

Caminos e itinerarios en el trabajo de un artista del Renacimiento: el ejemplo del maestro de Llanes-Olivares¹

Irune Fiz Fuertes
Universidad de Valladolid (España)

Recibido: 14/12/2024. Aceptado: 16/03/2025

RESUMEN

El propósito de este trabajo es el de establecer conexión entre distintos pintores anónimos castellanos, englobados bajo las figuras del Maestro de Llanes, Maestro de Olivares y Maestro de Roa, una producción que se ha abordado hasta ahora de manera fragmentaria, pero que forma un conjunto unitario. Se hará hincapié, además, en los avatares sufridos desde el siglo XX hasta nuestros días por las tablas de un retablo de los aquí reagrupados, para, a continuación, prestar atención a las rutas seguidas por los artistas para desarrollar su labor en tan amplio territorio.

PALABRAS CLAVE

Retablo, rutas artísticas, pintura del renacimiento, colecciónismo, comercio de arte.

Pathways and itineraries in the work of a Renaissance artist: the example of the Llanes-Olivares Master

ABSTRACT

The purpose of this paper is to establish a connection between various anonymous Castilian painters, grouped under the figures of the Master of Llanes, the Master of Olivares and the Master of Roa, a production that has so far been approached in a fragmentary manner but which forms a unitary whole. Emphasis will also be placed on the vicissitudes suffered from the 20th century to the present day by the panels of one of the altarpieces grouped together here, and then attention will be paid to the routes followed by the artists to develop their work in such a vast territory.

KEYWORDS

Altarpiece, artistic routes, renaissance painting, collectionism, art trade.

¹ Este trabajo se enmarca en el Grupo de Investigación Reconocido IDINTAR: Identidad e intercambios artísticos. De la Edad Media al mundo contemporáneo de la Universidad de Valladolid. HAR2014-52469-C3-3-P

La mayoría de los estudios actuales en pintura del Renacimiento en España han desistido de concepciones generalistas, decantándose por aproximaciones más específicas, sin por ello dejar de contextualizarlas en un ámbito europeo. También han cambiado, o más bien aumentado, los enfoques desde los que se aborda el fenómeno pictórico. En lo que respecta a la pintura renacentista española, el punto de partida para este tipo de aproximaciones generalistas, muy basadas en el análisis formal, siguen siendo necesariamente los pioneros estudios de Post y de Angulo,² que sí trataban de ofrecer una visión de conjunto, aunque sin soslayar las diferencias entre unos lugares y otros. Con frecuencia supieron la carencia de documentación con la creación de maestros anónimos en torno a los que agrupar un estilo en una determinada zona. Al ser labores dilatadas a lo largo del tiempo, –muy especialmente la de Post–, a pesar de su afán por trazar estilísticamente esa visión de conjunto, en ocasiones no llegaron a conectar entre sí a algunos de estos pintores anónimos. Este es el caso de una serie de obras pictóricas diseminadas entre las antiguas diócesis de Oviedo, Burgos, Osma y Palencia, en territorios hoy pertenecientes a Asturias, Cantabria, Burgos y Valladolid; están atribuidas a distintos maestros anónimos, pero, pese a la distancia existente entre ellas, fueron hechas por un mismo taller.

Uno de estos pintores anónimos creados por Post³ es el maestro de Llanes, bautizado así en atención al retablo mayor de la parroquia de *Santa María* en Llanes (Asturias).⁴ El investigador americano también le atribuyó el que preside el altar mayor de la Colegiata de *Santa Juliana* en Santillana del Mar. Pese a algunas diferencias de detalle entre una y otra obra,⁵ inherentes al trabajo colectivo de un obrador, la historiografía posterior ha refrendado este juicio,⁶ pero no ha habido avances al respecto de sus conexiones estilísticas con otras pinturas.

2 Post, 1947. Angulo, 1954.

3 Post, 1947: 633-656.

4 Una imagen completa del retablo consultese “Llanes, Basílica de Santa María del Concejo, retablo mayor”. En: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/0/Llanes_-_Bas%C3%ADlica_de_Santa_Mar%C3%A1da_del_Concejo%2C_retablo_mayor.jpg [2 de diciembre de 2024]

5 Ya desde Angulo, 1954: 110, que ve mayor italianismo en el de Santillana.

6 Morales Saro, 1975: 342, y más recientemente Polo Sánchez, 2021: 48.

Desde el punto de vista escultórico, hay consenso a la hora de afirmar que se trata de una producción de los talleres burgaleses, aserción apoyada, además, en la crónica que dejó Laurent Vital sobre el trabajo de un escultor asentado en Burgos procedente de Saint Omer, que en 1517 se encontraba trabajando en el “altar”.⁷ Pese al deseo de unir este escultor al nombre de León Picardo, esta es hoy una hipótesis descartada, al tratarse, más que de una idea rigurosa, del anhelo de vincular esta anécdota con el nombre de un artista conocido.⁸

Por lo que respecta a la fecha en la que se hicieron estos dos retablos, el estilo de las pinturas indica que se debe situar en los inicios de la tercera década del siglo XVI, aspecto corroborado por otros factores como la moda y el peinado.⁹

