

IMAGINARIOS DE LO SAGRADO EN LA PINTURA DE JUAN DE FLANDES*

IMAGES OF THE SACRED IN THE PAINTING OF JUAN DE FLANDES

RESUMEN

Una mirada atenta a la pintura de Juan de Flandes, del que sólo se conoce su actividad en España, revela la pervivencia de muchos recursos expresivos de su procedencia flamenca, aunque no transcritos de forma literal, sino pasados por el tamiz de su sensibilidad. En sus figuraciones de paisajes, arquitecturas, ambientes y personajes añadió su propia interpretación sobre la condición moral de todos ellos. Lo patético, lo bello, lo grotesco y lo poético tuvieron su lugar en una narración religiosa teatralizada, que se presentaba transcendida y a un tiempo cercana a los ojos del espectador.

PALABRAS CLAVE

Pintura flamenca; siglos XV-XVI; Juan de Flandes; modelos arquitectónicos; imagen de Jerusalén; escenografía y simbolismos.

ABSTRACT

An attentive look at the painting of Juan de Flandes, who is only known to have worked in Spain, reveals the survival of many expressive resources of his Flemish origin, although not transcribed literally, but passed through the nuance of his sensitivity. In his figurations of landscapes, architectures, environments and characters, he added his own interpretation of the moral condition of all of them. The pathetic, the beautiful, the grotesque and the poetic had their place in a dramatized religious narrative, which was transcended and at a time close to the eyes of the viewer.

KEYWORDS

Flemish Painting; 15-16th centuries; Juan de Flandes; architectural patterns; Jerusalem's image; scenography and symbols. Juan de Flandes.

MARÍA JOSÉ REDONDO CANTERA

UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

<https://orcid.org/0000-0002-5153-8981>

mariajose.redondo@uva.es

* Este estudio se ha hecho en el marco del GIR "IDINTAR. Identidad e intercambios artísticos de la Edad Media al Mundo Contemporáneo", de la Universidad de Valladolid.

INTRODUCCIÓN

El último tramo artístico y vital –el único conocido– del pintor Juan de Flandes (ca. 1460-1519)¹ transcurrió en España, al menos desde 1496. Según revela su obra, se había formado en la pintura flamenca de la segunda mitad del siglo XV, que Vandevivere identificó como “la tradición brujo-gantesca” (Vandevivere 1993), encabezada por Hans Memling (act. 1465-1494) y Gerard David (ca. 1455/1460-1523), a la que se unió la influencia de la renovación que había iniciado Rogier van der Weyden (Rogier de la Pasture, ca. 1399-1464) en Bruselas, a partir de las décadas centrales del siglo XV, y que incorporó el interés por ubicar la narración religiosa en las arquitecturas contemporáneas (Martens 2013). A ellas se sumó la experiencia de su contacto directo con pinturas flamencas de alta calidad, que habían sido adquiridas por la Corona y la alta nobleza castellanas, y que en gran medida estuvieron destinadas a sus fundaciones o patronatos religiosos.

Desde el primer momento de su actividad documentada en España, cuando entró al servicio de Isabel I de Castilla², el pintor desplegó un particular imaginario de paisajes y arquitecturas, de raíces flamencas y evocaciones diversas. Las primeras obras originales que conocemos de su mano son dos conjuntos de pinturas de gran interés: el *Retablo de san Juan Bautista* (1496-1499), para la Cartuja de Miraflores en Burgos, y una buena parte de las pequeñas tablas que compusieron el llamado *Políptico de Isabel la Católica*³, en el que trabajaría hasta la muerte de la soberana en 1504. Posteriormente, entre 1505 y 1519, llevó a cabo encargos de mayor tamaño con destino a varios retablos en Salamanca⁴ y Palencia.

A lo largo de todas esas pinturas se puede seguir la permanencia y las variables de dos motivos de herencia medieval que fueron recurrentes en la escenografía de sus representaciones: la evocación de la ciudad de Jerusalén y la ruina o deterioro de los edificios, que servirán de líneas argumentales en nuestro recorrido por el imaginario, espacial y humano, con el que nuestro artista construyó la escenografía de sus representaciones religiosas.

IMÁGENES DE JERUSALÉN Y TIERRA SANTA EN LA PINTURA DE JUAN DE FLANDES

El Retablo de San Juan Bautista (1496-1499): una Jerusalén burgalesa

El primer encargo de obra propia recibido por Juan de Flandes al llegar a España debió de ser el mencionado *Retablo de san Juan Bautista*, destinado a la Cartuja de Miraflores. Allí

lo describió Ponz (1788, 55-6)⁵, en el lado del Evangelio del coro de los legos de la iglesia. Al parecer el pintor había realizado previamente al menos una de las dos copias –la enviada a la Capilla Real de Granada– que se hicieron del llamado *Triptico de Miraflores*⁶, dedicado



Fig. 1. Taller de Roger van der Weyden, *Triptico de Miraflores*, Gemäldegalerie, Berlín (Alemania). Fotografía: Web de Gemäldegalerie de Berlín (Alemania)

¹ Para la vida y obra de este pintor es imprescindible la extensa y exhaustiva monografía que le dedicó Silva (2006a).

² Un primer pago de la Casa de la Reina, que ascendió a 6.000 maravedís, está datado a mediados de 1496 (Torre y del Cerro y Torre 1956, 320).

³ Entre la bibliografía sobre este conjunto destacan las monografías de Ishikawa (2004) y Weniger (2011).

⁴ Juan de Flandes fue convocado para realizar las pinturas del retablo de la capilla de la Universidad de Salamanca, de las que lamentablemente no queda más que una tabla original (Nieto y Azofra 2002: 21-2; Martínez 2018, 85-6).

⁵ La mención de esta obra y de la identidad de su autor, al que la documentación conservada entonces en la Cartuja de Miraflores denominaba “Juan Flamenco”, significó la incorporación a la historiografía española de una personalidad artística desconocida hasta entonces. El viajero ilustrado enumeró los cinco temas representados, proporcionó los datos del precio pagado (26.735 maravedís, a lo que había que añadir los gastos de la manutención) y la duración del trabajo. Gracias a su aprecio por el arte de calidad, aunque no se atuviera a los principios de la Academia, el abate encomió “la hermosura y permanencia de los colores, lo acabado de cada cosa, y la expresión tan grande de las figuras”. El retablo fue víctima de la Guerra de la Independencia y sus pinturas se dispersaron. Afortunadamente se conservan, repartidas en diversos museos y colecciones, como se señalará en cada una. Su estudio detallado en Silva (2006a, 147-67).

⁶ Tradicionalmente atribuido a Van der Weyden (Rogier de la Pasture, 1399-1464), se considera obra de taller y copia del original, que se conserva en la Gemäldegalerie de Berlín (Campbell 2015, 45). Los análisis dendrocronológicos de los soportes de la copia enviada a la Capilla Real de Granada y del *Triptico* que pintó posteriormente Juan de Flandes han demostrado que el roble procedente del Báltico, usado para ambos, era el mismo, lo que ha llevado a pensar en la posibilidad de cierto almacenamiento de esta madera con destino a pinturas para la Corte (Silva 2006a, 140-2). Se conocen más copias de esta obra con ciertas diferencias de tamaño (Campbell 2015, 45-6).

a Cristo y la Virgen, cuya autoría se atribuye al taller⁷ de Van der Weyden (fig. 1), hacia 1453-1455, a partir de un original conservado del maestro⁸.

También se encontraban en la Cartuja burgalesa el igualmente rogeriano *Triptico de san Juan Bautista*⁹ (fig. 2a) y el que tenía como tabla principal la *Epifanía*, atribuido al Maestro de la *Leyenda de Santa Catalina*¹⁰, consecuencia de una importación flamenca llegada en 1495 y valorado en un precio similar al de Juan de Flandes, con el que se correspondía en colocación. Ambos fueron una indudable referencia para la primera obra española del pintor, el primero por su temática y modo de representación, y el segundo –un tríptico compuesto por cinco pinturas en tres calles– por su tipo, cuya implantación en Castilla fue favorecida, en opinión de Martens (2010, 33-9), por Isabel la Católica¹¹.

Como fue habitual, la pintura principal del retablo pintado por Juan de Flandes y dedicado a *san Juan Bautista*, la central, contenía la representación del *Bautismo de Cristo*¹² (fig. 2b), ya que es el episodio que justifica el culto al Precursor. La composición de la tabla estuvo fuertemente influida por la del tríptico flamenco¹³, aunque nuestro artista le imprimió algunas variaciones significativas. La más sustancial, para el tema que nos ocupa, fue la sustitución de las escarpadas orillas del río por un paisaje de suave relieve, a través del cual discurren plácidamente las aguas del supuesto Jordán. Sus amenas riberas, de cálidas entonaciones, y la limpidez de los cielos acompañan la sacralidad de la escena. Entre los azulados de “los lejos”¹⁴ se vislumbra una ciudad, enmarcada lateralmente por la cabeza del ángel y la copa semi-transparente de un árbol.



Fig. 2. (a) Maestro del *Triptico de san Juan*, *Triptico de san Juan Bautista*. Fotografía: Web de Gemäldegalerie de Berlín (Alemania). (b) Juan de Flandes, *Bautismo de Cristo*, Colección Abelló. Fotografía: © Joaquín Cortés.

A fines del siglo XV la iconografía habitual del *Bautismo de Cristo* lo situaba en plena naturaleza, sin más referencias espaciales que las esenciales, formadas por las escasas aguas del río y la aridez de su entorno, que hacían referencia al desierto al que se habían retirado el Bautista y el Redentor antes de que este empezara su vida pública. En el cambio de centuria la pintura flamenca empezó a incorporar una ciudad al fondo en la representación de este tema, que se intentaba identificar con Jerusalén¹⁵. Se trataba de una “contaminación

⁷ En particular al seguidor que toma su nombre de esta obra, “Maestro del *Triptico de san Juan*”, al que quizá podría identificarse con Pieter van der Weyden, hijo del maestro (Steyaert 2013, 100-1).

⁸ El original, que se conserva en la Gemäldegalerie de Berlín, estuvo en la Cartuja de las Cuevas de Sevilla (Campbell 2015, 44). https://recherche.smb.museum/detail/871481/der-miraflores-altar?language=de&question=van+der+Weyden&limit=15&controls=none&collectionKey=GG*&objIdx=2

⁹ Se conserva igualmente en la Gemäldegalerie de Berlín (Alemania). Está datado hacia 1435-1445. https://recherche.smb.museum/detail/866581/der-johannesaltar?language=de&question=%22Rogier+Van+Der+Weyden%22&limit=15&controls=none&collectionKey=GG*&objIdx=0

¹⁰ Ya se encontraba en mal estado en el siglo XVIII y sólo se conservaban tres tablas. Es conocido a través de una copia. Martens (2010, 38) cree que la colocación original de ambos retablos era la contraria a la descrita por Ponz.

¹¹ Con la reconstrucción propuesta por Griet Steyaert.

¹² Perteneciente en la actualidad a la Colección Abelló. Hacia 1496-1499, óleo sobre tabla, madera de roble, 186,3 x 110,5 cm; 235,5 x 126 x 18 cm con marco y crestería.

¹³ <https://artsandculture.google.com/asset/the-altar-of-st-john-roger-van-der-weyden/lgGaFNG5kFjuiv>

¹⁴ Término utilizado en la época para referirse a los fondos del paisaje.

¹⁵ Una muestra de la vinculación visual entre el *Bautismo de Cristo* y la Ciudad Santa se encuentra en la pintura con el mismo tema de Gerard David hacia 1502-1508, conservada en el Museo Groninge de Brujas (Bélgica), https://collectie.museabrugge.be/collection/work/id/0000_gro0035_i_0039_i. Sobre el desarrollo del paisaje por este pintor, Borobia 2004, 73 y 79. En realidad Jerusalén se encuentra, en línea recta, a más de treinta kilómetros del Jordán.

figurativa”, ya que la ubicación hierosolimitana no estaba justificada en la representación del *Bautismo*, sino en la del ciclo de la Pasión de Cristo, como se desarrolló con profusión ya durante la segunda mitad del siglo XV. En el fondo de la tabla central con la *Piedad*, del mencionado *Triptico de Miraflores*¹⁶, ya Flandes había copiado en pequeño tamaño un fragmento de una lejana Jerusalén en la que sobresalía un gran volumen cilíndrico cubierto por cúpula, imagen de la *Anastasis* del Santo Sepulcro (fig. 3a).

En el *Retablo de san Juan Bautista* el pintor se permitió la licencia de crear una nueva imagen de Jerusalén a partir de su propia circunstancia personal y del encargo que llevaba a cabo. La fingida lejanía donde se situó la ciudad le permitió representarla con escasa definición y diluido cromatismo, en acusado contraste con la precisión empleada en el primer término de la pintura. Ciertos elementos, tan sólo sugeridos, definen a ese conjunto urbano como una ciudad amurallada, localizada entre una elevada montaña y un río, por el que navegan unas pequeñas embarcaciones. Sobre el caserío se elevan unas torres que rematan en agujas, quizá pertenecientes a una catedral, lo que caracteriza de modo indudable a la urbe como occidental y cristiana (fig. 3b).



Fig. 3. (a) *Triptico de Miraflores*. Detalle de fig. 1. Fotografía: Web de Gemäldegalerie de Berlín (Alemania). (b) *Bautismo de Cristo*. Detalle de fig. 2(b). Colección Abelló. Fotografía: © Joaquín Cortés.

Ya Vandevivere propuso la identificación de esa imagen de Jerusalén con Burgos (1986, 75). Con tal asociación entre Burgos y la Ciudad Santa el pintor continuaba la tradición, plenamente instaurada en la pintura flamenca a partir de Jan Van Eyck (ca. 1390-1441), de representar la vista de una ciudad contemporánea como fondo de sus escenografías sagradas. A diferencia de ellas, Flandes prescindió aquí de la definición “retratística”¹⁷ de

¹⁶ Gemäldegalerie, Berlín. https://recherche.smb.museum/detail/871481/der-miraflores-altar?language=de&-question=%22Rogier+Van+Der+Weyden%22&limit=15&controls=none&collectionKey=GG*&objIdx=2

¹⁷ Término utilizado para definir la exactitud en la representación de ciertas arquitecturas en la pintura del foco de Bruselas (Martens 2013).

esos conjuntos arquitectónicos que empleó la pintura flamenca y le dio un aspecto más propio de una ensoñación.

