
Collection Histoire de l'art

Julien Lugand (éditeur)

1

Les échanges artistiques entre la France et l'Espagne
(XV^e-fin XIX^e siècles)

2012

Presses Universitaires de Perpignan

LES ÉCHANGES ENTRE LA FRANCE ET LA CASTILLE DANS LA PEINTURE DES XV^e ET XVI^e S.

Irene FIZ FUERTES*

*Profesora de Historia del Arte,
Universidad de Valladolid*

Este trabajo pretende no sólo trazar las relaciones existentes entre la pintura francesa y la castellana en un periodo comprendido aproximadamente entre 1450 y 1530, también persigue ser una propuesta de reflexión sobre el modo en que entendemos la historia del arte en esas coordenadas históricas. La primera de las fechas propuestas, 1450, se suele tomar como inicio de la implantación del patrón estético procedente de Flandes y supone a su vez el abandono del Gótico Internacional. La segunda, 1530, se adopta como superación del modelo flamenco e implantación de las formas del Renacimiento italiano. De este modo, los últimos años del siglo XV y los primeros del XVI se suelen plantear en términos de bipolaridad entre Flandes e Italia.

En la mayoría de las aproximaciones al tema, ya sean desde el punto de vista de la arquitectura, pintura o escultura, se insiste en etiquetar y separar los elementos flamencos de los italianos.

Pero lo cierto es que hacia 1500 ni lo flamenco ni lo italiano son modelos monolíticos. Cuando los invocamos a modo de autoridad, en realidad lo que se quiere contraponer la mayoría de las veces es lo "florentino" a lo "brujense". Ambos modelos se han enriquecido y transformado por el camino, porque los centros periféricos, tales como Francia o España en este momento, no son receptores pasivos.

En este sentido, la historiografía francesa concerniente a la pintura del periodo que nos ocupa, ha encontrado una identidad específica de la pintura que se hace en Francia en este periodo mediante la reivindicación de una especie de "tercera vía" en la que la propuesta francesa constituye una equilibrada síntesis entre los modelos flamencos y los italianos.

*El artículo fue financiado con el proyecto HAR 2008-03420: "Aportaciones nórdicas (flamencas, francesas y germanas) al arte de Castilla y León (siglos XV-XVII)".

En el caso español, ha habido algún intento de ver lo flamenco y lo italiano como dos diferentes modos de asumir la modernidad, sin que esto haya de suponer la superación de un modelo por otro, sino la coexistencia durante estos primeros momentos del siglo XVI¹, llegando a hablar de eclecticismo, pero en todo caso siempre insistiendo en esta dicotomía Flandes-Italia, o más bien norte-sur.

Pese a que la historiografía española ha sido consciente de que todos los fenómenos artísticos englobados como flamencos responden en realidad a influencias tan dispares como la alemana, la neerlandesa, la borgoñona o la francesa, no se ha profundizado en la mayoría de las ocasiones en estas las distintas opciones. Quizá por eso se prefirió en muchos casos un adjetivo más genérico, menos comprometido, como “norteño” o “del norte”, a modo de designación útil para agrupar todas las influencias procedentes de Europa salvo las italianas.

Hay que tener en cuenta que desde la segunda mitad del siglo XV la Península Ibérica acoge sucesivas oleadas de artistas procedentes del norte, haciéndose común apellidos como “de Colonia”, “de Alemania”, “de Flandes”, “de Holanda”, “de Bruselas”, “de Borgoña”, etc., que demuestran que los artífices no proceden de una única zona, pero que han asimilado y transformado los modelos flamencos. Por decirlo en palabras del profesor Garriga, se trata de una koiné cultural con distintos acentos².

Y de estos distintos acentos no siempre es clara su procedencia si nos guiamos únicamente por los apellidos. En primer lugar, porque se puede tratar de una segunda generación que ha conservado el nombre del padre. En segundo lugar, porque, aunque sepamos con certeza que nos encontramos

ante un artista nacido fuera de España, los gentilicios se utilizan de manera muy libre, y podemos hallar factores contradictorios.

Por ejemplo, en Cataluña trabajó un pintor llamado Juan de Burgonya, pero de probable procedencia alsaciana y con un estilo en línea con la llamada Escuela del Danubio. Otro Juan de Borgoña, trabaja por las mismas fechas, el primer tercio del siglo XVI en Toledo, y en este caso se le suele presentar como uno de los introductores del Renacimiento italiano en la pintura española, lo que en principio no concuerda con su origen.

