

L A ESCUELA PICTÓRICA DE AMBERES EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVI EN BURGOS. LA ESTELA DE FRANS FLORIS A TRAVÉS DE DOS OBRAS DE SUS DISCÍPULOS: CRISPIJN VAN DEN BROECK Y FRANS POURBUS I

ANA DIÉGUEZ RODRÍGUEZ

Instituto Moll / Departamento de Historia, Geografía y Comunicación. Universidad de Burgos
anadr@ubu.es

RENÉ JESÚS PAYO HERNANZ

Departamento de Historia, Geografía y Comunicación. Universidad de Burgos
rpayo@ubu.es

Resumen: Crispijn van den Broeck y Frans Pourbus I fueron dos pintores flamencos discípulos de Frans Floris. Su actividad artística se desarrolló en la segunda mitad del siglo XVI. Lograron gran fama y sus obras fueron exportadas a muchos países Europeos. En Burgos se conservan dos interesantes pinturas sobre tabla: Un *Juicio Final* de Crispijn van den Broeck y un *San Jerónimo* de Frans Pourbus I que llegaron a esta ciudad gracias a las relaciones comerciales entre Castilla y Flandes.

Palabras clave: Crispijn van den Broeck / Frans Pourbus I / Frans Floris / Amberes / Burgos / Pintura Flamenca / segunda mitad del siglo XVI / Juicio Final / San Jerónimo.

THE PICTORIAL SCHOOL OF ANTWERP IN THE SECOND HALF OF THE 16TH CENTURY IN BURGOS. THE WAKE OF FRANS FLORIS THROUGH TWO WORKS OF HIS DISCIPLES: CRISPIJN VAN DEN BROECK AND FRANS I POURBUS

Abstract: Crispijn van den Broeck and Frans I Pourbus were two Flemish painters disciples of Frans Floris. Their artistic activity was developed in the second half of the 16th century. They achieved great fame and their works were exported to many European countries. In Burgos there are two interesting paintings: a *Final Judgement* by Crispijn van den Broeck and a *Saint Jerome* by Frans I Pourbus both brought to this city thanks to the trade relations between Castile and Flanders.

Key words: Crispijn van den Broeck / Frans I Pourbus / Frans Floris / Antwerp / Burgos / Flemish Painting / second half of the 16th century / Final Judgement / Saint Jerome.

El amplio conjunto de pinturas procedentes de tierras de Flandes, que llegaron a Burgos en los siglos XV y XVI, conservadas en diferentes iglesias, conventos y museos se deriva de las intensas relaciones entre la antigua Cabeza de Castilla y esos

territorios¹ como consecuencia de los privilegios dados a los mercaderes burgaleses y a la organización del comercio de esta ciudad a través del Consulado del Mar.² La mayoría de estas piezas, muchas de ellas de gran calidad, tienen el problema

* Fecha de recepción: 15 abril de 2019 / Fecha de aceptación: 16 de diciembre de 2019.

¹ Archivo de la Diputación de Burgos, *Libro en el que se han copiado los privilegios dados por los Condes de Flandes a la nación española, desde Luis de Flandes en 1366*, Consulado del Mar, 63.

² BASAS FERNÁNDEZ, Manuel, 1994.

de su desubicación, por lo que, en ocasiones, no es fácil encontrar su procedencia original y los motivos de sus encargos.

Esto es lo que ocurre con las dos obras que se estudian aquí: la tabla de gran tamaño con el *Juicio Final* ligada al pintor Crispijn van den Broeck, conservada en el claustro del Monasterio de San Juan, de la que no se sabe el momento en el que se incorporó al patrimonio del Ayuntamiento y otra de pequeño tamaño con *San Jerónimo en el desierto* firmada por Frans Pourbus I, custodiada en la iglesia de San Gil abad de la misma ciudad vinculada a una donación a este templo de José María de la Fuente, canónigo de la catedral de León, aunque de orígenes burgaleses, a mediados del siglo XIX.

Crispijn van den Broeck y Frans Pourbus I discípulos de Frans Floris

Frans Floris (Amberes, 1517-1570) es uno de los grandes pintores flamencos del siglo XVI. Su estela e influencia va más allá de su momento vital y sus composiciones fueron referente para los grandes pintores del siglo XVII. Rubens tenía en su colección varias obras de su mano,³ y Van Dyck le debe parte de su concepción retratística, como el *Retrato de Martin Ryckaert* del Museo del Prado [inv. n.º 1479], que se relaciona directamente con la *Anciana sedente* del museo de Bellas Artes de Caen [inv. n.º 47], retrato firmado y fechado por Floris en 1558.

Su taller, ideado como Academia al modo italiano,⁴ fue uno de los más importantes de mediados del siglo XVI y el número de discípulos y asistentes, más de 120 como señala Van Mander, así lo corrobora.⁵

Van Mander dice de él que fue un "pintor de gran talento, y que con *docta mano* practicaba su arte con diligencia y excelencia".⁶ Vasari también lo cita comparándolo con Miguel Ángel y Rafael, remarcando que fue el "más excelente discípulo de Lambert Lombard, practicando su profesión en el grado más alto en la representación de las emociones del alma".⁷ Deschamps lo califica como el "Rafael de los Flamencos", y que su forma de pintar "es inimitable".⁸ Incluso, Arias Montano en 1571 se refiere al pintor en una carta a Felipe II como "el más famoso de estos estados".⁹

Floris fue el principal introductor y difusor de los modelos manieristas romanos en Flandes a mediados de siglo, a cuya difusión también van a ayudar sus colaboradores más directos del taller. Entre ellos: Crispijn van den Broeck y Frans Pourbus I.

Van Mander, al hablar de estos discípulos de Floris, dice de Crispijn van den Broeck (Malinas, 1524-Amberes, ca. 1591) que "era muy buen inventor e inteligente en la representación de grandes desnudos y también muy bueno como arquitecto".¹⁰ Fue hijo del pintor Jan van den Broecke y hermano del escultor Willem van den Broeck (1530-1580)¹¹ –de cuyo taller se encuentran distintas piezas en España–¹² y del pintor Hendrick van den Broeck (1519-1597) quien vivió la mayor parte de su vida en Roma, llegando a tener un notable prestigio, trabajando en la Capilla Sixtina y en la Biblioteca Sixtina en el Vaticano.¹³ Crispijn van den Broeck fue, a su vez, padre de Bárbara van den Broeck, destacada grabadora que se formó en el taller de su progenitor y en el de Jan Collaert.¹⁴ Bárbara llevó al grabado alguna de las composi-

³ "214-215. *Twee portretten den Man en de Vrouw door Floris op pineel (...)* 218. *Een portret van een Priester door Floris op pineel*". "Specificatie der schilderijen gevonden in het Sterfhuijs van wylen messiere Petrus Paulus Rubens Ridder", DUVERGER, Erik, 1989, p. 297.

Se han propuesto varias identificaciones para esos retratos de pareja de Floris en la colección de Rubens. Se ha pensado en el *Halconero y su mujer* (este último se pensaba que era el *Retrato de anciana sedente* del museo de Caen, hoy por hoy desestimada esta identificación); y en el retrato de pareja del Museo del Prado [inv. n.º 1516-1517]. Sobre estas identificaciones: MULLER, Jeffrey M, 1989, p. 132, n.º 214-215; LOHSE BELKIN, Kristin, 2004, pp. 161-163.

⁴ WOUK, Edward H., 2018, p. 481.

⁵ MANDER, Karel van, 1994, pp. 226 y 229.

⁶ MANDER, Karel van, 1994, p. 217.

⁷ VASARI, Giorgio, 1568, pp. 584-585.

⁸ DESCAMPS, Jean Baptiste, 1753, p. 112 y 114.

⁹ Bruselas, 18 de marzo de 1571. Archivo General de Simancas., Estado, leg., n.º 583. "Correspondencia del docto Benito Arias Montano con Felipe II, el secretario Zayas y otros sujetos desde 1568 hasta 1580", CODOLIN, 1862, pp. 235-236.

¹⁰ MANDER, Karel van, 1994, p. 229.

¹¹ Destacó en trabajos en alabastro (MUCHALL-VIEBROOK, Thomas, 1919, pp. 57-65; LIPINSKA, Alexandra, 2015, pp. 83-88).

¹² PAYO HERNANZ, René Jesús; MARTÍN MARTÍNEZ DE SIMÓN, Elena, 2018, pp. 165-176.

¹³ LIEDEKERKE, Anne-Claire, 1995.

¹⁴ BRODSKY, Judith K., 1976, pp. 374-377.

ciones de su padre, contribuyendo a la difusión de sus modelos.

