

*El Descendimiento de la cruz* del  
Museo de Bellas Artes de Bilbao:  
un pequeño manifiesto de la  
pintura bruselense



Elodie De Zutter

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

Este texto se publica bajo licencia Creative Commons del tipo reconocimiento–no comercial–sin obra derivada (by-nc-nd) 4.0 internacional. Puede, por tanto, ser distribuido, copiado y reproducido (sin alteraciones en su contenido), siempre con fines docentes o de investigación, y reconociendo su autoría y procedencia. No está permitido su uso comercial. Las condiciones de esta licencia pueden consultarse en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>



No están permitidos el uso y la reproducción de las imágenes salvo autorización expresa por parte de los propietarios de las fotografías y/o de los derechos de autor de las obras.

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

### **Créditos fotográficos**

- © Archivo fotográfico de la Capilla Real de Granada: fig. 7
- © Bilboko Arte Ederren Museoa-Museo de Bellas Artes de Bilbao: figs. 1-2, 12-13, 15-16 y 18
- © bpk / Gemäldegalerie, SMB / Jörg P. Anders: fig. 5 (dcha.)
- © bpk / Staatsgalerie Stuttgart: figs. 8 y 19
- Elisabeth Dhanens. Hugo Van der Goes. Antwerpen : Mercatorfond. Courtesy of Elodie De Zutter: fig. 5 (izda.)
- © Gallerie degli Uffizi. Gabinetto Fotografico: fig. 6 (izda.)
- © KIK-IRPA, Brussels: fig. 6 (dcha.)
- Lefebvre & Gillet. Editions d'Art, 1985, fig. 124b: fig. 14
- Musea Brugge © [www.lukasweb.be](http://www.lukasweb.be) - Art in Flanders vzw, photo Hugo Maertens: fig. 4
- © RMN-Grand Palais (musée du Louvre): Michel Urtado: fig. 11 (izda.) / Tony Querrec (dcha.)
- Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2016: fig. 3
- 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: fig. 9

Texto publicado en:

*Buletina = Boletín = Bulletin*. Bilbao : Bilboko Arte Ederren Museoa = Museo de Bellas Artes de Bilbao = Bilbao Fine Arts Museum, n.º 10, 2016, pp. 67-98.

Con el patrocinio de:



**metro bilbao**

La pintura perteneciente a la colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao objeto de este estudio [fig. 1] representa el episodio del Descendimiento de la cruz tal como se relata en el Evangelio según San Juan<sup>1</sup>. El cuerpo de Cristo muerto es bajado al suelo envuelto en un sudario de un blanco inmaculado que sostienen Nicodemo y José de Arimatea. Nicodemo, con ropaje oscuro, ocupa el ángulo superior izquierdo de la composición. Se agarra con el brazo izquierdo a la escalera, que se supone apoyada en la cruz, no representada, y lleva en la mano los tres clavos que, momentos antes, sujetaban el cuerpo del Ajusticiado. Con la mano derecha disimulada bajo el blanco sudario, sostiene a Cristo por la axila. José de Arimatea, mostrado como un hombre calvo de larga y densa barba gris que ocupa casi toda la mitad derecha del cuadro, recoge la parte inferior del cuerpo del Salvador. Ataviado con un rico manto de rojo púrpura orlado de piel en cuello y mangas, retiene el sudario con la mano izquierda y dirige la mirada hacia el mundo exterior.

Conviene señalar que las posiciones de José y de Nicodemo están invertidas con respecto a la iconografía tradicional del tema del Descendimiento<sup>2</sup>. En efecto, como a José se le menciona en los cuatro evangelios canónicos y puesto que Marcos y Lucas lo definen como «distinguido consejero del Sanedrín», se le suele dar más importancia que a Nicodemo. Por ello, normalmente es José el que recibe la parte superior del cuerpo de Cristo en tanto que Nicodemo sostiene los pies<sup>3</sup>. El cuerpo de Cristo marca una diagonal descendente y separa el registro superior, en el que se encuentran Nicodemo y José de Arimatea, del inferior. Ocupan este último la representación en busto de San Juan, quien sostiene por los hombros a la Virgen, que está llorando. La Madre de Dios, con túnica azul y la cabeza cubierta por un velo blanco,

---

1 En efecto, aunque los cuatro evangelios canónicos, así como el evangelio apócrifo de Pedro, narran este episodio de la Pasión de Cristo, sólo San Juan menciona la presencia de Nicodemo junto a José de Arimatea durante el Descendimiento de la cruz: Boskovits/Jászai 1970, col. 590; *La Bible de Jérusalem*, París, 1998, p. 1832 (traducción al francés dirigida por la Ecole biblique et archéologique française de Jerusalén). Sobre la iconografía del Descendimiento, véase también Réau 1957, pp. 513-515; Schiller 1968, pp. 177-181.

2 Esta inversión de la iconografía tradicional se encuentra también en otros Descendimientos de medio cuerpo atribuidos a Colyn de Coter.

3 Según Réau, «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 décloue les pieds» («en la mayoría de los monumentos representados de la Edad Media, la escena del Descendimiento de la cruz [...] se ordena así: José de Arimatea y Nicodemo apoyan dos escaleras en el travesaño de la cruz y suben para arrancar los clavos de las manos. Luego, mientras que José sostiene el peso del torso, Nicodemo desciende y desclava los pies»; Réau 1957, p. 515). Además, el autor considera que la riqueza del atuendo es un rasgo diferenciador de los dos personajes, pues el ropaje de José es más lujoso que el de Nicodemo. Sin embargo, este criterio nos parece poco pertinente porque en el *Descendimiento de la cruz* de Rogier van der Weyden (Museo Nacional del Prado, Madrid, n.º inv. 2825), la suntuosa túnica de brocado de Nicodemo supera con mucho el ropaje oscuro y corto de José. En nuestra opinión, la fisonomía de José de Arimatea, al que siempre se le representa con barba y más edad que Nicodemo, es un indicio tal vez más fiable a la hora de identificar correctamente a los «descolgadores».



1. Taller de Colyn de Coter (activo en Bruselas entre 1480 y 1525)  
*El Descendimiento de la cruz*, después de 1520  
Óleo sobre tabla de roble. 97,5 x 64,5 cm  
Museo de Bellas Artes de Bilbao  
N.º inv. 69/69

se sitúa de frente, mientras que Juan, el discípulo predilecto de Jesús, vestido con su tradicional túnica roja, lo hace de perfil.

La composición es muy densa porque los personajes ocupan prácticamente la totalidad de la superficie pintada. Sólo unos fragmentos de un fondo dorado salpicado con un punteado marrón oscuro resultan visibles en el registro superior. Esta organización espacial no está vinculada a un estado fragmentario de la obra, que presenta los cuatro bordes sin pintar y una rebaba<sup>4</sup>, sino a una elección estética del pintor: la visión en *close-up* monumentaliza a los personajes divinos y los acerca físicamente al espectador.

## *Status quaestionis*

El cuadro entró en el Museo de Bellas Artes de Bilbao como parte del legado de Laureano de Jado en 1927<sup>5</sup>. Previamente parece ser que lo habían comprado, en 1907, a Francisco de Morales, anticuario de Vitoria. Se consideraba por aquel entonces una pintura flamenca, pero sin atribución específica, relacionándola con los nombres del Maestro de Flemalle, Rogier van der Weyden, Hugo van der Goes e incluso «Colin» (¿de Coter?)<sup>6</sup>.

Desde su incorporación a la colección del museo, la obra ha sido objeto de dos restauraciones, una en 1978 y la otra en 2013. Parece ser que el análisis de 1978 reveló al menos una intervención anterior. Así, por ejemplo, el aspecto quemado del rostro de José de Arimatea y del lado derecho del de Cristo se debería a una limpieza anterior inadecuada. Por otra parte, en una fotografía antigua que se conserva en los archivos de Max J. Friedländer en la Haya<sup>7</sup>, se observa que la obra tenía una serie de lagunas que, a juzgar por la fotografía que se tomó en Bilbao antes de la restauración de 1978 [fig. 2], se disimularon con un espeso barniz, lo que indica que se había «tratado» antes de su ingreso en el museo. Durante la primera restauración, el soporte se reforzó inyectándole xylophène SOR por haber sufrido un ataque de insectos xilófagos, y se fijaron algunas zonas donde había importantes levantamientos de la capa pictórica. Tras la eliminación del barniz amarilleado y la realización de una limpieza, se integraron las lagunas situadas a lo largo de las juntas y en el rostro de José<sup>8</sup>. La segunda fase de restauración, en 2013<sup>9</sup>, se centró sobre todo en la sustitución de los retoques antiguos que habían envejecido mal. En esa ocasión se le puso también al cuadro un marco nuevo de estilo antiguo<sup>10</sup> y una caja climatizada de plexiglás<sup>11</sup>.

