El tríptico del Descendimiento de la Cruz de Granada y la copia que se conserva en Valencia

C. Périer-D'leteren

*Profesora de la Universidad Libre de
Bruselas*

A. Godfrind-Born

*Profesora ayudante de la Universidad
Libre de Bruselas*

El retablo del *Descendimiento de la Cruz* que se conserva en la Capilla Real de Granada (fig.1), estudiado por R. Van Schoute en 1963¹, ha vuelto a ser examinado en 1992, en el marco de un programa internacional coordinado por el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico de Sevilla; la Universidad libre de Bruselas quedó encargada del estudio de las pinturas flamencas.

Se acepta, por lo general, la atribución del tríptico a Dieric Bouts sobre la base de argumentos de tipo en

su mayor parte estilístico. De modo que, en este artículo, nos proponemos estudiar más particularmente la técnica de ejecución, apoyándonos para ello en las macrofotografías tomadas en el momento del examen en profundidad realizado *in situ* y en las correspondientes radiografías hechas en 1992 por el Instituto del Patrimonio Artístico de Bruselas; el tríptico no había podido ser radiografiado con ocasión de la misión llevada a cabo en 1963.

Antes de desarrollar los nuevos datos de atribución y, sobre todo, antes de comparar la obra de Granada con la del Museo del Colegio-Seminario del Corpus Christi, de Valencia (fig.2), recordemos brevemente las principales opiniones emitidas a propósito de estas dos pinturas, y situemos la obra autógrafa de Bouts en el conjunto de su producción.

Si bien el carácter autógrafa del tríptico del *Descendimiento de la Cruz*, de Granada, fue a veces cuestionado en favor de la versión de Valencia, la mayoría de los historiadores del arte —y ello siguiendo a W. Schö-

ne— consideran hoy que se trata de una obra de Dieric Bouts ejecutada entre 1450 y 1460 ². M. J. Friedländer ³ dudó primero acerca de la atribución del retablo de Valencia; pero terminó finalmente reconociendo que se trata de una réplica muy exacta del de Granada, ejecutada en el taller del maestro ⁴. C. Justi ⁵ consideró que la obra de Valencia era una copia, opinión compartida por los más recientes autores, entre quienes cabe citar a R. Van Schoute y C. Périer-D'leteren ⁶. En 1969, G. Prades, después de un estudio detallado del estilo y de la iconografía del tríptico del Corpus Christi, se une a la opinión vertida por Friedländer en 1937 ⁷. El cuadro de la Capilla Real fue considerado más recientemente como obra de referencia para la atribución y la datación de otras pinturas del maestro; en particular, por J. M. Collier, R. Koch, D. Wolfthal y M. Wolff ⁸.

El tríptico del *Descendimiento de la Cruz* (fig.1) presenta numerosas analogías con otras obras de Dieric Bouts de atribución admitida. Entre tales analogías destacaremos las muy esbeltas siluetas de algunos protagonistas, que anuncian ya las de algunos personajes de las tablas de la *Justicia del emperador Otón* ⁹. Aunque no son tan «verticalizantes», desempeñan no obstante una función en la estructura de la composición y le dan ritmo a la progresión en el espacio. La construcción del paisaje en profundidad por medio de planos sucesivos vuelve a darse, entre otras, en el *Enterramiento* de Londres y en la *Resurrección* de Pasadena ¹⁰, donde destaca además la manera muy similar de representar los saledizos rocosos y el cielo con nubes deshilachadas. La morfología de varios personajes aparece asimismo de modo recurrente en la obra de Bouts; por ejemplo, la cabeza del Cristo de la *Resurrección*, parecida a la cabeza del Salvador en la *Última Cena* ¹¹ o de la *Resurrección* de Pasadena; o el rostro y el torso del Cristo de la tabla central (fig.3a), muy similares a los del Cristo de Londres, y también a la cara de José de Arimatea, que aparece muy en especial en el *Tüchlein* de Londres y el *Martirio de san Erasmo* ¹². En el *Enterramiento* de Londres, por último, podemos reconocer en particular el rostro de la Virgen (fig.6a), muy definido, y el de las Santas Mujeres, de rasgos depurados, que apuntan más a un tipo de belleza idealizada, propia de Bouts.

La influencia de Rogier van der Weyden en Dieric Bouts y las composiciones del maestro de Bruselas, que probablemente sirvieron de modelo para el *Descendimiento de la Cruz*, la *Crucifixión* y la *Resurrección*, ya han sido mencionadas en varias ocasiones por los historiadores del arte ¹³. De ahí que nuestro estudio se base más particularmente en el paisaje y en la presentación general del tríptico (fig.1) que, como el de la *Vida de la Virgen*, del Museo del Prado ¹⁴, recupera una fórmula elaborada por el pintor bruselense ¹⁵. Bouts modifica sensiblemente, no obstante, el papel que desempeña la arquitectura: mientras la acción se ubica en el umbral de los pórticos en el retablo llamado de *Miraflores*, y en el de la *Vida de san Juan Bautista* ¹⁶ los personajes quedan integrados en la arquitectura, las escenas resultan en el

que es objeto de nuestro estudio como «vistas a través de» los pórticos esculpidos. Tal impresión resulta incluso acentuada en el panel central por el calpialzado del pórtico, que parece aún más importante porque los arcos de las tablas laterales pierden en profundidad y no sirven ya como elementos que introducen al espacio pictórico. Al suprimir los umbrales de piedra, además, presentes en el retablo del Prado, Bouts libera el primer plano de la composición e introduce así aún más al espectador en el espacio pictórico. Esta tendencia a abrir el espacio aboliendo el límite creado por el umbral se da ya, en cierto modo, en el retablo del Prado, donde un fal-

2

dón de la túnica de la Virgen y el tocado de uno de los Reyes Magos invitan al fiel a penetrar en el campo del cuadro. La sensación de espacio, no obstante, no está tan lograda como en el tríptico de Granada, en el que un paisaje continuo, según pone ya de relieve Schöne ¹⁷, sirve de decorado a las tres escenas. Panofsky apunta como probable fuente de influencia el tríptico del *Calvario*, de Viena, atribuido a Van der Weyden y realizado hacia 1440, que ofrece un ejemplo de paisaje común a las tres tablas ¹⁸.

