

UN PASEO POR EL MUSEO DEL PRADO. PANORÁMICA DE LA PINTURA DEL SIGLO XV EN GUADALAJARA

F. Javier Ramos Gómez

Por diversas circunstancias, la pintura tardogótica de la provincia de Guadalajara es poco conocida globalmente, se conserva fragmentada y dispersa por múltiples museos y carece de un estudio de conjunto, pese a ello, no podemos dudar de su importancia. Nombres como Juan de Sevilla, Jorge Inglés, el Maestro de Sopertrán, Juan Rodríguez de Segovia y Sancho de Zamora jalonan los hitos más importantes de este siglo en la provincia de Guadalajara. Precisamente, cuatro de estos cinco autores, que se cuentan sin duda entre los más importantes que trabajaron en Castilla, tienen obras colgadas en las salas de pintura gótica de la primera pinacoteca española. Además, representan perfectamente las tres fases de la evolución de la pintura castellana del siglo XV, tan compleja y cambiante como atrayente. No hay otra provincia que represente mejor —en el Museo del Prado— la evolución pictórica del siglo XV. Por otra parte, su presencia en esta pinacoteca hace que podamos conocer aspectos técnicos muy interesantes gracias a las restauraciones, reflectografías y fotografías de rayos X, que desvelan el dibujo subyacente y la composición material de estos retablos¹.

1. JUAN DE SEVILLA: EL GÓTICO INTERNACIONAL FLORECE EN SIGÜENZA

El gótico internacional es un estilo heterogéneo y sincrético que se desarrolló por toda Europa desde mediados del siglo XIV hasta que fue arrinconado por la explosión de los llamados primitivos flamencos y por el arte del *quattrocento* ita-

liano. En pintura se fue formando en la corte de los papas de Aviñón y en otras cortes europeas a partir de la mezcla de elementos propios de la pintura florentina y sienesa del Trecento —como los fondos arquitectónicos y paisajísticos, el sentido volumétrico de las figuras y la claridad narrativa—, con el decorativismo, el colorido y las formas elegantes de Borgoña y el norte de Francia. Así llegó a España, donde tuvo especial resonancia en la Corona de Aragón. Sin embargo, en Castilla, sumida en crisis económicas y políticas desde finales del siglo XIV y hasta mediados del XV, el estilo internacional solo aparece en determinados focos artísticos muy concretos: Toledo (donde trabajaron Esteve Rovira de Chipre, Nicolás de Antonio y Gherardo Starnina), Sevilla, León (con Nicolás Francés), Salamanca (con la presencia de los hermanos Delli) y sobre todo la ciudad que aquí nos interesa: Sigüenza, donde ubicó su taller Juan de Sevilla.

Pese a que Post ya intuyó la existencia de este autor y lo denominó Maestro de Sigüenza, la historiografía artística conoce la obra de Juan de Sevilla gracias a José Gudiol Ricart, quien en 1955 publicó un artículo² en el que asociaba acertadamente el tríptico de la *Virgen con el Niño y ángeles músicos* del Museo Lázaro de Galdiano de Madrid, firmado por «IOHNS ISPALETIS» (traducido habitualmente como Juan de Sevilla), con un grupo de obras de procedencia seguntina. De todas estas obras, hay dos que se conservan en el Museo del Prado: cinco tablas de un retablo dedicado a *San Juan Bautista y Santa Catalina* [Fig. 1] y una escena que representa a *San Lucas curando a un enfermo* [Fig. 2].

Las cinco tablas de San Juan y Santa Catalina llegaron al Prado en 1930 desde la antigua colección de Wenceslao Retana³, mientras que el resto del retablo se conserva en la capilla homónima de la catedral de Sigüenza. Se sabe que fue encargado a principios del siglo XV por los condes de Medinaceli⁴ como altar principal de su capilla funeraria de doble advocación. La tabla central efigia a ambos santos de cuerpo entero sobre un fondo dorado. A ambos lados se sitúan cuatro escenas de la vida de cada uno de los dos santos; de ellas, se conservan también en el Museo del Prado las escenas del *Martirio fallido de Santa Catalina* y de la *Decapitación de la Santa*. En relación a San Juan tenemos la *Danza de Salomé* y la *Decapitación del Bautista* en las que se aprecia la configuración del espacio típica de muchas de sus obras, en las que utiliza modelos y estructuras arquitectónicas tomadas del Trecento florentino, mientras que el colorido y la línea sinuosa y delicada de las figuras remiten más a la escuela de Siena. Obra indudable de Juan de Sevilla y relacionada con el retablo de San Juan y Santa Catalina, es la *Coronación de la Virgen* del Museo Hyacinthe Rigaud de Perpiñán (Francia), realizada para la misma capilla de los condes de Medinaceli en la catedral de seguntina⁵.

Como hemos señalado, en el Museo del Prado también se conserva una tabla de *San Lucas curando a un enfermo*⁶ [Fig. 3] cuyo estilo parece más tardío por la mayor expresividad de los rostros, por la diferente manera de realizar las manos y los ojos, por el uso de un colorido más pobre y por la menor elegancia de los ropajes y en general un menor cuidado en los detalles y en el uso de un canon muy diferente. No aprecio una clara relación con el estilo de Juan de Sevilla tal y como se define es su única

obra firmada, el Tríptico del Lázaro Galdiano, pero la crítica señala que fue realizado por el mismo autor que un retablo dedicado a *San Lucas y San Mateo* que está en el Museo de San Carlos de México, e incluso puede que proceda de él⁷. En principio, Post⁸ la atribuyó al pintor aragonés Juan de Leví (doc. 1388-1407), pero luego Gudiol lo restituyó a Juan de Sevilla⁹. La tabla fue adquirida en 1927 por el Patronato del Tesoro Artístico ante la solicitud de exportación realizada por la casa de transportes Garrouste-Arroniz. La solicitud fue desestimada por la Comisión Valoradora de Objetos Artísticos a Exportar de Madrid e ingresó seguidamente en el Museo del Prado¹⁰, de donde no ha vuelto a salir y, extrañamente, todavía no ha sido sometida a ninguna restauración. La iconografía es poco habitual, hasta el punto de que cuando ingresó en el Museo no se sabía a qué santo representaba. La escasez de representaciones de San Lucas como médico en el arte hispánico ha sido puesta de manifiesto por Julia López Campuzano y ha despertado el interés iconográfico de otros autores¹¹.

Otro retablo de Juan de Sevilla se conserva en el Museum of Arts de Toledo (Ohio) y está dedicado a *San Andrés y San Antolín de Pamiers*. Prueba de su origen seguntino son los escudos de don Alonso de Argüello, obispo de Sigüenza entre 1417 y 1419¹², que nos sirven también para fechar la obra¹³. El altar llegó al Museo norteamericano en 1954, donde se conserva actualmente y ha sido estudiado en 2015 por J. Berg Sobré¹⁴. Se desconoce la ubicación actual de la curiosa predela original que representaba a cuatro santos en sendos tondos trilobulados¹⁵.

