



Conocer Valladolid

VII Curso de
patrimonio cultural
2013/14

Conocer Valladolid 2013

VII Curso de patrimonio cultural



REAL ACADEMIA DE
BELLAS ARTES DE LA
PURÍSIMA CONCEPCIÓN



Ayuntamiento de
Valladolid

Este volumen reúne las contribuciones científicas presentadas en el VII Curso *Conocer Valladolid*, celebrado en la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid, entre los días 4 y 27 de noviembre del año 2013.

© Los autores

I.S.B.N.: 978-84-96864-89-4

Depósito Legal: VA-803-2014

Una publicación de:



**REAL ACADEMIA DE
BELLAS ARTES DE LA
PURÍSIMA CONCEPCIÓN**

Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción

"Casa de Cervantes", Calle del Rastro, nº 2. 47001 Valladolid

☎ 983 398 004 | www.realacademiaconcepcion.net

Dirección del curso y coordinación editorial: Eloísa Wattenberg García

Edición: AYUNTAMIENTO DE VALLADOLID

Impresión: Imprenta Municipal

Primera edición: noviembre de 2014

Impreso en España. Printed in Spain

ÍNDICE

I . VALLADOLID SUBTERRÁNEO

La tumba de un príncipe en Fuente Olmedo: un referente para el estudio del campaniforme en tierras vallisoletanas	13
ELISA GUERRA DOCE Universidad de Valladolid	
Mosaicos romanos en Valladolid	23
FERNANDO REGUERAS GRANDE Historiador	
El monasterio cisterciense de Santa María de Matallana	41
MANUEL CRESPO DÍEZ Arqueólogo	

II. VALLADOLID. ARQUITECTURA Y URBANISMO

Arquitectura efímera en la historia de Valladolid	63
MARÍA ANTONIA FERNÁNDEZ DEL HOYO Académica	
El Colegio de San Gregorio, fundación de Fray Alonso de Burgos: reflexiones y propuestas	89
JOSÉ IGNACIO HERNÁNDEZ REDONDO Museo Nacional de Escultura	
Jardines, huertas, vergeles y riberas.	113
JOSÉ CARLOS SANZ BELLOSO Arquitecto	

III. VALLADOLID ARTÍSTICO

Arte librario. Iconografía y libros en el Siglo de Oro	145
ANASTASIO ROJO Universidad de Valladolid	
Pintura hispanoflamenca y protorrenacentista en Valladolid	157
IRUNE FIZ Universidad de Valladolid	

IV. VALLADOLID INTANGIBLE

La burguesía en Valladolid	175
JOAQUÍN DÍAZ Académico	
Zorrilla, malo y buen ejemplo	201
JOSÉ DELFÍN VAL Académico	
Madera, tejido y metal. Muebles, textiles y bronces de la Catedral de Valladolid	221
JESÚS URREA Académico	

Pintura hispanoflamenca y protorrenacentista en Valladolid

IRUNE FIZ | Universidad de Valladolid

Precisiones terminológicas

Habría que empezar definiendo a qué nos referimos con la denominación de “pintura hispanoflamenca”, algo que parece fácil si nos atenemos a la semántica: una combinación de elementos propiamente hispanos con otros flamencos.

Sin embargo, la pintura hecha en la Península no tiene un estilo uniforme. No solo hay disparidad estilística entre los distintos reinos, sino que dentro de ellos hay diferencias notables de estilo y distintos grados de combinación entre lo hispano y lo foráneo.

Por otra parte, lo que denominamos como “flamenco”, haciendo referencia a Flandes y pensando la mayoría de las veces en la actual Bélgica de modo restrictivo, engloba en realidad aportaciones de artistas neerlandeses, germanos y franceses, cuyo territorio fue flamenco-borgoñón o estuvo bajo su potente influjo cultural o político. Desde el punto de vista estilístico, la pintura flamenca es aquella que a partir de 1420 desplegó un nuevo sistema de representación caracterizado por una aproximación a la realidad tangible de una manera minuciosa y precisa.

