



# EL MERCADO DE ARTE ENTRE FLANDES Y CASTILLA EN TIEMPOS DE ISABEL I (1474-1504)

IBAN REDONDO PARÉS

  
LA ERGASTULA  
ediciones

# Monumentia, 3

Monografías de Historia del Arte

Madrid, noviembre de 2020

Los textos que integran esta obra han sido objeto de evaluación, tanto interna, a cargo de la editorial, como externa, efectuada por evaluadores independientes de reconocido prestigio.

Este trabajo forma parte del proyecto de investigación I+D “Corte y cortes en el Tardogótico hispano. Narrativa, memoria y sinergias en el lenguaje visual”. Ref.: RTI2018-093822-B-100.

© El mercado de arte entre Flandes y Castilla en tiempos de Isabel I (1474-1504)

Esta edición es propiedad de EDICIONES DE LA ERGASTULA y no se puede copiar, fotocopiar, reproducir, traducir o convertir a cualquier medio impreso, electrónico o legible por máquina, enteramente o en parte, sin su previo consentimiento. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, [www.cedro.org](http://www.cedro.org)) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Todos los derechos reservados.

© de los textos: Iban Redondo Parés

© de las imágenes: Sus autores

Ediciones de La Ergástula ha realizado todos los esfuerzos posibles para conocer a los propietarios de todas las imágenes que aquí aparecen y por obtener los permisos de reproducción necesarios. Si se ha producido alguna omisión inadvertidamente, el propietario de los derechos o su representante legal puede dirigirse a Ediciones de La Ergástula ([info@laergastula.com](mailto:info@laergastula.com)).

© Ediciones de La Ergástula, S.L. (2020)

Calle de Béjar 13, local 8

28028 – Madrid

[www.laergastula.com](http://www.laergastula.com)

Diseño y maquetación: La Ergástula

Imagen de portada: Detalle de la *Adoración de los Magos* de Pieter Coecke van Aelst, s. XVI, Museo de Bellas Artes de Gante. Fotografía del autor.

I.S.B.N.: 978-84-16242-74-0

Depósito Legal: M-27653-2020

Impreso en España – *Printed in Spain*.

IBAN REDONDO PARÉS

EL MERCADO DE ARTE  
ENTRE FLANDES Y  
CASTILLA EN TIEMPOS  
DE ISABEL I  
(1474-1504)



# ÍNDICE

PRÓLOGO.....	11
AGRADECIMIENTOS .....	15
INTRODUCCIÓN.....	17
CAPÍTULO 1. METODOLOGÍA, HISTORIOGRAFÍA Y DOCUMENTACIÓN .....	21
1.1. Estado de la cuestión.....	25
1.2. Los mercaderes y su fortuna crítica.....	28
CAPÍTULO 2. RAZONES PARA UNA DEMANDA ARTÍSTICA.....	35
2.1. “ <i>Iglesia pequeña e oscura</i> ” para “ <i>çibdad tan populosa</i> ” .....	36
2.2. Cómo multiplicar el dinero. Medidas económicas y fiscales.....	40
2.3. La irrupción de la <i>Devotio Moderna</i> .....	45
2.4. Los condicionantes jurídicos .....	46
2.5. “ <i>Paños de verdura de las más nueva manera</i> ”. Nuevas tendencias y consumo .....	48
2.6. Objetos para una demanda.....	51
2.7. “ <i>Gustate et videte, concives quoniam bona est negotiatio</i> ”. Usura, comercio y piedad: la trinidad irreconciliable de la Baja Edad Media.....	82
2.8. Los demandadores de arte y sus opciones de compra .....	86
CAPÍTULO 3. LA OFERTA ARTÍSTICA.....	93
3.1. Factores de producción.....	93
3.1.1. Los talleres. El uso de muestras y modelos.....	94
3.1.2. Control de calidad gremial: marcas y fabricación seriada .....	103
3.1.3. Un mercado de arte motivado por las “invenciones” .....	118

