

I · M · R · I

LA CRUCIFIXIÓN DE
JUAN DE FLANDES



BIBLIOTECA

77

001144

001144

001144

001144

001144

001144

001144

001144

001144

001144

001144

001144

001144

001144

001144

001144

001144

001144

001144

001144

001144

001144

001144

001144

001144

001144

001144

001144

001144

001144

001144

001144

001144

001144

001144

001144

001144

001144

001144

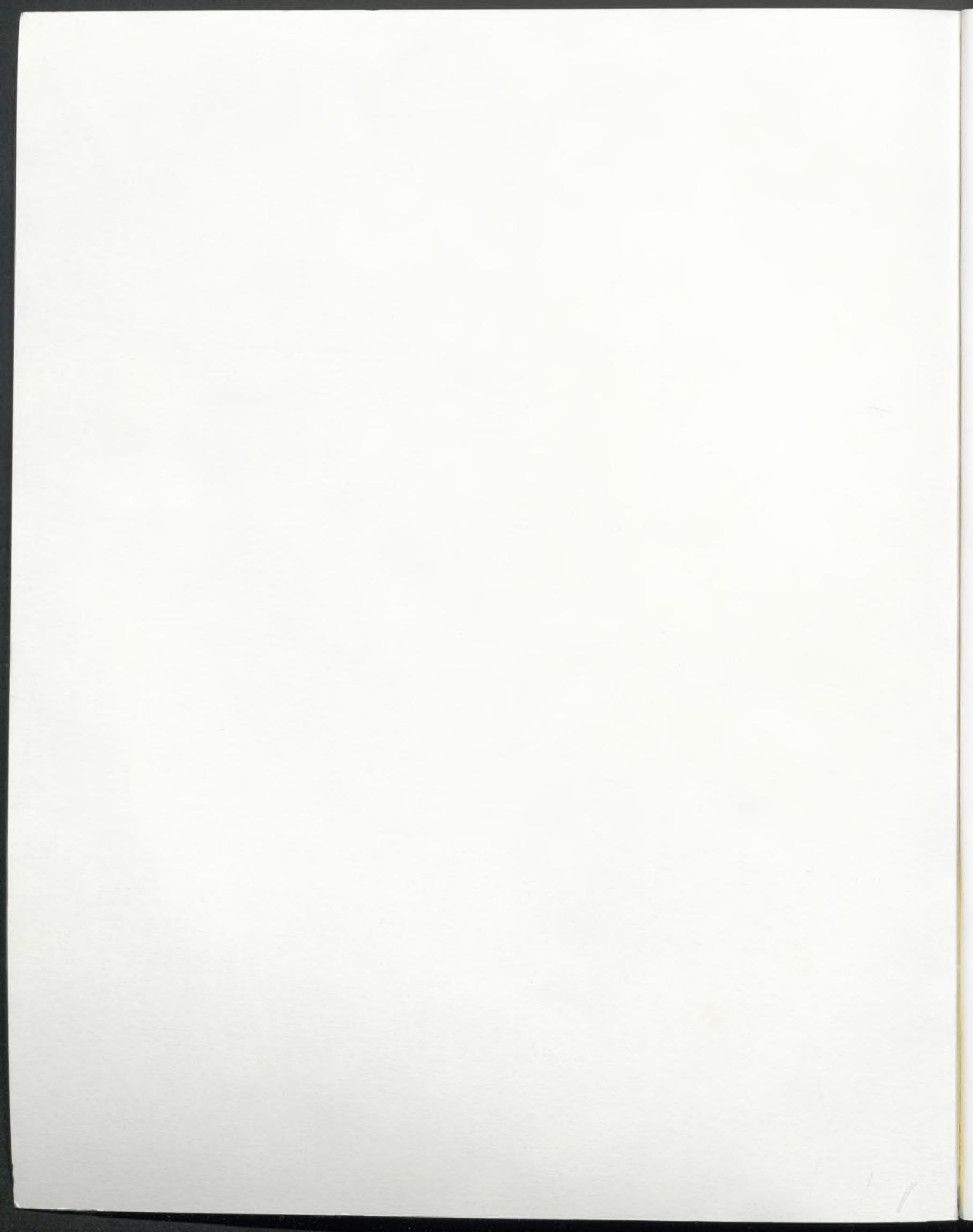
001144

001144

001144

001144

001144



77.1144

DJPC.

LA CRUCIFIXIÓN DE JUAN DE FLANDES

Pilar Silva Maroto

Madrid, 2006

MUSEO NACIONAL DEL PRADO



pg 52168

El ingreso de la *Crucifixión* de Juan de Flandes en el Museo Nacional del Prado constituye un motivo de celebración. Se trata de una obra de sublime calidad pictórica y extraordinaria profundidad emocional, donde la riqueza cromática y la brillante ejecución de los ropajes, armas y atuendos, así como de las joyas y las piedras preciosas distribuidas en el suelo a los pies de la cruz, hacen de la visión del cuadro una experiencia memorable. La luz cristalina y el paisaje son de una belleza etérea, raras veces conseguida en la pintura de nuestro país en los siglos xv y xvi. La incorporación de la obra a las colecciones del Museo significa un enriquecimiento notable de éstas y hace que la representación de la pintura española desde el románico al primer Renacimiento, que es la que tiene más lagunas en relación con otras partes, experimente una auténtica transformación.

La *Crucifixión* pertenece a la última década de actividad de Juan de Flandes, cuando el artista, que había sido pintor de corte de Isabel la Católica, residía en Palencia. Mediante el uso de fuentes visuales de distinta procedencia, logró crear una composición original en la que los ecos del arte renacentista italiano se suman a la tradición flamenca en la que se había formado su autor. La tabla ocupó un lugar privilegiado en el retablo mayor de la catedral de Palencia, aunque por motivos relacionados con la reforma del culto estuvo allí poco más de treinta años. En el Museo Nacional del Prado, que rindió homenaje a Juan de Flandes en una exposición monográfica celebrada en 1986, la obra se unirá a otras cuatro tablas del pintor procedentes de la iglesia de San Lázaro de Palencia y también pertenecientes a su producción tardía.

Gracias al apoyo incondicional de Ministerio de Cultura y del Ministerio de Economía y Hacienda y a la voluntad del Grupo Ferrovial, S.A., que la entregó como dación en pago de impuestos, ha sido posible que la *Crucifixión* de Juan de Flandes ingresara en el Museo Nacional del Prado en el año 2005. A raíz de su adscripción al Museo, la obra ha sido estudiada en el Gabinete de Documentación Técnica, restaurada por Clara Quintanilla en el Departamento de Restauración y dotada de un nuevo marco. Todo ello ha hecho posible que esta tabla de la *Crucifixión* se exhiba a partir de ahora ante el público que visita nuestra pinacoteca con una nueva imagen, y que se puedan apreciar en ella el brillo de los colores, la luz y las calidades de los que la dotó el pintor flamenco.

El estudio de esta tabla de la *Crucifixión* de Juan de Flandes, incluido en esta publicación y realizado por Pilar Silva Maroto, Jefe del Departamento de Pintura Flamenca y Escuelas del Norte en el Museo, es, sin duda, la mejor contribución con la que podemos corresponder a la generosidad de quienes han hecho posible que se incremente el patrimonio del Museo Nacional del Prado con esta obra excepcional.

Miguel Zugaza Miranda

DIRECTOR DEL MUSEO NACIONAL DEL PRADO



Juan de Flandes, *Crucifixión*, 1510-1518. Óleo sobre tabla, 122 x 159 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, P7878.

LA CRUCIFIXIÓN DE JUAN DE FLANDES

Tras el ingreso de la *Crucifixión* de Juan de Flandes en el Museo Nacional del Prado en el año 2005, se ha podido estudiar en profundidad esta obra maestra de la pintura hispanoflamenca, perfectamente documentada, que, aunque sea poco conocida, originalmente formó parte del retablo mayor de la catedral de Palencia. Para ello ha sido fundamental el material realizado en el Gabinete de Documentación Técnica, sobre todo los infrarrojos¹ y la radiografía, que permiten conocer el proceso creativo y han servido como base para la restauración que ha llevado a cabo Clara Quintanilla en el taller del Museo. Concluida ésta, la pintura ha recuperado el brillo de los colores, la luz, los matices, las calidades y la profundidad espacial de los que la dotó su autor.

La nueva imagen que muestra ahora la superficie pictórica de esta tabla permite disfrutar al contemplarla, a la par que apreciar los detalles y la técnica cuidada con que la ejecutó Juan de Flandes. Y también es posible valorar, en mayor medida si cabe que antes, la originalidad del pintor flamenco al componer un tema como el de la *Crucifixión*, repetido una y otra vez. El punto de vista bajo con el que construyó el espacio, la inmensidad del paisaje del fondo, el modo en que distribuyó las figuras, formando un semicírculo en torno a la cruz, o el hallazgo que supone para el conjunto de la obra el soldado de espaldas, de pie en primer plano, demuestran sin lugar a dudas el buen hacer de Juan de Flandes, que realizó una obra maestra en esta tabla de la *Crucifixión*, que se cuenta entre sus mejores creaciones.

HISTORIA DE LA OBRA

La documentación de la catedral de Palencia permite conocer el lugar original para el que se destinó esta *Crucifixión*, la calle central del banco del retablo mayor de la sede palentina, y el nombre de su autor, Juan de Flandes (doc. 1496-1519). Asimismo constan en ella datos relativos a esta tabla durante el tiempo en que perteneció a la catedral, entre 1509 en que la contrató el pintor flamenco y 1944 en que la vendió el cabildo².

Gracias a estos documentos se sabe que el actual retablo mayor de la catedral de Palencia (fig. 1), de talla y de pincel, se proyectó inicialmente sólo de talla a expensas del obispo Diego de Deza (1443-1524) con destino a la que entonces era la capilla mayor, la actual capilla del Sagrario “... en proporción e segund lo requiere la capilla...”. El 22 de enero de 1504 se contrató la traza con el entallador de Valladolid Pedro de Guadalupe, que debía ejecutarla siguiendo el modelo del “... retablo del collegio del Señor cardenal que está en la villa de Valladolid, que es al modo e manera de lo antiguo e romano...”³ —el Colegio de Santa Cruz, fundado por el cardenal Pedro González de Mendoza. Antes de que Pedro de Guadalupe concluyera todos los elementos arquitectónicos el 22 de agosto de 1506, siguiendo las instrucciones que Deza envió por carta desde Sevilla, el 1 de agosto de 1505 el cabildo palentino concertó la talla del retablo en madera de nogal —sin pintura ni dorado— con Felipe Bigarny (doc. 1498-1543), que la terminó el 20 de octubre de 1509. La elección del escultor, que tenía establecido su taller en Burgos, la hizo Deza, enterado de su fama. Sin embargo, al ocupar él ya la sede de Sevilla, encargó al cabildo de Palencia que creara una comisión capitular para vigilar la ejecución de la obra y efectuar los pagos.

Aún no se había podido montar el retablo de talla mandado hacer por el prelado anterior, Diego de Deza, cuando el nuevo obispo de Palencia, Juan Rodríguez de Fonseca (1451-1524), decidió trasladar la capilla mayor de la catedral al lugar que ahora ocupa —el anterior trascoro—, de mucha mayor altura al elevarse hasta las bóvedas de la nave central. Debido a ello, fue necesario ampliar sus dimensiones.

Más aun, en lugar de continuar el proyecto de Deza de hacer el retablo sólo de talla como el de la catedral de Toledo—aunque éste fuera hispanoflamenco, y no “al romano” como el de Palencia—, Fonseca decidió que debía ser mixto, de escultura y pintura⁴. A la hora de elegir al autor de la obra de pincel, el prelado, que había estado en los Países Bajos en misiones diplomáticas al servicio de la corona y gustaba de la pintura flamenca, optó por contratar a Juan de Flandes, el antiguo pintor de corte de Isabel la Católica. Además, hasta es posible que, a instancias suyas, se trasladara a Palencia desde Salamanca, donde había instalado su taller después de la muerte de la reina el 26 de noviembre de 1504.

El 19 de diciembre de 1509 el obispo Fonseca firmó el contrato con Juan de Flandes para hacer “... honze historias para el dicho retablo en esta manera: una historia del Crucifixo y otra de cómo lleva el Jesu la cruz a cuestras y otra de como le sepultan, de cada seis pies de largo [*por ancho*] y quatro en ancho [*por alto*] syno la del Crucifixo sea un xeme mas ancha [*por alta*] que las otras; y las otras seis sean la Resurrección y como apareció a la Madalena, que se dize el Noli me tangere, y cómo Nuestro Señor oro en el huerto y como le levaron a Pilato y el Ecce Homo y quando estava en el castillo de Emaus comiendo etc., de cada quatro pies en alto y algo poco menos de tres pies en ancho; y las otras doss restantes sea la una del Nacimiento y la otra de la Salutación, de cada cinco pies en alto y algo menos de cada tres pies en ancho. Y estos pies sean de vara y marco de entre semejantes de ofçiales y obras⁵. Y que lo haga y pinte de pincel el dicho Juan de Flandes de su propia mano y no de otra, todo, con sus acompañamientos y figuras y cosas necesarias y anexas a la dicha obra y historias. Y que, para ello, el dicho Juan de Flandes, ponga toda la costa



Fig. 1: Vista actual del retablo mayor de la catedral de Palencia, obra de Juan de Flandes, Felipe Bigarny y Juan de Balmaseda.

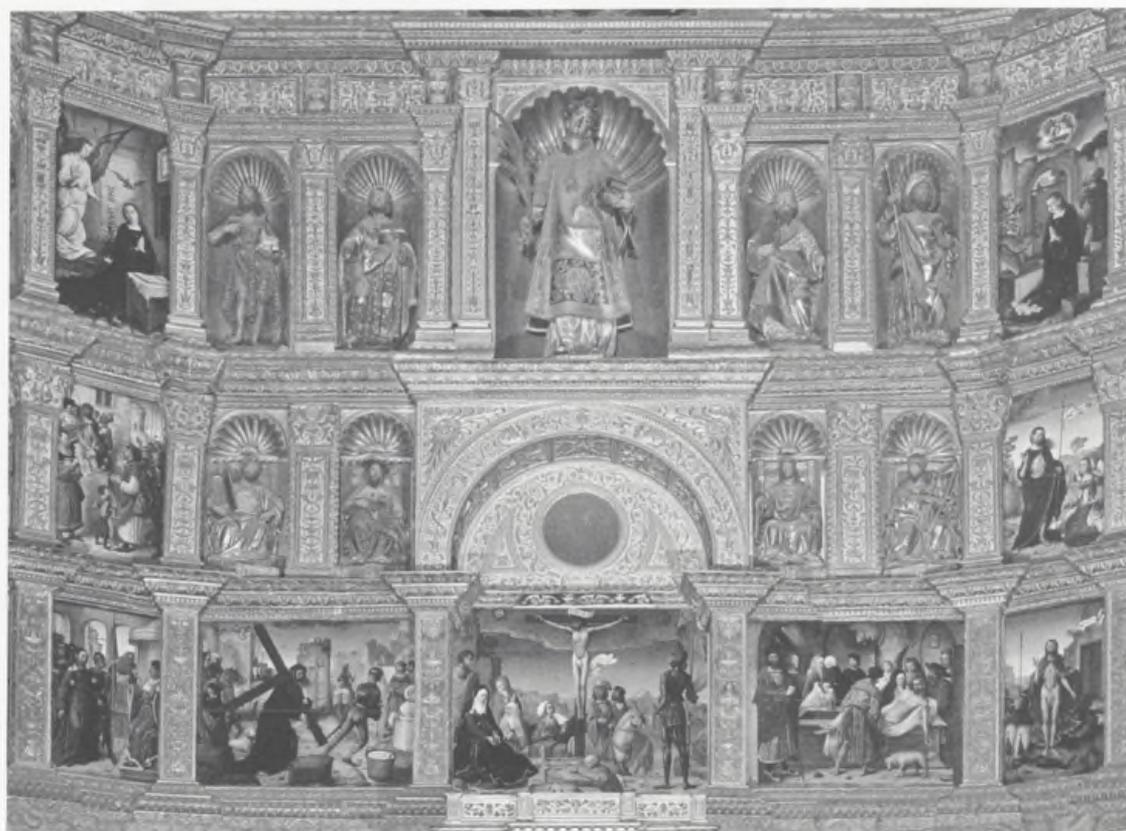
de colores y oro y todo lo otro necesario, salvo los tablones y madera sobre que se ha de pintar, los quales le han de dar labrados y juntos y adereçados. Y por preçio y cuenta de quinientos ducados de oro. Y que lo faga y acabe en perfeçion, el dicho Juan de Flandes, aquí en Palencia, do le vean dia y cada hora. Y que lo de acabado dentro de tres años conplidos primeros seguyentes. Y que asy como vaya labrando, que asy le vayan pagando. Y que comience luego lo más presto que podiere, especial en abonando el tiempo que faze agora del invierno. Y no alce mano dello fasta lo acabar dentro de los dichos tres años, continuando sienpre de hazer todo lo que podiere, por su propia mano...”⁶.