Por tanto, centrándonos en la hibridación entre lo norteño y lo castellano, lo cierto es que ésta no responde a unas características uniformes. Siempre se destaca al hablar de “hispanización” la tosquedad, el expresionismo, aunque no siempre sea así.

Algunos estudiosos defienden que la pintura hispanoflamenca es algo más que una copia tosca de la pintura flamenca, opinando que se trata de una producción que responde a una demanda diferente a la del norte de Europa.

Lo cierto es que las diferencias son técnicas y de estilo. Aquí se emplea como soporte madera de pino, la más habitual, en las obras importadas predomina el nogal, roble y haya; allí se utiliza la pintura al óleo, que permite capas, veladuras, precisión y detallismo, aquí se emplea el temple frecuentemente, lo que impide esa precisión y transparencia conseguida a partir de la aplicación de finas capas de pintura.

En cualquier caso, “hispanoflamenco” es una denominación útil, una convención, pero al utilizarla debemos tener presente que se trata de un término lleno de aristas, con muchos matices, que esconde una compleja realidad. Es más bien una herramienta metodológica para definir aquella pintura concebida en territorio hispano con influencia flamenca, algo que sucede desde la segunda mitad del siglo XV llegando hasta las primeras décadas de la siguiente centuria.

Dicho esto, si lo que queremos es acercarnos a la pintura practicada en Valladolid en esas fechas, hablar de pintura hispanoflamenca no agota ni mucho menos la variedad pictórica que encontramos en las coordenadas temporales que hemos establecido, entre 1460 y 1520, aproximadamente.

El completo panorama se dibuja si tenemos en cuenta aquellas obras importadas directamente de Flandes: la pintura flamenca propiamente dicha; también habría que mencionar algunos ejemplos retardatarios, los menos, que conservan ecos del Gótico Internacional. Y por último, habría que señalar aquellas obras, ya en el siglo XVI, en las que, sin poderse denominar aún como renacentistas, sí aportan algún elemento, sobre todo de tipo decorativo o en cuanto al manejo del espacio, que las sitúa en un plano diferente al de la pintura estrictamente hispanoflamenca, de ahí el título propuesto para estas líneas.

¿Por qué Flandes?

La influencia de la cultura flamenco-borgoñona en Castilla viene favorecida por las privilegiadas relaciones comerciales que mantuvieron ambos territorios. Del mismo modo, la política matrimonial seguida por los Reyes Católicos con sus hijos reforzó los lazos con esta zona de Europa.

Desde un punto de vista histórico-artístico, es bien sabido que la reina Isabel concedió a los artistas procedentes del Norte privilegios fiscales para impulsar su establecimiento en la Península, algo que muchos hicieron, motivados por la creciente demanda artística de la que se hablará más adelante.

Por último, la capacidad de la pintura flamenca para reproducir detalladamente la realidad, propicia su éxito en una sociedad que demandaba en las obras de carácter devocional el mayor realismo posible.

Vías de penetración

La constante demanda de la población de Valladolid de objetos novedosos y de lujo se satisfacía de inmediato gracias a su proximidad a importantes ferias donde llegaban, especialmente del norte de Europa, todo tipo de mercancía, y entre ella, tallas y pinturas, pero también tapices, muebles, objetos de plata, etc. Muchas de las obras flamencas que se conservan en Valladolid tienen esta procedencia, y a su vez, como ya apuntó la profesora Fernández del Hoyo, podemos dividir las



Fig. 1. *Virgen de la Leche*. Seguidor de Roger van der Weyden. Museo Nacional de Escultura. Valladolid.

las que obedecen a encargos concretos, y las obras, normalmente de pequeño tamaño y de calidad media, a veces copias de importantes obras, que llegaban aquí para ser vendidas sin que hubiera mediado encargo. Un ejemplo de ello es la *Virgen de la Leche* procedente del desaparecido monasterio premonstratense de *San Norberto* (fig. 1). Es una copia bastante fiel de un original de Roger van der Weyden, conservado en los Museos Reales de Bruselas. Fue un modelo muy imitado, a tenor de la cantidad de réplicas existentes en distintos museos y colecciones.