Si este tríptico fue la primera obra original del pintor en Castilla y con ello iniciaba una nueva etapa en su vida, que le situaba al servicio de Isabel la Católica, la soberana más poderosa de su momento, no es extraño que la *Caput Castellae* se le presentara al artista como una “ciudad de promisión”. Sin duda ese revestimiento espiritual de la realidad complacería, tanto a los monjes de Miraflores como a la misma Reina, que en 1497 celebraba en Burgos la boda de su hijo Juan con Margarita de Austria, promesa de unión de Coronas y de alianzas europeas.

Ese proceso de “transmutación” de lo real a lo sagrado no era el único que contenía el retablo, ya que también se aplicó a la propia soberana en otra de las pinturas del conjunto, el *Nacimiento de San Juan Bautista* (fig. 4a), donde Isabel la Católica fue retratada en la figura de una sirvienta/oferente que acudía a atender a la madre del Bautista¹⁸, su santa patrona (fig. 4b). La figura de la donante se incorporaba como un personaje más a la escenografía de lo sagrado.



Fig. 4. (a) Juan de Flandes, *Nacimiento de san Juan Bautista*. Fotografía: Web de Cleveland Museum of Art. Cleveland (Estados Unidos). (b) *Nacimiento de san Juan Bautista* (detalle de fig. 4.a), Retrato de Isabel la Católica. Fotografía: Web de Cleveland Museum of Art. Cleveland (Estados Unidos).

¹⁸ *Nacimiento de San Juan Bautista*, Cleveland Museum of Art, Cleveland (Estados Unidos), <https://www.clevelandart.org/art/1975.3>

Una Jerusalén y una Tierra Santa tardogóticas y flamencas en el *Políptico de Isabel la Católica* (¿1496?-1504)

En el retablo de Miraflores Juan de Flandes se había desviado de la tradición figurativa flamenco por no haber representado con precisión y minuciosidad lo que se encontraba en la lejanía y por no haber incluido referencias a ninguno de los dos edificios que, en los códigos visuales del momento, identificaban como Jerusalén la representación de una ciudad como fondo de una escena relativa a Cristo: su Templo y el Santo Sepulcro.

En dos imágenes posteriores –si se considera que las pinturas del *Políptico* se realizaron una vez terminado el retablo de Miraflores– Juan de Flandes acudió al empleo de torres de iglesias como sinécdoque del edificio sagrado. En la pequeña tabla que ilustra las tres *Tentaciones de Cristo*¹⁹ (fig. 5a), su representación era obligada porque, según el relato evangélico, en la segunda prueba “le transportó el diablo y le puso sobre el pináculo del templo”²⁰, que el pintor figuró como la terraza de una vertical y potente torre. Compuesta por tres cuerpos decrecientes en altura, parece corresponder al ostentoso cimborrio de una catedral, ya que por debajo se sugiere una cabecera y una girola o corona de capillas²¹. Sin pretender identificar aquí esta imagen como una representación fidedigna de las monumentales obras que se llevaban a cabo, en el tránsito del siglo XV al XVI, en la cabecera de la Catedral de Burgos y en su primer cimborrio sobre el crucero²², sí podría considerarse que el impacto que le produjeran estas grandes empresas constructivas motivara la incorporación de sus formas a la fantasía creativa del artista.

El interés del pintor por dejar testimonio de esa actividad arquitectónica, de la que era inevitable espectador, se expresó en otra tabla del *Políptico*, la *Resurrección de Lázaro*²³ (fig. 5b). El cementerio de la Betania judía se sitúa junto a una monumental iglesia gótica que todavía se encuentra en obras. Sobre uno de los cuerpos, aún incompleto, las frágiles siluetas de los obreros –y de las máquinas con las que trabajan– dejan testimonio de ese proceso. Como ejemplo de la permanencia de ese referente norteño en la memoria del artista, se puede señalar la semejanza del bloque central de la supuesta torre del templo de

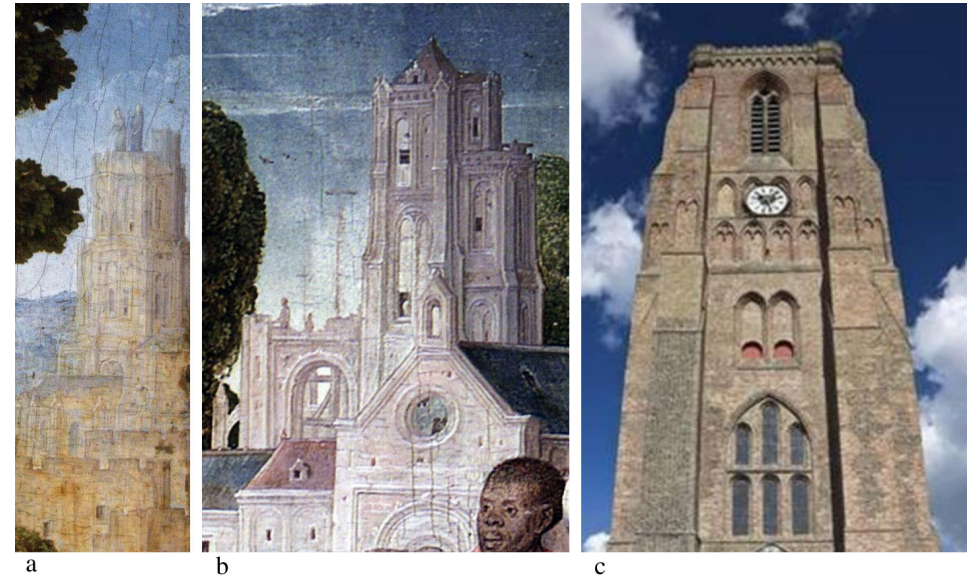


Fig. 5. (a) Juan de Flandes, *Tentaciones de Cristo* (detalle), *Políptico de Isabel la Católica*. Fotografía: Web de National Gallery of Art. Washington. (b) Juan de Flandes, *Resurrección de Lázaro* (detalle), *Políptico de Isabel la Católica*, Patrimonio Nacional. (c) *Torre de la iglesia de Nuestra Señora de la Visitación*, Lissewege (Bélgica).

Betania con la perteneciente a la iglesia de Nuestra Señora de la Visitación en Lissewege (fig. 5c), población situada en las proximidades de Brujas.

Otras visiones de Jerusalén. Entrecruzamientos figurativos del Santo Sepulcro y el Templo de Jerusalén

Al final de su trayectoria artística, Juan de Flandes volvió a representar el *Bautismo de Cristo*²⁴ entre las pinturas que realizó para el retablo de la iglesia parroquial de San Lázaro de Palencia²⁵ (fig. 6a), cuya datación se ha fijado entre 1514 y 1519 (Silva 2006a, 414). El tema se vinculó de nuevo con Jerusalén, que aparece al fondo, envuelta en una bruma grisácea que difumina las formas de las arquitecturas. En el interior de la ciudad amurallada destaca un gran volumen centralizado, que se alza claramente sobre el resto de los

¹⁹ N° 6 en el inventario de la almoneda de 1505 (Sánchez Cantón 1930, 99). National Gallery of Art de Washington (Estados Unidos), <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.50726.html>

²⁰ Mt 4, 5-6. El texto latino usa también la palabra pináculo (*pinaculum*), pero en este caso no debe identificarse con el término arquitectónico, sino con el primer significado que le atribuye el *Diccionario de la Real Academia Española*: “parte superior y más alta de un edificio o templo”.

²¹ Debe recordarse que la Catedral de Burgos dispuso de un cimborrio anterior, que se derrumbó y fue sustituido por el actual (Payo y Matesanz 2013).

²² Tras construirse las agujas de las torres de los pies, se levantó un cimborrio sobre el crucero, terminado ya en 1471 (Payo y Matesanz 2013, 23).

²³ N° 8 en el inventario de la almoneda de 1505 (Sánchez Cantón 1930, 99). Patrimonio Nacional. Madrid.

²⁴ En la National Gallery of Art de Washington. <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.46124.html>

²⁵ Análisis de esta pintura en Silva Maroto (2006a, 427-31).

edificios de una ciudad, de modo similar a cómo lo había colocado Van der Weyden al fondo de la *Piedad* en el *Triptico de Miraflores*²⁶. La factura sumaria del fondo de la pintura palentina dificulta una visión nítida de sus formas, pero el artista utiliza el recurso de colocar el tambor del segundo cuerpo entre dos elementos verticales, las cabezas de Cristo y del ángel, y lo hace resaltar sobre un horizonte más luminoso. Años atrás, ese edificio se había figurado de modo semejante en la *Última Cena* (fig. 6b), perteneciente al *Políptico*²⁷, por encima de la sala donde tenía lugar el *Lavatorio*, situada en un plano posterior e integrada en un conjunto monumental coronado por pináculos, que le asemejan a los ejemplos burgaleses ya citados y al monasterio de San Juan de los Reyes, en Toledo, lo que es indicativo de ese proceso de hispanización visual que impregnó a los artistas flamencos duran-

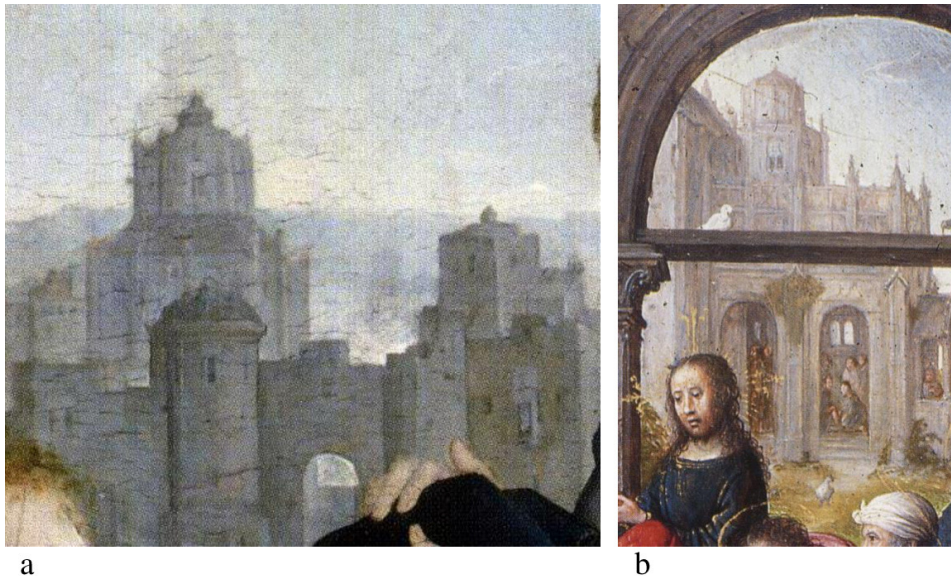


Fig. 6. (a) Juan de Flandes, *Bautismo de Cristo* (detalle), procedente del *Retablo de San Lázaro*. National Gallery of Art. Washington (Estados Unidos). (b) Felipe Morros, *Última Cena* (detalle), *Políptico de Isabel la Católica*, Museo Wellington, Aspley House, Londres (Reino Unido).

²⁶ https://recherche.smb.museum/detail/871481/der-miraflores-altar?language=de&question=van+der+Weyden&limit=15&controls=none&collectionKey=GG*&objIdx=2

²⁷ Nº 15 en el inventario de la almoneda de 1505 (Sánchez Cantón 1930, 100). Atribuido a Morros por Weniger (2011, 435-7). Se conserva en el Museo Wellington (Aspley House), Londres (Reino Unido).

te su estancia en Castilla. Atribuida la pintura del *Políptico* al picardo Felipe Morros²⁸, que compartiría con Flandes una cultura figurativa similar, pero interpretada con mayor nerviosidad y expresividad, tales similitudes quizá muestren un trabajo en cierta conexión o comunidad en el *Políptico*. Entre ambas imágenes habían pasado ya varios años, pero se mantenía el modelo de referencia, lo que también podría señalar a Flandes como autor de ciertos diseños que no llegó a efectuar él mismo. En cualquier caso, fue un pintor tendente a una cierta repetición de composiciones²⁹ y de motivos figurativos.

Al parecer Juan de Flandes simultaneó en cierto modo su trabajo para el retablo de San Lázaro con el destinado al retablo mayor de la Catedral de Palencia, para el que contrató la realización de nueve pinturas³⁰. Entre ellas, la *Oración del Huerto* (fig. 7a) también resulta de interés como evocación hierosolimitana. El artista volvió a utilizar el recurso de colocar el edificio situado en la lejanía entre dos referentes verticales, formados en este caso por un castillo en ruinas, a la izquierda, y las rocas sobre las que se alza el cáliz de la visión de Cristo, a la derecha. También lo destacó sobre un horizonte más claro que el resto del cielo y lo dotó de cierta grandiosidad, proporcionada por el entorno arquitectónico que le acompaña. Se trata de un edificio circular, cubierto por una cúpula rebajada, aligerada por una pequeña linterna en el centro. Los estribos que refuerzan el muro sugieren una cúpula al interior, recorrida por nervios. Por el contexto narrativo en el que se sitúa, el pintor querría representar el Templo de Jerusalén.

Son múltiples los precedentes que se pueden señalar para esta arquitectura que resulta novedosa para el arte español en estas fechas, aunque ya tenía una apreciable trayectoria figurativa en la pintura flamenca, desde mediados del siglo XV, con unas formas aún más fantásticas y complicadas, siempre vinculadas a la representación de la *Crucifixión* o del *Monte Calvario*. Van Eyck, por ejemplo, imaginó una grandiosa arquitectura de planta circular, de varias alturas, que prelude edificios civiles de siglos posteriores (fig. 7b)³¹.

