

EL SIMBOLISMO NARRATIVO DE LA ARQUITECTURA: EL VALOR EXPRESIVO DE LAS GRISALLAS EN LA PINTURA DE LOS PRIMITIVOS FLAMENCOS

MARÍA RODRÍGUEZ VELASCO
Universidad CEU San Pablo

LA PINTURA DE LOS PRIMITIVOS FLAMENCOS podría definirse con dos caracteres, realismo y simbolismo. Si el realismo se manifiesta en el interés por la humanización de los rostros o los frecuentes anacronismos, el simbolismo no siempre es tan explícito. Su descubrimiento requiere una actitud activa del espectador para desentrañar el significado último de motivos, aparentemente secundarios, que se desvelan portadores de ideas inspiradas en la tradición literaria. El objetivo de este estudio es abordar la arquitectura como fuente de discursos paralelos para completar el argumento principal de las pinturas, mediante motivos aislados, o pequeñas escenas representadas en jambas y arquivoltas. Adentrarnos, a través de la recreación de la arquitectura, en lo que Panofsky ha llamado «simbolismos disfrazados»¹. Para ello nos centraremos en tres maestros de la colección del Museo del Prado que revelan el valor comunicador del arte a partir de los símbolos: R. Campin, D. Bouts y V. van der Stockt.

I. EL SIMBOLISMO DEL MARCO ARQUITECTÓNICO

Los pintores flamencos del siglo xv introducen las arquitecturas en sus pinturas como pretexto para el estudio de la perspectiva y la creación de espacios monumentales. Además la propia arquitectura puede convertirse en símbolo. Esto se observa en las imágenes de la Anunciación, escena con origen iconográfico en la catacumba de Santa Priscila², que se enriqueció notablemente

¹ PANOFKY, E., *Los primitivos flamencos*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 143.

² MANCINELLI, F., *Catacumbas de Roma. Origen del cristianismo*, Florencia, Scala, 1981, pp. 28-29. FEVRIER, A., «Les peintures de la catacombe de Priscille», *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*, 71, 1959, pp. 301-319.

durante el gótico, alcanzando gran desarrollo entre los primitivos flamencos. En sus interpretaciones del tema las variantes no estriban únicamente en los gestos, ni en los motivos secundarios, sino que alcanzan a la arquitectura y sus pormenores decorativos.

1. **Anunciación, Dieric Bouts: los interiores domésticos de la burguesía flamenca**

La Anunciación de Bouts forma parte del *Tríptico de la Virgen*, realizado entre 1440 y 1445³. En dicho *Tríptico*, donde se recrean las dos escenas centrales en la misma tabla, se suceden Anunciación, Visitación, Nacimiento y Adoración de los Magos. La presencia de la Visitación, ha llevado a plantear la hipótesis de que fuera inicialmente realizado para el Convento de la Visitación (Haarlem), pero no hay constancia documental al respecto⁴. Sí consta que formó parte de la colección de Felipe II, siendo depositado en 1584 en la capilla del Noviciado del Escorial. Desde allí ingresó en las colecciones del Museo del Prado en 1839⁵.

La Anunciación es el episodio que concentra mayor simbolismo en su marco arquitectónico. Bouts dispone los personajes siguiendo las *Meditaciones* de San Buenaventura, que describe a la Virgen «arrodillada con profunda devoción» en el instante de recibir al ángel, que también «se hincó de rodillas como su Señora»⁶. Podríamos hablar de gestos retóricos, de símbolos como el cetro del ángel, de los ricos brocados o del broche con el Pantocrátor aludiendo indirectamente a la Encarnación... pero también la arquitectura está teñida de simbolismo. Ambos personajes están en un dormitorio propio de la burguesía de los Países Bajos. Cerrando la estancia, una puerta abierta, motivo repetido en la iconografía de la Anunciación para recordar que en este instante comienza la historia de salvación. Tanto la puerta, como las ventanas, sugieren la aper-

³ FRIEDLANDER, M., *Early Netherlandish painting. Dieric Bouts and Joos van Gent*, vol. III, Leyden-Bruselas, La Connaissance, 1968, pp. 22-23.

⁴ CHATELET, A., *Les Primitifs hollandais. Le peinture dans les Pays-Bas du Nord au XV siècle*, Suiza, Office du Livre, 1980, p. 77. SMEYERS, M., *Dirk Bouts. Peintre du silence*, Bélgica, La Renaissance du Livre, 1998, p. 83.