En este documento se especifican las dimensiones y la temática de las once tablas que el obispo Fonseca mandó ejecutar a Juan de Flandes para el retablo mayor de la sede palentina. El orden en que se las enumera: *Crucifixión*, *Camino del Calvario*, *Entierro de Cristo*, *Resurrección*, “*Noli me tangere*”, *Oración en el huerto*, *Cristo ante Pilatos*, *Ecce Homo*, *Camino de Emaús*, *Nacimiento de Cristo* y *Anunciación*, pone de manifiesto la importancia que Fonseca concedía a la *Crucifixión* y a las otras dos tablas que debían colocarse a ambos lados de ella, el *Entierro* y el *Camino del Calvario*. Consta también en el documento que al pintor le dieron ya preparadas las tablas del soporte para “... que no aya el de fazer syno obra de su ofiçio ...”, así como que se le exigió que hiciera todos los paneles de su mano y los terminara en el plazo de tres años —que cumplían a fines de 1512—, que casi triplicó, por un precio total de 500 ducados de oro⁷ —187.500 maravedís. A juzgar por los pagos —efectuados por obra terminada, como se acordó asimismo en el contrato—, que se le satisficieron primero a Juan de Flandes y después a su esposa —desde octubre de 1519 en adelante⁸—, todo apunta a que debió concluir las once tablas en 1518⁹.

El 3 de marzo de 1518 se concertó con el entallador palentino Pedro Manso la ampliación de la traza que había hecho Pedro de Guadalupe a fin de adaptarla a la disposición que tenía el retablo tras su traslado a la nueva capilla mayor. Y ésta no sería la última, ya que en mayo y en septiembre de 1525 se contrataron nuevas adiciones con Alonso de Solórzano y Gonzalo de la Maza. Al no considerarse suficiente la ampliación en altura que suponía para el conjunto del retablo la incorporación de las once tablas de Juan de Flandes —distribuidas en el banco y en dos de las calles laterales—, el 10 de enero de 1519 se contrató con el escultor Juan de Balmaseda el *Calvario* del remate. De este modo, se incluía en el retablo dos veces el tema de la *Crucifixión* en su calle central, la pintura de Juan de Flandes en el banco y la escultura de Juan de Balmaseda en el remate. Debido a ello, en el caso de que el obispo y/o los capitulares hubieran decidido tenerlo en cuenta —que no lo hicieron—, al menos desde el punto de vista iconográfico, no habría habido ningún problema cuando se decidió quitar del retablo la *Crucifixión* del pintor flamenco.

Juan de Flandes murió en 1519. El 21 de octubre de ese año se le dio a su mujer un pago por el retablo y poco después, el 13 de diciembre siguiente, se le satisfizo otro, designándola ya como su heredera, lo que confirma que debió fallecer entre esas dos fechas. Lamentablemente, el pintor flamenco no pudo ver montado el retablo mayor de la sede palentina. Al no haberse efectuado aún la pintura y el dorado de la labor de talla —a excepción del *San Antolín*, a instancias de Bigarny—, el 23 de mayo de 1520 se hizo un concurso para llevarlos a cabo. Tres días después se firmó el contrato con los burgaleses Alonso, Andrés y Rodrigo de Espinosa y con los palentinos Alonso y Diego de Mayorga y Pedro de Villoldo. Aún hubo necesidad de hacer un segundo contrato —esta vez sólo con Alonso y Andrés de Espinosa—, para la pintura y el dorado el 2 de mayo de 1525, en el que se especificaba que se debía hacer en perfección el dorado, estofado y pintado de “... las guarniciones de las tablas e historia de pinzel que hizo Juan de Flandes...”¹⁰. Gracias a este último documento se sabe que, finalmente, en mayo de 1525 el retablo ocupaba ya el lugar para el que lo destinó el obispo Fonseca¹¹.

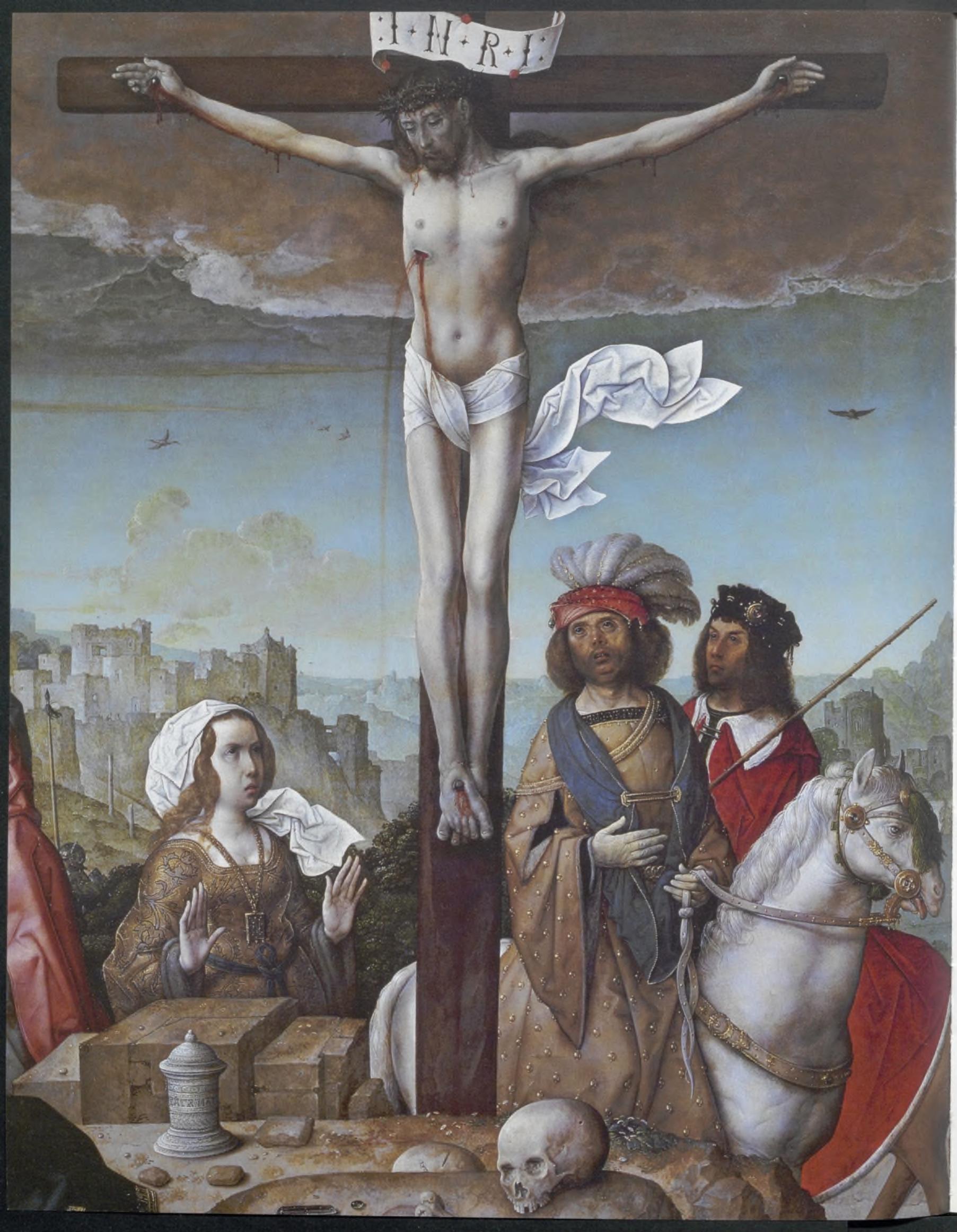
Fig. 2: Montaje digital con la *Crucifixión* en el lugar que ocupaba originalmente en el retablo, hasta que se sacó en 1559.



En ese momento, la *Crucifixión* estaba en el centro del banco del retablo, en medio del *Camino del Calvario* y del *Entierro de Cristo* —conservados in situ—, formando una especie de tríptico en el que la *Crucifixión* destacaba de las otras dos tablas, tanto por su posición en la calle central como por ser más alta que ellas en unos diez centímetros (véase fig. 2), tal como se había dispuesto en el contrato entre Juan de Flandes y Fonseca. Por las actas capitulares de la sede palentina se puede saber que la *Crucifixión* permaneció en ese lugar poco más de treinta y cuatro años. El 7 de julio de 1559 se registra en ellas el encargo que hizo el cabildo catedralicio a tres de sus miembros para sustituir la tabla de Juan de Flandes. En ese mismo emplazamiento se mandó poner “... una muy buena pieza de bulto redondo de nuestro martir San Antolín y se ponga en medio del retablo mayor, en el lugar do agora esta el Cruçifixo de pincel...”¹². Sin duda, este cambio estuvo motivado entonces —en pleno Concilio de Trento— por el deseo de destacar al santo mártir palentino, titular de la iglesia¹³, aunque no estuvo allí mucho tiempo, ya que se desplazó al tercer registro de la calle central hacia 1609, cuando se colocó un nuevo tabernáculo.

La *Crucifixión* de Juan de Flandes, retirada del retablo mayor en 1559, se dispuso formando un pequeño retablo con el relieve de la *Piedad* de Felipe Bigarny. Aunque no consta la fecha exacta en que éste se ejecutó, a juzgar por su traza debió de ser en torno a 1600. Por el inventario de 1668 se sabe que se encontraba en la sala capitular¹⁴, donde pudo haberse colocado la tabla incluso desde que se sacó del retablo mayor. Por otro inventario de fines del siglo XIX o principios del XX se conoce que aún permanecía allí, sobre la puerta¹⁵, como lo corroboran también algunos autores que se refirieron a las obras de la catedral de Palencia mientras esta tabla permaneció en ella, como hizo Vielva Ramos en 1923¹⁶. Gracias a haber estado tan poco tiempo en el retablo, el estado de conservación de la *Crucifixión* es mucho mejor que el de las otras tablas que formaban el banco, que se vieron afectadas por las velas encendidas sobre el altar, a escasa distancia, como se puede comprobar en la *Oración en el huerto* y en la *Resurrección*¹⁶.





En 1944 el cabildo palentino vendió la *Crucifixión* de Juan de Flandes del antiguo retablo mayor a don Manuel Arburúa, ocupando su lugar en el retablo de la sala capitular una copia del *Entierro de Cristo* de Tiziano. Desde entonces la tabla permaneció en Madrid en manos de la misma familia. Sólo se pudo ver públicamente en 1988 en la Academia de Bellas Artes de San Fernando como parte de la exposición “Tesoros de las colecciones particulares madrileñas. Tablas españolas y flamencas: 1300-1550”.

Adquirida a la familia Arburúa por el Grupo Ferrovial, S. A., dicha entidad entregó la *Crucifixión* como dación en pago de deuda tributaria, previa aceptación de la Agencia Estatal de Administración (Departamento de Recaudación) en resolución de 15 de abril de 2005. Por orden del Director General de Bellas Artes y Bienes Culturales de 5 de mayo de 2005 fue adscrita y depositada en el Museo Nacional del Prado (con el número de catálogo P7878).

JUAN DE FLANDES

De origen y formación flamenca, es conocido sólo por las obras que realizó en Castilla a partir de julio de 1496, en que llegó al reino castellano para ser pintor de corte de Isabel la Católica hasta su muerte en 1519. Lamentablemente, no se conoce nada sobre el lugar donde nació ni sobre dónde transcurrió su aprendizaje, por lo que sólo se puede establecer alguna hipótesis sobre ello analizando las obras de su mano que han llegado hasta nosotros, y en particular las que llevó a cabo mientras estuvo al servicio de la reina. A diferencia de Michel Sittow (ca. 1468-1525/1526) —pintor de la corte de la reina Isabel como él—, en el caso de Juan de Flandes, ni siquiera se sabe su apellido¹⁸. Como otros artífices de origen nórdico que trabajaron entonces en tierras hispanas, Juan no utilizó otro que el alusivo a su origen en “Flandes”, que fue el que transmitió a sus hijos.

La capacidad de asimilación y la originalidad que demuestran las obras de Juan de Flandes al componer unos temas tantas veces repetidos dificultan identificar el medio artístico en el que completó su formación y, en mayor medida aún, al pintor con el que pudo llevarla a cabo. Aunque en 1924 Winkler vinculó a Juan de Flandes con la escuela de Gante¹⁹, y también fueron de la misma opinión Vandevivere y otros autores, lo cierto es que los argumentos en los que fundamentaban su tesis eran erróneos, sobre todo porque partían de obras que consideraban de Juan de Flandes y que ahora se cuestionan, como la *Adoración de los Magos* de Cervera de Pisuerga y algunas de las tablitas del políptico de Isabel la Católica como *Jesús en la barca* o el *Prendimiento* de Patrimonio Nacional (Madrid, Palacio Real). Pero, si esto es cierto, también lo es que en las obras indiscutibles de Juan de Flandes se puede detectar la influencia de la escuela de Gante, sobre todo de Hugo van der Goes (ca. 1440-1482). Sin duda, una buena prueba de ello es la *Lamentación sobre el cuerpo de Cristo* (fig. 3), que deriva de una composición de Van der Goes conocida a través de varias copias, una de ellas, de elevada calidad, obra de Van der Goes y su taller, perteneciente a la Fundación Gómez Moreno de Granada (fig. 4)²⁰. Además, el hecho de que el influjo de Hugo van der Goes no sea el único que se detecte en las obras de Juan de Flandes—y, más aun, si se comprueba que afecta a los elementos compositivos más que al estilo—, permite llegar a la conclusión de que lo más seguro es que no se formara en Gante, y mucho menos junto a Van der Goes—que ya había muerto cuando él pudo realizar su aprendizaje—, si bien accedió a sus obras—aunque no lo hiciera en Gante—, igual que hicieron otros pintores de la época, particularmente brujenses como Hans Memling (ca. 1434-1494).

Todo apunta a que, lo mismo que Michel Sittow, Juan de Flandes pudo completar su aprendizaje en Brujas²¹. Aunque no se puede asegurar que formó parte del taller de Memling o estuvo conectado de algún modo con él, existen algunos aspectos que podrían justificar una relación entre ellos, como la cronología. Si se tiene en cuenta que Hans Memling murió en 1494, de haber pertenecido Juan de

Flandes a su taller podría estar justificado que, tras su fallecimiento, partiera a Castilla en 1496, donde había necesidad de retratistas en la corte, sobre todo si coincidió en Brujas con Sittow, que trabajaba para Isabel la Católica desde 1492, o si fue el propio emperador Maximiliano de Austria el que favoreció su viaje al reino castellano con motivo del doble enlace entre sus hijos y los de los Reyes Católicos²².