Este tipo de obras importadas son interesantes además porque pudieron servir de modelo

para los pintores locales y ayudan a explicar las dependencias estilísticas e iconográficas con la pintura flamenca. Aunque los artistas sobre todo se sirvieron de los grabados en papel, también adquiridos en estas ferias, mucho más baratos y accesibles. Por ejemplo, la tabla con la *Huida a Egipto* de un retablo despiezado, custodiado hoy en el Museo Diocesano de Valladolid, copia la conocida estampa de Martin Schongauer sobre el mismo tema (fig. 2). Lo habitual en los artistas más modestos



Fig. 2. *Huida a Egipto*. Martín Schongauer.

Fig. 2. *Huida a Egipto*. Anónimo castellano. Museo Diocesano de Valladolid.

es simplificar la composición y evitar los aspectos que presenten mayor dificultad, tal y como aquí ocurre. El anónimo castellano ha variado sobre todo la postura de San José y la del burro, y eliminado casi toda la vegetación, salvo la palmera que enmarca a la Virgen en la que sobrevuelan los ángeles.

Tipos de pintura: temas y soportes

Tanto si miramos a las pinturas adquiridas en estas ferias, como si lo hacemos a los inventarios y testamentarias, o a las obras que nos han llegado, se concluye que la pintura que se demandaba era de carácter religioso, aunque con distintos usos.

Solemos pensar en retablos para capillas en templos, pero las pinturas de devoción privada de pequeño formato y de calidad variable se encontraban sin lugar a dudas entre las más abundantes, incluso en las capas más modestas de la sociedad.



Fig 3. *Lamentación a los pies de la Cruz*. Anónimo castellano. Museo Diocesano de Valladolid.

Son muy frecuentes las tablas dedicadas a la Virgen y al Niño, incidiendo de nuevo en el carácter emotivo del tema. La mencionada copia de van der Weyden sería un ejemplo de este tipo de tabla.

Las más abundantes son las destinadas a oratorios privados, para el rezo y reflexión diaria delante de la imagen, por eso proliferan escenas inspiradas en la Pasión: *Ecce Homo*, *Lamentación ante Cristo muerto*... que a través de la emocionalidad que desprenden inducen a la meditación sobre los propios pecados. En el Museo Diocesano de Valladolid hay una pequeña pintura de este tipo, escasamente conocida. Se trata de una *Lamentación a los pies de la Cruz* (fig. 3). Realizada sin duda por un modesto maestro local, cercano en estilo al que realizó la gran tabla del *Entierro de Cristo* de la

iglesia parroquial de Manzanillo, pero algo más rudimentaria, sobre todo en el tratamiento anatómico de Cristo, que, por cierto, es muy posible que derive de otro grabado de Schongauer, el *Entierro de Cristo*. Aun así, destaca el cuidado puesto en el paisaje que cierra la escena y las *arma Christi*, que entroncan con el gusto por la precisión ya mencionado.

El retrato de esta época en Valladolid, como en el resto de Castilla, no se puede considerar aún como género independiente, salvo en el caso de retratos regios o de personajes muy notables. Si encontramos retratos es aún bajo la figura de donante,



Fig. 4. *Donantes femeninas*. Detalle de la predela del retablo de la capilla de San Juan. Anónimo castellano. Iglesia de El Salvador. Valladolid.

es decir, vinculado a una obra de carácter religioso para dejar memoria de los patrones de la obra, como sucede en las predelas de un retablo lateral dedicado a la Epifanía en la iglesia de *Santa María* de Wamba, y del retablo de la capilla de San Juan en la iglesia de *El Salvador* en Valladolid (fig. 4). Observando estas obras se comprueba el poco afán por representar los rasgos individualizados de aquel que lo encarga y mucho menos por la plasmación de cualquier atisbo de psicología. En cualquier caso, la presencia del donante en pintura y escultura es mucho más frecuente desde esta época.

