

Bilboko Arte Ederren Museoko *Gurutzetik
jaitsiera*: Bruselako pinturaren
adierazpen txiki bat



Elodie De Zutter

**BILBOKO ARTE
EDERREN MUSEOA
MUSEO DE BELLAS
ARTES DE BILBAO**

Testu hau Creative Commons lizentziapean (mota: Aitortu–EzKomertziala-LanEratorririkGabe) argitaratu da (by-nc-nd) 4.0 international. Beraz, berau banatu, kopiatu eta erreproduzitu daiteke (edukian aldaketarik egin gabe), betiere, irakaskuntza edo ikerketarako helburuekin, eta egilea eta jatorria aitortuta. Ezin da merkataritza helburuetarako erabili. Lizentzia honen baldintzak <http://creativecommons.org/licenses/by-ncnd/4.0/legalcode> webgunean kontsultatu daitezke.



Ezin dira irudiak erabili eta erreproduzitu, argazkien eta/edo lanen egile-eskubideen jabeek berriazko baimena eman ezean.

© Testuenak: Bilboko Arte Ederren Museoa Fundazioa-Fundación Museo de Bellas Artes de Bilbao

Argazki-kredituak

© Archivo fotográfico de la Capilla Real de Granada: 7. ir.

© Bilboko Arte Ederren Museoa-Museo de Bellas Artes de Bilbao: 1.-2., 12.-13., 15.-16. eta 18. ir.

© bpk / Gemäldegalerie, SMB / Jörg P. Anders: 5. ir. (esk.)

© bpk / Staatsgalerie Stuttgart: 8. eta 19. ir.

Elisabeth Dhanens. Hugo Van der Goes. Antwerpen: Mercatorfond. Courtesy of Elodie De Zutter: 5. ir. (ezk.)

© Gallerie degli Uffizi. Gabinetto Fotografico: 6. ir. (ezk.)

© KIK-IRPA, Brussels: 6. ir. (esk.)

Lefebvre & Gillet. Editions d'Art, 1985, fig. 124b: 14. ir.

Musea Brugge © www.lukasweb.be - Art in Flanders vzw, photo Hugo Maertens: 4. ir.

© RMN-Grand Palais (musée du Louvre): Michel Urtado: 11. ir. (ezk.) / Tony Querrec: (esk.)

Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2016: 3. ir.

Su concessione della Regione Siciliana, Assessorato dei Beni Culturali e della Identità siciliana –

Dipartimento dei Beni Culturali e della Identità siciliana – Museo interdisciplinare regionale di Messina: 9. ir.

Argitalpena:

Buletina = Boletín = Bulletin. Bilbao : Bilboko Arte Ederren Museoa = Museo de Bellas Artes de Bilbao = Bilbao Fine Arts Museum, 10. zenb., 2016, 237.-249. or.

Babeslea:



metro bilbao

Azterketa honen xedea den Bilboko Arte Ederren Museoko margolanean [1. ir.] gurutzetik jaisteko unea agertzen da, San Joanen araberako Ebanjelioan agertzen den moduan¹. Kristoren gorputza lurrera jaisten da, Nikodemok eta Arimateako Josek heldutako hil-oihal zuri garbi-garbi batean bilduta. Nikodemo, jantzi ilunez apainduta, margolanaren goiko ezker angeluan dago. Irudian agertzen ez bada ere, gurutzean bermaturik egongo den eskailerari eusten dio ezkerreko besoarekin, eta une batzuk lehenago exekutatuakoren gorputzari eusten zioten hiru iltzeak ditu eskuan. Hil-oihal zuriaren azpian disimulatutako dagoen eskuineko eskuaz, Kristori eusten dio besapetik. Arimateako Josek, bizar luze eta sarri griseko gi-zon burusoilak, margolanaren eskuinaldeko zati gehiena hartzen du, eta salbatzailearen beheko gorputz-ata-lari eusten dio. Lepoan eta mauketan larruzko bazterkiak dituen kapa gorri purpura eder batez atonduta, hil-oihalari eusten dio ezkerreko eskuaz eta kanpoko munduari begiratzen dio.

Aipatu behar da Jose eta Nikodemo alderantziz kokatuta daudela, Gurutzetik jaitsiera gaiaren tradiziozko ikonografiarekin erkatuta². Lau ebanjelio kanonikoek Jose aipatzen dutenez, eta Markosek eta Lukasek «Sanedrinerako aholkulari gailena» zela esan zuten, garrantzi handiagoa eman ohi zaiio Nikodemori baino. Horregatik, normalean, Josek hartzen du Kristoren goiko gorputz-atala, eta Nikodemok oinak³. Kristoren gorputzak beheanzko diagonal bat markatzen du, eta bereizi egiten du Nikodemo eta Arimateako Jose dituen goiko erregistroa behekotik. Beheko erregistro horretan, San Joanen soina dago irudikatuta, negarrez ari den Birjinari sorbaldeetatik eusten. Jainkoaren ama, tunika urdinez eta burua belo zuri batez estalita, aurrealdean dago, eta Joan, Jesusen dizipulurik gogokoena, alora begira agertzen da, bere ohiko tunika gorri apaindurik.

1 Lau ebanjelio kanonikoek eta Pedoren ebanjelio apokrifoak kontatzen dute Kristoren pasioko pasarte hori, baina San Joanek baizik ez du aipatzen Nikodemo zegoela. Arimateako Joseren ondoren gurutzetik jaistean: Boskovits/Jászai 1970, 590 zut.; *La Bible de Jérusalem*, Paris, 1998, 1832. or. (Jerusalengo École Biblique et Archéologique Françaisek zuzendutako frantsesezko itzulpena). Gurutzetik jaitsieraren ikonografiaz, ikus hau ere bai: Réau 1957, 513.-515. or.; Schiller 1968, 177.-181. or.

2 Ikonografia tradizionalaren inbertsio hori Colyn de Cotterri egotzen zaizkion Gurutzetik jaitsieraren gorputz erdiko beste irudikapen batzuetan ere agertzen da.

3 Réauren arabera, «dans la plupart des monuments figurés du Moyen Age, la scène de la Descente de Croix [...] s'ordonne ainsi : Joseph d'Arimatee et Nicodème appliquent deux échelles sur la traverse de la croix et y montent pour extraire les clous des mains. Puis, pendant que Joseph soutient le poids du torse, Nicodème descend et décloque les pieds» («Erdi Aroan irudikatutako monumentu gehienetan, Gurutzetik jaitsieraren eszena [...] honela antolatzen da: Arimateako Josek eta Nikodemok bi eskailera bermatzen dituzte gurutzeko langan, eta gora igotzen dira eskuetatik iltzeak ateratzeko. Gero, Josek soinaren pisuari eusten dion bitartean, Nikodemo beheara jaitsi, eta oinetako iltzeak ateratzen ditu»; Réau 1957, 515. or.). Gainera, egilearen ustez, jantzien aberastasunak ere bi pertsonaiak bereizten ditu, Joseren jantziak luxuzkoagoak baitira Nikodemorenak baino. Hala ere, irizpide hori ez zaigu oso garrantzitsua iruditzen, Rogier van der Weyden-en *Gurutzetik jaitsiera* lanean (Museo Nacional del Prado, Madrid, 2825 inbentario-zenbakia), Nikodemoren brokatuzko tunika bikaina askoz ere dotoreagoa baita Joseren jantzi ilunak eta motzak baino. Gure ustez, Arimateako Joseren fisionomia –bizarraz eta Nikodemok baino urte gehiagoz irudikatua beti– zantzu fidagarria da, Kristo gurutzetik jaisten dutenak zuzen identifikatzeko.



© Babestutako materiala

1. Colyn de Coterren tailerra (jardunean Bruselan, 1480. eta 1525. urteen artean)
Guruzetik jaitsiera, 1520. urtearen ostean
Olioa haritz-oholean. 97,5 x 64,5 cm
Bilboko Arte Ederren Museoa
Inb. zenb.: 69/69

Konposizioa oso trinkoa da, pertsonaiek margotutako gainazal gehiena hartzen baitute. Puntu marroi ilunez zipriztindutako urre-koloreko atzealdeko zati batzuk baizik ezin dira ikusi goiko erregistroan. Espazioaren antolakuntza horrek ez du loturarik obraren egoera osatugabearekin, ertzak margotu gabe baitaude eta bizarrak baititu⁴. Margolariaren hautu estetikoaren emaitza da, ordea: *close-up* ikuspenak monumentalizatu egiten ditu jainkozko pertsonaiak eta ikuslearengana hurbiltzen ditu.

Status quaestionis

Koadroa 1927an sartu zen Bilboko Arte Ederren Museoan, Laureano de Jadoren legatuaren zati bezala⁵. Dirudenez, 1907an erosi zioten Gasteizko Francisco de Morales antikuariari. Garai hartan margolan flandestarra zela uste zen, baina egilea nor izan zen berriaz adierazi gabe, nolabait Flemalleko Maisuarekin, Rogier van der Weydenekin, Hugo van der Goesekin edota «Colin» (de Coter?) izeneko batekin ere lotuta⁶.

Museoko bildumara iritsi zenetik, margolana bi alditan zaharberritu dute: 1978an eta 2013an. 1978ko analisian agertu zenez, badirudi lehenagoko beste esku-hartze bat izan zela gutxienez. Horrela, esate baterako, Arimateako Joseren aurpegiak eta Kristoren aurpegiko eskuinaldeak duten erre itxura alde aurretik egindako garbiketa desegoki batek eragingo zuen. Beste alde batetik, Hagan Max J. Friedländerren artxiboetan gorde den antzinako argazki batean⁷ ikus daitekeenez, margolanak hutsune batzuk zituen, eta 1978ko zaharberritze-lana baino lehenago Bilbon egin zioten argazkiaren arabera [2. ir.], berniz lodi batekin estali zituzten. Beraz, museoan sartu baino lehenago «tratu» zituzten. Lehenengo zaharberritze-lanean, xylophone SOR injektatuz berrindartu zen euskarria, intsektu xilofagoek eraso egin baitzuten, eta geruza piktorikoa altxatuta zuten zati garrantzitsu batzuk finkatu egin ziren. Horitutako berniza ezabatu eta garbiketa egin ondoren, junturetan zehar eta Joseren aurpegian zeuden hutsuneak osatu ziren⁸. 2013ko bigarren zaharberritze-fasean⁹, batik bat antzinako konponketak ordezkatu ziren, zahartzean kaltea hartutakoak. Orduko hartan, antzinako estiloko marko berria¹⁰ eta plexiglasezko kaxa klimatizatu¹¹ jarri zizkieten koadroari.