Esta es la misma datación que se debe manejar para otro retablo realizado en plena Tierra de Campos castellana, en Montealegre (Valladolid), una localidad perteneciente en el siglo XVI a la diócesis de Palencia.¹⁰ El retablo mayor de la parroquia de *San Pedro* consta de doce pinturas, las seis correspondientes al lado del evangelio fueron hechas por el Maestro Benito, pintor palentino discípulo de Juan de Flandes,¹¹ mientras que en las seis del lado de la epístola, distribuidas en dos calles, se detecta el trabajo del taller que se encargó de los retablos de Llanes y Santillana. Las composiciones empleadas en Montealegre son más sencillas que en estos y la pincelada es más clara y difuminada. Sin duda estos cambios se deben a la influencia del pintor con más ascendente en este territorio en la segunda y tercera década del siglo XVI: Juan de Flandes. Sin embargo, las tablas de Montealegre están lejos de la calidad de este. Difieren de la producción de Juan de Flandes los tipos humanos empleados, que no dejan lugar a dudas: nos hallamos ante el mismo

7 Vital, 1881: 88-89.

8 Morales Saro, 1975: 345-346. Especialmente bien tratado este asunto en: Polo Sánchez, 2021: 43.

9 Polo Sánchez, 2021: 49 -50 hace un análisis de la indumentaria que le lleva a situar la obra entre 1525-1535, pero algunos de los elementos utilizados en este análisis, como la melena de los varones hasta los hombros, estaba obsoleta en 1530. Para esas fechas la melena de los hombres era corta y recta, a la altura de las orejas; ese novedoso peinado no aparece aún en estos retablos. Bernis, 1962: 34.

10 Para un completo repertorio de imágenes sobre este retablo se puede consultar “El retablo mayor de la iglesia de Montealegre de Campos” En: <https://arte.valladolid.blogspot.com/2014/10/el-retablo-mayor-de-la-iglesia-de-san.html> [2 de diciembre de 2024].

11 Weniger, 1999.

taller que trabajó en Llanes y en Santillana del Mar, siendo más marcadas las concomitancias con este último retablo. Podemos comprobarlo, por ejemplo, si tomamos el San José de la *Adoración de los Magos* de Montealegre [fig. 1], que calca el mismo personaje de la *Natividad* de Llanes [fig. 2], o cualquiera de las figuras del *Descendimiento* de Montealegre y los comparamos con las que animan la composición del *Martirio de Santa Juliana* en Santillana o con la propia *Natividad* de este retablo [fig. 3].

Estas pinturas habían sido atribuidas al Maestro de Olivares,¹² figura creada por Post para agrupar una serie de obras en relación con el autor del retablo de Olivares de Duero,¹³ del que nos ocuparemos a continuación.



Fig. 1. Maestro de Llanes-Olivares. Natividad. Retablo mayor de la parroquia de San Pedro (Montealegre, Valladolid). Hacia 1520. Foto de la autora

El retablo mayor de *San Pelayo* en Olivares de Duero y la construcción de la figura del Maestro de Olivares

Aunque hoy es una obra sobradamente conocida, en los primeros estudios sobre el retablo mayor de la parroquia de *San Pelayo* en Olivares de Duero (Valladolid) no se tuvo en cuenta las grandes divergencias de estilo entre unas tablas

12 Martín González, 1977: 374-377.

13 Post, 1966: 114

y otras.¹⁴ No fue hasta el trabajo de Ana Ávila cuando las mejores tablas del conjunto vallisoletano se atribuyeron a Juan Soreda,¹⁵ mientras que el resto pasó a estar englobado bajo el nombre del Maestro de Olivares, pero sin establecer conexión con las otras obras arriba mencionadas, salvo con la mitad del retablo de Montealegre.



Fig. 2. Maestro de Llanes-Olivares. Natividad (detalle). Retablo mayor de la parroquia de San Pedro (Montealegre, Valladolid). Hacia 1520. Foto de la autora

En esencia, hace casi un siglo se crearon las figuras de los maestros anónimos de Llanes y Olivares para englobar pinturas de dos ámbitos geográficos bien diferenciados. Al primero no se le han atribuido más obras, mientras que el segundo, una vez desgajado de la producción sorediana, apenas ha recibido atención por parte de los estudiosos de la pintura renacentista, a

14 Con la excepción de Angulo, 1954: 112, ni Agapito Revilla, 1934, ni Martín González, 1953, ni Post, 1966, supieron apreciar estas diferencias. Es llamativo que Post, que había creado la figura del Maestro de Llanes, no supiera poner en conexión el estilo de los retablos de Llanes y Santillana con estas pinturas, aunque estas faltas de conexión entre obras similares son frecuentes en esa publicación de 1966, ya que en realidad él falleció en 1959, antes de que el volumen estuviera acabado y fue Harold E. Wethey quien lo editó.

15 Ávila, 1979.

causa de su menor mérito frente a Soreda, pese a que se encargó de las tres cuartas partes de uno de los retablos más importantes de este periodo.



