

EL COLECCIONISMO DEL LINAJE DE LOS GUEVARA. ESTUDIO DE DOS ANUNCIACIONES

THE COLLECTIONISM OF THE GEVARA'S FAMILY. TWO ANNUNCIATIONS IN STUDY

HET COLLECTIONISME VAN DE FAMILIE GUEVARA. EEN STUDIE VAN TWEE ANNUNCIATIES

ANA DIÉGUEZ-RODRÍGUEZ

Universidad de Burgos

Instituto Moll
c/ Marqués de la Ensenada 4, 1º
28004, Madrid

adiiguez@institutomoll.es

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0510-8670>

ELENA VÁZQUEZ DUEÑAS

Universidad Complutense de Madrid

Facultad de Geografía e Historia
Departamento de Historia del Arte
c/ Profesor Aranguren s/n
28040 Madrid

elenavazquez@ghis.ucm.es

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8766-3787>

RESUMEN

Dos pinturas flamencas de finales del siglo XV y principios del siglo XVI con el tema de la anunciación y portando el escudo de los Guevara, sirven de base para reflexionar sobre el coleccionismo de pintura flamenca de uno de los linajes más cercanos a la corte de los Habsburgo, y con mayor peso en la política y mecenazgo de esta transición de siglo: los Guevara.

PALABRAS CLAVE

Guevara; pintura flamenca; anunciación; Flandes; siglo XV; siglo XVI; escudo familiar.

ABSTRACT

Two Flemish paintings of the late fifteenth and early sixteenth century with the topic of the Annunciation and bearing the Guevara shield, serve to reflection on the collection of Flemish painting of one of the family closer to the court of the Habsburgs, and with great weight in politics and patronage in this change of the century: The Guevara.

KEYWORDS

Guevara; Flemish Painting; Annunciation; Flanders; 15th century; 16th century; familiar shield.

SAMENVATTING

Twee Vlaamse schilderijen uit de late vijftiende en vroege zestiende eeuw met als thema de Annunciatie en voorzien van het wapenschild van de familie Guevara, dienen als basis om na te denken over het coleccionisme van Vlaamse schilderijen van een van de (Spaanse) adellijke families die het dichtst bij het Habsburgse Hof vertoefden en met de meeste invloed op politiek en kunstpatronage rond die eeuwwisseling in Spanje.

STEEKWOORDEN

Guevara; Vlaamse schilderkunst; Annunciatie; Vlaanderen; vijftiende eeuw; zestiende eeuw; wapenschild.

1. EL LINAJE DE LOS GUEVARA

Los Guevara, como señalaba Jerónimo de Quintana, eran “nobilísima familia y de ricos hombres antiguamente, y como tales confirmaban los privilegios de los Reyes”¹. Existen varias teorías sobre el origen de esta Casa. Según una antigua tradición, vigente todavía en el siglo XVI, el linaje de los Guevara descendía nada menos que de los primeros soberanos de Bretaña². Testimonio de ello lo encontramos en los siguientes versos:

“Bretaña, los envía,
Navarra, los cría,
Castilla, los declara,
por Señores de Guevara”³.

En la misma línea, en 1524, Antonio de Guevara (1480-1545) escribía a Iñigo de Velasco, condestable de Castilla, asegurando que: “(...) primero uvo condes de Guevara que no reyes en Castilla. Este linaje de Guevara trae su antigüedad de Bretaña (...)”⁴.

Según las distintas crónicas, la fundación de la Casa de Guevara se remontaría al siglo VIII cuando el príncipe Sancho Guillermo, hermano del Duque de Bretaña, vino a Navarra a tomar parte en la guerra contra los moros. Llevaba en su escudo unos armiños, propios de la Casa de Bretaña, razón por la cual éstos acabaron formando parte del escudo de los Guevara. Sirvió fielmente al rey García Ximénez, nombrado primer rey de Navarra en el año 716, y fundó un castillo en la provincia de Álava, conocido como “castillo de Guevara”. Este príncipe contrajo matrimonio con Urraca, que pertenecía al linaje de los reyes, teniendo por hijo a García de Guevara, “en quien tuvo principio el apellido de Guevara por el Castillo fundado por su padre”⁵.

Algunos de los célebres miembros de este linaje fueron Antonio de Guevara (1480-1545), obispo de Mondoñedo; Diego de Guevara (c.1450-1520), el que fuera embajador de Felipe el Hermoso, Margarita de Austria, y Carlos V; y su hijo, Felipe de Guevara (c.1500-1563), gentilhombre de boca de Carlos V y Felipe II, conocido sobre todo por su *Comentario de la pintura y pintores antiguos*⁶, pero que también destacó como anticuario, numismático y coleccionista de pinturas y monedas antiguas.

2. LA COLECCIÓN PICTÓRICA DE LOS GUEVARA

La colección de pinturas de los Guevara, en particular la procedente de Diego y de su hijo, Felipe, ha sido objeto de estudio e interés debido a la calidad de las obras y su relación con Flandes⁷. Un hecho que favoreció el interés de Felipe II por la adquisición de las mejores piezas para su propia colección⁸.

sangre real por todas líneas. Descendiente oy de dos Santos Reyes Fernando de Castilla y Luis de Francia. Emparentada con las primeras casas de Castilla, progenitor de otras muy ilustres, madre de heroes esclarecidos en paz y en guerra, BNE, 2/17017, fols. 4v-5.

- 1 QUINTANA, J. DE: *A la muy antigua, noble y coronada villa de Madrid. Historia de su Antigüedad, nobleza y grandeza*. t. I, libro segundo, 1629 (ed. moderna Valladolid, Ed. Maxtor, 2005), p. 222r.
- 2 El escudo de armas de los Guevara contiene armiños, como el de los duques de Bretaña. Partiendo de esta coincidencia los genealogistas han planteado un posible parentesco entre estas dos Casas.
- 3 GARIBAY, E. DE: *Obras no impresas*. t.V, Biblioteca Nacional de España (en adelante BNE), MSS/11111, fol. 244v.
- 4 GUEVARA, FRAY A. DE: *Obras completas III. Epístolas familiares*. I-10, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2004, p. 67.
- 5 GUEVARA MANRIQUE, M. DE: *Memorial de la Casa de Escalante y servicios de ella*, Valladolid, 1654, fol. 7v; *Origen de la Casa de Guevara ilustrada con el renombre de Ladrón aclamada príncipe de los navarros condecorada con el antiguo blason de antes Condes en Oñate que Reyes en Castilla, esmaltada de*

- 6 Véase VÁZQUEZ DUEÑAS, E. (ed.): Felipe de Guevara. *Comentario de la pintura y pintores antiguos*. Madrid, Akal, 2016.
- 7 ALLENDE-SALAZAR, J.: “Don Felipe de Guevara. Coleccionista y escritor de arte del siglo XVI”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, t. 1, nº2, 1925, pp. 189-192; SALAZAR, A.M.: “El Bosco y Ambrosio de Morales”, *Archivo Español de Arte*, t. 28, nº110, 1955, p. 129; MATILLA TASCÓN, A.: “Felipe II adquiere pinturas del Bosco y Patinir”, *Goya*, nº 203, 1988, p. 259; VÁZQUEZ DUEÑAS, E.: “Felipe de Guevara y la pintura”, en HERNÁNDEZ SOCORRO, M.R. (dir.), *XVI Congreso Nacional de Historia del Arte: la multiculturalidad en las artes y en la arquitectura*, II. Las Palmas de Gran Canaria, Gobierno de Canarias, Anroart, 2006, pp. 525-532; VÁZQUEZ DUEÑAS, E.: “Los Comentarios de la pintura de Felipe de Guevara”, *Anales de Historia del Arte*, nº extra, 2010, pp. 367-368; VÁZQUEZ DUEÑAS, E.: “Los Guevara. El mecenazgo español en Flandes”, en CHECA, F. Y GARCÍA, B.J. (eds.): *Los triunfos de Aracne. Tapices flamencos de los Austrias en el Renacimiento*. Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2011, pp. 260-262 y pp. 266-268; VÁZQUEZ DUEÑAS, E.: “The Guevaras as collectors of Netherlandish Art at the Spanish Court”, en VAN HEESCH, D.; JANSSEN, R.; VAN DER STOCK, R. (eds.): *Netherlandish Art and Luxury Goods in Renaissance Spain*, Harvey Miller Publishers, 2018, pp. 165-180.
- 8 La bibliografía sobre este asunto es abundante, entre ella destaca: MADRAZO, P. DE: *Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los reyes de España desde Isabel la Católica hasta la formación del Real Museo del Prado de Madrid*. Barcelona, Daniel Cortezo y C^a, 1884, pp. 51-75; MATEO, I.: “Felipe II coleccionista de El Bosco: Pervivencias literarias medievales a lo largo del silo XVI, “Prudencia y decoro”, en VVAA, *El arte en las Cortes de Carlos V y Felipe II*. Madrid, CSIC, 1999, pp. 335-345; CHECA CREMADES, F. (dir.): *Un príncipe del Renacimiento: Felipe II, un monarca y su época*, catálogo de exposición. Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998; VÁZQUEZ DUEÑAS, E.: “La pintura flamenca en el inventario postmortem de Felipe II”, en CHECA CREMADES, F. (dir.), *Inventarios de Felipe II: Inventario post mortem, almoneda y libro de*

Dentro de la colección artística de este linaje se pueden incluir el *Matrimonio Arnolfini* de Jan van Eyck⁹, el díptico de *Nuestra Señora con el retrato de Diego de Guevara* de Michael Sittow, repartido entre la Gemäldegalerie de Berlín y la National Gallery de Washington¹⁰, las pinturas de Patinir y El Bosco que compra Felipe II, entre otras pinturas carentes de autoría, un retrato considerado de *Diego de Guevara* que hace Roger van der Weyden¹¹, el *Retrato de una portuguesa* de Jan van Eyck que poseyó Margarita de Austria¹², un *Dios*

Padre rodeado de ángeles que se localiza en las colecciones reales¹³, y el *Tríptico de la Virgen con el niño delante de un paisaje* del Maestro del follaje bordado en el museo catedralicio de Burgos¹⁴. A esta lista se suman ahora las dos pinturas flamencas que aquí tratamos que llevan el escudo de la casa Guevara.