Parece claro, pues, que a medida que más conocemos sobre la pintura y los pintores de esta época las relaciones estilísticas parecen ser múltiples y no se pueden resolver sin más optando por el norte (Flandes) o por el sur (Italia).

Quizá por ello se percibe que en los últimos años se prefiere encuadrar el estudio del arte de esta época como un fenómeno más amplio y más complejo, explicándolo como una tupida red de intercambios culturales, políticos y comerciales, uno de cuyos escenarios fundamentales fue el Mediterráneo. Se está otorgando un protagonismo mayor del que hasta hace poco se consideraba a ciudades como Nápoles, Barcelona, Valencia, Génova o Aviñón³.

Se trata en definitiva de conceder más peso al papel jugado por el Mediterráneo por ser una vía de comunicación privilegiada entre el norte y el sur de Europa. Esto afecta en especial la Corona de Aragón, algo comprensible debido a su expansión por el Mediterráneo, afianzada en el siglo XV con Alfonso el Magnánimo.

Pero Castilla no se asoma al Mediterráneo. De hecho, ni siquiera parecen potenciarse los lazos con éste tras el matrimonio

1. Nieto Alcaide, 2000, p. 107-119.

2. Garriga Riera, 2000, p. 144-145.

3. Una de las últimas muestras dedicadas al estudio de este fenómeno ha sido, Collectif 2001.

de Isabel de Castilla y Fernando de Aragón en 1469⁴. Para los territorios castellanos la vía de penetración de novedades será el eje Flandes-Sevilla, que viene a sustituir al Camino Francés de la ruta jacobea como vía de comunicación, cuya importancia decae desde finales de la Edad Media, aunque sin llegar a desaparecer por completo⁵.

El eje Flandes-Sevilla pasando por Burgos y Toledo, es principalmente de orden comercial. Sobre todo desde que en 1428 Felipe el Bueno, duque de Borgoña, prohíbe la importación de la lana inglesa privilegiando la compra de lana castellana. La ciudad de Burgos canalizará esta exportación de lana a través de los puertos cantábricos, especialmente Bilbao y Santander. Son unas vías marítimas de tal eficacia que incluso los comerciantes catalanes presentes en Flandes durante el siglo XIV utilizaban el transporte castellano para llevar sus productos a los Países Bajos⁶.

Además de estas razones comerciales, hay que tener en cuenta la inclinación de los diferentes monarcas reinantes por el arte flamenco; no sólo en el caso de Isabel la Católica; su padre Juan II y su hermano Enrique IV ya fueron amantes del arte procedente de los Países Bajos, contribuyendo en gran medida a su éxito y difusión.

Pero sobre todo va a ser la política dinástica de los Reyes Católicos la que va a propiciar una ligazón con el ducado de Borgoña. La alianza de intereses de estos dos

estados en contra de las ambiciones de los monarcas franceses y, finalmente, la unión de todos los territorios hispano-borgoñones bajo una misma corona, va a derivar en una falta de contactos profundos con Francia.

Todo nos llevaría, por tanto, a tener a Flandes como referencia cultural y a negar una influencia estrictamente francesa. La ciudad de Burgos, como urbe fundamental de esta vía de comunicación, es un ejemplo de la pervivencia de lo flamenco, pues hasta bien entrado el siglo XVI la pintura que se realiza es predominantemente hispanoflamenca cuando en otras partes ya se ha desechado este modelo⁷.

Sin embargo, lo cierto es que, pese a lo dicho, Burgos trasciende esta vía comercial norte-sur. Por su importancia y riqueza, es polo de atracción para todo tipo de novedades artísticas, lo que viene a demostrar que la contraposición entre lo flamenco y lo italiano no es tan inmutable. Precisamente van a ser dos artistas franceses vinculados a Burgos, León Picardo en el terreno pictórico y Felipe Bigarny en el escultórico, quienes contribuyan a la adopción del Renacimiento italiano. No hay que olvidar que Diego de Sagredo, en su famoso tratado *Medidas del romano* que tanto contribuyó a la adopción del Renacimiento italiano, utiliza como interlocutores precisamente a Bigarny y a Picardo, como máximos representantes de este lenguaje⁸.

Esto es algo perfectamente sabido, por lo cual, lo que aquí se pretende es poner el acento precisamente en que la adopción de un nuevo lenguaje se transmite no a través sus creadores directos. Esto significa, que en muchas ocasiones, los intercambios

4. La excepción más relevante desde el punto de vista artístico es la del pintor burgalés Alonso de Sedano, quien se encuentra documentado en Palma de Mallorca en 1485 completando su formación y de este modo entrando en contacto con el arte napolitano y siciliano. Silva Maroto, 1990, p. 725-734.

