Bouts, en la estela de su maestro Van der Weyden, a menudo utiliza el marco arquitectónico que define sus espacios sacros, como se aprecia en el presente Tríptico (Lynn 2011, 128). Se podría decir a este respecto que esta contemplación reflexiva diferencia al microrrelato pictórico del literario, que ofrece una lectura rápida, inmediata y directa, sin duda en relación con la difusión que alcanza en las redes.

La sucesión de escenas de la pasión iniciada en el arco que enmarca la Anunciación se completa con las grisallas que rematan el Nacimiento, donde se representan Cristo camino del Calvario, Crucifixión, Anástasis, Descendimiento, Entierro de Cristo y Resurrección, con un dinamismo y una vivacidad en el tratamiento de las figuras equiparable al que ofrecen los personajes protagonistas, obedeciendo al detallismo propio de la escuela de los Primitivos Flamencos. El ciclo triunfal de la resurrección encuentra su continuidad en la arquivolta superior a la Adoración de los Magos, decorada en este caso con las apariciones de Cristo resucitado: Noli me tangere, Encuentro con los discípulos de Emaús, Pesca milagrosa, Duda de Santo Tomás, Ascensión y Pentecostés, que nos recuerdan que la Epifanía es manifestación de Dios a los hombres. De nuevo en el Tríptico se pone de manifiesto cómo la creación del microrrelato superior vivifica el espacio sacro a la vez que la suma de los particulares lleva a la comprensión totalizante de la imagen. En este sentido, se podría trazar un parangón entre la filosofía escolástica y estos pintores, en la medida que estos apuntan a la totalidad del conocimiento desde la individualidad de escenas principales y secundarias.

La riqueza argumental de este Tríptico explica que llegara formar parte de la

colección de la colección del rey Felipe II, siendo depositado en 1584 en el Monasterio de El Escorial para decorar la Capilla de Cristo, en el Noviciado (Périer-D'Ieteren 2005, 301). Desde allí ingresó en las colecciones del Museo del Prado el 15 de marzo de 1839 (Madrazo 1872, 81; Pérez Sánchez 1985, 83; Catálogo 1996, 42).

#### 4.- La suma de microrrelatos policromados en el “Tríptico de la Redención” (h. 1455-1460, Museo del Prado, Madrid), Vrancke van der Stockt



Figura 3: Vrancke van der Stockt, *Tríptico de la Redención*, h. 1455-1460, Museo del Prado, Madrid

Las novedades de Van der Weyden en lo que se refiere a la exposición argumental de las pinturas se observan también en el monumental “Tríptico de la Redención” (Figura 3), atribuido a Vrancke van der Stockt, quien en 1464 relevó a su maestro como pintor oficial de la ciudad de Bruselas (Garrido, García Maiquez y Van Schoute 2010, 98). Aunque apenas se conservan datos acerca de la vida y obra de este maestro, un año más tarde del citado nombramiento, y hasta 1475, está registrado como presidente de la Cofradía de San Eloy y miembro del Consejo Comunal (Bermejo, 1980, 139). La huella de su maestro se aprecia en la estructura arquitectónica del Tríptico, a modo de pórtico gótico, ahora con arcos apuntados, así como en una selección iconográfica que permite establecer afinidades con el “Tríptico de los Siete Sacramentos” (h. 1445-1450, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Amberes, Bélgica), el “Retablo del Juicio Final” (h. 1446-1452, Musée de l’Hôtel Dieu, Beaune) y el “Retablo de Miraflores” (h. 1440-1445, Staatliche Museen, Berlín), obras de Van der Weyden (Gómez Nebreda y Finaldi 2007, 60). No obstante, en su particular reinterpretación del pórtico Van der Stockt nos acerca a la policromía que originalmente tendrían los relieves en el medioevo, algo que en gran medida lo diferencia de sus coetáneos, pues Markschies señala que es una de las pocas obras holandesas con los encuadres policromados (Williamson 1995, 27; Markschies, 2009, 94).