---

4 La tabla está formada por tres paneles de roble de calidad cuyas juntas se han reforzado con tiras de lino y cuñas. En el reverso, los cantos de la tabla presentan restos del biselado original. Posteriormente, se cortaron oblicuamente los cuatro ángulos de la tabla y se afinaron los cantos, probablemente para poderla insertar en un marco nuevo. No se conserva el marco original. El espesor medio de la tabla es de 1 cm y de 0,7 cm en las partes afinadas.

5 Laureano de Jado fue ingeniero y coleccionista de arte, y uno de los principales impulsores del Museo de Bellas Artes de Bilbao. A su muerte en 1927 legó a la institución su colección personal de aproximadamente trescientas cuarenta obras, constituyendo así uno de los núcleos principales del museo. Muñoz Fernández 2009, p. 4.

6 Queremos expresar nuestro agradecimiento a Javier Novo González, Jefe del Departamento de Colecciones del Museo de Bellas Artes de Bilbao, por las investigaciones que nos ha proporcionado sobre la procedencia de la obra.

7 En la página web del RKD (Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie), se menciona que, en el reverso de dicha fotografía, se encuentra la siguiente anotación de mano de M. J. Friedländer: «Pol de Mont / 1.1.1910». Es posible, por tanto, que la foto la tomara Pol de Mont (1857-1931), conservador del Koninklijk Museum voor Schone Kunsten de Amberes, en enero de 1910. La presencia de lagunas en la obra se aprecia también en la ilustración de un texto de 1919 en el que ésta se atribuye a Rogier van der Weyden. Bilbao 1919a.

8 Datos procedentes del informe de restauración redactado por Ana Sánchez-Lassa, conservadora del Museo de Bellas Artes de Bilbao hasta 2012, el 10 de abril de 1978.

9 La restauración la llevó a cabo José Luis Merino Gorospe, técnico del Departamento de Conservación y Restauración del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Expresamos nuestro más sincero agradecimiento al Sr. Merino por todas las informaciones técnicas que nos ha facilitado sobre la obra y su restauración.

10 El marco lo realizó José Ramón García.

11 Informaciones procedentes del informe de restauración redactado por José Luis Merino Gorospe en noviembre de 2013.



2. *El Descendimiento de la cruz*  
 Museo de Bellas Artes de Bilbao  
 N.º inv. 69/69  
 Fotografía antes de la restauración de 1978

Existen varios ejemplares de este tipo de Descendimiento de medio cuerpo. La mayoría de ellos, de composiciones muy similares y pintados muy a finales del siglo XV y durante todo el XVI, se consideran copias de un prototipo perdido pintado por el maestro bruselense Rogier van der Weyden<sup>12</sup>. Dichos Descendimientos, de los que se conservan más de un centenar de ejemplares<sup>13</sup>, se pueden dividir en dos grupos: de tres [fig. 3] o de cuatro personajes [fig. 4]; la mayoría pertenece al segundo grupo<sup>14</sup>. En las obras del primero, el cuerpo de Cristo es bajado de la cruz por un personaje que se supone que es José de Arimatea<sup>15</sup>. Lo recibe María,

12 Las dimensiones de dichas pinturas varían. Por ejemplo, la versión de la catedral de San Salvador de Brujas mide 60 cm de alto por 46 de ancho, en tanto que la del Musée des Beaux-Arts de Toulouse mide 90 x 57 cm. Sobre los Descendimientos según Rogier van der Weyden, véanse Friedländer 1967, pp. 78-80; Reinach 1923, pp. 214-221; Salin 1935, pp. 15-26; Ringbom 1965, pp. 118-126; Bermejo 1980, pp. 124-131.

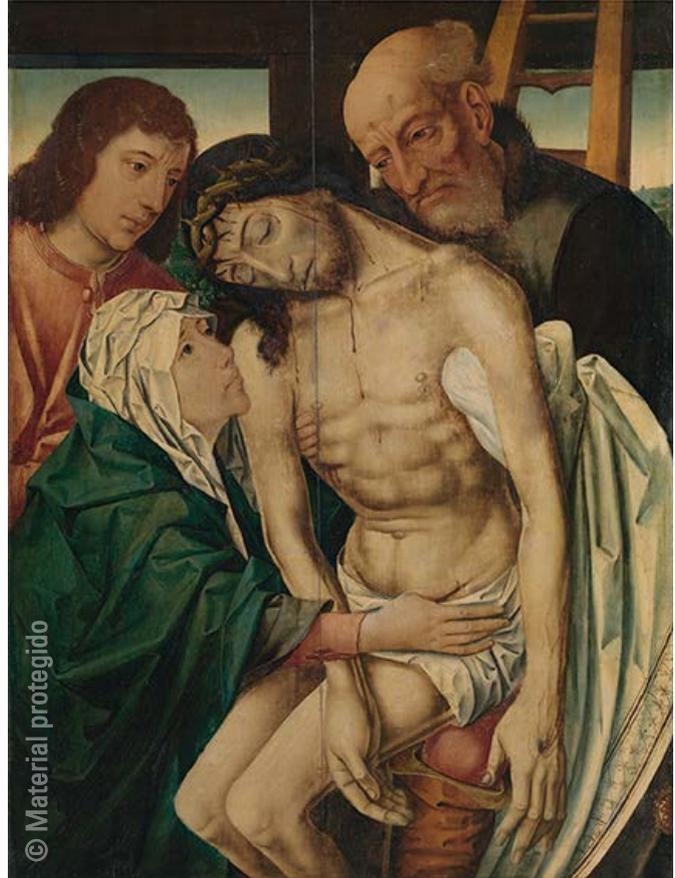
13 Vackova 1985, p. 71.

14 El tema de la anterioridad de una de las dos fórmulas con respecto a la otra y, por lo tanto, de la disposición del original perdido ha suscitado cierta polémica. Algunos autores se inclinan por el proceso de reducción de la composición inicial, que pasaría de cuatro a tres personajes (Friedländer 1967, p. 80). Otros consideran que ambas tipologías son creaciones diferentes de Van der Weyden durante la década de 1440 y una no deriva de la otra (Ringbom 1965, pp. 122-123; Panofsky 1953, p. 266). Marlier llega incluso a suponer que el original tenía un fondo de oro, «A en juger d'après les copies de la *Déposition* qui accusent le mieux le style de Roger» («a juzgar por las copias de la *Deposición* que con más fidelidad revelan el estilo de Roger»; Marlier 1966, p. 198). Por último, para Dirk de Vos el tipo primario es la composición con tres personajes producida en el siglo XV en el entorno de Van der Weyden. El segundo tipo con cuatro personajes sería una extensión del primero creada en el siglo XVI (Vos 1999, p. 369).

15 Mientras que Bermejo ve en él al personaje de José, Reinach lo identifica con Nicodemo. También Marlier lo reconoce como José, excepto en el caso del tríptico en el que «le vieillard barbu qui soutient le Christ sous les aisselles ne saurait plus être désigné comme saint Joseph d'Arimatea, puisque celui-ci figure sur l'un des volets. Il faut donc voir Nicodème, bien que sa place près de la tête du Christ ne soit pas conforme à la tradition» («no se puede identificar al anciano de barbas que sostiene a Cristo por las axilas como San José de Arimatea porque éste está representado en una de las portezuelas. Por lo tanto, tiene que tratarse de Nicodemo, aunque su colocación cerca de la cabeza de Cristo no sea la tradicional»; Marlier 1966, p. 198).



3. Según Rogier van der Weyden  
(¿Maestro de la Leyenda de Santa Catalina?)  
*El Descendimiento de la cruz*, último cuarto del siglo XV  
Óleo sobre tabla de roble. 77,5 x 50,2 cm  
Buckingham Palace, Londres. The Royal Collection  
N.º inv. 405721