A Frans Pourbus (Brujas, ca. 1545-Amberes, 1581) Van Mander lo califica como: "El excelente Frans Pourbus de Brujas",¹⁵ comentario que amplía al hablar de su padre, Pieter Pourbus, destacando la labor de Frans en el campo del retrato y en la representación de animales.¹⁶ No obstante, Van Mander destaca a ambos pintores (Pourbus y Van den Broeck) entre los discípulos de Frans Floris, y que tras el fallecimiento de éste se encargaron de terminar las pinturas que el maestro había dejado inacabadas.¹⁷

El Juicio Final del Monasterio de San Juan (Burgos) y Crispijn van den Broeck

En Burgos se conserva una tabla de gran tamaño con el *Juicio Final* en el claustro del antiguo Monasterio de San Juan¹⁸ (Fig. 1), edificio dependiente en la actualidad del municipio burgalés y de la que no se sabe el momento en el que se incorporó al patrimonio del ayuntamiento. No descartamos que esta obra hubiera podido formar parte del conjunto de obras artísticas del complejo de San Juan compuesto por el Monasterio y el Hospital instituciones que tuvieron en el siglo XVI un notable desarrollo arquitectónico y artístico siendo objeto de notables donaciones y fundaciones funerarias.¹⁹ En el Monasterio de San Juan estuvieron sepultadas algunas de las más importantes familias de la oligarquía burgalesa del siglo XVI, muchas de ellas ligadas al comercio internacional²⁰ e ilustres personajes del Burgos renacentista que entregaron a esta institución destacados bienes artísticos.²¹ Recordemos que tras la Desamortización el Hospital de San Juan pasó a depender del Ayuntamiento y sus bienes muebles se integraron en gran medida en las colecciones municipales. Por otro lado, sabemos que el Monasterio

de San Juan contó con una gran cantidad de bienes muebles –retablos, pinturas, etc.– ligados muchos de ellos al patronazgo de los mercaderes burgaleses. Sin embargo, no tenemos una seguridad plena de que esta pintura haya estado unida históricamente a alguna de estas dos fundaciones.

Lo cierto es que las características que definen a esta obra responden a los modelos y estilo del discípulo de Frans Floris, Crispijn van den Broeck. La composición sigue el modelo habitual para los *Juicios Finales* derivados del texto del Apocalipsis y los evangelios,²² diferenciando el primer plano, más cercano al espectador, con los condenados y los demonios arrastrándolos hacia el lado derecho donde se encuentra la boca del Averno y el Cancerbero en segundo plano, y la parte superior destinada a la Gloria. El lado izquierdo del segundo plano lo ocupan los bienaventurados que son llevados hacia el cielo.²³ La singularidad de esta pintura estriba, por un lado, en la colocación de Cristo en la parte superior sobre el mundo, en pie con los brazos extendidos recordando su posición en la crucifixión y, por otro, la simplificación de la *Psicostasis*, tan habitual en la tradición apocalíptica medieval, que aquí se representa a través del ángel del tercer plano en el centro de la composición separando a los condenados y a los bienaventurados con el gesto de sus brazos.²⁴ San Miguel Arcángel, encargado de esta tarea, repite el gesto de Cristo en la parte superior. En torno a él, los ángeles presentan los signos de su Pasión: la cruz, la columna, el velo de la Verónica, etc. El grupo de los Evangelistas se distribuye de dos en dos a ambos lados: San Mateo y San Juan Evangelista al lado de la Virgen, y San Marcos y San Lucas tras San Juan Bautista. Es en este lado, cerca de San Juan, donde se identifica la figura de Moisés, bien visible, sedente, con las tablas de la ley, Adán y Eva de pie y desnudos y San Pedro y San Pablo también sentados con San Andrés de espaldas.

¹⁵ MANDER, Karel van, 1994, p. 229.

¹⁶ MANDER, Karel van, 1994, p. 289.

¹⁷ "(...) [a la muerte de Floris] otras pinturas de las alas laterales estaban solamente parcialmente preparadas y tintadas, por lo que fueron completadas más tarde por otros, como Frans Pourbus, alguna por Crispiaen, y otros." MANDER, Karel van, 1994, p. 226.

¹⁸ 260 x 198 cm.; Conformada por seis tableros en vertical.

¹⁹ Archivo Municipal de Burgos. C3 - 4-2 - 1. 1564.

²⁰ IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C., 2000, pp. 285-333.

²¹ ZARAGOZA PASCUAL, Ernesto, 1977, pp. 595-695.

²² RÉAU, Louis, 1957, pp. 727-742.

²³ HARBISON, Craig, 1976.

Philipot ya había señalado como Van den Broeck en sus *Juicios Finales* prescinde de esta escena de la *Psicostasis* al estudiar las escenas del pintor del museo de Bruselas, Amberes y Berna. PHILIPPOT, Paul, 1989-1991, p. 253.

²⁴ Es una fórmula que también usa Jacob de Backer (ca. 1540-ca. 1600). HARBISON, Craig, 1976, p. 133.



Fig. 1. Crispijn van den Broeck, *Juicio Final*, Antiguo Monasterio de San Juan, Burgos.

Crispijn van den Broeck trabajó este tema de los *Juicios Finales* en distintas ocasiones a lo largo de su producción. Actualmente se conservan ejemplos firmados y fechados en los museos de Bellas Artes de Bruselas (inv. n° 2617),²⁵ Amberes (inv. n° 380), Arras y Bern,²⁶ en el Catharijnmuseum de Utrecht (inv. n° ABM s387)²⁷ y, siguiendo las propuestas de Jacob de Backer, en la Kunsthallen de Bremen (n° 116).²⁸ Greindl analiza como el pintor va variando la escena, desde los primeros ejemplos de 1560, con mayor simetría y equilibrio al colocar a Cristo crucificado en el centro de la composición y los santos a ambos lados, a la libertad en la disposición de las figuras en los ejemplos del pintor fechados entre 1571 y 1584.²⁹

Van den Broeck se inspira para la composición en varias obras de su maestro. Por un lado, la *Expulsión de los ángeles* que Floris firma en 1554 (Fig. 2), realizada para el altar de los alabarderos en la catedral de Amberes y que hoy se conserva en el museo de la ciudad (inv. n° 112)³⁰ y, por otro lado, en los *Juicios Finales* que Floris realiza entre 1565-1566, años en que se fechan el *Juicio Final* del Kunsthistorisches Museum de Viena (inv. n° 3581) y el tríptico del museo de Bruselas (inv. n° 92), respectivamente (Fig. 3). De la *Expulsión de los ángeles*, Van den Broeck toma el modelo de los demonios con cabezas animales en cuerpos humanos, y de los *Juicios Finales* asume la estructura compositiva, abriendo en profundidad la escena en el centro a través de las hileras de las almas de los bienaventurados que se extienden hasta perderse en el horizonte. También recurre a la colocación de los ángeles trompeteros anunciando el día del Juicio en el centro de la escena, en línea con Cristo-Juez en lo alto, al igual que lo había planteado Floris en el *Juicio Final* de museo de Bruselas. Van den Broeck toma su inspiración de su maestro, pero reinterpreta modelos, como vemos en los demonios. Así, el que está en primer plano con rasgos de simio y de espaldas al espectador llevando al condenado encadenado encaja con el mismo personaje de Frans Floris en sus *Juicios Finales*, del que Van den Broeck recoge la postura y la tortura infringida al condenado, pero al que cambia el rostro por unos rasgos de ave. Para Van de Velde, esta dependencia de los modelos de Floris por parte de Van den Broeck, es prueba del estrecho contacto que este último mantenía con el taller de su maestro.³¹

Junto a los referentes a su maestro, también se ha visto en estas escenas la influencia de Miguel Ángel.³² Esto no es extraño, pues Floris es el gran introductor de la manera italiana manierista en Flandes que conoce de forma directa durante su estancia en Roma,³³ pero también pudieron servir de modelo a Van den Broeck los grabados del *Juicio Final* del gran artista florentino que se repro-

²⁵ "CRISPIAN FESIT INVENTOR/ ANNO 1560 SEPTEMBER" (T. 124 x 103,5 cm.). Fechado en septiembre de 1560, fecha que aparece en la versión del museo de Bruselas.

²⁶ GREINDL, Edith, 1964, p. 171-183; PHILIPPOT, Paul, 1989-1991, pp. 251-256.

²⁷ (86,5 x 88 cm.) Fechado 1560. DIJKSTRA, Jeltje, 2014, p. 55, 42.2.