3.2. Mercaderes.....	123
3.2.1. Categorizar una profesión en ascenso. Problemática e incertidumbres.....	125
3.2.2. La formación del mercader: la pugna por el ascenso social .....	126
3.2.3. Las marcas de mercader.....	128
3.2.4. El mercader y su discurso identitario .....	143
3.2.5. Bajo el amparo de la fe: de los Reyes Magos a San Nicolás.....	156
3.2.6. <i>“Ad vendendum”</i> .....	162
3.3. El mercader, consumidor de obras de arte .....	172
3.3.1. Los Sasiola .....	174
3.3.2. Juan Sánchez de Bilbao .....	189
3.3.3. Los Salamanca.....	196
 CAPÍTULO 4.	
EL MERCADO DEL ARTE.....	207
4.1. Lugares de venta.....	207
4.1.1. <i>“Abran luego las tiendas e vendan todas las cosas”</i> .....	207
4.1.2. <i>“Pueda haber e haya en la dicha cibdad una Feria”</i> .....	248
4.2. El transporte de las obras de arte .....	263
4.2.1. Embalajes.....	265
4.2.2. Los puertos .....	288
4.2.3. Las rutas marítimas .....	291
4.2.4. Descarga de mercancías.....	296
4.2.5. El transporte fluvial.....	301
4.2.6. <i>“Personas diputadas con bestias é carretas para que hayan de         accarrear mercaderías”</i> .....	303
 EPÍLOGO .....	311
 BIBLIOGRAFÍA.....	319

A mis padres  
y a los futuros investigadores  
que decidan embarcarse en  
la historia de los *Art Markets*

## PRÓLOGO

*“Quando me cato con grand ligereza,  
véome en Flandes merchante tornado,  
do cargo diez naos de paño preçiado  
e de otras joyas de grand realeza;  
e con todo ello véngome a Sevilla,  
onde lo vendo a grand maravilla”<sup>1</sup>.*

Los versos forman parte de los “dezires” del sabio Pero González Úbeda relativos a las “imaginaciones” y pensamientos “que los omnes toman en sus camas”. Se evoca un universo idílico donde se enumeran los poderes políticos (emperadores y reyes), religiosos (papado) y culturales (doctores y sabios) del momento; y de modo significativo, se incluye la cita del “merchante tornado”. El comercio y sus actores emergen como metáforas del poder económico con la mención, también muy explícita, de los lugares que marcaban la geo-política del momento, Flandes y Castilla. Los versos precisan la condición artística de alguna de estas mercaderías -paños y joyas-, sin indicar otros rasgos plásticos o icónicos; por el contrario, como elemento puntuable, se ensalza su materialidad –“preçiado”, “grand realeza”...- y su notable cuantía, si atendemos a las “diez naos” fletadas para tal efecto. Es factible otorgar un cierto valor retórico a esta cifra numérica tan redonda, lo que no le resta una parte de su valor expresivo al reflejar la cuantía y, por consiguiente, el valor liminal de este trasiego artístico.

Este es el nudo gordiano del libro de Iban Redondo Parés, resultado de una tesis doctoral defendida brillantemente en la Universidad Complutense de Madrid en la primavera de 2019. Culminaba, de esta forma, un completo ciclo formativo con sendos grados en Economía y en Historia del Arte, un máster de Arte Español y un trabajo de fin de máster centrado en la pintura flamenca cursados en San Sebastián, Londres y Madrid. Y esa formación interdisciplinar le ha permitido unir con audacia y precisión, inteligencia y trabajo, dos disciplinas a veces enhebradas tangencialmente: Arte y Economía.

El comercio artístico desarrollado durante el reinado de Isabel I de Castilla marca el esquema de este trabajo estructurado en torno a tres vectores básicos: oferta, demanda y mercado. En las páginas del libro, van desfilando los diferentes protagonistas de la

1 *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, ed. Brian Dutton y Joaquín González Cuenca, Visor, Madrid, 1993, p. 615.

praxis comercial (mercaderes, talleres y compradores), heteróclitas mercancías (desde tablas a libros pasando por otros pequeños objetos de uso doméstico y devocional) y los variados circuitos de elaboración y demanda de los productos en un abanico plural que incluye desde los lugares de adquisición (tiendas, mercados o ferias), los medios de transporte y los modos empleados en el mismo (fardos, arcas, arcones, portacartas...). Un diverso repertorio de oficios, mercancías y utillaje convenientemente analizados con el apoyo de un copioso soporte documental -a veces, ciertamente escurridizo en su precisión terminológica- y, especialmente, de un poderoso *corpus* visual derivado del uso de la obra de arte como fuente instrumental, lo que ha permitido al autor reconstruir virtualmente cada una de las fases del comercio artístico.