Lo que no varía el pintor es la concepción unitaria del programa decorativo, al combinar argumentos principales y microrrelatos de modo explícito y simbolismos ocultos. Un recorrido por las tablas nos lleva a la ruptura de la secuencialidad vista en la

pieza de Bouts, pues se suceden pecado original, expulsión del Paraíso y juicio final en las portezuelas laterales y crucifixión centralizando todo el conjunto. La recreación anacrónica de la crucifixión en una arquitectura propia del gótico tardío nos introduce en una lectura simbólica que se completa con los distintos instantes de la misa recreados ante el altar mayor y las naves laterales (lectura de las escrituras, consagración y comunión) para recordarnos que la Eucaristía conmemora el sacrificio de Cristo, subordinando a este mensaje el tratamiento coherente de la perspectiva (Panofsky 1997, 52).<sup>4</sup>

En directa relación con estos temas, trabajados con la misma minuciosidad, en las arquivoltas se suceden microrrelatos con el ciclo de la creación, que precedería al pecado original y la expulsión de los primeros padres del Paraíso, el ciclo de la pasión de Cristo, en correspondencia con la crucifixión, y las obras de misericordia, en relación con el juicio final (Silva 2001, 88). En este último conjunto podemos identificar el relato del capítulo 25 de san Mateo, versículos 31-45, con la invitación a vestir al desnudo; dar de beber al sediento; dar de comer al hambriento; hospedar al forastero; visitar al preso y visitar al enfermo, recordando las buenas obras que deben realizarse para alcanzar misericordia en el Juicio.

Van der Stockt añade además el entierro de los difuntos, aunque, como señala Nebreda diferencia en la composición las obras evangélicas de esta última, representada en las enjutas del arco y desdoblada en dos instantes, el traslado del muerto y su depósito en la fosa sepulcral (Gómez Nebreda 1999, 419). El microrrelato que conforman las obras de misericordia enriquece el significado del juicio final, presidido por el Cristo apocalíptico, entronizado sobre el cosmos, como señor del universo, y el arcoíris, signo de la alianza entre Dios y el hombre. El simbolismo también se aprecia en los motivos que flanquean su rostro, una vara florida, emblema de la misericordia y una espada, atributo de la justicia (Gómez Nebreda y Finaldi 2007, 64). Precisamente la simbiosis entre símbolos parlantes concretos para la identificación de una figura o idea y el carácter narrativo de la escena, pensamos que podría equipararse a la combinación entre concisión y recursos de carácter narrativo que Lagmanovich atribuye al microrrelato literario (Lagmanovich 2006, 104).

La emulación de relieves escultóricos narrativos es extensible en este Tríptico a las jambas que flanquean la crucifixión con la representación de los sacramentos, donde se aprecian numerosos anacronismos en las vestimentas, tocados, detalles del mobiliario, objetos litúrgicos, incluso en gestos de carácter litúrgico, como el del matrimonio con las manos de los esposos entrelazadas bajo la estola sacerdotal. La unidad argumental entre el pecado y la redención expuesta en estas dos primeras tablas podría sintetizarse en la siguiente afirmación: “el cosmos es creado en Cristo y destinado a Cristo, como se manifiesta en la liturgia, donde el pan y el vino revelan a Cristo. En este sentido, la liturgia eucarística es nueva creación” (Campatelli 2009, 49).

El repertorio iconográfico del Tríptico figura en lo esencial en las actas de fundación y dotación del Convento de los Ángeles (Madrid), fundado por doña Leonor de Mascareñas, fue aya de Felipe II y de su hijo, el príncipe D. Carlos. Allí se cita “un retablo grande con dos puertas que es crucifixo y la creación del mundo y con Adán y Eva, y el Juicio en la otra puerta y las obras de misericordia y los siete sacramentos de la iglesia” (Andrés 1994, 360). Se ha propuesto que hasta dicho monasterio pudiera llegar desde las colecciones reales, incluso se ha vinculado con la reina Isabel la Católica, si bien no hay documentos que puedan atestiguarlo con certeza (Gómez

---

<sup>4</sup> Martens utiliza la expresión “pseudo perspectiva” para describir el tratamiento espacial de Van der Weyden y sus seguidores (Martens 2013, 126).

Nebreda 2002, 40). Tras la desamortización de Mendizábal, como tantas obras religiosas, el Tríptico entró a formar parte del Museo de la Trinidad, y desde allí llegó al Museo del Prado en 1872, donde se atribuyó inicialmente de forma errónea al propio Van der Weyden (Catálogo, 1996, 376; Pérez Preciado 2014,16). Para explicar la estrecha afinidad entre ambos pintores, Campbell recuerda que, en 1453, Van der Stockt está documentado en Bruselas, más concretamente en casa de Van der Weyden (Campbell 2009, 107). Pérez Preciado, que recientemente asignó este Tríptico al Maestro de la Redención del Prado, propone que ambos pintores bebían de las mismas fuentes gráficas para el tratamiento de sus iconografías (Pérez Preciado 2015, 123).