Mota honetako jaitzieraren gorputz erdiko ale batzuk badira. Horietako gehienak konposizioa oso antzekoa da, XV. mendearen bukaera aldean eta XVI. mende osoan margotutakoa. Bruselako Rogier van der Weyden maisuak pintatutako galdutako prototipo baten kopiatzat jotzen dira¹². Aipatutako Gurutzetik jait-

4 Taulak kalitatezko haritzeg egindako hiru panel ditu. Junturak oihalezko zerrendekin eta ziriekkin indartu dira. Atzealdean, taularen ertzeetan jatorrizko alakatuaren hondarrak agertzen dira. Gero, taularen lau angeluak zehar ebaki, eta ertzak findu ziren, ziurrena marko berrian txertatu ahal izateko. Jatorrizko markoa ez da gorde. Taulak 1 cm-ko lodiera du batez beste, eta 0,7 cm-koa findutako zatietan.

5 Laureano de Jado ingeniaria eta arte-bildumagilea Bilboko Arte Ederren Museoaren bultzatzaile nagusienetako bat izan zen. 1927an hil zenean, bilduma pertsonala utzi zion oinordetzan erakundeari. Museoaren muin nagusietako bat izan zen hirurehun eta berrogei obra inguruko bilduma hori. Muñoz Fernandez 2009, 4. or.

6 Bilboko Arte Ederren Museoako Bildumen Saileko Buru Javier Novo Gonzálezek esker ona adierazi nahi diogu, obraren jatorriari buruz eskaini dizkigun ikerkuntzengatik.

7 RKDko webgunean (Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie) aipatzen denez, argazki horren atzealdean M. J. Friedländerrek eskuz egindako ohar hau dago: «Pol de Mont / 1.1.1910». Beraz, litekeena da argazkia 1910eko urtarrilean Anbereseko Koninklijk Museum voor Schone Kunsteneko kontserbatzailea zen Pol de Montek (1857-1931) egin izana. Obraren ageri diren hutsuneak 1919ko testu bateko ilustrazioan ere sumatzen dira; testu horretan margolana Rogier van der Weydenek egin zezakeela aipatzen da. Bilbao 1919a.

8 2012ra arte Bilboko Arte Ederren Museoako kontserbatzailea izandako Ana Sanchez-Lassak 1978ko apirilaren 10ean idatzi zuen zaharberritze-txostenetik jasotako datuak.

9 Bilboko Arte Ederren Museoako Kontserbazio eta Zaharberritze Saileko teknikari José Luis Merino Gorospek egin zuen zaharberritze-lana. Eskerrik zintzoenak eman nahi dizkiogu Merino jaunari, obrari eta bere zaharberritze-lanari buruz helarazi dizkigun informazio tekniko guztiengatik.

10 Markoa José Ramón Garcíaek egin zuen.

11 José Luis Merino Gorospek 2013ko azaroan idatzitako zaharberritze-txostenean jasotako informazioa.

12 Margolan horien neurriak aldatu egiten dira batetik bestera. Esate baterako, Brujaseko Salbatore Deunaren katedralean dagoen bertsioa 60 cm luze eta 46 cm zabal da; Okzitaniako Tolosako Musée des Beaux-Artekoak, berriz, 90 x 57 cm neurtzen ditu. Rogier van der Weydenen arabera Gurutzetik Jaitsierei buruz, ikus Friedländer 1967, 78.-80. or.; Reinach 1923, 214.-221. or.; Salin 1935, 15.-26. or.; Ringbom 1965, 118.-126. or.; Bermejo 1980, 124.-131. or.



2. *Gurutzetik jaitsiera*
 Bilboko Arte Ederren Museoa
 Inb. zenb.: 69/69
 1978an zaharberritu aurretik ateratako argazkia

siera horien ehun ale baino gehiago kontserbatu dira¹³, eta bi taldetan bereiz daitezke: hiru pertsonaiakoak [3. ir.] edo lau pertsonaiakoak [4. ir.]; bigarren taldekoak dira gehienak¹⁴. Lehen taldeko obretan, ustez Arimateako Jose den pertsonaiak jaisten du Kristoren gorpua gurutzetik¹⁵. Mariak jasotzen du, eta hark eusten dio semearen gorpuari besoen artean. Eszena atzealde beltz ilun baten gainean aurkezten zaigu, edo pintzelkada beltzekin nabarmendutako urre-koloreko atzealde batean, bestela. Bigarren taldeko pinturretan, San Joanen irudia sartzen da konposizioaren ezkerretara, Andre Mariaren ondoan, eta beste bi pertsonaien kokapena aldatu egiten da pixka bat. Batzuetan, eszena urre-koloreko atzealde baten gainean

13 Vackova 1985, 71. or.

14 Bi formuletakoa bat bestea baino lehenagokoa izateak eta, beraz, galdutako jatorrizko lanaren osaerak nolabaiteko polemika eragin du. Autore batzuek hasierako konposizioa murrizteko prozesua izan dela uste dute, lau izan beharrean hiru pertsonaia izatera murriztu dela (Friedländer 1967, 80. or.). Beste zenbaitek uste du bi tipologiak Van der Weydenen bi sorkuntza desberdin direla, 1440ko hamarkadan zehar egindakoak, eta bata ez dela bestetik eratorritzen (Ringbom 1965, 122.-123. or.; Panofsky 1953, 266 or.). Marlier aurrerago joan eta adierazi zuen jatorrizkoak urre-koloreko atzealdea zeukala, «A en juger d'après les copies de la *Déposition* qui accusent le mieux le style de Roger» («Rogerren estiloa zintzoen erakusten duten *Gurutzetik* eraistearen kopiak aintzat hartuta»; Marlier 1966, 198. or.). Azkenik, Dirk de Vosen iritziz, lehenengo mota Van der Weydenen inguruan XV. mendean pintatutako hiru pertsonaia konposizioa da. Lau pertsonaia dituen bigarren mota XVI. mendean sortutakoa da, eta lehenengoaren hedapena izango litzateke (Vos 1999, 369 or.).

15 Bermejok Joseren pertsonaia ikusten zuen bertan, eta Reinachek Nikodemorekin identifikatu zuen. Marliერი ere Jose iruditu zitzaion, triptikoaren kasuan izan ezik, «le vieillard barbu qui soutient le Christ sous les aisselles ne saurait plus être désigné comme saint Joseph d'Arimatee, puisque celui-ci figure sur l'un des volets. Il faut donc y voir Nicodème, bien que sa place près de la tête du Christ ne soit pas conforme à la tradition» («Kristori besapeetatik heltzen dion agure bizarduna ezin baita Arimateako Jose izan, hori atxeketako batean irudikatuta dagoelako, hain zuzen. Beraz, Nikodemo izan beharko du, nahiz eta bere kokapena, Kristoren buruaren ondoan, ohikoa ez izan»; Marlier 1966, 198. or.).



3. Rogier van der Weydenen
(Santa Katalinaren Elezaharreko Maisua?) arabera
Gurutzetik jaitsiera, XV. mendeko azken laurdena
Olioa haritz-oholean. 77,5 x 50,2 cm
Buckingham Palace, Londres. The Royal Collection
Inb. zenb.: 405721



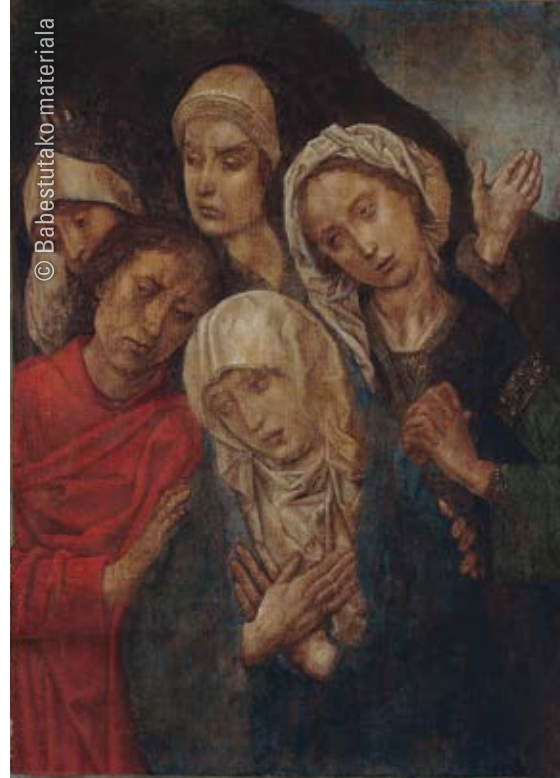
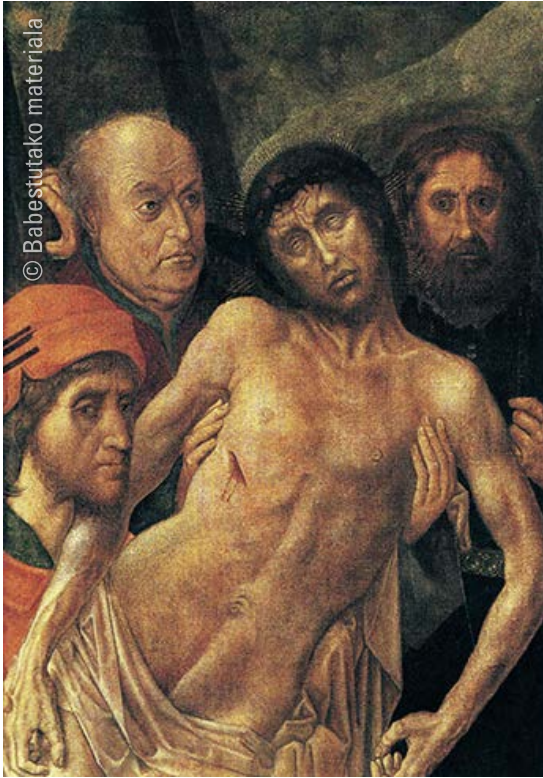
4. Rogier van der Weydenen arabera
Gurutzetik jaitsiera, XVI. mendeko lehen erdia
Olioa haritz-oholean. 84,8 x 64 cm
Memling museum, Sint-Janshospitaal, Brujas, Belgika
Inb. zenb.: 0000.SJ0186.1

irudikatzen da bakartuta, eta beste batzuetan paisaia baten aurrean kokatzen da. Tipologia bakoitzaren barruan, ezagutzen diren bertsiotan, berdin-berdinak dira konposizioaren antolaketa espaziala eta pertsonaien kokapena. Espainian kontserbatu den ale bateko atexkan margotuta dagoen otoitza oinarritzat hartuta¹⁶, Ringbomek proposatu zuen Gurutzetik jaitsieraren irudikapen horiek lotura izan lezaketela induljentiak eskatzeko otoitzekin. Horrek nolabait azalduko luke formularen arrakasta¹⁷. Jan Provostek, Odol Santuaren maisuak eta Brujaseko beste artista batzuek ustez egindako bertsioko asko daudenez, jatorrizko margolana hiri horretan egongo dela babestu da sarritan. Hala ere, badira Pieter Coeckeren edo Quentin Metsysen erara Anberesen pintatutako ale ugari ere.

