



UNIVERSIDAD DE CANTABRIA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
GRADO EN HISTORIA



TRABAJO FIN DE GRADO
Directora: Begoña Alonso Ruiz
Curso 2018/2019

**ARTE FLAMENCO E HISPANOFLAMENCO EN
CANTABRIA**

Inventario y análisis histórico-artístico



*FLEMISH AND SPANISH FLEMISH ART IN CANTABRIA
Inventory and historic-artistic analysis*

Rubén Portilla García

Junio 2019

Resumen

El presente trabajo pretende hacer una aproximación al estado de las piezas flamencas e hispanoflamencas conocidas en Cantabria, analizando las características definitorias de las corrientes europeas y cómo estas influyeron de formas más o menos directas en el desarrollo de estilos regionales propios. Así, aparecieron técnicas y recursos estilísticos exclusivamente hispanos, tanto por innovación castellana como por transmisión de las técnicas ya conocidas a través de artistas foráneos establecidos en la zona.

Palabras clave: pintura flamenca, hispanoflamenco, comercio, Flandes, Cantabria

Abstract

The present work aims to make an approximation to the state of the flemish and Spanish-flemish known in Cantabria, analysing from the defining characteristics of European currents how they influenced in more or less direct ways the development of their own regional styles. Thus, exclusively Hispanic stylistic techniques and resources appeared, due to both Castilian innovation and the transmission of techniques already known through foreign artists established in the area.

Keywords: *flemish painting, Spanish-Flemish, trade, Flanders, Cantabria*

ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN	3
II. LA INFLUENCIA FLAMENCA A FINALES DEL S. XV	3
2.1. Condiciones favorables	4
2.2 La demanda	5
III. LOS PRODUCTORES	7
3.1. Talleres	7
3.2. Técnicas	9
IV. CASTILLA	10
4.1. El transporte	10
4.2. Mercaderes y ferias	11
4.3. Las obras de los artistas hispanoflamencos	13
4.3.1. Particularidades técnicas	13
4.3.2. Los focos castellanos	16
4.4. Los compradores	19
V. CANTABRIA	21
5.1. Entrada por los puertos del Cantábrico	21
5.2. Inventario de piezas flamencas e hispanoflamencas conservadas	21
5.2.1. Tablas del retablo de la Virgen de Belén (Laredo)	23
5.2.2. Frescos de las iglesias de Valdeolea	25
5.2.3. Tablas del convento de Nuestra Señora de las Caldas	27
5.2.4. Tríptico de la iglesia de Santa María de Valdecilla (Valdecilla)	29
5.2.5. Tablas del retablo de San Bartolomé (Santoña)	31
5.2.6. Tabla de San Jorge (Penagos)	33
5.2.7. Sagrada Familia (Santoña)	34
5.2.8. Virgen con Niño (Santander)	35
5.2.9. San Miguel (Santillana del Mar)	36
5.2.10. Tablas del retablo de Santa Juliana (Santillana del Mar)	37
5.2.11. Tabla de la Anunciación (Ániz)	42
VI. CONCLUSIONES	43
VII. BIBLIOGRAFÍA	45

I. INTRODUCCIÓN

El estudio de la pintura flamenca en España fue objeto secundario de estudio en España hasta la década de los años 60 del siglo pasado, momento en el que se aísla el estilo hispanoflamenco como elemento individual de análisis, destacando autores como Bermejo o Díaz Padrón sobre el mismo. Destacan también las investigaciones de Angulo sobre diversos artistas hispanos como Kempener, El Bosco o Juan de Flandes, entre otros. Tras la publicación de estas obras se hicieron nuevas investigaciones como las que analizaban la relación entre pintores flamencos y los promotores y mecenas españoles, como los de Bermejo y Ollero Butler; este último realizó una compilación de las obras peninsulares. Por otro lado, son mencionables los trabajos sobre pintura hispanoflamenca realizados en Bélgica, como la exposición celebrada en 1958 en Brujas y Madrid titulada “Arte flamenco en las Colecciones españolas”, o la monografía publicada por Lavalleye sobre el mismo tema.¹

El presente trabajo pretende hacer un recorrido a través del arte flamenco importado en Castilla, y en particular a Cantabria, durante los siglos XV y XVI, así como por la producción de tablas hispanoflamencas en el territorio castellano. Para ello, partiremos de la producción artística en Flandes, con especial énfasis en las obras sobre soporte de tabla y en los retablos que albergaban a parte de ellas, a través de la organización dictada por las corporaciones de oficio tanto fuera como dentro de Castilla, las técnicas y sus variantes atendiendo a su localización geográfica. También trataremos la cuestión de los diferentes canales de distribución desde los talleres hasta los comitentes, analizando las formas más o menos directas en las que esto sucedía.

Un aspecto especialmente relevante será el nexo entre el arte flamenco original y el inicio del estilo hispanoflamenco en Castilla, siendo dicho nexo la situación proclive a la importación y difusión en Castilla de estas influencias venidas del norte, a través del comercio ordinario o de los intermediarios, entre otras vías. Este punto contiene las particularidades que los artistas flamencos aportarán, suprimirán o modificarán respecto a la influencia primera, dando como resultado un estilo propio aunque no del todo

¹DIÉGUEZ RODRÍGUEZ, A. “La pintura flamenca del siglo XVI en el norte de España. La vertiente cantábrica: de Navarra a Galicia” en *Actas del XVIII Congreso del CEHA*, 20-24 de Septiembre de 2010, Santiago de Compostela, p. 335.

homogéneo, ya que se desarrollará con características muy ligadas a la producción local, habiendo variaciones que permiten diferenciar entre varios focos castellanos.

La segunda parte de este trabajo, correspondiente al catálogo de obras sobre tabla conservadas en Cantabria, es una muestra de la influencia que llega al Cantábrico directamente de Flandes por vía marítima, así como aquella que proviene del llamado foco burgalés, destacadísimo emplazamiento tanto de producción hispanoflamenca como de núcleo comercial donde se intercambiaban y encargaban numerosas obras. Debe subrayarse que este apartado supone una novedad en la historiografía artística regional, pues es la primera vez que se catalogan de forma conjunta las obras de procedencia flamenca en nuestra región conservadas en colecciones públicas; quizá por ello, ha supuesto cierta dificultad a la hora de situar el contexto histórico-artístico en el que nacen las piezas de este catálogo, ya que existe escasa documentación relativa a los comitentes o incluso a los artífices.

II. LA INFLUENCIA FLAMENCA A FINALES DEL S. XV

2.1. CONDICIONES FAVORABLES

Ya a finales del siglo XIII se comienza a importar mercadería artística procedente de Flandes, aunque a finales del XV será cuando llegarán a Castilla la mayor parte de obras flamencas propiamente dichas. Será en este siglo, especialmente en la década de 1420, cuando la pintura castellana se empapará de estas nuevas influencias. Los artistas que se integraron en esta corriente también aportaron matices propios para adecuar las obras al gusto de los comitentes castellanos que las encargaban. Pero estas influencias no se limitaron a un origen flamenco, pues también las hubo provenientes, en menor medida, de Alemania, Francia o Inglaterra. Esto dio lugar también a cierta indefinición estilística durante el siglo XV, al existir una gran flexibilidad en torno a los repertorios artísticos. Así, cada pintor adoptaba aquellas influencias que consideraba oportunas o que le eran impuestas por sus clientes.²

² ALBA, L.; GARCÍA-MÁRQUEZ, J.; GAYO, M. D.; JOVER, M.; SILVA, M. P. “Las prácticas artísticas de los pintores hispanoflamecos en la Corona de Castilla en el siglo XV” en *Boletín del Museo del Prado*, T. XXXII, N°50, 2014, p. 122.

Hay que tener en cuenta que en Castilla la influencia flamenca llegó principalmente por vía directa, es decir, a través de los extranjeros que se desplazaban hasta allí o de pintores castellanos que se formaban en tierras nórdicas. Podemos destacar, por ejemplo, en Valencia al artista Louis Alincbrot, oriundo de Brujas y que trabajó durante las décadas centrales del siglo. Por otro lado, algunos pintores castellanos destacados revieron la influencia flamenca por vía indirecta, como el caso del burgalés Diego de la Cruz, vinculado con el escultor flamenco Gil de Siloé por colaboración en obras como el retablo mayor de la Cartuja de Miraflores. Como ejemplo opuesto también hubo flamencos trabajando en Castilla en períodos previos a la llegada de Michel Sittow o Juan de Flandes.³

También hay que tener en cuenta que la pintura flamenca supuso una continuación estilística de los gustos ya existentes en Castilla, a lo que hay que añadir la buena fama de la corte borgoñona en cuanto al gusto artístico. De esta forma, los artistas flamencos adecuaron la iconografía sagrada a los gustos de sus nuevos comitentes, algunos de los cuales fueron los propios monarcas como Juan II, Enrique IV e Isabel La Católica, así como personajes notables del reino. Estos comenzaron enseguida a encargar tablas que imitasen en gran medida a los modelos flamencos que conocían, pudiendo señalar la copia que realiza el Condestable de Juan II, don Álvaro de Luna de la *Madona Durán* de Weyden.⁴ Con especial relevancia como veremos posteriormente, los mercaderes que ya exportaban materias primas hacia los puertos flamencos, empezaron a traer en sus regresos variada mercadería de tipo artístico que luego sería redistribuida en los centros comerciales del interior castellano, normalmente dirigidos a un uso suntuario propio de las élites. De esta forma, el gasto conspicuo nutrió este comercio creciente de tablas pictóricas, brocados, libros, grabados y toda suerte de manufacturas artísticas.⁵

2.2. LA DEMANDA

La creciente demanda de arte fue favorecida por el incipiente coleccionismo de las élites, así como por la *devotio moderna*. Fue especialmente relevante al respecto la

³ *Ibid.*, p. 124.

⁴ *Ibid.*, p. 125.

⁵ SILVA MAROTO, M. P. *Pintura hispanoflamenca castellana: Burgos y Palencia*, Tomo I. Junta de Castilla y León – Consejería de Cultura y Bienestar Social, 1990, pp. 17-18.

política llevada a cabo por los Reyes Católicos e impulsada por Hernando de Talavera, de promover la presencia en las casas de imágenes devocionales de Jesús, la Virgen y diversos santos. Esto se relaciona con la idea medieval de enseñar con el uso de imágenes, sobre todo en un contexto en el que se estaban realizando conversiones masivas de población morisca. Un buen ejemplo lo encontramos en la tabla del Maestro de Santa Gúdula citada en el catálogo, prueba de esta intención evangelizadora conteniendo elementos como el púlpito, la multitud, etc. De forma paralela, y por la misma razón, adquirieron una mayor importancia las obras relacionadas con momentos de la Pasión, con temas como la Crucifixión, Ecce Homo, el descendimiento de la Cruz, La Piedad, el Santo Entierro, etc., que ayudaban a los feligreses a sentir el sufrimiento del Cristo “hombre”, acercando la experiencia religiosa a un entorno más tangible. A esta aceptación de estas corrientes flamencas contribuyó también la funcionalidad y sencillez iconográfica en comparación con la alternativa renacentista, lo que provocó la proliferación de obras de tamaño reducido que facilitaban su transporte, así como trípticos y retablos desmontables, entre otras mercaderías. El alto volumen de comercio hizo perfeccionarse la producción en serie de algunos talleres, con un escaso repertorio consistente en las imágenes más comunes en los encargos. Entre los centros de producción hay que destacar tanto Brujas como el Ducado de Bramante, focos que se postularon como sendas garantías de calidad.⁶

Destaca además la venta de pequeñas imágenes religiosas en los mismos lugares de peregrinación.⁷ De la misma forma, la pintura flamenca del XVI tuvo una relación directa con la veneración de Santiago Apóstol, quien suele aparecer representado como peregrino con el atuendo clásico. Así, destacamos la tablilla de Juan de Flandes que muestra al santo en primer plano y de medio cuerpo, portando bordón, esclavina y sombrero. Otro ejemplo destacable es el Santiago del retablo de San Miguel en San Pedro de Vergara (Guipúzcoa), donde aparece de cuerpo entero con San Juan Evangelista. Estas representaciones obedecen a encargos realizados por-castellanos en contacto con Flandes, los cuales especifican la forma en la que Santiago debe aparecer en las obras.⁸

⁶ BARRIO LOZA, J. A. “El comercio internacional del arte en el Bilbao del Antiguo Régimen” en *Bidebarrieta*, N° 17, 2006, pp. 191-192.