La forma en que Van der Stockt aborda el juicio final, combinando la monumentalidad del juez con microrrelatos que completan su significado no fue exclusiva de las pinturas destinadas a contextos eclesiásticos o monacales, sino que desde finales del siglo XIV se había generalizado en las salas de justicia de los palacios comunales de Flandes donde la justicia divina se proponía como modelo para los jueces (Bermejo, 1980, 141). Esto explica que el propio Van der Stockt realizara un tríptico para el Ayuntamiento de Valencia repitiendo en gran medida el repertorio iconográfico representado en la obra del Prado, aunque con la tabla central dedicada al juicio final Catalá, Pérez y Roig 1990, 15-41).<sup>5</sup>

## Conclusiones

El realismo de los primitivos flamencos los llevó a estructurar sus trípticos partiendo del modelo real de los grandes pórticos esculpidos que se tallaban en iglesias y catedrales. El recurso técnico de la grisalla hizo posible una fidedigna imitación de los relieves historiados, trabajados con la misma minuciosidad que las escenas protagonistas. Los pintores, que conocían el simbolismo que estos grandes pórticos tenían en las iglesias medievales como imagen de la Jerusalén Celeste y como símbolo del propio Cristo que nos introduce en esta, utilizaron las escenas de arquivoltas y jambas para componer microrrelatos a partir de la sucesión de episodios cuya secuencialidad permitía cerrar ciclos completos con significado unitario en sí mismo y en relación con las escenas protagonistas.

La construcción de estas arquitecturas pintadas no sólo refuerza la unidad compositiva de los trípticos formalmente, sino también en lo que se refiere al contenido que ofrecen, pues cada figura y escena debe entenderse en relación con el conjunto, creándose un entramado perfecto entre los distintos microrrelatos. La creación de estas arquitecturas subjetivas y ficticias, si bien inspiradas en modelos reales, está en consonancia con escritos como “Gemma Animae”, del monje Honorio de Autun, quien a finales del siglo XI señala la relevancia de las puertas de las iglesias como lugar de paso desde lo terreno hasta el espacio sacro de la iglesia como alegoría de la Jerusalén Celeste en la tierra (Sureda y Liaño 2010). A la luz de estos textos los microrrelatos esculpidos subrayarían el valor simbólico de estas portadas.

Esta correspondencia entre la fragmentariedad y la totalidad del significado nos lleva a plantear el posible parangón entre el modo de concebir estos trípticos, donde cada figura y episodio cobran sentido pleno en relación con la totalidad, con la filosofía

---

<sup>5</sup>Esta obra, datada con posterioridad a la del Museo del Prado, consta que fue comprada al mercader Juan del Anell por los Jurados de Valencia en 1494 (Garrido 2010, 108). Actualmente la tabla central se conserva todavía en el Ayuntamiento de Valencia y las laterales en el Museo de Bellas Artes de Valencia.

escolástica de las escuelas catedralicias,<sup>6</sup> donde también se tendía a la unidad del saber mediante el método de pregunta-respuesta, método que podría seguirse también en la contemplación de los Trípticos expuestos, concebidos a modo de *summas* pictóricas de microrrelatos entrelazados. Nada es secundario porque tiende a la totalidad. En las pinturas comentadas, es precisamente la diferencia técnica de la grisalla la que nos ayuda a diferenciar estos microrrelatos que conducen al significado global. Esta misma concepción de la fragmentariedad también permite trazar puentes con el microrrelato literario de la contemporaneidad si nos atenemos a las reflexiones de Gómez Trueba (37-38).

La recreación de estos microrrelatos pictóricos exigía también la participación de diversas fuentes literarias para la inspiración de las imágenes, relatos que podían orientar literalmente las escenas y escritos que explicaban la introducción de ciertos instantes y motivos mediante recursos prefigurativos y alegóricos. De hecho, el simbolismo se constituye en uno de los signos de identidad más característicos de la pintura de los primitivos flamencos, siendo Van der Weyden uno de sus grandes referentes y uno de los iniciadores de los microrrelatos pictóricos en los grandes pórticos pintados. La presencia de los microrrelatos sin duda exige una contemplación detenida por parte del espectador, pues es necesario no sólo identificar escenas y figuras, sino que el pintor quiere despertar nuestra reflexión a partir de las relaciones establecidas entre todas las partes de la pintura.