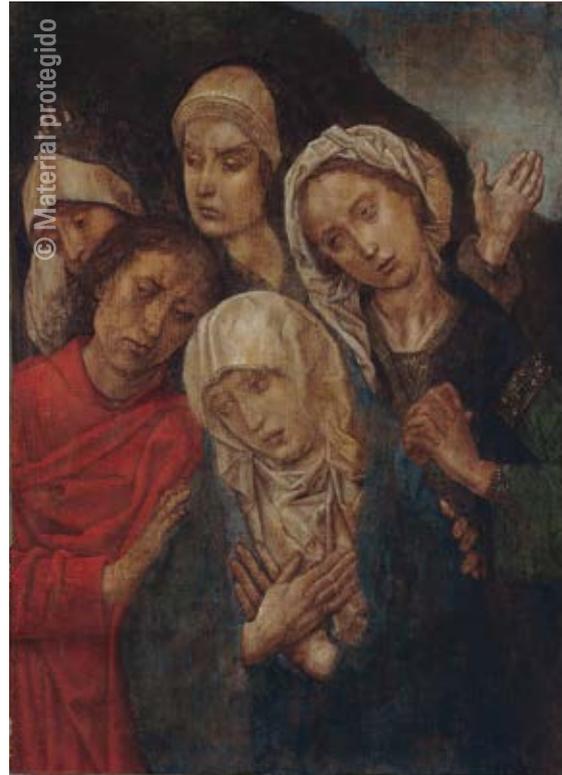
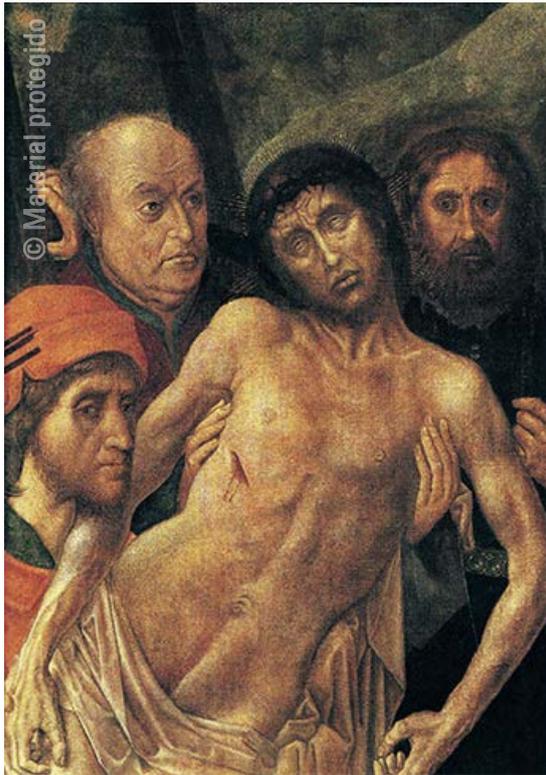
4. Según Rogier van der Weyden  
*El Descendimiento de la cruz*, primera mitad del siglo XVI  
Óleo sobre tabla de roble. 84,8 x 64 cm  
Memlingmuseum, Sint-Janshospitaal, Brujas, Bélgica  
N.º inv. 0000.SJ0186.I

quien sostiene realmente el cuerpo de su hijo entre los brazos. La escena es presentada bien sobre un fondo neutro oscuro, bien sobre uno dorado y realizado con pinceladas negras. En las pinturas del segundo grupo, se añade la figura de San Juan al lado de la Virgen a la izquierda de la composición y difiere ligeramente la colocación de los otros dos personajes. En algunos casos, la escena se representa aislada sobre un fondo de oro, y en otros se sitúa delante de un paisaje. Dentro de cada tipología, las versiones conocidas son idénticas en lo que se refiere a la organización espacial de la composición y a la posición de los personajes. Ringbom propone, basándose en la oración pintada en las portezuelas de un ejemplar que se conserva en España<sup>16</sup>, que estas representaciones del Descendimiento podrían estar relacionadas con rezos para pedir indulgencias, lo que explicaría el éxito de la fórmula<sup>17</sup>. Debido a las numerosas versiones atribuidas a artistas de Brujas como Jan Provost o el Maestro de la Santa Sangre, se ha defendido a menudo que el original debía de estar en dicha ciudad. Pero hay también muchos ejemplares pintados en Amberes al estilo de Pieter Coecke o Quentin Metsys.

Otros grandes maestros de la pintura flamenca del siglo XV, como Hugo van der Goes, Hans Memling y los seguidores de ambos, explotaron también este esquema narrativo, probablemente iniciado por Van der

16 Museo Lázaro Galdiano, Madrid, n.º inv. 3015. Primera mitad del siglo XVI (arqueado, 88 x 63 cm).

17 Ringbom 1965, p. 20.



5. Atribuido a Hugo van der Goes (Gante, Bélgica, 1440-Auderghem, Bélgica, 1482)  
*Díptico del Descendimiento*, también llamado *Pequeño Descendimiento*, siglo XV  
 Temple sobre tela (sarga). 53,3 x 38,5 cm (cada uno)  
 En paradero desconocido (panel izquierdo); Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlín, n.º inv. 1622 (panel derecho)

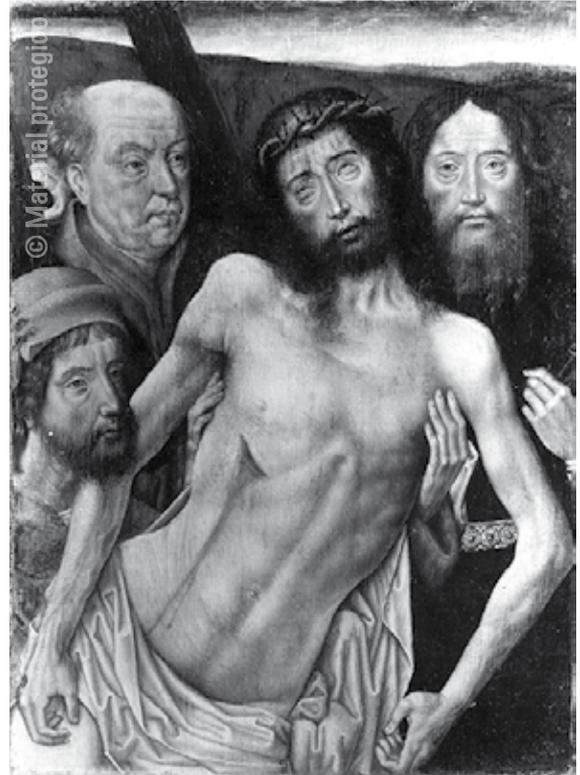
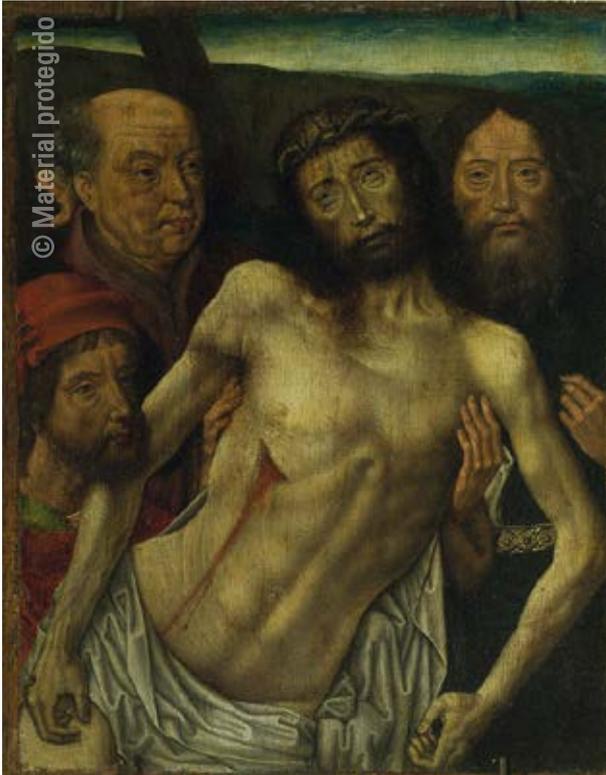
Weyden, según su propio vocabulario plástico. A juzgar por una obra posiblemente autógrafa y por las escasas copias que se conservan, fue en forma de díptico como, al parecer, Van der Goes desarrolló el tema del Descendimiento de medio cuerpo [figs. 5 y 6]. Su propuesta la adopta posteriormente Memling, que reorganiza espacialmente la composición [fig. 7]<sup>18</sup>. En cuanto al resto, se atribuyen tres versiones [figs. 8, 9 y 10]<sup>19</sup> de manera convincente a Colyn de Coter, pintor bruselense activo entre 1480 y 1525<sup>20</sup>. La composición de estos Descendimientos se distingue claramente de la imagen de Rogier van der Weyden; se asemeja mucho más, en el caso de las versiones que se conservan en Stuttgart<sup>21</sup> y Messina, a la interpre-

18 Sobre la datación de los prototipos de Van der Goes y Memling, véase Ringbom 1965, pp. 129-130. En cuanto al tema de los Descendimientos de medio cuerpo según Van der Goes, véase también Dhanens 1998, pp. 183-185. Sobre los de Memling, véase Van Schoute 1963, pp. 65-73.

19 Hay un cuarto Descendimiento de la cruz fechado en 1522 atribuido a Colyn de Coter que se conserva en los Musées royaux des Beaux-Arts de Bruselas (n.º inv. 355), pero se trata en este caso de un monumental retablo en forma de tríptico cuya composición no tiene nada en común con los Descendimientos de medio cuerpo que nos interesan en el marco del presente ensayo. Por tanto, no lo trataremos aquí. Para una historiografía y un análisis técnico y estilístico completo de los cuatro Descendimientos de la cruz, véase Périer-D'leteren 1985, pp. 110-120.

