

Arte y devoción en las obras importadas. Los retablos “flamencos” esculpidos tardogóticos: estado de la cuestión*

María Jesús GÓMEZ BÁRCENA
Universidad Complutense de Madrid
Departamento de Historia del Arte I (Medieval)
mjgomez@ghis.ucm.es

RESUMEN

Se conserva en España un interesante conjunto de retablos esculpidos tardogóticos, repartidos desigualmente por la Península y el mundo insular, procedentes de los antiguos Países Bajos. Deben ser valorados en función de la devoción y sensibilidad artística de determinados grupos sociales, a veces relacionados con la actividad comercial a nivel internacional. En este artículo se plantean los diversos problemas que aún presentan muchas de estas piezas, y que son de difícil resolución: ausencia de documentación, procedencia, adscripción a un taller, cronología y, en algún caso, determinar si realmente son obras importadas.

Palabras clave: Arte. Escultura. Flamenco. Retablos. Importación. Tardogótico. Madera. Policromía.

The art and devoutness in the imported works. The Flemish altar-piece sculptured in the Last Gothic: state of the question

ABSTRACT

An interesting stock of sculpted late gothic altar pieces is kept in Spain, unevenly distributed between the mainland and the isles, all of them originating in the Low countries. Their value is related to the devotion and artistic sensitivity of certain social groups, often linked to commercial trading at international level. This article sets out different problems common to many of these pieces, not easy to solve: lack of relevant documentation, origin, relation to particular workshop, chronological dating, and in certain cases, to determine whether they are imported works.

Key words: Art. Sculpture. Flemish. Imported. Altarpiece. Lategothic. Wood. Polychrome.

SUMARIO Introducción. 1. Obras conservadas en España. 2. Corona de Castilla. 3. Reino de Navarra. 4. Corona de Aragón. 5. Consideraciones finales.

* Este trabajo ha podido ser realizado por la concesión del Proyecto de Investigación PB90-0006, concedido por la DGICYT en el año 1991. El texto fue un encargo relacionado con la Exposición Lumen Canariense, en San Cristóbal de La Laguna, para ser publicado con independencia del Catálogo correspondiente. Entregado en septiembre del 2002 por diversas razones su publicación quedó suspendida. Dicho texto, con alguna actualización bibliográfica es el que ahora ve la luz.

La presencia de lo flamenco en el arte español durante los siglos XV y XVI viene siendo señalada desde el XIX -con referencias poco precisas que no aluden a su calidad- y de manera más intensa y concreta durante el XX¹, impulso que continúa hasta la actualidad con interesantes aportaciones. En el XIX comenzó a destacarse la existencia en el patrimonio artístico español de diversas piezas que no respondían a la actividad de los talleres locales sino que eran consecuencia de la importación. Se subraya su procedencia, especialmente del norte de Europa -de los antiguos Países Bajos meridionales- y se las denomina "obras flamencas", terminología tradicional que unifica la producción y que la historiografía ha mantenido, a pesar de su inexactitud, junto a la incorporación y uso de otras más ajustadas a la realidad geográfica: obras de Brabante, de Bruselas, de Amberes. Los investigadores decimonónicos no imaginaban la significación que posteriormente alcanzarían dichas obras, a medida que fue valorándose el importante número de piezas conservadas debido a la aceptación de que fueron objeto. Todo ello, a pesar de las lógicas incógnitas que aún nos plantean las obras y a las numerosas desapariciones y destrucciones que sin duda se han ido produciendo a lo largo del tiempo. En relación con lo anteriormente expuesto hay que considerar la activa participación de numerosos maestros extranjeros -"flamencos"- en la producción artística española del final del gótico². Fueron una de las causas de la influencia del norte de Europa en los reinos de la Península Ibérica al ser, en gran medida, los responsables de las obras de mayor relevancia en sus diferentes especialidades: portadas, sillerías de coro³, sepulcros y también de los monumentales retablos entre los que destacan los de Sevilla, Toledo, Burgos (F.1) o Valladolid, todos ellos retablos mayores que exigían unas dimensiones no coincidentes con las proporcionadas por las habituales formas flamencas⁴ (F.2).

Sin duda, la modalidad de los retablos es la más fascinante del arte gótico tardío. Reflejan uno de los modos de expresión artísticos favoritos de esta época; desempeñan en el ámbito religioso una función muy especial, por su emplazamiento pri-

¹ J. K. STEPPE, "De Vlaamse Kunst in Spanje" en *Onze Alma Mater*, Orgaan van de "Vlaamse Leergangen te Leuven", 1953, pp. 1-12.

² R. H. RANDALL, "Flemish influences on sculpture in Spain" en *Bulletin of Metropolitan Museum of Art*, 1956, pp.257-264; M^a V. HERRAEZ ORTEGA, "Artistas flamencos en León en la segunda mitad del siglo XV y comienzos del XVI" en *Estudios Humanísticos. Geografía, Historia, Arte, Universidad de León*, 1986, pp.191-199; J. M^a DE AZCÁRATE, "La introducción del arte flamenco en la primera mitad del siglo XV" en *IV Simposio Luso-Espanhol de História da Arte Portugal e Espanha entre a Europa e além-mar*, Coimbra, abril de 1987, (Universidade de Coimbra, 1989) pp. 43-52; M^a. D. TEIJEIRA, "Juan de Bruselas: un artiste flamand de la fin du Moyen Age en Castille" en *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archeologie*, XVII, 1995, pp.47-56; C.J. ARA GIL, "Las raíces flamencas de la escultura en el periodo gótico tardío en España" en *Lumen Canariense. El Cristo de La Laguna y su tiempo*, San Cristóbal de La Laguna, 2003, pp. 121-159.

³ A. FRANCO MATA, "Sillerías de Coro y artistas flamencos y germanos en la España del siglo XV" en *Verdad y Vida*, T. LV, 1997, pp.425-441.

⁴ Entre otros podemos citar a Pieter Dancart, Rodrigo Alemán, Copín de Holanda, Gil Siloe y Simón de Colonia, ligados al ámbito castellano, o al maestro Ans, para el cuerpo principal del retablo mayor de La Seo de Zaragoza. Véase M^a del C. LACARRA DUCAY, *El Retablo Mayor de la Seo de Zaragoza*, Zaragoza, 1999.; *Idem*, "El retablo mayor de San Salvador de Zaragoza (1434-1487)", en *Retablos esculpidos en Aragón. Del gótico al barroco*, Zaragoza, 2002, pp. 107-144.

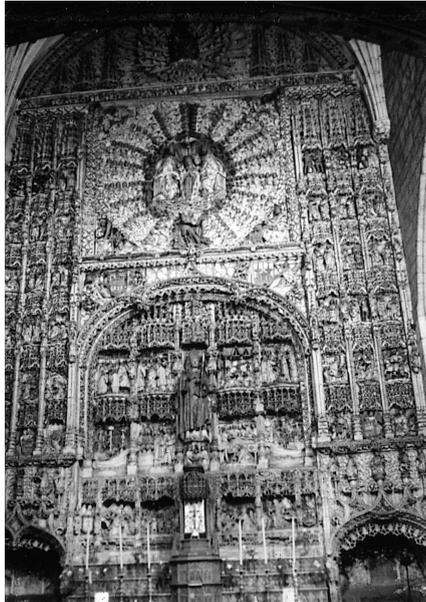


Fig. 1 Retablo de San Nicolás. Iglesia de San Nicolás. Burgos.

vilegiado en el espacio religioso, sobre el altar, lugar donde se realiza la Eucaristía. Los fieles dirigen hacia él sus miradas y sus oraciones y es, por su carácter ilustrativo y pedagógico, un instrumento de estimulación religiosa-devocional⁵. El arte del retablo había tenido su génesis con anterioridad al siglo XV⁶, pero es en esta centuria cuando conoce un espectacular desarrollo y florecimiento mostrando sus específicas características, que en los ejemplos españoles son rasgos diferenciadores -especialmente su monumentalidad- de los habituales en los retablos flamencos: pequeños trípticos con puertas que permanecían cerradas o abiertas en función de la liturgia y las festividades.

La aceptación de lo extranjero en el arte español no es una situación nueva pues remite a precedentes lejanos, y forma parte del desarrollo de nuestro arte medieval que con asiduidad muestra una dependencia del exterior. El siglo XV significa un apogeo en las relaciones con las ciudades de los antiguos Países Bajos meridionales⁷, y con otras del norte de Europa -Francia y Alemania- y, aunque con menos

⁵ Especialmente interesante J. MOLINA I FIGUERAS, "Contemplar, meditar, rezar. Función y uso de las imágenes de devoción en torno a 1500" en *El Arte en Cataluña y los reinos hispanos en tiempos de Carlos I, Sociedad Estatal para la conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Barcelona, 2000*, pp. 89-105.

⁶ R. BUENDÍA, "Sobre los orígenes estructurales del retablo" en *Revista de la Universidad Complutense de Madrid*, 1973, pp. 17-40; J. BOUSQUET, "Des antependiums aux retables. Le problème du décor des autels et de son emplacement", *Cahiers de Saint Michel de Cuixa*, 1982, pp. 201-232.

⁷ R. DIDIER, "Expansion artistique et relations économiques des Pays-Bas méridionaux au Moyen Age" en *Bulletin de l' Institut Royal du Patrimoine Artistique*, IV, 1961, pp. 57-75.

intensidad, también con el mundo insular anglosajón⁸. Dichas relaciones repercutieron de una manera directa en la llegada a los reinos españoles de diversas obras de arte y en su adquisición por parte de unos comitentes pertenecientes a diferentes clases sociales, lo que favoreció la creación de importantes colecciones de tapices⁹, miniatura o pintura como las que llegaron a poseer los monarcas y la alta nobleza de la época. Interesa recordar lo indicado por J. K. Steppe¹⁰ sobre las razones que pudieron favorecer la introducción en España de tan importante producción artística flamenca. Tres fueron las vías que destaca el citado investigador:

-La de la intensificación de las relaciones dinásticas y políticas, que conlleva una proyección en el ámbito artístico-cultural, y fue de gran trascendencia en el periodo de los Reyes Católicos y en el de doña Juana y Felipe el Hermoso, hijo del emperador Maximiliano y María de Borgoña¹¹.

-La vía del comercio, especialmente de la lana de Castilla que acaparó los mercados e hizo de la ciudad de Burgos un foco de canalización de los productos que entraban y salían a través de los puertos del Cantábrico¹². Sin olvidar, posteriormente, el comercio de la caña de azúcar, producto ligado a la actividad agrícola de las Islas Canarias, también conocidas como "islas del azúcar"¹³. Ya los Trastámara favorecen el comercio con Flandes, y, con el comercio viaja, de modo

⁸ T. F. RUIZ, "Mercaderes castellanos en Inglaterra, 1249-1350" *Anuario de Estudios Marítimos Juan de la Cosa*, I, 1979, pp. 11-38; B. CAUNEDO DEL POTRO, "La actividad de los mercaderes ingleses en Castilla (1475-1492)", *Cuadernos de Historia Medieval*, 5, Universidad Autónoma de Madrid, 1984; J. HERNÁNDEZ PERERA, "Alabastros ingleses en España" en *Goya*, nº 22, 1958, pp. 216-222; S. ALCOLEA, "Relieves ingleses de alabastro en España: ensayo de catalogación" en *Archivo Español de Arte*, Madrid, 1971, pp. 137-154; J. YARZA, "Alabastros esculpidos y comercio Inglaterra-Castilla en la Baja Edad Media", en *Homenaje al profesor. Hernández Perera*, Universidad Complutense de Madrid, 1992, pp. 605-617; Á. FRANCO MATA, *El Retablo Gótico de Cartagena y los alabastros ingleses en España*, Murcia, 1999, proporciona abundante y actualizada bibliografía sobre el tema.; *idem*, "El retablo de alabastro inglés de Santa María la Vieja de Cartagena y los retablos marianos en España" en *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, LXXXIII, 2001, pp. 109-172.

⁹ V. VAZQUEZ DE PRADA, "Les relations commerciales hispano-flamandes et l'importation de tapisseries en Espagne Tapisserie de Tournai en Espagne. La tapisserie bruxelloise en Espagne au XVI siècle, *Tournai*, 1985, pp. 57-87.

¹⁰ J.K. STEPPE, "Mécénat espagnol et art flamand au XVI siècle" en *Splendeurs d'Espagne et les villes belges 1500-1700*, T. I Europalia 85 España, Bélgica, 1985, pp. 247-282.

¹¹ Recientemente J. YARZA LUACES ha vuelto a señalar el importante papel desempeñado por la reina Isabel la Católica, y otros personajes femeninos reales, como impulsora artística y coleccionista, destacando que "la inmensa mayoría de lo que adquirió, de los encargos realizados y los artistas que tuvo a su servicio, bien eran flamencos, bien estaban familiarizados con el arte del norte de Europa, que ofrecía por entonces un modelo diferente al renacimiento toscano": "Reinas promotoras, colecciones dispersas" en *A la manera de Flandes. Tapices ricos de la Corona de España*, Patrimonio Nacional, 2002, pp. 11-32.

¹² J. FINOT, *Etude historique sur les relations commerciales entre la Flandre et l'Espagne au moyen âge*, París, 1899; J.A. GORIS, *Etude sur les colonies marchandes meridionales (Portugais, Espagnols, Italiens) à Anvers de 1488 à 1567*, Lovaina, 1925; C. VERLINDEN, *El comercio de paños flamencos y brabantones en España durante los siglos XIII y XIV*, Madrid, 1952; L. MARECHAL, "La colonie espagnole de Bruges du XIV au XVI siècles", en *Revue du Nord*, nº 137, 1953, pp. 5-40; H. Van WERVEKE, *Bruges et Anvers, huit siècles de commerce flamand*, Bruselas, 1944; L. SUAREZ FERNÁNDEZ, *Navegación y comercio en el Golfo de Vizcaya. Un estudio sobre la política marinera de la Casa de Trastámara*, Madrid, 1959; M^a CORAL CUADRADA, *Puertos comerciales en la Edad Media*, Cuadernos, Historia 16, nº 166, Madrid, 1985.

¹³ M^a L. FABRELLAS, "La producción de azúcar en Tenerife", *Revista de Historia*, La Laguna, nº



Fig. 2 Retablo de Rieden. Landesmuseum. Stuttgart.

inseparable, la cultura y el arte¹⁴.

-La vía del propio esplendor de los Países Bajos fue decisiva para la exportación de su producción artística, entre la que sobresale la pintura¹⁵ y los tapices, pero también destacan los retablos esculpidos que constituyen un aspecto significativo de aquel momento histórico para conocer con mayor precisión la personalidad, los gustos y la devoción de algunos comitentes, especialmente castellanos.

Antes de pasar a valorar los ejemplos conservados en España podemos plantear la siguiente pregunta ¿tuvieron los pequeños retablos-trípticos una aceptación generalizada por parte de la sociedad castellana y de otros ámbitos? En respuesta a esta observación -conscientes de los riesgos que implica, ante un conocimiento parcial de lo que pudo existir, y siendo muy deficitarios en cuanto a lo que a documentación se refiere- tenemos que considerar que numerosos clientes o promotores

100, 1952, pp. 455-475; M.A. LADERO QUESADA, "La economía de las Islas Canarias a comienzos del siglo XVI", *Historia General de las Islas Canarias*, T. III, 1977; G. CAMACHO Y PÉREZ GALDÓS, "El cultivo de la caña de azúcar y la industria azucarera en Gran Canaria (1510-1535)", en *Anuario de Estudios Atlánticos* (Madrid-Las Palmas), nº 7, 1961, pp. ; M. MARRERO RODRÍGUEZ, "Una sociedad para comerciar con Castilla, Canarias y Flandes en la primera mitad del siglo XVI" III Coloquio de Historia Canario-Americana, 1978, T.I Cabildo Insular de Gran Canaria(1980); Idem, "Mercaderes flamencos en Tenerife durante la primera mitad del siglo XVI" en IV Coloquio de Historia Canario-Americana, 1980, Cabildo Insular de Gran Canaria, (1982), T. I ; J. HERNÁNDEZ PERERA, "Presentación" en *Arte flamenco en La Palma*, Gobierno de Canarias, 1985.