5. De hecho, del Río de la Hoz piensa que es la vía principal de entrada de los artistas franceses (escultores especialmente), quienes viajaban en calidad de peregrinos para aprovechar de este modo los beneficios económicos y de seguridad que ofrecía desplazarse de este modo. Río de la Hoz, 1987, p. 114.

6. Echevarría Bacigalupe, 1998, p. 53.

7. Post, 1947, p. 4. Silva Maroto, 1985, p. 886.

8. En cierto modo, es un viaje de ida vuelta si tenemos en cuenta la gran difusión que obtuvo en Francia este tratado. Yarzaz Luazes, 2000, p. 33.



ill. 1 - Nicolás Froment. *Resurrección de Lázaro*.
Florença. Galleria degli Uffizi.

o los lazos estilísticos son más fuertes y convincentes entre las zonas periféricas que con los centros de los que en origen partieron las novedades.

Tal es lo que sucede entre Francia y Castilla. Dos centros periféricos de los núcleos creadores pero que no son meros receptores y transmisores pasivos. Es una relación problemática y difícil de definir por la fragilidad de los límites entre lo flamenco, lo hispano-flamenco y lo franco-flamenco, además de la escasez documental.

A la hora de adoptar una metodología para desentrañar los intercambios existentes, si optamos por el estudio de los nombres de los artífices, no podemos limitarnos a enumerar una serie de artistas con gentilicio francés, por las razones que se han expuesto más arriba.

El modo más claro de establecer las relaciones es a través de las conexiones estilísticas. Pero en este caso habría que distinguir

por una parte, la influencia directa entre dos obras o pintores, y por otra, aquellas obras o pintores que lo que comparten es un espíritu común, un mismo modo de sintetizar las influencias flamencas e italianas.

Un ejemplo de esto último sería la obra de Nicolás Froment, uno de los pintores que trabajaron en la corte del rey René en Provenza. Existe en la Galería de los Uffizi en Florença una tabla de la *Resurrección de Lázaro* [ill. 1] que está firmada por él. De no haber sido por esta firma es muy probable que se hubiera adscrito a la pintura hispanoflamenca, con la que comparte muchas analogías, en especial la gama cromática, el empleo de rostros adustos o el tratamiento del espacio.

Otro ejemplo de la fragilidad de los límites estilísticos al que antes se aludía serían las cuatro tablas procedentes de un retablo del convento de *Santa Clara* en Palencia, al que volveremos mas adelante. Dos de ellas se hallan en Madrid en el Museo Arqueológico y las otras dos en el Museo de Bellas Artes de Lyon. Han sido sucesivamente adscritas a distintos artistas flamencos hasta concluirse que todas ellas provenían de un único conjunto y que fueron hechas por un mismo autor ligado a la pintura provenzal de finales del siglo XV⁹.

Precisamente la pintura provenzal de ese momento y de las primeras décadas del siglo XVI, es uno de esos focos periféricos que han ido cobrando cada vez más importancia a la hora de entender los intercambios que se producen entre la pintura flamenca y la italiana.

En este intercambio fueron factores decisivos por una parte el establecimiento del rey René en el tercer cuarto del siglo XV en la Provenza tras su paso por Nápoles, en un entorno cortesano interesado por la pintura flamenca¹⁰. En segundo lugar, la presen-

9. Sterling, 1973, p. 4-9.

10. Laclotte; Thiébaud, 1983, p. 99.



ill. 2 - Juan de Borgoña. *Presentación en el templo*.
Ávila. Retablo mayor de la catedral.

cia en Avignon de numerosas familias de comerciantes florentinos, que no han perdido las relaciones familiares y comerciales con su lugar de origen¹¹.

Estas circunstancias quizá no han sido suficientemente estudiadas por los investigadores españoles, pues han sido los estudiosos franceses quienes, de manera más sistemática se han preocupado en señalar las analogías entre obras de este foco y la pintura castellana¹².