Bien es cierto que un paisaje que rompe los límites del marco aparece ya en la parte inferior del célebre políptico del *Cordero Místico*, de los hermanos Van Eyck ¹⁹. Pero, tanto en el tríptico del *Calvario* como en el del *Cordero Místico*, lo que se representa es un tema único; eso implica que haya unidad de decorado, para que la propia comprensión de la escena resulte así más fácil. En el tríptico de la Capilla Real, por el contrario, se juxtaponen, en el interior de un espacio único, tres episodios de la Pasión, dos de los cuales ocurren, no obstante, en lugares y momentos diferentes.

La composición de estas tablas es, en nuestra opinión, absolutamente innovadora con respecto a los ejemplos antes citados, puesto que hace abstracción de las no-

(pág. anterior)

1. Dieric Bouts, tríptico del *Descendimiento de la Cruz*, Granada, Capilla Real (foto IAPH, Sevilla).

2. Copia de Dieric Bouts, tríptico del *Descendimiento de la Cruz*, Valencia, Museo del Colegio-Seminario del Corpus Christi (foto C. Périer).

3. Dieric Bouts, tríptico del Descendimiento de la Cruz (fotos IAPH, Sevilla).
a. Descendimiento de la Cruz, detalle del rostro de Cristo.
b. Resurrección, detalle del paisaje.

ciones de tiempo y de lugar. El carácter unitario del tríptico (fig. 1), concebido como un todo, reforzado incluso por el realce de las figuras de la Virgen (tabla de la izquierda) y del soldado (tabla de la derecha), que se responden la una a la otra, da testimonio del interés precoz que Bouts manifiesta por la construcción del espacio. Esta búsqueda se extiende asimismo, según lo hace notar Friedländer, a una «observación personal de la naturaleza, independiente de Van der Weyden»²⁰. Se observa, en efecto, una progresión fluida de un plano a otro, que queda subrayada por el escalonamiento de pequeñas colinas a lo largo de caminos sinuosos, y por la utilización armoniosa de los colores que intervienen según las modulaciones de la luz, contribuyendo así a crear una sensación de espacio recesivo (figs. 3b y 8a). La atención que Bouts le concede al paisaje por sí mismo anuncia la importancia que éste va a alcanzar en los trípticos del *Martirio de san Erasmo* y el de *san Hipólito*²¹. En estas dos obras, no obstante, en las que el paisaje desempeña un papel primordial no sólo porque asegura la unidad de la composición sino también porque se hace eco de las escenas que se representan, el artista sólo ubica en realidad una sola y misma acción, puesto que los personajes representados en las tablas quedan directamente unidos a ella. Comparándolo con el resto de su obra, la disposición

de las escenas del tríptico de Granada se manifiesta tanto más original cuanto que parecen un caso aislado en la producción de Dieric Bouts²².

Pasemos al estudio tecnológico del tríptico de Granada, situándolo en el conjunto de la producción del maestro. Al examinar la técnica de ejecución empleada, ésta aparece como totalmente conforme a la que puede observarse en las restantes obras autógrafas del maestro. Cabe destacar, en especial, la calidad cristalina y esmaltada de los modelados, la fluidez de transición en los propios volúmenes y el gran rigor de ejecución de los detalles. El trazo es enérgico, preciso y nervioso, ya sea en el tratamiento del cabello, de la barba y de los lineamentos de los rostros, o en el acabado de las texturas, de las materias y del paisaje (figs. 3a, b; 4a; 8a y 9).

El examen de las radiografías permite poner de relieve procedimientos de ejecución propios de la génesis de las obras autógrafas de Dieric Bouts estudiadas hasta hoy. Se observa la abundante utilización, por un lado, de partes de composición reservadas (figs. 5a, b) y, por otro, la de contornos reservados (fig. 5c). El detalle de las formas con respecto a los volúmenes reservados es el resultado de una segunda fase de ejecución, y algunos de los contornos quedan determinados mediante un trazo ligeramente en relieve; en particular, en los elementos del paisaje (fig. 5b).

El recurso a contornos reservados entre las formas pintadas es constante. Esta técnica, que resulta explicada por lo fino de la materia pictórica y por su translucidez, queda bien ilustrada en la *Crucifixión* (fig. 5c). También se encuentra en otra obra del maestro que se conserva en Granada y que estudiamos en 1994: *La Virgen con cuatro ángeles*²³.

Cabe observar, por último, en lo que al proceso de elaboración de la obra se refiere, los numerosos cambios de composición que se dan entre la primera y la segunda fase pictórica. Estos cambios consisten, la mayoría de las veces, en juntar las formas o en desplazarlas ligeramente para crear espacio. Esta tendencia ya había sido mencionada por Johannes Taubert y Paul Philippot a propósito del dibujo subyacente y de la fase de ejecución pictórica de la *Justicia del emperador Otón*, del museo de Bruselas²⁴. En el retablo de Granada, las modificaciones de este tipo aparecen sobre todo en los pies del soldado echado de la *Resurrección* (fig. 5d) y en el grupo de personas que se encuentran al pie de la cruz.

