

SEGUNDO TERCIO DEL SIGLO

VALENCIA

VICENTE MASIP. — Al comenzar el segundo tercio del siglo, el estilo rafaelesco, que hasta ahora sólo hemos visto manifestarse esporádicamente dentro de un fondo general de cuatrocentismo tardío, se impone plenamente a nuestros pintores. Ya en el capítulo I quedan expuestos los caracteres más importantes que presenta entre nosotros, y los núcleos regionales principales en que se manifiesta.

La escuela donde el rafaelismo pleno se manifiesta en fecha más temprana parece haber sido la valenciana. Distínguese frente a otras, como la sevillana, por su gran uniformidad. Hablar de la pintura rafaelesca valenciana es hablar de la escuela de Juan de Juanes. Juanes y su padre dominan sin competencia en la tierra donde a principios pintaban Yáñez y Llanos, Osona el Joven, Pablo de San Leocadio y los tardíos retoños del Maestro de Perea.

Juanes no es artista cuya fama desapareciera con su muerte. Francisco Ribalta, el gran astro que a su muerte ilumina el cielo valenciano, le copia en repetidas ocasiones. En 1623 repite su Crucifixión, y al hacer testamento su hijo Juan, cita dos tablas: «una de Cristo y otra de Nuestra Señora, las cuales son del dicho Francisco Ribalta, mi padre, y son copiadas de Juanes». Conservadas en el taller hasta el momento de la muerte del hijo y legadas entonces a su tía Aldonza Ribalta, son una buena prueba de no ser obras de encargo, sino hechas por el propio deseo del pintor. A mediados del siglo, en 1662, al celebrarse en Valencia las importantes fiestas concepcionistas organizadas con motivo del decreto de Alejandro VII, el doctor Juan Bautista Valda no vaciló en desafiar a toda la nación con este edicto: «Señale el resto de toda España otros tres pintores como Juanes, Juan de Ribalta y Jusepe Ribera, gloria de Valencia y lustre de Italia».

Aunque Juanes y su padre, en realidad, sólo constituyen una personalidad artística, es preciso presentar los escasos datos que poseemos acerca de la vida de uno y otro. Juan de Juanes es el miembro más conocido y famoso de una familia que produjo tres generaciones de artistas: su padre, Vicente Masip (1480? † 1545-1550), él, cuyo nombre fué propiamente Vicente Juan Masip Navarro (1523? † 1579), y sus hijos Vicente Juan Masip y Margarita Juanes († 1613). De Vicente Masip sabemos que trabajaba ya en Valencia en 1513, que en 1530 contrataba el retablo de Segorbe, y, en 1533, el Ángel Custodio de la puerta del Mar de Valencia. La labor de Juan de Juanes es, en cambio, fundamentalmente posterior a 1550, pudiendo considerársele, por tanto, como de la segunda generación de rafaelistas españoles. Precisa, sin embargo, advertir que la fecha de su nacimiento es bastante discutida, inclinándose algunos a creerlo nacido a principios de siglo.

La personalidad artística de Vicente Masip y de su hijo son tan semejantes que no siempre es fácil distinguir las obras de uno y otro, probablemente porque buena parte de ellas se deben



Figs. 160, 161, 162 y 163.—MAESTRO DEL PULGAR: PIEDAD (SAN JOSÉ, GRANADA). MARTIRIO DE SAN HERMENEGILDO (MUSEO DE GRANADA). JUAN RAMÍREZ: MINIATURAS (CATEDRAL DE GRANADA).

Silos, de Alcalá la Real, vendido recientemente. La semejanza con sus tipos y composiciones son tan evidentes, que incluso en su historia del Nacimiento se repiten literalmente casi todas las figuras de la gran viñeta del libro LIII. La tabla central y la Adoración de los Reyes, ésta hoy de Serrano Súñer, en Madrid, aunque más remota, muestran, en cambio, cierta analogía con el Maestro de Fuenteovejuna.

El retablo de la ermita de los Mártires, de Granada, del Museo de aquella ciudad, sólo ofrece escenas de escasa complicación. Según don M. Gómez-Moreno, este retablo es de Juan Ramírez.

Los retablos de Santa Ana, de la Catedral, y de la Asunción, de la iglesia de San José, obras indudables de una misma mano, son mucho más importantes para el desarrollo del Renacimiento en Granada. En ellos se nos muestra plenamente florecido el rafaelismo que en algunas miniaturas de Juan Ramírez se percibe desfigurado bajo su estilo general cuatrocentista (fig. 160). La semejanza de sus tipos con los de aquél nos prueba al menos la continuidad de la escuela, y a la vista de algunas de sus miniaturas surge la sospecha de que podamos encontrarnos ante un mismo artista. Las diferencias son, sin embargo, tan notables que no es fácil justificarlas por el cambio de escala. De todos modos, sólo por esas semejanzas me he decidido a incluirle en este capítulo de la pintura renacentista granadina, y no en el de los rafaelistas, a cuya cabeza debiera figurar al lado de Machuca.

El retablo de Santa Ana es fundación de uno de los personajes más ilustres de la guerra granadina, de Hernando del Pulgar, el de las Hazañas. Precisamente la pequeña capilla donde se encuentra le fué concedida por Carlos V en 1526, en memoria de la más famosa de todas las suyas, la de clavar con su puñal en las puertas de la Mezquita el pergamo con el «Ave María» tomando posesión de ella cuando la ciudad era todavía de los moros. En la tarima del trono en que aparece representada la Santa nos recuerda el pintor, en grandes letras capitales, como «Su Majestad esta capilla mandó dar a Hernando del Pulgar, Señor de Salas, por ser el lugar donde con los suyos posesión tomó desta Sancta Iglesia a 1490, estando en esta ciudad Mulei Baudeli, rei della»; y termina diciéndonos: «Acabóse esta obra a 1531». Si el texto de la inscripción conmemora un brillante hecho de armas, prestando al retablo el suave perfume del recuerdo de aquella guerra esmaltada de empresas caballerescas todavía próxima, la fecha de 1531 con que termina parece advertirnos el comienzo de una nueva era en la historia de la pintura granadina del Renacimiento: la del triunfo del rafaelismo (fig. 159).