Por ello hemos señalado como en ocasiones los pintores necesitarían ser asesorados por aquellos teólogos que conocían en profundidad los escritos. El hecho de que puedan participar diversas fuentes en la composición de un microrrelato pictórico, como se observa en el uso de apócrifos asuncionistas en el “Tríptico de Miraflores”, o de las exégesis patrísticas en la interpretación del Génesis de Bouts, muestra también cómo estos microrrelatos se hacen eco de la riqueza de la tradición cristiana desde sus orígenes y la actualizan con frecuentes anacronismos en la solución plástica que ofrecen los artistas.

La presencia de los microrrelatos también explica que la función y finalidad original de estas obras no fuera exclusivamente decorativa, sino que se creaban para la reflexión, por lo que en muchos casos su origen está vinculado con cenobios y monasterios. No hay que olvidar en este sentido que Bouts fue conocido entre sus coetáneos como “pintor del silencio”. Esto se advierte también en el protagonismo explícito de la liturgia que se advierte en el Tríptico de Van der Stockt. Esto contrasta con algunos de los caracteres asociados al microrrelato literario en la contemporaneidad, como la fugacidad o la rapidez de su lectura.

Observamos que en los trípticos que hemos presentado la estructura general, el marco arquitectónico, viene determinado en gran medida por los microrrelatos dispuestos sobre la arquitectura. El tratamiento espacial se ve supeditado al argumento expositivo, prima el discurso frente al tratamiento perspectivo que se desarrollaba a la par en el quattrocento italiano. De hecho, en esta obra, y en general en la escuela de los primitivos flamencos, no se advierte el método de trabajo de trasposición por cuadrícula utilizado en Italia para una medición exacta del espacio y las arquitecturas (Alba, García Maiquez, Gayo, Jover y Silva 2014, 144).

Si podemos decir que el microrrelato introduce un punto de inflexión en la arquitectura contemporánea, también los primitivos flamencos introducen su propia

---

<sup>6</sup>Este paralelismo está inspirado en el que realizara Panofsky respecto a la construcción de las grandes catedrales (Panofsky 2007, 41-47).

revolución pictórica, lo que Jocher Sander ha denominado “ars nova” (133) y que aborda también la presentación de microrrelatos en la exposición de las pinturas.

Estas son las “creaciones nuevas” de las que nos habla Alberti. La contemplación de los microrrelatos, a la que ya nos invitaba Gracián en el siglo XVII, y la consideración de sus historias, tal como reclamaba Alberti, son en gran medida lo que llena de belleza estas pinturas, siendo la técnica instrumento necesario para alcanzar la minuciosidad del carácter narrativo y simbólico que encierran. Y es precisamente este tratamiento lo que determina la identidad propia de la escuela de los primitivos flamencos respecto a los maestros coetáneos (Eclercy 2008, 133).

### Referencias bibliográficas

- Alba, Laura, Jaime García Maiquez, María Dolores Gayo, Maite Jover y Pilar Silva. “Las prácticas artísticas de los pintores hispanoflamencos en la Corona de Castilla en el siglo XV, *Boletín del Museo del Prado*, 32, nº 50 (2014): 122-147.
- Alberti, Leon Battista. *Tratado de la pintura*. Trad. Carlos Pérez Infante. Colección Ensayos. México: Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, 1998.
- Andrés Martínez, Gregorio de. “Leonor Mascareñas, aya de Felipe II y fundadora del Convento de los Ángeles en Madrid”. *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* 34 (1994): 355-367.
- Ayán Calvo, Juan José. “María y Cristo en la exégesis de Hipólito al Antiguo Testamento”. *Estudios Marianos* 64 (1998): 177-202.
- Balis, Arnout, Matías Díaz Padrón, Carl Van de Velde y Hans Vlieghe. *La pintura flamenca en el Prado*. Amberes: Fonds Mercator, 1989.
- Bermejo Martínez, Elisa. *La pintura de los Primitivos Flamencos en España*. Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas, 1980.
- Campatelli, Maria. *Leggere la Bibbia con i Padri*. Roma: Lipa, 2009.
- Campbell, Lorne. *Van der Weyden*. Londres: Chaucer Press, 2004.
- Campbell, Lorne. “The workshop of Rogier van der Weyden”. *Rogier van der Weyden (1400-1464). Master of Passions*. Ed. Lorne Campbell y Jan van der Stock. Lovaina: Davidsfonds, 2009. 104-128.
- Campbell, Lorne. *Rogier van der Weyden y los reinos de la Península Ibérica*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2015.
- Casás Otero, Jesús. *Estética y culto iconográfico*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2003.
- Catalá Gorgues, Miguel Ángel, Carmen Pérez García y Pilar Roig Picazo. “La tabla del Juicio Final atribuida a van der Stockt”. *VIII Congrès de Conservació de Béns Culturals*. Ed. Pilar Roig Picazo. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 1990. 15-41.
- Catálogo del Museo del Prado*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 1996
- Chatelet, Albert. *Les Primitifs hollandais. Le peinture dans les Pays-Bas du Nord au XV siècle*. Suiza : Office du Livre, 1980.
- Châtelet, Albert. “Le Retable de Miraflores”. *Le dessin sous-jacent dans la peinture. Le problème Maître de Flémalle-Van der Weyden*. Eds. Dominique Hollanders-Favart y Roger Van Schoute. Lovaina: Collège Erasme, 1982.
- Denis, Valentin. *Thierry Bouts*. Bruselas : Elsevier, 1957.
- Dulaey, Martine. *Bosques de símbolos*. Madrid: Ediciones Cristiandad, 2003.