20 Colyn de Coter es un pintor cuya actividad está documentada entre 1493 y 1511. Catheline Périer-D'leteren cree que se puede ampliar este periodo de actividad desde 1480 hasta 1525. El origen bruselense de su producción está atestado por una mención repetida en tres obras firmadas por el maestro «COLYN (o COLLIN) DE COTER PINGIT ME IN BRABANCIA BRUSELLE (o BRUCCELLE)». Para más información sobre Colyn de Coter, véanse las diferentes publicaciones de Périer-D'leteren y, en particular, la monografía que escribió sobre este pintor (Périer-D'leteren 1985). Para un resumen actual de lo que se sabe sobre el pintor, véase también Périer-D'leteren 2013.

21 El formato actual de la pintura no es el original. Se añadió una tabla en cada uno de los cuatro lados del cuadro, que originalmente tenía la parte superior redondeada. Los siguientes elementos pintados no formaban parte, por tanto, de la composición primitiva: el paisaje, la mano izquierda de Nicodemo, el cuerpo y gran parte de la mano de José, toda la parte inferior del cuadro hasta por encima de las manos de la Virgen, el brazo derecho de San Juan, la parte inferior de la escalera y el codo derecho de Nicodemo. Una fotografía en la que se perciben claramente los añadidos figura en Périer-D'leteren 1985, fig. 249.



6. Según Hugo van der Goes  
*El Descendimiento de la cruz*, último cuarto del siglo XV  
Panel izquierdo de un díptico. Óleo sobre tabla de roble. 26,5 x 19,8 cm  
Museo Nazionale del Bargello, Florencia, Italia  
N.º inv. 2054  
KIK-IRPA, Bruselas (fotografía en blanco y negro)

tación de Memling en lo que se refiere a la disposición de los personajes<sup>22</sup>. Señalemos por último que sólo las composiciones de De Coter presentan la escena en auténtico *close-up*. En efecto, mientras que Ringbom emplea indistintamente los términos *close-up* y *half-length* para definir los Descendimientos de medio cuerpo de manera general, el autor explica sin embargo, al referirse a una de las versiones de De Coter, que «La imagen es un *close-up* en el sentido literal de la palabra, acercando dolorosamente al espectador los terribles detalles de la Pasión: los chorros de sangre en el rostro dolorido y el cuerpo maltrecho del Salvador, el desmayo de la Virgen y la agonía de los otros protagonistas. Ninguno de estos elementos supone una innovación en el arte flamenco del siglo XV [...] pero ni siquiera el propio Rogier, en sus versiones de medio cuerpo de este tema, los condensó en una representación que consiste casi por completo en figuras humanas vigorosamente modeladas con fuertes contrastes y rico “Stoffwirkung” [efecto tejido]»<sup>23</sup>.

En cuanto al Descendimiento del Museo de Bellas Artes de Bilbao, en un primer momento se incluyó en los catálogos de la institución como pintura anónima de la escuela flamenca del siglo XV<sup>24</sup>. Posteriormente, siguiendo la opinión de Friedländer<sup>25</sup>, se consideró una réplica libre del Descendimiento de Messina atribuida

22 Observación hecha por Ringbom y que nos parece pertinente (Ringbom 1965, p. 132).

23 *Ibid.*, p. 131.

24 Plasencia 1932, p. 64, n.º 284; Roda 1947, p. 41.

25 Friedländer 1934, p. 148; Friedländer 1969, p. 84, n.º 101.a, lám. 93.



7. Hans Memling (Seligenstadt, Alemania, 1430/1440-Brujas, Bélgica, 1494)  
*Díptico del Descendimiento de la cruz*, siglo XV  
 Óleo sobre tabla de roble. 53,6 x 38,2 cm (panel izquierdo); 53,8 x 38,3 cm (panel derecho)  
 Capilla Real, Granada

a Colyn de Coter<sup>26</sup>, pero más en el estilo de Rogier van der Weyden y de otra mano<sup>27</sup>. En 1968, al estudiar los tres Descendimientos autógrafos de Colyn de Coter, Ringbom emitió una opinión más elaborada sobre el cuadro de Bilbao, al que considera la única copia digna de interés de la obra de este maestro. La tabla, según él, estaría «inspirada en parte en Rogier (cf. la figura de San Juan y el fondo dorado) y en parte en Hugo (cf. Nicodemo y José de Arimatea), una readaptación que carece del tratamiento arcaizante, al estilo del Maestro de Flemalle, de la luz y la textura propias de Colyn De Coter»<sup>28</sup>. La influencia de Hugo van der Goes, a nuestro parecer absolutamente manifiesta, es sostenida también por Bermejo, que señala que el rostro del personaje que él identifica con Nicodemo<sup>29</sup> se inspira en una tipología presente en la *Muerte de la Virgen* y, sobre todo, en el Descendimiento de Van der Goes que se conservaba en Nueva York [fig. 5]<sup>30</sup>, en el que aparece el mismo personaje visto frontalmente a la derecha de la composición. La autora propone además que se reconozca en el cuadro de Bilbao no una copia de la versión de Messina, sino más bien una obra autógrafa de Colyn de Coter realizada en los primeros tiempos de su carrera, antes de finalizar el siglo XV. Justifica esta opinión basándose en la ejecución de algunos detalles, como los pliegues de los drapeados y las bocas carnosas de los personajes, que darían fe del estilo del maestro<sup>31</sup>.

26 Lasterra 1969, pp. 31-32, cat. 69.

27 Esta opinión del erudito alemán se ha citado en varias ocasiones. Maquet-Tombu 1937, p. 50; Carandente 1968, p. 38, n.º 23.

28 Ringbom 1965, p. 133.

29 En su descripción, parece ser que Bermejo invirtió la identificación de Nicodemo, en la escalera, arriba a la izquierda, y la de José de Arimatea, a la derecha.

30 Wildenstein & Co., Nueva York, 1958.

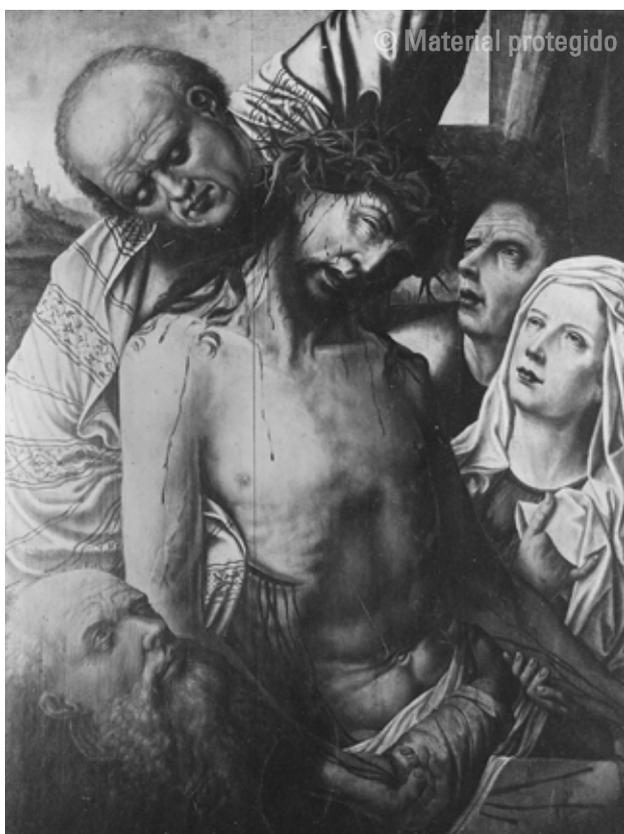
31 Bermejo 1980, pp. 191-192.



8. Colyn de Coter (Bruselas, c. 1450-1539/1540)  
*El Descendimiento de la cruz*, c. 1520-1522  
 Óleo sobre tabla de roble. 89 x 58 cm (dimensiones originales)  
 Staatsgalerie Stuttgart, Alemania  
 N.º inv. 741



9. Colyn de Coter (Bruselas, c. 1450-1539/1540)  
*El Descendimiento de la cruz*, c. 1520-1522  
 Óleo sobre tabla de roble. 97 x 69,5 cm  
 Museo Regionale di Messina, Italia  
 N.º inv. A1024



10. Colyn de Coter (Bruselas, c. 1450-1539/1540)  
*El Descendimiento de la cruz*, después de 1515  
 Óleo sobre tabla de roble. 94 x 74 cm  
 En paradero desconocido; anteriormente, en la  
 colección del Dr. Justus Herman Wetzel, Berlín



11  
Colyn de Coter (Bruselas, c. 1450-1539/1540)  
*El Trono de Gracia o La Santísima Trinidad y Llanto de las Santas Mujeres*, c. 1510-1515  
Paneles central y derecho de un tríptico  
Óleo sobre tabla de roble. 167 x 118 cm (panel central); 167,5 x 62,3 cm (panel derecho)  
Musée du Louvre, París  
N.ºs inv. RF 534 y RF 1482

En 1995 Castañer<sup>32</sup>, que al parecer acepta esta atribución a De Coter<sup>33</sup>, señaló algunas diferencias de composición entre la versión de Bilbao y la de Messina, que es la que más se le parece, en particular en lo que se refiere a la inclinación de las cabezas de los personajes. Advierte, sin embargo, que la posición del brazo izquierdo de Cristo en ambos cuadros es idéntica a la del Cristo de la Trinidad del Maestro de Flemalle<sup>34</sup>. Señalemos que este detalle también lo incluye el propio Colyn de Coter en su Trinidad del Museo del Louvre [fig. 11]<sup>35</sup>. Castañer concluye que las variaciones de detalles ponen de manifiesto que el artista se toma algunas libertades pero sin alterar su fidelidad a composiciones más antiguas, y que la tabla de Bilbao avala plenamente las conquistas del Ars Nova<sup>36</sup>.

