

Recibido en: 10/04/2015
Aceptado en: 20/07/2015

UN SINGULAR TRÍPTICO FLAMENCO EN LAS COLECCIONES DE ISABEL LA CATÓLICA

AN UNUSUAL FLEMISH TRIPTYCH IN THE COLLECTIONS OF
ISABELLA OF CASTILE

DIDIER MARTENS
Université Libre de Bruxelles (Bélgica)

Resumen

Un tríptico singular fue registrado y sucintamente descrito en un inventario de bienes pertenecientes a Isabel la Católica (1451-1504), redactado el 26 de febrero de 1505 en el Castillo de Toro (Zamora). Abierto, el tríptico mostraba ocho escenas de la Vida de Cristo, desde la *Anunciación* a la *Misa de San Gregorio*. Puede ser identificado con un tríptico flamenco, de fines del siglo XV, con las alas divididas en dos registros, que se conoce gracias a una fotografía del Archivo Moreno, en Madrid. Esta obra arroja nueva luz sobre el gusto artístico de Isabel y confirma el particular interés de los clientes españoles por los trípticos flamencos subdivididos en numerosos compartimentos narrativos.

Palabras clave

Pintura flamenca. Siglo XV. Coleccionismo. Tipología de trípticos. Iconografía. Isabel la Católica.

Abstract

A singular triptych has been listed and shortly described in an inventory of the estate of Isabella of Castile (1451-1504) taken on 26 february 1505 at the castle of Toro (Zamora). Opened, it showed eight scenes of the Life of Christ, beginning with the *Annonciation* and ending by the *Mass of St Gregory*. It can be identified with a late fifteenth-century flemish triptych with wings subdivided in two registers, which is known to us through a photograph in the Moreno Archive (Madrid). This work sheds a new light on Isabella's artistic taste and confirms the particular interest of the spanish clients for flemish triptychs subdivided in more narrative fields.

Keywords

Flemish painting. 15th century. Collecting. Triptych's typology. Iconography. Isabella I of Castile.

A su muerte, acaecida el 26 de noviembre de 1504 en Medina del Campo, Isabel la Católica dejó un inmenso patrimonio mueble. Su rastro se puede seguir en diversos inventarios. Uno de ellos ha despertado especialmente el interés de los historiadores del Arte, quienes lo han citado en numerosas ocasiones¹. En él se enumeran, sin orden aparente, treinta y seis “retablos e cosas de devoçion” que habían pertenecido a la Reina y se describen brevemente. Un apunte precisa que, con fecha de 26 de febrero de 1505, estos objetos, reunidos en el Castillo de Toro (Zamora), fueron remitidos a Pedro García de Atienza, antiguo capellán y limosnero de Isabel, para que fueran enviados a Granada. Estaba previsto que fueran acompañados por la antigua Camarera de la Reina, Violante de Albión.

Mientras que los veintidós tapices, igualmente legados por Isabel a la Capilla Real de Granada, han desaparecido en su totalidad², una parte de sus “retablos e cosas de devoçion”, en general pintados sobre madera, ha resistido el paso del tiempo y los cambios de gusto. Algunos se encuentran aún hoy en día en el recinto de la capilla funeraria de los Reyes Católicos, de la que constituyen uno de sus principales atractivos turísticos. Se trata de obras realizadas por artistas de los Antiguos Países Bajos³.

¹ Este inventario se encuentra en Archivo General de Simancas, Contaduría Mayor de Cuentas, I Época, leg. 178, f. 70. Fue publicado por primera vez por SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*, Madrid, 1950, pp. 177-180.

² Sobre ello, ZALAMA, M. Á., “Tapices donados por los Reyes Católicos a la Capilla Real de Granada”, *Archivo Español de Arte*, LXXXVII, 345 (2014), pp. 1-14.

³ Sobre las pinturas de los “primitivos flamencos” en la Capilla Real de Granada, véase PÉRIER-D’IETEREN, C., “Los Primitivos flamencos en la colección de la Capilla Real de Granada. Hipótesis de trabajo y criterios de investigación”, en MARTÍN, M. (ed.), *Un proyecto para la Capilla Real de Granada. Teorías, métodos y técnicas aplicadas a la conservación del patrimonio mueble*, Sevilla, 1992, pp. 19-34; GOETGHEBEUR, N., “Las pinturas flamencas de la Capilla Real de Granada. Historia material y estado de conservación en el año 1955”, en *Ibidem*, pp. 54-62; BERMEJO MARTÍNEZ, E., “Las tablas flamencas”, en PITA ANDRADE, J. M. (ed.), *El libro de la Capilla Real*, Granada, 1994, pp. 177-213; YARZA LUACES, J., “Isabel la Católica coleccionista ¿sensibilidad estética o devoción?”, en VALDEÓN BARUQUE, J. (ed.), *Arte y cultura en la época de Isabel la Católica*, Valladolid, 2003, pp. 238-244; REYES RUIZ, M., *Las tablas de devoción de Isabel la Católica. La colección de pintura de la Capilla Real de Granada*, Granada, 2004; SILVA MAROTO, M. P., “La colección de pinturas de Isabel la Católica”, en CHECA CREMADES, F. (com.), *Isabel la Católica. La magnificencia de un reinado*, cat. exp., Valladolid, Monasterio de Nuestra Señora de Prado, 2004, pp. 115-126; YARZA LUACES, J., *Isabel la Católica, promotora artística*, León, 2005, pp. 109-130; PITA ANDRADE, J. M., “Pinturas y pintores de Isabel la Católica”, en ANES, G. (ed.), *Isabel la Católica y el arte*, Madrid, 2006, pp. 16-23; DOMÍNGUEZ CASAS, R., “The Artistic Patronage of Isabel the Catholic: Medieval or Modern?”, en WEISSBERGER, B. (ed.), *Queen Isabel I of Castile. Power, patronage, persona*, Woodbridge, 2008, p. 143; ZALAMA, M. Á., *Juana I. Arte, poder y cultura en torno a una reina que no gobernó*, Madrid, 2010, pp. 53-55; MARTENS, D., “De Burgos à Granada: Isabelle la Catholique, une protagoniste originale et innovante de l’histoire de la peinture flamande”, en CRUZ CABRERA, J. P. (ed.), *Arte y cultura en la Granada renacentista y barroca: relaciones e influencias*, Granada, 2014, pp. 270-280.