Fig. 3. Maestro de Llanes-Olivares. Natividad (detalle). Retablo mayor de la colegiata de Santa Juliana (Santillana del Mar, Cantabria). Hacia 1520. Foto de la autora

Es importante precisar la datación de las pinturas del retablo de Olivares debidas a este anónimo pintor. No se encuentra en ellas huella de la estampa rafaellesca, que se generaliza en el panorama artístico español en la tercera década de siglo, y en cambio se vuelven a percibir de manera muy clara las concomitancias con la obra de Juan de Flandes. Copia casi literalmente composiciones del retablo mayor de la Catedral de Palencia, como se puede apreciar, por ejemplo, en la escena de *Cristo ante Pilatos*. Esta circunstancia está indicando que esta pintura no puede ser anterior a la década de 1520, dado que la documentación indica que el retablo palentino se instaló hacia 1522.¹⁶ Desde el punto de vista escultórico, también se ha considerado su realización a mediados de la década de 1520¹⁷ y tanto la indumentaria como los peinados ratifican estos datos. El modo de vestir ha variado poco respecto

16 Vandevivere, 1986: 90. Silva Maroto, 2006: 340-341.

17 Parrado del Olmo, 1987: 246. Según este autor, el baúl ante era utilizado en el medio burgalés, del que considera dependiente este retablo, en fechas inmediatamente anteriores a la publicación de *Medidas del Romano*, como es el caso de las obras de rejería de Cristóbal de Andino.

a Llanes y Santillana, no así los peinados masculinos, que han abandonado la melena hasta los hombros, y la llevan recta a la altura de las orejas, como el joven rey Carlos en esa época.¹⁸ En definitiva, consideramos que este anónimo taller trabajó en la pintura del retablo hacia 1525, pero no mucho más allá de ese año, pues de ser así, ya se percibiría la impronta de la estampa rafaellesca y desaparecería o se transformaría por este influjo la huella de Juan de Flandes.



Fig. 4. Maestro de Llanes-Olivares. Natividad (detalle). Retablo mayor de la colegiata de Nuestra Señora de la Asunción (Roa, Burgos). Hacia 1530. Foto de la autora

En el haber de este pintor debe englobarse también un retablo que consta de una sola tabla, una *Lamentación*, coronada por un ático semi-circular que representa a Jesucristo bendiciendo flanqueado por dos ángeles [fig. 4]. Se encuentra en la colegiata de Roa de Duero (Burgos) y se puede fechar ya en el inicio de la cuarta década de siglo si tenemos en cuenta su ensamblaje y motivos decorativos. Situado actualmente en una capilla del costado meridional, su ubicación original era hasta la segunda mitad del siglo XX una capilla en el muro norte, perteneciente a las familias de los Borja y de los Baca. Parece que en la parte inferior de esta pieza existía una inscripción que rezaba así: "don Pedro de Baca

18 Bernis, 1963: 33-34.

arcediano de esta santa iglesia”,¹⁹ pero hoy no hay rastro de ella.²⁰

Esta pintura ya llamó la atención de Angulo y de Post,²¹ relacionándola ambos con el retablo de Olivares. Esta información no fue tenida en cuenta más adelante, pues algunas décadas después la tabla le sirvió a Ana Ávila para bautizar a su autor como Maestro de Roa,²² de manera que el acervo de este pintor seguía ajeno una visión de conjunto, cuando lo cierto es que son obras de la misma mano.

Ayuda a esta conclusión que el pintor varíe escasamente los tipos humanos, sobre todo las figuras masculinas, para las que tiene básicamente dos modelos: uno joven, como el San Pelayo que protagoniza su obra más importante, en Olivares, con el rostro simplificado y el cabello a la moda de la tercera década de siglo, y otro de mayor edad, muy característico por su frente despejada, la cabeza a menudo cubierta con un turbante, el mentón sobresaliente y su rostro mal afeitado, buscando un mayor realismo. Este tipo se encuentra en todos los retablos aludidos, desde el San José de la *Natividad* en Santillana del Mar hasta José de Arimatea en la *Lamentación de Roa*, pasando por Llanes en la mencionada *Adoración de los Magos*, en Montealegre, en el sayón con turbante rojo en la *Crucifixión de San Pedro*, o los incontables ejemplos de Olivares, tales como el profeta *Daniel* del banco o la *Natividad* [fig. 5].²³ En los rostros femeninos no se encuentran tantas analogías, pese a un estilo común, pero esto ya sucedía también entre las tablas de Santillana y Llanes; por ello hay que insistir en que nos hallamos ante la labor de un taller cuyas realizaciones más antiguas serían estos dos retablos, como de-

notan elementos secundarios como el tratamiento del paisaje, la arquitectura *picta* y la configuración espacial. No es el que dominio del espacio, bastante rudimentario, mejore mucho, pero con el tiempo depura los elementos que lo ocupan, resultando por ello mucho más desahogado. El tratamiento del paisaje en la lejanía no varía mucho. Siempre es bastante sumario, alejado del detallismo de carácter flamenquizante, más por el deseo de centrar la atención en la figura humana como eje narrativo que por una toma de postura definida frente a la tradición norteña.