¹⁵ J. MARTINEZ DE AGUIRRE, "Notas sobre la importación de obras escultóricas en la Castilla bajomedieval" en *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloe y la escultura de su época*, Burgos, 2001, pp.367-380.

¹⁶ E. BERMEJO MARTÍNEZ, *La pintura de los primitivos flamencos en España*, Madrid, 1980.

importantes, como fueron los reyes, la alta nobleza o alto clero, en general muy familiarizados con lo flamenco, a la hora de elegir sus obras esculpidas optaron por hacer encargos a los artistas nacionales, o extranjeros afincados en España, y por una tipología ajena al modelo de tríptico flamenco¹⁶.

La demanda de obras importadas fue más decisiva por una parte de la sociedad burguesa¹⁷, de la oligarquía urbana a la que pertenecían cargos públicos y especialmente los ricos comerciantes, mercaderes que mantenían una estrecha relación con las ciudades flamencas por razones de su actividad comercial. Está constatada la presencia de los castellanos y vizcaínos primero en Brujas, y posteriormente en Amberes, son conocidas sus iniciativas artísticas y el aprecio por las diversas piezas que les ofrecía el mercado local, entre las que se encontraban los retablos-trípticos. Dichas familias poseían una gran capacidad económica y, además, aspiraciones a equipararse y emular a la nobleza. Demostraban sus gustos artísticos, una sensibilidad que, en casos concretos, les llevó a elegir estas obras extranjeras para enriquecer especialmente sus capillas funerarias, construidas en las iglesias parroquiales de su lugar de origen. Esta realidad tuvo su momento de esplendor a partir de mediados del siglo XV¹⁸ hasta principios del XVI, coincidiendo con los reinados de Enrique IV y de los Reyes Católicos, y con el gran desarrollo de los Talleres de Bruselas y Amberes que ocupaban el primer lugar -eran los más activos e importantes- en la realización de dicho género. No podemos olvidar, asimismo, que existieron las aportaciones de los existentes en Brujas, Malinas o Utrecht -menos especializados en retablos, o con menor proyección- y las de Lieja, Namur o Tournai.

Orgullosos y vigilantes como estaban los citados talleres de su producción, y considerando la gran demanda existente, para proteger los centros se estableció la necesidad de marcar las obras con cuños propios de cada ciudad: se graban en la madera para garantizar no sólo su procedencia sino también la calidad de sus materiales y la de su policromía¹⁹. Lógicamente esta disposición ha facilitado la adjudi-

¹⁶ Entre otros, los retablos de la Cartuja de Miraflores, por iniciativa real; del obispo Luis de Acuña - del Árbol de Jesé- en la catedral de Burgos; el de Santa Ana, en la capilla del Condestable Fernández de Velasco, igualmente en la citada catedral, o el del condestable don Álvaro de Luna, en su capilla funeraria, en la catedral de Toledo, pueden servirnos de referencia. Georg WEISE, *Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten*, Reutlingen, 1925-(39); B. G. PROSKE, *Castilian sculpture. Gothic to Renaissance*, New York, 1951, T. MÜLLER, *Sculpture in the Netherlands, Germany, France and Spain 1400-1500*, Harmondsworth, 1966; C.J. ARA GIL, "El retablo gótico en Castilla" en *Retablos esculpidos en Aragón. Del Gótico al Barroco*, Coord. por M. C. Lacarra Ducay, Zaragoza, 2002, pp. 7-63.

¹⁷ Afirmación que hacemos con precaución pues también debemos tener en cuenta que desconocemos a quienes pudieron pertenecer los retablos cuyos fragmentos se conservan ahora en los Museos.

¹⁸ En la actualidad se está realizando, por parte de Christian BODIAUX de la Universidad Católica de Lovaina, una tesis doctoral sobre los retablos esculpidos realizados en los Países Bajos meridionales entre 1380 y 1430 aproximadamente.

¹⁹ G. VAN DOORSLAER, "Marques de sculpteurs et de polycromeurs malinois" en *Revue Belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, III, 1933, pp.159-176; GH. DERVEAUX- VAN USSEL, *Retables en bois*, (Guide du visiteur), *Musées royaux d'art et d'histoire*, Bruxelles, 1977; M. SCHUSTER-GAWLOWSKA, "Marques de corporations, poinçons d'ateliers et autres marques apposées sur les supports de bois des tableaux et retables sculptés flamands. Essai de documentation à partir des collections polonaises", *Jaarboek van het koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1989, pp.211-261; J.A. GLATIGNY, "Des marques énigmatiques", *Antwerpse retabels 15de-16de eeuw, II. Essays*, dir. H. Nieuwdorp, Anvers, pp. 142-143; La



Fig. 3 Detalle del Tríptico de la capilla de Saldaña. Monasterio de Santa Clara . Tordesillas. (Valladolid).

cación de algunas piezas a los talleres de la ciudad correspondiente pero no todas las conservadas nos proporcionan esta posibilidad y su localización resulta difícil²⁰. Muchas son las que o bien han perdido las marcas, por cambio del enmarcamiento o retoques en la caja, o por la aplicación de una nueva policromía que las oculta²¹.

Para poder responder a la gran demanda interna de una clientela localizada en los antiguos Países Bajos meridionales, así como a la de diversos países europeos²²

ciudad de Bruselas las impuso desde 1454 y la de Amberes a partir de 1470; es referencia conocida pero se continúa aludiendo por su extraordinaria importancia para la adjudicación de los retablos: S. Guillot de Suduiraut, *Sculptures brabançonnnes du musée du Louvre. Bruxelles, Malines, Anvers XV-XVI siècles*, París, 2001, pp. 21-26.

²⁰ Se sitúan con frecuencia en los montantes exteriores, en el dorso de la caja, sobre la cabeza, en la espalda o a los pies de las esculturas, sobre los elementos arquitectónicos o en los encuadramientos de los "volets" y Catheline Périer D' Ieteren y Cecilia Paredes recuerdan que el recurrir a dichas marcas es condición sine qua non para que la obra pueda ser vendida o entregada y que es un fenómeno único en la historia de la escultura occidental: "Rapports entre Tapisseries et Retables bruxellois" en *Âge d'or bruxellois. Tapisseries de la Couronne D'Espagne*, Bruselas, 2000, pp. 113-129.

²¹ Es aún mucho lo que se debe investigar en relación con este aspecto, realizar obras de restauración, limpieza e intentos de recuperación de la policromía medieval original.

²² Lo evidencia los interesantes conjuntos conservados, entre otros lugares, en Suecia, Noruega, Finlandia, Polonia, Francia y por supuesto en España. M^a J. GOMEZ BARCENA, *Retablos Flamencos en España*. Cuadernos de Arte Español, n^o 47, Historia 16, Madrid, 1992; C. DUMORTIER, "Retables sculptés anversois dans la péninsule Ibérique", *Antwerpse retabels 15de-16de eeuw, II. Essays*, dir.H. Nieuwdorp, Anvers, 1993, pp.111-113; P. PRADEL, *La sculpture belge de la fin du Moyen Âge au Musée du Louvre*, Bruselas, 1947; S. GUILLOT DE SUDUIRAUT, *Sculptures brabançonnnes du musée du Louvre*. Bruxelles, Malines, Anvers XV-XVI siècles, París, 2001; J. ROOSVAL, "Retables d' origine neerlandaise dans les pays nordiques" *Revue Belge d' Archéologie et d' Histoire de l' Art*, T.III, 1933, pp. 136-158; J. DE BORCH-GRAVE D' ALTENA, *Les retables brabançons conservés en Suede*, Bruselas, 1948; E. SZMODIS-ESZ-

que por diferentes razones manifestaron su aprecio por las obras flamencas -el tamaño no excesivamente grande de estas obras facilitó su traslado a los lugares más distantes y meridionales como las Islas Madeira y Canarias²³- necesitaron desarrollar una actividad que llegó a ser en parte "industrializada". Ello exigía un trabajo organizado racionalmente²⁴, se recurría incluso a la subcontratación, y repercutió con frecuencia en la calidad de las obras, que agradecen más una visión de conjunto, en general positiva y agradable, que un examen minucioso capaz de "denunciar" la pobreza de la talla. Son productos realizados con frecuencia en serie y su valor artístico puede ser limitado, pero despertaron un interés diverso por sus características formales y sus peculiaridades estilísticas e iconográficas, contribuyendo a ilustrarnos sobre las prácticas religiosas y las devociones de la época.

No podemos, no obstante, olvidar que también se conservan algunos ejemplos excepcionales en Castilla por ser obras de encargo, con exigencias muy concretas por parte del cliente, tanto en tipología como en calidad, y muy especialmente en iconografía que se alejará de los habituales programas repetitivos dedicados a la temática del ciclo de la Infancia o de la Pasión de Cristo. Merecen nuestra atención dos ejemplos, uno en Valladolid - retablo de la iglesia de El Salvador-y otro en Burgos-retablo de la iglesia de San Lesmes²⁵- dos obras que estuvieron parcialmente representadas en la interesante Exposición sobre Retablos de Amberes en la catedral de la ciudad, en 1993²⁶, y que llamaron la atención entre los expertos-visitantes

LARY, "Sculptures néerlandaises, hollandaises et flamandes en Hongrie. Un détail de retable sorti de l'atelier de Jan Borman le Vieux", *Bulletin du musée hongrois des Beaux-Arts*, 31, 1968, pp. 35-52; R. SZMYDKI, *Retables anversoises en Pologne. Contribution à l'étude des rapports artistiques entre les anciens pays-Bas méridionaux et la région de Gdansk au début du XVI siècle*, Bruselas, 1986; R. DIDIER, "Les retables sculptés des anciens Pays-Bas importés en France", en *Art et Société en France au XV siècle*, París, 1999, pp. 557-570.

²³ Las obras conservadas en las Islas Canarias, y especialmente el Cristo de La Laguna, del que, entre otros, Constanza Negrín ya destacó su extraordinario interés: "El Cristo de La Laguna y su probable origen brabantón" en *Archivo Español de Arte*, 267, 1994, pp. 292-298 y Francisco Galante Gómez escribió el libro: *El Cristo de la Laguna. Un asesinato, una escultura y un grabado*, San Cristóbal de La Laguna, 1999 y 2ª edc. (revisada y aumentada) *El Cristo de La Laguna*, San Cristóbal de La Laguna, 2002, ha motivado la realización de la Exposición *Lumen Canariense* y las correspondientes publicaciones. Las aportaciones bibliográficas pioneras en destacar las obras conservadas en Las Islas Canarias fueron las de L. Ninane, P. Hernández Benítez, J. Hernández Perera, A. Trujillo, J. Yarla y la, de momento más completa, de Constanza Negrín Delgado con su Tesis Doctoral (en prensa), *El Arte de los Países Bajos de los siglos XVI y XVII en las Islas Canarias*, leída en la Universidad Complutense en el año 1992, y otras muchas aportaciones como la reciente Comunicación al Congreso sobre Gil de Siloe: "Flandes y el Atlántico Ibérico: el mecenazgo artístico de Jacques de Groenenberg en la isla de La Palma" en *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloe y la escultura de su época*, Burgos, 2001, pp. 505-520.

²⁴ C. PÉRIER-D IETEREN, "Le marché d'exportation et l'organisation du travail dans les ateliers brabançons aux XV et XVI siècles. Apports de l'examen technologique des retables", *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge, III, Fabrication et consommation de l'oeuvre*, Actes du Colloque de Rennes, 1983, París, 1990, pp. 629-645; L.F. JACOBS, "The Marketing and Standardization of South Netherlandish Carved Altarpieces: Limits on the Role of the Patron" en *Art Bulletin*, 71, 1989, pp. 208-229; R. DE BOODT, "Centres de production et organisation du travail", *Retables flamands et brabançons dans les monuments belges*, éd. M. Buyle, C. Vanthillo, Bruselas, 2000, pp. 19-32; R. OP DE BEEK, "Aspects économiques de la production des retables du gothique tardif" *Retables flamands et brabançons dans les monuments belges*, op. cit pp.63-78;

²⁵ J.K. STEPPE, "De Vlaamse Kunst in Spanje", op. cit. p. 6.

²⁶ V.V.A.A., *Les retables anversoises XV-XVI siècles*, dir. H. Nieuwdoorp, Amberes, 1993, 2 vols.



Fig. 4 Detalle del Tríptico de San Juan Bautista. Iglesia de El Salvador. Valladolid.

por su alta calidad artística.

La modalidad de retablos-trípticos que se desarrolla en los Países Bajos es el resultado de una colaboración entre distintos especialistas -artesanos: carpinteros, ebanistas, escultores y pintores. Estos últimos también juegan un papel decisivo en la obra esculpida al encargarse de la policromía, elemento determinante en el aspecto final de la obra, de su expresión e inmediata proyección en los fieles así como colaborar en destacar sus valores simbólicos y, además, la policromía podía tanto realzar detalles concretos como disimular los defectos escultóricos existentes. A veces se contrataba a pintores de reconocido prestigio y su trabajo, que incluía las puertas, pasaba a formar parte del excepcional capítulo de la pintura²⁷ tan representativa del arte de Flandes, con una proyección extraordinaria en ámbitos geográficos muy amplios y distantes, que en ocasiones, como sucede en España, coincidió con la aceptación de las obras esculpidas. El pintor también podía ser el responsable del diseño de la obra completa, e incluso contratar al escultor. Fue habitual la influencia estilística y compositiva de pintores tan representativos como el Maestro de Flemalle o Roger van der Weyden²⁸.

²⁷ Atención especial al tema le ha prestado C. PÉRIER-D IETEREN con numerosas publicaciones: *Les volets peints des retables bruxellois conservés en Suède et le rayonnement de Colyn de Cotter*, Stockholm, 1984; "Les volets peints des retables anversois: état de la question", *Antwerpse retables 15de-16de eeuw*, II. Essays, dir. H. Nieuwdoorp, Anvers, 1993, pp.60-88; "Les volets peints des retables brabançons", *Retables flamands et brabançons dans les monuments belges*, op. cit. pp.37-52.

²⁸ G. L. VAN CASTER, "Reminiscences rogeriennes dans la sculpture brabançonne" en *Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'art offerts au Professeur Jacques Lavallege*, Lovaina, 1970, pp.297-304; L. HADERMANN-MISGUICH, "Rapports d'esprit et de forme entre l'oeuvre peint de Van der Weyden et la sculpture de son temps", en *Rogier van der Weyden, Rogier de la Pasture peintre officiel de la ville de Bruxelles, portraitiste de la cour de Bourgogne*, Bruselas, 1979, pp. 85-93.

1.- OBRAS CONSERVADAS EN ESPAÑA

El patrimonio artístico español cuenta con un significativo conjunto de tallas de procedencia flamenca y, aunque pueda hablarse de una receptividad general, fue el reino de Castilla, entendido en su más amplio sentido en la época de los Reyes Católicos, el más propicio a recibir obras importadas y el que conserva en su patrimonio el mayor número de ejemplos²⁹. El conocimiento actual de la materia es parcial e incompleto aunque recientemente se ha avanzado mucho debido al interés que su estudio sigue despertando como demuestran las numerosas publicaciones realizadas en los últimos años. Persisten aún dudas e incógnitas que quizás nunca se puedan desvelar pues la documentación es poco generosa en unos casos, indirecta o inexistente en otros.

