



**Título:** *Robert Campin. A monographic study with critical catalogue*  
**Autor:** F. Thürlemann  
**Editorial:** Prestel, New York, 2002  
**Núm. pp.:** 386  
**Tamaño:** 32 x 25

A pesar da súa enorme importancia, ata o de agora non existía o *catalogue raisonné* da obra dunha figura sobranceira da pintura do Renacemento nórdico<sup>1</sup>: Robert Campin (c. 1377-1445). Baleiro editorial que enche o magnífico traballo de Felix Thürlemann, publicado en novembro de 2002.

Profesor de Historia da Arte da Universidade de Constanza, Thürlemann leva anos ensimesmado no estudio da pintura de Campin, publicando os resultados das súas pesquisas en revistas especializadas. Agora, boa parte dese material faise accesible a un público máis amplo.

O autor destaca no panorama da investigación no eido da pintura flamenga do século XV polo carácter trans-

gresor de moitas das súas opinións. Do mesmo xeito que a temible comisión do *Rembrandt Research Project* puña a tremmer os directores dos museos propietarios de obras do xenial pintor holandés, Thürlemann non deixa indiferentes as institucións que exhiben pintura flamenga da primeira metade do século XV. Por poñer un exemplo “de casa”: o Museo do Prado ten, como é sabido, unha importante colección de táboas producidas en Flandres, e varias adscritas a Campin<sup>2</sup>. Pois ben, Thürlemann non acepta ningunha delas como orixinais do mestre, senón como copias de taller. Pola contra, o *Descendemento* de Roger van der Weyden é, para este autor, obra de Robert Campin. Mentres estas discusións se mantiñan no ámbito do elitista e pechado mundo académico

<sup>1</sup> Si, Renacemento, aínda que por esta zona aínda se pretende —e non queda máis remedio que ensinalo así— etiquetar a pintura de Van Eyck como medieval. Véxase, entre outras moitas posibilidades, o rotundo traballo de Heinrich Klotz, *Der Stil des Neuen. Die europäische Renaissance*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1997, para quen “die Renaissance begann in Dijon [con] das Skulpturenportal der Kartause von Champmol” (p. 12). Máis próximo no espazo e no tempo o estupendo catálogo da exposición *El Renacimiento Mediterráneo*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2001.

<sup>2</sup> Por exemplo, as preciosas ás dun tríptico que representa a San Xoán Bautista e a Santa Bárbara (Cat. 1513 e 1514).

a cousa non transcendeu<sup>3</sup>. Pero, ¿pódese evitar a polémica agora que as súas propostas se fan por canles menos recónditas? Nese senso, cómpre aplaudir a actitude dos Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, que xa en 1996 no seu catálogo de primitivos flamengos teñen en conta a postura de Thürlemann respecto á táboa da *Anunciación* atribuída ó mestre de Flémalle (e, polo tanto, e salvo excepcións, a Robert Campin), a pesar de que esta opinión lle saca “rango” á pintura, converténdoa en copia da táboa central do magnífico tríptico de Mérode do Metropolitan Museum de Nova York. Por certo, o museo norteamericano cataloga así a súa peza: “Robert Campin and assistant (possibly Rogier van der Weyden)”, tendo en conta as recentes análises de Thürlemann.

O libro organízase en catro apartados máis un apéndice documental. O primeiro deles titúlase “The artist identified”, e nel enumera todo os datos coñecidos sobre a figura do pintor.

“The oeuvre” constitúe a parte máis ampla do volume, dedicada á análise da iconografía, do estilo e da técnica.

O terceiro apartado sitúa a Campin no contexto que lle tocou vivir, ademais de facer alusión ós estudos máis relevantes sobre a súa personali-

dade (é dicir, o problema Flémalle-Campin).

Por último, o “Catálogo Razoado”, que non se limita á súa obra senón que tamén inclúe a que pode ser relacionada co seu círculo.

Como xa se dixo, un práctico apéndice documental pon á disposición do lector todo o que as pescudas nos arquivos deron de si.

Moi ben editado, cun papel de gran calidade e unhas láminas a toda páxina (impresionantes as que presentan detalles do *Descendemento* do Prado), todo isto redunda desgraciadamente nun prezo elevado (¿por que as editoriais non buscan con máis frecuencia patrocinadores que financien parte dos custos, como se fai na edición de catálogos?).

Pechamos cunha observación acerca do método iconográfico empregado. Como é ben sabido, o concepto de *disguised symbolism*, acuñado por Panofsky, leva anos sendo revisado. Ningunha obxección, e máis tendo en conta o uso e abuso dese sistema de análise, con casos caricaturescos nos que a peza estudada se converte nunha especie de pasatempo ou adiviñanza, esquecendo a súa función inicial de elemento de devoción.

<sup>3</sup> Así a *Guía de Pintura flamenca de los siglos XV y XVI*, Madrid, Museo del Prado, 2001, non fai a mínima alusión a esta controversia, cando Thürlemann xa propuxera o cambio de autoría en 1993: *Pantheon*, 51, pp. 18-45. Por outra banda, Lorne Campbell desafiou anteriormente a adxudicación a Robert Campin das dúas táboas madrileñas ó propor un novo autor, o “mestre de Mérode” (*The Burlington Magazine* 111 (1974), pp. 634-646), isto dá idea do intricado do problema.

Pero, cómpre ser coherente: ¿como é posible estar negando ese método e recorrer a el inmediatamente despois? Así, por exemplo, cando Thürlemann analiza ó *Tríptico* de Mérode alude ás rateiras no taller de San Xosé, retomando a vella interpretación de Meyer Schapiro (*muscipulae diaboli*) cunhas mínimas variantes. Estamos ante o mesmo proceso seguido por outros autores, furibundos críticos do *disguised symbolism*, caso de Lorne Campbell quen, despois de facer unha prosaica lectura do celeberrimo panel dos Arnolfini, explica a presenza do

espello dicindo que “according to Saint Bernard, Christ’s suffering body was a mirror for the soul”. E, ó describir o *Tríptico Donne* de Hans Memling, suxire que “the water-wheel behind Saint Catherine may allude to the wheel of her martyrdom” (*The Fifteenth Century Netherlandish Schools*, Londres, National Gallery, pp. 189 e 381). Seica a sombra de Panofsky é alongada...

Carlos Sastre Vázquez  
Instituto Rosais II  
Vigo

