

# Dos tablas relacionadas con el *Políptico de Isabel la Católica*: el *Cristo sobre la piedra fría* del Museo del Prado y el *Camino del Calvario* del Museo Pushkin de Moscú

Two Panels Related to the *Polyptych of Isabella the Catholic: Christ Seated on a Cold Rock* in El Prado Museum and *The Way to Calvary* in the Pushkin Museum in Moscow

---

Oskar J. Rojewski<sup>1</sup>

University of Silesia in Katowice

Universidad Rey Juan Carlos

**Resumen:** Este estudio analiza dos tablas de finales del siglo XV y principios del siglo XVI de *Cristo sobre la piedra fría* de la colección del Museo del Prado en Madrid, y el *Camino del Calvario* del Museo Pushkin en Moscú. La primera obra está relacionada con la producción artística de Juan de Flandes, mientras que la segunda, desde principios del siglo XX, se ha adscrito al trabajo de Michel Sittow. El análisis estilístico e iconográfico de ambas tablas en el contexto del *Políptico de Isabel la Católica* permite revelar sus características comunes, y proponer que ambos artistas, mientras estaban al servicio de Isabel de Castilla, colaboraron no solamente en las cuarenta y siete tablas que pertenecían a la colección real, sino también en otras obras.

**Palabras clave:** Michel Sittow; Juan de Flandes; *Políptico de Isabel la Católica*; pintura flamenca; Cristo sobre la piedra fría; Camino del Calvario.

**Abstract:** This study analyses two late 15th and early 16th century panels, one of *Christ Seated on a Cold Rock* from the Museo del Prado in Madrid and the other of *The Way to Calvary* from the Pushkin Museum in Moscow. The first work is related to the artistic production of Juan de Flanders, while the second, since the beginning of the 20th century, has been attributed to Michel Sittow. A stylistic and iconographic

---

<sup>1</sup> <http://orcid.org/0000-0001-7593-8747>

analysis of the two panels in the context of the *Polyptych of Isabella the Catholic* reveals their common characteristics. It might suggest that the two artists, while they were in the service of Isabella of Castile, collaborated not only on the forty-seven panels in the Royal Collection but also on other works.

**Keywords:** Michel Sittow; Juan de Flandes; *Polyptych of Isabella the Catholic*; Flemish Painting; Christ in Distress; Christ on the way to Calvary.

**E**l 25 de febrero de 1505, en Toro (Zamora), se celebró la venta en pública almoneda de los bienes de Isabel de Castilla, fallecida en 1504. Su criada, Violante de Albión, había entregado las propiedades reales a Juan Velázquez, que se encargaba de recuperar el valor de los mobiliarios de la cámara real para cubrir las obligaciones financieras regias<sup>2</sup>. Entre las pertenencias de la reina difunta se encontraban cuarenta y siete tablas depositadas dentro de un armario, todas del mismo tamaño - en las fuentes se indican que miden un tercio de vara por dos tercios-, tasadas por el sirviente Felipe Morros, iluminador de libros y pintor de cámara real<sup>3</sup>. Actualmente, del conjunto se conocen veintiséis tablas, de las cuales quince se encuentran en la colección de Patrimonio Nacional de España<sup>4</sup>.

El presente estudio, que recopila las fuentes primarias y la historiografía sobre las tablas denominadas del *Retablo de Isabel la Católica* o, mejor dicho, *Políptico de Isabel de Castilla*, propone el análisis de dos obras muy próximas estilísticamente a las tablas conocidas del conjunto. Se tratan del *Cristo sobre la piedra fría* (inv. n.º P008181), adquisición del Museo del Prado del año 2014, atribuida a Juan de Flandes (Fig. 1), y el *Camino del Calvario* del Museo Pushkin de Moscú (inv. n.º Ж-601), una tabla vinculada con la actividad artística de Michel Sittow (Fig. 2). Gracias al estudio de estas tablas es posible reflexionar acerca de la colaboración entre estos dos pintores de origen nórdico: Michel Sittow - activo en Castilla entre 1492 y 1502-, y Juan de Flandes - activo en la corte isabelina entre 1496 y 1504-; y en la creación del enigmático conjunto de pinturas devocionales que ilustran la vida de Cristo y de la Virgen que pertenecieron a la reina<sup>5</sup>.

Cabe destacar que, aunque no sepamos precisamente la función de las pe-

<sup>2</sup> Miguel Ángel Zalama "La infructuosa venta en almoneda de las pinturas de Isabel la Católica", *BSAA Arte*, 74, (2008), p. 59.

<sup>3</sup> Miguel Ángel Zalama, "En torno a la valoración de las artes: tapices y pinturas en el tesoro de Isabel la Católica", en *Ellas siempre han estado ahí. Coleccionismo y mujeres* dir. Miguel Ángel Zalama y Patricia Andrés González, (Madrid: Ediciones Doce Calles, 2019), p. 23; Rafel Domínguez Casas, *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*, (Madrid: Alpuerto, 1993), p. 127.

<sup>4</sup> Inv. n.º 10002019-DG125545r, inv. n.º 10002024-DG125605, inv. n.º 10002028-DG125552, inv. n.º 10002023-DG125554, inv. n.º 10002018-DG125540r, inv. n.º 10002018-DG125540r, inv. n.º 10002022-DG125542, inv. n.º 10002027-DG116597, inv. n.º 10002021-DG125541, inv. n.º 10002026-DG125548, inv. n.º 10002029-DG125551, inv. n.º 10002025-DG125547, inv. n.º 10002020-DG125550r, inv. n.º 10002031-DG125549, inv. n.º 10002030-DG125544.

<sup>5</sup> Francisco Javier Sánchez Cantón, "El retablo de la Reina Católica", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 6, (1930), pp. 97-98; Chiyo Ishikawa, *The Retablo de Isabel la Católica by Juan de Flandes and Michel Sittow*, (Turnhout: Brepols, 2004), p. 5.



Fig. 1. Juan de Flandes y Michel Sittow (aquí atribuido), *Cristo sobre la piedra fría*, ca. 1502.  
© Museo del Prado, catálogo digital. Madrid.

queñas tablas, ni podemos reconstruir con seguridad su distribución planificada por los autores o los propietarios de la obra, este conjunto pintado al óleo fue una unidad, aunque se denominara de forma diferente en las fuentes, siendo el más habitual: tablas de devoción. La primera vez que se

describieron los temas de las tablas fue en la documentación relacionada con la almoneda real en 1505<sup>6</sup>. En esta primera documentación sobre las obras, además de los temas iconográficos representados, figuran al margen de la hoja los nombres de las personas que adquirieron algunas de las tablas. Once llegaron a manos de particulares: una a Diego Fernández de Córdoba, alcaide de los Donceles<sup>7</sup>, y diez a Francisca Enríquez, marquesa de Denia<sup>8</sup>. Aunque el mismo listado no indicase la información sobre la adquisición de otras tablas, se ha podido documentar que en 1506 treinta y dos tablas fueron adquiridas por Felipe el Hermoso, un mes antes de su muerte, y enviadas a su hermana Margarita de Austria residente en Malinas<sup>9</sup>.

Solamente las obras que llegaron a manos de la gobernadora de Flandes, Margarita de Austria, son las únicas cuya historia se puede seguir en las fuentes documentales. El inventario de sus pinturas del año 1516 hace referencia a un díptico "de la mano de Michiel" con la *Ascensión de Cristo* y la *Asunción de la Virgen*, encuadradas en un marco<sup>10</sup>, y a las otras treinta tablas, todas del mismo tamaño, que representaban la pasión de Cristo<sup>11</sup>. Unos años más tarde, en 1524, el grupo de tablas estaba custodiado dentro de un armario en la segunda "*chambre à chemynée*" del palacio de Malinas de la gobernadora. Sin embargo, el documento menciona solamente el díptico separado del resto y veintidós tablas, todas "al parecer de la misma mano"<sup>12</sup>. Resulta oportuno ver que, en el contexto de las obras, el nombre de Michel Sittow aparecía en el primer inventario entre el de otros pocos pintores reconocidos en la corte de Malinas, hecho que revela cierto prestigio de este personaje en los Países Bajos. No obstante, tras casi una década después el inventario no indicaba la autoría del conjunto, además de sugerir un mismo autor anónimo para todas las tablas. Son estos inventarios de Margarita de Austria la fuente principal para la identificación del estilo de este maestro de origen báltico, ya que ahí aparece su única obra con autoría corroborada por fuentes escritas: la *Asunción de la Virgen* de la National Gallery de Washing-

<sup>6</sup> Ishikawa, *Retablo de Isabel la Católica*, p. 6-7; Archivo General de Simancas (en adelante, AGS), Contaduría Mayor de Cuentas, 1ª época, leg. 192, fol. 20.