²⁸ Pintor y miniaturista al servicio de los Reyes Católicos, Domínguez Casas incorporó definitivamente su figura a la historiografía artística española (1993, 127-8). Weniger ha reconstruido su actividad y le ha atribuido un abundante *corpus* de pinturas (2011, 393-449). Nuevos datos sobre este miniaturista, en relación con Felipe Bigarny, en Martín Barba (2018).

²⁹ Ya señalado por Martens (2010, 42), a propósito de las pinturas del *Retablo de san Juan Bautista*.

³⁰ La documentación completa fue dada a conocer por Vandevivere (1967, 66-75). Puede consultarse también en Silva Maroto (2006a, 492-7).

³¹ La *Crucifixión* perteneciente al diptico del Metropolitan Museum de Nueva York, 1440-1441. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436282?ft=Van+Eyck&offset=0&rpp=40&pos=1>. O La copia del *Camino del Calvario*, Museo Nacional de Budapest, 1505-1515. <https://www.mfab.hu/artworks/the-way-to-calvary-2/>

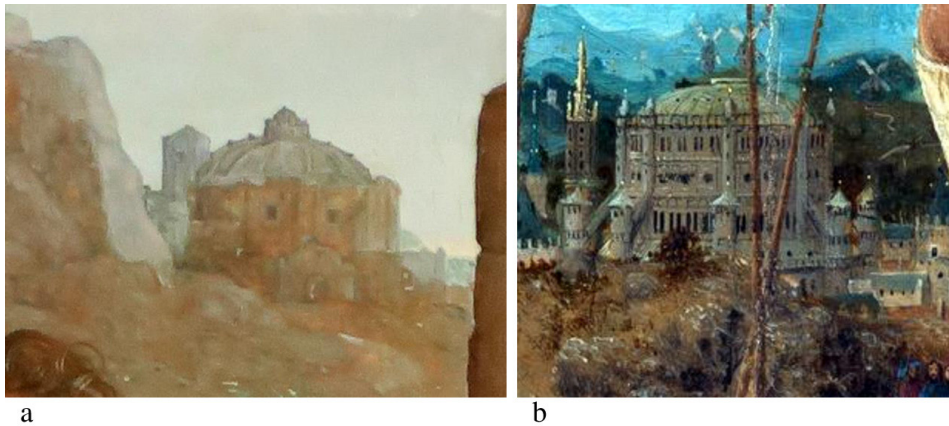


Fig. 7. (a) Juan de Flandes, *Oración del Huerto* (detalle), Catedral de Palencia. Fotografía: Rubén Fernández Mateos. (b) Jan Van Eyck, *Crucifixión*, Metropolitan Museum, Nueva York. Fotografía: Web de Metropolitan Museum

Desconocemos hasta qué punto Juan de Flandes pudo estar al corriente de esas plasmaciones hierosimilitanas plenas de fantasía en las que, sin duda, se pueden reconocer muchos más rasgos comunes entre ellas que los señalados, no solamente de tipo formal sino, sobre todo, por la aspiración de los artistas a construir representaciones muy abigarradas, en las que se concentraban numerosos personajes, arquitecturas y acciones. Aunque sin duda Flandes compartió el anhelo por crear imágenes diferentes y sorprendentes, en este punto se observa un rasgo diferente del artista, que en general fue mucho más simple y menos acumulativo en la composición de sus escenas, donde las referencias arquitectónicas fueron limitadas.

Para Juan de Flandes la fuente inmediata pudo estar en el ámbito de la iluminación de la Corte isabelina. La relación con la miniatura que representa las *Tentaciones de Cristo* (fig. 8a) en el manuscrito conocido como *Breviario de Isabel la Católica*³², se confirmaría por la similitud de la composición empleada por Juan de Flandes para el grupo de Cristo y el diablo, en la pintura del *Políptico* (fig. 8b). Sin duda ambas imágenes están relacionadas, ya que la propietaria de las piezas fue la misma y las fechas de realización debieron de estar igualmente muy próximas y ser anteriores, en cualquier caso, a la muerte de la Reina en 1504.

³² Conservado en la Biblioteca Británica de Londres, McKendrick 2012.
<https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IIIID=50770>



Fig. 8. (a) *Tentaciones de Cristo*, *Breviario de Isabel la Católica*, British Library, Londres. Fotografía: Web de British Library (b). Juan de Flandes, *Tentaciones de Cristo*, *Políptico de Isabel la Católica*, National Gallery of Art, Washington. Fotografía: Web de National Gallery of Art, Washington.

A partir de las últimas décadas del siglo XV, esa forma circular cubierta por cúpula se convirtió en la preferida para visualizar el mítico templo judío que se había construido dos veces en Jerusalén, la primera por David y Salomón, y la segunda por Herodes. La destrucción del último en el 70 d. C. y la posterior conquista musulmana de los Santos Lugares no borró la memoria de su existencia ni la del lugar donde se encontraba, pero sí de su forma³³.

El edificio de planta centralizada construido en la zona por los omeyas a fines del siglo VII, conocido como la *Cúpula de la Roca*, asumió en cierto modo la significación del templo judío, sobre todo cuando sirvió de soporte a la difusión de su imagen. A ello contribuyó decisivamente la publicación en 1486 del libro *Peregrinatio in Terram Sanctam*, redactado por Bernhard von Breydenbach, donde se incluía un grabado de la ciudad de

³³ Para la tradición cristiana de la forma del Templo de Jerusalén, véanse, por ejemplo, los dibujos incluidos en el manuscrito de Nicolás de Lira (Laguna 2016, 114-7).

Jerusalén, realizado por Erhard Reuwich. En ella se mostraba con gran claridad una particular interpretación del edificio, con una cúpula bulbosa y apuntada, sobre la que estaba escrito: *TEMPLV[M] SALOMO[N]I[S]* (fig. 9a) y se distinguía como el edificio principal de Jerusalén.

Pocos años más tarde, esa imagen se “romanizó” en el llamado *Cronicón de Nuremberg* (Schedel 1493) o *Liber Chronicarum*, publicado por Hartmann Schedel en Nuremberg en 1493. El grabado dedicado a la ciudad de Jerusalén estaba centrado por la imagen de un gran templo, que también era identificado con el de Salomón mediante una ficticia inscripción en el friso (fig. 9b)³⁴. Se presentaba como una arquitectura perfecta de planta circular, compuesta por dos cuerpos superpuestos, rodeado el inferior por un pórtico abierto, arqueado y columnado, y el superior cubierto por bóveda rebajada curva y circunvalado por pequeños absidiolos abovedados recorridos por arquerías verticales.

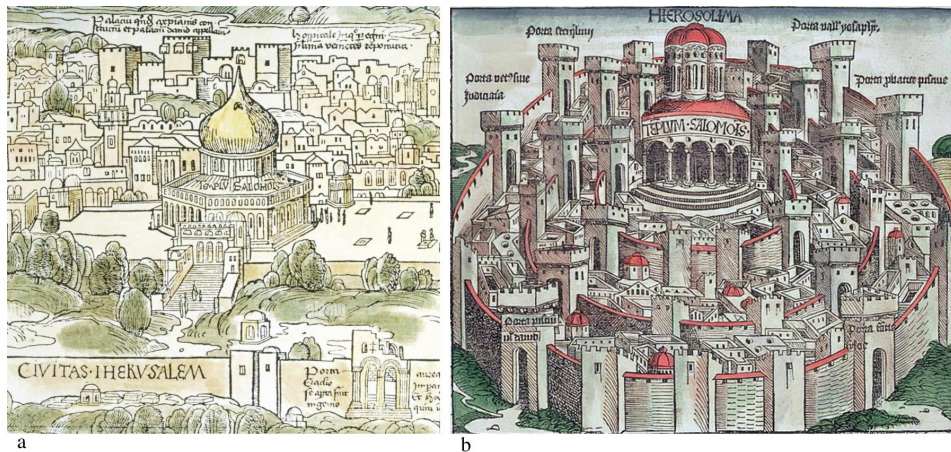


Fig. 9. (a) Erhard Reuwich, *Vista de Jerusalén*, (detalle), *Peregrinatio in Terram Sanctam*. Fotografía: www.alamy.com. (b) *Vista de Jerusalén*, *Liber Chronicarum*. Fotografía: Biblioteca Histórica de Santa Cruz, Universidad de Valladolid.

La simplificación de esa representación del Templo de Jerusalén se manifestó en otras pinturas del retablo catedralicio palentino donde, de nuevo, sólo la presencia de una parte significaba el conjunto. Ya Silva propuso la identificación de los dos cuerpos cilíndricos y superpuestos del fondo en la escena de *Cristo ante Herodes* (fig. 10a) como una alusión al Santo Sepulcro (Silva 2006a, 355). Los pequeños nichos que animan su exterior también

recuerdan los del templo de Salomón del *Liber Chronicarum*. Pero quizá en el imaginario del artista también se encontraban experiencias más próximas y personales, ya que los acusados ritmos verticales que marcan esos arcos excavados, pueden ser consecuencia de su conocimiento de las pinturas realizadas por Dello Delli y su taller para el retablo mayor de la Catedral Vieja de Salamanca³⁵ (fig. 10b), templo para el que había trabajado Flandes en los años anteriores, o en la misma arquitectura castellana, sobre todo la mudéjar. Un fragmento arquitectónico similar incluido en el fondo del *Ecce Homo* (fig. 10c) se aparta más claramente del referente hierosimilitano, ya que se reviste de una significación militar, denotada por las almenas superiores, los cañones que asoman por las ventanas y los impactos de proyectiles que se aprecian en muros y vidrieras, como una extensión de la violencia representada en primer plano.



Fig. 10. (a) Juan de Flandes, *Cristo ante Herodes* (detalle), Retablo mayor, Catedral de Palencia. Fotografía: Rubén Fernández Mateos. (b) Dello Delli, Retablo mayor (detalle), Catedral Vieja de Salamanca. Fotografía: Javier Panera. (c) Juan de Flandes, *Ecce Homo* (detalle), Retablo mayor, Catedral de Palencia. Fotografía: Rubén Fernández Mateos.

³⁴ <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/17080>, fol XVII de la Segunda Edad del Mundo.

³⁵ Como la del cuerpo añadido al pórtico donde tiene lugar la *Presentación del Niño en el Templo* (fig. 10b).

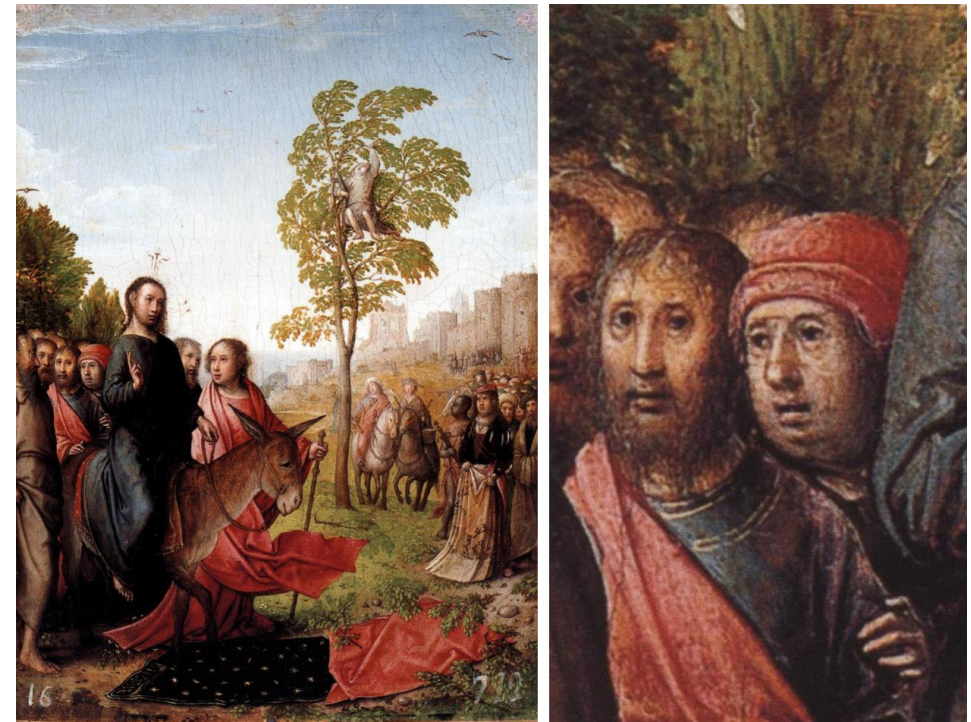
Jerusalenes hispánicas

A lo largo de su obra Juan de Flandes también se valió de escenarios hispánicos para representar la ubicación hierosimilitana del tema sagrado. En la configuración o ambientación que proporcionó a estas localizaciones se puede reconocer su observación sobre su realidad próxima en España, lo que se corrobora con la incorporación de determinados personajes que sin duda conoció.

De esta referencia inmediata es buen ejemplo la *Entrada de Cristo en Jerusalén* (fig. 11a)³⁶, que formó parte del *Políptico*. La escena se desarrolla en un espacio *extramuros*, que podría corresponder casi a cualquier ciudad castellana, defendida con sus murallas almenadas y torreadas, y situada en un lugar de relieve un tanto accidentado, con vegetación no demasiado abundante y cielos despejados.

El amplio marco que proporciona ese espacio abierto es dividido, de manera aparentemente natural, por un árbol que forma parte del paisaje y que sirve para marcar claramente la separación entre dos mundos de imposible convivencia –el del relato evangélico y el supuestamente real y contemporáneo al pintor– que, sin embargo se unen en una misma acción.