⁷ PÉREZ MONZÓN, O. “Producción artística en la Baja Edad Media. Originalidad y/o copia” en *Anales de Historia del Arte*, Vol. 22, 2012, pp. 85-90.

⁸ DIÉGUEZ RODRÍGUEZ, O. *Op. Cit.*, p. 338.

La Iglesia buscaba aumentar la cantidad de imágenes y representaciones devocionales en todos sus espacios, desde catedrales hasta pequeñas ermitas; y de forma secundaria pero también significativa, también había demandantes en la nobleza, la alta administración y las clases acomodadas de mercaderes, los cuales imponían al artista a menudo rasgos estilísticos propios de Castilla.⁹

A todo ello se une la existencia de una red de intercambios previa basada en la exportación de lana y hierro en la que se empiezan a aceptar mercaderías artísticas como pago. Esto explicaría que muchas obras fuesen a parar a propiedad de comerciantes inicialmente ajenos al sector.¹⁰

III. LOS PRODUCTORES

3.1. TALLERES

Respecto a los canales de distribución de estos objetos artísticos, el principal era la oferta en sí misma del producto en mercados de ámbito local, destacando el de *Le Pand* de Amberes, donde se daban cita notables adquirentes de arte. En este mismo mercado se compró el retablo que en 1455 el mercader Alfonso de Castilla, quien residía en Brujas, vendió a un castellano. Un retablo que para Barrio Loza era el primero documentado importado a Castilla. Un segundo canal sería el encargo, también de considerable volumen, tanto que se estimaba que cada barco saliente de Flandes hacia Castilla portaba al menos un retablo.¹¹ Pero volviendo a los *pand*, entendidos ya como tiendas especializadas, hay que citar también el llamado *pand* de los dominicos, organizado por la guilda de pintores en un espacio arrendado del claustro de dicha orden. Esto derivó posteriormente hacia el *pand* de Nuestra Señora, el cual controló en práctico monopolio la venta de obras pictóricas en la siguiente centuria, aunque ya en un edificio construido expresamente para tal fin.¹²

⁹ DOMINGO MENA, S. *Caminos burgaleses: los caminos del norte (siglos XV y XVI)*. Tesis doctoral dirigida por J. J. García González, Universidad de Burgos, 2016, p. 668.

¹⁰ ORELLA UNZUÉ, J. L. “Relaciones mercantiles vascas entre la Edad Media y el Renacimiento” en *Lurralde: Investigación y Espacio*, 2016, N° 39, p. 156.

¹¹ *Ibid.*, pp. 193-194.

¹² VERMEYLEN, F. *Painting for the market. Commercialization of art in Antwerp's Golden Age*, Turnhout, 2003, pp. 20-22.

Las gildas controlaban el nivel de calidad de las obras producidas a través de un rígido sistema de garantías y controles. Así, los *poiçons* eran marcas pirograbadas en las propias obras que acreditaban su calidad y origen. A este respecto, cada ciudad desarrolló sus propios símbolos, por ejemplo, Amberes empleaba un castillo bajo dos manos o las armas de la ciudad junto a la palabra “ANTVERP”, dependiendo de si se trataba de obras de carpintería o de pintura, entre otras variantes.¹³ El primer punto de venta eran los mercados semanales donde, como establecían las gildas, se realizaban numerosos intercambios comerciales tanto con mercaderes oriundos como extranjeros.¹⁴ En el caso de las ferias, su duración podía llegar hasta las seis semanas, optando algunas ciudades por fechas concretas como el caso de Amberes, que celebraba sus ferias a mediados de mayo y finales de agosto.

Las obras destinadas a un comprador anónimo que, a menudo compraba en ferias y mercados, favorecieron el establecimiento de modelos tipo con escasas innovaciones iconográficas.¹⁵ Como consecuencia de ello, aparecen los llamados libros de modelos, uno de los elementos más valorados por cada taller. Se trataba de compilaciones de diseños que eran usados como herramienta tanto de aprendizaje como de carta de muestras ante posibles clientes.¹⁶ Estos libros verifican que se reutilizaban patrones, apenas con ligeras modificaciones iconográficas, teniendo mucha importancia en ello el comienzo del mundo de la imprenta. Prueba de la utilización de modelos sirva la escultura de la Virgen de la Leche del Retablo mayor de la Iglesia de Laredo en Cantabria, obra relacionada de forma directa con uno de los dibujos atribuidos a Weyden¹⁷ O fuera de nuestro entorno, el ejemplo de las figuras de Santa Bárbara en el retablo valenciano de Puertomingalvo que se conserva en el Museo Nacional de Arte de Cataluña y el de Santa Lucía en Massachusetts, ambas procedentes de un mismo modelo iconográfico¹⁸.

En Flandes el comercio del arte era un mercado común, pudiendo encontrarse piezas en manos de comerciantes especializados en una tipología artística concreta. La

¹³ PÉREZ MONZÓN, O. “Producción artística en la Baja Edad Media. Originalidad y/o copia” en *Anales de Historia del Arte*, Vol. 22, 2012, pp. 97-98.

¹⁴ VERMEYLEN, F. *Op. Cit.*, p. 132.

¹⁵ *Ibid.*, p. 94.

¹⁶ BIALOSTOCKI, J. *El arte del siglo XV. De Parler a Durero*. Madrid: Istmo, 1998, pp.193-223.

¹⁷ ARAMBURU-ZABALA, M. A.; POLO SÁNCHEZ, J. J. “Barthélemy d’Eyck y el retablo de la Virgen de Belén en Laredo” en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, Vol. II, 1990, pp. 97-102.

¹⁸ MIQUEL JUAN, M. y SERRA DESFILIS, A. “Circulación de modelos y Cultura Pictórica en la Valencia de 1400” en *Artigrama*, 26, 2011, pp. 364-365.

actividad comercial en tierras flamencas tuvo también un paralelo contrabando, así como ocasionales fraudes. Esto hizo que, en ciudades como Brujas, se emitiera una estricta normativa en cuanto a la venta de obras de arte.

Otro aspecto relevante de la dinámica de estos talleres era la incorporación de aprendices, normalmente de edades tempranas, para adquirir el conocimiento y técnicas del oficio, retribuyendo al maestro con tareas de ayuda a los oficiales y trabajos más sencillos que los encargados a los primeros. El aprendiz esperaba obtener las técnicas, la manutención durante los años que durase su formación, ocasionalmente una modesta remuneración o incluso las herramientas necesarias para establecerse de forma autónoma, si bien muy pocos aprendices llegan a alcanzar el grado de maestro, a veces ni siquiera el de oficial. Por su parte, el método formativo no estaba en absoluto reglado, siendo su transmisión de forma oral y mediante la supervisión y corrección de las tareas realizadas por el aprendiz.¹⁹

3.2 TÉCNICAS

La producción hispanoflamenca estaría muy vinculada al proceder flamenco, si bien desarrollaría características propias como veremos en posteriores apartados. Para empezar, el soporte flamenco era principalmente roble del Báltico, montándose una vez procesada la madera en varias tablas paralelas para formar la superficie total, aunque las de menores dimensiones podían estar compuestas de una única pieza. Dichas tablas se ensamblaban entre sí mediante espiches de la misma madera que estas, trabajándose entonces los bordes para embellecerlos y pulir imperfecciones estéticas. Por otra parte, en Flandes era habitual que las obras fuesen hechas con el soporte ya enmarcado, quedando la zona intermedia entre la composición y las juntas sin pintar. Como norma, los tableros que componían estos soportes eran cortados radialmente respecto al tronco del árbol adaptándose al tamaño necesario. Posteriormente se cubría la tabla con una pasta de yeso o carbonato cálcico, entre otras variantes, ligada con cola de origen animal.²⁰

¹⁹ BRUQUETAS GALÁN, R. “Los gremios, las ordenanzas, los obradores” en VV. AA. *La pintura europea sobre tabla. Siglos XV, XVI y XVII*. Ministerio de Cultura, 2013, p. 14.

²⁰ GARRIDO, C. “Las técnicas flamencas e italianas en relación con la pintura española de los siglos XV y XVI” en VV. AA. *La pintura europea sobre tabla. Siglos XV, XVI y XVII*. Ministerio de Cultura, 2013, pp. 126-127.

Las capas pictóricas en Flandes se aplican mediante veladuras, dando una menor densidad, y por ende mayor transparencia, a las destinadas a ser más brillantes, consiguiendo un potente efecto de luz. Por otra parte, pigmentos como el lapislázuli o el bermellón no eran tan empleados por su alto coste en España, pero esto cambiará al ser usados en Flandes, ejemplo de la influencia que la pintura flamenca tuvo desde un principio en tierras hispanas. Esto lo vemos en obras flamencas como el *Descendimiento de la cruz* de Van der Weyden, donde se aprecia un uso prolífico del pigmento azul.²¹

IV. CASTILLA

4.1. EL TRANSPORTE

El transporte de las piezas hacia el interior castellano partía de puertos como Bilbao, Santander o Laredo, entre otros, hacia Burgos por medio de carreteras. Una particularidad es que, mientras en Bilbao y Laredo las mercaderías solo podían abandonar el puerto portadas por un mulo, en Santander se permitía el uso de carros, lo cual hacía que los grandes retablos desmontables y otras piezas como tallas de gran tamaño tuviesen este puerto como preferente en determinados períodos.²² De forma general, el comercio con Flandes otorgó gran importancia a los puertos cantábricos, lo que paralelamente influenció a lugares cercanos a estos como Santillana del Mar o Llanes. El caso de Laredo es destacado por ser donde llegó en torno a 1440 el Retablo de Nuestra Señora de Belén, así como el encargado por Juan Martínez de Mendaro en 1475 en el que se hace retratar ante la Virgen y que se encuentra en la Iglesia de San Pedro de Zumaya. Una de las causas del auge comercial en el caso del puerto bilbaíno es la política recaudatoria, especialmente entre los años 1447 y 1453, cuando las tasas de puertos cercanos como el de Laredo eran hasta tres veces más gravosas que las aplicadas en la capital vizcaína.²³ Otros de los puntos receptores en la Península fueron Valencia o Cataluña, donde hay que mencionar

²¹ *Ibid.*, pp. 132-133.

²² “se pueden sacar las mercaderías en carretas y carros y guiarse en ellos para todas las partes d’España, lo que no puede ser hecho de Vilbao ni Laredo sino por pie de mulo”. DOMINGO MENA, S. *Op. Cit.*, p. 669.

²³ GABIOLA CARREIRA, D. “Los diezmos de la mar y el transporte comercial marítimo en las cuatro villas de la costa de mar en el siglo XVI” en *Studia Historica: Historia Moderna*, 2018, Vol. 40, Nº1, p. 337.

el Retablo de *Narcís Comte* en el Convento de *Sant Francesc de Figueres*; o el Tríptico de Miraflores de van der Weyden.²⁴

Esta situación estuvo sujeta a variaciones por causas como la propia infraestructura de algunos puertos y los problemas derivados del clima, los conflictos religiosos derivados de la crisis luterana, sucesos bélicos, etc. Un ejemplo fue la adopción del luteranismo en las zonas del Báltico, lo que significó la desaparición drástica del comercio de algunas mercaderías en dicha zona, que se desvían en ese momento hacia las rutas mediterráneas.²⁵

4.2 MERCADERES Y FERIAS

Las piezas de Flandes podían encontrarse tras su exportación en las ferias castellanas como las de Medina del Campo, Medina de Rioseco y Villalón. El encargo directo también parece que se realizó en Castilla. A través de comerciantes hispanos asentados en Brujas, se podía contratar acudiendo directamente al taller del artista, especialmente en la mencionada Brujas, donde residían varios comerciantes hispanos. Estos mercaderes actuaban en este ámbito adquiriendo frecuentemente obras ya finalizadas para venderlas ellos mismos, como muestra, por ejemplo, el pago al mercader Juan Carrillo de Guadalupe por sendas tablas por parte de la reina Isabel.