Buena prueba de que Juan de Flandes conocía la obra de Hans Memling es el hecho de que, para *La Virgen y el Niño* (fig. 5)²³, haya utilizado el tipo iconográfico empleado por Memling en *La Virgen y el Niño* del díptico van Nieuwenhove (Brujas, Memling Museum), fechado en 1487, o en la del Museo de Bellas Artes de Lisboa (fig. 6), si bien con las variantes que muestra la del Metropolitan Museum of Art de Nueva York, de mano de un seguidor, invertida respecto a la de Juan de Flandes²⁴.

Más significativo que la utilización de un modelo compositivo es el hecho de que las obras de Juan de Flandes coincidan en aspectos técnicos y estilísticos con las de Hans Memling —y aun con otras pertenecientes a la escuela de Brujas. Sin duda, entre los primeros cabe reseñar el que ambos coincidan en la importancia que otorgan a los efectos de superficie y algo en lo que Memling fue pionero, el uso de semigrisallas como las que Juan de Flandes hizo para el banco del retablo de la capilla de la Universidad de Salamanca, del que se conservan dos tablas, la *Magdalena* y la *Santa Apolonia* en el Museo de la Universidad. Entre los aspectos estilísticos destaca el gusto que ambos tuvieron por reducir en sus obras el número de personajes, a los que representan en primer plano, separados entre sí, con amplio dominio de líneas rectas, en su mayoría verticales, que otorgan al conjunto un tono ceremonial. Y también son similares el dominio de la geometría en sus composiciones y el tono meditativo que confieren a las figuras y la relación que éstas mantienen con el ambiente, tanto en interiores como en paisajes, aspectos que se repiten en todas las pinturas de Juan de Flandes, con alguna variación propia de la evolución que experimenta su estilo.

Por si esto no bastara, también se constata en sus obras la inclusión de motivos propios de la escuela de Brujas, entre ellos algunos eyckianos como los espejos del *Nacimiento del Bautista* (Cleveland Museum of Art) del retablo de Miraflores o de las *Bodas de Caná* (Nueva York, Metropolitan Museum of Art) del políptico de la reina Isabel. Y también remiten al arte eyckiano las piedras preciosas que Juan de Flandes representa de modo reiterado en sus obras —igual que los Van Eyck en el panel de los ermitaños del altar de San Bavón en Gante—, y las cualidades atmosféricas que otorga a sus paisajes, como la degradación de los colores a medida que se acercan al fondo.

Fig. 3: Juan de Flandes,
Lamentación sobre el cuerpo de Cristo,
ca. 1500. Óleo sobre tabla, 23 x 30 cm.
Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza,
Inv. n.º 142.

Fig. 4: Hugo van der Goes y taller,
Lamentación sobre el cuerpo de Cristo,
ca. 1480. Óleo sobre tabla, 43,5 x 50 cm.
Granada, Instituto Gómez-Moreno de
la Fundación Rodríguez-Acosta.





Fig. 5: Juan de Flandes,
La Virgen y el Niño, ca. 1510.
Óleo sobre tabla, 33,3 x 26,5 cm.
Madrid, colección Várez Fisa.



Fig. 6: Hans Memling,
La Virgen y el Niño, ca. 1485-1490.
Óleo sobre tabla, 45,5 x 31,5 cm.
Lisboa, Museu Nacional
de Arte Antiga.

AL SERVICIO DE ISABEL LA CATÓLICA (1496-1504)

La primera mención que se hace sobre Juan de Flandes en Castilla corresponde al 12 de julio de 1496, cuando, recién llegado a la corte de Isabel la Católica, de acuerdo con las cuentas del tesorero Gonzalo de Baeza, se le entregaron 6.000 maravedís "... de que su Alteça [la reina] le fiso merçed para ayuda de su costa...". Sin duda, se le dio este pago para hacer frente a los gastos del viaje, igual que fueron también para ayuda de costa y vestuario los 15.000 maravedís que le entregaron el 14 de diciembre de ese mismo año²⁵, después de que el 27 de octubre se hubiera asentado como pintor de corte por 20.000 maravedís de ración al año. Aunque no alcanzó los 50.000 maravedís que le pagaban a Michel Sittow, lo cierto es que el 8 de marzo de 1498 se le subió la ración hasta 30.000 maravedís. Esta cantidad la mantuvo Juan de Flandes hasta que murió la reina en noviembre de 1504, recibiendo el último pago por la ración de ese año el 15 de enero de 1505. Pese a que no consta si en esa quitación estaba comprendido el pago de las obras de su oficio que ejecutaba para Isabel la Católica en su condición de pintor de corte, lo cierto es que, en alguna ocasión, aparte de la ración, se le satisfizo alguna cantidad más. Al menos así debió suceder con el *Retablo del Bautista* que hizo para la cartuja de Miraflores, y también parece atestiguarlo la cédula fechada el 6 de abril de 1500 —recogida en las cuentas de Gonzalo de Baeza—, en la que, además de los 30.000 de "acostamiento" del año 1499—, se incluye el pago de 15.000 maravedís "... que ovo de aver..." Juan de Flandes²⁶. Pese a que no se especifica el concepto, es posible que responda a la ejecución de alguna pintura más que a algún otro pago de costa o de vestuario, que se hubiera especificado.



Fig. 7: Juan de Flandes,
*Retrato de una infanta (¿Catalina de
Aragón?)*, ca. 1496. Óleo sobre
tabla, 31,5 x 22 cm. Madrid, Museo
Thyssen-Bornemisza, Inv. n.º 141.

La llegada de Juan de Flandes a Castilla para ser pintor de corte se justifica porque, en esos años en que se estaban gestando los matrimonios de los hijos de los Reyes Católicos, era necesaria la presencia de retratistas como Sittow. Todo apunta a que éste no podía hacer frente a todos los encargos regioes, tanto de retratos como de otras obras de su oficio costeadas por los reyes. No es de extrañar, por tanto, que se requiriera otro pintor como Juan de Flandes, ya que su actividad al servicio de la corte castellana —igual que la de Sittow— permitió a Isabel la Católica tener un control mayor de sus encargos de pintura. A diferencia de lo que sucedía con las que se mandaron hacer en Flandes, las obras que llevaron a cabo los pintores de corte, y sobre todo las que ejecutó Juan de Flandes, podían incorporar aspectos propios de la Castilla de la época, como la rica indumentaria a la moda que lucen sus personajes o los ambientes de interiores o de paisaje en los que transcurre cada escena.

Aunque Juan de Flandes debió de hacer algún retrato al comienzo de su estancia en tierras castellanas²⁷, como el de la infanta del Museo Thyssen de Madrid (fig. 7) (antes considerada Catalina de Aragón), la primera obra documentada que se conserva de su mano es el *Retablo del Bautista* de la cartuja de Miraflores, costeada por Isabel la Católica para enterramiento de sus padres, Juan II e Isabel de Portugal. Consta que el pintor flamenco realizó el retablo entre 1496 y 1499 para el coro de los legos por 26.735 maravedís y que lo empezó a pintar en la cartuja burgalesa, donde se le dio comida y alojamiento²⁸. También se sabe que, para su ejecución, se siguió el modelo del *Retablo de la Adoración de los Magos* del Maestro de la Leyenda de Santa Catalina, que la reina Isabel mandó traer de Flandes en 1495 con destino a Miraflores, compuesto por cinco tablas: la central y dos en cada uno de los dos paneles laterales²⁹.





Fig. 8: Juan de Flandes,
Festín de Herodes, 1496-1499.
Óleo sobre tabla, 75 x 50,4 cm.
Amberes, Museum Mayer
van den Bergh, Inv. 9.



Fig. 9: Juan de Flandes,
Resurrección de Lázaro, ca. 1499-1504.
Óleo sobre tabla, 21 x 15,7 cm.
Madrid, Patrimonio Nacional,
Palacio Real, Inv. 10002019.

En 1780 el *Retablo del Bautista* de Juan de Flandes permanecía aún en la cartuja burgalesa, aunque transformado, ya que sus tablas se habían integrado en un retablo barroco realizado en 1659³⁰. En 1810, durante la Guerra de la Independencia, el general D'Armagnac tomó posesión de la cartuja de Miraflores con todas sus pertenencias, algunas de las cuales se llevó consigo a Francia, entre ellas las pinturas de Juan de Flandes. Gracias a la investigación realizada por Jozep de Coó y Nicole Reynaud, se pudo conocer en 1979 que la tabla del *Festín de Herodes* (fig. 8) procedía de la cartuja burgalesa³¹, lo mismo que la *Decapitación del Bautista* (Ginebra, Musée d'Art et d'Histoire). El retablo se completaba con otras tres tablas, el *Nacimiento e imposición del nombre del Bautista* (Cleveland Museum of Art), el *Bautismo de Cristo* de la colección Abelló de Madrid y la *Predicación del Bautista* (Belgrado, Narodni Muzej), recientemente identificada³².

Estas pinturas —lo mismo que las que se deben a su mano en el políptico de Isabel la Católica—, muestran las notas propias del estilo de Juan de Flandes ya señaladas. Además, en este caso, el formato vertical favorece aún más, si cabe, el dominio de líneas verticales en las figuras, en la arquitectura y en el paisaje, a la par que otorga a la composición un tono monumental, solemne, en el que la acción muestra los hechos ya consumados. Y también se pueden ver aquí las figuras como detenidas, independientes unas de otras, destacadas en primer plano, erguidas y con expresión meditativa, incluido el sayón que tiende la cabeza a Salomé en la *Decapitación del Bautista* del Museo de Ginebra.

Mientras permaneció al servicio de Isabel la Católica, Juan de Flandes llevó a cabo el políptico de la reina junto con Michel Sittow³³ y un tercer maestro al que se ha tratado de identificar con Felipe Morras, pintor y miniaturista picardo que empezó a trabajar para la corte castellana el 20 de diciembre de 1499³⁴. Aunque no consta su cronología, es posible que se hiciera entre 1499 y 1504, ya que sus diferentes tablitas muestran un mayor grado de hispanización que las tablas del *Retablo del Bautista* de Miraflores.

Lamentablemente, de las cuarenta y siete recogidas en la testamentaria de la reina Isabel, custodiadas en el castillo de Toro, sólo se conservan veintisiete³⁵. Las quince del Palacio Real de Madrid, propiedad de Patrimonio Nacional, proceden de las treinta y dos que adquirió Diego Flores en la almoneda de Toro el 13 de marzo de 1505 para Margarita de Austria. Tras su muerte en 1530 las heredó Carlos V, que fue el encargado de traerlas de nuevo a España para su esposa Isabel de Portugal³⁶.

En las pinturas que realizó Juan de Flandes —entre ellas la *Multipliación de los panes y los peces*, la *Transfiguración*, la *Resurrección de Lázaro* (fig. 9), el *Descenso al Limbo*, las *Marías en el sepulcro*, el “*Noli me tangere*”, el *Cristo en Emaús* y *Pentecostés* de Patrimonio Nacional, el *Cristo clavado a la cruz en el suelo* (fig. 10), las *Bodas de Caná* (Nueva York, Metropolitan Museum of Art) y la *Tentación de Cristo* (Washington, National Gallery of Art)—, se constata que su estilo apenas presenta cambios respecto a las tablas de Miraflores. No obstante, sus dimensiones reducidas y su carácter devocional favorecen que su técnica, muy cuidada, sea semejante a la de la miniatura, con la que comparte su preferencia por los tonos claros, como también es clara la luz. Debido a ello, se crea un ambiente delicado que, unido a la gracia con que Juan de Flandes tradujo algunas figuras femeninas como la Magdalena del “*Noli me tangere*” o las *Marías en el sepulcro* de Patrimonio Nacional, pone de manifiesto su amplia gama expresiva. Junto con esto no faltan otros personajes tomados de modelos reales como el negro y el moro de la *Resurrección de Lázaro* o incluso retratos como el de Isabel la Católica, que se reconoce en la mujer sentada a la izquierda de la tabla de la *Multipliación de los panes y los peces*.

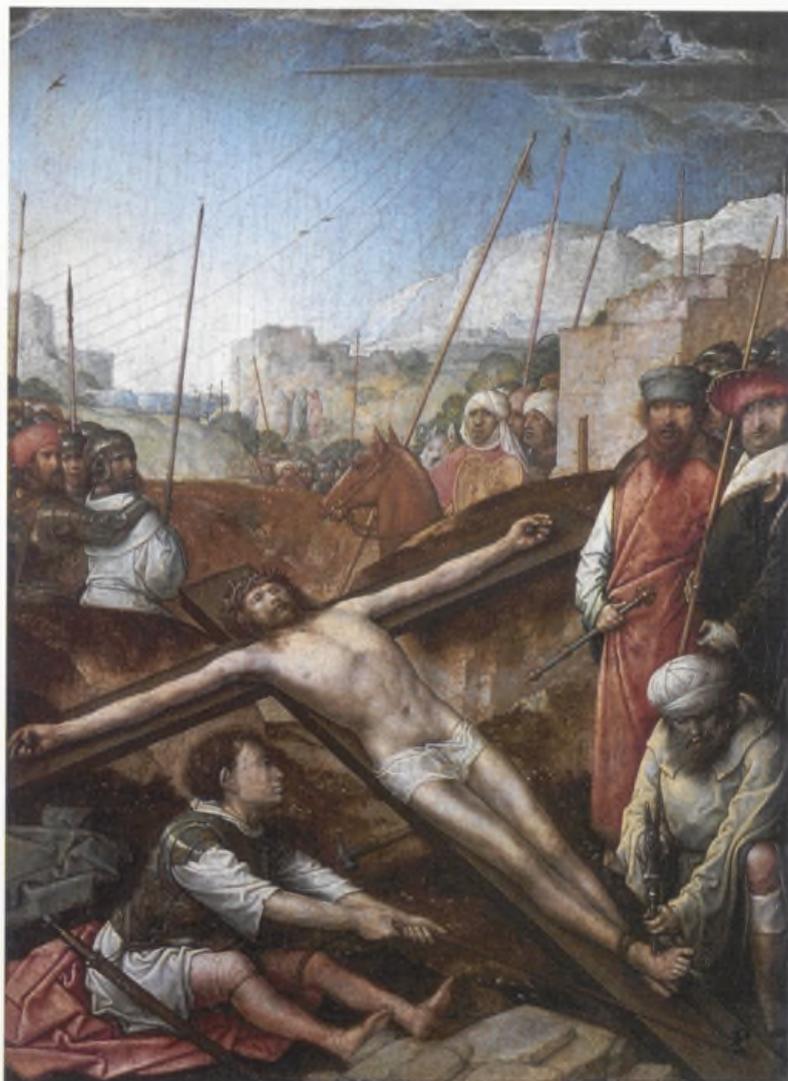


Fig. 10: Juan de Flandes,
Cristo clavado a la cruz en el suelo,
ca. 1499-1504.
Óleo sobre tabla, 20 x 15 cm.
Viena, Kunsthistorisches Museum,
Inv. 6276.



TRAS LA MUERTE DE LA REINA: OBRAS EN SALAMANCA (1505-1508/1509) Y EN PALENCIA (1509-1519)

A diferencia de lo que sucedió con Michel Sittow, que se encontraba fuera de Castilla cuando falleció Isabel la Católica y ya no volvió a trabajar allí, Juan de Flandes decidió quedarse en tierras castellanas. Al no ser ya pintor de corte y no contar con la ración anual, tuvo que someterse a un mercado artístico en el que los comitentes demandaban un tipo de obras distinto al que había hecho hasta entonces para la reina, de mayores dimensiones y en ocasiones destinadas a formar retablos, muchas veces compuestos por un amplio número de tablas. Además, el que para su ejecución se exigiera un plazo muy limitado de tiempo por un precio relativamente bajo iba en detrimento de la calidad técnica, algo a lo que Juan de Flandes no estaba dispuesto a renunciar. Debido a ello, empleaba mucho más tiempo del requerido en los contratos, con la consiguiente pérdida de dinero. Tanto es así que, cuando terminó la primera obra contratada en Salamanca, el retablo para la capilla de la Universidad, reclamó que se le pagara una cantidad mayor, porque había “gastado” mucho tiempo³⁷. Después, durante su estancia en Palencia, lo que hizo fue transformar su estilo y su técnica para adecuarla a las dimensiones de las tablas. El elaborado trabajo que efectuaba entonces en la superficie pictórica le permitía pintar más rápido, sin perder calidad y manteniendo la originalidad de sus composiciones.