Hay que mencionar, aunque sea brevemente, la pintura mural, también de carácter religioso, ubicada en el interior de algunos templos, en arcosolios o cubriendo el testero del altar mayor, a modo de retablo. Este último recurso es común en aquellas poblaciones que no se podían permitir un retablo mueble. Son de peor calidad, evidenciada en su estilo retardatario, ingenuo, a veces tosco. De manera que más que una preferencia estética se trata de una opción económica. Es el caso del retablo mayor de la parroquia de Fompedraza (fig. 5), fechado hacia 1470, pero estilísticamente vinculado aún al Gótico Internacional.



Fig. 5. Retablo mayor mural de la Iglesia de San Bartolomé. Anónimo castellano. *Fompedraza. Valladolid.*

Castilla a mediados del siglo XV

Como es bien sabido, toda la Corona vive un período de apogeo económico, materializado en la renovación artística que se produce en esas fechas. No es casual que en la etapa que estamos abordando se hagan o se rehagan los retablos mayores de todas las catedrales castellano-leonesas, salvo de en el caso del de Segovia, donde la ausencia de fuentes no permite asegurarlo. Todos son de pintura, empezando en la década de los treinta con el de León y el de El Burgo de Osma, el desaparecido retablo de la catedral de Burgos, realizado en torno a 1445, aunque se desconoce en qué estilo. El de la catedral vieja de Salamanca se hace poco después. Todos ellos vinculados aún al Gótico Internacional. Del de Ciudad Rodrigo, ya hispanoflamenco, se encarga Fernando Gallego, al igual que del de Zamora, en las dos últimas décadas de siglo. La catedral de Ávila tendrá que esperar hasta inicios de la siguiente centuria para cerrar su testero con el magnífico retablo realizado por Pedro Berruguete, Bartolomé de Santa Cruz y Juan de Borgoña, ya renacentista. Cerrará el catálogo el de la catedral de Palencia, asentado en la tercera década del siglo XVI.

Se han elegido las catedrales como exponente del panorama, pero se podría seguir desgranando ejemplos a través de las numerosas fundaciones de monasterios o de los templos parroquiales, que han de dotarse obligatoriamente de retablo. Lo que interesa, en todo caso, es constatar la renovación artística del periodo.

Esta renovación es aún si cabe más importante en Valladolid, pese a no ser sede diocesana, un factor a tener en cuenta desde el punto de vista artístico en el que se incidirá más adelante, ya que el papel de Valladolid en Castilla va a ir cobrando cada vez más alcance.

Valladolid en Castilla

Todos los estudios destacan que, desde mediados del siglo XV, Valladolid va creciendo en importancia y en consecuencia en número de habitantes.

En primer lugar, debido a las estancias de la corte real, que, aunque itinerante, se aposenta frecuentemente en Valladolid. A Juan II “plazíale más estar en aquella villa que en otro lugar de su regno”, aquí morirá en 1454 y aquí nacerá su primogénito, el futuro Enrique IV, aunque éste preferirá Segovia como sede más habitual de su corte; con los Reyes Católicos la ciudad volvió a ser una de las preferidas de los monarcas para sus estancias.

En segundo lugar, y en parte como consecuencia de esta predilección, se centraliza en la villa la burocracia del estado. A medida que ésta se iba haciendo más compleja y crecía el volumen documental, era conveniente la estabilidad administrativa, y, desde mediados de siglo, Valladolid se convierte en la sede permanente de la Chancillería Real; así mismo, otros órganos burocráticos dejaron de acompañar a la corte en su itinerancia y residieron con frecuencia en la villa. Como es lógico, este hecho genera una nueva población de carácter administrativo.