El típico agrupamiento de las Sagradas Familias rafaelistas es patente. Pero el artista, después de ofrecernos este tierno idilio familiar, nos recuerda la gesta heroica origen de la capilla, y en la forma más inesperada hace surgir ante nosotros, del borde mismo del cuadro, el potente puño de Hernando del Pulgar cubierto por la manopla de la armadura, que mantiene enhiesto un cirio triple de retorcidos cabos para ofrendarlos, sin duda, a la Abuela, a la Hija y al Nieto. Sintiéndose morir cuando el cuadro se pintaba —fué enterrado al pie del altar aquel mismo año de 1531—, Hernando del Pulgar no debió de querer que el pintor le retratara allí en la ruina de su vejez; prefirió que le representase en plena juventud, simbolizado en su empresa más arriesgada: en el cirio que encendió ante la puerta principal de la Mezquita, cuando, simbólicamente también, había tomado posesión de ella hacía cerca de medio siglo. Con este gesto de punzanza y de fuerza hacia su entrada el rafaelismo en tierras granadinas.



Figs. 165, 166 y 167.—VICENTE JUAN MASIP: NACIMIENTO DE LA VIRGEN (CATEDRAL DE SEGORBE); VISITACIÓN Y MARTIRIO DE SANTA INÉS (MUSEO DEL PRADO).

na, erguido su cuerpo sobre el lecho, recibe las visitas como una gran dama, y apoya en Valencia su cabeza sobre el brazo y contempla con ternura las gracias que en el primer plano hace la recién nacida, en Segorbe ese gesto de ternura humana se transforma en el de adoración de Santa Ana a la futura Madre del Salvador. El tema pagano de Ghirlandajo, al cumplirse el medio siglo, había quedado cristianizado a través de estos dos pintores españoles (fig. 165).

Obra también de estos años, pues se considera de 1535, y que plantea análogos problemas en cuanto a la intervención de Juan de Juanes, es el Bautismo de la Catedral de Valencia. Aunque de factura menos blanda que las obras de Juanes, en algunos aspectos recuerda más a éste que el retablo de Segorbe. El artista no ha querido poblar las orillas del Jordán de numerosos personajes en actitudes diversas, como habría de hacer pocos años después (1541) en Roma Jacopino del Conte. Con sentido más trascendental de la historia, ha introducido, en cambio, a los cuatro Padres de la Iglesia, como para dar fe del acto que ante ellos se desarrolla. Y en primer plano, arrodillado y mostrándonos el texto que tiene en sus manos, nos presenta al donador. En la parte alta el Todopoderoso extiende los brazos como en las versiones rafaelinas del momento de la creación. El séquito de ángeles, los grupos de hombres desnudándose en espera de las aguas de redención que pintara Rafael en las Loggias (1516-18), han desaparecido. Sólo ha introducido en la escena los personajes esenciales, impuestos probablemente por el donador, y ha imaginado todos ellos en la misma escala de gran tamaño de Segorbe. Aunque llenan fundamentalmente la superficie del cuadro, el pintor ha sabido, con gran acierto, subrayar la importancia de las figuras principales: la del Salvador y la del Bautista. Mientras el Padre Eterno y los Padres de la Iglesia aparecen en el segundo plano, casi de frente, los dos se nos presentan de perfil, y aun entre ellos ha procurado el pintor graduar la importancia (fig. 168).

A Masip no le ha importado sólo el estudio de la composición formal de la historia, sino que se ha esforzado por encarecer el tono esencialmente devoto en los dos personajes principales. La interpretación arriba citada, de Jacopino del Conte (1541), en Roma, nos permite percibir mejor el sentido íntimamente religioso, sin mácula de paganismo, que distingue a la tabla valenciana. El Salvador no es un modelo hercúleo que nos muestra orgulloso su poderosa musculatura, ni el Bautista un personaje con la cabeza erguida, que avanza triunfante hacia Jesús. El Salvador tiene las rodillas en tierra, el pecho hundido, los brazos cruzados, sin realizar esfuerzo alguno; de su cabeza cae su cabellera sirviendo de fondo al rostro; sus mechones, ligeramente ondulados, se dibujan con limpieza sobre el espejo de las aguas del Jordán, haciendo que nuestra atención se concentre así sobre el fino perfil de su rostro emocionado. El Bautista hinca una rodilla en tierra al vaciar las aguas redentoras de la venera.

Si Juanes nació a principios de siglo y no en 1523, como supone Tramoyeres, esta pintura podrá ser suya y no del padre. De opinión contraria son Sanchís y Tormo. La composición de esta pintura se asemeja bastante a la de César de Sesto, de la iglesia de la Trinidad, de Cava.

El Martirio de Santa Inés y la Visitación del Museo del Prado, que con razón le atribuyó don E. Tormo, son dos pinturas circulares, de tamaño pequeño, que debieron de coronar las calles laterales de un retablo. En ellas Masip se nos presenta trabajando en escala mucho menor que en Segorbe y Valencia. El Martirio de Santa Inés es, sobre todo, importante por la escala menuda en que ha concebido a los personajes y, como consecuencia de ello, por el gran desarrollo que adquiere el escenario. El tono general de la composición es el del Rafael de los cartones y de las Estancias. De allí procede el dramatismo de la composición y el pórtico sobre alta grada del último plano. La obra en que se ha inspirado más directamente ha sido el Pasmo de

Sicilia (1517), pero a pesar del parentesco íntimo que existe entre una y otra pintura, no puede hablarse de copia ni de plagio. La Visitación es mucho menos complicada. El número de sus personajes es más reducido y el asunto carece de su contenido dramático. Más importancia que a la historia misma concedió el autor al tranquilo paisaje del fondo, donde las aguas de un gran río se deslizan tersas como un espejo desde los primeros términos hasta perderse en el horizonte. Unas montañas de reposado perfil descienden por la izquierda, y a su pie entre masas de árboles reposa una ciudad. Otro gran caserío en la orilla opuesta eleva su gran chapitel cónico sobre el bosquecillo que le rodea. Masip nos ofrece un Jordán del norte de Europa, de pintor flamenco. Un paisaje sin ruinas romanas, sin pirámides, sin arcos de triunfo. Las diferencias con los de los fondos de la serie de San Esteban de Juan de Juanes, como veremos, son esenciales. En aquél, un amor sincero a la naturaleza, un idílico recrearse en el tranquilo discurrir de unas aguas entre macizos de árboles; en éste, un estilo retórico de encrespadas montañas pobladas de ruinas (figs. 166 y 167).