2.1. Dos anunciaciones sobre tabla

Entre las pinturas en relación con los Guevara se encuentra una anunciación de medio cuerpo, colocada en el antiguo oratorio de la casa de san Ignacio en Loyola (Azpeitia)¹⁵ (Fig. 1), y otra también mostrando los personajes de medio cuerpo donde el arcángel Gabriel presenta a la donante en oración en la esquina inferior derecha (Fig. 2).

La pintura de Azpeitia está enmarcada por una estructura retablistica donde la anunciación funciona como punto focalizador¹⁶ (Fig. 3). La escena presenta en primer plano a los personajes principales en el momento en que el ángel Gabriel sorprende a la Virgen en

-
- remates, inventario de tapices. Madrid, Fernando Villaverde Ediciones, 2018, pp. 69-78.
- 9 El *Matrimonio Arnolfini* en la National Gallery de Londres (nº inv. NG 186), obra que regaló Diego de Guevara a Margarita de Austria y por herencia llegó a María de Hungría en cuyo inventario se indica que en el reverso de las puertas estaba pintado el escudo de Guevara: "Yten una tabla grande con dos puertas con que se cierra y en ella un onbre e una muger que se toman las manos, con un espejo en que se muestran los dichos onbre e muger y en las puertas las armas de don Diego de Guevara, hecha por Juanes de Hec año 1434." Archivo General de Simancas (AGS), Valladolid, *Inventario de bienes de María de Hungría, 1559*, Contaduría Mayor de Cuentas, 1ª época, leg. 1093, f. 155; Archives Départementales du Nord (ADN) Lille, Chambre des Comptes de Lille, nº 123904. Inventario de pinturas de Margarita de Austria, Malinas, 17 de julio de 1516, f. 1. Transcripción en PINCHART, A., "Tableaux et Sculptures de Marie d'Autriche reine dovaïrière de Hongrie (1558)", *Revue Universelle des Arts*, III, 1856, p.134; CHECA F. (dir.): *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial*, III, Madrid, Fernando Villaverde Ediciones, 2010, p. 2391; DE BOOM, G.: *Marguerite d'Autriche-Savoie et la Pré-Renaissance*, VII. Paris, Librairie E. Droz, 1935, pp. 150-161; GAYA NUÑO, J.A.: *Pintura europea perdida por España*. Madrid, Espasa Calpe, 1964, pp. 18-19.
- 10 WENIGER, M.: *Stittow, Morros, Juan de Flandes. Drei Maler aus dem Norden am Hof Isabellas der Katholischen*. Kiel, Ludwig, 2011, pp. 85-86.
- Este díptico de Michael Sittow pasó de Diego de Guevara a la colección de Mencía de Mendoza y su marido Enrique III de Nassau en 1538, donde se registra entre su colección en 1538 y en 1548. ARCHIVO NACIONAL DE CATALUÑA: Marquesado del Zenete, Inventario de 1548. STEPPE, J.K. "Het overbrengen van het hart van Filips de Schone van Burgos naar de Nederlanden in 1506-1507", *Biekorf*. 82, 1982, pp. 214-218; CAMPBELL, L.: *The Fifteenth Century Netherlandish Painting*, National Gallery Catalogues. Yale University Press, 1998, pp. 192-193; RENSON, M.: "Les Guevara, une famille espagnole que a le goût des arts au service de la Couronne d'Espagne, de Philippe le Beau à Philippe II", *Revue des Archéologues, Historiens d'art et Musicologues de l'UCL*, 1, 2003, pp. 62-67; GARCÍA PÉREZ, N.: *Arte, poder y género en el Renacimiento español. El patronazgo artístico de Mencía de Mendoza*. Murcia, Nausicaá, 2004, pp. 233-234. Citado por Felipe de Guevara en su *Comentario de la pintura y pintores antiguos*: "(...) yo puedo mostrar en dos retratos de don Diego de Guevara mi padre, la una de mano de Rugier, y la otra de Michel discípulo del dicho Rugier. <La de Rugier> deue hauer çerca de sus nouenta años que esta hecha, la de Michel mas de sesenta (...)" GUEVARA, F. DE: *Comentario de la pintura y pintores antiguos*. Biblioteca Museo del Prado, Ms/8, fol. 70v. M. Wolff ha señalado: "His statement that Rogier van der Weyden painted his father probably resulted from the common tendency to attribute early paintings to only a few masters". HAND, J.O. y WOLFF, M.: *Early Netherlandish Painting. The Collections of the National Gallery of Art Washington* (catálogo). Cambridge University Press, 1986, p. 233 (n. 11).
- 12 "Ung moien tableau de la face d'une portugaloise que madame a eu de don Diego, fait de la main de Johannes et est fait sans hueller, et sur toille sans couverte ni feuillet". CHECA, F. de (dir.). *op. cit.*, p. 2391.

-
- 13 "107. Un lienzo con la figura de Dios Padre y un coro de ángeles; y por lo baxo, unos paisaxes de pincel, al olio; puesto en un marco de madera, dorado y pintado de azul; que se tomó en la casa de don Phelipe de Guebara. Tiene de alto dos bars y media y de ancho dos y sesma, con un letrero en medio que dice: "ego ómnium rector"; está colgada en la sacristía; tasado en cinquenta ducados". Inventario del Alcázar, Realizado por Juan Pantoja de la Cruz en Madrid a 4 de julio de 1600. SÁNCHEZ CANTÓN, F.J.: "Inventarios reales. Bienes muebles que pertenecieron a Felipe II", *Archivo documental español*, I, Madrid, X, 1956, p. 23, nº 46; CHECA CREMADES, F. (dir.). *op. cit.* 2018, p. 105.
- 14 Procedente del hospital de Ameyugo (Burgos), fundado por Constanza de Ayala y Guevara en 1479. MARTENS, D., "Triptyque de la Vierge à l'Enfant dans un paysage. Groupe au Feuillage brodé: Maître de la Madone Grog", en GOMBERT, F. Y MARTENS, D.: *Le Maître au Feuillage brodé. Primitifs flamands. Secretes d'ateliers*, (catálogo de exposición, Palais des Beaux-Arts de Lille, 13 mai-24 juillet). Paris, Reunion des musées nationaux, 2005, pp. 86-89; BÜCKEN, V. (dir.), *L'Héritage de Rogier van der Weyden. La peinture à Bruxelles 1450-1520*. Bruselas, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Lannoo, 2013, pp. 281-283.
- 15 (T. 24. 5 x 21, 5 cm.) Al estar en la capilla privada de los Loyola desde finales del siglo XV, la historiografía ha vinculado la pintura con las primeras celebraciones de San Francisco de Borja, y la dotan de poderes milagrosos.
- 16 El retablo está dividido en dos cuerpos y tiene un esquema semicircular para adaptarse a la capilla donde fue colocado. El cuerpo bajo se distribuye en tres calles, donde la central es ocupada por la pintura. La flanquean dos esculturas de santa Catalina de Alejandría y santa Catalina de Siena. En el cuerpo alto está la lamentación sobre Cristo muerto en relieve. La pintura de la anunciación es el motivo del retablo, y el planteamiento iconográfico tiene en cuenta este hecho al disponer como remate el final de la vida de Cristo, mientras la anunciación es la esperanza y la llegada de la Salvación. MONTERO ESTEBAS, P. Y CENDOYA ECHÁNIZ, I.: "Azpeitia. Retablo del Antiguo Oratorio de Loiola", *Erretaulak-Retablos*, II, Vitoria-Gasteiz, 2001, pp. 521-526.



Fig. 1: Anunciación, Retablo del Oratorio de San Ignacio de Loyola (Gipuzkoa)



Fig. 2: Anunciación, colección privada (paradero desconocido)



Fig. 3: Retablo del Oratorio de San Ignacio de Loyola en la capilla de la Santa Casa de Loliola, Azpeitia (Gipuzkoa)

oración dentro de su habitación¹⁷. La bendición del ángel aparece inscrita en el marco: “AVE GRATIA PLENA, DOMINUS TECUM·A·ECCE ANCILLA DOMINI FIAT MIHI SECUNDUM VERBUM TUUM”¹⁸. Los recursos que recrean el interior doméstico son la mesa ante la Virgen, cubierta por un mantel verde sobre el que reposa un jarrón con azucenas, símbolo de pureza en relación con María, y la cama con dosel y colcha roja tras la Virgen. Un vano queda casi oculto tras las alas del ángel. María acepta el mensaje que le trae el mensajero divino, lo hace con el gesto de su mano abierta sobre su pecho como signo de afirmación¹⁹. El formato semicircular de la tabla condiciona el espacio para Gabriel, cuyas alas se adecuan al marco en consonancia con el movimiento de su cabeza y gesto de su mano derecha.

La composición es sencilla, centrada en los dos personajes de medio cuerpo y en el primer plano, lo que favorece el clima de intimidad de la escena, en concordancia con la devoción del fiel que busca en la privacidad de su hogar la relación con Dios. En la escena prima la austeridad de colores, combinando: el verde en el primer plano, el azul de la Virgen y blanco de la túnica del ángel en el plano medio, y el rojo en el fondo cerrando el espacio y destacando el rostro de la joven.

