

Una posible paternidad para la tabla de la Sagrada Familia del convento de San Vitores (Burgos)

Araceli Moreno Coll,
Universitat de València (España)

Recibido: 21/3/2022. Aceptado: 23/11/2022

RESUMEN

En el Museo del Retablo (Burgos) se encuentra una obra anónima de finales del siglo XVI en la que se representa a la Sagrada Familia con san Juanito.² En las siguientes páginas trataremos de plantear una supuesta paternidad, vinculándola al trabajo del círculo de un maestro flamenco. Además, de modo paralelo, ponerla en relación con otras obras con las que guarda similitudes formales, principalmente en lo referente al uso de un diseño textil andalusí (siglos XIV-XV) caracterizado por una franja ornamental con escritura en cúfico anudado.

PALABRAS CLAVE

Sagrada Familia, pintura flamenca, tejido andalusí, siglo XVI, escritura cúfica.

A possible paternity for the table of the *Holy Family* of the convent of San Vitores (Burgos)

ABSTRACT

In the Museum of the Altarpiece (Burgos) you can find an anonymous work from the end of the 16th century in which the Holy Family is represented with Saint John. In the following pages we will try to raise a supposed paternity for the Table of the Holy family, linking it to the works within the circle of a Flemish Master. Also, in a parallel way, put it in relation to other paintings with which it bears formal similarities, mainly regarding the use of an Andalusí textile design (14th-15th centuries) characterized by an ornamental band with knotted Kufic writing.

KEY WORDS

Holy Family, Flemish painting, Andalusí textile, 16th century, Kufic writing. Una tabla procedente de Fresno de Río Tirón (Burgos).

¹ *Investigación llevada a cabo gracias a la Beca de Personal Investigador en Formación (PIF) "Atracció al Talent" de la Universitat de València. Se enmarca en el Proyecto I+D "Memoria, imagen y conflicto en el arte y la arquitectura del Renacimiento: la Revuelta de las Germanías de Valencia" (HAR2017-88707-P), financiado por el Ministerio de Ciencia, Industria e Innovación y la Agencia Estatal de Investigación, cuyo IP es Luis Arciniega García.

² Quiero agradecer la ayuda de José Antonio Gárate Alcalde, licenciado en Humanidades por la Universidad de Burgos (UBU) y máster en Evaluación y Gestión del Patrimonio Histórico-Artístico por la Universidad de Salamanca (USAL), quien trabaja en la catedral de Burgos desde el año 2003. También a Juan Álvarez Quevedo, delegado diocesano de Patrimonio del arzobispado de Burgos; Antonio María García Ibeas, director del Museo del Retablo de Burgos; Sergio María García, exalcalde de Fresno y al investigador Marino Pérez Avellaneda.

La obra aquí presentada, y que es prácticamente desconocida para los investigadores,³ pertenecía al antiguo convento adscrito bajo la advocación de san Vitores en Fresno del Río Tiron (Burgos).⁴ El templo fue levantado con el patrocinio de Luis de Velasco y Manrique de Lara (†1496),⁵ quien encargó a su vez una arqueta para trasladar allí las reliquias del mártir.⁶ Tras su muerte, Bernardino Fernández de Velasco (c. 1454-1512), II condestable de Castilla, amplió el edificio a inicios del siglo XVI.⁷ Dicha institución estuvo regida por dominicos (1466-1551), clérigos de Fresno (1551-1556) y franciscanos (1556-1834), estos últimos abandonaron el edificio debido a las guerras carlistas.⁸

Como se ha dicho, en la tabla se representa a la Sagrada Familia, tema cristiano que no se manifiesta en la pintura europea hasta la Edad Moderna. Dicho asunto suele relacionarse con un pasaje concreto de la vida de Cristo, que sucedió después de la vuelta de Egipto, cuando José se fue con su familia a Nazaret (Mat. 2:22-23).⁹ Esta iconografía posee un largo recorrido al ser utilizada como modelo de virtud y ejemplo de comportamiento entre las familias cristianas. Presenta múltiples variantes dependiendo del contexto o intenciones del artista. La obra que analizamos



Fig. 1. Anónimo, finales del siglo XVI, La Virgen, el Niño y san Juanito. Museo del Retablo, Burgos. José Antonio Gárate ©.

tiene una clara similitud con el tondo la *Virgen de la silla* (c. 1514, palacio Pitti, Florencia) de Rafael Sanzio (1483-1520) [fig. 1]. No obstante, aquí la escena aparece en espejo, san Juanito sostiene un plato repleto de cerezas¹⁰ y al grupo se le une la figura de san José.¹¹

Desconocemos si en origen la tabla estuvo exenta o presentó otro formato, posiblemente un tríptico, ya que si miramos con atención la parte inferior del dibujo no se ajusta al marco. Lo que si sabemos es que se reutilizó a inicios del siglo XVI-II.¹² Debido al mal estado del edificio se hicieron algunas reformas, además de fabricarse un retablo mayor y sendas pinturas en los brazos del evangelio y de la epístola del crucero.¹³ Suponemos que fue entonces, cuando se dispuso en este último lugar a modo de ático sobre un lienzo pintado por fray Balleminor en 1715.¹⁴ En este se representa a san Vitores penitente orando en el momento en el que un ángel le comunica que debe ir a liberar a

³ Solo hemos encontrado dos escuetas referencias en Payo/Alonso, 2008: 223 y 225, fig. 12. Pérez, 2021: 17-18.

⁴ Su hagiografía fue escrita en latín por Andrés Gutiérrez de Cerezo, una obra que se reeditó en varias ocasiones. Barrón, 2008: 185 (notas 10-11) recoge las diferentes ediciones. Para la iconografía del santo véase el volumen I de Pérez, 2009.

⁵ Era hijo de Pedro Fernández de Velasco (1399-1470), I conde de Haro y señor de Medina de Pomar, y hermano del I condestable de Castilla Pedro Fernández de Velasco (1425-1492). Fue señor de Belorado y Cerezo. Un breve estudio de los miembros principales de la familia Velasco en Payo/Matesanz, 2015: 140-162. Para la construcción del convento y otros edificios previos en honor al santo, véase el volumen II de Pérez, 2009: 527-443.

⁶ En el siglo XVI se manufacturó otra arqueta bajo el patrocinio de Íñigo Fernández de Velasco (c. 1462-1528), III condestable de Castilla, y su mujer María de Tovar. En ella se introdujo la gótica con las reliquias del mártir. Su estudio en Barrón, 2018: 17-40.

⁷ Hijo del I condestable Pedro Fernández de Velasco. Ostentó desde 1492 el título de duque de Frías. Para este personaje véase Franco, 2006: 81-152.