La obra formó parte de la exposición que en 1998 organizó el Museo de Bellas Artes de Bilbao dedicada al legado de Laureano de Jado. En ella fue también atribuida al propio Colyn de Coter, siguiendo probablemente las opiniones de Bermejo y Castañer<sup>37</sup>. La pintura se publicó en 1999 con la misma atribución, aunque con un signo de interrogación<sup>38</sup>.

En 2006 Sánchez-Lassa consideró que la obra, siempre atribuida a Colyn de Coter y pintada con gran precisión técnica, derivaba probablemente del prototipo perdido de Van der Weyden<sup>39</sup>. Añadió que la Virgen se inspiraba en el Descendimiento de Van der Weyden en el Prado, mientras que la figura de José de Arimatea lo hacía en un modelo de Hugo van der Goes, probablemente el hombre con barba que sostiene la cortina en la *Adoración de los pastores* de la Gemäldegalerie de Berlín<sup>40</sup>.

## Algunas referencias bruselenses

Como otros autores han señalado antes que nosotros, es evidente que el Descendimiento de Bilbao se deriva de los que pintó Colyn de Coter, en particular del cuadro que se conserva en Messina. La colocación de los personajes en el campo pictórico es similar. La posición de Nicodemo es prácticamente idéntica: se agarra a la escalera con un brazo y sostiene el cuerpo del Señor con el otro, disimulado bajo un sudario blanco, de modo que la mano no está a la vista. Cristo tiene una postura del todo semejante en ambas obras; la palma de la mano izquierda se dirige hacia el cielo, detalle que nos remite, recordémoslo, a la Trinidad de Colyn de Coter y a su fuente de inspiración flemallesca. La elección de una representación en busto de la Virgen y de San Juan es común en ambos cuadros, así como en la versión de Stuttgart. Los tres están igualmente impregnados de *horror vacui*. Señalemos también que el motivo del velo de la Virgen con el borde plisado, probablemente inspirado en el Descendimiento del Prado, se repite en las tres versiones. Por último, la mano

---

32 Castañer 1995, pp. 29-31.

33 El autor, de hecho, no menciona en ninguna parte que pudiera tratarse de una copia y pone como pie de la ilustración de la pintura de Bilbao «Colijn de Couter».

34 M-Museum, Lovaina, Bélgica, n.º inv. S/13/F.

35 El *Retablo de la Trinidad* es una de las tres obras firmadas que se conservan de Colyn de Coter. En ese sentido, constituye un elemento de referencia con respecto a las atribuciones hechas al pintor basándose en el análisis estilístico y técnico. Esta Trinidad forma parte, según la clasificación propuesta por Périer-D'leteren, del grupo de obras marcadas por la conquista del volumen flemallesco. Périer-D'leteren 1985, pp. 60-65.

36 La autora menciona también la existencia de dos grabados realizados a partir del *Descendimiento de la cruz* del Prado de Van der Weyden pero que, según ella, proceden de los modelos ejecutados por Colyn de Coter (Maestro de las Banderolas, *Descendimiento de la cruz*, Kunsthalle, Hamburgo, Kupferstichkabinett; y Cornelis Cort, *Descendimiento de la cruz*, Kunstsammlung der Veste Coburg). No percibimos una vinculación particular con Colyn de Coter. Agradecemos sinceramente al personal del Gabinete de estampas de la Biblioteca Real de Bélgica la ayuda que nos prestaron a la hora de investigar las ilustraciones de dichos grabados, así como su cordial acogida.

37 Bilbao 1998, p. 2. Señalemos que Périer-D'leteren no menciona la pintura en la monografía que en 1985 dedica a Colyn de Coter.

38 Logroño 1999, p. 132, fig. 92.

39 Sánchez-Lassa 2006. La misma ficha de la autora se reproduce en dos versiones actualizadas de la guía del museo publicadas en 2011 y 2012.

40 Gemäldegalerie, Berlín, n.º inv. 1622A.

izquierda de José de Arimatea se crispa, más o menos dolorosamente según la pintura, sobre el sudario blanco. Si bien estos elementos de semejanza permiten establecer cierta filiación entre dichos Descendimientos, existen sobre todo elecciones iconográficas y estéticas que conviene subrayar.

En primer lugar, el de Bilbao es el único que se representa sobre fondo dorado, en tanto que las versiones de Messina, Stuttgart y Berlín se destacan sobre un paisaje<sup>41</sup>. El dorado se anima por toda la superficie con un punteado marrón oscuro que, a trechos, realza las sombras proyectadas de los personajes y del marco. En cuanto a la posición y a la integración espacial de los personajes, es importante señalar que, en comparación con las versiones de Stuttgart y de Messina, el Cristo de Bilbao ha sido objeto de un cambio de inclinación en el plano que lo vuelve más hacia el espectador, dejándolo casi en posición frontal. Por eso el perizonium, apenas sugerido en las versiones alemana y siciliana, está claramente más visible y presenta unos pliegues exagerados, efecto reforzado por la ubicuidad de los drapeados blancos que cruzan la composición en una diagonal a lo largo del cuerpo de Cristo. Señalemos, por otro lado, que, aunque la omnipresencia y la ejecución plástica de los drapeados son, sin duda, características del estilo de Colyn de Coter, en este caso se han llevado al extremo. Por ejemplo, el sudario blanco, largo pero más bien fino y estrecho, colocado sobre el hombro de Nicodemo en las dos tablas autógrafas de De Coter, ha sido sustituido por un drapeado pesado con abundantes y marcados pliegues que más parecen una gruesa manta que un delicado sudario. Igualmente, el velo ligero de María deja paso a una enorme toca formada por un decorativo amontonamiento de pliegues. Por último, el carácter frontal de la composición se ve aún más reforzado por la posición de José y de la Virgen, representados completamente de frente. El conjunto aparece, por lo tanto, como un auténtico ensamblaje de formas en planos que apenas se distinguen entre sí y que no se escalonan en profundidad.

Como ya había señalado Castañer, la orientación de las cabezas de los personajes difiere entre la versión de Messina y la de Bilbao. Analicemos el modo en que esa variación incide en la composición. En el cuadro de Sicilia, los rostros de María y José de Arimatea se hacen eco del de Cristo, materializando con ello la idea de una *compassio*, de una participación en los sufrimientos del Salvador<sup>42</sup>, mientras que Nicodemo y San Juan clavan los ojos en él. Este afán expresivo y simbólico se observa también en la versión de Stuttgart, en la que los rostros de la Virgen, San Juan y Cristo se repiten en eco, en tanto que Nicodemo y José contemplan con tristeza su dolor. Esta elección estética que impulsa al espectador a participar, al igual que los protagonistas, en los sufrimientos de Cristo, no se recoge en el cuadro de Bilbao. Aunque Nicodemo conserva la misma posición que en la obra de Messina, dirige en ésta su mirada más allá del campo pictórico. Se ha invertido la orientación del rostro de la Virgen con respecto al de Cristo, destruyendo el efecto visual de *compassio*. Por último, la cabeza de José está más levantada. Con ello su atención se dirige por completo hacia el espectador, creando un fuerte contacto con el mundo exterior pero perdiendo el vínculo con el episodio dramático en el que interviene.

Estos cambios alteran intensamente la fuerza expresiva del tema con respecto a los Descendimientos autógrafos de Colyn de Coter. Un empobrecimiento similar se observa en la expresión de dolor de la Virgen y de

---

41 No abundaremos en las comparaciones con la versión berlinesa y ello por varias razones. Como la obra está ilocalizable desde hace muchos años, no se ha podido examinar con el mismo detalle con el que se han estudiado las versiones de Stuttgart y Messina, y no se ha analizado mediante técnicas de laboratorio. Además, su atribución a Colyn de Coter no es unánime por parte de los especialistas. Por último, la organización de la composición difiere claramente de los ejemplares de Stuttgart y Messina, lo mismo que el estilo, que es mucho más expresionista. El vínculo con el cuadro de Bilbao es, por lo tanto, lo suficientemente tenue, en nuestra opinión, como para no ahondar en la comparación.