Siguiendo en este camino, se pueden establecer vinculaciones estilísticas con uno de los artistas que se considera iniciador del Renacimiento en España y que tuvo una amplísima difusión y fue muy imitados, contribuyendo fundamentalmente a la renovación de la pintura española: Juan de Borgoña, para quien se plantea una estancia en Italia para explicar su "italianismo",



ill. 3 - Josse Lieferinxe. *Circuncisión*.
Avignon. Musée du Petit Palais.

entendiéndose éste como el uso de una caja perspectiva coherente, una arquitectura *picata* de tipo renacentista y una tendencia a la simplificación volumétrica. Sin desechar esta hipótesis, lo cierto es que estilísticamente tiene mucho que ver con la pintura provenzal, en especial con Josse Lieferinxe. El estilo de éste es a su vez una mezcla de influencias, tan dispares como la piamentesa, lombarda, de Antonello de Messina, flamencas y de la pintura provenzal que le precede¹³.

Podemos tomar algunos ejemplos de la amplia obra de Juan de Borgoña, como la *Presentación en el templo* del retablo mayor de la catedral de Ávila [ill. 2]. Se ha puesto en relación con la tabla del mismo tema realizada por el piamentés Luca Baudo, pero es también evidente su ligazón con una *Circuncisión* atribuida a Josse Lieferinxe [ill. 3]¹⁴.

11. *Ibid.*, p. 82-83.

12. Una puesta al día de la bibliografía en Thiébaud, 2004, p. 108-161.

13. Uno de los últimos estudios sobre este pintor en Collectif, 2004, p. 142-153, donde se recoge la bibliografía precedente.

14. El componente bramantesco en la pintura lombarda y



ill. 4 - Josse Lieferinxe, *Natividad*.
París. Musée du Louvre.



ill. 5 - Juan de Borgoña, *El sueño de San José*.
Cuenca. Museo de la catedral.

Además, se percibe una similitud en la representación de los tipos humanos, de rostros muy similares, incluso en la gama cromática, tal y como se aprecia, por ejemplo en la *Natividad* de otro retablo despiezado atribuido

piamontesa, y su extensión tanto con la Península Ibérica como con la Provenza, es un aspecto ya señalado por F. Bologna (Bologna, 1953, p. 51-52), sobre el que merece la pena volver a incidir, aunque no sea éste el lugar para desarrollarlo.

a Lieferinxe [ill. 4] dedicado a la vida de la Virgen, y una tabla con *El sueño de San José* realizada por Juan de Borgoña, que custodia el Museo de la catedral de Cuenca [ill. 5].

Lo relevante es que, como se ha dicho, Juan de Borgoña fue uno de los protagonistas fundamentales de la renovación de la plástica castellana y la influencia de su estilo es palpable durante todo el tercio central del siglo XVI no sólo en el entorno toledano sino en la zona de Ávila, Salamanca, y, particularmente, Zamora.

En Toro, una importante localidad zamorana, trabaja Lorenzo de Ávila, discípulo de Juan de Borgoña. Es un pintor más avanzado porque introduce elementos rafaelescos, pero las composiciones siguen teniendo muchos débitos con las de su maestro. Por eso es significativa la coincidencia compositiva que sigue existiendo con Lieferinxe. Se puede comprobar al comparar una *Anunciación* [ill. 6 & 7] de cada uno de estos pintores pese a la diferencia existente en el tratamiento espacial.

La influencia de Josse Lieferinxe en la pintura del noroeste castellano-leonés no acaba aquí, sino que también encontramos lazos con un pintor que trabajó principalmente en la diócesis de Astorga en el primer tercio del siglo XVI, conocido como el Maestro de Astorga, ya que su nombre sigue siendo una incógnita. Si se comparan los *Peregrinos ante el altar de Santiago* del Maestro de Astorga [ill. 8] con los *Peregrinos ante la tumba de San Sebastián* de Lieferinxe [ill. 9], se observa que ambas no sólo comparten un mismo tipo de construcción arquitectónica, característica que podría ser fruto del uso de un grabado común. También coinciden en el tratamiento espacial, con esa tendencia a dejar la parte delantera muy desahogada, en el tipo de pavimento... En las escenas exteriores ambos emplean un paisaje parecido, poblado de árboles de tipo peruginesco.



ill. 6 - Lorenzo de Ávila. *Anunciación*. Retablo de la Asunción. Toro. Monasterio de *Sancti Spiritus*.



ill. 7 - Josse Lieferinxe. *Anunciación*. Avignon. Musée du Petit Palais.



ill. 8 - Maestro de Astorga. *Peregrinos ante el altar de Santiago*. León. Museo de León.



ill. 9 - Josse Lieferinxe. *Peregrinos ante la tumba de San Sebastián*. Roma. Galleria Nazionale d'Arte Antica.

