



LA COPIA Y SUS USOS
EN LA PINTURA
TARDOGÓTICA
Tiempo, memoria e identidad

*THE COPY AND ITS USES
IN LATE GOTHIC PAINTING
Time, Memory and Identity*

Olga Pérez Monzón,
Matilde Miquel Juan,
Miriam Bueso Manzananas y
Víctor López Lorente (coords.)

LA ERGASTULA
ediciones

Colección HISTORIA & ARTE_ 14
Madrid, julio de 2023

Los textos que integran esta obra han sido objeto de evaluación, tanto interna, a cargo de la editorial, como externa, efectuada por evaluadores independientes de reconocido prestigio.

Este libro cuenta con la colaboración especial del Instituto del Patrimonio Cultural de España

© *La copia y sus usos en la pintura tardogótica. El tiempo, la memoria y la identidad*
The copy and its uses in Late Gothic Painting. Time, Memory and Identity
Olga Pérez Monzón, Matilde Miquel Juan, Miriam Bueso Manzananas
y Víctor Daniel López Lorente (Coords.)

Esta edición es propiedad de EDICIONES DE LA ERGÁSTULA y no se puede copiar, fotocopiar, reproducir, traducir o convertir a cualquier medio impreso, electrónico o legible por máquina, enteramente o en parte, sin su previo consentimiento. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

© Todos los derechos reservados.
© Textos: Sus autores.
© Imágenes: Sus autores.

Ediciones de La Ergástula ha realizado todos los esfuerzos posibles para conocer a los propietarios de todas las imágenes que aquí aparecen y por obtener los permisos de reproducción necesarios. Si se ha producido alguna omisión inadvertidamente, el propietario de los derechos o su representante legal puede dirigirse a Ediciones de La Ergástula (info@laergastula.com).

© Ediciones de La Ergástula, S.L.
Calle de Béjar 13, local 8,
28028 – Madrid
www.laergastula.com

Diseño y maquetación: La Ergástula
Imagen de portada: Detalle del tapiz de la *Coronación de la Virgen* de Pierre de Enghien, llamado Pierre van Aelst. Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial, Patrimonio Nacional 10014829.

I.S.B.N.: 978-84-16242-98-6
Depósito Legal: M-24519-2023
Impreso en España – *Printed in Spain.*

OLGA PÉREZ MONZÓN
MATILDE MIQUEL JUAN
MIRIAM BUESO MANZANAS
VÍCTOR DANIEL LÓPEZ LORENTE
(Coords.)

LA COPIA Y SUS USOS EN LA PINTURA TARDOGÓTICA

EL TIEMPO, LA MEMORIA Y LA IDENTIDAD

*THE COPY AND ITS USES
IN LATE GOTHIC PAINTING.*

TIME, MEMORY AND IDENTITY



ÍNDICE

Introducción

Olga PÉREZ MONZÓN, Matilde MIQUEL JUAN,
Miriam BUESO MANZANAS y Víctor Daniel LÓPEZ LORENTE..... 13

Introduction

Olga PÉREZ MONZÓN, Matilde MIQUEL JUAN,
Miriam BUESO MANZANAS y Víctor Daniel LÓPEZ LORENTE..... 19

Learning, memory and collecting practice: The copy and its uses in Hispanic Late Gothic

Olga PÉREZ MONZÓN 21

Perpetuating the image of the queen: portraits of Isabella I of Castile

Carmen GARCÍA-FRÍAS CHECA..... 61

The Identification of Three Portraits by Michel Sittow. Opening Hypothesis

Carmen VEGA 97

Una copia de Petrus Christus en Hormaza (Burgos)

Pilar VIDAL MELER..... 127

“Según e en la manera que está debuxada”.

Réplicas y emulaciones en la arquitectura de la Baja Edad Media

Victor Daniel LÓPEZ LORENTE..... 147

Successful artistic models during the first globalization (15th-16th centuries)

Iban REDONDO PARÉS 169

Deciphering material reality layer by layer: Application of non-invasive techniques for the identification of gypsum in preparation layers

Inmaculada DONATE CARRETERO; Ana Rosa GARCÍA PÉREZ;
Beatriz MAYANS ZAMORA 197

<i>El Museo Lázaro Galdiano y la copia en las pinturas de los siglos XV y XVI</i> Amparo LÓPEZ REDONDO	219
<i>De mazonerías y follajes tudescos a artesones romanos.</i> <i>El léxico ornamental como elemento de identidad y de linaje (siglos XV-XVI)</i> Raúl ROMERO MEDINA	253
<i>Resúmenes</i>	277

INTRODUCCIÓN

“... ¡Qué cariño tenía yo a la iglesia de Combray y qué bien la veo ahora!... El ser de un edificio que ocupaba, por decirlo así, un espacio de cuatro dimensiones –la cuarta era el Tiempo– y que al desplegar a través de los siglos su nave, de bóveda en bóveda y de capilla en capilla, parecía vencer y franquear no sólo unos cuantos metros, sino épocas sucesivas, de las que iba saliendo triunfante...”
(Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido*)

“La condición del novelista es la soledad. Esa es la gloria y la miseria de un oficio que sólo puede desempeñarse pasando mucho tiempo con el papel delante, la pluma en la oreja, el codo en el bufete y la mano en la mejilla. El aprendizaje más importante de todos los que debe acometer quien aspire a dedicarse a escribir novelas es la gestión de la soledad, porque los naufragios están garantizados”
(Almudena Grandes, *Teoría de los Naufragios*)

La monografía *La copia y sus usos en la pintura tardogótica* es el resultado de nuestro interés por el fenómeno de la copia en la época bajomedieval que intenta explicar desde una perspectiva múltiple e interdisciplinar el motivo de su uso, evolución y consideración social, histórica y económica.

La génesis y planteamiento inicial del libro es deudor, entre otras inspiraciones, del emblemático texto *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust con sus continuas referencias al imaginario medieval y el poder evocador de la memoria. Uno de sus fragmentos más conocidos atañe a la descripción de la iglesia de Combray (Francia) como un espacio de cuatro dimensiones al incorporar a las medidas canónicas -longitud, anchura y altura-, una cuarta: la temporalidad del dios Cronos. Proust valoraba tanto el tiempo sincrónico, propio del edificio, como el diacrónico, correspondiente al discurrir de los siglos y los distintos personajes que lo han habitado y han tenido percepciones diferentes del mismo.

Bajo ese prisma, nos pareció oportuno dedicar nuestras investigaciones al tema de la copia evaluando cómo el tiempo (o los tiempos) han marcado una heterogénea aproximación y valoración sobre este fenómeno artístico, desde la revitalización historiográfica actual a la imagen peyorativa acuñada en época moderna por su presunta contraposición al concepto de originalidad, pasando por los usos y funciones múltiples adoptados en el período medieval. Este es el hilo conductor de los nueve trabajos redactados por diferentes especialistas que estructuran un índice organizado en dos bloques temáticos dedicados a la copia y las copias, en el sentido más amplio,

y con un guiño conceptual al título del proyecto de investigación que auspicia esta publicación -*Corte y Cortes en el Tardogótico Hispano*-, y a la importante obra de Erwin Panofsky, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, que define la distinción entre los distintos modos de copia, atendiendo a sus usos, emplazamiento, objetivos o comitentes. Los artículos del segundo bloque se centran en la relación entre el empleo y evolución de las copias y su proceso de realización, reproducción, interpretación o mercantilización.