En el tríptico de la *Última Cena*, de la iglesia de san Pedro, en Lovaina, también son aparentes algunos cambios en la posición de los pies de un apóstol, en la fase de dibujo; y de Melquisedech, en la fase de pintura²⁵.

El tríptico de Granada aún no ha sido, por desgracia, sometido a un examen de reflectografía infrarroja; pero las fotografías con infrarrojos realizadas en 1963 permitían ya ver numerosas modificaciones y determinar características propias de las obras autógrafas del maestro.

a

b

c

El pigmento empleado para el dibujo es esencialmente el negro vegetal, según han puesto de manifiesto los análisis realizados en Madrid ²⁶. Negro del mismo origen ha sido encontrado también en el tríptico de la *Última Cena* ²⁷.

La lectura de las imágenes radiográficas pone de manifiesto en los espacios de colores originales, sobre todo en los rojos y en los azules, la existencia de grietas muy profundas, que son, sin duda alguna, el resultado de una utilización excesiva de óleo. Este error recurrente en la producción de Dieric Bouts puede, no obstante, sorprender en obras tan cuidadas ²⁸.

Los modelados son muy fluidos y están contruidos con mucho cuidado. Hay dos tipos de imágenes radiográficas para las rostros. Los de los personajes sagrados, entre otros el de la Virgen de la *Crucifixión* y el del Cristo de la *Resurrección*, están bastante cargados de blanco y realzados con amplios espacios de luces altas, presentando todo ello un aspecto homogéneo característico que no se ve turbado por ningún efecto de factura (figs. 6a y 6c). En los rostros de los personajes masculinos secundarios, sólo las luces altas muy reducidas quedan marcadas; el resto está construido mediante glacis. El rostro del soldado del turbante (figs. 4a y 4c) es el ejemplo más extremo de esta técnica de ejecución. En los tejidos blancos, el juego de las partes llenas y translúcidas correspondiente a los espacios de sombra y de luz, alterna hábilmente en una materia lisa y fina.

La materia pictórica es muy fina en todo el tríptico, cosa que confirman los cortes estratégicos y las radiografías, incluso en los empastes y los reales de luz, ya sea en los ropajes blancos, los tocados y los cascos

o los tejidos. La escritura de todas estas partes es muy apretada (fig. 4a). En los brocados en particular, los puntos, las estrías y las líneas de poco espesor son de gran acuidad de trazado, mayor que la que hallaremos luego en el tríptico de la *Última Cena*.

Así pues, tanto el examen de la técnica de ejecución como el del estilo confirman la paternidad del tríptico atribuido a Bouts. Con ocasión de un primer estudio de la obra, en 1992, habíamos propuesto que se admitiera como pintura autógrafa del maestro, que habría que datar no antes de 1450 ²⁹, y que presenta muchas analogías con el retablo de la *Vida de la Virgen*, del Prado, y el *Enterramiento*, de Londres.

El estudio dendrocronológico realizado por J. Vynckier del IRPA, en septiembre del mismo año, confirma que el tríptico no pudo ser pintado antes de 1448, fecha en que fueron cortados dos de los robles que proporcionaron cuatro de las doce tablas que constituyen el conjunto del soporte ³⁰.

La horquilla cronológica establecida para la ejecución del tríptico iría, pues, de 1448 a 1458 y, más exacta-

4a. Dieric Bouts, tríptico del Descendimiento de la Cruz, detalle de uno de los soldados de la Resurrección (foto IAPH, Sevilla).

4b. Copia de Dieric Bouts, tríptico del Descendimiento de la Cruz, detalle de uno de los soldados de la Resurrección (foto C. Périer).

4c. Dieric Bouts, tríptico del Descendimiento de la Cruz, radiografía del mismo detalle (foto ACL. IRPA/KIK, Bruselas).

a

b

c

d

5. Dieric Bouts, tríptico del Descendimiento de la Cruz, radiografías de detalles (foto ACL. IRPA/KIK, Bruselas).
 a. Detalle de la Crucifixión.
 b. Detalle del paisaje del Descendimiento de la Cruz.
 c. Detalle de la Crucifixión, brazo de Cristo.
 d. Detalle de la Resurrección, pies del soldado que se encuentra echado en primer plano.

mente, 1450, si se considera un mínimo de dos años como tiempo de secado; o 1458, si se considera la estimación tradicional de diez años.

Las fechas asignadas a las demás tablas muestran que un mismo conjunto puede estar compuesto por elementos provenientes de árboles talados con mucho tiempo de diferencia; la fecha más antigua en los casos que estudiamos es 1417. Se desprende de estas observaciones que las tablas no fueron encargadas específicamente para el tríptico³¹, contrariamente a como fue para el *Juicio Final*, de Lille, y la *Justicia del emperador Otón*; sino que fueron más bien elegidas con un especial cuidado en algún taller; puesto que entre la tabla más antigua y la más reciente hay unos treinta años de diferencia³². Además, todas están cortadas, como también ocurre con las tablas del tríptico de Lovaina, exclusivamente en madera del corazón del tronco³³, es decir la mejor madera puesto que es la más estable. Hay que poner indudablemente en relación con la importancia del comanditario esta señalada voluntad de asegurarse sobre la calidad de los materiales utilizados.