⁵ PÉRIER-D'ETEREN, C., *Thierry Bouts: L'oeuvre complet*, Bruselas, Fonds Mercator, 2005, p. 301. MADRAZO, P. de, *Catálogo descriptivo e histórico de los cuadros del Museo del Prado de Madrid*, Madrid, 1872, p. 81. PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Catálogo de Pinturas del Museo del Prado*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 1985, p. 83.

⁶ SAN BUENAVENTURA, *Meditaciones de la vida de Cristo*, Madrid, 1843, p. 17.

tura al *hortus conclusus* de la Virgen, espacio opuesto al Paraíso⁷. En esta imagen se prescinde de las habituales flores blancas que recordaban la pureza de María⁸, pero se disponen elementos secundarios, como el aguamanil sobre el mueble, sustitución en este interior del «manantial de aguas vivas» que simboliza la pureza de la Virgen⁹. Ante él una pieza de fruta, recuerdo del Paraíso perdido y de la presencia de María como «nueva Eva»¹⁰.

2. *Anunciación, Robert Campin: el simbolismo de las grisallas*

Robert Campin realiza esta *Anunciación* entre 1420-1425, recreándola en un templo gótico donde también se observan estructuras románicas que sugieren la Antigua Ley¹¹. La introducción de esta escena en una iglesia entronca con referencias patrísticas como las de Efrén el Sirio o san Ambrosio. Efrén el Sirio, en el *Quinto Himno sobre el Nacimiento del Señor en la Carne*, escribe: «Dichosa eres tú, ¡oh Iglesia! porque a ti se refiere Isaías en su profético grito de júbilo: Mira, la Virgen concebirá y dará a luz un Hijo ¡Oh Misterio revelado de la Iglesia»¹². San Ambrosio, en el *Tratado sobre el Evangelio de San Lucas*, presenta a María como figura de la Iglesia y templo del Espíritu¹³. De estos textos se deduce que las tradiciones oriental y occidental presentaron a María como imagen de la Iglesia, iniciándose esta en el instante de la Anunciación¹⁴. Panofsky señala que también el *Hortus deliciarum* de Herrad Landsberg (1181), recoge esta idea: «La reina sentada dentro del templo significa la Iglesia que es llamada la Virgen Madre»¹⁵.

Este simbolismo es reforzado por las esculturas exteriores, trabajadas en grisalla, imitación pictórica de la escultura, que implica connotaciones alegóricas para completar el significado principal de la escena. Así, en el torreón se puede identificar a Moisés, portando las tablas de la ley y con los cuernos que

⁷ SARABIA, A., *Cinco Anunciaciones en el Museo del Prado*, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, 1998, p. 79.

⁸ SANTOS OTERO, A., *Los Evangelios Apócrifos*, Madrid, B.A.C., 1996, p. 203.

⁹ PANOFKY, E., *op. cit.*, p. 144.

¹⁰ *Ibidem*, p. 145.

¹¹ *Ibidem*, pp. 136-137.

¹² Cfr. RAHNER, H., *María y la Iglesia*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 2002, p. 27.

¹³ SAN AMBROSIO, *Tratado sobre el Evangelio de San Lucas* (ed. Revisada por Garrido, M.), libro II, 7, Madrid, B.A.C., 1996, p. 87.

¹⁴ RAHNER, H., *op. cit.*, p. 27.

¹⁵ Cfr. PANOFKY, E., *op. cit.*, p. 146.

obedecen al resplandor que envolvió su figura en el monte Sinaí¹⁶. Su presencia no es arbitraria, pues al portar la Antigua Ley prefigura a Cristo, portador de la Nueva, recordando que Dios prometió la llegada de otro profeta semejante a Moisés (Dt 18, 18)¹⁷. La entrega del Decálogo es recogida también en las vidrieras de la arquitectura junto con el Sacrificio de Isaac, prefiguración de la muerte y resurrección de Cristo, evocando que la Anunciación tendrá pleno cumplimiento en la Pasión¹⁸.