⁸ Este edificio se había salvado de la exclaustación de 1820. Martínez, 1996: 474. Los franciscanos llegaron por mediación de Pedro Fernández de Velasco (1485-1559), IV condestable de Castilla. Barrón, 2018: 20. La familia Velasco estuvo vinculada durante el Medievo a la citada orden. Su patrocinio religioso ha sido estudiado en Paulino, 2013: 411-422. Agradezco a Elena Paulino Montero el haberme facilitado el testamento de Bernardino.

⁹ Hall, James, 1987: 324-325.

¹⁰ Para la figura de san Juan, véase Ferrando, 1950: 156. Hall, 1987: 183-184. Duchet-Suchaux/Pastoureau, 2001: 227-228. Esta fruta haría alusión por su color rojo a la Pasión de Cristo. Su simbología en Hall, 1987: 321. Úzquiza, 2012: 61.

¹¹ Este personaje en Hall, 1987: 182-183.

¹² No fue un caso aislado, otro ejemplo lo encontramos en la iglesia de San Nicolás (Burgos). Véase Payo/Matesanz, 2015: 210-212.

¹³ Barrón, 2008: 187. También Barrón, 2018: 18-19 (nota 4).

¹⁴ Pérez, 2009, vol. 1: 73-74.



Fig. 2. Jan van Scorel (atrib.), La Sagrada Familia en el descanso a la huida a Egipto. Rheinisches Landesmuseum Bonn (Alemania D1103). En depósito. Propietaria de la obra la República Federal de Alemania. Jürgen Vogel, 2014 ©.

su pueblo. La *Sagrada Familia* fue restaurada en la década de 1990 y actualmente en el convento encontramos una réplica, mientras la original se puede contemplar en la sala dedicada a la Virgen del mencionado Museo del Retablo.

La Sagrada Familia de la colección Goering

En el Rheinisches Landesmuseum Bonn (Alemania, D1103) hay una pintura de formato horizontal donde también se representa la Sagrada Familia y que guarda grandes similitudes con la obra analizada [fig. 2].¹⁵ Se encuentra depositada en préstamo permanente, siendo su propietaria la República Federal de Alemania. Es interesante, ya que formó parte de la colección de Hermann Wilhelm Goering (1883-1946), lugarteniente de Adolf Hitler (1889-1945) y comandante supremo de la Luftwaffe (fuerza aérea de la República Federal de Alemania). Hasta el fin del Tercer Reich (1933-1945) hizo acopio de numerosos bienes materiales de los territorios ocupados, algunos

comprados y otros requisados a particulares y museos.¹⁶ Todos ellos respondieron a su satisfacción personal por acaparar piezas de inestimable valor artístico que terminaron al noroeste de Berlín, en Carinhall. Allí tenía un pabellón de caza que convirtió en su residencia oficial y donde organizó una fastuosa colección.¹⁷

En la tabla se reproduce como se ha dicho, la Sagrada Familia, pero aquí en el momento del descanso en la huida a Egipto. El niño Jesús es el eje de la composición y permanece sentado encima de las piernas de su madre. La Virgen sostiene una manzana, símbolo del triunfo de la Nueva Eva sobre el pecado.¹⁸ En un segundo plano se sitúa san José de avanzada edad como indicaría el *Protoevangelio de Santiago* (9:2). Los tres personajes se cobijan bajo un pabellón de tela, escena que se completa con vegetación y un paisaje arquitectónico de fondo.

Tras analizar detenidamente las dos obras consideramos, en base a sus grandes similitudes formales, que fueron realizadas por el mis-

¹⁵ Quiero agradecer a Jan-David Mentzel, investigador de la pintura holandesa del LVR-LandesMuseum Bonn, por proporcionarme referencias bibliográficas y facilitarme el contacto de Susanne Salamah, trabajadora de la Administración de Arte de la República Federal de Alemania, a quien agradezco los pertinentes permisos para la obtención de la imagen.

¹⁶ Para este personaje y las pinturas de su colección véase Yeide, 2009. Sobre el tema del expolio nazi y del intento de venta de doscientas pinturas de la colección Goering en España por parte del marchante Alois Miedl es interesante la investigación de Martorell, 2020.

¹⁷ Hay una gran confusión respecto a cómo llegó allí la obra, véase Yeide, 2009: 324.

¹⁸ Úzquiza, 2012: 180-181.



Fig. 3. Superposición de dos obras (detalle)

mo maestro o taller [fig. 3]. Si nos fijamos en el rostro de la Virgen, ambas han sido pintadas con finas cejas, ojos almendrados, boca menuda, hoyuelo en la barbilla y orejas afines, sobre todo, si observamos la concha y el pliegue antihélix. Los niños también tienen semejanzas si atendemos a la manera en que están dispuestos los mechones de sus cabellos dorados. Por último, y no menos importante, encontramos la indumentaria de María quien viste una falda ornamentada con registros verticales en los que se observan cintas muy finas en negro y dorado, y bandas anchas que simulan escritura en cúfico anudado. Este motivo seguiría los patrones de las franjas decorativas que se incluyen en una serie de tejidos andalusíes (siglos XIV-XV) usados, seguramente, en las estancias de los palacios de la Alhambra. Muestra de ello son los cortinajes que se encuentran en el Cleveland Museum of Art (Ohio, 1982.16) y en el Metropolitan Museum of Art (Nueva York, 52.20.14).¹⁹ Se caracterizan por su superficie de color rojo en la que se insertan cuadrados y rectángulos de gran tamaño en seda amarilla. En la parte superior e inferior de la tela hay una banda con una inscripción epigráfica en la que se repite la palabra “al-mulk” en espejo [fig. 4]. Esta proviene de título de la azora LXVII del *Corán* “El dominio [es de dios]” (*al-mulk [li-llāh]*) y hace referencia a *Mālik al-mulk* (el Soberano Supremo), uno de los *Al-Asmā’ al-Ḥusnā*. Es una expresión utilizada generalmente sin citar a Dios. Según Franco-Sánchez y Constán-Nava, probablemente fue usada como emblema en

banderas almohades tal y como demostrarían las miniaturas de las *Cantigas de Santa María* (siglo XIII).²⁰ No es muy recurrente verla en la producción textil andalusí y son pocos los ejemplos que hemos encontrado. Además, la locución suele ir acompañada de otro término como sucede en un fragmento nazarí (siglos XIV-XV, Victoria and Albert Museum, 829-1894) ornamentado con la frase “Soberanía perpetua” (*al-mulk al-da’im*).²¹ Pese a que no es común en esta manufactura, no podemos decir lo mismo de la cerámica. Entre las muestras más tempranas en la Península Ibérica podemos citar la loza omeya decorada en verde y manganeso (siglo X).²² Virgilio Martínez sugiere que este lema permaneció en uso por su carácter talismánico al estar revestido de sacralidad, siendo visible en la realizada durante el siglo XV por la población mudéjar.²³

Por lo que respecta a la autoría de la *Sagrada Familia* de Bonn, a pesar de que su anverso tiene una nota en la que se lee: “Vermeyen, Hl. Familie, Bild von Lüthy Basel”, ha sido adjudicada a diferentes pinceles.²⁴ Paul Wechsler en 1938 consideró que fue realizada por Maarten van Heemskerck (1498-1574).²⁵ Este maestro estuvo en Roma, por lo que pudo ver e inspirarse en la obra de Sanzio.²⁶ También cabe suponer que hubiera tenido acceso a un grabado. Por aquel entonces Marcantonio Raimondi (c.1480-c.1534) reproducía

²⁰ Franco-Sánchez/Constán-Nava, 2016: 37.