A juzgar por la documentación del retablo que Juan de Flandes hizo para el estudio salmantino (1505-1508)³⁸, el pintor flamenco no fue la primera opción de los comitentes, que intentaron contratar a Juan de Borgoña (doc. 1494-1535). Al no conseguirlo, el 10 de febrero de 1505 trataron de buscar para ejecutarlo “... el mejor pintor que podieren...”. Todo apunta a que, en esa fecha, Juan de Flandes no se había instalado aún en Salamanca y pudo llegar poco tiempo después, a raíz de su demanda, porque el 29 de agosto de ese año nombraron una comisión para estudiar la muestra que había dado el pintor flamenco e informarse de “oficiales espertos”. Aunque decidieron que fuera él quien realizara el retablo, le hicieron firmar un contrato el 2 de septiembre con unas condiciones muy duras e inusuales al incluir una cláusula por la que, si no les gustaba la obra, Juan de Flandes debería devolver los 85.000 maravedís que le iban a pagar por ella. Sin duda, debió satisfacerles su trabajo, porque el 10 de junio de 1507 le contrataron el banco del retablo —del que se conservan dos tablas en semigrisalla con la *Santa Apolonia* y la *Magdalena* (fig. 11)—, que estaba terminado el 4 de julio de 1508³⁹.

Fig. 11: Juan de Flandes,
Santa Apolonia y la Magdalena, 1507-1508.
Óleo sobre tabla, 39,5 x 37,5 cm
[cada una de las tablas]. Salamanca,
Museo de la Universidad.





Fig. 12: Juan de Flandes,
Camino del Calvario, 1510-1518.
 Óleo sobre tabla, 115,5 x 148 cm ±.
 Palencia, retablo mayor de la catedral.

En 1509, Juan de Flandes se instaló en Palencia. Quizá lo hizo a instancias de algún comitente vinculado a la corte de Isabel la Católica, ya fuera el obispo Juan Rodríguez de Fonseca, que a fines de ese año le encargó once pinturas para el retablo mayor de la catedral —entre ellas la *Crucifixión del Prado*—, que debían estar concluidas en 1518⁴⁰; o Sancho de Castilla⁴¹, que había sido ayo del príncipe don Juan, para el que llevó a cabo casi en paralelo el retablo mayor de la iglesia de San Lázaro, donde él estableció una fundación en diciembre de 1508 para hacer el coro y el retablo. Proceden de San Lázaro las cuatro tablas de la *Resurrección de Lázaro*, *Oración en el Huerto*, *Ascensión de Cristo* y *Pentecostés* (Madrid, Museo del Prado, P2935-2938) y las cuatro de la *Anunciación*, *Nacimiento de Cristo*, *Adoración de los Magos* y *Bautismo de Cristo* (Washington, National Gallery of Art).

Por lo que respecta al retablo mayor de la catedral de Palencia —y en menor medida también al de San Lázaro—, en función de su emplazamiento —en algunos casos por estar sus tablas entre las esculturas o por estar bastante altas—, Juan de Flandes redujo el número de las figuras, aumentó su escala y las situó en primer plano, al tiempo que acentuaba el claroscuro y su luz se hacía más fría y oscurecía su color. Junto con ello, en su deseo de intensificar la expresión en función de la temática, en ocasiones llegó a deformar algunos rostros de sayones, judíos y soldados que, de forma maniquea, contrastaban por su fealdad y por la maldad de sus actos con la belleza de los rasgos y el sufrimiento contenido del rostro de Cristo, como se comprueba en el *Camino del Calvario* y en el *Ecce Homo* del retablo mayor de Palencia. Digno de reseñar es también el modo en que trabajó la superficie pictórica —del que dio cuenta Vandevivere en 1967— con pequeñas pinceladas, muy abundantes, ejecutadas con trazos rápidos y precisos y, si lo consideraba conveniente, no dudaba en utilizar el anta o el mango del pincel, o incluso los dedos. Además, los logros que supo obtener de las posibilidades que le ofrecía la técnica del óleo no le hicieron perder su carácter innovador para resolver algunos temas, verdaderos hallazgos



Fig. 13: Juan de Flandes,
Entierro de Cristo, 1510-1518.
 Óleo sobre tabla, 115 x 151,5 cm ±.
 Palencia, retablo mayor de la catedral.

compositivos e iconográficos, como las tres tablas del centro del banco del retablo de la catedral: el *Camino del Calvario*, la *Crucifixión* y el *Entierro de Cristo* (véanse figs. 12 y 13).

LA CRUCIFIXIÓN

Realizada en madera de tilo, en vez del roble propio de las pinturas flamencas y del pino característico de las hispanoflamencas, sus grandes dimensiones (122 x 159 cm), su formato apaisado, el momento avanzado de la actividad pictórica de Juan de Flandes —entre 1510 y 1518— y el lugar para el que se hizo —el centro del banco del retablo mayor de la catedral de Palencia— justifican la forma en que el pintor flamenco llevó a cabo la composición, a la par que evidencian el carácter excepcional de esta obra y el modo magistral en que la ejecutó su autor.

PROCESO CREATIVO

Por el contrato entre Juan de Flandes y el obispo Fonseca, consta que al pintor se le dieron los tablones y la madera sobre la que había de pintar “labrados, juntos y adereçados”, con el fin de que no hiciera “sino cosa de su oficio”. En esta ocasión se optó, excepcionalmente, por madera de tilo, lo que ha sido un acierto, ya que, de ese modo, se ha visto favorecida su conservación, al no verse atacada por los xilófagos, como sucede con el pino, utilizado habitualmente en los retablos hispanoflamencos castellanos. Además, ya que no se usó roble —como en las obras flamencas y en las que Juan de Flandes hizo para la reina Isabel, de dimensiones mucho más pequeñas—, el tilo tenía la ventaja de tener una superficie de textura más fina y homogénea que el pino.

El soporte de la *Crucifixión* está formado por cuatro tablones horizontales del mismo tamaño y otro más estrecho arriba⁴¹. En origen el reverso estaba reforzado con cuatro travesaños de pino mal desbastados, de unos diez centímetros de ancho, cinco de grueso y seis centímetros menos de largo que la altura de la tabla, como los que aún existen en las diez tablas de Juan de Flandes del retablo mayor de la sede palentina que se conservan in situ. Se puede comprobar también en las tablas el amplio borde blanco de tres centímetros que el autor dejó en todo el perímetro para insertarlas en la arquitectura del retablo. En el caso de la *Crucifixión*, ese borde blanco se recubrió con una capa uniforme de pintura de color azul muy oscuro después de 1559, en que se sacó del retablo. Actualmente, el borde se encuentra oculto por el marco con que se le ha dotado tras su ingreso en el Museo Nacional del Prado.

Cuando la *Crucifixión* pasó a ser propiedad de don Manuel Arburúa en 1944 se engatilló⁴³ completamente el reverso (véase fig. 14). El grosor de la tabla original quedó reducido a un centímetro, más o menos, pero, por fortuna, al tener un alabeo longitudinal convexo, la tabla no se ha rajado, algo que es frecuente en los engatillados. Como se puede comprobar en la radiografía, los espiches cilíndricos de madera de tilo fijados originalmente en los travesaños de pino del reverso se cortaron al reducirse el soporte. La mayoría de ellos se pueden ver aún en la superficie pictórica, en la que se marca ligeramente su forma circular. La radiografía también permite ver el buen estado de conservación de la tabla. Las pérdidas son mínimas y se concentran en la zona de la junta horizontal que une los paneles segundo y tercero desde abajo, pasando por la cara de la Magdalena.

A través de los infrarrojos se hace visible el dibujo subyacente, el dibujo que dispuso inicialmente Juan de Flandes sobre la superficie de preparación de la tabla, destinado a permanecer invisible, cubierto por la capa pictórica. Las características que muestra el de la *Crucifixión* coinciden con las de otras obras del pintor flamenco, que se han dado a conocer en diferentes publicaciones⁴⁴. Sin embargo, lógicamente, están más próximas a las que el pintor flamenco realizó en Salamanca y en Palencia a partir de 1505 que a las que llevó a cabo mientras fue pintor de corte de Isabel la Católica. Sin duda, lo que más distingue a los dibujos de una y otra etapa es el grosor de los trazos hechos con pincel⁴⁵, mucho más

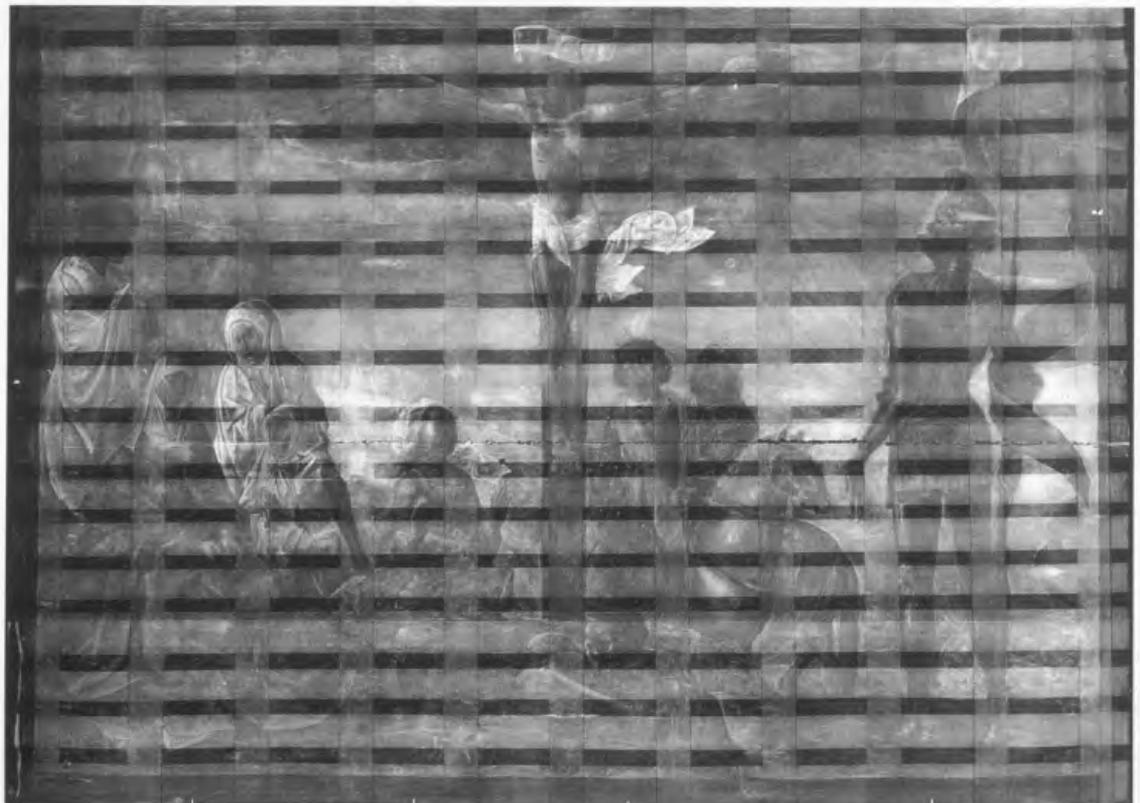


Fig. 14: Radiografía general de la *Crucifixión* de Juan de Flandes.



Fig. 15: Reflectografía infrarroja.
Detalle de la María de pie.



Fig. 16: Reflectografía infrarroja.
Detalle de la Magdalena.

finos hasta 1504 y más grueso después, según se comprueba en la *Crucifixión*, realizada entre 1510 y 1518. Pese a esas diferencias, todos ellos mantienen una nota común: la rapidez de ejecución y su precisión, que evidencian la maestría de Juan de Flandes en esta faceta de dibujante, lo mismo que en los que efectuaba sobre la superficie pictórica, que a veces se confunden con los de los contornos.

Como suele ser habitual en las obras de Juan de Flandes, en la tabla de la *Crucifixión* el dibujo es abundante, pero no es homogéneo, sino que está desigualmente repartido. En algunas figuras es más detallado que en otras, sobre todo las más importantes o las que se encuentran en lugares destacados; o en determinadas partes de las figuras como rostros, manos y pies y, en algún caso, también las vestiduras, como en el centurión. Y lo mismo sucede con el dibujo de otros elementos incluidos en la composición.

En esta obra, como en el resto de las de Juan de Flandes, se aprecian dos tipos de dibujos. El primero es un dibujo lineal con el que el pintor flamenco define los contornos, que se perciben mejor en las figuras y objetos eliminados al pasar al estadio del color, como el jinete con el escudo hispanomusulmán de la tabla de la *Crucifixión*⁴⁶. Aunque, a veces, son largos y se adaptan a las formas, en algunos casos son cortos y separados, pero son la excepción. Con relativa frecuencia, Juan de Flandes no diseñó los contornos de los plegados o sólo dispuso algunos de ellos, y no siempre los siguió en la fase del color, como sucede con el manto del centurión. El segundo tipo de dibujo lo forman los trazos destinados a fijar el modelado, marcando las zonas de sombras. Sin duda, estos últimos son los más típicos de la grafía del pintor flamenco.

Las más características son las líneas paralelas, de longitud diferente —como también lo es el grosor y la distancia existente entre ellas, según el lugar que ocupan—, ya sean horizontales, oblicuas o en forma curva, como en las manos de la María, de pie sobre la terraza rocosa, que son largas, separadas, muy gruesas y de tamaño desigual (véase fig. 15), en la mano izquierda del soldado de espaldas o en el cuello de la Magdalena, mientras que las del rostro de esta última son mucho más cortas (véase fig. 16). Y tampoco faltan otras líneas que, al ser más estrechas las zonas de sombra, forman una sucesión de bastoncillos o de puntos, en todas direcciones, como en la manga de la María de pie, a un nivel más bajo.

No menos personales son los cruzados formados por dos series de paralelas —de diferente grosor y longitud y distribuidas en todas las direcciones, hasta el punto de que a veces casi se interfieren unas a otras—, que se cortan en ángulo recto hasta formar un enrejado o en líneas oblicuas que llegan a dibujar rombos más o menos desiguales, como los que aparecen en la manga y en el manto de la María, de pie, en un nivel más bajo que la Virgen, y en el manto del centurión. Aunque los anteriores son los más habituales, también aparecen otros curvos como los de la cabeza de San Juan Evangelista, muy similares a los de Lázaro en la tabla de la *Resurrección de Lázaro* del Museo Nacional del Prado.

Pese a que la superficie del cuadro no deja traslucir lo laborioso que le resultó a Juan de Flandes crear una composición tan compleja y original como la *Crucifixión* del Prado, lo confirman las rectificaciones, desplazamientos y cambios de composición visibles con los infrarrojos y la radiografía. Aunque se aprecian bastantes rectificaciones en los contornos (como el del rostro de la Magdalena o el del pie izquierdo del soldado de espaldas), son más dignos de reseñar los desplazamientos en sentido vertical, como las riendas del caballo del centurión o las manos de la María junto a la Virgen, en un nivel más bajo que ella, y la mano derecha de la Magdalena, que también muestra un desfase menos pronunciado en el rostro, de dimensiones menores en un primer momento que las que el pintor flamenco dibujaría después.