Sobre las estructuras retablisticas hispanas que combinan tablas flamencas de pequeño formato de épocas precedentes dentro de un espacio único, véase DIÉGUEZ-RODRÍGUEZ, A.: “Una pequeña Virgen de la leche del Maestro de las medias figuras en el convento de carmelitas descalzas de San José de Ávila”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte*, Universidad de Valladolid, nº71, 2005, pp. 343-346; MARTENS, D.: *Peinture Flamande et goût Ibérique aux XVème et XVIème siècles*. Bruselas, Le Livre Timperman, 2010, pp. 233-234.

- 17 Son conocidas como “Andachtsbild” (imágenes de devoción). Sobre su aparición a finales de la Edad Media ver: PANOFKY, E.: “Imago Pietatis. Ein Beitrag zur Typengeschichte des Schmerzensmammms. Ander der Maria Mediatrix”, *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60 Geburtstag*. Leipzig, 1927, pp. 261-308; RINGBOM, S.: *Icon to Narrative. The Rise of the Dramatic Close-up in Fifteenth Century Devotional Painting*. Abo Akademi, 1965; ÍDEM, “Devotional Images and Imaginative Devotions. Notes on the Place of Art in Late Medieval Private Piety”, *Gazette des Beaux-Arts*, 73, 1969, pp. 159-170; FALKENBURG, R.L.: *Joachim Patinir. Landscape as an Image of the Pilgrimage of Life*. Amsterdam-Philadelphia, 1988, pp. 22-23.
- 18 VORÁGINE, S. de la: *La leyenda dorada*. I, ed. Madrid, 1982, pp. 211-216; REAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, 1/2, ed. Barcelona, 1996, pp. 183, 188-189, 191. Sobre el tema de la anunciación: ROLL, D.M.: “The Iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth Centuries”, *The Art Bulletin*, XVIII, 4, dic. 1936, p. 481.
- 19 Sobre el lenguaje gestual y la aceptación. BULWER, J.: *Chirologia, or the Natural Language of the Hand*, London, 1644, pp. 58-59, nº LII “Conscienter affirmo”. DIÉGUEZ RODRÍGUEZ, A.: “Problemas iconográficos de Sofonisba recibiendo la copa de veneno de Rembrandt del Museo del Prado”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, XIII, nº 25, 2004, p. 183.

La Virgen presenta una tipología fisonómica muy definida con anchas mejillas y frente despejada enmarcada por el cabello cayendo en gruesos mechones de suaves ondulaciones sobre los hombros. La barbilla delicadamente acentuada, los labios carnosos y los ojos pequeños los repite en el ángel, cuya postura en tres cuartos permite ver una nariz pronunciada en la base que lo diferencia en rasgos al de la Virgen, por lo demás muy similar. La túnica blanca permite apreciar el dibujo subyacente marcando las zonas correspondientes a los pliegues del tejido a través de un trazo corto y paralelo²⁰.

Es en la parte baja del marco donde aparece pintado el escudo de los Guevara en el centro, flanqueado por el *motto* “POUR-QUOY-NON/ DON-LADRON” (Fig. 4), que permite relacionarlo con esta familia. El escudo se representa cuartelado, con el primero y cuarto de oro con tres bandas de gules cargadas cada una con una cotiza de plata y éstas, a su vez, de armiños de sable; el segundo y tercer cuartel de gules con cinco paneles de oro puestos en sotuer. Son éstas unas armas que se repiten en la casa familiar de los Ladrón de Guevara en Hondarribia (Guipúzcoa), o sobre el sepulcro de Diego de Guevara, arcedianio de Campos, en la catedral de Palencia, por poner algunos ejemplos de la importancia de este linaje (Fig.5).

Tradicionalmente, la pintura se viene vinculando con una noticia de un regalo hecho por la reina Isabel “la Católica” a su dama, doña Magdalena de Araoz, con motivo de su enlace con don Martín García de Loyola:

“... En la Casa y Solar de Loyola (que al presente es de los Señores Don Juan de Borja, y Doña Lorença de Oñaz y Loyola, su Muger, residentes ahora en el Reyno de Portugal, y el Señor Don Iuan es Embaxador del Rey Don Felipe segundo deste nombre nuestro Señor) la qual Casa està fita en medio de las Villas de Azcoytia, y Azpeytia, juridicion desta, ay Capilla con retablo de bulto, y en medio del una Imagen, que es de la anunciacion de la Virgen Santísima N. Señora, Madre de Dios, y en ella el Angel San Gabriel, y N. Señora, pintados de muy bueno y diestro pincel. Tiene escrito en la parte del Angel en lo alto de la Imagen, y en el borde Della (...) y en medio deste letrero ay Armas dibujadas con unos corazones. Será la Imagen media vara en alto, y una tercia en ancho. Sabese, que la Reyna Católica Doña Isabel, de gloriosa memoria, la dio a Doña Madalena de Araoz, abuela de la Señora Doña Lorença por aver sido su Dama, y, según algunos dizen, la sacó de pila, y fue muy querida

suya. Estando pues en el Palacio Real, se casó con Martín García de Loyola, Señor de la dicha Casa, à donde la traxo. Al tiempo, que se despidió de su Magestad, entre muchas joyas la dio esta imagen, diziendo que era la cosa mas preciada que avia en su Oratorio, y que la tuviese en gran veneración...”²¹.



Fig. 4: Detalle del escudo de la Anunciación, Retablo del Oratorio de San Ignacio de Loyola, Azpeitia (Gipuzkoa)



Fig. 5: Escudo de los Guevara, Hondarribia (Gipuzkoa)

20 El estado de conservación de la pieza presenta mucha suciedad acumulada por el paso del tiempo y retoques en el rostro de la Virgen y cuello. La policromía se ha visto alterada en el vestido de la Virgen y zonas más oscuras del ángel, acentuada por un craquelado en toda su superficie.

21 HENAO, G. de: *Averiguaciones sobre las antigüedades de Cantabria*. II, Salamanca, por Eugenio Antonio García, 1691, Lib. III, cap. 33, p. 344.

El matrimonio entre Magdalena de Araoz y Martín García se celebró el año de 1498, fecha que permite situar una cronología *ante quem* para la pintura y *post quem* para el retablo donde fue inserta. La imagen, si tomamos como cierta la noticia que transcribe Henao, tuvo que ser realizada antes de 1498; y el retablo, ya en el siglo XVI, pues entre 1498 y 1499 es el momento en que llegaría la obra a la Casa Loyola²².

Estilísticamente, la obra no desdice esta cronología, pues coincide con el trabajo de un taller flamenco de finales del siglo XV. Allende Salazar ya la atribuyó a Jan Provost²³, opinión que fue seguida por Bermejo Martínez²⁴, Arrazola Echeverría, Montero Estebas y Cendoya Echániz²⁵. Sin embargo, la comparación de la pintura con obras seguras de este autor descarta esta sugerencia, pues la pintura de Azpeitia sigue fórmulas estilísticas diferentes, además de coincidir cronológicamente con un periodo del que nada se sabe del trabajo de Provost²⁶. Sí se ve un espíritu similar a los modelos faciales de este pintor en los rostros de esquema oval y frente despejada, pero la peculiaridad de la barbilla acentuada en los dos personajes de esta anunciación, no se aprecia en las obras consideradas de Provost.

Las coincidencias son demasiado convencionales para poder adscribirlo a su taller sin las debidas reservas. De hecho, Steppe, que también conocía la pintura, como atestigua la imagen dentro de sus archivos en Lovaina, tampoco aventura ninguna filiación estilística²⁷.

Por otro lado, atendiendo a las características estilísticas de la pintura y de la tabla, y si se había pensado en Jan Provost como su ejecutor, tendría que ser obra de su primera etapa, entre Amberes y Brujas por los años de 1493 y 1498, momento de su producción del que no hay datos.

Atendiendo a los rasgos estilísticos descritos, quizá habría que pensar en un artista en la órbita de la corte flamenca a finales del siglo XV, entre Brujas y Bruselas. Pues, aunque la noticia de esta anunciación en relación con la reina católica pueda hacer pensar en alguno de los pintores flamencos que estuvieron trabajando para ella, como fueron Juan de Flandes, Michael Sittow o Felipe Morros, entre los conocidos²⁸, la comparación estilística de la obra con la producción de estos artistas, especialmente de los dos primeros, no permite ver su relación²⁹.

No obstante, si se tiene por segura la relación de la pintura con la colección regia, tampoco habría que desechar el hecho de que la reina recurriera a su propia colección pictórica para elegir una pieza para regalar a su querida dama, pues en el inventario de sus posesiones tras su fallecimiento figuran un número importante de pinturas con el tema de la anunciación³⁰.