Olga Pérez Monzón, profesora de la Universidad Complutense de Madrid, en el texto *Learning, memory and collecting practice: The copy and its uses in Hispanic Late Gothic* plantea una reflexión global sobre los distintos perfiles de la copia: herramienta de aprendizaje en los talleres artísticos, reconocimiento de la autoría de un maestro o de una obra célebre, y una suerte de marchamo de colección o seña identitaria de la misma. Unos valores poliédricos analizados, fundamentalmente, a través de ejemplos peninsulares, en una dinámica extensible a nivel europeo.

Carmen García-Frías Checa, conservadora de Patrimonio Nacional, focaliza su atención en el mundo de la corte mediante un exhaustivo recorrido por las imágenes de Isabel I de Castilla. En su ensayo, *Perpetuating the image of the queen: portraits of Isabella I of Castile* emergen tanto los modelos realizados por sus pintores de corte, convertidos en prototipos de la imagen regia, como las copias y las reinterpretaciones de los mismos mantenidos hasta la pintura romántica del siglo XIX. El trabajo constituye un *timeline* sumamente evocador del papel seminal que la historiografía ha otorgado a la monarca Trastámara con el aliciente de plantear nuevas hipótesis y abrir nuevas perspectivas de análisis.

En esa misma línea abierta de investigación, se encuadra el trabajo de Carmen Vega, profesional del Instituto del Patrimonio Cultural de España, con el título *The Identification of Three Portraits by Michel Sittow. Opening Hypothesis*. Un enunciado ciertamente sugerente porque, además, en su precisa argumentación no sólo replantea la identidad de tres obras del alabado pintor de la reina, pues su revisión se extiende a otras obras célebres del artista estonio cuestionando inclusive algunas atribuciones historiográficas mantenidas en la reciente exposición *Michel Sittow. Estonian painter at the courts of Renaissance Europe* (2018). Un trabajo escrupuloso, razonado, audaz y polémico -discrepante con los capítulos de otros autores- que plantea la necesidad de realizar completas y razonadas revisiones historiográficas en la identificación de muchos retratos de la época.

Si la revisión historiográfica, el uso de fuentes inéditas o la reinterpretación perceptiva de las obras constituyen necesarias metodologías de análisis; asimismo, resultan imprescindible los aportes proporcionados por los estudios de carácter técnico en las obras tardogóticas. A estos temas, se dedican otros capítulos del presente volumen. Pilar Vidal, conservadora del Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Junta de Castilla y León, destina su capítulo al estudio

monográfico de la tabla del *Descendimiento* de la iglesia de san Esteban de Hormaza (Burgos), una obra anónima realizada por un maestro hispano que copia un modelo original del artista centroeuropeo Petrus Christus. Un ejemplo singular avalado por un documentado y riguroso soporte técnico realizado por el propio Centro de Conservación y Restauración de Simancas (Valladolid). El estudio de las traseras, las radiografías, las reflectografías y las marcas grabadas permite a la autora analizar el modo en el que maestros locales, muchos de ellos todavía anónimos, realizaban las copias de piezas flamencas de reconocida autoría.

En estas nuevas miradas, cada vez se otorga una mayor relevancia al dibujo creativo, en su consideración como una de las herramientas propias del oficio artístico. Víctor Daniel López Lorente, miembro del proyecto Corte y cortes tardogóticas, centra su texto (“*Según e en la manera que está debuxada*”. *Réplicas y emulaciones en la arquitectura de la Baja Edad Media*) en la praxis de los dibujos arquitectónicos creados, copiados y mimetizados en el entorno de los talleres medievales y reproducidos a distintas escalas y materialidades. Un planteamiento amplio que le permite analizar la gran aceptación de la copia en la sociedad bajomedieval, su uso como herramienta de trabajo y a la vez modelo creativo, e incluir una reflexión teórica sobre la diferencia entre los términos de réplica y emulación.

La copia como praxis artística afectó tanto a las llamadas mercadurías artísticas como al trabajo más refinado de los pintores de corte. El texto de Iban Redondo, *Successful artistic models during the first globalization (15th-16th centuries)*, coloca la mirada en el mercado del arte propiamente dicho con la intersección en el discurso historiográfico de corte artístico de términos actuales de la cultura del marketing como el concepto de utilidad. Una yuxtaposición de conceptos que le permite analizar los cauces de distribución de la mercancía artística tardomedieval, los niveles de calidad y demanda, y el uso de elementos identificativos, particularmente, las marcas de mercader. Un tema, ciertamente novel, con perspectivas de convertirse en una interesante herramienta auxiliar en el estudio de la pintura tardogótica.

Inmaculada Donate, Ana Rosa García y Beatriz Mayans, profesionales del Instituto del Patrimonio Cultural de España, firman el texto *Deciphering material reality layer by layer: Application of non-invasive techniques for the identification of gypsum in preparation layers*. Un trabajo complejo y riguroso a la vez donde presentan un método de análisis pergeñado por el propio Instituto, basado en la aplicación de la espectroscopia de imagen como una metodología eficaz en la diferenciación entre obras hispanas y flamencas. Las ventajas de este método se presentan a través del análisis de obras de diferentes momentos cronológicos con el acompañamiento de un estimulante aparato visual. Del mismo tenor, es su reflexión inicial sobre las técnicas de la imagen y la elaboración de unos esquemas visuales que, según creemos, se van a convertir en unas herramientas básicas para la comprensión del procedimiento pictórico de las tablas policromadas de los siglos XV y XVI.

La interrelación entre la investigación, los análisis técnicos y la transferencia de conocimientos es la directriz que define el trabajo de Amparo López, conservadora de la Fundación Lázaro Galdiano, dedicado a la génesis, configuración y estudio de la colección del propio museo (*El museo Lázaro Galdiano y la copia en las pinturas de los siglos XV y XVI*). En su pluma, desfilan los entresijos que puntualizaron el mercado del arte en el siglo XX a través de las aficiones y aspiraciones de José Lázaro. Un relato que le permite acercarse a las copias, atribuciones y falsificaciones de la colección con cabida para piezas notables que, en el marco del proyecto *Corte y cortes tardogóticas*, están siendo objeto de estudio. Algunas de las novedades descubiertas, aparecen por primera vez en este texto que reivindica, con justa razón, el valor de esta colección de pintura tardogótica.

Con ser lo figurativo, el eje nodular de esta monografía, no constituye la óptica única para el análisis de la copia. En el texto de Raúl Romero, profesor de la Universidad Complutense, el modelo y su copia se monumentaliza. En el texto *De mazonerías y follajes tudescos a artesones romanos. El léxico ornamental como elemento de identidad y de linaje (siglos XV-XVI)* se procede a una relectura del vocabulario arquitectónico y ornamental, con la pista de modelos y copias que definen las señas de identidad y la memoria visual de los poderes facticos de la ciudad, particularmente de los linajes nobiliarios.

Reconocíamos en las primeras palabras nuestra deuda con el texto de Marcel Proust. Para terminar, queremos mencionar y rendir tributo a otra autora literaria, Almudena Grandes, fallecida en 2021, y licenciada por la facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid, a la que pertenecemos varios de los autores firmantes o involucrados en la elaboración de este libro. En términos vasarianos, Grandes formaría parte de nuestro elenco de “mujeres ilustres”, reivindicadora de la palabra, la libertad del pensamiento, la soledad y los naufragios del autor. Unos sentimientos que compartimos y nunca habríamos sabido expresar de forma más auténtica.