También era usual que estos comerciantes hicieran encargos concretos para sí mismos, como ocurre con el *Retrato familiar de Juan de Sedano* encargado al pintor Gerardo David y actualmente en la colección del Museo del Louvre (París). Otro caso similar lo podemos encontrar en el mercader burgalés García de Salamanca, que encarga para la capilla familiar en la iglesia de San Lesmes (Burgos) el Retablo de la Santa Cruz, pieza de enorme calidad importada desde Flandes.²⁶

Así se va formando una clase mercantil de la que se ha tenido buena constancia, no solo por la documentación, sino también por las inscripciones en algunas obras importadas de carácter funerario y que recogen la palabra “*mercader*” como título de prestigio en alusión al finado.²⁷

²⁴ YARZA LUACES, J. *Op. Cit.*, p. 108.

²⁵ BARRIO LOZA, J. A. *Op. Cit.*, p. 195.

²⁶ *Ibid.*, pp. 107-109.

²⁷ BARRIO LOZA, J. A. *Op. Cit.*, p. 190.

Otra forma de intercambio fue la llevada a cabo por mercaderes de diverso origen que residían en Europa Central²⁸ y que, al volver a su tierra natal, llevaban consigo esas obras e influencias externas. En Castilla, el grupo más relevante fueron los burgaleses.²⁹ Y es que en Burgos se concentraban algunos de los comerciantes internacionales más destacados, la mayor parte de ellos dedicados generalmente al comercio lanero, alimentario y de materias primas, y que traían sus naves de vuelta cargadas con paños y con estas mercaderías de Flandes, Francia e Inglaterra.³⁰ Con carácter general, estos mercaderes que paulatinamente van dando importancia al comercio artístico, también se forman y estandarizan ciertas prácticas a la hora de negociar y calcular futuros beneficios, estas aptitudes estuvieron regladas en los diferentes manuales de mercadería. Esta formación era incluso impartida en diferentes escuelas si miramos hacia otros países europeos durante el período bajomedieval. Esto les dotaba de un pragmatismo útil para conocer el potencial beneficio que podían esperar de ciertas obras. Es mencionable la existencia de una exquisita élite mercantil en contacto con la nobleza o incluso la Corona, por lo que actuaban a veces como asesores en la compra de arte, fijando gustos que al ser adoptados por la Corte y otros círculos de influencia se extendían a la tendencia general.³¹

Pero siguiendo con el comercio general, hubo también intermediarios que participaron en este sin ser mercaderes propiamente dichos, como el caso de diplomáticos y autoridades eclesiásticas, especialmente presentes en Brujas a finales del siglo XV, pudiendo destacar al obispo Juan Rodríguez de Fonseca o a Diego de Guevara, siendo este último quien adquiere el célebre retrato del Matrimonio Arnolfini de Jan van Eyck junto con diversas piezas de El Bosco.³²

Por otra parte, el notable comercio lanero y de materias primas castellanas con el resto de Europa había creado una extensa red de intercambio a partir de estos puertos del norte castellano, de los que ya salían hacia los Países Bajos, donde los navíos volvían con

²⁸ En el relato medieval de Pero Tafur, *Andanzas e viajes de un hidalgo español*, se recoge esta presencia de mercaderías flamencas en mercados centroeuropeos, dando una gran importancia a las originales de Brujas y Amberes como referentes de calidad técnica y estilística. *Ibid.*, p. 199.

²⁹ PÉREZ MONZÓN, O. *Op. Cit.*, pp. 97-98.

³⁰ REDONDO PARÉS, I. "El comercio artístico durante el reinado de Isabel la Católica (1474-1504)" en MARTÍNEZ TABOADA, P.; MIQUEL JUAN, M.; PÉEZ MONZÓN, O. (eds.) *Afilando el pincel, dibujando la voz. Prácticas pictóricas góticas*. Ediciones Complutense, Madrid, 2017, p. 267.

³¹ *Ibid.*, pp. 269-271.

³² YARZA LUACES, J. *Op. Cit.*, p. 110.

parte de su carga ocupada por piezas artísticas³³, algo especialmente frecuente en Amberes durante el siglo XVI. Este volumen de mercancías flamencas se distribuía en Castilla en las ferias de Medina del Campo, Medina de Rioseco y Villalón, donde eran adquiridas tanto por locales como por foráneos.³⁴

4.3. LAS OBRAS DE LOS ARTISTAS HISPANOFLAMENCOS

4.3.1. *Particularidades técnicas*

Las primeras influencias flamencas llegan a Castilla a principios del siglo XV, aunque la pintura hispanoflamenca desarrollará características propias debido a los gustos particulares de los castellanos y al menor control del que gozan los pintores en esta zona si lo comparamos con el ejercido por las gildas. Esto hizo posible un abanico de temas propios y ciertas variantes en cuanto al material. En lo referente a los aspectos técnicos, la primera diferencia respecto a Flandes fue el uso de pino como soporte en lugar de roble, resultando en una calidad inferior a la flamenca, la cual estaba sometida a un estricto control gremial. Estas condiciones aparecen recogidas por ejemplo en las *Ordenanzas de Córdoba*, y más detalladamente en las *Ordenanzas de Pintores*, las cuales suponen el documento de referencia a la hora de conocer el proceder de los pintores castellanos del siglo XV. Esta obra recopila toda la normativa abarcando cuestiones como el intrusismo o el sistema de formación de los aprendices, entre otros. Por otra parte, en la elaboración de un retablo castellano se daban cita diversos oficios con tareas estrictamente delimitadas y ordenadas, aunque todas ellas eran llevadas a cabo bajo la dirección del maestro pintor.

Pero volviendo al soporte, en Castilla se optaba por los materiales regionales, siendo habitual en el norte el empleo de roble y haya, aunque en conjunto eran las distintas variedades de pino las que mayor presencia tenían por su abundancia y resistencia. Una vez seleccionados, los troncos eran transportados por río hasta los mercados donde se vendían para ser secados posteriormente y cortados mayoritariamente en forma

³³ Un ejemplo de este fenómeno lo encontramos en la correspondencia del mercader Adrian de Hus, afincado en 1534 en Flandes, que recibe el encargo de Juan García, mercader de Medina del Campo, de enviarle a través de cualquiera de los cuatro puertos citados una serie de obras de arte junto con piezas suntuarias hasta su residencia. FERNÁNDEZ DEL HOYO, M. A. "Sobre el comercio de obras de arte en Castilla en el siglo XVI" en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, T. 61, 1995, p. 368.

³⁴ *Ibid.*, pp. 365-366.

tangencial para aprovechar el diámetro, que oscilaba entre los 20 y los 50 centímetros con grosores medios en torno a los 2-3 centímetros, para contrarrestar la posible deformación posterior. Para armar la estructura se unían varias tablas a las que después se fijaban anchos barrotes en dirección opuesta a las vetas, proporcionando así mayor estabilidad al conjunto.³⁵ Una vez preparada la estructura del soporte, los artistas castellanos encolaban el anverso de la misma con paños o tendones animales, y en menor medida, aplicando estopa aunque de forma no oficial al no estar contemplado en las *Ordenanzas*. De forma general, el uso de fibras bajo la capa de aparejo fue una técnica común en la pintura hispanoflameca castellana, presente en obras de maestros destacados como Fernando Gallego, Diego de la Cruz o Jorge Inglés, entre otros. Posteriormente a este proceso se aplicaba el aparejo, compuesto generalmente de yeso, diferenciándose de la creta empleada en la zona flamenca. Este aparejo de yeso se aplicaba en dos pasos: en primer lugar, el llamado yeso vivo, y después el yeso mate. Esta última capa le otorgaba la mayor parte de su grosor con hasta 300 micras en algunos soportes. Una vez secada la base, la superficie era pulida hasta lograr una textura lisa carente de imperfecciones, aplicándose en ocasiones una nueva capa de yeso para saturar la superficie e impermeabilizarla.³⁶

Cuando el soporte estaba presto a la pintura, el pintor iniciaba el trazo que servirá de plantilla empleando carboncillo que luego será repasado en sus líneas definitivas a pincel. Un ejemplo que constata este proceso es la *Piedad* de Fernando Gallego o la *Degollación de san Juan Bautista* del Maestro de Miraflores, ambas con dibujo previo que apenas sufrió modificaciones en su acabado definitivo. Como caso contrario podemos señalar las puertas de un tríptico que representa la Anunciación, perteneciente a la colección del Museo del Prado y de autoría desconocida. Tras trazar las líneas madre de la composición, el pintor las repasaba a pincel, siendo aquí cuando tenían lugar eventuales modificaciones o rectificaciones. En este proceso era común que se hiciesen incisiones para marcar líneas sencillas como suelos o techos, frecuentemente con un estilete para mayor precisión, como se puede apreciar en la *Aparición de la Virgen a una comunidad de Dominicos* del Maestro Berruguete. Este tipo de marcas también aparecían a veces en los pliegues de ropajes de las figuras principales como el caso del *Cristo bendiciendo* de Fernando Gallego.³⁷

³⁵ ALBA, L.; GARCÍA-MÁRQUEZ, J.; GAYO, M. D.; JOVER, M.; SILVA, M. P. *Op. Cit.*, pp. 127-129.

³⁶ *Ibid.*, pp. 131-132.

³⁷ *Ibid.*, pp. 134-135.

Por otro lado, los pigmentos castellanos se basaban en el temple con veladuras de óleo o témpera, lo que suponía una merma cualitativa que se compensaba con el uso de oro para aumentar el valor visual de la tabla. La mayor parte de la producción pictórica hispanoflamenca fueron retablos de grandes dimensiones destinados comúnmente a ocupar altares mayores tanto de catedrales como de capillas, destacando los relativos al período de los Reyes Católicos como los de las catedrales de Toledo y Sevilla. En estos retablos se observa un esquema arquitectónico compuesto por una tracería de madera dorada en casi todos sus elementos. Esta profusión áurea es un rasgo característico del estilo castellano.³⁸

El proceso pictórico, tanto en Castilla como en Aragón, empleaba el aceite ya de forma general como aglutinante, aunque debido a los vínculos comerciales es probable que su uso se expandiese primero por tierras castellanas. En la zona flamenca los pintores ya venían usando esta técnica desde hacía dos siglos, siendo su principal cualidad el hecho de permitir aplicar varias capas superpuestas que al entremezclarse otorgaban un brillo y realismo extraordinarios, así como un acabado brillante característico. En la zona castellana un pionero de dicha técnica lo encontramos en la pintura de Nicolás Francés. Respecto a los pigmentos, las *Ordenanzas de Córdoba* ya indicaban acerca de los que debían evitarse o no. Un primer caso es el llamado “Azul fyno”, referente a la azurita, un mineral de cobre que posibilita varias tonalidades, aunque se maneja con dificultad al mezclarse con aceite debido a su tendencia a oscurecerse, razón por la que para su empleo se recomendaba el uso de cola como aglutinante. Como alternativa de mayor calidad y coste existía el “azul de acre”, importado desde Oriente aunque con escasa presencia debido a su elevado precio. Un segundo pigmento era el “carmín fino de borra”, elaborado a partir de paños teñidos con quermes sobrantes de la industria textil. Este daba lugar a un color translúcido idóneo para las veladuras de rojos oscuros. Por otro lado, las *Ordenanzas* también prohibían taxativamente el uso de laca derivada del “palo de Brasil”, el cual daba un tinte muy poco duradero. Otro de los pigmentos desaconsejados era el “genolí”, elaborado a partir de plomo y estaño. Respecto al pigmento verde más habitual en Castilla, el “cardenillo”, este era fabricado a partir de láminas de cobre a las que se aplicaba vapor de vinagre, proporcionando diferentes tonalidades según su proceso de fabricación. Otro de los pigmentos citados en la normativa era el llamado “bermellón