A Vicente Masip continúa atribuyendo Post el retablo de San Vicente Ferrer de la iglesia de la Sangre, de Segorbe, que Saralegui cree del autor de los Santos Vicentes de la Catedral de Valencia, a quien asigna además una Quinta Angustia del Museo de Barcelona, y el Cristo muerto de la colección González Martí, de Valencia que parece guardar cierta relación con el Maestro de Alcira.

De Vicente Masip es probablemente la Conversión de San Pablo, de la Catedral, como pensó don Elías Tormo, y la Adoración de los Pastores, del Museo de Valladolid.

JUAN DE JUANES. — Después de comentar la obras principales en que creemos distinguir en su mayor pureza el estilo de Masip, preciso es referirse a las más numerosas de Juanes y de su taller, si bien aludiremos de paso a alguna de su padre, para compararlas con las suyas.

Si Vicente Masip es el creador del estilo, que sólo hará evolucionar asimilando novedades renacentistas posteriores Juan de Juanes, a éste se deben seguramente los temas que popularizaron el estilo. Él es, de nuestros pintores del Renacimiento, uno de los más afortunados creadores de temas religiosos. Después de Morales, ningún otro consiguió atraer como él la devoción de sus contemporáneos e incluso la devoción actual. Sus representaciones del Salvador Eucarístico, de la Cena, la misma de la Concepción, del Martirio de San Esteban, son familiares no sólo a los aficionados a la pintura española, sino a todos los católicos españoles. Los motivos de esa popularidad son bien diversos de los que abrieron camino a las creaciones de Morales. Mientras éste pulsa la cuerda trágica, Juanes atrae con la dulzura expresiva de sus personajes. Su temperamento un tanto superficial produce unas creaciones agradables, sin grandes arrebatos expresivos. Los rostros de estos personajes exhalan esa emoción un tanto femenina, tan fácilmente asequible a la mayoría.

Técnicamente, Juan de Juanes es pintor que insiste menos que su padre en la precisión de las formas, prefiriendo ese cierto esfumado a que deben su típica blandura, tan diferente del tono fuerte y escultórico de las de aquél. El colorido hágese en él más luminoso, y respondiendo a ese mismo gusto por lo impreciso, esos colores claros se funden en los típicos tornasoles del manierismo. En general reacciona contra los efectos de perspectiva arquitectónica propios de principios del siglo, de que gusta su padre, y ve en la arquitectura, sobre todo, la masa y la monumentalidad propiamente quinientista. En el paisaje adviértense no menos claramente el cambio respecto del estilo paterno. El suyo está poblado, como queda dicho, de ruinas clásicas, entre



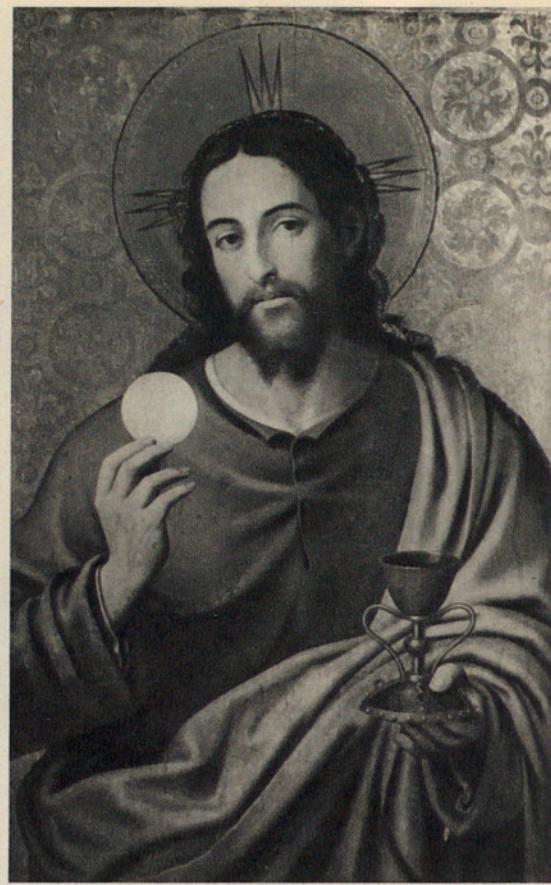
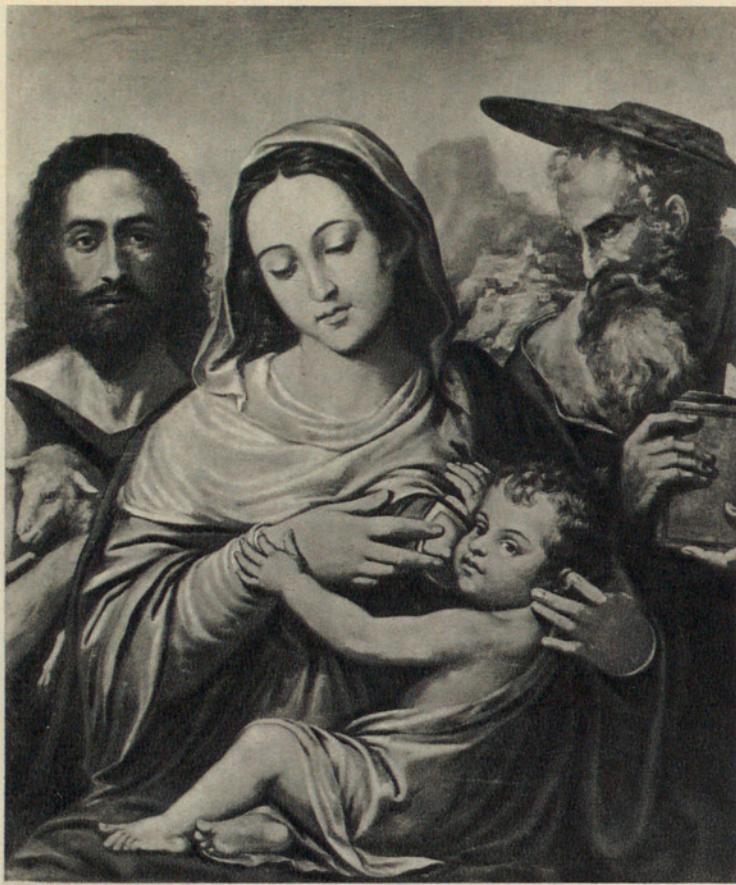
Fig. 168.—VICENTE JUAN MASIP: BAUTISMO DE JESÚS (CATEDRAL DE VALENCIA).