- Eclercy, Bastian. "The problem of disguised symbolism in early netherlandish painting". *The Master of Flémalle and Rogier van der Weyden*. Eds. Stephan Kemperdick y Jochen Sander. Berlín: Ostfildern, 2008. 133-147.
- Friedlander, Max. *Early Netherlandish painting. Dieric Bouts and Joos van Gent*. Vol. III. Leyden-Bruselas: Frederick Praeger Publishers, 1968.
- Garrido, Carmen. *El nacimiento de una pintura: De lo visible a lo invisible*. Valencia: Generalitat de Valencia, 2010.
- Gómez Nebreda, M<sup>a</sup> Luisa. "Las obras de misericordia. Fuentes textuales para su iconografía". *La Biblia en el arte y en la Literatura, V Simposio Bíblico Español*. Vol. II. Valencia: Fundación Bíblica Española, 1999. 417-428.
- Gómez Nebreda, M<sup>a</sup> Luisa. "Las pinturas del convento franciscano de los Ángeles de Madrid que pasaron al Museo de la Trinidad. Contribución al catálogo del Prado Disperso". *Boletín del Museo del Prado*, vol. 20, nº 38 (2002): 37-64.
- Gómez Nebreda, M<sup>a</sup> Luisa y Gabriele Finaldi. *Itinerarios de fe en el Museo del Prado*. Madrid: Arzobispado de Madrid, 2007.
- Gómez Trueba, Teresa. "Entre el libro de microrrelatos y la novela fragmentaria: un nuevo espacio de indeterminación genérica". *Las fronteras del microrrelato. Teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*. Eds. Ana Calvo Revilla y Javier de Navascúes. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert. 37-52.
- Gracián, Baltasar. *El Criticón*. Ed. Santos Alonso. Colección Letras Hispánicas. Madrid: Cátedra, 1996.
- Hollanders-Favart, Dominique y Roger Van Schoute. *Le dessin sous-jacent dans la peinture. Le problème Maître de Flémalle-Van der Weyden*. Lovaina: Collège Erasme, 1982.
- Kemperdick, Stephan. "Robert Campin, Jacques Daret and Rogier van der Weyden". *The Master of Flémalle and Rogier van der Weyden*. Eds. Stephan Kemperdick y Jochen Sander. Berlín: Ostfildern, 2008. 53-75.
- Kemperdick, Stephan. "The workshop and its working materials". *The Master of Flémalle and Rogier van der Weyden*. Eds. Stephan Kemperdick y Jochen Sander. Berlín: Ostfildern, 2008. 95-117.
- Kemperdick, Stephan. "Rogier van der Weyden's workshop around 1440". *Rogier van der Weyden in context*. Eds. Lorne Campbell, Jan van der Stock, Catherine Reynolds y Lieve Watteuw. Lovaina: Peeters Publishers, 2012. 57-78.
- Kemperdick, Stephan. "Tríptico de Miraflores". *Rogier van der Weyden y los reinos de la Península Ibérica*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2015. 88-97.
- Lagmanovich, David. *El microrrelato. Teoría e historia*. Palencia: Menoscuarto Ediciones, 2006.
- Lynn, F. Jacobs. *Opening Doors. The Early Netherlandish Triptych Reinterpreted*, Pennsylvania: Peen State Press, 2011.
- Madrazo, Pedro de. *Catálogo descriptivo e histórico de los cuadros del Museo del Prado de Madrid*. Madrid, 1872.
- Mâle, Emile. *El arte religioso del s. XIII en Francia. El Gótico*. Madrid: Encuentro, 2001.
- Markschies, Alexander. "Monocromía y grisalla: una perspectiva europea". *Jan van Eyck. Grisallas*. Ed. Till Holger Borchert. Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2009. 85-117.