Y el hecho no es casual porque en el contexto de la época bajo las coordenadas de la “memoria” y su perpetuación, se acrecentó el interés por significar los aspectos más relevantes de la vida del momento con el consecuente desarrollo del retrato de valor fisionómico (memoria de los rostros), la categorización del retrato arquitectónico (memoria del *skyline* de las ciudades) o la lectura de escenas bíblicas o hagiográficas en clave litúrgica y ceremonial (memoria de lo efímero). Y en ese punto, como ha demostrado Iban Redondo, hemos de encuadrar el protagonismo adquirido por el mercado artístico y el desarrollo de sus particulares códigos icónicos comerciales.

En primer lugar, a través de las marcas de mercader asumidas como símbolo identitario y emblema mágico-sustitutivo. La identificación de estos códigos icónicos constituye uno de los grandes logros de esta investigación con el reconocimiento de este amplio repertorio de símbolos, el análisis de sus usos y funciones y la elaboración de un abecedario (aún *in progress*) relativo a los mismos. Los resultados de este trabajo han permitido al autor identificar retratos hasta ahora anónimos, fijar nuevas cronologías a objetos artísticos o adentrarse en la función organizativa y espacial de las lonjas, por no mencionar los mecanismos de constitución de unos nuevos símbolos de uso paraheráldico empleados como ornato en piezas de conmemoración (palacios o laudas fúnebres). Mas, con ello y de modo sobresaliente, el autor ha arbitrado una novel herramienta de trabajo que, estamos seguros, va a tener notables derivaciones en posteriores investigaciones.

Del mismo modo, en estas nuevas lecturas icónicas, el autor ha apreciado la fijación de patronatos hagiográficos de corporación o afinidades devocionales en el estatus de los comerciantes y con ello, hemos redescubierto nuevos modos contemplativos de la actividad comercial. En esta narración, el ejercicio plástico transforma las cabalgatas de los Magos en una mimesis de las caravanas comerciales terrestres; la leyenda hagiográfica del naufragio de san Nicolás, en un fotograma de las embarcaciones empleadas en el transporte marítimo con su avituallamiento preciso; y el milagro atribuido al mismo santo relativo a la resurrección de los tres jóvenes en un saladero, en una de las más contundentes y sensitivas estampas de la organización de las mercancías en las lonjas de las posadas a través de las marcas de mercader de sus dueños. Y, como corolario, a la plasmación de este universo comercial, el autor

ha concluido su análisis en la representación del oficio en sí mismo bien a través de escenas de comercio, bien a través de ciudades asimiladas simbólicamente a objetos vinculados a su actividad financiera. Es el caso de la grúa de Brujas convertida en un símbolo reconocible de la ciudad.

Pero para llegar a esas afirmaciones hay que desentrañar los códigos visuales, interrelacionar las asociaciones y construir un discurso teórico cimentado en todo el caudal informativo reunido. Todos esos mimbres definen el libro *El mercado de arte entre Flandes y Castilla en tiempos de Isabel I de Castilla* y, precisamente, esa metodología de análisis determinó que ligado a esa diversidad de circunstancias, protagonistas y objetos se incorporase al texto una sugestiva reflexión teórica sobre los distintos términos aplicados al mercado del arte y a la actividad comercial. Por estas y otras razones, el libro de Iban Redondo Parés viene a llenar un notable vacío historiográfico y a convertirse en un texto de indispensable referencia sobre el tema.

La investigación se ha beneficiado de la riqueza intelectual y personal que se fraguó dentro del equipo multidisciplinar articulado en torno al proyecto de investigación *La formación del pintor y la práctica de la pintura en los reinos hispánicos (1350-1500)*, aprobado por el Ministerio de Economía y Competitividad (HAR. 2012-32720) y, por otra parte, al apoyo económico de los proyectos UCM-Santander *Redes pictóricas, coleccionismo y mercado de la pintura tardogótica en Castilla. Retórica, materialidad y percepción social* (PR75/18-21601) y el proyecto I+D *Corte y cortes en el tardogótico hispano. Narrativas, memoria y sinergias en el lenguaje visual* (PGC2018-093822-B-I00). Asimismo, es obligado mencionar la profesionalidad y el esfuerzo asumido por la editorial La Ergástula al aceptar este proyecto.