²⁸ GREINDL, Edith, 1964, p. 162, n° 3; DÍAZ PADRÓN, Matías, 1968, p. 43.

²⁹ GREINDL, Edith, 1964, pp. 159-167.

³⁰ VELDE, Carl van de, 2009, pp. 99-102.

³¹ VELDE, Carl van de, 1975, p. 107.

³² MANDER, Karel van, 1994, p. 222; MALDAGUE, Jacques M., 1983, pp. 169-189.

³³ MANDER, Karel van, 1994, p. 214; DESCAMPS, Jean Baptiste 1753, p. 112.



Fig. 2. Frans Floris, *Expulsión de los ángeles*, 1554, catedral de Amberes.

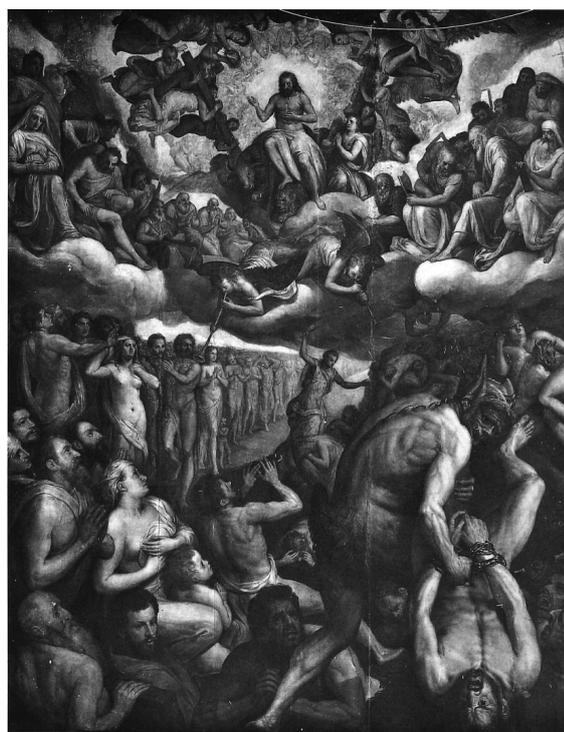


Fig. 3. Frans Floris. *Tríptico del Juicio Final*, panel central, Museo de Bellas Artes de Bruselas.

dujeron de forma habitual por Martin Rota y Giorgio Ghisi a partir de la década de 1540,³⁴ y que fueron ampliamente copiados por grabadores flamencos como los Wierix.³⁵ La participación más asidua de Van den Broeck con la imprenta de Platin-Moretus en Amberes a partir de 1566,³⁶ también propició el acceso a estos materiales.

De Miguel Ángel toma la figura alzada de Cristo resucitado, en especial la posición de las piernas que el italiano diseñó para la misma figura en la Capilla Sixtina, sin embargo, Van den Broeck cambia el gesto amenazador miguelangelesco por este de redención del Juicio del Monasterio de San Juan, con los brazos abiertos y con la Virgen y San Juan Bautista a ambos lados en actitud de oración, intercediendo por la humanidad que estaba siendo juzgada.

La pincelada rápida y el colorido vibrante lo asume de la escuela veneciana, que se supone que conoce de primera mano durante su viaje a Italia, después de 1559. De entre las obras del mismo tema que trata el pintor, el *Juicio Final* repite el modelo del lienzo del museo de Amberes (inv. n° 380), (Fig. 4) firmado y fechado en 1571.³⁷ Por otro lado, elementos de la composición, como es la mujer del primer plano tumbada hacia la derecha, es una fórmula que emplea en el diseño de *Moisés y la serpiente de metal*, grabada en 1585³⁸ (Fig. 5) y que a su vez había empleado para el diseño de Eva del dibujo de la *Expulsión del paraíso* del Graphische Sammlungen en Weimar (Thüringen) (inv. n° KK4582) (Fig. 6) y que tiene notables semejanzas con algunas zonas de la pintura burgalesa (Fig. 7). Estas dos obras fechadas permiten

³⁴ TOLNAY, Charles, 1985, pp. 27-35; BOORSCH, Suzanne; LEWIS, Michal and R. E., 1985; GONZÁLEZ DE ZÁRATE, José María, 1999, p. 143, 151-153.

³⁵ MAUQUOY-HENDRICKX, Marie, 1978, n° 393.

³⁶ ROOSES, Max, 1890, p. 264; VELDE, Carl van de, 1995, p. 1014; HÄNSEL, Sylvaine, 1999, pp. 103-105.

³⁷ "CRISPIAEN... 1571" (L., 154 x 114 cm.).

³⁸ *Thesaurus sacrarum historiarum Veteris Testamenti, elegantissimis imaginibus expressum excellentissimorum in hac arte viro- rum opera: nunc primum in lucem editus*, grabado por Gerard de Jode y Jan Sadeler I. (MIELKE, Ursula, 2011, 65. I, n° 159, b. 2).



Fig. 4. Crispijn van den Broeck, *Juicio Final*, 1571, Museo de Bellas Artes de Amberes.



Fig. 5. Jan Sadeler I siguiendo a Crispijn van den Broeck, *Moisés y la serpiente de metal*, grabado.



Fig. 6. Crispijn van den Broeck, *Expulsión del Paraiso*, dibujo, Graphische Sammlungen en Weimar (Thüringen).



Fig. 7. Crispijn van den Broeck, Detalle del *Juicio Final*, Antiguo Monasterio de San Juan, Burgos.

acercar una cronología para la obra del Monasterio de San Juan entre 1575 y 1585, ya en el último periodo de producción del pintor.

Estas escenas de los *Juicios finales* tuvieron gran predicamento, y la hija de Crispijn, Bárbara van den Broeck, graba la composición de su padre en el último tercio del siglo XVI³⁹ (Fig. 8).

Esta gran tabla fue restaurada en 1990, tras la valoración de los informes de Jesús del Olmo, director del museo municipal, y de Alberto C. Ibáñez, profesor de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid, encomendándose estos trabajos al restaurador Agustín Méndez Manzano que desarrolló un proceso de limpieza y consolidación de la pintura y desinsectación de la madera.⁴⁰ A pesar de esta intervención esta obra requiere, en la actualidad, de una consolidación del soporte, pues algunas juntas de sus tableros se están abriendo, además de advertir pérdidas de veladuras y policromía en toda su superficie. En algunos de los rostros, como los de la Gloria derecha, se ha borrado cualquier rasgo.

Es extraño pensar que una obra con las dimensiones de la de Burgos haya pasado desapercibida a lo largo de los siglos, por lo que no sería imposible que en los próximos años se encontrara alguna pista de su ubicación primera. Ni Bosarte,⁴¹ ni Ponz⁴² citan ningún altar o capilla con una obra de las características de este *Juicio Final* al tratar del arte en Burgos.

Por otro lado, es interesante señalar la estrecha relación de Crispijn van den Broeck con el ambiente hispano en Flandes, y mucho más abundante de lo que se conoce hoy en día. Además de ser el artífice de los diseños para los grabados que Arias Montano realiza en la editorial de Plantino en Amberes,⁴³ realizó para el humanista una serie de doce retratos “de diversas personas de fama”, que Salazar y Hänsel sugieren que pue-

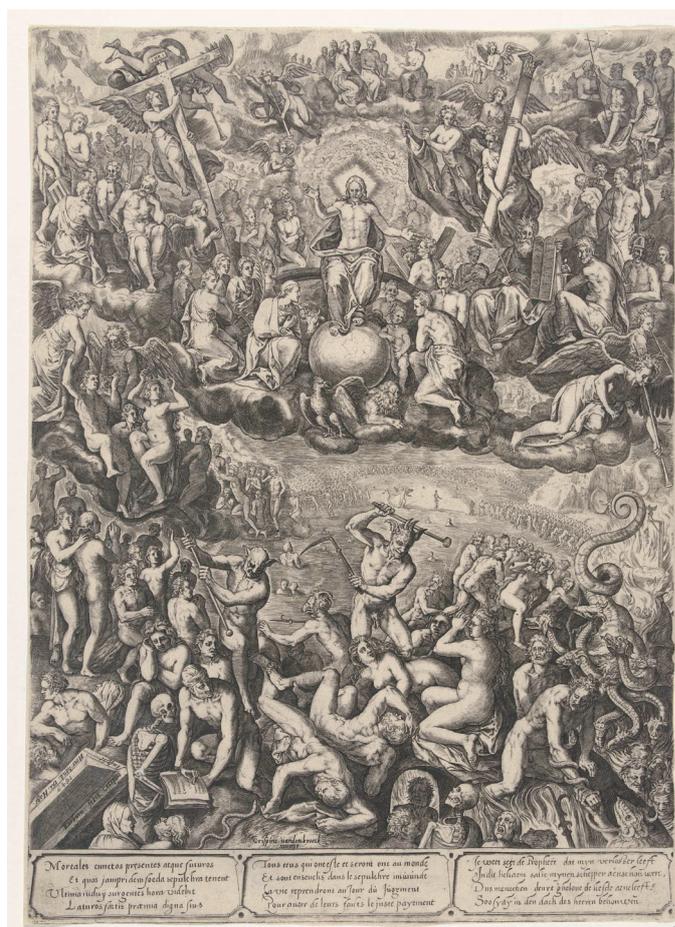


Fig. 8. Bárbara van den Broeck siguiendo a Crispijn van den Broeck, *Juicio Final*, grabado.