³⁸ SILVA MAROTO, M. P. “La pintura hispanoflamenca en Castilla” en RUIZ QUESADA, F. (coord.) *La pintura gótica hispanoflamenca: Bartolomé Bermejo y su época*. Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003, p. 77.

natural”, obtenido de las minas de Almadén a partir de la molienda directa del mineral, el cual ofrecía tonos rojos de gran viveza, ejemplo de ello es *La Virgen de los Reyes Católicos* (Museo Nacional del Prado). Por último, uno de los pigmentos más desaconsejados en las *Ordenanzas* es el denominado “ocre pryeto”, derivado de tierras rojas y pardas.³⁹

Respecto a la utilización de oro en las tablas hispanoflamencas, se llevaba a cabo con técnicas arraigadas ya desde siglos anteriores, destacando el dorado al agua, presente para fondos y partes de gran extensión, mientras que el llamado dorado a la sisa se empleaba más para elementos concretos o partes aisladas de la composición. Una tercera técnica era el dorado a pincel, usado para perfilar líneas. El oro empleado era trabajado por los batihojas, artesanos que martilleaban el material bruto hasta lograr capas finísimas de gran pureza. De forma general, el dorado al agua sería el más frecuente en Castilla durante el siglo XV, basado en láminas de oro adheridas a una base arcillosa y a las que posteriormente se les aplicaba un proceso de bruñido que lograba una apariencia de oro macizo. De forma secundaria, el dorado a la sisa se usaba en áreas reducidas, colocándose la lámina de oro sobre una capa de grasa animal rojiza, como lo que podemos apreciar en la tabla de *San Juan Bautista y una donante* de Diego de la Cruz. En tercer lugar, el dorado a pincel consistía en la preparación de una amalgama de oro molido con una sustancia aglutinante acuosa, pudiendo encontrar un ejemplo en la *Lamentación* (Museo Nacional del Prado). Cabe destacar como una de las diferencias castellanas respecto al mundo flamenco, donde ya se había sustituido el uso de oro por pigmento amarillo en gran parte de las obras que se producían.⁴⁰

4.3.2. Los focos castellanos

A principios del siglo XV, en el territorio castellano no va a existir una corriente uniforme en materia pictórica que permita hablar de escuelas como ocurrirá en Flandes, más bien se tratará de focos de influencia estética regionales o incluso concentrados en una sola población. Esto, por otra parte, provocó cierta diversidad a partir de las

³⁹ *Ibid.*, pp. 142-143.

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 139-140.

características estilísticas de los propios talleres.⁴¹ Progresivamente, numerosos artistas flamencos se afincan en diferentes focos mercantiles de Castilla, destacando el caso de Burgos. Dicha llegada masiva encuentra una de sus causas en la escasez de artesanos cualificados oriundos en la zona castellana, estando la técnica local muy por detrás de la extranjera. Entre los artistas llegados había una cierta variedad de orígenes, siendo algunos alemanes, picardos y brabanzones, los cuales comienzan a llegar a mediados del siglo XV. La siguiente causa que favoreció estos desplazamientos fue la protección que encontraron por parte de ciudades como Bilbao y Logroño, favoreciendo así la entrada en la Península del Gótico final.⁴² Por ejemplo, hay constancia de un escultor lorenés que residió en Brujas y posteriormente se trasladó a Bilbao en 1533, donde realizó una de las trazas del retablo de la Iglesia de Santiago, siendo asimismo mercader e intermediario entre diversos comitentes y otros artistas flamencos.⁴³

En la zona de Burgos se conoce una influencia notable de la corriente flamenca, donde destaca Diego de la Cruz y su tabla del *Cristo de la Piedad entre la Virgen y san Juan*, (Museo Nacional del Prado) con cuidado tratamiento del volumen. Otro ejemplo es el Maestro de San Nicolás, así como el de los Balbases, que recibieron influencias mediterráneas evidentes en la simplificación del volumen y el uso de las líneas rectas en sus obras, como se puede ver en el *Retablo de las Reliquias* de la catedral de Burgos. Juan de Nalda es otro pintor perteneciente al foco burgalés, formado en Aviñón, suyo es el retablo mayor del convento de Santa Clara compuesto por cuatro tablas: *Muerte de la Virgen*, *Coronación de la Virgen*, *Misa de San Gregorio* y la *Virgen de la Misericordia*, dotadas todas ellas del característico realismo borgoñón.⁴⁴

Respecto al foco salmantino, hay que mencionar a Fernando Gallego y sus tablas como la *Piedad con donantes*, el tríptico de la *Virgen de la Rosa* y la *Imposición de la casulla a san Ildefonso*, siendo estas dos últimas para las catedrales de Salamanca y Zamora, respectivamente. Suyo es también el retablo mayor de la catedral de Ciudad Rodrigo, aunque en este caso contó con colaboradores como el Maestro Bartolomé y su *Virgen con el Niño*. Pero volviendo a Gallego, su técnica se caracteriza por su precisión en los contornos y la viveza cromática pese a emplear la témpera.

⁴¹ GUTIÉRREZ BAÑOS, F. *Aportación al estudio de la pintura de estilo gótico lineal en Castilla y León: precisiones cronológicas y corpus de pintura mural y sobre tabla*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2005, pp. 490-495.

⁴² BARRIO LOZA, J. A. *Op. Cit.*, pp. 189-190.

⁴³ *Ibid.*, pp. 187-188.

⁴⁴ SILVA MAROTO, M. P. *Op. Cit.*, p. 80.

Otro foco de interés es Ávila, donde trabajó el Maestro de Ávila y cuya firma más destacada es el tríptico del *Nacimiento de Cristo*, donde muestra influencia de la escuela de Tournai. En el sur peninsular, la mayoría de la producción es originaria de Sevilla, con artistas como Juan Sánchez de Castro y su *Virgen de las Gracias* para la catedral de Sevilla, así como Pedro Sánchez y su *Entierro de Cristo*.⁴⁵

Hay que tener en cuenta que la mayor parte de la producción hispanoflamenca se basó en retablos, gran parte de ellos de gran formato destinados a los altares mayores de los templos. La elaboración de los mismos se llevaba a cabo en un proceso que también difería del empleado en Flandes, teniendo diferencias motivadas por los cortos plazos de entrega y precios no muy elevados que imperaban en Castilla. No era inusual que un artista foráneo modificase su habitual forma de trabajo para adaptarse a este tipo de encargos, como podemos apreciar en ejemplos como el retablo mayor de la Catedral de Palencia o el de la Iglesia de San Lázaro de Palencia, ambos obras de Juan de Flandes, quien aún adaptándose a las formas prácticas castellanas produjo una enorme calidad artística en sendas obras.⁴⁶ También, y debido al tamaño y complejidad de algunas de estas piezas encargadas, era común que dos o incluso más maestros participasen en un mismo proyecto, más si tenemos en cuenta los mencionados plazos de entrega castellanos. Así, estas corrientes de Tournai trajeron obras de artistas como Rogier van der Weyden y su tríptico de la *Vida de Cristo* adquirido por Juan II y legado a la Cartuja de Miraflores. Sin embargo, la escasez de documentación hace difícil saber con certeza quién fue el primer maestro hispanoflamenco o flamenco en Castilla, aunque uno de los posibles pudo ser Jorge Inglés, cuyo *Altar de los Ángeles* (Retablo de los Gozos de Santa María en el Museo Nacional del Prado) sí es la primera obra hispanoflamenca documentada, mandada hacer por el Marqués de Santillana antes de 1455 para su Hospital de Buitrago de Lozoya. En esta obra este desconocido “Jorge Inglés” se muestra conocedor la obra de Rogier Van der Weyden en las figuras del matrimonio donante, consiguiendo así transferir el lenguaje flamenco por primera vez a Castilla, gracias a la promoción de la figura del marqués, destacado literato y político del reinado de Juan II.⁴⁷

Otro autor pionero fue el Maestro de Sopetrán de Guadalajara, donde creó cuatro tablas para el Monasterio de Santa María en las que aparece el donante, el I Duque del

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 82-83.

⁴⁶ ALBA, L.; GARCÍA-MÁIQUEZ, J.; GAYO, M. D.; JOVER, M.; SILVA, P. “*Op. Cit.*”, p. 126.

⁴⁷ SÁNCHEZ CANTÓN, J. F. “Maestre Jorge Inglés, pintor y miniaturista del Marqués de Santillana” en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXV, 1917, pp. 102-103.

Infantado, en actitud de plegaria. Llegado 1488 será la II Duquesa del Infantado quien encargue para el altar de la catedral de Toledo un retablo a los maestros Juan Rodríguez de Segovia y Sancho de Zamora. De dicho encargo se conserva el contrato en el que la donante especifica que se haga acorde al estilo flamenco tanto en lo estético como en lo técnico, lo cual se observa en una de las tablas de este retablo, la *Virgen con el Niño y ángeles* del maestro segoviano, la cual está inspirada en la *Madona Durán* de Weyden.⁴⁸

4.4. LOS COMPRADORES

En lo relativo a los consumidores de arte, estos se componen de élites locales, personajes asociados a la monarquía, la administración o la milicia. Aunque el cliente potencial en cuanto a volumen de adquisiciones siempre fue la Iglesia, encargando multitud de trípticos, relieves, tablas y tallas para parroquias, ermitas y catedrales, tanto por vía directa como por encargo.⁴⁹ En el caso de los encargos de Isabel la Católica, la reina recurrió a artistas de un foco concreto. Los primeros encargos fueron dirigidos a pintores foráneos traídos para retratar al heredero Juan y a las infantas, buscando en sus técnicas el refuerzo de su prestigio dinástico. En 1489 llega en la embajada inglesa Antonio Inglés como pintor de la corte, siendo reemplazado al año siguiente por el estonio Michel Sittow, de formación flamenca y autor de la *Coronación de la Virgen* (Museo del Louvre). Llegado 1496, Isabel llama a Juan de Flandes, que trabajó en Salamanca y Palencia, y del cual destacamos la *Resurrección de Lázaro*. Así, es durante el reinado de Isabel cuando Castilla opta por Flandes. Pese a ser mayoritaria la presencia de artistas y obras flamencas en el entorno de la reina, la monarca también hizo encargos a autores de influencia renacentista como el conocido Berruguete.⁵⁰

La tenencia de esta clase de obras en la sociedad de la época en el norte de España era un rasgo refinado y deseable socialmente entre las élites,⁵¹ pero existió también una clase media castellana que adquirió numerosas piezas artísticas, aunque de menor valor que las compradas por estratos sociales más altos. Este grupo social acomodado tuvo predilección por aquellas tablas de carácter religioso, que eran adquiridas por letrados,

⁴⁸ SILVA MAROTO, M. P. *Op. Cit.*, pp. 78-79.

⁴⁹ BARRIO LOZA, J. A. *Op. Cit.*, p. 198.

⁵⁰ SILVA MAROTO, M. P. *Op. Cit.*, pp. 84-85.