A partir de entonces, el propio Gudiol Ricart y otros autores posteriores¹⁶ han ido añadiendo tablas y retablos al catálogo de este pintor, la inmensa mayoría de ellos procedentes del antiguo obispado de Sigüenza. Así, se tienen noticias de otros retablos procedentes de la catedral de Sigüenza, que salieron de ella en distintas circunstancias y momentos y aparecieron en el mercado artístico a partir de los años veinte del siglo pasado. El retablo de *San Miguel* fue realizado para la capilla de esa advocación fundada por Juan González de Grajal (obispo de Sigüenza entre 1415 y 1417), en la catedral seguntina¹⁷. Se conocen cuatro tablas muy interesantes desde el punto de vista iconográfico, pues narran temas poco habituales de la leyenda del arcángel, como la clásica escena de *San Miguel en el monte Gargano* [Fig. 2] y varios santos de las entrecalles publicados por Berg Sobré¹⁸.

El retablo de *San Pedro Mártir* (relacionado con don Alonso Carillo, cardenal de San Eustaquio y obispo de Sigüenza entre 1422 y 1434) y que Gudiol cita en 1955 en la colección Torrents de Barcelona, también procede de la catedral de Sigüenza¹⁹. Consta de una escena central con el santo titular entronizado y cuatro escenas laterales en las que se narra el proceso de su martirio²⁰; esquema habitual en todos los retablos seguntinos de Juan de Sevilla, sean dedicados a uno o a dos santos. Una parte de este retablo, concretamente una tabla semicircular de la Virgen con el Niño con cuatro ángeles orantes perteneció a la colección particular del propio José Gudiol²¹. Parece su obra más tardía y evolucionada junto con el *Camino del Calvario* (colección Pickman de Sevilla), pero sigue manteniendo esos rasgos típicos que hacen reconocibles sus obras.

En el Museo Cerralbo de Madrid hay una tabla que representa el *Martirio de San Sebastián con dos donantes* que entra dentro de los parámetros del estilo de Juan de Sevilla. Procede de la ermita de San Sebastián de Montuenga de Soria, que pertenecía en el siglo XV al obispado de Sigüenza y a los señoríos de los La Cerda, y contiene una inscripción que alude a las dos hijas del conde de Medinaceli don Juan de La Cerda y de su esposa Juana Sarmiento. La inscripción de la zona inferior y los escudos de la Casa de Medinaceli vinculan esta obra con el autor del retablo de *San Juan Bautista y Santa Catalina*²². Para realizar la composición, Juan de Sevilla se inspira directamente en el retablo del arzobispo Sancho de Rojas atribuido a Juan Rodríguez de Toledo (Museo del Prado).

Dada la escasez de pintores coetáneos con obra documentada y conservada, Juan de Sevilla es un destacadísimo autor del gótico Internacional castellano²³, con un estilo muy característico y reconocible, basado en la mezcla de influencias castellanas de la escuela toledana de Gherardo Starnina, Juan Rodríguez de Toledo y el Maestro de Horcajo, y de la escuela catalana a través de autores como Luis Borrás, o coincidencias con autores aragoneses como el Maestro de Torralba. Esta doble inspiración refleja la ambivalencia de sus figuras, que poseen una elegancia en el vestido y una riqueza de colorido muy del gusto del gótico catalano-aragonés, y un dibujo marcado en rostros expresivos de ojos y narices redondeados, manos alargadas, cabellos encrespados a veces²⁴, que tienen un origen más bien castellano. El canon de sus figuras suele ser muy estilizado, con cabezas pequeñas, cuerpos de sinuosa movilidad y piernas largas y finas. Los fondos son siempre dorados en la parte superior y las arquitecturas con perspectivas muy forzadas denotan la inspiración en Starnina.

Sin duda, este autor merece un estudio monográfico, documental, iconográfico, estilístico y de toda su selecta clientela, por la calidad, cantidad y estado de conservación de sus obras, por su elevado interés iconográfico y por la rocambolesca historia que han tenido la mayor parte de sus obras. Así se podrá tener un juicio claro de su papel en la evolución general de la pintura ibérica del estilo Internacional.

2. JORGE INGLÉS Y EL MAESTRO DE SOPETRÁN: LA PINTURA FLAMENCA LLEGA A CASTILLA

Hacia 1420 comienza, en las ricas ciudades flamencas de Brujas, Gante, Amberes, Tournai y otras, la eclosión de una nueva forma de pintar y de entender la pintura. Este nuevo estilo se basa en una nueva actitud de respeto y observación de la realidad, una manera más sólida de construir la figura humana, un gran interés por el detalle y un cuidado exquisito en la representación de la luz y de los efectos lumínicos en los objetos, lo que unido al empleo de una nueva técnica pictórica, el óleo, va a revolucionar el arte de la pintura por la posibilidad de usar veladuras de color semitraslúcido. Este nuevo estilo, fue creado por los hermanos van Eyck, por Robert Campin (antes conocido como Maestro de Flémalle) y por Roger

van der Weyden y extendido después por Europa gracias a sus viajes, a la venta de sus obras, a la dispersión de sus continuadores, a la imitación de sus modelos por pintores de toda Europa (incluyendo Portugal, Italia, Alemania, Suiza o incluso Estonia)²⁵ y a la expansión de la técnica del óleo²⁶. Pues bien, en 1455 se documenta en Castilla, en relación al marqués de Santillana, a un pintor de estilo flamenco de la primera mitad del siglo XV²⁷. Se trata de Jorge Inglés, autor del retablo de los *Gozos de la Virgen*, también expuesto en la Sala 57 del Museo del Prado por cesión de diez años de don Íñigo de Arteaga y Martín, actual duque del Infantado. Se colocó en 2012 después de realizarse una cuidada restauración en el propio museo.

Jorge Inglés es el nombre que aparece citado en el codicilo que añadió a su testamento el Marqués de Santillana y que se refiere a un pintor de origen inglés, quizá, pero formado con seguridad en la escuela de Tounai hacia 1430-40. Su importancia vital para la pintura hispana del siglo XV radica en que es el primer pintor que trabaja en Castilla siguiendo el nuevo estilo flamenco. A eso hay que añadir su conexión con un patrono tan influyente, culto y refinado como el Marqués de Santillana. El pintor y su mecenas se sitúan por tanto en el punto de inflexión de la pintura castellana del siglo XV, cuando se inicia el proceso de cambio hacia una nueva sensibilidad artística más moderna y naturalista, que el Marqués de Santillana sabe utilizar para ensalzar su piedad franciscana, su devoción mariana, su condición de caballero y su actividad literaria²⁸. Los retratos de los donantes [Fig. 4], de cuerpo entero y muy realistas, nos hablan del orgullo aristocrático y literario del Marqués, pues decide retratarse él mismo en el retablo e incluir sus *Gozos de la Virgen* en unas cartelas que portan los ángeles de la zona superior del retablo.