Son tantas las similitudes que puede existir la tentación de adscribírselas a un mismo autor, pero la atribuida al Maestro de Astorga es inequívocamente española por la inscripción que aparece en castellano

en el frontal del altar: *la fe que me da esperanza aporta cierto consuelo*¹⁵.

¹⁵. Grau Lobo, 1996, p. 103-110. Agradezco al señor Grau Lobo, director del Museo de León, su constante disponibilidad y su amabilidad al proporcionarme una reproducción

De nuevo nos hallamos ante un pintor cuyo estilo, propagado por discípulos o imitadores de una fórmula de éxito, se extiende en una amplia zona, en este caso circunscrita al noroeste castellano-leonés, y cuyo estilo se va adulterando, sobre todo en lo concerniente al tratamiento espacial.

Otro artífice relacionado con la pintura provenzal es Juan de Nalda, pintor riojano que aparece en Avignon en un documento de 1493 comprometiéndose a trabajar con Jean Changenet, un pintor procedente de Borgoña pero establecido en Avignon durante las últimas décadas del siglo XV. Ni Changenet ni Nalda cuentan con obra documentada. Pero una concatenación de argumentos permitió a Sterling atribuir al primero los tres profetas que alberga el Museo del Louvre y al segundo unas tablas a las que se ha hecho referencia antes, procedentes del monasterio de *Santa Clara* de Palencia¹⁶ [ill. 10], aunque la crítica no ha aceptado unánimemente la identificación entre estas pinturas y Juan de Nalda.

No es nuestra intención resolver este problema de difícil solución mientras no aparezca más documentación sobre alguno de los dos pintores. Lo que hoy parece fuera de toda duda es que fueron realizadas para este convento palentino por un artista ligado a la pintura practicada en Avignon en los últimos años del siglo XV.

Por otra parte, estas tablas de *Santa Clara* se han relacionado con la *predella* de un retablo perteneciente a la iglesia parroquial de *Nuestra Señora* en la localidad burgalesa de Santa María del Campo. El cuerpo del retablo se atribuye a Pedro Berruguete, pero la *predella* presenta elementos diferentes y se ha querido ver la mano de un anónimo artista conocido como el Maestro de Santa

de esta pintura.

16. Sterling, 1973, p. 4-9.



ill. 10 - Juan de Nalda, *Misa de San Gregorio*.
Madrid. Museo Arqueológico Nacional.

María del Campo¹⁷ que algunos investigadores identifican con el autor de las tablas del retablo de *Santa Clara*¹⁸. De nuevo, lo que interesa no es aclarar las autorías de obras anónimas, sino subrayar la afinidad con la pintura provenzal, sobre todo con los tres profetas del Louvre procedentes de Arles para los que se ha propuesto la autoría de Changenet.

Un caso diferente sería el de León Picardo, otro pintor en relación con el entorno burgalés, ya que está documentado como

17. Gudiol Ricart, 1955 p. 379-383.

18. Estado de la cuestión en Silva Maroto, 1990, p. 810-224.

habitante en esta ciudad entre 1509 y 1547 y que contó con clientes de la talla del Cardenal Cisneros o los Condestables de Castilla. Lo hemos mencionado antes como uno de los interlocutores de los que se sirve Diego de Sagredo en su tratado arquitectónico, de lo que cabría deducirse una filiación con las formas italianas, pero su estilo viene a resumir a la perfección el crisol la mezcla de elementos que coexisten y se funden sin problemas: un pintor francés, que en su estilo demuestra tener conocimiento de la pintura de Gerard David, pero también de la Jan Provost, como se percibe en el retablo de *San Bartolomé* que se conserva en la parroquia de *San Lesmes* de Burgos¹⁹. Como se aprecia en el estilo de este retablo, Picardo, pese a su papel protagonista en uno de los tratados teóricos más importantes del Renacimiento, no ha asumido ningún elemento del mismo, salvo en la arquitectura *picta*.

Las conclusiones que se extraen de todo lo dicho son, en primer lugar, que al enfrentarse al estudio de cualquier fenómeno artístico hay que poner especial cuidado en que el conocimiento de la macrohistoria (en este caso el imperante modelo flamenco por razones comerciales y políticas y la falta de contacto con Francia) no nos lleve a desechas las vías secundarias.