XV. mendeko flandestar pinturako beste maisu handi batzuek, hala nola Hugo van der Goesek, Hans Memlingek eta bien jarraitzaileek ere narrazio-eskema hori ustiatu zuten. Inondik ere Van der Weydenek hasitako eskema zen, haren hiztegi plastikoaren arabera egina. Autografoa izan daitekeen obra bat eta kontserbatu diren ale urriak aintzat hartuta Van der Goesek gorputz erdiko Gurutzetik jaitsieraren gaia garatu zuen [5., 6. eta 7. ir.]. Haren proposamena Memlingek egin zuen bere gero, eta konposizioa espazioan berrantolatu zuen

16 Lázaro Galdiano Museoa, Madril, 3015. inbentario-zenbakia. XVI. mendearen lehenengo erdia (arku-eran, 88 x 63 cm).

17 Ringbom 1965, 20. or.



5. Ustex, Hugo van der Goesek (Gante, Belgika, 1440-Auderghem, Belgika, 1482) egina
Jaitsieraren diptikoa; *Jaitsiera txikia* izenarekin ere ezagutzen da, XV. mendea
 Tenpera oihalean (sarga). 53,3 x 38,5 cm (bakoitza)
 Kokapen ezezaguna (ezkerreko panela); Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin, inb. zenb.: 1622 (eskuineko panela)

[7. ir.]¹⁸. Gainerakoei dagokienez, hiru bertsio [8., 9. eta 10. ir.]¹⁹ Colyn de Coterrek egindakotzat jotzen dira modu sinesgarrian; 1480 eta 1525 bitartean jardunean aritutako Bruselako pintorea izan zen²⁰. Gurutzetik jaitsiera horietako konposizioa nabarmen bereizten da Rogier van der Weydenen irudiarekiko; Stuttgarten²¹ eta Messinan gordeta dauden bertsioei dagokienean, Memlingen interpretazioaren antzekoagoa da askoz ere pertsonaiak antolatzeke moduari begira²². Azkenik, De Coterren konposizioek bakarrik aurkezten dute eszena egiazko *close-up*ean. Hain zuzen, Ringbomek era berean erabiltzen ditu *close-up* eta *half-length*

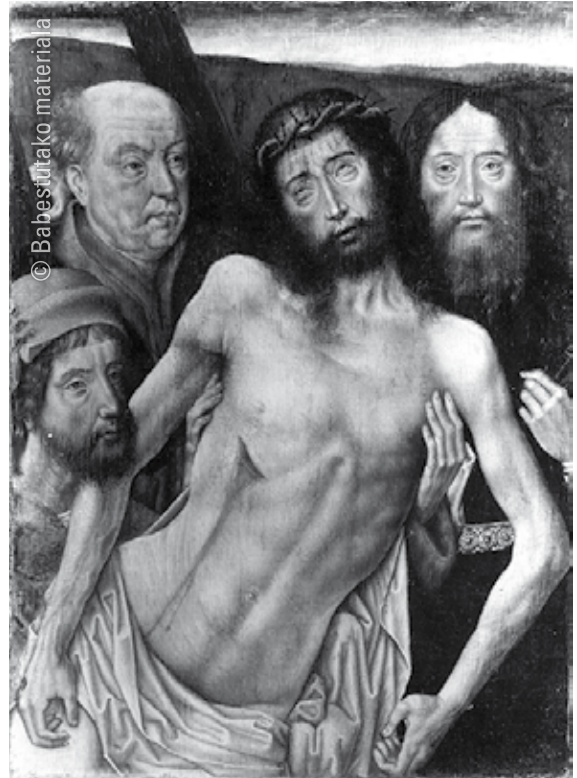
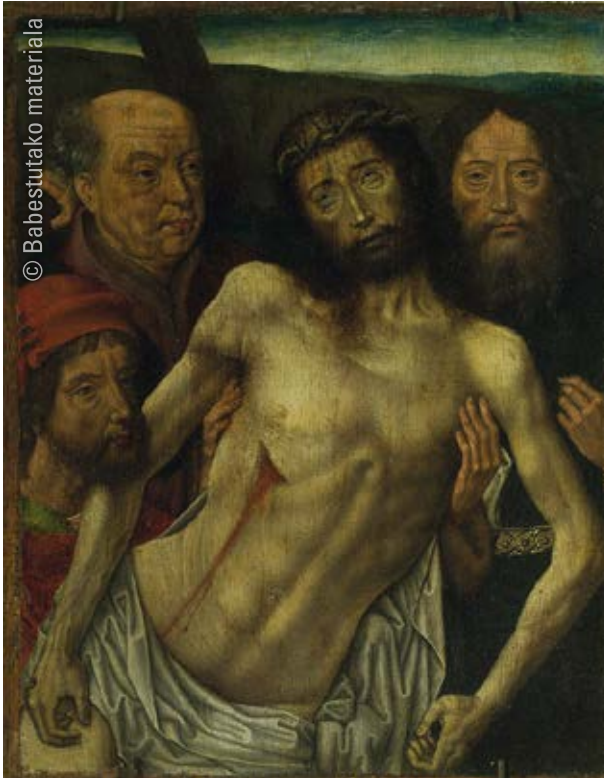
18 Van der Goesen eta Memlingen prototipoen datazioaren inguruan, ikusi Ringbom 1965, 129.-130. or. Van der Goesen gorputz erdiko Gurutzetik jaitsieren gaiari dagokienean, Dhanens ere ikus daiteke, 1998, 183.-185. or. Memlingek egindakoei buruz, ikusi Van Schoute 1963, 65.-73. or.

19 Bada Colyn de Coterrek egindakotzat jotzen den laugarren Gurutzetik jaitsiera bat, 1522an datatutakoa, eta Bruselako Musées royaux des Beaux-Artsetan gordeta dago (355. inb. zenb.). Nolanahi ere, triptiko formako erretaula monumental da, eta bere osuera ez dator ezertan bat saiakera honen esparruan interesatzen zaizkigun gorputz erdiko Gurutzetik jaitsierekin. Beraz, ez dugu aztertuko hemen. Lau Gurutzetik jaitsieren historiografia eta analisi tekniko eta estilistiko osoa egiteko, ikusi Périer-D'leteren 1985, 110.-120. or.

20 Dokumentuen arabera, Colyn de Coter pintorea 1493 eta 1511 bitartean aritu zen margotzen. Catheline Perier-D'leterekek uste duenez, jarduera-epe hori 1480tik 1525era arte zabaldu daiteke. Haren ekoizpenaren Bruselako jatorria ondo egiaztatzen du maisuak sinatutako hiru artelanetan errepikatzen den aipamenak: «COLYN (o COLLIN) DE COTER PINGIT ME IN BRABANCIA BRUSSELLE (o BRUCCELLE)». Colyn de Coterrri buruz informazio gehiago eskuratzeko, Périer-D'leteren argitalpen guztiak ikus daitezke, eta bereziki margolari horri buruz idatzi zuen monografia (Perier-D'leteren 1985). Pintoreari buruz dakigunaz laburpen eguneratua osatzeko, ikus, halaber, Périer-D'leteren 2013.

21 Pinturaren gaur egungo formatua ez da jatorrizkoa. Panel bana erantsi zen koadroaren lau zatietako bakoitzean; jatorrizko koadroak borobildutako goialdea baitzeukan. Horrenbestez, pintatutako hurrengo elementuak ez zeuden jatorrizko konposizioaren barruan: paisaia, Nikodemoren ezkerreko eskua, Joseren gorputza eta eskuaren zati handi bat, Andre Mariaren eskuen gainetik dagoen koadroaren behealdeko zati osoa, San Joanen eskuineko besoa, eskaileraren behealdea eta Nikodemoren eskuineko ukalondoa. Eranskinak garbi erakusten dituen argazki bat hemen agertzen da: Périer-D'leteren 1985, 249. ir.

22 Egokia iruditzen zaigun Ringbomen oharra (Ringbom 1965, 132. or.).



6. Hugo van der Goesen arabera
Gurutzetik jaitsiera, XV. mendeko azken laurdena
 Diptiko baten ezkerreko panela. Olioa haritz-oholean. 26,5 x 19,8 cm
 Museo Nazionale del Bargello, Florentzia, Italia
 Inb. zenb.: 2054
 KIK-IRPA, Brusela (zuri-beltzeko argazkia)

izenak, gorputz erdiko Gurutzetik jaitsierak oro har definitzeko. Hala eta guztiz ere, egileak De Coterren bertsioetako bati buruz aritzean dioenez, «Irudia *close-up* bat da, hitzez hitz hartuta, eta era mingarrian hurbiltzen du ikuslea Pasioaren xehetasun beldurgarrietara: odol zurrustak Salbatzailearen aurpegi minberan eta gorpu zaurituan, Andre Mariaren zorabioa eta beste protagonisten agonia. Horietako elementu bakar batek ere ez dakar berrikuntzarik XV. mendeko Flandesko artean [...], baina Rogierrek berak ere, gai horren inguruan egindako gorputz erdiko bertsioetan, ez zituen bildu irudikatze bakarrean: giza irudiak dira ia erabat, bizitasunez modelatuak kontraste indartsuekin eta 'Stoffwirkung' [ehun-efektu] aberatsarekin»²³.

Bilboko Arte Ederren Museoko Gurutzetik jaitsierari dagokionez, lehenengo unean, XV. mendeko Flandeseko eskolako pintura anonimo bezala jaso zuten erakundeko katalogoetan²⁴. Gero, Friedländerren iritziari jarraituz²⁵, Colyn de Coterrek²⁶ egindako Messinako Gurutzetik jaitsieraren erreplika asketzat hartu zuten, baina Rogier van der Weydenen estilokoa gehiago zen beste esku batek egina²⁷. 1968an, Colyn de Coterren hiru Gurutzetik jaitsiera autografoak aztertu zituen Ringbomek, eta iritzi landuagoa eman zuen Bilboko

23 Ibid., 131. or.

24 Plasencia 1932, 64. or., 284 zenb.; Roda 1947, 41. or.

25 Friedländer 1934, 148. or.; Friedländer 1969, 84. or., 101.a zenb., 93. lam.

26 Lasterra 1969, 31.-32. or., 69.

27 Aditu alemaniarraren iritzi hau hainbat alditan aipatu izan da. Maquet-Tombu 1937, 50 or.; Carandente 1968, 38. or., 23. zenb.