La técnica pictórica de Dieric Bouts, muy caracterizada, permite, por referencias, descubrir tanto las copias como las obras que se aproximan a su manera de hacer; pero que no provienen de su mano. Bouts, al igual que Van der Weyden, tuvo, en efecto, varios émulo—algunos, de alto nivel—cuya producción es aún hoy objeto de vivas controversias en lo que a su atribución se refiere, o provoca otras cuestiones.

Examinemos el tríptico del *Descendimiento de la Cruz*, de Valencia (fig.2), copia exacta³⁴ del tríptico de Granada, reducida a un tercio de sus dimensiones originales³⁵.

El tríptico aparece recubierto por un barniz que se ha ido oscureciendo mucho con el paso del tiempo y que atenúa los efectos plásticos, reduce la sensación de espacio y ahoga los colores. La superficie pictórica sucia presenta algunos retoques y sobrepinturas que recargan las formas, así como varias lagunas. A pesar del estado de conservación en que se encuentra—que deja bastante que desear³⁶—, la obra en su conjunto sigue sorprendiendo por su calidad pictórica.

Bajo la apariencia general del estilo boutsiano, hábilmente imitado hasta los más mínimos detalles, pueden reconocerse algunas características específicas del maestro anónimo y ajeno a Dieric Bouts.

Desde el punto de vista estilístico, observaremos la rigidez de los personajes y la pesadez de los ropajes, más marcados que en la obra de Bouts. Estas características aparecen, por ejemplo, en los personajes de la *Crucifixión* y en el busto del soldado tocado con un turbante, que queda en un plano (figs.4a y 4b), lo que le confiere una actitud poco natural. En la misma tabla, los rostros expresan el dolor de una forma más dura y más estereotipada.

De modo general, puede decirse que la sensación de serenidad y de profundidad de los sentimientos, característica del retablo de Granada, se transforma aquí en

a

una sensación de agitación y de expresión superficial del dolor (figs.6a y 6b). El dibujo de las manos y de los pies es flojo, (figs.7a y 7b) y ello a pesar de que morfología y posición de estos sean tomadas de Dieric Bouts. El maestro manifiesta también cierta dificultad en captar las justas proporciones y la plasticidad de las formas. La variedad y la sutileza de los colores son menos pronunciadas, principalmente en el paisaje. El detalle de las arquitecturas, de los árboles y de las rocas (figs.8a y 8b) resulta asimismo menos trabajado.

Algunas particularidades de escritura se repiten en las tres tablas y se distinguen de las peculiares de Dieric Bouts. Las más sorprendentes son la manera idéntica de distribuir puntualmente toques de luz intensa sobre los modelados bastante opacos y contrastados de los rostros. Pueden así observarse, en los rostros de la Virgen, del ángel y de José de Arimatea, dos acentos claros en forma de punto de exclamación sobre la nariz, y toques blancos encima del arco superciliar izquierdo (figs.6b y 7b).

El mismo procedimiento de golpes de luz logrados por medio de una alternancia de acentos gráficos se utiliza para las manos y los pies (fig.7b).

El maestro recurre además a finas líneas claras, a veces de acusado relieve, que subrayan algún elemento de la composición, ya sea en los rostros o en los vestidos; por ejemplo, alrededor del ojo izquierdo de Cristo o en el alba del ángel de la *Resurrección*.

El acabado de las materias y de las texturas es esquemático y repetitivo. En el casco y en la coraza del soldado de la *Resurrección*, las formas son especialmente planas y las partes iluminadas están pintadas uniformemente en una materia clara. No se reconoce la manera tan característica de Bouts, que consiste en insertar líneas perpendiculares finas y cortas, de trazo variado, a uno y otro lado de los espacios amarillos modulados con la luz (fig.9).

El efecto de conjunto del brocado del personaje que está al pie de la cruz es hermoso y se acerca mucho a los modos del maestro. Está pintado con mucho cuidado, utilizando una técnica de miniaturista: una gran cantidad de pequeñas estrías paralelas y de puntos aparecen sobre un tono de fondo pardo plano. La impresión de estar modelado queda dada por el carácter más o menos apretado de los toques. Comparán-

6a. Dieric Bouts, tríptico del Descendimiento de la Cruz, detalle de la Crucifixión, rostro de la Virgen (foto C. Périer).

6b. Copia de Dieric Bouts, mismo detalle (foto C. Périer).

6c. Radiografía del mismo detalle (foto ACL. IRPA/KIK, Bruselas)

b

c

7a

7b

8a

8b

dolo con el brocado pintado por Dieric Bouts resulta, no obstante, de escritura menos segura.

La individualidad artística del copista puede incluso quedar inserta en el marco de una copia exacta. Surge, no obstante, la pregunta sobre cuál es el origen de este copista de Dieric Bouts. ¿Se trata de un émulo flamenco, o es más bien un artista hispanoflamenco, según la definición dada por Tormo y Monzo y recogida por nosotros en 1994 ³⁷? Y, si se trata de esto último, ¿puede inscribirse el maestro en la esfera de influencia del taller que trabajaba a finales del siglo xv para los soberanos de Castilla?