En tercer lugar, Valladolid había ido reforzando su papel comercial, al estar situada en un lugar estratégico, cruce de caminos y cercana a ferias tan importantes como las de Villalón, Medina del Campo o Medina de Rioseco.

Como consecuencia de todo lo dicho, el mayor número de habitantes atrae a diversas órdenes religiosas a fundar o refundar nuevas casas en la villa.

La clientela

Pero la asiduidad con que Valladolid fue corte real no parece haberse traducido, a tenor de las obras y documentos conservados, en un mecenazgo real en la ciudad.

Juan II dedicó sus esfuerzos a la construcción y ornato de la cartuja de Miraflores en Burgos, donde decidió enterrarse. Para ella adquirió, por ejemplo, un tríptico firmado por van der Weyden, hoy en Berlín. Su hija Isabel también prefirió a creadores extranjeros para sus encargos artísticos. Los lugares que impulsó económicamente y a los que destinó su legado artístico fueron la Capilla Real de Granada y la cartuja de Miraflores, continuando la labor de su padre en este templo.

Sin embargo, como se ha dicho, sus estancias generan la presencia de clases sociales dispuestas a invertir en productos más allá de los de primera necesidad.

Una clase noble, que mediante el lujo y la ostentación desea señalar su superioridad respecto al resto de las capas sociales. Una burguesía, mercantil y funcionarial, de procedencia y capacidad económica heterogénea, pero toda ella con pretensiones de ascensión en la escala social. Por eso ambos grupos ostentarán el patronazgo de diversas capillas en fundaciones religiosas.

En cuanto al clero, tanto el secular como el regular, ha de vestir de obras de arte sus monasterios e iglesias, destacando en este campo el papel fundamental de la pintura religiosa en el ornato de sus altares. Por otra parte, los altos prelados se comportan a todos los efectos como las dos clases sociales anteriormente mencionadas en cuanto a la adquisición de bienes de lujo.

Los pintores

En la época que nos ocupa, la zona en la que residían artesanos, entre ellos pintores, estaba cerca del monasterio de San Benito, en la plaza de la Rinconada. Esta zona, de hecho, se conocía como “barrio de los pintores”. Más tarde, ya en siglo XVI y hasta el XVII, se ubicarán en la calle Santiago, enfrente del ábside de la iglesia homónima, en lo que se llamaba “acera de los pintores”.

Conocemos la primera ubicación gracias a un pleito de finales del siglo XV, en el que salen a relucir los nombres de varios pintores asentados en esta zona, Alonso Rodríguez, miembro de una estirpe de pintores, al igual que Gonzalo Matilla, cuyo padre también lo era, Bernal de Espinosa, Diego de Palacios. Pedro de Barcial, Diego de Castilla, Pedro Sánchez, Alonso González... nombres de pintores contemporáneos de Pedro Berruguete, pero cuyo nombre no evoca nada al carecer de obras con las que vincularlos.

Existe en Valladolid el mismo problema que en muchos otros centros en esta misma fecha: conocemos varios nombres de pintores, y conservamos unas cuantas obras de la época, pero no hay documentos o firmas en las obras que permitan casar unos datos con otros. Por eso, al hablar de autorías, no queda más remedio que recurrir a la convención de los maestros anónimos bajo la que agrupamos obras de semejanza estilística.

¿Existe un foco de pintura vallisoletana?

En realidad, pese al indudable protagonismo histórico de la ciudad y el apogeo artístico que vive, lo cierto es que las obras hispanoflamencas conservadas en la ciudad y su entorno se vinculan a pintores que trabajaron en otros lugares. Por eso, en esta época no se puede hablar de un foco vallisoletano con características singulares.