Esta monografía es el resultado de un seminario de especialización organizado por el Instituto del Patrimonio Cultural de España los días 4 y 5 de octubre de 2021 con la coordinación científica de Olga Pérez Monzón y Matilde Miquel Juan y la coordinación técnica de María José Suárez con el apoyo del proyecto de investigación *Corte y Cortes en el tardogótico hispano. Narrativa, memoria y sinergias en el lenguaje visual* (PGC2018-093822-B-I00). El resultado del proyecto, visible en su página web (<https://www.cortes-tardogoticas.es>), subraya la continuidad de un grupo de trabajo e investigación enhebrado en varios proyectos competitivos anteriores (HAR 2012-32770 y UCM-Santander PR75/18-21601) que, en señal de reconocimiento, ha recibido en la VI convocatoria de los Premios de Transferencia de Tecnología y Conocimiento de la Universidad Complutense el Segundo Premio *ex aequo* en el área

de Ciencias Sociales y Humanidades (<https://www.ucm.es/otri/cultura-cientifica-premio-transferencia-tecnologia-y-conocimiento>).

Nuestro agradecimiento final a todas las instituciones que nos han permitido realizar algunos de los trabajos técnicos aquí presentados (otros en proceso de análisis), particularmente, a la Fundación Lázaro Galdiano, Patrimonio Nacional y a la cartuja de Miraflores (Burgos). Y, no podíamos olvidar, a la editorial La Ergástula siempre dispuesta a implicarse en estos proyectos.

Olga PÉREZ MONZÓN, Matilde MIQUEL JUAN,
Miriam BUESO MANZANAS y Víctor Daniel LÓPEZ LORENTE

Verano 2022
Madrid- El Saler

INTRODUCTION

How I loved it: how clearly I can see it still, our church at Combray! ... a building which occupied, so to speak, four dimensions of space –the name of the fourth being Time– which had sailed the centuries with that old nave, where bay after bay, chapel after chapel, seemed to stretch across and hold down and conquer not merely a few yards of soil, but each successive epoch from which the whole building had emerged triumphant.
(Marcel Proust, *Remembrance of Things Past*, transl. C.K. Scott Moncrieff)

The condition of the novelist is solitude. That is the glory and the misery of a profession that can only be pursued by spending a long time with the paper in front of you, the pen at your ear, your elbow on the desk and your hand on your cheek. The most important lesson of all that must be learned by those who aspire to devote themselves to the writing of novels is the management of solitude, for wreckages are guaranteed.”
(Almudena Grandes, *Theory of Wreckages*)

The copy and its uses in Late Gothic Painting. Time, Memory and Identity is a monograph that stems from our interest in the phenomenon of copying in the late mediaeval period, and which tries to explain the reasons for its use, its development and its social, historical and economic consideration from a multiple and interdisciplinary perspective.

The genesis and initial plan for the book is indebted, among other inspirations, to Marcel Proust’s emblematic text *Remembrance of Things Past*, with its continual references to mediaeval imagery and the evocative power of the memory. One of its best-known passages concerns the description of the church of Combray in France as a four-dimensional space through the addition to the canonical measurements of length, breadth and height of a fourth, the temporality of the god Chronos, consisting of the synchronic time of the building and the diachronic time of the passage of the centuries and the different people who have been through it and had different perceptions of it.

Under this prism, we thought it opportune to dedicate our research to the subject of the copy, calibrating how time (or times) has marked a heterogeneous approach to and appreciation of this artistic phenomenon, from its current revitalisation by art historians to the pejorative image thrust upon it in the modernist period owing to its supposed contravention of the concept of originality, in addition to the multiple uses and functions it adopted in the mediaeval period. This is the guiding thread of the nine essays written by different specialists that are organised here into two

thematic blocs. The first is devoted to the copy and copies in the widest sense, with a conceptual acknowledgement of the title of the research project that has given rise to this publication, *Court and Courts in Hispanic Late Gothic*, and of Erwin Panofsky's important work *Renaissance and Renascences in Western Art*, which distinguishes between the different modalities of copy in terms of their uses, site, objectives or patron. The articles of the second bloc focus on the relationship between the use and development of copies and their processes of production, reproduction, interpretation and commercialisation.

In the text *Learning, memory and collecting practice: the copy and its uses in Hispanic late Gothic*, Professor Olga Pérez Monzón of the Universidad Complutense, Madrid, proposes a global reflection on the different facets of the copy as a learning tool in art studios, as recognition of the authorship of a master or a famous work, and as a sort of seal or hallmark for a collection. These multifarious values are analysed fundamentally through examples in the Iberian Peninsula, though similar dynamics are to be found at a European level.

Carmen García-Frías Checa, a curator of Patrimonio Nacional, focuses her attention on the courtly context through an exhaustive survey of images of Isabella I of Castile. Emerging in her essay, *Perpetuating the image of the queen: portraits of Isabella I of Castile*, are both the models produced by her court painters, which became prototypes of the royal image, and the copies and reinterpretations of these up to the Romantic painting of the 19th century. The essay forms a highly evocative timeline of the seminal role art history has assigned to the Trastámara monarch, with the added incentive of proposing new hypotheses and opening up new paths for analysis.

Carmen Vega, a professional at the Instituto del Patrimonio Cultural de España, contributes an essay in this same open line of research entitled *The identification of three portraits by Michel Sittow. Starting hypothesis*. This is certainly a suggestive title, since besides offering a precise argument, she not only re-examines the identity of three works by the queen's highly praised painter, but her revision extends to other celebrated works by the Estonian artist, questioning even some attributions maintained by art historians in the recent exhibition *Michel Sittow. Estonian painter at the courts of Renaissance Europe* (2018). This scrupulous, reasoned, bold and controversial essay, which diverges even from chapters by other authors, points to a need to carry out fully reasoned historiographic revisions of the identification of many portraits of that period.

While historiographic revision, the use of previously unconsulted sources or the perceptive reinterpretation of artworks constitute necessary methods of analysis, equally essential are the contributions made by technical studies of late Gothic artworks. Other chapters of this volume are devoted to these questions. Pilar Vidal, a conservator of the Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de

la Junta de Castilla y León, devotes her chapter to a monographic study of the panel of the *Descent from the Cross* at the church of San Esteban in Hormaza (Burgos), an anonymous work painted by a Spanish master that copies an original model by the Central European artist Petrus Christus. The singularity of this work is confirmed by a rigorously documented technical analysis carried out by the Conservation and Restoration Centre of Castile & León. Study of the reverse, the X-radiograms, the reflectograms and the engraved marks allows the author to analyse the way in which local masters, many still anonymous, made copies of Flemish pieces of recognised authorship.

In these new purviews, greater importance is increasingly attached to the creative drawing as one of the tools of the artist's trade. Víctor Daniel López Lorente, a member of the project *Late Gothic Court and Courts*, focuses his contribution, "*Según e en la manera que está debuxada*". *Réplicas y emulaciones en la arquitectura de la Baja Edad Media*, on the praxis in medieval workshops of creating, copying and imitating architectural drawings and reproducing them in different scales and materials. His broad survey allows him to analyse the widespread acceptance of the copy in late medieval society and examine its use as both a working tool and a creative model, and to include a theoretical reflection on the difference between the terms 'replica' and 'emulation'.

The copy as artistic praxis affected both the so-called artistic *mercaderías*, or merchandise, and the most refined work of the court painters. Iban Redondo's essay, *Successful artistic models during the first globalization (15th-16th centuries)*, focuses on the art market properly speaking, looking at the intersection with the discourse of art history of terms from today's marketing culture, such as the concept of utility. Through this juxtaposition of concepts, he analyses the distribution channels of late mediaeval artistic merchandise, the levels of quality and demand, and the use of identifying features, particularly merchants' marks. This is certainly a novel area of study with prospects of becoming an interesting auxiliary tool for the study of late Gothic painting.