-
- 22 Desde 1512 se le atribuyen a la pintura fenómenos de emanación o transpiración durante varios días que recoge Gabriel de Henao: "...Venida pues esta Señora a Loyola, después algunos días quiso ver la Imagen y la hallaron sudando; de que hubo grande alteración y turbación. Intentó D. Pedro Lopez de Loyola, hijo que fue de la Casa, y Retor de la Iglesia de San Sebastian de Azpeytia, llevarla a la misma Iglesia, en que no consintieron los señores Martín Garcia y Doña Madalena, antes ofrecieron de hazer una Capilla dentro de la Casa, y la hizieron con retablo de bulto de la quinta Angustia, y en medio, como queda visto, se puso la Imagen de la Anunciación. Yo propis oculis lei deste sudor, testimonio dado por Don Juan Oyanaz, Clerigo Beneficiado de la Iglesia de Azpeitia, en un libro suyo de memorias...". HENAO, G. DE *Averiguaciones sobre las antigüedades...*, op. cit., II, 1691, lib. III, cap. 33, p. 344; LOPETEGUI, P. L. "Cuestiones loyoleas: el oratorio antiguo de la Casa de Loyola y el cuadro de la Anunciación, una interesante relación de 1573 del P. Ubilla, rector del Colegio de Oñate", *Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País San Sebastián*, año 1, cuaderno 4, 1945, pp. 365-371.
- 23 ALLENDE-SALAZAR, J.: "El arte flamenco en el País Vasco", *Revista Internacional de Estudios Vascos*, XXII, 1931, pp. 223-224.
- 24 BERMEJO, E.: "Jan Provost. Anunciación", en FERNÁNDEZ PARDO, F. (coord.): *Las tablas flamencas en la ruta jacobea*, catálogo de exposición. Diócesis de Calahorra, Gobierno de La Rioja, Fundación de Cultura Ayuntamiento de Oviedo, Caja España y Fundación BCH, 1999, n° 15, pp. 238-239. Esta autora propone una cronología para la pintura entre 1520 y 1525, demasiado tardía, tanto por cuestiones de estilo como para poder relacionarla con la tradición del regalo regio con motivo del enlace de doña Magdalena de Araoz. BERMEJO, E.: *Las tablas flamencas...*, op. cit., p. 238.
- 25 ARRAZOLA ECHEVERRÍA, M.A.: *El Renacimiento en Guipúzcoa*. II, San Sebastián, Diputación Foral, 1988, pp. 23-27 y 331; MONTERO ESTEBAS, P. y CENDOYA ECHÁNIZ, I.: "Azpeitia...", op. cit., II, 2001, pp. 521-526, n° 13.
- 26 FRIEDLÄNDER, M.J.: *Early Netherlandish Painting*. IXb, Leyden, A. W. Stijthoff, Brussels, La Connaissance, 1973, n° 121 a 183.

-
- 27 Illuminare-Center for the Study of Medieval Art (KU Leuven), *Jan Karel Steppe Archive*, AS 36.11.
- 28 BERMEJO MARTÍNEZ, E.: *Juan de Flandes*, CSIC, Madrid, 1962; VANDEVIVERE, I., *La Cathédrale de Palencia et l'église paroissiale de Cervera de Pisuerga*. Bruselas, Centre national de recherches Primitifs flamands, 1967; VANDEVIVERE, I., *Juan de Flandes*, cat. exp., Europalia 85. Brujas, Memlingmuseum, 1985; WENIGER, M.: *Sittow, Morros, Juan de Flandes...*, op. cit., 2011; SILVA, P., *Juan de Flandes*. Salamanca, Caja Duero, 2007; AINSWORTH, M.W., "Juan de Flandes, Chamaleon Painter" en CHAPUIS, J. (ed.), *Invention. Northern Renaissance Studies in Honor of Molly Faries*. Turnhout, Brepols, 2008, pp. 105-123; HAND, O.; KOPPEL, G. (eds.), *Michiel Sittow: Estonian Painter at the Courts of Renaissance Europe*, cat. exp. Washington, National Gallery, 2018.
- 29 En el caso de Michael Sittow, incluso, aunque este pintor por cronología podría estar cercano al momento en que se fecha la obra y se hace el regalo a doña Magdalena de Araoz, el estilo del pintor de Tallin no es claro de identificar aquí. Los extractos de cuentas de Isabel I en que figuran los pagos a Sittow parten del año 1492 al 1501. TRIZNA, J.: *Michel Sittow peintre revalais de l'école Brugeoise (1468-1525/26)*. Bruselas, Centre national de recherches "Primitifs flamands", 1976, pp. 65-66.
- 30 Siguiendo el compendio que apuntan Madrazo y Pita Andrade las obras con el tema de la anunciación en la colección de Isabel "la Católica" son: "Dos tablas pequeñas, doradas todas por de fuera, que en la una está la Salutación e en la otra el desçencimiento de la Cruz, Apreçiaronlas en 1.000 mrs. Vendie-

Lo que sí está claro, recurriendo a la información que da la propia pintura, es que la inclusión del escudo de la casa de los Guevara en la parte baja del marco, junto con el *motto* "POUR-QUOY-NON DON-LADRON"³¹ escrito en otra grafía distinta al saludo angélico del resto del marco, sitúa la pieza como una obra que formó parte de la colección de uno de los linajes con mayor solera y prestigio en la Castilla del siglo XV. El hecho de que esta pintura estuviera en algún momento en manos de la familia Guevara no se contraponen con lo dicho hasta el momento, pues pudo ser algún miembro de dicha familia en relación con la casa real quien regalara la pintura a la reina, o, haber sido la reina su primera propietaria para llegar después a manos de los Guevara, que incluirían sus armas en el marco. Cualquiera de las hipótesis podría ser válida.

El nombre de Ladrón es muy característico de este linaje, existiendo varias teorías sobre su origen. Según Jerónimo de Quintana, Zurita en sus *Anales* (Libro I, cap. 9) y otros cronistas "el caballero que crió al rey don Sancho Abarca, y le tuvo escondido en los años de su niñez, fue del linaje de Guevara, y que por esta razón le llamaron Ladron"³².

Más probable parece ser la que asocia el nombre de "Ladrón" al antiguo condado de Bretaña de Latro. Covarrubias, por su parte, nos aporta nuevos significados:

"Los antiguos llamaron latrones ciertas compañías de soldados, conducidos por merced y a sueldo, que asistían cerca de la persona del emperador, como ahora si dijésemos la guarda de tudescos o alemanes (...). Sin estos se entiende había otros soldados caballeros, personas de confianza, que acompañaban la persona imperial; y por ventura tuvieron de aquí principio los Comites y los Ladrones de Guevara"³³.

Teniendo en cuenta que la pintura podría datarse a finales del siglo XV pudiera haber pertenecido a Ladrón de Guevara, padre de Diego, que en 1480 figura como *maître d'hôtel* de Isabel la Católica y que falleció en 1503³⁴. Pero también podría tratarse de Ladrón de Guevara, hijo de éste y hermano de Diego, que estuvo al servicio de Felipe el Bueno (1396-1467)³⁵. Tras la muerte de éste en 1467, entró al servicio de Carlos el Temerario (1433-1477). Fue primer mayordomo de la duquesa Margarita de York (1446-1503)³⁶, después chambelán y consejero del duque. Según E. de Garibay, "(...) por gracia y merced de esta duquesa [*Ladrón de Guevara*] fue señor de las tierras de Jonuela en el condado de Borgoña (...)"³⁷. Tras fallecer Carlos "el Temerario" en la Batalla de Nancy en 1477, Ladrón entró al servicio de María de Borgoña y de su marido, Maximiliano, convertido en rey de los Romanos en 1486 y emperador en 1493, de quien fue entonces primer mayordomo de Maximiliano, miembro de su consejo privado y ejerció además diversas misiones diplomáticas³⁸. Entre estas labores estuvo, según E. de Garibay³⁹, el concierto de los matrimonios de Felipe "el Hermoso" y su hermana Margarita de Austria, con los hijos de los Reyes Católicos, Juana y Juan, por lo que vino a España durante la guerra de Granada. En 1495 se firmó el contrato matrimonial y el 22 de agosto de 1496 Juana salió del puerto de

ronse a Almaçan; Unas tablicas pequeñas que es la Salutación. Apreçiase en 3 duecados son 1.125 mrs. Otra tabla del nacimiento; Otro paño de la Salutación; Otro paño de la Salutación; Otro paño de la salutación; Otro paño que tiene la salutación, Otro tal paño que tiene la salutación; Mas que diço el dicho D. Pedro [Portocarrero] el dicho día [16 octubre 1500] un retablo de madera de dos peiças pintado de pinzel que tiene en la una la Salutación, y en la otra la Quinta Angustia; tiene de alto dos tercias y de ancho en ambas pieças tres quartas; Otro rretablo mayor de la salutación según parece por el dicho libro; Otra imagen en una tabla de la Salutación pintada de pinzel; Un Retablico chequito que tiene la salutación con un veril e dos portezuelas doradas de dentro con que se operran apreçiase en Real y medio tornaronlo a apreçar en un Real vendiose a sebastian dolano en XVII, Otro Retablico con dos puertas en que está la salutación debaxo de un vidrio". MADRAZO, P. de: *Viaje artístico de tres siglos...*, op. cit. 1884, pp. 11 y 15; SILVA MAROTO, P.: "La colección de pinturas de Isabel la Católica", en CHECA, F. (dir.), *Isabel la Católica. La magnificencia de un reinado*. Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Junta de Castilla y León, 2004, pp. 115-126; PITA ANDRADE, J.M.: "Pinturas y pintores de Isabel la Católica", en ANES Y ÁLVAREZ DE CASTRILLÓN, G. (dir.) y MANSO PORTO, C. (coord.): *Isabel la Católica y el arte*. Madrid, Real Academia de la Historia y Marquesa viuda de Arriluce de Ybarra, 2006, pp. 34-35.

31 El escudo de los Guevara de esta pintura presenta una pequeña incorporación en su parte central, que pudiera darnos más pistas sobre la rama, pero que hoy resulta indescifrable. Algunos escudos antiguos de los Guevara llevaron también el *motto* de *Bonus Latro* y otros *Potius mori, quam foedari*. El *motto* de Diego de Guevara fue, sin embargo, "hors du comte"

32 QUINTANA, J. DE: op. cit., t. I, libro segundo, p. 222r. Cfr. BNE, 2/17017, fols. 4r-6v.

34 REDONDO, A., *Antonio de Guevara (1480?-1545) et l'Espagne de son temps. De la carrière officielle aux oeuvres politico-morales*, Librairie Droz, Genève, 1976, p. 34.