En el mismo eje compositivo se recrea David, rey y compositor de los salmos, también considerado desde la tradición patrística prefiguración de Cristo como ungido, lo que explica su presencia en esta Anunciación¹⁹. Ambas realidades, Antiguo y Nuevo Testamento, quedan unidas por la luz dorada que emana del Padre, tocado con la tiara papal y con el cetro, enmarcado por el arco iris, símbolo de la alianza entre Dios y su pueblo (Gn 9, 12-13). Su representación nos introduce en el simbolismo de la luz en el gótico, convirtiendo la nueva arquitectura en metáfora de una realidad trascendente²⁰. En la catedral gótica la luz es «fuente de toda belleza» y el misterio de la Encarnación «luz que ilumina el mundo»²¹.

II. SANTA BÁRBARA, ROBERT CAMPIN:

LA HAGIOGRAFÍA EN EL SIMBOLISMO DECORATIVO

Entre los primitivos flamencos del Prado, otra pieza clave es la dedicada a Santa Bárbara, realizada por Robert Campin hacia 1438²². Originalmente constituía la portezuela lateral de un tríptico encargado por el franciscano Enrique de Werl²³. Así figuraba en el inventario de 1800 que registraba los

¹⁶ CAPOA, Ch. de, *Episodios y personajes del Antiguo Testamento*, Milán, Electra, 2003, p. 152.

¹⁷ DULAËY, M., *Bosques de símbolos*, Madrid, Cristiandad, 2003, pp. 137-138.

¹⁸ *Ibidem*, pp. 171-185.

¹⁹ RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*, Barcelona, Serbal, 1996, pp. 300-301.

²⁰ NIETO ALCAIDE, V., *La luz, símbolo y sistema visual*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 15.

²¹ VON SIMSON, O., *La catedral gótica*, Madrid, Alianza, 2007, pp. 71 y 74.

²² THÜRLEMANN, F., *Robert Campin. A monographic study with critical catalogue*, Nueva York, Prestel, 2002, pp. 302-303.

²³ La otra portezuela exterior, *San Juan Bautista y el maestro franciscano Enrique de Werl*, se expone también en el Prado. VV.AA., *Museo del Prado: Catálogo de pinturas*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1996, p. 55.

bienes de Carlos IV en el palacio de Aranjuez²⁴. El estudio iconográfico nos sitúa de nuevo en un interior burgués del siglo xv, con un tratamiento preciosista de las texturas. El pintor utiliza cada detalle para completar la identificación de la santa evocando el relato de su vida. El estudio comparativo con otras figuras marianas de Campin, llevó a pensar que pudiera tratarse de la Virgen, hipótesis reforzada por ciertos motivos de la estancia y por la actitud de la joven²⁵. La restauración de la obra concluyó que presenta a Santa Bárbara, transformándose ciertos detalles secundarios en notas hagiográficas recogidas en la *Leyenda Dorada* (h. 1264) de Santiago de la Vorágine.

En el paisaje, la torre, atributo de la castidad de la santa²⁶, obedece a que su padre, «un tal Dióscoro», la encerró en una torre «para evitar que cualquier varón la viera»²⁷. Al proseguir la lectura del relato, se encuentra respuesta a la actitud de la doncella, pues durante su encierro «se consagró al estudio de las artes liberales»²⁸. Entrando ya en la estancia, otros elementos decorativos cobran valor en relación a la vida de la santa, como la grisalla dispuesta sobre la chimenea, representación de la Trinidad como Trono de Gracia²⁹. Su presencia no es casual, pues la *Leyenda Dorada* expone cómo Bárbara meditó sobre dicho Misterio defendiendo que «Tres son las lumbres que proporcionan claridad a este mundo y regulan el curso de las estrellas: el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo», precisando que son «tres personas distintas, pero no tres dioses, porque las tres tienen una sola y misma esencia»³⁰. Por ello junto a la grisalla, Campin dispone un cirio, motivo que entre los primitivos flamencos simboliza la presencia de un único Dios. Las creencias de la joven desatan la ira de su padre, que la condena a sucesivas torturas hasta su decapitación. En todas ellas Bárbara mantiene la pureza, simbolizada por el paño blanco, el aguamanil y las flores³¹. Respecto a la

²⁴ *Ibidem*, ambas tablas llegan al Prado en 1827.