Fig. 169.—VICENTE JUAN MASIP: SAGRADA FAMILIA (CATEDRAL DE VALENCIA).



Fig. 170.—JUAN DE JUANES: SAGRADA FAMILIA (ACADEMIA DE SAN FERNANDO).



Figs. 171, 172 y 173.—JUAN DE JUANES: VIRGEN DE LA LECHE (SAN ANDRÉS, VALENCIA); SALVADOR Y DESPOSORIOS MÍSTICO DEL VENERABLE AGNESIO (MUSEO DE VALENCIA).

las que se levantan con frecuencia la aguda pirámide de Cayo Sexto o los afilados obeliscos egipcios, y en su interpretación se advierte el mismo ablandamiento de las formas comentado en la figura humana. El paisaje es un elemento decorativo más, de naturaleza algodonosa y pintado con receta, sin la curiosidad y el espíritu narrativo de abolengo cuatrocentista que distingue al de Vicente Masip. Y en realidad es que Juan de Juanes corresponde a una etapa rafaelesca posterior a la de su padre. Si Masip puede equipararse con G. Romano, él, fiel también al rafaelismo, debe compararse con el Salviati, a quien en algunos aspectos se asemeja bastante.

Juan de Juanes es uno de nuestros pintores marianos más distinguidos: es el pintor de la Virgen y el Niño, de la Sagrada Familia y de la Concepción. En todos estos asuntos es singular dentro de la pintura española del Renacimiento. De nuestros grandes rafaelistas apenas conservamos representaciones de la Virgen y el Niño o de la Sagrada Familia, el tema cultivado con tanta frecuencia y éxito por el maestro de Urbino. De Masip, Juan de Juanes y de su escuela las poseemos, en cambio, en número relativamente crecido. En su mayor parte, son de medio cuerpo según el modelo rafaelesco.

La Sagrada Familia con Santa Isabel y San Juanito, de la Catedral de Valencia, es probablemente todavía obra de Masip. La sobriedad de su modelado, el mayor sentido de la monumentalidad, y quizás también el tipo del paisaje, parecen delatar la personalidad del autor del retablo de Segorbe. Su cotejo con la Sagrada Familia de San Andrés o de la Academia de San Fernando pone bien de manifiesto las considerables diferencias que en esos aspectos separan ambas obras. Como en otros casos análogos de temas hermanos interpretados por el padre y el hijo, la obra del primero representa el comienzo de la evolución que concluye en el hijo (figs. 169 y 170).

La Sagrada Familia de la Catedral es de rancio abolengo rafaelesco. Su tema fundamental es el juego del Salvador Niño con San Juanito, hecho evolucionar por Rafael desde su etapa peruginesca hasta sus últimos años romanos. La forma como lo desarrolla Masip es la que tan majestuosamente nos ofrecen la Virgen del Pez y con mayor agobio de espacio la de la Rosa. Las coincidencias con esta última son notables. De ella procede también la figura del San José. Todo esto es natural en un rafaelista. Es en ello hermano de los mejores discípulos italianos del maestro, y no creo que la tabla valenciana ceda mucho en calidad a ninguno de ellos. Pero tras esa fidelidad, indiscutible en cuanto a las formas, se advierte un temperamento muy diferente. No es sólo ese menor ímpetu en el movimiento de las formas que suele distinguir a los maestros españoles frente a los italianos; es el mayor recogimiento espiritual, el espíritu más devoto y más de acuerdo con el sentido humano del español lo que diferencia al discípulo del maestro, aun reconociendo la gran diferencia de la calidad del talento artístico de uno y de otro. La majestuosidad un tanto pagana de la Virgen del Pez, y que, en menor grado, se conserva en la Virgen de la Rosa quiere tornarse en intimidad en la de Valencia. En el San José el cambio expresivo es mucho más notable. En las Sagradas Familias de Rafael se distingue por el gesto grandioso de la cabeza apoyada en la mano. Macip, con sentido más humano, tal vez más propio del siglo anterior, subraya la alegre curiosidad del padre por contemplar la escena infantil. Obra de Masip es también, probablemente, la Sagrada Familia con el Bautista y Santiago, de la Colección Lasala, de Valencia. La Sagrada Familia, con Santa Isabel y San Juanito, de Abadal, en Barcelona, de excelente calidad, si es de Juanes y no de Vicente Masip, debe de corresponder a sus primeros tiempos. Ejemplar también excelente es la Sagrada Familia, del Duque de Montellano, en Madrid.