El bancal, en el que están representados los *Padres de la Iglesia*, es quizá la zona más interesante estilísticamente para comprobar las implicaciones del nuevo estilo flamenco por la rotundidad y la clara volumetría de los rostros que debió suponer un auténtico 'shock' en Castilla para los espectadores acostumbrados a la delicadeza idealizada del gótico internacional, como se puede ver en *San Jerónimo* [Fig. 5].

La vinculación de este retablo con Guadalajara se justifica en el hecho de que los retratos y el retablo fueron pintados en la corte nobiliaria de don Íñigo López de Mendoza y por tanto, seguramente en Guadalajara²⁹, y además sabemos que Jorge Inglés trabajó también como miniaturista del Marqués de Santillana³⁰, y que por ello, residiría largas temporadas en Guadalajara³¹.

Pasemos ahora a analizar las del tradicionalmente llamado Maestro de Sopertrán, el cual es una figura en ciertos aspectos paralela a Jorge Inglés, en el sentido de que es un maestro de origen nórdico que trabaja para un miembro de la familia Mendoza y que pinta un retablo en el que aparece retratado uno de los miembros de esta poderosa familia nobiliaria. No obstante, hay que decir también que esta obra se realizó en Flandes³² y se importó a Guadalajara hacia 1460-1470³³, y por tanto su papel no fue tan trascendente en el cambio de gusto como el del anterior retablo de Jorge Inglés. Debido a esta procedencia nórdica, existen en estas tablas unas resonancias más concretas a Roger van der Weyden, Dieric Bouts e incluso

Justo de Gante, típicas de los maestros eclécticos que surgieron en las ciudades flamencas de la segunda mitad del siglo XV.

Nuevamente es en el Museo del Prado³⁴ donde se exponen sus únicas obras atribuidas, las llamadas «Tablas de Sopetrán». Llegaron aquí procedentes de la ermita de Santa María de la Fonsanta, a la cual fueron trasladadas en 1639 desde el monasterio de Sopetrán³⁵. Después se depositaron en el Ayuntamiento de La Torre del Burgo, donde fueron estudiadas por los dos historiadores que las dieron a conocer a la literatura artística: César Pemán y Enrique Lafuente Ferrari³⁶. Tres años después de sus artículos y por orden de la Dirección General de Bellas Artes, fueron compradas al Ayuntamiento y se depositaron en el Museo del Prado el 1 de marzo de 1933³⁷. Se salvaron así, probablemente³⁸, del fatal destino que sufrieron otras muchas obras durante la Guerra Civil. Años después, el Obispado de Sigüenza se quejaba de que «su precio de venta fue irrisorio» y de que esa «expropiación» obligada requería una «restitución es especie o en dinero equivalentes»³⁹. Entraron en estos años numerosas pinturas alcarreñas en el Museo del Prado, además de las citadas hasta ahora se puede añadir a esta lista el retrato de *Don Francisco Fernández de Córdoba* (c. 1521-1522), de Hernando Rincón de Figueroa y la tabla de *Los santos médicos Cosme y Damián* procedente de San Francisco de Guadalajara, y que se ha atribuido erróneamente a este mismo pintor. Los tres temas restantes de las «Tablas de Sopetrán» en el Prado son la *Anunciación* —escena más directamente inspirada en otra tabla del Museo del Prado ya citada aquí la *Santa Bárbara* de Robert Campin—, la *Natividad con ángeles* y la *Dormición o Tránsito de la Virgen rodeada de los Apóstoles*.

Además de la iconografía religiosa, lo más interesante de estas cuatro escenas es sin duda el retrato más que probable —aunque quizá estereotipado⁴⁰— del I duque del Infantado don Diego Hurtado de Mendoza (1419-1479)⁴¹ [Fig. 5], primogénito del marqués de Santillana, quien aparece arrodillado frente a un altar (que representa un Calvario y un San Miguel), y sobre él una imagen portátil de talla de la Virgen con el Niño con puertas laterales. Retrato de cuerpo entero y en actitud orante, como es propio de la pintura flamenca, imitando el retrato de su padre en el retablo de los *Gozos de la Virgen*.

Este maestro de Sopetrán ha de ser alguno de los múltiples pintores que proliferaron en Flandes ante la gran demanda de pintura flamenca que llegaba desde todos los rincones de Europa, ya fueran originales, copias, versiones más o menos libres, réplicas de taller o reelaboraciones propias de las composiciones de los grandes maestros. Esta denominación es por tanto provisional y quizá en un futuro se puedan vincular estas tablas a un autor con nombre propio.

3. JUAN RODRÍGUEZ DE SEGOVIA: EL ARTE FLAMENCO SE HISPANIZA

La última fase de la pintura hispana del siglo XV y del gótico ibérico es el llamado estilo hispanoflamenco, que tiene más de hispano que de flamenco y que no

es otra cosa que la interpretación del arte de los primitivos flamencos por parte de autores locales como Luis Dalmau en Cataluña, Bartolomé Bermejo en Aragón y sobre todo Fernando Gallego en Castilla⁴². Se caracterizan por un menor detallismo, por una expresividad que roza la deformación de los rostros y la exacerbación de los gestos y por el uso del óleo aplicado sobre una base de temple tradicional, lo que produce un colorido más opaco que en las pinturas de Flandes. Esta tendencia hispanoflamenca se vio truncada en pleno apogeo por la llegada de las influencias italianas del Renacimiento. No obstante, este choque producido a finales del siglo XV y principios del siglo XVI no causó la desaparición sin más de la pintura hispanoflamenca, sino una extraña y compleja mezcla de elementos renacentistas y flamencos con el carácter tendente a la expresividad de los pintores nacionales, que dio lugar a la pintura hispana del siglo XVI. Así es como Fernando Marías ha explicado *grosso modo* una buena parte de la pintura nacional del siglo XVI en su ya clásico libro *El largo siglo XVI*.

Hay otro pintor que trabaja para los Mendoza en tierras toledanas y alcarreñas y que ejemplifica muy bien el estilo hispanoflamenco en Castilla. Me refiero al llamado Maestro de don Álvaro de Luna⁴³, que debe coincidir en buena lógica con uno de los autores del retablo de la capilla de Santiago de la catedral de Toledo en 1488, es decir, Juan Rodríguez de Segovia⁴⁴ o Sancho de Zamora (contrato que se signa en Guadalajara). Desde que lo propusiera José Gudiol en 1955, parece razonable que el conocido tradicionalmente como Maestro de los Luna sea Juan Rodríguez de Segovia⁴⁵, pues trabaja en Guadalajara para los Mendoza entre 1484 y 1497. La asimilación entre Sancho de Zamora y el vallisoletano Maestro de San Ildefonso hoy día ya no se sostiene⁴⁶.