²⁵ PANOFKY, E., *op. cit.*, p. 174. LASSAIGNE, J., *La pintura flamenca. El siglo de Van Eyck*, Génova, Skira, 1997, p. 29. V.V. A.A., *La pintura flamenca en el Museo del Prado*, Amberes, Fonds Mercator, 1989, pp. 28-29. FRÈRE, J. C., *Early Flemish Painting*, París, Terrail, 1997, p. 58.

²⁶ PANOFKY, E., *op. cit.*, p. 134.

²⁷ VORÁGINE, S. de la, *Leyenda Dorada*, vol. II, Madrid, Alianza Editorial, 1999, p. 896.

²⁸ *Ibidem*, p. 897.

²⁹ PAMPLONA, G. de, *Iconografía de la Santísima Trinidad en el Arte Medieval Español*, Madrid, CSIC, Instituto Diego Velázquez, 1970.

³⁰ VORÁGINE, S. de la, *op. cit.*, p. 900.

³¹ PANOFKY, E., *op. cit.*, p. 139.

chimenea, puede hacer referencia al suplicio del fuego o a la muerte de su progenitor cuando «cayó sobre él un fuego misterioso que lo abrasó»³².

III. GRANDES PÓRTICOS ESCULPIDOS:

EL SIMBOLISMO DE JAMBAS Y ARQUIVOLTAS

1. Antiguo y Nuevo Testamento en las grisallas del *Tríptico de la Virgen*

Retomando el *Tríptico* de Bouts, la unidad de sus escenas es reforzada por la estructura a modo de pórtico del conjunto. Inspirándose en su maestro Van der Weyden³³, Bouts enmarca cada episodio con una arquivolta esculpida con relieves en grisalla, si bien el pintor de Lovaina consigue dar un paso más respecto a su maestro al subrayar la continuidad de marco y escena³⁴.

En la arquivolta superior de la Anunciación, se suceden episodios del Génesis, desde la creación de Eva hasta la muerte de Abel. Así Bouts, el pintor del silencio, sintetiza la historia de la salvación a partir de la Virgen como «nueva Eva», inspirándose en textos patrísticos como el de san Ireneo: «Lo que la virgen Eva había atado por su incredulidad, la Virgen María lo desató con su fe»³⁵. Todo conforma una unidad pues tras la Creación la revelación prosigue con la Encarnación³⁶. En las jambas los profetas subrayan la continuidad de Antiguo y Nuevo Testamento, evocando escritos como el de Hipólito, exaltando a María como la última de los profetas³⁷, o el de san Agustín al llamar a María «perfección de los profetas»³⁸. El simbolismo de las grisallas se observa también en la Visitación, donde Bouts se revela como «gran inventor» del paisaje, según Molanus, profesor de la Universidad de Lovaina³⁹. La sobriedad

³² VORÁGINE, S. de la, *op. cit.*, p. 902.

³³ LYNN, F. J., *Opening Doors. The Early Netherlandish Triptych Reinterpreted*, Pennsylvania, Penn State University Press, 2011, p. 128.

³⁴ MARKSCHIES, A., «Monocromía y grisalla: una perspectiva europea», en *Jan van Eyck. Grisallas*, Madrid, Museo Thyssen Bornesmiza, 2009, p. 97.

³⁵ Cfr. DULAËY, M., *op. cit.*, p. 259.

³⁶ CAMPATELLI, M., *Leggere la Bibbia con i Padri*, Roma, Lipa, 2009, p. 40.

³⁷ Cfr. AYÁN J. J., «María y Cristo en la exégesis de Hipólito al Antiguo Testamento», *Estudios Marianos*, 64, 1998, p. 179.

³⁸ Cfr. RAHNER, H., *op. cit.*, p. 138.

³⁹ BALIS, A., DÍAZ PADRÓN, M., VAN DEL VELDE, C. y Vlieghe, H., *La pintura flamenca en el Prado*, Amberes, Fonds Mercator, 1989, p. 40. PÄCHT, O., *Early Netherlandish*

de la escena contrasta con el detallismo de la arquivolta⁴⁰, donde se suceden episodios de la Pasión que recuerdan a san Juan Bautista como precursor: «Este es el cordero de Dios que quita el pecado del mundo» (Jn 1, 29). En el Nacimiento de Cristo las grisallas, de gran dinamismo y expresividad, completan la secuencia de la Pasión hasta la resurrección, recordando el sentido de la vida de Cristo.