Inmaculada Donate, Ana Rosa García and Beatriz Mayans, professionals of the Instituto del Patrimonio Cultural de España, are the authors of *Deciphering material reality layer by layer: Application of non-invasive techniques for the identification of gesso in pictorial sizing*, a complex and rigorous study that presents an analytical method devised by the Instituto based on the application of image spectroscopy as an effective means of distinguishing between Hispanic and Flemish works. The advantages of this method are presented through the analysis of works from different chronological moments with the accompaniment of an apparatus for visual stimulation. Such advantages also inform their initial reflection upon imaging techniques and the production of visual patterns which, we believe, will become

basic tools for an understanding of the pictorial procedure of the polychrome panels of the 15th and 16th centuries.

A subject that blends research and analysis with the transference of knowledge is applied by Amparo López, a curator at the Fundación Lázaro Galdiano, to the genesis, configuration and collection of the museum itself (*El Museo Lázaro Galdiano y la copia en las pinturas de los siglos XV y XVI*). Her essay presents the succession of specific junctures in the 20th-century art market through the collecting habit and aspirations of José Lázaro. That narrative leads her to the copies, attributions and forgeries of the collection, including outstanding pieces that are currently under study within the framework of the *Late Gothic Court and Courts* project. Some of the novelties discovered are presented for the first time in this text, which rightly claims the value of this collection of late Gothic art.

While figuration is the nodal axis of this monograph, it is not the only focus for an analysis of the copy. In the text by Raúl Romero, a professor at Universidad Complutense, the model and its copy are monumentalised. *De mazonerías y follajes tudescos a artesones romanos. El léxico ornamental como elemento de identidad y linaje (siglos XV-XVI)* is an essay that proceeds to a re-reading of the architectural and ornamental lexis, following the trail of models and copies that define the signs of identity and visual memory of the city's governing classes, particularly the noble houses.

In our opening words, we recognised our debt to Marcel Proust, and we should like to end by mentioning and paying tribute to another literary authoress, Almudena Grandes, who died in 2021, and who graduated from the Faculty of Geography and History of Universidad Complutense, Madrid, to which several of those involved in the writing and publication of this book belong. In Vasari's terms, Grandes would form part of our roll of 'illustrious women' for her vindication of the word, freedom of thought, and the solitude and wreckage of the author. We share her feelings, and would never have been able to express it in a truer way.

This monograph is the result of a seminar for specialists organised by the Instituto del Patrimonio Cultural de España on 4 and 5 October 2021, with the scientific coordination of Olga Pérez Monzón and Matilde Miquel Juan, the technical coordination of María José Suárez, and the support of the research project *Corte y Cortes en el tardogótico hispano. Narrativa, memoria y sinergias en el lenguaje visual* (PGC2018-093822-B-I00). The results of the project, which can be consulted on its website (<https://www.cortes-tardogoticas.es>), underline the continuity of a working and research group engaged on various earlier competitive projects (HAR 2012-32770 and UCM-Santander PR75/18-21601), whose work was recognised at the 6th Universidad Complutense Awards for Transference of Technology and Knowledge with the Second Prize *ex aequo* in the area of Social Sciences and Humanities (<https://www.ucm.es/otri/cultura-cientifica-premio-transferencia-tecnologia-y-conocimiento>).

Our final thanks go to all the institutions that have allowed us to perform some of the technical studies presented here (and other analyses currently in progress), particularly Fundación Lázaro Galdiano, Patrimonio Nacional and the Cartuja (Charterhouse) of Miraflores (Burgos). Nor can we forget La Ergástula, a publishing house that is always ready to involve itself in these projects¹.

Olga PÉREZ MONZÓN, Matilde MIQUEL JUAN,
Miriam BUESO MANZANAS y Víctor Daniel LÓPEZ LORENTE

Summer 2022
Madrid-El Saler

1 English traslation by Philip Sutton.



LEARNING, MEMORY AND COLLECTING PRACTICE: THE COPY AND ITS USES IN HISPANIC LATE GOTHIC¹

Olga PÉREZ MONZÓN

Mary of Hungary (1505-1548), the sister of Emperor Charles V and an exquisite art collector, was one of the first owners of the celebrated *Descent from the Cross* by Rogier van der Weyden (c. 1435. Museo del Prado. Madrid). Vicente Álvarez referred to it in the following terms in 1548:

“... It seems that [the *Descent from the Cross*] was in Louvain, and that Queen Mary had it fetched and replaced it with a copy almost as good as the original, but not quite... It is the best picture in the whole castle, and in my view, even the whole world, since I have seen many good paintings in these regions but none to equal this for naturalness and devotion. All those who have seen it are of the same opinion...”²

The testimony of the Spaniard in his famous *Relación del viaje que el príncipe Felipe de España hizo a los Países Bajos* (Account of the journey made by Prince Philip of Spain to the Low Countries) confirms data that form part of the artistic historiography of the Flemish master's work: its location in the chapel of the palace of Binche (Belgium), the noblewoman's residence, prominent for the artistry of both the building and its content; its original provenance in Louvain as a result of a commission from the city's brotherhood of crossbowmen; and its replacement by a similar copy of inferior quality.

Álvarez's periegesis corroborates two facts of importance for the subject that concerns us. The first is the aesthetic appreciation of this type of painting by contemporaries, and the other is the common use of the copy at that period. This praxis can clearly be extended to the whole of the late mediaeval period, and derives from the copy's accredited functions as a tool for learning at artistic workshops, for the recognition of the authorship of a master or a celebrated work, and as a sort of label or code of identity for a collection.

1 This essay forms part of the research project *Corte y cortes en el tardogótico hispano. narrativa, memoria y sinergias en el lenguaje visual* (PGC2018-093822-B-I00), financed with the FEDER funds/Ministry of Science and Innovation-State Agency for Research.

2 Quoted by Silva, 1998: 351. For more data, see Pérez Silva, 2020.

PERPETUATING THE IMAGE OF THE QUEEN: PORTRAITS OF ISABELLA I OF CASTILE¹

Carmen GARCÍA-FRÍAS CHECA

The fame of Isabella I of Castile was to last through the centuries, as the Spanish monarchy never ceased to present her as a model not only of a queen dedicated to affairs of state but also of a woman endowed with many virtues and an example of Christian goodness and piety. Descriptions as precise as those which appeared in the “Capítulo de las grandes excelencias de la Reina Doña Isabel” (“Chapter of the great excellencies of Queen Isabella”) in Hernando el Pulgar’s *Crónica de los Reyes Católicos* were decisive for the configuration of the later image of the queen. Indeed, this chronicle was not circulated until after her death, being printed for the first time in Latin in 1545 and in Castilian in 1565. Any approach to the iconography of Isabella I of Castile must therefore make a clear distinction between the portraits made during her lifetime or immediately afterwards and those which had to be reinvented to transmit an idea of her image after her death.² The popularity of her effigy reached its height in the nineteenth century, as the political propaganda emanating from the Isabelline court tried to establish the powerful Castilian queen as a paragon for her namesake, the young Isabella II. In this respect, the nineteenth-century artists drew inspiration from the events of the life of Isabella the Catholic to construct their artistic discourses.³

The images contemporary with Isabella the Catholic do not always reflect her true physical appearance, since their purpose was to display the dignity and grandeur of the personage. The official repertory of portraits for the image of the queen was gradually configured until an iconography was fixed and established as official, afterwards to be constantly repeated with a fair degree of exactitude, even though the style of painting varied over time. The prime function fulfilled by the copy in the regal context was the dissemination of royal images in the different territories that

1 This essay falls within the framework of the R&D&I research project *Corte y cortes en el tardogótico hispano. Narrativa, memoria y sinergias en el lenguaje visual* (PGC2018-093822-B-100), financed by the FEDER funds, Ministry of Science and Innovation – State Agency for Research.