Un buen número de estas obras no sólo se consideran anónimas, algo generalizado para la producción de los retablos-trípticos que nos ocupan, excepto para algunos de autoría reconocida como los relacionados con la familia de los Borman, sino que a veces, incluso, carecemos de referencias o matices estilísticos precisos que aclaren su posible pertenencia al Taller de alguna de las ciudades con actividad reconocida: aspiración frustrada con frecuencia ante la ausencia de las correspondientes marcas y es necesario recurrir al establecimiento de filiaciones estilísticas y formales, con todos los riesgos que ello implica, para llegar a una conclusión. Igualmente es difícil determinar, con frecuencia, la datación de la pieza, aspecto que cuenta desde hace unos años con la posible ayuda de la técnica de la dendrocronología -método científico basado en el estudio de los anillos de crecimiento- la cual puede precisar en cierta medida la cronología de la madera así como la fecha de corte para su utilización³⁰, pero no garantiza la de su realización. Asimismo son numerosas las dificultades para conocer la fecha de llegada de las piezas a los reinos hispánicos, pues no tiene por qué existir una correspondencia entre la realización de la escultura y su desplazamiento. Muchos retablos, si no eran de encargo, podían permanecer en el correspondiente Taller hasta ser requeridos por un cliente o por un intermediario que los ofertara en las Ferias. Consecuencia de lo que acabamos de exponer es la dificultad para conocer las circunstancias que acompañaron su desplazamiento: si se compraron en el lugar de origen - Bruselas, Malinas, Amberes, preferentemente - o en las Ferias como la de Medina del Campo, sin duda la de mayor actividad, o las de Villalón de Campos, Valladolid y Medina de Rioseco³¹.

²⁹ J. YARZA, "El arte de los Países Bajos en la España de los Reyes Católicos" en *Reyes y Mecenas, Los Reyes Católicos -Maximiliano I y los inicios a Casa de Austria en España*, Toledo, Museo de Santa Cruz, 1992, especialmente pp. 138-141.

³⁰ P. KLEIN, "La Dendrocronología" Ponencia en el Curso sobre *La Pintura flamenca del siglo XV. Una nueva forma de reproducir la naturaleza: Estado de la cuestión*, en el Museo Nacional del Prado, 8-10 de julio de 2002.

³¹ Para Medina del Campo los artículos de C. ESPEJO y J. PAZ, "Las antiguas Ferias de Medina del Campo", *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, tt. III a V, 1907-1912; M.A. LADERO QUE-SADA, "Las Ferias de Castilla. Siglos XII a XV" en *Cuadernos de Historia de España*, 1982, pp. 269-347; y M^a. J.REDONDO CANTERA, "Importación de obras de arte flamencas en Castilla a principios del siglo XVI: un ejemplo en Medina de Rioseco(Valladolid)" en *Homenaje al Profesor Montenegro. Estudios de*

Mucho es lo aportado, en relación con la problemática de los retablos, por la historiografía de los Países Bajos y del norte de Europa en general, especialmente en los últimos tiempos, completando lo alcanzado a lo largo del siglo XX. La elaboración de un trabajo exhaustivo sobre el conjunto de la escultura de los Países Bajos meridionales sería de gran utilidad y de imprescindible referencia para intentar un estudio comparativo con las piezas conservadas en España, y proseguir la investigación emprendida³². La conciencia de la desaparición de numerosas obras por diferentes razones, como el movimiento iconoclasta del XVI, exigirá ser cautos en las conclusiones. Otro aspecto que convendría también determinar es el de si algunas de las obras que actualmente se clasifican como "flamencas" sin argumentos convincentes³³, son realmente importadas o resultado de la actividad de alguno de los numerosos artistas extranjeros asentados en la Península Ibérica, o de un hispano formado en los países del norte de Europa³⁴.

Del valioso conjunto de retablos flamencos que actualmente forma parte de nuestro patrimonio artístico³⁵, todos los ejemplos pueden merecer nuestra atención por diferentes razones, pero la realidad es que la historiografía del Arte en España aún no ha realizado estudios sistemáticos sobre el retablo esculpido del periodo tardogótico, si bien es cierto que últimamente ha habido una constante llamada de atención sobre este tema y nos hemos enriquecidos con interesantes, aunque puntuales, trabajos de investigación, tanto sobre obras realizadas en España como sobre las importadas, aspecto este último que abordaremos a continuación .

de Historia Antigua, Universidad de Valladolid, 1999, pp.837-842.

³² Recientemente R. DIDIER, "A propósito de la escultura en los antiguos Países Bajos al final de la Edad Media" en *Lumen Canariense. El Cristo de La Laguna y su tiempo*, San Cristóbal de La Laguna, Islas Canarias, 2003, pp. 81-119. H. NIEUWDORP, "Amberes como centro artístico en torno a 1500" en *Lumen Canariense. El Cristo de La Laguna y su tiempo*, San Cristóbal de La Laguna, 2003, pp. 67-79.

³³ La clasificación de las obras de arte se puede mover, a veces, por modas e impulsos, lo que nos puede conducir a error. En ocasiones la constatación de una tipología- la de tríptico, con la integración de escultura, y pintura en las puertas- nos puede servir de base para establecer una clasificación y procedencia, conclusión que puede ser acertada o inexacta. Nos puede servir de ejemplo representativo el conocido tríptico de la Epifanía de la Colegiata de Covarrubias (Burgos) que ha pasado por diversas atribuciones y por ser obra flamenco importada. Actualmente se considera obra de un maestro, tal vez flamenco, o alemán, pero que trabajaba en España. Vid. J. YARZA LUACES, "Definición y ambigüedad del tardogótico palentino: Escultura" en *Actas del I Congreso de Historia de Palencia*, Palencia, 1988, p. 45 ; *Idem*, *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, Madrid, 1993, p. 275, aunque con anterioridad, Luciano Huidobro en 1911-1912, *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones* y B.G. Proske en 1951, en *Castilian Sculpture*, la consideraban obra hecha en España y, finalmente, ha precisado más su personalidad, y ha enriquecido las obras a él atribuidas, J. I. HERNÁNDEZ REDONDO, "En torno al Maestro de Covarrubias", en *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloe y la escultura de su época*, Burgos, 2001, pp. 239-261.

³⁴ Entre las numerosas aportaciones realizadas por Robert DIDIER debemos destacar, por su incidencia en el ámbito del arte conservado en España, "Sculptures et Retables des Anciens Pays-Bas méridionaux des années 1430-1460. Traditions et innovations pour le Haut-Rhin et l'Allemagne du Sud" en *Le retablo d'Issenheim et la sculpture au nord des Alpes à la fin du Moyen Âge*, Colmar, 1989, pp. 49-79 y "L' Art Hispano-Flamand. Reflexions critiques. Considerations concernant des sculptures espagnoles et brabançonnes" en *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloe y la escultura de su época*, Burgos, 2001 (1999), pp. 113- 144

³⁵ Una primera aproximación al tema en M^a J. GOMEZ BARCENA, *Retablos flamencos en España*, 1992, *op. cit.*

2.- CORONA DE CASTILLA

Valladolid

Es necesario destacar en primer lugar el significativo conjunto conservado en Valladolid y su provincia comenzando, por su temprana cronología, con el políptico de la capilla funeraria del Contador Fernán López de Saldaña en la iglesia del monasterio de Santa Clara de Tordesillas. Desconocemos autoría y tiempo concreto, pero por filiaciones estilísticas se sitúa en la primera mitad del siglo XV, en relación con la corriente flamenco-borgoñona³⁶. Su temática es de la Pasión de Cristo con seis escenas y ocho profetas para la parte esculpida (F.3) - destacan la Crucifixión y el Llanto sobre Cristo muerto- y se completa con la pintura de las puertas que, de manera tradicional, se viene atribuyendo a Nicolás Francés.

A la capilla de San Juan de la Iglesia del Salvador pertenece el retablo del Bautista (actualmente en la catedral), una de las obras conservadas más notables (F.4), según ya se ha indicado, desde el punto de vista estilístico-formal e iconográfico, tanto por las puertas pintadas, con el tema de la Misa de San Gregorio en el reverso, que durante tiempo merecieron toda la atención de los investigadores, como por el cuerpo central esculpido. Comenzó a ser destacado desde el siglo XIX, entre otros por C. Justi, y en la década de los años treinta se dieron a conocer las marcas del taller-las manos-que le relacionaban con la actividad de la ciudad de Amberes³⁷. Es una obra de encargo por parte del licenciado Gonzalo González de Illescas para su capilla funeraria, y su calidad estilística destaca frente al carácter de "obra en serie", repetitiva, que ofrecen numerosos ejemplos de retablos de Amberes. Su especificidad iconográfica, dedicada al Precursor, excepto la parte inferior añadida posteriormente, indica igualmente las exigencias del comitente en función de la advocación de la capilla y de su propia devoción al santo. El interés que siempre ha despertado el retablo de San Juan Bautista se pone también de manifiesto por las numerosas Exposiciones para las que ha sido requerido³⁸.

³⁶ Como todas las restantes obras pertenecientes al ámbito de Valladolid ha sido estudiada por la Dra. C. Julia ARA GIL, *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*, Valladolid, 1977 y "El retablo gótico en Castilla", *op. cit.* pp. 15-18; R. RECHT y A. CHATELET, *Le monde gothique. Automne et renouveau 1380-1500*, París, 1988, pp. 98 y 123; y remitimos a R. DIDIER, "L' Art Hispano-Flamand . Reflexions critiques.....*op. cit.* 2001, p. 115, en relación con sus "reflexiones críticas" sobre la terminología y adscripción de determinadas obras al gótico internacional y el arte franco-flamenco.

³⁷ G. NIETO GALLO, "El retablo de San Juan Bautista en la Iglesia del Salvador de Valladolid.", En *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Universidad de Valladolid, T.V. 1936-1939, pp. 47-70. Remito además a los minuciosos estudios, que incluyen bibliografía, de C. J. ARA GIL, en *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*, *op. cit.* pp. 333-337 y "El Retablo de San Juan Bautista", en *Las Edades del Hombre. El arte en la iglesia de Castilla y León*, Valladolid, 1988, Ficha 94, pp. 172-175; C. DUMORTIER, "Retables sculptés anversois dans la Peninsule Iberique, *op. cit.* Amberes, 1993, pp. 111-113; P. SILVA MAROTO, "Maestro del Tríptico Morrison . Retablo de San Juan Bautista", Catálogo de la Exposición *Carolus*, Toledo, 2000-2001, p. 251; R. DIDIER, "L'Art Hispano-Flamand"*Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloe y la escultura de su época*, *op. cit.* pp.135-137; M^a J. GOMEZ BARCENA, "La devoción a Juan el Bautista y su proyección en los retablos: aportaciones a la modalidad esculpida tardogótica" en *Imágenes y Promotores en el Arte Medieval, Miscelánea en Homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Universidad Autónoma de Barcelona, 2001, pp. 407-422.

³⁸ Una de las últimas fue la Exposición "Carolus", Museo de Santa Cruz de Toledo, 2000-2001; se destacó especialmente las pinturas de las puertas-Adoración de los Pastores, Adoración de los Magos y Misa de San Gregorio-atribuidas al Maestro del Tríptico Morrison. Con anterioridad participó en las Exposiciones de Brujas, 1958, Valladolid, 1988 y Sevilla, 1992.

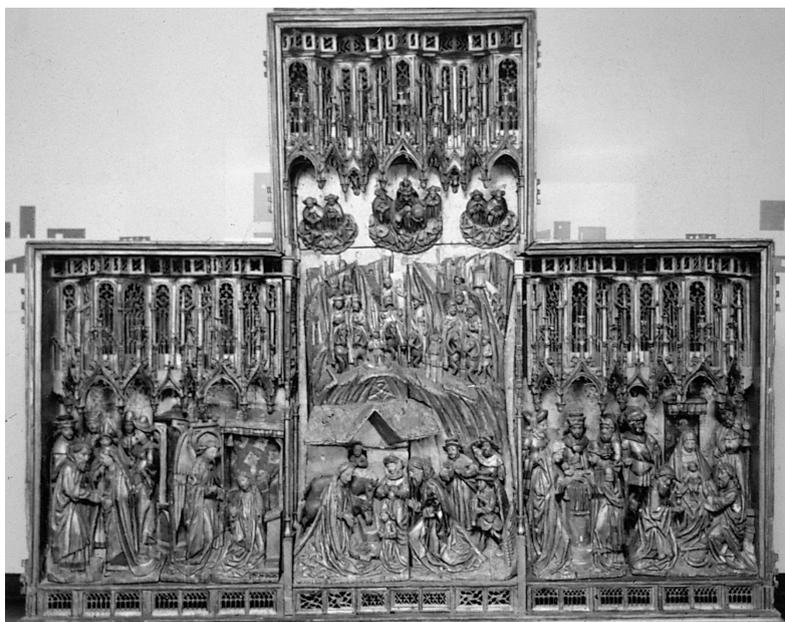


Fig. 5 Tríptico de Fuentes de Duero. (Valladolid) en el Museo de Springfield-Massachusetts.

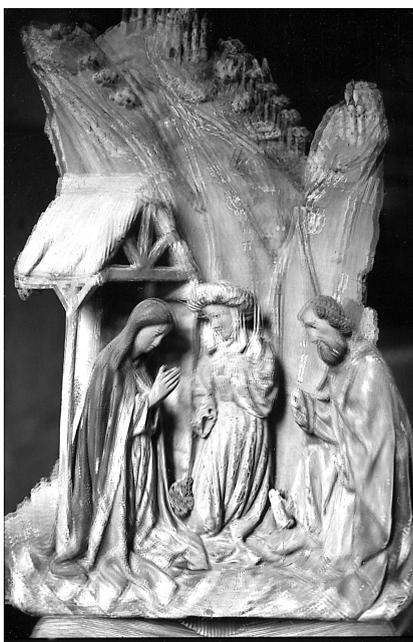


Fig. 6 Fragmento del Tríptico de Sotopalacios. Convento benedictino de Vivar del Cid. (Burgos).

Procedente de la capilla del Santo Cristo en el Convento de San Francisco se conserva actualmente en el Museo de Escultura de la ciudad un retablo de madera sin policromar, al que le faltan las puertas. Se le considera obra de importación "flamenca"³⁹ con algunos toques de germanismo, pero con numerosas dudas respecto a su posible lugar de procedencia-Bruselas-, a su cronología y a la distinción de las diversas manos responsables del conjunto de relieves, que ofrecen diferencias estilísticas. Recientemente R. Didier⁴⁰ ha apuntado que el retablo no puede ser importado, ni siquiera una obra debida a un escultor de los Países Bajos trabajando en Valladolid, y que la falta de homogeneidad pudo obedecer a la inspiración en grabados de diferentes maestros. La iconografía refleja temática de la vida de la Virgen y de Pasión, entre las que destaca la escena de la Crucifixión por su acusada expresividad.

Fuentes de Duero

En la Iglesia Parroquial de Santiago existió un tríptico importado, retablo de la vida de la Virgen y de la infancia del Niño, actualmente en el Museo de Fine Arts en Springfield, Massachussets (F.5). A partir de la existencia de las correspondientes marcas sabemos que pertenece a los talleres de Bruselas, con una cronología aproximada entre 1460-1480. La tipología en "T invertida" es la habitual para numerosos ejemplos, entre otros el retablo de la iglesia parroquial de Villers-la-Ville, cerca de Bruselas, con los que se han establecido las correspondientes relaciones estilísticas-formales e iconográficas. La disposición iconográfica se distribuye de izquierda a derecha con sentido de narratividad: Desposorios de la Virgen, Anunciación, Nacimiento-Adoración, Circuncisión y Epifanía⁴¹.