Las piezas más conocidas son, sin duda, el díptico con el *Descendimiento* de Hans Memling⁴ y las copias a escala reducida, atribuidas a Michel Sittow o a Juan de Flandes, de los tableros de la *Natividad* y de la *Piedad* del tríptico de Miraflores, obra de Rogier van der Weyden⁵. Debe mencionarse igualmente la *Natividad* pintada por un discípulo de Memling⁶ y un *Calvario* fragmentado, atribuido a un maestro anónimo holandés⁷. ¿Puede pensarse que otras pinturas flamencas, descritas en el mismo inventario, han llegado hasta nosotros y se encuentran todavía a la espera de ser descubiertas? La relativa precisión de las descripciones invita a proponer nuevas identificaciones.

La siguiente cita no parece haber despertado hasta el momento el interés de los investigadores: “otro Retablo de tres piezas en la del medio quatro estorias de la Pasion en la otra la encarnacion e oracion del huerto e en la otra la quinta angustia e san Gregorio que tiene çerrada de alto dos terçias e de ancho media vara”⁸. El tríptico descrito en estos terminos no es grande: cerrado, mide de ancho unos cuarenta centímetros por algo menos de sesenta de alto, si tomamos como referencia la vara de Castilla que, según el patrón de Burgos, equivalía a 83,57 centímetros⁹.

⁴ “... dos tablas encharneladas que en la una esta nuestro señor como lo descien den de la cruz e en la otra esta nuestra señora con manto azul e las manos abiertas que tiene de largo una vara e un dozabo e de ancho tres quartas” (SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *ob. cit.*, p. 177). Sobre este díptico, LANE, B., *Hans Memling, Master Painter in Fifteenth-Century Bruges*, Turnhout, 2009, pp. 324-325.

⁵ “... otro Retablo de tres piezas que en la denmedio esta nuetra señora de la piedad e en la otra el nascimiento e en la otra como apareçio nuestro señor a nuestra señora que tiene de largo vara e media e de alto una vara escasa” (SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *ob. cit.*, pp. 177-178). Sobre estas copias, WENIGER, M., *Sittow, Morros, Juan de Flandes. Drei Maler aus dem Norden am Hof Isabellas der Katholischen*, Kiel, 2011, pp. 70-73; SILVA MAROTO, M. P., “Juan de Flandes, *La Aparición de Cristo a la Virgen*”, en CAMPBELL, L. (com.), *Rogier van der Weyden y los Reinos de la Península Ibérica*, cat. exp., Madrid, Museo Nacional del Prado, 2015, pp. 148-152, n° 15.

⁶ “... una tabla del nascimiento a lo proprio como fue de noche que tiene de ancho una tercia larga e de largo media vara” (SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *ob. cit.*, p. 180; también p. 172). Sobre esta tabla, DE VOS, D., *Hans Memling. Het volledige oeuvre*, Amberes, 1994, pp. 328 y 341; LÜBBEKE, I., “Hans Memling, Bottega o seguace, Natività”, en GERETTI, A. y CASTRI, S. (coms.), *I bambini e il cielo*, cat. exp., Illegio, Casa delle esposizioni, 2012, pp. 183-184, n° 11; CABALLERO ESCAMILLA, S., “Taller o seguidor de Hans Memling, Natividad”, en GILA MEDINA, L. (com.), “*Aquende y allende*”. *Obras singulares de la Navidad en la Granada moderna (s. XV-XVIII)*, cat. exp., Granada, Palacio de los Condes de Gabia, 2013, pp. 138-141.

⁷ “... otra tabla de un crucifixo e çinco de cavallo e otros judios tiene de alto tres quartas e de ancho dos terçias” (SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *ob. cit.*, p. 180). Sobre esta tabla, BERMEJO MARTÍNEZ, E., *ob. cit.*, pp. 209-210.

⁸ SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *ob. cit.*, p. 180.

⁹ DOURSTHER, H., *Dictionnaire universel des poids et mesures anciens et modernes, contenant des tables des monnaies de tous les pays*, Amsterdam, 1965, p. 567.

Una identificación se presenta como plausible. En el *Archivo Moreno*¹⁰ hay una fotografía en blanco y negro anterior a 1938 que reproduce un tríptico abierto (fig. 1) que se corresponde perfectamente con la citada descripción¹¹. La puerta izquierda contiene una *Anunciación* sobre una *Oración del Huerto* y la puerta derecha, una *Piedad* (la *Quinta Angustia*) sobre una *Misa de San Gregorio*. El tablero central está dividido en cuatro compartimentos que ilustran escenas de la Pasión. Abajo se representan la *Flagelación* y la *Coronación de espinas* y arriba, el *Camino del Calvario* y la *Crucifixión*.



Fig. 1. Tríptico López Ceballos (abierto). Anónimo flamenco. Anterior a 1504. Antigua colección López Ceballos. Madrid. (Fotografía: Archivo Moreno).

En el reverso de las puertas, fotografiado asimismo por los Moreno¹², se encuentra una *Visitación* en grisalla (fig. 2). María, que ocupa el lado izquierdo de la escena, sostiene con la mano una filacteria en la que están escritas sus palabras en caracteres góticos: “*Magnificat anima mea dominum*” (“Mi alma glorifica al Señor”). Isabel lleva también una filacteria, en la que se lee: “*Et unde hoc michi ut veniat m[at]e[r] d[omi]ni ad me*” (“¿Y de dónde a mi tanto bien que venga la madre de mi Señor a visitarme?”). Los textos proceden del *Evangelio* de san Lucas (1, 46 y 43-44).

¹⁰ Este fondo fotográfico, llamado en origen *Archivo de Arte español*, fue formado por el fotógrafo Mariano Moreno García (1865-1925) y su hijo Vicente Moreno Díaz (1894-1954). Se encuentra disponible *on line* en *Instituto del Patrimonio Cultural de España*: <http://ipce.mcu.es/documentacion/fototeca/fondos/moreno.html> (consultado 29/04/2015).

¹¹ N° inv. A. J. P. 0487.

¹² N° inv. A. J. P. 0488.