2 Angulo, 1951a; Bermejo, 1991; Yarza, 1997; Morte, 1996; Silva, 2006a: 271-274; Morte, 2014.

3 On this subject, see Díez, 2006.

THE IDENTIFICATION OF THREE PORTRAITS BY MICHEL SITTOW. OPENING HYPOTHESIS¹

Carmen VEGA

1. INTRODUCTION

The realist portraiture of the late fifteenth and early sixteenth centuries has left us a large number of paintings, mainly associated with figures of royalty, the clergy and the nobility. Propaganda interests, royal marriages or the perpetuation of one's own image lie at the origin of the vast majority of them. Owing to the sitters' physical characteristics, especially if they had some peculiar feature, we can even recognise them today. Identifying the historical personage represented is a task in which many art historians have found themselves involved. It is not an easy one, as evidenced by the enormous chaos found on many websites (even official ones), on book covers, and in museums and databases, where a question mark next to the sitter's supposed name avoids offering precise data for identification.

Many aspects need to be dealt with when confronting this issue. One is understanding the reasons that led to mistakes or confusions in previous identifications, from the loss of the sitter's identity to a change in the work's ownership or declining interest in it.

The more the indices that can be found, the more likelihood there is that the figure will lose its anonymity. When this is applied the opposite way, it motivates a search for identifying indices. Even so, there will never be absolute certainty, but a path could be opened for future research that will obtain more data to support or disprove the hypotheses raised.

The identification of a portrait has many implications. It tells us about the painter, his technique and his time, about the period of the figure portrayed, and even about the society of that time, its fashions, or the sitter in question. It is for that very reason that the portrait was so important in its time, and can help us today to establish facts about the historical moment and the person portrayed. Further still, such studies

1 This essay has been produced within the framework of the R&D&I research project *Corte y cortes en el tardogótico hispano. Narrativa, memoria y sinergias en el lenguaje visual*(PGC2018-093822-B-100), funded through FEDER/Ministerio de Ciencia e Innovación - Agencia Estatal de Investigación.

UNA COPIA DE PETRUS CHRISTUS EN HORMAZA (BURGOS)¹

Pilar VIDAL MELER

El tríptico de *La Lamentación* conservado en la iglesia de San Esteban Protomártir de la localidad burgalesa de Hormaza, objeto de estudio de ese trabajo, guarda interesantes semejanzas con una pintura atribuida a Petrus Christus conservado en el Metropolitan Museum de Nueva York (nº de inv. 91.26.12). La tabla central de la obra que nos ocupa representa la escena del Descendimiento de Cristo, rodeado por la Virgen María, María Magdalena, san Juan, José de Arimatea y Nicodemo. En los batientes aparecen los donantes acompañados por san Antón y santa Marina.

En cuanto a la atribución, los estudiosos no han llegado a un acuerdo. Hulin de Loo lo considera obra de Adrian Isenbrant (1480-1551) inspirada en Petrus Christus (1410-1475), Schöne plantea una duda entre Isenbrant y Petrus Christus, y Marlier invoca el nombre de Ambrosius Benson (1518-1550)² [Figuras 1 y 2].

El dibujo subyacente evidenciado por el análisis con reflectografía de infrarrojos muestra que ha sido realizado por transposición asistida de un diseño previo mediante el estarcido³. Llama la atención que éste es idéntico al de la pintura de la tabla del Metropolitan de Nueva York [Figuras 3 y 4], diferenciada de la de Hormaza por los “arrepentimientos” de esta última [Figura 5].

Los materiales y la técnica pictórica nos permiten afirmar, sin lugar a dudas, que estamos ante una obra de importación realizada en los talleres de Flandes, en donde existía una importante clientela en España⁴.

No se conocen las circunstancias de la llegada de esta obra a la iglesia parroquial de San Esteban Protomártir en Hormaza (Burgos), pero hay que recordar la predilección de la clientela española por la pintura flamenca y las noticias que se conocen sobre

1 Este trabajo está enmarcado dentro del proyecto de investigación I+D+i: *Corte y cortes en el tardogótico hispano. Narrativa, memoria y sinergias en el lenguaje visual* [PGC2018-093822-B-100] financiado por los fondos FEDER/Ministerio de Ciencia e Innovación - Agencia Estatal de Investigación.

2 Lavalleye, 1968: 33.

3 Finaldi *et alii.*, 2006: 27

4 Redondo, 2020; Garrido, 2016.

“SEGÚN E EN LA MANERA QUE ESTÁ DEBUXADA”. RÉPLICAS Y EMULACIONES EN LA ARQUITECTURA DE LA BAJA EDAD MEDIA¹

Victor Daniel LÓPEZ LORENTE

En los últimos años de la Edad Media se produjo una dicotomía entre las obras de arte que nacieron por encargo y la producción seriada de objetos artísticos. Las primeras fueron fruto de creadores, que gozaban de la fama y el prestigio de sus contemporáneos, mientras que las segundas se dirigían a satisfacer la demanda a un precio más razonable². De esta forma, convivieron obras que marcaron novedades estéticas y técnicas, con otras que se aclimataban mucho mejor a los gustos generales, y que eran fabricadas con moldes de forma estandarizada para ser vendidas a compradores desconocidos.

La copia, entendida en la acepción de una imitación de un objeto de arte, tenía funciones muy diversas. Por un lado, permitía la formación del oficio, pues el proceso de aprendizaje estaba basado en la reproducción de los diseños. Hubo objetos artísticos que se copiaron para satisfacer la necesidad del mercado. Encontramos este fenómeno en obras destinadas al ornato doméstico y religioso, como figuras realizadas en alabastro, azabache o madera; u objetos de pequeño formato, tales como rosarios, amuletos o ampollas³. Pero también puede verse en elementos arquitectónicos que se fabricaban de forma seriada, lo que permitía abaratar los costes de producción, para luego ser transportados, adaptándolos a construcciones que en ocasiones se encontraban muy alejadas de su lugar de origen. También hubo réplicas que se realizaron por encargo de poderosos promotores, que pretendían con ellas emular valores ligados al original, como el prestigio o la fama, condicionando la creación a su propio conocimiento y cultura visual, o al de los artífices.

La réplica arquitectónica se mueve en unos parámetros similares a los de otras producciones artísticas, lo que revela la aceptación que la sociedad bajomedieval

- 1 Este trabajo forma parte del proyecto de investigación I+D “Corte y cortes en el Tardogótico Hispánico. Narrativa, memoria y sinergias en el lenguaje visual” (PGC2018-093822-B-100), financiado con los fondos FEDER/Ministerio de Ciencia e Innovación-Agencia Estatal de Investigación.
- 2 Pérez Monzón, 2012b.
- 3 García Marsilla, 2001; Redondo, 2020: 51-82.

SUCCESSFUL ARTISTIC MODELS DURING THE FIRST GLOBALIZATION (15TH-16TH CENTURIES)¹

Iban REDONDO PARÉS

1. INTRODUCTION

When Columbus set foot in America for the second time in 1493, the Spaniards offered the indigenous inhabitants the following goods: brass objects, bronze jingle bells, rings made of pewter and glass rosary beads. In return, the Europeans received, amongst other things, dozens of gold ounces “en el estado en que se saca de las minas”² (in mined condition). Both contingents were satisfied with the exchange...; but, how was that possible? Why, by exchanging tin and bronze for gold, wasn't either side's opportunity cost affected? The key to understanding this circumstance lies in the satisfaction obtained by each of the groups at the time of the trade, which is related to the subjective concept of the valuation of goods.