42 Un análisis detallado del tema del desvanecimiento y del concepto de la *compassio* de la Virgen, su interpretación y su visualización se encuentra en Neff 1998, p. 255.

San Juan. Mientras que en la versión de Bilbao sólo se traduce el dolor en algunas lágrimas que recorren el rostro relativamente neutro de ambos personajes, en la de Stuttgart y Messina la materialización corporal de la tristeza se refuerza tanto por unos rostros ojerosos y crispados como por la adaptación de un motivo, muy eficaz, propio de Bernard van Orley, que consiste en que San Juan sostiene entre sus manos la cabeza de la Virgen. En el cuadro de Bilbao, se limita a colocar las manos sobre los hombros de María, efecto indiscutiblemente menos dramático. La influencia de Van Orley<sup>43</sup> en los cuadros de Messina y Stuttgart abarca incluso la fisonomía de María<sup>44</sup>, cuya gran mandíbula recuerda en particular la del *Tríptico Hanneton*<sup>45</sup>. La Virgen de Bilbao presenta, por su parte, una fisonomía más al estilo de Rogier, probablemente inspirada en el Descendimiento del Prado como ya ha señalado Sánchez-Lassa, no habiéndose detectado ningún parecido con otras Vírgenes de Colyn de Coter. El influjo de Van der Weyden se vislumbra al parecer también en el personaje de Nicodemo, que recuerda más al José de Arimatea de algunos Descendimientos de medio cuerpo inspirados en el gran maestro bruselense que a su homólogo de los ejemplares atribuidos a De Coter<sup>46</sup>. San Juan, por el contrario, aunque sea de tipo rogiereesco, recuerda por su posición al ángel situado a la izquierda del grupo principal en la *Trinidad* de este maestro. En cuanto al personaje de José de Arimatea en el cuadro de Bilbao, nos parece que en efecto se aparta del tipo propuesto por Colyn de Coter y evoca un perfil más goesiano. Señalemos que el cinturón que lleva aparece también en las diferentes versiones inspiradas en Hugo van der Goes y que los clavos que sostiene en la mano José en dichos cuadros pasan a estar en la mano izquierda de Nicodemo en la tabla de Bilbao<sup>47</sup>, detalle que no se encuentra en los Descendimientos de Colyn de Coter. Estas observaciones corroboran las investigaciones recientes orientadas a demostrar el importante impacto del arte de Hugo van der Goes en la pintura bruselense. La actividad del maestro en el Rouge-Cloître de Auderghem durante cinco años y luego la dispersión de los fondos de su taller constituyeron a todas luces una fuente de inspiración para los artistas de Bruselas que durante mucho tiempo se ha subestimado<sup>48</sup>.

En resumen, aunque la obra del Museo de Bellas Artes de Bilbao se inspira principalmente en los Descendimientos autógrafos de Colyn de Coter, compila sin embargo varios modelos procedentes de la escuela bruselense. ¿Es esta compilación una invención original del artista que ejecutó el cuadro de Bilbao o reproduce éste un eventual eslabón perdido? ¿Quién es ese pintor? Para intentar responder a estas preguntas, analicemos la técnica de ejecución de la obra.

---

43 Esta referencia a Bernard van Orley la puso por primera vez de manifiesto Maquet-Tombu 1937, p. 50.

44 Observación de Périer-D'leteren 1985, p. 111.

45 Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas, n.º inv. 358.

46 Véanse, por ejemplo, las versiones que se vendieron en París (Orloff, 29-30 de abril de 1920, n.º 41, actualmente en paradero desconocido) y Londres (Phillips, 8 de diciembre de 2008, n.º 63, actualmente en paradero desconocido).

47 Es posible que el artista de Bilbao corrija aquí el prototipo goesiano, ya que era casi siempre Nicodemo el que tenía los clavos en la mano, pues era éste quien, tradicionalmente, desclavaba a Cristo de la cruz. Señalemos también que dichos clavos ya no figuran ni en el *tüchlein* de Nueva York atribuido a Van der Goes ni en dos copias mal conservadas (Staatliche Lindenau-Museum, Altenberg, Alemania, cat. 182; y Fogg Art Museum, Cambridge, n.º inv. 1939.99). Pero la posición de la mano de José en estas versiones, así como la presencia de los clavos en al menos dos copias (fig. 8 y Voormalig Klooster Zusters karmelietessen, Gante) permiten razonablemente pensar que estaban perfectamente representados en el prototipo.

48 A este respecto, véase Campbell 2013, pp. 36-47. Varias obras que se presentaron en la exposición celebrada en Bruselas con el título *L'Héritage de Rogier van der Weyden*, cuyo origen bruselense queda probado por la presencia de marcas, denotan tanta influencia de Van der Goes que se atribuyeron a este autor en tiempos pasados. Véanse más concretamente las fichas 28 y 29 del catálogo de la exposición.



12. *El Descendimiento de la cruz*  
Museo de Bellas Artes de Bilbao  
N.º inv. 69/69  
Reflectografía infrarroja

## Estudio técnico

El dibujo subyacente, que resulta visible a través de la reflectografía infrarroja efectuada con motivo de la restauración de 2013 [fig. 12], es bastante abundante y se realizó con técnica seca. Se compone de líneas para encajar las formas y de rayados que indican la colocación de las sombras. Meticulosamente dispuestos según una distribución del espacio regular, estos cuidados rayados no prefiguran, por tanto, mediante la densificación de la trama, el modelado en la fase de pintado. Las modificaciones entre el dibujo y la pintura ponen al parecer de manifiesto un deseo de armonizar el encaje de los elementos de la composición en el transcurso de la ejecución pictórica. Por ejemplo, los ojos de la Virgen se han bajado ligeramente y una parte de los pliegues de su toca también se ha reducido. La posición de los dedos de San Juan y de José también ha sufrido algunas modificaciones. Por último, ha variado asimismo la posición de la cabeza de este último<sup>49</sup>. Por el contrario, no hemos observado más que unos pocos pentimentos en el dibujo, lo que indica más bien

---

<sup>49</sup> Esta modificación es visible por transparencia como consecuencia de una pérdida de la capacidad cubriente de la capa pictórica en esta zona, que fue sometida a limpiezas abrasivas.



13. *El Descendimiento de la cruz*  
 Museo de Bellas Artes de Bilbao  
 N.º inv. 69/69  
 Detalle de las carnaciones en la mejilla izquierda de Nicodemo

14. Colyn de Coter (Bruselas, c. 1450-1539/1540)  
*San Pedro y los elegidos*, fragmento del  
*Retablo del Juicio Final de Saint-Alban*, c. 1510  
 Óleo sobre tabla de roble. 130,5 x 57 cm  
 Bayerische Staatsgemäldesammlungen–Alte Pinakothek,  
 Múnich, Alemania  
 En préstamo del Wittelsbacher Ausgleichsfonds  
 N.º inv. WAF 163  
 Detalle de las carnaciones de uno de los elegidos,  
 a la derecha de la composición



un trabajo de copia que de creación. En efecto, se trata de un dibujo abundante, diligente y académico, en el que no tiene lugar la originalidad. Las interrupciones del trazo en el velo de la Virgen y en la túnica de San Juan nos hacen pensar todavía más en un dibujo realizado a mano alzada copiando un modelo que en una aplicación de medios mecánicos de reproducción<sup>50</sup>. El modelo en cuestión podría haber sido un dibujo independiente hecho a mano alzada sobre el panel, haciéndose los ajustes durante la ejecución pictórica, lo que explicaría los pentimentos en esa fase. Volveremos sobre el tema.

En cuanto a la ejecución pictórica, estamos ante una técnica rápida basada en una estratigrafía simple para obtener efectos inmediatos. Por lo general, el pintor aplica un tono de fondo medio que matiza mediante la superposición de colores oscuros o claros. La huella del pincel resulta evidente en la materia. En los rostros de Nicodemo y José, las sombras se consiguen gracias a la superposición sobre el tono medio de un color marrón rosado que se aplica mediante pequeñas pinceladas cuya densidad varía según el grado de sombra deseado. Con respecto a las luces, se logran mediante empastes de color rosa claro. Esta construcción de las carnaciones recuerda a la empleada por Colyn de Coter en el retablo de Saint-Alban [figs. 13 y 14]. El autor de nuestra pintura no siempre recurre al perfilado de las formas y frecuentemente se observan desbordamientos, en particular en la mano de Nicodemo y en la parte superior de su cabeza, que penetran toscamente en el dorado del fondo. En las carnaciones de Cristo, los matices de luz se consiguen mediante una capa pictórica superficial, grisácea en las sombras y blanca en las luces, que se superpone al tono del fondo, que la punta del pincel deja al descubierto en algunas zonas [fig. 15]. Se advierte también esta técnica en el rostro de la Virgen. El modelado de los drapeados blancos se consigue mediante un sencillo sistema de alternancia, sobre un fondo liso gris, de pinceladas negras en las sombras intensas y empastes blancos

50 Señalemos que, según Périer-D'leteren, ni Colyn de Coter ni su taller recurrieron al método del estarcido. Périer-D'leteren 1985, p. 46.