Fig. 5. Maestro de Llanes-Olivares. Natividad. Retablo mayor de la parroquia de San Pelayo (Olivares de Duero, Valladolid). Hacia 1525. Foto de la autora

19 Zamora Lucas, 1965: 280.

20 La tabla fue restaurada entre 2008 y 2012; en el informe relativo a la misma tampoco se menciona esta inscripción.

21 Angulo, 1954: 112. Post, 1966: 118.

22 Ávila, 1979: 409. A veces, desenfocar la maraña bibliográfica sobre estos artistas anónimos y sus cambios de denominaciones resulta más complicado que trazar su estilo y trayectoria. Quizá convenga reflexionar sobre ello como una de las causas que desalientan a los investigadores a la hora profundizar en este tipo de trabajos. Como consecuencia, no hay apenas avances en cuanto al conocimiento de este ingente patrimonio, condición necesaria para esclarecer el panorama pictórico castellano.

23 Un repertorio de imágenes sobre este retablo se puede consultar: “Excellentiam: retablo de San Pelayo, una espectacular maquinaria renacentista”.

En: <https://domuspucelae.blogspot.com/2020/09/excellentiam-retablo-de-san-pelayo-una.html> [2 de diciembre de 2024].

La proliferación de tantas denominaciones para un solo taller pictórico hace conveniente elegir una sola que permita aglutinar de una manera coherente toda su producción. Con el fin de no crear aún más confusión sobre su denominación y autoría, proponemos la designación de Maestro de Llanes-Olivares, por ser el retablo de Llanes la obra más temprana conservada y el de Olivares la más ambiciosa. Esta denominación permite aludir, además, al amplio itinerario seguido por su trabajo.

El periplo de unas tablas del retablo mayor de *Nuestra Señora de la Antigua* de Ameyugo (Burgos)

A este *corpus* de obras más conocidas se vinculan además tres tablas procedentes de una localidad burgalesa, Ameyugo. Se trata de parte de un retablo –seguramente el mayor– que no se encuentra en su ubicación original, la parroquia de *Nuestra Señora de la Antigua*, desde hace casi un siglo, ya que lo conocemos a partir de su pertenencia a la colección del industrial textil Rómulo Bosch Catarineu, iniciada hacia 1923.²⁴ Por fortuna, dos de las tablas conservan aún sendas etiquetas en su reverso donde se informa de que fueron transportadas en tren desde Miranda de Ebro –situada a escasos diez kilómetros de Ameyugo– hasta Barcelona. Se consigna, además, otro dato muy significativo: su receptor en esta ciudad era José Colomines, suegro del historiador Josep Gudiol²⁵. Colomines y Gudiol compartían intereses profesionales, entre ellos una galería de arte llamada La Sagristía, cuyos socios capitalistas eran Teresa Amatller... y Rómulo Bosch i Catarineu. Esta galería estuvo en activo entre 1927 y 1931²⁶, así que seguramente fue entonces cuando las tablas de Ameyugo salieron de su lugar de origen. Las relaciones comerciales entre Bosch Catarineu y Gudiol parecen bastante fluidas en este periodo de su vida, en el terreno financiero y en atención a esta y otras obras de arte –entre ellas una predela hispanoflamenca procedente también de Ameyugo²⁷– en el que su nombre aparece vinculado. Parece, pues, bastante plausible que el historiador estuviera involucrado

24 Folch i Torres, 1936: 187.

25 Agradezco a Fundació Julio Muñoz Ramonet su amabilidad al proporcionarme esta información, que proviene de las investigaciones del profesor Buenaventura Bassegoda y Hugas, catedrático de historia del arte en la Universitat Autònoma de Barcelona.

26 Rivero Matas, Nuria: "Ficha biográfica de Rómulo Bosch Catarineu". En: https://taller.iec.cat/rctic/fitxa_una.asp?id_fitxa=61 [2 de diciembre de 2024].

27 Esta predela pertenece actualmente al Metropolitan Museum de Nueva York, en cuya página web constan estos dos personajes entre sus propietarios previos. La obra entró en el Museo en la década de 1930 gracias a la donación de sus siguientes propietarios, el matrimonio Straus, "Six apostles". En: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437741> [2 de diciembre de 2024]

En su monografía sobre la pintura gótica en España, Gudiol se la atribuyó a un maestro creado por él, el Maestro de Ameyugo. Gudiol, 1955: 373. Dos décadas antes, Post la había dado a conocer situándola ya como una reciente adquisición de la colección Straus. Post, 1934: 331.

en la venta de todas estas obras a través de su galería anticuaria. Todo indica que Gudiol hizo de intermediario de compraventa para Bosch Catarineu entre otros, aunque estas actividades apenas han dejado rastro documental, lo cual es comprensible, dada la posición ambigua en la que queda la figura del historiador²⁸.

