

**“DE OBRA Y PINTURA MODERNA Y ROMANA”.  
IDENTIDADES Y EXPERIENCIAS ARTÍSTICAS DE LOS  
MAESTROS PINTORES DEL ENTORNO DE LOS MENDOZA EN  
LA CASTILLA FINISECULAR DEL CUATROCIENTOS<sup>1</sup>**

RAÚL ROMERO MEDINA  
Universidad Complutense de Madrid (España)

Fecha de recepción: 22/03/2024

Fecha de aceptación: 23/07/2024

*Resumen*

El presente artículo reflexiona sobre las identidades y las experiencias artísticas de los maestros pintores que trabajaron en el entorno de la familia Mendoza en una Castilla finimedioeval. Un periodo de gran complejidad donde la biografía de muchos de estos maestros se encuentra tan desdibujada como su perfil profesional o su vinculación con unas obras dispares en ámbitos geográficos. Un análisis que, apoyado en nuevas fuentes documentales o revisitando otras ya conocidas, aporta nueva luz sobre personalidades tan controvertidas como la del pintor Juan (Rodríguez) de Segovia.

*Palabras clave*

Mendoza, Castilla, fuentes documentales, Juan Rodríguez de Segovia.

***“DE OBRA Y PINTURA MODERNA Y ROMANA”. IDENTITIES  
AND ARTISTIC EXPERIENCES OF THE MASTER PAINTERS OF  
THE MENDOZA ENVIRONMENT IN FINAL SECULAR CASTILLA  
OF THE 15TH CENTURY***

*Abstract*

This paper reflects on the identities and artistic experiences of the master painters who worked in the environment of the Mendoza family in a late medieval Castile. A period of great complexity where the biography of many of these masters is as blurred as their professional profile or their connection with disparate works in geographical areas. An analysis that, supported by new documentary sources or revisiting other already known ones, try to clarify on such controversial personalities as that of the painter Juan (Rodríguez) de Segovia.

*Keywords*

Mendoza, Castilla, documentary sources, Juan Rodríguez de Segovia.



---

<sup>1</sup> Proyecto PID2021-124239NB-I00-ART financiado por MCIN / <https://miradascruzadas.org/>

## Introducción

Resulta complicado, cuando no arriesgado, dedicar un artículo a las identidades y a las experiencias artísticas de los maestros pintores en la temprana Edad Moderna en Castilla, sobre todo cuando voces tan autorizadas como las del profesor Fernando Marías han negado recientemente, a propósito del marco temporal de la vida de un prócer como el cardenal Cisneros (1526/1447-1517), que en esta época existiesen ideas estéticas, un producto de la Ilustración dieciochesca, incluso manifiesta desconfianza en que se predicaran ideas “no digamos estéticas, sino ni siquiera artísticas”<sup>2</sup>.

No sólo suscribimos sus palabras, a pesar de nuestro título —anacrónico y tópico— sino que además añadimos que en la diversidad del marco de una Castilla del siglo XV cabría mejor hablar de decisión, si consideramos el concepto de “red intermedia” acuñado por Albert Boime<sup>3</sup>, es decir, entender que una determinada empresa artística dependía de una multitud de pareceres que condicionaban al artista en función del contexto social en el que, especialmente, el patrón desempeñaba un papel fundamental.

Unos patronos que a veces exhibían ciertos comportamientos extraños hacia artistas y artesanos como denotan personalidades tan complejas como la del I marqués de Zenete, Rodrigo Díaz de Vivar y Mendoza, famoso por prácticas tan violentas como obligar al zapatero Diego Trampillas a tragarse un par de borceguíes, al quedar descontento de la calidad de sus productos<sup>4</sup>. Del mismo modo, por encarcelar al maestro de obras de la familia —un anciano Lorenzo Vázquez de Segovia— por el descontento con la marcha de los trabajos moriscos en su castillo de la Calahorra<sup>5</sup>.

Y, con ello, de vueltas con Lorenzo Vázquez.

El 31 de mayo de 1504 los maestros Lorenzo Vázquez de Segovia y Juan —Rodríguez— de Segovia, por entonces vecinos de Guadalajara, firmaban en el albalá expedido a favor del entallador Francisco de Coca, quien en estos momentos percibía los honorarios de 30.000 maravedíes por las entalladuras que había hecho en el retablo del altar mayor de la iglesia de Santa María de Medinaceli<sup>6</sup>. Aunque el promotor de esta empresa en la citada villa soriana ya había fallecido —y actuaban como representantes sus testamentarios Pedro de Castilla y Álvaro Carrillo de Albornoz— para este I duque de Medinaceli, don Luis de la Cerda y Mendoza (1443-1501), Lorenzo Vázquez de Segovia (c. 1450-1515) era un viejo conocido, tan sólo sea por su implicación, como veedor y alarife más que como arquitecto, tanto en las obras de tasación de la muralla como en el palacio de su villa marquesal de Cogolludo<sup>7</sup>. Por su parte, la firma de Juan Rodríguez de Segovia incluida en este albalá no permite dudar de que se trate del mismo artista de igual rúbrica registrada en 1492 en la documentación de las obras del palacio del Infantado en Guadalajara, cuando recibe cierta cantidad económica por la pintura que había hecho en los alfarjes de los corredores de la casa del duque entre 1484 y 1485<sup>8</sup> (Fig.1).

---

<sup>2</sup> Marías, 2021: 13.

<sup>3</sup> Boime, 1987: 18.

<sup>4</sup> Marías/Faus, 1994: 103.

<sup>5</sup> Morte, 1997: 95-122. Recientemente Zalama, 2020: 43-66.

<sup>6</sup> Archivo Ducal de Medinaceli (ADM), Sección Archivo Histórico, Leg. 187, doc. n.º. 3. El documento fue dado a conocer por Romero Medina, 2009: 357-389.

<sup>7</sup> Lo más reciente en Marías, 2017: 215-244 y Romero Medina, 2021.

<sup>8</sup> Apéndice documental, doc. n.º. 1.

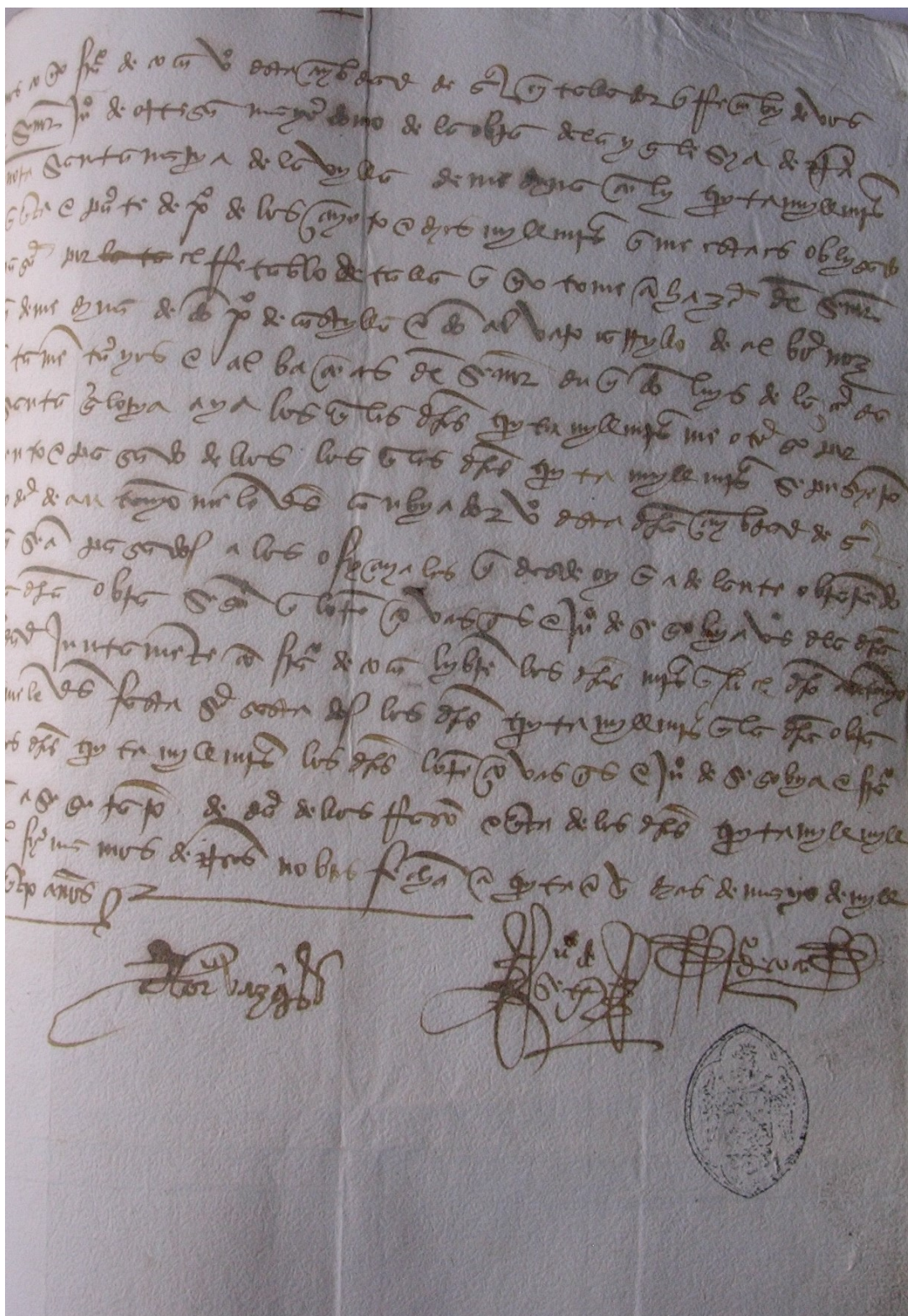


Fig. 1. Firma de Juan (Rodríguez de Segovia) en Medinaceli. ADM. Sección Archivo Histórico, Leg. 187, doc. n.º 3.

En el estado actual del conocimiento no cabe dudar de una colaboración activa entre el maestro de los Mendoza<sup>9</sup> y Juan Rodríguez de Segovia, como por otro lado era frecuente en la actividad artística del siglo XV. A juzgar por los precios de la maquinaria del retablo de Medinaceli, lo que nos habla de una obra de cierta envergadura y calidad artística, Lorenzo Vázquez, en su condición de veedor de las obras de la Casa ducal de Medinaceli, debió contar con la presencia experta y tasadora de Juan Rodríguez de Segovia en Medinaceli, al menos en lo tocante a las labores de mazonerías y entalladuras, así como a los trabajos de dorados y policromías a estas aplicadas. Como en seguida veremos, tras las obras del Infantado y un breve paso por la guerra de Granada, Rodríguez de Segovia había sido uno de los pintores implicados en el contrato de 1488 con una flamante doña María de Luna que para recuperar la memoria paterna encargaba un retablo en la capilla de Santiago de la catedral de Toledo<sup>10</sup>. Esta función ha permitido la reciente identificación de Juan Rodríguez de Segovia con el llamado Maestro de Miraflores, también reconocido bajo la personalidad de Maestro de los Luna<sup>11</sup>.

En su condición de veedor de las obras del duque de Medinaceli, y aunque Lorenzo Vázquez de Segovia también dominaba los trabajos de la madera<sup>12</sup> —tanto como los de cantería y frogá— debió de echar mano de los servicios de un experto como Rodríguez de Segovia para aquilatar y tasar la obra ejecutada en el altar mayor de la principal iglesia de Medinaceli. Sin embargo, la documentación de Medinaceli solo permite relacionar a Juan Rodríguez de Segovia con la obra de mazonería realizada por los artistas Francisco de Coca y Francisco Flórez, entalladores que debían de estar muy cercanos a su círculo, no así con las labores de la obra de “píncel”, como entonces se denominaba en Castilla a la pintura sobre tabla. De momento, esto nos abre un primer interrogante sobre su condición de pintor de píncel como pretendemos discutir en este trabajo.