The narrator of the events, Guillermo Coma-Nicolás Esquilache, reflected on this matter in the letter he wrote in 1494. According to his vision, the satisfaction of both Europeans and Americans was explained by the perception that each group had of the value of things. Economic science attempts to explain this fact which, in turn, is related to the subjective concept of utility.³ Applying this term to the issue that concerns us, it can be affirmed that pure gold brought the Europeans a similar level of utility to that obtained by the indigenous people with the trinkets they received. In this particular context, an item manufactured in cheap metal had an approximate value as the raw precious metal. The author of the letter found it necessary to include a final assessment: “For the Indians, pennyroyal, which has no value in our meadows,

1 This article is part of the research project *Corte y cortes en el tardogótico hispano. narrativa. memoria y sinergias en el lenguaje visual* (PGC2018-093822-B-I00), financed with funding provided by FEDER/Ministerio de Ciencia e Innovación-Agencia Estatal de Investigación.

2 Morales Padrón, 1990: 193.

3 Varian, 1994: 55-71. In the 19th century, utility was defined as the indicator of the general well-being of the population. Due to the impossibility of measuring utility, this concept has currently been reformulated based on consumer preferences, which are the variables that really help to explain the choices consumers make.

DECIPHERING MATERIAL REALITY LAYER BY LAYER: APPLICATION OF NON-INVASIVE TECHNIQUES FOR THE IDENTIFICATION OF GYPSUM IN PREPARATION LAYERS¹

Inmaculada DONATE CARRETERO; Ana Rosa GARCÍA PÉREZ; Beatriz MAYANS ZAMORA

1. INTRODUCTION

Panel painting is one of the great artistic productions of the fifteenth and sixteenth centuries. Works proliferate in the churches and cathedrals of all Europe, and also in the courts of the period, where they were in demand not only because of the virtuosity of the masters but also for their power as a communicative and propaganda tool.

To be able to work on a smooth and polished surface² and ensure the durability of the paint layers on the supports, artists used preparations of gypsum (calcium sulphate dihydrate) or chalk³ (calcium carbonate) agglutinated with animal glue.⁴ Furthermore, the use of these materials provided white surfaces that increased the luminosity of the paint layers applied to them.⁵

The use of gypsum or chalk for the preparation was conditioned by the availability of these materials in the place where the artist lived or worked.⁶ While Spanish painters prepared their supports with gypsum,⁷ Flemish masters and Northern European artists in general used chalk.⁸ The characterisation of the preparatory layers of panel paintings therefore provides clues as to their possible origins.

1 Part of this work was carried out within the framework of the project *Corte y Cortes en el tardogótico hispano. Narrativa, memoria y sinergias en el lenguaje visual* (PGC2018-093822-B-100), funded by the FEDER/Ministerio de Ciencia e Innovación-Agencia Estatal de Investigación.

2 Cennini, 1968: 91.

3 Given the widespread use in Spanish of the term *creta* for the generic calcium carbonate or chalk, it should be understood that *creta* is a very pure limestone composed of calcium carbonate, white, porous and characterised by an accumulation of carbonated marine microorganisms (foraminifera and coccoliths). Schweiggeer, 2005: 30-31

4 Gross, 2010: 81-93.

5 Gómez, 2010: 148-159.

6 Stols-Witlox, 2012: 161-185.

7 Garrido, 2010: 128.

8 Véliz, 2010: 126-133.

EL MUSEO LÁZARO GALDIANO Y LA COPIA EN LAS PINTURAS DE LOS SIGLOS XV Y XVI

Amparo LÓPEZ REDONDO

“El pasado se puede usar casi para cualquier cosa que se desee hacer en el presente. Abusamos de la historia cuando creamos mentiras sobre el pasado, o escribimos historias que muestran sólo una perspectiva. Podemos extraer nuestras conclusiones bien o mal. Eso no significa que no debamos examinar nuestra historia para buscar comprensión, apoyo y ayuda; significa que debemos hacerlo con mucho cuidado”¹.

A lo largo de los siglos copiar pinturas fue habitual en los talleres, bien como método de aprendizaje, bien como parte del trabajo de los que ya eran pintores reconocidos. Sin embargo, en el siglo XX, extrapolar criterios de propiedad intelectual, esta práctica fue denostada y confundida, a veces, con la falsificación. Las colecciones reunidas en los siglos XIX y XX, como la creada por José Lázaro, fueron erróneamente vituperadas por poseer algunas copias. En este escrito, queremos analizar esta situación y abogar por la investigación científica como único método para entender y valorar adecuadamente el hecho histórico de la creación de una colección.

1. QUÉ, CÓMO Y PARA QUÉ SE COPIA EN PINTURA

En pintura se copia de la naturaleza o de la obra de otros pintores. Se realizan copias directas, versiones y réplicas para difundir mensajes políticos y morales o para atender la demanda del mercado artístico que fue especialmente rico durante los siglos XV y XVI. En esa época, las copias se hacían desde el taller y bajo la supervisión del maestro o también mediante acuerdos entre diferentes talleres.

Entre los pintores y tratadistas del Renacimiento se polemiza sobre el *parangón*², es decir sobre la superioridad de la naturaleza o del arte como modelo. Leonardo sostiene que la naturaleza es insuperable, pero otros como Alberti y su invención

1 MacMillan, 2014.

2 *González Mozo*, 2021:74-76.

DE MAZONERÍAS Y FOLLAJES TUDESCOS A ARTESONES ROMANOS. EL LÉXICO ORNAMENTAL COMO ELEMENTO DE IDENTIDAD Y DE LINAJE (SIGLOS XV-XVI)¹

Raúl ROMERO MEDINA

1. LA DECORACIÓN DE LOS GODOS

“Algunos ornamentos también son demasiados y poco graves como son mil pequeñas caveças, aguxeros, ojas y pájaros de que están cargadas las obras góticas, no por vicio de aquel género de arquitectura; sino por poco juicio de los architectos; como también se vee en las hobras de los plateros que muchas veces van tan cargadas que apenas se ven lo que son; y assy para que los ornamentos se distingyan y conozcan se han de mesclar con partes llanas, porque desta manera más paressen confusión que adorno”².

En 1636 el cosmógrafo real y catedrático de matemáticas de los Estudios Reales del Colegio Imperial de Madrid, Jean-Charles della Faille (1597-1652), aunque defendía la búsqueda de nuevos ornamentos en arquitectura, desaconsejaba seguir los repertorios decorativos que habían introducido los godos, borrando así la memoria de los romanos, “genero de eddificar que aún agora se llama gótico y se vee en muchas yglesias antiguas como son en España las de Toledo y de Burgos etcébtera”³. Aunque el jesuita antuerpino ya emplea el concepto de gótico tal y como lo conocemos hoy, al que identifica con unas supuestas raíces en la arquitectura altomedieval de los visigodos españoles, hasta Vasari esta arquitectura difundida a finales del siglo XII fue denominada como moderna. Como recientemente lo señalan Marías y Riello⁴, cabe recordar que el paisaje arquitectónico de toda la Europa meridional, y por supuesto de España, fue romano al menos hasta el siglo XIII. Como consecuencia, el verdadero

1 Este trabajo forma parte de los proyectos de investigación *Corte y cortes en el tardogótico hispano. narrativa. memoria y sinergias en el lenguaje visual* (PGC2018-093822-B-I00), financiado con los fondos FEDER/Ministerio de Ciencia e Innovación-Agencia Estatal de Investigación, y *Espacios del coleccionismo en la Casa de Austria 2: siglos XVI y XVII* (HAR2017-83094P).

2 *Tratado de la Arquitectura*, en Marías, 1989: 561-563.