7. Hans Memling (Seligenstadt, Alemania, 1430/1440-Brujas, Belgika, 1494)
Gurutzetik jaitsiera diptikoa, XV. mendea
 Olioa haritz-oholean. 53,6 x 38,2 cm (ezkerreko panela); 53,8 x 38,3 cm (eskuineko panela)
 Errege Kaperera, Granada

koadroaren inguruan: maisu horren obran interesa pizten duen kopia duin bakarra iruditu zitzaion. Bere iritziz, taula «hein batean Rogierrengan inspiratuta dago (cf. San Joanen) eta beste hein batean Hugorengan (cf. Nikodemo eta Arimateako Jose); berregokitzapen horretan Colyn de Coterren berezko argia eta egitura ez da, Flemalleko maisuen gisa, arkaismorako joerarekin landu»²⁸. Gure ustez, erabat nabaria da Hugo van der Goesen eragina, eta horretan bat dator Bermejo ere: dioenez, Nikodemorekin identifikatu zuen aurpegia²⁹ *Andre Mariaren heriotza* margolanean ageri den tipologia batean inspiratuta dago, eta, batik bat, New Yorken kontserbatuta zegoen Van der Goesen Gurutzetik jaitsieran³⁰. Bertan pertsonaia bera konposizioaren eskuineko aldean aurrez aurre ikus daiteke [5. ir.]. Gainera, egileak proposatu zuen aitortzea Bilboko koadroa, Messinako koadroaren bertsioaren kopia izan beharrean, Colyn de Coterren artelan autografoa dela, XV. mendea bukatu baino lehenago bere ibilbideko estreinako garaietan egindakoa. Iritzi hori justifikatzeko, xehetasun batzuk gauzatzeko moduan oinarritu zen, esate baterako, ustez maisuaren estiloa egiaztatuko luketen drapeatuen tolesturak eta pertsonaien aho mamitsuak³¹.

28 Ringbom 1965, 133. or.

29 Bere deskribapenean, badirudi Bermejok alderantziz egin zuela Nikodemoren identifikazioa, eskaileran, goian ezkerretara, eta Arimateako Joserena eskuinetara.

30 Wildenstein & Co, New York, 1958.

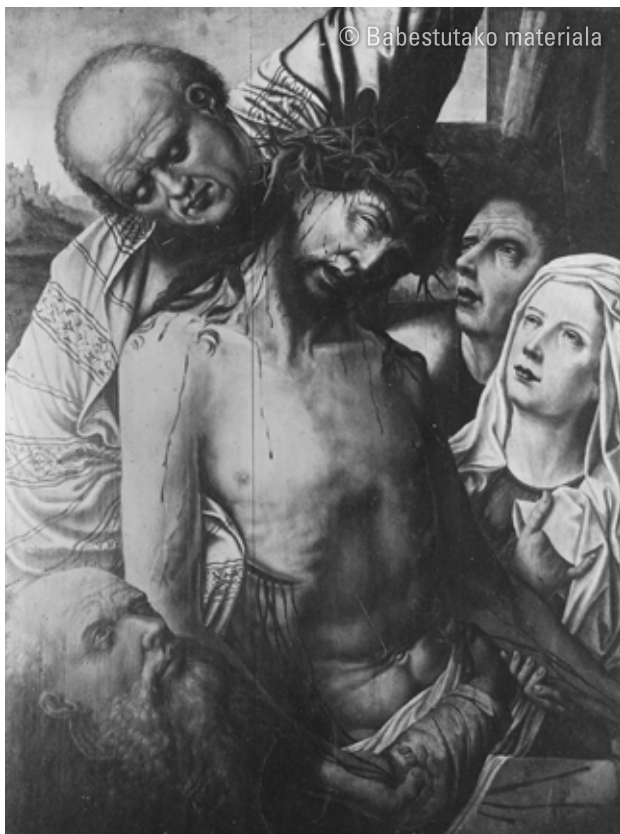
31 Bermejo 1980, 191.-192. or.



8. Colyn de Coter (Brusela, c. 1450-1539/1540)
Gurutzetik jaitsiera, c. 1520-1522
 Olioa haritz-oholean. 89 x 58 cm (jatorrizko neurriak)
 Staatsgalerie Stuttgart, Alemania
 Inb. zenb.: 741



9. Colyn de Coter
Gurutzetik jaitsiera, c. 1520-1522
 Olioa haritz-oholean. 97 x 69,5 cm
 Museo Regionale di Messina, Italia
 Inb. zenb.: A1024



10. Colyn de Coter
Gurutzetik jaitsiera, 1515. urtearen ostean
 Olioa haritz-oholean. 94 x 74 cm
 Kokapen ezezaguna; lehenago, Justus Herman Wetzel
 doktoarearen bilduman (Berlin)



11. Colyn de Coter
Graziaren Tronua edo Hirutasun Santua eta Emakume Santuen negarra, c. 1510-1515
Triptiko baten erdiko eta eskuineko panelak
Olioa haritz-oholean. 167 x 118 cm (erdiko panela); 167,5 x 62,3 cm (eskuineko panela)
Musée du Louvre, Paris
Inb. zenb.: RF 534 eta RF 1482

1995ean Castañerrek³², dirudienez obra De Coterrek egindakotzat jotzea onartu zuelarik³³, konposizioko desberdintasun batzuk adierazi zituen Bilboko bertsioaren eta haren antzekoena den Messinakoaren artean; bereziki, pertsonaiek burua makurtzeari dagokionez. Edonola ere, Castañerrek ohartarazi zuenez, Kristoren ezkerreko eskuaren kokapena Flemalleko maisuaren Hirutasuna margolanean Kristoren eskuak duen kokapen berbera da³⁴. Aintzat hartzekoa da Colyn de Coterrek Louvre Museoko bere Hirutasunean ere erantsita duela xehetasun hori [11. ir.]³⁵. Castañerrek honako ondorio hau atera zuen: xehetasunak aldatzeak agerian jartzen du artistak aske jokatu duela zenbaitetan, baina lehenagoko konposizioekiko leialtasuna hautsi gabe, eta Bilboko taulak Ars Novaren lorpenak oso-osorik bermatzen dituela³⁶.

Bilboko Arte Ederren Museoak Laureano de Jadok utzitako ondareari eskainita 1998an antolatu zuen erakusketan ikusi ahal izan zen margolana. Orduko hartan ere Colyn de Coterrek egindakotzat eman zen, ziur aski Bermejoren eta Castañerren iritziei jarraiki³⁷. Pintura egiletza berarekin argitaratu zen 1999an, baina galdera ikur bat jarri zioten³⁸.

2006an Sanchez-Lassak adierazi zuen beti Colyn de Coterrek egindakotzat ematen zen artelana zehaztasun tekniko handiz pintatua zegoela, eta Van der Weydenen galdutako prototipotik eratorritakoa izan zitekeela³⁹. Horrez gain, erantsi zuen Andre Mariak Pradoko Van der Weydenen *Gurutzetik jaitsieran* zuela inspirazioa; aldiz, Arimateako Joseren irudia Hugo van der Goesen eredu batean inspiratuta zegoen, ziur aski Berlingo Gemaldegalerieko⁴⁰ *Artzainen gurtza* margolanean errezelari eusten dion bizardun gizonarengan oinarrituta.

Bruselako erreferentzia batzuk

Gu baino lehenagotik beste egile batzuek adierazi izan duten bezala, nabarmena da Bilboko *Jaitsiera* Colyn de Coterrek pintatu zituenetik eratorritakoa dela, Messinan gordeta dagoen koadrotik eratorria bereziki. Pertsonaiak eremu piktorikoan kokatzeko era antzekoa da. Nikodemoren jarrera berdin-berdina da: beso batekin eskailerari heltzen dio, eta beste besoarekin Jaunaren gorpua sostengatzen du, hil-oihal zuri baten azpian ezkutatuta, eskua ez ikusteko moduan. Kristok jarrera erabat antzekoa dauka bi obretan: ezkerreko eskuaren ahurra zerurantz jarrita. Xehetasun horrek Colyn de Coterren *Hirutasunera* eta bere inspirazio-iturri flemalletarrera garamatza. Bustoan egindako Andre Mariaren eta San Joanen irudikapena hautatu da bi koadroetan, bai eta Stuttgarteko bertsioan ere. Hirurak berdin zipriztindu ditu *horror vacui*ak. Bestalde, ertz tolestua duen Andre Mariaren beloa ere, agian Pradoko *Jaitsieran* inspiratutakoa, hiru bertsioetan dago erreplikatuta. Azkenik, Arimateako Joseren ezkerreko eskua uzkurtuta ageri da, min handiagoa edo txikiagoa

32 Castañer 1995, 29.-31. or.

33 Hain zuzen, egileak inon ere ez zuen aipatu kopia bat izan zitekeenik, eta Bilboko margolanaren irudi-oin bezala «Colijn de Couter» ezarri zuen.

34 M-Museum, Lovaina, Belgika, S/13/F inb. zenb.

35 *Hirutasunaren erretaula* da Colyn de Coterrek sinaturik gordeta dirauten hiru artelaneetako bat. Horren harira, erreferentziako elementua da analisi estilistikoetan eta teknikoetan oinarrituta pintoreak egindakotzat jotzen diren lanei dagokionez. Périer-D'leterenek proposatutako sailkapenaren arabera, *Hirutasun horrek* ere osatzen du bolumena flemalletarra lortu izanak markatutako obra-taldea. Périer-D'leteren 1985, 60.-65. or.

36 Horrez gain, egileak aipatu zuen badirela Prado Museoko Van der Weydenen *Gurutzetik jaitsiera* artelanean oinarritutako bi grabatu; hala ere, bere iritzi Colyn de Coterrek egindako ereduetik abiatutakoak dira (Banderatxoan Maisua, *Gurutzetik jaitsiera*, Kunsthalle, Hamburg, Kupferstichkabinett; eta Cornelis Cort, *Gurutzetik jaitsiera*, Kunstsammlung der Veste Coburg). Ez dugu Colyn de Coterrekiko lotura berezirik hauteman. Belgikako Errege Liburutegiko Estanpen Kabineteko langileei benetan eskertu nahi diegu grabatu horietako irudiak ikertzeko garaian eman ziguten laguntza, bai eta eskaini ziguten harrera atsegina ere.