⁵¹ DIÉGUEZ RODRÍGUEZ, A. *Op. Cit.*, p. 338.

funcionarios medios, clérigos y artesanos con cierta solvencia. Abundan en ellas los temas relacionados con la Pasión y las representaciones de Vírgenes, como es común en la iconografía hispanoflamenca, aunque la escasa variedad de esta, junto con la ausencia habitual de firmas en las piezas, sugiere un modo de producción masivo que resta exclusividad y valor a estas obras más asequibles.⁵²

En cuanto a los contratos de encargos, la documentación conservada demuestra la preocupación e interés que se concedía a la construcción de la obra artística, así como la relación directa entre los materiales, dimensiones y matices con el coste final del encargo.⁵³ En el caso de encargos de retablos, los documentos solían ser especialmente específicos en cuanto a estas cuestiones técnicas, dada la variedad de oficios y materiales empleados, siendo frecuente la toma de un modelo ya existente como referencia para el artista.⁵⁴ Pero volviendo al documento contractual en sí, este a menudo estaba acompañado de un boceto en el que el artista ofrecía una imagen básica de lo que sería el proyecto final. Dichos bocetos también podían complementarse con plantillas más elaboradas o maquetas tridimensionales en el caso de retablos y tallas.⁵⁵

Los pagos también estaban condicionados a la ejecución del encargo y al plazo acordado previamente, su instalación y el visto bueno de la guilda si procediese.⁵⁶ Cabe mencionar que los casos de impagos o declaraciones de insolvencia por parte de algunos comitentes eran relativamente frecuentes, recurriéndose en estos casos al pleito judicial para que el artista reclamase la deuda.⁵⁷ Pero en circunstancias ordinarias, se practicaba el llamado pago por tercios, que consistía en dividir el precio en tres pagos que abonaban antes, durante y después de terminar el encargo, lo que reforzaba la supervisión por parte del comitente, quien en caso de retraso podía denunciar el incumplimiento y suspender los pagos restantes o incluso recurrir al pleito citado anteriormente.⁵⁸

También es mencionable la existencia de subcontrataciones por parte de artistas de cierto prestigio que, mediante estos usos, podían asumir un gran volumen de encargos

⁵² FERNÁNDEZ DEL HOYO, M. A. *Op. Cit.*, pp. 363-364.

⁵³ O'MALLEY, M. *The business of art. Contracts and the commissioning process in renaissance Italy*, London, 2005, p. 75.

⁵⁴ PÉREZ MONZÓN, O. *Op. Cit.*, p. 105.

⁵⁵ O'MALLEY, M. *Op. Cit.*, p. 197.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 136.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 109.

⁵⁸ SERRA DESFILIS, A. "Modos de producción de retablos en la pintura gótica hispánica: Las fuentes documentales y su interpretación" en VV. AA. *La pintura europea sobre tabla. Siglos XV, XVI y XVII*. Ministerio de Cultura, 2013, p. 17.

al contar con más mano de obra bajo su nombre. Así, un mismo autor se situaba a la cabeza de todo un taller pluridisciplinar en el que cada trabajador tenía un cometido definido.⁵⁹ A este respecto, existían cláusulas en los contratos que garantizaban la ejecución de las partes más delicadas o importantes del encargo directamente por el maestro, sin poder delegarlas en subordinados.⁶⁰

V. CANTABRIA

5.1 Entrada por los puertos del Cantábrico

La zona cantábrica supone uno de los focos de entrada de las corrientes flamencas en España, a causa de su mayor relación con Flandes debido al tráfico marítimo.⁶¹ La distribución de las obras en la franja norte es dispar, destacando el retablo de San Bartolomé de Santoña, firmado por Pieter Claeissens y fechado en Brujas, así como los retablos de Tafalla y Fitero, en Navarra realizados por Rolan de Moys y Pablo Schepers. En general se aprecia un predominio de la pintura sacra, aunque también es posible encontrar obras de temática mitológica o retrato, como el *Rapto de Europa* de Martín de Vos, o el *Jardín del Amor* de Hans Vredeman de Vries sito en el Museo de Bellas Artes de Bilbao.⁶²

Sin embargo, la escasez de piezas en Cantabria (localizadas 11 obras de diversa cronología) obedece principalmente al efecto centrífugo que ejercía Burgos como centro de intercambios y como foco productor de arte hispanoflamenco, lo que sumado a la importancia del puerto de Bilbao y sus eventuales características aduaneras también atrajeron parte de este comercio.

5.2. INVENTARIO DE PIEZAS EN CANTABRIA

En el caso de la región cántabra, y atendiendo a las obras conservadas en colecciones públicas o religiosas, hay una escasez general de tabla hispanoflamenca,

⁵⁹ O'MALLEY, M. *Op. Cit.*, pp. 90-91.

⁶⁰ BRUQUETAS GALÁN, R. *Op. Cit.*, pp. 13-14.

⁶¹ DIÉGUEZ RODRÍGUEZ, A. *Op. Cit.*, p. 335.

⁶² *Ibid.*, p. 337.

encontrando los principales ejemplos en tablas de pequeño formato, trípticos de donantes privados y las propias tablas que componen los retablos, con especial mención en estos últimos los ubicados en las iglesias parroquiales de Laredo y Santillana del Mar, que trataré en el siguiente apartado. En cuanto a las pequeñas piezas provenientes generalmente de encargos particulares, se desconoce en algunos casos su procedencia o posibles ubicaciones anteriores, aunque pudiendo relacionarse con frecuencia a las familias ilustres de la zona, en caso de conocerlas.

En gran parte se encuentran descontextualizadas. Sólo las conservadas en iglesias parecen estar en el lugar para el que fueron encargadas y pueden extraerse algunas conclusiones sobre la adquisición y el encargo de la obra. Sin embargo, no existen fuentes documentales que ayuden al estudio de ninguna de estas obras. Este hecho, unido al anterior, entorpecen la catalogación y análisis de las piezas. Evidentemente, solo se incluyen las obras de estética vinculada al mundo flamenco, conscientes que durante el siglo XVI en Cantabria llega la estética renacentista, presente en obras murales como la de la iglesia de Santa Eugenia de Villaverde de Liébana que tiene decoración a *candelieri*, o la de San Pelayo en Naveda, también renacentista.

5.2.1. Retablo de la Virgen de Belén (Iglesia parroquial de Santa María de Laredo)

BARTHÉLEMY D'EYCK

Óleo sobre tabla.

s. XV



El retablo es un amplio conjunto de obras escultóricas que contiene escenas de la Anunciación, la Virgen de la Leche y el Calvario, acompañadas por escenas menores de la vida de la Virgen y de Cristo, así como por la presencia de los Apóstoles. La primera voz que clasificó el retablo como una pieza flamenca fue Georg Weise, quien además la fechó en 1480 como una obra importada. Posteriormente, en 1974 sería García Guinea quien relacionó la obra con Weyden, opinión compartida también por Campuzano. Pero además, el retablo posee influencias borgoñonas o germanas. A este respecto, la

publicación de un dibujo de una Virgen con el Niño atribuido a Barthélemy d'Eyck pudo haber servido de boceto para el diseño. Las influencias francesas en esta obra se deben a que el autor trabajó en Francia como creador de miniaturas, estando fuertemente influenciado por maestros como Robert Campin o Konrad Witz, siendo de este último de quien toma la influencia germánica.

En el grupo correspondiente a la Virgen con el Niño se aprecia una actitud dispar en los dos personajes representados, destacando la mirada ladeada de la Virgen como único nexo aparente entre ambos. En el caso de la Crucifixión, se trata de un ejemplo idóneo del estilo de Eyck con una vívida representación del momento en el que Cristo muere en la cruz. Esta composición se muestra mucho menos estática que sus compañeras, teniendo además cierto simbolismo en las expresiones dinámicas. En la representación de Cristo vemos un énfasis dramático con rasgos comunes a las obras de Weyden, como la forma de los brazos en "V" típica de los cristos alemanes del siglo XIV. En lo relativo al grupo del Calvario, los brazos también se muestran de una forma casi vertical que aporta aún más dramatismo al conjunto, reforzado por la tensión muscular del cuerpo y el paño ensangrentado que ondea al viento. Por último, la escena de la Anunciación muestra el característico aprovechamiento del espacio por parte de Eyck, con esquemas estilísticos de líneas suaves y fluidas especialmente notables en la imagen de la Virgen.

Bibliografía:

- ARAMBURU-ZABALA, M. A.; POLO SÁNCHEZ, J. J. (1990).
- CAMPUZANO RUIZ, E. (1985).
- CASADO ALONSO, H. (2006).
- GARCÍA GUINEA, M.A. y BERMEJO, E. (1974).

5.2.2. *Frescos de las iglesias de Santa Olalla, San Juan Bautista y Santa María en La Loma y Mata de Hoz (Valdeolea)*

ANÓNIMO

Fresco mural.

s. XV

Se trata de un posible conjunto de pinturas murales correspondientes a finales del siglo XV ubicadas en dichas iglesias, compartiendo todas ellas ciertos rasgos estilísticos propios del foco palentino, algo coherente al tener en cuenta que Valdeolea formó parte del obispado de Palencia hasta mediados del XX. Los primeros estudios acerca de estas obras señalan una relación de continuidad con el foco de Aguilar de Campoo, aunque opiniones posteriores las incluirán en el estilo hispanoflamenco. Por otra parte, la iconografía hace pensar que el artista pudo haberse formado en Burgos, destacado centro de la pintura en este contexto. Estas imágenes tenían una intención ornamental dentro de los templos,



La Loma. Fragmento central de la Anástasis.

con cierto carácter reiterativo en cuanto a las expresiones representadas. Respecto a la técnica, se recurrió al fresco seco, con una gama cromática escasa en la que predominan pigmentos de procedencia local de tonalidades ocre y pardas. Ocupan las zonas del presbiterio y el ábside, continuación de la tendencia románica. En lo relativo a los fondos representados, predominan los colores planos con elementos arquitectónicos en menor proporción. Iconográficamente, los temas giran en torno a los momentos destacados de la vida de Jesús.

En San Juan Bautista (Mata de la Hoz) se encuentran tres frisos delimitados por bandas ocres y negras, conteniendo representaciones de la Anunciación, la Visitación, el Nacimiento y la Adoración, y bajo ellas, el Prendimiento y la Ejecución de San Juan Bautista en sendas imágenes. Por su parte, en la iglesia de Santa Eulalia (La Loma) encontramos diversas pinturas organizadas en registros horizontales decorando la bóveda

de la capilla mayor, las cuales contienen escenas de la Última Cena, el Prendimiento, la Flagelación, la Crucifixión y la Resurrección, entre otros momentos de la Pasión, a las que se unen escenas de otros personajes como Santa Eulalia siendo martirizada, San Miguel y Santiago Matamoros. Algunos historiadores del arte han considerado que, debido a su cercanía con La Loma y Mata de Hoz, existiese la intención de crear un ciclo



La Loma. Pintura mural que representa el Prendimiento.

representativo completo de la vida de Cristo entre las tres iglesias. En tercer lugar, la iglesia de Santa María (Las Henestrosas), aunque seriamente dañadas, muestra escenas como el Nacimiento, la Epifanía, la Matanza de Inocentes y la Huída a Egipto; así como episodios como Santiago en la batalla de Clavijo y la

Última Cena, seguidas de María Magdalena sanando los pies a Cristo. En conjunto, la posible intención biográfica, junto a los rasgos iconográficos y estilísticos comunes en las pinturas de Valdeolea, refuerza la hipótesis de un maestro común a todas ellas, aunque la superior calidad técnica de los frescos de Las Henestrosas hace que dicha teoría no pueda afirmada con rotundidad.

Bibliografía:

- CAMPUZANO RUIZ, E. (1985).
- BARRÓN GARCÍA, A. (1998).
- GUERRA DE VIANA, D.; MARCHENA RUIZ, M. E. (2009).

5.2.3. Tablas del convento de Nuestra Señora de las Caldas (Las Caldas del Besaya)

Atribuidas al MAESTRO DE SANTA GÚDULA

San Vicente Ferrer

Óleo sobre tabla. 116 x 48 cm.; 58 x 48 cm.