No se conocen ni el origen del tríptico de Granada pintado por Dieric Bouts, ni la identidad del comendatario. Sobre la base del estudio de estilo y técnica ³⁸, y dendrocronológico, puede situarse su ejecución, según hemos visto, entre 1450 y 1458 ³⁹. La obra no aparece mencionada en el inventario de bienes de Isabel de Castilla. Se encontraba, no obstante, en Granada desde los orígenes de la Capilla Real; es decir, en 1505. Sabemos, por otra parte, que en 1523 es parcialmente desmontada por el florentino Jacobo Indaco para ser integrada en un retablo de estilo plateresco.

7a. Dieric Bouts, tríptico del Descendimiento de la Cruz, panel central, detalle, rostro de la virgen y mano de cristo (foto ACL. IR-PA/KIK, Bruselas).

7b. Copia de Dieric Bouts, tríptico del Descendimiento de la Cruz, panel central, mismo detalle.

8a. Dieric Bouts, tríptico del Descendimiento de la Cruz, panel central, detalle del paisaje que se encuentra a la derecha de la cruz (foto IAAP, Sevilla).

8b. Copia de Dieric Bouts, tríptico del Descendimiento de la Cruz, panel central, mismo detalle (foto C. Périer).

Para Justí, la copia de Valencia habría sido utilizada como retablo portátil de devoción por el arzobispo Juan de Ribera ⁴⁰, quien lo habría heredado a su vez de Fernando el Católico. ¿No habría pertenecido, pues, el tríptico de Granada a Fernando de Aragón o a alguien de su más próximo entorno que hubiera deseado tener una copia exacta? Obsérvese el limosnero que lleva atado a la cintura José de Arimatea —de rasgos individualizados, más aparentes en la copia, puesto que el rostro original queda alterado (fig. 10)—. La riqueza ornamental de este accesorio y la delicadeza del trabajo de orfebrería incitan a pensar que seguramente pertenecía a algún personaje presente que se habría hecho retratar con rasgos prestados. Idéntica hipótesis fue formulada a propósito del Nicodemo del *Descendimiento de la Cruz*, de Van der Weyden, que se conserva en el museo del Prado ⁴¹.

La copia de Valencia ya se encontraba en el Colegio del Patriarca en 1611; el tríptico no aparece citado en el inventario de obras heredadas en aquella fecha por la institución religiosa. Además, nunca salió de España.

En el marco de la copia exacta, una disminución de formato tan importante es un fenómeno interesante de constatar. El corolario que se desprende es la utilización de un medio mecánico de reproducción que permitiera la reducción proporcional del conjunto de la composición. No se trata, por consiguiente, ni de un calco, ni de un dibujo picado o estarcido, sino más bien de un transporte por cuadrículas ⁴². Esta hipótesis de trabajo no podrá verificarse, sin embargo, hasta después de una examen de la obra mediante reflectografía por infrarrojos ⁴³.

Para concluir diremos que, en el actual estado de conservación del tríptico recubierto con un barniz oscurecido que perturba la lectura y en el estado lacunario de conocimientos científicos debidos a la carencia de examen de laboratorio, resulta difícil formular una apreciación definitiva. Nos limitaremos a retener hoy, simplemente, como hipótesis de trabajo, que se trata de un retablo hispanoflamenco, quedando basada la argumentación en análisis tradicionales.

En lo que se refiere a la técnica de ejecución ⁴⁴, recordaremos las pequeñas pinceladas expresivas (figs. 6b y 7b) que hacen estallar la unidad de transparencias y el carácter liso de los volúmenes propio de Dieric Bouts y de la pintura flamenca del siglo xv. En cuanto al estilo, el carácter gesticulante de los rostros de rasgos crispados, los ojos enrojecidos y las lágrimas bien marcadas retendrán muy particularmente la atención. Características todas ellas que intensifican la expresión de dolor.

9

10

9. Dieric Bouts, tríptico del Descendimiento de la Cruz, tabla de la derecha, detalle de uno de los soldados (foto IAAP, Sevilla).

10. Copia de Dieric Bouts, tríptico del Descendimiento de la Cruz, panel central, detalle del rostro de José de Arimatea (foto C. Périer).