15. *El Descendimiento de la cruz*  
 Museo de Bellas Artes de Bilbao  
 N.º inv. 69/69  
 Detalle de las carnaciones en el párpado derecho de Cristo



16. *El Descendimiento de la cruz*  
 Museo de Bellas Artes de Bilbao  
 N.º inv. 69/69  
 Detalle de los drapeados en el velo de la Virgen

en las luces [fig. 16]. En cuanto al velo de María, parece ser que el pintor añadió también cierta cantidad de pigmento azul. Esta construcción de los drapeados coincide con un procedimiento similar al que utilizó De Coter en el retablo de la Trinidad del Louvre<sup>51</sup>. Lo mismo sucede con el modelado de las carnaciones, que, en ambos casos, está construido de dentro a fuera. Sin embargo, tanto en las carnaciones como en los drapeados, la iluminación de la Trinidad está dominada por los contrastes, mientras que es más envolvente y progresiva en el Descendimiento de Bilbao. El claroscuro que caracteriza la Trinidad ya está preparado en el dibujo subyacente mediante una abundante retícula de rayados que se entrecruzan o se intensifican según el grado de sombreado deseado. En este sentido, aunque el dibujo del Descendimiento está también formado por rayados además de las líneas que señalan el encaje de las formas, dichos rayados son menos numerosos y guardan un estricto paralelismo siguiendo por lo general el sentido de las formas, sin llegar a ser realmente densos. Sin embargo, el dibujo de encaje es más rotundo en algunos pliegues profundos de los drapeados. Por último, algunos «tics» del dibujo autógrafa de Colyn de Coter, como las olitas en la mejilla del ángel, no aparecen en el dibujo más académico del cuadro de Bilbao [figs. 17 y 18].

El modelado más progresivo de las carnaciones en el Descendimiento de Bilbao lleva probablemente más allá la reflexión que plantea Colyn de Coter para el de Messina, en el que, influido por Quentin Metsys según Périer-D'leteren, las sombras, de reducidas dimensiones, se funden más con las luces en lugar de estar violentamente yuxtapuestas<sup>52</sup>. Por lo tanto, excepto en la modulación de las transiciones luminosas en las carnaciones, que Colyn de Coter busca en algunas de sus obras tardías, la técnica pictórica de la versión de Bilbao incluye varios procedimientos característicos de las pinturas de tendencia flemallesca de De Coter, en particular de la Trinidad del Louvre, uno de los tres cuadros firmados por el maestro. Además, en nuestra opinión, la «problemática volumen-espacio» de la obra de Bilbao es semejante a la de la Trinidad, en la que «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

51 Para un análisis de la técnica de ejecución del retablo de la Trinidad, *ibid.*, pp. 60-65.

52 Para un análisis de la técnica de ejecución del cuadro de Messina, *ibid.*, pp. 114-115.



17. *El Trono de Gracia o La Santísima Trinidad*  
Musée du Louvre, París  
N.º inv. RF 534  
Reflectografía infrarroja. Detalle de la cara del ángel en la parte inferior izquierda



18. *El Descendimiento de la cruz*  
Museo de Bellas Artes de Bilbao  
N.º inv. 69/69  
Reflectografía infrarroja. Detalle de la cabeza de San Juan

composition»<sup>53</sup>. Es probable que el *Descendimiento* se inspire para su fondo de oro en la misma obra con el fin de mantener una espacialidad comparable.

Aunque los procedimientos pictóricos detectados derivan, al parecer, de la técnica de ejecución desarrollada por De Coter, resulta sin embargo evidente que la del pintor de Bilbao es más pesada y descuidada. Si se compara la factura de los pelos de la cabeza y las barbas con la del cuadro de Stuttgart, por ejemplo, la tensión gráfica y la precisión de cada detalle hacen a este último muy superior al que nos ocupa, en el que los pelos están tratados mediante pinceladas oscuras o claras de grafismo poco sostenido y aspecto indefinido aplicadas sobre un fondo medio [fig. 19]. Además, en el caso de Stuttgart, la densa ejecución y la factura plástica del rostro de José no encuentra más que un pálido reflejo en el Nicodemo de Bilbao, personaje que, sin embargo, es, en nuestra opinión, el más logrado del cuadro. Si se examina la paleta de colores utilizada, se observa que tanto en la versión de Stuttgart como en la de Messina, De Coter mezcla, al parecer, diferentes pigmentos para conseguir unos tonos pálidos específicos, como el turbante rosa salmón de Nicodemo. Estos efectos cromáticos innovadores, que reflejan la influencia de pintores contemporáneos, no aparecen en la tabla de Bilbao, en la que el artista mantiene la gama cromática tradicional. Este último no se atreve, por otra parte, a reproducir los bellos motivos de brocado de los ropajes de José y Nicodemo. Por último, el punteado mediante *guilloché* que decora el fondo dorado de la tabla de Bilbao no se puede comparar desde el punto de vista técnico con el de la Trinidad, por ejemplo. En el primero, el fondo de oro está decorado con puntos de un marrón oscuro casi negro, burdos, de idéntico calibre y equidistantes, lo que denota una ejecución casi mecánica. Las sombras se han creado mediante un barniz marrón aplicado por encima del punteado. En el cuadro del Louvre, los puntos, combinados con el barniz, varían de tamaño y de densidad según los efectos deseados. Esta diferencia en el tratamiento es un indicio suplementario que

53 «...da la sensación de que los personajes se sitúan sobre un mismo plano, porque los diferentes niveles de profundidad son apenas perceptibles, sensación que acrecienta todavía más la expansión de las formas sobre toda la superficie de la composición». *Ibid.*, p. 64.



19. *El Descendimiento de la cruz*  
Staatsgalerie Stuttgart, Alemania  
N.º inv. 741  
Detalle de la cara de José de Arimatea

permite distinguir una obra autógrafa de una producción de taller<sup>54</sup>. Terminaremos este análisis señalando que el cinturón de José pone de manifiesto una ejecución minuciosa y cuidada, aunque con una técnica sencilla que superpone diferentes colores sobre un tono de base marrón.

En resumen, se trata de una técnica pictórica característica de las obras de finales del siglo XV y principios del XVI, pero que se aproxima en muchos aspectos a la producción de Colyn de Coter. Se rige sobre todo por efectos superficiales que refuerzan la expresividad de la pincelada más que por una superposición elaborada de veladuras traslúcidas carentes de cualquier efecto en la factura y potenciadoras de la profundidad. Sin embargo, los empastes siguen siendo relativamente planos.

## Opinión de la autora

Aunque el empobrecimiento en la construcción de la composición y en la plasmación de la emoción, así como la compilación de varias fuentes, ya ponían en tela de juicio la hipótesis de una obra autógrafa de Colyn de Coter, las escasas comparaciones que se han llevado a cabo con su corpus autógrafo, o reconocido como tal, permiten concluir que el pintor del cuadro de Bilbao se inspira indiscutiblemente en el estilo y en la técnica del artista de Bruselas, sin alcanzar, no obstante, su maestría. La acumulación de modelos bruseleses y el conocimiento específico de las obras y de la técnica pictórica de Colyn de Coter<sup>55</sup> permiten,

---

54 Para comparar la diferencia entre un *guilloché* ejecutado por el maestro y otro por su taller, véanse las dos versiones de *Ecce Homo* de Albrecht Bouts (Iglesia de Notre-Dame de la Cambre et Saint-Philippe Néri, Ixelles, Bélgica, cliché IRPA X043310) y de su taller (Colección Humbeek, Bélgica, cliché IRPA Y006711). Para una síntesis de la evolución de la función y del tratamiento del fondo dorado en pintura, véase Frère 2014.

55 Señalemos también que las dimensiones de los cuadros de Bilbao, Stuttgart y Messina son muy similares, lo que eventualmente sería un argumento más para deducir que se realizaron en el mismo taller.

en nuestra opinión, atribuir el Descendimiento del Museo de Bellas Artes de Bilbao a un pintor activo en el taller de este artista<sup>56</sup>. La obra se inspira directamente en el ejemplar que se conserva en Messina y por lo tanto debe de haber sido ejecutada después de 1520-1522<sup>57</sup>.

A la vista de las carencias en la ejecución pictórica y del carácter académico del dibujo, nos parece poco probable que el autor del cuadro de Bilbao sea el creador de este compendio de diferentes fuentes. Creemos más bien que copió una composición original que se encontraba en el repertorio de modelos de su taller y que luego corrigió algunos detalles mientras pintaba<sup>58</sup>. No obstante, no podemos excluir que fuera mejor creador que pintor y que sea efectivamente el inventor. Es una cuestión difícil de zanjar. Sea como fuere, esta singular suma de famosos modelos es probablemente una estrategia comercial del taller para atraer compradores. De hecho, se trata de una obra de gran carácter local que funciona como una especie de manifiesto encaminado a promover la rama de la escuela bruselense de pintura. Como explica Didier Martens, la huella local en una pintura permite reivindicar un determinado estilo con el fin de competir con otros centros de producción<sup>59</sup>. Se trata, además, de una obra atípica que, aun haciendo referencia a los grandes maestros, por su original composición se distingue de las copias serviles que inundaban el mercado del arte a principios del siglo XVI.

Con la privatización y la individualización de la devoción a finales de la Edad Media, la demanda de imágenes sagradas como soporte visual para la meditación vivió un progresivo aumento. Dichas imágenes tenían como objetivo principal la empatía del espectador, al que se invitaba a identificarse con el personaje representado y a compartir su sufrimiento<sup>60</sup>. En este contexto, el tema del Descendimiento de la cruz<sup>61</sup> está perfectamente referido, ya que combina tanto los dolores físicos de Cristo como el sufrimiento moral de sus allegados y, en particular, de su madre. Al acercarlo mucho a este episodio dramático de la Pasión gracias al recurso del *close-up*<sup>62</sup>, el espectador no puede quedarse insensible ante el sacrificio de Cristo, que el fondo dorado convierte en atemporal y perpetuo. El acontecimiento queda «dégagé de son contexte spatial

---

56 Sin embargo, en los cuadros atribuidos a Colyn de Coter o a su taller no hemos encontrado otros ejemplos de elementos semejantes que el artista tome prestados de las obras que se conservan de Van der Goes, lo que no nos permite consolidar nuestra hipótesis de que se trate de una pintura ejecutada en el taller del maestro. La influencia de Van der Goes sobre De Coter no parece que esté vinculada a la adopción de motivos iconográficos sino más bien a la expresividad y el dinamismo de la composición. Se inspira en su claroscuro a la hora de plasmar la luz y le copia determinados procedimientos técnicos.

57 Mantenemos en este caso la datación propuesta por Périer-D'leteren porque, al contrario de los autores anteriores, su argumentación no se basa únicamente en consideraciones de tipo estilístico, sino más bien en observaciones vinculadas a la técnica de ejecución en relación con la evolución general del pintor. Périer-D'leteren 1985, pp. 110-115. En esas mismas páginas se incluyen las propuestas de dataciones de especialistas anteriores.

58 La posibilidad de que el modelo se hubiera ejecutado en otro taller nos parece limitada. Habría necesitado resonancia suficiente para haber sido reproducido; en ese caso, seguramente, se habrían conservado otros ejemplares.

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<sup>ème</sup> 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» («La elección de un modelo icónico aparece por lo tanto vinculada al lugar, pero también a la época y a sus modos. El reciclaje de cabezas en el *Descendimiento de la cruz* de Lovaina en el taller de Colyn de Coter corresponde a un movimiento de "retorno a Rogier" en la pintura bruselense de finales del siglo XV que se observa también en la producción del Grupo del Follaje Bordado y en el Maestro de la Leyenda de Santa Catalina. Parece ser que dicho movimiento tenía como objetivo afianzar, dentro de una dinámica de escuela, una especificidad estilística local frente a la competencia ejercida por otros centros artísticos»). Martens 2009-2011, pp. 30-31.

60 Sobre la devoción privada y este planteamiento empático de las imágenes religiosas, véase en particular Ringbom 1965; Smeyers 1991, pp. 219-236; Beltjng 1998, pp. 555-575. Una síntesis eficaz dedicada al desarrollo de las imágenes destinadas a la devoción privada y las especificidades de su producción se encuentra en Henderiks 2010, pp. 101-109.

61 Sobre la adecuación del tema del Descendimiento para la devoción privada, véase Ringbom 1965, p. 124.

62 Sobre el éxito de las fórmulas de medio cuerpo en las obras de devoción privada, *ibid.*, p. 48.

et temporel pour en cristalliser l'essence autour du thème»<sup>63</sup>. Además, el oro refuerza el carácter trascendente de la obra y acerca a quien la contempla un poco más a lo divino. La tabla del Museo de Bellas Artes de Bilbao, de dimensiones bastante considerables para tratarse de una obra de devoción privada, estaba probablemente destinada a decorar el altar de una capilla particular<sup>64</sup>, y los ojos llorosos de la Virgen se clavarían en los de la persona dedicada a la oración<sup>65</sup>.

---

63 «aislado de su contexto espacial y temporal con el fin de cristalizar la esencia en torno al tema». Smeyers 1991, p. 223.

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» («Parece ser que las imágenes, si eran de pequeño formato, se colgaban en las camas [...]. Para las composiciones más grandes, existían otras posibilidades; o bien la imagen se colgaba en la pared, a menudo en un nicho o en un vano que se podía aislar del resto de la habitación mediante una cortina o, si se trataba de un retablo, se podía colocar en un altar doméstico o, en el caso de grandes mansiones, en un oratorio doméstico»). Ringbom 1965, p. 38.

65 En estas últimas líneas quiero expresar mi más sincera gratitud a Catheline Périer-D'Ieteren y a Valentine Henderiks, que me ha brindado la oportunidad de llevar a cabo la investigación sobre tan interesante pintura. Doy también las gracias al Museo de Bellas Artes de Bilbao y, más en particular, a los señores José Luis Merino Gorospe y Javier Novo González por su cordial acogida durante nuestro estudio *in situ* del cuadro. Asimismo agradezco a Jean-Luc Pypaert que haya compartido conmigo sus imágenes. Por último, por la paciente relectura de este texto, muchísimas gracias a Valentine Henderiks, Elisabeth Van Eyck y Mathieu De Gand.

## BIBLIOGRAFÍA

### **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 vols. 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*. [Guía exp., 277]. Bilbao : Bilboko Arte Eder Museoa = Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1998.

### **Campbell 2013**

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

### **Carandente 1968**

Giovanni Carandente. *Sicile : collections d'Italie, I*. (Les Primitifs flamands, II. Répertoire des peintures flamandes du quinzième siècle, 3). 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. [Trabajo de fin de máster, inédito].

### **Friedländer 1934**

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

### **Friedländer 1967**

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

### **Friedländer 1969**

—. *Early Netherlandish Painting*, vol. IV : *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» en Alain Dierkens ; Gil Bartholeyns ; Thomas Golsenne (eds.). *La performance des images*. Bruxelles : Éditions de l'Université de Bruxelles, 2010, pp. 101-109.

### **Lasterra 1969**

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

### **Logroño 1999**

*Las tablas flamencas en la Ruta Jacobea*. [Cat. exp., Logroño, Claustro de la Iglesia de Palacio; catedral de Santo Domingo de la Calzada]. Fernández Pardo... [et al.] (eds.). 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» en *Annales de la Société royale d'archéologie de Bruxelles*, t. LXX, 2009-2011, pp. 9-54.

**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» en *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» en *The Art Bulletin*, New York, vol. LXXX, n.º 2, Juin 1998, pp. 254-273.

**Panofsky 1953**

Erwin Panofsky. *Early Netherlandish painting, its origins and character*. 2 vols. 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» en Véronique Bücken ; Griet Steyaert (eds.). *L'héritage de Rogier van der Weyden : la peinture à Bruxelles, 1450-1520*. [Cat. exp.]. Bruxelles : Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique ; Lannoo, 2013, pp. 323-337.

**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*, t. II: Iconographie de la Bible, vol. 2: Nouveau Testament. Paris : Presses universitaires de France, 1957.

**Reinach 1923**

Salomon Reinach. «A lost picture by Rogier van der Weyden» en *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, London, vol. 43, n.º 248, novembre de 1923, pp. 214-221.

**Ringbom 1965**

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

**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» en *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, t. XIII, 1935, pp. 15-26.

**Sánchez-Lassa 2006**

Ana Sánchez-Lassa. «El Descendimiento de la cruz» en *Museo de Bellas Artes de Bilbao : guía*. Bilbao : Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2006, p. 24 (ed. en euskera: *Bilboko Arte Ederren Museoa : guida*; ed. en inglés: *Bilbao Fine Arts Museum : guide*).

**Schiller 1968**

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

**Smeyers 1991**

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

**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.