En cualquier caso, y volviendo a las tres tablas renacentistas que nos ocupan, ya constan en un inventario realizado en 1934 de la inmensa colección de Bosch Catarineu, formado por más de 2.600 piezas.²⁹ Ese año, con el fin de evitar la quiebra de sus empresas, la colección sirvió de aval de un préstamo que le concedió un organismo de la Generalitat³⁰ y pasó a estar bajo el amparo de la Junta de Museos. Las tres tablas figuran como procedentes "d'un retaule dedicat a la Verge. Escola castellana. Començós del segle XVI. Prové de l'església parroquial de Ameyugo (Burgos)",³¹ indicándose además sus dimensiones, similares entre ellas,³² aunque se omiten sus temas. Poco después se trasladaron al recién creado Museu d'Art de Catalunya (MAC), germen del actual Museu Nacional d'Art de Catalunya, (MNAC).³³ Es allí donde en la década de 1940 las localiza Angulo,³⁴ quien menciona

28 Estos aspectos profesionales de Josep Gudiol y la problemática de la falta de documentación están magníficamente tratados en: Cañameras Vall, 2013: 23-24, 62-63.

29 El inventario lleva la fecha de 28 de noviembre de 1934. Se inventarían 2.624 piezas según consta en la *Relació dels objectes d'art de la col·lecció que avui té en el seu poder i en qualitat de diposit la Junta de Museus, i als quals es refereix el comunicat que amb la mateixa data tramej el señor president accidental de l'expressada junta al señor vice-president director de l'institut contra l'artur forçós de la Generalitat de Catalunya*. Es un texto mecanografiado que lleva la fecha de 28 de noviembre de 1934 y se conserva en el MNAC.

30 Este organismo era el Institut contra l'atur forçós -ICAF-. Un relato más detallado de esta operación en Rivero Matas, 2017.

31 *Relació dels objectes d'art de la col·lecció que avui té en el seu poder i en qualitat de diposit la Junta de Museus ...* p. 28, números de inventario: 681, 682, 685.

32 N° 681: 1'14x0'97m.; n° 682: 1'14x0'97 m.; n° 685: 1'13x0'98 m.

33 En la visita realizada por las autoridades con motivo de su inauguración oficial en mayo de 1936, se especifican los fondos expuestos provenientes de la colección Bosch Catarineu, mencionándose en la sala XXIX unas "taules d'un retaule d'escola castellana del segle XVI", que seguramente sean las procedentes de Ameyugo. "Visita oficial de la Generalitat i l'Ajuntament al Museu d'Art de Catalunya". En: *Butlletí dels museus d'Art de Barcelona*, 6, 62, p. 222, aunque se enumeran cuatro tablas en vez de tres.

34 Refiriéndose a la institución como "Museo de Barcelona".

los temas de las pinturas: *Purificación*,³⁵ *Presentación de la Virgen en el templo* y *Jesús entre los doctores*. Considera el investigador que las dos primeras “se asemejan bastante a Roa y parte de Olivares”,³⁶ mientras que la tercera se la atribuye al Maestro de la Santa Cruz.³⁷ Todos estos juicios son compartidos por Post,³⁸ quien acompañó en su texto con una reproducción de la *Purificación*.³⁹ Angulo, por su parte, incluyó la fotografía de *Jesús entre los doctores* en su monografía sobre la pintura del renacimiento en España,⁴⁰ lo que permite apreciar las diferencias

35 La pintura reúne motivos de dos temas consecutivos de la infancia de Jesús: la *Circuncisión*, pues aparece el cuchillo en la mesa, y la *Purificación*, ya que se representan las tórtolas y un cirio, elementos que hacen alusión a este tema. Por otra parte, la Virgen aparece arrodillada, en actitud de recibir a su Hijo tras el rito de la purificación, por ello, optamos por mantener esa denominación.

36 Angulo, 1954: 112.

37 Personalidad pictórica creada en Angulo, 1945. Se trata de un pintor muy vinculado estilísticamente a León Pi-cardo que debe su nombre a cinco tablas sobre la historia de la Santa Cruz que se conservan en la cartuja de Miraflores. En el Archivo Amatller se conservan fotografías de varias tablas con temas marianos atribuibles al Maestro de Santa Cruz, entre las que se encuentra una *Presentación de la Virgen en el templo*. Archivo Amatller, nº de registro: A-7991. Las otras tablas son el *Nacimiento de la Virgen* (nº de registro A-7990), *Anunciación* (nº de registro A-7992), *Natividad*, (nº de registro A-7989) y los *Desposorios de la Virgen* (nº de registro 45385). Esta última perteneció a la colección de Valentín Gudiol en Barcelona y la fotografía se fecha en 1962, mientras que el resto se ubican en una colección privada madrileña y se datan en 1961. Desconocemos sus medidas, pero su contenido mariano y su estilo hace posible que alguna –no desde luego la *Presentación de la Virgen*, pues sería una duplicación temática– perteneciera en origen al retablo de Ameyugo. Este archivo también posee fotografías de la *Purificación* (nº de registro MB-1273) y de *Jesús entre los doctores* (nº de registro MB-1272), pero en ambos casos se especifica su procedencia de Ameyugo y su emplazamiento en el museo de Barcelona. Una actualización sobre la producción y estilo del Maestro de la Santa Cruz en Fiz Fuertes, 2024: 17-18.