En la Sagrada Familia de la Academia de San Fernando el estilo de las anteriores ha sufrido notable transformación. No sólo se ha hecho más blanda la factura, y un esfumado suave reemplaza al sobrio y escultórico claroscuro de Masip, sino que el paisaje ha cambiado también. Las montañas del último término, al mismo tiempo que prefieren dibujarse en la niebla a mostrar su perfil rocoso, fuerte y quebrado, se agigantan y ganan en teatralidad. Dentro del esquema general rafaelesco, la actitud de la Virgen es diferente. Remontase en su origen al modelo leonardesco adoptado por Rafael en su Virgen del Duca di Terranova, pero la fuente de inspiración de Juan de Juanes ha podido ser la estampa de la Virgen del Mono, de Durero. El movimiento general del cuerpo de la Virgen y del Niño parece así indicarlo.

Del tema de la Virgen de la Leche, el ejemplar más importante, y probablemente el único que poseemos de su propia mano, es el de San Andrés (fig. 171). Es composición de proporciones cuadradas en que nos presenta a la Virgen de frente acompañada en segundo plano por San Juan Bautista y San Jerónimo, todos ellos de medio cuerpo. La concepción general de la historia es la rafaelesa, y, sin embargo, hay diferencias importantes dignas de ser advertidas. El tema mismo de la Virgen de la Leche, en que María muestra el pecho descubierto, no llegó nunca a interpretarlo Rafael. Corriente en el «quattrocento» florentino, el no haberlo empleado en ninguna de sus numerosas vírgenes conservadas parece delatar un criterio definido respecto de un motivo tan humano, pero tal vez, para su manera de sentir, impropio del gran arte quinientista por él creado. Las interpretaciones de la Virgen con el Niño, sola o con el San Juanito, y de la Sagrada Familia, fueron, sin duda, numerosas, si bien varias de ellas sólo las conocemos por ejemplares de taller, algunos muy buenos, o de discípulos más o menos fieles. Recuérdense la Virgen de la Azucena, de Grases, la de Bardolet, ambas en Barcelona, y la Sagrada Familia, de Del Moral, en Madrid.

El peso de la iconografía de la Pasión debió de enturbiar también en las Sagradas Familias de Juanes y de sus discípulos ese optimismo que distingue a las rafaelescas. En la patria de Sor Isabel de Villena, la iconografía era aspecto importante, y un temperamento esencialmente piadoso, como el de Juanes, debía de introducir gustoso esos motivos propios del gótico de los últimos tiempos. Sea o no de su mano, así nos lo atestigua la Virgen, de Bardolet, en Barcelona. Buenos ejemplos de ello son además la de la Academia de San Fernando y la de San Nicolás. Obra de discípulo, la Virgen de la colección Batlle, de Villafamés, nos muestra al Niño abrazado a la cruz que le muestra el ángel. Ese mismo motivo del Niño abrazado a la Cruz lo emplea en obra tan indubitable de su mano, como los Desposorios del Venerable Agnesio. Juanes nos dejó en ella la mejor “sacra conversazione” de nuestra pintura renacentista. Sus proporciones acusadamente apaisadas nos dicen que fué pintada para banco de retablo, y en bancos de retablo como los de Osona se encuentran, en efecto, sus precedentes. Figura en el centro la Virgen con el Salvador, los Santos Juanes niños, los Niños Inocentes, y, a los lados, Santa Dorotea con San Teófilo y Santa Inés desposándose con el V. Agnesio. En opinión de don E. Tormo, esta tabla se habría pintado para servir de banco al Bautismo ya comentado como de Masip, y, que seguramente, es algunos años anterior (fig. 173).

Tema que también hizo famoso el nombre de Juanes es el de la Concepción. La Inmaculada, de tan glorioso futuro en el arte español, habíase representado hasta mediar el siglo XVI bajo la forma del Abrazo de San Joaquín y Santa Ana, es decir, como lo hizo Yáñez en el retablo mayor de la Catedral. Debido a la gran influencia flamenca, no faltaban tampoco en España, desde mediados del siglo anterior, representaciones del Árbol de Jesé, de cuyas dos



Fig. 174.—JUAN DE JUANES: INMACULADA CONCEPCIÓN (IGLESIA DE LA COMPAÑÍA, VALENCIA).



Figs. 175, 176 y 177.—JUAN DE JUANES: SANTA CENA, SAN ESTEBAN EN LA SINAGOGA Y SAN ESTEBAN ACUSADO DE BLASFEMIA (MUSEO DEL PRADO).

penúltimas ramas, con San Joaquín y Santa Ana, partían otros dos tallos, de cuya unión surgía la Virgen. Pero pronto se sintió la necesidad de una interpretación plástica en que triunfase de una manera absoluta la persona misma de María. Parece que llegó a formarse una tradición, según la cual Sóz Isabel de Villena, la famosa autora del libro *Vita Christi* mandado imprimir por la Reina Católica, imaginó una nueva forma de representar a la Inmaculada, que sería justamente la adoptada por Juanes en su pintura de la Compañía. Pero la realidad es que en su obra no se alude para nada a tal representación.

La primera interpretación gráfica conocida es la estampa de las "Horas" de la Virgen al uso de Roma publicada en París en 1505 por Thilman Kerver. En ella aparece María con las manos unidas recibiendo la bendición del Padre Eterno, con las palabras del Cantar de los Cantares *Tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te* que se lee en el rótulo que le sirve de balcón. A un lado y otro se ordenan sus emblemas: el Sol, la Luna, el huerto, etc. Muy poco después se copia en Valencia esa estampa para ilustrar los "Gozos" del convento de la Encarnación, y en años sucesivos se repiten las copias con los caracteres principales de las interpretaciones anteriores. Pero todavía habían de transcurrir no pocos años de fervor inmaculadista y de elaboración del tema, antes de que Juanes tuviera que pintarlo. Tierra de santos y de beatos la Valencia del siglo XVI, era natural que sus religiosos se preocupasen por la representación gráfica de los temas que tanto apasionaban a todas las gentes. Establecida la Compañía en Valencia en 1571, el Padre Martín Alberro, jesuíta de vida ejemplar y confesor de Juan de Juanes, rezando en una vigilia de la Asunción las palabras *Tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te* recibe el celestial regalo de contemplar la figura gloriosa de María. Juanes fué el encargado de perpetuar la peregrina visión del jesuíta. Se ha afirmado, sin aducir razones, que fué pintada en Bocairente, adonde se trasladó en 1578 (fig. 174).