<sup>7</sup> Diego Fernández adquirió la tabla de *Cristo y la Samaritana*, que hoy en día se encuentra en el Museo del Louvre (n.º inv. RF 1966-11). Ishikawa, *Retablo de Isabel la Católica*, p. 12.

<sup>8</sup> La Marquesa de Denia adquirió las tablas de *Adoración de los magos*, *Crucifixión*, *Descendimiento*, *Camino del Calvario*, *Ecce Homo*, *Piedad*, *Crucifixión en el suelo*, *Flagelación*, *Anunciación* y *Aparición de Cristo a la Virgen solo*. Chiyo Ishikawa apuntó tres obras: *Aparición de Cristo a la Virgen solo* en Berlín (inv. n.º 2064), mientras que el *Camino del Calvario* (inv. n.º Gemäldegalerie, 6269) y la *Crucifixión en el suelo* (inv. n.º Gemäldegalerie, 6276) en 1913 llegaron de una colección privada al Kunsthistorisches Museum en Viena. Ishikawa, *Retablo de Isabel la Católica*, p. 12.

<sup>9</sup> Zalama, "Infructuosa venta", p. 61.

<sup>10</sup> "Ung double tableaul de la main de Michiel de l'assumption de notre seigneur et de celle de notre dame, qui une custode de couvert de cuyr". Fernando Checa Cremades dir., *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial*, vol. 3, (Madrid: Fernando Villaverde Ediciones, 2010), p. 2392.

<sup>11</sup> "Trente petiz tableaux, tous d'une grandeur, de la vye et passion de notre seigneur, qui sont deans une layette de sapin, ou en y avoit XXXII, mais les deux qui estoient faiz de la main de Michiel, sont estez prins pour fair ung double tableau, lequel est couche cy devant, et est enchassey de cipre et sont l'assumption de Dieu et celle de notre dame". Checa Cremades, *Los inventarios de Carlos V*, p. 2392.

<sup>12</sup> "Il y a XXII petiz tableaux fait comme il semble bout d'une main, dont la paincture est bonne de grandeur et largeur, ung chacun d'ung tranchoir figurez de la vie Nostre Seigneur et aultre artes apres sa mort". Checa Cremades, *Los inventarios de Carlos V*, p. 2487. La misma descripción consta en el inventario preparado entre 1523-1524. Checa Cremades, *Los inventarios de Carlos V*, p. 2453. Al margen de la copia del documento, datada entre 1523-1524, se puede encontrar una anotación posterior que describe el posible marco realizado en 1527, que recogiese veintidós tablas como si fueran un díptico. Pilar Silva Maroto, *Juan de Flandes*, (Salamanca: Caja Duero, 2006), pp. 179-180.



Fig. 2. Michel Sittow y Juan de Flandes?, *Camino del Calvario*, ca. 1502. © Museo de Pushkin, Moscú.

ton (inv. n.º 1965.1.1), procedente del conjunto de tablas de la reina Isabel (Fig. 3); y, para algunos investigadores, también la *Ascensión de Cristo* que



Fig. 3. Michel Sittow, *Asunción de la Virgen*, ca. 1496-1502. © The National Gallery of Art, Washington DC.

identifican con la tabla de la Galería Nacional de Londres (inv. n.º L1002)<sup>13</sup> (Fig. 4).

En 1520, las tablas regaladas a Margarita de Austria por su hermano fueron presentadas por la misma gobernadora a Alberto Durero, quien apuntó en su diario durante su viaje por los Países Bajos: "Y el viernes doña Margarita me ha enseñado todas estas bellas cosas, entre ellas cerca de cuarenta cuadritos al óleo. No los he visto jamás tan limpiamente acabados y tan buenos"<sup>14</sup>.

Por consiguiente, hasta la visita de Durero, Margarita tenía, por lo menos, treinta y dos tablas, mientras que en el inventario del año 1524 sólo se mencionan veintidós tablas y el díptico atribuido a Sittow. Las otras ocho desaparecieron sin más trazas<sup>15</sup>.

Tras la muerte de Margarita de Austria, las tablas fueron heredadas por Carlos V, quien antes del 1539 las regaló a su mujer, la emperatriz Isabel de Portugal. Asimismo, el conjunto de las veintidós tablas volvió a la Península

<sup>13</sup> Matthias Weniger, *Sittow, Morros, Juan de Flandes. Drei Maler aus dem Norden am Hof Isabellas der Katholischen*, (Kiel: Ludvig Verlag, 2011), pp. 72-75; John Olivier Hand y Greta Koppel, *Michel Sittow: Estonian Painter at the Courts of Renaissance Europe*, (New Haven, London: Yale University Press, 2018), pp. 48-51.

<sup>14</sup> Jesús María González de Zárate, *Diario de Durero en los Países Bajos (1520-1521)*, (A Coruña: Camiño de Faro, 2007), p. 22.

<sup>15</sup> Ishikawa, *Retablo de Isabel la Católica*, pp. 14-15.



Fig. 4. Michel Sittow?, *Ascensión de Cristo*, ca. 1496-1502. © The National Gallery, Londres.

Ibérica. En 1600 fueron inventariadas en el Real Alcázar de Madrid por el pintor cortesano Juan Pantoja de la Cruz como pinturas devocionales, propiedades del difunto Felipe II<sup>16</sup>. Hasta 1814 no volvieron a aparecer en los inventarios reales, localizadas en el Palacio Real de Madrid, de donde salieron en 1838 para ser expuestas en la Casita del Príncipe del Real Monasterio de San Lorenzo en El Escorial. En 1881 llegaron al Palacio Real en Madrid<sup>17</sup>, donde se conservan actualmente<sup>18</sup>.

## 1. Historiografía del *Políptico de Isabel la Católica*

Las indicaciones del inventario de Margarita de Austria fueron las primeras atribuciones respecto a las tablas del conjunto de la reina Isabel. No obstante, solamente dos de ellas fueron vinculadas con Michel Sittow, y las restantes no se adscribieron a ningún artista. En el siglo XIX los inventarios reales describían el conjunto como obra de Alberto Durero, de Altdorfer o de la escuela alemana. La publicación de Crowe y Cavalcaselle precisó el conjunto

<sup>16</sup> Ishikawa, *Retablo de Isabel la Católica*, p. 16; Silva Maroto, *Juan de Flandes*, p. 181.

<sup>17</sup> Sánchez Cantón, "Retablo de la reina", p. 109.