- Martens, Didier. “Los primitivos flamencos y la recepción de sus propuestas en el reino de Castilla”. *Boletín de la Institución Fernán González*, nº 246 (2013): 119-150.
- Mora Valcárcel, Carmen de. “El microrrelato intercalado y la metaficción en Respiración artificial y Nocturno de Chile”. *Las fronteras del microrrelato. Teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*. Eds. Ana Calvo Revilla y Javier de Navascúes. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert. 193-206.
- Nieto García, M<sup>a</sup> Dolores. “Los microrrelatos de Ana María Matutes”. *Las fronteras del microrrelato. Teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*. Eds. Ana Calvo Revilla y Javier de Navascúes. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert. 153-163.
- Noguerol Jiménez, Francisca. “Micro-relato y posmodernidad: textos nuevos para un final de milenio”. *Revista internacional de Bibliografía*, 46, 1-4: 50-66.
- Pächt, Otto. *La miniatura medieval*. Madrid: Alianza Editorial, 1987.
- Panofsky, Erwin. *Peinture et dévotion en Europe du Nord à la fin du Moyen Age*. Paris: Flammarion, 1997.
- Panofsky, Erwin. *Los primitivos flamencos*. Madrid: Cátedra, 1998.
- Panofsky, Erwin. *La arquitectura gótica y la escolástica*. Madrid: Siruela, 2007.
- Panofsky, Erwin. *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Editorial, 2010.
- Pérez Preciado, Juan José. “Retribuir la paternidad de algunas tablas más bellas. Sobre las atribuciones históricas de la pintura neerlandesa antigua en el Museo del Prado (1819-1912)”. *Boletín del Museo del Prado*, 32, nº 50 (2014): 6-29.
- Pérez Preciado Juan José. “Maestro de la Redención del Prado”. *Rogier van der Weyden y los reinos de la Península Ibérica*. Ed. Lorne Campbell. Madrid: Museo del Prado, 2015. 120-127.
- Pérez Sánchez, Alfonso Emilio. *Catálogo de Pinturas del Museo del Prado*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 1985.
- Périer D'Ieteren, Catheline. *Thierry Bouts: L'oeuvre complet*. Bruselas: Fonds Mercator, 2005.
- Rahner, Hugo. *María y la Iglesia*. Madrid: Ediciones Cristiandad, 2002.
- Réau, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*. Vol. II. Barcelona: Serbal, 1996.
- Roas, David. “Pragmática del microrrelato: El lector ante la hiperbrevedad”. *Las fronteras del microrrelato. Teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*. Eds. Ana Calvo Revilla y Javier de Navascúes. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert. 53-64.
- Rodríguez Velasco, María. “Función, símbolo y significado en las escenografías de los Primitivos Flamencos: una arquitectura pictórica para la contemplación”. *Codex Aquilarensis*, 30 (2014). 273-286.
- Rodríguez Velasco, María. “Van der Weyden, constructor de espacios: las arquitecturas pintadas del maestro Rogier”. *Codex Aquilarensis*, 31 (2015). 185-198.
- Sander, Jochen. “Ars Nova and European Painting in the fifteenth century”. *The Master of Flémalle and Rogier van der Weyden*. Eds. Stephan Kemperdick y Jochen Sander. Berlín: Ostfildern, 2008. 31-37.
- Sarabia, Adolfo. *Cinco Anunciaciones en el Museo del Prado*. Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado, 1998.

- Sebastián, Santiago. *El Fisiólogo atribuido a san Epifanio*. Madrid: Tuero, 1986.
- Silva Maroto, Pilar. *Pintura Flamenca de los siglos XV y XVI*. Madrid: Aldeasa, 2001.
- Smeyers, Maurits. *Dirk Bouts. Peintre du silence*. Tournai: La Renaissance du Livre, 1998.
- Sureda, Joan, y Emma Liaño. *El despertar de Europa*. Madrid: Encuentro, 1998.
- Watteeuw, Lieve, “A closer look at Rogier van der Weyden’s presentation miniature (1447-1448)”. *Rogier van der Weyden (1400-1464). Masters of Passions*. Ed. Campbell Lorne y Jan van der Stock. Lovaina: Davidsfonds, 2009. 180-183.
- Williamson, Paul. *Escultura Gótica. 1140-1300*, Madrid: Cátedra, 1995.