Finales del s. XV



Se trata de dos tablas que pudieron formar parte originalmente de un conjunto pictórico mayor, lo que explicaría que estén pintadas por ambos lados. Este conjunto recoge momentos relevantes de la vida de San Vicente Ferrer, como son la escena de la Virgen entregándole el cingulo de castidad, la renuncia al capelo cardenalicio y la predicación en la ciudad, a las que se suman otros momentos del Evangelio como el Lavatorio de Pilatos y la Ascensión. Las obras se han atribuido al llamado Maestro de Santa Gúdula, quien trabajó a finales del XV siendo perteneciente a la Escuela de

Bruselas. Este artista dotaba a las figuras representadas de gran dinamismo y expresividad, siendo un rasgo propio el de representar las cabezas de dichas figuras con forma prominente y cráneos aplanados, así como acompañar a los personajes femeninos de cierta atmósfera melancólica. Como característica propia del estilo hispanoflamenco, este maestro logra una gran intensidad cromática mediante un hábil uso del óleo y gran atención al detalle. Para destacar la santidad de algunas figuras recurre al nimbo áureo y a una expresión facial seria y austera. En lo relativo a los fondos, se repiten los típicos de este estilo como aisladas aldeas y pequeños puertos.



Bibliografía:

- AA. VV. (2000).
- PÉREZ MONZÓN, O. (2012).

5.2.4. *Tríptico de la Crucifixión de la iglesia parroquial de Santa María de Valdecilla*

ANÓNIMO

Fresco mural.

s. XV-XVI



En la Iglesia de Santa María encontramos este tríptico tan representativo de la corriente hispanoflamenca que muestra, en su tabla central, una representación de Cristo crucificado flanqueado por la Virgen a su izquierda, y por San Juan a su derecha, ataviados con túnicas cobalto y carmesí, respectivamente. En las tablas laterales vemos a los donantes en posición orante. En conjunto, se puede destacar la intensa expresividad facial y el característico gusto por los fondos abiertos en la escena central. Por otro lado, la arquitectura y brocados que enmarcan las tablas laterales proporcionan una perspectiva lineal en dichas escenas. Las características relativas al retrato en esta obra permiten datarlo en el período de tránsito entre los siglos XV y XVI, pues comparten rasgos que recuerdan al estilo de contemporáneos como Jorge Inglés o a las figuras que aparecen en el retablo de Santillana del Mar.

El autor es conocedor de la perspectiva como se observa en las tablas laterales que fugan hacia la central a través del empleo del característico recurso del suelo enbaldosado. Mientras, en la tabla central, se observa un mayor interés del autor por la naturaleza.

En cuanto al origen del tríptico, la ausencia de capillas privadas y otros signos de patronazgo, hacen que sea incierta. Una hipótesis es que el matrimonio donante perteneciese a la familia Ibáñez, por la cercanía de su residencia y la coincidencia cronológica.

Bibliografía:

- BERMEJO MARTÍNEZ, E. (1980).
- POLO SÁNCHEZ, J. J. (2003).

5.2.5. *Tablas del retablo de San Bartolomé (Iglesia parroquial de Santa María del Puerto, Santoña)*

PIETER NICOLAI DE MOOR
Óleo sobre tabla. 106 x 121 cms.
s. XVI



El Retablo de San Bartolomé en la iglesia parroquial de Santoña se compone de seis tablas cuyas representaciones aluden a San Jerónimo, San Sebastián, Santa Ana, Santiago, Santa Catalina y María Magdalena. En dos de ellas, en el primer piso, se pueden observar sendas inscripciones, la de San Jerónimo contiene la frase: “OPVS PETRI NICOLAI MORAVLI BRVGIS IN FLANDRIA Q DICIT DE HOVDE SACK”; mientras que la tabla de San Sebastián reza: “OPVS PETRI NICOLAI”. Estas se han considerado tradicionalmente como alusiones al pintor flamenco Pieter Nicolas de Moor, cuya carrera se incluye en la Escuela de Brujas, coincidiendo en el tiempo con Gerard David en el período entre 1460 y 1523. Ambos fueron sucesores artísticos de la escuela bruselense de Roger van der Weyden, caracterizándose sus composiciones por situar a las figuras en un primer plano con una marcada separación respecto a los fondos, aunque se diferencian de Weyden en un mayor tratamiento de los mismos. También recibió

influencias de Hans Memling, como la disposición de la composición en vertical, el característico punto de vista ligeramente elevado o la cuidada simetría.

En el segundo piso vemos la representación de Santa Ana con un ramo de flores en su mano, enmarcada en una arquitectura renacentista con frontones y columnas de inspiración clásica. En la calle de la Epístola aparece Santiago con túnica, tocado y sujetando un libro abierto, sobre un paisaje que contiene un puerto marítimo con varios navíos y donde tiene lugar una batalla, es una escena de gran dinamismo.

En el piso superior se muestra a Santa Catalina coronada y con nimbo, ataviada con túnica púrpura y manto carmesí. Aparece con sus atributos característicos, una rueda dentada y una espada. En un plano secundario vemos a los caballos de su martirio mientras la santa está arrodillada pidiendo piedad. A la izquierda de su figura vemos de nuevo el paisaje típico de las otras escenas. La última imagen de la calle de la Epístola muestra a María Magdalena sujetando el unguento en su mano derecha.

En lo relativo a la arquitectura del retablo y sus relieves, su estilo se puede relacionar con el foco palentino de mediados del XVI. Por otro lado, esta arquitectura contiene detalles renacentistas como el Hermes situado junto a San Bartolomé o la presencia de *candelieri* en las pilastras del primer cuerpo, lo que sugiere una gran influencia italiana. La diferente cronología de las tablas, de en torno a 1500, y de los relieves escultóricos, de 1561, denotan que los elementos se montaron probablemente en su emplazamiento.

En cuanto a los comitentes que pudieron encargar estas tablas, se desconoce su identidad, aunque algunas de las advocaciones a las que aluden coinciden a los nombres de embarcaciones comerciales locales que realizaban rutas periódicas a Flandes como el caso de el “Santiago” y el “San Sebastián”, lo que podría significar que los patrones de dichas naves financiasen su construcción.

Bibliografía:

- ARAMBURU-ZABALA, M. A. (1994).
- ARAMBURU-ZABALA, M. A. (2000).
- BERMEJO MARTÍNEZ, E. (1976)
- CAMPUZANO RUIZ, E. (1985).

5.2.6. *San Jorge (Iglesia parroquial de San Jorge, Penagos)*

ANÓNIMO

San Jorge

Óleo sobre tabla. 148 x 158 cm.

s. XVI



Actualmente en el Museo Diocesano Regina Coeli de (Santillana del Mar, Cantabria), se trata de una tabla de gran formato representando a San Jorge, al que se muestra con armadura dorada a lomos de un corcel blanco dando muerte de una lanzada al dragón, seguido en un segundo plano de la dama rescatada ataviada con ropas largas en tonos carmesí y azul, y aún más alejado de la escena principal, vemos el castillo con una elevada torre central. Respecto al paisaje, se compone de rocas, árboles aislados y elementos arquitectónicos de tipo gótico dispuestos para provocar una perspectiva lineal. Esta composición destaca por su elevada calidad en el trazo y una gradación lumínica y cromática muy cuidada, con una técnica y estilo eminentemente flamencos, careciendo en este caso de influencias renacentistas. El autor pudo haberse formado en la zona castellana a finales del siglo XV.

Bibliografía:

- AA. VV. (2000).
- CAMPUZANO RUIZ, E. (1985).

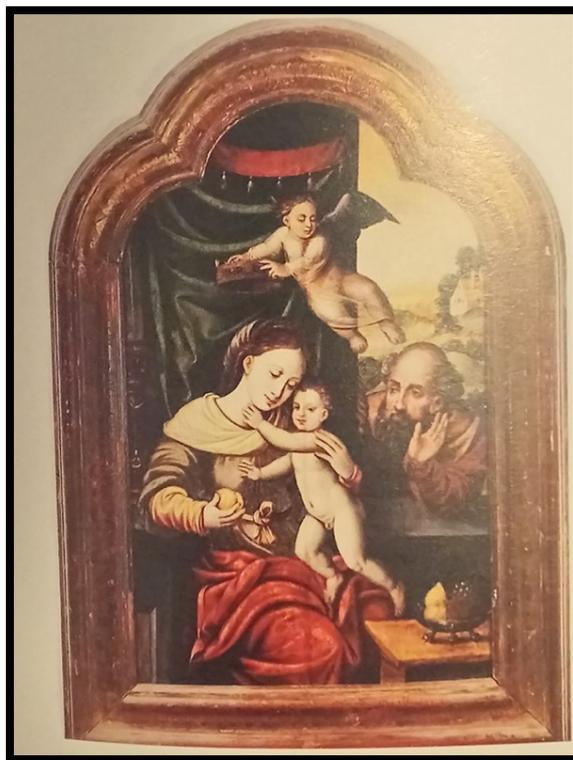
5.2.7. *Sagrada Familia (Iglesia parroquial de Santa María del Puerto, Santoña)*

Atribuido a PIETER COECKE

Sagrada Familia

Óleo sobre tabla.

s. XVI



La tabla flamenca alojada en la sacristía de la Iglesia de Santa María del Puerto muestra una imagen de la Sagrada Familia, la cual por su forma pudo haber estado destinada a ocupar una de las hornacinas de la capilla de Santiago en el mismo templo. La iconografía que contiene denota cierta inspiración florentina, fruto de la difusión de estas influencias entre los pintores flamencos. Atribuida a Pieter Coecke fue uno de los principales difusores de la pintura de Amberes hacia el sur europeo, especialmente en lo relativo a esta iconografía. La mencionada tabla es una fiel muestra de estas influencias, guardando una enorme similitud con la representación de la Sagrada Familia de Coecke conservada en la colección Joly en Brujas. Así, el estilo de Coecke tuvo un gran éxito entre las apetencias artísticas tanto de comitentes como de pintores, como muestra también el parecido con el Tríptico del mismo tipo iconográfico del Museo de Bellas Artes de Vitoria.

Bibliografía:

- ARAMBURU-ZABALA, M. A. (1994).
- ARAMBURU-ZABALA, M. A. (2000).

5.2.8. *Virgen con Niño (Museo de Bellas Artes de Santander)*

ANÓNIMO

La Virgen con el Niño de la cereza

Óleo sobre tabla. 90,2 x 57,1 cm.

s. XVI



En el Museo de Arte de Santander se ubica un óleo anónimo que representa a la Virgen con el Niño de la cereza, cuya cronología es inexacta pudiendo corresponder a finales del XV o inicios del XVI. El modelo iconográfico sería propio de la obra de Rogier Van der Weyden,

siendo mencionable el fondo brocado dorado que fue añadido en el XIX, así como una inscripción en escritura gótica en la parte inferior que reza: “AVE REGINA CELORUM MATER REGIS ANGELORUM O MARIA FLOS VIRGINUM / VELUT ROSA VEL LILIUM FUNDET ORES AD DOMINI PRO SALUTATE FIDELIUM”.

El Niño aparece con una actitud naturalista agarrando uno de sus pies y comiendo una cereza con gesto relajado. Por su parte, la Virgen muestra cierto *sfumato*, lo que hace pensar que fue pintada a principios del XVI, dada la notable influencia italiana.

El fondo fue elaborado empleando un brocado de pan dorado que fue añadido con posterioridad, ya en el siglo XIX.

Bibliografía:

- CAMPUZANO RUIZ, E. (1985).
- CARRETERO REBES, S. (1993).

5.2.9. *San Miguel (Museo Diocesano Regina Coeli de Santander) Santillana del mar*

ANÓNIMO

San Miguel

Óleo sobre tabla. 44 x 65 cm.

s. XVI



Originalmente esta obra se encontraba en la nave del Evangelio de la iglesia parroquial de Santa Cruz de Iguña, desde donde se trasladó a su actual ubicación. La tabla de San Miguel Arcángel es una obra de pequeño formato en la que este aparece representado con gran calidad técnica derrotando a dos demonios, portando como atributos la cruz en su mano derecha y una balanza en la izquierda, como alegoría a su función de pesar las almas en el Juicio Final. La composición forma un triángulo complementado con un fondo compuesto de prados, zonas boscosas, rocas y fortificaciones aisladas. Observamos también una perspectiva aérea con presencia de nieblas para reforzar la sensación de profundidad. Como es propio en obras de este tamaño, hay una cuidadísima atención al detalle. En cuanto a la propia figura de San Miguel, destaca la corpulencia de la que se le dota como rasgo ajeno al gótico y más propio de corrientes italianas. La obra tiene también influencias que recuerdan al estilo de Hans Memling, especialmente al tríptico conservado en el Museo de Danzig o al retablo del Hombre con Medalla en el de Amberes.