Medina del Campo

Se conservan en la iglesia de Santiago el Real (actualmente depositados en el Museo de las Ferias), procedentes de la de San Martín, tres fragmentos de madera policromada que pudieron formar parte del retablo mayor y representan el Calvario, la Misa de San Gregorio y a Santiago Matamoros. A principios del siglo XX llamaron la atención de J. Agapito y Revilla y de E. Tormo como obra realizada en España, pero destacando este último las conexiones con lo flamenco y así se han venido clasificando⁴² hasta que recientemente se ha apuntado por J.I. Hernández la posibilidad de su filiación brabantina, tal vez de principios del siglo XVI⁴³.

³⁹ Considerando las primeras aportaciones interesantes de F. ANTÓN y M^a.J. OCAMPO en el *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Universidad de Valladolid, 1935-1936, véase C. J. ARA GIL, *Escultura gótica.....op. cit.* pp.331-333 y J. YARZA LUACES, *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía, op. cit.* p. 370.

⁴⁰ R. DIDIER, "L' Art Hispano-Flamand....." *op. cit.* pp.137-138

⁴¹ Llamó la atención de especialistas como J. ROOSVAL, "Retables d' origine neerlandaise dans les Pays Nordiques", *Revue Belge d' Archéologie et d' Histoire de l' Art*, 1933, p.138; B.G. PROSKE, *Castilian Sculpture. Gothic to Renaissance*. New York, 1951, pp. 56 y 475; T. MÜLLER, *Sculpture....op. cit.* p. 219; F. B. ROBINSON, "The Fuentes retable of circa 1490", *Museum of Fine Arts Bulletin*, Springfield, Massachussets, vol. 29, n^o 2, 1962-1963; C. J. ARA GIL, *Escultura gótica.....op. cit.* pp. 330-331; JS, "Retable of the Life of the Virgin and the Childhood of Christ", en *Gothic sculpture in America, I. The New England Museums*, New York- London, 1989, pp. 240-243.

⁴² Véase C. J. ARA GIL, *Escultura gótica en Valladolid, op. cit.* pp. 337-339 y J. M^a CAAMAÑO MARTINEZ, "El retablo de San Martín de Medina del Campo", en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, T. XXVII, Valladolid, 1961, pp. 1-15.



Fig. 7 Tríptico del Nacimiento. Iglesia Parroquial de Santibáñez Zaraguda. (Burgos).

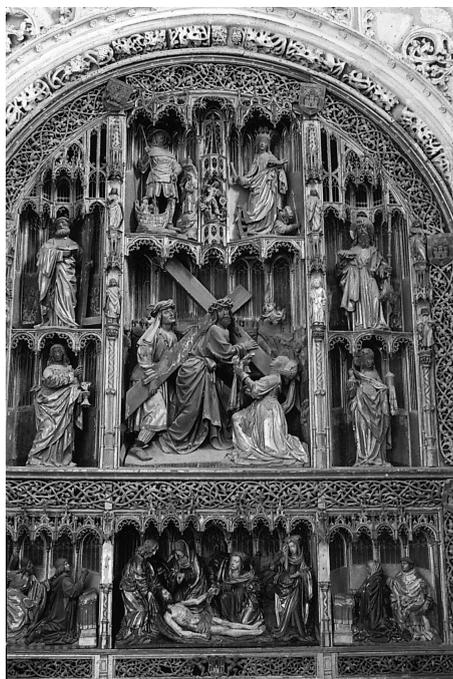


Fig. 8 Retablo de la familia de García de Salamanca. Iglesia de San Lesmes. Burgos.

Burgos

Fue la ciudad de mayor prestigio durante la Baja Edad Media desde el punto de vista de su actividad comercial⁴⁴, canalizando el mercado de la lana y otros productos que viajaban hasta el norte de Europa a través de los puertos del Cantábrico. En Burgos vivían numerosas familias de mercaderes⁴⁵ con gran poder económico, que tenían establecidos sólidos contactos, y a veces casas, en diversas ciudades de los antiguos Países Bajos meridionales: Brujas y Amberes. Dicha circunstancia, sin duda, fomentó el conocimiento cultural de lo "flamenco" y la posibilidad de adquirir obras de arte para enriquecer sus parroquias, sus capillas funerarias o su ámbito doméstico.

¿Qué hemos conservado de lo que posiblemente existió? Digamos que no mucho pero sí una digna representación. En primer lugar menciono el fragmento de la Natividad de Sotopalacios (F.6) (durante un tiempo depositado en el convento de Monjas Benedictinas de Vivar del Cid). A pesar de su carácter incompleto y su acentuado deterioro, es una obra que ha despertado interés, y son muchos los especialistas que se han ocupado de ella⁴⁶, aceptando su carácter de obra de Bruselas de la primera mitad del XV, relacionándola con el arte de Willem Aerts (Didier) y señalando coincidencias estilísticas e iconográficas con obras conservadas en lugares tan dispares como Stuttgart, Schwäbisch Hall o Madeira.

Fue L. Huidobro⁴⁷ uno de los pioneros en destacar la personalidad del tríptico del Nacimiento en la iglesia parroquial de Santibáñez-Zarzaguda (F.7). Pero fue R.

⁴³ J. I. HERNÁNDEZ REDONDO, "Calvario, la Misa de San Gregorio, Santiago Matamoros en Clavijo" en Catálogo de la Exposición "*Mercaderes y Cambistas*", Medina del Campo, 1998, pp. 100-102. A. SÁNCHEZ DEL BARRIO, "Retablo de San Martín" en *Memorias y Esplendores*, Catálogo de la Exposición *Las Edades del Hombre*, Palencia, 1999, pp. 275-278. *Idem*, "Misa de San Gregorio" en *Lumen Canariense, Catálogo de la Exposición El Cristo de La Laguna y su tiempo*, San Cristóbal de La Laguna, 2003, pp. 164-165. También incluido entre los retablos flamencos en C. J. ARA GIL, "El retablo gótico en Castilla", *op. cit.* p. 23.

⁴⁴ H. CASADO ALONSO, "El comercio internacional burgalés: en torno a algunas publicaciones extranjeras" en *Boletín de la Institución Fernán González*, 1993/1, pp. 69-80.

⁴⁵ B. CAUNEDO DEL POTRO, "Operaciones comerciales del grupo familiar Castro a finales del siglo XV" En la *España Medieval*, Tomo V, Universidad Complutense de Madrid, 1986, pp. 289-298.

⁴⁶ Autores como G. WEISE, *op. cit.* pp.4-5; B.G. PROSKE, *op. cit.* p. 56; T. MÜLLER, *op. cit.* p.219; C. J. ARA GIL, *op. cit.* p. 330; I. VANDEVIVERE, "Un retable sculpté bruxellois du second tiers du XV siècle au Musée de la Quinta das Cruces de Funchal", *Revue des Archéologues d' Art de Louvain*, 1972, pp. 77-80; R. DIDIER, "Les retables à la fin du Moyen Age....", p. 60 ; M^a J. GOMEZ BARCENA, *Retablos flamencos en España*, *op. cit.* ficha nº 6; *Idem*, "Nacimiento de Cristo" en el *Catálogo de la Exposición Lumen Canariense. El Cristo de La Laguna y su tiempo*, San Cristóbal de La Laguna, 2003, pp.96-97 y "Nacimiento de Cristo" en *Catálogo de la Exposición Stella Peregrinantium. La Virgen de Prima y su tiempo*, Santiago de Compostela, 2004, pp. 294-295. Catálogo. *Laat Gotische Beeldhouwkunst in de bourgondische Nederlanden*, Museum voor Schone Kunsten, Gent, 1994, p. 74.

⁴⁷ L. HUIDOBRO, "Los trípticos de Santibáñez de Zarzaguda y Covarrubias (Burgos)", *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, 1911-1912, pp. 218-220 y participó en la *Exposición sobre Arte retrospectivo por el Séptimo Centenario de la Catedral de Burgos*, Burgos, 1920; y en las de *La Historia de la Salvación*. Iglesia de San Esteban. Burgos, abril-mayo, 1984; en la de *Las Edades del Hombre*, Valladolid, 1988. Ficha del correspondiente Catálogo realizada por A. IBÁÑEZ PEREZ, pp. 81-82 y en diciembre-enero del 2000-2001, en la Exposición realizada en Madrid : *Oro, Incienso y Mirra. Los Belenes en España*. Proske, Müller, Ara Gil y Didier también la destacan en sus obras ya citadas y M^a J. GOMEZ BARCENA,

Didier quién estableció una filiación estilística e iconográfica más precisa a partir de su cronología temprana, hacia la mitad del siglo XV, y su pertenencia a los talleres de Bruselas. Resulta de extraordinario interés las conexiones establecidas con el Maestro de Haekendover y con el retablo de la Reinoldikirche de Dortmund; igualmente su modalidad de tríptico con las escenas de la Anunciación y la Circuncisión esculpidas en las puertas flanqueando el cuerpo central ocupado por una sugerente Natividad completada en la parte superior por el encuentro de los tres Reyes Magos guiados por la Estrella que les conducirá a Belén.

En el Museo de la Colegiata de Covarrubias se guarda un pequeño retablo rectangular con parte central elevada, cuya caja muestra los doseles con evidentes deterioros y restos de dorado. Carece de puertas y acoge actualmente a cinco imágenes de santos presididos por Santiago y de las que, en opinión de R. Didier, sólo san Pedro y san Pablo corresponderían al retablo original que vincula con Bruselas, y, por su estilo y los detalles arquitectónicos, apunta la fecha aproximada de hacia 1440⁴⁸.

En la capilla funeraria de la familia de los García de Salamanca, en la iglesia Parroquial de san Lesmes Abad (Burgos) (F.8), permanece en su emplazamiento original, el retablo de la Santa Cruz, sin duda un excepcional trabajo tanto en el ámbito nacional como internacional. Ha llamado siempre la atención por su carácter de obra importada de Amberes, a principios del XVI - conserva las manos propias de la ciudad-, pero al mismo tiempo por su dependencia de modelos burgaleses, al estar empotrado en el muro y rodeado por arco de cantería, lo que me lleva a considerar que pudo ser terminado por mano de obra local⁴⁹. Ofrece una gran calidad estilística y originalidad iconográfica: le preside el tema de Cristo con la cruz a cuestas acompañado del Cirineo y ante la Verónica, en función de la advocación de la capilla. Centra la predela un dramático grupo del Llanto sobre Cristo muerto, semejante al que, procedente de la abadía de Averbode, se conserva en el Museo Vleeshuis de Amberes y nos hace considerar que parte del ejemplo burgalés pudo ser obra de Jacob van Cothem. Completan el conjunto seis santos, más los que acompañan al

"El tríptico del Nacimiento de Santibáñez Zarzaguda", *Boletín de la Institución Fernán González*, 1997/1, pp. 25-45.

⁴⁸ F. J. GOMEZ OÑA, *Covarrubias. Cuna de Castilla*, Vitoria, 4ª ed. 1989, p. 41; C. J. ARA GIL, "El retablo gótico en Castilla" *op. cit.* p.23 se inclina por una fecha de finales del XV; R. DIDIER, "L' Art Hispano-Flamand" *op. cit.* p. 135.

⁴⁹ Sin ánimo de reflejar toda la bibliografía existente aludiré a las referencias que considero más significativas e ilustrativas: E. SERRANO FATIGATI, "Retablos españoles ojivales y de transición al Renacimiento" en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1901 ;G. WEISE, *Spanische plastik aus...T. III*, I p.10; H. WETHEY, *Gil de Siloe and his school*, Cambridge Masch, 1936, pp. 104-105; I. GARCIA RAMILA, "La capilla de la Cruz o de los Salamanca en la Iglesia parroquial de San Lesmes Abad", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, abril-junio, 1955; J. K. STEPPE, "Vlaamse kunst langsheen de bedevertweg naar Sint Jacob van Compostela", *Vlaanderen*, 126, 1972, pp. 145-149; A. IBÁÑEZ PEREZ, "Retablo de San Lesmes" en *las Edades del Hombre*, Valladolid, 1988, p. 164; J. YARZA LUACES, *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, Madrid, 1993, pp. 285,286,371; Mª. J. GOMEZ BARCENA, "Revisión de algunos aspectos del Retablo de la Santa Cruz en la Iglesia de San Lesmes de Burgos" en *Homenaje al profesor Hernández Perera*, Universidad Complutense, Madrid, 1992, pp. 549-559; C. DUMORTIER, "Retables sculptés anversois dans la Peninsule Iberique" *op. cit.* pp. 111-113; R. DIDIER, "L' Art Hispano-Flamand...." *op. cit.* p. 138

matrimonio García de Salamanca arrodillados ante reclinatorio, equiparándose a otros conocidos donantes - Juan II e Isabel de Portugal en la Cartuja de Miraflores o el obispo Luis de Acuña en la catedral- en similar emplazamiento en los retablos de sus capillas funerarias.

Segovia

El Convento franciscano de San Antonio el Real, históricamente muy unido al rey Enrique IV, es un lugar privilegiado, pues allí se conserva un valioso conjunto de retablos importados. El de la Pasión de Cristo -actualmente en la nave de la iglesia pero quizás procedente del altar mayor- de madera tallada y pintada, es un conjunto que sigue el modelo de las grandes composiciones, con una aparatosa escena principal, no compartimentada, y con gran cantidad de personajes que participan en la escena con variedad de actitudes y gestos. Destacan en torno al Calvario (F.9) las figuras de la Virgen, la Magdalena, la Verónica y Longinos por su protagonismo, expresividad y a veces teatralidad, pero sin exageraciones. Completa la iconografía las escenas situadas detrás del Calvario y otros grupos que sirven de enmarcamiento al retablo, todas ellas de temática de pasión. El conjunto es excepcional⁵⁰, así como la calidad estilística que resiste una mirada aproximada y un análisis minucioso. Aunque su apariencia es buena convendría recuperar -si fuera factible- la policromía original: posiblemente del Taller de Bruselas, de hacia la mitad del siglo XV, ya que fue repintado en el siglo XVIII.

En el Claustro de San Antonio se localizan tres trípticos de especial relevancia por ser obras realizadas en terracota- tierra de pipa- modalidad que no se presta a la talla o al modelado, pero que es susceptible de tomar la forma deseada por el uso de moldes y cuyo colorido sigue la tradición de los retablos de madera. Es una técnica de reproducción que condujo a repertorios limitados y a la multiplicación de coincidencias entre las obras conservadas⁵¹. Tradicionalmente se considera la variedad de estos retablos como originaria de Utrecht, aunque no se descarta la existencia de otros centros de actividad; fueron también objeto de exportación por lo que los ejemplos localizados se encuentran muy repartido⁵². Los tres ejemplos ofrecen temas de

⁵⁰ La obra ya fue destacada por el Barón de Rosmital en su viaje por España en 1466 y el MARQUES DE LOZOYA, desde principios del XX se ocupó del retablo en sus publicaciones: J. de CONTRERAS Y LOPEZ DE AYALA, "El retablo de la Pasión en el Monasterio de San Antonio el Real de Segovia", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1919, pp. 185-187; J.A. FLOREZ VALERO, *Monasterio de San Antonio el Real de Segovia*, Segovia, 1988; R. DIDIER, "Sculptures et retables des anciens Pays-Bas meridionaux" *op. cit.* p. 64. M^a MORENO ALCALDE, "El retablo flamenco de la iglesia de San Antonio el Real de Segovia" en *Anales de Historia del Arte*, n^o 7, 1997, pp.25-48. Trabajo realizado en relación con el Proyecto de Investigación PB90-0006, que nos fue concedido por la DGICYT en el año 1991. Mi agradecimiento por sus valiosas aportaciones al Proyecto, entre las que se encuentra la obtención de gran parte del material fotográfico, indispensable para la investigación. Recientemente la referencia de S. GUILLOT DE SUDUIRAUT, "Autour de la Dormition et du Couronnement de la Vierge du musée d'Autun. La production d'un atelier brabançon vers 1450-1460/1470", en *Retables brabançon des XV et XVI siècles*, Actes du Colloque organisé par le musée du Louvre les 18 et 19 mai 2001, Paris, 2002, pp. 189-227, (especialmente páginas 199-201).