En la gran tabla de la Compañía, en realidad, se han fundido dos temas: el de la Inmaculada y el de su Coronación, pues no en vano no es sólo el Padre Eterno el que desde la altura bendice a María en el momento de ser concebida para preservarla del pecado original; es la Trinidad la que por manos del Padre y el Hijo coloca la corona sobre su cabeza. Juanes, sin embargo, ha procurado evitar el paralelismo con la Asunción. María aparece quieta, con las manos unidas, y ni su cuerpo ni los plegados de sus vestiduras reflejan el típico movimiento de la Asunción. Su túnica es de color blanco como la azucena, símbolo de su pureza. Los pintores sevillanos, en cambio, habían de imaginárla, hasta bien entrado el siglo XVII, de color rojo, el color noble. Todavía Zurbarán, en su gran Concepción de la Catedral, la representa en ese color. Juanes se adelanta en este aspecto a las famosas creaciones murillesscas cerca de un siglo. El manto es azul, pero apenas sirve para encuadrar el blanco de la túnica y aislarlo del blanco del fondo. Los pliegues son de extremada simplicidad; sin ceñidor alguno, se advierte el decidido deseo de subrayar la sencillez de su atavío. Y análoga preocupación inspira el celaje, donde los símbolos de la letanía lauretana pierden algo de su seco valor simbólico y adquieren cierto sentido decorativo.

Pero la Inmaculada de la Compañía tiene un encanto colorista que la fotografía no puede reflejar ni remotamente. La suavidad del amarillo, el rojo y el azul del resplandor y de las nubes, con su calidad de cromo de ensueño y sus transparencias de porcelana, le prestan ese aspecto de extasiada contemplación mística, que se pidió representar al artista. Es quizás la única creación en que Juan de Juanes se acerca a Fra Angélico.

En la Inmaculada de Sot de Ferrer, obra, al menos, de su taller, el carácter puramente con-

cepcionista lo subrayan la presencia del Padre Eterno, que se limita a bendecir, y de San Joaquín y Santa Ana, arrodillados al pie.

Relacionada desde el punto de vista formal con la Inmaculada, debe también recordarse su bella pintura de la Asunción. Compuesta con la máxima sencillez, sus dos elementos capitales son el sepulcro y el movimiento ascendente de la Virgen, a lo que se une el colorido, que recuerda el de la Concepción.

La Cena es una de las creaciones más popularizadas de nuestro arte. El devoto español, cuando no ve la historia de la Cena a través de Leonardo de Vinci, se la representa como la imaginó Juan de Juanes. La de Juanes, como es natural, se encuentra influída por la de Leonardo. El realce de la figura del Salvador por medio del vano que se abre tras ella en el eje del cuadro y el dramatismo de las actitudes de los Apóstoles son de evidente origen vinciano. Pero estos elementos, aunque Juanes conociera el famoso fresco de Santa María de las Gracias, no los ha tomado directamente. Aun reconociendo lo mucho que debe al original de Vinci, existen diferencias importantes que lo separan de él, y algunas de las cuales le ligan, en cambio, con la estampa de Marcantonio, imitador a su vez del gran florentino.

La diferencia esencial entre el grabado italiano y la tabla española se debe al distinto momento de la historia elegido por el artista. En la estampa de Marcantonio, como en la pintura de Leonardo, se nos ofrece el estupor producido por las palabras del Salvador anunciando la traición, el contraste entre la serenidad y abnegación del Maestro, y la variada reacción de los discípulos. La tabla española es, en cambio, la representación simbólica del momento culminante de la historia, aquel en que el Salvador expone a la adoración de los apóstoles la carne de su propio cuerpo. El resorte capital de la expresión de los apóstoles no es la sorpresa, sino el fervor, la devota adoración de la Eucaristía. Al convertir al Salvador que anuncia la traición con la mirada baja y los brazos extendidos sobre la mesa, de Leonardo, en el Salvador que levanta el rostro y eleva la Sagrada Forma para exponerla a la contemplación de los apóstoles, Juan de Juanes sabe abandonar el modelo sin naufragar (fig. 175).

En la Cena de San Nicolás, obra seguramente de Juanes y no de Masip, el pintor renunció al vano del fondo y a la tradicional costumbre florentina de dejar libre la parte anterior de la mesa, es decir, a los dos elementos capitales del modelo leonardesco, volviendo a la iconografía tradicional aceptada por Durero en la Pasión pequeña. Una de las del Museo de Valencia se relaciona con el tercer boceto preparatorio de Leonardo, conservado en Windsor, si bien por su estilo parece recordar más a Masip que a Juanes.

De sus interpretaciones del Salvador de medio cuerpo, la que más popularidad alcanzó fué la del Salvador Eucarístico. El número de ejemplares de su mano y de su taller, es considerable, y aun hoy, tal vez no exista versión del tema más conocida del español devoto. Juanes, intérprete entusiasta en más de una ocasión de la Cena, era natural que estudiara también con gran amor la figura central de aquella historia. En reposo, sin el movimiento de avance hacia nosotros con que aparece en la Cena, del Museo del Prado, nos muestra con la derecha la Sagrada Forma, mientras tiene en la izquierda el famoso Santo Cáliz conservado en la Catedral, en el que, según la tradición, posará sus divinos labios el Salvador en la última Cena; el de la leyenda del Santo Graal. De su propia mano es seguramente uno de los del Museo de Valencia.