El maestro de obras de los Mendoza tasaba toda la maquinaria completa del retablo, incluidas las historias o imaginerías de pintura salidas de la mano, nada más y nada menos, que de un Fernando del Rincón de Figueroa (activo entre 1491 y 1525)<sup>13</sup>, a la sazón yerno de Lorenzo Vázquez. Nacido o no en Guadalajara, no pasan desapercibidas las palabras que a este artista le dedicara Gaspar Gutiérrez de los Ríos cuando en su *Memorial sobre la industria y el arte* (ca. 1596) afirmase que “por ser pintor famosísimo se le dio un hábito de Santiago”<sup>14</sup>. Así, este aparece citado junto a otros importantes artistas extranjeros y españoles de la época de los Reyes Católicos<sup>15</sup>. Entre ellos, no se cita a Juan Rodríguez de Segovia, pero tampoco a otros contemporáneos más célebres.

La documentación del retablo de Medinaceli nos confirma que la pintura fue ejecutada en el taller que Del Rincón tenía en Guadalajara, trasladándose las tablas a Medinaceli para su ensamblaje. También en la ciudad de los Mendoza residía Lorenzo Vázquez desde donde

---

<sup>9</sup> Romero Medina, 2018: 727-745.

<sup>10</sup> Pérez Monzón/Miquel Juan/Martín Gil, 2018.

<sup>11</sup> Pérez Monzón/Miquel Juan, 2018: 310.

<sup>12</sup> En 1499 tasaba e igualaba cierta madera en las obras del palacio de Cogolludo —además de hacer tallas en la Alhambra de Granada—. Romero Medina, 2012: 341-350. Por no señalar su mención en el testamento de don Pedro González de Mendoza como responsable para la hechura y traza de un retablo para la capilla del colegio de Santa Cruz de Valladolid “queremos e mandamos que el dicho retablo se faga luego que de las dichas doscientas mil maravedises e que se faga por la orden que diese Lorenzo Vazquez vecino de esta ciudad de Guadalajara maestro de nuestras obras e queremos que los entablamentos del dicho retablo sean de talla muy bien labrada a la antigua e las ymages sean de media talla para lo qual se busquen en Valladolid e sus comarcas los mejores maestros que se pudiesen aver”. Álvarez Ancil, 1915: 17.

<sup>13</sup> Ramos Gómez, 1998:74-118.

<sup>14</sup> Cervelló, 2006: 274.

<sup>15</sup> Yarza, 1993. Obra fundamental en la que se propone una valoración crítica del período.



dirigía su “empresa” y donde cada vez cobra más sentido su condición de alarife con trabajos de froga y de madera en cubiertas en forma de alfarjes —a la morisca o a la castellana que hoy llamamos “mudéjar”— o de artesonados con introducción de casetones “al romano”.

No debemos de pensar que, aún por encima incluso de la solidaridad y las redes tejidas por los maestros de la época, el duque de Medinaceli encargara la pintura del retablo a Rincón simplemente por ser el yerno de su veedor, el mismísimo Lorenzo Vázquez de Segovia. Teniendo en cuenta que el retablo se disponía en el lugar en el que don Luis de la Cerda quería ubicar su capilla funeraria, la cabecera mayor del templo de Santa María de Medinaceli, esta importante decisión le habría permitido también encargarse de las obras a una personalidad como la del Maestro de Miraflores, cuya localización y fechas de vida están fuertemente ligados a los Reyes Católicos. Sin embargo, por razones que nunca sabremos eligió el taller de Rincón de Figueroa.

Dicho lo cual, no es fácil de encajar que un Juan Rodríguez de Segovia fuese el Maestro de Miraflores con una trayectoria más que reconocida en los inicios del siglo XVI, con un supuesto taller pictórico en Guadalajara o en Burgos, y que accediera solamente a tasar mazonerías y no se implicase en el aprecio de las tablas de Rincón de Figueroa. ¿Permitió el Maestro de Miraflores este agravio?

Dado que Lorenzo Vázquez y Juan Rodríguez de Segovia eran vecinos de Guadalajara las relaciones artísticas debieron ser frecuentes, siendo este último si no artífice de soluciones en madera, sí pintor y dorador de las carpinterías de lo blanco o de las mazonerías de retablos. Era común, por otro lado, que estas decoraciones se encargaran a destacados maestros. A pesar de su condición de pintor, como se le cita en los contratos de Guadalajara y de El Real de Manzanares, es ajeno a otros artistas documentados en la sede Primada, cuyos nombres se asientan en la documentación de la Obra y Fábrica de la catedral de Toledo.

En cualquier caso, en mi modesta opinión, esta colaboración plantea cierta incertidumbre —cuando no desazón— por el hecho de que si Juan Rodríguez de Segovia era en esos momentos uno de los colaboradores del taller de Vázquez de Segovia no parece que encaje en la personalidad del llamado Maestro de Miraflores, un fino pintor de pincel que habría pintado “según las gentiles ordenanças del arte nuevo”<sup>16</sup>, es decir, lo que los castellanos de la época identificaban con una estética extranjera, definida por la historiografía como flamenca<sup>17</sup>, a pesar de que también podría obedecer a una geografía septentrional más germánica que borgoñona<sup>18</sup>.

En el estado actual del conocimiento conviene ser cautos y reservar el intento de trazar biografías, más o menos completas, o atribuir nombres, para aquellas figuras cuya trayectoria pueda ser suficientemente respaldada por las fuentes documentales. Y, con ello, queremos incidir en dos cuestiones nodales sobre las que pivotará nuestro acercamiento a los maestros pintores del entorno de los Mendoza en una Castilla finisecular del cuatrocientos: las experiencias artísticas y las identidades de los maestros pintores en relación con sus trabajos documentados.

Por otro lado, el objeto de esta investigación es discutir —sin intenciones polémicas y más respetuosamente dialogales— la figura de un artista como Juan Rodríguez de Segovia. En definitiva, de una personalidad anclada en el mundo social y cultural de la Baja Edad

---

<sup>16</sup> Comentario a esta cuestión en Marías, 1989: 266-267.

<sup>17</sup> Silva Maroto, 1990: 645-677.

<sup>18</sup> Como muy acertadamente apunta Joan Molina para un Jorge Inglés al servicio de la familia Mendoza. Molina Figuera, 2022: 90.

Media, un período en el que el oficio artístico de pintor podía asumir diversos significados, generalmente distinguibles por el contexto. Un contexto que debe apoyarse en fuentes documentales como los contratos de obra a veces salpicados de fórmulas que atañen a la ciencia del derecho y que versan de normas jurídicas que enuncian un metalenguaje.

Todo esto nos lleva al nudo principal del problema que debe ser analizado con suma cautela para hacer de la historia del arte una ciencia con una actividad argumentativa que huya de conjeturas especulares. No obstante, cabe apuntar que mientras que la ambigüedad es una dificultad que afecta, básicamente, a las palabras, siendo relativamente fácil de solucionar, la vaguedad es un defecto endémico del lenguaje y tanto más grave en cuanto que afecta a los conceptos. Unos conceptos que en forma de léxico artístico quedaban atrapados en unos contratos —a veces conservados de forma parcial— cuyo significado se debe determinar estableciendo su intensión y su extensión. Dicho de otro modo, los términos artísticos que se utilizaban en los contratos de la época eran suficientemente conocidos por parte de patronos y artistas porque formaban parte de un lenguaje natural y no artificial. Por tanto, constituían en sí un lenguaje natural tecnificado cuya definición estaba tan pensada que evitaba en toda regla posibles imprecisiones. Podemos decir sin temor a equivocarnos que tanto escribanos, como artistas, como clientes y patronos, dominaban el medio de comunicación artística y sus intenciones quedaban plasmadas en términos conocidos en el lenguaje natural de la época bajomedieval.

Por tanto, estamos convencidos de que, haciendo una historia del arte percibida, en la medida en que las limitaciones la hacen posible, desde la realidad del momento, y no desde la construcción de una historiografía programada desde una superestructura, permite aportar valor o dilucidar experiencias e identidades como las del maestro Juan Rodríguez de Segovia.

### **De la Guadalajara del Infantado a la casa de la Reina en la catedral de Toledo**

En torno a 1480 el II duque del Infantado, don Íñigo López de Mendoza (1438-1500), iniciaba en Guadalajara una de las empresas artísticas civiles más importantes en el paisaje geográfico de la monarquía de los Reyes Católicos: el palacio del Infantado<sup>19</sup>. No es el momento ahora de detenerse sobre esta fábrica de cantería levantada según las trazas del maestro francés Juan Guas<sup>20</sup> y del brabanzón Egas Coeman, junto a sus colaboradores, cuyas cronologías para la fachada y el patio respecto a la finalización de las obras deben ser llevadas hacia la década de 1490 (Fig. 2).

En este ajuste de las cronologías se evidencia que a medida que se iban cerrando los corredores del patio se trabajaba en paralelo con la solución de alfarjes, dado que al caer directamente sobre el muro hacían de contrarresto a la pesadez de las estructuras de cantería. Así, el patio no debió cerrarse en torno a 1483, sino más bien, en 1493 y es entre 1484 y 1485 cuando la documentación de forma indirecta menciona al maestro Juan Rodríguez de Segovia. De manera concreta en un pago de 11 de abril de 1492 cuando se cita su labor de pintura y dorado sobre los alfarjes de estos corredores<sup>21</sup>. Volveremos sobre este asunto nodal y sobre la personalidad de Juan Rodríguez de Segovia enseguida.

La documentación de fábrica es más generosa para el período que oscila entre 1493 y 1497, donde se registran cien contratos de obra<sup>22</sup>. Entre estos se documenta la presencia de un conjunto importante de artistas que van a intervenir en la decoración de las diferentes sa-

---

<sup>19</sup> Layna, 1941.

<sup>20</sup> Sobre el clásico artículo de Azcárate, 1950: 255-256 han vuelto Romero Medina/Marías, 2023: <https://doi.org/10.15304/quintana.22.9029>

<sup>21</sup> Véase Apéndice documental, doc. n.º. 1.

<sup>22</sup> Layna, 1941: 85-104. Solo ofrece quince transcritos.