Una de las causas es que Valladolid, pese a ser la capital administrativa del Reino, carece en esta época de sede diocesana, la mayoría de su territorio pertenecía al obispado de Palencia, pero la zona de la Ribera de Duero está más ligada a la diócesis de Osma y en consecuencia encontraremos trabajando allí a pintores vinculados a dicha demarcación. Lo mismo pasa al sur de la provincia, en la zona de Olmedo, dependiente de la diócesis de Ávila y por tanto vinculada artísticamente a esa sede. El territorio aledaño a Medina de Rioseco y Villalón era parte del obispado de León y otras localidades hoy vallisoletanas cerca de Toro, eran diócesis de Zamora.

Sin pretensión de exhaustividad, sino con el deseo de mostrar el variado panorama pictórico, vamos a comentar alguna obra relevante vinculada a Valladolid y su provincia de las que han llegado hasta nuestros días.

En el repertorio que se puede realizar de las obras conservadas observaremos que el resultado es una amalgama en la que encontramos pintores de segunda, con obras exportadas, junto con maestros de mayor calidad, pero que no estuvieron asentados aquí.

Éste es el caso de la primera obra que vamos a mencionar, el retablo dedicado a San Jerónimo realizado por Jorge Inglés para el monasterio de la Mejorada de Olmedo que hoy se encuentra en el Museo Nacional de Escultura. Probablemente procedente de Bristol, el pintor es el más temprano introductor de las formas flamencas en Castilla. Utiliza los drapeados acartonados que aportan volumen y la precisión detallista en el paisaje y en los interiores domésticos. Sus rostros adustos consiguen transmitir en ocasiones un patetismo cercano a van der Weyden, como se percibe especialmente en la predela de este retablo (fig. 6).

Es una atribución hecha a partir de la confrontación estilística con su única obra documentada: el retablo realizado para el marqués de Santillana antes de 1455 para el hospital de Buitrago. En este caso el comitente fue don Alonso de Fonseca, obispo de Ávila entre 1445 y 1454, a cuya diócesis pertenecía por entonces Olmedo. En 1452 el marqués de Santillana y don Alonso permutaron los derechos de señorío entre las villas de Saldaña y Coca, pasando ésta a pertenecer a Fonseca. Este hecho ayuda a explicar el conocimiento de Jorge Inglés y el posterior encargo. Por tanto, que en la provincia contemos con una obra del primer pintor que introduce la pintura flamenca en el Reino se debe a un intercambio entre dos grandes señores, interesados ambos por las nuevas formas artísticas, y no al asentamiento del pintor en la ciudad. De hecho, su obra difícilmente pudo dejar huella en otros artistas al estar situada en la capilla de un monasterio jerónimo.

Otra obra singular custodiada en el Museo Nacional de Escultura y procedente también de la Desamortización es el retablo dedicado a *San Ildefonso* del que se conservan



Fig. 6. Retablo de San Jerónimo. Detalle de la predela. Jorge Inglés. Museo Nacional de Escultura. Valladolid.



Fig. 7. San Luis de Tolosa (detalle). Maestro de San Ildefonso. Museo Nacional de Escultura. Valladolid.

tres tablas, *Santiago el Mayor* y *San Andrés*, y los obispos *San Luis de Tolosa* (fig. 7) y *San Atanasio*. Seguramente flanqueaban la *Imposición de la casulla a San Ildefonso* que hoy se encuentra en el Museo del Louvre. Los aspectos que más llaman la atención de este anónimo maestro –conocido precisamente como Maestro de San Ildefonso– son, por una parte, los singulares rostros de sus personajes, de facciones muy marcadas, un tanto siniestras en su gravedad, y por otra la multitud de pequeños pliegues de las vestimentas, todo ello acompañado de un exhaustivo detallismo tan propio de esta pintura. Aunque parece que las pinturas sí proceden de la ciudad, al pintor hay que asociarle más bien con el foco toledano, muy activo en este momento, que a su vez está profundamente vinculado con Guadalajara.