38 Post, XIV, 1966: 115-118. Como hemos mencionado más arriba, este volumen fue editado por Harold E. We-they tras la muerte de Post en 1959. Este debió de redactar estas consideraciones hacia 1947, pues menciona el artículo de Angulo de 1945, pero no el de 1948, donde incrementó el catálogo del Maestro de Santa Cruz. Es importante hacer estas precisiones para determinar que ambos investigadores llegaron por caminos paralelos a conclusiones similares respecto a la unión de estas tablas de Ameyugo con las de Roa y Olivares.

39 Para una reproducción en color puede consultarse: “La Fundación Muñoz Ramonet recupera una obra procedente de la colección Bosch-Catarineu”. En: <https://www.barcelonaaldia.com/2018/11/30/la-fundacion-julio-muñoz-ramonet-recupera-una-obra-procedente-de-la-coleccion-bosch-catarineu/> [2 de diciembre de 2024].

40 Angulo, 1954: fig. 113.

estilísticas entre una tabla y otra. En el archivo de Diego Angulo en el CSIC hemos localizado la *Presentación de la Virgen en el templo*,⁴¹ que tanto Post como Angulo consideraban que era de la misma mano que la *Purificación*, esto es, del pintor que estamos estudiando en este trabajo, el Maestro de Llanes-Olivares. Sin embargo, desde nuestro punto de vista, su estilo se corresponde más con el del Maestro de la Santa Cruz.

Los avatares de estas tablas no acaban aquí,⁴² pero, para nuestro relato, baste decir que actualmente pertenecen a la Fundació Julio Muñoz Ramonet, dependiente del Ayuntamiento de Barcelona.

Rutas artísticas y recepción de novedades

Como vemos, las obras de este taller se sitúan en un amplio territorio que comprende localidades diseminadas entre la zona Astur-Cantábrica y la Ribera del Duero, pasando por Tierra de Campos. Sin embargo, esta extensión sigue una lógica que principalmente tiene que ver con las vías de comunicación empleadas.

La zona donde se sitúan Santillana del Mar y Llanes estaba bien conectada en el siglo XVI con el camino principal que bajaba a la meseta hasta Burgos. En este sentido, merece la pena volver sobre el encuentro en Llanes de Laurent Vital con el escultor de Saint Omer. Como es bien sabido, Vital formaba parte de la comitiva de Carlos de Habsburgo, que se encontraba en septiembre de 1517 en esa villa, ya que su nave había recalado en Tazones debido a una fuerte

41 Consejo Superior de Investigaciones Científicas, DAP_103A_Ameyugo_02.

42 Tras su breve estancia en el museo barcelonés, en 1950 la colección Bosch Catarineu, ya diezmada, fue adquirida por otro empresario catalán, Julio Muñoz Ramonet, quien a su muerte en 1991 donó todos sus bienes al ayuntamiento de Barcelona, pero sus herederas se resistieron a cumplir la voluntad de su padre y a día de hoy no se han reintegrado todas las piezas de la colección. Afortunadamente, si se han recuperado en 2018, las tres procedentes de Ameyugo aunque cuando se está escribiendo este trabajo aún no están expuestas al público. Sobre el detalle de estas vicisitudes: Rivero Matas, 2017. Sobre el largo y tortuoso periplo judicial, que evidencia la férrea resistencia de las herederas a cumplir la voluntad de su padre, son imprescindibles los artículos en el periódico *El País* de José Ángel Montañés, recogidos en: Montañés, 2019, donde se incluye, sin identificar, una reproducción en color de la *Presentación de la Virgen en el templo*. Montañés, 2019: 255. El MNAC no ha tenido a bien responder a ninguna de nuestras numerosas consultas a propósito de estos datos.

tormenta, aunque el destino elegido *a priori* era Santander, ciudad donde se ordenó al resto de las naves que desembarcaran.⁴³

Y es que, desde Asturias, la vía más fluida para bajar a la meseta era esta, que seguía hacia el este por la costa hasta llegar a Laredo,⁴⁴ descendiendo hacia sur casi en línea recta a través de Burgos y Aranda de Duero. Sin embargo, aun así, Carlos, que se dirigía Tordesillas a ver a su madre, bajó por Reinosa por evitar la epidemia de peste que había en Burgos. Este viaje no estuvo exento de dificultades, como glosa Laurent Vital “a causa del mal tiempo tuvimos dos leguas de mal camino, país pedregoso, fangoso y montuoso y para los caballos muy penoso de pasar a causa de que estaban a menudo en peligro de desherrarse”.⁴⁵ Cuando en 1522 el Emperador y su séquito emprenden este mismo viaje de Santander a Palencia, portando artillería alemana, se contaba con decenas de azadoneros “para hacer los caminos”.⁴⁶

Aunque la vía principal por Laredo y Burgos estaba más acondicionada, las dificultades orográficas y la carencia de una infraestructura adecuada propiciaban, además, el predominio del acarreo en mulas, que era más costoso, aunque a veces existía la posibilidad de trasvasar la mercancía a carros en algún tramo.⁴⁷