<sup>18</sup> Quiero agradecer al Prof. Matías Díaz Padrón por el apoyo a esta investigación, y a la conservadora del Palacio Real en Madrid Doña Carmen García Frías Checa por la posibilidad de examinar las obras.

de tablas devocionales como obra de un seguidor de Hans Memling del siglo XVI, que no consiguió la claridad del color por la que destacaba el maestro de Brujas<sup>19</sup>. Por su parte, Pedro de Madrazo, después de analizar las tablas, propuso una hipótesis acerca del origen del Maestro Miguel o Miguel Flamenco. Además, le identificó con un pintor cercano al estilo de los primitivos flamencos, y propuso cuatro posibles nombres de maestros activos en Lovaina en el siglo XV llamados Michel<sup>20</sup>. Por primera vez, el conjunto de las tablas fue definido como "retablo" por Carl Justi, quien comparando las tablas de Madrid con las obras de la catedral de Palencia planteó la posibilidad de que ambos fueron realizados por la misma persona, Juan de Flandes. Su estilo destacaba por el empleo de personajes muy delgados de narices alargadas con expresiones cansadas, melancólicas y de pausada tranquilidad, mucho más acentuadas en comparación con los primitivos flamencos.<sup>21</sup>

Desde entonces, la mayoría de las tablas fueron relacionadas con la producción de Juan de Flandes, omitiendo las intervenciones de Michel Sittow. Hasta la publicación de un amplio artículo sobre el *Retablo de Isabel la Católica* por Francisco Javier Sánchez Cantón donde se indicó la autoría de los dos pintores. Es allí donde las obras madrileñas fueron analizadas de nuevo, junto a las otras del mismo tamaño en colecciones dispersas. El mismo autor corrigió algunas imprecisiones de los temas representados en los paneles –sobre todo la cuestión de confundir en las fuentes históricas dos temas iconográficos: la *Incredulidad de Santo Tomás* y la *Aparición de Cristo a San Pedro*-<sup>22</sup>. Cabe destacar que Sánchez Cantón fue el primero en agrupar las tablas diferenciando dos manos en su ejecución. Partiendo de las diferencias estilísticas destacó las intervenciones de Juan de Flandes y señaló, por lo menos, que dos tablas fueron realizadas por Michel Sittow, además de suponer que esas no fuesen las únicas que realizara para este conjunto:

"Pero ¿no serían de Maestre Michel además de las dos tablas separadas en Malinas algunas de las otras quince que no adquirió Diego Flores? La mera reproducción, pues no conozco todos los originales, basta para confirmar que ninguna de las veinticuatro puede atribuirse a Sittow; y también para destacar su personalidad muy por encima del autor, o autores, de la parte que del retablo llegó hasta nosotros"<sup>23</sup>.

Una opinión contraria fue expresada por Elisa Bermejo en 1962, que rechazó definitivamente las suposiciones de Sánchez Cantón sobre las posibles intervenciones de otras manos diferentes a las de Juan de Flandes

---

<sup>19</sup> Joseph Archer Crowe y Giovanni Battista Cavalcaselle, *The Early Flemish Painters: Notices of Their Lives and Works*, (London: John Murray, 1857), pp. 316-317.

<sup>20</sup> Pedro de Madrazo, *Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los reyes de España*, (Barcelona: Daniel Cortezo, 1884), p. 18.

<sup>21</sup> Carl Justi, *Miscellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens*, vol. 1, (Berlin: G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung, 1908), pp. 316-321.

<sup>22</sup> Sánchez Cantón, "Retablo de la reina", p. 109. Sobre la recepción del texto de Sánchez Cantón en el contexto de la obra de Michel Sittow, véase: Oskar J. Rojewski, "The Globetrotter's Identity: Michel Sittow in the International Historiographies", *Ikonotheke*, 31, (2021), pp. 28-29.

<sup>23</sup> Sánchez Cantón, "Retablo de la reina", p.116.

en el *Retablo*, manteniendo sólo como de Sittow las dos pinturas que en el inventario de 1516 de Margarita de Austria ya se adscribían a ese maestro<sup>24</sup>. Esta idea fue seguida por otros investigadores como Ignace Vandevivere, Chiyo Ishikawa y Pilar Silva Maroto<sup>25</sup>. La monografía sobre el *Retablo de Isabel la Católica*, publicada en 2004, distinguió tres grupos de tablas dentro del conjunto, y señaló varias etapas creativas de Juan de Flandes, siempre dejando aparte las dos tablas documentadas como obras de Sittow, sin cuestionar su atribución<sup>26</sup>. La misma teoría se afirmó en la monografía sobre la obra de Juan de Flandes de Silva Maroto de 2006, que además de vincular todo el retablo con el nombre del pintor, destacó la falta de unidad estilística que se puede apreciar comparando las tablas entre ellas. Según la investigadora, esto es consecuencia de la evolución del artista, que realizó el conjunto entre 1496 - su primera mención en la documentación cortesana- y la muerte de la reina Isabel en 1504<sup>27</sup>.

Cabe también mencionar los estudios de Rafael Domínguez Casas y Matthias Weniger quienes, después de analizar la obra de los pintores cortesanos de Isabel de Castilla, revelaron la documentación sobre un posible tercer autor de las tablas del retablo: Felipe Morras. Ambos investigadores coincidieron, en gran medida, en definir al iluminador picardo, activo también en Marsella, como ese tercer autor de las tablas, que destaca por la aplicación de los hilos dorados en algunos paneles, debido a su formación como miniaturista<sup>28</sup>. Es importante recordar que precisamente es este cortesano el responsable de la tasación de las tablas para la almoneda de los bienes de la reina católica en 1505.

El actual conocimiento sobre el conjunto de las cuarenta y siete tablas en posesión de la reina castellana fue recuperado y revisado en los estudios de Miguel Ángel Zalama, quien reveló la documentación sobre la venta de la almoneda real en 1505 y, sobre todo, aclaró la cuestión de la adquisición de las treinta y dos tablas por parte de Felipe el Hermoso, y no como explicaban los autores anteriores por el criado Diego Flores<sup>29</sup>. Además, el investigador, después de analizar el contexto de la obra, en lugar de aplicar el término "retablo" en su descripción, propuso una solución plausible al definir el conjunto como "políptico", que pueda reflejar mejor la hipotética flexibilidad en distribuir las obras en un discurso iconográfico, y que pudiera variar según las necesidades, deseos o reflexiones teológicas de su propietaria.

Las tablas del *Políptico de Isabel la Católica* que se han localizado hasta hoy en día son: las *Bodas de Caná*, *Jesús apaciguando la tempestad*, *Cristo y la Samaritana*, *Multiplicación de los panes y los peces*, *La mujer cananea*, la

---

<sup>24</sup> Elisa Bermejo Martínez, *Juan de Flandes*, (Madrid, Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1962), p. 8.

<sup>25</sup> Ignace Vandevivere, *Juan de Flandes*, (Bruges: Gemeentekrediet, 1985); Ishikawa, *Retablo de Isabel la Católica*, pp. 64-67; Silva Maroto, *Juan de Flandes*, pp. 185-186.

<sup>26</sup> Ishikawa, *Retablo de Isabel la Católica*, pp. 64-67.

<sup>27</sup> Silva Maroto, *Juan de Flandes*, pp. 185-186.

<sup>28</sup> Weniger, *Sittow, Morros, Juan de Flandes*, pp. 342-348; Domínguez Casas, *Arte y etiqueta*, pp. 127-128.

<sup>29</sup> Miguel Ángel Zalama, "Felipe el Hermoso y las artes", en *Felipe I el Hermoso: la belleza y la locura*, eds. Miguel Ángel Zalama y Paul Vandenbroeck, (Madrid: Centro de Estudios Europa Hispanica, 2006), p. 49.

*Resurrección de Lázaro, La cena de Emaús, Entrada de Cristo en Jerusalén, Cena en la casa de Simón, las Tentaciones de Cristo, la Santa Cena, la Oración en el huerto, el Prendimiento, Cristo ante Pilatos, Los improperios, La coronación de espinas, Camino del Calvario, la Crucifixión en el suelo, la Bajada al Limbo, Las Marías en el sepulcro, Noli me tangere, la Aparición de Cristo a la Virgen solo, Aparición de Cristo a la Virgen con los Padres del Antiguo Testamento, Pentecostés, Transfiguración, Asunción de la Virgen*<sup>30</sup>.

## **2. La tabla de Cristo sobre la piedra fría**

En 2014, el Museo del Prado adquirió procedente de una colección privada extremeña una pequeña tabla que representa a Cristo coronado con espinas y sentado aislado sobre una piedra, momentos previos a su crucifixión (Fig. 1). Su tamaño es de 30 x 22,5 centímetros, por tanto, es más grande que las tablas del políptico. El único estudio de la obra fue publicado por Silva Maroto en 2018, quien la adscribió a Juan de Flandes, tras el estudio técnico y la restauración que se realizaron en el museo<sup>31</sup>. El estilo pictórico de la obra está muy próximo a las cuarenta y siete tablas encargadas por la reina Isabel.