37 Bilbao 1998, 2. or. Bestalde, Périer-D'leterenek ez zuen margolana aipatu 1985an Colyn de Coterri eskaini zion monografian.

38 Logroño 1999, 132. or., 92.

39 Sánchez-Lassa 2006. Egilearen fitxa berbera berreginda dago 2011n eta 2012an argitaratu ziren museoko gidaren eguneratutako bi bertsioetan.

40 Gemäldegalerie, Berlin, 1622A.

azalduz margolanaren arabera, hil-oihalaren gainean. Antzeko bi elementu horiek aipatutako *Gurutzetik jai-tsierra* lanen artean nolabaiteko uztardura finkatzeko aukera ematen badute ere, hautatze ikonografikoak eta estetikoak daude batik bat azpimarratzeko modukoak.

Lehenik eta behin, Bilboko da urre-koloreko atzealdearen aurrean irudikatzen den bakarra; Messina, Stuttgart eta Berlingo bertsioak, berriz, paisaia baten aurrean nabarmenduta daude⁴¹. Urre-kolorea azalera osoan bizituta dago, pertsonaiek eta markoak proiektatutako itzalak zatika ttantta marroi ilunekin nabarmenduta. Pertsonaien jarrerari eta espazio-integrazioari dagokienez, Stuttgart eta Messinakoarekin alderatuta, Bilboko Kristoari makurtze-aldaketa bat eragin zaio planoan, eta ikuslearengana itzularazi da, ia aurrez aurreko jarreran utzita. Hori dela eta, Alemaniako eta Siziliako bertsioetan iradoki bakarrik egiten den gerri inguruko perizoniuma askoz nabarmenago ageri da, eta tolesturak puztuta dauzka; efektu hori areago sendotzen du Kristoren gorputzean zehar diagonalara osatuz konposizioa gurutzatzen duten drapeatu zuriak nonahi **azaltzeak**. Bestalde, drapeatuak nonahi azaltzea eta drapeatuen gauzatze plastikoa zalantza izpirik gabe Colyn de Coterren estiloaren ezaugarri badira ere, honako honetan muturreraino behartu dira. Esate baterako, De Coterren bi taula autografoetan, Nikodemoren sorbalda gainean margotutako hil-oihal zuri luzea, fina eta estu samarra izanik, Bilbokoan drapeatu astunak ordezkatu du; tolestura ugari eta nabarmenekin, tapaki lo-dia dirudi hil-oihal leuna baino gehiago. Era berean, Andre Mariaren belo arinaren orde, tolestura metatuko apaindrak osatutako buruzapi itzela ageri da. Azkenik, aurrez aurreko konposizioa are gehiago sendotzen du Joseren eta Mariaren jarrerak: erabat aurrera begira irudikatuta daude. Beraz, multzo osoa formen egiazko uztardura bezala ageri da, elkarren artean nekez bereizten diren planoetan, sakontasunean mailakatu gabe.

Castañerrek lehenago adierazi zuen moduan, pertsonaien buruen orientazioa desberdina da Messinako eta Bilboko bertsioetan. Azter dezagun aldaketa horrek konposizioan nola eragiten duen. Siziliako koadroan, Mariaren eta Arimateako Joseren aurpegiak Kristoren aurpegiaren kide dira. Era horretan, *compassio* izenekoaren ideia gauzatzen dute, Salbatzailearen sufrimenduetan parte hartuz⁴², Nikodemok eta San Joanek begirada beregana zuzentzen duten bitartean. Adierazteko nahi sinboliko hori Stuttgarteko bertsioan ere ikus daiteke: Andre Mariaren, San Joanen eta Kristoren aurpegiak kidetuta ageri dira, eta Nikodemoren eta Joseren aurpegiak goibel begiratzen diote haren minari. Ikuslea protagonistekin batera Kristoren sufrimenduan parte hartzera bultzatzen duen aukera estetiko hori ez dago jasota Bilboko koadroan. Nikodemok Messinako obran daukan jarrera berbera ageri badu ere, hemengo honetan eremu piktorikoa baino harago bideratzen du begirada. Andre Mariaren aurpegiaren orientazioa aldatu egin da erabat Kristoren aurpegiarekiko, eta desegin egiten da *compassio*aren ikus efektua. Azkenik, Joseren burua gehiago altxatuta dago. Horrela, ikuslearengana zuzentzen da bere arretoa osoa, kanpoko munduarekin lotura indartsua sortuta, baina parte hartzen ari den pasarte dramatikoarekiko lotura galduta.

Desberdintasun horiek indarrez aldatzen dute gaiaren adierazpen-indarra Colyn de Coterren *Gurutzetik jai-tsierra* autografoekin alderatuta. Beste hainbestean, Andre Mariaren eta San Joanen min-adierazpena ere mugatuagoa dela ikus daiteke. Bilboko bertsioan, bi pertsonaien aurpegi neutro samarrean behera doazen malko batzuen bitartez irudikatzen da samina. Stuttgartekoan eta Messinakoan, berriz, tristura gorputzean

41 Ez dugu Berlingo bertsioarekin gehiago konparatuko, hainbat arrazoiengatik. Orain dela urte askotatik margolanaren berririk ez denez, ezin izan da Stuttgartekoa eta Messinakoa bezain xeheki aztertu, eta ezin izan da laborategiko teknikekin analizatu. Gainera, aditu guztiak ez datoz bat Colyn de Coterrek egindakotzat jotzerakoan. Azkenik, Stuttgart eta Messinakoekin alderatuta, konposizioa oso desberdin antolatuta dago, eta estiloa ere ez da berdina, askoz ere espresionistagoa baita. Bilboko koadroarekiko lotura, beraz, hain ahula izanik, gure ustez, ez du merezi konparazioan gehiago sakontzerik.

42 Andre Mariaren zorabioaren gaia eta *compassio*aren kontzeptuaren analisi xehatua, interpretazioa eta bistaratzea hemen aurki daiteke: Neff 1998, 255. or.

gauzaten da, batetik, betzulodun aurpegi ernegatuekin, eta, bestetik, Bernard van Orleyren motibo oso eraginkor baten egokitzapenarekin: San Joane bere esku artean eusten dio Andre Mariaren buruari. Bilboko koadroan, eskuak Mariaren sorbaldetan jartzera mugatzen da; efektua, noski, ez da besteetan bezain dramatikoa. Van Orleyk⁴³ Messina eta Stuttgarteko koadroetan izandako eragina Andre Mariaren aurpegieraraino iristen da⁴⁴: matrail handiek *Hanneton triptikoa*⁴⁵ gogorarazten dute bereziki. Bilboko Andre Mariak, bestalde, Rogierren estilotik hurbilago dagoen fisionomia ageri du, Sánchez-Lassak iradoki zuen moduan Pradoko *Jaitsieran* inspiratuta, agian; ez du Colyn de Coterren beste Andre Marien antzik. Van der Weydenen eragina, dirudienez, Nikodemoren pertsonaian ere sumatzen da. Bruselako maisu handiarengan inspiratutako gorputz erdiko *Jaitsiera* batzuetako Arimateako Jose gehiago gogorarazten du, De Coterrek margotutakotzat jotzen diren lanetako izenkidea baino⁴⁶. Aitzitik, San Joane, Rogierren motatakoa izanagatik ere, duen jarrerarekin, maisu horren *Hirutasuna* laneko talde nagusiaren ezkerretara kokatutako aingerua ekartzen du gogora. Bilboko Arimateako Joseren pertsonaiari dagokionez, Colyn de Coterrek proposatutakotik aldendu egiten dela iruditu zaigu, goesiarragoa den profila ekartzen digu gogora. Bestetik, Hugo van der Goesen lanetan oinarritutako bertsio guztietan ere ageri da Bilboko taulan daraman gerrikoa, eta beste koadroetan Josek eskuan dauzkan iltzeak Nikodemoren ezkerreko eskuan ageri dira Bilbokoan⁴⁷. Xehetasun hori ez da Colyn de Coterren Gurutzetik jaitsiera lanetan azaltzen. Ohar horiek berretsi egiten dituzte Bruselako pinturan Hugo van der Goesen arteak duen eragin garrantzitsua egiaztatzen bideratu diren azkenaldiko ikerketak. Maisuak Auderghemeko Rouge-Cloîtrean izandako bost urteko jarduera eta, gero, bere tailerreko funtsen sakabanaketa inspirazio-iturri izan dira Bruselako artistentzat, denbora askoan gutxietsi badira ere⁴⁸.

Laburtzeko, Bilboko Arte Ederren Museoko obra gehienbat Colyn de Coterren *Gurutzetik jaitsiera* autografoetan inspiratu da, baina, hala eta guztiz ere, jatorria Bruselako eskolan daukaten eredu batzuk biltzen ditu. Bilduma hori Bilboko koadroa egin zuen artistaren asmakuntza originala al da ala kate-begi galdua izan daitekeen bat berregin al zuen? Nor izan zen pintorea? Galdera horiei erantzun ahal izateko, azter dezagun artelana gauzatzeko teknika.

Azterketa teknikoa

Azpiko marrakia, 2013ko zaharberritzea zela eta egindako erreplektografia infragorriari esker ikus daiteke [12. ir.]; ugari samarra da, eta lehorreko teknikaz egin zen. Formak ahokatzeko marrek eta itzalen kokapena adierazten duten marradurek osatzen dute marrakia. Espazio erregularra banatzeko era jakin baten arabera zehatz-mehatz jarrita, bilbea trinkotuz marradura zaindu horiek ez dute, beraz, modelatua aurre-irudikatzen margotze-fasean. Dirudienez, marrakia eta pinturaren arteko aldatetaz nabarmendu egiten dute pinta-

43 Bernard van Orleyren erreferentzia hau honek agerrarazi zuen lehen aldiz: Maquet-Tombu 1937, 50. or.

44 Périer-D'leteren oharra 1985, 111. or.

45 Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brusela, 358.

46 Esate baterako, ikusi Parisen saldu ziren bertsioak (Orloff, 1920ko apirilaren 29a-30a, 41. zenb., gaur egun haren berririk ez) eta Londresen saldutakoak (Phillips, 2008ko abenduaren 8a, 63. zenb., gaur egun haren berririk gabe).