35 ARCHIVES GENERALES DU ROYAUME (en adelante AGR), Bruselas, *Etat et audience*, leg. 22, fols. 14-17: "Ordonnance de Philippe le Bon duc de Bourgogne faicte à Arras le 12 janvier 1437 (1438) sur le gouvernement des hôtels de lui, de la duchesse, la femme en sa comte de Charolai". Fol.17: "Sensuyent les noms des dites conseillers, chambellans". En la lista figura en tercer lugar «le seigneur de Jonuelle», después de «le sire de Croy premier chambellan» y «le seigneur de Charny second chambellan». Podemos deducir que se trata de Ladrón de Guevara, puesto que éste estuvo al servicio de Felipe el Bueno. Posteriormente su hermano Diego heredaría este título de señor de Jonvelle.

36 Hermana del rey de Inglaterra Enrique IV, había contraído matrimonio con Carlos el Temerario, duque de Borgoña, en 1468.

37 GARIBAY, E. de: *Obras no impresas*. BNE, Ms. 11111, f. 293v.

38 REDONDO, A.: op. cit., 1976, pp. 35-36.

39 GARIBAY, E. de: *Obras no impresas*. BNE, Ms. 11111, fols. 293v-294v.

Laredo hacia Flandes en una gran flota, que una vez allí debía traer a Margarita a España. En este viaje de regreso acompañando a la princesa Margarita, que tuvo lugar en febrero de 1497, fueron Ladrón de Guevara, así como su hermano Diego. Ladrón de Guevara murió siendo primer mayordomo de Felipe el Hermoso⁴⁰.

La relación, por tanto, de ambos con la corte de los Habsburgo fue estrecha, y no extrañaría que una pintura como la de Azpeitia hubiera sido un regalo a la reina católica dentro de las negociaciones de los esponsales, sabiendo del gusto de la monarca por la pintura flamenca. La presencia del escudo y *motto* de Ladrón de Guevara en el marco de la obra, serviría para dejar constancia de a quien había pertenecido anteriormente. Es muy probable que estos Ladrones de Guevara, padre e hijo, fueran mecenas artísticos, al igual que el conocido Diego de Guevara, aunque de sus colecciones nada se conoce.

La segunda pintura a estudiar es una pequeña tabla con la anunciación y el escudo de los Guevara pintado en la parte superior (Fig. 2). Hace unos años se encontraba en colección privada de Barcelona⁴¹, atribuida a Hans Memling⁴², sugerencia que debe desecharse pues la pintura no muestra ninguna de las características propias de este pintor bruense.

La pintura representa, en poco más de medio cuerpo y en primer plano, a la Virgen sorprendida por el ángel ante un fondo oscuro enmarcada por una tracería arquitectónica fingida en la parte superior, en cuyo centro se ha dispuesto el escudo de los Guevara. Fue la escena central de un tríptico del que aún quedan vestigios de las alas laterales en las marcas de las bisagras en el reverso del marco⁴³.

La Virgen ha interrumpido su lectura ante la llegada del ángel, baja la cabeza con gesto humilde y abre la mano sobre su corazón en signo de aceptación mientras aún mantiene abierto el libro con la mano derecha indicando dónde había dejado su lectura. Gabriel no viene solo, introduce a la comitente de la pintura dentro de la composición de forma coherente y unitaria. Es retratada en tres cuartos y con las manos en oración, hábito y toca blanca cubierta por un velo negro, probablemente de la orden dominica.

Frente a la anunciación de Azpeitia aquí el ángel ha variado su posición apareciendo por la derecha. Es una fórmula que empieza a emplearse en Flandes, según Comblen-Sonkes, por influencia germánica a través de Hugo van der Goes⁴⁴. Sin embargo, ya hay ejemplos miniados en la escuela francesa del Maestro de Boucicaut a principios del siglo XV como es la anunciación del Paul Getty Museum de Los Ángeles (nº inv. MS. LUDWIG IX 5, fol. 27)⁴⁵. Dentro de la escuela de Brujas-Gante aparecen modelos con esta composición desde mediados del siglo XV, con ejemplos del Maestro del libro de Horas de Dresde o Simon Bening, o un poco más tardío en el Maestro del breviario Van der Bergh donde la *Anunciación* (fol. 427v) es tomada de medio cuerpo⁴⁶. Este cambio de ubicación del ángel, dejando a la Virgen a la izquierda, del lado del evangelio, es una forma de admitir la importancia de María dentro de la encarnación al darle el lugar de mayor relevancia⁴⁷. La fórmula tuvo éxito y se encuentran ejemplos de la misma tipología en el trabajo de la escuela de Bruselas y Lovaina⁴⁸.

tiempo, sólo se aprecian trazas de tonos rojos, blancos, dorados y negros. La parte alta del marco aún conserva el lugar dónde estaría colocada la argolla para ser colgado.

La tabla es de roble, antigua, biselada en todos sus lados por el reverso para hacer más fácil su encaje en el marco. Está en buen estado de conservación, sólo hay pequeños orificios de xilófagos en la parte baja.

- 40 Este Ladrón de Guevara tuvo una hija ilegítima con Odilie de Gortherin, llamada Margarita de Guevara. (Agradecemos este dato al Dr. Raymond Fagel). Diego de Guevara, tío de la joven, facilitó su entrada en la corte, recomendando su sobrina a Margarita de Austria, tal y como se manifiesta en una de las cartas del Emperador Maximiliano dirigida a su hija, donde se dice: "Très chière et très amée fille, nous avons par ci-devant promis et accordé à nostre amé et féal chevalier, conseiller et maestre d'hostel de nostre filz l'archiduc Charles, don Diego de Guevarre, de mettre la fille de feu don Ladron, son frère, avec noz très chières et très amées filles (...)". ARCHIVES DEPARTEMENTALES DU NORD (en adelante ADN), Lille, carta fechada en Landau a 13 de enero de 1512. Véase también LE GLAY, A.J.G.: *Correspondance de l'empereur Maximilien I et de Marguerite d'Autriche, sa fille, gouvernante des Pays-Bas, de 1507 à 1519*. t. 2, París, J. Renouard, 1839, pp. 81-82.
- 41 (T. 29, 4 x 28, 8 cm) Antes de 2014 en Barcelona. En abril de 2014 figura en venta en el extranjero. (Sotheby's Londres, 30 de abril de 2014, nº 703.)
- 42 Fue adquirida en Roma hacia 1890.
- 43 Es el marco original con restos de policromía en todo su perímetro. Los listones laterales y superior son dorados con decoración geométrica en negro. En la parte inferior, la más castigada por el paso del

- 44 En el *Tríptico Portinari* de los Uffizi en Florencia (nº inv. 1525). Comblen-Sonkes también sugiere que pudo haber algún prototipo perdido de Robert Campin que colocara a la Virgen ya a la izquierda. COMBLEN-SONKES, M. y VERONEE-VERHAEGEN, N.: *Le Musée des Beaux-arts de Dijon (Les Primitifs Flamands I, Corpus de la peinture des Anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle*, 14. Bruselas, Centre national de Recherches 'Primitifs Flamands', 1986, p. 217
- 45 PANOFKY, E.: *Los primitivos flamencos*. Madrid, Cátedra, 1998, pp. 59-76.
- 46 Realizado para la corte portuguesa, se piensa que perteneció al rey Manuel I de Portugal "el Afortunado", COO, J. de: *Museum Mayer van der Bergh*. Antwerpen, 1960, pp. 165-170.
- 47 Siguiendo así texto del Salmo (45:9): "Tú estás a la derecha (de Dios) como una reina", que explica también su ubicación al pie de la cruz a la derecha de su Hijo. KNIPPING, J.B.: *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands. Heaven on Earth*. Nieuwkoop-Leiden, De Graff, 1974, p. 246.
- 48 En esta última, el taller de los Bouts repite el esquema en composiciones de cuerpo entero en la tabla de la Gemäldegalerie de Berlín (nº inv. 530), considerada de Albert Bouts. Repite el modelo invertido de las *anunciaciones* de la Alte Pinakothek de Munich (nº inv. WAF 79) y Museo de Cleveland (nº inv. 42.635). HENDERIKS, V.: *Albrecht Bouts (1451/55-1549)*. Bruselas, Brepols, 2011, pp. 313-314. Del mismo taller es la del Museum of Fine Arts de Richmond (nº inv. V.114) y museo nacional de Cracovia (nº inv. FCZ XII-256). *Idem*, p. 412.

El formato en medio cuerpo de la escena colocando a todos los personajes en el primer plano ante un fondo neutro logra una mayor intimidad, muy adecuada para una pieza realizada para la devoción privada dentro de un ámbito doméstico, como se ha explicado líneas atrás. Es una fórmula con bastante repercusión en la segunda mitad del siglo XV como demuestran las versiones del tema del Maestro de la Adoración Khaneko de colección privada de los Países Bajos⁴⁹, y seguidores del Maestro del follaje bordado⁵⁰.