La tabla presenta en el centro a Cristo desnudo con las manos atadas y coronado de espinas sentado sobre una piedra. A su alrededor, en el primer plano, está su túnica de tonos grises oscuros y gruesos pliegues acentuados por los fuertes contrastes de luz. Detrás del protagonista aparece el madero de la cruz tumbado en posición horizontal. La loma del paisaje, en ligera diagonal hacia la derecha, divide este primer plano de los árboles del fondo, de tronco fino y rala hojarasca en la que el pintor se deleita en realizar las hojas de manera muy detallada. Esta meticulosidad por el entorno también se aprecia en el musgo que cubre la parte alta de esta loma. Sobre ella, en la parte izquierda y perfiladas en el horizonte, se alzan cuatro cruces. El celaje ocupa dos tercios de la tabla, siguiendo la fórmula habitual de los pintores flamencos distribuyendo los tonos desde los más oscuros a los más claros en el perfil de unión con las montañas del fondo. Éstas, de acentos verdosos azulados, armonizan los espacios y dan unidad al entorno. A pesar de los barridos de la capa pictórica en este fondo, se conservan las sutiles nubes en la parte alta de cielo, ligeramente más empastadas, favoreciendo el sentido de profundidad de este espacio.

Por lo que concierne al personaje de Cristo, su figura está modelada con cierto predominio del dibujo. Se puede ver en el perfil de su cuerpo y bajo los

---

<sup>30</sup> Sánchez Cantón mencionó en su artículo que una tabla de la *Presentación en el templo* fue vendida en Rotterdam en 1927, y que por descripción de la iconografía, su hipotética atribución a Juan de Flandes, y sobre todo por las medidas, se podría identificar con una tabla desaparecida del políptico. Hasta hoy en día, no se ha podido encontrar ninguna traza de esta obra. Sánchez Cantón, "Retablo de la reina", p. 119.

<sup>31</sup> Pilar Silva Maroto, "On Hispano-Flemish Painting in the Kingdom of Castille", en *Late Gothic Painting in the Crown of Aragon and the Hispanic Kingdoms*, eds. Alberto Velasco y Francesc Fité, (Leyden: Brill, 2018), pp. 330-339.



Fig. 5. Juan de Flandes y Michel Sittow (aquí atribuido), *Cristo sobre la piedra fría*, ca. 1502.  
Fotografía infrarroja © Museo del Prado, Madrid.



Fig. 6. Hans Holbein el Viejo, *Cristo en descanso con la Virgen María*, ca. 1502. © Landesmuseum, Hannover.

tonos marrones y rojizos, imitando la sangre. Asimismo, estas sutiles líneas del dibujo ayudan a crear el volumen y los contrastes en el protagonista. El personaje está sentado sobre la piedra con la espalda recta, su cara está ligeramente girada hacia la izquierda, anulando cualquier contacto visual con el espectador. Tanto el pelo como la barba están definidos por líneas marrones muy finas y desordenadas. El elemento que destaca por su claridad es la corona de espinas, elaborada de manera muy minuciosa. Los ojos, las cejas, la nariz, los labios y la nuez de Adán del personaje están bien definidos por el dibujo. La soga que rodea el cuello de Cristo ata también sus manos, cruzadas en la parte baja del pecho, cubriendo sus partes íntimas. Las piernas del protagonista están distribuidas de manera paralela, adelantada en diagonal la pierna izquierda, lo que refuerza la tridimensionalidad de la figura en el espacio. El naturalismo de los gestos se acentúa en el pie izquierdo con las puntas de los dedos sutilmente levantadas.

El dibujo subyacente que revela la reflectografía (Fig. 5)<sup>32</sup>, muestra las modificaciones que realizó el autor en la composición, sobre todo en la distribución de los pies del personaje, que en una primera versión del dibujo estaban ubicados más hacia la derecha de la tabla. Otros cambios se aprecian también en el horizonte, que en la versión definitiva es más bajo.

En cuanto a la iconografía de la tabla, ésta fue definida por Silva Maroto como *Cristo sobre la piedra fría*, un tema prácticamente desconocido en la

<sup>32</sup> Reflectografía tomada de Pilar Silva Maroto, "On Hispanic-Flemish", p. 366.



Fig. 7. Alberto Durero, *Frontispicio de la Pequeña Pasión*, ca. 1511. © Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig.

Península Ibérica, pero muy popular en los países germánicos y francófonos, donde tiene su origen<sup>33</sup>. El tema fue practicado tanto en la escultura como en la pintura, así como en otros medios de expresión visual. Las primeras imágenes que representaban a *Cristo en el descanso* se identifican alrededor del año 1475, pero su intensiva producción no fue anterior a las primeras décadas del siglo XVI, como afirman los ejemplos de Hans Holbein el Viejo (inv. n.º PAM 797) (Fig. 6), o la portada de la *Pequeña Pasión* de Alberto Durero (19.73.170)<sup>34</sup> (Fig. 7).

El tipo iconográfico presenta dos variantes. En una de ellas, Cristo apoya su cabeza sobre la mano esperando la muerte en el Calvario, mientras que, en la segunda, aparece con las manos atadas y rodeado de las *Arma Christi*<sup>35</sup>. La tabla del Museo del Prado es un ejemplo temprano de la segunda variante iconográfica. Cabe destacar que este tipo no está relacionado directamente con la narración bíblica, su significado es más profundo a nivel teológico, y alude a la transfiguración de la historia del Antiguo Testamento de la miseria

<sup>33</sup> Gert von der Osten, "Job and Christ: The development of a Devotional Image", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 16, 1/2, (1953), pp. 153-158; Gert von der Osten, "Christus im Elend, ein niederdeutsches Andachtsbild", *Westfalen: Hefte für Geschichte, Kunst und Volkskunde*, 30, (1952), pp. 185-198; Karol Iwanicki, *Figura Chrystusa Frasobliwego*, (Warszawa: Gebethner i Wolff, 1933), pp. 9-11; Ana Diéguez Rodríguez, "Cristo Varón de dolores con San Antonio Abad y San Cornelio presentando a Cornelis van Aken y Aantonis Valke como donantes", en *Lux: Las edades del hombre*, (Burgos, Carrión de los Condes y Sahagún, 2021), pp. 408-409.

<sup>34</sup> Angela Hass, "Two Devotional Manuals by Albrecht Durer. The "Small Passion" and the "Engraved Passion". Iconography, Context and Spirituality", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 62, (2000), pp. 169-230. Entre los primeros modelos de este prototipo iconográfico cabe destacar también detalles al margen en los manuscritos de la Biblioteca Nacional de Múnich. *Missale quinque tomis constans, qui omnes multis...*, BSB- Clm 15709 y BSB- Clm 15710, fol. 173 y fol. 117, respectivamente.

<sup>35</sup> Von der Osten, "Job and Christ", p. 154.

de Job y su comparación con el sufrimiento de Cristo en el camino del Calvario descrito en el Nuevo Testamento<sup>36</sup>.

El estilo pictórico de la obra, la complejidad del discurso iconográfico y su carácter innovador dentro del ámbito ibérico, pueden sugerir que su autoría esté relacionada con los artistas de origen, o de formación, nórdicos como lo fueron Juan de Flandes o Michel Sittow.

Aunque la obra *Cristo sobre la piedra fría* no se corresponda con las medidas del *Políptico de Isabel la Católica*, comparte con sus tablas muchas características formales y soluciones pictóricas, así como elementos paisajísticos y detalles<sup>37</sup>. Estas características, a lo largo de la investigación del conjunto de imágenes encargadas por la reina Isabel, fueron definidas como estilo muy próximo a la producción de sus pintores cortesanos. Asimismo, comparando la tabla de *Cristo sobre la piedra fría* con otras obras de Michel Sittow se pueden destacar las semejanzas en la manera de captar el momento representado de manera central y graduar los tonos azules por encima del horizonte, como en la tabla de la *Asunción de la Virgen* de Washington.