Bibliografía:

- AA. VV. (2000).
- CAMPUZANO RUIZ, E. (1985).

5.2.10. *Tablas del retablo de Santa Juliana (Colegiata de Santillana del Mar)*

Atribuido al MAESTRO DE LLANES

Óleos sobre tabla.

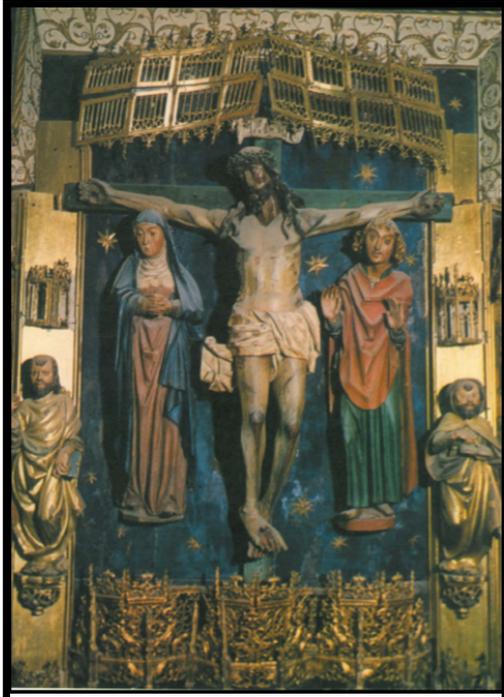
s. XVI.



El retablo se sitúa en el ábside de la Colegiata ocupando su totalidad, cuya disposición como tríptico se rodea con un guardapolvos con decoración plateresca. Esta pieza es una completa representación de la estética hispanoflamenca de finales del siglo XV, con características propias del foco burgalés, con un destacado tratamiento de la profundidad conseguida con la apertura de vanos con escenas de paisajes. El uso del color también pretende reforzar el volumen con el empleo de sombras arquitectónicas, así como con los pliegues de las ropas. Es resaltable también la uniformidad de la luz desde de un foco alto y alejado del centro de la composición, pudiendo afirmar que el retablo pudo haber sido hecho por un artista foráneo pero que trabajó en Burgos.

Respecto a la iconografía, en la parte inferior encontramos dos representaciones de Santa Juliana. La primera de ellas muestra una escena del martirio que sufrió la santa, donde se la representa parcialmente desnuda mientras es flagelada por cuatro personajes. A su alrededor hay una multitud compuesta presumiblemente por nobles, destacando uno de ellos que aparece entronado y señalando a la santa con su dedo índice y en cuyo lateral hay una inscripción con la palabra “EVLESIO” (Eulogio). Asimismo, uno de los verdugos aparece derramando sobre la cabeza de Santa Juliana lo que parece metal fundido, mientras otro individuo que se identifica como el donante está arrodillado ante la santa. Todo el grupo aparece enmarcado bajo un arco de medio punto con un fondo de nubes blancas. Como característica común, las figuras muestran influencias renacentistas propias de principios del XVI, con fuertes rasgos de hispanoflamenco castellano como el cuidado tratamiento del detalle y el naturalismo de los rostros. La segunda imagen dedicada a Santa Juliana alude a su juicio, donde aparece escoltada por dos soldados vestidos al estilo toscano y cuya anatomía se resalta deliberadamente, mientras que el resto de personajes llevan ropas típicamente flamencas. El juez, al que se representa en su cátedra, señala a la santa con su mano derecho en gesto condenatorio, la cual está encadenada al diablo que aparece a su lado con rostro humanizado. Respecto a la arquitectura que rodea la escena, está compuesta por arcos de medio punto reposando en capiteles figurados, de inspiración claramente renacentista. En cuanto al tratamiento del color, destaca el uso de sombreados para otorgar mayor sensación de volumen tanto en la arquitectura como en las ropas de las figuras, las cuales son las propias del período de los Reyes Católicos.

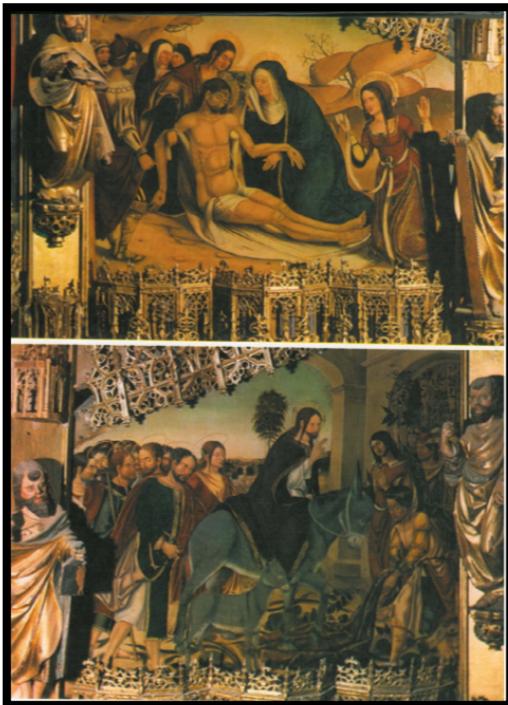
Por otra parte, en la zona superior del retablo encontramos representaciones de diferentes momentos de la vida de Cristo. En primer lugar, la escena del Nacimiento aparece enmarcada en el mismo tipo de arquitectura que las anteriores, y en su centro vemos al Niño desnudo con nimbo flanqueado por la Virgen a su izquierda, y por San José a su derecha. La Virgen está representada con larga túnica verde y dorada y sus manos juntas sobre el pecho. San José, por su parte, aparece también con túnica oliva y un manto rojo portando el bastón. También junto al Niño están presentes tres ángeles en actitud orante y, al fondo, una gran cortina carmesí con decoración dorada. En un lateral podemos ver también un vano donde aparecen otras dos figuras secundarias. La siguiente escena es la Adoración, cuyo centro contiene también al Niño con su madre mientras Melchor, arrodillado, besa su pie derecho y le ofrece un cáliz como presente. Este rey aparece con ropas orientalizadas de grandes mangas y tono amarillo. A los lados podemos



Crucifixión. (LAFUENTE FERRARI, E.)



Santa Juliana. (LAFUENTE FERRARI, E.) 1S



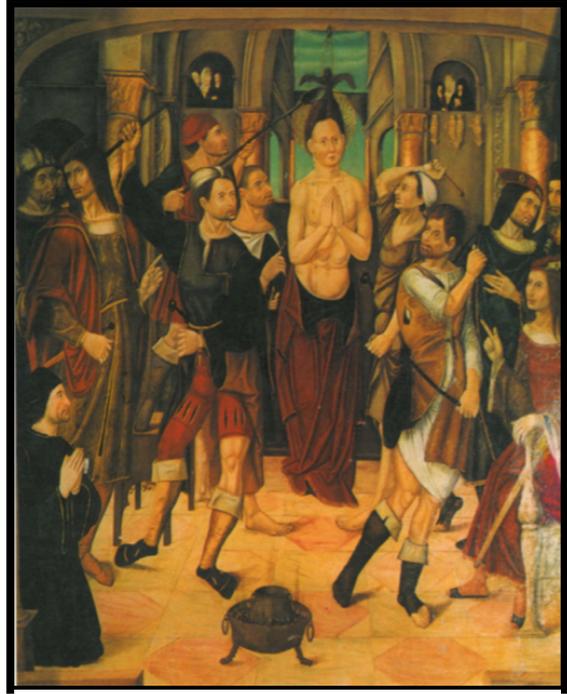
Depósito (LAFUENTE FERRARI, E.)



Nacimiento. (LAFUENTE FERRARI, E.)



Adoración. (LAFUENTE FERRARI, E.)



Martirio. (LAFUENTE FERRARI, E.)



Juicio. (LAFUENTE FERRARI, E.)

ver a Gaspar y Baltasar llevando orfebrería como ofrendas, así como sendos collares de oro sobre sus hombros. En el lado derecho de todo este conjunto se pueden ver las cabezas de la mula y el buey. Respecto al fondo, vemos el mismo dosel rojo con los tres ángeles que en la anterior composición, pero esta vez bajo una bóveda con artesonado. La tercera escena consiste en una representación de la Entrada en Jerusalén, con Jesús montado en el burro como centro de la escena, ataviado con túnica blanca y manto pardo. Cristo se muestra seguido de un séquito compuesto por los doce apóstoles con nimbo lineal. En las puertas de la ciudad vemos figuras secundarias que se deduce forman parte de la población local. Respecto al fondo de la escena, destaca la presencia de un árbol frondoso como único elemento. Por último, la escena alusiva al Depósito muestra a Jesús ya bajado de la cruz y en brazos de su madre, acompañada de San Juan y San Pedro. A la izquierda de este grupo hay otro compuesto por mujeres con un soldado en primer plano. Mientras, a la derecha, aparece María Magdalena en actitud orante. El paisaje es simple y austero para concentrar la atención en la escena principal.

Respecto a la autoría del retablo, los análisis y estudios realizados señalan, como se ha mencionado, al foco burgalés, especialmente por su posible relación con el retablo alojado en la iglesia parroquial de Llanes (Asturias). Fue R. Post el primer historiador del arte en apreciar dicha relación, atribuyendo ambas obras al denominado Maestro de Llanes, quien habría pintado las tablas hacia 1540. Esta hipótesis fue secundada por Camón Aznar, así como por Diego Angulo. Sin embargo, también hay expertos que se ha mostrado contrarios a la misma, como Azcárate. Por ello, no se puede afirmar a ciencia cierta la existencia de un autor común.

Bibliografía:

- AZCÁRATE, J. M. (1958).
- CAMÓN AZNAR, J. (1970).
- CAMPUZANO RUIZ, E. (1985).
- FERNÁNDEZ, R. (2017).
- LAFUENTE FERRARI, E. (1981).
- POLO SÁNCHEZ, J. J. (2003).
- POST CH, R. (1970).

5.2.11. *Tabla de la Anunciación (Iglesia parroquial de Ánaz)*

ANÓNIMO

La Anunciación

Óleo sobre tabla. 120 x 140 cm.

s. XVI



Esta tabla corresponde al siglo XVI, lo cual no coincide con el contexto cronológico de la iglesia

que la aloja, haciendo pensar que se trate de una donación por parte de un particular. El donante pudo haber sido el Conde de Torreanaz, quien hubo adquirido diversas obras flamencas procedentes de la colección del Ducado de Osuna. Las expresiones faciales muestran una serenidad propia del estilo de finales del XV, así como el especial tratamiento de las ropas, rasgos típicamente flamencos que se mezclan en un juego de iluminación y sombras más propio de la pintura renacentista.

La tabla muestra a la Virgen sentada mientras sostiene un libro y a cuya izquierda vemos al ángel. Tanto las posiciones como el tratamiento de las ropas y las proporciones son típicamente flamencas. Sin embargo, el arcángel Gabriel muestra características de esta pintura italiana que recuerdan al estilo de Botticelli. En cuanto al fondo, contiene espesos árboles, rocas y poblados dispersos. Completa la composición la aparición en la parte superior del Espíritu Santo y el Padre. En conjunto, hay un cuidadoso tratamiento de la luz, especialmente en los volúmenes anatómicos del cuerpo de Gabriel.

Bibliografía:

- BERMEJO MARTÍNEZ, E. (1980).
- CAMPUZANO RUIZ, E. (1985).
- POLO SÁNCHEZ, J. J. (2003).