La advocación a San Ildefonso era frecuente en las capillas privadas, por eso no es de extrañar que hallemos en el Museo Nacional de Escultura sendas tablas, representando a *San Isidoro* y a su hermano *San Leandro* (fig. 8) que en su día formaron parte de un retablo dedicado a San Ildefonso. Casi toda la predela del primitivo

conjunto fue adquirida a mediados del siglo pasado por el Museo del Prado. La tabla central, dedicada de nuevo a la *Imposición de la casulla*, se encontraba en la colección de Emile Pacully, de ahí que a este anónimo autor se le conozca como Maestro de la colección Pacully. Su estilo está muy ligado al practicado por Memling a finales del siglo XV en Brujas, seguramente se debe a un artista que se formó con él. La investigación documental y heráldica ha permitido desvelar que fue una obra encargada por Juan Alfonso de Logroño, quien hacia 1481 “fizo fazer un retablo en Flandes” para la capilla de su hermano, Alonso Sánchez de Logroño, canciller de los Reyes Católicos. Dicha capilla estaba en la primitiva iglesia del convento de *San Benito* bajo la advocación de San Ildefonso. Un ejemplo de esa pujante burguesía administrativa que opta por encargar obras en el extranjero antes que confiar en un pintor local.

A medida que finaliza el siglo XV y en los primeros años del siguiente siglo se observa la incorporación de recursos renacentistas, especialmente en el manejo del espacio y en algunos detalles decorativos, lo cual no conlleva que se abandone por completo la impronta flamenca, sino que ésta se renueva.

Esto es lo que sucede en muchas obras en las primeras décadas del siglo XVI. El propio Juan de Flandes, establecido en Palencia desde 1509 hasta su muerte en 1519 incorpora a su formación flamenca, probablemente brujense, un manejo del espacio muy maduro, así como la asunción de elementos italianizantes, sobre todo a través de la *arquitectura picta*, hasta el punto de incorporar grabados de Antonio Pollaiuolo.

Estas novedades son copiadas con mayor o menor fortuna por muchos pintores anónimos. Uno de los mejores exponentes de lo que queremos decir es el retablo encastrado en el muro lateral de la iglesia de *Santa María*



Fig. 8. *San Leandro*. Maestro de la Colección Pacully. Museo Nacional de Escultura. Valladolid.



Fig. 9. *Epifanía*. Seguidor de Juan de Flandes. Retablo lateral de la Iglesia de Santa María. Wamba, Valladolid.

de Wamba, perteneciente entonces a la diócesis palentina. El anónimo artista de este retablo se revela como un fiel seguidor del estilo de Juan de Flandes; los tipos humanos no dejan lugar a dudas, así en el manejo de la espacialidad, tal y como se aprecia en la tabla principal, dedicada a la *Epifanía* (fig. 9), y en cómo articula los diferentes planos. Además, en esta misma tabla observamos cómo el grupo central copia compositivamente el de la tabla del mismo tema realizada por Juan de Flandes para la iglesia de *Santa María del Castillo* en Cervera de Pisuerga.

Pero sin duda el pintor que más influyó en la incorporación de elementos de procedencia italiana a la pintura hispanoflamenca de los inicios del siglo XVI fue Pedro Berruguete. De nuevo hay multitud de anónimos artistas que imitan sus aportaciones. Entre ellos destacamos al llamado Maestro de Portillo por la calidad de sus pinturas, que además se conservan en notable número, lo cual habla del éxito de su estilo, muy cercano al de Berruguete, aunque más ingenuo. Tiene obras en la provincia de Ávila y en el sur de la provincia de Valladolid, por tanto es muy posible que no residiera en Valladolid sino en alguna población de esta zona entre Tordesillas y

Arévalo. Se encargó de retablos para Tordesillas, Rubí de Bracamonte, Portillo, Viana de Cega ... el altar mayor de la iglesia de esta última localidad lo ocupaba un retablo dedicado a la Virgen, que se encuentra desde mediados del siglo pasado en el alcázar de Segovia. Los santos obispos que flanquean la calle central evocan los berruguettianos de la predela del retablo mayor de la catedral de Ávila, uno de los primeros ejemplos de pintura renacentista en Castilla que, al igual que la obra de Juan de Flandes en Palencia, constituyó un modelo a seguir para una nueva generación de pintores a los que les tocará satisfacer la nueva moda estilística procedente de Italia.