Por otra parte, los elementos que rodean a la figura de Cristo, como son la loma y las rocas cubiertas por una pequeña vegetación de tonos marrones, son similares a los que aparecen en las escenas de *La mujer cananea*, las *Marías en el sepulcro* o la *Crucifixión en el suelo* de las tablas del *Políptico* (Fig. 8). En la túnica del primer plano a la izquierda del *Cristo sobre la piedra fría* se han aplicado los tonos grises oscuros de manera semejante a las tablas atribuidas a Juan de Flandes del *Políptico*, como es el caso de la *Entrada de Cristo en Jerusalén*, las *Tentaciones de Cristo*, *Cristo y la Samaritana*, el *Prendimiento* o el *Noli me tangere*. Estas obras, aunque aludan al color de la túnica de Cristo, representan, a nivel de detalles, unos pliegues mucho más limitados y suaves que las escenas mencionadas. Sin embargo, la misma cualidad de plisar el tejido de manera dura y contrastada para aumentar visualmente el volumen, se puede observar en la tabla de la *Transfiguración*, en la parte del manto de San Pedro; así como en otra obra atribuida a Michel Sittow, el *Camino del Calvario*, que no pertenecía al conjunto del *Políptico*, pero de interés para el trabajo conjunto de ambos artistas.

### **3. El Camino del Calvario, el modelo y sus copias**

En la primera exposición monográfica dedicada a Michel Sittow en 2018 celebrada en Washington y Tallin, se presentaron todas aquellas obras atri-

---

<sup>36</sup> Von der Osten, "Job and Christ", pp. 155-156. El significado teológico de la tabla puede estar relacionado también con las Meditaciones sobre la Pasión de Cristo de San Buenaventura.

<sup>37</sup> Sobre los paisajes en el *Políptico*, véase: María José Redondo Cantera "Imaginaris de lo sagrado en la pintura de Juan de Flandes", *Sarmental. Estudios de Historia del Arte y Patrimonio*, 1, (2022), pp. 61-84. (En red: <https://revistas.ubu.es/sarmental/article/view/48/18>, consultada: 29-11-2022)



Fig. 8. Juan de Flandes,  
*Crucifixión en el suelo*, ca. 1500.  
© Kunsthistorisches Museum, Viena.

buidas al artista o vinculadas con su entorno artístico<sup>38</sup>. Cabe destacar que, entre las tablas relacionadas con la obra de este pintor se encontraba una con el tema del *Camino del Calvario* del Museo Pushkin en Moscú (Fig. 2), que mide 37,5 x 28,3 cm. La obra fue inventariada como parte de la colección de Pierre Crozat (1665-1740), mencionada en su inventario póstumo de los años 1751-1755<sup>39</sup>. Es probable que en fechas posteriores formara parte de la colección de la zarina Catalina II (1729-1796), y del conde Valentin Platonovic Zubov (o Zouboff) (1884-1969)<sup>40</sup>. Pasa al Museo Pushkin como donación del marchante y coleccionista, Dimitri Ivanovich Shukin (1855-1932), en el año 1924<sup>41</sup>. Aunque los estudios de la primera mitad del siglo XX vinculaban la obra con la mano de Sittow<sup>42</sup>, fue Jasep Trizna quien puso en duda la relación entre la tabla y el pintor báltico, definiéndola como una obra tardía, probablemente realizada en Reval en los últimos años de su vida<sup>43</sup>. En un ar-

<sup>38</sup> Hand y Koppel, *Michel Sittow*, pp. 106-107.

<sup>39</sup> Margaret Stuffman, "La collection Crozat, sa composition", *Gazette des Beaux-Arts*, 72, (1968), p. 91. En la entrada del inventario la tabla estaba atribuida a la mano de Durero.

<sup>40</sup> Weniger, *Sittow, Morros, Juan de Flandes*, p. 127.

<sup>41</sup> Ficha de la obra en el catálogo digital del Museo Pushkin. (En red: <https://collection.pushkinmuseum.art/entity/OBJECT/78331?index=0&paginator=entity-set&entityType=PERSON&entityId=567&attribute=objects>, consultada: 17-09-2022).

<sup>42</sup> Paul Johansen, "Meister Michel Sittow. Hofmaler der Königin Isabella von Kastilien und Bürger von Reval", *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 61, (1940), pp. 17-18.

<sup>43</sup> Jasep Trizna, *Michel Sittow: peintre revalais de l'école brugeoise (1468-1525/1526)*, (Bruxelles: Centre national de Recherches "Primitifs flamands", 1976), p. 101.



Fig. 9. Seguidor de Michel Sittow y Juan de Flandes, *Camino del Calvario*, siglo XVI. © Musée des Beaux-Arts, Lyon.

título de Edgar P. Richardson en el que analiza las obras de Sittow, identifica la tabla de Moscú como una recogida en el inventario de Carlos V del año 1554, realizado en Yuste. Esta interpretación llevó a concluir que Carlos V poseía cuatro obras de Sittow en los últimos años de su vida, y una de ellas era la tabla en cuestión<sup>44</sup>. Sin embargo, la investigación sobre el Monasterio Jerónimo de Yuste por parte de Carmen García Frías, identifica esas pinturas del emperador no como obras de Michel Sittow, sino que, por su estilo, están en relación con el trabajo de Michel Coxcie<sup>45</sup>. Por tanto, la procedencia primera de la tabla de Moscú es aún desconocida. Asimismo, Matthias Weniger destacó que la composición y la manera de aplicar los colores no reflejan el estilo del pintor de Reval, sino que parecen más un pastiche que de la mano de Sittow<sup>46</sup>. Cabe destacar que la obra de Moscú fue considerada como de mayor calidad, al compararla con otra versión de la misma escena existente en la colección del Museo de Bellas Artes de Lyon (inv. n.º X 800-b) (Fig. 9), o la variante del Museo de Bellas Artes de San Francisco (Fig. 10).

La composición de la obra en cuestión coloca en el centro a Jesús portando

<sup>44</sup> Edgar P. Richardson, "Portrait of a Man in a Red Hat by Master Michiel", *Bulletin of the Detroit Institute of Arts*, 38, 4, (1958-1959), p. 80.

<sup>45</sup> Carmen García-Frías Checa, "La estampa de un emperador en su retiro: Carlos V en Yuste", en *Carlos V en Yuste: Muerte y gloria eterna*, dir. Carmen García-Frías Checa, (Madrid: Patrimonio Nacional, 2008), pp. 23-25. Sobre las obras de Coxcie en España: Ana Diéguez Rodríguez, "Más precisiones sobre las obras de Michael Coxcie en España: *La Lamentación* sobre lienzo de el Escorial y la *Resurrección de Cristo* del Antiguo Convento de los Agustinos de Medina del Campo (Valladolid)", *Librosdelacorte.es*, 14, (2017), pp. 122-136.

<sup>46</sup> Weniger, *Sittow, Morros, Juan de Flandes*, pp. 126-128.



Fig. 10. Seguidor de Michel Sittow y Juan de Flandes, *Camino del Calvario*, siglo XVI. © Fine Arts Museum of San Francisco.

la cruz a cuestas, como en el caso de *Cristo sobre la piedra fría*. El tema se desarrolla en el medio de la composición y ocupa dos tercios de la altura del cuadro. Alrededor del personaje principal se agolpan los verdugos con lanzas y armaduras. El personaje a la derecha del protagonista, en particular, lleva media coraza en cuyos elementos metálicos se aprecian reflejos lumínicos. Hacia la izquierda, delante del personaje central, marchan otros hombres con lanzas. Uno de ellos hace sonar la trompeta adornada con un paño de color dorado. En el extremo derecho cerrando el cortejo, dos hombres a caballo, que no miran hacia la escena, dialogan entre ellos. Sus atuendos sugieren que uno representa a la nobleza, lleva un gorro de piel y cadena de oro en el pecho, mientras que el otro de perfil se cubre con una toga roja y un solideo oscuro, indicando su pertenencia a las estructuras eclesiásticas. Los caballos de ambos están adornados con correas y bocados de oro. El paisaje del fondo está definido por una montaña con rocas cubiertas por vegetación, y cuatro árboles, uno de ellos sin hojas. Los efectos de la luz aplicados en el cielo pasan de los tonos azules y blancos en la parte más próxima al horizonte hacia los tonos más oscuros del límite de la tabla en su parte alta. Las nubes de esta zona están resaltadas por pinceladas blancas. El estado de conservación de la tabla dificulta la precisa descripción de los tonos, ya que en la mayoría de la superficie se puede apreciar el deterioro del barniz que cubre la capa pictórica. Es una obra que ganaría mucho con una cuidada limpieza.