⁵¹ En el Museo Arqueológico de Madrid se conservan fragmentos que ofrecen coincidencias con los de San Antonio el Real: A. FRANCO MATA, *Catálogo de la escultura gótica*. Museo Arqueológico Nacional, Madrid, 1980, p. 95 e Idem, Edición de 1993, pp. 81-82.



Fig. 9 Retablo de la Pasión. Monasterio de San Antonio el Real de Segovia.

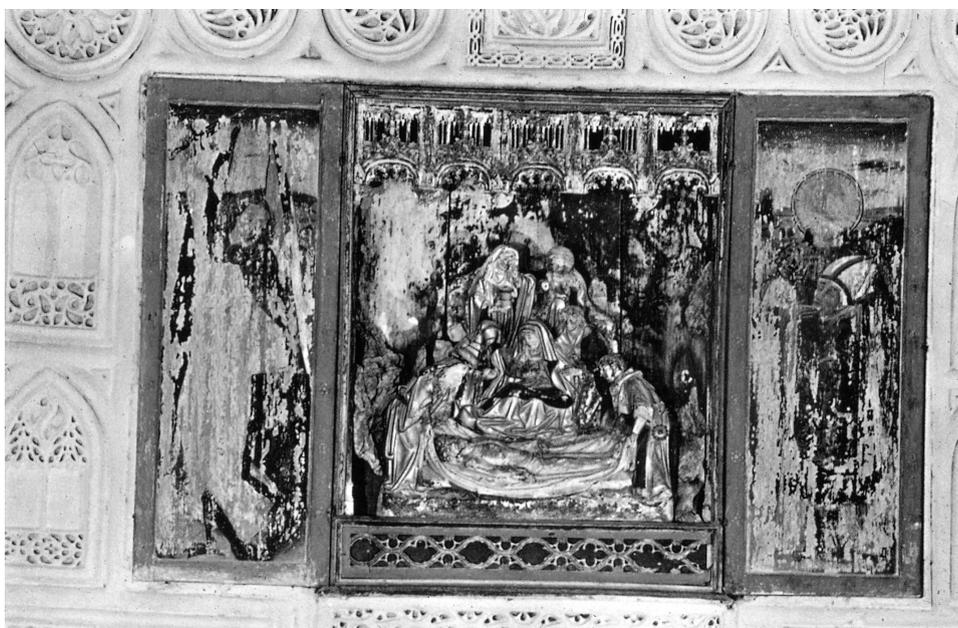


Fig. 10 Tríptico del Claustro del Monasterio de San Antonio el Real de Segovia.

pasión (F.10): Cristo con la cruz a cuestas, el Calvario y el Santo Entierro, enmarcados por decoración arquitectónica, también en terracota, y con cajas de madera que conservan las puertas decoradas con pinturas,- de ¿Escuela castellana?- muy deterioradas, con representaciones de santos⁵³.

En la Iglesia de San Martín, la capilla funeraria de los Herrera está enriquecida por un interesante tríptico de madera con puertas pintadas- los donantes acompañados de santos- y cuerpo central esculpido integrado por la única escena de Cristo camino del Calvario, acompañado por el Cirineo y con la presencia destacada de la Verónica, completándose el conjunto con los soldados que conducen a los ladrones. Todo ante un fondo de paisaje con castillo, desde donde se asoma un grupo de personas para contemplar el suceso. Así como las pinturas se reconocen de ejecución castellana⁵⁴, la escultura necesita un estudio minucioso -tras la realización de un muy necesario trabajo de limpieza, con motivo de su exposición en las Edades del Hombre en Segovia en el 2003- para poder precisar la posibilidad de que sea obra importada de Brabante, hacia el 1500.

León

En la catedral, en la capilla del Nacimiento, se encuentra un fragmento de retablo que representa el tema de la advocación de la misma. Tradicionalmente se viene aceptando como obra flamenca, y así lo catalogan los que se han ocupado de la pieza⁵⁵. Sin duda la parte situada sobre la cabaña donde tiene lugar el Nacimiento-Adoración, presenta un tratamiento propio de las obras del norte de Europa-pastores con su rebaño sobre un paisaje con arquitecturas en la lejanía- pero la representación principal de la Virgen, San José y el Niño suscita dudas y se podría pensar en una autoría posterior como corresponde a su policromía.

⁵² J. LEEUWENBERG, "Een nieuw facet aan de Utrechse beeldhouwkunst V. Drie kleine retabels met groepen in pijpjaar en aanverwant beeldhouwwerk in Spanje en elders", en *Oud Holland*, 77, 1962, pp. 79-100; V.V.A.A., *Retables en terre cuite des Pays-Bas (XV-XVI siècles). Etude stylistique et technologique*. Edité par C. Perier-D'Ieteren et A. Born, Université Libre de Bruxelles, 1992. A. FRANCO MATA, "Escultura gótica en cerámica policromada de la Escuela de Utrecht en España" en *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 1996, pp. 119-129.

⁵³ E. BERMEJO, "Camino del Calvario. Tríptico flamenco" en *Remembranza, Catálogo de la Exposición de Las Edades del Hombre*, Zamora, 2001, pp. 607-609, no apunta posible filiación estilística de las pinturas que considera realizadas en España. M^a J. GÓMEZ BÁRCENA, "Cristo con la Cruz a cuestas"; "Crucifixión en el Monte Calvario" y "El enterramiento de Cristo" en *El Árbol de la Vida. Catálogo de la Exposición de Las Edades del Hombre*, Segovia, 2003, pp.141-143; 246-247; 330-332.

⁵⁴ R. RODRÍGUEZ CRUZ, "La pintura segoviana en los siglos XV y XVI" en *Estudios Segovianos*, T. XIV, nº 42, , 1962, pp. 409-457. M^a J. GÓMEZ BÁRCENA, "Cristo camino del Calvario" en **El Árbol de la Vida**, Catálogo de la Exposición de *Las Edades del Hombre*, Segovia, 2003, pp.143-146.

⁵⁵ M. E. GOMEZ MORENO, *La catedral de León*, col. Everest, p. 35; A. FRANCO MATA, "Escultura gótica exenta en el interior de la catedral de León" en *Revista Tierras de León*, nº 28, León, 1977; *Idem, Escultura gótica en León y Provincia (1230-1530)*, León, 1998, pp. 366-368.



Fig. 11 Detalle del Retablo de la Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción. Laredo (Cantabria).

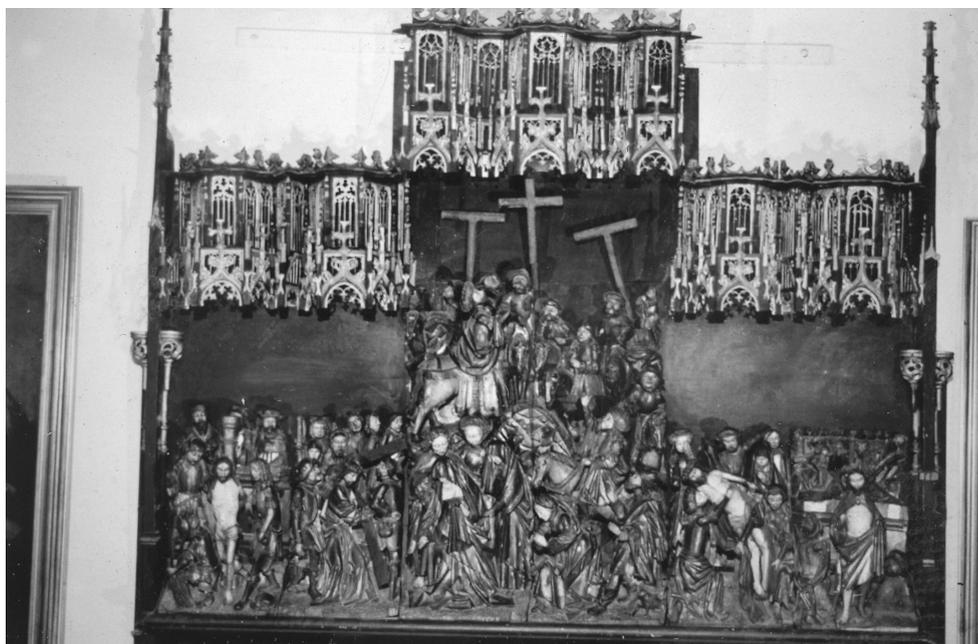


Fig. 12 Tríptico de la Pasión. Iglesia Parroquial de Lequeitio (Vizcaya).

Salamanca Galinduste

En la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Zarza se conserva un grupo del Descendimiento, de madera policromada y repintada en época barroca. De manera tradicional, a partir de la opinión de Gómez Moreno a principios del siglo XX, se la consideraba obra flamenca de principios del siglo XVI (también en el Catálogo de la Exposición "Mysterium Salutis", Salamanca, 2003) pero, recientemente, Ara Gil⁵⁶ ha reconsiderado la cronología y, a partir de una serie de apreciaciones estilísticas, se inclina por adelantar la fecha hacia 1440-1460; tal vez, este fragmento de retablo importado, se pueda relacionar con Bruselas.

Cantabria

Si se considera el destacado papel desempeñado por los puertos de esta zona en relación con Castilla y con la importación y exportación de variados productos procedentes de las ciudades de los antiguos Países Bajos meridionales, son escasas las obras importadas que pueden reseñarse. Entre ellas destaca el excepcional retablo de Laredo y, compartiendo la opinión de R. Didier, el más notable de los retablos brabantinos importados, conservado en España⁵⁷.

En la Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Laredo, integrado en una estructura barroca, permanece un conjunto de grupos escultóricos relacionados con un Maestro de Bruselas (F.11) de una cronología temprana, hacia 1440-1450, y que, según R. Didier⁵⁸, no ignoraba las obras del escultor de Tournai, Jean Delemer, establecido en Bruselas poco después de 1430. La iconografía está presidida por la excelente representación de la Virgen de Belén o Virgen de la Leche, flanqueada por las también espléndidas representaciones de la Anunciación y el Calvario. Completa el proyecto iconográfico la Coronación de la Virgen en la parte superior, un conjunto de escenas⁵⁹ colocadas en los arcos que rodean a las tres principales, y parte de un apostolado emplazado a modo de predela⁶⁰.

⁵⁶ C.J. ARA GIL, "Descendimiento" en *El Árbol de la Vida, Catálogo de la Exposición Las Edades del Hombre*, Segovia, 2003, pp.318-320

⁵⁷ R. DIDIER, "L'Art Hispano-Flamand. Reflexions..." *op. cit.* p. 132

⁵⁸ R. DIDIER, "Sculptures et retables des anciens Pays-Bas meridionaux..." *op. cit.* p. 63

⁵⁹ Las escenas correspondientes a la Adoración de los Magos, el Entierro de Cristo y la Resurrección formaron parte de la Exposición *Carolus* en el Museo de Santa Cruz, Toledo, 2000-2001 y las fichas correspondientes a estas piezas, nº 61-62 y 63, pp. 249-250, fueron redactadas por B. F. Bart Fransen.

⁶⁰ La obra ha sido objeto, hasta nuestros días, de numerosas referencias por parte de investigadores españoles y extranjeros, y, sin pretender ser exhaustiva en la relación, cito los nombres y obras que considero más interesantes: G. WEISE, B. G. PROSKE, C. J. ARA GIL, aluden al retablo en las obras ya citadas; le han prestado un especial interés M. A. GARCÍA GUINEA, *El Retablo de Nuestra Señora de Belén en Laredo*, Santander, 1974 (Folleto de la Exposición en el Museo de Bellas Artes); *Idem*, 1450-1550. *El arte de Flandes en Santander*, Santander, 1974; E. CAMPUZANO RUIZ, *El Gótico en Cantabria*, Santander, 1985; M.A. ARAMBURU ZABALA y J.J. POLO SÁNCHEZ, "Barthelemy 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., 1990, pp. 97-102; *Idem*, "Virgen de Belén, Laredo (Cantabria). Iglesia Parroquial de Santa María", Catálogo de la Exposición: *Reyes y Mecenas. Los Reyes Católicos-Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*, Toledo, 1992, pp. 287-288; M. A. ARAMBURU ZABALA, "El retablo de la Virgen de Belén en la iglesia parroquial de Laredo", en *El Arte en Cantabria entre 1450 y 1550*. Catálogo de la Exposición, Laredo, 1994, pp. 8-11;

País Vasco

El gran interés que siempre ha despertado en el País Vasco el conocimiento y estudio del conjunto de retablos esculpidos se ha venido manifestando a partir de diversas publicaciones⁶¹, hasta que recientemente ha visto la luz un completo estudio, en dos volúmenes bilingües, denominado Retablos-Erretaulak⁶² y, entre los diferentes apartados, cuenta con un "estado de la cuestión" que viene a precisar cómo la modalidad de los retablos allí ejecutados no puede separarse de la actividad de Castilla, de donde proceden las "novedades más significativas"⁶³. Otro capítulo fundamental del libro en relación con la época y género que estamos tratando, es "El retablo gótico esculpido"⁶⁴, aunque no son abundantes las obras de importación conservadas, a pesar del emplazamiento privilegiado de sus puertos de mar en relación con la actividad comercial desplegada entre Castilla y Flandes⁶⁵. Estos retablos no escapan a la problemática ya apuntada para el resto de España, como es la ausencia de documentación, y el hecho de que algunas piezas incluidas ya presenten claros rasgos estilísticos renacentistas, pues pertenecen al siglo XVI aunque la tipología ofrezca la pervivencia de lo tardogótico.

Procedentes de la iglesia de Guizaburuaga (Vizcaya) ingresaron en el Museo Vasco de Bilbao cuatro relieves de madera, actualmente sin policromar, que tradicionalmente se vienen aceptando como obra flamenca. La temática corresponde al ciclo de la Infancia: Nacimiento-Adoración, Presentación en el Templo, Adoración de los Reyes y Matanza de los Inocentes y la Huida a Egipto. Algunas partes del cuerpo de diversas imágenes están rehechas y los doseletes góticos que las cobijan, formando un esquema de retablo, son nuevos. Se desconoce su estructura original, su procedencia ¿Brabante?, y su cronología aproximada dentro de la segunda mitad del XV⁶⁶.

Catálogo. *Laat Gotische Beldhouwkunst in de Bourgondische Nederlanden*, Gent, 1994, p. 75; B. FRANSEN, *Het retabel van Laredo. Exponent van de vernieuwingen in de brusselse laatgotische beeldhouwkunst ron 1440*, Leuven, 1998. Idem, "El retablo de Belén en la iglesia de Santa María de la Asunción de Laredo. Exponente de las innovaciones de la escultura tardogótica en torno a 1440", en *Clavis. Boletín del Museo Diocesano de Santillana del Mar*, 3, 1999, pp. 69-105.