En segundo lugar, es innegable la hibridación y la complejidad de las propuestas más allá de un sincretismo italoflamenco. Los ejemplos son suficientemente elocuentes. Un Jean Changenet de origen borgoñón radicado en la Provenza que forma a un artista riojano con posible obra en Palencia. Un Josse Lieferinxe, discípulo del anterior, que proviene seguramente de Flandes, con una obra en la que confluyen múltiples influencias y con contactos estilísticos con la pintura de Juan de Borgoña en Toledo y a través de éste con la pintura del noroeste peninsular.

Esto nos lleva a subrayar algo que cada vez es más evidente: la fluidez en la comunicación. Los artistas se movían mucho más de lo que pudiera pensarse, y no siempre dentro de las rutas artísticas y comerciales al uso, lo que conlleva una conexión entre lugares que en principio no tienen intereses en común como en este caso Castilla y Avignon.

Quisiera incidir, por último, en que para explicar el advenimiento de una novedad artística en un determinado medio, no hace falta volver los ojos a los principales centros creadores. En los centros secundarios se encuentran similares formulaciones estéticas, que más en común entre sí que con los lugares originales de creación pueden tener.

19. Silva Maroto; Luengo Pedrera, 1996, p. 23-44.

BIBLIOGRAPHIE

Bologna, 1953 : F. Bologna, "Les primitifs méditerranéens", *Paragone*, n° 37, 1953, p. 51-52.

Collectif, 2001 : *El Renacimiento mediterráneo. Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV*, Madrid, 2001.

Collectif, 2004 : *Primitifs français. Découvertes et redécouvertes*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2004, p. 142-153

Echevarría Bacigalupe, 1998 : M. A. Echevarría Bacigalupe, *Flandes y la monarquía hispánica, 1500-1713*, Madrid, Sílex, 1998.

Garriga, 2000 : J. Garriga Riera "Paisaje en reconstrucción: la pintura en Cataluña hacia 1519", *El arte en Cataluña y los reinos hispanos en tiempos de Carlos I*, [s.l.], Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, p. 144-145.

Grau Lobo, 1996 : L. Grau Lobo, "Noticia de una nueva pintura en el Museo de León: Peregrinos ante el altar de Santiago", *Brigecio*, n° 6, 1996, p. 103-110

Gudiol I Ricart, 1955 : J. Gudiol Ricart, "Pintura Gótica", *Ars Hispaniae*, vol. IX, Madrid, Plus Ultra, 1955.

Laclotte; Thiébaut, 1983 : M. Laclotte; D. Thiébaut, *L'École d'Avignon*, [s.l.], Flammarion, 1983.

Nieto Alcaide, 2000 : V. Nieto Alcaide, "El arte y los inicios de la modernidad en Castilla y León", *El arte en Cataluña y los reinos hispanos en tiempos de Carlos I*, [s.l.], Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, p. 107-119.

Post, 1947 : Ch. R. Post "The Beginning of the Renaissance in Castile and Leon", *A History of Spanish Painting*, vol. IX.I, Cambridge, Massachusetts, 1947.

Rio de la Hoz, 1987 : I. del Río de la Hoz, "El papel de Borgoña en el primer Renacimiento portugués y español", *As Relações artísticas entre Portugal e Espanha na época dos descobrimentos, II Simpósio luso-espanhol de história da arte*, Coimbra, 1987, p. 113-122.

Silva Maroto, 1985 : P. Silva Maroto, "Notas para un mejor conocimiento de la pintura burgales de fines del siglo XV y el primer tercio del XVI", *La ciudad de Burgos*, Actas del Congreso de Historia de Burgos. MC aniversario de la fundacion de la ciudad, 884-1984. Madrid, 1985.

Silva Maroto, 1990 : P. Silva Maroto, *Pintura hispanoflamenca castellana: Burgos y Palencia. Obras en tabla y sarga*, vol. III, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1990, p. 725-734.

Silva Maroto; Luengo Pedrera, 1996 : P. Silva Maroto; D. Luengo Pedrera, "Identificación del verdadero estilo de León Picardo", *Archivo Español de Arte*, n° CCLXXIII, Madrid, 1996, p. 23-44.

Sterling, 1973 : Ch. Sterling, "Pour Jean Changuenet et Juan de Nalda", *L'œil*, n° 217-218, août-septembre 1973, p. 4-9.

Thiébaut, 2004 : D. Thiébaut, "La Provence", *Primitifs français. Découvertes et redécouvertes*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2004, p. 108-161.

Yarza Luazes, 2000 : J. Yarza Luazes, "Cataluña y los reinos hispanos en tiempos de Carlos I", *El arte en Cataluña y los reinos hispanos en tiempos de Carlos I*, [s.l.], Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, p. 19-33.