Aunque en el "Ecce Homo" no alcanzó Juanes el éxito que en el Salvador Eucarístico, ni gusta de expresar el dramatismo del tema con la intensidad que Morales, sus interpretaciones tuvieron la natural aceptación en tierra valenciana. Casi seguramente de su mano es el de



Fig. 178.—JUAN DE JUANES: ENTIERRO DE SAN ESTEBAN (MUSEO DEL PRADO).



Fig. 179.—JUAN DE JUANES: DETALLE DEL RETRATO DE DON LUIS DE CASTELLÁ (MUSEO DEL PRADO).

Casa Argudín, de Madrid. A estos últimos momentos de la Pasión pertenece también el Calvario de la Colección Lasala, de Valencia, que ofrece además el interés de corresponder al año antes de su muerte (1578).

Juan de Juanes es también pintor de santos. Unas veces los imagina, siguiendo la costumbre valenciana, pareados en los bancos de los retablos; otras, según esa misma tradición levantina, nos presenta a los Santos Vicentes en una misma tabla, como en la de gran tamaño del Museo de Valencia. Donde aparece más desligado de modelos y crea probablemente su obra más inspirada de éste género es en el San Francisco de Paula, de San Sebastián de Valencia.

Su creación hagiográfica más conocida e importante es, sin embargo, el ciclo de historias de San Esteban que, procedentes de la iglesia del Santo en Valencia, fueron compradas por Carlos IV, y se guardan en el Museo del Prado. En sus cinco tablas mueve Juan de Juanes un crecido número de personajes. Para los valencianos acostumbrados a las vidas de santos de Osona el Joven, en cuyos amplios escenarios los personajes parecían ser un elemento más, estas de Juanes resultarían sólo un hermoso muestrario de actitudes y gestos llenos de novedad. Los personajes son en ellas lo principal. El fondo de arquitectura visto de cerca es simple acompañamiento que ayuda a realzar el nuevo sentido de la grandiosidad (figs. 176, 177 y 178).

Figúrase en la primera de la serie al Santo en la sinagoga discutiendo con los doctores. El amplio medio punto, que, flanqueado por columnas, se abre en la parte alta central presta equilibrio y orden en el entrecruzamiento de violentas actitudes en que se debaten los numerosos personajes de la escena, sin dejar espacio libre entre sí. Esos gestos y violentas actitudes de los numerosos personajes, se encuentran, sin embargo, encajados en trama clara y fácilmente perceptible. Sentados los tres principales, forman el clásico triángulo que culmina en el doctor, que, de pie, se apoya en el sillón central. Los restantes doctores, de pie y con la cabeza en la misma altura, llenan los dos grandes espacios libres a los lados del triángulo. San Esteban sorprende un tanto por lo violento de su actitud. Más que discutir parece disponerse a hincar las rodillas en tierra en el momento del martirio; pero tal vez explique esa actitud la sugerencia del tapiz rafaelesco, que inspiró indudablemente otra de las historias de la serie. De frente, y no de espalda como allí, la actitud de ambas figuras ofrece indudable parentesco. En los otros personajes, los ecos rafaelescos son tal vez más lejanos e indirectos: el escorzo del doctor del turbante se relaciona con el del Apóstol del cartón de Ananías, y el motivo del que, en primer término, a la derecha, vuelve la cabeza para hablar con su compañero no puede negar el precedente ilustre de uno de los personajes de la Disputa del Sacramento, de Rafael. Agréganse a ellos algún otro de estirpe miguelangelesca, como el sacerdote sentado en el centro, trasunto del Isaías de la Sixtina.

En la última escena del drama se advierten también lejanos los ecos rafaelescos. Era natural que al buscar modelos para la historia del Entierro del Santo acudiese en primer término a su memoria el trillado asunto del Entierro del Salvador, y digno miembro de la gran cofradía rafaelesa, no pudo serle indiferente la creación del maestro. En la gran tabla de la Galería Borghese no se presentó el momento en que el cuerpo del Salvador es depositado en el sepulcro, sino el momento en que es trasladado a él. Salvo la actitud del piadoso varón que sostiene los pies del santo, todas las seis principales figuras tienen su correspondiente en la pintura del Vaticano. Pero el tono expresivo es muy otro. La preocupación por la grandiosidad de gestos y actitudes y la complacencia con los hercúleos esfuerzos musculares desaparecen. La arrogancia del efebo que sostiene por las piernas el cuerpo del Salvador tenía necesariamente que chocar

a la sensibilidad piadosa del pintor valenciano, y fué reemplazada por un santo varón de edad madura que inclina su cuerpo abrazado a los pies del Santo y tiene la mirada fija en el rostro ensangrentado del mártir. El esfuerzo titánico de su compañero por sostener el pesado cuerpo del Salvador se transforma bajo el mismo signo en un anciano que recibe el del Santo sin violencia alguna y con piadosa expresión. A lo hercúleo y apolíneo del pleno Renacimiento romano opone Juanes su sensibilidad de hombre piadoso, ese sentido piadoso que distingue a casi todas las creaciones renacentistas españolas.

Entre tantos personajes que con sus gestos y actitudes participan en el drama, aparece uno impasible, como ajeno a lo que ante él sucede. Viste de negro, con un pequeño cuello blanco. Joven con cerrada barba negra, mira fijo al frente. Por su indumentaria, por su expresión y por su actitud, es indudablemente un retrato. El águila negra sobre campo de oro que campea en el escudo pintado en una piedra del ángulo inferior del mismo lado, por ser el arma de los Juanes, ha hecho ver en ese personaje al propio artista.

En relación con esas historias pueden también recordarse los dos retablos de la iglesia de San Nicolás de Valencia, en el primero del cual la tabla del centro es la ya comentada de Yáñez, de Santa Ana, la Virgen y el Niño.