VI. CONCLUSIONES

A lo largo del trabajo se ha intentado describir cómo las corrientes flamencas van penetrando en Castilla a partir del siglo XV, y en concreto la presencia de estas en la región cántabra. Esta influencia artística se une a la posterior asimilación de la misma por artistas oriundos o extranjeros que trabajaban en tierra castellana, dando lugar al desarrollo del estilo hispanoflamenco. Este gusto, inicialmente de las élites, hacia la estética de Flandes se entiende no sólo por los vínculos comerciales y políticos existentes desde época bajomedieval, sino también a una cierta continuidad del gusto propio de la estética castellana, que se veía reforzado por un común predominio de temática religiosa en las composiciones. Estas cuestiones fueron básicamente las causas de la preferencia por lo flamenco en mayor medida que por lo renacentista, la otra corriente dominante en la Europa de la época.

La producción flamenca tuvo también su paralelo desarrollo tanto en los aspectos técnicos, como en los estilísticos y comerciales, en un contexto donde algunas ciudades de Flandes se erigieron como centros productores de arte, lo que coincidía con su ya importante papel de foco comercial. Esto convirtió a núcleos como Amberes o Brujas en exportadores de ese arte propio hacia el resto de Europa, y muy particularmente, Castilla. El mundo flamenco y el castellano tuvieron sus paralelismos, como los mecanismos de control interno que regulaban la actividad artística, la división de funciones y el establecimiento de jerarquías estrictas en los talleres. Estos buscaban por otra parte asentar su prestigio y “marca” comercial, lo cual hacían marcando sus productos o firmándolos, siendo esto una muestra de la creciente importancia que fueron adquiriendo estos maestros. Por otro lado, también existieron diferencias, especialmente en los aspectos más técnicos relacionados con los materiales, algo que se explica con causas puramente geográficas.

A causa del auge comercial relativo al arte flamenco, la clase mercantil se vio también impulsada, especializándose algunos comerciantes en determinados tipos de mercadería. Muchos de ellos ya mercadeaban con materias primas y objetos suntuosos, por lo que conocieron y difundieron el arte flamenco a partir de las redes comerciales con las que ya contaban. Otra de las vías de entrada fueron los intermediarios que se encontraban próximos a los focos flamencos por funciones diplomáticas, militares o eclesiásticas, contando generalmente con gran poder adquisitivo y convirtiéndose en coleccionistas, marchantes y asesores de la nobleza castellana con la que mantenían

contacto. Las ferias castellanas actuaron como los centros comerciales que eran distribuyendo el arte por los diferentes reinos.

Hemos visto también cómo el arte hispanoflamenco se consolida autónomo, estableciéndose su reglamentación, no sólo en los aspectos comerciales a través de las corporaciones, sino también en aspectos cualitativos por medio de reglamentos oficiales y ordenanzas que dictaban lo que era propio del buen hacer y lo que no. En algunos aspectos, la técnica castellana difiere de la flamenca, como el caso del tratamiento de los soportes, la composición de ciertos pigmentos o el propio ensamblaje del marco, entre otras particularidades. Si bien incorpora numerosas características foráneas, especialmente en lo relativo al uso y composición del óleo. Así, se formaron los diferentes focos castellanos que actuaron como centros creadores por toda la meseta, importando y exportando mercaderías a través de los cercanos puertos cantábricos que se coordinan con las ferias del interior. Todo este mercado abastecerá inicialmente a una élite noble o eclesiástica, aunque progresivamente aumentará su producción abaratándose su coste, que si bien no era prohibitivo tampoco estaba al alcance de todos los segmentos sociales. Así, las clases acomodadas del artesanado urbano o campesinos enriquecidos imitarán el gusto de la élite adquiriendo este tipo de obras, aunque generalmente de menor exclusividad que los primeros.

En lo relativo a Cantabria, se han mencionado los factores que desviaron la posible atracción de tablas flamencas a la región, como Bilbao, al ser puerto con ocasionales ventajas logísticas y fiscales para algunos mercaderes; o Burgos, como centro productor, importador y su coordinación más directa con el puerto vizcaíno. Aunque sí llegaron obras procedentes de varios de los focos o importadas desde Flandes en el caso de retablos y conjuntos pictóricos. Por otra parte, en el caso de las obras que se han conservado y mencionado en este trabajo, parecen no haber sido estudiadas en profundidad, pues pese a que las piezas están mayoritariamente datadas, los autores permanecen en el anonimato, así como algunos comitentes. Por ello, y como se ha expuesto, algunas autorías o posibles encargos que explicasen los actuales emplazamientos estarían aún por estudiar.

VII. BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. *Anno Domini. La Iglesia en Cantabria*. Santillana del Mar, 2000.
- ALBA, L.; GARCÍA-MÁIQUEZ, J.; GAYO, M. D.; JOVER, M.; MAROTO SILVA, P. “Las prácticas artísticas de los pintores hispanoflamecos en la Corona de Castilla en el siglo XV” en *Boletín del Museo del Prado*, Tomo XXXII, N° 50, 2014, pp. 122-147.
- ARAMBURU-ZABALA, M. A.; POLO SÁNCHEZ, J. J. “Barthélemy d’Eyck y el retablo de la Virgen de Belén en Laredo” en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, Vol. II, 1990, pp. 97-102.
- ARAMBURU-ZABALA, M. A. *El Arte en Cantabria entre 1450-1550*. Cursos de Verano de Laredo, julio-agosto 1994. Universidad de Cantabria – Ayuntamiento de Laredo.
- ARAMBURU-ZABALA, M. A. “La iglesia de Santa María de Puerto en Santoña” en *Monte Buciero*, N° 5, 2000, pp. 7-28.
- AZCÁRATE, J. M. *Ars Hispaniae: Historia Universal del Arte Hispánico*. Vol. XIII. Plus Ultra, Madrid, 1958.
- BARRIO LOZA, J. A. “El comercio internacional del arte en el Bilbao del Antiguo Régimen” en *Bidebarrieta*, 17, 2006, pp. 185-198.
- BARRÓN GARCÍA, A. *La pintura mural en Valdeolea y su entorno*. Fundación Marcelino Botín, Santander, 1998.
- BERMEJO MARTÍNEZ, E. “Un retablo flamenco en la iglesia de Santa María de Santoña” en *Archivo Español de Arte*, N° 49, 1976, pp. 1-16.
- BERMEJO MARTÍNEZ, E. *La pintura de los primitivos flamencos en España*. CSIC, Madrid, 1980.
- BIALOSTOCKI, J. *El arte del siglo XV. De Parler a Durero*. Madrid: Istmo, 1998, pp.193-223.
- BRUQUETAS GALÁN, R. “Los gremios, las ordenanzas, los obradores” en AA. VV. *La pintura europea sobre tabla. Siglos XV, XVI y XVII*. Ministerio de Cultura, 2013, pp. 20-31.

- CAMÓN AZNAR, J. *Historia General del Arte*, vol. XXIV, Espasa-Calpe, Madrid, 1970.
- CAMPUZANO RUIZ, E. *El Gótico en Cantabria*. Editorial Estudio, Santander, 1985.
- CARRETERO REBES, S. *Guía del Museo de Bellas Artes de Santander*. Museo de Bellas Artes de Santander, 1993.
- CASADO ALONSO, H. “Crecimiento y apertura de nuevos horizontes económicos en la España de los Reyes Católicos: el ejemplo de Laredo” en *Anales de Historia Medieval de la Europa Atlántica*, Nº 1, 2006, pp. 29-60.
- DIÉGUEZ RODRÍGUEZ, A. “La pintura flamenca del siglo XVI en el norte de España. La vertiente cantábrica: de Navarra a Galicia” en *Actas del XVIII Congreso del CEHA*, 20-24 de Septiembre de 2010, Santiago de Compostela, pp. 332-342.
- DOMINGO MENA, S. *Caminos burgaleses: los caminos del norte (siglos XV y XVI)*. Tesis doctoral dirigida por J. J. García González, Universidad de Burgos, 2016.
- FERNÁNDEZ DEL HOYO, M. A. “Sobre el comercio de obras de arte en Castilla en el siglo XVI” en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. 61, 1995, pp. 363-368.
- FERNÁNDEZ, R. *El retablo de Santa Juliana de Santillana del Mar (Cantabria): revisión historiográfica y análisis histórico-artístico*. Trabajo de Fin de Grado, Julio-2017, Universidad de Cantabria.
- GABIOLA CARREIRA, D. “Los diezmos de la mar y el transporte comercial marítimo en las cuatro villas de la costa de mar en el siglo XVI” en *Studia Historica: Historia Moderna*, 2018, Vol. 40, Nº 1, pp. 331-360.
- GARCÍA GUINEA, M.A. y BERMEJO, E.: *El arte de Flandes en Santander (1450-1550)*. Santander, 1974.
- GARRIDO, C. “Las técnicas flamencas e italianas en relación con la pintura española de los siglos XV y XVI” en VV. AA. *La pintura europea sobre tabla. Siglos XV, XVI y XVII*. Ministerio de Cultura, 2013, pp. 126-132.
- GUERRA DE VIANA, D.; MARCHENA RUIZ, M. E. “Pinturas góticas en Valdeolea” en *Cuadernos de Campoo*, 3, 2010, pp. 8-14

- GUTIÉRREZ BAÑOS, F. *Aportación al estudio de la pintura de estilo gótico lineal en Castilla y León: precisiones cronológicas y corpus de pintura mural y sobre tabla*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2005.
- LAFUENTE FERRARI, E.: *El libro de Santillana*. Santander, Librería Estudio, 1981.
- MIQUEL JUAN, M. y SERRA DESFILIS, A. “Circulación de modelos y Cultura Pictórica en la Valencia de 1400” en *Artigrama*, 26, 2011, pp. 333-380.
- O'MALLEY, M. *The business of art. Contracts and the commissioning process in renaissance Italy*, London, 2005.
- ORELLA UNZUÉ, J. L. “Relaciones mercantiles vascas entre la Edad Media y el Renacimiento” en *Lurralde: Investigación y Espacio*, No 39, 2016, pp. 107-198.
- PÉREZ MONZÓN, O. “Producción artística en la Baja Edad Media. Originalidad y/o copia” en *Anales de Historia del Arte*, Vol. 22, 2012, pp. 85-121.
- POLO SÁNCHEZ, J. J.; GIL AGUIRRE, E.; GUTIÉRREZ DOMÍNGUEZ, C. *Medio Cudeyo, catálogo monumental*. Ayuntamiento de Medio Cudeyo, 2003.
- POST CH, R. *History of Spanish Painting: The beginning of the renaissance in Castle and Leon*. Kraus Reprint, New York, 1970.
- REDONDO PARÉS, I. “El comercio artístico durante el reinado de Isabel la Católica (1474-1504)” en MARTÍNEZ TABOADA, P.; MIQUEL JUAN, M.; PÉREZ MONZÓN, O. (eds.) *Afilando el pincel, dibujando la voz. Prácticas pictóricas góticas*. Ediciones Complutense, Madrid, 2017, pp. 265-285.
- SÁNCHEZ CANTÓN, J. F. “Maestre Jorge Inglés, pintor y miniaturista del Marqués de Santillana” en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXV, 1917, pp. 99-105.
- SERRA DESFILIS, A. “Modos de producción de retablos en la pintura gótica hispánica: Las fuentes documentales y su interpretación” en VV. AA. *La pintura europea sobre tabla. Siglos XV, XVI y XVII*. Ministerio de Cultura, 2013, pp. 15-22.
- SILVA MAROTO, M. P. *Pintura hispanoflamenca castellana: Burgos y Palencia*, Tomo I. Junta de Castilla y León – Consejería de Cultura y Bienestar Social, 1990.

- SILVA MAROTO, M. P. “La pintura hispanoflamenca en Castilla” en RUIZ QUESADA, F. (coord.) *La pintura gótica hispanoflamenca: Bartolomé Bermejo y su época*. Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003, pp. 77-86.
- VERMEYLEN, F. *Painting for the market. Commercialization of art in Antwerp's Golden Age*, Turnhout, 2003.
- YARZA LUACES, J. “Comercio artístico Flandes-Reinos Hispanos” en RUIZ QUESADA, F. (coord.) *La pintura gótica hispanoflamenca: Bartolomé Bermejo y su época*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003, pp. 107-117.