3 *Ibid.*

4 Riello y Marías, 2022: 293-318.

RESÚMENES

*Learning, memory and collecting practice:
The copy and its uses in Hispanic Late Gothic*

*Aprendizaje, memoria y coleccionismo:
La copia y sus usos en el gótico tardío hispano*

Olga PÉREZ MONZÓN

Universidad Complutense de Madrid

<https://orcid.org/0000-0003-3174-3408>

Abstract: The text analyses the different functions assumed by copying in the late mediaeval period: as a tool for learning in artistic workshops, as recognition of the authorship of a master or a celebrated work, and as a sort of label or code of identity for a collection. The common nexus of these multifaceted functions is that they share in a positive consideration of the practice of copying, whereas they distance it by contrast from its undervaluation in later periods owing to its presumed counterposition with the concepts of originality and artistic quality.

Resumen: El texto analiza las distintas funciones otorgadas a la copia en el período tardomedieval: herramienta de aprendizaje en los talleres artísticos, reconocimiento de la autoría de un maestro o de una obra célebre, y una suerte de marchamo de colección o código identitario de la misma. Unos valores poliédricos que, como nexo común, participan de una consideración positiva hacia la práctica de la copia y, por contraste, la alejan de la infravaloración adquirida en épocas posteriores en virtud de una presunta contraposición a los conceptos de originalidad y calidad artística.

Perpetuating the image of the queen: portraits of Isabella I of Castile

Perpetuando la imagen de la reina: retratos de Isabel I de Castilla

Carmen GARCÍA-FRÍAS CHECA

Patrimonio Nacional - Orcid <https://orcid.org/0000-0002-5708-1695>

Abstract: Isabella I of Castile was one of the first queens of the Iberian Peninsula to recognise the importance of the portrait. Besides the official effigies of the monarchs,

fundamental for exteriorising the project for the political unity of the kingdoms of Castile and Aragon together with her husband Ferdinand the Catholic, a more private iconography of the queen also emerges, with individualised portraits of greater veracity that would be important for matrimonial connections with the other European courts, and particularly for showing the queen's true appearance.

Isabella remained in the historical memory of subsequent generations, and especially in courtly circles, which were avid for images of the virtuous queen. Her likeness thus continued to appear in Spanish painting until well into the nineteenth century. It is therefore important to survey the repertory of portraits produced during her lifetime to explain the formation of the later iconography of the queen, which included not only exact copies of previous portraits but also highly deliberate reinterpretations from a symbolic point of view. These are analysed up to the Isabelline period, when the image of Isabella the Catholic acquired great importance owing to efforts to present her as a paragon for the young Isabella II.

Keywords: Isabella I of Castile or Isabella the Catholic / Portrait / Juan de Flandes / Michiel Sittow / Isabella II / Pedro Raxis / Valentín Carderera

Resumen: Isabel I de Castilla fue una de las primeras reinas de la Península Ibérica en comprender la importancia del retrato. Además de las efigies oficiales de los reyes, fundamentales para exteriorizar el proyecto de unidad política de los reinos de Castilla y León junto a su marido Fernando el Católico, se pone de manifiesto una iconografía más privada de la reina, con los retratos individualizados de carácter más veraz, que serían fundamentales para las conexiones de enlaces matrimoniales con las otras cortes europeas, pero, sobre todo, para conocer el verdadero aspecto de la reina.

Isabel permaneció en la memoria histórica de las generaciones venideras, fundamentalmente en ámbitos cortesanos, ávidos por conseguir imágenes de la reina virtuosa. De ahí que su efigie siguiera estando presente en toda la pintura española hasta bien avanzado el siglo XIX. Por ello, es tan importante hacer un recorrido por su repertorio retratístico en vida para poder explicar la conformación de la iconografía posterior de la reina, en la que no sólo hubo copias exactas de efigies anteriores, sino también reinterpretaciones muy pensadas desde el punto de vista simbólico, que son analizadas hasta el período isabelino, en el que tanta importancia cobró la imagen de Isabel la Católica, por la intención de querer parangonarla con la joven Isabel II.

Palabras clave: Isabel I de Castilla o Isabel la Católica/ Retrato/ Juan de Flandes/ Michiel Sittow/ Isabel II/ Pedro Raxis/ Valentín Carderera

*The Identification of Three Portraits by Michel Sittow.
Opening Hypothesis*

*La identificación de tres retratos de Michel Sittow.
Hipótesis de apertura*

Carmen VEGA

Instituto del Patrimonio Cultural de España

ORCID; 0000-0003-2390-0653

Abstract: This article discusses the possible identification of the figures portrayed by Michel Sittow in three of his works with members of the Spanish royalty of the time. The study is based both on the historical context of the artist and on a detailed analysis of the characters represented and the composition of the works. The results provide a series of hypotheses that open new lines of research in the field of art history.

Keywords: Michel Sittow. 15th and 16th century portraits. Court of the Catholic Monarchs

Resumen: En este artículo se aborda la posible identificación de los personajes retratados por Michel Sittow con miembros de la realeza española de la época en tres de sus obras. El estudio se basa tanto en el contexto histórico del autor como en un análisis detallado de los personajes representados y la composición de las obras. Los resultados proporcionan una serie de hipótesis que abren nuevas líneas de investigación en el campo de la Historia del Arte.

Palabras clave: Michel Sittow. Retratos siglo XV y XVI. Corte de los Reyes Católicos

Una copia de Petrus Christus en Hormaza (Burgos)

A copy of Petrus Christus in Hormaza (Burgos)

Pilar VIDAL MELER

Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Junta de Castilla y León.

<https://orcid.org/0000-0003-3501-3218>

Resumen: La obra objeto de este trabajo es un tríptico que forma parte de los fondos artísticos de la Iglesia Parroquial de San Esteban Protomártir en Hormaza, Burgos. En el interior, la tabla central narra la escena del descendimiento de Cristo. Éste está rodeado por la Virgen María, María Magdalena, San Juan, José de Arimatea y Nicodemo.

El tema representado guarda muchas semejanzas con una pintura del Metropolitan Museum de Nueva York (nº 91.26.12), atribuido a Petrus Christus.

El dibujo subyacente evidenciado por el análisis con reflectografía de infrarrojos muestra que dicho dibujo ha sido realizado por transposición asistida de un dibujo previo mediante el estarcido. Llama la atención que éste es idéntico al de la pintura de la tabla del Metropolitan, diferenciada de la de Hormaza por los “arrepentimientos” de ésta.

Palabras clave: Dibujo subyacente, reflectografía de infrarrojos, “Descendimiento”, Hormaza, Petrus Christus.

Abstract: The work object of this work is a triptych that is part of the artistic funds of the Parish Church of San Esteban Protomártir in Hormaza, Burgos.

Inside, the central table narrates the scene of the descent of Christ. This is surrounded by the Virgin Mary, Mary Magdalene, Saint John, Joseph of Arimathea and Nicodemus.

The subject represented has many similarities to a painting in the Metropolitan Museum of New York (nº 91.26.12), attributed to Petrus Christus.

The underdrawing evidenced by infrared reflectography analysis shows that aforementioned drawing has been made by assisted transposition of a previous drawing by stencilling. It is striking that this is identical to the painting on the panel in the Metropolitan, differentiated from Hormaza’s because of the latter’s “repentances”.

Keywords: Underdrawing, infrared reflectography, “Descent”, Hormaza, Petrus Christus.