En la capital alcarreña debió realizar para el Cardenal Mendoza el retablo mayor de la iglesia del convento de San Francisco, del que se conservan las llamadas por Layna Serrano «Tablas de San Ginés»⁴⁷, actualmente custodiadas en el Ayuntamiento de Guadalajara. Entre ellas destaca una tabla que seguramente contenga el retrato más fiel que se conserva del Cardenal Mendoza. Juan Rodríguez de Segovia está bien perfilado documentalmente y sus trabajos se relacionan casi siempre con el II duque del Infantado y su esposa, doña María de Luna, conocida por sus gustos flamenquizantes o «*al moderno*» en pintura y en escultura. Otras obras que se le atribuyen se encuentran incluso en relación a otras familias vinculadas con los Mendoza, como es el caso de los Vázquez de Arce, familia que le encargó para su capilla de la catedral de Sigüenza la tabla que representa los *Preparativos para la Crucifixión*⁴⁸, que se colocó en el arcosolio de la tumba de don Martín Vázquez de Arce «el Doncel» y que es una de sus obras más cuidadas en lo iconográfico y en la belleza del paisaje de fondo. El retablo de El Muyo (Segovia), dedicado a San Cipriano y a San Cornelio es quizá la única obra en la que se separa de sus clientes habituales. Además, ya desde los años treinta se le han atribuido varias obras, entre las más claras podemos citar el tríptico con las *Santas Lucía, Águeda y Apolonia* del convento de Bernardas de Guadalajara, en paradero desconocido⁴⁹ y el tríptico de *Cristo atado*

a la *Columna* del Museo del Prado, obra de menor calidad y cedida en depósito actualmente al Museo de Santa Cruz de Toledo.

Pues bien, del maestro de don Álvaro de Luna o Juan Rodríguez de Segovia, también se exhiben dos cuadros en el Museo del Prado, precisamente colocados frente a las «Tablas de Sopetrán». El primero de ellas es la *Virgen de la Leche* [Fig. 7] que tiene indudables coincidencias con la que aparece en la tabla central del retablo de *Santiago* de la catedral de Toledo. En él se inspira también el autor –muy cercano a Juan Rodríguez de Segovia– del retablo encargado en 1494 por Pedro González de Aguilera⁵⁰ para la capilla de Santa Ana (colegiata de Berlanga de Duero, Soria)⁵¹. Tiene una escena central muy similar iconográficamente, si bien su estilo parece menos expresivo y más idealizado. El modelo de la Virgen, en ambos casos, está claramente inspirado en la *Madonna Durán*⁵² de Rogier van der Weyden, mientras que los ángeles se inspiran directamente en una obra de Dieric Bouts –*Virgen con el Niño y ángeles*– que debió pertenecer a Isabel la Católica, ya que se conserva en la Capilla Real de Granada (su relación con el Cardenal Mendoza y la amistad que éste profesaba a la reina de Castilla pudo permitirle acceder a la observación de esta tabla flamenca). Con motivo de la exposición celebrada en 2015 sobre Rogier van der Weyden se realizaron varias reflectografías infrarrojas de esta tabla, en las que se aprecia los múltiples cambios de posición de las figuras y la sustitución del libro que llevan los ángeles de la izquierda de la Virgen por una partitura⁵³, lo que demuestra las dudas y vacilaciones de este maestro.

La *Lamentación* o también llamada *Séptimo dolor de María* [Fig. 8], coincide en estilo, iconografía mariana y en anchura con la tabla anterior (ambas miden 71 cm. de ancho), lo que hace presumir la procedencia de un mismo retablo⁵⁴. Ambas obras han sido datadas hacia 1490 y en ellas se ha rastreado la huella de diversas pinturas flamencas que pudo conocer en Castilla –ya sean los originales o copias– como las citadas *Madonna Durán* o la *Madonna de Roulers*, la *Santa Bárbara* de Robert Campin o del joven van der Weyden y la *Virgen con el Niño y ángeles* de Dieric Bouts (Granada, Capilla Real) e incluso la citada *Anunciación* del Maestro de Sopetrán. En algunos tipos humanos y determinadas vestimentas podemos llegar a apreciar un conocimiento indirecto del *Descendimiento* de Weyden en el Museo del Prado.

4. OTROS MAESTROS

También fue alcarreño de origen y coetáneo de Juan Rodríguez de Segovia, el pintor Miguel Ximénez (doc. 1462-1505), maestro muy prolífico que desarrolló toda su carrera en Aragón, (era natural de Pareja y no se trasladó a Zaragoza quizá hasta los años 70)⁵⁵. De este pintor también podemos observar varias obras en el Museo del Prado: un bancal dedicado a *San Miguel* de un retablo procedente de Ejea de los Caballeros y dos tablas que representan a *Santa Catalina* y a *San Miguel*⁵⁶. Miguel Ximénez estableció colaboraciones más o menos puntuales con numerosos

pintores, entre ellos Martín Bernat, Juan de Bonilla y dos de sus hijos. Llegó a ser nombrado pintor de Fernando el Católico en 1484⁵⁷, antecediendo en el cargo a otro pintor de Guadalajara, el ya citado Hernando Rincón de Figueroa.

Para terminar, quiero recordar brevemente algunos nombres de pintores que aparecen en la documentación de la catedral de Sigüenza y que hasta ahora no han recibido demasiada atención; me refiero a Sancho y a Antonio de Contreras⁵⁸. Del primero de ellos sabemos que hizo un retablo en 1486 para la capilla de San Agustín⁵⁹, una de las capillas absidales románicas desaparecidas cuando se realizó el trascoro de la catedral⁶⁰, actualmente en paradero desconocido. Sobre Antonio de Contreras se ha especulado con la posibilidad de que sea el autor del retablo de *San Marcos y Santa Catalina* de la capilla de esa misma advocación de la catedral de Sigüenza, ya que en la espada que lleva la santa aparece el nombre de Antonio. Esta inscripción puede hacer referencia, en cualquier caso, tanto al nombre del pintor⁶¹ como al nombre del autor de la espada.