⁶¹ J. ALLENDE-SALAZAR, "El arte flamenco en el País Vasco" en *R.I.E.V.*, XXII, 1931; F. SÈMERO PEREZ, *El arte del Renacimiento en Vizcaya. El arte en Vizcaya desde finales del siglo XV hasta la época del Barroco*, Bilbao, 1954; J. YBARRA, *Catálogo de Monumentos de Vizcaya*, Bilbao, 1958; M^o A. ARRAZOLA ECHEVERRÍA, *El Arte del Renacimiento en Guipúzcoa*, San Sebastián, 1967; S. ANDRES ORDAX, "Arte" en el País Vasco, Col. *Tierras de España*, Madrid, 1987; L. Lahoz, *El arte gótico en Álava*, Diputación Foral de Álava, 1999; A. GONZALEZ DE LONGARICA, "Escultura flamenca en el País Vasco (siglos XV-XVI)", *Revista Sancho el Sabio*, n^o 2, Vitoria, 1992.

⁶² V.V.A.A. *Erretaulak. Retablos*, dirección y coordinación P.L. Echeverría Goñi, Vitoria-Gasteiz, 2001, 2 vols.

⁶³ P. L. ECHEVERRÍA GOÑIZ, "El Retablo en el País Vasco. Estado de la cuestión" en *Retablos Erretaulak op. cit.* vol. I, p.77.

⁶⁴ J. MUÑIZ PETRALANDA, en *Retablos Erretaulak*, vol.I, *op. cit.* pp. 117-145.

⁶⁵ Nos pueden ser de gran utilidad las aportaciones de B. CAUNEDO DEL POTRO, *Mercaderes castellanos en el Golfo de Vizcaya: 1475-1492*, Madrid, 1983; J. A. GARCIA DE CORTAZAR, *Vizcaya en el siglo XV. Aspectos económicos y sociales*, Bilbao, 1996.

⁶⁶ J. MUÑIZ PETRALANDA, "Tríptico de la Infancia de Cristo de Gizaburuaga" en *Retablos-Erretaulak*, *op. cit.* vol. 2, Catalogación, pp. 445-449. Idem, pp.451-454 se alude al Retablo pétreo de N^o S^a la Blanca de Orduña, conservado en el Museo Vasco, obra de hacia 1500, conserva sólo la estructura.

La parroquia de Santa María de Lequeitio (Vizcaya) es sin duda conocida por su retablo mayor que forma parte del interesante conjunto tardogótico realizado por talleres hispanos, pero nuestra referencia se va a centrar, lógicamente, en el tríptico de la Pasión-menos conocido- conservado en la capilla de Santa Ana. Ya en 1910 este hermoso tríptico(F.12) llamó la atención de D. Elías Tormo⁶⁷, pero, como fue habitual en otros autores del XIX y principios del XX al referirse a algunas de las obras que ahora sabemos importadas, lo consideró escultura burgalesa, con influjo alemán; posteriormente su clasificación estilística fue matizándose y ya desde hace tiempo se admite, con acierto, que es obra importada de alguno de los talleres de Brabante, en la segunda mitad del siglo XV⁶⁸. Responde por su tipología e iconografía a un esquema muy general en los retablos flamencos de los siglos XV-XVI, y son varios los conservados que nos recuerda al de Lequeitio -retablo de la Pasión en el Museo Municipal de Châlons-sur-Marne-. Presenta algunos deterioros como se observa en los doseletes, en parte rehechos, y en la pérdida del Cristo y los ladrones en la escena central de la Crucifixión, flanqueada por Cristo atado a la columna, con la cruz a cuestas, el descendimiento de la cruz y la resurrección, con Cristo en primer plano y detrás las Marías.

El Museo Diocesano de San Sebastián (Guipúzcoa) guarda tres grupos, de madera dorada y policromada, dedicados a la vida de la Virgen-Desposorios- y al Nacimiento de Cristo y su Presentación en el Templo, procedentes del antiguo tríptico de la iglesia de Santa María de Iciar (F.13) . Han perdido la mazonería y se consideran obra de los talleres de Bruselas de hacia 1460-1470⁶⁹.

En Rentería (Guipúzcoa), en la parroquia de la Asunción de Santa María, se conserva el tríptico de la Asunción-Coronación, una notable pieza que se supone obra de autoría flamenca-¿de importación?- de los primeros años del XVI. Se le relaciona con doña María de Lezo natural de Rentería, dama de Catalina de Aragón, la hija de los Reyes Católicos que fue mujer de Enrique VIII⁷⁰. Destaca la obra por la rica policromía con abundancia de oro, y por la microarquitectura que configura sus tres calles y entrecalles con escenas no plenamente identificadas. Preside el conjunto la escena que da nombre al tríptico, completada por la Última Cena y la Pentecostés, sin duda un programa poco habitual en los ejemplos conservados y que puede obedecer a la posibilidad de ser obra de encargo.

El Retablo de San Antón en la Iglesia de San Pedro de Zumaya (Guipúzcoa) ha

⁶⁷ E. TORMO, "Lequeitio (recuerdo de una excursión)", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1910, pp. 50-58

⁶⁸ P.M.E. y I.C.E. , "Lekeitio. Tríptico de la Pasión", en *Retablos, op. cit.* vol. 2, pp. 455-460.

⁶⁹ M.A. ARRAZOLA, *Renacimiento en Guipúzcoa. Escultura*, San Sebastián, 1988. J. MUÑIZ PETRALANDA, en *Retablos, op. cit.* vol. I. p. 129. Agradezco al Museo Diocesano de San Sebastián la información proporcionada.

⁷⁰ J. MUÑIZ PETRALANDA, en *Retablos, op. cit.* vol. I, p. 133 lo sitúa a principios del XVI y en torno a los talleres de Bruselas; P.M.E. y I.C.E. "Errenteria. Tríptico de la Asunción-Coronación", en *Retablos, op. cit.* T. 2, pp.471-477. Es la aportación más reciente, pero, entre otros, llamó la atención ya de G. Weise en su *Spanische Plastik* de 1927, de Azcárate en *Escultura del siglo XVI*, 1958 (vol. XIII del *Ars Hispaniae*), de Arrázola, que lo incluye en su libro sobre *El Renacimiento en Guipúzcoa* y de Vázquez Escudero y Muro Arriet en su publicación de 1993 sobre *Nuestra Señora de la Asunción de Rentería. Estudio histórico-artístico*.



Fig. 13 Detalle del Tríptico de Iciar. Museo Diocesano. San Sebastián (Guipúzcoa).

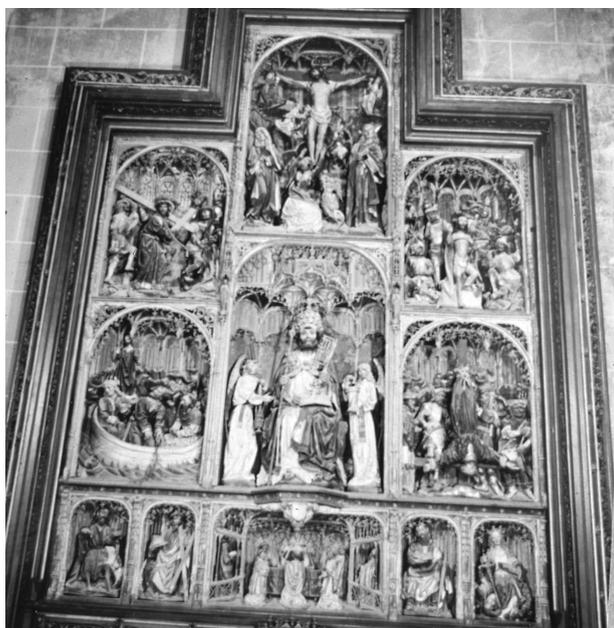


Fig. 14 Retablo de San Pedro. Iglesia de Santa María. Orduña (Alava).

sido a veces incluido entre la obras de importación, posiblemente más por su tipología de tríptico que conserva sus puertas pintadas -tanto en el anverso como en el reverso- que por el trabajo esculpido que, especialmente en lo que al marco y doseles se refiere, anuncia el nuevo estilo renacentista⁷¹.

Problemática resulta aún la adscripción a un determinado taller nacional o extranjero de una de las obras más significativas de las que permanecen en el País Vasco: el retablo de San Pedro (F.14), de la Parroquia de Santa María de Orduña (Alava), en la capilla original de Juan Sáenz de Herrán (hoy de los Olaso), a la que se le da la fecha de 1516. Posiblemente dicha referencia cronológica hace retrasar la del retablo hacia 1520, aunque claramente permanece dentro del estilo tardogótico⁷² y su construcción pudo iniciarse a finales del XV, o muy principios del XVI. Se repite tradicionalmente -desde principios del siglo XX según noticia de D. Carmelo de Echegaray⁷³ - que la obra se trajo de Flandes en 1504, pero sin una base documental conocida. Es evidente tanto la calidad de sus grupos esculpidos como la riqueza de su mazonería, creando unos espacios-nichos de compleja cubierta con elementos pinjantes en los seis compartimentos que componen su cuerpo y en el banco. Es también notoria su originalidad iconográfica en parte dedicada a San Pedro, que preside, a su crucifixión y a la pesca milagrosa. Dos escenas de la pasión de Cristo y la Crucifixión que culmina el retablo completan la iconografía del cuerpo principal. La predela está destinada a cuatro santos y a la Misa de San Gregorio, aspecto este último que acentúa el carácter eucarístico y de redención del programa de la que necesariamente tuvo que ser una obra de encargo.

Galicia

En Betanzos (La Coruña), en la iglesia de santa María del Azogue, integradas en una estructura barroca del siglo XVIII, se conservan catorce piezas de escultura dorada y pintada que pertenecieron a un retablo anterior, gótico del siglo XV- " ha de deshacer el retablo antiguo de la capilla mayor de dicha iglesia de Santa María del Azogue, haciendo de nuevo otro altar.....incluir los quince misterios que hay en el altar antiguo..."-según se acuerda en el contrato para la adaptación del retablo barroco⁷⁴. Una vez más, y sin documentación específica, se contempla la posibilidad de que sean importadas, procedentes de un taller flamenco⁷⁵; de ser cierto,

⁷¹ P.M.E. y I.C.E. "Zumaia. Retablo de San Antón", en *Retablos, op. cit.* vol. 2, pp. 479-484

⁷² *Idem*, "Orduña. Retablo de San Pedro" en *Retablos, op. cit.* vol. 2, pp.501-508.

⁷³ Tomado de J. de YBARRA y BERGE, *Catálogo de Monumentos de Vizcaya*, Bilbao, 1958, p. 155; T. Müller y B.G. Proske repiten la afirmación y M. J. PORTILLA, en *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria*, T. VI, "Las vertientes cantábricas del Noroeste alavés. La ciudad de Orduña y sus aldeas", Vitoria, 1988, p. 690, mantiene igualmente la procedencia de los Países Bajos.

⁷⁴ F. VALES VILLAMARIN, "Contribución a la Historia de Betanzos. El Retablo Mayor de Santa María del Azogue", *Anuario Brigantino*, 1951, p.140.

⁷⁵ Posiblemente adquirida en la Feria de Medina del Campo por Fernán Pérez "o mozo" VI señor de Andrade, bajo cuyo mecenazgo se termina la iglesia, dice A. CARPENTE FERNÁNDEZ, en "Retablo mayor de Santa María de Azogue" ficha nº 101 del *Catálogo de la Exposición Galicia no Tempo*, Santiago de Compostela, 1990, pp. 211-212 ; J. YARZA LUACES, "Sobre la actividad artística: escultura medieval" en *Galicia no Tempo, op. cit.* pp. 171-179 al aludir al retablo de Betanzos considera que no se puede asegurar que sea una obra importada. Con anterioridad F. VALES VILLAMARIN, "Contribución a la Historia de Betanzos" *op. cit.* p.143



Fig. 15 Anunciación (grupo desaparecido) Retablo de la Iglesia de Santa María del Azogue. Betanzos (La Coruña).



Fig. 16 Fragmento de un retablo. Desposorios de María. Catedral de Cuenca.

estaríamos ante el retablo con mayor número de escenas, de los conservados en España y el único en Galicia, donde no abundan las creaciones extranjeras a pesar de que por su situación geográfica existieran relaciones comerciales con Flandes y constar la presencia de algún entallador de origen flamenco⁷⁶.

Resulta igualmente atractivo por su excepcionalidad como retablo ubicado en la capilla mayor, aunque el enmarcamiento barroco dificulta su contemplación y correspondiente valoración. No obstante, a mediados del siglo XX ya fue objeto de un interesante estudio⁷⁷, y tuvo que ocurrir un desgraciado accidente-un robo en 1981- para que el retablo de Betanzos ocupase las primeras páginas en los medios de comunicación. Pasado un tiempo y con numerosos desperfectos fueron recuperadas todas las piezas, excepto la que representaba la escena de la Anunciación (F.15), que esperamos vuelva algún día a ocupar el espacio que abandonó involuntariamente⁷⁸. La iconografía abarca una amplia temática desde la Anunciación hasta la Asunción y Coronación de María, sin olvidar los aspectos más representativos de la Pasión. Con independencia de los deterioros, y numerosos añadidos existentes, se observan diferencias en el tratamiento estilístico y en la calidad de la escultura, pero todo manifiesta un aire del norte de Europa, y no faltan los detalles secundarios para ilustrar las escenas⁷⁹.

⁷⁶ E. M. FERREIRA PRIEGUE, "Las rutas marítimas y comerciales del flanco Ibérico desde Galicia hasta Flandes", Congreso "El Fuero de San Sebastián y su época", San Sebastián, 1981; *Idem*, *Galicia en el comercio marítimo medieval*, La Coruña, 1988; I. VELO PENSADO, "La tecnología y la escultura flamencas en La Coruña y Betanzos durante el siglo XVI", UNTIA, *Boletín do Seminario de Estudos Mariñans*, 2, Betanzos dos Cabaleiros, 1986, pp. 137-141; R. SÁNCHEZ AMEIJERAS, "La importación de obras de arte en la Galicia tardomedieval", en *Galicia Románica y Gótica*, Orense, 1997, pp. 310-314; E. CAL PARDO, *Mondoñedo. Catálogo de la Documentación del Archivo catedralicio*, Mondoñedo, 1992, y *Catálogo de los Documentos Medievales escritos en pergamino en el Archivo de la Catedral de Mondoñedo (871-1492)*, Lugo, 1990, en la p. 90 dice que a finales del siglo XV la iglesia de San Francisco de Ribadeo contaba con un retablo que había sido donado por Álvaro García. En su testamento de 1490, Álvaro García donaba al convento " su retablo que ende está que vino de Flandes"(desconocemos si era esculpido o pintado, pero es una referencia muy interesante), lo he tomado de R. Sánchez Ameijeiras, " Devociones e imáxenes medievales en la provincia eclesiástica de Mondoñedo", *Estudios Mindonienses*, nº 15, 1999, pp. 375-409. Recientemente J.Mª GARCÍA IGLESIAS, "La recepción de lo flamenco en Galicia" en el *Catálogo de la Exposición Stella Peregrinantium. La Virgen de Prima y su tiempo*, Santiago de Compostela, 2004, pp. 227-243.

⁷⁷ F. VALES VILLAMARÍN, "Contribución a la Historia de Betanzos". *op. cit.* pp. 137-156. En el año 1963 técnicos de Bellas Artes restauraron las tallas y a partir de 1982, tras el robo, faltaban figuras y trozos por lo que fue necesario una profunda restauración y reintegración de partes perdidas.

⁷⁸ J. M. IGLESIAS, "El robo de las tallas de Santa María del Azogue. Crónica de un expolio de valor incalculable", *Anuario Brigantino*, 1981, pp. 56-59; H. BORRAZAS SALLERES, "El final de una crónica. Las tallas de Santa María del Azogue", *Anuario Brigantino*, 1985, pp. 149-151.

⁷⁹ Begoña FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, *El patronato artístico de las Cofradías de Mareantes en Galicia. Siglos XV-XVI*. Tesis Doctoral leída en la Universidad de Santiago de Compostela en junio de 1998,(inérita),considera la posibilidad de que la obra sea importada, aunque sin olvidar la presencia de artistas flamencos en Galicia.