Algunos de los personajes de la escena, como es el protagonista y algunos de las figuras están elaborados a través de un dibujo dinámico que resalta



Fig. 11. Anónimo, *Siete caídas de Cristo y la Misa de San Gregorio*, 1490-1500.  
© Albertina, Viena.

sus expresiones. En el caso de la cara de Cristo, se puede ver que se dirige hacia la derecha, captando la mirada de uno de los verdugos. Sus cejas, ojos, nariz y labios están bien definidos por las líneas del dibujo. De la misma manera han sido tratadas sus manos, visibles ligeramente, al sujetar la cruz. Tanto sus piernas como las de los tres verdugos, están representadas con una rodilla levantada, lo que añade dinamismo a la composición e imita el paso de los cuatro hacia la izquierda de la composición. Ambos pies de Cristo asoman bajo la túnica, el pie derecho está apoyado completamente en el suelo, mientras que el izquierdo solamente en la punta de los dedos. Es precisamente este dinámico dibujo y su composición, los que hacían afirmar que la obra habría sido ejecutada por Michel Sittow<sup>47</sup>. Hasta ahora, no se han realizado estudios técnicos de la tabla, por lo que no es posible revisar si la composición fue modificada en las primeras etapas de su creación.

El tipo iconográfico presentado en la tabla forma parte del ciclo de la pasión de Cristo, o del culto del *Vía Crucis*, cuyas variantes tienen origen en las imágenes cristianas producidas a lo largo del siglo XV. Una de las primeras representaciones del ciclo de la pasión que muestra varias escenas narradas

<sup>47</sup> Inga Björkman-Berglund, "Det stora altarskåpet i Bollnäs — ett verk av Michel Sittow?", *Konsthistorisk tidskrift*, 50, 3, (2008), p. 112; Xenia Egorova, *Niderlandy XV-XVI veka, Flandriya XVII-XVIII veka, Belgiya XIX-XX veka: Sobraniye Zhivopisi*, (Moskva: Pushkin Museum, 1998), pp. 40-41; Hand y Koppel, *Michel Sittow*, pp. 107-108.



Fig. 12. Anónimo flamenco, *Tríptico de la Pasión*, antes del 1504. Antigua colección López Ceballos. Paradero desconocido. © Fotografía procedente del Archivo Moreno.

siguiendo el Nuevo Testamento, y no solo la Crucifixión, son las recopiladas como *Siete Caídas de Cristo* y *la Misa de San Gregorio* en la xilografía conservada en el Albertina de Viena<sup>48</sup> (Fig. 11). Asimismo, en las últimas décadas del cuatrocientos se produjeron los primeros *Vía Crucis* en los países germánicos, como la de Lübeck - alrededor del 1493-, que según el cronista Heinrich Rehbein (fallecido en 1629) fue creada por iniciativa de un peregrino a Tierra Santa, que midió las distancias de la Vía Dolorosa de Jerusalén reproduciéndolas en su ciudad natal<sup>49</sup>. Otro ejemplo es el *Vía Crucis* de Homberg (Renania-Palatinado), del cual se conservan siete relieves con las escenas de la pasión de Cristo de finales del siglo XV<sup>50</sup>. Resulta oportuno destacar que este culto carecía de una estandarización, ya que cada una de las narraciones visuales incluye diferentes eventos descritos por los Evangelios, pero manteniendo siempre siete episodios.

El culto a la pasión de Cristo y la producción de imágenes que la representaban se expandió de manera muy dinámica y pronto llegó al ámbito peninsular. Algunas de las tablas del *Políptico* ya representaban escenas de

<sup>48</sup> Alexandre Koenig, "Die noch erhaltenen Kreuzwege der sieben Fußfälle Jesu in Deutschland und Luxemburg", *Ons Hémecht. Organ des Vereins für Luxemburger Geschichte, Literatur und Kunst*, 18, (1912), pp. 349-360.

<sup>49</sup> Beate Bäumer, *Von Jakobi bis Jerusalem: Deutschlands ältester Kreuzweg in Lübeck*, (Petersberg: Imhof, 2008), pp. 4-7.

<sup>50</sup> Albrecht Kippenberger "Die Stationsbilder eines ehemaligen Kreuzweges in Homberg (Efze) und ihr Meister" *Hessische Heimat*, 6, (1956), pp. 16-19.



Fig. 13. Joest van Kalkar (atribuido), *Retablo de la Compasión*, o *Retablo de los Siete dolores de la Virgen María*. Catedral de Palencia.

esta narración<sup>51</sup>. Además, una composición semejante, aunque incluyendo el tema de la Verónica, formaba parte de un tríptico de la antigua colección López Ceballos en el siglo XX (Fig. 12). Es un tríptico singular, ya que está conformado por la unión de ocho escenas independientes. Didier Martens lo vincula a la colección de Isabel la Católica, a quien pertenecía antes del 1504<sup>52</sup>. La tabla de *Jesús camino del Calvario* ocupa la esquina superior izquierda de la parte central del tríptico. Es un asunto que se repite en la parte superior central del *Retablo de la Compasión* de la Catedral de Palencia (Fig. 13), obra que llegó a la península Ibérica en 1505 y está vinculada, con dudas, con la producción artística de Jan Joest van Kalkar<sup>53</sup>. Finalmente, un ejemplo más tardío que emula la composición atribuida a Sittow y a Juan de Flandes del museo de Bellas Artes de San Francisco, es una de las tablas que forman parte del *Retablo Mayor* de la Catedral de Palencia de Juan de Flandes, encargada por Juan Rodríguez de Fonseca en 1509 al pintor flamenco<sup>54</sup> (Fig. 14).

<sup>51</sup> Ishikawa, *Retablo de Isabel la Católica*, pp. 25-27.

<sup>52</sup> Didier Martens, "Un singular tríptico flamenco en las colecciones de Isabel la Católica", *BSAA arte*, 81, (2015), pp. 29-46.

<sup>53</sup> Eloísa Wattenberg García, "El trascoro de la Catedral de Palencia", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, 11 (1944), pp. 180-182; Julián Hoyos Alonso, *Arte y preladados en la Catedral de Palencia (1500-1520). Entre la tradición y la modernidad*, tesis doctoral inédita, Universidad de Valladolid, (Valladolid, 2019), pp. 344-362.

<sup>54</sup> Silva Maroto, *Juan de Flandes*, pp. 358-359.



Fig. 14. Juan de Flandes, *Camino del Calvario*. 1510-1518. Retablo Mayor. © Catedral de Palencia.

En lo que concierne a las similitudes entre la tabla del Museo Pushkin y algunas de las tablas del *Políptico*, es oportuno destacar la manera de construir el paisaje del fondo, con las nubes sutilmente marcadas por el pigmento blanco, casi transparente, sobre distintos tonos azules graduados de manera muy suave. Además, otro elemento paisajístico, como son las rocas presentes en la tabla, también encuentra analogías en varias escenas, como *La Transfiguración* o *La mujer cananea*. Mientras que los árboles pintados en el fondo parecen ser de la misma mano que la vegetación en la tabla de la *Entrada de Cristo a Jerusalén* o en el *Camino del Calvario* (Fig. 15). De la misma manera, los detalles de esta composición, como son las armas de los verdugos que pueden ser comparadas con las del ejército presentes en las tablas del *Prendimiento* o de la *Coronación de espinas*.