Si este era el estado habitual de los caminos, se entiende que fuera el escultor de Saint Omer el que viajara desde Burgos para labrar el retablo con el fin de evitar el traslado y deterioro de piezas tan pesadas como las que componen un retablo mayor, y seguramente este modo de proceder estuviera más extendido de lo que pensamos. Por ejemplo, se constata un itinerario muy similar se rastrea en las obras realizadas por el Maestro de Rozas de Soba, diseminadas entre Palencia, Burgos y Cantabria.⁴⁸

Así que, seguramente el pintor que se encargó de los retablos aquí estudiados también procede del entorno burgalés, desde donde era fácil desplazarse a estos lugares que parecen tan remotos entre sí, por la vía principal indicada, – así sucede en el caso de Olivares de Duero y Roa– o bien por algunas de sus estribaciones, como seguramente ocurrió en el caso de Montealegre, bien conectando a través del camino entre Palencia y Burgos.

43 Vital, 1881: 88-89.

44 Uriol Salcedo, 1990: 156.

45 Cf. en Casado Soto, 1986: 52.

46 Casado Soto, 1986: 52.

47 Domingo Mena, 2016: 166.

48 Pergeñado en: Fiz Fuentes, 2023.

Ameyugo, muy cercana a Briviesca, estaba en la ruta del camino de Madrid a Bayona, un recorrido que ya aparece recogido en los itinerarios publicados en el siglo XVI⁴⁹ y que sigue en parte los restos de una antigua calzada romana.

Conclusiones

De esta ruta y otras similares que aparecen en los itinerarios que se manejaban en el siglo XVI, especialmente el muy conocido *Repertorio de todos los caminos de España*, de Juan Villuga,⁵⁰ se pueden extraer enseñanzas para el periplo de los talleres artísticos ordinarios, aquellos cuya labor se nutría principalmente de los encargos de las iglesias parroquiales. La más relevante de estas enseñanzas es que, en las localidades de zonas alejadas de la sede, el límite diocesano se desvanece ante otras circunstancias más a pie de tierra, nunca mejor dicho, como las vías de comunicación más factibles, que propician el tránsito fluido no solo de mercancías, sino de artistas que se desplazan de uno a otro compromiso laboral.

En otro orden de cosas, se debe remarcar la existencia de una considerable cantidad del patrimonio artístico que seguirá estando desdibujado si no se visibiliza a través de criterios formales y estilísticos. De hecho, este trabajo permite constatar, gracias al empleo de un análisis estilístico, la relación pictórica de los retablos de Llanes y Santillana del Mar con el entorno artístico burgalés del primer Renacimiento, algo que estaba sobradamente contrastada en el plano escultórico, otorgando así un perfil consistente al taller que trabajó en los retablos aquí presentados.

Dado que en la actualidad apenas se apuesta por el estudio de las vinculaciones entre los obradores de pintura que operaron en los diferentes territorios hispánicos, este patrimonio se sigue presentando de manera fragmentaria, con el resultado de una imagen artificialmente aislada del patrimonio artístico de cada uno de estos espacios.

El periplo seguido por el Maestro de Llanes-Olivares demuestra que se debe incidir en el estudio de las relaciones con los territorios limítrofes. Este estudio puede ser a su vez el punto de partida para profundizaciones de otra índole, como las que hemos tratado de esbozar aquí al

49 Domingo Mena, 2016: 429.

50 Publicado en 1546, aunque ya aparecen estos caminos en la *Cosmografía* de Hernando Colón de inicios del siglo XVI.

poner el foco en las rutas empleadas por los artistas autóctonos para trasladarse a desempeñar su labor en territorios más alejados, y que tiene como consecuencia principal la penetración de nuevas formas artísticas.

En el caso del retablo de Ameyugo, los avatares sufridos por sus pinturas desde los inicios del siglo XX resultan en otro capítulo más de su historia, que ha de servir para reflexionar acerca de cómo la opacidad informativa, aún vigente,⁵¹ se convierte en un escollo más a la hora de reconstruir la historia de la pintura renacentista.