Notas

- 1 R. Van Schoute, *La Chapelle Royale de Grenade. (Les Primitifs flamands. I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, 6)*, Bruselas, 1963, págs. 36-53.
- 2 W. Schöne, *Dieric Bouts und seine Schule*, Berlín-Leipzig, 1938, págs. 79-82.
- 3 Véase a este respecto M.J. Friedländer, *From Van Eyck to Bruegel*, Nueva York, 1981, pág. 27 (reedición. de la ed. inglesa de 1969. Primera edición en alemán, *Von Eyck bis Bruegel. Studien zur Geschichte der niederländischen Malerei*, Berlín, 1916, pág. 36; segunda edición alemana, aumentada, Berlín, 1921, pág. 36) donde considera que el tríptico de Granada es una réplica del de Valencia. En 1925, es menos preciso: en la parte de catálogo del volumen III de su *Altniederländische Malerei*, da el ejemplar de Valencia como original, mientras en el texto considera ésta misma obra como réplica exacta de la de Granada. Véase asimismo *Early Netherlandish Painting. III. Dieric Bouts and Joos Van Gent*, Leyden-Bruselas, 1968, págs. 23 y 59 (ed. inglesa revisada).
- 4 Véase M. J. Friedländer, *Die Altniederländische Malerei. XIV. Pieter Bruegel und Nachträge zu den früheren Bänden*, Leyden, 1937, pág. 90: "Der Altar in Granada ist das Original, die erheblich kleinere, erstaunlich genaue Replik wohl eine Arbeit der Werkstatt." En la traducción inglesa, los complementos aportados por el autor han quedado colocados al final de cada uno de los textos que se refieren al pintor. No hemos encontrado los que se refieren a Bouts en el volumen III de la versión inglesa.
- 5 C. Justi, *Aus der Capilla Real zu Granada*, en *Zeitschrift für christliche Kunst*, III, 1890, págs. 203-210.
- 6 R. Van Schoute, *op. cit.*, págs. 47-48. Para un estado de la cuestión con bibliografía exhaustiva sobre la obra estudiada hasta 1963, véase también págs. 42-45 y págs. 49-51, y C. Périer-D'leteren, *Les peintures flamandes de la Capilla Real. Hypothèses de travail et orientation à donner aux recherches*, en *les Actes du séminaire de Conservation du Patrimoine Mobilier: Théories, Méthodes et Techniques appliquées à la conservation du Patrimoine mobilier: un projet pour la Capilla Real*. Universidad Antonio Machado, en *Cuadernos*, Granada, 1992, págs. 19-34 (págs. 31-32). E. Bermejo no se pronuncia sobre el carácter autógrafo o no de la versión de Valencia y escribe tan sólo que «es una réplica a menor escala ... del de la Capilla Real de Granada...». Véase E. Bermejo, *Las Tablas Flamencas*, en D. José Manuel Pita Andrade (dir.), *El Libro de la Capilla Real*, Granada, 1994, págs. 178-213 (págs. 190-191) y *La pintura de los primitivos flamencos en España*, II, Madrid, 1982, págs. 25-26.
- 7 G. A. Prades, *Estudio del tríptico de la Pasión que se conserva en el museo del Real Colegio del Corpus Christi de Valencia*, memoria de licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica de Lovaina, 1969, pág. 63.
- 8 J. M. Collier, The "Pearl of Brabant" reattributed to Dirk Bouts, en *Pantheon*, XLIV, 1986, pág. 12; R. Koch, The Getty "Annunciation" by Dieric Bouts, en *The Burlington Magazine*, CXXX, núm. 1024, julio de 1988, pág. 516; D. Wolfthal, *The Beginnings of Netherlandish Canvas Painting: c. 1400-1530*, Nueva York, 1989, pág. 40 y M. Wolff, *An Image, of Compassion: Dieric Bouts's Sorrowing Madonna*, en *The Art Institute of Chicago Museum Studies*, XV, núm. 2, pág. 122.
- 9 Bruselas, Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica, inv. 1447-1448. III. Véase M. Smeyers, *Dirk Bouts, peintre du silence*, Tournai (La Renaissance du Livre), 1998, págs. 72-73.
- 10 Londres, National Gallery, inv. núm. 664 y Pasadena, The Norton Simon Foundation. III. Véase M. Smeyers, *op. cit.*, págs. 101 y 103.
- 11 Tabla central del tríptico de los Santos Sacramentos, Lovaina, iglesia de Saint-Pierre. III. Véase A. Bergmans (dir.), *Leuven in de Late Middeleeuwen. Dirk Bouts. Het Laatste Avondmaal*, Bruselas, 1998, págs. 2, 6 y 136-137.