En el paso del siglo XV al XVI, pero dentro todavía del espíritu gótico, existe en la documentación seguntina la referencia reiterada desde 1499 hasta 1504 a un maestro llamado Bartolomé⁶² que trabajó en la iglesia de Santa María de Almazán, en la que hizo varios retablos. Quizá podría tener relación con un colaborador de Fernando Gallego en el retablo de Ciudad Rodrigo (citado por las fuentes como maestro Bartolomé) que firma con ese nombre precisamente una tabla que representa la *Virgen de la Leche*⁶³ [Fig. 9] en el Museo del Prado. Es una obra de gran viveza de color, que destaca por su expresividad, heredada de Fernando Gallego, y por la intensidad que transmite el conjunto a través de las miradas y de la extraña tensión de los dedos. Se aprecian ciertas semejanzas entre esta tabla del Museo del Prado y el retablo de *San Marcos y Santa Catalina* de la catedral de Sigüenza, citado anteriormente en relación a Antonio de Contreras. Se requiere una investigación más detallada para aclarar este asunto de la posible autoría del Maestro Bartolomé⁶⁴. Con esta tabla de la última década del siglo XV terminamos nuestro periplo por la pintura gótica alcarreña en el Museo del Prado.

CONCLUSIONES

Casi todas estas obras del siglo XV tienen varias características en común que merecen destacarse. En primer lugar, la importancia de los clientes, a veces auténticos mecenas, que encargan estas obras, todas ellas de carácter religioso y curiosamente casi todas ellas procedentes de ermitas o capillas de fundación privada, pero con un fuerte carácter nobiliario, heráldico y representativo. Si hacemos un repaso de los personajes que aparecen retratados o simbolizados a través de sus escudos, tendremos un elenco muy representativo de la nobleza y el alto clero castellanos⁶⁵ del siglo XV (obispo don Alonso Carillo, condes de Medinaceli, obispo Juan González de Grajal, obispo don Alonso de Argüello, cardenal don Pedro González de



Mendoza, don Íñigo López de Mendoza –marqués de Santillana– y don Diego Hurtado de Mendoza –duque del Infantado–). En segundo lugar, los temas están tratados con gran originalidad narrativa, particularmente los del Juan de Sevilla y Jorge Inglés. Pero el elemento común más destacable de todas estas obras es quizá que ninguna de ellas, salvo parcialmente el retablo de San Juan Bautista y Santa Catalina, se conserva en su lugar de origen y, por tanto, es una parte importante de nuestro patrimonio cultural que debemos conocer y valorar.

IMÁGENES



Fig. 1. **Juan de Sevilla.** Tabla central de retablo de *San Juan Bautista y Santa Catalina*. Museo del Prado (Madrid), c. 1415-1420.

Fig. 2. **Juan de Sevilla.** *San Miguel en el Monte Gargano*. Galería Matthiesen (Londres), c. 1415-1417.



Fig. 3. ¿Juan de Sevilla? *San Lucas curando a un enfermo*. Museo del Prado (Madrid). c. 1430-1440.

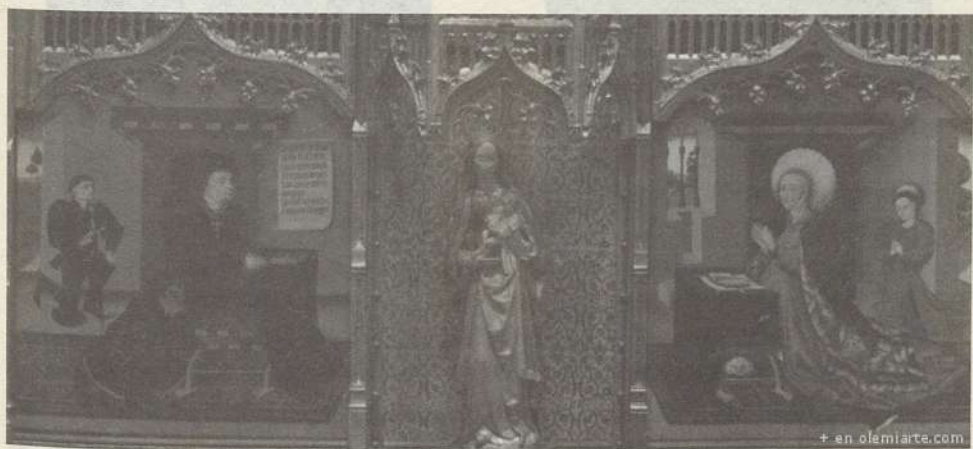


Fig. 4. **Jorge Inglés**, *Retratos de los Marqueses de Santillana*. Retablo de los *Gozos de la Virgen*. Museo del Prado. (Madrid). 1455. Propiedad: Duque del Infantado.



Fig. 5 **Jorge Inglés**. *San Jerónimo*. Retablo de los *Gozos de la Virgen*. Museo del Prado. (Madrid). 1455. Propiedad: Duque del Infantado.



Fig. 6. **Maestro de Sopedrán**. *Retrato del I Duque del Infantado*. Museo del Prado (Madrid). c. 1460-1470.



Fig. 7. **Maestro de los Luna o Juan Rodríguez de Segovia**. *Virgen de la Leche*. Museo del Prado (Madrid). c. 1490.

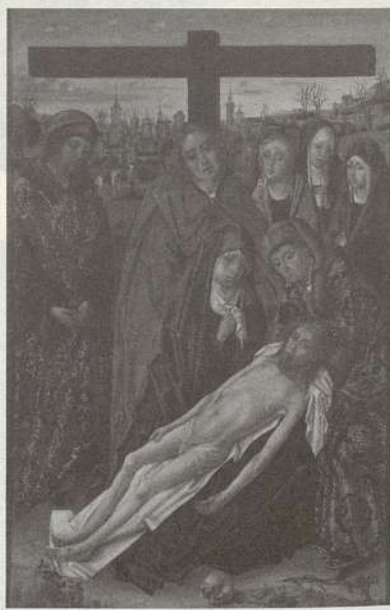


Fig. 8. **Maestro de los Luna o Juan Rodríguez de Segovia**. *Lamentación*. Museo del Prado (Madrid). c. 1490.c. 1460-1470.



Fig. 9. **Bartolomé.** *Virgen de la Leche.* Museo del Prado (Madrid). c. 1490.

NOTAS

¹ GARRIDO, M^a del Carmen y CABRERA, José M^a, «El dibujo subyacente y otros aspectos técnicos de las tablas de Sopetrán» *Boletín del Museo del Prado*, III, 1982, pp. 15-31. FUENTE, J. de la y QUINTANA, E., «Intervención y montaje del retablo [de los Gozos] de Jorge Inglés», *Ars Magazine*, 17 (2013), pp. 104-105. Catálogo de la Exposición *Rogier van der Weyden*, Madrid, Museo del Prado, 2015.

² GUDIOL RICART, José, «Juan de Sevilla-Juan de Perlata», *Goya*, n^o 5, 1955, pp. 258-264.

³ Wenceslao Retana murió en 1924 y su colección debió pasar a su hijo, el polifacético periodista, escritor, letrista, dibujante y modisto Álvaro Retana, que decidió poner en venta el retablo en 1929 en la Casa Linares de Madrid. Por decisión de Patronato del Museo del Prado y de Elías Tormo, el Museo del Prado lo adquirió ante la posibilidad de que saliera exportado de España.