Referencias bibliográficas

- Agapito y Revilla, Juan (1934): “Olivares de Dueiro, villa de abadengo, y su magno retablo de pintura”. En: *Boletín de la Academia de Bellas Artes de Valladolid*, 11, Valladolid, pp. 1- 20.
- Angulo Íñiguez, Diego (1945): “León Picardo”. En: *Archivo Español de Arte*, 18, Madrid, pp. 84-96.
- (1948): “Una nueva obra del Maestro de Santa Cruz en Burgos”. En: *Archivo Español de Arte*, 21, Madrid, pp. 127-128.
- (1954): *Pintura del Renacimiento. Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*. Madrid: Plus Ultra.
- Ávila, Ana (1979): “Juan Soreda y no Juan Pareda. Nuevas noticias documentales e iconográficas”. En: *Archivo Español de Arte*, 52, nº 208, Madrid, pp. 405-424.
- Bernis, Carmen (1962): *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*. Madrid: Instituto Diego Velázquez.
- Cañameras Vall, Guillem (2013): *La trajectòria de Josep Gudiol Ricart entre 1930-1940. Contribucions i aportacions al seu estudi* (Trabajo de fin de Máster en la Universidad de Barcelona) <http://hdl.handle.net/2445/190450>.
- Casado Soto, José Luis (1986): *Siglos XVI y XVII. Historia general de Cantabria*. Santander: Tantín.
- Domingo Mena, Salvador (2016): *Caminos burgaleses: los caminos del norte (siglos XV y XVI)*. Tesis doctoral dirigida por Juan José García González. Universidad de Burgos. file:///C:/Users/Irune/Downloads/Domingo_Mena-%20t.%20I.pdf
- Fiz Fuertes, Irune (2023): “De La Ribera a La Montaña: el periplo de un pintor castellano en los inicios del Renacimiento”. En: *Sarmental. Estudios de Arte y Patrimonio*, 2, Burgos, pp. 29-42.
- (2024): “Las relaciones entre la pintura de tres diócesis castellanas en el Renacimiento. Aportaciones al catálogo de Andrés de Melgar, Alonso Gallego y el Maestro de la Santa Cruz”. En: *Philostrato: revista de historia y arte*, 15, Madrid, pp. 5-30.
- Folch i Torres, Joaquim (1936): “Ròmul Bosch i Catarineu”. En: *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, 6, 61, Barcelona, p. 187.
- Gudiol (1954): *Pintura Gótica. Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*. Madrid: Plus Ultra.
- Martín González, Juan José (1953): “El retablo mayor de la iglesia parroquial de Olivares de Duero”. En: *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XXI-XXII, Valladolid, pp. 31-41.
- Martín González, Juan José (1977): “Nuevas Pinturas del maestro de Olivares”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XLIII, Valladolid, pp. 374-377.
- Montañés, José Ángel (2019): “El legado, la familia y el litigio”. En: *Muñoz Ramonet. Retrat d'un home sense imatge*. Barcelona, Comanegra, pp. 221-257.
- Morales Saro, María Cruces (1975): “El retablo de santa María de Llanes (algunas precisiones)”. En: *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 84-85, Oviedo, pp. 329-346.
- Parrado del Olmo, Jesús (1987): “Pedro de Guadalupe y Alonso Berruguete en el retablo mayor de Olivares de Duero (Valladolid)”. En: *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 53, Valladolid, pp. 243-258.
- (2002): “Pedro de Guadalupe (c-1530) y la evolución del retablo castellano en el primer cuarto del siglo XVI”. En: Lacarra Ducay, Carmen, (coord.): *Retablos esculpidos en Aragón del gótico al barroco*. Zaragoza: Institución Fernando el católico.
- Polo Sánchez, Julio Juan (2021): “Aportaciones al retablo mayor de la colegiata de Santillana del Mar: promoción, autoría y fuentes de inspiración”. En: *De Arte*, 20, León, pp. 39-57.
- Post, Chandler Rathfon (1934): *A History of Spanish Painting, Volume IX. Part 2. The Hispano-flemish style in Andalusia*. Cambridge-Massachusetts: Harvard University Press.

51 Véase nota 42.

- (1947): *A History of Spanish Painting, Volume IX. Part 2. The beginning of the Renaissance in Castile and Leon*. Cambridge-Massachusetts: Harvard University Press.
- (1966): *A History of Spanish Painting, Volume XIV. The later Renaissance in Castile and Leon*. Cambridge-Massachusetts: Harvard University Press.
- “Retablo del Descendimiento. Antigua Colegiata - Roa (Burgos)”. En: *Catálogo obras restauradas. Centro de conservación y restauración de bienes culturales de Castilla y León, 2008-2012*
- (2017): Valladolid: Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo, pp. 357-360.
- Rivero Matas, Núria (2017): “El llegat de Julio Muñoz Ramonet: una col·lecció en discussió”. En: Bassegoda, Bonaventura/Domènec, Ignasi (eds.): *Agents del mercat artístic i col·leccionistes: Nous estudis sobre el patrimoni artístic a Catalunya als segles XIX i XX*. BARCELONA: EDICIONS DE LA UNIVERSITAT DE BARCELONA. pp. 131-155.
- Silva Maroto, Pilar (2006): *Juan de Flandes*. Salamanca: Caja Duero.
- Uriol Salcedo, José I. (1990): *Historia de los caminos de España. I, Hasta el siglo XIX*. Madrid: Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos.
- Vandevivere, Ignace (1986): *Juan de Flandes*. Madrid: Museo del Prado.
- “Visita oficial de la Generalitat i l’Ajuntament al Museu d’Art de Catalunya”. En: *Butlletí dels museus d’Art de Barcelona*, 6, 62, pp. 213-223.
- Vital, Laurent (1881): “Premier voyage de Charles Quint en Espagne”. En: Gachard, M./ Piot, Charles (eds. lit.): *Collection des voyages des souverains des Pays Bas*. Bruselas: F. Hayez.
- Weniger, Mattias (1999): “Sobre la producción y formación de Benito, pintor del renacimiento palentino”. En: *Archivo Español De Arte*, 72, 286, Madrid, pp.145-158.
- Zamora Lucas, Florentino (1965): *La villa de Roa*. Madrid: E.G. Salesiana.