dan ser hechos a modo *virii illustri* “clásicos” pero de personajes contemporáneos, y una *Bajada de Jesús al limbo* del que se desconoce su paradero.⁴⁴ Van den Broeck trabaja en varias ocasiones para el III duque de Alba. Para él ejecuta los doce lienzos destinados al oratorio de la duquesa de

³⁹ “Barbara filia Crispine sculpsit/ Henr. Hond.exc. Hage/ Crispine vandenbroeck invent”.

⁴⁰ Archivo Municipal de Burgos. AD 4340/16.b.

⁴¹ BOSARTE, Isidoro, 1804.

⁴² PONZ, Antonio, 1783.

⁴³ Van den Broeck trabaja regularmente para la imprenta a partir de 1566. En relación con Arias Montano realiza varios diseños para la *Biblia Poliglota* y para el *Humanae Salutis Monumenta* del extremeño que se publica en 1571. HÄNSEL, Sylvaine, 1999, p. 105, 140-141.

⁴⁴ SALAZAR, Antonio, 1959, p. 489; HÄNSEL, Sylvaine, 1999, pp. 205 y 210.

No entendemos porque se habla de una Bajada al Limbo, cuando en el documento se describe como “un Xpo que lanxó la region de los demonios”, y por lo tanto con una Expulsión de los ángeles del cielo, o, incluso, un Juicio Final. SALAZAR, Antonio, 1959, p. 489.

Alba en su palacio de Alba de Tormes.⁴⁵ De todos ellos, solo se ha identificado *El Paso del mar Rojo*, que estuvo en la antigua colección Molins de Rey de Barcelona y actualmente en el mercado artístico internacional.⁴⁶ También trabó relación con el hijo natural del duque de Alba, don Fernando de Toledo, gran prior de Castilla, al demandarle a este que terminara una *Resurrección* y una *Crucifixión* de gran tamaño que le había encargado a su maestro, Frans Floris, y que había quedado sin finalizar tras su fallecimiento, como relata Van Mander, y en la que igualmente colabora Frans Pourbus I.⁴⁷ También en relación con los Alba está el cardenal Francisco Pacheco de Toledo (Ciudad Rodrigo, 1521-Burgos, 1579). Durante su estancia romana entra en contacto con el cardenal Granvella, a través del que le llega una copia en lienzo del *Ecce Homo* de Tiziano hecha por Crispijn van den Broeck.⁴⁸ Quizá este *Juicio Final* pueda llegar a Burgos de la mano de este prelado que rigió la diócesis desde 1564 a 1579.

Actualmente, se han localizado en colecciones españolas una *Predicación de San Juan Bautista*, que Díaz Padrón da a conocer y lo relaciona con el diseño del mismo asunto de la Albertina de Viena; una *Piedad* y el *Santo Entierro* de la colección Torres de Barcelona;⁴⁹ y *San Juan y las tres Marías*

del museo Lázaro-Galdiano de Madrid.⁵⁰ Por lo que esta pieza de Burgos viene a ampliar el escueto catálogo del pintor en tierras ibéricas.

El San Jerónimo penitente en el desierto de la iglesia de San Gil (Burgos)

Entre las obras pictóricas conservadas en la iglesia de San Gil de Burgos se encuentra una pequeña tabla de roble de dimensiones reducidas (70 x 56 cm.), con la figura de cuerpo entero de *San Jerónimo penitente en el desierto*. (Fig. 9). Fue donada por el canónigo de León, pero de origen burgalés, don José María de la Fuente.⁵¹ Este personaje vivió en los años finales del siglo XVIII y en los iniciales del siglo XIX. Nació en 1785 y fue bautizado en la parroquia de San Gil tal y como aparecía en un papel adherido a la parte trasera de la tabla.⁵² Debió de ser un importante coleccionista de arte flamenco y sabemos que entregó a la capilla del Condestable de la Catedral de Burgos el *Tríptico de la Virgen con el Niño y los ángeles músicos*⁵³ asignado a Goswijn van der Weyden⁵⁴ en cuyo proceso de donación intervino el erudito burgalés Rafael Monje.⁵⁵ En esta obra existe una interesante inscripción de la época del canónigo que explica el proceso de entrega.⁵⁶ Gracias a esta inscripción tenemos constancia de que este canónigo falleció en Roma en 1846.⁵⁷ Desconocemos si

⁴⁵ En abril de 1572 se le está pagando por los "doce quadros grandes en lienzo pintados al olio por Crispino para el oratorio de mi señora la Duquesa", unos pagos que se terminan en junio de 1573 como rubrica el propio pintor en la carta de pago. Duquesa de Berwick y de Alba (FALCÓ Y OSORIO, María del Rosario, 1891, pp. 111-113). Unos pagos que adelante el mercader Luis Pérez en Amberes (HÄNSEL, Sylvaine, 1999, p. 33).

⁴⁶ (L. 170 x 235 cm.), Madrid, Fernando Durán (9-V-1997, n° 28); New York, Jackilgore and Co., 2000.

⁴⁷ BRANDEN, Frans Jozef Peter van den, 1883, p. 213.

⁴⁸ PÉREZ DE TUDELA, Almudena, 2007, I, p. 395, nota 24.

⁴⁹ DÍAZ PADRÓN, Matías, 1984, p. 80.

⁵⁰ WESCHER, Paul 1974, p. 177.

⁵¹ BETOLAZA Y ESPARTA, Gregorio, 1914, p. 82.

⁵² LUIS MONTEVERDE, José: 1943, p. 180.

⁵³ LUIS MONTEVERDE, José: 1943, pp. 179-180.

⁵⁴ BERMEJO MARTÍNEZ, Elisa; SILVA MAROTO, Pilar, 1994, p. 30.

⁵⁵ "Por don Rafael Monge, vecino de esa ciudad, se me ha participado que por comisión del difunto canónigo de León don José María de Lafuente había hecho entrega a ese Cabildo de un oratorio portátil al gusto del siglo XV que con sus puertas abiertas presentan tres cuadros diferentes. En el centro Nuestra Señora sentada en una pradera sobre almohadones de púrpura sosteniendo al Niño que avanza hacia un racimo de uvas ofrecido en una bandeja por un ángel con túnica talar y al lado opuesto dos ángeles reclinados en el césped con un harpa y un laúd. En el de la puerta de la izquierda se encuentran dos misterios, a saber el de la Anunciación representado en el tercio superior y el del Nacimiento en que solo figura la Virgen, el recién nacido y San José en el umbral del establo y en la puerta de la derecha la Purificación con todos sus accesorios..." (Archivo Histórico Nacional. Nobleza. Frías C, 387, D. 30-35).

⁵⁶ "Este altar oratorio portátil fué legado a esta Capilla de los Condestables por la buena memoria del señor D. José María de la Fuente, canónigo de la Catedral de León, que falleció en Roma a XXVII de noviembre de MDCCCXLVI. Hizo su entrega D. José Estévez, Prebendado de dicha Santa Iglesia, por comisión del donatario y el Excmo. Sr. Duque de Frías, de Uceda y de Escalona, Marques de Villena, etc., etc., patrono único de esta Capilla, acordó Constase esta donación en acta que celebró el Cabildo de Capellanes en XIX de Junio de mil ochocientos cuarenta y ocho".