⁴ De ahí que el retablo ostente el símbolo heráldico del león como señal del origen real leonés de este linaje originado en el Infante don Fernando de la Cerda, hijo mayor de Alfonso X el Sabio. El reta-

blo ha sido estudiado en su conjunto en: LAFUENTE CALENTI, Manuel, «El retablo de San Juan y Santa Catalina (I)», *Ábside*, 1991, n° 14, pp. 13-17; y en: LÓPEZ DE GUEREÑU, M^a Teresa, «El patronazgo de los de La Cerda en la catedral de Sigüenza: su capilla funeraria y el retablo de San Juan y Santa Catalina» en *Imágenes y Promotores en el Arte Medieval. Miscelánea en Homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Ed. Universitat Autònoma de Barcelona, 2001, pp. 477-493.

⁵ Según propuesta de Mathieu HÉRIARD-DUBREUIL («Juan de Peralta», *L'Oeil. Revue d'Art Mensuelle*, 1972, pp. 423-456). Muy poco conocida en la bibliografía española, esta tabla solo ha sido citada por Post (1933), Gudiol (1955, p. 262) y Peces Rata (1995, p. 10). Sabemos que estuvo en la colección Von Stolk de la Haya y luego pasó a la colección Merzelle y por donación al Museo del Louvre en 1932, que la cedió en depósito al citado Museo de Perpiñán en 1957. Agradecemos esta información a Fabien Carbon (Régie des Collections & Documentation del Museo d'Art de Perpiñan).

⁶ Medidas: 95 x 55 cm.

⁷ *Catálogo de Pinturas del Museo del Prado*, Madrid, vol. II, 1996, p. 363.

⁸ POST, R. Chandler, *A History of Spanish Painting*, Cambridge-Massachusetts, 1970, vol. VIII, p. 658.

⁹ GUDIOL RICART, José, 1955, p. 264. Esta obra presenta ciertas semejanzas con el estilo de Juan de Sevilla, pero sobre todo le sirvió a Gudiol de coartada para justificar su hipótesis de que Juan de Sevilla y Juan de Peralta eran un mismo pintor en dos etapas distintas de evolución. La diferencia estilística entre ambos autores es salvada, en gran medida, por esta tabla del Museo del Prado que se acerca al estilo casi caricaturesco y exacerbado de Juan de Peralta y su *San Andrés* firmado de la colección Jean Schmit de París.

¹⁰ Archivo Digital del Museo del Prado: Caja 107, Legajo 13.04, Expediente 24, Documentos 1-4. Se conservan varios oficios y cartas entre el Presidente del Patronato para la Protección, conservación y acrecentamiento del Tesoro artístico nacional, el Director del Museo del Prado y el Director General de Bellas Artes (4 de febrero de 1928). La tabla fue depositada en el Museo por el anticuario madrileño Juan Lafora Calatayud.

¹¹ LÓPEZ CAMPUZANO, Julio, «Iconografía de santos sanadores (I): San Lucas», *Anales de Historia del Arte*, Madrid, 1995, pp. 260-269. CASTILLO-OJUGAS, Antonio, *Una visita médica al Museo del Prado*, You & Us, Madrid, 1998, pp. 129.

¹² HÉRIARD DUBREUIL, Mathieu, 1972, p. 6. Fue quien propuso por primera vez el encargo de esta obra por parte de don Alonso de Argüello a partir del estudio paralelo de la heráldica y de la iconografía del retablo.

¹³ NIETO JIMÉNEZ, Marcos, *Santa Librada. Lo que se esconde detrás*, Guadalajara, 2017, p. 246. Según este autor, el retablo de *San Andrés y San Antolín de Pamiers* fue dividido en dos partes durante la Guerra Civil. Una se exportó a México al evacuar las tropas republicanas diversas obras de la catedral, y otra parte quedó en la catedral, donde fue fotografiada por Pedro Archilla tras el conflicto. Esto coincide con la información recogida por García Martín, sobre la desaparición de «Un retablo gótico valorado en 150.000 pesetas» robado por los marxistas de la catedral seguntina (GARCÍA MARTÍN, Francisco, *El patrimonio artístico durante la Guerra Civil en la provincia de Guadalajara*, Guadalajara, 2009, p. 318). Ambas partes se reunieron en un anticuario de Florida, que lo vendió completo al citado museo norteamericano. Los registros del museo consignaron, según Nieto Jiménez, que provenía de Barcelona. Poco después de esta reunificación, José Gudiol publicó un artículo sobre el autor, reproduciendo ambos retablos: GUDIOL RICART, José, 1955, pp. 258-265.

¹⁴ BERG SOBRE, Judith, *Juan de Sevilla & the Grajal Retable*, Matthiesen Ltd. (Editor), London, 2015, pp. 39-41. Señala que el retablo se realizó originalmente para la ermita de San Miguel de Ségono, cerca de Sigüenza, y que en época indeterminada fue trasladado a Sigüenza por el abandono del lugar.

¹⁵ Se conservan fotografías en el Instituto Amatller de Arte Hispánico realizadas con motivo del traslado de este retablo a Barcelona para la Exposición Universal de 1929. De unas medidas aproximadas de 2'00 x 0'50 metros, esta predela puede estar en alguna colección privada. En la descripción que hizo en 1899 Pérez Villamil del retablo no se cita la predela.