En la Adoración de los Magos, las grisallas remiten al significado que tuvo esta escena en sus orígenes, la idea de salvación universal. Este episodio recuerda además la realeza, divinidad y humanidad de Cristo, a la vez que presenta las distintas edades del hombre y las razas de la tierra adorando a Cristo⁴¹. Siguiendo el esquema de «cuadro dentro del cuadro» Bouts decora el arco superior con apariciones de Cristo resucitado, culminando con Pentecostés. Las apariciones recuerdan que también la Epifanía es manifestación de Dios a los hombres y en Pentecostés se materializa la universalidad de la Iglesia al igual que en la Adoración de los Magos. Para la complejidad de sus programas iconográficos consta que Bouts fue asesorado por Jan van Haecht, teólogo de la Universidad de Lovaina⁴².

2. *Tríptico de la Redención, Vancke van der Stockt:* la belleza de los pórticos coloreados

También discípulo de Van der Weyden, Van der Stockt se consolida como pintor oficial de Bruselas, donde destacó como miembro del Consejo Comunal entre 1465 y 1475⁴³. Ya antes, hacia 1455-1460, habría realizado el *Tríptico de la Redención*, procedente del Convento de los Ángeles (Madrid), fundado por Dña. Leonor de Mascareñas⁴⁴. En las actas de fundación del convento se

Painting. From Rogier van der Weyden to Gerard David, Londres, Harvey Miller Publishers, 1997, p. 99.

⁴⁰ CROWE, J. A. y CAVALCASELLE, G. B., *Les Anciens Peintres Flamans, leurs vie et leurs œuvre*, tomo I, Bruselas, F. Heussner, 1862, p. 118.

⁴¹ GARCÍA MAHÍQUES, R., *La Adoración de los Magos. Imagen de la Epifanía en el arte de la Antigüedad*, Vitoria, Ephialte, 1992.

⁴² SARABIA, A., *op. cit.*, p. 76.

⁴³ GARRIDO, C., GARCÍA MAÍZQUEZ, J. y VAN SCHOUTE, R., «Tríptico de la Redención», catálogo de la exposición *El nacimiento de una pintura: De lo visible a lo invisible*, Valencia, Museo de Bellas Artes, 2010, p. 98. BERMEJO MARTÍNEZ, E., *La pintura de los Primitivos Flamencos en España*, vol. I, Madrid, CSIC, 1980, p. 139.

⁴⁴ GÓMEZ NEBREA, M.^a L., «Las pinturas del convento franciscano de los Ángeles de Madrid que pasaron al Museo de la Trinidad. Contribución al catálogo del Prado Disperso», *Boletín del Museo del Prado*, vol. XX, 38, 2002, p. 40.

cita como: «un retablo grande con dos puertas que es crucifijo y la creación del mundo y con Adán y Eva, y el Juicio en la otra puerta y las obras de misericordia y los siete sacramentos»⁴⁵.

Esta variedad iconográfica obedece a que el *Tríptico de la Redención* se inspira en los pórticos de las catedrales góticas y revela la influencia de Van der Weyden, especialmente del *Tríptico de los Siete Sacramentos* (1445-1450), del *Retablo del Juicio Final* (h. 1446-1452) y del *Retablo de Miraflores* (h. 1440-1445)⁴⁶. Todo en esta obra está lleno de significado, incluso el reverso de las tablas laterales, con la escena del Tributo al César. En esta la monumentalidad de las figuras, se realza con pedestales que sintetizan el diálogo entre Cristo y los jueces⁴⁷. Al abrirse el *Tríptico* la lectura comienza con la Expulsión del Paraíso, con episodios de la Creación en arquivolta y enjutas. En estas Van der Stockt destaca la Creación de Eva y el Descanso de Dios en el séptimo día, en conexión con las escenas principales del *Tríptico*, pues desde las epístolas paulinas y la patrística la creación de Eva prefigura el nacimiento de la Iglesia y la contemplación de la armonía de lo creado contrasta con el desorden introducido por el pecado original.