De mayor interés son los cambios de composición, resueltos en su mayor parte al ejecutar la capa pictórica. En el caso del centurión, el sombrero con que cubre su cabeza tenía una forma diferente en el dibujo subyacente de la que aparece en superficie. En el dibujo tenía la parte superior más elevada, pero carecía del penacho de plumas, movidas por el viento, con que Juan de Flandes lo dotó durante la fase del color (véase fig. 17). Y lo mismo se podría decir del cambio que efectuó en el paño de pureza de Cristo. Por la radiografía se aprecia que, en un primer momento, lo pasó al estadio del color tal como lo había ideado en el dibujo subyacente. Sin embargo, en una fase posterior, lo transformó en una forma mucho más acorde con sus gustos compositivos. Si antes el *perizonium* era más alto y cubría más su desnudez, después lo acortó y eliminó la parte que sobresalía a su derecha, junto a la cintura, con el fin de resaltar la verticalidad del cuerpo de Cristo.

Sin duda, ese mismo objetivo fue el que le llevó a invertir la dirección oblicua hacia la izquierda de la tabla de la espada del soldado de espaldas, en primer plano, a la derecha. Si en el dibujo subyacente la espada ocupaba ese espacio vacío interrumpiendo el dominio de las verticales en esa parte del cuadro, cuando pasó a la fase del color Juan de Flandes optó por trazarla en sentido contrario, en el espacio ocupado por el soldado, que, con el plano vertical que dibuja su cuerpo, neutraliza el oblicuo que diseña la espada (véase fig. 18).

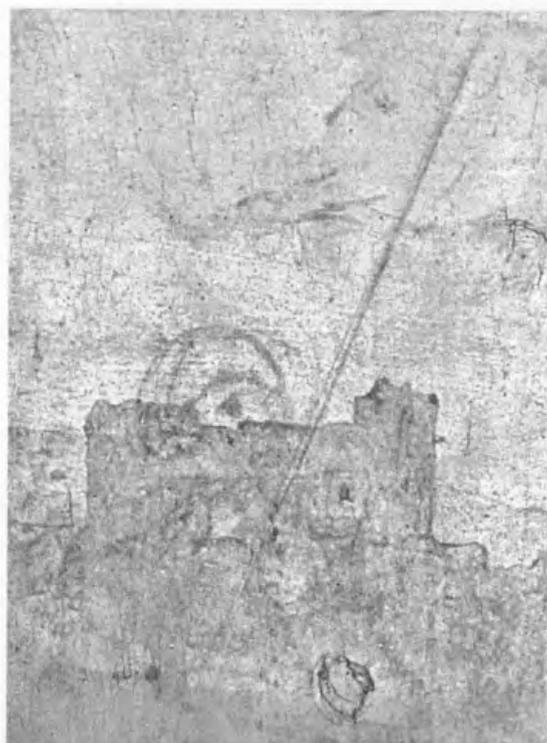
Con la ayuda de los infrarrojos se puede verificar que, cuando Juan de Flandes concluyó la fase del dibujo subyacente, no había terminado aún de fijar la iconografía y la composición de la *Crucifixión*. En el espacio existente a la izquierda de la tabla, entre la Magdalena y las santas mujeres, el pintor flamenco había dibujado al portaesponjas, con la cabeza sobresaliendo por encima del edificio más alto, incorporado en el estadio del color como el resto del paisaje del fondo, incluida la ciudad de Jerusalén, a la izquierda de la tabla (véase fig. 19). Fue en esta última fase del proceso creativo cuando Juan de Flandes eliminó al portaesponjas, al haber optado por reducir el número de personajes y distribuirlos en dos grupos en torno a la cruz, como aparecen en la superficie del cuadro. Y también fue entonces cuando, por idénticas razones, prescindió de los dos jinetes que había dibujado entre Cristo crucificado y la Magdalena, mirando hacia la izquierda, hacia Jerusalén, en un plano más retrasado que ella, uno tocado con alhareme y sujetando un escudo hispanomusulmán y el otro con armadura y lanza (véase fig. 20).

Fig. 17: Reflectografía infrarroja.
Detalle de la cabeza del centurión que muestra la rectificación del tocado.

Fig. 18: Reflectografía infrarroja.
Detalle del soldado en el que se aprecia el cambio en la posición de la espada.

Fig. 19: Reflectografía infrarroja.
Detalle con la figura del portaesponjas finalmente eliminada de la composición.

Fig. 20: Reflectografía infrarroja.
Detalle que muestra al portaesponjas y a los dos jinetes que abandonan el Gólgota.



I M R I



Antes de concluir la fase del color, Juan de Flandes efectuó un elaborado trabajo sobre la superficie pictórica, con el fin de paliar la simplificación a la que había sometido su técnica. En su deseo de abreviar no dudó en crear efectos de luz por medio de trazos quitados —rehundidos— con el anta del pincel con la pasta aún fresca, y también recurrió para ello al mango. Llevado por su afán por modelar las formas, el pintor flamenco no dudó en realzar la superficie con multitud de pequeños toques paralelos o cruzados como los del dibujo subyacente para definir luces y sombras. Como muy bien señaló Vandevivere, en su estudio sobre el retablo mayor de la catedral de Palencia, Juan de Flandes, a fin de obtener “un modelado vibrante y más sensible, confiere un papel expresivo a la escritura del pincel en la pasta”⁴⁷.

LA ICONOGRAFÍA

A la hora de representar la imagen histórica de la Crucifixión en el centro del banco del retablo mayor de la sede palentina⁴⁸, Juan de Flandes optó por el tipo iconográfico que Réau denomina “de gran espectáculo”⁴⁹ —apropiado para las dimensiones y el formato apaisado de la tabla, y, sin duda, el deseado por el comitente—, y lo redujo a sus elementos esenciales⁵⁰. Esta forma de actuar, destacando sólo lo principal, habitual en el pintor flamenco, se acentuó aún más en este momento tan avanzado de su carrera artística en que, al ser sus figuras mayores, resultaba obligado que fueran menos.

En el eje de la composición, en un plano paralelo al de la superficie del cuadro, Juan de Flandes dispuso a Cristo clavado con tres clavos a la cruz, de acuerdo con una iconografía fijada desde el siglo XIII. Lo muestra muerto, con la corona de espinas⁵¹ y la sangre manando de sus heridas. Al insistir en los aspectos emocionales trató de dar una imagen lo más conmovedora posible. Sin embargo, como suele ser bastante frecuente en los primitivos flamencos, o al menos en la tradición en la que él se formó —Memling y la herencia de Van der Weyden y los Van Eyck, e incluso también fue deudor de Van der Goes—, no llegó a los extremos de otros pintores y Cristo no evidencia en su cuerpo las huellas sanguinolentas que le hicieron al despojarle de las vestiduras⁵².

El modo en que Juan de Flandes representa al Crucificado denuncia su carácter ecléctico, su capacidad de asimilar distintas influencias o partir de modelos diferentes para crear obras originales. Prueba de ello es que su cuerpo sigue la vertical de la cruz, sin girar las piernas hacia un lado como hizo Van der Weyden en la *Crucifixión* del Kunsthistorisches Museum de Viena y en otras de su mano, o también Memling en el tríptico Greverade (Lubeck, Sankt Annen Museum). En este aspecto se aproxima más a las obras de Van Eyck como la *Crucifixión* del díptico del Metropolitan Museum of Art de Nueva York y a cuantos derivan de él, Van der Goes incluido. En cambio, se suma a la tradición rogeriana —presente también en la tabla de Lubeck de Memling— en el vuelo del paño de pureza, que introduce un elemento dinámico, curvilíneo —igual que la filacteria con el INRI⁵³ y el estandarte del soldado—, en una composición en la que las figuras se encuentran detenidas en su acción y dominan las líneas rectas.

La nube oscura que cubre la parte superior de la tabla, sobre el celaje —y que, en este caso, oculta parcialmente el sol a la izquierda y la luna a la derecha—, evoca las tinieblas que cubrieron la tierra cuando Cristo expiró entre las horas sexta y novena —desde las 12.00 hasta las 15.00— y ocultaron el sol, de que dan cuenta los Evangelios sinópticos (Mateo, 27: 45; Marcos 15: 33; Lucas, 23: 44). La incorporación del sol oscurecido en la representación de la Crucifixión recuerda una profecía del Antiguo Testamento (Amós, 8: 8): “Aquel día dice el Señor Yavé, haré que se ponga el sol al mediodía, y en pleno día tenderé tinieblas sobre la tierra”. Pero si, además del sol, aparece la luna —que no se menciona en el texto, y no podía resultar visible a esa hora—, como sucede en esta obra de Juan de Flandes, su presencia, según Réau⁵⁴, puede responder tanto a un deseo de simetría de los artistas como al hecho de confundirse los signos aparecidos en la muerte de Cristo con los del Juicio Final. En el Evangelio de Mateo (24: 27-29), se dice que, cuando tenga lugar la venida del Hijo del hombre “... se oscurecerá el sol, y la luna no dará su luz...”.

La presencia de la nube oscura sobre el Calvario ocultando el sol —y su protagonismo dentro de la composición al ocupar completamente una amplia zona en la parte superior de la tabla, como hizo Memling en el tríptico Greverade de Lubeck—, no deja lugar a dudas acerca del momento elegido por Juan de Flandes para representar la *Crucifixión* del Prado. El pintor flamenco muestra en esta tabla a Cristo muerto en la cruz, consumada ya la redención como Memling y otros autores. Sin embargo, sitúa la acción después que ellos, cuando el cortejo ha abandonado ya el Gólgota camino de Jerusalén y sólo quedan junto a la cruz, mostrando su dolor, los parientes y discípulos de Cristo, a su derecha —la Virgen, San Juan, la Magdalena y las dos Marías— y los que se han convertido y dirigen sus rostros y sus miradas hacia el Redentor, con una mezcla de asombro y devoción, a su izquierda —el soldado de espaldas con la lanza, el centurión a caballo y el jinete que lo acompaña—.

De los tres últimos personajes el único identificado por una inscripción que aparece en su cuello es el centurión —el jinete del tocado de plumas representado tras la cruz—, al que se refieren los sinópticos (Mateo, 27: 54; Marcos, 15: 39; Lucas, 23: 47), que, convertido por la muerte de Cristo, había exclamado: “Verdaderamente, Éste era Hijo de Dios”. También se puede identificar con el soldado anónimo el soldado con armadura de época y una lanza en la mano, de espaldas, en primer plano, a la derecha de la tabla. Según el Evangelio de San Juan (19: 28-37), fue el encargado de que se cumplieran las profecías del Antiguo Testamento: “No romperéis ni uno solo de sus huesos”. Al estar Cristo ya muerto, no le rompió las piernas como a los dos ladrones, sino que le atravesó el costado con su lanza y al instante salió sangre y agua, como la que Juan de Flandes hizo manar de la herida de su costado en la tabla del Prado.



Fig. 22: Grabador del monograma BM, *Dos caballeros conversando*, 175 x 106 mm. Buril, Lehrs 10.



Fig. 23: Hugo van der Goes,
Santa sentada (¿Santa Úrsula?),
 ca. 1475. Tinta con realces blancos
 sobre papel verde grisáceo,
 189 x 230 mm.
 Londres, Courtauld Institute of
 Art Gallery, D.1978.PG314.

A diferencia de lo que solía hacer la leyenda popular que asociaba al centurión con el lancero, al que se le otorga el nombre de Longinos—derivado de la palabra lanza en griego—, Juan de Flandes mantuvo separados a los dos personajes del relato bíblico⁵⁵. Para que no existiera duda, quiso identificar mediante una inscripción al centurión—en el cuello de su traje se puede leer “SYNTURIUN”. Respecto a la identidad del soldado anónimo, portador de la lanza, tampoco pueden existir dudas, por su protagonismo en el conjunto de la composición⁵⁶. Precisamente por ello, su incorporación en esta parte del cuadro y el modo en que lo representa el pintor flamenco es, sin discusión, un hallazgo—probablemente el mejor de los conseguidos en esta tabla. Pero, aun así, cabe dentro de lo posible que Juan de Flandes, buen conocedor de los grabados, pudiera haber tomado como punto de partida el de *Dos caballeros conversando* (fig. 22) del grabador con el monograma BM⁵⁷—o algún otro similar—, en el que dos personajes aparecen con armaduras de época, uno de frente y otro de espaldas, y este último tiene el torso y la cabeza similares a los del soldado de la *Crucifixión*, aunque varía la posición de las piernas.

En el grupo de los parientes y seguidores de Cristo destaca la Virgen, sentada sobre una piedra, con el rostro cubierto de lágrimas, a punto de perder el sentido. El modo en que Juan de Flandes representa a María en esta tabla se aleja del de otros artistas flamencos con los que pudo tener relación o le influyeron de algún modo. En lugar de mostrarla desfallecida al ver que atraviesan el costado de su Hijo, ya muerto, y sostenida por las Marías o San Juan, de acuerdo con las *Meditaciones* del Pseudobuenaventura (cap. LXXX), en la tabla del Prado la Virgen está sentada sobre una piedra en la terraza rocosa del primer plano, a un nivel un poco más alto, y permanece aislada en su propio dolor. La imagen que diseña, con su cuerpo, con sus brazos y manos y los plegados de su traje, recuerda al dibujo de la *Santa sentada (¿Santa Úrsula?)* de Hugo van der Goes (fig. 23)⁵⁸. Y lo más seguro es que Juan de Flandes lo conociera y se



hubiera servido de él, igual que hizo con otros modelos de Van der Goes como la *Lamentación sobre el cuerpo de Cristo*. Sin embargo, en este caso, la diferencia entre el tocado y el rostro juvenil de la santa y la toca blanca, el manto azul oscuro y la expresión dolorosa de la Virgen envejecida de la tabla del Prado contribuyen a que parezcan más alejadas de lo que realmente están.

De espaldas a Cristo, a la derecha de la Virgen, se encuentran las otras dos Marías, María Cleofás y María Salomé, con el rostro cubierto de lágrimas. Una está de pie, junto a la Virgen, en un nivel más bajo que ella, con las manos juntas en actitud orante; y la otra, tras ella, de pie sobre la terraza rocosa, con las manos separadas como la Magdalena. A la izquierda, en el extremo de la tabla, Juan de Flandes representa a San Juan, el discípulo amado, de pie, sobre la terraza. Como la Virgen, experimenta a solas su dolor, a distancia de Cristo y con las lágrimas cayéndole por el rostro. El modo en que el pintor flamenco muestra al apóstol, de perfil estricto salvo por la actitud de las manos, casi cubiertas con el manto, recuerda al Bautista del *Retablo de San Lázaro* (Washington, National Gallery of Art), aunque este último responda a un tipo humano diferente. Al pie de la cruz, aunque sin abrazarse a ella, aparece la Magdalena —de pie, a un nivel más bajo que la terraza del primer plano, el mismo que la cruz—, ricamente vestida a la moda castellana de la época, con las manos separadas en actitud de adoración y levantando su rostro dolorido hacia Cristo. Pese a que no necesita el tarro de ungüentos para identificarla, el que el pintor flamenco incorpore aquí su atributo y el lugar destacado en el que lo ubica, sin duda alude al perdón de los pecados, a la misión redentora de Cristo, bálsamo para los pecadores como la Magdalena.