#### 4. Conclusión

Tanto el *Cristo sobre la piedra fría* como el *Camino del Calvario* presentan ciertas similitudes a nivel formal, sobre todo en la manera de determinar con el dibujo los rasgos físicos de los personajes. La cara del protagonista en ambas tablas está muy marcada por líneas que definen su fisionomía.

Además, la manera de elaborar el paisaje en ambos ejemplos coincide en la tonalidad y la creación de las nubes blancas con unas pinceladas muy sutiles, casi transparentes, que también se pueden apreciar en las tablas del *Políptico de Isabel la Católica*. Efectos similares se pueden observar también en una tabla del *Retablo de San Juan Bautista* de la Cartuja de Miraflores -el *Sermón de San Juan Bautista*, actualmente en el Museo Nacional de Serbia en Belgrado-, cuyo panel central -actualmente en la Colección Abelló-, se ha considerado como una obra en la que pudieron intervenir tanto Michel Sittow como Juan de Flandes<sup>55</sup>.

Aunque, en el caso de ambas tablas estudiadas en este texto no se ha podido detectar su procedencia de la Península Ibérica, es oportuno ver que atestiguan la popularidad del culto de la pasión, difundido en el norte de Europa. La llegada de esta devoción a la Península Ibérica coincidió con estrechas relaciones diplomáticas entre los Reyes Católicos con los Habsburgo<sup>56</sup>. Cabe destacar, que la *Pasión de Cristo* llegó a ser muy importante también para la cultura renacentista peninsular, ya que fue el tema principal de la obra *Retablo de la vida de Cristo* de Juan de Pandilla, publicada en 1529<sup>57</sup>.

Analizar estas dos tablas de los museos del Prado y Pushkin en el contexto del *Políptico de Isabel la Católica* nos lleva a la reflexión que, independientemente de quien sea el autor de las singulares tablas del *Políptico* o de las tablas que protagonizan este estudio, fueron ejecutadas por autores muy próximos en su estilo y manera de trabajar. Respecto a sus conocimientos, se puede destacar el uso de la iconografía de origen norteyuropeo, presente tanto en los países alemanes como en las escuelas flamencas de las últimas décadas del siglo XV.

No cabe duda de que el *Políptico de Isabel la Católica* es una obra compleja que, debido a una falta de documentación y su parcial estado de conservación, no puede ser entendida tal como originariamente habría sido ideada. Asimismo, su detallada autoría resulta imposible de constatar con el actual conocimiento de las fuentes y, por tanto, asumir que fue una obra conjunta de los pintores de la corte isabelina parece más acertado que buscar pinceladas y manos individuales<sup>58</sup>. La comparación de las tablas de *Cristo sobre la piedra fría* y el *Camino del Calvario* con tablas procedentes del enigmático conjunto de la reina Isabel, simplemente permite concluir que

---

<sup>55</sup> Matthias Weniger, "Michel Sittow, a la luz del Retablo de los Luna", en *Retórica artística en el tardogótico castellano. La Capilla fúnebre de Álvaro de Luna en contexto*, eds. Olga Pérez Monzón, Matilde Miquel Juan y María Martín Gil, (Madrid: Sílex, 2018), pp. 488-489.

<sup>56</sup> Dagmar Eichberger, "The Seven Sorrows of the Virgin. Spreading a Cult via Dinastic Networks", en *The Nomadic Object: The Challenge of World for early modern Religious Art*, ed. Christine Göttler y Mia M. Mochizuki, (Leiden: Brill, 2017), pp. 481-512

<sup>57</sup> Rocío Rodríguez Ferrer, "De la especial cercanía entre poesía y predicación en el Medioevo hispano: el "Retablo de la vida de Cristo", de Juan de Padilla, el Cartujano", en *Literatura medieval y renacentista en España: líneas y pautas*, eds. Natalia Fernández Rodríguez y María Fernández Ferreiro, (Salamanca: SEMYR; 2012), pp. 865-873; Ronda Kasl, *The Making of Hispano-Flemish Style: Art, Commerce, and Politics in Fifteenth-Century Castille*, (Turnhout: Brepols, 2014), pp. 12-13

<sup>58</sup> Oskar J. Rojewski "The debts owed by the Castillian court to an emigrant painter: Michel Sittow's sojourns in Castille (1492-1502/1504)" *Oud Holland - Journal for Art of the Low Countries*, 135, 4 (2022), p. 160.

ambas podían haber sido obras ejecutadas por el círculo de los artistas que realizaron el *Políptico de Isabel la Católica* ya que comparten con sus tablas elementos comunes. Asimismo, el *Políptico* no sería la única obra en la que colaboraron Michel Sittow, Juan de Flandes y, quizás, otros, tal como demostraron algunos estudios acerca del *Retablo de San Juan* de la Cartuja de Miraflores<sup>59</sup>, y que algunos autores han atribuido solamente a Juan de Flandes. Recientes estudios de la obra revelaron las posibles intervenciones de Michel Sittow en la composición de este conjunto, definiéndolo como la última obra del artista en la Península Ibérica y datada alrededor del año 1502<sup>60</sup>. Asimismo, si este artista, junto a Juan de Flandes, intervino en las tablas de *Cristo sobre la piedra fría* y el *Camino del Calvario* tendría que haber sido durante sus últimos años de servicio a la reina Isabel, alrededor del año 1502<sup>61</sup>.

---

<sup>59</sup> Silva Maroto, *Juan de Flandes*, pp. 143-147; Jessica Weiss, "Juan de Flandes and His Financial Success in Castile", *Journal of Historians of Netherlandish Art*, 11, 1 (2019), p. 3.

<sup>60</sup> Matthias Weniger, *Michel Sittow, a la luz del Retablo de los Luna*, pp. 488-489.

<sup>61</sup> Este estudio se ha realizado dentro del proyecto del National Science Center-Poland, gracias a los fondos procedentes de la convocatoria Miniatura2 (2018/02/X/HS2/02959), y también gracias al apoyo de la Universidad de Silesia Katowice (programa POB4)

## Fuentes Documentales:

Archivo General de Simancas [AGS]

Contaduría Mayor de Cuentas, 1ª época, leg. 192, fol. 20.

## Bibliografía:

Bäumer 2008: Beate Bäumer, *Von Jakobi bis Jerusalem: Deutschlands ältester Kreuzweg in Lübeck*, (Petersberg: Imhof, 2008).

Bermejo Martínez 1962: Elisa Bermejo Martínez, *Juan de Flandes*, (Madrid: Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1962).

Björkman-Berglund 2008: Inga Björkman-Berglund, "Det stora altarskåpet i Bollnäs - ett verk av Michel Sittow?", *Konsthistorisk tidskrift*, 50, 3, (2008), pp. 105-118.

Checa Cremades 2010: Fernando Checa Cremades dir., *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial*, vol. 3, (Madrid: Fernando Villaverde Ediciones, 2010).

Crowe y Cavalcaselle 1884: Joseph Archer Crowe y Giovanni Battista Cavalcaselle, *The Early Flemish Painters: Notices of Their Lives and Works*, (London: John Murray, 1857).

Diéguez Rodríguez 2017: Ana Diéguez Rodríguez, "Más precisiones sobre las obras de Michael Coxcie en España: La Lamentación sobre lienzo de el Escorial y la Resurrección de Cristo del Antiguo Convento de los Agustinos de Medina del Campo (Valladolid)", *Librosdelacorte.es*, 14, (2017), pp. 122-136.

Diéguez Rodríguez 2021: Ana Diéguez Rodríguez, "Cristo Varón de dolores con San Antonio Abad y San Cornelio presentando a Cornelis van Aken y Aantonis Valke como donantes", en *Lux: Las edades del hombre*, (Burgos, Carrión de los Condes y Sahagún, 2021), pp. 408-409.

Domínguez Casas 1993: Rafel Domínguez Casas, *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*, (Madrid: Alpuerto, 1993).

Egorova 1998: Xenia Egorova, *Niderlandy XV-XVI veka, Flandriya XVII-XVIII veka, Belgiya XIX-XX veka: Sobraniye Zhivopisi*, (Moskva: Pushkin Museum, 1998).