²¹ Rosser-Owen, 2013: 176.

²² Barceló, 2018: 251.

²³ Martínez, 2002: 77.

²⁴ Se desconoce si Lüthy hace referencia a su propietario. Información extraída de Kunstverwaltung des Bundes. En: <https://kunstverwaltung.bund.de> [23/01/2022].

²⁵ Wechsler, 1938: 218-230.

²⁶ Di Furia, 2019.

¹⁹ Por orden de publicación véase Partearroyo, 1977: 78-85. Wardwell, 1983: 58-72. Partearroyo, 1992: 338-339, cat. núm. 99; 2007: 406 y 409, fig. núm. 19. Rosser-Owen, 2013: 175. Mackie, 2015: 197-198.

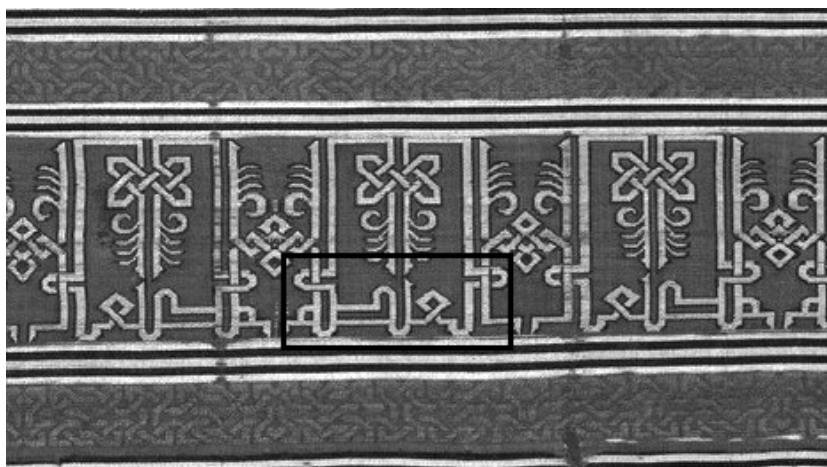


Fig. 4. Cortina (detalle). Tejido nazari, siglos XIV-XV. The Metropolitan Museum of Art (Nueva York, 52.20.14).

en estampas las obras de los grandes maestros.²⁷ Esto explicaría la disposición en espejo de la pintura de Fresno, ya que en la plancha el dibujo estaría realizado a la inversa del original. Otra posibilidad es que la hubiera copiado de una de las muchas estampas que circularon entre territorios y cuyo maestro no tuvo en cuenta que para reproducir el tondo la imagen debe realizarse invertida en el soporte metálico.²⁸ En 1967 se pensó que la tabla podía ser un trabajo de Jan Cornelisz Vermeyen (c. 1504-1559).²⁹ Sin embargo, Ingeborg Krueger estimó que esa idea no tenía cabida, puesto que se alejaba de su estilo y la circunscribió al círculo de Jan van Scorel (1495-1562).³⁰ J. Bruyn también la consideró realizada por su entorno, quizá pintada por Cornelis Willemsz.³¹ A este se le atribuye una *María Magdalena* con clara influencia de la realizada por Scorel hacia 1530 (Rijksmuseum, SK-A-372).³² La pintura, de la que tenemos constancia gracias al estudio de Bruyn, muestra a la discípula de Jesús vestida con una falda con un diseño de franjas en las que se aprecian bandas que intercalan un dibujo geométrico.³³ Desafortunadamente no hemos encontrado una imagen en alta resolución que corrobore el uso de un patrón ornamental similar

a la escritura cúfica, motivo que se reproduce en las dos tablas objeto de este estudio. Actualmente la República Federal de Alemania y el museo donde se encuentra la *Sagrada Familia* piensan que es un trabajo de Scorel.³⁴ Respecto a la tabla de Fresno de Río Tirón, se hace difícil adjudicarla a este artista basándonos en la comparación de determinados rasgos estilísticos, aunque su atribución no sería del todo descabellada.

El maestro holandés emprendió hacia 1517 una serie de viajes por diferentes territorios finalizando su periplo en Italia.³⁵ Estuvo, entre otros, en Nuremberg, Austria, Venecia, peregrinó a Tierra Santa y finalmente se instaló en 1522 en Roma. Ese mismo año Adriaan Floriszoon Boeyens (1459-1523) se convirtió en papa y nombró a su paisano conservador de la colección pontificia del Belvedere sucediendo, de este modo, a Sanzio. Esta etapa se dejó sentir en su producción artística en la que se advierte la influencia de este último, así como de Miguel Ángel (1475-1564) y de Leonardo da Vinci (1452-1519). Como Maerten van Heemskerck, quizá tuvo ocasión de ver y tomar algún que otro boceto de la ya aludida *Virgen de la silla*. Scorel tras la muerte del papa Adriano VI regresó a Países Bajos donde introdujo elementos de la arquitectura clásica en los paisajes de sus obras, aunque no en todas como sucede en la *Sagrada Familia en el descanso a la huida a Egipto*. Los edificios del fondo presentan

²⁷ Wouk/Morris, 2016.

²⁸ Un ejemplo de esto lo encontramos en la estampa del mismo asunto del British Museum (V,4.92) realizada por Giovanni Domenico Picchianti (c. 1670-?).

²⁹ Fritz, 1967: 6.

³⁰ Krueger, 1982: 489-490.

³¹ Según el biógrafo Karel van Mander (1548-1606), Cornelis Willemsz fue el maestro de Scorel en Haarlem. Bruyn, 1983: 120-121. Para la problemática que envuelve la figura de Cornelis Willemsz, véase Tubben, 2019.

³² Su iconografía en Duchet-Suclaux/Pastoureau, 2001: 265-266.

³³ Para este personaje véase Ferrando, 1950: 188-189.

³⁴ En 2009 todavía aparecía atribuida a Martin van Heemskerck y Jan Cornelisz Vermeyen. Yeide, 2009: 108 y 324, cat. núm. A694. La vida de Scorel en Schrijver, 1978: 121-125.

³⁵ El aprendizaje y trabajo de este maestro en Faries, 1972. Para su relación con Maerten van Heemskerck véase Helmus, 2010: 199-265.