Para construir la dramatización de la escena Juan de Flandes acudió al ceremonial de entradas reales que estaba al uso, aunque lo sintetizó en gran medida y lo adaptó a la historia evangélica. La referencia hispánica más significativa está proporcionada por el mismo Fernando el Católico³⁷ que, a modo de corregidor local, encabeza la comisión de bienvenida a la ciudad y ofrece una rica pieza de indumentaria, confeccionada con brocado de oro, al Rey de Reyes, quien no llega en una rica cabalgadura, sino sobre un humilde y simpático asno³⁸. Entre los personajes que le acompañan parecen distinguirse algunos retratos, sobre todo en las dos cabezas situadas por detrás del gesto de bendición de Cristo (fig. 11b).



a

b

Fig. 11. (a) Juan de Flandes, *Entrada de Cristo en Jerusalén*, *Políptico de Isabel la Católica*, Patrimonio Nacional. Fotografía: Ishikawa 2004. (b) Juan de Flandes, *Entrada de Cristo en Jerusalén* (detalle), Posibles retratos. Fotografía: Ishikawa 2004.

Dada la escasez de imágenes relativas a este tipo de ceremonias que nos han llegado, sobre todo de las correspondientes a fines de la Edad Media –frente a la cierta disponibilidad de relatos sobre ellas que se encuentran en crónicas y otras fuentes literarias– esta pintura tiene el interés complementario de visualizar el encuentro que se producía *extramuros* entre los ilustres visitantes y el cortejo de autoridades civiles que posteriormente les acompañarían en su protocolario recorrido ciudadano. Por el suelo se han depositado ramajes, que hacen referencia a la festividad litúrgica, pero también a la práctica que algunas ciudades aplicaron en entradas reales como un modo de evitar el polvo³⁹. Aquí el receptor es el pro-

³⁶ N° 9 en el inventario de la almoneda de 1505 (Sánchez Cantón 1930, 99). Patrimonio Nacional. Madrid.

³⁷ Silva Maroto se muestra contraria a identificar a este personaje con el monarca y atribuye los verdugados de su indumentaria a una intervención más tardía en la pintura (2006a, 192).

³⁸ Ishikawa lo interpreta como la necesaria humildad que debían tener los poderosos ante Cristo (2004, 99). Se podría entender también como una representación de la sencillez del poder espiritual frente a la vana suntuosidad del poder terrenal.

³⁹ Cuando la emperatriz Isabel de Portugal hizo su entrada en Palencia en 1527, el camino previo a la entrada de la ciudad se cubrió de espadañas (Redondo 2021, 610).

pio Rey. Entre ambos se han tendido también ricos paños, cuyos colores y ornamentación parecen encerrar un simbolismo. El más próximo a Cristo, con estrellas de oro sobre fondo azul, aludiría a su origen celestial; en la cenefa que recorre uno de sus bordes hay una inscripción difícil de leer. El paño rojo, que pisaría a continuación, significaría la Pasión hacia la que se encamina.

El pintor añadió a la figuración de la escena la dimensión sonora, por medio de los músicos, que tocan trompetas y tambores como acompañamiento del recibimiento ceremonial. A ello se unirían también las campanas, como sugiere la que cuelga de una gran torre que emerge por encima de la muralla.

Alusiones más concretas a un lugar específico se encuentran en dos pinturas del retablo mayor de la Catedral de Palencia. Ni su formato ni su temática tienen que ver con los que había proyectado Bigarny en la traza general del retablo en 1506 (Silva 2006a, 334-9). El cambio de planes con respecto al emplazamiento de este gran mueble litúrgico, tras terminarse la nueva capilla mayor, mucho más amplia, trastocó bastante el plan primigenio⁴⁰. En el contrato que se firmó entre el obispo palentino, Juan Rodríguez de Fonseca (1451-1524) y el pintor a finales de 1509 (Vandevivere 1967, 66-7; Silva 2006a, 192), se fijaron los nuevos temas y las medidas de las pinturas actuales, dedicadas a ilustrar siete pasajes de la Pasión y Resurrección de Cristo. Para el pintor era el culmen de su carrera, dada la significación del lugar al que se destinaba, la relevancia de su promotor y la visibilidad que alcanzaba su obra. El mayor tamaño que habían de tener las tres escenas centrales –*Camino del Calvario*, *Crucifixión* y *Santo Entierro*– es indicativo de la importancia que se les asignaba.

Para ellas el artista ideó unos imaginarios muy singulares, para los que debió de contar con la aprobación ¿y sugerencias? de su promotor, muy vinculado a los Reyes Católicos, como se dejó constancia en las mismas pinturas. Al iniciarse estas, sólo sobrevivía Fernando (1452-1516), que actuaba como regente en la Corona de Castilla, tras la muerte de Isabel en 1504, la de Felipe el Hermoso en 1506 y el consiguiente apartamiento del poder de Juana la Loca.

En las dos primeras pinturas mencionadas el escenario adopta la faz de Granada, que resulta un tanto enmascarada en la Jerusalén de la *Via Doloris* y que se manifiesta mucho más claramente en la *Crucifixión*. La conquista de la capital nazarita había tenido una profunda significación para la monarquía hispánica de los Reyes Católicos y para la religión cristiana. Fernando el Católico había actuado como general de las campañas a lo largo de diez años. La lectura que se propone a continuación detecta unas intenciones más o menos explícitas de glorificar al monarca mediante la inclusión de su representación en las escenas sagradas.

⁴⁰ Sobre el traslado de la capilla mayor al nuevo emplazamiento y su repercusión en el retablo, véase ahora Hoyos Alonso (2019, 376-82).

En su recorrido del *Camino del Calvario*, Cristo se dirige hacia la ladera de una colina en la que se distribuyen, sin demasiado orden, grandes bloques pétreos que sugieren la presencia de una anterior fortaleza que ha sido destrogada. Un muchacho situado en el fondo, semioculto tras el torreón central, fija su mirada en el pintor/espectador, al igual que Cristo, lo que revela la importancia que le concede el pintor (fig. 12). Por su turbante y su adarga, el joven está caracterizado como un guerrero granadino, lo que sugiere que el escenario de la Pasión se ha trasladado a Granada. El reflejo de las formas torreadas de la fortaleza nazarita en la espalda de la coraza metálica del sayón que tira de Cristo, confirma la ubicación granadina.



Fig. 12. Juan de Flandes, *Camino del Calvario* (detalle), Retablo mayor, Catedral de Palencia.
Fotografía: Rubén Fernández Mateos

A un lado del camino, una figura masculina sigue con serenidad la escena. La losa sobre la que se encuentra –a modo de pétreo y modesto estrado– le aísla del resto de asistentes. Por detrás de él, un trompetero parece anunciar su presencia. Viste elegantemente, con una ropa verde adornada con pieles en las mangas y el cuello, sobre el que luce una cadena de oro; se peina con melena corta y se toca con un bonete con vuelta de color rojo. Todos los elementos de esa caracterización permiten identificarlo como Fernando el Católico⁴¹.

⁴¹ Ya reconocido por Vandevivere (1986, 92).

Por la localización que se le reservó, el centro del banco del retablo, la pintura con el tema de la *Crucifixión*⁴² (fig. 13) era la pintura más importante del conjunto, tanto por su proximidad al altar, como por el valor dogmático de la temática representada. Sin duda el pintor dedicó a ella sus mayores esfuerzos técnicos y creativos. Lamentablemente las directrices de la Contrarreforma, que afectaron al entorno del altar, la desplazaron de su lugar en 1559, lo que facilitó su posterior venta. Afortunadamente fue adquirida por el Museo Nacional del Prado en 2005 (Silva 2006b). La tabla fue estudiada mediante reflectografía, lo que puso de relieve algunas modificaciones en la composición, de la que el pintor eliminó figuras secundarias, por lo que la imagen ganó en claridad.



Fig. 13. Juan de Flandes, *Crucifixión*, Museo Nacional del Prado, Madrid. Fotografía: Web del Museo Nacional del Prado.

El conjunto tiene un aspecto de caja escénica abierta a un fondo profundo de paisaje, con una representación clara y muy inteligible visualmente de lo que sucede dentro de ella, gracias a su vivo colorido, su luminosidad y la distribución desahogada de las figuras. Los límites están proporcionados por elementos muy variados, de los que algunos son muy originales. El suelo no es la cima de un monte, sino una plataforma pétreo (¿una torre defensiva que ha sido asaltada?), que parece haber servido de cementerio, no sólo a Adán, sino a más mortales, ya que por lo menos se muestran tres calaveras. Por arriba, como préstamo de Memling, una tenebrosa masa nubosa –incipiente en el *Camino del Calvario*– se ha desarrollado ya aquí en extensión y densidad, y hace destacar con mayor visibilidad el torso crucificado de Cristo. A la derecha, la estilizada figura de un esbelto soldado, revestido totalmente por su armadura y situado de espaldas cierra este lateral, con la ayuda de una larga asta de la que cuelga una banderola que se prolongó en la pintura definitiva. Dentro de la libertad figurativa que demostró Juan de Flandes con cierta frecuencia, el guerrero lleva una armadura occidental, propia de su momento, pero en su rojo estandarte se han bordado en oro una media luna, una estrella y lo que parecen unos caracteres cúficos. Al otro lado, junto a un fragmento de muralla parcialmente derruida, se agrupan la Virgen y las dos Marías, acompañadas de un demacrado san Juan, en correspondencia con el soldado.

A modo de exacto eje de simetría vertical, la rígida y delgada figura de Cristo se adapta al madero de la cruz, del que apenas sobresale. Sorprende también lo poco que cuelgan sus brazos, que casi diseñan una “tau”. Junto a esa estilización, algunos detalles resultan singularmente explícitos, como la sangre que gotea por los brazos, procedente de las manos clavadas o la fuerza con la que brota la sangre de la lanzada del costado. Lo más terrible es que parece que Cristo no ha expirado todavía, ya que tampoco ha cerrado totalmente sus ojos. En contraste con ello, el paño volandero es uno de los más bellos de la pintura española del momento, con la peculiaridad de su carencia de anudamiento y su gran longitud, como el que llevaba Cristo en su *Bautismo* de Miraflores

El fondo de paisaje es uno de los más trabajados del artista. Ruiz Souza (2013)⁴³ propuso acertadamente que la fortaleza situada a la izquierda, hacia el fondo, era una representación de la conquistada Alhambra granadina donde, tras su muralla septentrional, se alzan los volúmenes del Cuarto de Comares y otras torres, en una perspectiva obtenida –y sin duda recreada– desde un nivel más elevado, quizá el mirador llamado la “Silla del Moro” (fig. 14).

⁴² En 1559 se retiró de allí, en principio para colocar una escultura de *san Antolín* y, más tarde, el sagrario. La pintura se conserva en el Museo Nacional del Prado: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-crucifixion/43bbf96a-516d-4e75-ab29-7ea521e7afce?searchMeta=juan%20de%20flandes>

⁴³ Quiero dejar constancia del amable envío, en tiempos de pandemia, del pdf de esa publicación por su autor, a cuyo recuerdo rindo homenaje.



Fig. 14. Juan de Flandes, *Crucifixión* (detalle), Museo Nacional del Prado, Madrid. Fotografía: Web del Museo Nacional del Prado.

El otro lado de la vista es ocupado por un accidentado terreno de gargantas y montes, que la lejanía tiñe de un tono grisáceo y en el que se distinguen algunos edificios (fig. 15a). Por encima de la cabeza del caballo asoma un gran torreón que por su ubicación, según los códigos de la pintura flamenca, podría ser el Santo Sepulcro de Jerusalén, aunque no se atiene a los modelos referidos más arriba. En un punto más alejado y accidentado se alza una montaña de gran altura y de formas irregulares ¿una tempranísima y un tanto fantástica representación del Sacromonte? Sin duda el pintor ha querido que no pase desapercibido, ya que la vara espinosa que sostiene el joven caballero de capa roja⁴⁴, hace

⁴⁴ Ese tipo de vara, usada como fusta, es portada también por uno de los jinetes representados en el *Camino del Calvario*.

que la mirada se dirija hacia ella, a lo que contribuye la línea paralela del antebrazo del guerrero. Un recurso similar, el uso de una larga lanza para delimitar una zona y señalar un punto de interés, había sido utilizado por Memling para enmarcar el edificio de la *Anástasis* en el fondo de la *Crucifixión*, la tabla central en su *Tríptico del Calvario* de Budapest (fig. 15b)⁴⁵.



Fig. 15. (a) Juan de Flandes, *Crucifixión* (detalle), Museo Nacional del Prado, Madrid. Fotografía: Web del Museo Nacional del Prado. (b) Hans Memling, *Crucifixión*, *Tríptico del Calvario* (detalle), Museo de Bellas Artes, Budapest. Fotografía: Museo de Bellas Artes, Budapest.

Las referencias granadinas que contienen estas últimas pinturas parecen ser fruto de un conocimiento directo de esos escenarios por parte de Juan de Flandes. De ser así, el desplazamiento habría tenido lugar como parte de los servidores que acompañaron a los monarcas durante su estancia en Granada en 1500-1501. Aunque carecemos de constancias documentales que lo demuestren, la representación de la Alhambra parece sustentarlo.