El rostro de la Virgen está caracterizado por una frente de esquema cuadrangular con el pelo retirado hacia atrás despejando la cara y dejando ver sutilmente la oreja, junto con la barbilla marcada por la pequeña sombra bajo el labio inferior, más grueso que el superior, una constante que se aprecia en el trabajo del anteriormente conocido como taller de Vrancke van der Stockt, y hoy se denomina como Maestro de la redención del Prado⁵¹. Artista, muy cercano, por otro lado, como ya ha sugerido Collar de Cáceres⁵², con el conocido Maestro de Sopenetrán⁵³. El gesto, pose y atuendo de la Virgen de esta tablita es parecido al que presenta el Maestro de la Redención del Prado en la Virgen de la

Anunciación del museo de Dijón⁵⁴ (Fig. 6). Se diferencia en la austeridad más acentuada del manto que cubre a la Virgen y que éste cubre la cabeza en la parte alta cayendo sobre los hombros. El cambio de formato entre ambas pinturas, ésta de tamaño mucho menor y con una clara intención devocional⁵⁵, explica la simplificación de detalles. Incluso la separación entre los personajes que en la tabla del museo francés se realiza a través de una columna aquí se ha simplificado por el pinjante de la arquitectura fingida de la parte superior. A pesar de esta relación con el trabajo del conocido como taller bruselense del Maestro de la redención del Prado, no se puede negar la influencia de los modelos del taller de los Bouts para esta figura de la Virgen⁵⁶, mucho más evidentes en el ángel.

El ángel viste hábito blanco y dalmática de diácono bordada y cerrada al pecho con un broche de rica orfebrería. Es un modelo que repite Albert Bouts en sus anunciaciones, con gran parecido a la de Berlín, anteriormente citada⁵⁷. Incluso el mechón de cabello en forma de rulos arremolinados en el centro de la frente del ángel es una fórmula que aplica el pintor de esta tablita, y que comparte parecido con el *Ángel Músico* de colección privada, considerada obra del entorno del Maestro de la redención del Prado⁵⁸, y con el ángel de la *Anunciación* del Museo del Prado del Maestro de Sopenetrán (inv. n° P002575). Este mechón arremolinado sobre la frente, por lo tanto, es un motivo que se repite tanto en la escuela de Lovaina de los Bouts como en la de Bruselas, en especial en el taller del Maestro de la

49 FRIEDLANDER, M.J.: *Early Netherlandish Painting*. IV, Leyden, A. W. Stijthoff, Brussels, La Connaissance, 1967, p. 89, Add, 148. (T. 36 x 32 cm). Cuatro de las cinco versiones conocidas de este maestro. WESCHER, P.: "Das französische Bildis von Karl VII bis zu Franz I", *Pantheon*, XXI, (1938), p. 35.

50 Como la del Museo Nacional de Arte Antiga de Lisboa (n° inv. 1258).

51 Es en 2013 en la exposición celebrada en Bruselas en torno a los seguidores de Roger van der Weyden, cuando Griet Steyaert desvincula el trabajo del Maestro de la redención del Prado con la figura de Vrancke van der Stockt, demostrando que no hay pruebas que relacionen el trabajo del último con las obras agrupadas en torno al nombre convencional del Maestro de la redención del Prado. STEYAERT, G., "Le Maître de la Rédemption du Prado", en BÜCKEN, V. Y STEYAERT, G., *L'héritage de Rogier van der Weyden... L'héritage de Rogier van der Weyden...op. cit.*, 2013, pp. 147-148 y Ídem, "Vrancke van der Stockt", p. 171.

52 COLLAR DE CÁCERES, F., "Pintura y pintores del norte en la España del siglo XVI. Presencia e influencia", en *Pintura europea sobre tabla*, Ministerio de Cultura, Madrid, 2010, p. 35.

53 LAFUENTE FERRARI, E., "Las tablas de Sopenetrán", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXXVII, (1929), "pp. 100-110; BÄHR, I., "Bilderfindungen der frühen niederländischen Malerei im Spiegel der Tafeln des Meisters von Sopenetrán", *Bruckmanns Pantheon*, LV, (1997), pp. 46-56; SILVA MAROTO, P., "Pintura hispanoflamenca castellana. De Toledo a Guadalajara: el foco toledano" en LACARRA DUCAY, M. C., (ed.), *La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2007, pp.306-308; JOVER, M, ALBA, L., GAYO, M.D., "Maestros viajeros, obras importadas. Las tablas del Maestro de Sopenetrán", en CAMPBELL, L, PÉREZ PRECIADO, J.J., *Rogier van der Weyden y España. Actas del congreso internacional*, Madrid, Museo del Prado, 2018, pp. 131-141.

54 (T., 161'6 x 91, 6 cm) [n° inv. 1290] La pintura procede de la antigua colección de José de Madrazo [*Catálogo de la Galería de cuadros del Exmo Sr. D. Pedro de Madrazo*, Madrid, 1856, p. 125, n° 518] y del marqués de Salamanca, vendida en París en 1867, [PILLET, C. (dir.), *Catalogue des tableaux anciens des écoles espagnole, italienne, flamande et hollandaise composant la galerie de M. Le Marquis de Salamanca*, Vente, Paris, 1867, p. 118, n° 154], atribuida a Hugo van der Goes. La obra fue donada al museo de Dijon como obra de Van der Weyden. COMBLEN-SONKES, M. y VERONEE-VERHAEGEN, N.: *Le Musée des Beaux-Arts de Dijon...*, op. cit., pp. 209-219, n° 146; CHÂTELET, A.: *Rogier van der Weyden. Problemes de la vie et de l'oeuvre*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg 1999, p. 251; STEYAERT, G., "Maître de la Rédemption du Prado et atelier. Volets d'un retable. L'Annonciation et L'Apparition du Christ à sa mère", en BÜCKEN, V. Y STEYAERT, *L'héritage de Rogier van der Weyden...*, op. cit., p. 157.

55 Véase nota 17.

56 La influencia del trabajo de los Bouts en Vrancke van der Stockt ya ha sido apuntado. HULIN DE LOO, G.: "Van der Stockt, Vrancke", *Biographie Nationale*, XXIV, Bruselas, 1926-1929, pp. 66-76.

57 HENDERICKS, V.: *Albrecht Bouts...*, op. cit., pp. 307, 312, 410.

58 Antigua colección del vizconde de Momblas. (T. 60'5 x 28 cm) LAVALLEYE, J.: *Les primitifs flamands. Répertoire des Peintures Flamandes des Quinzieme et Seizieme siecles. Collections d'Espagne*, I, Amberes, De Sikkel, 1953, p. 31; FRIEDLÄNDER, M.J.: *Early Netherlandish Painting*. II, Leyden, A. W. Stijthoff, Brussels, La Connaissance, 1967, p. 93, add. 159.



Fig. 6: Maestro de la redención del Prado, *Anunciación*, Museo de Dijon. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/74/L%27Annonciation-Vrancke_van_der_Stockt-MBA_Dijon.jpg

Redención del Prado⁵⁹. Éste lo repite para San Gabriel en la citada anunciación de Dijon⁶⁰, y en el ángel expulsando a Adán y Eva del paraíso y ángel trompetero del Juicio Final del *Tríptico de la redención* del Museo del Prado⁶¹. Incluso la arruga en uve en los plegados de la cintura de la túnica de este último personaje, coinciden con el modo de tratar el tejido en esta zona en la pintura que se estudia y los citados ángeles del *Juicio Final* del Prado.

La joven monja, en actitud de oración, está individualizada en sus rasgos. Tiene ojos oscuros y nariz ancha y recta buscando una identidad fuera de los modelos más estereotipados del resto de personajes de la escena. No hay ejemplos claros del trabajo del Maestro de la redención del Prado como retratista. Este retrato está realizado con la misma técnica precisa de veladuras y matices que las carnaciones de los rostros de la Virgen y san Gabriel, recurriendo a los toques de luz vibrantes en la toca para resaltar las arrugas del tejido igual que en la túnica del ángel. Las manos juntas en gesto de oración y reverencia pierden un poco la coherencia anatómica que se observa en las de la Virgen.

La arquitectura fingida de la parte superior está en relación con la moda que la escuela de Bruselas y Lovaina pone en práctica Dirk Bouts en la *Justicia del emperador Othon III* de los museos reales de Bruselas (nº inv. 1448-1449)⁶², Roger van der Weyden en su *Descendimiento* del Museo del Prado (nº inv. P002825), o el Maestro del follaje bordado del *Tríptico de la Virgen con el niño y donantes* del museo de Bellas Artes de Lille (nº inv. P783)⁶³. Aquí, esta doble arcada con lacerias y pinjante central acoge el escudo de los Guevara. El comitente de la obra probablemente sea la joven monja, de la que no se ha podido averiguar su identidad.

59 STEYAERT, G.: “Le Maître de la Rédemption du Prado”, en BÜCKEN, V. Y STEYAERT, G.: *L’héritage de Rogier van der Weyden... op. cit.*, 2013, pp. 147-148 y Ídem, “Vrancke van der Stock”, p. 171.

60 COMBLEN-SONKES, M. y VERONEE-VERHAEGEN, N.: *Le Musée des Beaux-Arts de Dijon...*, op. cit., 1986, pp. 209-219, nº 146; STEYAERT, G.: “Maître de la Rédemption du Prado et atelier. Volets d’un retable, L’Annonciation”, en BÜCKEN, V. Y STEYAERT, G.: en *L’héritage de Rogier van der Weyden...*, op. cit., p. 157, nº 21.1.