“Según e en la manera que está debuxada”. Réplicas y emulaciones en la arquitectura de la Baja Edad Media

“Según e en la manera que está debuxada”. Replicas and emulations in the architecture of the late Middle Ages

Victor Daniel LÓPEZ LORENTE

Universidad Complutense de Madrid
<https://orcid.org/0000-0003-4605-9190>

Resumen: Este artículo analiza los diferentes usos que se dieron a los dibujos en los talleres constructivos. A continuación, se plantea una distinción semántica sobre las nociones de réplica y emulación, y se estudian diferentes ejemplos. Todo ello permite comprobar que la copia de las creaciones arquitectónicas gozó de gran aceptación en

la sociedad tardomedieval, llegando a convertirse en un medio de producción, gracias al cual, surgieron nuevos modelos, que permitieron la evolución de las formas.

Palabras clave: Producción artística; dibujos; copia; réplica. emulación.

Abstract: This article analyzes the different uses that were given to the drawings in the construction workshops. First of all, a semantic distinction is drawn on the notions of the replica and emulation. After that, different examples are studied. All this allows us to verify that the copy of architectural creations gained great acceptance in late medieval society, becoming a means of production, thanks to which new models emerged, allowing the evolution of forms.

Keywords: Artistic production, drawings, copy; replica; emulation.

*Successful artistic models during the first globalization
(15th-16th centuries)*

*Modelos artísticos de éxito en la primera globalización
(siglos XV y XVI)*

Iban REDONDO PARÉS

Universidad Complutense de Madrid

<https://orcid.org/0000-0002-9396-8437>

Abstract: This article analyses serial production of works of art during the fifteenth and sixteenth centuries. By analysing the forces of the art markets, and quantifying the number of works that have survived, light will be shed on matters such as why some models or objects became more popular than others, how they were marketed to the greater public and, more importantly, what tools, resources and methods were used in order to achieve their goals. All in all, we will study how the serially produced works lived together with the finest commissions and shared the same commercial, spiritual and private domain.

Resumen: Este artículo analiza la producción seriada de obras de arte durante los siglos XV y XVI. El análisis de las fuerzas del mercado de arte y la cuantificación de las obras que han sobrevivido, nos permitirá conocer en mayor profundidad cuestiones como por qué algunos modelos y productos fueron más populares que otros, cómo se lanzaron al mercado del gran público y, más importante aún, qué herramientas, recursos y métodos se utilizaron para conseguir esos objetivos. En definitiva, se trata de estudiar cómo las obras de arte fabricadas de manera seriada convivieron con obras de primer orden y compartieron los mismos ámbitos: el commercial, espiritual y privado.

*Deciphering material reality layer by layer:
Application of non-invasive techniques for the identification
of gypsum in preparation layers*

*Descifrando la realidad material capa a capa:
Aplicación de técnicas no invasivas para la identificación de yeso
en capas de preparación*

Inmaculada DONATE CARRETERO*; Ana Rosa GARCÍA PÉREZ**
y Beatriz MAYANS ZAMORA***

Instituto del Patrimonio Cultural de España

*<https://orcid.org/0000-0002-3644-5269> - ** <https://orcid.org/0000-0003-4751-3041> - *** <https://orcid.org/0000-0002-5248-7661>

Abstract: One of the features that differentiate the Castilian panel paintings of the 15th and 16th centuries from the Flemish ones is the distinct chemical nature of their preparatory layers. While gypsum was employed in the Iberian Peninsula, in Flanders painters used chalk. Therefore, the identification of these minerals is crucial in historical studies.

This work proposes the application of near-infrared imaging spectroscopy for the discrimination between both types of ground layer, as well as a preliminary methodology based on imaging techniques for the selection of study areas.

The results obtained in several real cases show the effectiveness of the method, which allows the detection of gypsum in a non-invasive manner and without sampling.

Keywords: Imaging spectroscopy, ground layer, gypsum, chalk, panel painting

Resumen: Uno de los factores que diferencian las pinturas sobre tabla de los siglos XV y XVI castellanas de las flamencas es la distinta naturaleza de sus capas preparatorias.

Mientras que en la Península se empleaba yeso, en Flandes se usaba creta. Por tanto, su identificación es crucial en los estudios históricos.

Este trabajo propone la aplicación de la espectroscopia de imagen en el infrarrojo cercano para la discriminación entre ambos tipos de preparaciones, así como una metodología previa basada en técnicas de imagen para la selección de las áreas de estudio.

Los resultados obtenidos en varios casos reales muestran la eficacia del método, que permite la detección del yeso de manera no invasiva y sin toma de muestra.

Palabras clave: Espectroscopia de imagen, capa preparatoria, yeso, creta, pintura sobre tabla.

El Museo Lázaro Galdiano y la copia en las pinturas de los siglos XV y XVI

The Lázaro Galdiano Museum and the copy in the paintings of the 15th and 16th centuries

Amparo LÓPEZ REDONDO

Museo Lázaro Galdiano

Resumen: El artículo aborda el tema de la copia en la pintura tardo-gótica a través de la colección formada por José Lázaro a principios del siglo XX. Se estudia el papel que la reproducción de imágenes tiene en los talleres de los siglos XV y XVI, tanto para transmitir conocimientos técnicos y doctrinales, como para hacer frente a la demanda del mercado artístico y se describe su incidencia en la creación y valoración de colecciones de siglos posteriores como la de José Lázaro.

Por otro lado se plantean algunas interpretaciones de los documentos técnicos creados por el proyecto *Corte y Cortes en el Tardo-gótico Hispano: Narrativas, Memoria y Sinergias en el Lenguaje Visual* sobre las obras del Museo Lázaro Galdiano y se proponen algunas líneas de investigación.

Palabras clave: Lázaro Galdiano, tardo-gótico, copia, taller, copia de taller, falsificación de pintura, réplica de taller, atribución artística, coleccionismo de arte, mercado artístico, siglo XV, siglo XVI, pintura hispano-flamenca, Maestro de Manzanillo, Maestro de Ávila, Maestro del Parral, Leonardo da Vinci, Diego de la Cruz, Pedro Berruguete, Maestro de Flemalle,

De mazonerías y follajes tudescos a artesones romanos. El léxico ornamental como elemento de identidad y de linaje (siglos XV-XVI)

From Tudescan masonry and foliage to Roman coffers. The ornamental lexicon as an element of identity and lineage (15th-16th centuries)

Raúl ROMERO MEDINA

Universidad Complutense de Madrid

<https://orcid.org/0000-0001-6129-1399>

Resumen: La realidad cultural ibérica de los siglos XV y XVI nos transporta en el tiempo a un escenario complejo, cuya producción artística no puede ser resuelta desde la tradicional clasificación en estilos propuesta por la historia del arte. En los

albores de la Edad Moderna, el medio artístico se entiende desde una compleja fusión de formas y desde el intercambio de ideas que supera la noción misma de lo híbrido. La relectura atenta del léxico arquitectónico y ornamental nos pone sobre la pista de modelos y de copias, transferidas desde la arquitectura a la pintura y viceversa, utilizadas por unos artistas que traspasan fronteras, no sólo geográficas. Sobre esta base, reflexionamos sobre conceptos como identidad y memoria en unos edificios que son la marca del linaje.

Palabras clave: Léxico ornamental, identidad, linaje, mazonerías, artesones romanos.

Abstract: The Iberian cultural reality of the 15th and 16th centuries transports us back in time to a complex scenario, whose artistic production cannot be resolved from the traditional classification of styles proposed by the history of art. At the dawn of the Modern Age, the artistic medium is understood from a complex fusion of forms and from the exchange of notions that goes beyond the very notion of the hybrid. The careful rereading of the architectural and ornamental lexicon puts us on the track of models and copies, transferred from architecture to painting and viceversa, used by artists who cross borders, not only geographical ones. On this basis, we reflect on concepts such as identity and memory in buildings that are the mark of the lineage.

Keywords: Ornamental lexicon, identity, lineage, masonry, roman coffers.