47 Baliteke Bilbokoaren egileak hori prototipo goesiarra zuzendu izana, ia beti Nikodemo izaten baitzen iltzeak eskuan zeramatzana: tradizioaren arabera, hura izan zen Kristori gurutzeko iltzeak kendu zizkiona. Horrez gain, aipatzekoa da iltze horiek gero ez direla ageri Van der Goesek egindakotzat jotako New Yorkeko *tüchleinan*, ezta gaizki kontserbatutako bi kopian ere (Staatliche Lindenau-Museum, Altenberg, Alemania, 182 kat.; eta Fogg Art Museum, Cambridge, 1939.99 inb. zenb.). Baina bertsio horietan Joseren eskuaren jarrerak, eta bi kopian gutxienez iltzeak eskuan izateak (8. ir. eta Voormalig Klooster Zusters karmelietessen, Gante) bide ematen dute prototipoan ezin hobeto irudikatuta zeudela arrazoiz pentsatzeko.

48 Horri dagokionez, ikusi Campbell 2013, 36.-47. or. Bruselan *L'Héritage de Rogier van der Weyden* [Rogier van der Weydenen herentzia] izenburuarekin egindako erakusketan aurkeztu ziren obra batzuetan –jatorriz Bruselakoak, markek adierazten dutenez–, hain da handia Van der Goesen eragina, lehengo garaian egile horrek egindakotzat jo baitziren. Zehazkiago, erakusketako katalogoko 28. eta 29. fitzak ikus daitezke.



12. Gurutzetik jaitsiera
Bilboko Arte Ederren Museoa
Inb. zenb.: 69/69
Erreflektografia infragorria

tzeko unean konposizioko elementuak ahokatzeko ekintza harmonizatzeko nahia. Esate baterako, Andre Mariaren begiak jaitsi egin dira apur bat, eta bere buruzapiko tolesduretako batzuk ere txikiago ageri dira. San Joanen eta San Joseren hatzen kokapenean ere aldaketa batzuk izan dira. Bukatzeko, San Joseren buruaren kokapena ere aldatu egin da⁴⁹. Aldiz, pentimentu gutxi batzuk bakarrik hauteman ditugu marrazkian; sortze-lana baino gehiago kopia-lana izan dela adierazten du horrek. Izan ere, marrazki ugaria eta arduratsua da, ikasle batek egin: originaltasunak ez du lekurik hor. Andre Mariaren beloan eta San Joanen tunikan marra etenda dago, eta horrek are gehiago pentsarazten digu eskua altxatuta eredu bat kopiatuz egindako marrazketa dela, erreproduzitzeko bitarteko mekanikoen aplikazioa baino⁵⁰. Litekeena da aipatutako eredu

49 Aldaketa hori gardentasunagatik ikus daiteke, zati horretan pintura-geruza estaltzeko gaitasuna galdu delako; izan ere, garbiketa urratzailak egin ziren bertan.

50 Bestetik, Périer-D'leteren arabera, ez Colyn de Coterrek, ez eta bere tailerrak ere, ez zuten marrazketa pikatua erabili. Périer-D'leteren 1985, 46. or.



13. *Gurutzetik jaitsiera*
 Bilboko Arte Ederren Museoa
 Inb. zenb.: 69/69
 Nikodemoren ezkerreko masaileko haragi kolorearen xehetasuna

14. Colyn de Coter
San Pedro eta aukeratuak; Saint-Albaneko Azken Judizioaren Erretaulako zatia, c. 1510
 Olioa haritz-oholean. 130,5 x 57 cm
 Bayerische Staatsgemäldesammlungen–Alte Pinakothek,
 Munich, Alemania
 Wittelsbacher Ausgleichsfondsek mailegatua
 Inb. zenb.: WAF 163
 Aukeratueta baten haragi koloreen xehetasuna,
 konposizioaren eskuinean



paperaren gainean altxatutako eskuz berregindako marrazki independentea izatea, pintatzeko unean egin-dako doikuntzeekin; horrek argi azalduko lituzke fase horretako pentimentuak. Itzuliko gara gero gai horretara.

Gauzatze piktorkoari dagokionez, estratigrafia soilean oinarritutako teknika azkarra erabili da hemen, berehalako efektuak lortzeko. Oro har, pintoreak hondoko tonu ertaina aplikatu du, eta ñabardurak erantsi dizkio, kolore ilunak edo argiak elkarren gainean ezarriz. Pintzelaren arrastoa nabaria da materian. Nikodemoren eta Joseren aurpegietan, itzalak eskuratzeko tonu ertainaren gainean kolore marroi-arrosa margotu da. Pintzelkada txikien bitartez aplikatzen da, eta pintzelkada horien trinkotasuna lortu nahi den itzalaren graduaren arabera da. Argiei dagokionez, berriz, kolore arrosa argiko enpastatzeen bitartez lortu dira. Haragi-koloreak eraikitze horrek Colyn de Coterrek Saint-Albaneko erretaulan erabilitakoa gogorarazten du [13. eta 14. ir.]. Pintura honen egileak ez zituen beti formen profilak zehaztu, eta sarritan gainezka eginez aritu zen, Nikodemoren eskuan bereziki, bere buruaren goialdeko zatian: ertzak hondoko urre-kolorean barneratzen dira era zakarreak. Kristoren haragi-koloreetan, argi-ñabardurak azaleko geruza piktorkoaren bitartez lortzen dira, grisaxka itzaletan eta zuria argi-guneetan. Pintzelaren puntak zati batzuetan agerian uzten duen hondoko tonuaren gainean nabarmentzen da [15. ir.]. Teknika hori bera nabaritzen da Andre Mariaren aurpegian ere. Drapeatu zurien modelatua txandakatze sistema xume baten bitartez lortzen da, atzealde lau grisaren gainean, itzal bizietan pintzelkada beltzekin eta argietan enpastatze zuriekin [16. ir.]. Andre Mariaren beloari dagokionez, berriz, badirudi pintoreak pigmentu urdin kopuru jakin bat ere erantsi zuela. Drapeatuen eraikuntza hori bat dator De Coterrek Louvreko Hirutasuneko erretaulan erabili zuen antzeko prozedura batekin⁵¹. Beste hainbeste gertatzen da haragi-koloreen modelatuarekin; biak ala biak barrutik kanpora eraikita daude. Hala eta guztiz ere, nola haragi-koloreetan, hala drapeatuetan, Hirutasuneko argia kontrasteen menpe dago;

51 Hirutasunaren erretaula gauzatzeko teknika analizatzeko, *ibíd.*, 60.-65. or.



15. *Gurutzetik jaitsiera*
 Bilboko Arte Ederren Museoa
 Inb. zenb.: 69/69
 Kristoren eskuineko betazaleko haragi kolorearen xehetasuna



16. *Gurutzetik jaitsiera*
 Bilboko Arte Ederren Museoa
 Inb. zenb.: 69/69
 Ama Birjinaren beloko drapeatuen xehetasuna

Bilboko Gurutzetik jaitsiera lanean, aldiz, inguratzaila eta mailakakoa da. Hirutasunak ezaugarri duen argi-iluna dagoeneko prestatuta dago azpiko marrazkian, lortu nahi den itzalezatze-graduaren arabera gurutzatu edo biziagotutako marradura-sare ugariaren bitartez. Horren harira, Gurutzetik jaitsieraren marrazkia ere marraduraz osatuta dago, formen ahokatzea adierazten duten marrez gain; marradura horiek urriagoak dira eta paralelismo zorrotza dute elkarren artean. Oro har, formen zentzuari jarraitzen diote, egiaz trinkoak izatera iristen ez badira ere. Hala eta guztiz ere, ahokatzeko marrazkia borobilagoa da drapeatuen tolesdura sakon batzuetan. Azkenik, Colyn de Coterren marrazketa autografoaren «tik» batzuk –hala nola, aingeruaren masailleko olatutxoak– ez dira agertzen ikaslearena gehiago den Bilboko koadroan [17. eta 18. ir.].

Bilboko Gurutzetik jaitsieran haragi-koloreen modelatu progresiboagoak harago darama Colyn de Coterrek Messinako koadro aurkeztutako gogoeta. Bertan, Quentin Metsysen eraginpean Périer-D'leterenek esandakoaren arabera, neurri txikiko itzalak argiekin gehiago batzen dira, era zakarreen elkarren ondoan jarri beharreen⁵². Horrenbestez, Colyn de Coterrek bere azken obra batzuetan lortu nahi dituen trantsizio argisuen modulazioan izan ezik, Bilboko bertsioko teknika piktorikoan De Coterren joera flemalletarreko pinturen ezaugarri diren prozeduretako batzuk biltzen dira; Louvreko Hirutasunean –maisua sinatu zuen koadroetako bat izanik– bereziki ageri dira prozedura horiek. Gainera, gure ustez, Bilboko artelaneko «bolumen-espazioa arazoa» Hirutasuneko koadrokoak duenaren antzekoa da: «les personnages paraissent se situer dans un même plan, parce que les différents niveaux de profondeur sont à peine perceptibles, sensation qu'accroît encore l'étalement des formes sur toute la surface de la composition»⁵³. Beharbada Gurutzetik jaitsieraren atzealde urrezkorako ideia obra beretik hartuko zen, konparatzeko moduko espazialtasunari eusteko.

Dirudienez, hautemandako prozedura piktorikoak De Coterrek garatutako gauzate-teknikatik eratorriak izan arren, nabarmena da Bilboko pintorearen teknika astunagoa eta arduragabeagoa dela. Buruko ileak eta bizarrak egiteko era, esate baterako, Stuttgarteko koadroarekin konparatuz gero, tentsio grafikoa eta xehetasun bakoitzaren zehaztasuna askoz ere handiagoa da azken horretan, aztertzen ari garenen aldean:

52 Messinako koadroa gauzatzeko teknika analizatzeko, ibíd., 114.-115. or.

53 «...pertsoneiak plano berean kokatuta daudela dirudi, sakontasun maila desberdinak ia ezin direlako hauteman, eta sentsazio horrek areago handitzen du formak konposizioaren gainazal osoaren gainean hedatzeko prozesua»; ibíd., 64. or.