- ¹⁶ La bibliografía esencial de este autor es: POST, R.Chandler, *A History of Spanish Painting*, Cambridge, Massachussets, 1933, vol. IV, pp. 206-209, 314-316 y 330. HÉRIARD DUBREUIL, Mathieu, «Juan de Peralta», *L'Oeil*, n° 209, 1972, pp. 423-456. YOUNG, Eric, «Juan de Sevilla, Juan de Peralta and Juan de Burgos», *Apollo: the International Magazine of the Arts*, num. 227, 1981, pp. 5-9. TORNÉ POYATOS, M^a Ángeles, *La pintura gótica española en el Museo del Prado*, Tesis Doctoral inédita (UCM), 1987. LAFUENTE CALENTI, Manuel, «El retablo de San Juan y Santa Catalina (I)», *Ábside*, 1991, n° 14, pp. 13-17. PECES RATA, Felipe-Gil, «El Maestro de Sigüenza», *Ábside*, 1995, n° 25, pp. 28-31. LÓPEZ DE GUEREÑO Y SANZ, M^a Teresa, «El patronazgo de los de La Cerda en la Catedral de Sigüenza: su capilla funeraria y el retablo de San Juan y Santa Catalina». En: *Imágenes y Promotores en el Arte Medieval: Miscelánea en Homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Barcelona, UAB, 2001, pp. 477-493.
- ¹⁷ Informaciones dada a conocer por Marcos Nieto Jiménez, en: <http://www.histgueb.net/retablo-san-miguel/> (cuatro paneles del retablo de *San Miguel* de la catedral de Sigüenza, vendidos en la Casa Druout de París el 8 de abril de 2009 en 175.000 Euros. También habían sido vendidos allí en 1960).
- ¹⁸ BERG SOBRE, Judith, 2015, p. 27. Todo ello conservado en la Galería Matthiesen de Londres.
- ¹⁹ HÉRIARD DUBREUIL, Mathieu, 1972, p. 12: también cita este retablo en relación al Cardenal de San Eustaquio, fechándolo entre 1420 y 1425.
- ²⁰ GUDIOL RICART, José, 1955, p. 261-263.
- ²¹ HÉRIARD DUBREUIL, Mathieu, 1972, p. 9. Gudiol cedió numerosas fotografías al autor de este artículo.
- ²² La obra ha sido datada hacia 1435 por POST (1958), y hacia 1430 por Consuelo SANZ PASTOR. Véase HÉRIARD-DUBREUIL, Mathieu, 1972, p. 11.
- ²³ Hay que valorar las recientes aportaciones de Matilde Miquel al conocimiento de la pintura toledana de finales del siglo XIV y principios del XV. MIQUEL JUAN, Matilde, «La capilla real de la Santa Cruz en la catedral de Toledo. Reliquias, evocaciones, uso y decoración», *Anuario de Estudios Medievales*, n° 47/2, 2017, pp. 737-768
- ²⁴ Esta ambivalencia ha sido puesta de manifiesto por José Gudiol, llegando a apreciar un sentimiento satírico e incluso en ocasiones un tono demoníaco en los personajes, poco habitual en la época (GUDIOL, José, *Ars Hispania. Pintura gótica*, Madrid, 1955, tomo IX, p. 217)
- ²⁵ Nuno Gonçalves, Colantonio, Martin Schongauer, Conrad Witz, Michel Sittow, respectivamente.
- ²⁶ BERMEJO, Elisa, *La pintura de los primitivos flamencos en España*, 2 vols., (I, Madrid, 1980), (II, Burgos, 1982).
- ²⁷ El gusto por lo flamenco no era exclusivo de la pintura, sabido es el triunfo de arquitectos como Hanequín de Bruselas o Juan Guas y de escultores como Egas Cuemán. Se cotizaban los tapices y los libros miniados de Flandes y también sabemos que los músicos de Juan II de Aragón o de Martín el Humano viajaban a Flandes todos los años en busca de novedades. YARZA LUACES, Joaquín, «EL arte de los Países Bajos en la España de los Reyes Católicos», en el Catálogo de la Exposición *Reyes y Mecenas*, Toledo, 1992, p. 136-150.
- ²⁸ BANGO TORVISO, Isidro, «Los retablos de Jorge Inglés en el Hospital de Buitrago», *Ars Magazine*, 2013, n° 17, pp. 92-103.
- ²⁹ Porque en 1455 don Íñigo López de Mendoza ya estaba retirado de la vida pública debido a su delicado estado de salud y a la muerte en ese mismo año de su esposa doña Catalina Suárez de Figueroa.
- ³⁰ SÁNCHEZ CANTÓN, F. Javier, «Maestro Jorge Inglés, pintor y miniaturista del marqués de Santillana», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1917, XXV, pp. 99-105; y 1918, XXVI, pp. 27-31.
- ³¹ Esta hipótesis razonable, ha sido ya planteada por Pilar SILVA MAROTO: «La pintura hispano-flamenca en Castilla», en el Catálogo de la Exposición *La pintura gótica flamenca. Bartolomé Bermejo y su época*, Barcelona, 2003, p. 79: «Aunque se ignora dónde tuvo abierto su taller Jorge Inglés, es posible que, al menos durante algún tiempo, residiera en Guadalajara».
- ³² ALBA, Laura, GAYO, María Dolores y JOVER, Maite, «Maestros Viajeros, obras importadas. Las tablas del Maestro de Sopetrán», en *Rogier van der Weyden y España*, Actas del Congreso Internacional, Madrid, Museo del Prado, 2016, pp. 131-141

- ³³ SILVA MAROTO, Pilar, 2003, pp. 79: propone la fecha de 1460. Mientras que a través del estudio de la indumentaria del marqués se ha propuesto la de 1470.
- ³⁴ El estudio más reciente de estas tablas es: ALBA, Laura; GAYO, M^a Dolores; JOVER, Maite, 2016, pp. 131-141.
- ³⁵ *Catálogo de pinturas del Museo del Prado*, vol. II, Madrid, 1996, p. 372. Los *Apóstoles* de Almadrones, sin embargo, fueron adquiridos por el Ministerio de Educación en 1946.
- ³⁶ LAFUENTE FERRARI, Enrique, «Las tablas de Sopetrán», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, n^o 37, 1929, pp. 100-110. PEMÁN, César, «Sobre las tablas de Sopetrán», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, n^o 38, 1930, pp. 128-130.
- ³⁷ Carta del director interino del Museo Nacional al Gobernador Civil de Guadalajara, sobre «*dos tablas de Sopetrán*». Archivo Digital del Museo del Prado (Signatura Caja: 107. Legajo: 13.05. N^o Expediente: 24. N^o Documento: 1).
- ³⁸ GARCÍA DE PAZ, J. Luis, *Patrimonio desaparecido de Guadalajara*, Guadalajara, 2003, p. 94: señala que fue el Conde de Romanones quien se encargó de que llegaran al Museo del Prado.
- ³⁹ La carta del Obispado de Sigüenza se fecha el 15 de febrero de 1957 y se puede consultar en el Archivo Digital del Museo del Prado (Signatura Caja: 107. Legajo: 13.05. N^o Expediente: 24. N^o Documento: 14).
- ⁴⁰ Al estar pintado en Flandes, el pintor no podría conocer al duque y por tanto haría un retrato estereotipado, como se demuestra en el hecho de que el joven paje de la izquierda tenga unos rasgos faciales muy parecidos a los del duque.
- ⁴¹ Sobre este personaje véase el ya clásico perfil biográfico: LAYNA SERRANO, Francisco, *Historia de Guadalajara y sus Mendocza en los siglos XV y XVI*, Guadalajara, 2^a ed., 1994, tomo II, pp. 13-22.
- ⁴² Esta influencia también llegó a través del grabado. Véase: SILVA MAROTO, Pilar, «La influencia de los grabados nórdicos en la pintura hispanoflamenca», *Archivo Español de Arte*, 1988, n^o 243, pp. 271-289.
- ⁴³ Maestro creado por Post en 1933 (POST, R. Chandler, *A History of Spanish Painting*, Cambridge-Massachusetts, vol. 4, part 2, 1933, pp. 370-381. Donde ya apunta que el Maestro de los Luna sea probablemente Juan Rodríguez de Segovia.
- ⁴⁴ Quizá tenga alguna relación con un tal Juan Rodríguez, pintor de Piedrahita, documentado por Cruz Valdovinos en 1479. CRUZ VALDOVINOS, J.M., «Sobre el maestro de Ávila (pinturas inéditas de Juan Rodríguez fechadas en 1479)», en *Anales de la Historia del Arte*, n^o 4, 1994, Homenaje al Prof. Dr. Don José M^a Azcárate, Madrid, pp. 559-567.
- ⁴⁵ COLLAR DE CÁCERES, Fernando, 1986, pp. 376-377.
- ⁴⁶ YARZA LUACES, Joaquín, «El Maestro de San Ildefonso», ficha del Catálogo de la Exposición *La pintura hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo y su época*, Barcelona, 2003, p. 422.
- ⁴⁷ LAYNA SERRANO, Francisco, «Las tablas de la iglesia de San Ginés en Guadalajara», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 1936, t. XLIV, pp. 111-117. También se le atribuye a este pintor el retablo de El Muyo (Segovia): COLLAR DE CÁCERES, Fernando, «El Maestro de los Luna y el retablo de El Muyo», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 1986, n^o 52, pp. 372-378.
- ⁴⁸ RAMOS GÓMEZ, F. Javier, *Juan Soreda y la pintura del Renacimiento en Sigüenza*, Guadalajara, 2004 (véase el capítulo dedicado a la pintura hispanoflamenca en Sigüenza). Ya lo señalaron también Azcárate, Camón Aznar (*Summa Artis. Pintura medieval española*, Madrid, 1970, tomo 22, p. 638) y Post (1933, p. 376).
- ⁴⁹ Herrera Casado señala en una nota que durante la guerra civil el tríptico fue recogido por el Servicio de Protección de Patrimonio Artístico y jamás se recuperó. LAYNA SERRANO, Francisco, 1994, II, p. 78.
- ⁵⁰ Inscripción en letra gótica: «... Pedro González de Aguilera, arcipreste desta villa, canónigo de la iglesia de Sigüenza, Inquisidor de la erética pravedad, visitador general en todo el ... año de mil e quatrocientos e noventa e quatro años...»