La tabla central del *Tríptico* muestra la Crucifixión en una iglesia gótica donde se suceden diversos instantes de la celebración eucarística. Entre las columnas se adivina la figura de un fiel recibiendo la absolución, eco del valor redentor de la cruz perpetuado en el sacramento de la Penitencia. Estos instantes recuerdan la unidad entre arte y liturgia y subrayan dos ideas: la Eucaristía, renovación del sacrificio de Cristo y el valor redentor de la cruz. Todo conforma un programa unitario, así en relación a la tabla anterior podemos afirmar que «el cosmos es creado en Cristo y destinado a Cristo, como se manifiesta en la liturgia, donde el pan y el vino revelan a Cristo. En este sentido, la liturgia eucarística es nueva creación»⁴⁸.

Al interior de esta iglesia se accede por una portada apuntada decorada con escenas de la Pasión policromadas pues los pórticos medievales en origen esta-

⁴⁵ ANDRÉS, G. de, «Leonor Mascareñas, aya de Felipe II y fundadora del Convento de los Ángeles en Madrid», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, tomo xxxiv, 1994, Madrid, CSIC, p. 360.

⁴⁶ GÓMEZ NEBREDA, M.^a L. y FINALDI, G., *Itinerarios de fe en el Museo del Prado*, Madrid, Misión Joven, 2007, p. 60.

⁴⁷ GARRIDO, C., GARCÍA-MAÍZQUEZ, J. y VAN SCHOUTE, R., *op. cit.*, p. 98.

⁴⁸ CAMPATELLI, M., *op. cit.*, p. 49.

ban policromados⁴⁹. A pesar de sus reducidas dimensiones estas pequeñas escenas son de gran expresividad, con variedad de motivos iconográficos⁵⁰. Las referencias secundarias continúan en las jambas, con la representación de los Sacramentos, manifestación de la vida de la Iglesia. Siguiendo una clara simetría en su disposición, se suceden con total minuciosidad, con anacronismos propios del siglo xv, como las manos de los esposos unidas y bendecidas bajo la estola⁵¹. Estos sacramentos adquieren pleno sentido con el sacrificio eucarístico que completa el conjunto.

La portezuela que cierra el *Tríptico* presenta el Juicio Final, presidido por Cristo entronizado sobre la bola del mundo como Cosmocrátor, flanqueado por una vara florida, símbolo de la misericordia y una espada, emblema de la justicia⁵². En esta tabla la arquivolta expone las seis obras de misericordia recogidas en el evangelio de san Mateo (Mt 25, 31-45), a las que se suma la de enterrar a los muertos en las enjutas superiores para mantener la simetría compositiva⁵³. Van der Stockt repite este programa iconográfico en el *Tríptico* que realiza para los juzgados de Valencia, comprado por el mercader Juan del Anell en 1494⁵⁴. Su ubicación original muestra que este programa se generalizó en las Salas de Justicia de Flandes para mostrar como modelo la justicia divina⁵⁵.

⁴⁹ WILLIAMSON P., *Escultura Gótica. 1140-1300*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 27. MARKSCHIES, A., *op. cit.*, p. 94.

⁵⁰ SILVA MAROTO, P., *Pintura flamenca de los siglos xv y xvi en el Museo del Prado*, Madrid, Aldeasa, 2001 p. 88.

⁵¹ FINALDI, G., «Fragmentos de género en la pintura religiosa del Museo del Prado», en *Historias Mortales*, Barcelona, Galaxia-Gutenberg, 2004, p. 134.

⁵² GÓMEZ NEBRED, M.^a L. y FINALDI, G., *op. cit.*, p. 64.

⁵³ GÓMEZ NEBRED, M.^a L., «Las obras de misericordia. Fuentes textuales para su iconografía», en *La Biblia en el arte y en la Literatura, V Simposio Bíblico Español*, vol. II, Valencia, Fundación Bíblica Española, 1999, p. 419.

⁵⁴ CATALÁ GORGUES, M. A., PÉREZ GARCÍA, M.^a C. y ROIG PICAZO, P., «La tabla del Juicio Final atribuida a van der Stockt», en *VIII Congrés de Conservació de Béns Culturals*, Valencia, 1990, pp. 15-41. GARRIDO, C., y GARCÍA MAHÍQUEZ, J., *op. cit.*, p. 108. RODRÍGUEZ BARRA, R., «La justicia divina como paradigma de la humana: el *Tríptico del Juicio Final* de Vrancke van der Stockt para el Ayuntamiento de Valencia», *Cuadernos de arte valenciano*, 86, 2005, p. 196.

⁵⁵ BERMEJO MARTÍNEZ, E., *op. cit.*, p. 141.