Más comprometida, tanto para el pintor, como para la interpretación que aquí se propone, es la representación de los personajes situados junto al Crucificado. La distribución de las figuras no es la habitual, porque el grupo de María, las Santas Mujeres y san Juan ha sido desplazado para ceder protagonismo a los jinetes que se acercan a la cruz, lo que en la pintura del siglo XV tuvo dos justificaciones en la codificación dramática del Calvario. La más frecuente fue la proximidad del soldado que clavaba su lanza en el costado de Cristo y la menos usual,

⁴⁵ Realizado hacia 1480, conservado en el Museo de Bellas Artes de Budapest. <https://www.szepmuveszeti.hu/mutargyak/kalvaria-triptychon/>

la del centurión romano, citado en los Evangelios, que reconoció a Cristo como Hijo de Dios tras el terremoto y otros fenómenos sobrenaturales que sucedieron tras su muerte. Memling unió las dos, tanto en el *Triptico de Lübeck*⁴⁶, como en la versión más pequeña del *Triptico de Budapest* (fig. 16a). Una prolongación de este personaje es el jinete sobre el caballo blanco de la pintura de Flandes, ya que en la cenefa del cuello de su saya se lee: “SINTVRIVM” (fig. 16b). Sin embargo, su indumentaria no concuerda exactamente con la de un militar, ya que viste la propia de un rey, de un precio elevadísimo, dado el oro de la tela con la que se ha confeccionado su saya de amplias mangas de media punta, y con el que se han fundido las múltiples y pequeñas aplicaciones de bolitas de oro que se le han añadido, además del empleado en la doble y gruesa cadena de oro. Muy singular es también el bonete de vuelta parcialmente doblada, en la que se han prendido varias perlas pinjantes, de las cuales una gris de gran tamaño tiene forma de pera. Unas plumas de



Fig. 16. (a) Hans Memling, *Crucifixión, Tríptico del Calvario* (detalle), Museo de Bellas Artes, Budapest. Fotografía: Museo de Bellas Artes, Budapest. (b) Juan de Flandes, *Crucifixión* (detalle), Museo Nacional del Prado, Madrid. Fotografía: Web del Museo Nacional del Prado.

avestruz, utilizadas por los guerreros como adorno de su tocado⁴⁷, son enriquecidas con las aplicaciones de oro que las recorren y rematan su espectacular caracterización.

Tan lujosa vestimenta es la propia de un poderoso rey, quien se introduce en la narración sagrada bajo la apariencia de un personaje de menor categoría. Recordemos que Juan de Flandes acudió a ese simulacro para incluir a Isabel la Católica en una pintura perteneciente al *Triptico de san Juan* de Miraflores. Si se establece una secuencia de imágenes de Fernando el Católico con cierta garantía de fidelidad al modelo, comenzando por el retrato de busto que le hizo Michiel Sittow en torno a 1500, conservado en el Kunsthistorisches Museum de Viena⁴⁸ (fig. 17a) y siguiendo por el más libre que se incluyó en el *Camino del Calvario* del retablo palentino (fig. 17b), el de la tabla de la *Crucifixión* se atiene a unas facciones y a una caracterización similares. En este último el pintor ha querido imprimir al rostro del monarca la gran intensidad dramática que le produce la visión de Cristo crucificado, que se une a los efectos de su edad avanzada –el monarca ya tendría unos sesenta años– y su intensa experiencia vital (fig. 17c).



Fig. 17. (a) Michiel Sittow, *Retrato de Fernando el Católico*, Kunsthistorisches Museum, Viena. Fotografía: Web del Kunsthistorisches Museum, Viena. (b) Juan de Flandes, *Camino del Calvario* (detalle), Retablo mayor, Catedral de Palencia. Fotografía: Rubén Fernández Mateos. (c) Juan de Flandes, *Crucifixión* (detalle), Museo Nacional del Prado, Madrid. Fotografía: Web del Museo Nacional del Prado.

⁴⁶ En la tabla central del tríptico pintado en 1491 para los hermanos Greverade, con destino a su capilla en la iglesia de la Virgen de Lübeck (Alemania), actualmente en el Museo de Santa Ana de esa ciudad, https://de.wikipedia.org/wiki/Greveraden-Altar#/media/Datei:Hans_Memling_004.jpg

⁴⁷ En la pintura del *Ecce Homo*, en el mismo retablo, un sayón se adorna de ese modo; otras plumas sobresalen al fondo, sobre cabezas anónimas de militares. Un tocado más complicado que estos lleva el elegante soldado que participa de la *Resurrección* perteneciente al Museo Soumaya en Méjico <http://www.museosoumaya.org/obras/>, con participación de taller (Silva 2006a, 443-7).

⁴⁸ <https://www.khm.at/objektdb/detail/2440/> De ese retrato derivan otras copias, como la que forma parte de la colección llamada hasta ahora “de la Reina de Inglaterra”.

El plazo tan largo de realización de las pinturas del retablo deja abierta la posibilidad de que el monarca ya hubiera fallecido cuando Flandes incluyó su retrato.

El otro caballero (fig. 18a), según la identificación que se propone a continuación, había muerto años antes de iniciarse el retablo. Mucho más joven y perteneciente a otra generación, también viste ricamente, aunque con mayor contención y elegancia. Se envuelve en una capa roja, denotadora de su condición real. Según deja ver su capucha, la prenda está forrada con la piel blanca y fina del armiño. El grueso rubí engastado en el joyel que luce en la gorra refuerza la caracterización de su pertenencia a una categoría superior. Sus facciones un tanto duras –y con una expresión decidida no exenta de atractivo– conducen a su identificación con el joven Felipe de Habsburgo (1478-1506), que ya habría fallecido antes de iniciarse el retablo, al igual que el prín-



Fig. 18. (a) Juan de Flandes, *Crucifixión* (detalle), Museo Nacional del Prado, Madrid. Fotografía: Web del Museo Nacional del Prado. (b) Maestro de la Vida de José, *Retrato de Felipe el Hermoso* (detalle). *Tríptico de Zierikzee*. Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica. Bruselas. Web de los Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica, Bruselas.

cipe Juan (1478-1497), cuyo santo patrono –y también el del propio pintor– presenta un aspecto desconsolado a la izquierda. Probablemente sea un retrato más fidedigno del monarca que el pintado por el Maestro de San José⁴⁹ (fig. 18b), más convencional y carente de la prominente nariz que presenta aquí y que contribuye a caracterizarlo como hijo de Maximiliano I (1459-1519)⁵⁰. Por su origen flamenco y su vinculación a la Casa Real, el pintor debió de estar en contacto con el soberano y su hermana, Margarita de Austria, ya que su llegada a España se produjo cuando se preparaban los matrimonios entre los hijos del Emperador Habsburgo y los de los Reyes Católicos. Consta además que Felipe el Hermoso intervino en la compra de la mayoría de las tablas del Políptico de Isabel la Católica (Zalama y Vandembroeck 2006, 38-42), para enviársela a la Archiduquesa. Los estímulos visuales que Flandes proponía al espectador –el impactante Cristo crucificado, la voluminosa y suntuosa figura del Rey y la atractiva cabeza del Archiduque– le permitieron la licencia de prescindir de la representación de la cabeza de la montura de este último, ausencia que generalmente pasa desapercibida. La extraordinaria veracidad con la que trabajó el caballo blanco hace comprensible que el pintor quisiera evitarse otro esfuerzo semejante.

De nuevo Juan de Flandes había introducido a los reyes como personajes distinguidos en la escenografía de la temática religiosa. En este caso era una representación altamente privilegiada, por su proximidad a Cristo, virtual en la representación pictórica, y física por la situación inmediata de esta con respecto al altar. Cuando en 1525, ya fallecidos ambos monarcas, se colocó la tabla en su lugar, esta figuración adquiriría el valor de un singular homenaje funerario, en la forma de unos donantes integrados en el relato pictórico. Pero probablemente su función de *memento* no funcionó, sobre todo por la sobreactuada caracterización de Fernando el Católico, reforzada por la escritura de su identificación como otro personaje, que haría quizá “más tolerable” su inclusión en la escena. De haber sido comprendido y aceptado por el Cabildo, tal representación de los retratos reales habría sido recogida por las crónicas y habría facilitado la conservación de la tabla en el patrimonio catedralicio.

⁴⁹ Conservado en los Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica, en Bruselas. <https://www.fine-arts-museum.be/fr/la-collection/maitre-de-la-vie-de-joseph-volet-gauche-du-triptyque-de-zierikzee-avers-philippe-le-beau-revers-saint-lievin?artist=maitre-de-la-vie-de-joseph-1>

⁵⁰ No puede dejar de señalarse aquí el parecido de este caballero con el joven cuyo perfil recuerda igualmente al Emperador, que acompaña la representación de Fernando el Católico en el retablo de Gutierre de Mier, en la iglesia de Santa María del Castillo, en Cervera de Pisuerga (Palencia), cuya atribución a Juan de Flandes por Vandevivere es cuestionada.

ENTRE EL CAOS Y EL ORDEN

Desde los mismos comienzos de la actividad de Juan de Flandes en España se encuentran en su obra formas de expresión aparentemente contradictorias que, en general, se deben al deseo de construir los ambientes adecuados a la naturaleza de las acciones representadas. Esto se hace mucho más evidente en las de signo negativo, como si la violencia, la tragedia o la crueldad afectaran al entorno o, más bien, se manifestara por ese medio la dimensión del conflicto. Uno de los ejemplos más explícitos de ese derrumbe moral es la desbaratada fortaleza donde Juan de Flandes situó la *Crucifixión*.

La ruina se convirtió casi en un *leit motiv* en la pintura de nuestro artista para ambientar ciertos episodios de la Historia Sagrada, no sólo para situarlos en un pasado remoto, cuyas edificaciones se veían afectadas por el deterioro producido con el paso del tiempo, sino también para imprimir una caracterización moral a una era, el Antiguo Testamento, un largo período destinado a ser sustituido por el nuevo tiempo que inauguraba la llegada de Cristo.

El deterioro y la ruina como el fin de una era

Entre los cinco episodios relativos a la vida del Precursor que representó Juan de Flandes en su retablo de la Cartuja de Miraflores⁵¹ se encontró la obligada *Decapitación de san Juan Bautista*⁵² (fig. 19a). En el tríptico del taller de Van der Weyden, ya mencionado más arriba, esta escena ocupaba un primer término muy movido y dramático, que se comunicaba con una sala al fondo donde se celebraba el *Banquete de Herodes*. Carente quizá de la extraordinaria maestría rogeriana necesaria para la nítida representación de esa virtual profundidad, o con un sentido más moderno de la representación, Flandes optó por una unidad de lugar y acción, y separó ambas escenas en composiciones independientes. Consciente o no de ese abandono de fórmulas narrativas medievales, Flandes marcó otra gran diferencia con el modelo rogeriano, ya que la austera gama cromática que aplicó a su pintura fue la antítesis de la colorista y dinámica pintura de Van der Weyden. Otra diferencia sustancial fue la rigidez que Flandes otorgó a sus figuras, deudora de los personajes estilizados de la pintura de Memling, cuyo *Tríptico de los Desposorios de Santa Catalina*⁵³ contiene en su ala izquierda lo que puede considerarse el punto de partida para la composición de nuestro pintor en la tabla burgalesa, ya que comparten diversos recursos expresivos, en particular los relativos a la caracterización gestual de los personajes.

⁵¹ Reconposición virtual del conjunto del retablo en Silva Maroto (2006a, 145).

⁵² *Decapitación de san Juan Bautista*. Actualmente en los Musées d'Art et d'Histoire de Ginebra (Suiza), imagen disponible en <https://collections.geneve.ch/mah/oeuvre/decollation-de-saint-jean-baptiste/cr-0365>

⁵³ Pintado en 1479 y conservado en el Museo Hans Memling de Brujas (Bélgica), https://collectie.museabrugge.be/fr/collection/work/id/o_sj0175_i



Fig. 19. (a) Juan de Flandes, *Decapitación de san Juan Bautista*, Musées d'Art et d'Histoire, Ginebra (Suiza). (b) Juan de Flandes, *Oración del Huerto*, Retablo mayor, Catedral de Palencia. Fotografía: Rubén Fernández Mateos.

Flandes combinó una simplificación de las composiciones de ambos maestros con la introducción de unas interesantes variaciones escenográficas, que proporcionan a su pintura un dramatismo menos dinámico, pero no por ello menos intenso. Para ello se valió de sutiles simbolismos, como las acusatorias diagonales confluentes, formadas por la espada del verdugo y su vaina, que señalan a Salomé como la causante de la tragedia, o la caracterización de la fortaleza como una arquitectura en decadencia, invadida por la vegetación que se extiende por el suelo y que asoma entre los muros. La figuración de la arquitectura

en un estado de conservación defectuoso tenía numerosos precedentes en la pintura de los Países Bajos, sobre todo para la caracterización de lo popular, pero no estaba dotada del sentido moralizador que Flandes aplicó a esta escena y que siguió manteniendo en otras pinturas posteriores. El deterioro se corresponde con la incuria moral de los habitantes del castillo⁵⁴, apartados de la honestidad y dominados por la vanidad, como simbolizan los pavos reales que señorean sobre las almenas, motivo utilizado también por Memling con un sentido similar⁵⁵.

Ese simbolismo religioso y moral, expresado mediante los daños sufridos por la arquitectura, parece otorgar su significado a la ruina más evidente que representó Juan de Flandes en su pintura, el castillo semiderruido y casi fundido en su masa con la montaña sobre la que se alza, que forma parte del fondo de la *Oración del Huerto* (fig. 19b), en el retablo de la Catedral de Palencia. La presencia de una fortaleza en la ambientación paisajística es extraña en la iconografía de este tema. La composición indica que el pintor quiso establecer una relación entre Cristo y el castillo, ya que ambos se sitúan en el eje vertical de la composición y adoptan unos contornos piramidales semejantes. La diferencia de tamaño entre ellos no parece responder a la necesidad de sugerir la profundidad, sino a la de expresar la valoración moral de lo que significan. El castillo derrumbado y abandonado testimonia lo pasajero del poder terrenal. Ante Cristo y sobre un muro de fuerte sillería derruida se alza un cáliz, del que sobresale una hostia, todo ello circundado por unos resplandores circulares que proceden de lo alto, tratados con una sutileza atmosférica que se perderá en el resto de las pinturas del retablo realizado por Flandes o por su taller cuando se vuelva a utilizar⁵⁶. Se establece de este modo una dialéctica entre los dos bloques pétreos e informes, que se resuelve en favor del frágil y aislado cáliz, cuyas sobrias formas –quizá evocación de una pieza antigua de platería– se adornan en el nudo y en el pie con rubíes, imagen de la sangre derramada por Cristo, al igual que los dispersos por el suelo, en unión de pequeños fragmentos de coral, que acompañan otras escenas de la Pasión de Cristo. Dada su situación en el retablo, el gesto arrodillado de Cristo ante esa revelación y su actitud de veneración ofrecía el modelo para el oficiante que, a corta distancia de esta pintura, y de forma real, efectuaba la consagración.