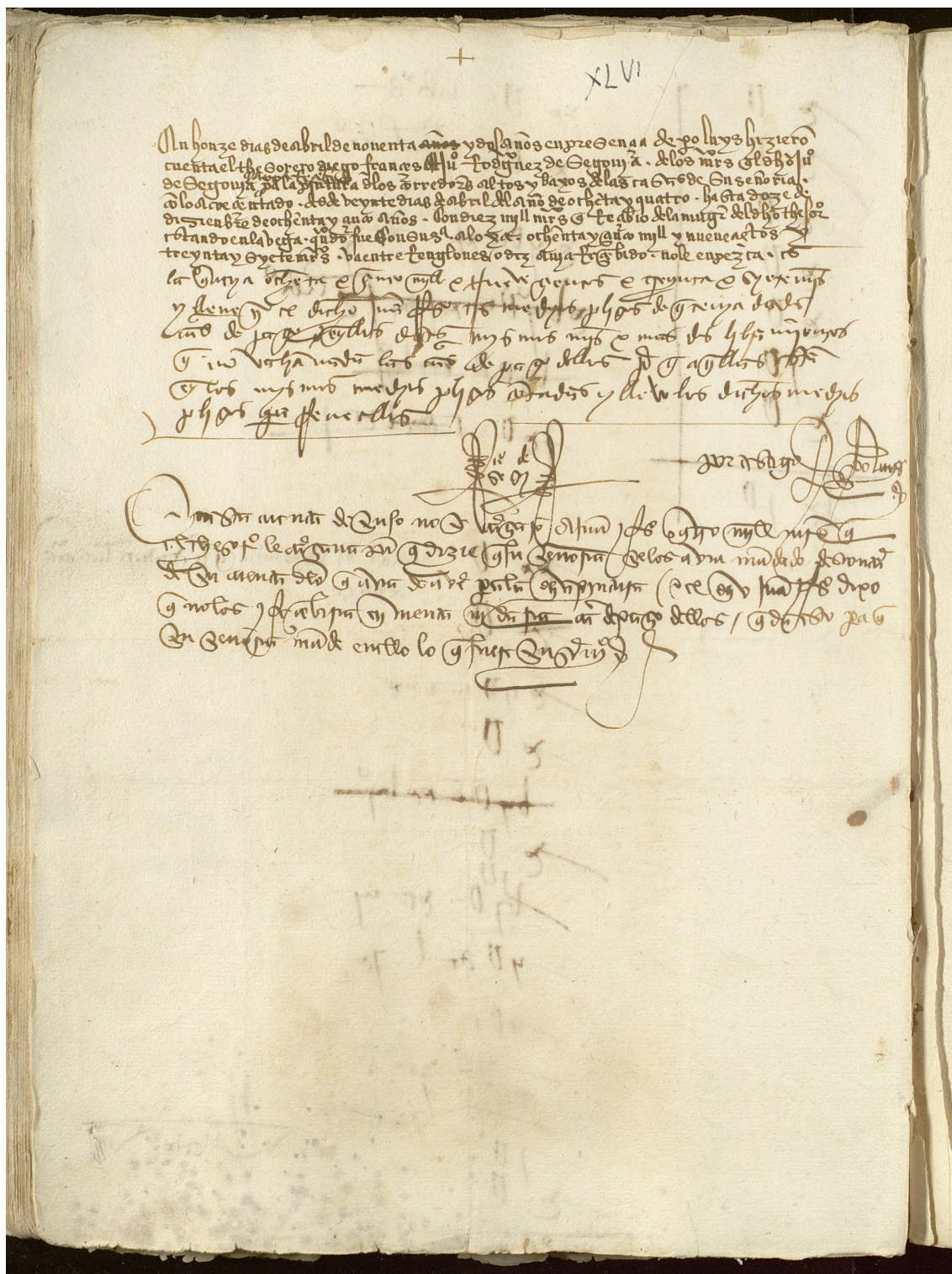


Fig. 2. Firma de Juan (Rodríguez de Segovia) en Guadalajara. AHNob. Sección Osuna, Sección Osuna\_C\_2334\_D\_0001.

las de aparato articuladas en torno a los corredores bajos y altos del palacio. Dado que el II duque había construido una casa más para la ostentación que para la utilidad —al decir del doctor Münzer— el episodio de los maestros que están vinculados con las carpinterías de lo blanco, algunas de las cuales se trajeron de Toledo y de Lupiana, resulta fascinante.

Al frente de estas labores se localiza a un Lorenzo de Trillo, con una condición más de alarife que otra cosa, que tiene capacidad para dibujar y dar modelos de talla en madera o un Mohammad Atuxabi (Ataxabí o Azajabí) que en su condición de alarife moro actúa como veedor de las obras del duque. Además de los carpinteros, muchos de ellos procedentes de Toledo —donde se realizaban estas cubriciones moriscas o a la castellana que hoy llamaríamos erróneamente “mudéjares”— que son los que están montando complicadas soluciones en cubiertas como la de la sala de Linajes, la de la Linterna o la de Salvajes, por cuanto fueron adaptadas a soluciones anteriores que fueron reaprovechadas. Por último, entre la nómina de profesionales destacan los batidores de oro —y brillaba de tal suerte el oro de sus techumbres que suspendía el ánimo, al decir de Münzer— y los mazoneros, algunos como el moro Mohammad Sillero que se dedicó a labores de enlizados para aparejar las cubiertas.

Pero, sin duda, el colectivo que más nos interesa para el tema que estamos tratando es el de los pintores por su directa implicación en la decoración de estas soluciones en madera. La documentación nos arroja nombres de personalidades como las de Luis de Ribera, Diego de Ribera, Pedro de Zamora, Antón o Antonio Gómez o el batidor Luis de Acevedo<sup>23</sup>. Como se deduce por los contratos que hemos podido analizar, estos maestros castellanos funcionaban con lazos de solidaridad entre ellos y actuaban de mancomún en la mayor parte de las obras documentadas.

Apenas conocemos datos sobre unas biografías artísticas que debieron experimentar gran movilidad debido a la alta demanda de obras de esta naturaleza, sobre todo en el entorno de Toledo y su área de influencia. Muchos de ellos aplicaron decoración moderna —lo que Vasari definiría en 1568 como gótica— y morisca, así como esos primeros elementos decorativos “al romano” que debieron circular por Castilla en forma de cuadernos de dibujos o grabados. En cualquier caso, no tenemos datos para afirmar que estos pintores tuviesen talleres consagrados a trabajos de pincel, por lo que se deben más bien considerar como maestros pintores especializados en aplicar las decoraciones pictóricas en cubriciones de madera o en mazonerías de retablo. Alguno de ellos tuvo también la condición de mazonero, de hecho, Antón Gómez fue uno de los que supervisó los trabajos de aparejo que Mohammad Sillero realizó en la cubierta de la sala de la Linterna, hacia 1494, coincidiendo con el momento en el que el II duque del Infantado hizo traer desde Toledo este enmaderamiento<sup>24</sup>.

Si echamos un vistazo a los contratos registrados podemos obtener ciertos datos relativos a las experiencias artísticas que estos maestros tuvieron en las estancias del palacio del Infantado. Las decoraciones de estas cuadras debieron de ser relativamente suntuosas, con solado de azulejería, decoraciones en yeso, pero donde la mayor parte de los gastos se destinan es al pago de los pintores, labores documentadas en el primer semestre de 1496.

El 28 de enero de 1496, Luis de Ribera, pintor, se comprometía con la duquesa del Infantado, doña María de Luna, la hija del que fue poderoso valido de Juan II, a dorar y a pintar ciertos paños de la cámara de Santiago, estancia situada en el ala Este de los corredores bajos del palacio. Se conoce por el documento contractual que estos paños se debían decorar con motivos de lazo y que llevaban entalladuras de florones y “escorzones” que el maestro

---

<sup>23</sup> Layna, 1941: 105-108.

<sup>24</sup> Archivo Histórico de la Nobleza (AHNob), Sección Osuna\_C\_2334\_D\_0001.



estaba obligado a dorar. Muy significativo resulta la descripción del alicer —elemento decorativo en madera que formando parte del arrocabe ocultaba la unión de la armadura con el muro— porque recorría la cuadra en redondo con una inscripción de letras doradas y en sus tajos el maestro tenía que pintarlos de color a elección de la comitente.

El 9 de junio de 1496, los pintores Diego de Ribera y Pedro de Zamora se comprometían con la duquesa María de Luna para trabajar en unas cuadras situadas en el ala Este del palacio, concretamente en la que doblaba la llamada como cámara de Santiago de los corredores altos. El contrato señalaba que los trabajos consistían en pintar una cubierta de lazo y su alicer siguiendo el diseño de una muestra que proporcionó Diego de Ribera. No conocemos el diseño, pero lo que sí se especifica es la necesidad de pintar los escudos de Mendoza y Luna —tallados en piedra se ven a lo largo de los corredores del patio— y la obligación de que la comitente decidiera los colores. En cuanto al alfarje, este debía seguir el modelo pintado en la cuadra situada antes del oratorio. Los maestros recibieron el dinero de la mano de Mohammad Atujabi, veedor de la obra.

El 23 de agosto de 1496, Antón Gómez se comprometía a pintar la cubierta de la sala de los Albahares, un alfarje de cinta y saetino con decoración de menado y verdugos, “siendo obligado de lo pintar de la obra y pintura romana según que su sennoría más le agradare”<sup>25</sup> utilizando, además, los colores de la ordenanza que el duque mandase. Su trabajo se completaba con la decoración del alicer del que no se especifica ni modelo ni fuente.

En fechas similares a las que se trabajan en el palacio del Infantado están documentados unos pintores que intervienen en la casa de la reina Isabel I en la catedral de Toledo<sup>26</sup>. Como estudiaron Mariás y Pereda, la monarca se hacía construir un palacio compuesto de cuadra y sala grandes artesonadas, cámaras con chimeneas y yeserías y retretes, puertas con marcos de yeso, camas y suelos de azulejería y con decoraciones de pinturas murales no figurativas. La pintura de historia con decoración al fresco se reservó para la escalera claustral, en que pintaron Juan de Borgoña y Alvar Pérez de Villoldo, y en una supuesta capilla, más bien tribuna, que daba al interior de la catedral<sup>27</sup>.

En la vasta serie de pagos de la Obra y Fábrica de la catedral de Toledo desde 1497 a 1500 se documenta en estas labores a un Juan de Borgoña y a sus colaboradores: Alvar Pérez de Villoldo, Alonso de Becerril, Juan de Toledo, Andrés Gutiérrez, Luis de Medina y Diego López<sup>28</sup>. Así, exceptuando a Juan de Borgoña y Alvar Pérez de Villoldo como pintores de “historias”, el resto de los pintores se dedicó más bien al trabajo de pinturas de aplicación a maderas y a decoraciones de menor envergadura.

Así, Alonso de Becerril y Juan de Toledo decoraron la cuadra de los artesones, donde Luis de Medina se hizo cargo de pintar una vara del alicer y Juan de Pedraza tuvo a cargo de pintar dos celosías y una puerta. En la sala grande encima de la claustra, Diego López hizo unos letreros “de letras”, de los que dio muestra, que debe de ponerse en relación con alguna inscripción que corría alrededor del alicer del arrocabe. En mi opinión, la pintura de los corredores de “encima de la claustra” a la que alude la documentación debe de ponerse en relación con las decoraciones en las soluciones de cubiertas y alfarjes en las que intervienen Luis de Medina, Andrés Gutiérrez y otros compañeros. La documentación no da pie a pensar que se tratase de pinturas al fresco no figurativas sobre los muros. Del mismo modo que los trabajos de la tribuna de la reina en la que se documentan a un Alonso de Becerril, Luis de

---

<sup>25</sup> AHNob, Sección Osuna\_C\_2334\_D\_0001.

<sup>26</sup> Mariás/Pereda, 2007: 215-230.

<sup>27</sup> Los datos documentales en Mariás, 2004: 220-221.

<sup>28</sup> Mariás/Pereda, 2004: 153.

Medina y Diego López, que son definidos como trabajos menores. Otras cámaras y recámaras son decoradas y doradas por los mismos pintores.

Dicho lo cual, la documentación<sup>29</sup> hace una distinción entre pintores como Juan de Borgoña y Pérez de Villoldo que realizan pinturas de “historias” —a los que luego se les conoce una trayectoria como pintores de pincel— y el resto de los artistas que realizan decoraciones y dorados sobre lo que parecen soluciones de maderas en cámaras, recamaras, retretes o corredores. Incluso algunos de estos pintores trabajan con soluciones de madera, como Diego López que puso una puerta en la primera sala que iba a dar a la sala grande, es decir, la mencionada de los artesones.

Estas decoraciones en forma de soluciones modernas, moriscas o “al romano” eran realizadas por maestros pintores especializados cuyas personalidades, en el palacio del Infantado, en la casa de la Reina en Toledo, en la Hospedería del monasterio de Guadalupe, en el palacio de Cogolludo o en las casas del Cardenal Mendoza en Guadalajara, reflejan unas experiencias artísticas de tradición castellana sobre madera.

Y de nuevo, Juan Rodríguez de Segovia, decorando estas estructuras en los corredores altos y bajos del palacio del Infantado, entre 1484 y 1485.

### **Juan Rodríguez de Segovia en Guadalajara, Granada, Toledo y Medinaceli**

¿Qué conocemos de este maestro? El primer dato que hasta el momento tenemos de Juan Rodríguez de Segovia lo sitúa como pintor en la obra del palacio del Infantado, entre el 20 de abril de 1484 y el 12 de diciembre de 1485. En 1486 el pintor “estuvo en la Vega cuando fue con su sennoría a Loxa”<sup>30</sup>. ¿Qué motivó el desplazamiento?

En un primer momento cabría pensar que el artista acudiera a Granada para cumplir su función como pintor, en el caso de considerarlo como autor de obras de pincel —como por aquel tiempo se llamaba a la pintura sobre tabla— y vincularlo con la personalidad del Maestro de los Luna, como propuso Gudiol<sup>31</sup>, o del Maestro de Miraflores con el que recientemente se le ha relacionado<sup>32</sup>. Como muy acertadamente ha propuesto Pérez Monzón, se tiene constancia de la existencia de talleres que se especializaron en vistas de ciudades algunas de las cuales sirvieron como referentes casi arqueológicos para otras escenas, generalmente de temática religiosa<sup>33</sup>. En este sentido, el recordado profesor Juan Carlos Ruiz Souza alcanzó a ver en uno de los fondos de las pinturas de Juan de Flandes (*La Crucifixión*) las vistas del palacio de la Alhambra<sup>34</sup>.

Después de producida la conquista militar de Málaga (1487), la reina envió a dos pintores, Diego Sánchez y Antón Sánchez de Guadalupe, “que estovieron en el real pintando a Málaga”, los cuales recibieron tres mil mardíes por la ida y la vuelta a su casa<sup>35</sup>. En mi opinión, semejantes honorarios sólo pueden relacionarse con los gastos de un viaje para tomar apuntes parciales que luego podían reproducir en vistas específicas o como elementos ideales en el interior de un paisaje mayor.

---

<sup>29</sup> Se ha revisado la documentación original en Archivo de la Catedral de Toledo (ACT), Obra y Fábrica, Libro 793 (1497); Libro 794 (1498-1499); Libro 795 (1500) y Libro 796 (1500-1501).

<sup>30</sup> Véase Apéndice documental, doc. n.º. 1.

<sup>31</sup> Gudiol, 1955: 337.

<sup>32</sup> Pérez Monzón/Miquel Juan, 2018: 310.

<sup>33</sup> Donde advierte la representación de la silueta de la catedral de Sigüenza en las pinturas del arcosolio de Martín Vázquez de Arce. Pérez Monzón, 2016: 286-307.

<sup>34</sup> Ruiz Souza, 2013: 753-767 y Ruiz Souza, 2018: 761-775. Ahora véase Pérez Monzón, 2023: 357-376.

<sup>35</sup> Benito Ruano, 1996: 66.

Pero no es el único testimonio. De hecho, los Reyes Católicos enviaron a la corte portuguesa en 1491, coincidiendo con la desdichada muerte del príncipe don Alonso de Portugal, un lienzo con una temprana representación de Santa Fe de claros motivos propagandísticos. Las cuentas del tesorero de la reina Gonzalo de Baeza así lo recogen: “por una nomina de su Alteza, firmada y asentada, fecha 13-VIII del [dijcho año [1491] (...): Que costo pintar la villa de Santa Fe para enbiar a Portugal, 1.500 mrs., con el lienço en que se pinto”<sup>36</sup>.

Aún conociendo la existencia de estas prácticas, no creo que este fuera el caso que motivara el viaje a la Vega de Granada de Juan de Segovia. Allí en Loja se debió de armar el Real, una ciudad de tiendas refulgente de oro, púrpura y azur, adornada con banderas y pendones, en la que se necesitaba la presencia de buenos mazoneros como Rodríguez de Segovia. En mi opinión, Juan de Segovia acudió a El Real para hacer trabajos de mazonería y carpintería. No por casualidad en la representación de El Real de la Vega de la sillería del coro bajo de la catedral de Toledo —obra promovida por el Cardenal Mendoza a partir de 1499 con el concurso del entallador Rodrigo Alemán— además de las tiendas de los reyes se visualiza una construcción en madera, una especie de columna o torre muy esbelta, que García y Orihuela<sup>37</sup> han identificado, gracias al testimonio de Pedro Mártir de Anglería<sup>38</sup>, como una torre vigía que utilizaron los Reyes Católicos en su parte inferior como tienda de mando. Ello testimonia que pudieron existir estructuras parecidas que sólo podían levantar maestros con destreza en los trabajos de madera.

En 1488 reaparece en la documentación junto a Sancho de Zamora y a Pedro Gumiel en su condición de pintor para la ejecución de un retablo para la capilla en memoria de don Álvaro de Luna y la condesa de Montalbán en la catedral de Toledo, aspecto sobre el que abundaremos.

El 11 de abril de 1492 comparece ante un tal Pedro Luis para aportar cartas de pago sobre la obra ejecutada años atrás en el palacio del Infantado. Desde esa fecha no volvemos a tener más noticias documentales hasta el 16 de marzo de 1497 cuando figura como vecino de Guadalajara, en la collación de Santo Tomé<sup>39</sup> y allí, según recientes aportaciones, se le cita en 1503 como mayordomo de la parroquia<sup>40</sup> —si bien cabría la duda porque no se le cita como pintor—. Finalmente, en 1504 aparece en Medinaceli colaborando con Lorenzo Vázquez de Segovia en la tasación y obra del retablo de la capilla mayor de la iglesia de Santa María de Medinaceli. Si bien no se le cita como pintor, no cabe dudar que es el Juan de Segovia que firma en el palacio del Infantado ya que las rúbricas son coincidentes.

Con estos datos reales documentados: Guadalajara (1484-1485), Loja (1486), Toledo (1488) —aunque el contrato se firma en El Real de Manzanares— Guadalajara (1491; 1497 y ¿1503?) y Medinaceli (1504) y con una labor más relacionada con entalladuras, mazonerías de retablos o pinturas y dorados ¿Cómo es posible que la historiografía le haya atribuido una personalidad artística tan destacada y un importante conjunto de tablas de pincel bajo las personalidades del Maestro de los Luna o del Maestro de Miraflores?

---

<sup>36</sup> De la Torre/Alsina, 1955: 405-406.

<sup>37</sup> García Pulido/Orihuela Uzal, 2004: 247-266.

<sup>38</sup> En una carta de 31 de octubre de 1491 dirigida al cardenal Antonio María Sforza Visconti: “En el campamento, entre las tiendas reales, levantóse una torre de madera, creo que de tres cuerpos, como aposento de los Reyes, desde la cual se dominaba en toda su extensión la llanura”. Peinado Santaella, 1995: 68.

<sup>39</sup> Archivo Histórico Provincial de Guadalajara (AHPGU), Protocolo 10, fol. 41. Escritura de 16 de marzo de 1497 protocolizada en 1531 ante Alonso Carranza.

<sup>40</sup> Ramos Gómez, 2021: 46.

## Juan Rodríguez de Segovia ¿Maestro de los Luna?

La primera vez que se le cita por parte de la historiografía es en *La descripción histórica del Obispado de Osma*, escrita en 1788 por Juan Loperráez Corvalán (1736-1804), un historiador y clérigo español que fue canónigo de las catedrales de Cuenca y Osma. Al referirse a la muerte del obispo Juan de Cerezuela, hermano de la madre del condestable Álvaro de Luna, señala cómo fue enterrado en la catedral Primada “al lado del evangelio de la capilla de Santiago, que fundó su hermano el Condestable”. Al mencionar la cercanía del entierro a la capilla de Santiago el autor comenta la autoría material de los contratos del retablo y del sepulcro allí instalados<sup>41</sup>, aunque por error —se entiende como una clara errata porque afirma que los vio— asienta mal la fecha del contrato del retablo 1448 (frente a 1488) no así con la del sepulcro que data en 1489<sup>42</sup>. Es aquí donde menciona a Juan de Segovia junto a Sancho de Zamora y Pedro Gumiel como artistas que ejecutan el retablo de la capilla de Santiago de la catedral de Toledo por orden de doña María de Luna (Fig. 3).



Fig. 3. Fachada del palacio del Infantado, Juan Guas y Egas Cueman c.1490, Guadalajara. Fotografía cortesía de F. Marías.

Estos datos son los que recoge Ceán Bermúdez cuando realiza la biografía de los artistas Juan de Segovia<sup>43</sup> y Sancho de Zamora<sup>44</sup>, calcando el error en la fecha de ejecución del retablo de 1448, aunque los cita claramente como escultores y vecinos de Guadalajara. Del

<sup>41</sup> “La misma señora (María de Luna) costeó en la dicha capilla los sepulcros y estatuas de alabastro, donde están sus padres, porque los que habían costeado viviendo, se desaparecieron con la desgracia de don Álvaro: lo hizo todo Pablo Ortiz, estatuero, en precio de mil maravedís [...]”. Loperráez Corvalán, 1788: 339 y nota 3.

<sup>42</sup> Loperráez Corvalán, 1788: 339.

<sup>43</sup> Ceán Bermúdez, 1800: 362, en el tomo IV. Lo cita como escultor y vecino de Guadalajara por los años de 1448.

<sup>44</sup> “Escultor y vecino de Gudalaxara. Trabajó con Juan de Segovia y Pedro Gumiel en retablo principal de la capilla de Santiago en la catedral de Toledo por el precio de 105 mil maravedís. Costeó esta obra y la mandó hacer D<sup>a</sup> María de Luna, hija de Álvaro de Luna y de su segunda muger D<sup>a</sup> Juana Pimentel, duquesa del Infantado, cuyos huesos descansan en esa capilla. Los citados profesores (sic) otorgaron su escritura de obligación en la villa de Manzanares donde se hallaba la D<sup>a</sup> María en 21 de diciembre de 1448 ante el escribano Fernand Sanz. Loperr. Descrip. del obisp. de Osm.». Ceán Bermúdez, 1800: 24 en el tomo VI.



mismo modo, los compendia Sixto Ramón Parro, aunque corrige el error de datación<sup>45</sup>. Sin embargo, este dato erróneo fue el que sembró la duda en Cruzada Villamil hasta el punto de considerar que no sería el existente el retablo documentado<sup>46</sup>; situación que desmintió González Palencia con la publicación del contrato, aunque sin entrar en más detalles que el de aclarar definitivamente la errata de Loperráez<sup>47</sup>.

Habría que esperar a Gudiol para que atribuyera, con una identificación un tanto forzada, a Juan de Segovia las pinturas del ático y el banco del retablo Luna, fundamentándose en su relación contractual con el II duque del Infantado, marido de María de Luna promotora de la capilla. El resto de pinturas, de mayor calidad, las consideró obra de la mano de Sancho de Zamora<sup>48</sup>. Por su parte, Post matiza y prefiere hablar de Maestro de los Luna, para el autor de las tablas menores y otras pinturas dispersas procedentes de la Alcarria, y de Maestro de San Ildefonso, para las tablas principales del retablo Luna y algunas tablas del entorno de Valladolid<sup>49</sup>. El propio Post ya había creado en 1933 el nombre de Maestro de los Luna para referirse a un pintor castellano de finales del siglo XV a quien le atribuye obras en el entorno de una amplia zona geográfica que abarcaría Toledo, Guadalajara, Sigüenza, Alcalá de Henares y el Sur de Soria y Segovia<sup>50</sup>.

Fernando Collar de Cáceres, al tratar al Maestro de los Luna y su relación con el retablo de El Muyo, retoma la hipótesis de Gudiol para recalcar la personalidad de Juan de Segovia y de Sancho de Zamora apoyándose en el carácter gentilicio del apellido de ambos artistas. Para él el estilo de Sancho de Zamora entroca con la producción del pintor Fernando Gallego, salmantino activo en Zamora, con obras suyas en Valladolid (Maestro de San Ildefonso) y Toledo. Por su parte, el arte de Juan de Segovia denota la influencia de su formación en Guadalajara en el círculo del también pintor Jorge Inglés y de un anónimo Maestro de Sopenetrán y le atribuye procedencia segoviana y una posible participación en el retablo de El Muyo<sup>51</sup>.

Para Pérez Monzón y Miquel Juan el Maestro de los Luna sería Sancho de Zamora por su papel preponderante en el contrato del retablo que encarga doña María de Luna, haciéndole autor de la predela y la tabla de la calle central<sup>52</sup>. En mi opinión no hay datos documentales que nos permitan identificar a un Sancho de Zamora, como proponen Pérez y Miquel, con un Maestro de los Luna<sup>53</sup>.

---

<sup>45</sup> “Es fundación del célebre Maestre...y gran Condestable de Castilla D. Álvaro de Luna, que en el año de 1435, cuando estaba en el apogeo de su prosperidad compró la [capilla] de Santo Tomás y levantó este magnífico edificio en el sitio que aquella y otros terrenos más ocupaban, destinándola para su enterramiento, y tocando a su mujer, la condesa Doña Juana Pimentel, la suerte de rematarla. El retablo es obra de los artistas Sancho de Zamora, Juan de Segovia, Pedro Gumiel, que le hicieron, en 1489, por cantidad de 105.000 maravedies (que en nuestra presente moneda hacen 5812 rs. 2mrs.), que les pagó Doña María de Luna, hija de D. Álvaro por cuyo encargo lo ejecutaron”. Ramón Parro, 1978: 372 y ss el tomo I.

<sup>46</sup> Cruzada Villamil, 1867: 73-82.

<sup>47</sup> González Palencia, 1929: 109-122.

<sup>48</sup> Gudiol, 1955: 337.

<sup>49</sup> Post, 1947: 805 en el tomo IX.

<sup>50</sup> Aunque para Silva Maroto si este autor había trabajado más para los Mendoza que para los Luna sería mejor denominarle maestro de los Mendoza. Lo ratifica en varias publicaciones siendo la última Silva Maroto, 2007: 298-334.

<sup>51</sup> Collar de Cáceres, 1986: 372-378.

<sup>52</sup> Pérez Monzón/Miquel Juan, 2018: 302-318.

<sup>53</sup> Junto a su participación en el retablo de la capilla de Santiago de la catedral de Toledo en 1488, son escasos los datos documentales que se conocen. En 1494 y 1495 se le cita en relación con la hechura de dos retablos

Por último, tampoco parecen casar los datos documentales conocidos de Juan Rodríguez de Segovia —aún considerando su participación como pintor en el retablo de la capilla de Santiago de la catedral de Toledo— para identificarlo como el autor de toda la secuencia lógica de obras que recoge recientemente Gomez Ramos atribuidas por la historiografía al Maestro de los Luna<sup>54</sup> (Fig. 4).



Fig. 4. *Capilla de Santiago o de don Alvaro de Luna*, con retablos y sepulcros, 1488-1489. Catedral de Toledo. Wikimedia commons.

en las parroquias de Santa Eulalia de Chiloeches y Santa María de La Celada, en la provincia de Guadalajara. En el Libro de Fábrica no se le cita como pintor y las cantidades que percibe, en mi opinión, aun cuando no se puede dudar de su participación en estas maquinarias, son tan escasas que cabría cuestionar su intervención como pintor y ponerlo más en relación con las labores de mazonería del retablo. Berg Sobré, 1989: 327 y recientemente transcrito en Ramos Gómez, 2021: 44.

<sup>54</sup> Ramos Gómez, 2021: 26-43. El retablo mayor de *San Cornelio y San Cipriano* de la iglesia parroquial de El Muyo (Segovia); *Las Tablas de San Ginés* de Guadalajara; Las tablas de *La Lamentación* y *La Virgen de la Leche* del Museo Nacional del Prado; *Virgen con el Niño o Virgen del Presagio* de la iglesia parroquial de Santiago Apóstol de Cuerva (Toledo); *Virgen con el Niño* puesta en venta en NY; *Virgen de la Leche* del Ayuntamiento de Alcalá de Henares; *San Antonio de Padua y San Francisco de Asís recibiendo los estigmas*, Museo de Bellas Artes de Bilbao; *Fragmento de la Piedad*, colección Gorostiza de Bilbao; *Cristo resucitado entre san Pedro, san Pablo y dos ángeles*, procedente de la colección Gorostiza y puesta en venta en 2019; *Retablo de Santa Ana* en la colegiata de Santa María del Mercado de Berlanga de Duero; Tablas de *San Juan Evangelistas* y *Santiago el Mayor* de la iglesia parroquial de Braojos de la Sierra (Madrid); Tabla de *Los Preparativos a la Crucifixión* del sepulcro de don Martín Vázquez de Arce en la capilla de San Juan Bautista y Santa Catalina de la catedral de Sigüenza; Tríptico de *Cristo a la columna* de procedencia del Museo del Prado en el Museo de Santa Cruz de Toledo; *Cristo Varón de Dolores entre San Agustín y San Sebastián*; *La Aparición de Cristo resucitado a su madre* de la Národní Galerie (Praga, República Checa); *Virgen con el Niño*, en el Princeton Art Museum; Una tabla con *San Antonio de Padua y donante* depositada en el Museo de Santa Cruz de Toledo; *Descendimiento* del Museo de Estrasburgo en Francia; *David y Balaam* de la colección A. Popoff de París; *Salvator Mundi entre ángeles*, en 1935 en la colección Mateu y *Lamentación* sobre el cuerpo de Cristo que pertenecía en 1947 a la colección de Manrique Mariscal de Gante (Burgos).

## ¿Y el Maestro de Miraflores?

Bajo la personalidad del Maestro de Miraflores<sup>55</sup> se esconde hoy un escurridizo pintor autor de seis tablas de un retablo de *La vida de El Bautista* procedentes de la cartuja de Miraflores en Burgos, conservadas en el Museo del Prado<sup>56</sup> (Fig. 5).

El historiador Gudiol<sup>57</sup> —tras corregir la hipótesis de Chandler R. Post— puso en paralelo las tablas de Miraflores con las sargas de San Jerónimo y Santa Paula procedentes del monasterio de El Parral y por ello le denomina Maestro de Segovia, si bien Lafuente Ferrari y posteriormente Camón Aznar lo rebautizó como Maestro de Miraflores<sup>58</sup>. A esta personalidad le atribuyó un catálogo reducido de obras como la tabla del Santiago entronizado hoy en el Museo de Pontevedra —con procedencia del Parral y propiedad del Museo del Prado— las tablas de la *vida de San Lorenzo*, hoy en el Museo de Bellas Artes de Valencia, y el *San Jerónimo en su estudio* de la colección Lázaro Galdiano, todo con un supuesto origen en el Parral. A ello habría que sumar un *Descendimiento* del Museo del Prado (inv. 1298) que procede de Zamora y que es una copia evidente de un original flamenco<sup>59</sup>.

La problemática denominación del autor de las tablas de Miraflores como Maestro de Segovia fue recalcada por Padrón Mérida, si bien sumó al catálogo dos tablas de carácter narrativo de la serie de San Buenaventura *San Buenaventura* y *La embajada cardenalicia* y *San Buenaventura en oración*) y otra diferente de colección particular de *San Buenaventura* y *el Árbol de la vida Letánico*<sup>60</sup>. Del mismo modo, ponía en entredicho la atribución del *San Fabián* y *San Sebastián*, del *San Miguel* y del *San Juan Bautista* del Museo Lázaro Galdiano.



Fig. 5. *La predicación de San Juan Bautista*, Maestro de Miraflores, c. 1490-1500, técnica mixta sobre tabla, 113 x 70 cm. Museo Nacional del Prado. (P000707)

<sup>55</sup> Personalidad que no tenía nada que ver con el Juan Flamenco —hoy Juan de Flandes, el pintor de Isabel I de Castilla— autor del desmembrado tríptico del *Bautismo de Cristo* cuya tabla central se conserva en la colección Abelló de Madrid.

<sup>56</sup> *La predicación de san Juan Bautista; La decapitación de san Juan Bautista; El Bautismo de Cristo; La Visitación; El Nacimiento de san Juan Bautista y la detención de san Juan Bautista*. <https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/segovia-juan-de/f0c1851a-3ba9-4796-a296-4b1b7f281142> (Consultado el 3 de febrero de 2024)

<sup>57</sup> Gudiol, 1955: 351-352.

<sup>58</sup> Consideró sólo como obra del Maestro de Miraflores las tablas del Museo Nacional del Prado, el *Santiago peregrino sedente* y *El Martirio de San Lorenzo* del Instituto Valencia de Don Juan y el *Cristo ante Pilato* del Museo Lázaro Galdiano. Así, puso de relieve una conexión estilística con Petrus Christus y dudó de la atribución del *San Antonio de Padua* y *San Bernardino de Siena* como había sido sugerida por Post años atrás. Camón Aznar, 1966: 605-607.

<sup>59</sup> Collar de Cáceres, 2017: 34.

<sup>60</sup> Padrón Mérida, 1986: 379-384.

La atribución de Díaz Padrón y Torné de la tabla del Museo del Prado *La Virgen de los Reyes Católicos* (P.1260) al Maestro de Miraflores ha sido refutada y se considera hoy en día obra del Maestro de la Virgen de los Reyes Católicos<sup>61</sup>. En 2017 Collar de Cáceres le atribuyó un *Salvator Mundi* conservado en la sacristía de la parroquia de Lagartera en Toledo<sup>62</sup>.

¿Quién se esconde bajo la personalidad del llamado Maestro de Miraflores? La entonces jefe del Departamento de Pintura Flamenca y Escuelas del Norte (1400-1600) y Pintura Española (1100-1500) del Museo del Prado, ha reducido considerablemente el catálogo del Maestro de Miraflores para diferenciarlo de todo lo que se le puede atribuir al Maestro de Segovia. Así, junto a las tablas aludidas de Miraflores le suma el *Santiago peregrino sedente* — también en el Museo del Prado — considerándolo de un momento más avanzado, las tablas del Museo de Bellas Artes de Valencia y la *Virgen con el niño* de colección particular estadounidense en la fase más madura de su estilo<sup>63</sup>. Según esta historiadora su trayectoria lo vincula en algún momento al foco burgalés, al menos, entre 1490 y 1500, fechas en las que se han datado las tablas procedentes de la cartuja de Miraflores. De acuerdo con Silva Maroto, “el estilo de este maestro destaca por la simplificación de volúmenes, por el control que mantiene sobre la composición y el modo en que representa a sus personajes, de formas esbeltas y desproporcionadas, sumidos en sus pensamientos, como ensimismados, que le ponen en conexión con el arte de Petrus Christus y, en mayor medida aún, con el de Dirk Bouts”<sup>64</sup>.

En fechas recientes, Pérez Monzón y Miquel Juan señalan que cabría una identificación de Juan Juan Rodríguez de Segovia con el Maestro de Miraflores, considerándolo como el pintor secundario que hizo varias efigies en las calles centrales del retablo de la capilla de don Álvaro de Luna en la catedral de Toledo<sup>65</sup>. Sin embargo, los datos documentales no permiten situar de momento a Juan Rodríguez de Segovia con taller en Burgos, entre 1490 y 1500, con lo que no podría ser identificado como el autor de las tablas de la cartuja de Miraflores de Burgos y, por tanto, considerarlo detrás de la personalidad del Maestro de Miraflores.

### **La personalidad artística de los pintores del entorno de los Mendoza**

El contrato de 1488 del retablo para la capilla fúnebre de don Álvaro de Luna y su mujer la condesa de Montalbán, nos enlaza con el nudo del problema que no es otro que la personalidad artística de Juan Rodríguez de Segovia.

Cuando Loperráez cita a los maestros que aparecen en el contrato los registra como Pedro Gumiel, escultor, vecino de Alcalá, Juan de Segovia, escultor, vecino de Guadalajara, y Sancho de Zamora, escultor, vecino de Guadalajara<sup>66</sup>. No sabemos si el historiador pudo tener otros datos porque si consultó la escritura notarial —no hay que dudarlo porque lo afirma— esta no cita el oficio de los maestros. De hecho, Ceán Bermúdez no duda de que su oficio era el de escultores<sup>67</sup>.

Efectivamente, Villamil se plantea si el retablo que es en su gran parte una obra de pintura ¿cómo parece ser hecho por tres escultores y por ningún pintor?<sup>68</sup> En este sentido,

---

<sup>61</sup> Collar de Cáceres, 2017: 372-378.

<sup>62</sup> Díaz Padrón/Torné, 1986: 5-12.

<sup>63</sup> Silva Maroto, 1990: 645-667.

<sup>64</sup> Silva Maroto, 1990: 645-667.

<sup>65</sup> Pérez Monzón/Miquel Juan, 2018: 310.

<sup>66</sup> Loperráez Corvalán, 1778: 339, nota. 3.

<sup>67</sup> Ceán Bermúdez, 1800: tomo IV, 362 y Ceán Bermúdez, 1800: tomo VI, 24.

<sup>68</sup> Cruzada Villamil, 1867: 75-76.



habría que esperar siglo y medio después para que dos historiadoras, apoyadas por un proyecto de investigación, se plantearan de nuevo la problemática de esta autoría.

Así las cosas, Pérez Monzón y Miquel Juan reconocen que el contrato registra notables “demasiás” —sic. dado que la entrecorren— en alusión a la mazonería del retablo “copiosas en número e inusuales en su planteamiento temático”. De hecho, comparan este contrato con otros similares de la corona de Aragón donde lo relativo a la mazonería adquiere una dimensión más técnica y donde se advierte un mayor desarrollo iconográfico<sup>69</sup>. Sorprendidas por esa cualidad *quasi* arquitectónica escudriñan los términos y el léxico que en él aparecen y quieren ver la mano de un maestro versado en la geometría, atribuyendo después en un amplio discurso argumentativo la obra al maestro Juan Guas, que ellas relacionan erróneamente con Juan de Córdoba, el alcaide de Manzanares, que figura entre los testigos del contrato<sup>70</sup>.

En mi opinión la complejidad léxica de los conceptos que aparecen en la concepción de la mazonería de este retablo es similar a la que se registra en los documentos en los que se contratan las mazonerías de las cubiertas del palacio del Infantado. Evidentemente no debe de sorprendernos que muchos de estos términos se asimilen con el arte de la cantería pues, como nos recuerda Begoña Alonso, la arquitectura en estos momentos estaba por encima de la escultura, entendida esta como ornamentación escultórica<sup>71</sup>. La diferencia entre canteros y entalladores, lo que para Giorgio Vasari serían arquitectos y escultores, quedaba delimitada por las jerarquías de los talleres. Como era frecuente, los canteros daban la forma (generalmente a través de plantillas y muestras) encargando la realización material a mazoneros e imagineros. En el palacio del Infantado esto se ve a la perfección en las labores del patio con diseño de Juan Guas y entalladuras de Egas Coeman.

En el contrato del retablo Luna aparecen términos tales como “entablamiento con una copada, chambranas, claraboyas, archentería, verdugos enroscados” que pueden presentar la misma complejidad que los utilizados con los entalladores que iban a realizar la cubierta de mazonería de la cuadra de los Linajes “algebre, claraboyas, chancharrias, florones, verdugo entorchado”. De hecho, Miguel Sánchez y Bartolomé García eran unos buenos maestros mazoneros que iban a realizar las entalladuras siguiendo la muestra “que debuxó Lorenço de Trillo en un papel la qual llevan firmada de su nombre”<sup>72</sup>.

Una lectura atenta al contrato del retablo de la capilla de Santiago evidencia el peso que en el mismo tenía la obra de entalladuras y mazonería que no debe quedar sólo relegada a la responsabilidad de Pedro Gumiel, sino que debe ser relacionada también con los trabajos de Sancho de Zamora y Juan Rodríguez de Segovia —en cualquier caso, desligados de cualquier relación con el Maestro de los Luna o del Maestro de Miraflores, respectivamente—. Además, es evidente que estos artistas debieron tener una cierta participación en las tablas de “historias” no debiéndose descartar la posibilidad de un Gumiel pintor, como luego veremos. No obstante, la cantidad económica por la que se contrata el retablo, 105.000 maravedís, resultaría escasa e insuficiente para toda una obra de compleja mazonería y de tablas de gran calidad<sup>73</sup>.

---

<sup>69</sup> Pérez Monzón/Miquel Juan, 2018: 303.

<sup>70</sup> Pérez Monzón/Miquel Juan, 2018: 304 y 306 y corrigiendo Romero Medina/Marías, 2023: 1-31.

<sup>71</sup> Alonso Ruiz, 2005: 707-728.

<sup>72</sup> AHNob, Sección Osuna\_C\_2334\_D\_0001.

<sup>73</sup> En el retablo de Medinaceli en el que participó Juan de Segovia, las labores de mazonería ascendieron a un total de 181.552 maravedís frente a los 220.000 maravedís que se pagaron a Hernando Rincón de Figueroa por las pinturas. Romero Medina 2009: 357-390. A pesar de los intentos acertados de Redondo Parés, 2018: 461.479.

Como ya advirtiera Fernando Marías la alusión en el contrato a la “ymaginería de pincel de muy gentiles ordenanças [del arte] nueva e de muy finas colores albrados a olio de gentiles carmesíes tras floreanos acidentales e de gentiles autos e contenençias e graçiosos rostros e extranjeros”, alude al estilo ars nova<sup>74</sup> —lo que la historiografía ha llamado posteriormente como flamenco—, sin duda borgoñón o septentrional, con un adiós a lo hispanoflamenco al decir de Molina<sup>75</sup>.

Este fragmento es utilizado por Silva Maroto para argumentar que la promotora, la duquesa María de Luna, exigió condiciones específicas a unos pintores castellanos que debían de responder a una supuesta pulsión personal por la pintura nórdica o “flamenca”. Del mismo modo, asocia el concepto de lo “moderno” o del arte nuevo —más bien como relata el contrato— con los modelos que los artistas castellanos pudieron tomar de los Países Bajos “como evidentemente hizo el maestro de los Luna, que se inspiró en la Madonna Durán de Weyden (Museo del Prado, Madrid) para la Virgen con el Niño y ángeles”,<sup>76</sup> es decir, para la *Virgen de la Leche* conservada en el Museo del Prado [P001289] (Fig.6).

Resulta complicado encajar que pintores castellanos como Juan Rodríguez de Segovia o Sancho de Zamora, por no hablar de Pedro Gumiel, desligados de la producción del Maestro de los Luna o del Maestro de Miraflores, fuesen capaces de tener estas altas dotes con el pincel. Es una realidad que el contrato no nos permite delimitar qué hizo quién y de hecho el propio Matias Weniger, apoyándose en el dibujo subyacente, ha apuntado la posibilidad de la presencia y mano de un jovencísimo Michel Sittow<sup>77</sup> en los paneles de *San Juan Evangelista*, *Santa Isabel* y quizá también de *San Juan Bautista*<sup>78</sup> (Fig. 7). Esta hipótesis viene a complicar aún más el asunto teniendo en cuenta que este pintor no se cita en el contrato y abriría la posibilidad para pensar que las tablas pudieron ser encargadas fuera del contrato, que, si bien menciona a la imaginería de historias, se explaya más en las labores de mazonería.

En los análisis técnicos sobre la madera del retablo Luna realizados por Ana Carrasson esta autora manifiesta observar un desfase entre los campos dorados de las tablas y la pintura de las escenas que no deben vincularse con posibles desperfectos. Aunque plantea la hipótesis de que hubiese aprendices u oficiales poco duchos, muy acertadamente apunta a una descoordinación entre pintores y doradores debida, quizá, a que los trabajos se hubiesen hecho en diferentes talleres<sup>79</sup>.

En mi opinión, es la prueba científica que parece desvincular los trabajos de pintura, dorado y bruñido sobre las mazonerías que se describen en el contrato de la labor de pincel de algunas de las tablas realizadas por la mano de los pintores especializados que aplicaron las “gentiles ordenanças [del arte] nueva”.

---

<sup>74</sup> Marías, 1989: 266.

<sup>75</sup> Molina Figuera, 2022: 71-95.

<sup>76</sup> Silva Maroto, 2007: 299-334.

<sup>77</sup> Recientemente sobre Sittow, Rojewski, 2023: 15-36.

<sup>78</sup> Weniger, 2018: 481-500.

<sup>79</sup> Carrassón, 2018: 353-368 y haciendo hincapié en esta casuística Kroustallis, 2018: 420-435.



Fig. 6. *La Virgen de la leche*, Maestro de los Luna, c. 1490, técnica mixta sobre tabla, 112 x 71 cm. Museo Nacional del Prado. (P001289)



Fig. 7. Detalle de *San Juan Evangelista*, retablo de la capilla de don Álvaro de Luna, ¿Michel Sittow? c. 1488, técnica mixta sobre tabla. Catedral de Toledo. Pérez Monzón, Miquel Juan y Martín Gil (2018).

Si los datos de Juan Rodríguez de Segovia y Sancho de Zamora son escasos, no lo son tanto para un honrrado Pedro de Gumiel (c.1460-1518), personaje de la confianza del Cardenal Francisco de Cisneros<sup>80</sup>, aunque de escurridiza trayectoria. Mitificado arquitecto del cardenal Cisneros<sup>81</sup>, sus inicios en el entorno de un Mendoza al servicio del cardenal don Pedro lo sitúan junto al ya aludido pintor Diego de Ribera —que trabaja en la pintura de las cubiertas del palacio del Infantado— entre el 17 de abril y el 22 de mayo de 1487 en las labores pictóricas de la “recámara junto a la camara de las abocase(r)as”<sup>82</sup> en las casas de don Pedro en Guadalajara, en la collación de Santa María. Desde antes de octubre de 1492 a abril de 1493 se vincula con la pintura de la librería del colegio de Santa Cruz en Valladolid<sup>83</sup>, probablemente con las labores

<sup>80</sup> Castillo Oreja, 1980.

<sup>81</sup> Marías, 2003: 187-204.

<sup>82</sup> Archivo de la Diputación Provincial de Toledo (ADPT). Libro del Hospital. H-263. La cita en el f. 40 vº. “A Ribera e Pedro Gomiell pintores çinco myll maravedís para cumplimento de los VII U D maravedís que ovieron de aver por la obra e pintura que fisieron en la recamara junto con la cámara de las abocaseas por çedula de Juan de Morales fecha a XXII de mayor de LXXXVII annos”.

<sup>83</sup> “Nos el cardenal despaña arçobispo de Toledo, obispo de sigüença etc por quanto nos mandamos yr a vos Pedro de Gumiel e ciertos oficiales vuestros a pintar la libreria de nro. collegio de Santa Cruz de Valladolid Et por agora dicha villa de Valladolid diz que se va dañando la pestilencia e vos sería peligroso andar por ella en yr a dormir fuera del dicho nuestro collegio. porque durante el tiempo que en la dicha villa estoviedes pintando la dicha librería vos e los dichos vros oficiales que agora tenys o a la sazón touierdes para la dicha pintura podades dormir dentro en el dicho nro collegio no obstante la constitucion del dicho nro collegio que en contrario de lo susodicho sea con la qual por esta vez dispensamos quedando para adelante en su fuerça e vigor fecho en barçelona treynta dias de octubre de noeuanta e dos años El Cardenal (rubricado) Por mandado del R<sup>mo</sup> S. Cardenal D. Muros secretario (rubricado)”. Rivera Manescau, 1917: 377-380.

de cubriciones y con la composición de los estantes en sí. Posteriores trabajos para el cardenal Cisneros lo relacionan con la pintura en las casas arzobispaes de Alcalá de Henares o con el retablo de la Veracruz de la misma ciudad, todo ello en 1492.

¿Por qué excluir al *honrado* Gumiel y relegarlo a simple autor de las mazonerías del retablo Luna? ¿Por qué un Maestro de Miraflores como Juan de Segovia y un Maestro de los Luna como Sancho de Zamora? ¿Y un Michel Sittow pintor de la reina Isabel I? En mi opinión, los análisis técnicos a través de reflectografías y microfotografías que aportan Pérez y Miquel lo que demuestran para el retablo Luna es una obra de taller con el concurso de varios maestros y así estas investigadoras entienden la ejecución de las tablas.

La ciencia experimental no debe caminar de espaldas a las humanidades, una forma de hacer ciencia, y la historia del arte con sus fuentes y documentos tiene un poderoso caudal para apoyar y esclarecer los análisis técnicos. La complejidad de un siglo XV donde sus artistas no pueden ser clasificados en las categorías canónicas definidas por G. Vasari, nos invita a ser críticos con los discursos de nuestra disciplina. En un siglo como el cuatrocientos en Castilla, donde ni siquiera se predicaban ideas artísticas, conviene visitar las fuentes originales para comprender cómo funcionaban los patronos y el medio artístico, más allá de caer en discursos formalistas que atribuyan obras o renombren a los artistas cuando no existen documentos que así lo avalen.

### **A modo de conclusión: el problema sigue sin resolverse**

En 1992 ya señalaba J. Brown que, aunque Michel Sittow y Juan de Flandes fueron los pintores más refinados de la corte de Isabel I, su producción supuso una mínima parte, pues la mayoría de las obras conservadas estuvo en manos de artistas españoles<sup>84</sup>. Unos artistas hispanos que no frecuentaron el género del retrato y que centraron su producción en los retablos que se ejecutaban de forma colectiva, en los que el maestro se limitaba a dibujar las composiciones delegando la mayor parte de su realización en los ayudantes del taller.

Mientras la investigación científica no permita avanzar en el conocimiento es más prudente seguir profundizando en las figuras de Pedro Gumiel, Sancho de Zamora o Juan Rodríguez de Segovia sin atribuirles otras personalidades. De hecho, detrás del Maestro de Miraflores o del Maestro de los Luna, como un poco antes del Maestro de Sopedrán, se esconden artistas que hoy en día no han sido aún documentados. A pesar de que los estudios científicos realizados sobre las tablas que se les atribuyen, en dibujos subyacentes, líneas o trazos, permitan elucubrar con paralelismos, no disponemos de contratos —más bien de traslados posteriores y parciales— que justifiquen autorías, más allá del título de pintor con el que se “adorna” a muchos de ellos.

En un mundo como el del siglo XV, los oficios artísticos no pueden entenderse como categorías definidas —como lo pretendió Vasari y como el Romanticismo lo ponderó— pues los maestros trabajaban siguiendo los usos y las costumbres basadas en la tradición castellana. Unas costumbres que hacían que un determinado oficio integrara diversas artes, no es de extrañar, por tanto, que un maestro incorporase las artes de la cantería y de la carpintería o de esta última y de la pintura. Incluso, todavía en 1518, nos encontramos estas indefiniciones, no tanto en un Juan de Borgoña como encargado de pintar los escudos del coro de la catedral de Barcelona de los caballeros que iban a ser distinguidos con la imposición del Toisón de Oro, sino más bien con un arquitecto como Antoni Carbonell (c. 1477-1558) a las órdenes de un italianizado Bartolomé Ordoñez aplicando entalladuras platerescas en el mismo coro catalán<sup>85</sup>.

Esta versatilidad es la que muestran un Pedro Gumiel, mitificado arquitecto del Cardenal Cisneros, honrado personaje, vinculado a obras pictóricas o un Lorenzo Vázquez de Segovia, alarife en obras de froga y madera. Una realidad frecuente en el ámbito hispano que no aplica a

---

<sup>84</sup> Brown, 1992: 122.

<sup>85</sup> Carbonell i Buades, 2000:117-147.



artistas extranjeros, pues Juan de Borgoña, Juan de Flandes o Michel Sittow sólo se vinculan al oficio de pintor.

En mi opinión, no parece factible que el Juan Rodríguez de Segovia, con residencia y taller en Guadalajara, fuese el Maestro de Miraflores con taller en Burgos, no hay ningún documento ni testimonio histórico que lo justifique. Lo mismo ocurre con el Sancho de Zamora como Maestro de los Luna. La presencia de Gumiel, Zamora y Rodríguez de Segovia en el retablo de la capilla de Santiago de la catedral de Toledo —documentados en un contrato parcial objeto de un traslado posterior— no permite avanzar mucho más, por lo que el problema sigue sin resolverse.

## Anexo

### Documento 1

1492, abril, 11.- Guadalajara. *Cuenta que se hizo con el maestro Juan Rodríguez de Segovia por la labor de pintura y dorado que hizo en los corredores altos y bajos del palacio del Infantado.* AHNob. Sección Osuna\_C\_2334\_D\_0001.

(Cruz)

Cuenta de Juan Rodríguez de Segovia

(calderón) Por los tres corredores altos y baxos. CC U

(calderón) Por dorar botoncillos. XIII U

(calderón) Para lo acrescentado. XXIII U

CCXXXVII U

(calderón) Para depósito de la moneda forera. C U

(calderón) En Alonso Sánchez. XXX U

(calderón) En Fernando de Castro. XX U

(calderón) Que le pago al tesorero. LXXXV U DCCCCXXXVII

(calderón) En los botoncillos. IIII U

CCXXXIX U DCCCCXXXVII

De los dos libramientos que se testaron los maravedís de pago LXXXV U DCCCCXXXVII

(Cruz)

En honze días de abril de noventa annos y dos annos en presençia de Pero Luys hizieron cuenta el thesorero Diego Françes et Juan Rodríguez de Segovya de los maravedís que el dicho Juan de Segovya avya reçibido para la pyntura de los corredores altos y baxos de las casas de su sennoría con lo acreçentado desde veynte días de abril del anno de ochenta y quatro hasta dose de diciembre de ochenta y çinco annos con diez myll maravedís que reçibió de la muger del dicho thesorero estando en la Vega quando fue con su sennoría a Loxa ochenta y çinco myll y nueveçientos y treynta y syete maravedís va entre renglones o diz avya reçebido no le enpezca.

Es la quntya ochenta e çinco myll e nueveçientos e treynta y syete maravedís y lleve yo el dicho Juan Rodríguez tres medios plygos de que tenya dados cartas de pago en ellos de estos mysomos maravedís e más dos libramyentos que no valía nada las cartas de pago de ellos porque aquellos están en los mysomos medios plygos contados y llevo los dichos medyos plygos para Reneallos.

Juan Rodríguez de Segovia. (*rúbrica*) Por testigo Pero Luys. (*rúbrica*)

En esta cuenta de suso no se cargaron a Juan Rodríguez quatro myll maravedís que el thesorero le cargaba porque dize que su sennoría se los avía mandado descontar de su cuenta de lo que avía de aver para la dicha pyntura e el dicho Juan Rodríguez dixo que no los reçibiría en cuenta ni daría carta de pago de ellos, queda esto para que su sennoría mande en ello lo que fuere su serviçio.

## Bibliografía

- Alonso Ruiz, Begoña (2005): “Los talleres de las catedrales góticas y los canteros del norte”. En: Solórzano Telechea, Jesús Ángel /González Morales, Manuel R. (eds.) (2005): *II Encuentro de Historia de Cantabria*, Vol. 2. Santander: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, pp. 707-728.
- Álvarez Ancil, Andrés (1915): Copia fiel y exacta del Testamento del Cardenal Arzobispo que fue de Toledo Don Pedro González de Mendoza, que original y auténtico existe en el archivo de la Toledo. Toledo: Imprenta Provincial.
- Azcárate y Ristori, José María (1950): “Sobre el origen de Juan Guas”. En: *Archivo Español de Arte*, 91, pp. 255-256.
- Azcárate y Ristori, José María (1951): “La fachada del palacio del Infantado y el estilo de Juan Guas”, *Archivo Español de Arte*, [96], pp. 307-320.
- Benito Ruano, Eloy (ed.), (1996): *El libro del limosnero de Isabel la Católica*. Madrid: Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales.
- Berg Sobré, Judith (1989): *Behind the Altar Table. The Development of the Painted Retable in Spain (1350-1500)*. Columbia, Missouri: University of Missouri Press.
- Boime, Albert (1987): *Historia Social del Arte Moderno*. Madrid, Alianza.
- Brown, Jonathan (1992): “España en la era de las exploraciones: una encrucijada de culturas artísticas”, En: Checa Cremades, Fernando (ed.) (1992); *Reyes y Mecenas. Los Reyes Católicos-Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*. Madrid: Electa, pp. 113-132.
- Camón Aznar, José (1966): *Pintura medieval española* (Summa Artis, vol. 22). Madrid: Espasa-Calpe.
- Carbonell i Buades, Marià (2000): “Bartolomé Ordóñez i el cor de la catedral de Barcelona”. En: *Locus Amoenus*, [5], pp. 117-147. <https://raco.cat/index.php/Locus/article/view/23490>.
- Carrassón López de Letona, Ana (2018): “Retablo de don Álvaro de Luna. El enfoque material y tecnológico: madera, preparación, construcción y montaje”. En: Pérez Monzón, Olga / Miquel Juan, Matilde /Martín Gil, María (eds.) (2018): *Retórica artística en el tardogótico castellano. La capilla fúnebre de don Álvaro de Luna en contexto*. Madrid: Sílex, pp. 353-368.
- Castillo Oreja, Miguel Ángel (1980): *Colegio Mayor de San Ildefonso de Alcalá de Henares: génesis y desarrollo de su construcción: siglos XV-XVIII*. Madrid: Algar.
- Ceán Bermúdez, Juan Agustín (1800): *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, Tomo IV y Tomo VI. Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra.
- Cervelló, José María (2006): *Gaspar Gutiérrez de los Ríos y su Noticia general para la estimación de las artes*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.
- Collar de Cáceres, Fernando (1986): “El maestro de los Luna y el retablo de El Muyo”. En: *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, [52], pp. 372-378.
- Collar de Cáceres, Fernando (2017): “Un *Salvator Mundi* del Maestro de Miraflores en Lagartera”. En: *BSAA, arte*, [83], pp. 31-46.
- Cruzada Villamil, Gregorio (1867): “Retablo y sepulcro de la capilla de don Álvaro de Luna en la catedral de Toledo”. En: *El Arte en España*, [6], pp. 73-82.
- De la Torre Antonio / Alsina, Engracia (1955): *Cuentas de Gonzalo de Baeza, tesorero de Isabel la Católica*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Tomo I: 1477-1491.

- Díaz Padrón, Matías / Torné, Angelina (1986): “El Maestro de Miraflores, pintor de la tabla de la Virgen de los Reyes Católicos del Museo del Prado”. En: *Boletín del Museo del Prado*, [19], pp. 5-12.
- González Palencia, Cándido (1929): “La capilla de don Álvaro de Luna en la catedral de Toledo”, En: *Archivo Español de Arte y Arqueología*, [13], pp. 109-122.
- Gudiol, José (1955): *Pintura Gótica. Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico IX*. Madrid: Editorial Plus-Ultra.
- Kroustallis, Stefanos (2018): “La técnica del dorado y el retablo de Álvaro de Luna”. En: Pérez Monzón, Olga / Miquel Juan, Matilde / Martín Gil, María (eds.) (2018): *Retórica artística en el tardogótico castellano. La capilla fúnebre de don Álvaro de Luna en contexto*. Madrid: Sílex, pp. 420-435
- Layna Serrano, Francisco (1941): *El palacio del Infantado en Guadalajara. Obras hechas a finales del siglo XV y artistas a quienes se deben*. Guadalajara: Hauser y Menet.
- Loperráez Corvalán, Juan (1788): *La descripción histórica del Obispado de Osmá*, Tomo I. Madrid: Imprenta Real.
- Marías Fernando / Pereda Espeso, Felipe (2007): “La casa de la reina Isabel la Católica en la catedral de Toledo: pasos y miradas”. En: *Goya, Revista de Historia del Arte*, [319-320], pp. 215-230.
- Marías, Fernando (1989): *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*. Madrid: Taurus.
- Marías, Fernando (2003): “El ornato en el ámbito del arzobispado de Toledo”. En: Guillaume, Jean (ed.) (2023): *L'invention de la Renaissance*. Paris: Picard, pp. 187-204.
- Marías, Fernando (2017): “El primer Renacimiento en España”. En: Ladero Quesada, Miguel Ángel (coord.) (2017): *De Fernando el Católico a Carlos V: 1504-1521*. Madrid: Real Academia de la Historia, pp. 215-244.
- Marías, Fernando (2021): “Cisneros y las artes: imagen y realidad”. En: Rivera Blanco, Javier (dir.) (2021): *El Cardenal Cisneros, promotor de las artes. Su legado Patrimonial. III Simposio Internacional de Arte y Arquitectura Universitaria Patrimonio Mundial*. Madrid: Editorial Universidad de Alcalá, 13-28.
- Marías, Fernando / Falomir Faus, Miguel (1994): “El primer viaje a Italia del Marqués de Zenete”. En: *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, [6], pp. 101-120.
- Marías, Fernando / Pereda Espeso, Felipe (2004): “Pedro de Berruguete en Toledo ¿Éxito o fracaso de un pintor? En: *Simposium Internacional Pedro de Berruguete y su entorno*. Palencia: Diputación de Palencia, pp. 151-168.
- Molina Figueras, Joan (2022): “Adiós al hispanoflamenco. El marqués de Santillana, Jorge Inglés y el retablo de Los Gozos de Santa María”. En: Molina Figueras, Joan (ed.) (2022): *El marqués de Santillana. Imágenes y Letras*. Madrid: Museo Nacional del Prado, pp. 71-95.
- Morte García, Carmen (1997): “Pedro de Aponte en Bolea. Y una noticia de La Calahorra (Granada)”. En: *Boletín de Instituto y Museo Camón Aznar*, [n. LXVII], pp. 95-122.
- Padrón Mérida, Aída (1986): “Tres tablas con escenas de la vida de San Buenaventura, por el Maestro de Segovia”. En: *BSAA arte*, [52], pp. 379-384.
- Peinado Santaella, Rafael Gerardo (1995): *La fundación de Santa Fe (1491-1520). Estudios y Documentos*. Granada: Universidad de Granada.
- Pérez Monzón, Olga (2016): “La lectura en la Baja Edad Media: el sepulcro de Martín Vázquez de Arce y su poética visual”. En: *Goya, Revista de Historia del Arte*, [357], pp. 286-307.

- Pérez Monzón, Olga (2023): “Unas tablicas guardadas en un armario. Devoción femenina, política territorial en el políptico de Isabel I de Castilla”. En: *Archivo Español de Arte*, [384], pp.357-376. DOI: <https://doi.org/10.3989/aearte.2023.49>
- Pérez Monzón, Olga / Miquel Juan, Matilde / Martín Gil, María (eds.), (2018): *Retórica artística en el tardogótico castellano. La capilla fúnebre de don Álvaro de Luna en contexto*. Madrid: Sílex.
- Pérez Monzón, Olga y Miquel Juan, Matilde (2018): “Los cuales maestros gastaron todo su juyzio en cavar las imágenes e componer las ystorias. Memoria Luna, memoria Mendoza: miradas entrecruzadas”. En: Pérez Monzón, Olga / Miquel Juan, Matilde / Martín Gil, María (eds.) (2018): *Retórica artística en el tardogótico castellano. La capilla fúnebre de don Álvaro de Luna en contexto*. Madrid: Sílex, pp. 280-333.
- Post Chandler Rathfon (1947): *A history of Spanish painting*, Tomo IX. Cambridge: Harvard University Press.
- Ramón Parro, Sixto (1978): *Toledo en la mano. Biografía de don Sixto Ramón Pardo*. Toledo: Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, Tomo I.
- Ramos Gómez, Francisco Javier (1998): *La pintura en Guadalajara y su jurisdicción (1500-1580)*. Guadalajara, Diputación Provincial, 1998.
- Ramos Gómez, Francisco Javier (2021): “El foco de pintura hispanoflamenca de Guadalajara. En torno al Maestro de los Luna y al reaparecido altar de las santas Lucía, Apolonia y Águeda”. En: *Boletín del Museo de Amigos de Guadalajara*, [12], pp. 9-54.
- Redondo Parés, Ibán (2018): “Coste de materiales. El valor del retablo luna”. En: Pérez Monzón, Olga / Miquel Juan, Matilde / Martín Gil, María (eds.), (2018): *Retórica artística en el tardogótico castellano. La capilla fúnebre de don Álvaro de Luna en contexto*. Madrid: Sílex, pp. 461-479.
- Rivera Manescau, Saturnino (1917): “Cartas del Cardenal don Pedro González de Mendoza al Colegio de Santa Cruz de Valladolid”. En: *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, [177, 178 y 179, 180], pp. 377-380.
- Rojewski, Oskar, J. (2023): “Pinturas de Michel Sittow realizadas en la Península Ibérica (1492-1502/1504)”. En: *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología. Arte*, [89], pp.15-36.
- Romero Medina, Raúl (2009): “El taller de entalladores alcarreños de Lorenzo Vázquez y el retablo de la iglesia de Santa María de Medinaceli (1503-1509)”, En: *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, [103], pp. 359-387.
- Romero Medina, Raúl (2012): “Primer documento conocido sobre la obra del palacio marquesal de Cogolludo: una compra de madera igualada por Lorenzo Vázquez de Segovia en 1499”. En: *XIII Encuentro de Historiadores del Valle del Henares*. Guadalajara: Diputación Provincial de Guadalajara, pp. 341-350.
- Romero Medina, Raúl (2018): “De Italia a Castilla: Lorenzo Vázquez de Segovia (c. 1450-1515) arquitecto de los Mendoza”. En Bermúdez López, Jesús/ Guasch Marí, Yolanda/ López Guzmán, Rafael Jesús/ Peinado Santaella, Gerardo/ Romero Sánchez, Guadalupe/ Vílchez Vílchez, Carlos (coords.) (2018): *El Conde de Tendilla y su tiempo*. Granada: Universidad de Granada, pp. 727-745.
- Romero Medina, Raúl (2021): *La promoción artística de la Casa ducal de Medinaceli: memoria visual y arquitectura en Andalucía y Castilla*. Madrid: Ediciones Doce Calles.
- Romero Medina, Raúl / Marías, Fernando (2023): “Tanto monta cortar como desatar”. Sobre el origen y fin de Juan Guas”. En: *Quintana: revista del Departamento de Historia del Arte*, [22], <https://doi.org/10.15304/quintana.22.9029>.



- Ruiz Souza, Juan Carlos (2013): "Oh lugar en que se manifiesta el rey heroico: Castilla, Granada y la cultura visual del poder en la Génesis del Estado Moderno". En: Mínguez Cornelles, Víctor (coord.) (2013): *Las artes y la arquitectura del poder*. Castellón: Universitat Jaume I, pp. 753-767.
- Ruiz Souza, Juan Carlos (2018): "Memoria visual de la Alhambra en el entorno de 1500: De Juan de Flandes al palacio del Buen Retiro". En: Bermúdez López, Jesús/ Guasch Marí, Yolanda/ López Guzmán, Rafael Jesús/ Peinado Santaella, Gerardo/ Romero Sánchez, Guadalupe/ Vílchez Vílchez, Carlos (coords.) (2018): *El Conde de Tendilla y su tiempo*. Granada: Universidad de Granada, pp., pp. 761-775.
- Silva Maroto, Pilar (1990): *Pintura hispano-flamenca castellana: Burgos y Palencia. Obras en tabla y sarga*. Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Bienestar Social, t. II.
- Silva Maroto, Pilar (2007): "Pintura hispanoflamenca castellana de Toledo a Guadalajara: El foco toledano". En: Lacarra Ducay, María del Carmen (coord.) (2007): *La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, pp. 298-334.
- Weniger, Mathias, (2018): "Michel Sittow, a la luz del retablo de los Luna". En: Pérez Monzón, Olga / Miquel Juan, Matilde / Martín Gil, María (eds.) (2018): *Retórica artística en el tardogótico castellano. La capilla fúnebre de don Álvaro de Luna en contexto*. Madrid: Sílex, pp. 480-500.
- Yarza Luaces, Joaquín (1993): *Los Reyes Católicos: Paisaje artístico de una monarquía*. Madrid: Nerea.
- Zalama Rodríguez, Miguel Ángel (2020): "El primer edificio del Renacimiento en España. El palacio de La Calahorra". En: Parada López de Corselas, Manuel / Palacios Méndez, Laura María (eds.), (2020): *Arte y globalización en el mundo hispánico de los siglos XV al XVII*. Granada: Universidad de Granada, pp.43-66.