Eichberger 2017: Dagmar Eichberger, "The Seven Sorrows of the Virgin. Spreading a Cult via Dinastic Networks", en *The Nomadic Object: The Challenge of World for early modern Religious Art*, ed. Christine Göttler y Mia M. Mochizuki, (Leiden: Brill, 2017), pp. 481-512.

- García-Frías Checa 2008: Carmen García-Frías Checa, "La estampa de un emperador en su retiro: Carlos V en Yuste", en *Carlos V en Yuste: Muerte y gloria eterna*, dir. Carmen García-Frías Checa, (Madrid: Patrimonio Nacional, 2008), pp. 13-44.
- González de Zárate 2007: Jesús María González de Zárate, *Diario de Durero en los Países Bajos (1520-1521)*, (A Coruña: Camiño de Faro, 2007).
- Hand y Koppel 2018: John Olivier Hand y Greta Koppel, *Michel Sittow: Estonian Painter at the Courts of Renaissance Europe*, (New Haven, London: Yale University Press, 2018).
- Hass 2000: Angela Hass, "Two Devotional Manuals by Albrecht Durer. The "Small Passion" and the "Engraved Passion". Iconography, Context and Spirituality", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 62, (2000), pp. 169-230.
- Hoyos Alonso 2019: Julián Hoyos Alonso, *Arte y prelados en la Catedral de Palencia (1500-1520). Entre la tradición y la modernidad*, tesis doctoral inédita, Universidad de Valladolid (Valladolid, 2019).
- Ishikawa 2004: Chiyo Ishikawa, *The Retablo de Isabel la Católica by Juan de Flandes and Michel Sittow*, (Turnhout: Brepols, 2004).
- Iwanicki 1933: Karol Iwanicki, *Figura Chrystusa Frasobliwego*, (Warszawa: Gebethner i Wolff, 1933).
- Johansen 1940: Paul Johansen, "Meister Michel Sittow. Hofmaler der Königin Isabella von Kastilien und Bürger von Reval", *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 61, (1940), pp. 1-36
- Jurkowlaniec 2001: Grażyna Jurkowlaniec, *Chrystus Umęczony. Ikonografia w Polsce od XIII do XVI wieku*, (Warszawa: DiG, 2001).
- Justi 1908: Carl Justi, *Miscellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens*, vol. 1, (Berlin: G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung, 1908).
- Kasl 2014: Ronda Kasl, *The Making of Hispano-Flemish Style: Art, Commerce, and Politics in Fifteenth-Century Castille*, (Turnhout: Brepols, 2014).
- Kippenberger 1956: Albrecht Kippenberger "Die Stationsbilder eines ehemaligen Kreuzweges in Homberg (Efze) und ihr Meister" *Hessische Heimat*, 6, (1956), pp. 16-19.
- Koenig 1912: Alexandre Koenig, "Die noch erhaltenen Kreuzwege der sieben Fußfälle Jesu in Deutschland und Luxemburg", *Ons Hémecht. Organ des Vereins für Luxemburger Geschichte, Literatur und Kunst*, 18, (1912), pp. 349-360.
- Madrazo 1884: Pedro de Madrazo, *Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los reyes de España*, (Barcelona: Daniel Cortezo, 1884).
- Martens 2015: Didier Martens, "Un singular tríptico flamenco en las colecciones de Isabel la Católica", *BSAA arte*, 81, (2015), pp. 29-46.

Redondo Cantera 2022: María José Redondo Cantera, "Imaginaris de lo sagrado en la pintura de Juan de Flandes", *Sarmental. Estudios de Historia del Arte y Patrimonio*, 1, (2022), pp. 61-84. (En red: <https://revistas.ubu.es/sarmental/article/view/48/18>, consultada: 29-11-2022)

Richardson 1958-1959: Edgar P. Richardson, "Portrait of a Man in a Red Hat by Master Michiel", *Bulletin of the Detroit Institute of Arts*, 38, 4 (1958-1959), pp. 79-83.

Rodríguez Ferrer 2012: Rocío Rodríguez Ferrer, "De la especial cercanía entre poesía y predicación en el Medioevo hispano: el "Retablo de la vida de Cristo", de Juan de Padilla, el Cartujano", en *Literatura medieval y renacentista en España: líneas y pautas*, eds. Natalia Fernández Rodríguez y María Fernández Ferreiro, (Salamanca: SEMYR; 2012), pp. 865-873.

Rojewski 2021: Oskar J. Rojewski, "The Globetrotter's Identity: Michel Sittow in the International Historiographies", *Ikonotheke*, 31, (2021), pp. 25-48.

Rojewski 2022: Oskar J. Rojewski "The debts owed by the Castilian court to an emigrant painter: Michel Sittow's sejours in Castille (1492-1502/1504)", *Oud Holland - Journal for Art of the Low Countries*, 135, 4 (2022), p. 157-170.

Sánchez Cantón 1930: Francisco Javier Sánchez Cantón, "El retablo de la Reina Católica", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 6, (1930), pp. 97-133.

Silva Maroto 2006: Pilar Silva Maroto, *Juan de Flandes*, (Salamanca: Caja Duero, 2006).

Silva Maroto 2018: Pilar Silva Maroto, "On Hispano-Flemish Painting in the Kingdom of Castille" en *Late Gothic Painting in the Crown of Aragon and the Hispanic Kingdoms*, eds. Alberto Velasco y Francesc Fité, (Leyden: Brill, 2018), pp. 297-341.

Stuffman 1968: Margaret Stuffman, "La collection Crozat, sa composition", *Gazette des Beaux-Arts*, 72, (1968), pp. 13-56.

Trizna 1976: Jasep Trizna, *Michel Sittow: peintre revalais de l'école brugeoise (1468-1525/1526)*, (Bruxelles: Centre national de Recherches "Primitifs flamands", 1976).

Vandevivere 1985: Ignace Vandevivere, *Juan de Flandes*, (Bruges: Gemeentekrediet, 1985).

Von der Osten 1952: Gert Von der Osten, "Christus im Elend, ein niederdeutsches Andachtsbild", *Westfalen: Hefte für Geschichte, Kunst und Volkskunde*, 30, (1952), pp. 185-198.

Von der Osten 1953: Gert Von der Osten, "Job and Christ: The development of a Devotional Image", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 16, 1/2, (1953), pp. 153-158.

Wattenberg García 1944: Eloísa Wattenberg García, "El trascoro de la Catedral de Palencia", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, 11, (1944), pp. 179-184.

Weiss 2019: Jessica Weiss, "Juan de Flandes and His Financial Success in Castile", *Journal of Historians of Netherlandish Art*, 11, 1 (2019), pp. 1-38.

Weniger 2011: Matthias Weniger, *Sittow, Morros, Juan de Flandes. Drei Maler aus dem Norden am Hof Isabellas der Katholischen*, (Kiel: Ludvig Verlag, 2011).

Weniger 2018: Matthias Weniger, "Michel Sittow, a la luz del Retablo de los Luna", en *Retórica artística en el tardogótico castellano. La Capilla fúnebre de Álvaro de Luna en contexto*, eds. Olga Pérez Monzón, Matilde Miquel Juan y María Martín Gil, (Madrid: Sílex, 2018), pp. 481-500.

Zalama 2006: Miguel Ángel Zalama, "Felipe el Hermoso y las artes" en *Felipe I el Hermoso: la belleza y la locura*, ed. Miguel Ángel Zalama y Paul Vandebroek, (Madrid: Centro de Estudios Europa Hispanica, 2006), pp. 17-50.

Zalama 2008: Miguel Ángel Zalama, "La infructuosa venta en almoneda de las pinturas de Isabel la Católica", *BSAA Arte*, 74, (2008), pp. 45-66

Zalama 2019: Miguel Ángel Zalama, "En torno a la valoración de las artes: tapices y pinturas en el tesoro de Isabel la Católica", en *Ellas siempre han estado ahí. Coleccionismo y mujeres* dir. Miguel Ángel Zalama y Patricia Andrés González, (Madrid: Ediciones Doce Calles, 2019), pp. 15-40.

Recibido: 12/10/2022

Aceptado: 11/11/2022