En el centro de la composición, en primer plano, Juan de Flandes dispone una calavera y un fémur. Los destaca, al situarlos en alto, por encima del nivel de la terraza, y separarlos de las otras dos calaveras y otros huesos que aparecen semiocultos sobre ella. Sin duda, la primera calavera es la que la leyenda identifica con la de Adán, que habría sido enterrado en el Gólgota, en el mismo lugar en el que se elevó la cruz de Cristo. Según el Evangelio de Mateo (27: 52), en el momento en que el Salvador murió "... la tierra tembló y se hendieron las rocas; se abrieron los monumentos y muchos cuerpos de santos que dormían, resucitaron...". Aunque los evangelistas no mencionaron a Adán, fueron los teólogos los que establecieron una relación entre el pecado del primer hombre y la muerte de Cristo para redimir a la humanidad. Pese a que, en ocasiones, la calavera se pone junto a la cruz y le cae encima la sangre de Cristo, en esta tabla del Prado Juan de Flandes sitúa junto a ella, en alto y esparcidas por el suelo, las piedras preciosas que evocan el Paraíso. Precisamente, por esa insistencia en la redención, el pintor flamenco incorporó las gemas, y aun el coral, alusivo a la sangre de Cristo, y no representó la ciudad infernal. Si en otras tablas del retablo de Palencia, incluido el *Camino del Calvario*, esa ciudad infernal aparece reflejada en las armaduras, en los escudos o en los cascos de los soldados, en la *Crucifixión* no la incluye en el soldado anónimo, porque, al convertirse, él también participa de la redención.

Según se ha indicado ya, gracias al dibujo subyacente se ha podido comprobar que, hasta llegar a completar la escena de la *Crucifixión*, tal como la vemos, Juan de Flandes hizo varios cambios que afectaban también a la iconografía. Evidentemente, se mostraba a Cristo muerto y la redención consumada, pero el momento elegido no era exactamente el mismo. En superficie, sólo quedaban en el Gólgota los que reconocían su divinidad y el cortejo, que ya había emprendido el camino de regreso a Jerusalén, se evoca a lo lejos mediante el soldado con lanza, representado de espaldas, que sale del bosquecillo situado tras las dos Marías, camino de la ciudad. En cambio, en el dibujo subyacente, la acción tenía lugar un poco antes, cuando el cortejo, aún en el Gólgota, iniciaba su marcha. A la izquierda de la tabla, en el espacio existente entre Cristo crucificado y la Magdalena, en un plano más retrasado que ella, Juan de Flandes había representado entonces a los dos jinetes, que componían el cortejo, de espaldas a Cristo, mirando hacia Jerusalén.

Desde el punto de vista iconográfico tiene mayor interés el hecho ya señalado de que en el dibujo subyacente Juan de Flandes incorporara el portaesponjas y lo eliminara en la fase del color. Lo había situado a la izquierda de la tabla, como a los dos jinetes del cortejo, entre la Magdalena y las dos Marías, tocado con alhareme y mirando hacia Cristo, con la esponja en alto clavada en un palo. El único evangelio que menciona al portaesponjas es el de San Juan (19: 28-37) —lo mismo que al centurión—, que señala cómo "... sabiendo Jesús que todo estaba ya consumado, para que se cumpliera la Escritura, dijo: 'Tengo sed...' Fijaron en una rama de hisopo una esponja empapada en vinagre y se la llevaron a la boca. Cuando hubo gustado el vinagre dijo Jesús: 'Todo está acabado', e inclinando la cabeza, entregó el espíritu".

LA COMPOSICIÓN

Como paso previo a su análisis, es necesario considerar que fue la intención del comitente, el obispo palentino Juan Rodríguez de Fonseca —y así lo resaltó en el contrato—, cumplida fielmente por el pintor, que la *Crucifixión* fuera la tabla central de un tríptico, completado con el *Camino del Calvario* a la izquierda y el *Entierro de Cristo* a la derecha, las dos in situ en la catedral de Palencia. Tanto por su posición en la calle central del banco como por ser un poco más alta, la *Crucifixión* se convertía en el centro de todas las miradas. Al haber concebido Juan de Flandes las tres tablas como un conjunto y haber establecido relaciones entre ellas que no se pueden ignorar, resulta evidente que, para comprender cómo se compuso la *Crucifixión*, hay que tener en cuenta también las otras dos pinturas.

Juan de Flandes estableció una continuidad espacial entre las tres tablas que integraban el tríptico. Conectó el *Camino del Calvario* y la *Crucifixión* por la terraza rocosa del primer plano, al igual que el extremo derecho de esta última tabla con el suelo de la capilla sepulcral en la que transcurre el *Entierro de Cristo*. Y también las vinculó por la forma de distribuir las figuras en cada una de ellas. Mientras que en el *Camino del Calvario* y en el *Entierro de Cristo* los principales personajes forman un friso paralelo a la superficie del cuadro, en la *Crucifixión* forman un semicírculo en torno a Cristo crucificado, en el centro de la composición, que se abre a un inmenso paisaje rocoso, en contraste con el espacio limitado de las otras dos. A lo anterior se unen también las relaciones que el pintor flamenco estableció entre las figuras de una tabla con otra. El grupo de la Virgen, las Marías y San Juan, a la izquierda de la *Crucifixión*, dibuja un plano oblicuo —hacia la izquierda, de abajo arriba—, contrario al que diseña el soldado de espaldas, que tira de la cuerda en el *Camino del Calvario* —hacia la derecha, de abajo arriba. Asimismo, están conectados por sus actitudes contrapuestas el soldado de espaldas con la lanza en la que se enrolla el estandarte —a la derecha, en primer plano de la *Crucifixión*— y el profeta de frente mirando al espectador —a la izquierda del *Entierro de Cristo*— que evoca a los profetas que Hugo van der Goes incluyó en la *Adoración de los pastores* (Berlín, Gemäldegalerie).

Para representar la *Crucifixión*, Juan de Flandes —lo mismo que hizo en las restantes obras que ejecutó en esta etapa final de su actividad pictórica— incorporó un número reducido de figuras, aumentó su escala y las representó inmóviles, con la acción suspendida, sin establecer relaciones entre ellas. Pese a que en otras escenas de la Pasión de Cristo, pertenecientes al retablo de la catedral de Palencia, algunas figuras de sayones y soldados traducen sus sentimientos con mayor intensidad, llegando a deformar sus rasgos, en la *Crucifixión* no sucede así, ya que todos los personajes que permanecen en el Calvario junto a Cristo reconocen su divinidad. Pero esto no significa que carezcan de emociones, sino que están contenidas y apenas se manifiestan al exterior más que por la expresión de sus rostros, a veces cubiertos de lágrimas como los de la Virgen, San Juan y las dos Marías, o los gestos de las manos, muy variados y a los que el pintor dedicó gran atención, a juzgar por las rectificaciones y desplazamientos a que las sometió hasta fijar definitivamente su forma y su posición, según se puede comprobar con ayuda de los infrarrojos y la radiografía.





El aumento de tamaño de las figuras, en proporción a las dimensiones del cuadro, que experimentan todas las obras palentinas de Juan de Flandes conlleva también un aumento de volumen al que contribuyen en gran medida las vestiduras, dotadas en ocasiones con amplios pliegues, como se puede comprobar en la *Crucifixión*, sobre todo en la Virgen. Además, también se constata en esta tabla el modo en que, para poder competir con las esculturas de Bigarny, el pintor flamenco reforzó algunos contornos en función del claroscuro e intensificó los contrastes de modelado, destacando las formas por la luz, que viene de la izquierda. A lo anterior se suma una gama cromática más oscura, aunque sin perder su brillantez, como tampoco desaparece el interés del autor por traducir fielmente las calidades de las cosas, la materia diferente de que se compone cada una.

El emplazamiento al que se destinó en origen la *Crucifixión* del Prado, el centro del banco, tras el altar y a escasa distancia de él, fue determinante para la composición. El que esta obra estuviera a la altura de los ojos del oficiante —o de quien se situara en la misma posición— justifica el punto de vista bajo elegido para su representación. Y no sólo eso, como ya señaló Vandevivere al analizarla⁵⁹, también debido a ese mismo emplazamiento esta pintura se convertía en objeto de meditación sobre la muerte de Cristo, al encontrarse el oficiante —o en su caso el espectador— en el mismo nivel, muy cerca del drama evocado en primer plano, sobre una terraza rocosa.

Tanto esa terraza como la elevada roca representada en un plano más retrasado a la izquierda de la tabla, ante la que se recorta la figura de Juan —en las que se pueden ver las huellas del paso del tiempo, igual que en los edificios de Jerusalén en ruinas⁶⁰—, evidencian el gusto que tuvo Juan de Flandes por situar la escena en un pasado lejano, como hizo con el resto de sus obras. No se trata de una reconstrucción histórica del relato bíblico, cuando Judea era parte de Roma, como hizo Andrea Mantegna (1430/1431-1506), ni del sentimiento que tuvo hacia las ruinas, en su interés por lo fragmentario, el Renacimiento del norte de Italia, sino que el pintor flamenco situó la representación en un tiempo lejano, misterioso. Pero aun así, al contemplar la *Crucifixión* del Prado se detecta una evocación, más que una deuda, del arte de Mantegna, tanto por el carácter monumental de la composición, como por el punto de vista bajo utilizado y la manera de representar las rocas, dejando ver las huellas del paso del tiempo, como aquí. Pese a que todas estas notas se aprecian en la *Crucifixión* del Louvre de Mantegna (fig. 24), que formó parte del banco del tríptico de San Zenón de Verona, resulta prácticamente imposible creer que Juan de Flandes hubiera accedido a ella directamente en esa ciudad. En cambio, sí pudo conocer en Castilla sus grabados de la Pasión de Cristo o los de su escuela, en los que aparecen las mismas notas que el pintor flamenco pudo haber tomado en consideración para esta *Crucifixión* del Prado, llena de resonancias italianas.

Al contemplar la *Crucifixión* lo que más llama atención —además del soldado de espaldas, en el extremo derecho de la tabla, de pie, sobre la terraza, en primer plano— es, sin duda, el equilibrio de la composición, el dominio de las líneas rectas que otorgan al conjunto un carácter monumental, particularmente las verticales, tanto en las figuras como en el paisaje —incluidos los troncos de árboles de desigual altura, situados en el plano medio, a la izquierda—, los edificios en ruinas o algunos objetos como la lanza y la cruz. Y tampoco faltan las horizontales, como la plataforma, abajo en primer plano, o la nube de la parte superior, que refuerza la que marca el travesaño de la cruz, o las grupas de los caballos en direcciones opuestas detrás del Crucificado; y, en menor medida, también algunas oblicuas como la vara con espinas del jinete que acompaña al centurión, el fémur de Adán o la que dibujan en el espacio las figuras situadas a la derecha de la tabla. Entre todas esas líneas rectas, Juan de Flandes incorporó también algunas curvas que introducen en la composición un elemento rítmico, dinámico que atenúa el rigor constructivo: la parte inferior de la nube, la filacteria del INRI, el vuelo del paño de pureza de Cristo y el de la toca de la Magdalena, el estandarte con la media luna y la estrella de la lanza del soldado de espaldas y la larga melena ondulada de Cristo.

Fig. 24: Andrea Mantegna,
Crucifixión, 1456-1459.
Óleo sobre tabla, 76 x 96 cm.
París, Musée du Louvre, Inv. 368.



Debido al formato apaisado de la tabla, la posición que ocupa Cristo crucificado resulta determinante a la hora de realizar la composición. Juan de Flandes optó por situarlo en el centro —lo que lo convierte en el lugar en el que convergen todas las miradas—, tras la terraza rocosa y en un nivel más bajo que ella, rodeado por un círculo de figuras y ante un amplio paisaje. Tanto el punto de vista bajo elegido para la construcción del espacio, ya mencionado, como la terraza elevada del primer plano favorecen la distribución de las figuras, ya que permiten situar al Crucificado en un segundo plano más bajo y que la cruz ocupe todo el espacio disponible en altura, sin que parezca desproporcionada en relación a los otros personajes. De ese modo queda oculta en parte, igual que las figuras que dispone en ese mismo nivel, como la Magdalena y la María situada junto a la Virgen —ambas de pie, aunque sólo se vea la parte superior de su cuerpo— y los dos jinetes.

Sobre la terraza rocosa del primer plano, a ambos lados de la tabla, Juan de Flandes representó a dos personajes a los que confirió un papel muy destacado en el conjunto. Casi al inicio del cuadro dispuso al soldado de espaldas, de pie, con la lanza, ocupando todo el espacio disponible en altura a la derecha. Algo más retrasada situó a la Virgen sentada en una roca, a la izquierda, que, por contra, deja espacio en altura suficiente para incluir en ese lado en diferentes planos y niveles a San Juan, las dos Marías y la roca que, con su forma vertical estable, se contrapone al ritmo curvilíneo del estandarte del soldado al otro extremo.

Como es habitual en las obras de Juan de Flandes que tienen como fondo un paisaje, también en la *Crucifixión* incluyó dos figuras a mucho menor escala para dar sensación de profundidad, a la izquierda el caballero que evoca el cortejo camino de Jerusalén y a la derecha —en un plano más retrasado y a menor tamaño—, el jinete que va hacia el Calvario. Con éste y otros recursos, particularmente los valores atmosféricos (la degradación que experimentan los colores a medida que se alejan hacia el fondo), el pintor flamenco plasmó en esta obra la imagen árida y desolada de las llanuras castellanas, el aspecto fantástico de las rocas y de las ruinas, y recreó en ella uno de sus paisajes más logrados.

Las piedras preciosas representadas en el suelo rocoso de la *Crucifixión*, en primer plano, evocan una imagen extraña del Paraíso, igual que hizo Jan van Eyck con los ermitaños del políptico de Gante⁶¹. Pero, en esta ocasión, no se puede decir que esté carente de vida, porque en las rocas brotan pequeñas matas de flores, que el pintor flamenco tradujo con su habitual precisión de toque. Lo mismo que en esta tabla de los ermitaños —y también en la de los peregrinos del altar de Gante—, Juan de Flandes incluyó en la *Crucifixión* del Prado pájaros volando en el cielo, como hizo en la mayoría de las obras en las que existe un paisaje, como se comprueba en el *Camino del Calvario* del retablo de Palencia.

Si en el altar de Gante los pájaros aluden al Paraíso, igual que las piedras preciosas, en la *Crucifixión* de Juan de Flandes no sucede lo mismo. En el lado derecho de la tabla, bajo la luna, están representadas dos aves nocturnas. La primera, de frente, se identifica sin dificultad como una lechuza, lo mismo que en el *Entierro de Cristo*. Ya Plinio (*Historia Natural*, X) la consideraba un ave fúnebre, igual que las Sagradas Escrituras (Isaías, 34: 11) y, en esta ocasión, Juan de Flandes le otorgó ese mismo significado, alusivo a la muerte de Cristo. A la izquierda de la tabla, en el mismo lado en que aparece el sol, el pintor flamenco reprodujo golondrinas volando y también una cigüeña dirigiendo su vuelo hacia la cruz. Como hizo en la tabla de la *Resurrección* de este mismo retablo, al incorporar en la tabla del Prado una cigüeña, Juan de Flandes quiso aludir a la piedad, a la gratitud y lealtad que estas aves tenían para con sus padres ya ancianos, según creían los romanos. Mucho más significativa resulta la presencia de las golondrinas. Si, de acuerdo con el pasaje de Jeremías (8: 7), se consideraba a la golondrina, que anuncia la llegada de la primavera, como símbolo de la encarnación de Cristo, durante la Edad Media se juzgó su costumbre de regresar cada año anunciando el final del invierno como símbolo de la resurrección, el mismo significado que, sin duda, le otorgó también Juan de Flandes en la *Crucifixión* del Prado, opuesto al de la muerte que encarna la lechuza.

La *Crucifixión* de Juan de Flandes destaca también por la forma magistral con que el pintor tradujo las calidades de las cosas, gracias al elaborado trabajo que realizó en la superficie pictórica y el sabio manejo del color y de las luces. De esa maestría dan fe algunos detalles en los que insistió particularmente, como la armadura del soldado de espaldas, las guarniciones del caballo del centurión, las piedras preciosas y el coral esparcidos por el suelo, las calaveras o los cabellos, que tradujo con gran fidelidad.