61 Este tríptico es considerado obra base para la identificación del trabajo de este maestro. HULIN DE LOO, G.: *Van der Stockt, Vrancke...*, op. cit.; FRIEDLÄNDER, M.J.: *Early Netherlandish Painting...*, op. cit., II, p. 69, nº 47; BERMEJO MARTÍNEZ, E.: *La pintura de los Primitivos Flamencos en España*. I, Madrid, 1980, pp. 140-141; CHÂTELET, A.: *Rogier van der Weyden. Problemes...*, op. cit., pp. 253-254; STEYAERT, G.: “Le Maître de la Rédemption du Prado”, en BÜCKEN, V. Y STEYAERT, G.: *L’héritage de Rogier van der Weyden...*, op. cit., pp. 147-151.

62 PÉRIER- D’IETEREN, C.: *Thierry Bouts. L’oeuvre complet*. Bruselas, Fonds Mercator, 2005, p. 298.

63 GOMBERT, F.: “Portraits de Barbe de Croesinck et Louis Quarné”, en GOMBERT, F. Y MARTENS, D.: *Le Maître au Feuillage brodé, Primitifs flamands. Secrets d’ateliers*, op.cit., 2005, p. 90, nº 10.

La generalidad del escudo no permite relacionar la obra con alguno de los miembros específicos de los Guevara, y más al recordar como Diego de Guevara, pese a no haber encargado el cuadro del *Matrimonio Arnolfini* de Jan van Eyck, incluye su escudo sobre las alas laterales cuando lo adquiere, y de este modo pasa posteriormente a manos de Margarita de Austria⁶⁴. Por lo que no habría que rechazar, como se planteó también al tratar el caso de la anunciación de Azpeitia, que en esta pequeña anunciación se incluyera el escudo de los Guevara sin ser una obra promovida por ellos, y, por lo tanto, la monja representada no estar relacionada con la familia.

CONCLUSIONES

Las dos pinturas flamencas con el escudo de los Guevara que han sido objeto del presente estudio, vienen a demostrar la vinculación del linaje de los Guevara con la pintura flamenca, que ya era bien sabido por los importantes ejemplos conocidos. El prestigio de la pintura flamenca entre las clases altas de la sociedad como objeto de lujo, la hacían propicia para regalos, como debió ser el caso de estos dos ejemplos. Por otro lado, su formato y temática, inciden en su importancia como objeto para la devoción dentro del ámbito doméstico.

No es posible determinar a cuál de las ramas de los Guevara pudo haber pertenecido la anunciación de colección privada debido a su falta de definición. Existen ejemplos de las armas colocadas sobre pinturas flamencas que en un primer momento son ajenas a este linaje, como las colocadas sobre las alas laterales del tríptico del *Matrimonio Arnolfini*.

No obstante, el escudo de la casa de los Guevara junto con el *motto* “POUR-QUOY-NON DON-LADRON” en la pintura de Azpeitia, sí permite sugerir una posible relación de la obra con don Ladrón de Guevara, hermano de Diego de Guevara, o, incluso, con el padre de ambos, Ladrón de Guevara (fallecido en 1503), que fue, como se ha explicado líneas atrás, mayordomo de Isabel la Católica. La estrecha relación de ambos Ladrones, con la corte Trastámara el segundo, y con los duques de Borgoña el primero, además de hombre de confianza para tratar temas delicados como los enlaces de los hijos de los duques con los infantes españoles, pudo propiciar que la anunciación de Azpeitia terminara en manos de Isabel “la Católica”, tanto por parte de su mayordomo como por parte del hijo de éste.

Respecto a la cuestión de las atribuciones estilísticas de ambas pinturas, hemos recopilado lo que se sabe de ambas y las sugerencias dadas hasta el momento, mostrando nuestras dudas en relación con la atribución de Azpeitia, en parte, por la falta de datos respecto a la primera producción de Provost a finales del siglo XV, y abriendo posibilidades respecto a la *Anunciación* de colección privada. Por tanto, preferimos dejar abierta en ambas obras la cuestión de la autoría, en espera de mayores precisiones en cuanto a los talleres flamencos trabajando de una forma más industrial a finales del siglo XV y principios del siglo XVI.

64 Véase nota 9.

BIBLIOGRAFÍA

AINSWORTH, M.W.: “Juan de Flandes, Chamaleon Painter” en CHAPUIS, J. (ed.): *Invention. Northern Renaissance Studies in Honor of Molly Faries*. Turnhout, Brepols, 2008, pp. 105-123.

ALLENDE-SALAZAR, J.: “Don Felipe de Guevara. Coleccionista y escritor de arte del siglo XVI”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, t. 1, nº 2, 1925, pp. 189-192.

ALLENDE-SALAZAR, J.: “El arte flamenco en el País Vasco”, *Revista Internacional de Estudios Vascos*, XXII, 1931.

ARRAZOLA ECHEVERRÍA, M.A.: *El Renacimiento en Guipúzcoa*. II, San Sebastián, Diputación Foral, 1988.

BÄHR, I.: “Bilderfindungen der frühen niederländischen Malerei im Spiegel der Tafeln des Meisters von Sopetrán”, *Bruckmanns Pantheon*, LV, (1997), pp. 46-56.

BERMEJO MARTÍNEZ, E.: *Juan de Flandes*. CSIC, Madrid, 1962.

BERMEJO MARTÍNEZ, E.: *La pintura de los Primitivos Flamencos en España*. I, Madrid, 1980.

BÜCKEN, V. Y STEYAERT, G.: *L'héritage de Rogier van der Weyden. La peinture à Bruxelles 1450-1520*. Bruselas, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Lannoo, 2013.

BULWER, J.: *Chirologia, or the Natural Language of the Hand*. London, 1644.

CAMPBELL, L.: *The Fifteenth Century Netherlandish Painting*, National Gallery Catalogues. Yale University Press, 1998.

CHÂTELET, A.: *Rogier van der Weyden. Problemes de la vie et de l'oeuvre*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1999.

CHECA CREMADES, F. (dir.): *Un príncipe del Renacimiento: Felipe II, un monarca y su época*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998.

CHECA CREMADES, F. (dir.): *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial*, t. III, Madrid, Fernando Villaverde Ediciones, 2010.

CHECA CREMADES, F. (dir.): *Inventarios de Felipe II: Inventario post mortem, almoneda y libro de remates, inventario de tapices*. Madrid, Fernando Villaverde Ediciones, 2018.

COLLAR DE CÁCERES, F.: “Pintura y pintores del norte en la España del siglo XVI. Presencia e influencia”, en *Pintura europea sobre tabla*, Ministerio de Cultura, Madrid, 2010, pp. 32-41.

COO, J. de: *Museum Mayer van der Bergh*. Antwerpen, 1960.

COMBLEN-SONKES, M. y VERONEE-VERHAEGEN, N.: *Le Musée des Beaux-arts de Dijon. Les Primitifs Flamands I, Corpus de la peinture des Anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle*, 14. Bruselas, Centre National de Recherches 'Primitifs Flamands', 1986.

COVARRUBIAS, S. de: *Tesoro de la lengua castellana o española* (ed. de Ignacio Arellano y Rafael Zafra). Madrid, Editorial Iberoamericana, 2006.

DE BOOM, G.: *Marguerite d'Austriche-Savoie et la PreRenaissance*. VII, París, Librarie E. Droz, 1935.

DIÉGUEZ-RODRÍGUEZ, A.: “Una pequeña Virgen de la leche del Maestro de las medias figuras en el convento de carmelitas descalzas de San José de Ávila”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte*, Universidad de Valladolid, nº 71, 2005, pp. 343-348.

DIÉGUEZ RODRÍGUEZ, A.: “Problemas iconográficos de Sofonisba recibiendo la copa de veneno de Rembrandt del Museo del Prado”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, XIII, nº 25, 2004, pp. 173-196.

FALKENBURG, R.L.: *Joachim Patinir. Landscape as an Image of the Pilgrimage of Life*. Amsterdam-Philadelphia, 1988.

FERNÁNDEZ PARDO, F. (coord.): *Las tablas flamencas en la ruta jacobea*, Diócesis de Calahorra, Gobierno de La Rioja, Fundación de Cultura Ayuntamiento de Oviedo, Caja España y Fundación BCH, 1999.

FRIEDLÄNDER, M. J.: *Early Netherlandish Painting*. IV, Leyden, A. W. Stijthoff, Brussels, La Connaissance, 1967.

FRIEDLÄNDER, M. J.: *Early Netherlandish Painting*. IXb, Leyden, A. W. Stijthoff, Brussels, La Connaissance, 1973.

GARCÍA BORRÁS, D.: *Origen de la Casa de Guevara ilustrada con el renombre de Ladrón*, s. n., 1671?, (BNE - Sig., 2/17017).

GARCÍA PÉREZ, N.: *Arte, poder y género en el Renacimiento español. El patronazgo artístico de Mencía de Mendoza*. Murcia, Nausicaä, 2004.

GARIBAY, E. de: *Obras no impresas*. t.V, BNE, MSS/11111.

GAYA NUÑO, J. A.: *Pintura europea perdida por España*. Madrid, Espasa Calpe, 1964.

GOMBERT, F. Y MARTENS, D.: *Le Maître au Feuillage brodé. Primitifs flamands. Secretes d'ateliers*, París, Reunion des musées nationaux, 2005.

GUEVARA, Fray A. de: *Obras completas III. Epístolas familiares*. Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2004.

GUEVARA, F. de: *Comentario de la pintura y pintores antiguos*. Biblioteca Museo del Prado, Ms/8.

GUEVARA MANRIQUE, M. de: *Memorial de la Casa de Escalante y servicios de ella*. Valladolid, 1654.

HAND, O; KOPPEL, G. (eds.): *Michiel Sittow: Estonian Painter at the Courts of Renaissance Europe*, Washington, National Gallery, 2018.

HAND, J. O. y WOLFF, M.: *Early Netherlandish Painting. The Collections of the National Gallery of Art Washington*. Cambridge University Press, 1986.