17. *Graziaren Tronua* edo *Hirutasun Santua*
Musée du Louvre, Paris
Inb. zenb.: RF 534
Erreflektografia infragorria. Aingeruaren aurpegiaren xehetasuna, behean, ezker aldean



18. *Gurutzetik jaitsiera*
Bilboko Arte Ederren Museoa
Inb. zenb.: 69/69
Erreflektografia infragorria. San Joanen buruaren xehetasuna

honetan, ileak atzealde ertain baten gainean iraunkortasun gutxiko eta zehaztugabeko eitea duen grafismoz pintzelkada ilunen edo argien bitartez eginda daude [19. ir.]. Gainera, Stuttgartekoari dagokionez, Joseren aurpegiaren gauzatze trinkoa eta egikera plastikoak isla ahul bat baino ez dauka Bilboko Nikodemorengan; hala eta guztiz ere, gure iritziz, horixe da koadro osoan ongien egindako pertsonaia. Erabilitako kolore-paleta aztertuz gero, nola Stuttgarteko bertsioan, hala Messinakoan ere, dirudienez, De Cotterrek pigmentu desberdinak nahastu zituen berariazko tonu zurbilak lortzeko, Nikodemoren izokin-koloreko turbante arrosa, adibidez. Pintore garaikideen eragina azaltzen duten efektu kromatiko berritzaile horiek ez dira Bilboko taulan agertzen; bertan, artistak sorta kromatiko tradizionalari eutsi zion. Bestalde, artista hori ez zen ausartu Joseren eta Nikodemoren jantzietako brokatuetako motiboak berregiten. Azkenik, ikuspuntu tekniko aintzat hartuta, Bilboko taulako urre-koloreko atzealdea dekoratzen duen *guilloché* bitartez osatutako puntukatzea ezin da konparatu, esate baterako, Hirutasuneko obrakoarekin. Lehenengoan, urre-koloreko atzealdea marroi ilun ia beltz koloreko kalibre bereko puntu distantziakideekin dekoratuta dago; gauzatze ia mekanikoa erakusten du horrek. Itzalak puntukatzearen gainetik aplikatutako berniz marroi baten bidez sortu dira. Louvreko koadroan, bernizarekin bateratutako puntuek tamaina eta trinkotasun desberdina dute, lortu nahi diren efektuen arabera. Tratarako desberdintasun hori beste zantzu bat da, artelan autografo bat eta tailerreko ekoizpen bat bereizi ahal izateko⁵⁴. Análisi hau bukatzeko, azkenik, Joseren gerrikoak egikera zorrotza eta zaindua du, oinarrizko tonu marroi baten gainean hainbat kolore elkarren gainean jartzen dituen teknika erraza erabili arren.

Laburbilduz, XV. mende bukaerako eta XVI. mende hasierako obrek bereizgarri duten teknika piktorikoa da, baina alderdi askotan Colyn de Cotterren ekoizpenaren antza du. Pintzelkadaren adierazkortasuna indartzen duten azaleko efektuek zuzentzen dute, eta ez hainbeste egikeran inolako efekturik lortu gabe sakontasuna

54 Maisuak pintatutako *guilloché* bat eta bere tailerrak pintatutako beste bat konparatzeko, ikusi Albrecht Boutsen *Ecce Homo* (Notre-Dame de la Cambre et Saint-Philippe Néri eliza, Ixelles, Belgika, IRPA X043310 klixea) eta bere tailerrean egindakoa (Humbeek bilduma, Belgika, IRPA Y006711 klixea). Pinturan urre-koloreko atzealdearen eginkizuna eta tratararen eboluzioa sintetizatzen, ikusi Frère 2014.



19. *Gurutzetik jaitsiera*
 Staatsgalerie Stuttgart, Alemania
 Inb. zenb.: 741
 Arimateako Joseren aurpegiaren xehetasuna

indartzen duten elkarren gainean ezarritako lausodura zeharrargiak. Hala eta guztiz ere, artean ere enpatzeak lau samarrak dira.

Autorearen iritzia

Konposizioa eraikitzean eta emozioa azaltzerakoan eta zenbait iturri biltzerakoan pobreagoa izateak auzitan jartzen zuen aztergai dugun lan hau Colyn de Coterren obra autografoa izatea. Hala ere, bere corpus autografoarekin edo halakotzat emandakoarekin egin diren konparazio urriei esker, ondorio gisa adieraz daiteke Bilboko koadroaren pintorea Bruselako artistaren estiloan eta teknikan inspiratu zela, zalantzarik gabe, haren maisutasunik lortu ez bazuen ere. Bruselako ereduaren metaketak eta Colyn de Coterren obrak eta teknika piktorikoa berariaz ezagutzeak⁵⁵ aukera ematen digute, gure ustez, Bilboko Arte Ederren Museoko *Gurutzetik Jaitsiera* artista horren tailerrean lan egiten zuen pintore batek egin zuela adierazteko⁵⁶. Obra Messinan kontserbatu den alean inspiratu da zuzenean, eta, horrenbestez, 1520-1522 baino geroago gauzatuko zuten⁵⁷.

55 Horrez gain, Bilbao, Stuttgart eta Messinako koadroen neurriak ere oso antzekoak dira; eta hori beste argudio bat izan liteke bi artelanak tailer berean egin zirela ondorioztatzeko.

56 Hala eta guztiz ere, Colyn de Coterrek edo bere tailerrak egindakotzat hartutako koadroetan ez dugu aurkitu gorde diren Van der Goesen obretatik mailegatuta artistak bere egindako antzeko elementuen adibiderik. Horrek ere sendotu egiten digu maisuaren tailerrean egindako pintura dela baieztatzeko dugun hipotesia. Badirudi Van der Goesek De Coterrengan izandako eragina ez dagoela motibo ikonografikoak erabiltzarekin lotuta, baizik eta konposizioaren adierazkortasunarekin eta dinamismoarekin. Haren argi-ilunean inspiratu zen argia irudikatzerakoan, eta prozedura tekniko jakin batzuk kopiatu egin zizkion.

57 Horri dagokionez, Périer-D'Iterenek proposatutako datazioa mantentzen dugu; izan ere, lehenagoko autoreek ez bezala, haren argudioak ez dira estilistika arloko iritzietan bakarrik oinarritzen, ezpada margotzeko teknikari lotutako oharretan, pintorearen bilakaera orokorraren barruan. Périer-D'Iteren 1985, 110.-115. or. Orri hauetan beraietan jasota daude lehenagoko espezialisten datazio-proposamenak.

Pintatzerakoan ageri diren hutsuneak eta marrazkiaren ikasle-kutsua aintzat hartuta, ez zaigu iruditzen Bilboko koadroaren egileak hainbat iturriren laborpen hori sor zezakeenik. Aitzitik, gure iritziz, bere tailerreko ereduaren errepertorioan zegoen jatorrizko konposizio bat kopiatu zuen, eta gero, pintatzen ari zen heinean, xehetasun batzuk zuzendu zituen⁵⁸. Nolanahi ere, ezin dugu baztertu pintore baino sortzaile hobea izatea, eta azkenean asmatzailea bera izatea. Kontu zaila da erabakitzeak. Dena dela, eredu ospetsuen batura berezi hori tailerreko merkataritza-estrategia izango zen ziur aski, erosleak erakarri ahal izateko. Izan ere, tokiko izaera erabatekoa duen obra da, eta Bruselako pintura eskolako adar bat sustatzera bideratuta dagoen manifestu moduko zerbaiten eginkizuna betetzen du. Didier Martensek adierazi zuenez, pintura bateko tokiko arrastoak estilo jakin bat aldarrikatzeko aukera ematen du, beste ekoizpen-zentro batzuekin lehiatzeko helburuarekin⁵⁹. Ezohiko obra da gainera; maisu handiei erreferentzia eginda ere, konposizio originalak bereizi egin zuen XVI. mendearen hasieran arte-merkatuak gainezka betetzen zituzten kopia kaskarretatik.

Erdi Aroaren bukaeran jainkozaletasuna pribatizatu eta banakako bihurtzearekin batera, gero eta handiago izan zen meditatzeak irudi sakratuen eskaera, ikus euskarri gisa. Irudi horien helburu nagusia ikuslearen enpatia zen: irudikatutako pertsonaiekin identifikatzera eta haren sufrimendua partekatzea gonbidatzen zen⁶⁰. Testuinguru horretan, Gurutzetik jaitsierako gaia⁶¹ ezin hobeto kokatuta dago, bateratu egiten baititu Kristoren min fisikoak, eta bere maiteen sufrimendu morala, bereziki, bere amarena. *Close-up*⁶² baliabideari esker Pasioaren pasarte dramatiko horretara asko hurbilduta, ikuslea ezin da sorgor gelditu Kristoren sakrifizioaren aurrean, erre-koloreko atzealdeak denborarik gabe eta betiereko bihurtzen duen bitartean. Gertaera horrela gelditu da: «dégagé de son contexte spatial et temporel pour en cristalliser l'essence autour du thème»⁶³. Gainera, urreak obraren izaera transzendentea sendotzen du, eta hura ikusten duena pixka bat gehiago hurbiltzen du jainkotasunera. Bilboko Arte Ederren Museoko taula, jainkozaletasun pribatuko artelana izateko neurri handi samarrekoa izanik, ziur aski kapera partikular bateko aldarea dekoratzeko erabiliko zen⁶⁴, eta Andre Mariaren begi malkoz beteak otoitzari emandako pertsonaren begietan iltzatuko ziren⁶⁵.

58 Eredua beste tailer batean egindakoa izateko aukera murrizta iruditzen zaigu. Berregina izateko, sona nahikoa izan beharko zukeen; hori gertatu izan balitz, ziur aski beste ale batzuk ere kontserbatuko ziren.

59 «Le choix d'un modèle iconique apparaît ainsi lié au lieu, mais aussi au temps et à ses modes. Le recyclage de têtes de la *Descente de croix* de Louvain dans l'atelier de Colyn de Coter correspond à un mouvement de 'retour à Rogier' dans la peinture bruxelloise de la fin du XV^e siècle, lequel s'observe également dans la production du Groupe au Feuillage brodé et chez le Maître de la Légende de sainte Catherine. Ce mouvement paraît bien avoir visé à affirmer, dans une dynamique d'école, une spécificité stylistique locale face à la concurrence exercée par d'autres centres artistiques» («Eredu ikoniko bat aukeratzea, beraz, lekuari lotuta ageri da, bai eta garaiari eta hari dagozkion modei lotuta ere. Colyn de Coterren tailerrean Lovainako *Gurutzetik jaitsiera* lanean buruak birziklatzea XV. mende bukaeran Bruselako pinturan 'Rogierrengana itzultzeari' dagokio, eta Hostotza Brodatuaren Taldeak ekoiztutakoan eta Santa Katalinaren Elezaharreko Maisuan ere ikus daiteke. Dirudienez, eskola-dinamika baten barruan, mugimendu horren helburua tokiko espezifikotasun estilistiko bat sendotzea zen, beste zentro artistiko batzuekiko lehiaren aurrean»; Martens 2009-2011, 30.-31. or.).