Sin discusión alguna, Juan de Flandes, con su personal estilo en el que confluyeron influencias diferentes y mediante el uso de fuentes imaginarias de origen diverso, consiguió idear una composición original en esta tabla de la *Crucifixión*, verdadera obra maestra que evidencia la capacidad creativa de su autor, sin olvidar su buen hacer, su dominio de la técnica.

- 1 El estudio técnico ha sido realizado por el Gabinete de Documentación Técnica del Museo Nacional del Prado empleando la cámara del Laboratorio de Metrología Óptica per la Diagnostica dei Beni Culturali, de la Università degli Studi di Milán y el INOA (Istituto Nazionale di Ottica Applicata).
- 2 Dieron cuenta de estos documentos Jesús San Martín Payo, 1953, pp. 275-312, e Ignace Vandevivere, 1967, pp. 30-42 y 66-75. Los relativos a la ejecución del retablo y a sus pagos se conservan en el Archivo de la Catedral de Palencia, en el Libro de Contratos de la Obra y Fábrica. Sobre el retablo véase también Revilla Vielva, 1951, pp. 91-100.
- 3 San Martín Payo, 1953, p. 283. En Castilla, a fines del siglo XV y comienzos del XVI, se llamaba obra "a la antigua" o "al romano" al arte del Renacimiento italiano, mientras que al hispanoflamenco se le denominaba "al moderno".
- 4 Tradicionalmente existía una gran competencia entre las catedrales del reino castellano para llevar a término el retablo mayor. Durante casi todo el siglo XV los que se ejecutaron fueron de pincel. No obstante, entre las últimas décadas del XV y los primeros años del XVI se llevaron a cabo los retablos mayores de las catedrales de Sevilla y de Toledo, los dos hispanoflamencos y muy costosos al ser de escultura; de ahí que, a partir de entonces, se quisieran hacer todos de talla, como el que mandó ejecutar Deza en Palencia. La decisión de Fonseca de que fuera mixto fue una excepción que se justifica por su amor a la pintura, y no por su coste, porque a Juan de Flandes se le pagó por las once pinturas que hizo más que a Bigarny por todas sus esculturas.
- 5 Cada pie castellano —un tercio de vara— media 27,85 cm y un seme —sexta parte de vara— 14 cm. De acuerdo con esto, las dimensiones de la *Crucifixión* debían ser de 125 x 167 cm; las del *Camino del Calvario* y el *Entierro de Cristo* de 111 x 167 cm; las de la *Resurrección*, "*Noli me tangere*", *Oración en el huerto*, *Cristo ante Pilatos*, *Ecc Homo*, y *Camino de Emaús* de 111 x menos de 83 cm y las del *Nacimiento de Cristo* y la *Anunciación* de 139 x menos de 83 cm.
- 6 Palencia, Archivo de la Catedral, Armario I, legajo 4, documento 1: Libro de las obras, f.º XC-XC v.º. Publicado por Vandevivere, 1967, pp. 66-67, doc. 1.
- 7 Véase nota 4. Esta suma tan elevada que se le paga a Juan de Flandes por las once pinturas —sin contar la madera, que la pone el cabildo— en comparación con los 130.000 maravedís que recibió Bigarny por la talla de relieves y esculturas, es una prueba evidente de la consideración en que tenía Fonseca al pintor flamenco.
- 8 Vandevivere, 1967, pp. 67-71, docs. 2 y 3, da cuenta de los diferentes pagos recogidos en el Libro de las Obras.
- 9 Entonces ya hacía cuatro años que Fonseca había dejado Palencia tras ser designado obispo de Burgos. Después de la muerte del pintor flamenco en 1519, su discípulo Juan Tejerina ejecutó la *Visitación* y la *Adoración de los Magos* del tercer cuerpo del retablo, según indicó por vez primera Elisa Bermejo en 1962, pp. 20-22.
- 10 Publicado por San Martín Payo, 1953, pp. 299-312.
- 11 "... agora esta puesto e asentado en el dicho altar mayor de la dicha capilla mayor de la dicha yglesia de Palencia...". Publicado por San Martín Payo, 1953, p. 304.
- 12 Palencia, Archivo de la Catedral, Actas Capitulares, vol. 1.544-1.560, f.º 134, v.º. Publicado por Vandevivere, 1967, p. 74.
- 13 Ya había en el retablo otra escultura de San Antolín de mano de Bigarny, pero era pequeña para ponerse en la calle central.
- 14 "... Un retablo que esta en la sala capitular con dos tableros uno de un crucifijo de pincel y otro de bulto del Descendimiento de la Cruz...". Palencia, Archivo de la Catedral, armario I, Inventario de los Bienes de la Sacristía mayor de la Sancta iglesia catedral de Palencia. Año de 1667, f.º 5. Este título es el de la cubierta del pergamino. El de la página primera indica el año siguiente. Publicado por Vandevivere, 1967, p. 74.
- 15 "Sobre la entrada [de la sala capitular] un pequeño retablo de 2,38 x 2,04; constituido de una pintura de Jesús crucificado; una escultura de medio relieve con Jesús muerto en brazos de María, y termina en un frontón con una pequeña escultura de San Antolín." Palencia, Archivo de la Catedral, armario I, Inventario, f.º 8. Cuaderno con cubierta de papel azul, sin otra indicación de título. Publicado por Vandevivere, 1967, pp. 74-75.
- 16 También aludió a ella Mayer en 1909, pp. 508-518.
- 17 Vandevivere, 1967, p. 41, da cuenta de cómo el 7 de enero de 1595 se recoge en las actas capitulares la preocupación del cabildo porque a consecuencia de las velas "... se echa a perder el retablo y se ahuma y quema...", ya que estaba casi al mismo nivel que el altar. El 14 de febrero de 1601 se tomaron medidas para evitarlo "... sacando fuera el altar de modo que se pudiese despabilar las velas por detrás y no por delante...". En 1609 fue cuando se elevó el banco para poner el nuevo tabernáculo.
- 18 En el reverso de dos de las tablas del políptico de Isabel la Católica pertenecientes a Patrimonio Nacional, la *Resurrección de Lázaro* y los *Improprios*, aparece la inscripción "Juan Astrat" en el primero y "Juan Astrat" en el segundo. Al no ser la letra original, ni gótica como las inscripciones que se hicieron mientras pertenecieron a Margarita de Austria, se ha supuesto que ese nombre se puso después de que se trajeron a España en el siglo XVI, aunque se ignora cuándo. Este pintor Juan Astrat se ha querido identificar con Jean de la Rue —o Jan van der Straet en flamenco—, al que se documenta como miniaturista en Tournai en 1463, demasiado pronto para ser Juan de Flandes. Y tampoco parece ser el Jan van der Straet que intervino en la decoración para la entrada de Carlos V en Brujas en abril de 1515, pese a que Lorne Campbell (1998, p. 260), supone que pudo marchar allí desde Palencia y volver después a esta ciudad, lo que, a mi parecer, no es factible.
- 19 Winkler, 1924, p. 185. Para este autor las obras de Juan de Flandes estaban influidas por Hugo van der Goes y por el autor del Libro de Horas de Engelberto de Nassau (Oxford, Bodleian Library, Ms. Douce 219-220), el Maestro de María de Borgoña.
- 20 Kasl, 1981, pp. 152-156 y Bermejo, II, 1982, p. 65.
- 21 Weniger, 1997, pp. 115-131. En este texto rechaza el aprendizaje gantés de Juan de Flandes y defiende la tesis de que se debió de formar en Brujas, como yo opino. Silva Maroto, 1994, p. 575.
- 22 De hecho, el primer pago que se le otorgó a Juan de Flandes se efectuó mediante una cédula firmada en Almazán el 12 de julio de 1496, el mismo día que la reina Isabel recibió allí a la embajada de Maximiliano.
- 23 El primero en otorgarle esa atribución fue Ignace Vandevivere en su tesis doctoral sobre Juan de Flandes, Lovaina, 1966, pp. 502-504.
- 24 Para la Virgen van Nieuvenhove (De Vos, 1994, pp. 278-283, n.º 78); para el panel de Lisboa (De Vos, 1994, p. 258-259, n.º 70); para el de Nueva York (De Vos, 1994, p. 344, n.º A11).
- 25 De la Torre, II, 1956, pp. 320 y 329.
- 26 De la Torre, II, 1956, p. 479.
- 27 El *Retablo de Isabel la Católica* del palacio del Pardo de Madrid (Patrimonio Nacional) lo debió de hacer en los últimos años de vida de la reina, fallecida en noviembre de 1504.
- 28 Ponz, *Viaje de España*, XII, 1780. La cédula de 27 de octubre de 1496 en que se le designa como pintor de corte la firmó la reina en Burgos, donde permaneció hasta el 9 de mayo de 1497, por lo que es casi seguro que Juan de Flandes permaneciera todo ese tiempo en esa ciudad.
- 29 Por el cuaderno número 377, conservado en la cartuja burgalesa, en el que se recogen noticias sacadas del libro Becerro del monasterio —desaparecido— consta que en 1495 "se trajo de Flandes el quadro de la adoración de los Reyes, y se le colocó en el altar del coro de los Conversos. Costó 26.800 y diez maravedís". Para la reconstrucción del retablo, véase Martens, 2000, pp. 59-92. De las cinco tablas que lo componían se han localizado cuatro: la *Adoración de los Magos* del panel central (Binningen, Suiza, Heiligkeuzkirche), la *Anunciación* y la *Presentación en el templo* (Florencia, Museo Bargello) y el *Nacimiento de Cristo* (Bruselas, Musées Royaux des Beaux-Arts).

- 30 Ponz alude a que su autor fue "Juan Flamenco", en lugar de Juan de Flandes. Al haber desaparecido las tablas de Juan de Flandes y conservarse otro *Retablo del Bautista* en Miraflores, actualmente en el Museo del Prado (P705-710), se consideró durante mucho tiempo que Juan Flamenco era el autor de estas últimas tablas, atribuidas ahora al Maestro de Miraflores. En la cartuja se conserva aún la *Santa Faz* que Juan de Flandes realizó para ella en 1500.
- 31 Consta en su archivo que fue adquirida por el señor Fritz Mayer van den Bergh al barón de la Tremouille, que la había comprado al conde de Duchâtel, y éste a los D'Armagnac. De Coo y Reynaud, 1979, pp. 125-133.
- 32 De Coo y Reynaud, 1979, pp. 125-144. Para la tabla de Cleveland (Lurie, 1976, pp. 118-135); para la de Belgrado (Urbach, 2001, pp. 189-207).
- 33 Se deben a su mano la *Asunción* (Washington, National Gallery of Art) y la *Ascensión* (Habrough, Lincolnshire, Colección Earl of Yarborough). Trizna, 1976, pp. 91-92, n.º 1 y 2 y Domínguez Casas, 1993, pp. 120-123.
- 34 Fue Sánchez Cantón el que en 1930 señaló la existencia de un tercer pintor distinto de Sittow y de Juan de Flandes. Domínguez Casas, 1993, pp. 127-128, recoge los datos que se conocen de Felipe Morras.
- 35 Sin duda, son las pinturas de Juan de Flandes que han sido objeto de mayor atención por parte de la crítica. En el año 2004 le dedicó una monografía Chiyo Ishikawa, que ya había hecho un primer estudio del políptico en 1989.
- 36 Sólo se trajeron veinte tablitas formando un retablo con las armas de Margarita de Austria. Durante el viaje que Durero hizo a Flandes en 1521 vio las treinta y dos tablitas que tenía Margarita en el palacio de Malinas y dijo de ellas que no había visto otras iguales "en perfección y calidad".
- 37 Vandevivere y Bermejo, 1986, pp. 79-82. Aunque se le paga esa primera vez, al querer concertar con él un nuevo retablo para el hospital de la Universidad, se hace constar -antes de firmarlo- que no se le dará más que lo estipulado en el contrato.
- 38 Gómez Moreno, 1913-1914, pp. 21-29 y Vandevivere y Bermejo, 1986, pp. 79-82.
- 39 Al cuerpo del retablo pertenecieron el *San Francisco* y el *San Miguel luchando con el demonio* (Nueva York, Metropolitan Museum of Art). De su etapa salmantina se conserva también el *Retablo de San Miguel* del Museo Catedralicio.
- 40 A la colección Arburúa pertenecen también las dos tablas de Juan de Flandes del *Descendimiento* y la *Piedad*, que se encontraban en la capilla de San Fernando de la catedral de Palencia antes de ser vendidas por el cabildo. Pese a que se ha discutido sobre si su autor las hizo con destino al retablo mayor de la catedral, no existen documentos que permitan confirmarlo. Vandevivere, 1967, pp. 59-62.
- 41 Además de para el obispo Fonseca y para Sancho de Castilla, Juan de Flandes debió de trabajar también en esos años finales de su vida para el Almirante de Castilla y hacer un retablo para el convento de Santa Clara de Palencia, fundación de su familia, del que se conserva una tabla de *San Juan Bautista* (Madrid, Museo Arqueológico Nacional). Como el prelado, también el Almirante Enriquez había estado en los Países Bajos, ya que acompañó a la infanta doña Juana en 1496 en el viaje que la llevó a Flandes para casarse con Felipe el Hermoso.
- 42 Se ha añadido en el borde inferior un listón fino de madera sujeto con clavos, que no ocupa todo el ancho de la tabla.
- 43 El engatillado consiste en los elementos de madera dispuestos en el reverso de una pintura en tabla para reforzar su estructura.
- 44 Vandevivere, 1967; Lurie, 1976; Merrill 1976; Hand y Wolf, 1986; Ishikawa, 1987; Kasl, 1981; Perier d'Ieteren y otros, 1993; Garrido, 1995; Campbell, 1998; Mund y otros, 2003; Ishikawa, 2004.
- 45 Según señaló ya Vandevivere en 1967, el material que utilizó para el dibujo subyacente es negro carbonizado, mucho más diluido en estas obras palentinas que en las anteriores.
- 46 A veces el trazo de estos contornos varía de grosor en función de la luz; de ahí que sean más gruesos en las zonas de sombras, como se puede apreciar en el escudo.
- 47 Vandevivere, 1967, pp. 55-56. Ya lo había hecho también Hugo van der Goes.
- 48 Además de ésta, la única versión que ha llegado hasta nosotros de este pasaje de la Pasión de Cristo es la tablita de *Cristo clavado a la cruz en el suelo* (fig. 10), que formó parte del políptico de Isabel la Católica, que responde a una iconografía diferente a la de la tabla del Prado.
- 49 Réau, t. I, vol. 2, 1996, p. 513.
- 50 No incluyó ni a los dos ladrones ni a la mayoría de los que integraban habitualmente el cortejo, ni tampoco incorporó el motivo del sorteo de las vestiduras, que se repite en muchas crucifixiones de este tipo.
- 51 Se recoge ya en los Evangelios apócrifos (Aurelio de Santos, Madrid, B.A.C., 1975 p. 421). En las Actas de Pilato (o Evangelio de Nicodemo), X, 1, se puede leer como "... en llegando al lugar convenido [el Gólgota], le despojaron de su vestido, le ciñeron un lienzo, le pusieron alrededor de las sienes una corona de espinas...".
- 52 Algunos textos españoles del siglo xv inciden en esta imagen conmovedora, en la que ya habían hecho hincapié antes el Cartujano en su *Vita Christi* y algunos místicos como Santa Brígida de Suecia que describe así a Cristo crucificado: "... coronado de espinas, sus ojos, sus orejas y su barba manaban sangre, sus mandíbulas estaban distendidas, su boca abierta y su lengua sanguinolenta. El vientre, echado hacia atrás tocaba la espalda, como si no tuviese intestinos..." (*Revelaciones*, Roma, 1628, t. I, p. 22).
- 53 Se aleja de la manera en que los maestros citados representan esta inscripción y está más cerca de algunos grabados. Sin duda, lo más digno de reseñar es el motivo original que incluye Juan de Flandes de disponer lacres para fijarla al madero de la cruz, que suelen aparecer en la *Resurrección* -como él mismo hizo en el retablo de Palencia-, pero no en la *Crucifixión*.
- 54 Réau, 1996, t. 1, vol. 2, p. 505.
- 55 Lo mismo que en el *Camino del Calvario* el pintor flamenco incluyó a la lavandera en lugar de la Verónica.
- 56 Pese a que a Longinos se le asoció con el centurión y se aceptó en el martirologio el 15 de marzo, algunos autores los mantuvieron separados. Tal fue el caso de San Vicente Ferrer que, en el sermón de la Cuaresma de 1413 (publicado por Sanchis Sivera, Barcelona, 1927, p. 95), identificó con Longinos al "unius militus" del Evangelio de San Juan (19: 34).
- 57 Activo en el sur de Alemania a fines del siglo xv, en el círculo de Martin Schongauer. Reproducido por Lehrs, 1969, lám. 405, n.º 10.
- 58 Tinta con realces blancos sobre papel verde grisáceo.
- 59 Vandevivere, 1967, pp. 57-59.
- 60 Elisa Bermejo en 1962 señaló como una posible causa de la presencia de las ruinas en las obras de Juan de Flandes, el hecho de que abundaban en los paisajes castellanos en tiempos de Isabel la Católica. Tras las luchas mantenidas contra los nobles belicosos muchos castillos se convirtieron en ruinas y también la reina mandó desmochar muchas torres.
- 61 Lo señala también Vandevivere, 1967, p. 55.