HENAO, G. de: *Averiguaciones sobre las antigüedades de Cantabria*. II, Salamanca, por Eugenio Antonio García, 1691.

HENDERIKS, V.: *Albrecht Bouts (1451/55-1549)*. Bruselas, Brepols, 2011.

HULIN DE LOO, G.: “Van der Stockt, Vrancke”, *Biographie Nationale*, XXIV, Bruselas, 1926-1929, pp. 66-76.

JOVER, M., ALBA, L., GAYO, M. D.: “Maestros viajeros, obras importadas. Las tablas del Maestro de Sopetrán”, en CAMPBELL, L, PÉREZ PRECIADO, J. J.: *Rogier van der Weyden y España. Actas del congreso internacional*. Madrid, Museo del Prado, 2016, pp. 131-141.

KNIPPING, J. B.: *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands. Heaven on Earth*. Nieuwkoop-Leiden, De Graff, 1974.

LAFUENTE FERRARI, E.: “Las tablas de Sopetrán”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXXVII, 1929, pp. 100-110.

LAVALLEYE, J.: *Les primitifs flamands. Répertoire des Peintures Flamandes des Quinzieme et Seizieme siecles. Collections d'Espagne*, I, Amberes, De Sikkel, 1953.

LE GLAY, A. J. G.: *Correspondance de l'empereur Maximilien I et de Marguerite d'Autriche, sa fille, gouvernante des Pays-Bas*, de 1507 à 1519. t. 2, París, J. Renouard, 1839.

LOPETEGUI, P. L.: “Cuestiones loyoleas: el oratorio antiguo de la Casa de Loyola y el cuadro de la Anunciación, una interesante relación de 1573 del P. Ubilla, rector del Colegio de Oñate”, *Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País San Sebastián*, año 1, cuaderno 4, 1945, pp. 365-371.

MADRAZO, P. de: *Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los reyes de España desde Isabel la Católica hasta la formación del Real Museo del Prado de Madrid*. Barcelona, Daniel Cortezo y C^a, 1884.

MARTENS, D., “Triptyque de la Vierge à l'Enfant dans un paysage. Groupe auu Feuillage brodé: Maître de la Madone Grog” en *Le Maître au Feuillage brodé. Primitifs flamands. Secretes d'ateliers*, Palais des Beaux-Arts de Lille, 13 mai-24 juillet, 2005, Reunion des Musées Nationaux, París, 2005.

MARTENS, D.: *Peinture Flamande et goût Ibérique aux XVème et XVIème siècles*. Bruselas, Le Libre Timperman, 2010.

- MATEO, I.: “Felipe II coleccionista de El Bosco: Pervivencias literarias medievales a lo largo del siglo XVI, Prudencia y decoro”, en VV. AA.: *El arte en las Cortes de Carlos V y Felipe II*. Madrid, CSIC, 1999, pp. 335-345.
- MATILLA TASCÓN, A.: “Felipe II adquiere pinturas del Bosco y Patinir”, *Goya*, nº 203, 1988, pp. 258-261.
- MONTERO ESTEBAS, P. y CENDOYA ECHÁNIZ, I.: “Azpeitia. Retablo del Antiguo Oratorio de Loiola”, *Erreतालak-Retablos*, II, Vitoria-Gasteiz, 2001.
- PANOFSKY, E.: “Imago Pietatis. Ein Beitrag zur Typengeschichte des Schmerzensmammms. Ander der Maria Mediatrix”, *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60 Geburtstag*. Leipzig, 1927, pp. 261-308.
- PANOFSKY, E.: *Los primitivos flamencos*. Londres, 1953, ed. Madrid, 1998.
- PÉRIER- D’ IETEREN, C.: *Thierry Bouts. L’oeuvre complet*. Bruselas, Fonds Mercator, 2005.
- PILLET, C. (dir.), *Catalogue des tableaux anciens des écoles espagnole, italienne, flamande et hollandaise composant la galerie de M. Le Marquis de Salamanca*. París, Vente, 1867.
- PINCHART, A.: “Tableaux et Sculptures de Marie d’ Autriche reine dovaierière de Hongrie (1558)”, *Revue Universelle des Arts*, III, 1856, p. 134.
- PITA ANDRADE, J. M.: “Pinturas y pintores de Isabel la Católica”, en ANES Y ÁLVAREZ DE CASTRILLÓN, G. (dir.) y MANSO PORTO, C. (coord.): *Isabel la Católica y el arte*. Madrid, Real Academia de la Historia y Marquesa viuda de Arriluce de Ybarra, 2006, pp. 34-35.
- QUINTANA, J. DE: *A la muy antigua, noble y coronada villa de Madrid. Historia de su Antigüedad, nobleza y grandeza*, t. I, libro segundo, 1629 (ed. moderna Valladolid, Ed. Maxtor, 2005).
- REAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, 1/2, ed. Barcelona, 1996.
- RENSON, M.: “Les Guevara, une famille espagnole que a le goût des arts au service de la Couronne d’ Espagne, de Philippe le Beau à Philippe II”, *Revue des Arhéologues, Historiens d’ art et Musicologues de l’UCL*, 1, 2003, pp. 62-67.
- REDONDO, A.: *Antonio de Guevara (1480?-1545) et l’Espagne de son temps. De la carrière officielle aux oeuvres politico-morales*. Librairie Droz, Genève, 1976.
- RINGBOM, S.: *Icon to Narrative. The Rise of the Dramatic Close-up in Fifteenth Century Devotional Painting*. Abo Akademie, 1965.
- RINGBOM, S.: “Devotional Images and Imaginative Devotions. Notes on the Place of Art in Late Medieval Private Piety”, *Gazette des Beaux-Arts*, 73, 1969, pp. 159-170.
- ROLL, D. M.: “The Iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth Centuries”, *The Art Bulletin*, XVIII, 4, dic. 1936, pp. 480-522.
- SALAZAR, A. M.: “El Bosco y Ambrosio de Morales”, *Archivo Español de Arte*, t. 28, nº110, 1955, pp. 117-138.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: “Inventarios reales. Bienes muebles que pertenecieron a Felipe II”, *Archivo documental español*, I, Madrid, X, 1956.
- SILVA MAROTO, P.: “La colección de pinturas de Isabel la Católica”, en CHECA, F. (dir.): *Isabel la Católica. La magnificencia de un reinado*. Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Junta de Castilla y León, 2004, pp. 115-126.
- SILVA MAROTO, P.: “Pintura hispanoflamenca castellana. De Toledo a Guadalajara: el foco toledano” en LACARRA DUCAY, M. C., (ed.): *La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2007, pp. 299-334.
- SILVA, P.: *Juan de Flandes*. Salamanca, Caja Duero, 2007.
- STEPPE, J.K.: “Het overbrengen van het hart van Filips de Schone van Burgos naar de Nederlanden in 1506-1507”, *Biekorf*, 82, 1982, pp. 209-218.
- TRIZNA, J.: *Michel Sittow peintre revalais de l’école Brugeoise (1468-1525/26)*. Bruselas, Centre National de Recherches Primitifs Flamands, 1976.
- VANDEVIVERE, I.: *La Cathédrale de Palencia et l’église paroissiale de Cervera de Pisuerga*. Bruselas, Centre National de Recherches Primitifs Flamands, 1967.

VANDEVIVERE, I.: *Juan de Flandes*, Cat. Exp., Europalia 85, Memlingmuseum, Brugge-Musée universitaire, Louvain-la-Neuve, 1985.

VÁZQUEZ DUEÑAS, E.: “Felipe de Guevara y la pintura”, en HERNÁNDEZ SOCORRO, M.R. (dir.), *XVI Congreso Nacional de Historia del Arte: la multiculturalidad en las artes y en la arquitectura*, II. Las Palmas de Gran Canaria, Gobierno de Canarias, Anroart, 2006, pp. 525-532.

VÁZQUEZ DUEÑAS, E.: “Los Comentarios de la pintura de Felipe de Guevara”, *Anales de Historia del Arte*, nº extra, 2010, pp. 365-376.

VÁZQUEZ DUEÑAS, E.: “Los Guevara. El mecenazgo español en Flandes”, en CHECA, F. Y GARCÍA, B.J. (eds.): *Los triunfos de Aracne. Tapices flamencos de los Austrias en el Renacimiento*. Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2011, pp. 251-278.

VÁZQUEZ DUEÑAS, E. (ed.): *Felipe de Guevara. Comentario de la pintura y pintores antiguos*. Madrid, Akal, 2016.

VÁZQUEZ DUEÑAS, E.: “La pintura flamenca en el inventario postmortem de Felipe II” en CHECA CREMADES, F. (dir.), *Inventarios de Felipe II: Inventario post mortem, almoneda y libro de remates, inventario de tapices*. Madrid, Fernando Villaverde Ediciones, 2018, pp. 69-78.

VÁZQUEZ DUEÑAS, E.: “The Guevaras as collectors of Netherlandish Art at the Spanish Court”, en VAN HEESCH, D.; JANSSEN, R.; VAN DER STOCK, R. (eds.): *Netherlandish Art and Luxury Goods in Renaissance Spain*, Harvey Miller Publishers, 2018, pp. 165-180.

VORÁGINE, S. de la: *La leyenda dorada*. I, ed. Madrid, 1982.

WENIGER, M.: *Stittow, Morros, Juan de Flandes. Drei Maler aus dem Norden am Hof Isabellas der Katholischen*. Kiel, Ludwig, 2011.

WESCHER, P.: “Das französische Bildnis von Karl VII bis zu Franz I”, *Panteón*, XXI, 1938.