⁵¹ Un estudio iconográfico completo en: CERRILLO RUBIO, L., Catálogo de la Exposición *Las Edades del Hombre. La ciudad de los seis pisos*, El Burgo de Osma, 1997. La obra se ha atribuido a muchos autores, entre ellos los Maestros anónimos de Osma, de Segovia, de Sinovas y de los Balbases.

⁵² Quizá el estudio más reciente de esta obra sea el realizado por Lorne Campbel y J.J. Pérez Preciado en el Catálogo de la Exposición *Rogier van der Weyden*, Madrid, Museo del Prado, 2015, pp. 82-87. Datada entre 1435 y 1438, parece que pudo llegar a España ya en el siglo XV, debido al número de copias antiguas que existen de esta obra. Quizá la primera realizada en Castilla es ésta del Maestro de los Luna.

⁵³ Información extraída de: SILVA MAROTO, Pilar, «Virgen de la Leche», ficha del Catálogo de la Exposición *Rogier van der Weyden*, Madrid, Museo del Prado, 2015, pp. 156-159.

⁵⁴ Sin embargo, el *Catálogo del Museo del Prado* dice que llegó al Prado desde el Museo de la Trinidad, por lo que ha de proceder de algún convento desamortizado de Madrid, o de sus provincias limítrofes. Por el contrario, la *Virgen de la Leche* proviene del legado Fernández-Durán en 1930.

⁵⁵ MORTE GARCÍA, Carmen, *Aragón y la pintura del Renacimiento*, Zaragoza, 1990, p. 38.

⁵⁶ *Catálogo pinturas del Museo del Prado*, Madrid, Madrid, vol. II, 1996, pp. 451-452.

⁵⁷ LACARRA DUCAY, M. del Carmen, «Piedad», ficha del Catálogo de la Exposición *La pintura gótica flamenca. Bartolomé Bermejo y su época*, Barcelona, 2003, pp. 278-281.

⁵⁸ RAMOS GÓMEZ, F. Javier, «Documentos sobre pintores seguntinos 1500-1535. Juan Soreda, Francisco Verdugo, Juan de Arteaga, Pedro de la Puente y Villoldo», *Actas IX Encuentro de Historiadores del Valle del Henares*, Guadalajara, 2004, pp. 645 y ss.

⁵⁹ YELA UTRILLA, J. Francisco, «Documentos para la historia del cabildo seguntino», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1923, n° 82, p. 381. No en 1496 como se viene repitiendo asiduamente desde PÉREZ VILLAMIL (*Estudios de Historia del Arte. La catedral de Sigüenza*, Madrid, 1899, p. 470).

⁶⁰ PECES RATA, F. Gil, «Al pie de la Cruz», *Ábside*, 1994, n° 22, p. 20).

⁶¹ Le atribuyen el retablo GUDIOL (*Ars Hispania. Pintura del siglo XVI*, Madrid, t. IX, 1955, p. 355) y otros autores como August L. Mayer, Aurelio de Federico y CAMÓN AZNAR (*Summa Artis. Pintura del Renacimiento*, Madrid, Tomo 24, 1970, p. 631). Mientras que Tormo y Post interpretan la firma como la marca de fábrica del espadero (POST, R. Chandler, 1933, vol. IV, p. 458).

⁶² RAMOS GÓMEZ, F. Javier, «Documentos sobre pintores seguntinos 1500-1535. Juan Soreda, Francisco Verdugo, Juan de Arteaga, Pedro de la Puente y Villoldo», *Actas IX Encuentro de Historiadores del Valle del Henares*, Guadalajara, 2004, pp. 645 y ss.

⁶³ SILVA MAROTO, Pilar, *Enciclopedia del Museo del Prado*, Madrid, 2006, T. II, págs. 454-455. (Medidas: 52 x 35 cm). Procede de la colección del Conde de Almenas (José M^a del Palacio Abarzuza, 1866-1940), de quien fue adquirida en 1926 por el patronato del tesoro Artístico. El conde fue un afamado coleccionista de antigüedades.

⁶⁴ GUDIOL RICART, José, *Ars Hispania. La pintura gótica*, Madrid, 1955, p. 337. Llegó a considerar a Bartolomé como el autor de la Virgen de los Reyes Católicos del Museo del Prado.

⁶⁵ En relación al papel de la alta nobleza castellana en el arte, véase: YARZA LUACES, Joaquín, *La nobleza ante el rey: los grandes linajes castellanos y el arte en el siglo XV*, 2003, El Viso. Fundación Iberdrola, Madrid.