⁵⁷ Testamento, 3 de septiembre de 1846. Burgos, escribano don Emeterio González. Reproducido VILLACAMPA, Carlos G, 1928, pp. 25-44.

estas dos pinturas eran fruto de una actividad como coleccionista del canónigo De la Fuente y si las pudo adquirir a raíz de los procesos desamortizadores o si le pertenecían por vía familiar. Sabemos que este personaje desarrolló una gran actividad como escritor de temas religiosos.⁵⁸

Arrodillado en el primer plano, el anciano doctor de la Iglesia eleva la mirada contrita hacia la cruz apoyada en la pared de la cueva donde se cobija durante su renuncia del mundo, y donde yacen en el suelo las ropas cardenalias con las que había sido honrado y que él desestima. A su lado, tras él, aparece el león, al que el santo le había quitado la espina que dañaba su pata, como explica la *Leyenda Dorada*.⁵⁹ Este animal es símbolo del dominio de las pasiones de la carne que tiene el santo. Aquí se presenta como un penitente y no como doctor de la Iglesia enfascado en la traducción de la Biblia a lengua vulgar, modelo tan difundido a través de los grabados de Dürero.⁶⁰

La pintura presenta la particularidad de estar firmada en la parte inferior izquierda de la siguiente manera: "F. Pourbus f." (Fig. 10) La firma y el estilo encajan con el trabajo de Frans Pourbus I (Brujas, ca. 1545-Amberes, 1581), conocido tanto como pintor de escenas religiosas, a través de los retablos firmados y fechados que le fueron encargados para suplantar los dañados y perdidos durante la revuelta iconoclasta de 1566 en Flandes,⁶¹ como de retratos.⁶² Dos facetas que desarrolló como hijo del famoso Pieter Pourbus I (Gouda, ca. 1523-Brujas, 1584), en Brujas y, después, al entrar a trabajar en el taller de Frans Floris en Amberes, donde debió de comenzar sus tareas hacia 1564,⁶³ abriendo su taller independiente en 1569.⁶⁴

De hecho, en esta pintura de San Gil, a pesar de la suciedad acumulada y el oscurecimiento del barniz, se puede ver que está más en relación técnica



Fig. 9. Frans Pourbus "el viejo", *San Jerónimo en el desierto*, iglesia de San Gil, Burgos.

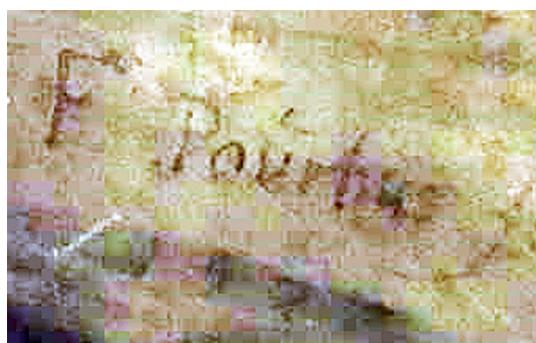


Fig. 10. Detalle de la firma de Frans Pourbus "el viejo", *San Jerónimo en el desierto*, iglesia de San Gil, Burgos.

⁵⁸ FUENTE, José María de la, 1841.

⁵⁹ VORÁGINE, Santiago de la, 1982, p. 633.

⁶⁰ RÉAU, Louis, 1958, pp. 742-744.

⁶¹ La primera obra fechada y documentada de su mano se considera el *Político d Hemelsdale* de 1564 en la iglesia de San Gil de Brujas. Aparece el monograma FP en la predela, sin embargo, es una obra controvertida en cuanto al discernimiento de la intervención de Pieter y Frans en las escenas. No es extraña la interacción de ambos debido a la formación en el taller paterno. HUVENNE, Pierre, 1984, pp. 171-176.

⁶² FRIEDLÄNDER, Max J., 1947, pp. 60-67.

⁶³ VELDE, Carl van de, 1975, p. 113; MANDER, Karel van 1994, p. 289.

⁶⁴ ROMBOUTS, Philippe Félix; LERIUS, Théodore François Xavier van, 1961, p. 237; Van Mander, en cambio, sostiene que en 1564 ya estaba trabajando en la ciudad como maestro. MANDER, Karel van 1994, p. 289.



Fig. 11. Frans Pourbus “el viejo”, *Adoración de los reyes magos*, colección privada.

con el estilo del pintor tras su paso por el taller de Frans Floris en Amberes, donde la pincelada es más suelta y las tonalidades más matizadas que durante su etapa brujense, bajo el dominio paterno. No obstante, Frans Pourbus I siempre se ha caracterizado por unas figuras de canon alargado y dónde la interrelación del espacios y planos de las figuras con el entorno alcanza mayor simbiosis que las escenas de su progenitor. Así se aprecia en la *Adoración de los reyes magos* de colección privada suiza, obra firmada y fechada por el artista en 1564 sobre la roca del primer plano⁶⁵ (Fig. 11).

La pintura de San Gil de Burgos presenta las características típicas de Frans Pourbus I en el uso de los to-

nos pardos y el cromatismo más matizado, en consonancia con su paso por el taller de Floris. Similar al que se ve en las escenas de la vida de *San Andrés* de la catedral de San Babón de Gante de 1572, y los modelos de la *Vida de San Martín* del seminario de Doornik (Tournai), fechados hacia 1574.⁶⁶ De hecho, las facciones de varios de los apóstoles de la derecha en la *Ascensión de Cristo* del políptico citado presentan unos rasgos enjutos, con la cuenta de los ojos muy marcada, similares a los que se ven en este *San Jerónimo*. Incluso el gesto del santo, lo emplea de nuevo Pourbus en hombre barbado en la escena de *San Jorge rechazando adorar a los ídolos* del *Tríptico de San Jorge* del museo de Bellas Artes de Dinkerke, fechado en 1577. También el gesto de llevar la piedra al pecho es similar a la figura de lo uno de los Sacerdotes del segundo plano, en la escena de Doornik de *Cristo delante de Caifás*. Es, pues, hacia este momento, entre 1574 y 1577, donde hay que encuadrar cronológicamente la pintura de Burgos.

Frans Pourbus I es un pintor que demuestra curiosidad por su entorno y la naturaleza es tratada con mucho detalle en sus composiciones. Van Mander ya destacaba su habilidad en la representación de los animales,⁶⁷ un hecho que se ratifica en las diversas escenas de *Orfeo amansando a las fieras* firmadas por el pintor, donde coloca a los animales en primer plano, y donde el diseño del león es similar a la tabla de la iglesia burgalesa de San Gil. Es el caso de la pintura de colección privada, firmada y fechada en 1565,⁶⁸ y la del Palazzo Pitti de Florencia (inv. n° 5408), fechada en 1570.⁶⁹

Es posible que Frans Pourbus tuviera en mente los diseños de Frans Floris para el tema de *San Jerónimo*. No se ha localizado el original del pintor,⁷⁰ pero las descripciones de la pintura en la colección del marqués de Leganés primero, y de José de Madrazo después,⁷¹ recuerdan el esquema que

⁶⁵ Antigua colección Appleby, en la isla de Jersey (Gran Bretaña). Koller, Zürich, 15-IX-2014, n° 3032 (T., 51 x 66 5 cm.).

⁶⁶ PEETERS, Natasja, 2017, p. 53.

⁶⁷ MANDER, Karel van, 1994, p. 289.

⁶⁸ Christie s Londres, 26 de noviembre de 1976, n° 45 (T., 15 x 23 cm.), procedente de la colección del barón Graham en Wingfield Castle, Norfolk.

⁶⁹ FAGGIN, Giorgio T., 1968, p. 57, n° 164.

⁷⁰ Se conoce la composición a través de un grabado hecho por Hieronymus Cock. VELDE, Carl van de, 1975, p. 404, n° 40.

⁷¹ En 1655, el marqués de Leganés tenía una pintura de Floris con este tema: “un san geronimo desnudo cubierto con una capa colorada con un xpto libros y calabera de mano de françisco flores una bara de ancho y una quarta de alto del n° duzien-tos y nobenta y quatro le taso en ochoçientos Reales ÷800” LÓPEZ NAVÍO, José Luis, 1962, p. 282, n° 294. Atendiendo a las medidas expresadas en varas, la obra debía tener un tamaño de 105 x 84 cm., sin embargo, en la referencia de la galería de José de Madrazo donde termina la tabla en 1856, procedente de los herederos del marqués de Leganés, las medidas expresadas son un poco menores (92 x 65 cm.). Esta descripción es mucho más detallada: “509 San Jerónimo en el desierto. Está arrodillado dentro de una gruta, delante de un Crucifijo que hay sobre una roca, en la que se ven además una calavera, varios libros y un tintero. Tiene las manos cruzadas al pecho, y cubre en parte su desnudez un manto de púrpura que le cae del hombro (Mas de media figura del tamaño natural. Tabla.). Alto 92 ancho, 65 cm.”. *Catálogo de la galería de cuadros del Exmo. Sr. D. José de Madrazo*. Madrid, 1856, p. 123, n° 509. Para la historia del cuadro dentro de la colección de Légenes véase: PÉREZ PRECIADO, José Juan, 2010, pp. 225-226, n° 294.

aquí presenta Pourbus, salvo por el manto púrpura, que Floris dispone cubriendo al santo y Pourbus lo dispone en primer plano a la izquierda junto al capelo cardenalicio.