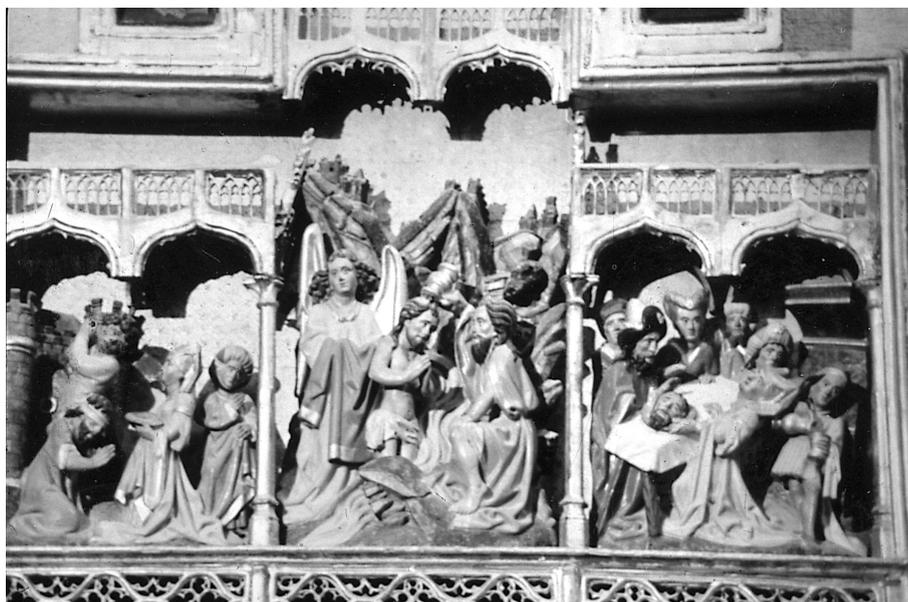


Fig. 17 Tríptico de San Juan Bautista. Colegiata de Belmonte (Cuenca).



Fig. 18 Nacimiento. Fragmento de un retablo. Iglesia Parroquial. Cifuentes (Guadalajara).

Cuenca

En la Catedral se puede contemplar un grupo escultórico de madera dorada y policromada que representa los Desposorios de la Virgen (F.16), el cual formaría parte de un retablo de contenido mariano. Procedente del antiguo Convento de Dominicos, en la catedral no existen informes explícitos, pero se califica como pieza flamenca del siglo XV, lo que se puede aceptar tanto desde el punto de vista estilístico como iconográfico. Centra la composición el gran sacerdote, que hace ademán de unir las manos de los contrayentes, José y María, en presencia de los testigos. La escena, como es habitual, está modernizada y destaca especialmente la riqueza y variedad de la indumentaria de todos los acompañantes, a la que contribuye el oro y el cromatismo aplicado.

A pesar de disponer sólo de un fragmento del posible retablo, resulta de gran interés en relación con lo existente en España pues en la península es el único ejemplo con la citada iconografía mariana- en el de Fuentes de Duero (Valladolid), actualmente en U.S.A., forma también parte del programa- y tendremos que acudir al retablo de Telde para encontrar el segundo. Con todos los riesgos que conlleva establecer una procedencia, tal vez se pueda considerar de Brabante ¿Bruselas? donde se localizan interesantes ejemplos similares⁸⁰.

Belmonte

En la Colegiata de San Bartolomé, en la capilla de san Juan, se localiza el supuesto retablo de campaña del Marqués de Villena (F.17), Juan Pacheco, personaje muy ligado al rey Enrique IV y a la ciudad de Segovia⁸¹. Sobre un cuerpo inferior añadido, pintado con santos, se sitúa el tríptico de madera policromada, con cuerpo central elevado. Carece de las puertas, posiblemente pintadas, como las más pequeñas de la parte superior con las representaciones de la Iglesia y la Sinagoga. La iconografía elegida está dedicada al Precursor en sus tres escenas: el Bautismo de Cristo, que preside, la Degollación de San Juan y el Banquete con Salomé presentando la cabeza del santo. Tal exclusividad solía ser consecuencia de las exigencias del comitente en función de su nombre, de una devoción especial o de la advocación de la iglesia o la capilla.

La pieza tiene interés, aunque en general ha pasado bastante desapercibida, porque no son muchos los ejemplos conservados con la referida figuración y porque, a pesar de su sencillez, es un posible ejemplo más de obra importada de Bruselas, hacia el tercer tercio del siglo XV⁸².

⁸⁰ Nos puede ser de utilidad el estudio de S. GUILLOT SUDUIRAUT, "Les caracteres brabançons de l'art des retables abbeillois au début du XVI siècle. Quelques observations", en *La Sculpture picarde à Abbeville vers 1500*, autour du retable de Thuisson, direction de Pantxika Béguerie-De Paepe, Tournai, 2001, pp. 33-45.

⁸¹ *HISTORIA DE ESPAÑA DE R. MENÉNDEZ PIDAL, La España de los Reyes Católicos*, T.XVII, vol. I, Madrid, 1969, pp. XLVII y ss.; L. ANDUJAR ORTEGA, *Colegiata de Belmonte*, separata de la Revista ARA, n° 49, Madrid, 1977; M° A. CASTELLANO HUERTA, *Belmonte*, León, 1982; S. ALONSO FERNÁNDEZ y otros, *Catálogo Monumental de la Diócesis de Cuenca*, Cuenca, 1987, pp. 49-51.

⁸² M° J. GÓMEZ BARCENA, "La devoción a Juan el Bautista y su proyección en los retablos ..." *op. cit. Miscelánea-Homenaje a Joaquín Yarza Luaces*.



Fig. 19 Fragmento de un Retablo. Cristo camino del Calvario. Museo Cerralbo. Madrid.



Fig. 20 Descenso de la Cruz. Iglesia de San Saturnino. Pamplona.

Guadalajara Cifuentes

En la iglesia parroquial, procedentes de la Ermita de Nuestra Señora de las Fuentes y tras diferentes emplazamientos posteriores, se guardan cinco relieves de madera policromada que formaron parte de un antiguo retablo, tal vez promovido por iniciativa del tercer conde de Cifuentes. Se desconoce su autoría, pero se ha clasificado habitualmente como obra castellana de finales del XV o principios del XVI muy influida por el arte nórdico⁸³. Recientemente R. Didier⁸⁴ ha apuntado el posible origen flamenco al analizar el grupo del Nacimiento (Bruselas, hacia 1440). De ser así tendríamos en el conjunto de escenas conservadas otro ejemplo del tema de los Desposorios de los Virgen, junto a la Anunciación, Nacimiento, Reyes Magos y Presentación en el Templo (F.18).

Madrid

El Museo Arqueológico Nacional acoge un fragmento de madera policromada- abundantes restos de dorado, y, excepto algunas mutilaciones, en aceptable estado de conservación-que representa el Descendimiento de Cristo de la cruz. El grupo lo forman tres varones, que se ocupan de desclavar el cuerpo de Cristo, y la Virgen, acompañada por san Juan y una de las Marías⁸⁵. Su estilo refleja la actividad de los talleres del Norte-posiblemente Bruselas- durante el siglo XV.

Otros dos fragmentos de un retablo, en esta ocasión de terracota, formarían parte de un Calvario. Uno de ellos lo componen la Virgen con san Juan y las tres Marías, más dos caballeros, uno de ellos con lanza?, por lo que podría ser identificado con Longinos. El otro lo forman un conjunto de seis varones con escudos y espadas, de los que suelen ser representados contemplando la muerte de Cristo. La policromía destaca por el predominio del dorado, azul intenso y blanco, y algunos toques de rojo y verde. Presentan una evidente similitud con los retablos de terracota conservados en San Antonio el Real de Segovia⁸⁶.

En el Museo Cerralbo dos fragmentos esculpidos- Cristo con la cruz a cuestas y una parte de la Crucifixión- enriquecen sus fondos. Son piezas de madera con escasos restos de policromía, de procedencia desconocida formarían parte de un retablo de Pasión. Cristo camina con la cruz a cuestas, precedido de un soldado y empujado por otro personaje, y otros dos, con la Virgen y san Juan le acompañan en un segundo plano(F.19). El fragmento de la Crucifixión lo componen la Virgen desvanecida, sostenida por san Juan y acompañada de una de las Marías, y en la parte superior tres soldados a caballo y dos a pie, posiblemente alguno de los incompletos sea Longinos. El estilo y la iconografía parecen indicar la responsabilidad de algu-

⁸³ M^a. L. HERRERO, "Retablo de la Virgen de las Flores" en el *Catálogo de la Exposición Reyes y Mecenaz*, Toledo, 1992, p. 289-290, recoge la bibliografía existente desde principios del siglo XX.

⁸⁴ R. DIDIER, "L' Art Hispano-Flamand." *op. cit.* p.117.

⁸⁵ A. FRANCO MATA, *Catálogo de la escultura gótica*, Museo Arqueológico Nacional, 1980, p.89 y en la edición de 1993, p. 79.

⁸⁶ Vid. notas 47 y 48 y A. FRANCO MATA, *Catálogo de la escultura gótica*, *op. cit.* 1993, pp. 81-82.



Fig. 21 Tríptico de la Adoración de los Reyes. Iglesia de Artajona. (Navarra).

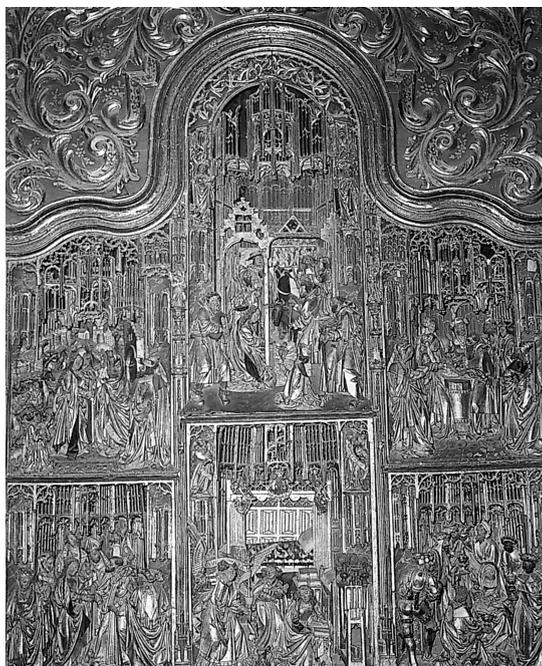


Fig. 22 Retablo de la Iglesia Parroquial de San Juan Bautista. Telde. Gran Canaria.

no de los talleres de Brabante, de pleno siglo XV⁸⁷.

3.- REINO DE NAVARRA

Pamplona

El Retablo de Las Navas de Tolosa se puede contemplar actualmente en el Museo Diocesano de la Catedral. Es una de las piezas importadas que más ha llamado la atención a especialistas extranjeros - Weise, Steppe, Didier- desde principios del XX hasta nuestros días, valorando su estilo temprano dentro de la Escuela de Bruselas, su adscripción a la personalidad de Willem Aerts y las conexiones con otros ejemplos conservados en España y en el extranjero. La historiografía española también le ha prestado su atención y finalmente, tras el empeño y dedicación durante varios años, la profesora Clara Fernández- Ladreda nos ha proporcionado un completo estudio de la obra desde el punto de vista estilístico-formal e iconográfico y acompañado por el correspondiente sobre la restauración⁸⁸.

La estructura del retablo responde a la modalidad de "T invertida", por tanto con la parte central elevada, una de las posibilidades más características del siglo XV. Muestra una riqueza extraordinaria de elementos arquitectónicos acomodándose a la compartimentación del espacio que acoge el proyecto iconográfico y se completaría con las puertas desaparecidas. Preside la composición el Llanto sobre Cristo Muerto -de un maestro anónimo- y, distribuido por parejas a ambos lados, el Apostolado (algunas de las imágenes no son las originales), peculiaridad alternativa al predominio de la narratividad. Un aspecto más por el que el retablo de Las Navas ofrece especial interés, al ser el único ejemplo, con dicha característica, localizado en España.

En la Iglesia de San Saturnino, podemos contemplar un conjunto escultórico con el tema del Llanto sobre Cristo muerto (F.20), obra de importación, de los Talleres de Brabante y de fecha aproximada a finales del siglo XV -principios del XVI-, la cual coincidiría con su colocación en 1506 sobre el sepulcro de don Pedro Mutiloa en su capilla funeraria del claustro, de donde procede⁸⁹.

Artajona

Procedente de la iglesia del Cerco, la parroquia conserva un tríptico dedicado a la Epifanía⁹⁰ (F.21). Sus pequeñas dimensiones (24 x 29 centímetros) indican que es una pieza portátil, generalmente destinadas para uso doméstico o a capillas privadas

⁸⁷ Nuestro agradecimiento a Dña Pilar de Navascués por las facilidades dadas en su momento para la obtención de fotografías y estudio de las obras. En las fichas antiguas del Museo se alude a obras de Escuela alemana y escuela de Amberes y en el Museo Cerralbo, *Guías Artísticas Electa*, 2000, p.47 se las cita como obras de Amberes del siglo XV. A. FRANCO MATA, en el citado *Catálogo de escultura gótica*, 1980, p. 89 lo cita en relación con el grupo de madera que se conserva en el M.A.N.

⁸⁸ C. FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADE y F. J. ROLDAN MARRODAN, *El Retablo de Las Navas de Tolosa de la Catedral de Pamplona. Una obra de escultura bruselesa del siglo XV*, Fundación Fuentes-Dutor, Pamplona, 1999.

⁸⁹ J. E. URANGA y F. IÑIGUEZ, *Arte medieval navarro*, vol. V, Pamplona, 1973, p. 152 y V.V.A.A., *Catálogo Monumental de Navarra*, Merindad de Pamplona, T. V, 1997, pp. 120-121. Mi agradecimiento a Clara Fernández-Ladreda por las ilustraciones que me proporcionó del conjunto escultórico.

⁹⁰ Se dio a conocer esta pequeña "joya" en 1985 en V.V.A.A., *Catálogo Monumental de Navarra*, Merindad de Olite, vol III, Pamplona, 1985, p.14 ; posteriormente formó parte de la Exposición : Salve. 700

y desempeñan un papel específico en la devoción individual, más personal. Para intensificar dichos aspectos se conceden sentimientos humanos a los personajes sagrados y se añaden algunos detalles profanos a las escenas religiosas.

La composición se distribuye en tres partes: en el cuerpo central la Virgen con el Niño, san José y el rey Melchor; en las hojas laterales- las puertas- los reyes Gaspar y Baltasar, todo el conjunto trabajado con gran delicadeza y primor de detalles en la talla y en la rica policromía, con abundancia de oro.

A partir de la lectura del artículo de J. Leeuwenberg⁹¹ conocí la existencia de un conjunto de siete piezas similares a la de Artajona, consideradas como obras del taller de Bruselas de hacia 1500-1505; una de ellas- guardada en el Victoria and Albert Museum de Londres- es igual no sólo en la forma y el estilo, sino también en la iconografía que repite con exactitud, y en los aspectos decorativos a base de rosetas de plomo y vidrio coloreado, lo que parece indicar una producción en serie de estas piezas por parte de un determinado taller⁹².

Castillonuevo

En la iglesia de San Martín de Tours, integrados en dos retablos barrocos situados a ambos lados de la nave, se hallan dos grupos escultóricos flamencos, de Brabante, de finales del siglo XV, o de hacia 1500-1510⁹³. Representan la Pentecostés y la Crucifixión, precedida del Camino del Calvario, y ambos conjuntos están acompañados por dos parejas de Santos lujosamente ataviados según la moda de la época.