⁵⁴ Otra interpretación sobre la representación de las ruinas como alusión a un pasado de enfrentamiento interno en la Corona de Castilla, anterior al apaciguamiento de los Reyes Católicos, en Bermejo (1962, 10), y la de un pasado lejano en Silva (2006a, 119).

⁵⁵ En la *Pasión* de la Galería Sabauda, un pavo de larguísima cola observa desde lo alto el Prendimiento de Cristo, https://museireali.beniculturali.it/catalogo-galleria-sabauda/#/dettaglio/137948_Passione%20di%20Cristo

⁵⁶ En la *Anunciación*, la *Natividad* y la *Epifanía*, situadas en el segundo y tercer cuerpo del retablo, con intervención de taller.

Por otro lado, si se aplicara aquí el valor de parcial referencia topográfica que contiene *La Crucifixión* con respecto a la Alhambra de Granada, podría plantearse en esta pintura la evocación de un lugar donde un castillo estuviera próximo a un templo circular situado en un nivel más bajo. Esas referencias conducen al extremo nor-occidental de la ciudad de Segovia, donde se encuentran el Alcázar y, ya *extramuros*, la iglesia de la Vera Cruz⁵⁷. Si fuera así, la sugerencia podría justificarse por la relevancia de la fortaleza, la más significativa del Reino de Castilla y, sobre todo, por su función como almacén y custodia del Tesoro de la Corona (Domínguez 1993, 311).

Infiernos y Apocalipsis

La imagen que muestra a Cristo resucitado “quando descendió al infierno” (fig. 20a), según es identificada la pintura en la almoneda del *Político*⁵⁸, tiene el interés de que testimonia el proceso de recurrencia a ciertos motivos y composiciones que se detecta en algunas obras del artista⁵⁹. En este caso, Flandes repitió el frente en diagonal del castillo de Herodes, ahora mucho más deteriorado, además de estar envuelto en las humaredas infernales. Pese a ello, la oscura y mortífera fortaleza de Miraflores se convierte, en razón de su nueva temática y con la aplicación de un colorido totalmente diferente, en un lugar luminoso y del que resurge la vida. Ese sentido salvífico se confirma en el centro de la pintura, que cambia radicalmente de carácter, ya que Cristo recibe a las liberadas almas del Antiguo Testamento, encabezadas por unas ingenuas y delicadas figuras de Adán y Eva. El cambio de era se sugiere también con la arquitectura. Frente a la mole medieval se alza un esbelto y decorativo fragmento pseudo-clásico que enmarca la figura de Cristo, parcialmente roto por la violencia del ambiente, pero bello y anunciador de nuevos tiempos.

Cuando Flandes representó otras situaciones de destrucción aún más terribles, no llegó a hacerlas visibles directamente, sino que tan sólo las sugirió a través de su reflejo, como si quisiera proteger o prevenir al espectador con respecto a las amenazas del mal y del Infierno. Para ello Memling fue, de nuevo, el referente de su imaginario, en particular a partir del San Miguel que forma parte del *Juicio Final* en la tabla central del tríptico que pintó el maestro flamenco entre 1466 y 1473 para Angelo Tani⁶⁰. En ella los condenados son enviados al Infierno por el Arcángel, revestido de una armadura dorada cuyo pulido devuelve una fantasmagórica visión apocalíptica (fig. 20b). Flandes lo tendría en cuenta

⁵⁷ Varias imágenes disponibles *on line* pueden ponerse en relación con esa ambientación de la pintura. Véase, por ejemplo, en el enlace <http://www.arquivoltas.com/26-segovia/01-segoviaaveacruz1.htm>

⁵⁸ N° 37 del inventario de la almoneda, Sánchez Cantón 1930, 100. Conservada en Patrimonio Nacional.

⁵⁹ Observado ya en las cuatro escenas laterales del retablo de Miraflores por Martens (2013, 42).

⁶⁰ Conservado en el Museo Nacional de Danzig (Polonia), <http://sadostateczny.mng.gda.pl/>

para la representación del *Arcángel* (fig. 20c), en la que, a modo de celestial Perseo, presenta su escudo al dragón demoníaco con la imagen de la ciudad infernal, como si fuera un espejo⁶¹.



Fig. 20. (a) Juan de Flándes, *Bajada de Cristo al Limbo*, *Políptico de Isabel la Católica*, Patrimonio Nacional. Fotografía: Ishikawa 2004. (b) Hans Memling, *Juicio Final*, Museo Nacional, Danzig (Polonia). Fotografía: Página web del Museo Nacional de Danzig. (c) Juan de Flándes, *San Miguel*, Metropolitan Museum, Nueva York. Fotografía: Web del Metropolitan Museum.

En su segunda recepción del modelo, Juan de Flándes hizo una versión más bella y dinámica que la de sus antecedentes⁶². Su representación tenía un sentido protector y salvífico del alma, ya que fue la pintura principal del retablo destinado al fondo del arcosolio que se preparó en el claustro de la Catedral de Salamanca como sepultura de los hermanos Rodríguez de San Isidro, Diego (†1507) y Francisco (†1506), destacadas dignidades del cabildo catedralicio salmantino⁶³. El Arcángel es un bello soldado que lucha elegantemente contra el demonio, figurado bajo la forma de un animal monstruoso (fig. 21a), semejante al representado entre llamas en la escena del Limbo en el *Políptico*. En el escudo del angélico militar se recoge la silueta de la ciudad infernal, que también se ve en el peto y

las escarcelas de su armadura (fig. 21b). Los edificios en sombras se recortan por delante de la intensa luz producida por las llamas, que levantan una densa humareda y que llega hasta la zona donde se encuentra el ángel, acumulándose por encima de él. Estas negras masas de humo o de nubes tormentosas, colocadas por Juan de Flándes en la parte superior de la composición de algunas escenas como caracterizador de lo maléfico de la acción que transcurría por debajo también procedían de Memling (fig. 15 b).



Fig. 21. (a) Juan de Flándes, *San Miguel*, Museo de la Catedral, Salamanca. Fotografía: María José Redondo Cantera. (b) Juan de Flándes, *San Miguel* (detalle). Fotografía: María José Redondo Cantera.

La reflexión de la realidad generada por la bruñida superficie de armaduras, cascos y yelmos de los soldados era una extensión de la habilidad desarrollada en la pintura flamenca para representar la imagen producida por los espejos convexos situados al fondo de las habitaciones. Juan de Flándes ya demostró estar en posesión de esa pericia desde el *Nacimiento de San Juan* en su retablo de Miraflores. Su manifestación más lograda tuvo lugar en el *San Miguel* salmantino. Posteriormente, el reflejo de esas sombras en las corazas y los cascos de los soldados mostró su eficacia en el *Camino del Calvario* del retablo mayor de la Catedral de Palencia. Flándes lo multiplicó en pequeñas superficies de otras escenas (*Cristo ante Pilatos*, *Ecce Homo* y *Resurrección*) y perdió eficacia. Las siluetas

⁶¹ Se conserva en el Metropolitan Museum de Nueva York (Estados Unidos). En la actualidad su compañero de tabla es un *San Francisco* <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436802>

⁶² Fue atribuido a Juan de Flándes por Gómez-Moreno (1914, 326).

⁶³ Actualmente en el Museo de la Catedral de Salamanca.

reflejadas se convirtieron en repetitivas y en un alarde para fingir calidades metálicas, que ya no poseían la misma lógica ni su capacidad simbólica.

Arquitectura y orden

Desde el mismo comienzo de su trayectoria, como ya se aprecia en el *Retablo de san Juan Bautista* (Martens 2010, 42; Silva 2006b, 12), se percibe en la pintura de Juan de Flandes un cierto gusto por marcar unos ritmos verticales, más o menos explícitos, que dotan de un orden formal a la distribución de los elementos y, por ello, de una mayor facilidad para la comprensión de los contenidos. A menudo esos referentes verticales están formados por pilares, columnas y otros recursos arquitectónicos dotados de cierto aspecto italianizante, que no proceden directamente de modelos clásicos, sino de la recepción que tales soportes tuvieron en el mundo figurativo de la pintura flamenca, al que habían empezado a incorporarse durante la segunda mitad del siglo XV –y de modo más acentuado a partir de 1470– sobre todo en la obra de los artistas establecidos en Brujas, como Memling o Petrus Christus⁶⁴.

La apariencia clásica de estos soportes se basaba en la representación de sus fustes monolíticos y marmóreos, con sus correspondientes basas y capiteles pseudo-corintios o pseudo-dóricos, todo ello un tanto heterodoxo en cuanto a proporciones y morfología⁶⁵. Su figuración en interiores obtuvo un gran éxito, ya que fue considerada como un signo de distinción, denotador de la elevada categoría social o espiritual de los personajes a los que acompañaban. Ese es el origen del moderado italianismo que se detecta en ciertas representaciones arquitectónicas de Juan de Flandes, al menos en las primeras pinturas que realizó en España⁶⁶.

⁶⁴ Como se puede ver en la obra de Memling (ca. 1435-94), *Retrato de joven*, fechado 1472-5, en el Metropolitan Museum of Art, de Nueva York, inv. 1975.1.112 <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/459054?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=Memling&offset=0&rpp=20&pos=3https://www.metmuseum.org/art/collection/search/459054?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=Memling&offset=0&rpp=20&pos=3>, o en la de Petrus Christus (1410/20-1475 p. q.), la *Virgen con el Niño*, en el Museo Nacional del Prado, inv. P001921, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-virgen-con-el-nio/6a1137df-7750-40e6-9760-7dcd7b9fcacf?searchid=5e9ba00c-a860-2a6e-41ab-7bb7bddf165b>

⁶⁵ Así se puede comprobar en varias pinturas del *Políptico de Isabel la Católica: Cena en casa de Simón* (nº 13) y *Cristo ante Pilatos* (Patrimonio Nacional, Madrid); *Bodas de Caná* (Metropolitan Museum, Nueva York), *Cristo y los discípulos de Emaus* (Patrimonio Nacional, Madrid).

⁶⁶ Bermejo atribuyó este ligero componente italianizado que se aprecia en la pintura de Juan de Flandes a una estancia en Italia (1962, 15). Pero no sería necesaria, ya que tanto en los Países Bajos como en España, Juan de Flandes pudo acceder a los referentes italianos que se encuentran en su pintura.

Columnas y pilares

Desentendidos de los principios vitrubianos y de las codificaciones que se empezaban a imponer en Italia sobre los órdenes clásicos desde fines del siglo XV, los soportes columnados de las pinturas flamencas se configuraron con una gran libertad en cuanto a la altura del fuste, el diseño de las basas y los capiteles, o sus relaciones con los elementos soportados. Pero lo cierto es que la representación de este tipo de columnas contribuyó a la concepción de nuevas estructuras arquitectónicas y configuraciones espaciales en las que empezó a primar la ortogonalidad.

La primera pintura de Juan de Flandes en la que tenemos constancia de la inclusión de columnas –más bien pilares cilíndricos– es la tabla donde se figura cómo Salomé presentaba la cabeza del Bautista a Herodes y a su madre⁶⁷ (fig. 22a), que formaba parte del *Tríptico de san Juan Bautista* de Miraflores. Como soporte de la cubierta de madera abovedada que cubre la sala, una hilera de esbeltos pilares delimitan el espacio privilegiado del banquete. Sus proporciones no son clásicas, como tampoco lo son su base prismática o sus capiteles, entre los que se distingue el central, historiado como los medievales y decorado con la representación del *Asesinato de Abel*, revelador de la violencia que impera en el ambiente. En la misma estancia otras columnas, supuestamente talladas en cristal de roca, sustentan la mesa de la pareja, un alarde suntuario y caprichoso sin relación con los principios de la arquitectura clásica.

El fuste rectilíneo de los pilares de sección cuadrada –igualmente pintados ficticiamente como si fueran de mármol pulido y de color, según el gusto flamenco– eran fáciles de representar y de integrar en series, formando una hilera en profundidad, en un intento de aproximarse intuitivamente a la construcción de una *perspectiva artificialis*. En las *Bodas de Caná* (fig. 22b) la regularidad geométrica de su composición arquitrabada se expandió al resto del espacio, que se “contagió” de esta composición ortogonal en planta, en altura y en la modulación del muro y del techo. En cualquier caso, la inclusión de estos soportes y su seriación, aunque no diseñara largas secuencias, imponía unos ritmos que ordenaban visualmente la composición de la escena.

⁶⁷ Se encuentra en el Museo Mayer van der Bergh de Amberes (Bélgica) https://museummayervandenbergh.be/sites/mayervandenbergh/files/styles/large/public/banner_images/Juan%20de%20Flandes%2C%20Feestmaal%20van%20Herodes%2C%20Museum%20Mayer%20van%20den%20Bergh1.jpg?itok=O5f1-4t0

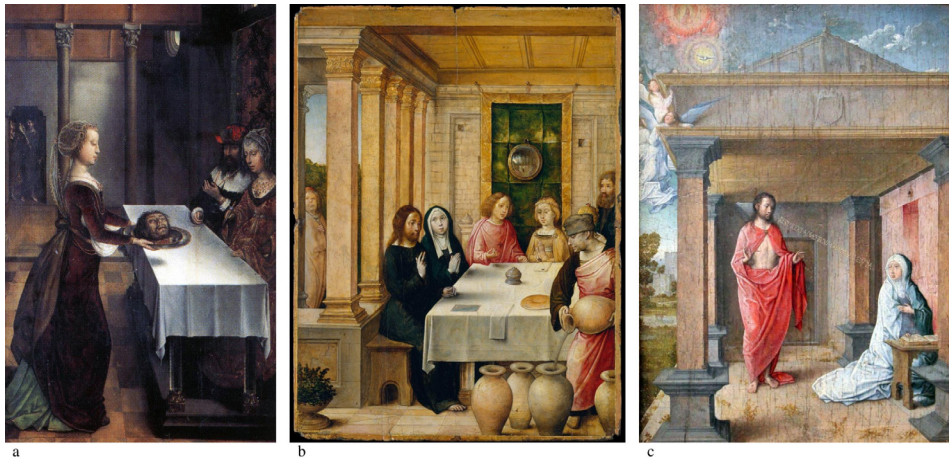


Fig. 22. (a) Juan de Flandes, *Banquete de Herodes*, Museo Mayer van der Bergh, Amberes. Fotografía: Web del Museo Mayer van der Bergh. (b) Juan de Flandes, *Bodas de Caná, Políptico de Isabel la Católica*, Metropolitan Museum. Nueva York. Fotografía: Web del Metropolitan Museum. (c) Juan de Flandes, *Aparición de Cristo resucitado a la Virgen*, Gemäldegalerie, Berlín. Fotografía: Web Gallery of Art.