- 12 Lovaina, iglesia de Saint-Pierre. En el propio tríptico aparece la fecha de 1468 en el borde inferior del marco de la tabla central III. Véase M. Smeyers, *op. cit.*, págs. 60-61 y, sobre todo, la fotografía de detalle, pág. 63.
- 13 Véase entre otros E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, ed. inglesa revisada, Nueva York, 1971, págs. 315-316, y R. Van Schoute, *op. cit.*, págs. 39-40.
- 14 Madrid, Museo del Prado, inv. núm. 1461. III. Véase M. Smeyers, *op. cit.*, págs. 80-81.
- 15 Véase a este respecto K.M. Birkmeyer, *The Arch Motif in Netherlandish Painting of the Fifteenth Century*, 1ª parte, en *The Art Bulletin*, XLIII, 1, 1961, págs. 1-20 y 2ª parte ídem, *A Study in changing Religious Imagery*, en *op. cit.*, XLIII, 2, 1961, págs. 99-112 y A. Esch, *Het Boogmotief bij de Vlaamse primitieven. Een Synthese, en Dirk Bouts (ca. 1410-1475) een Vlaams primitief te Leuven. Tentoonstellingscatalogus*, Leuven, Sint-Pieterskerk en Predikherenkerk, 19 sept. - 6 déc. 1998, Lovaina, 1998, págs. 165-180.
- 16 Berlín, Staatliche Museen, respectivamente inv. núm. 534A y 534B. III. Véase M.J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting. II. Rogier van der Weyden and the Master of Flemalle*, Leyden-Bruselas, 1969, págs. 1 a 5.
- 17 W. Schöne, *op. cit.*, pág. 81.
- 18 E. Panofsky, *op. cit.*, págs. 266, págs. 315-316.
- 19 Gante, Catedral de Saint-Bavon, el políptico del *Cordero místico* fue terminado el 6 de mayo de 1432.
- 20 M.J. Friedländer, *op. cit.*, III, pág. 23.
- 21 Brujas, Catedral del Saint-Sauveur, en depósito en el Groeningemuseum. III. Véase M. Smeyers, *op. cit.*, págs. 118-119. Aunque esta obra sea generalmente atribuida por la crítica de estilo a Dieric Bouts, nosotros somos algo más circunspectos en lo que a su atribución se refiere. Recordemos que W. Schöne (*op. cit.*, págs. 41-42, págs. 168-169 cat. núm. 51) reconoce en ella la mano del Maestro de la Arrestación, de Munich, y la sitúa hacia 1470. Nos inclinaríamos más bien a relacionarla con el tríptico de la *Adoración de los Magos*, de la Alte Pinakothek de Munich, atribuida por Schöne al Maestro de la Perla de Brabante, que aventura que puede ser Dieric Bouts el Joven (*op. cit.*, págs. 43-49). Observemos que K. Voll en particular atribuía ya el *Martino de san Hipólito* al Maestro de la Perla de Brabante. Véase K. Voll, *Die altniederländische Malerei von Jan van Eyck bis Memling*, Leipzig, 1906, págs. 128-130.
- 22 Encontramos también un paisaje único en el tríptico de la *Crucifixión* de Juste de Gand (Gante, Catedral de Saint-Bavon), ejecutado hacia 1470, donde las escenas de las tablas laterales están sacadas del Antiguo Testamento, a la izquierda, Moisés convierte en dulces las aguas del Mara a la derecha, la Serpiente de bronce. La unidad espacial de la imagen resulta, pues, privilegiada en detrimento de la dimensión espacio-temporal del relato. No resulta sorprendente encontrar este tipo de aproximaciones en Justo el Gande, en quien se aprecia una fuerte influencia de Bouts, en particular, por su manera de construir el espacio.
- 23 C. Périer-D'leteren, *Réexamen de la Vierge à l'Enfant entourée de quatre anges, oeuvre autographe de Th. Bouts*, en *Art & Fact*, 11, 1992, págs. 22-28.
- 24 P. Philippot, *La Justice d'Othon de Thierry Bouts. Examen stylistique et technique*, en *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, I, 1958, págs. 32-48, y J. Taubert, *Beobachtungen zum schöpferischen Arbeitsprozess bei einigen altniederländischen Malern*, en *Niederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 1975, págs. 41-71 (págs. 55-61).
- 25 III. Véase M. Comblen-Sonkes, *The Collegiate Church of Saint Peter Louvain (Corpus of Fifteenth-Century Painting in the Southern Netherlands and the Principality of Liège, 18)*, vol. II. Plates, Bruselas, 1996, p. CLVII y CLIV.