BIBLIOGRAFÍA

- ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: “El retablo de San Ildefonso en el Museo de Bellas Artes de Valladolid”, *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes de Valladolid*, vol. I, n° 3, Valladolid, 1925, pp. 45-49.
- “El Maestro de la Colección Pacully”, *Archivo Español de Arte*, vol. XXXII, n° 126, Madrid, 1959, pp. 143-144.
- ARIAS MARTÍNEZ, M.: “Sobre el retablo de San Jerónimo del pintor Jorge Inglés”, *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, núm. 1, 1996-1997, pp. 7-14.
- A.A.V.V.: *Pintura del Museo Nacional de Escultura*, Museo Nacional de Escultura, Valladolid, 2001.
- A.A.V.V.: *Valladolid. Historia de una ciudad. Tomo I: la ciudad y el arte. Época medieval*, Valladolid, 1999.
- CANAS GÁLVEZ, F. de P.: “La itinerancia de la corte de Castilla durante la primera mitad del siglo XV: el eje Burgos-Toledo, escenario burocrático-administrativo y político de la Monarquía en tiempos de Juan II”, en *L’Itinérance des cours (fin XIIe. siècle milieu XVe. siècle): un modèle ibérique?, e-Spania: Revue électronique d’études hispaniques médiévales* (<http://e-spania.revues.org/18829>), n° 8 (2009) (Ejemplar dedicado a la *Itinérance des cours*).
- FERNÁNDEZ DEL HOYO, M.^a A.: “Sobre el comercio de obras de arte en Castilla en el siglo XVI”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, LXI, 1995, pp. 363-368.
- *Pintura y sociedad en Valladolid durante los siglos XVI y XVII*. Valladolid, 2000.
- MARTÍNEZ LLORENTE, F.: “Identificación del escudo de armas de Alonso Sánchez de Logroño en el retablo hispanoflamenco del Maestro de la colección Pacully”, *Cuadernos de Ayala*, n° 34, abril 2008, pp. 9-11.
- NUÑEZ MORCILLO, S.: “La pintura mural tardogótica en la provincia de Valladolid: iglesia de San Bartolomé de Fompedraza”, *Anales de Historia del Arte*, 2013, vol. 23, pp. 257-271

- POST, Ch. R.: "The Hispano-Flemish style in Northwestern Spain", *A History of Spanish Painting*, Cambridge, Harvard University Press, 1933, t. IV.
- REDONDO CANTERA, M.^a J.: "Noticias sobre pintores contemporáneos de Pedro Berruguete en Valladolid", *Pedro Berruguete y su entorno. Simposio internacional*, Palencia, 2003.
- RUCQUOI, A.: "Valladolid: pôle d'immigration au XVe siècle", *Les communications dans la Péninsule Ibérique au moyen age*, París, 1981, pp. 179-190.
- SILVA, P.: "La corona de Castilla y Flandes", *Le siècle de van Eyck. Le monde méditerranéen et les primitifs flamands*, Brujas, 2002, pp. 143-151.
- YARZA LUACES, J.: *Los Reyes Católicos: Paisaje artístico de una monarquía*. Madrid, 1993.
– "Comercio artístico Flandes-reinos hispanos", *La pintura gótica hispanoflamenca: Bartolomé Bermejo y su época*, Barcelona, 2003.
- YUN CASALILLA, B.: "Valladolid en Castilla, economía y consumo", *Valladolid. Historia de una ciudad. Tomo II: Época moderna*, Valladolid, 1999.