4.- CORONA DE ARAGON

No son muchos, hasta el momento, los retablos importados conocidos en el actual territorio de Aragón. Lo conservado en la catedral de Jaca es una excepción y lo constituye un grupo de esculturas de madera dorada que pudieron formar parte de un retablo perteneciente al gótico internacional, realizado por Maestros franco-neerlandeses y que, según R. Steven Janke, evidencian el estilo parisiense en el cambio de siglo. El conjunto pudo ser adquirido durante la restauración de la catedral, tras el incendio ocurrido en el año 1395⁹⁴. Las esculturas representan a la Virgen con su

años de arte y devoción mariana en Navarra. Pamplona, 1994, con texto de C. GARCIA GAINZA y C. FERNÁNDEZ-LADREDA, p. 169, la consideran posible obra de Amberes de hacia 1500-1505. En las Navidades del 2000 tuvimos la ocasión de estudiarla en Madrid, con motivo de la Exposición: *Oro, Incienso y Mirra. Los Belenes en España*, promovida por la Fundación Germán Sánchez Ruipérez. Mi agradecimiento a Dña Leticia Arbeteta por las facilidades proporcionadas.

⁹¹ J. LEEUWENBERG, "Zeven zuidnederlandse Reissaltaartjes" en *Revue Belge d' Archéologie et d' Histoire de l' Art*, XXVII, 1958, pp.95-108 .

⁹² Agradezco a Paul Williamson, Conservador del Victoria and Albert Museum de Londres, el envío de la reproducción fotográfica que me permitió comprobar lo que acabo de indicar.

⁹³ M^a del C. LACARRA DUCAY, *Navarra*, Caja de Ahorros de Navarra, 1986, p. 188, considera que los relieves de la Vida de la Virgen, integrados en el también retablo mayor barroco, pudieron pertenecer al mismo retablo flamenco; *Catálogo Monumental de Navarra*, Vol. IV, Merindad de Sangüesa, pp. 194 -198, retrasa la cronología de los citados relieves de la Virgen hacia 1530 y por el estilo considera la intervención de un artista local.

Hijo, que pudo formar parte de una Epifanía y la figura de un anciano, barbado, posiblemente uno de los tres Reyes, pues los otros dos, más jóvenes, pertenecen al Museo del Cau Ferrat de Sitges (Barcelona).

Todas ellas son obras de una gran calidad y, aunque por procedencia no corresponden a lo establecido estrictamente como obra "flamenca", he considerado oportuno citarlas como testimonio de la existencia, en época muy temprana, de un gusto por lo extranjero y de un posible mercado internacional.

Cataluña

Ofrece una similitud con los restantes territorios pertenecientes a la Corona de Aragón, es decir que no puede equipararse con Castilla desde el punto de vista de la circulación de obras de arte procedentes de Flandes. Pero ello no es incompatible con la realidad de la existencia de relaciones y contactos comerciales y artísticos con el norte de Europa⁹⁵. El estado actual de las investigaciones aventura un posible cambio de contenido para este capítulo, actualmente pobre en cuanto a lo localizado, pues van apareciendo algunas noticias que aluden a la existencia de retablos: entre otros en el Monasterio de Pedralbes⁹⁶ (Barcelona) y en la iglesia del convento franciscano de Figueras (Gerona)⁹⁷.

Otra posibilidad la ofrecen las piezas pertenecientes a diferentes Museos en el ámbito catalán pero que pueden proceder de Castilla-León, como sucede con el retablo-tabernáculo dedicado a Santa Clara- Museo Marés de Barcelona- que perteneció al convento de las Madres Clarisas de Calabazanos (Palencia). Es una obra especial, por su tipología y por su riqueza escultórica y pictórica, pero con dificultades para poder determinar, con absoluta seguridad, su carácter foráneo, aunque sus rasgos estilísticos son "flamencos" de la segunda mitad del siglo XV⁹⁸. Otras piezas acogidas en dicho Museo, de procedencia desconocida, son el Relieve del Nacimiento, de madera policromada, que formaría parte de un retablo de importación flamenca-¿Bruselas?-de la segunda mitad del XV⁹⁹ y una Crucifixión, fragmento de un retablo de madera policromada que igualmente se considera obra de los Países Bajos-

⁹⁴ R. Steven JANKE, "Grupo de la Epifanía" en Catálogo de la Exposición, *Signos. Arte y Cultura en el Alto Aragón Medieval*. Jaca-Huesca, junio-septiembre de 1993, pp. 412-415.

⁹⁵ F. ESPAÑOL I BERTRÁN, "L'escultor Joan de Tournai a Catalunya", en *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, Vol. XXXIII, 1994, pp. 379-432.

⁹⁶ Con motivo de la Exposición de los Montcada, Monasterio de Pedralbes (Barcelona) diciembre-enero, 2000-2001, formó parte de la exposición un pequeño tríptico de madera policromada, sin las puertas pero que aún conservaba las bisagras, con gran riqueza en las arquerías y la imagen de Santa Marta con la abadesa sor María de Aragón a los pies como donante. No puedo afirmar que sea una obra importada así como tampoco otro pequeño tríptico portátil, situado en una de las capillitas del claustro.

⁹⁷ Son referencias que he tomado del documentado artículo de F. ESPAÑOL BERTRÁN, "La escultura tardogótica en la Corona de Aragón", en *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloe y la escultura de su época*, Burgos, 2001, pp.287-333 (especialmente el epígrafe 2: "Manufacturas escultóricas de la Europa septentrional en la Corona de Aragón" pp.291-297)

⁹⁸ J. YARZA, "Tabernacle de Santa Clara" en *Fons del Museu Frederic Marés, I. Catalogue d'escultura i pintura medievals*, Ajuntament de Barcelona, 1991, pp. 189-190; *Idem*, "Santa Clara" en Catálogo de la Exposición "Reyes y Mecenas", Ministerio de Cultura, Electa, 1992, pp.389-390. C. J. ARAGIL, "El retablo gótico en Castilla" *op. cit* pp. 24-25.

⁹⁹ J. YARZA, "Relleu del naixement", en *Fons del Museu Frederic Marés*, *op. cit.* p. 189.

¿Amberes?-y de principios del siglo XVI¹⁰⁰.

En el Museo Nacional de Arte de Cataluña (Barcelona), en la relación de obras expuestas, destaca la Virgen de una Anunciación, de madera con restos de policromía y dorado, - escuela flamenca, siglo XV- y una Santa Generación, del siglo XV, atribuida a Adrián van Wésel, activo en Utrecht hacia 1475¹⁰¹. Se desconoce si pudieron formar parte de un retablo.

La Fundación Godia (Barcelona) muestra entre los fondos de su colección privada un interesante relieve de Cristo con la cruz a cuestas. Pudo formar parte de un retablo flamenco, de temática de Pasión en los que no faltaba la citada escena¹⁰².

En el Museo Episcopal de Vich (Barcelona) se puede contemplar un grupo esculpido con el tema de la Circuncisión, en madera y con deficiencias en la policromía. Se considera resultado de la producción en serie de alguno de los talleres de los Países Bajos¹⁰³ del siglo XV y pudo pertenecer a un retablo con temática de la Infancia de Cristo en los que esta iconografía era habitual.

En el Museo de Cau Ferrat de Sitges(Barcelona) existe un fragmento de Calvario, de madera con restos de policromía, que allí consta como talla hispano-germánica del XV aunque puede considerarse la hipótesis de que sea obra de importación flamenca.

Isla de Mallorca

En relación con la posible conservación en la citada isla de un tríptico de madera, de la Vida de la Virgen e Infancia de Cristo -desde la Anunciación a la Presentación en el Templo y presidida por el Nacimiento- obra de Bruselas, hacia 1430, las únicas referencias son las proporcionadas por R. Didier¹⁰⁴, que lo sitúa entre los ejemplos que pertenecen a la etapa temprana -hasta los años 1460 aproximadamente- y Fernández-Ladreda¹⁰⁵ que también lo cita en relación con el de Las Navas de Tolosa. Las indagaciones realizadas por nuestra parte para localizarlo han

S. LLONCH, "Natividad y Adoración de los Pastores" en *Catálogo de la Exposición Lumen Canariense. El Cristo de La Laguna y su tiempo, San Cristóbal de La Laguna*, 2003, pp. 120-121: apunta la posibilidad de que sea obra de Amberes.

¹⁰⁰ A. FRANCO MATA, "Crucifixión" en *Catàleg d'escultura i pintura dels segles XVI, XVII i XVIII. Fons del Museu Frederic Marés/3*, Barcelona, 1996, pp. 260-261 y S. LLONCH, "Crucifixión" en *Catálogo de la Exposición Lumen Canariense. El Cristo de La Laguna y su tiempo, San Cristóbal de La Laguna*, Islas Canarias, 2003-2004, pp. 152-153

¹⁰¹ En *Guía Art Gòtic*, MANC, Barcelona, 1998, p. 276. Me consta, por información proporcionada por la Dra. Rosa Terés, la existencia en los fondos del citado Museo de diversas piezas góticas del XV-XVI, imágenes y conjuntos, de procedencia desconocida, y necesitadas de un estudio para intentar aclarar su filiación.

¹⁰² Cuenta también la Colección Godia con pequeñas imágenes-Virgenes y Santas- de las conocidas como "poupées" de Malinas que tuvieron amplia difusión, similar a los retablos, pero que no contemplamos en nuestra referencia

¹⁰³ *Catálogo de escultura gótica del Museo Episcopal de Vic*, 1983, p. 120.

¹⁰⁴ R. DIDIER, "Sculptures et retables des anciens Pays-Bas meridionaux des années 1430-1460..." *op. cit.* e *Idem*, "L'Art Hispano-Flamand. Reflexions..." *op. cit.* p.131 y fig. 15. Dice que tal vez pudo estar en el Museo Diocesano de Palma de Mallorca.

¹⁰⁵ C. FERNÁNDEZ-LADREDA, *El Retablo de Las Navas de Tolosa de la catedral de Pamplona*, *op. cit.* p. 15.

resultado infructuosas¹⁰⁶.

ISLAS CANARIAS

Abordar el estudio exhaustivo del arte flamenco en las Islas Canarias sería tarea ardua, entre otras razones, por la limitación de espacio de que disponemos y las numerosas obras identificadas. Por otra parte la historiografía canaria ofrece una rica y variada información, proporcionada por los investigadores que se han acercado al tema¹⁰⁷. Considerando que nuestro cometido se limita a los retablos, y sólo hasta principios del XVI, la realidad es más abarcable pues tenemos que centrarnos en el retablo mayor de Telde¹⁰⁸, testimonio significativo del fenómeno de importación artística en las zonas más meridionales de los reinos hispanos. De nuevo nos enfrentamos con la estrecha conexión existente entre los aspectos socio-económicos y los artísticos, pues, por la exportación primero del azúcar y luego del vino de malvasía, se estableció una relación muy estrecha con los puertos de los Países Bajos: "Fue el primero de los monocultivos que nos vinculó comercialmente con la Europa nórdica", informa Hernández Perera¹⁰⁹ y, sin duda, la explicación de que en las Islas Canarias se conserve uno de los conjuntos más relevantes de obras flamencas.

El retablo de la iglesia de san Juan Bautista de Telde (F.22), de madera dorada y policromada, fue retocado en el siglo XVIII añadiéndole decoración barroca. De inequívoca procedencia flamenca, fue donado a la parroquia por Cristóbal García del Castillo el cual en su testamento nos proporciona dos sugestivas puntualizaciones: que el retablo se lo trajeron de Flandes y que fue en fecha anterior a 1515. Posiblemente tuvo puertas pintadas pero actualmente sólo permanece el cuerpo central esculpido y organizado en tres calles con un programa dedicado a la Virgen y a la Infancia de Cristo: Desposorios de la Virgen y Visitación, en el lado del Evangelio, Adoración de los Magos y Circuncisión en el de la Epístola, y en la calle central la Anunciación y el Nacimiento.

Existen dudas respecto a su origen ante la ausencia de marcas, pero se viene considerando como obra entroncada con el estilo brabantón, - Amberes, Bruselas- a partir de las coincidencias estilísticas establecidas con otros retablos de dicha procedencia¹¹⁰.

¹⁰⁶ Agradezco a la Dra. Sabaté la información relacionada con la búsqueda del citado retablo del que no tiene ninguna referencia.

¹⁰⁷ Sin ánimo de ser exhaustiva en la enumeración debemos recordar, por sus aportaciones, a don Pedro Hernández Benítez, don Jesús Hernández Perera, don Joaquín Yarza y doña Constanza Negrín.

¹⁰⁸ A la capilla colateral del Evangelio, en la iglesia de San Juan Bautista de Telde (Gran Canaria), parece ser que perteneció un retablo esculpido en el siglo XVI, actualmente en parte conservado en Valsequillo. Véase, C. NEGRÍN DELGADO, "Cinco esculturas de origen brabantón conservadas en la Isla de Gran Canaria", *Anuario de Estudios Atlánticos*, n° 39, 1993, pp. 159-184.

¹⁰⁹ J. HERNÁNDEZ PERERA, en *Arte flamenco en La Palma*, Gobierno de Canarias, 1985.

¹¹⁰ Véase L. NINANE, "Un retable sculpté flamand aux Iles Canaries", en *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 1937, pp. 135-137; P. HERNÁNDEZ BENITO, *El Retablo del Altar Mayor de la Parroquia de San Juan de Telde*, Las Palmas, 1938; *Idem*, *Telde (Sus valores arqueológicos, históricos, artísticos y religiosos)*, Telde, 1958, pp. 81-87; A. TRUJILLO RODRÍGUEZ, *Arte gótico en Canarias*, Tenerife, 1976, pp. 20-22; J. HERNÁNDEZ PERERA, "Arte" en *Canarias*, Col. *Tierras de España*, Fundación Juan

5.- CONSIDERACIONES FINALES:

Ha sido mi intención, a partir de los ejemplos reseñados y de la problemática que presentan, contribuir al conocimiento y valoración de las obras que ocupan nuestra reflexión. Espero que las citadas referencias sirvan, igualmente, para comprobar cómo la sociedad española de aquella época también supo manifestar su devoción, y su sensibilidad estética, aceptando el arte extranjero-flamenco-, incorporándolo a su ámbito religioso o doméstico como si fuera propio, y estableciendo una convivencia en perfecta armonía con el arte español.

En los últimos años la atención prestada al arte flamenco importado, en la modalidad escultórica, ha adquirido en España una gran relevancia, se ha enriquecido con la incorporación de nuevas piezas -aunque no debemos dejarnos llevar por el excesivo entusiasmo, y es necesario ser cautos en las estimaciones- y ha motivado de nuevo la atención de los especialistas extranjeros que lo tenían bastante descuidado, por no decir que les era, en ocasiones, desconocido. Se ha puesto de manifiesto, dentro de su gran riqueza y diversidad, el valor que ofrecen muchos de estos retablos. El estado actual de las investigaciones y la curiosidad que despiertan las obras "flamencas", auguran un buen futuro para este capítulo tan especial que forma parte de nuestro plural e integrador patrimonio artístico.

March, Madrid, 1984, pp. 202-204; M^a. J. GÓMEZ BÁRCENA, *Retablos flamencos en España*, op. cit. pp.28-30; C. NEGRÍN DELGADO, *El Arte de los Países Bajos de los siglos XVI y XVII en las Islas Canarias*, op. cit. (en prensa). D. SUAREZ QUEVEDO, "Retablo de la vida de la Virgen e Infancia de Cristo de Telde" en el *Catálogo de la Exposición Lumen Canariense .El Cristo de La Laguna y su tiempo*. San Cristóbal de La Laguna, 2003,pp.116-117