- 26 En el Instituto de Patrimonio Histórico Español
- 27 L. Kockaert, *Onderzoek van de schilderstechniek*, en A. Bergmans (dir.), *op.cit.*, pág. 238. En la *Virgen y el Niño* de Dieric Bouts que se conserva en la National Gallery, el negro del dibujo subyacente ha sido identificado como carbón, otro pigmento más utilizado frecuentemente en la pintura flamenca del siglo xvi. Véase D. Bomford, A. Roy y A. Smith, *The Techniques of Dieric Bouts: Two Paintings contrasted*, en *National Gallery Technical Bulletin*, vol. 10, 1986, págs. 39-57 (pág. 51).
- 28 Encontramos el mismo tipo de alteraciones en los trípticos del *Martirio de san Erasmo* y de los *Santos Sacramentos*, de la iglesia de San Pedro, de Lovaina, en la *Virgen del Niño* de la National Gallery, de Londres, y la *Virgen del Niño rodeada por cuatro ángeles*, de la Capilla Real de Granada.
- 29 C. Périer-D'leteren, *op. cit.*, nota 6, págs. 31-32.
- 30 El soporte está compuesto por seis elementos unidos por colas de golondrina dobles, colocadas por delante. Esta técnica, desarrollada muy probablemente para reforzar las juntas del encolado, dadas las dimensiones del retablo, había parecido excepcional cuando J. A. Glatigny la había observado en Granada. Después de entonces, sin embargo, ha sido encontrada en otro retablo flamenco del siglo xv, también muy grande, el del *Linaje de santa Ana* que se conserva en Brasschaat y que fue recientemente restaurado en el IRPA. Véase a este respecto C. Currie, *La Lignée de sainte Anne - Credo. Examen technologique et traitement*, en *Catalogue de l'exposition SOS peintures anciennes. Sauvegarde de 20 oeuvres sur panneau*, Bruselas, Museos reales de Bellas Artes, 1996, págs. 119-127 (pág. 119).— Para el examen dendrocronológico, véase el informe de J. Vynckier del 1 de octubre de 1992 (2L/43/DI: 92/4899/MND). El soporte tiene doce tablas de roble originario del Báltico. Los árboles fueron cortados respectivamente, como muy pronto, en torno a 1417, 1430, 1442, 1448 y 1448. Agradecemos encarecidamente a J. Vynckier, ingeniero industrial del IRPA, que nos haya proporcionado esta información.
- 31 Procedimiento diferente del conocido para el *Juicio final*, de Lille (Museo de Bellas Artes), y para la *Justicia del emperador Othon*, de Bruselas (Museos reales de Bellas Artes de Bélgica). Se sabe que, para estas dos obras, las planchas fueron compradas a la vez, el 15 de junio de 1468, en Amberes.
- 32 En 1982 (véase C. Périer-D'leteren, *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, IV, 1982, págs. 10-17), recomendábamos ver la *Anunciación* del Louvre, atribuida a Van der Weyden, no como una obra autógrafa del maestro, sino más bien como una obra ejecutada hacia 1470 por uno de sus émulos. Aquella tesis fue difícilmente aceptada por los historiadores del arte, que argumentaban que la fecha de tala del árbol del que se obtuvieron las tablas se situaba hacia 1426 y eso databa consiguientemente la ejecución, contando diez años de almacenamiento de la madera, hacia 1436. En 1992, el examen del dibujo subyacente conduce a la conclusión de que no se trata de una obra de Van der Weyden (véase J.R.J. van Asperen de Boer (dir.), *Rogier Van der Weyden - The Master of Flemalle*, Zwolle, 1992, págs. 298-301). El tiempo calculado entre la ejecución de la pintura, probablemente alrededor de 1436, y la fecha propuesta por nosotros, hacia 1470, es de 34 años. Esto significaría que el Maestro utilizó tablas antiguas que tenía en su taller.
- 33 Véase el estudio dendrocronológico de esta obra. J. Vynckier, *Laboratoriumonderzoek: Onderzoek van de dragers*, en A. Bergmans (dir.), *op. cit.*, págs. 228-235.
- 34 Copia: tabla central, 66,7 cm x 55 cm; tablas laterales, 66 x 27 cm.— Original: tabla central, 190,5 cm x 143 cm; tablas laterales, 188 cm x 58 cm x 2 cm.
- 35 La composición completa, en oposición a la del tríptico de Granada cuya tabla de la derecha fue ligeramente reducida, permite reconstituir las partes que faltan en la obra autógrafa de Bouts. El detalle de estas partes queda descrito por R. Van Schoute, *op. cit.*, págs. 46-47.
- 36 Este barniz pardo forma pequeñas manchas en toda la composición y resulta muy molesto en las partes claras; por ejemplo, en el alba blanca del ángel de la *Resurrección*. El barniz recubre el cielo, lo que le confiere un aspecto excesivamente oscuro, casi negro, que estaba menos marcado en origen, según lo prueba, en la tabla de la izquierda, un antiguo intento de limpieza. También falsea el color gris-beige de las arquerías. Algunas pinturas superpuestas hacen más pesado, por ejemplo, el ropaje azul de la Virgen. En varios lugares aparecen algunas lagunas, en particular, en la vestimenta roja del personaje que se encuentra al pie de la cruz, en la *Crucifixión*.
- 37 Véase a este respecto E. Tormo y Monzo, *El retablo de Robledo, Antonio del Rincón, pintor de los Reyes y la colección de tablas de Doña Isabel la Católica*, en *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, I, 1904, págs. 477-492 (págs. 490-491); C. Périer-D'leteren, *L'auteur du diptyque de la Descente de Croix de Grenade serait-il espagnol?*, en *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'Université libre de Bruxelles*, XV, 1993, págs. 39-64 (págs. 63-64) y D. Cool, *La peinture "hispano-flamande": approche historique et analyse du concept*, en *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'Université libre de Bruxelles*, XX, 1998, págs. 83-94.
- 38 Para una síntesis crítica, véase W. Schöne, *Dieric Bouts und seine Schule*, Berlín-Leipzig, 1938, págs. 80-82 y R. Van Schoute, *op. cit.*, págs. 42-45.
- 39 El examen dendrocronológico ha demostrado que sólo cuatro de las doce tablas provienen de árboles cortados en 1448. Las otras son más antiguas. De ahí la probabilidad de que el tiempo de secado habitual de diez años no fuera aplicado a las cuatro tablas provenientes de los robles talados en 1448. El tríptico podría, pues, haber sido pintado a partir de 1450, estimando suficientes dos años para secado de la madera.
- 40 F. B. Domenech, *Museo del Patriarca. Catálogo de pinturas*, Valencia, 1980, págs. 73-75.
- 41 Véase en especial a este respecto M. S. Frinta, *The Genius of Robert Campin*, en *Studies in Art*, I, La Haya, 1996, pág. 97 y D. Martens, *Portrait explicite et portrait implicite à la fin du Moyen Âge: l'exemple du Maître de la Légende de sainte Catherine (alias Piérot de le Pasture)*, en *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1998.
- 42 Para los medios de reproducción de una composición sobre tabla, véase J. Dijkstra, *Origineel en Kopie. Een onderzoek naar de navolging van de Meester van Flémalle en Rogier van der Weyden*, Amsterdam, 1990, págs. 69-77; y para el dibujo por cuadrículas, véase el manuscrito de Volgato (1849) recogido por M.P. Merrifield, *Original Treatises on the Arts of Painting*, reedición, Nueva York, 1967, II, págs. 737-739. El reporte por cuadrículas puede eventualmente verse mediante reflectografía. Desafortunadamente, aún no se ha realizado ningún examen con tal método.— Observemos que el retablo de *María*, de Granada, copia del retablo de Miraflores, de Berlín, encargado por Isabel de Castilla, también es más pequeño, pero sólo una decena de centímetros. J. Dijkstra, *op.cit.*, págs. 78-109.— Otro caso semejante es el del retablo de *San Juan*, de Francfort, en relación con el de Berlín. J. Dijkstra, *op. cit.*, págs. 186-194. Podría explicarse este rasgo común por la función de obra de devoción que tenían. La copia reducida de las obras amplifica, en efecto, su carácter sagrado y facilita su buena conservación y el transporte en caso de viaje.
- 43 Este examen no ha podido ser llevado a cabo en los plazos deseados, pero lo será en un futuro próximo.
- 44 J. Lavalleye y R. Van Schoute observaban ya un modelado y acentos pictóricos «realizados de modo brutal, quizás al modo de los maestros hispanoflamecos». Véase a este respecto J. Lavalleye, *Considérations sur les Primitifs flamands conservés à la Capilla Real de Grenade*, en *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie royale de Belgique*, XLI, 1959, págs. 21-29 y R. Van Schoute, *op. cit.*, pág. 48.