Y en este largo camino lleno de trabajo y esfuerzo, también ha habido lugar para el afecto. Por ello, para terminar nos gustaría recordar las jornadas de trabajo que todos los miembros del equipo realizamos sobre el retablo de Santiago de la capilla de Álvaro de Luna en la catedral de Toledo, subidos a los andamios y contemplando a escasos centímetros la escena de mercado que orna el fondo de la tabla de santa Inés. En esos momentos, tuvimos el privilegio de deleitarnos ante detalles desapercibidos para el ojo humano a nivel de suelo. El libro que tienen entre sus manos acerca su mirada de lupa incisiva a ese y otros múltiples detalles en un relato inteligente, cuidado y profundamente experiencial. Un buen *cóctel* de elementos que, como en la imaginación del “*decir*” con el que iniciábamos estas palabras, sumergen nuestros pensamientos en las naos que navegaban entre Flandes y Castilla.

Madrid, primavera 2020

Olga Pérez Monzón  
Matilde Miquel Juan



## AGRADECIMIENTOS

A finales del siglo pasado, Antonio Gala afirmó en una entrevista que “nadie avanza si no es guiado”. Rescato esta frase ya que resume a la perfección la tesitura de trabajo que ha cristalizado en el presente libro. La codirección por parte de las doctoras Olga Pérez y Matilde Miquel, un tándem sincronizado como pocos, fue clave en la estructuración y consecución de la tesis doctoral que aquí presentamos en un formato convenientemente destilado. Mi inclusión en su proyecto *Corte y cortes en el tardogótico hispano. Narrativas, memoria y sinergias en el lenguaje visual* (PGC2018-093822-B-I00) es un honor, y el apoyo recibido de ambas y del Departamento de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid ha sido inestimable.

Dentro del apartado de las instituciones debo mencionar al extinto Departamento de Historia del Arte Medieval de la Universidad Complutense, por el continuo apoyo recibido de todos sus integrantes. Asimismo, extendo mis agradecimientos a las universidades de Deusto, Central Lancashire y University of London, lugares en los que se fueron fraguando, desde principios de los años noventa y casi sin ser consciente de ello, los mimbres de este trabajo. Con especial afecto quiero también mencionar a la Fundación Museo de las Ferias de Medina del Campo, al Archivo de Protocolos de Guipúzcoa, al Museo Naval de San Sebastián, al depósito provincial Gordaílúa, al Insituto Dr. Camino y a muchos otros archivos, museos y bibliotecas que he visitado durante mi particular andadura.

En el terreno personal la lista de nombres es ingente, por lo que espero no dejar a nadie en el tintero. De los profesores de la “casa” destaco a Mariví Chico, Fran Moreno, María Ángeles Toajas, Juan Carlos Ruiz Souza, Marta Poza, Maite Cruz Yábar, Matilde Azcárate, Herbert González, José Luis Senra, María Pilar Martínez Taboada y Antonio Momplet. De todos ellos he recibido ayuda y consejos en algún momento de mi dilatada estancia en la Complutense desde que cursé el Máster allá por 2011. De mi etapa londinense recuerdo con gran afecto al profesor Robert Maniura, principal culpable de mi pasión por el siglo XV y por los retos difíciles. Deseo recordar asimismo la memoria de dos prolíficos investigadores, que siempre atendieron mis consultas con amabilidad y profesionalidad exquisitas, y que tristemente nos dejaron antes de tiempo: Fernando Villaseñor y Javier Docampo. Un poco de ellos vive en estas páginas. Asimismo, agradezco su ayuda a Miguel Ángel Alonso, Sergio Grossi, Azucena Hernández, Víctor López, María Jesús López,

Cristina Castro, Jesús Muñiz, Maite Barrio, Manuel Parada, Ramón Martín, Ana Otegui, Sonia San José, Antonio Sánchez del Barrio, Fernando Ramos, Ana Iza, Efrén de la Peña, Miguel Tadeo, Juan Manuel Bello León y Francisco Borja de Aguinagalde Olaizola.

Finalmente, es obligado mencionar a mis padres, por su incondicional apoyo en todas las etapas de mi vida investigadora, a quienes dediqué la tesis y a quienes dedico ahora este libro.

# INTRODUCCIÓN

Arte y Economía siempre han ido de la mano, aunque el estudio de dichas disciplinas casi siempre haya ignorado los tentáculos existentes entre ambos ámbitos. El presente libro es el resultado de la tesis doctoral defendida en junio de 2019 bajo el título “El mercado de arte durante el reinado de Isabel la Católica (1474-1504). Rutas, mercaderes, clientes y obras”, cuyo objetivo principal fue traer a primer término los aspectos relativos al mercado del arte castellano bajomedieval. La mayor dificultad ha radicado en la compilación de datos, documentos, imágenes y publicaciones vinculadas a dicha temática, dada la parquedad de la documentación y la dispersión de muchas de las fuentes empleadas. Con todo, el resultado es lo suficientemente halagüeño como para invitar a otros investigadores a continuar en alguna de las sendas que aquí se exponen.

Dentro del rico panorama que rodea al periodo bajomedieval hispano, debemos hacer algunas aclaraciones previas respecto a las mercaderías artísticas y al mercado del arte. Distintos autores han teorizado sobre el significado de los productos y las creaciones artísticas. Desde un punto de vista productivo, un “producto” es el resultado de la transformación de determinados inputs o materias primas<sup>2</sup>. En Economía, la definición de un “bien” es muy amplia: “cualquier objeto o servicio capaz de satisfacer una necesidad” y, en términos jurídicos, se refiere a “cualquier cosa susceptible de apropiación”<sup>3</sup>. El historiador Christopher Wickham aporta ideas fundamentales al realizar una distinción entre los objetos de lujo, las mercancías a granel y los productos de fabricación y venta local (como, por ejemplo, la artesanía). El primer y tercer casos resultan marginales dentro de la economía global, puesto que su incidencia relativa en el total resulta bastante reducida. Por el contrario, las mercancías a granel son el principal barómetro de la escala de la economía. Se producen en grandes cantidades, se venden a precios asequibles y permiten obtener cierto nivel de beneficio. Asimismo, su estudio posibilita conocer aspectos importantes: la organización productiva, su distribución y comercialización, y el tipo de demanda de una gran parte de los consumidores<sup>4</sup>. Esta categoría será de especial interés, puesto que forma una sección muy importante del conjunto de la actividad manufacturera de la época, en la que coexistían las creaciones artísticas

2 OCHOA LABURU y ARANA PÉREZ 1996, 29.

3 Ambas definiciones pueden leerse en: ELOSUA 1998, 83.

4 WICKHAM 2005, 699-702.

originales junto a las copias y a la fabricación seriada. En conjunto conformaban el gusto estético de la época, que incluye piezas que las clasificaciones decimonónicas han catalogado como “artes menores” y que en la actualidad denominamos artes suntuarias o artes de la magnificencia. En el presente libro se observarán ejemplos de los diferentes tipos de producciones, ya que de todos ellos se extraerán conclusiones útiles.

Por otra parte, Wickham recalca el carácter relativo de la definición de “objeto de lujo”: el oro es considerado un lujo de manera universal, pero las especias pueden ser consideradas una rareza en Europa y a su vez un producto muy común en los lugares donde se cultivan. De la misma manera, la loza romana utilitaria en su época era un bien ordinario, mientras que en épocas posteriores y en distintas regiones se ha considerado un objeto de lujo<sup>5</sup>. Este cambio de percepción a lo largo del tiempo trae a colación un ejemplo muy significativo para la Historia del Arte: la serie de cartones que realizó Rafael para la confección de los tapices de la Capilla Sixtina (1515-1516). Curiosamente, en la facultad de Historia del Arte de la Universidad de Londres se ha discutido sobre la idoneidad de que dichos bocetos se muestren en el museo Victoria & Albert, dedicado a las “artes decorativas”, proponiéndose su traslado a la National Gallery, donde, según criterios histórico-artísticos de dudosa validez, serían tratados como “verdaderas obras de arte”. Este debate, susceptible de ampliarse a otros muchos ejemplos, muestra que aún queda mucho camino por recorrer y varios términos por redefinir.

En la obra de Miguel Ángel Zalama sobre los tapices el autor presenta una reflexión aclaratoria a este respecto: si bien en los siglos XV y XVI eran unas de las creaciones artísticas más costosas y apreciadas, con el paso del tiempo fueron perdiendo relevancia frente a la pintura que, en contraposición, sufrió el proceso inverso<sup>6</sup>. El ejemplo de los tapices de la Capilla Sixtina sigue siendo válido: las telas manufacturadas en Bruselas según los bocetos de Rafael quintuplicaron el precio pagado a Miguel Ángel por pintar la bóveda, pero a día de hoy no se exponen allí y, lo que resulta más significativo, casi ningún visitante es consciente de este hecho<sup>7</sup>.

Estas reflexiones nos llevan a cuestionarnos qué entendemos por “objetos de arte” y qué tipo de políticas expositivas se llevan a cabo en nuestros museos. La supremacía de la pintura sobre el resto de creaciones ha supuesto que se hayan relegado otras categorizaciones artísticas que aportan información relevante en los mismos parámetros y ayudan a completar la comprensión de la época en el contexto de este trabajo. Uno de los casos más peculiares es el relacionado con los mercaderes: las matrices de sellos, los cierres de sacas y los marchamos de calidad, apenas incluidos en los planteamientos museográficos hispanos. En cambio, en países como Reino Unido se conservan nutridas cantidades de ellos en museos como el de Tiverton, que

5 WICKHAM 2005, 699-702.

6 ZALAMA 2018, 10-11.

7 BROWNE y EVANS 2011.

adquiere periódicamente este tipo de elementos, especialmente los que muestran el escudo de la ciudad, preservando así su historia económica y comercial. El Museum of London, por su parte, conserva más de dos mil ejemplares. En España se observa un caso paradójico: si bien las instituciones parecen ignorarlos, en la actualidad la ciudadanía los puede adquirir en casas de subastas y ferias. Es probable que este tipo de elementos descansen en los almacenes de los museos, a la espera de una correcta identificación y catalogación.

Respecto al mercado de arte, debemos indicar que se trata de un término más amplio que el de “comercio de arte”. Si bien el comercio hace referencia únicamente a la compra-venta, el mercado de arte (o el plural, *art markets*, empleado en inglés) designa todo el entramado que hace posible la manufactura y comercialización de las mercaderías artísticas. Esto incluye aspectos como el flujo bidireccional de información fabricante-consumidor, el transporte, la gestión de los espacios de venta y la fijación de precios. En esta situación, la decisión de dichos temas recaía sobre el dueño o responsable del taller, que debería estar al tanto de lo que más salida tenía en los mercados a los que dirigía sus manufacturas. Las posibilidades de obtener dicha información no eran abundantes y la recibiría de mercaderes que actuaban a escala internacional o mediante la visita a ferias o almacenes en los que se comerciaba con estos productos al por mayor. En el precio final de la obra de arte se debían repercutir un elevado número de costes: las materias primas, impuestos por actividad productiva, tasas de las guildas, salarios de los operarios y cargos de transporte, además de los márgenes de beneficio que debían obtener todos los agentes encargados de su comercialización.

Este panorama presenta un mundo complejo, lleno de elementos y actores que, una vez estudiados en conjunto, permite adentrarnos en el estudio del mercado de arte bajomedieval castellano y europeo.



# CAPÍTULO 1.

## METODOLOGÍA, HISTORIOGRAFÍA Y DOCUMENTACIÓN

“Para reconstruir la épica española era necesario un trabajo previo. En enormes códices manuscritos dormían en las bibliotecas nuestras antiguas crónicas en lengua castellana. Si hubo valientes, no cabe duda de que se arredraron. Nuestra historiografía de los siglos XIII, XIV y XV era un bosque por el que casi nadie había osado penetrar”<sup>8</sup>

“Tablas, y muchísimas, del segundo tercio del siglo XV, tablas y lienzos de los albores del renacimiento y de todo el siglo XVI (...) considerable número de obras firmadas por muchísimos artistas españoles, desconocidos en gran parte de ellos hasta del más erudito de todos los inteligentes, el sabio D. Juan Agustín Ceán Bermúdez”<sup>9</sup>

Cruzada Villaamil debió sentirse desconcertado al admirar la inmensa producción artística de los siglos XV y XVI, que se había reunido en el Museo Nacional de Pintura a raíz de las Desamortizaciones. Mil setecientas pinturas se hacinaban en un espacio reducido, muchas de ellas deterioradas, creando en conjunto una llamada de atención sobre dicho periodo en el investigador<sup>10</sup>. Hoy nos encontramos ante un panorama muy diferente, pero que en algunos puntos no ha cambiado: faltan catálogos de conjunto y no existe una obra completa que aglutine todas las manifestaciones artísticas de esa época, ni tan siquiera de pintura. Para el resto de manifestaciones artísticas buscaremos en vano catálogos que recojan todas las estatuas de Malinas, los libros de horas, tapices, alabastros, cálices, ambones o platos limosneros de nuestro país. El trabajo que queda por delante es ingente, y la cantidad de objetos a la que nos enfrentamos es enorme, tanto por su número como por su variedad tipológica. Si bien estamos lejos de calibrar la producción artística en Castilla y de establecer un *corpus* significativo de obras datadas entre el último tercio del siglo XV y principios del XVI, aún resulta más complicado hacerse una idea cabal del volumen del comercio de arte en dicho periodo. Nuestro conocimiento sobre el número de obras vinculadas al comercio es superficial y tampoco comprendemos suficientemente los mecanismos,

8 MENÉNDEZ PIDAL 1952, 13-14.

9 CRUZADA VILLAAMIL 1864, 242.

10 CRUZADA VILLAAMIL 1865; GAYA NUÑO 1947; PÉREZ SÁNCHEZ 1991.

vías, actores y fenómenos que contribuyan a explicar las relaciones entre el mercado artístico y la demanda de arte durante el reinado de Isabel la Católica.

En torno a estos conceptos se ha estructurado el libro, que pivota en torno a tres ejes fundamentales: demanda, oferta y mercado artístico. En el capítulo sobre la demanda artística, se analizan los condicionantes de la época que explican por qué esta aumentó, qué tipo de objetos se consumían y cómo las formas de adquisición nos hablan de los distintos tipos de compradores. En el de la oferta, analizamos los talleres, las regulaciones del sector y, de modo especial, a los mercaderes como intermediarios básicos de este proceso a la par que consumidores de obras artística. Un apartado notable es el dedicado a las marcas de mercader, algo que en el territorio histórico de Castilla es prácticamente inédito. La labor de investigación, de campo y de catalogación en torno a estos símbolos ha probado ser útil y esclarecedora en torno a muchos temas. En el bloque final, dedicado al mercado de arte, se tratan dos aspectos fundamentales: los lugares de venta y el transporte. Acerca de los espacios de venta se analizan por separado las tiendas y las ferias, fijando la atención sobre todo en la de Medina del Campo. En el apartado de transporte de mercadería artística se estudian aspectos infravalorados en los estudios históricos, como los embalajes, la forma de empaquetar, manipular y gestionar esas cargas, y las rutas nacionales e internacionales.

Por su parte, la problemática de la documentación castellana merece nuestra atención. Mucho ha llovido desde que al historiador británico G. A. Bergenroth se le helara la tinta en el archivo de Simancas en la década de 1860, debido a las bajas temperaturas del invierno y a la prohibición de hacer fuego para calentarse en el interior del edificio, medida encaminada a evitar incendios<sup>11</sup>. Al emprender una investigación histórica en el territorio histórico de Castilla resulta imposible evitar comparaciones con las posibilidades archivísticas del vecino territorio de Aragón<sup>12</sup>. En toda Castilla apenas han sobrevivido documentos protocolares anteriores a 1500, tan solo Ávila, Valladolid, Palencia, Sevilla, Jaén y Córdoba conservan protocolos de mediados del siglo XV, y prácticamente no hay nada anterior a 1440<sup>13</sup>. En cambio, en Mallorca los registros empiezan en 1232, en la ciudad de Valencia en 1285, en Barcelona en 1297 y en Zaragoza en 1316<sup>14</sup>. Otro ejemplo de la diferencia en los estudios entre ambos reinos lo ilustra el *Itinerario de los Reyes Católicos* publicado por Rumeu de Armas en 1974. En la introducción el historiador explicaba las dificultades de tamaña empresa: el Archivo de la Corona de Aragón sirvió como primer esbozo del itinerario, realizado entre 1945 y 1949, que una vez finalizado para Fernando el Católico, hubo de centrarse en el de Isabel. Al expurgo de Simancas le siguieron diferentes archivos y crónicas para completar las rutas, debido a la falta y dispersión de la documentación castellana. En

11 BERGENROTH 1862, iii.

12 GUTIÉRREZ BAÑOS 2016, 135-170.

13 PARAGOLAS SABATÉ 2007, 72-74.

14 PARAGOLAS SABATÉ 2007, 73-76.

total el autor calcula en 300.000 los documentos revisados para el itinerario de ambos reyes, en una investigación que duró casi tres décadas<sup>15</sup>.

Los autores que se han dedicado a esta área de investigación han dejado sus impresiones sobre la problemática de la documentación. Aún resuenan las palabras del historiador de la economía e hispanista francés Henri Lapeyre vertidas en su obra sobre el comercio en tiempos de Felipe II: “*La historia económica no alcanza su objetivo que se propone, sino cuando logra establecer estadísticas*”<sup>16</sup>. Bajo estos preceptos, sería imposible hacer “historia económica” en tiempos de Isabel la Católica, puesto que no disponemos de registros de compra-venta o transporte de obras de arte que sustenten esos objetivos, razón más que evidente por la que Lapeyre se centró en la época de Felipe II. Aun así, el propio autor daba una respuesta a la falta de documentación: la estadística es una ciencia moderna surgida en el siglo XIX y, por lo tanto, los documentos a los que nos enfrentamos nunca fueron creados para ser tratados estadísticamente, por lo que el trabajo del historiador pasa por completarlos con otros datos para formar una narración coherente y significativa. Precisamente sobre este apartado, se han centrado un buen número de historiadores e historiadores del arte, de los que hablamos a continuación.

A finales de la década de 1970, Wendy Childs se quejaba de la escasa documentación medieval que había sobrevivido en Castilla, razón que obligaba a una dependencia de archivos de otros territorios<sup>17</sup>. Si bien es cierto que Inglaterra es un caso peculiar en Europa, puesto que se conservan las cuentas de aduanas desde mediados del siglo XIII<sup>18</sup>, debemos recalcar que la cantidad de documentación medieval que aún sigue inédita en Castilla es muy significativa<sup>19</sup>. Asimismo se siguen dando a conocer fondos inéditos, como los archivos particulares o incluso documentación antigua conservada en legajos de época moderna<sup>20</sup>. Con todo, el territorio castellano no es el único en sufrir la falta de fuentes primarias; la ausencia del archivo de la ciudad francesa de La Rochelle, por ejemplo, obliga a buscar documentación en ciudades del cantábrico, Oporto o Lisboa para poder reconstruir su historia mercantil<sup>21</sup>. Otros casos son más particulares: en la ciudad de Colonia se documentan 300 pintores entre 1300 y 1500, pero no ha sido posible atribuir ninguna obra a dichos nombres<sup>22</sup>.

A esas deficiencias, debemos añadir las propias de los avatares del paso del tiempo, como el incendio del Concejo de Medina del Campo, desaparecido casi

15 RUMEU DE ARMAS 1974, 13-18 y 26-28.

16 LAPEYRE 1971, 181.

17 CHILDS 1978, 235.

18 SPUFFORD 2007, 67.

19 Agradezco a Ramón Martín, director del Archivo de Protocolos de Guipúzcoa, sus comentarios al respecto.

20 AGUINAGALDE 1994, 61.

21 RUIZ DE LA PEÑA SOLER 1993, 25.

22 STREETON 2013, 6.