La influencia de Floris en el joven Frans Pourbus ha sido destacada en varias ocasiones. Desde Karel van Mander, hasta Van de Velde, que ve en Pourbus al gran difusor del estilo de Floris en el sur de Flandes.⁷² Ya se ha comentado la posible influencia de Floris en el modelo del *San Jerónimo* que aquí presenta Pourbus, de hecho, su colega y compañero en el taller del maestro, Crispijn van den Broeck, también pudo tener en mente la misma influencia para el *San Jerónimo en el desierto* que diseña en el medallón del frontispicio de la *Opera divi Hieronymi* editada por Plantin in Amberes en 1577, donde dispone al santo arrodillado y desnudo dentro de una gruta en similar colocación a la de Pourbus, pero en sentido invertido (Fig. 12).

Frans Pourbus "el viejo" no es un pintor desconocido en Burgos. Bosarte, en su *Viaje artístico*, menciona dos pinturas firmadas de este maestro en el claustro de los carmelitas descalzos de la ciudad. Eran dos obras que se consideraban de Gaspar Becerra, y que según Bosarte se encontraban en la sacristía de la iglesia. Se trataban de una tabla con la *Virgen con el Niño sedente en una silla "guarnecida de perlas y rubíes"*, y una *Visitación*, que tendrían un tamaño de "alto dos pies y medio, el ancho dos pies escasos",⁷³ que equivaldrían a 70 x 56 centímetros, aproximadamente.⁷⁴ Unas medidas muy similares a las de esta tabla, por lo que cabe preguntarse si formarían parte del mismo conjunto. Estas dos pinturas en relación con la vida de la Virgen fueron sustraídas por el general

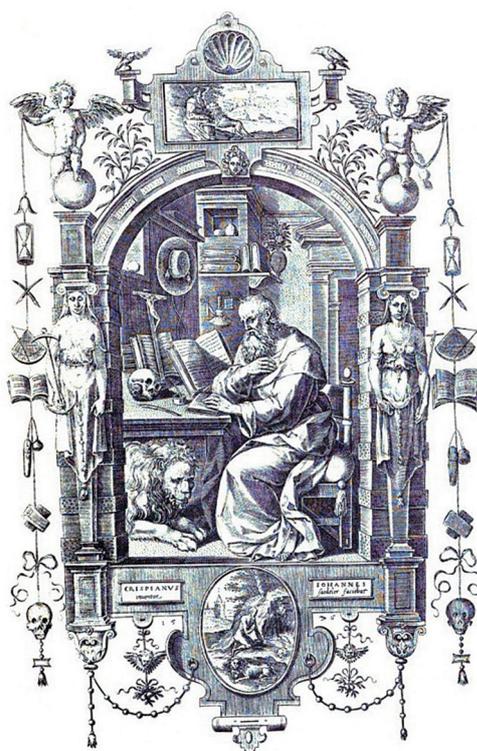


Fig. 12. Jan Sadeler siguiendo a Crispijn van den Broeck, *San Jerónimo*, grabado, 1577.

vizconde Darmagnac (Toulouse, 1766 – Burdeos, 1855) del depósito de pinturas que se había habilitado en la cartuja de Miraflores tras la supresión de los conventos en Burgos en 1808.⁷⁵ Así lo explica Gutiérrez de Arce el 25 de enero de 1809, en que escribe una carta con la lista de catorce cuadros tomados por Darmagnac para poder justifi-

⁷² VELDE, Carl van de, 1994, p.11-13.

⁷³ "Yo tenía entendido ya tiempo hace que en el claustro de los Carmelitas descalzos de Burgos había dos quadritos de Gaspar Becerra. Así me lo habían hecho creer. Quando entré a ver este convento, lo primero que hice fue irme al claustro a buscarlos. No hallándoles en el claustro pregunté en la sacristía y me los señaló por las señas que yo daba, el padre sacristán como existentes en la sacristía añadiendo que hacía poco tiempo que los había pasado a ella desde el claustro. Viendo que eran iguales le supliqué me descolgase uno para verlo de cerca a la luz de la ventana y esto lo hizo de buena voluntad. Apenas lo tomé en las manos vi que estaba firmado de este modo: F. Pourbus 15... Pongo punto después del 5 para denotar que los números que faltan están ya gastados. Joaquín de Sandrart, en la segunda parte de la Academia, libro III, capítulo II, hace elogio de Pedro y Francisco Pourbus padre e hijo. El padre murió hacia los años de 1583 y Francisco en el de 1589. Descamps aun halló otro Francisco Pourbus hijo de Francisco y este murió en París en el año 1622. Pedro era holandés, pero el hijo y el nieto nacieron en Flandes. El Francisco Pourbus, autor de estas dos tablas, sin duda es el hijo y no el nieto, atendida la vejez de estas pinturas. En este supuesto, la fecha medio gastada debe caer entre el 1560 y 158°, porque aunque él nació en el de 1549, tendría a lo menos veinte años de edad quando pintó estas tablas. Representa una la Virgen María con el Niño en brazos, sentada en una silla guarnecida de perlas y rubíes, todo muy definido y concluido con mucho gusto y buenos partidos; la otra es una Visitación. El alto de cada tabla dedos pies y medio, el ancho dos pies escasos" (BOSARTE, Isidoro, 1804, pp. 325-326).

⁷⁴ Tomamos de medida el pie castellano que equivaldría a 28 centímetros.

⁷⁵ Archivo General de Simancas, Gracia y Justicia, leg. 1247, transcripción de ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, María Dolores, 1989, pp. 334-333.

carse ante el ministerio por no haber custodiado las obras que estaban a su cuidado.⁷⁶

Conclusiones

La aparición de estas pinturas en Burgos es prueba, por un lado, del aprecio y la relación estrecha del coleccionismo hispano con la escuela de Amberes de la segunda mitad del siglo XVI y, en especial, con el taller de Frans Floris.

Sabemos que en Amberes, desde comienzos del siglo XVI, existieron múltiples talleres de producción de obras bien para comitentes individualizados bien producidas "al por mayor" y destinadas a la exportación. Felipe de Guevara nos describe uno de estos talleres/tienda de pinturas al por mayor en la ciudad.⁷⁷ Tenemos constancia de algunos mercaderes de esta urbe, instalados en Burgos, que se encargaban de trasladar productos artísticos a la antigua Cabeza de Castilla. Entre ellos destaca Agustín Cassier, vecino de Amberes que se hallaba vinculado comercialmente con Lanzarote Rufini en Burgos y en Flandes con Miguel Piten.⁷⁸ Si en la primera mitad del siglo XVI tenemos constancia la llegada de obras pictóricas a la ciudad de Burgos⁷⁹ en la segunda mitad de esta centuria la importación de este tipo de productos se siguió manteniendo a pesar de las dificultades, cada vez

mayores, que el comercio con los Países Bajos presentaba a raíz de las Guerras de Religión y a los conflictos y controles que en materia de doctrina se desarrollaron en relación a la importación a partir del último tercio del siglo XVI.⁸⁰

La riqueza patrimonial de Burgos y su provincia en materia de pintura flamenca, que llega, no solo con encargos concretos, como los que conocemos para la Cartuja de Miraflores o los de la familia Gallo, por poner dos ejemplos muy conocidos, o a través de la importación "al por mayor", sino también a través de colecciones privadas que, ya en el siglo XIX, dejan muestras de obras de la mayor calidad. Tal es el caso del *San Jerónimo* de la iglesia de San Gil.

En relación a los autores de estas dos tablas hemos de señalar que, a pesar de la dependencia de modelos de Frans Floris por parte de Crispijn van den Broeck y de Frans Pourbus I, ambos supieron definir un estilo propio, adaptándose a los requerimientos y gustos de su clientela del tercer cuarto del siglo XVI. El *Juicio Final* del Monasterio de San Juan de Burgos viene a contradecir las aseveraciones vertidas hacia Crispijn van den Broeck, al que se le consideraba un pintor de formatos pequeños con dificultades para las composiciones de gran tamaño,⁸¹ debido a que sus obras de grandes dimensiones aún no se han identificado.⁸² Es proba-

⁷⁶ "En tabla. Dos quadros de franco. Pourbus con la firma del Autor señaldo el año de 15... que representa el uno la Visitacion, y el otro una Virgen sentada en una silla adornada de rubies, esmeraldas y tienen de alto dos pies y medio y de ancho dos pies cada uno: se hallaban en la Sacristía del Convto de P. P. Carmelitas descalzos". M. Dolores Antigüedad del Castillo-Olivares, "Arte y coleccionismo en Burgos...", p. 332.