60 Jainkozaletasun pribatuaren eta irudi erlijiosoen aurkezpen enpatiko horri buruz, ikus bereziki Ringbom 1965; Smeyers 1991, 219.-236. or.; Belting 1998, 555.-575. or. Jainkozaletasun pribatura bideratutako irudiak eta euren ekoizpeneko espezifikotasunak garatzeari buruz osatutako sintesi eraginkorra aurkitu daiteke hemen: Henderiks 2010, 101.-109. or.

61 Jainkozaletasun pribaturako Gurutzetik jaitsieraren gaia egokitzeari buruz, ikusi Ringbom 1965, 124. or.

62 Debozio pribatuko obren artean gorputz erdiko formulen arrakastaren inguruan, ibid., 48. or.

63 «bere espazio- eta denbora-testuingururik isolatuta, gaiaren inguruko esentzia gauzatzeko helburuarekin»; Smeyers 1991, 223. or.

64 «The bedroom images were apparently, if of a smaller format, hung in the beds [...]. For compositions on a larger scale there were other possibilities; either the image was hung on the wall, often in a niche or bay which could be shut off from the rest of the room with a curtain, or if an altarpiece, it could be placed on a domestic altar, or in wealthy houses even in a domestic chapel» («Dirudienez, irudiak, neurri txikikoak baldin baziren, oheetan zintzilikatzen ziren [...]. Konposizio handiagoetarako, bestelako aukerak izaten ziren; irudia horman zintzilikatzen zen, sarritan errezele baten bitartez gainerako gelatik bereiz zitekeen horma-hobi edo hutsarte batean, edo, erretaula bat izanez gero, etxe-aldare batean koka zitekeen, edo, etxe handiak baziren, etxeko otoitzegi batean»). Ringbom 1965, 38. or.

65 Azken lerro hauetan, nire esker onik zintzoena adierazi nahi diet Catheline Périer-D'leteren eta Valentine Henderiksi, eurek eman baitidate margolan interesgarri honi buruzko ikerketa gauzatzeko aukera. Era berean, eskerrak eman nahi dizkiot Bilboko Arte Ederren Museoari, eta bereziki José Luis Merino Gorospe eta Javier Novo González jaunei koadroa *in situ* aztertzerakoan egin zidaten harrera atseginagatik. Era berean, Jean-Luc Pypaerti eskertu nahi nioke bere irudiak nirekin partekatzea. Azkenik, eskerrik beroenak Valentine Henderiksi, Elisabeth Van Eycki eta Mathieu De Gandi egonazari handiz testu hau berriz irakurtzeagatik.

BIBLIOGRAFIA

Belting 1998

Hans Belting. *Image et culte : une histoire de l'image avant l'époque de l'art*. Paris : Cerf, 1998.

Bermejo 1980

Elisa Bermejo Martínez. *La pintura de los primitivos flamencos en España*. 2 ale. Madrid : Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, 1980.

Bilbao 1919a

Recuerdos artísticos de Bilbao. [Bilbao] : J. E. Baranda Icaza, 1919.

Bilbao 1998

Laureano de Jadoaren ondareko pintura flandestarra = Pintura flamenca en el legado Laureano de Jado. [Erak. kat., 277]. Bilbao : Bilboko Arte Eder Museoa = Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1998.

Campbell 2013

Lorne Campbell. «Hugo van der Goes et Bruxelles», Véronique Bücken ; Griet Steyaert (arg.). *L'héritage de Rogier van der Weyden : la peinture à Bruxelles 1450-1520*. [Erak. kat., Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique]. Tielt (Belgique) : Lannoo, 2013, 36.-47. or.

Carandente 1968

Giovanni Carandente. *Sicile : collections d'Italie, I*. (Les Primitifs flamands, II. Répertoire des peintures flamandes du quinzième siècle, III). Bruxelles : Centre national de recherches «Primitifs Flamands», 1968.

Castañer 1995

Xesqui Castañer. *Pinturas y pintores flamencos, holandeses y alemanes en el Museo de Bellas Artes de Bilbao*. Bilbao : Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa, 1995.

Dhanens 1998

Elisabeth Dhanens. *Hugo van der Goes*. Anvers : Fonds Mercator, 1998.

Frère 2014

Wendy Frère. *Entre tradition et innovation : l'usage des fonds dorés au XVe siècle et en particulier dans les peintures de Dirk Bouts, de ses fils et de leur atelier (Louvain, ca. 1457-1549)*. Bruxelles : Université Libre de Bruxelles, 2014 [argitaratu gabeko master amaierako lana].

Friedländer 1934

Max J. Friedländer. *Die Altniederländische Malerei, IV*. libk.: *Hugo van der Goes*. Berlin : Paul Cassirer, 1934.

Friedländer 1967

—. *Early Netherlandish Painting, II*. libk. : *Rogier van der Weyden and the Master of Flémalle*. New York : Frederick A. Praeger, 1967.

Friedländer 1969

—. *Early Netherlandish Painting, IV*. libk. : *Hugo van der Goes*. New York : Frederick A. Praeger, 1969.

Henderiks 2010

Valentine Henderiks. «Aura et standardisation des images flamandes de dévotion au tournant du XVe siècle», Alain Dierkens ; Gil Bartholeyns ; Thomas Golsenne (arg.). *La performance des images*. Bruxelles : Éditions de l'Université de Bruxelles, 2010, 101.-109. or.

Lasterra 1969

Crisanto de Lasterra. *Museo de Bellas Artes de Bilbao : catálogo descriptivo : sección de Arte Antigua*. Bilbao : [s.n.], 1969.

Logroño 1999

Las tablas flamencas en la Ruta Jacobea. [Erak. kat, Logroño, Claustro de la Iglesia de Palacio; Catedral de Santo Domingo de la Calzada]. Fernández Pardo... [et al.] (arg.). Logroño : Diócesis de Calahorra y La Calzada-Logroño, 1999.

Marlier 1966

Georges Marlier. *La Renaissance flamande : Pieter Coeck d'Alost*. Bruxelles : Robert Finck, 1966.

Martens 2009-2011

Didier Martens. «Modèle(s) et traduction(s) : autour de deux Primitifs brabançons du Museo de Zaragoza», *Annales de la Société royale d'archéologie de Bruxelles*, LXX. libk., 2009-2011, 9.-54. or.

Maquet-Tombu 1937

Jeanne Maquet-Tombu. *Colyn de Coter : peintre bruxellois*. Bruxelles : Nouvelle Société d'Éditions, 1937.

Muñoz Fernández 2009

Francisco Javier Muñoz Fernández. «Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1908-2008 : cien años de coleccionismo», *Congreso Internacional Imagen Apariencia, noviembre 19, 2008 - noviembre 21, 2008*. Murcia : Universidad de Murcia, 2009.

Neff 1998

Amy Neff. «The Pain of Compassio : Mary's Labor at the Foot of the Cross», *The Art Bulletin*, New York, LXXX. libk., 2. zenb., Juin 1998, 254.-273. or.

Panofsky 1953

Erwin Panofsky. *Early Netherlandish painting, its origins and character*. 2 ale. Cambridge : Harvard University Press, 1953.

Périer-D'leteren 1985

Catheline Périer-D'leteren. *Colyn de Coter et la technique picturale des peintres flamands du XVe siècle*. Bruxelles : Lefebvre & Gillet, 1985.

Périer-D'leteren 2013

—. «Colyn de Coter», Véronique Bücken ; Griet Steyaert (arg.). *L'héritage de Rogier van der Weyden : la peinture à Bruxelles, 1450-1520*. [Erak. kat.]. Bruxelles : Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique ; Lannoo, 2013, 323.-337. or.

Plasencia 1932

Antonio Plasencia. *Catálogo de las obras de pintura y escultura del Museo de Bellas Artes de Bilbao*. Bilbao : Imprenta provincial, 1932.

Réau 1957

Louis Réau. *Iconographie de l'art chrétien*, II. alea: Iconographie de la Bible, 2. libk.: Nouveau Testament. Paris : Presses universitaires de France, 1957.

Reinach 1923

Salomon Reinach. «A lost picture by Rogier van der Weyden», *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, London, 43. libk., 248. zenb., 1923ko azaroa, 214.-221. or.

Ringbom 1965

Sixten Ringbom. *Icon to narrative : the rise of the dramatic close-up in fifteenth century devotional painting*. Abo (Finlandia) : Abo Akademi, 1965 (*Acta Academiae Aboensis, Ser. A: Humaniora*, 31. kibk., 2. zenb.).

Roda 1947

Damián Roda. *Museo de Bellas Artes de Bilbao*. Bilbao : Caja de Ahorros Municipal de Bilbao, 1947.

Salin 1935

Edouard Salin. «Copies ou variations anciennes d'une œuvre perdue de Rogier van der Weyden», *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, XIII. alea, 1935, 15.-26. or.

Sánchez-Lassa 2006

Ana Sánchez-Lassa. «Gurutzetik jaitsiera», *Bilboko Arte Ederren Museoa : guida*. Bilbao : Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2006, 24. or. (gaztelerazko ed.: *Museo de Bellas Artes de Bilbao : guía*; ingelesezko ed.: *Bilbao Fine Arts Museum : guide*).

Schiller 1968

Gertrud Schiller. «Die Kreuzabnahme und das Begräbnis Jesu Christi», *Iconographie der christlichen Kunst*. 2. *Die Passion Jesu Christi*. Gütersloh : Gütersloher Verlagshaus Gerd Mohn, 1968, 177.-181. or.

Smeyers 1991

Maurits Smeyers. «Prière et ostentation : dévotion et images XVe-XVIe siècle», Jan Van der Stock (arg.). *La Ville en Flandre : culture et société, 1477-1787*. [Erak. kat.]. Bruxelles : Crédit Communal, 1991, 219.-236. or.

Vackova 1985

Jarmila Vackova. *Collections de Tchécoslovaquie*. Micheline Comblen-Sonkes (col.). (Les Primitifs flamands, II. Répertoire des peintures flamandes du quinzième siècle, 4). Bruxelles : Centre national de recherches «Primitifs Flamands», 1985.

Van Schoute 1953

Roger Van Schoute. *La chapelle royale de Grenade*. (Les Primitifs flamands, I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, 6). Bruxelles : Centre national de recherches «Primitifs Flamands», 1953.

Vos 1999

Dirk De Vos. *Rogier van der Weyden : l'œuvre complet*. Paris : Hazan, 1999.