La micro-arquitectura del pórtico

Pilares y columnas ayudaban decisivamente a la configuración de lo que se puede considerar el espacio favorito de Juan de Flandes, el pórtico. Este tenía la ventaja de acotar el lugar de la representación, de adaptarse a la escala humana y de concentrar la atención sobre lo que sucedía en su interior. Su apertura facilitaba además la incorporación visual de un paisaje o un jardín, en los que el pintor podía desplegar su sensibilidad naturalista

El *Políptico de Isabel la Católica* contiene un amplio repertorio de estas estructuras, si bien no todas las pinturas fueron obra de Juan de Flandes, ya que Sittow y Morros participaron en el conjunto. En cualquier caso, los tres artistas compartieron un universo figurativo similar, en cuanto a composiciones espaciales y caracterización de personajes.

El espacio de los pórticos fue muy versátil, pues estos fueron el marco de las acciones del más variado carácter. En ellos se disfrutaba apaciblemente de la comida compartida y de

la conversación⁶⁸, se practicaba la oración en solitario⁶⁹, se dictaba sentencia⁷⁰ o se situaban episodios de la Pasión de Cristo⁷¹.

Tan amplia casuística de acciones se corresponde con la de aperturas, cubiertas y soportes, combinados libremente de acuerdo con la fantasía del pintor, por lo que apenas se repiten los modelos. Dado que la estancia de Juan de Flandes en Salamanca está documentada con posterioridad, la posibilidad de que los múltiples templetos representados por Dello Delli y su taller en el retablo mayor de la Catedral de Salamanca influyeran en las micro-arquitecturas del *Políptico* no parece posible.

Resultan sorprendentes por su modernidad los pórticos con cubierta adintelada que siguen una composición tendente *ad quadratum*. La datación anterior a 1505 que hay que otorgar a las imágenes del *Políptico*, sitúa a estas pequeñas muestras de *architectura picta* de aspiración clasicista, entre las primeras de la pintura española en el siglo XVI. El más simple alberga la *Aparición de Cristo resucitado a la Virgen*⁷² (fig. 22c) (Sánchez Cantón 1930, nº 43, 101), apoyado en unos desnudos y “racionalistas” pilares, en cuyos capiteles apenas se percibe el relieve de las hojas de acanto.

Este tipo de arquitectura abierta, a modo de “baldaquinos en el paisaje”, de concepción geométrica y regular, ya no remitía a un modelo figurativo flamenco, sino a una cierta influencia italiana. Desde las últimas décadas del siglo XV los *scriptoria* italianos produjeron obras iluminadas de gran calidad, que contenían, sobre todo en los frontispicios, modelos de templetos aislados, al aire libre, de marcado carácter clásico⁷³. No tenemos constancia de que Juan de Flandes tuviera acceso a esas refinadas composiciones, en las que destacó el taller florentino de los Attavanti (fig. 23a), cuyas obras sólo estaban al alcance de la élite más selecta.

⁶⁸ Los que constituyeron el marco más apacible, entre los pertenecientes al *Políptico*, fueron los que sirvieron de marco a la *Cena en casa de Simón* (Sánchez Cantón 1930, nº 13, 99), Patrimonio Nacional; las *Bodas de Caná* (Sánchez Cantón 1930, nº 25, 100), Metropolitan Museum of Art, Nueva York; la *Cena de Emaus* (Sánchez Cantón 1930, nº 45, 101), Patrimonio Nacional). Existe acuerdo generalizado en atribuir su autoría a Juan de Flandes, con excepción de la primera tabla citada, que Weniger atribuye a Morros (2011, 432-5).

⁶⁹ *Aparición de Cristo a María* (Sánchez Cantón 1930, nº 43, 101), Gemäldegalerie, Berlín (Alemania).

⁷⁰ *Cristo conducido ante Pilatos* (Sánchez Cantón 1930, nº 10, 99), Patrimonio Nacional. Atribuido a Morros por Weniger (2011, 440-1).

⁷¹ *Coronación de espinas* (Sánchez Cantón 1930, nº 17, 100), The Detroit Institute of Arts, Detroit (Estados Unidos). Atribuido a Morros por Weniger (2011, 441-2).

⁷² Gemäldegalerie, Berlín (Alemania), Inv. 2064

⁷³ Véase, por ejemplo, la portada del vol. II de la *Biblia de los Jerónimos* del Monasterio de Belem, en Lisboa. Imagen disponible en <https://digitalq.arquivos.pt/viewer?id=4381020>



Fig. 23. (a) Taller de los Attavante, *Biblia de los Jerónimos*, vol. II. *Libro de Josué*, Frontispicio, Archivo Nacional Torre do Tombo, Lisboa. Fotografía: Wikipedia. (b) Bramante, Bernardo Prevedari, *Iglesia en ruinas* o *Grabado Prevedari*. 1481, Museo Británico, Londres. Fotografía: Wikimedia Commons. (c) Juan de Flandes, *Santiago*, Retablo de San Miguel, Museo de la Catedral, Salamanca. Fotografía: María José Redondo.

Sin embargo sí parece indudable que Flandes tuvo conocimiento del *Grabado Prevedari* (fig. 23b), del que hizo una adaptación muy simplificada en el marco arquitectónico que alberga la representación de *Santiago peregrino* en el salmantino *Retablo de San Miguel* (fig. 23c), ya referido más arriba. La figura sedente del Apóstol, entronizado y cubierto por dosel, se localiza dentro de una arquitectura a su medida, a modo de tabernáculo. Está representado con una perspectiva oblicua, lo que permite ver, a través de la apertura arqueada del muro a la derecha, un fragmento de la *Batalla de Clavijo* y añadir así la dimensión militar de la devoción del santo. Casi en primer término, una potente columna de fuste mármoleo incorpora un orden clásico *sui generis*, con una basa muy desarrollada y una particular versión de capitel compuesto, ambos de bronce. Mediante un arco que cabalga directamente sobre el ábaco, este primer término se integra en un pequeño conjunto en el que el muro se separa de la cubierta mediante un friso encapitelado. Por encima del santo, los cuatro cascos de la cubierta se mantienen macizos, a diferencia de su modelo (fig. 24a). Al llegar al centro, se abre un óculo sobre el que se levanta una pequeña columnata abierta hacia el cielo, a modo de linterna. En una curiosa fusión de dos tramos del diseño bramantesco, el tambor octogonal de Bramante ha adoptado aquí una forma circular. El arranque del tambor abierto con columnas (fig. 24b) y su similitud con el fragmento que es representado en la *Escuela de Atenas* (1509-1510), es una cuestión abierta y difícil de

explicar, dados los años en los que está documentado que Flandes trabajó en Salamanca, entre 1505 y 1508. A su vez, esas mismas fechas sitúan esta singular y temprana recepción del *Grabado Prevedari* por Juan de Flandes en la vanguardia de su recepción hispánica, junto a la versión más fiel del modelo que hizo Alejo Fernández en la *Flagelación de Cristo*, que se conserva en el Museo Nacional del Prado⁷⁴ y que se data por consenso en unas fechas algo anteriores (ca. 1500-1505). En el paso del siglo XV al XVI la presencia de Antonio de Nebrija como profesor de la Universidad de Salamanca dio un gran impulso al Humanismo y a la llegada de libros desde Italia, comercio del que también formarían parte grabados. Por su parte, los hermanos Rodríguez de San Isidro, a los que pertenecía el arcosolio donde se colocó el retablo, tuvieron un perfil que les sitúa como posibles propietarios de un ejemplar de este grabado. Diego fue catedrático de Prima en la Universidad y conocía bien a Flandes, ya que intervino en el contrato del retablo para la capilla universitaria⁷⁵, y Francisco (†1506), que realizó el encargo, fue enviado por el cabildo catedralicio a Roma en 1505, por lo que él mismo tuvo la oportunidad de llevarlo hasta Salamanca.

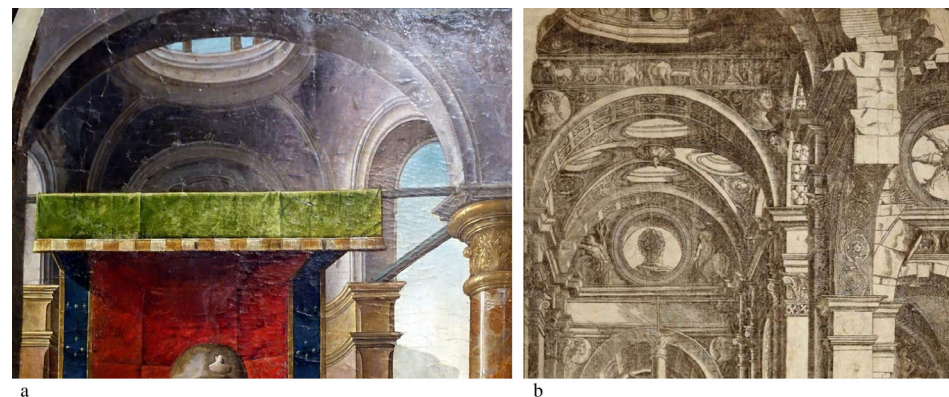


Fig. 24. (a) Detalle de fig. 23c. (b) Detalle de fig. 23b.

El círculo

Las circunferencias fueron formas recurrentes en la figuración de nuestro artista, tanto en la pretendidamente real como en la simbólica. Desde el punto de vista material, la forma circular fue la necesaria para los espejos convexos, pequeña pieza del mobiliario que la

⁷⁴ <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-flagelacion/fe95dcae-7db1-4d7e-adf9-ee20710847c3?searchid=8979cda0-4d07-89b7-cf03-c7f2c51ffe3f>

⁷⁵ En 1505 y 1507 Flandes contrató la pintura de ocho escenas y diez figuras para el banco (Gómez-Moreno 1914, 325-6; Silva 2006a, 476-8). Las dos que se conservan quizá formaron parte de las puertas del tríptico, debido a su representación en grisalla. Sobre este retablo y sus pinturas (Nieto y Azofra 2002, 21-2; Martínez 2018, 85-6).

pintura flamenca integró en ciertos ambientes distinguidos, y la adecuada para pequeñas ventanas⁷⁶. En las grandes aperturas de huecos, ya fueran puertas, galerías porticadas o entradas a cercados, los arcos semicirculares fueron los preferidos para su diseño.

En el imaginario de lo simbólico y en tanto que figura perfecta, el círculo era la imagen de Dios. Flandes no añadió nimbos a sus personajes sagrados, pero sí introdujo matizados resplandores circulares en torno o en la proximidad de ciertas figuras para señalar la presencia de la divinidad, ya fuera alguna de las personificaciones de la Trinidad, un ángel o una estrella. En este punto se observa una clara evolución en la figuración de Juan de Flandes, que va desde la sugerencia a la evidencia, lo que es producto no sólo de una trayectoria estética, sino que es consecuencia del formato de la tabla y, sobre todo, de la distancia que media entre la pintura y su espectador. De ese modo, se puede permitir la pequeña escala y el lugar marginal para situar los resplandores de la Gloria celestial y del Espíritu Santo en la *Aparición de Cristo a la Virgen* (fig. 22c), o el sutil halo en torno a Cristo para manifestar su divinidad a los discípulos, en la *Cena de Emaus* (fig. 25a), ambas pertenecientes al *Políptico* y destinadas a ser vistas en la proximidad. Por el contrario, la irrupción de lo sobrenatural en las pinturas de los retablos se señala mediante círculos transparentes y coloreados, que añaden un matiz de preciosismo a una evolución que camina hacia formas más simplificadas y monumentales (fig. 25b). Su culmen es el gran resplandor dorado que se despliega en torno al Espíritu Santo en la *Pentecostés* (fig. 25c) del retablo mayor de la iglesia de San Lázaro.



Fig. 25. (a) Juan de Flandes, *Cena de Emaus*, *Políptico de Isabel la Católica*, Patrimonio Nacional. Fotografía: Ishikawa 2004. (b) Juan de Flandes, *Bautismo de Cristo* (detalle), National Gallery of Art, Washington. (c) Juan de Flandes, *Pentecostés*, Museo Nacional del Prado, Madrid.

⁷⁶ Ambos se encuentran ya en el *Retablo de san Juan Bautista*, hecho para la Cartuja de Miraflores: el espejo en el *Nacimiento de san Juan Bautista* y el óculo en el *Banquete de Herodes*.

A modo de recapitulación, aunque no fuera la última pintura realizada por Juan de Flandes, el *Santo Entierro* (fig. 26) del retablo de la Catedral de Palencia compendia —¿y esclarece?— algunas de las líneas discursivas que se han señalado aquí sobre el particular imaginario representado en la pintura de Flandes.



Fig. 26. Juan de Flandes, *Santo Entierro*, Catedral de Palencia. Fotografía: Rubén Fernández Mateos.