Las obras fueron tasadas al fallecer el general en Burdeos en 1855 en 1000 y 500 francos y atribuidas a Michiel Coxcie. ANTI-GÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, María Dolores, 1989, p. 338.

⁷⁷ "Pero entiendo que hay otros ... que deben ser del mismo parecer que un amigo que tuve en Flandes el año de 1540, el qual en Amberes me rogó le llevase á ver lienzos pintados al fresco para traer algunos a su casa. Llèvele en Amberes á la casa do mejor ropa habia: apartó doce entre muchas docenas que nos sacaron. Venido al precio, pidionos el maestro a dos ducados por cada uno: mi compañero dexó suspenso el negocio, porque le pareció el precio muy subido: á la tarde desmintiome, y solo dio la vuelta por estas tiendas, y vino cargado de veintiquatro lienzos de á ducado; dixome que muy mejor era enviar á su casa veintiquatro lienzos, que no doce por un mesmo precio. Sospecho debe haber muchos del parecer de mi amigo, y ser mucha parte que hay tantos lienzos, y tan pocas tablas...", GUEVARA, Felipe. 2016, p. 194; SANTOS GÓMEZ, Sonia; SAN ANDRÉS MOYA, Margarita, 2004, p. 70.

⁷⁸ Archivo Histórico Provincial de Burgos. Prot. Not. 5.786, 4-X-1591, fol. 108 y ss.

⁷⁹ A la ciudad Burgos llegaron un notable conjunto pinturas de Amberes. Así tenemos obras atribuidas a Jan de Beer como el tríptico del Descendimiento de la Catedral (BERMEJO MARTÍNEZ, Elisa; SILVA MAROTO, Pilar, 1994, pp. 50-54) o a Joos van Cleve, como el San Jerónimo en su estudio, conservado también en este templo, que sigue modelos de Durerro. La Santa Catalina del Salón de Sesiones del Ayuntamiento de la ciudad también ha sido asignada a este pintor (PAYO HERNANZ, René Jesús; ALONSO ABAD, Pilar, 2008, p. 214). Otras interesantes producciones son los trípticos del Descendimiento y la Crucifixión del Monasterio de las Huelgas o el de la Epifanía de Briviesca.

⁸⁰ Desde 1560, comenzamos a detectar que los problemas en relación a importaciones se produjeron no solo a raíz de las dificultades del transporte y del conflicto. También se derivaron de los crecientes controles ideológicos en la España de Felipe II ya que las autoridades religiosas y civiles intentaban impedir la entrada de piezas artísticas que pudieran encontrarse al margen de la doctrina católica (FRANCO LLOPIS, Borja; RUSCONI, Stephanía, 2015, pp. 97-118). Así el comerciante Jacobe de Ugarte tenía retenidas en su almacén en Bilbao pinturas consideradas como peligrosas y que no fomentaban la devoción (Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Sala de Vizcaya, Caja 934, 44).

⁸¹ WESCHER, Paul, 1974, p. 174.

⁸² Entre estas pinturas de gran formato estarían las escenas de las Justicias que hace para el Ayuntamiento de Amberes, así como los altares de la *Muerte y Ascensión de la Virgen* para el convento carmelita de Schoonhoven. BRANDEN, Frans Jozef Peter van den, 1883, p. 324; LUGARD, G.J., 1946, pp. 106-109.

ble que este *Juicio Final* del Monasterio de San Juan hubiera sido diseñado en origen para el altar de alguna capilla privada, pues su temática encaja bien con los asuntos propios de espacios funerarios, al igual que el tamaño de la obra.

Más complicado es definir la procedencia original, antes de pasar a ser propiedad del canónigo De la Fuente, del *San Jerónimo* de Frans Pourbus I, cuyo tamaño es más propio de una obra de devoción particular, o de formar parte de un conjunto mayor como las alas laterales o predelas de algún tríptico o retablo donde se ensalzaría la figura del padre de la Iglesia o se incluiría dentro de una serie con el resto de doctores de la Iglesia.

Lo que sí es cierto es que ambas obras son ejemplo del trabajo de dos grandes maestros, considerados como tal en su momento pero que el paso de los años ha decantado hacia un olvido inmerecido, fruto de los cambios de gusto y las grandes personalidades que los rodeaban y que les sucedieron cronológicamente.

Bibliografía

- ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, María Dolores. "Arte y coleccionismo en Burgos durante la ocupación francesa". *Espacio, Tiempo y Forma*, VII, Historia del Arte, 1989, Vol. 2, pp. 329-342.
- BASAS FERNÁNDEZ, Manuel. *El Consulado de Burgos en el siglo XVI*. Burgos: Excma. Diputación Provincial de Burgos, Burgos, 1994.
- BERMEJO MARTÍNEZ, Elisa; SILVA MAROTO, Pilar. *Las pinturas sobre tabla de los siglos XV y XVI de la catedral de Burgos*. Burgos: Asociación de Amigos de la catedral de Burgos, 1994.
- BETOLAZA Y ESPARTA, Gregorio. *Iglesia de San Gil de Burgos. Breve reseña de sus monumentos e historia*. Burgos: Hijos de Santiago Rodríguez, 1914.
- BOORSCH, Suzanne; LEWIS, Michal and R. E. *The Engraving of Giorgio Ghisi*, New York: ed. Metropolitan Museum of Art, 1985.
- BOSARTE, Isidoro. *Viaje artístico á varios pueblos de España. I. Viaje a Segovia, Valladolid y Burgos*. Madrid, 1804.
- BRANDEN, Frans Jozef Peter van den. *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, Antwerp, 1883.
- BRODSKY, Judith K. "Some notes in women printmakers". *Art Journal*, 1976, vol. 35, nº 4, pp. 374-377. *Catálogo de la galería de cuadros del Exmo. Sr. D. José de Madrazo*. Madrid, 1856.
- CODOIN (Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España), T. XLI, Madrid, 1862.
- DESCAMPS, Jean Baptiste. *La vie des peintres flamands, allemands et hollandais*, I, Paris, 1753.
- DÍAZ PADRÓN, Matías. "Un Juicio Final inédito de Jacques de Backer". *Bulletin Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 1968, Vol. 1-2, pp. 39-46.
- DÍAZ PADRÓN, Matías. "Algunas pinturas inéditas de Crispin van den Broeck en España. Un homólogo del Greco en los Países Bajos". *Studies in the History of Art*, 1984, Vol. XIII, pp. 72-82.
- DIJKSTRA, Jeltje. *Schilderijen van Museum Catharijneconvent*. Zwolle: Waanders Uitgever, 2002.
- DUVERGER, Erik. *Antwerpse Kunstinentarissen uit de Zeventiende Eeuw*. IV, Fontes Historiae Artis Neerlandicae. Brussels: Paleis der Academien, 1989.
- FAGGIN, Giorgio T. *La pittura ad Anversa nel Cinquecento*, Firenze: Marchi & Bertolli, 1968.
- FALCÓ Y OSORIO, María del Rosario. *Documentos escogidos del archivo de la casa de Alba*, Madrid, 1891.
- FRANCO LLOPIS, Borja; RUSCONI, Stephania. "Sobre pinturas deshonestas, lienzos y naipes protestantes. Tres documentos inquisitoriales vinculados a la censura y tráfico de imágenes heréticas en el mundo hispano del siglo XVI". *Manuscripts. Revista d'Història Moderna*, 2015, nº 33, pp. 97-118.
- FRIEDLÄNDER, Max J. "Frans Pourbus der Ältere", *Oud Holland*, 1947, Vol. 62, pp. 60-67.
- FUENTE, José María de la: *Calendario de santos que pertenecen a la Iglesia de España desde que fue establecida por los apóstoles hasta el presente*, León, 1841.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, José María. *Artistas grabadores en la Edad del Humanismo*. Pamplona: Liber Ediciones, 1999.
- GUEVARA, Felipe. *Comentario de la pintura y de los pintores antiguos*, (Edición de Elena Vázquez Dueñas), Madrid: Akal, 2016.
- GREINDL, Edith. "Le Jugement Dernier de Crispin van en Broeck". *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 1964, pp. 159-168.
- HÄNSEL, Sylvaine. *Benito Arias Montero: Humanismo y Arte en España*. Huelva; Editora Regional de Extremadura, 1999.
- HARBISON, Craig. *The Last Judgment in Sixteenth Century Northern Europe: A study of the Relation between Art and Reformation*. New York-London; Garland Publishing, 1976.
- HUVENNE, Pierre. "Pierre Pourbus, 1524-1584. Peintre brugeois, 1524-1584. Catalogue de l'exposition". Bruges: Crédit Communale et la Ville de Bruges, 1984.
- IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C. "El Monasterio de San Juan de 1450 a 1600". En IBÁÑEZ PÉREZ, A.C. (coord.). *El Monasterio de San Juan de Burgos. Historia y Arte*. Burgos: Instituto Municipal de Cultura, 2000, pp. 285-333.
- LIEDEKERKE, Anne-Claire (coord.). *Fiamminghi a Roma. 1508-1608*. Bruxelles: Société des Expositions du Palais de Beaux Arts, 1995.
- LIPINSKA, Alexandra. *Moving sculptures. Southern netherlandish alabaster from de 16 and 17th centuries in central and northern Europe*. Leyden-Boston: Brill, 2015.
- LOHSE BELKIN, Kristin. *A House of Art. Rubens as Collector*, ed. K. Lohse Belkin y F. Healy. Antwerp: Rubenshuis & Rubenianum, 2004.
- LÓPEZ NAVÍO, José Luis. "La gran colección de pinturas del marqués de Leganés". *Analecta Calasanciana*, 1962, nº 294, pp. 259-330.
- LUGARD, G.J. "Een schilderscontract met den Antwerpschen meester Crispiaen van den Broeck anno 1570". *Oud Holland*, 1946, Vol. 61, pp. 106-110.
- LUIS MONTEVERDE, José: "Una tabla en la capilla del Condestable". *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos*, 1943, nº 83, pp. 179-180.
- MALDAGUE, Jacques M. "Michel-Ange et Pollaiuolo dans la Chute des anges (1554) de Frans Floris". *Jaarboek Koninklijk museum voor schone kunsten Antwerpen*, 1983, pp. 169-189.
- MANDER, Karel van. *Het Schilderboek*. Haarlem, 1604. ed. MIEDEMA, Hessel. *Karel van Mander. The Lives of*