Fig. 2. *Tríptico López Ceballos* (cerrado). (Fotografía: Archivo Moreno).

Esta *Visitación* no está mencionada en el inventario del 26 de febrero de 1505. Pero su omisión no tiene nada de extraño y no sería un argumento opuesto para la identificación propuesta. Sabemos que, habitualmente, los inventarios del siglo XVI no suelen describir los reversos pintados de las puertas.

Tras haberlo comprobado, se puede decir que el tríptico en cuestión no forma parte de las colecciones del convento de las Descalzas Reales de Madrid, como daba a entender una nota mecanografiada, acompañada con un signo de interrogación, que se colocó sobre una copia de la fotografía referida, que se conserva en el *Centre des Primitifs Flamands* en Bruselas¹³. Con anterioridad a 1938, el conjunto perteneció al coleccionista madrileño López Ceballos. No parece que haya aflorado desde entonces, de modo que en la actualidad sólo se puede estudiar a partir de la fotografía.

Desde el punto de vista estilístico, la obra puede ser calificada como flamenca, aunque parece difícil vincularla a un centro en particular. Está clasificada como “Anónimo flamenco, siglo XV” en la fototeca del Centro de Primitivos Flamencos. La presencia de figuras en grisalla en el reverso de las puertas, combinada con la forma de tríptico, apela claramente a favor de un origen septentrional.



Fig. 3. *Tríptico López Ceballos*.
Detalle de fig. 1: panel central
(Fotografía: Archivo Moreno).

¹³ Carmen García-Frías Checa, conservadora de Patrimonio Nacional (Madrid), me ha confirmado que el tríptico no se encuentra en el Monasterio de las Descalzas Reales (e-mail de 4 de marzo de 2014).

A juzgar por las fotografías disponibles, el tríptico está en bastante buen estado. Solamente el *Calvario*, en el compartimento superior derecho del panel central (fig. 3), presenta evidentes huellas de restauración. La Virgen María ha sido provista *a posteriori* de un nimbo en forma de disco, mientras que en las otras escenas lleva una aureola formada por rayos. El Mal Ladrón que cuelga de la cruz, en el ángulo superior derecho de la composición, está revestido de una larga túnica, contrariamente al uso flamenco de la época. Este detalle evidencia un repinte. Finalmente, el mismo Cristo, san Juan y la Magdalena parecen haber sido “refrescados” de manera tosca, en un estilo que recuerda a la época barroca

El programa iconográfico del tríptico es cuando menos poco habitual. Debe señalarse en concreto la combinación de las escenas de la *Anunciación* y de la *Oración del Huerto* en la misma puerta. Sorprende la discontinuidad narrativa: de la Encarnación el relato pasa a los inicios de la Pasión. Sin embargo, ésta es representada de manera bastante detallada, ya que se le dedican al menos cinco escenas. Sería muy sorprendente que haya existido antes de 1504 un segundo conjunto con el mismo programa narrativo. El tríptico constituye probablemente un *unicum* iconográfico en la Historia del Arte.

Todo ello lleva a la conclusión de que el conjunto fotografiado por los Moreno no puede ser más que el descrito en el inventario de Toro y que, por lo tanto, formaba parte de las colecciones de Isabel la Católica. Diversos indicios sugieren incluso que pudo ser encargado por o para la Reina. Este aspecto merece ser destacado ya que la mayor parte de las pinturas flamencas conservadas en la actualidad en la Capilla Real de Granada no son claramente obras de encargo. No llevan retratos de donantes ni escudos de armas. Su formato es reducido y sus temas, los más frecuentes. Son imágenes de la *Virgen con el Niño*, *San Jerónimo penitente*, la *Crucifixión*, el busto de *Cristo* y otros temas de muy amplia difusión en el Occidente cristiano a fines de la Edad Media, que respondían a una fuerte demanda. En el tránsito del siglo XV al XVI estas imágenes, a menudo llevadas a cabo en serie, no precisaban de ningún comitente. El pintor podía tomar la iniciativa de su realización, con la certeza de que iba a encontrar un comprador, a veces con la ayuda de un mercader.

Bien es cierto que no hay ni retrato ni blasón en el tríptico de la antigua colección López Ceballos pero, además de su programa narrativo atípico, presenta dos particularidades iconográficas que revelan un vínculo directo con Isabel, lo que sugiere un encargo real. En la representación del *Calvario* se incluye, en el extremo de la izquierda, a un San Francisco de Asís arrodillado. Si desde fines del siglo XIII en la Toscana o en la Umbría la imagen del *Poverello* podía ser añadida a la del Crucificado o a la de la Virgen con el Niño¹⁴, esta fórmula iconográfica es excepcional en la pintura flamenca del

¹⁴ Sobre este tema, KRÜGER, K., *Der frühe Bildkult des Franziskus in Italien. Gestalt- und Funktionswandel des Tafelbildes im 13. und 14. Jahrhundert*, Berlin, 1992.

siglo XV. Por ello resulta tentador considerar que el *Calvario* del tríptico se completó con la figura de San Francisco por deseo expreso de la Reina, quien tenía una gran devoción a este santo. Junto a su esposo Fernando de Aragón, Isabel fundó hacia 1477 el monumental monasterio franciscano de San Juan de los Reyes en Toledo¹⁵. Quizá entonces ya tenían la intención de establecer allí su capilla funeraria. El feliz desenlace de la Guerra de Granada les habría llevado a modificar sus planes.

En 1492 Isabel escogió como confesor al “hermano Francisco”, el futuro cardenal Cisneros, un franciscano¹⁶. El primer convento fundado en Granada después de la toma de la ciudad por los Reyes Católicos fue el de San Francisco, edificado en el recinto de la Alhambra e inaugurado en 1495¹⁷. Finalmente, fue precisamente en este monasterio donde Isabel pidió ser enterrada, vestida con el hábito de la orden, tal como expresó en su testamento, otorgado el 12 de octubre de 1504¹⁸, cuando la Capilla Real de Granada no era más que un proyecto. La Reina, que en sus últimas voluntades menciona explícitamente a San Francisco como su “especial abogado”¹⁹, precisaba que, en el caso de que muriera fuera de esa ciudad, su cuerpo debía ser depositado provisionalmente en el monasterio de San Juan de los Reyes de Toledo, en el de San Antonio de Padua en Segovia o en el monasterio franciscano más próximo²⁰. No obstante, exigía ser llevada después a Granada a la mayor brevedad.

¹⁵ Sobre esta fundación, YARZA LUACES, J., *Isabel la Católica, promotora...*, pp. 15-24.

¹⁶ Sobre este tema, TORRE y del CERRO, A., “Cisneros, confesor de la reina”, *Hispania*, 1 (1940), pp. 43-51. Sobre Cisneros, véase ahora PÉREZ, J., *Cisneros, el cardenal de España*, Madrid, 2014.

¹⁷ GALLEGO y BURÍN, A., *La Capilla Real de Granada*, Madrid, 1952, pp. 108-113.

¹⁸ “E quiero e mando, que mi cuerpo sea sepultado en el monasterio de Sanct Francisco, que es en la Alhambra de la çibdad de Granada, seyendo de religiosos o de religiosas de dicha orden, vestida en el hábito del bienaventurado pobre de Jhesuchristo sant Francisco, en una sepultura baxa que no tenga vulto alguno [...]” (TORRE Y DEL CERRO, A., *Testamentaria de Isabel la Católica*, Valladolid, 1968, p. 448).

¹⁹ “... el seraphico confessor, patriarcha de los pobres e alfez maravilloso de nuestro Señor Jhesuchristo, padre otrosi mio muy amado e speçial abogado sanct Francisco” (TORRE Y DEL CERRO, A., *ob. cit.*, p. 446).

²⁰ “Item quiero e mando que si falleçiere fuera de la çibdad de Granada, que luego, sin detenimiento alguno, lleven mi cuerpo entero como estoviere a la çibdad de Granada. E si acaesçiere que por la distançia del camino o por el tienpo, no se podiere llevar a la dicha çibdad de Granada, que en tal caso lo pongan e depositen en el monasterio de Sanct Juan de los Reyes de la çibdad de Toledo. E si a la dicha çibdad de Toledo no se podiere llevar, se deposite en el monasterio de Sanct Antonio de Segovia. E si a la dicha çibdad de Toledo ni de Segovia no se podiere llevar, que se deposite en el monasterio de Sanct Francisco más cercano de donde yo falleçiere e que esté allí depositado fasta tanto que se pueda llevar a trasladar a la çibdad de Granada, la qual translaçión encargo a mis testamentarios que hagan lo más presto que ser podiere” (TORRE Y DEL CERRO, A., *ob. cit.*, p. 449).

Un segundo indicio argumenta en favor de un encargo isabelino: la presencia, en el reverso de las puertas, de una imagen con la *Visitación*. Esta escena apenas se observa en el exterior de los trípticos pintados en los antiguos Países Bajos durante los siglos XV y XVI²¹. El tema más frecuente para este lugar es el de la *Anunciación*, lo que se comprende fácilmente desde un punto de vista teológico, ya que con ella se inicia la historia de la Salvación²². También pareció evidente comenzar la “lectura” del programa iconográfico figurado de los trípticos por la *Anunciación*. Con Hans Memling se empezó a imponer otro tema de apertura en el exterior de los retablos flamencos, el del *Pecado original*. Al hacerse posible la exhibición de figuras desnudas, este tema compitió en el siglo XVI cada vez con mayor fuerza con la *Anunciación*.

La *Visitación* aparece raramente en las puertas cerradas de un tríptico. En lo que respecta al siglo XV solo se puede citar el tríptico de la antigua colección López Ceballos. Para la centuria siguiente hay que mencionar las puertas del tríptico de Toledo, pintadas por el misterioso Jan Hoesacker²³, las de Rotterdam, firmadas en 1550 por Maerten van Heemskerck²⁴, y el tríptico mariano de la catedral de Burgos, atribuido tradicionalmente a Goswijn van der Weyden²⁵. En este último caso, la *Visitación* es además el resultado de la adaptación superficial de una *Anunciación* anterior, al haberse transformado el arcángel Gabriel, tras la eliminación de sus alas, en una Isabel sorprendentemente juvenil. Finalmente conviene también señalar el reverso de las puertas de un tríptico del “Grupo Isenbrant” conservado en Nueva York, donde una *Visitación* hace pareja con una *Anunciación*²⁶.

²¹ Sobre los temas representados en grisalla o semi-grisalla en el reverso de las puertas de los trípticos flamencos, GRAMS-THIEME, M., *Lebendige Steine. Studien zur niederländischen Grisaillemalerei des 15. und des frühen 16. Jahrhunderts*, Colonia/ Viena, 1988, pp. 133-275.

²² Sobre este tema, JACOBS, L., *Opening Doors. The Early Netherlandish Triptych Reinterpreted*, University Park, 2012, pp. 63-65.

²³ Sobre estas puertas, MARTENS, D., “Un disciple tardif de Rogier de le Pasture: Maître Johannes (alias Johannes Hoesacker ?)”, *Oud Holland*, 114 (2000), pp. 92-94; PUIG, C. y SEGUI, M., “Anónimo flamenco, Dos portezuelas de tríptico con la Visitación, San Andrés y Santiago”, en *Ysabel, la Reina Católica. Una mirada desde la Catedral*, cat. exp., Toledo, Santa Iglesia Catedral Primada de Toledo, 2005, pp. 462-463.

²⁴ Sobre estas puertas, GROSSHANS, R., *Maerten van Heemskerck. Die Gemälde*, Berlín, 1980, pp. 191-192, n° 70.

²⁵ Sobre este tríptico, BERMEJO MARTÍNEZ, E., “Pintura de los Países Bajos”, en ELORZA GUINEA, J. C. (ed.), *Las pinturas sobre tabla de los siglos XV y XVI de la catedral de Burgos*, Burgos, 1994, pp. 30-36; MARTENS, D., *Peinture flamande et goût ibérique aux XV^e et XVI^e siècles*, Bruselas, 2010, pp. 84-85.

²⁶ Sobre este tríptico, SINTOBIN, Véronique, “Adriaen Isenbrant, Scenes from the Life of the Virgin”, en AINSWORTH, M. W. y CHRISTIANSEN, K. (coms.), *From Van Eyck to Bruegel. Early Netherlandish Painting in the Metropolitan Museum of Art*, cat. exp., Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 1998, pp. 370-373, n° 100.

La *Anunciación* -recordemos- está igualmente representada en el tríptico López Ceballos, pero en el interior, en el compartimento superior de la puerta izquierda. La colocación de la *Visitación* en el reverso de las puertas se explica, en mi opinión, por el deseo de imprimir en el retablo cerrado una especie de sello de propiedad. La imagen de Isabel, que ocupa toda la altura del tablero, remitiría a la Reina como propietaria de la obra, por ser su santa patrona. Tengamos presente que la representación de santos protectores, figurados de pie, acompañados o no de los retratos de los donantes, es muy frecuente en el reverso de las puertas de los trípticos flamencos. Además, la figura de la madre de San Juan Bautista, tal y como está pintada por el artista flamenco, constituía un modelo de identificación que prestigiaba a la soberana. De carácter piadoso, doña Isabel pudo querer proyectarse en esta mujer pudorosamente tocada que, si seguimos el texto de la filacteria que se lee por encima, se pregunta sobre el privilegio de contemplar a la Madre del Salvador que le fue concedido. La devoción de la Reina Católica a su homónima bíblica está testimoniada por su fundación en 1501 del convento de clarisas en Granada bajo la advocación de *Santa Isabel la Real*²⁷.

Desde el punto de vista tipológico, el tríptico de la antigua colección López Ceballos presenta una particularidad: cada puerta está subdividida a su vez en dos cuadros superpuestos. Cuando el tríptico está abierto, el panel central aparece rodeado por cuatro compartimentos figurados. De origen bizantino, esta fórmula del tríptico pintado con cuatro divisiones laterales -o con puertas de compartimentos dobles- se había difundido ampliamente por la Europa del siglo XIV, especialmente en Italia y en el Imperio Germánico. Por el contrario, en el siglo siguiente se convirtió en excepcional, debido a la tendencia general que monumentalizaba los campos pictóricos²⁸.

En lo que respecta al territorio que iba a constituir los antiguos Países Bajos, se pueden señalar tres ejemplos de trípticos con puertas con compartimentos dobles que se remontan a los años 1400-1430²⁹. Es un número notable, a la vista de la escasa cantidad de obras pre-eyckianas sobre tabla que nos han llegado. Los ejemplares flamencos que pueden ser atribuidos al mismo Jan van Eyck, fallecido en 1441, y a sus seguidores de los siglos XV y XVI se han calculado en diecisiete. Esta cifra, en la que no están incluidos ni el retablo de la antigua colección López Ceballos ni dos conjuntos fragmentarios que proceden del taller del bruselense

²⁷ Sobre esta fundación, YARZA LUACES, J., *Isabel la Católica, promotora...*, p. 142.

²⁸ El tratamiento de los trípticos flamencos con cuatro compartimentos laterales que sigue a continuación resume y actualiza lo contenido en MARTENS, D., *Peinture flamande...*, pp. 25-97.

²⁹ Sobre estos trípticos, DYBALLA, K., “Zuidelijke Nederlanden, Drieluik met de Kruisiging en de heiligen Antonius, Christoffel, Jacobus en Joris” y “Zuidelijke Nederlanden, Drieluik met de Kruisiging”, en KEMPERDICK, S. y LAMMERTSE, F. (coms.), *De weg naar Van Eyck*, cat. exp., Rotterdam, Museum Boymans Van Beuningen, 2012, pp. 226-227 y 233, n° 53 y 57; KEMPERDICK, S., “Doornik, Drieluik met de *Bewening van Christus*”, en *Ibidem*, p. 239, n° 60.

Bernard van Orley que son presentados aquí (figs. 7 y 8) parece, por el contrario, muy reducido frente a la abundancia de los trípticos con puertas pintadas sin subdivisión interna, la fórmula más frecuente con diferencia.

Llama la atención el reparto geográfico de estos diecisiete conjuntos. El examen sistemático de sus procedencias pone de manifiesto que, a partir de la década de 1430, el tríptico flamenco de puertas con compartimentos dobles obtuvo el favor de los compradores, principalmente de los que se encontraban más allá de la frontera de los antiguos Países Bajos borgoñones. En efecto, no existen más que tres, de los que se puede afirmar con certeza que fueron realizados para comitentes establecidos en el Norte, de los que sin duda el más conocido era el del *Santo Sacramento* de la Colegiata de San Pedro en Lovaina, pintado por Dieric Bouts entre 1464 y 1468. Se ignora la identidad de los que encargaron otros tres ejemplares. Finalmente, para los once restantes debe considerarse a un comitente procedente bien de la Península Ibérica (en nueve ocasiones), bien de Italia (en dos casos).

¿Cómo explicar el hecho de que la clientela ibérica apreciara el tríptico flamenco de compartimentos laterales dobles mucho más que lo era en los antiguos Países Bajos? ¿Por qué se observa esta elección tipológica con mayor frecuencia que en la clientela local? La consideración de las tradiciones “nacionales” sugiere una respuesta. Si el retablo pintado presenta en Flandes, por regla general, la forma de un tríptico, en cambio en la Península Ibérica -en Castilla, en Aragón o en Portugal- así como también en Liguria, predomina desde fines del siglo XIV otra solución, la del conjunto compuesto por numerosos paneles fijos y superpuestos, ordenados en calles³⁰. Estos retablos constituyen frecuentemente un auténtico muro de imágenes, que abarca la pared de la capilla o del ábside.

Al espectador de la Península Ibérica le gustaba mucho la acumulación de imágenes pintadas por encima del altar. La preferencia por la fórmula de las puertas subdivididas parece, en este contexto, fácilmente comprensible. Desde un punto de vista estético, ¿no estaba este tipo de tríptico flamenco más próximo al retablo mural? Una vez abierto ¿no constituye también un auténtico muro de imágenes? Además, la disposición de los diferentes tableros del tríptico recordaba otras similares de ciertos conjuntos castellanos o aragoneses. A menudo, en efecto, en la parte inferior, éstos incluyen también un gran tablero central, flanqueado por cuatro más pequeños, dispuestos en dos calles. Obviamente, estos paneles laterales superpuestos no son móviles, pero el parecido con un tríptico provisto de puertas de dobles compartimentos es sorprendente.

En el estado actual del *corpus*, parece que fue Isabel la Católica la que promovió la moda, en la Península Ibérica, del tríptico flamenco con cuatro

³⁰ Sobre el retablo español, véase ahora KROESEN, J., *Het middeleeuwse altaarretabel op het Iberisch schiereiland: vorm, plaats, boodschap*, Groningen/Tilburg, 2003.

compartimentos laterales. La Reina hizo instalar dos trípticos de este tipo en el coro de los frailes de la Cartuja de Miraflores, en Burgos, fundada en 1442 por su padre Juan II de Castilla³¹. A la izquierda se encontraba el de la *Epifanía*, del Maestro bruselense de la Leyenda de Santa Catalina (fig. 4). Fue colocado en 1495. En correspondencia, a la derecha, se hallaba el de la *Vida de San Juan Bautista*, pintado por Juan de Flandes entre 1496 y 1499 (fig. 5). Los dos conjuntos, de los que el abate Ponz pudo ver todavía algunas de sus tablas cuando visitó la Cartuja hacia 1780³², fueron dispersados a principios del siglo XIX.



Fig. 4. *Tríptico de la Epifanía* (abierto). Maestro de la Leyenda de Santa Catalina. Anterior a 1495. Montaje fotográfico de Griet Steyaert. (Fotografía: G. Steyaert).

Los dos trípticos flamencos del coro de frailes de la Cartuja tenían unas dimensiones monumentales. El del Maestro de la Leyenda de Santa Catalina alcanzaba 1,75 metros de alto y el pintado por Juan de Flandes, algo menos de dos metros. Sin embargo, el tríptico de la antigua colección López Ceballos, a tenor de lo que indican los inventarios de Isabel la Católica, no medía más que unos sesenta centímetros de altura. Se trataba, pues, de una obra de dimensiones

³¹ Sobre estos dos trípticos, WENIGER, M., *ob. cit.*, pp. 167-169 y 201-208; MARTENS, D., “De Burgos...”, pp. 263-264; KASL, R., *The Making of Hispano-Flemish Style: Art, Commerce, and Politics in Fifteenth-Century Castile*, Turnhout, 2014, pp. 112-113 y 167-168.

³² PONZ, A., *Viage de España [...]*, XII, Madrid, 1783, pp. 55-56 (carta III, 9-10).

mucho más reducidas, al parecer destinada a la Reina como oratorio privado durante sus desplazamientos.

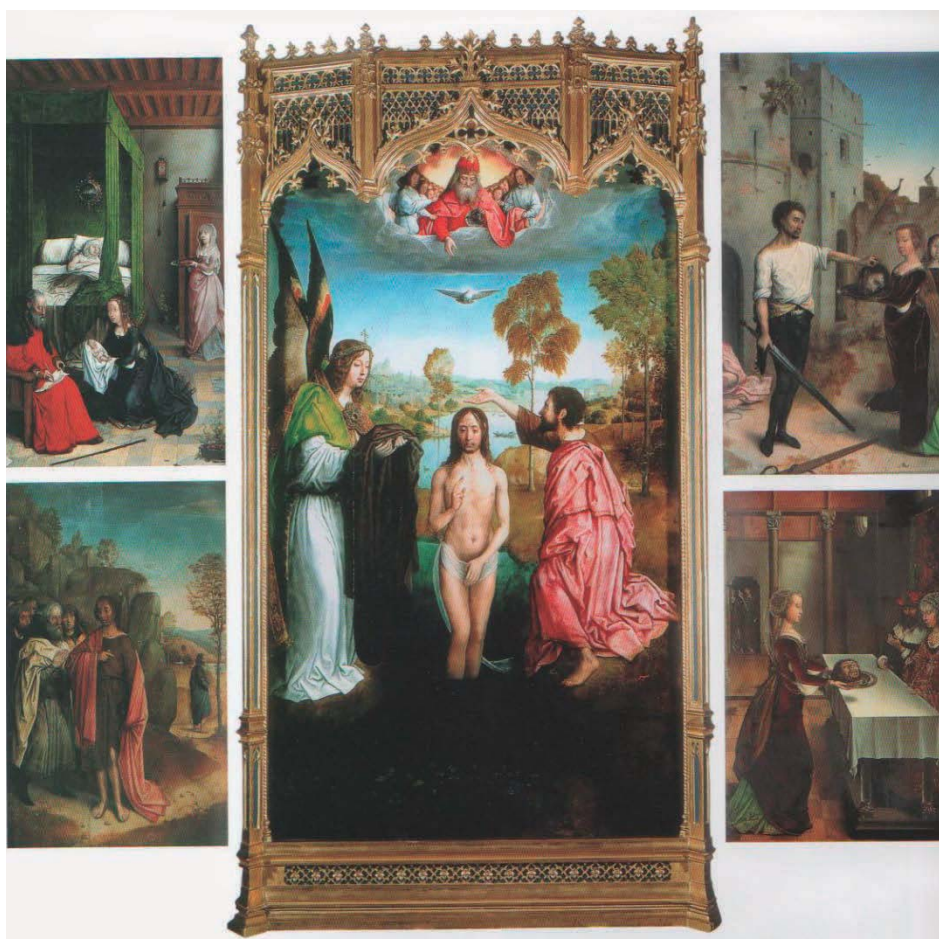


Fig. 5. *Tríptico de San Juan Bautista* (abierto). Juan de Flandes. 1496-1499. Montaje fotográfico.

En este retablo no sólo están subdivididas las puertas, sino también la tabla central. La misma fórmula se observa también en otros dos trípticos flamencos que tienen puertas de compartimentos dobles. Uno de ellos, conservado en el Tesoro de la Seo de Zaragoza, se debe a un pintor del taller antuerpiense del Maestro de Frankfurt³³ (fig. 6) y el otro es obra del artista arcaizante Marcellus

³³ Sobre este tríptico, MARTENS, D., “Maestro de Fráncfort :Tríptico de la Pasión”, en MORTE, C. y SESMA MUÑOZ, J. Á. (coms.), *Ferdinando II de Aragón, el rey que imaginó España y la abrió a Europa*, cat. exp., Zaragoza, Palacio de la Aljafería, 2015, pp. 314-315.

Coffermans, también de Amberes³⁴. En estos dos conjuntos el rectángulo del tablero central está dividido horizontalmente por la mitad en dos campos superpuestos. Sin embargo, en el tríptico López Ceballos ese mismo rectángulo está dividido en cuatro partes por dos medianas. Una vez abierto, el pequeño retablo ofrece así al espectador no menos de ocho compartimentos figurados, repartidos en ‘calles’ de dos.



Fig. 6. *Tríptico de la Pasión* (abierto). Taller del Maestro de Frankfurt. Posterior a 1512. Museo de Tapices y Capitulare de la Seo. Zaragoza. (Fotografía: Museo de Tapices).

Ésta es una fórmula muy rara en la pintura del Noroeste de Europa. Entre los trípticos del siglo XV no se pueden citar más que dos ejemplares similares. No se trata de obras realizadas en Flandes, sino en Colonia. Son el tríptico epónimo del “Maestro de la Vida de María”, cuyos fragmentos están repartidos entre Londres y Munich, y otro retablo, también epónimo, del “Maestro de la Leyenda de San Jorge”, conservado en el Museo Wallraf-Richartz de Colonia³⁵ (fig. 7).

³⁴ Sobre este tríptico, MARTENS, D., *Peinture flamande...*, pp. 75-81.

³⁵ Sobre estos trípticos, SCHMIDT, H. M., *Der Meister des Marienlebens und sein Kreis. Studien zur spätgotischen Malerei in Köln*, Düsseldorf, 1978, pp. 177-186 y 214-218. Sobre el segundo de ellos, ZEHNDER, F. G., *Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums, XI: Katalog der Altkölner Malerei*, Colonia, 1990, pp. 250-258.



Fig. 7. Tríptico de la Leyenda de San Jorge (abierto). Maestro de la Leyenda de San Jorge, Último tercio del siglo XV. Wallraf-Richartz-Museum y Fondation Corboud. Colonia (Alemania) (Fotografía: Rheinisches Bildarchiv).

Para el siglo XVI existe un paralelo flamenco, constituido por un tríptico en miniatura atribuido al taller de Bernard Van Orley (fig. 8). El tablero central pertenece al Metropolitan Museum of Art de Nueva York³⁶. En él se representan, de izquierda a derecha y desde arriba, la *Oración del Huerto*, el *Camino del Calvario*, la *Crucifixión* y el *Llanto sobre Cristo muerto*. El compartimento superior de la puerta derecha no se conoce en la actualidad más que por la fotografía y en él está figurado el *Noli me tangere*³⁷.

Se puede proponer con un alto grado de verosimilitud la existencia de un segundo tríptico de estructura similar, igualmente salido del taller de Van Orley, aunque haya sido pintado por otro artista que el de Nueva York. Del conjunto solo se conserva el tablero central, puesto a la venta en Londres en 1988³⁸ (fig. 9). Contiene las escenas de la *Oración del Huerto*, la *Crucifixión*, el *Llanto sobre Cristo muerto* y la *Resurrección*. Los temas están también dispuestos de izquierda a derecha, comenzando por la parte superior.

³⁶ Nueva York, Metropolitan Museum of Art, n° inv. 41.190.14; óleo sobre tabla; 29,8 x 28,9 cm. Sobre esta tabla, FARMER, J. D., *Bernard van Orley of Brussels*, tesis doctoral, Princeton University, 1981, pp. 226-232; AINSWORTH, M. W., "Follower of Bernaert van Orley, Four Scenes from the Passion", en *From Van Eyck...*, pp. 344-346, n° 90.

³⁷ Óleo sobre tabla; 15,2 x 13 cm. Sobre esta tabla, *Catalogue of Old Pictures Exhibited at the Gallery of C.V. Kunsthandel P. De Boer [...]*, cat. exp., Amsterdam, Kunsthandel P. De Boer, 1962, n° 52, s. p. La localización de este fragmento en el compartimento superior de la puerta derecha es sugerido tanto por el tema tratado, que es la continuación del *Llanto sobre Cristo muerto*, como por su marco en trampantojo (FARMER, J. D., *ob. cit.*, p. 229). El *Noli me tangere* se hallaba en altura, ya que la base del pilar no es visible en este fragmento.

³⁸ Óleo sobre tabla; 60 x 42 cm. Sobre esta tabla, FARMER, J. D., *ob. cit.*, p. 232; *Old Master Paintings*, cat. subasta, Londres, Sotheby's, 20/04/1988, p. 68, n° 42; AINSWORTH, M. W., *ob. cit.*, p. 346.



Fig. 8. *Tríptico de la Pasión* (abierto). Círculo de Bernard Van Orley. Segundo cuarto del siglo XVI. Montaje fotográfico de Pierre Anagnostopoulos. (Fotografía: SRAB).

Se ignora la procedencia de este segundo tríptico, pero se conoce la de la tabla neoyorquina. A fines del siglo XIX se encontraba en una colección española³⁹. Una antigua presencia en la Península Ibérica y un encargo local parecen probables. La pieza tenía un tamaño de miniatura, medía menos de treinta centímetros de altura. Era, pues, claramente más pequeña que el tríptico López Ceballos. Por el contrario, la tabla vendida en Londres en 1988 presenta unas dimensiones bastante parecidas a las de la parte central del tríptico de Isabel la Católica.

Aunque se trate muy probablemente de un encargo real, el tríptico López Ceballos no es una obra maestra. Si la Reina apreció y, sin duda, incluso buscó los grandes nombres de la pintura flamenca, como Rogier van der Weyden, Dirk Bouts o Hans Memling, que están representados en sus colecciones tanto por obras originales como por copias de una notable precisión, no por ello despreció las producciones de aquellos a los que los historiadores de la pintura flamenca acostumbran a llamar los “pequeños maestros” de fines de siglo XV⁴⁰. En comparación con los “grandes maestros”, el estilo de los “pequeños maestros”

³⁹ La pintura perteneció a los coleccionistas madrileños Ramón Gil de la Cuadra y Benito Garriga, antes de ser vendida en París en 1890.

⁴⁰ Sobre ello, MARTENS, D., “De Burgos...”, pp. 277-280.

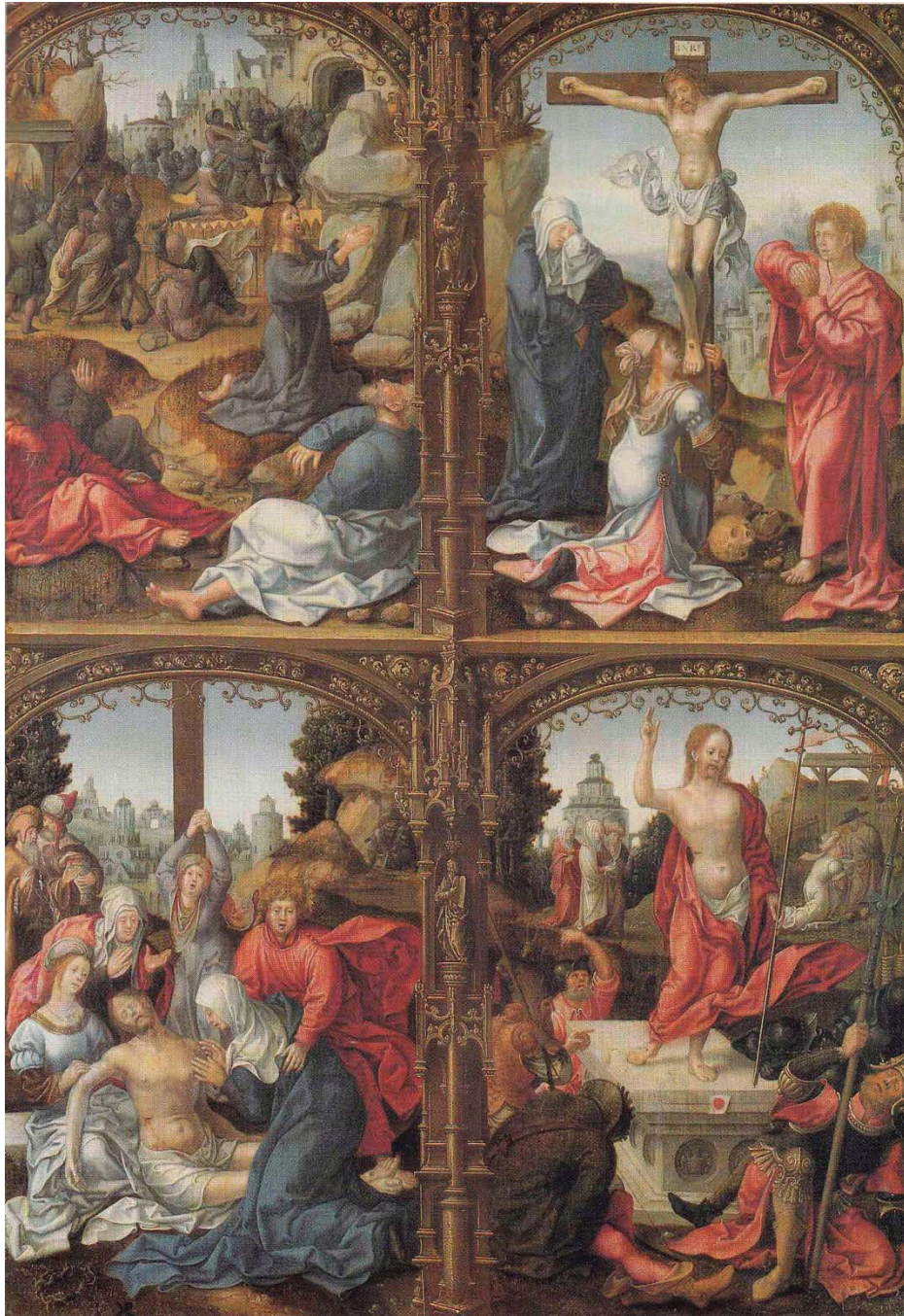


Fig. 9. *Tríptico de la Pasión* (tablero central). Círculo de Bernard van Orley.
Segundo cuarto del siglo XVI. Colección privada.

se caracteriza, por una parte, por un abandono parcial del realismo anatómico y de la perspectiva geométrica y, por otra parte, por el refuerzo de los efectos expresivos, pudiendo llegar hasta la caricatura, y por el desarrollo sistemático de lo narrativo. Además, los “pequeños maestros” simplificaron la técnica pictórica de tradición eyckiana al reducir el número de capas de color aplicadas. Con sus escenas múltiples, sus fisionomías expresivas y sus verdugos gesticulantes, así como el número reducido de detalles, el tríptico López Ceballos se inscribe perfectamente en la estética de los “pequeños maestros”. Esta obra arroja luz sobre la aproximación de Isabel a la pintura flamenca de su tiempo, una aproximación que no está todavía dominada de manera exclusiva por el canon de los “grandes maestros”. Este canon se impondrá en la Corte de España durante el siglo XVI. A diferencia de su bisabuela, Felipe II, deslumbrado sólo por los Jan van Eyck y Roger van der Weyden, ignorará deliberadamente a los “pequeños maestros”...

Así pues, el tríptico López Ceballos constituye un documento importante, no sólo para el historiador sino también para el historiador del Arte. Tanto su iconografía singular como la ordenación de escenas figuradas o el estilo de su ejecución arrojan luz sobre doña Isabel como promotora artística. Es de esperar que esta obra se localice pronto. ¡Ójala este artículo pueda contribuir a ello!⁴¹

⁴¹ Quiero expresar mi agradecimiento en primer lugar a Fernando Collar de Cáceres, de la Universidad Autónoma de Madrid, quien tuvo la amabilidad de llamar mi atención sobre el fondo de imágenes del Instituto del Patrimonio Cultural de España. Me gustaría igualmente agradecer a María José Redondo, de la Universidad de Valladolid, el cuidado que ha puesto en la traducción y edición de mi artículo. Como es usual, he disfrutado de las facilidades proporcionadas a los investigadores en la Infoteca y en el Centro de Primitivos Flamencos del Real Instituto del Patrimonio Artístico, en Bruselas. Finalmente, mi texto ha sido leído atentamente por Élisabeth Beghin, Bruno Bernaerts, Jacques de Landsberg, Thierry Lenain, Marta Negro Cobo y Monique Renault.