Ya Vandevivere señaló lo insólito del espacio en el que transcurre la escena, usualmente ubicada al aire libre. La segunda aportación del pintor procedía de la miniatura de fines del siglo XV desarrollada en Gante (Vandevivere 1985, 77) y consistió en el anacronismo de convertir la cueva sepulcral en una cripta propia de su tiempo, como correspondería al propietario acomodado que era, según el relato evangélico, José de Arimatea, quien cedió para el entierro de Cristo el sepulcro que había preparado para él. En su deseo de ambientar adecuadamente la escena, el pintor añadió un pequeño documento enmarcado que cuelga en la pared del fondo, cuyo contenido supuestamente tiene como función recordar las obligaciones sobre las celebraciones de misas

y aniversarios, las bulas concedidas a ese espacio y otras cuestiones relativas a las memorias de difuntos⁷⁷,

La acumulación de elementos que reunió Flandes en esta tabla –de gran importancia dentro del programa iconográfico del retablo– y el significado añadido que le quiso proporcionar le llevaron a hacer diversas correcciones⁷⁸. Ello no evitó que incurriera en contradicciones. Uno de los problemas que no acabó de resolver fue la construcción del espacio. La mayoría de las figuras se disponen en un solo plano, paralelo al fondo. La cubierta abovedada de la estancia le permitió prescindir de la perspectiva, que tan sólo fue sugerida por la caja del sarcófago, que sigue un diseño de líneas muy austeras, en el que se combinan el mármol blanco y el de color.

Las fuentes de luz son indicativas de la libertad con la que trabajaba el artista. La situación subterránea de la cripta es sugerida por la luminosidad que procede del ángulo superior izquierdo, lo que estaría en relación con la situación de esta pintura en el retablo, a la derecha del altar. A ello se une la supuesta apertura frontal de la caja hacia el espectador, que permite una visibilidad casi completa. Esas direcciones no justifican todas las sombras, pero la apariencia de coherencia no resulta muy alterada, a excepción de su incompatibilidad con el exterior nocturno donde se encuentra la lechuza entre ruinas que asoma por el óculo abierto en el fondo.

Como también señaló Vandevivere, la distribución de las figuras en torno al sepulcro es una trasposición de la escenificación del tema del Santo Entierro practicada en la escultura (Vandevivere 1985, 77; Vandevivere 1986, 92). Pero aquí no existe la coherencia de grupo que tenía la iconografía habitual del tema en su representación plástica, ya plenamente fijada en esas fechas, que se acompañaba de una distribución convergente de las figuras en torno a Cristo y que solía ir acompañada de una correspondencia de actitudes y de gestos. Flandes ha introducido grupos y figuras de distinto carácter y época, encerrados en sí mismos, sin relación unos con otros, aunque compartan el mismo espacio. El grupo principal, compuesto por los personajes sagrados –María, san Juan, Nicodemo y José de Arimatea– rodea el cuerpo de Cristo en la cabecera del sarcófago. Un ángel de bellas alas respalda y cierra este conjunto de figuras sagradas. Hacia los pies, se arropan en su tristeza las tres santas mujeres, en las que se identifica a la Magdalena, por presentar la cabeza descubierta y por estar junto al pomo de los ungüentos. En su proximidad una muchacha de espaldas, identificable con Marta (Vandevivere 1985, 77), porta un sahumero.

⁷⁷ En realidad son una serie de rayas que fingen escritura, según fotografía publicada por Vandevivere (1985, 85).

⁷⁸ Fueron identificadas durante el proceso de estudio que conllevó su restauración en el Museo del Prado (Vandevivere 1986, 93).

A todos estos personajes propios del relato sagrado, se unen otros varios. Junto al muro derecho asoma un joven alto, de pronunciada nariz aguileña y de aspecto nórdico, como denotan su blanca tez, su cabello rubio y sus ojos azules. No se han hecho propuestas sobre su posible identificación. Otros dos personajes, ajenos igualmente al entierro de Cristo y a su duelo se distinguen claramente por las destacadas posiciones que ocupan en la composición. El que se encuentra en el centro, vestido sobriamente de negro, es observado por la lechuza, cuya situación dentro de un marco circular recuerda la del misterioso busto que se recorta en el vacío dentro de un luneto en el del *Grabado Prevedari* (fig. 23b). Ambos dominan el espacio situado bajo su posición privilegiada. Como símbolo de sabiduría, la lechuza⁷⁹ transmitiría la inspiración y la ciencia a su protegido, quien sostiene en sus manos un compás de punta seca. Hay consenso historiográfico en identificar a este hombre de aspecto sencillo con el artista. Con el compás en la mano, se presenta dispuesto a seguir diseñando círculos y a tomar medidas con las que dar forma a las figuras que imagine su mente. Ajeno a la escena sagrada en la que está inmerso, parece estar atento al corpulento personaje situado a la izquierda, en la jamba de la cámara sepulcral, y vuelto hacia el espectador, quien sería el último destinatario de esa cadena de miradas.

Vandevivere puso en relación esta figura, a la que identificó como un profeta, con los que recorren los velos en la *Adoración de los Pastores* (fig. 27), pintada hacia 1480 por Hugo van der Goes (ca. 1440-1482), cuya influencia se aprecia en el estilo de Juan de Flandes, sobre todo en la caracterización de algunos personajes. Sin embargo, esta figura no está



Fig. 27. Hugo van der Goes. *Adoración de los Pastores*. Gemäldegalerie, Berlín.

⁷⁹ Con una interpretación distinta, como “la lechuza de los infieles”, por vivir en la noche (Vandevivere 1986, 93). Años más tarde, una lechuza semejante fue incluida en otra pintura de Flandes, la *Natividad* del retablo de San Lázaro. Si el pintor tuvo alguna intención de vincular estas dos pinturas, en el sentido de que este ave asistiera al nacimiento y la muerte de Jesús, es una hipótesis posible, pero sería una relación construida *a posteriori* de su representación en la pintura de la Catedral.

desvelando, ni mostrando, ni explicando, ni introduciendo al espectador en una escena sagrada, sino más bien dando muestra de su autoridad.

Debe tenerse en cuenta también que la indumentaria con la que se viste este personaje está compuesta por piezas de una gran calidad: una saya de tela de oro forrada de armiño, sobre la que lleva una gruesa cadena de oro, una capa y una gorra con vuelta confeccionadas con terciopelo rojo, zapatos de tela de oro y guantes blancos –quizá de beatilla– todo ello propio de un rey, quien también se muestra dispuesto a cabalgar, como indica su vara de fusta. Todos estos elementos son portados por los personajes que aquí se han identificado como Fernando el Católico y Felipe el Hermoso en la pintura de la *Crucifixión*, en origen colindante con esta del *Santo Entierro*. La actitud de este regio personaje parece responder a su deseo de mostrar su participación en un acontecimiento excepcional. Tras haber asistido a dos episodios extraordinarios, en las pinturas anteriores (*Camino del Calvario* y *Crucifixión*), dispuestas en este orden, de izquierda a derecha, en esta última pieza del “tríptico” acompaña a Cristo en su sepultura. Desde allí nos advierte con serenidad y firmeza del último destino de nuestra existencia. Por su parte, gracias a la pintura y a su destreza, el artista nos demuestra que tiene la capacidad de dar forma a lo que no se puede ver y de hacer posible la comunicación desde lo intangible.

La ausencia de datos sobre la entrega de las pinturas de Juan de Flandes para el retablo impide fechar cada una de las tablas. En cualquier caso, este *Santo Entierro* se datará entre 1516 y 1519, años de las muertes del Rey y del pintor, respectivamente. El paso a ultratumba de Fernando el Católico haría más permisible su participación en un episodio sagrado como este. El sentido funerario de la pintura se refuerza por los huesecillos del suelo, aparentemente buscados por el perro. Durante las primeras décadas del siglo XVI fue frecuente que en el zócalo de algunas arcas sepulcrales se representaran pequeñas figuras de perros en disputa por ello (Redondo 1987, 210).

CONCLUSIÓN

Juan de Flandes se presenta como una personalidad artística compleja, conocedor de la obra de los mejores pintores flamencos de su momento y dotado de una potente imaginación capaz de crear mundos visuales inéditos en la pintura española del momento. Su interés por la realidad no limitó su fantasía, sino que aumentó su narratividad. Sus trabajos para Isabel la Católica y otros distinguidos clientes le dieron la oportunidad de desarrollar un mundo propio, en el que los miembros de la realeza compartieron el protagonismo de la escena sagrada⁸⁰.

⁸⁰ Con mi agradecimiento (por orden alfabético de apellido) a: Mar Borobia, Rubén Fernández Mateos, Pedro A. Galera Andreu, David García Cueto, Julián Hoyos Alonso, Didier Martens, Juan Carlos Ruiz Souza, Ignace Vandevivere y Javier Vélez Chaurri, quienes me han enseñado o/y ayudado en el largo recorrido de esta aproximación a la pintura de Juan de Flandes.

BIBLIOGRAFÍA

- Bermejo, Elisa. 1962. *Juan de Flandes*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Borobia, Mar. 2004. “La ciudad de Jerusalem en la pintura de Gerard David”. En *Gerard David y el paisaje flamenco*, 73-96. Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza.
- Campbell, Lorne. 2015. “Rogier van der Weyden y los reinos ibéricos”, 33-53. En *Rogier van der Weyden y los reinos de la península Ibérica*, ed. Lorne Campbell. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Domínguez Casas, Rafael. 1993. *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*. Madrid: Alpuerto.
- Hoyos Alonso, Julián. 2019. *Arte y prelados en la Catedral de Palencia (1500-1520). Entre la tradición y la modernidad*. Valladolid: Universidad de Valladolid. <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/39423>
- Gómez-Moreno, Manuel. 1914. “La capilla de la Universidad de Salamanca”. *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, 6: 321-329.
- Ishikawa, Chiyo. 2004. *The Retablo de Isabel la Católica by Juan de Flandes and Michel Sitow*. Turnhout: Brepols.
- Laguna Paul, Teresa. 1979. *Postillae inventus Testamentum de Nicolas de Lyra*. Sevilla: Universidad.
- Martens, Didier. 2010. *Peinture flamande et goût ibérique aux XV^e et XVI^e siècles*. Bruselas: Le Livre Timperman.
- Martens, Didier. 2013. “Les représentations architecturales dans la peinture bruxelloise de la seconde moitié du XV^e siècle. De la copie d’après Rogier au «portrait d’édifice»”, En *L’Héritage de Rogier van der Weyden. La peinture à Bruxelles 1450-1520*, 81-94. Tiel: Éditions Lannoo.
- Martín Barba, José Julio. 2018. “Identificación de un libro propiedad de Isabel la Católica: el *Smargado* de Córdoba”. *De Medio Aevo* 12, 13-46.

- Nieto González, José Ramón y Azofra Agustín, Eduardo. 2002. *Inventario artístico de bienes muebles de la Universidad de Salamanca*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Martínez Frías, José María. 2018. “La Real Capilla de San Jerónimo”. En *Loci et imagines. Imágenes y lugares*, 69-91. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Payo Hernanz, René Jesús y Matesanz del Barrio, José. 2013. *El cimborrio de la catedral de Burgos. Historia, imagen y símbolo*. Burgos: Real Academia de Historia y Bellas Artes.
- Ponz, Antonio. 1788. *Viage de España*, 2ª ed., t. XII. Madrid: Viuda de Ibarra.
- Redondo Cantera, María José. 1987. *El sepulcro en España en el siglo XVI, tipología e iconografía*. Madrid: Centro Nacional de Información y documentación del Patrimonio Histórico.
- Redondo Cantera, María José. 2021. “La presentación de una soberana. Las entradas de la emperatriz Isabel de Portugal (1503-1539)”. En *Las mujeres y las artes : mecenas, artistas, emprendedoras, coleccionistas*, eds. Beatriz Blasco Esquivias, Jonatan Jair López Muñoz y Sergio Ramiro Ramírez, 595-626. Madrid: Abada.
- Ruiz Souza, Juan Carlos. 2013. “Oh lugar en que se manifiesta el rey heroico. Castilla, Granada y la cultura visual del poder en la Génesis del Estado Moderno”, s. p. En *Las artes y la arquitectura del poder*, ed. Víctor Mínguez, 775-794. Castellón de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Sanchez Cantón, Francisco Javier. 1930. “El retablo de la Reina Católica”. *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 6, 17: 97-134; y 7, 20: 149-152.
- Schedel, Hartmann. 1493. *Liber Chronicarum*. Augsburg: Anton Koberberg.
- Silva Maroto, Pilar. 2006a. *Juan de Flandes*. Salamanca: Caja Duero.
- Silva Maroto, Pilar. 2006b. *La Crucifixión de Juan de Flandes*. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Steyaert, Griet. 2013. “Pieter van der Weyden et l’atelier de Rogier van der Weyden après sa mort”. En *L’héritage de Rogier van der Weyden. La peinture à Bruxelles. 1450-1520*, Véronique Bücken y Griet Steyaert. 97-101. Tiel: Éditions Lannoo.
- Torre, Antonio de la y Torre, E. A. 1956. *Cuentas de Gonzalo de Baeza tesorero de Isabel la Católica*, t. 2, 1492-1504. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Vandevivere, Ignace. 1967. *La Cathédrale de Palencia et l’église paroissiale de Cervera de Pisuerga*. Bruselas: Centre Nationale de Recherches ‘Primitifs Flamands’.
- Vandevivere, Ignace. 1985. *Juan de Flandes*. Brujas: Crédit Communal.
- Vandevivere, Ignace. 1986. *Juan de Flandes*. Madrid: Museo del Prado.
- Vandevivere, Ignace. 1993. “Berruguete versus Juan de Flandes. Pequeña nota hispano-flamenca”. En *Actas del Simposium Internacional Pedro Berruguete y su entorno*, 49-50. Palencia: Diputación Provincial.
- Weniger, Matthias. 2011. *Sitow, Morros, Juan de Flandes. Drei Maler aus dem Norden am Hof Isabellas von Kastilien*. Kiel: Ludwig.
- Zalama, Miguel Ángel y Vandenbroeck, Paul (dirs.). 2006. *Felipe I el Hermoso. La belleza y la locura*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica.