

МЕЖ ДВУХ МИРОВ: ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ СЕВЕРНЫХ И ИТАЛЬЯНСКИХ ТЕНДЕНЦИЙ В ЖИВОПИСИ ИСПАНИИ XV ВЕКА

Сеглина Татьяна Андреевна,

*аспирант кафедры истории и теории мировой культуры
философского факультета*

Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова,

119991, Россия, Москва,

Ленинские горы, д.1, корп. Г

tatatrabajo@mail.ru

Аннотация

Статья посвящена изучению влияния итальянской и фламандской ренессансных традиций на живопись Кастилии и Арагона XV века. Предметом исследования стали художественные черты, связывающие испанскую живопись с итальянским и фламандским Ренессансом. Объектом исследования послужили жизнь и творчество испанского художника Бартоломе де Карденаса (Бартоломе Бермехо). На основе анализа его произведений – «Святой Михаил с донатором Антонио Хуаном», «Мадонна Млекопитательница», «Святой Доминик Силоосский», «Piedad Desplá» («Пьета Деспла»), «Святая Энграция» (центральная часть, «Взятие под стражу Святой Энграции», «Бичевание Святой Энграции», «Распятие»), «Пишущий Святой» («Святой Августин») и «Оплакивание» – автор выделяет такие черты, как внимание к пропорциям, чувство перспективы, физиогномическая точность, отказ от техники аль-эстофадо, работа с пейзажем, обращение к природе и др. Анализ произведений Бермехо показал, что мастер в одних и тех же произведениях использовал мотивы и особенности обеих традиций. Описаны обстоятельства, повлиявшие на распространение и укоренение влияния итальянской и фламандской живописи в искусстве Пиренейского полуострова: политические и экономические условия, вкусы правителей (Хуана II, Изабеллы I и Фердинанда II), арабское наследие с его ограничениями живописных изображений, связь Арагона с папским двором в Авиньоне, торговля предметами искусства с Фландрией. Рассматриваются пути проникновения двух данных традиций на Пиренейский полуостров. Дается ответ на вопрос, почему итальянская и северная традиции имели ключевое значение в формировании национальной живописной традиции Испании. В статье содержится краткое описание двух разных оптик, которые предлагают два во многом схожих, но разных ренессансных течения. Выдвигается тезис о том, что, несмотря на привнесенные искусством Италии и Фландрии черты, испанская ренессансная живопись обладает собственным

уникальным колоритом и особенностями, которые проявляются в творчестве ее художников.

Ключевые слова: Бартоломе Бермехо, испанская живопись, Ренессанс в Испании, живопись XV века, фламандское влияние в Испании, итальянское влияние в Испании, Изабелла Кастильская.

Библиографическое описание для цитирования:

Сеглина Т.А. Меж двух миров: взаимодействие северных и итальянских тенденций в живописи Испании XV века // Идеи и идеалы. – 2018. – № 3, т. 2. – С. 125–137. – doi: 10.17212/2075-0862-2018-3.2-125-137.

Культура Испании представляет собой чрезвычайно трудный для изучения объект. Попытки выстроить единую линию развития испанской культуры и искусства от древности к «золотому веку» оказываются неудачными. Одна из причин заключается в том, что территорию Пиренейского полуострова разделяли между собой разрозненные феодальные государства, обладавшие собственными сложившимися политическими, социальными и культурными традициями. Эта разрозненность не сразу была преодолена и после объединения Испании. Т.П. Каптерева отмечает, что «Её (Испании) художественной жизни присуща своеобразная, обусловленная географическими, историческими и политическими факторами мозаичная структура» [3, с. 5]. Стремление везде и во всем найти стилевое единство приводило к тому, что многообразие художественных центров упускалось.

В ходе объединения страны, после брака Изабеллы I (1451–1504) и Фердинанда II (1452–1516) в 1469 году основную роль будут играть два главных региона – Кастилия и Арагон. В XV веке в искусство этих регионов медленно проникают ренессансные формы, в значительной степени определившие развитие западноевропейского искусства. Стилеобразование идет через синтез разных художественных традиций [6]. В Арагон идеи Ренессанса приносит итальянская живопись, в Кастилию эти идеи попадают через посредничество нидерландских художников, представляющих традицию Северного Возрождения. Оба направления имели общую иконографию, отличие заключалось в специфике видения мира. Северная традиция использовала «технику “воссоздания” видимого мира», тогда как для итальянской традиции была характерно «“смотрение” сквозь иллюзорное окно в мир идей» [10, с. 181].

Южная Италия с Неаполем и Сицилией долгое время была частью арагонского королевства. Таким образом, вполне логично, что южные тенденции приходили на Пиренейский полуостров преимущественно через земли Арагона – Каталонию и Валенсию. В конце XIV – начале XV в. здесь происходил необычайный расцвет живописи (благодаря любви к искусству Фердинанда Католического) [20]. Сильное влияние оказывали

школы Флоренции и Сиены, чему способствовала тесная связь Арагона с папским двором в Авиньоне, где работали итальянцы (например, Симоне Мартини, 1336 г.), а также присутствие итальянских художников в Сарагосе (например, Ромуло да Фиренце, 1367 г.) и в Барселоне (благодаря каталонским художникам, таким как Хауме и Пере Серра; Пере Серра (1357–1406) обычно относят к представителям итальянско-готического стиля, а Хауме Серра (умер после 1405) – к художникам, сильное влияние на которых оказал сиенский стиль). Фламандские же произведения ценились здесь скорее в качестве источников композиционных решений. Чуть позже работы итальянских мастеров появляются и в других областях Испании. Так, Николас Флорентино (1413–1470) и Даниелло (Дейо) Делли (1404–1466) выполнили главное ретабло для Старой Церкви Святой Марии в Саламанке (Кастилия).

С другой стороны, как отмечает М. Фредландер [17, с. i–iii], со второй половины XV в. и вплоть до середины XVI в. Испания становится основным «пунктом назначения» для нидерландской живописи. Работы северных авторов через Кастилию за достаточно короткий промежуток времени распространяются по всей территории Пиренейского полуострова. Т.П. Каптерева объясняет это так: «Невозможность сложения в живописи Испании законченного ренессансного идеала была причиной того, что испанцы тяготели больше к эмпиризму нидерландской школы, чем к высокой обобщенности образов итальянского искусства» [3, с. 104]. Это было обусловлено тем, что Кастилия того времени представляла собой «...вероятно, единственное королевство XV века, которое было способно само себя обеспечивать, что, в свою очередь, определило экономическую структуру Кастилии» [16, с. 84].

В Испании монументальная живопись не получила такого широкого распространения, как в других странах, и долгое время оставалась совершенно чуждой. Не исключено, что причиной тому послужило влияние арабов. Говорить, что в арабской художественной традиции совсем не было изображений, было бы ошибкой. Наиболее приемлемой формой для нее была книжная миниатюра. Она и стала руслом для произошедшей в XV в. метаморфозы в живописи. Важно отметить, что и живопись Англии и Франции долго была ограничена декорированием турнирных лат, алтарей, знамен и мебели. «Вкус к чтению» открыл в этих странах доступ к созданию миниатюры. Благодаря герцогам Бургундии она широко распространяется в последние годы готики. Возможно, именно это стало тем фактором, благодаря которому нидерландская живопись, представленная небольшими работами, была так популярна в Испании.

Сыграли роль и художественные вкусы Изабеллы. Уже ее отец Хуан II проявлял интерес к работам нидерландских мастеров (особенно Рогера

ван дер Вейдена), но именно Изабелла стала наиболее активным коллекционером. По данным М-Г. Альварес [9], ее коллекция, состоявшая из почти 300 произведений и содержащая работы Дирка Бутса, Жерара Давида, Ганса Мемлинга, Рогера ван дер Вейдена и других североевропейских художников, включала в себя только два произведения, написанных итальянскими мастерами – Сандро Боттичелли и Перуджино. Такое сильное эстетическое пристрастие отвечало политическим и экономическим интересам страны.

Влияние на искусство Испании итальянской и северной ренессансных традиций я рассматриваю на примере испанского художника Бартоломе Бермехо. Т.П. Каптерева пишет, что этот мастер «...не связанный с какой-либо школой или группой мастеров, принадлежал к распространенному типу “кочующих” художников, работавших в разных центрах... и освоивших в эпоху перелома от поздней готики к искусству Возрождения множество художественных приемов и традиций» [2]. Родившись в Кордове, Бартоломе Бермехо (де Карденас) (1440–1498) проходит обучение во фламандской мастерской¹, работает над произведениями в Валенсии, Дароке, Сарагосе и Барселоне. Исследователи отмечают способность Бермехо с легкостью перенимать тонкости манеры тех мест, где он находился. Ф. Зуэрас-Торренс показывает, что Бермехо формируется под влиянием стиля ван Эйка [18, с. 35–36]; Джудит Берг-Собре считает, что учителем Бермехо был Рогир ван дер Вейден [10]. О связи Бермехо с Италией свидетельствует его «Богоматерь де Монтсеррат», выполненная для Собора Акви Терме [19, с. 125]. Возможно, что Бермехо соприкасается с итальянским Возрождением и через знакомство с Педро Берругете – кастильским художником, некоторое время проведшим при дворе Фредерико да Монтефельтро в Урбино [10, с. 181].

В XV в. в искусстве Испании важную роль начинает играть «индивидуальность». Для заказчика становится принципиально, чтобы его картину создал конкретный мастер, а не мастерская. Например, в договоре, заключенном 5 сентября 1474 года, о написании ретабло для церкви Святого

¹ Анализ работы художника *Триптих Богоматери из Монтсеррата* выявил применение слоев различных пигментов, в основном масляных, которые практически неотличимы от тех, что использовали в своих работах фламандские современники Бермехо. Отдельные участки сравнимы, например, с образцами пигментов, использованных Рогиром ван дер Вейденом в его *Снятии с креста*, выполненном по заказу гильдии лучников из Лувена [10]. Важно отметить также сходство некоторых мотивов, используемых Бермехо в своих работах с мотивами фламандских художников. Например, в ретабло, посвященном святому Михаилу, в доспехах архангела видно отражение города. Такой мотив характерен для мастеров Фландрии и встречается, например, у Х. Мемлинга в *Страшном суде*. (Ретабло – это особый вид изображения, появляющийся в XIV в. Он представляет собой сложную архитектурно-декоративную композицию, включающую архитектурное обрамление, скульптуру, декоративные мотивы и живопись.)

Доминика в Дароке, помимо стандартных условий, таких как сроки и материалы, отдельно указывается, что ретабло должно быть завершено самим Бартоломе Бермехо². Термин «художник» начинает обозначать некую социальную реальность. Живописный мастер из посредника и исполнителя превращается в личность, утверждая свою индивидуальность. Именно такой «индивидуализированный» художник обращается к поиску особенного, индивидуального (а впоследствии психологического), его захватывает проработка деталей. Живописное произведение превращается в самоценный объект, отделяется от стен церкви, для которых оно предназначалось в предшествующие эпохи, и становится картиной, которая может быть куплена.

Проанализировав ряд работ художника: ретабло «Святой Михаил с донатором Антонио Хуаном», «Мадонна Млекопитательница», «Святой Доминик Силосский», «Piedad Desplá» (Пьета Деспла), четыре части ретабло, посвященного Святой Энграции (центральная часть, «Взятие под стражу Святой Энграции», «Бичевание Святой Энграции», «Распятие»), «Пишущий Святой» («Святой Августин») и «Оплакивание», я пришла к выводу, что Бермехо осваивает как фламандскую технику «воссоздания» видимого мира, так и итальянскую идею смотрения сквозь иллюзорное окно в мир идей.

Выделим основные черты, которые можно отнести к итальянской или северной традиции. Первая из них – пропорциональность. Все изображения живых существ в работах Бермехо пропорциональны. Исключение составляют только изображение дьявола в ретабло «Св. Михаил» (1468 г., Национальная галерея, Лондон) и изображение льва в ретабло «Оплакивание» (1490 г., Музей собора, Барселона). Мастер знал и умел изображать человеческую фигуру в различных ракурсах. Например, в «Бичевании Св. Энграции» (1476, Музей изящных искусств, Бильбао) Бермехо гармонично изображает в трех разных позах Деция Траяна, палача и Св. Энграцию.

Вторая черта – чувство перспективы и работа с планами. Обратившись к триптиху Богоматери из Монтсеррата (1485, Кафедральный собор, Акви Терме), мы видим, что не только каждая из его частей, связанных сюжетом, имеет собственную точку схождения перспективы, но они совпадают для всех пяти изображений. Перспективы сцен на створках как бы зеркальны, что позволяет мастеру добиться симметрии и единства всего триптиха.

В ретабло «Оплакивание» (1490 г., Музей собора, Барселона) Бермехо не только экспериментирует с изображением различных световых явле-

² Обычно работы выполнялись мастером вместе со своими учениками-помощниками или несколькими художниками вместе.

ний, но и создает общую светотеневую среду, связывающую воедино всё произведение целиком. Тот же прием использует и Леонардо да Винчи в работе «Мадонна в скалах» (1483–1486), однако там свет и тень выполняют также роль границы, разделяющей мирское и божественное пространства. В «Святом Доминике» (1474–1477, Прадо, Мадрид) Бермехо использует свет и тень для создания оптической иллюзии. Почти вся панель целиком выполнена с использованием сусального золота и металлического пигмента. Золото, обычно действующее как украшение, здесь моделируется особым образом и представляет собой деликатную, утонченную резьбу. Трон Святого Доминика встречает свет, идущий слева. Один из его подлокотников ярко золотой, второй же окрашивается коричневым, оставаясь в тени. С помощью конструкции трона Бермехо передает его глубину, хотя изображение в целом имеет плоскостной характер. Аналогично затенена и мантия Святого Доминика. В других своих работах Бермехо отказывается от золотого фона. На смену ему в произведениях «Св. Михаил», «Взятие Св. Ингратии под стражу» (1476, Художественный музей, Сан Диего), триптихе Богоматери из Монтсеррата и «Оплакивании» приходят пейзажные и архитектурные мотивы.

В отличие от средневековых мастеров, которые рассматривали природные объекты только с точки зрения их символической значимости, Бермехо открывает для испанской живописи интерес к естественным объектам самим по себе³. Растения, изображенные в его пейзажах, можно отнести к конкретной области Испании; масия в верхнем левом углу ретабло «Оплакивание» – это арагонский тип сельскохозяйственного сооружения. С особой тщательностью мастер изображает различные материалы. В «Бичевании Св. Энграции» (1476, Музей изящных искусств, Бильбао) Бермехо точно передает фактуру мраморного пола. Разнообразны ткани, из которых состоит одежда персонажей «Пьеты». Святой Иероним изображен в алой кардинальской мантии, красиво ниспадающей складками на землю. Можно видеть, что ткань его мантии плотнее накидки Богоматери. Бермехо освоил и изображение невесомой вуали – в «Пьете» она расположена на шее Богоматери, а в «Положении во гроб» (1470–1482, Коллекция Матеу) прикрывает тело Христа.

Последние две выделяемые мной черты – физиогномическая точность и стремление передать психологический настрой в изображении персонажей. Если в ранней работе художника – «Св. Михаил» – изображение донатора Хуана Антонио не позволяет сделать практически никаких выводов относительно того, как реально выглядел этот человек, то в «Пьете» донатор Луис Деспла изображен как конкретный человек, имеющий личные

³ Хотя, конечно, символическое значение также присутствовало в его работах. Например, многократно повторяющийся в «Оплакивании» образ бабочки – символ Воскресения.

особенности внешности (небольшая лысина, длинные волосы, короткая борода), на лице которого мы видим выражение обреченности и тоски. В «Бичевании Св. Энграции» (1476, Музей изящных искусств, Бильбао) лицо каждого из персонажей эмоционально окрашено: Деций Траян как будто испытывает удовлетворение, старик в красном колпаке – стыд, палач – предвкушение от предстоящих истязаний, вельможа – заинтересованность реакцией императора, Св. Энграция – страдание.

Итак, два во многом схожих, но разных ренессансных течения предлагают две разные «оптики», которые позволяют по-своему видеть мир. Для итальянского ренессанса это интерес к человеческой фигуре, структурированное пространство, строго выверенная перспектива, использование светотеневых эффектов. Итальянская живопись стремилась «...запечатлеть реальность вещей и особенностей человеческого существа» [16, с. 62]. В ней активно развивалось портретное изображение – сначала как часть картины, потом как отдельный жанр. Также итальянскую традицию отличает обращение к идеальной природе, для которого характерны рациональное основание и опора на геометрическое и математическое начала, на число, стремление к перспективе «объективной», «научной». Как отмечал Ортега-и-Гассет, «в итальянской живописи после первых опытов художественные формы начинают господствовать над формами объективными, то есть в картине появляется объект деформированный, строго говоря, объект отличающийся от реального, объект новый, в природе не существующий и являющийся изобретением художника... Мир прекрасных образов – это мир, отличающийся от реального, и человек, созерцая его, чувствует себя вне земного мира, экстатически переносясь в иной мир... В процессе «украшения» реальных образов, каким было итальянское искусство, приходилось всё больше оттеснять правдоподобие в изображении реальных объектов и всё более решительно подменять их истинные формы формами стилизованными» [5, с. 500–501].

Северная традиция стремилась к отображению мельчайших деталей, для нее характерно использование многочисленных символов, изображение пейзажа, внимание к материалам. Франсиско де Оланда, испанский теоретик XVI века, в своем сочинении «Об античной живописи», критикуя фламандскую живопись как менее рациональную и гармоничную в сравнении с итальянской, скажет, что она не владеет соответствующими пропорциями и симметрией и что она «мелочная, как рукоделье монахинь» [12]. Фламандские мастера не могли ограничиться тем приближением, которое утверждало форму как совокупность контура и объема. Для «вещественного» искусства северной традиции было важно различие между светом, отраженным от металла, и светом, падающим на кожаную поверхность.

«Вопрос “из чего это сделано?” становится главным вопросом фламандских мастеров при передаче реальности» [18, с. 64]. В отношении пространства и объема более справедливо будет говорить о «натурном пространстве» или «спонтанной перспективе».

Анализ произведений Бермехо показал, что мастер в одних и тех же произведениях использовал мотивы и особенности обеих традиций. Например, в «Оплакивании» он обращается к светотеневой среде, индивидуализирует изображение донатора, однако уделяет много внимания изображению материалов и насыщению пространства ретабло множеством символов. Хуан де ла Энсина пишет о Бермехо: «Необходимо поместить его в пределах испано-фламандской школы, что не отрицает наличие итальянских акцентов в его произведениях... Однако его испанская индивидуальность была настолько сильна, что не позволила себя поглотить внешним влияниям. Его архитектурное чувство, как правило, выше, чем у его учителей, а работы имеют особую элегантность» [13, с. 94–95].

Итальянская традиция воспевала человеческое тело и его красоту. Бермехо же изображает тело пусть некрасивым, но неповторимым, принадлежащим конкретному человеку и потому выразительным. Он активно использует прием структурирования пространства при помощи изображения архитектурных сооружений, но таким образом достигает собственных целей – например, того, чтобы перспектива трех панелей триптиха сходилась в одной точке. Мастер в одной работе демонстрирует умение связывать всё пространство картины при помощи светотеневой среды, а в другой – создает ощущение рельефности и объема, комбинируя золотую эмаль и сочетание цветов. Бермехо, подобно итальянским художникам, становится внимательным наблюдателем жизни, изображая различные природные явления, животных и растения. Одновременно, подобно фламандским живописцам, он стремится передать текстуры различных материалов.

Несправедливо было бы приписывать все достижения века одному художнику. В этом вопросе я придерживаюсь позиции А.Л. Крёбера: выдающиеся деятели являются лучшими выразителями ценностей и культурных моделей своего времени, а не их создателями [4, с. 409–416]. Стилистические сдвиги, которые можно проследить в произведениях Бермехо, характерны также и для работ его кастильских современников, например, Педро Беругетте, а также для произведений валенсийских художников Родриго де Осоны (1440–1518), Паоло де Сан Леокадио (1445–1520) и Луиса Далмау (1400–1460). Однако фигура и творчество Бартоломе Бермехо интересны своей уникальностью и особым колоритом. В ритмах его драпировок в мельчайших деталях, в том, как он передает чувства своих

персонажей, проявляются уникально испанские черты: суровая, горделивая и сдержанная замкнутость, обособленность, исполненная глубинной, неподвижной и вместе с тем экзотически напряженной силы. Художник принимает и преломляет в своем творчестве элементы итальянской и северной традиций, чтобы создать свою собственную, глубоко национальную манеру изображения. Таким образом, на мой взгляд, Бартоломе Бермехо становится одним из первых представителей испанского ренессанса в живописи.

Литература

1. Баткин А.М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. – М.: Наука, 1989. – 272 с.
2. Европейское искусство. Живопись. Скульптура. Графика: энциклопедия / ред.: Л.П. Анурова. – М.: Белый город, 2006.
3. Кантерева Т.П. Искусство Испании: очерки. – М.: Изобразительное искусство, 1989. – 388 с.
4. Крёбер А.А. Избранное: Природа культуры. – М.: РОССПЭН, 2004. – С. 409–416.
5. Ортега-и-Гассет Х. Введение к Веласкесу / пер. Е.М. Лысенко // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. – М.: Искусство, 1991. – С. 492–513.
6. Ротенберг Е.П. К вопросу об эволюционных закономерностях мирового художественного процесса // Культура. Эпоха. Стиль: сборник в честь 70-летия профессора М.И. Свицкерской / под ред. Л.С. Чаковской. – М., 2009. – С. 41–74.
7. Семенов С.П. Идеи гуманизма в ибероамериканских культурах: история и современность // Общественные науки и современность. – 1995. – № 4. – С. 163–173.
8. Aguilera-Emiliano M. Panorama de la pintura española. – Barcelona:Hymssa, [1956]. – 413 p.
9. Alvarez M.-T. The art market in Renaissance Spain: from Flanders to Castile. – Los Angeles: University of Southern California, 2003. – 365 p.
10. Berg-Sobré J. Bartolomé de Cárdenas, “El Bermejo”: itinerant painter in the crown of Aragon. – San Francisco: International Scholars Publications, 1998. – 333 p.
11. Domínguez Casas R. Arte y etiqueta de los Reyes Católicos: artistas, residencias, jardines y bosques. – Madrid: Alpuerto, 1993. – 721 p.
12. Holanda F. de. De la pintura antigua / por Francisco de Holanda (1548); versión castellana de Manvel Denis (1563). – Madrid: J. Ratés, 1921.
13. Encina J. de la. La Pintura española. – Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1958. – 217 p.
14. Mayer A.L. La Pintura española / traducción de Manuel Sánchez Sarto. – 2ª ed. – Barcelona: Buenos Aires, Editorial Labor, s.a., 1929. – 258 p.
15. Serrano Sanz M. Documentos relativos a la pintura en Aragon durante el siglo XV // Revista de archivos, bibliotecas y museos. – 1914. – Vol. 31. – P. 433–458.

16. *Suarez Fernandez L.* El reino de Castilla en el siglo XV // Historia de Espana / ed. R. Menendez Pidal. – Madrid: Espasa-Calpe, 1964. – Vol. XV. – 861 p.
17. Catalogue of the exhibition of early Flemish paintings / introduction by M.J. Friedlander. – London: Thomas Harris Ltd., 1935. – 41 p.
18. *Zueras-Torrens F.* Bartolomé Bermejo: el pintor nómada. – Córdoba: Excma. Diputación Provincial de Córdoba, Servicio de Publicaciones, 1983. – 146 p.
19. *Young E.* Bartolome Bermejo : the great Hispano-Flemish master. – London: Elek, 1975. – 160 p.
20. *Zapater Gomez F.* Apuntes histórico-biográficos acerca de la escuela aragonesa de pintura. – Madrid: Establecimiento tip. de T. Fortanet, 1863. – 100 p.

Статья поступила в редакцию 29.05.2018 г.

Статья прошла рецензирование 05.07.2018 г.

DOI: 10.17212/2075-0862-2018-3.2-125-137

BETWEEN TWO WORLDS: INTERACTION BETWEEN NORTHERN AND ITALIAN TRENDS IN SPANISH PAINTING OF THE 15th CENTURY

Seglina Tatyana,

*Postgraduate student of the Department of History
and Theory of World Culture,
Lomonosov Moscow State University,
1, Leninskie Gory, 119991, Russian Federation
tatatrabajo@mail.ru*

Abstract

The article is devoted to the study of the influence of the Italian and Flemish Renaissance traditions on the painting styles of Castile and Aragon in the 15th century. The subject of the study is the artistic features, which connect Spanish paintings with the Italian and Flemish Renaissance. The object of the study was the life and work of a Spanish artist Bartolomé de Cárdenas (Bartolomé Bermejo). The analysis of “Saint Michael Triumphant over the Devil with the Donor Antonio Juan”, “Nursing Madonna”, “Saint Dominic of Silos”, “Piedad Desplá”, “Saint Engracia” (central part, the Arrest of Santa Engracia, the Flagellation of Saint Engracia, Crucifixion), “Saint Augustine”, and “Lamentation” demonstrates the following features, characteristic for the painter: attention to proportions, a sense of perspective, physiognomic accuracy, abandoning the estofado technique, work with the landscape, addressing nature, etc. An analysis of the Bermejo’s works showed that the master found no conflict between the motives and characteristics of the two traditions. They coexisted in the same works. The article also describes the circumstances that influenced the spread and rooting of the influence of Italian and Flemish painting in the art tradition of the Iberian Peninsula, including political and economic conditions, artistic tastes of Spanish rulers (Juan II, Isabella I and Ferdinand II), the Arab heritage and its influence on painting, the connection between Aragon and the Papal Court in Avignon, pieces of art trade with Flanders. The author considers the methods, with the help of which these two schools found the way into the Iberian Peninsula. The article gives the answer to the question of why the Italian and Northern traditions were of key importance in shaping the national painting tradition of Spain. The paper contains a brief description of two different systems with many similarities that yet represent two different aspects of Renaissance. The author puts forward a thesis that in spite of the features brought by the art of Italy and Flanders, the paintings of Spanish Renaissance have their own unique identity, which is manifested in the works of its artists.

Keywords: Bartolomé Bermejo, Spanish art, Renaissance in Spain, painting of the XV century, Italian influence in Spain, Flemish influence in Spanish art, Isabella of Castile.

Bibliographic description for citation:

Seglina T.A. Between two worlds: interaction between Northern and Italian trends in Spanish painting of the 15th century. *Idei i idealy – Ideas and Ideals*, 2018, no. 3, vol. 2, pp. 125–137. doi: 10.17212/2075-0862-2018-3.2-125-137.

References

1. Batkin L.M. *Ital'yanskoe Vozrozhdenie v poiskakh individual'nosti* [Italian Renaissance in the search of individuality]. Moscow, Nauka Publ., 1989. 272 p.
2. Anurova L.P., ed. *Evropeiskoe iskusstvo. Zhivopis'. Skul'ptura. Grafika*: entsiklopediya [European art: painting, sculpture, graphic art: encyclopedia]. Moscow, Belyi gorod Publ., 2006.
3. Kaptereva T.P. *Iskusstvo Ispanii* [The art of Spain]. Moscow, Izobrazitelnoe iskusstvo Publ., 1989. 388 p.
4. Kroeber A.L. *Izbrannoe: Priroda kul'tury* [Selection: The nature of culture]. Moscow, ROSSPEN Publ., 2004, pp. 409–416. (In Russian).
5. Ortega y Gasset J. Vvedenie k Velaskesu [The introduction to Velaskes]. Ortega y Gasset J. *Estetika. Filosofiya kul'tury* [Esthetics, Philosophy of culture]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1991. pp. 492–513. (In Russian).
6. Rotenberg E.I. K voprosu ob evolyutsionnykh zakonomernostyakh mirovogo khudozhestvennogo protsessa [To the question of the evolutionary laws of the world artistic process]. *Kul'tura. Epokha. Stil'*. Sbornik v chest' 70-letiya professora M.I. Sviderskoi [Culture. The Epoch. Style. Collection in honor of the 70th birthday of professor M.I. Sviderskoy]. Moscow, 2009, pp. 41–74.
7. Semenov S.I. Idei gumanizma v iberoamerikanskikh kul'turakh: istoriya i sovremennost' [The ideas of humanism in the iberoamerican cultures]. *Obshchestvennye nauki i sovremennost' – Social Sciences and Contemporary World*, 1995, no. 4, pp. 163–173.
8. Aguilera-Emiliano M. *Panorama de la pintura española*. Barcelona, Hyma, 1956. 413 p.
9. Alvarez M.-T. *The art market in Renaissance Spain: from Flanders to Castile*. Los Angeles, University of Southern California, 2003. 365 p.
10. Berg-Sobré J. *Bartolomé de Cárdenas, "El Bermejo": itinerant painter in the crown of Aragon*. San Francisco, International Scholars Publications, 1998. 333 p.
11. Dominguez Casas R. *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos: artistas, residencias, jardines y bosques*. Madrid, Alpuerto, 1993. 721 p.
12. Holanda F. de. *De la pintura antigua*. Por Francisco de Holanda (1548), versión castellana de Manuel Denis (1563). Madrid, J. Ratés, 1921.
13. Encina J. de la. *Pintura española*. Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1958. 217 p.
14. Mayer A.L. *La Pintura española*. Traducción de M. Sánchez Sarto. 2ª ed. Barcelona, Buenos Aires, Editorial Labor, s.a., 1929. 258 p.
15. Serrano Sanz M. Documentos relativos a la pintura en Aragon durante el siglo XV. *Revista de archivos, bibliotecas y museos*, 1914, vol. 31, pp. 433–458.

16. Suarez Fernandez L. El reino de Castilla en el siglo XV. *Historia de España*. Ed. R. Menendez Pidal, Madrid, Espasa-Calpe, 1964, vol. XV. 861 p.
17. *Catalogue of the exhibition of early Flemish paintings*. Introduction by M.J. Friedlander. London, Thomas Harris Ltd., 1935. 41 p.
18. Zueras-Torrens F. *Bartolomé Bermejo: el pintor nómada*. Córdoba, Excma. Diputación Provincial de Córdoba, Servicio de Publicaciones, 1983. 146 p.
19. Young E. *Bartolome Bermejo : the great Hispano-Flemish master*. London, Elek, 1975. 160 p.
20. Zapater Gomez F. *Apuntes histórico-biográficos acerca de la escuela aragonesa de pintura*. Madrid, Establecimiento tip. de T. Fortanet, 1863. 100 p.

The article was received on 29.05.2018.

The article was reviewed on 05.07.2018.