Fig. 5. Copia de Jan van Scorel, 1550-1574, La Crucifixión (detalle). Museum Catharijneconvent, Utrecht (BMH s490).

las mismas características que los que aparecen, por ejemplo, en *Rut y Noemí en el campo de Booz* (Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie, 6409), realizada entre 1530-1540.

María Magdalena: otro personaje que se viste con seda nazari

A Jan van Scorel se le atribuye asimismo el tríptico de *La Crucifixión* que se encuentra en el Centraal Museum (1530-1535, Utrecht, 29.403) y cuyo modelo seguiría un trabajo previo realizado durante su periodo en Haarlem (1527-1530) donde trabajó con Maarten van Heemskerck.³⁶ En aquella ciudad pintó para el altar mayor de la iglesia Vieja (Oude Kerk) de Ámsterdam una tabla con el mismo asunto, obra que fue destruida tras el movimiento iconoclasta de 1566. Se han asociado dos tipos de copias para este trabajo, una más historiada con figuras pequeñas, y otra con personajes de tamaño mayor y próximos al espectador como sucede en la tabla que tratamos [fig. 5].³⁷ En el eje central se ha dispuesto a una

lujosamente vestida María Magdalena. Destaca su manto echado hacia delante y reposando sobre una roca. Se observa en él un diseño con finas y anchas bandas en el que resalta un motivo en escritura cúfica, tejido ornamentado de forma similar al que porta la Virgen en las tablas de la *Sagrada Familia*. Llama poderosamente la atención la disposición de la tela, ya que parece invitarnos a contemplarla.

Como se ha dicho, existen varias reproducciones de este tema, entre ellas la de la Kathedraal Museum Nieuwe Bavo de Haarlem. Sin embargo, el uso de un estampado semejante en la indumentaria de María Magdalena solo se repite en la versión de la tabla del Museum Catharijneconvent (Utrecht, BMH s490), pintura que pudo realizarse entre 1550-1574 y de la cual sigue sin estar clara su autoría, atribuyéndosela al taller de Scorel.³⁸ Ambas obras comparten la misma composición, elementos y la vestimenta de la joven salvo que el autor ha incorporado algunas licencias, entre ellas, la última banda decorativa de la tela que recae sobre la roca en la que se observan otro tipo de caracteres. Según Liesbeth M. Helmus, estas pinturas por motivos estilísticos no se pueden adjudicar a una sola mano.³⁹ Por otro lado, la citada investigadora, considera que la de mejor calidad y más antigua sería la del Centraal

³⁶ Una obra que sería completada por Maarten van Heemskerck, quien aumentaría su tamaño añadiendo cuatro paneles y conformando con ello un políptico. Véase Faries/Defoer, 2020: 7-9 y 17.

³⁷ Faries, 2020: 8. Entre los ejemplos con figuras pequeñas se encuentra el tríptico del Museum Catharijneconvent (Utrecht, ABM s331) realizado por el taller de Jan van Scorel. Véase Run/Leeflang, 2008: 78-87. Para las distintas versiones Helmus, 2010: 261 (nota 44).

³⁸ Información extraída de la web del museo donde se encuentra. Véase: <https://adlib.catharijneconvent.nl> [08/01/2022].

³⁹ Helmus, 2010: 209.

Museum. No obstante, es la del antiguo convento de Santa Catalina donde se aprecia en la banda central del manto un mayor detallismo a la hora de reproducir la referida fórmula “al-mulk”.

Los tejidos andalusíes: un bien suntuario como modelo de inspiración

Desde la Edad Media las clases elevadas, los miembros eclesiásticos y los artistas apreciaron las sedas islámicas y las manufacturadas en al-Andalus.⁴⁰ En el siglo XVI estas últimas ya no se producían, sin embargo, como bien suntuario seguían plasmándose en obras pictóricas, destacando, sobre todo, aquellas ornamentadas con registros horizontales y epigrafía.⁴¹ Esta práctica se refleja en los trabajos presentados en este texto, pero también, en los salidos de otros obradores italianos e hispanos. Entre las muestras de estos últimos destaca el trabajo de los Hernandos, taller que utilizó como modelo una seda de la Alhambra en tres tablas de las puertas del retablo mayor de la catedral de Valencia (1507-1510).⁴² El patrón usado en la indumentaria y mobiliario de sus obras se observa también en el trabajo de maestros con los que tuvieron vinculación. Posiblemente una de las razones por las que recurrieron a este tipo de textiles fue otorgar historicidad a las escenas que hubieran tenido lugar en Tierra Santa.⁴³ Es por este motivo que se incluyen en episodios como el de la Presentación de Jesús en el templo, la Dormición de María o la Crucifixión. Las inscripciones ayudarían, por tanto, a evocar aquellos sucesos bíblicos.⁴⁴ Cabe decir que también fue recurrente el uso de telas ornamentadas con inscripciones o pseudo-inscripciones hebreas como las que aparecen en la indumentaria de la

tabla de *María Magdalena* pintada por Scorel.⁴⁵ La incursión de estos caracteres en la pintura tuvo varias funciones,⁴⁶ aquí sirvieron para destacar la procedencia judía de la discípula de Jesús.⁴⁷

En el caso de los pintores que tuvieron su obrador en Valencia pudieron hacerse con las sedas en la misma ciudad, ya que esta mantuvo relaciones diplomáticas con el territorio andalusí.⁴⁸ Tampoco hay que olvidar el comercio mercantil donde el Grao fue un importante puerto de escala.⁴⁹ Posiblemente alguno de estos tejidos formó parte del cargamento de los navíos, fueron adquiridos por miembros de las clases altas y quizá en el siglo XVI se vendieron en alguna almoneda.⁵⁰ Asimismo era habitual el empeño de prendas, práctica ejercida por la población mudéjar.⁵¹ Otra opción posible fue que los Hernandos los trajeran de Italia donde se les vincula por un breve periodo de tiempo, puesto que los productos nazaries circularon por todo el Mediterráneo.⁵² En última instancia pudieron copiar un modelo similar, ya que son numerosas las muestras pictóricas con representaciones de telas con inscripciones árabes.⁵³

Se han dado algunas hipótesis para la adquisición de sedas por parte de los talleres valencianos, pero ¿cómo llegaron los pintores de Países Bajos a poseer aquellas manufacturas textiles y cómo terminaron sus pinturas en la antigua Corona de Castilla? También cabría plantear diferentes pre-

⁴⁰ Para el origen y circulación de estas ricas telas por el Mediterráneo y territorios cristianos ibéricos véase Rodríguez, 2019: 19-50; 2021: 851-880.

⁴¹ Debemos hacer hincapié, como indicara Feliciano que, aunque en muchas telas usadas por los cristianos llevarán inscripciones árabes, no tenemos por qué pensar que fueron portadoras de un significado islámico para los cristianos. Feliciano, 2019: 289-317. La elección de estas manufacturas se debió, sobre todo, a la calidad de la técnica textil y sus materiales. Feliciano, 2005, 101-131.

⁴² Formado por Fernando Yáñez de Almedina (fl. 1506-1537) y Fernando de Llanos (fl. 1506-1525). Hay muchas referencias sobre estos maestros, entre otras, véase Benito, 1998. Gómez, 2011. La representación de la seda andalusí en las puertas del retablo de la catedral de Valencia y en otros maestros ha sido estudiada por Moreno, 2018: 237-258.

⁴³ Rodríguez, 2017: 287-307.

⁴⁴ Monnas, 2008: 222-231.

⁴⁵ Es interesante destacar que la copia de *María Magdalena* de la Galleria Regionale della Sicilia (Palermo) reproduce fidedignamente la original y, sin embargo, el artista cambió las letras hebreas del escote por otro tipo de ornamentación. Molly, 2006: 152.

⁴⁶ En el caso de los tejidos andalusíes con inscripciones su uso sirvió la mayoría de las veces para dotar de magnificencia a los personajes, pero también se puede vincular con la alteridad. Más información en Moreno, 2019: 22-25. Franco, 2022: 22-37.

⁴⁷ Benner, 2019: 358. Para otros maestros que incluyeron letras hebreas en sus obras véase Alexander-Knotter, 1999: 131-159.

⁴⁸ Llegaron embajadores nazaries y traerían presentes consigo, entre ellos preciadas telas. Véase Martínez, 2011-2012: 201-202.

⁴⁹ Para las relaciones comerciales con Granada: Hinojosa, 1978: 111-128. Valencia mantuvo relaciones con otros territorios andalusíes. Hinojosa, 1982: 249-267. El puerto más frecuentado para atracar fue el de Almería. Hinojosa, 1987: 99-100.

⁵⁰ García Marsilla, 2008.

⁵¹ García Marsilla, 2012: 156-157.

⁵² Granada mantuvo una importante política mercantil con la República de Génova. Fábregas, 2006: 17. También con Venecia. Fábregas, 2010: 643-664. Y con Florencia. González, 2011: 125-149; 2012: 86-90.

⁵³ En el siglo XV llegaron al puerto de Livorno alfombras de Levante, del imperio otomano y sultanato de Mameluco. Boralevi, 2018: 123-135.

misas al respecto. Por un lado, tenemos las actividades comerciales que mantuvieron los burgaleses en los puertos europeos, entre ellos Flandes.⁵⁴ Esto propició la llegada de obra a la Península Ibérica y quizá que los pintores se pudieran hacer con las sedas andalusíes que seguían circulando por el territorio hispano. Además, si damos por cierto que la tabla fue pintada por Scorel, este del mismo modo que los Hernandos, pudo comprar un fragmento de tejido en Italia o copiar algún trabajo realizado allí por otro maestro en el que se incluía el motivo ornamental en escritura árabe.

Respecto a cómo llegó la *Sagrada Familia* al convento de San Vitores, asistimos a la preferencia de la sociedad castellana por el arte proveniente de Países Bajos, pudiendo apuntar como ejemplo el trabajo realizado por Juan de Flandes entre 1496-1504 para los Reyes Católicos.⁵⁵ Sin embargo, no fue solo la realeza quien se sintió atraída por esta pintura, fue demandada por nobles, centros religiosos⁵⁶ y comerciantes (muchos de ellos asentados en los grandes centros artísticos de Países Bajos entre los siglos XV-XVI).⁵⁷ Como sugiere Iban Redondo, hubo una estrecha relación entre estos últimos y su clientela castellana quienes querían acaparar objetos artísticos del norte de Europa, un quehacer que les dotó “del conocimiento, las redes, el gusto y el interés por este tipo de piezas, que también demandarían ellos mismos”.⁵⁸

Llegados a este punto, podríamos conjeturar que la tabla de Fresno pudo ser comisionada por la familia Velasco.⁵⁹ Sabemos que, durante los dos primeros tercios del siglo XVI, parte de la oligarquía burgalesa compró obra de origen flamenco para decorar sus hogares, capillas y oratorios privados. La adquisición de estas manu-

facturas se hizo a través de la compra directa en Flandes, pero también por medio de su importación y posterior venta en tiendas o en las grandes ferias anuales que se realizaban en la Península Ibérica.⁶⁰ Como vimos, los miembros de esta familia fueron grandes promotores artísticos. Luis levantó el convento, Bernardino hizo reformas e Íñigo patrocinó una arqueta para depositar las reliquias de san Vitores. Es digno de mención que Pedro Fernández de Velasco, hermano del primero y padre de los segundos, sintió gran aprecio por las artes (tapices, retablos, orfebrería, obras flamencas e hispanoflamencas).⁶¹ A su vez, debió apreciar la magnificencia de los tejidos andalusíes como demuestra el terno que encargó para su capilla ornamentado con el lema “Gloria a nuestro señor el sultán”.⁶² Conocemos además, que su mujer Mencía de Mendoza (c. 1421-1500), tenía la casa del Cordón “lujosamente ataviado con imaginería, alfombras de Turquía y ricas telas de diseño morisco”.⁶³ En Burgos desde la segunda mitad del siglo XV al siglo XVI se observa mayor implicación de los comitentes en los encargos artísticos.⁶⁴ ¿Quién nos dice que no fue esta familia quien entregó al maestro una muestra del tejido y pidió que vistieran a la Virgen con él? Cabe decir que paulatinamente se incrementó el gusto por el arte proveniente de Italia, precisamente una influencia patente en la *Sagrada Familia* de Fresno.⁶⁵

Conclusiones

A pesar de todo lo expuesto, se hace difícil determinar la autoría de la tabla burgalesa solo al pincel de Jan van Scorel, ya que, por mucho que se han intentado encontrar características formales similares en su obra, la mayoría muestran una factura bastante dispar. Esto se debe, como sucede con otros pintores, a que no trabajó solo en su taller para poder dar salida a los numerosos encargos, quedando confirmado

⁵⁴ Payo/Matesanz, 2015: 35-38.

⁵⁵ Payo/Matesanz, 2015: 126-136.

⁵⁶ La pintura a caballo entre Flandes y Castilla en Payo/Matesanz, 2015: 606-614. Muchas obras compradas para decorar los conventos castellanos fueron vendidas en el siglo XIX. Véase Gaya, 1964: 8-9.

⁵⁷ Para los comerciantes burgaleses residentes en Países Bajos véase Payo/Matesanz, 2015: 187-308.

⁵⁸ Para un análisis de la figura del mercader véase Redondo, 2020: 172-205.

⁵⁹ Son importantes al respecto las contribuciones incluidas en Alonso/Carlos/Pereda, 2005 donde se aborda la promoción artística de cinco generaciones del linaje de los Condestables de Castilla. Para profundizar en el patrocinio arquitectónico de esta familia véase Paulino, 2020. Conocemos, por ejemplo, que Beatriz Manrique de Lara (1405-1470), mujer de Pedro Fernández de Velasco (1399-1470), mandó hacer dos retablos en Flandes para la iglesia de Santa Clara de Medina de Pomar. Kasl, 2014: 18.

⁶⁰ Sobre la llegada de mercancía a través de las rutas comerciales entre Flandes y Castilla, así como su posterior venta en Redondo, 2020: 207-309; 2022: 143-154. Además del mercado de obras originales pintadas por neerlandeses, es importante el de las copias de estas pintadas por grandes maestros y otras muchas anónimas. Véase las contribuciones incluidas en Lamas/García, 2021.

⁶¹ Payo/Matesanz, 2015: 140-162.

⁶² Moreno/Platero, 2007: 36-43.

⁶³ Pereda, 2005: 81.

⁶⁴ Payo/Matesanz, 2015: 99.

⁶⁵ Payo/Matesanz, 2015: 649-650.

con el dibujo subyacente en el cual se manifiestan varios estilos.⁶⁶ Los aprendices o ayudantes participarían en la fase del dibujo preparatorio, en los bosquejos de la obra e incluso en la etapa pictórica. Se ha revisado el trabajo de sus maestros, discípulos y de aquellos en los que pudo influir, entre ellos Jacob Cornelis, Maarten van Heemskerck, Antonio Moro, Vermeyen o Herman Posthumus. En ninguno de ellos hemos hallado similitudes tan claras que evidencien que fuera realizada por alguno de ellos. El único artista con el que podríamos relacionar las tablas, por el uso de un tejido listado, es Cornelisz Willemsz.

La incursión de los textiles en las obras presentadas denota la importancia de la manufactura sedera andalusí todavía en la Edad Moderna. Además, su uso es relevante, ya que puede servir para conectar la obra con el círculo de un determinado maestro. Probablemente el que en varias pinturas atribuidas a Jan van Scorel o su círculo se utilice un patrón con escritura en cúfico anudado para la indumentaria de la Virgen y María Magdalena, se deba a que su obrador contó con una muestra de tela. Como se ha visto fueron muchos los talleres que debieron hacer uso de este tipo de tejidos como modelo de inspiración. Otra opción sería algún trabajo preparatorio que pudieron copiar una y otra vez. Parece ser que Scorel utilizó estos dibujos desde comienzos de su trabajo, unos modelos que se pasaban a la superficie de trabajo a través de una cuadrícula. Una plantilla que, según Molly Faries, se podría modificar añadiendo o quitando elementos.⁶⁷ Esto explicaría la cantidad de obras con diseños similares y que se le adjudican de algún modo u otro. En cuanto a la manera con la que obtuvo aquel modelo, bien un fragmento de tela o la copia de este, quizá también se pueda vincular con sus años en Italia. No debemos olvidar que las manufacturas andalusíes circularon por el Mediterráneo. Aunque también puede ser una exigencia del comitente.

Hasta nuevas evidencias solo nos atrevemos a decir que la *Sagrada Familia* de Fresno de Río Tirón es una obra perteneciente a la escuela flamenca que, por el momento, podemos adscribir a algún maestro del entorno más próximo de Jan

van Scorel, ya sea su maestro, uno de sus discípulos o quizá un seguidor de este.

Bibliografía

- Alexander-Knotter, Mirjam (1999): "An Ingenious Device: Rembrandt's Use of Hebrew Inscriptions". En: *Studia Rosenthaliana*, 33, 2, pp. 131-159.
- Alonso, Begoña/Carlos, M.^a Cruz de/Pereda, Felipe (2005): *Patronos y coleccionistas: los condestables de Castilla y el arte (siglos XV-XVII)*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2005.
- Barceló, Carmen (2018): "Epigrafía àrab en ceràmica". En: Armengol, Pau (coord.): *L'argilla de la mitja lluna. La ceràmica islàmica a la ciutat de València: 35 anys d'arqueologia urbana [Museu d'Història de València, desembre-abril]*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, pp. 233-266.
- Barrón, Aurelio (2008): "Una imagen de Felipe Bigarny sobre la primitiva tumba de San Vitores, patronazgo de la casa Velasco". En: Vélez, José/Echeverría, Pedro/Martínez, Felicitas (eds.): *Estudios de Historia del Arte en memoria de la profesora Micaela Portilla*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, pp. 181-190.
- Barrón, Aurelio (2018): "Dos arquetas de San Vitores (Cerezo del Río Tirón) hechas en Flandes (1466) y Burgos (1525)". En: *Ars Bilduma*, 8, pp. 17-40.
- Benner, Gabriela (2019): "El Faux-Hebreo: un alfabeto con errores". En: *CEM Cultura, Espaço & Memória*, 9, pp. 357-365.
- Benito, Fernando (com.) (1998): *Los Hernandos: pintores hispanos del entorno de Leonardo [Museo de Bellas Artes de Valencia del 5 de marzo al 5 de mayo de 1998]*. Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana.
- Boralevi, Alberto (2018): "Il collezionismo di tappeti orientali a Firenze". En: Curatola, Giovanni (com.): *Islam e Firenze: arte y collezionismo dai Medici al Novecento*. Florencia: Giunti, pp. 123-135.
- Bruyn, J. (1983): "Over de betekenis van het werk van Jan van Scorel omstreeks 1530 voor oudere en jongere tijdgenoten (I)". En: *Oud Holland*, 1983, 97, 3, pp. 117-124.
- Casado, Hilario (2003): *El triunfo de Mercurio. La presencia castellana en Europa (siglos XV y XVI)*. Burgos: Cajacirculo.

⁶⁶ "To say that the master designs –or underdraws– and the shop assistants carry out the painted execution grossly oversimplifies the actual situation in Scorel's workshop. Collaboration can occur in any stage of the painting process, the underdrawings as well as the paint stage, and even in preparatory drawings on paper. Collaboration can be either juxtaposed or superimposed in one and the same work". Citado por Faries, 2011: 38.

⁶⁷ Faries, 2011: 38.

- Di Furia, Arthur D. (2019): *Maarten van Heemskerck's Rome: Antiquity, Memory, and the Cult of Ruins*. Boston: Brill.
- Duchet-Suchaux, Gaston/Pastoureau, Michel (2001): *Guía iconográfica de la Biblia y los santos*. Traducción de Cesar Vidal. Madrid: Alianza Editorial.
- Fábregas, Adela (2006): "La integración del reino nazarí de Granada en el espacio comercial europeo (siglos XIII-XV)". En: *Investigaciones de Historia Económica*, 6, pp. 11-40.
- Fábregas, Adela (2010): "Acercamientos y acuerdos comerciales entre Granada y Venecia al filo de 1400". En: *Anuario de estudios medievales*, 40, 2, pp. 643-664.
- Faries, Molly (1972): *Jan Van Scorel, His Style and Its Historical Context*. Tesis doctoral. Bryn Mawr College, Pensilvania.
- Faries, Molly (2006): "Jan van Scorel's *Mary Magdalene*: original and copy". En: Verougstraete, Hélène/Couver, Jacqueline (eds.): *La peinture ancienne et ses procédés. Copies, répliques, pastiches*. París: Uitgeverij Peeters, pp. 150-158.
- Faries, Molly (2011): "Jan van Scorel's Drawing and Painting Technique". En: Helmus, Liesbeth M. (ed. et al.): *Utrecht Painting, 1363-1600. The Collection of the Centraal Museum*. Utrecht: Centraal Museum, pp. 22-42.
- Faries, Molly/Defoer, Henri (2020): "Jan van Scorel's *Crucifixion* for the Oude Kerk, Amsterdam: The finest painting in all of the regions of Flanders". En: *Journal of Historians of Netherlandish Art*, 12, 2, pp. 1-32.
- Feliciano, María Judith (2005): "Muslim Shrouds for Christian Kings. A reassessment of Andalusí textiles in thirteenth-century Castilian life and ritual". En: Robinson, Cynthia/Rouhi, Leyla (ed.): *Under the Influence. Questioning the Comparative in Medieval Castile*. Leiden; Boston: Brill, pp. 101-131.
- Feliciano, María Judith (2019): "El corpus epigráfico de los tejidos medievales en Iberia: nuevas aportaciones". En: Rodríguez, Laura/García, Francisco de Asís (eds.): *Arte y producción textil en el Mediterráneo medieval*. Madrid: Polifemo, pp. 289-317.
- Ferrando, Juan (1950): *Iconografía de los santos*. Barcelona: Omega.
- Franco, Alfonso (2006): *Entre los reinados de Enrique IV y Carlos V. Los condestables del linaje Velasco (1461-1559)*. Jaén: Universidad de Jaén.
- Franco, Borja (2022): "El trazo oculto de la alteridad. Nuevas reflexiones en torno a *Santa Catalina de Alejandría* de Fernando Yáñez de Almedina, *Cristo ante Pilatos* de los Osona y el hibridismo cultural". En: *Boletín del Museo del Prado*, 38, 58, pp. 22-57.
- Franco-Sánchez, Francisco/Constán-Nava, Antonio (2016): "Inscripciones árabes andalusíes aparecidas en cerámicas de Elda, Alicante". En: *Mirabilia/MedTrans*, 3, pp. 30-59.
- Fritz, J. M. (1967): "Die Gemäldeleihgaben aus Bundesbesitz". En: *Das Rheinische Landesmuseum Bonn*, 1, pp. 1-6.
- García Marsilla, Juan Vicente (2008): "La vida de las cosas: el mercado de objetos de segunda mano en la Valencia bajomedieval". En: *Pautas de consum i nivells de vida al món rural medieval, 18-20 de septiembre 2008*. Recurso en línea: [08/12/2020].
- García Marsilla, Juan Vicente (2012): "Empeñando la vida. Los préstamos con prenda mueble en la Valencia Medieval". En: Carboni, Mauro/Muzzarelli, Maria: *In pegno: oggetti in transito tra valore d'uso e valore di scambio: secoli XIII-XX*. Boloña: Il Mulino, pp. 133-168.
- Gaya, Juan Antonio (1964): *Pintura europea perdida por España. De van Eyck a Tiépolo*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Gómez, José (2011): *Los Hernandos: pintores 1505-1525/c. 1475-1536*. Madrid: Arcos-Libros.
- González, Raúl (2011): "Las galeras mercantiles de Florencia en el reino de Granada en el siglo XV". En: *Anuario de estudios medievales*, 41, 1, enero-junio, pp. 125-149.
- González, Raúl (2012): "Apuntes para una relación comercial velada: la República de Florencia y el Reino de Granada en la Baja Edad Media". En: *Investigaciones de Historia Económica*, 8, pp. 83-93.
- Hall, James (1987): *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Introducción de Kenneth Clark. Madrid: Alianza.
- Helmus, Liesbeth M. (2010): "De vroegmoderne tijd Jan van Scorel en Maerten van Heemskerck". En: Helmus, Liesbeth M.: *Schilderen in opdracht: Noord-Nederlandse contracten voor altaarstukken 1485-1570*. Utrecht: Centraal Museum, pp. 199-265.
- Hinojosa, José (1978): "Las relaciones entre los reinos de Valencia y Granada durante la primera mitad del siglo XV". En: García, Juan (et al.): *Estudios de Historia de Valencia*. Valen-

- cia: Universidad de Valencia, Secretariado de Publicaciones, pp. 91-160.
- Hinojosa, José (1982): "Las relaciones comerciales entre Valencia y Andalucía durante la baja Edad Media". En: Diputación Provincial de Sevilla (ed.): *Hacienda y comercio: actas del II Coloquio de Historia Medieval Andaluza, Sevilla, 8-10 de abril de 1981*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, pp. 249-267.
- Hinojosa, José (1987): "Las relaciones entre Valencia y Granada durante el siglo XV: balance de una investigación". En: López de Coca, José (ed.): *Estudios sobre Málaga y el Reino de Granada en el V Centenario de la Conquista*. Málaga: Diputación Provincial de Málaga, pp. 83-111.
- Krueger, Ingeborg (1982): "Heilige Familie (Ruhe auf der Fluch nach Ägypten)". En: Goldkuhle, Fritz/Krueger, Ingeborg/Schmitz, Hans M.: *Rheinisches Landesmuseum Bonn. Gemälde bis 1900*. Bonn: Dr. Rudolf Habelt GmbH, pp. 489-490.
- Lamas, Eduardo/García, David (eds.) (2021): *Copies of Flemish Masters in the Hispanic World (1500-1700)*. Flandes by Substitution. Turnhout: Brepols.
- Mackie, Louise W. (2015): *Symbols of Power. Luxury Textiles from Islamic Lands. 7th-21 Century*. Cleveland: Cleveland Museum of Art.
- Martínez, María (2011-2012): "Influencias islámicas en la indumentaria medieval española". En: *Estudios sobre patrimonio, cultura y ciencias medievales*, 13-14, pp. 187-222.
- Martínez, Gonzalo (1996): "Supresión de los conventos religiosos en la provincia de Burgos (1820-1836)". En: *Boletín de la Institución Fernán González*, 213, pp. 461-489.
- Martínez, Virgilio (2002): "Epigrafía meriní. Lectura y documentación de las inscripciones sobre cerámica estampillada del Museo de Algeciras". En: Torremocha, Antonio/Oliva, Yolanda (ed.): *La cerámica musulmana de Algeciras. Producciones estampilladas: estudio y catálogo*. Algeciras: Ayuntamiento de Algeciras, pp. 74-85.
- Martorell, Miguel (2020): *El expolio nazi*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Monnas, Lisa (2008): *Merchants, princes, and painters: silk fabrics in Italian and northern paintings, 1300-1500*. Londres: Yale University Press.
- Moreno, Araceli (2018): "Pervivencia de motivos islámicos en el Renacimiento: el lema 'izz li-mawlānā al-sulṭān' en las puertas del retablo mayor de la catedral de Valencia". En: *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte*, 6, pp. 237-258.
- Moreno, Araceli (2019): "Cortinas hispanomusulmanas de mobiliario (ss. XIV-XV) a vestuario (s. XVI)". En: Payo, René Jesús (ed.): *Vestir la arquitectura. XXII Congreso Nacional de Historia del Arte. Universidad de Burgos del 20-22 de junio 2018*. 2 vols. Burgos: Universidad de Burgos, vol. 1, pp. 421-425.
- Moreno, Mónica/Platero, Aranzazu (2007): "Gloria al sultán en la capilla de los Condestables de la catedral de Burgos". En: *Akobe*, 8, pp. 36-43.
- Partearroyo, Cristina (1977): "Spanish-Moslem Textile". En: *Bulletin de Liaison du Centre International d'Etude des Textiles Anciens*, 45, pp. 78-85.
- Partearroyo, Cristina (1992): "Curtain". En: Dodds, Jerrilynn D. (ed.): *Al-Andalus: The Arts of Islamic Spain [exposition, Alhambra, 18 March-19 June 1992; Nueva York, the Metropolitan Museum of Art, 1 July-27 September 1992]*. Nueva York: Metropolitan Museum of Art, pp. 338-339, cat. núm. 99.
- Partearroyo, Cristina (2007): "Tejidos andalusíes". En: *Artigrama*, 22, pp. 371-419.
- Paulino, Elena (2013): "Patrocinio religioso, patrocinio artístico e identidad familiar a finales de la Edad Media". El caso de los Fernández de Velasco. En: *eHumanista*, 24, pp. 411-432.
- Paulino, Elena (2020): *Arquitectura y nobleza en la Castilla bajomedieval: el patrocinio de los Velasco entre al-Andalus y Europa*. Madrid: La Ergástula.
- Payo, René/Alonso, María Pilar (2008): "La pintura del Renacimiento en Burgos". En: Rodríguez, Emilio/Bringas, María Isabel: *El arte del Renacimiento en el territorio burgalés*. Burgos: Universidad Popular para la Educación y Cultura de Burgos, pp. 209-240.
- Payo, René/Matesanz, José (2015): *La Edad de Oro de la Caput Castellae. Arte y Sociedad en Burgos (1450-1600)*. Burgos: Dosssoles.
- Pereda, Felipe (2005): "Mencia de Mendoza (†1500), Mujer del I Condestable de Castilla: El significado del patronazgo femenino en la Castilla del Siglo XVI". En: Alonso, Begoña/Carlos, M.ª Cruz de/Pereda, Felipe: *Patronos y coleccionistas: los condestables de Castilla y el arte (siglos XV-XVII)*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, pp. 9-119.

- Pérez, Marino (2009): *San Vitores. Iconografía y culto*. Burgos: Asociación Cultural 'Cerasio'.
- Pérez, Marino (2021): "¿Dos cuadros del círculo de Rafael Sanzio en el convento de San Vitores? Comentario en torno a dos tablas expuestas en el Museo del Retablo de Burgos". En: *Segisamunculum: asociación cultural de Cerasio*, 44, pp. 17-18.
- Redondo, Iban (2020): *El mercado de arte entre Flandes y Castilla en tiempos de Isabel I (1474-1504)*. Madrid: La Ergástula.
- Redondo, Iban (2022). "Ferias y comercio internacional de arte en Castilla en la Baja Edad Media". En: González, Herbert; Valtierra, Ana (coords.): *Miradas al comercio desde la Historia del Arte. El mercado, espacio de relación social y económica*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pp. 143-154.
- Rodríguez, Laura (2017): "Engalanamiento textil en la pintura gótica hispana". En: Miquel, Matilde/ Pérez, Olga/Martínez, Pilar (eds.): *Afilando el pincel, dibujando la voz. Prácticas pictóricas gótica*. Madrid: Complutense, pp. 287-307.
- Rodríguez, Laura (2019): "El Mediterráneo y la internalización de la producción textil medieval". En: Rodríguez, Laura/García, Francisco de Asís (eds.): *Arte y producción textil en el Mediterráneo medieval*. Madrid: Polifemo, pp. 17-50.
- Rodríguez, Laura (2021): "Origen y difusión de tejidos ricos en los territorios cristianos ibéricos en la Edad Media". En: *Anuario de estudios medievales*, 51, 2, 2021, pp. 851-880.
- Ronda, Kasl (2014): *The making of Hispano-Flemish style: art, commerce, and politics in fifteenth century Castile*. Turnhout: Brespols.
- Rosser-Owen, Mariam (2013): "Andalusi and Mudéjar Silk Textiles in the Victoria and Albert Museum: A school of design in this beautiful class of Sumptuary Art". En: Rodríguez, Laura/Cabrera, Ana (eds.): *La investigación textil y los nuevos métodos de estudio*. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, pp. 170-184.
- Run, Tatjana van/Leeflan, Micha (2008): "Jan van Scorel in volle glorie". En: *Madoc*, 22, 1, pp. 78-87.
- Schrijver, Elka (1978): "The Life of Jan van Scorel". En: *History Today*, 28, pp. 121-125.
- Tubben, Mark (2019): *Cornelis Willemsz and Geertgen tot Sint Jans: The identification of a Haarlem painter and his relation to Geertgen tot Sint Jans and the Haarlem convent of the Johannites*. Tesis de maestría. Leyden University.
- Úzquiza, Teodoro (2012): *Símbolos en el arte cristiano. Breve diccionario ilustrado*. Burgos: Sembrar.
- Wardwell, Anne E. (1983): "A Fifteenth-Century Silk Curtain from Muslim Spain". En: *Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 70, 2, pp. 58-72.
- Wechser, Paul (1938): "Heemskerck and Scorel". En: *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen*, 59, 3, pp. 218-230.
- Wouk, Edward H./ Morris, David (2016): *Marcantonio Raimondi, Raphael and the Image Multiplied*. Manchester: Manchester University Press.
- Yeide, Nancy (2009): *Beyond the Dream of Avarice. The Hermann Goering Collection*. Dallas: Laurel Publishing, LLC.