- the *Illustrious Netherlandish and German Painters*, Doornspijk: Davaco, 1994.
- MAUQUOY-HENDRICKX, Marie. *Les estampes des Wierix*, T.I, Bruxelles: Bibliotheque Royale Albert I, 1978.
- MIELKE, Ursula. *The New Hollstein. Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700, Crispijn van den Broeck*, Roosendaal/The Netherlands: Koninklijke Van Poll, in cooperation with the Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, Amsterdam, 2011.
- MUCHALL-VIEBROOK, Thomas. "Alabasterreliefs von Wilhem van den Broeck in Maximilian Museum in Augsburg". *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1919, Vol. 12, n° 2/3, pp. 57-65.
- MULLER, Jeffrey M. *Rubens: The Artist as Collector*. New Jersey: Princeton University Press, 1989.
- PAYO HERNANZ, René Jesús; ALONSO ABAD, Pilar. "La pintura del Renacimiento en Burgos". En *El arte del renacimiento en el territorio burgalés*, Burgos: Universidad Popular para la Educación y Cultura de Burgos, 2008.
- PAYO HERNANZ, René Jesús; MARTÍN MARTÍNEZ DE SIMÓN, Elena. "A propósito de un relieve de alabastro flamenco del siglo XVI en la catedral de Burgos. Fuentes, modelos y variaciones en torno a Willem van den Broecke". *Ars Renovatio*, n° 6, 2018, 165-176.
- PEETERS, Natasja. "Frans Pourbus (ca. 1545-1581), une étoile naissante dans la peinture d'histoire religieuse". En MAILLARD-LUYPAERT, M. (dir.), *Frans Pourbus l'Ancien à Tournai. Les panneaux peints pour l'abbatiale Saint-Martin. Histoire, iconographie, style, technique, restauration*, Bruxelles; IRPA, 2017, pp. 44-59.
- PÉREZ DE TUDELA, Almudena. "El papel de los embajadores españoles en Roma como agentes artísticos de Felipe II: los hermanos Luis de Requesens y Juan de Zúñiga (1563-1579)". En HERNANDO, C. (ed.), *¿Roma española? España y el crisol de la cultura europea de la Edad Moderna*, Vol. I, Madrid: Academia de España en Roma, 2007, pp. 391-420.
- PÉREZ PRECIADO, José Juan. *El marqués de Leganés y las Artes*. Tesis doctoral, Madrid: Universidad Complutense, 2010.
- PHILIPPOT, Paul. "Crispin van den Broeck aux Musées royaux des Beaux-Arts". *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique. Miscellanea Henri Pauwels*, 1989-1991, Vols. XXXVIII-XL, n° 1-3, pp. 251-257.
- PONZ, Antonio. *Viaje de España*. T. XIX, Madrid, 1783.
- RÉAU, Louis. *Iconographie de l'Art Chrétien, Iconographie de la Bible, Nouveau Testament*. Vol. I-2, Paris: PUF, 1957.
- RÉAU, Louis. *Iconographie de l'Art Chrétien. Iconographie des Saints*. Vol. III-2, Paris: PUF, 1958.
- ROMBOUTS, Philippe Félix; LERIUS, Théodore François Xavier van. *De liggeren en andere historische archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde. Les liggeren et autre archives historiques de la Gilde anversoise de Saint Luc*. Amsterdam: N. Israel, 1961 (1st ed. Antwerpen: Gravenhage, 1864-1876).
- ROOSES, Max. *Christophe Plantin. Imprimeur Anversoise*. 2ª ed., Anvers, 1890.
- SALAZAR, Antonio. "Arias Montano y Pedro de Valencia". *Revista de estudios extremeños*. T. 15, 1959, pp. 475-493.
- SANTOS GÓMEZ, Sonia; SAN ANDRÉS MOYA, Margarita. "La pintura de sargas". *Archivo Español de Arte*, 2004, n° 305, pp. 59-74.
- TOLNAY, Charles de. *Miguel Ángel, escultor, pintor y arquitecto*. Madrid: Alianza Editorial, 1985.
- VASARI, Giorgio. *Le vite de piu eccellenti pittori, scultori ed architetti*, Florence 1568; ed. G. Milanesi, Florence, 1878-1885. p. 441; VII, pp. 584-585.
- VELDE, Carl van de. *Frans Floris (1519/20-1570). Leven en Werken*, I, Brussel: Paleis der Academien, 1975.
- VELDE, Carl van de, "Frans Pourbus the Elder and the Diffusion on the Style of Frans Floris in the Southern Netherlands". En *Die Malerei Antwerpens- Gattungen, Meister, Wirkungen. Studien zur flämischen Kunst des 16. Und 17. Jahrhunderts*, Internationales Kolloquium, Wien, Köln, 1994.
- VELDE, Carl van de. "Crispijn van den Broeck" en *Le dictionnaire des peintres belges du XIVE siècle à nos jours*. Bruxelles, 1995.
- VELDE, Carl van de. "Altarpiece of the Fencers". En FABRI R, y HOUT, N. van (dir.). *From Quinten Metsijs to Peter Paul Rubens. Masterpieces from the royal museum reunited in the cathedral*, Antwerp: De Kathedraal, 2009.
- VILLACAMPA, Carlos G. "La capilla del condestable en la catedral de Burgos, documentos para su historia", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1928, T. 4, n° 10, pp. 25-44.
- VORÁGINE, Santiago de la. *La Leyenda Dorada*. T. II, Madrid: Alianza, 1982.
- WESCHER, Paul. "Crispin van den Broeck as Painter", *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen*. 1974, pp. 171-185.
- WRIGHT, Christopher. *The Schorr Collection. Catalogue of Old Master and Nineteenth-Century Paintings*, T. I, London: Philip Wilson Publishers Ltd. 2014.
- WOUK, Edward H. *Frans Floris (1519/20-1570). Imagining a Northern Renaissance*. Leiden-London: Brill's Studies on Art, Art History and Intellectual History, Vol. 19, Brill, 2018.
- ZARAGOZA PASCUAL, Ernesto. "El libro de los bienhechores del Monasterio de San Juan de Burgos". En *Homenaje a fray Justo Pérez de Urbel*. T.II, Burgos: Abadía de Santo Domingo de Silos, 1977, pp. 595-695.