BIBLIOGRAFÍA

- BERMEJO 1962
Elisa Bermejo, *Juan de Flandes*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1962.
- BERMEJO 1982
Elisa Bermejo, *La pintura de los primitivos flamencos en España*, vol. II, Madrid, CSIC, 1982.
- BERMEJO 1988
Elisa Bermejo, "Juan de Flandes. Calvario", en *Tesoros de las colecciones particulares madrileñas. Tablas españolas y flamencas: 1300-1550*, cat. exp., Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1988, pp. 92-97, n.º 3.
- BERMEJO y PORTÚS 1990
Elisa Bermejo y Javier Portús, *Juan de Flandes*, Madrid, Sarpe, 1990.
- CAMPBELL 1998
Lorne Campbell, *National Gallery Catalogues: The Fifteenth Century Netherlandish Schools*, Londres, National Gallery Publications, 1998.
- DE COO y REYNAUD 1979
Josef de Coo y Nicole Reynaud, "Origen del retablo de San Juan Bautista atribuido a Juan de Flandes", en *Archivo Español de Arte*, LII, n.º 206, 1979, pp. 125-144.
- DE LA TORRE 1956
Antonio de la Torre y Engracia A. de la Torre, *Cuentas de Gonzalo de Baeza, tesorero de Isabel la Católica II. 1492-1504*, Madrid, 1956.
- DE VOS 1994
Dirk de Vos, *Hans Memling. The Complete Works*, Gante-Londres-Nueva York, 1994.
- DOMÍNGUEZ CASAS 1993
Rafael Domínguez Casas, *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos: Artistas, residencias, jardines y bosques*, Madrid, Alpuerto, 1993.
- GARRIDO 1995
María del Carmen Garrido, "Le Processus créatif chez Juan de Flandes", en *Le Dessin sous-jacent dans la peinture*, Colloque X, Hélène Verougstraete y Roger van Schoute (eds.), Lovaina la Nueva, 1995, pp. 21-29.
- GÓMEZ MORENO 1913-1914
Manuel Gómez Moreno, "La capilla de la Universidad de Salamanca", en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, VI, 1913-1914, pp. 321-329.
- HAND y WOLF 1986
John Oliver Hand y Martha Wolf, *Early Netherlandish Painting, National Gallery of Art, Washington*, Cambridge University Press, 1986, pp. 123-139.
- ISHIKAWA 1987
Chiyo Ishikawa, "Cambios de composición en el retablo de la Reina Católica", en *Reales Sitios*, 24, 1987, pp. 73-76.
- ISHIKAWA 1989
Chiyo Ishikawa, *The "Retablo de la Reina Católica" by Juan de Flandes and Michel Sittow*, Pensilvania, Ph. D. Diss, Bryn Mawr College, Bryn Mawr, 1989.
- ISHIKAWA 2004
Chiyo Ishikawa, *The "Retablo de Isabel la Católica" by Juan de Flandes and Michel Sittow*, Turnhout, Brepols Publishers, 2004.
- KASL 1981
Ronda Kasl, "Juan de Flandes", en *The Thyssen-Bornemisza Collection. Early Netherlandish Painting*, C. Eisler (ed.), Londres, 1981, pp. 152-156.
- LEHRS 1969
Max Lehrs, *Late Gothic Engravings of Germany and the Netherlands*, Nueva York, Dover Publications, 1969.
- Les Primitifs flamands et leur temps* 1994
Les Primitifs flamands et leur temps, Roger van Schoute (ed.), Lovaina la Nueva, La Renaissance du livre, 1994.
- Los Evangelios apócrifos* 1975
Los Evangelios apócrifos, Aurelio de Santos (ed.), Madrid, B.A.C., 1975.
- LURIE 1976
Ann Tzeuschler Lurie, "Birth and Naming of St. John the Baptist attributed to Juan de Flandes: A Newly Discovered Panel from a Hypothetical Altarpiece", en *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, LXIII, 5, 1976, pp. 118-135.
- MARTENS 2000
Didier Martens, "Identification du 'tableau de l'Adoration des Mages', flamand, anciennement à la Chartreuse de Miraflores", en *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archeologie. Université Libre de Bruxelles*, XXII, 2000, pp. 59-92.

MAYER 1909

August L. Mayer, "Studien zur Quattrocento Malerei in Nordwestkastilien", en *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXII, 1909, pp. 508-518.

MERRIL 1976

Ross M. Merrill, "A Technical Study: Birth and Naming of St. John the Baptist", en *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, LXIII, 5, 1976, pp. 136-145.

MUND, STROO, GOETGHEBEUR y
NIEUWDORP 2003

Hélène Mund, Cyriel Stroo, Nicole Goetghebeur y Hans Nieuwdorp, *The Mayer van den Bergh Museum Antwerp*, Bruselas, 2003, pp. 15-41.

PÉRIER-D'ETEREN, RINUUY, VYNCKIER
y KOCKAERT 1993

Catheline Périer-D'eteren, Anne Rinuy, Jozef Vynckier y Léopold Kockaert, "Apport des méthodes d'investigation scientifique à l'étude de deux peintures attribuées à Juan de Flandes", en *Genava*, 41, 1993, pp. 107-118

PONZ 1783

Antonio Ponz, *Viage de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse que hay en ella*, XII, Madrid, 1783 (crf. XII, carta III).

RÉAU 1996

Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, Barcelona, Serbal, 1996, t. I, vol. 2.

REVILLA VIELVA 1951

Ramón Revilla Vielva, "El retablo mayor de la Santa Iglesia Catedral de Palencia", en *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, n.º 5, 1951, pp. 91-100.

SAN MARTÍN PAYO 1953

Jesús San Martín Payo, "El retablo mayor de la Catedral de Palencia. Nuevos datos", en *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, n.º 10, 1953, pp. 275-312.

SÁNCHEZ CANTÓN 1930

Francisco Javier Sánchez Cantón, "El retablo de la Reina Católica", en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, VI, n.º 17, 1930, pp. 62-80.

SÁNCHEZ CANTÓN 1931

Francisco Javier Sánchez Cantón, "El retablo de la Reina Católica (*Addenda et corrigenda*)", en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, VII, 1931, pp. 149-152.

SANCHIS SIVERA 1927

José Sanchis Sivera, *Quaresma de San V. F.* [Vicente Ferrer], Barcelona, 1927.

SILVA MAROTO 1994

Pilar Silva Maroto, "Juan de Flandes", en *Les Primitifs flamands et leur temps*, Lovaina la Nueva, La Renaissance du Livre, 1994, pp. 573-583 y 645-646.

THISSEN y VYNCKIER 1964

J. Thissen y Jozef Vynckier, "Note de laboratoire sur les oeuvres de Juan de Flandes et de son école à Palencia et à Cervera", en *Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique*, VII 1964, pp. 234-247.

TRIZNA 1976

Jazeps Trizna, *Michel Sittow, peintre revalais de l'école brugeoise (1468-1525/1526)*, Les Primitifs flamands, III. Contribution à l'étude des Primitifs flamands, 6, Bruselas, 1976.

URBACH 2001

Susan Urbach, "An *Ecce Agnus Dei* attributed to Juan de Flandes: a Lost Panel from a Hypothetical Altarpiece", en *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten*, Amberes, 2001, pp. 189-207.

VANDEVIVERE 1967

Ignace Vandevivere, *La cathédrale de Palencia et l'église paroissiale de Cervera de Pisuerga*, Les Primitifs flamands, I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, 10, Bruselas, 1967.

VANDEVIVERE y BERMEJO 1986

Ignace Vandevivere, y Elisa Bermejo, *Juan de Flandes*, cat. exp. Madrid, 1986.

VIELVA RAMOS 1923

Matías Vielva Ramos, *Monografía acerca de la catedral de Palencia*, Palencia, 1923.

WENIGER 1997

Matthias Weniger, "Bynnen Brugge in Flandern: The Apprenticeship of Michel Sittow and Juan de Flandes", en *Memling Studies proceedings of the International Colloquium (Bruges, 10-12 November 1994)*, H. Verogstraete, R. van Schoute y M. Smeyers (eds.), Lovaina la Nueva, 1997, pp. 115-131.

WINKLER 1924

Friedrich Winkler, *Die altniederländische Malerei. Die Malerei in Belgien und Holland von 1400-1600*, Berlín, 1924.



El Real Patronato del Museo Nacional del Prado quiere agradecer al Ministerio de Economía y Hacienda y al Ministerio de Cultura la generosa aportación a sus colecciones que significa la adquisición de la *Crucifixión* de Juan de Flandes realizada por el Estado a través de dación del Grupo Ferrovial, S. A.

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

BRUSELAS

© IRPA-KIK (fig. 8)

GRANADA

Granada, Instituto Gómez-Moreno de la Fundación Rodríguez-Acosta (fig. 4)

LISBOA

© Divisão de Documentação Fotografica – Instituto Português De Museus (fig. 6)

LONDRES

© The Samuel Courtauld Trust, Courtauld Institute of Art Gallery (fig. 23)

MADRID

© Archivo Oronoz (figs. 9 y 11)

MADRID

Colección Várez Fisa (fig. 5)

MADRID

© Museo Thyssen-Bornemisza (figs. 3 y 7)

MADRID

Fotografía Javier Marín (figs. 1, 12 y 13)

PARÍS

© Photo RMN - © Jean-Gilles Berizzi (fig. 24)

VIENA

Kunsthistorisches Museum (fig. 10)

El resto de las fotografías son propiedad del Museo Nacional del Prado, Madrid.

RESTAURACIÓN

Pilar Sedano

Jefe del Área de Restauración

Clara Quintanilla

Restauración de la Crucifixión

GABINETE DE DOCUMENTACIÓN TÉCNICA

Carmen Garrido

Responsable del Gabinete Técnico

FOTOGRAFÍA

José Baztán y Alberto Otero

DIGITALIZACIÓN

Ana González Mozo

EDICIÓN

Museo Nacional del Prado

COORDINACIÓN MUSEO NACIONAL DEL PRADO

Raquel González

PRODUCCIÓN

Ediciones Aldeasa

COORDINACIÓN EDICIONES ALDEASA

María Cárdenes Van den Eynde

DISEÑO

Jason Ellams

FOTOMECÁNICA

Lucam

IMPRESIÓN

tf. Artes gráficas

ENCUADERNACIÓN

Ramos

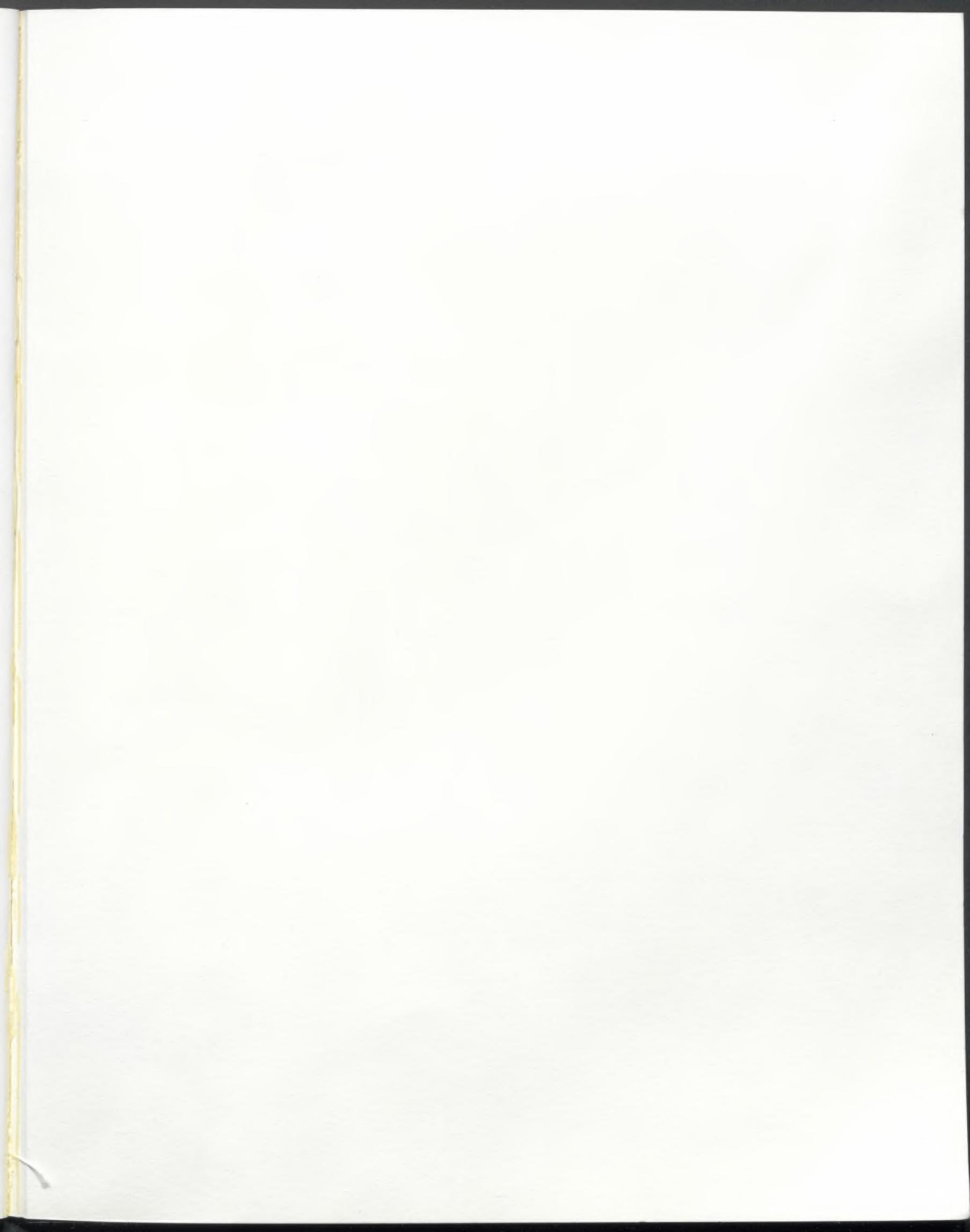
NIPO: 555-06-004-4

ISBN: 84-8480-089-X

DEPÓSITO LEGAL: M-15644-2006

Catálogo general de publicaciones

<http://publicaciones.administracion.es>





SERIE UNO 4

MUSEO NACIONAL DEL PRADO