Un último aspecto es preciso citar en la personalidad de Juanes. Desgraciadamente, son contadísimos los retratos que conocemos de su mano tomados del natural, categoría a que pertenece el ya citado de la serie de San Esteban. El de Alfonso V de la colección Jordán de Urríes, aunque importante como retrato renacentista de soberano, está hecho, naturalmente, sobre modelo ajeno. El que realmente nos pone bien de manifiesto sus dotes de pintor de retratos, que le permiten figurar con honor en el séquito de los continuadores del maestro de Urbino, es el del supuesto don Luis de Castellá, señor de Bicorp, a quien Jorge de Montemayor dedicará su *Diana*. Su diferencia de estilo con el retrato de Alfonso V hace pensar en Vicente Masip o en época bastante temprana de Juanes (fig. 179).

El taller de Juan de Juanes debió de continuar activo después de su muerte. Al menos, sabemos que cultivaron la pintura su hijo, muerto hacia 1609, y su hija Margarita. Del hijo de Juanes se consideran la *Oración del Huerto* y el *Descendimiento*, del Museo del Prado, que formaron parte del retablo de Bocairente (1588), en las que sigue fielmente el estilo del padre. La *Oración del Huerto* se encuentra depositada en la actualidad en el Museo de Lugo.

Entre sus discípulos de estilo conocido, debe recordarse especialmente a Nicolás Borrás (1530-1610), que, siendo ya pintor, ingresó en la orden de San Jerónimo. De lo mejor suyo, antes de esa fecha, son las pinturas de San Nicolás, de Santa María de Cocentaina, donde dejó otras muchas. Pintor bastante fecundo, sus obras son relativamente abundantes. En el Museo de Valencia existen de su mano varias historias del Salvador y santos (fig. 180), y no faltan en colecciones particulares. Así, la de Grases, de Barcelona, posee una Virgen. A Cristóbal Llorens, cuyo estilo aún no conocemos, se le considera discípulo de Juanes. Las historias de Santo Domingo que se le atribuyen, en el Museo de Valencia, nos descubren a un pintor mucho menos influído por Juanes, aunque algunos de sus tipos deriven evidentemente de los suyos.

Contemporáneo de Juan de Juanes fué Gaspar Requena, natural del pueblo de Cocentaina. Vivía aún en 1583, y contrató, juntamente con el extremeño Pedro Rubiales, un retablo de Santa Úrsula (1540) que se ha identificado, seguramente con razón, con el conservado en el Museo de Valencia. Problema de difícil decisión es todavía el saber a cuál de los dos artistas debe atribuirse el retablo (fig. 181), dada además la uniformidad de su estilo. A Rubiales



Figs. 180, 181, 182 y 183.—NICOLÁS BORRÁS: SAN FRANCISCO, SAN BARTOLOMÉ Y SAN ANTONIO ABAD (MUSEO DE VALENCIA). GASPAR REQUENA Y PEDRO RUBIALES: SANTA ÚRSULA Y LAS ONCE MIL VÍRGENES (1540) (MUSEO DE VALENCIA). MAESTRO DEL PULGAR: EPIFANÍA (MUSEO DIOCESANO, VALENCIA). M. J. PORTA: SAN MIGUEL (AYUNTAMIENTO DE VALENCIA).



Figs. 184, 185 y 186.—PEDRO NÚÑEZ: NACIMIENTO Y EPIFANÍA (1528-1530) (IGLESIA SAN JUSTO, BARCELONA) Y ESCENA DE LA VIDA DE SAN ELOY (MUSEO DE BARCELONA).

me referiré al tratar de la pintura en Extremadura, de donde fué natural. En cuanto a Requena, ignoro qué relación pueda tener con el pintor o escultor del mismo nombre que trabaja en Méjico a fines del siglo XVI. No creo que sean del autor del retablo de Santa Úrsula las obras que recientemente se le han atribuido, alguna de las cuales queda citada como de discípulo de Llanos.

Pese a la gran influencia ejercida por Juan de Juanes en la escuela de Valencia, es indudable que ese retablo de Santa Úrsula delata la presencia de una personalidad independiente, y parece seguro que irán surgiendo otras todavía ignoradas, a medida que se conozca mejor la pintura de este período. Recuérdese el Miguel Juan Porta que aparece trabajando en Valencia en 1569 y muere en 1609. Su retablo de Santa María de Onteniente (1590-1596), no obstante su fecha tardía, se encuentra libre de las modas de fines de siglo. Obra documentada suya es también la miniatura de San Miguel del Ayuntamiento de Valencia (fig. 183). Testimonios de ello son, además, por ejemplo, las historias de la vida de Jesús, destruídas en el incendio del Museo Diocesano de Valencia y a cuyo autor se debe un Pentecostés de C. Cervera, en Madrid, y, aunque con menos seguridad, posiblemente también, el retablo de la Virgen con santos, de Santa María de Requena. Otra personalidad importante, y totalmente distinta, nos descubren los Impropios, del mismo museo.

Del Beato Nicolás Factor (1520-1583), coetáneo de Juanes, conservamos alguna pintura al fresco en el actual Manicomio, y se le atribuye una Virgen de la Leche, del Museo.

CATALUÑA

PEDRO NUÑES. OTROS PINTORES.—Durante el período propiamente rafaelesco, el nivel de la pintura desciende en Cataluña notablemente, y, hasta donde hoy podemos juzgar, el número de sus cultivadores de cierto rango, disminuye también. El más importante conocido es el portugués Pedro Nuñes, de cuya misma nación trabajan en Barcelona a mediados de siglo otros varios pintores.

Aunque su actividad documentada comienza en la temprana fecha de 1513, su estilo es ya esencialmente rafaelista, y en ello consiste buena parte de su interés. Consta que vivía aún en 1554. A pesar de su origen portugués, salvo, tal vez, alguna remota semejanza de los rostros de sus Cristos con los de Cristóbal de Figueiredo, no llegó a descubrir relación alguna directa con los pintores portugueses conocidos de la primera mitad del siglo. Su estilo, que en ciertos momentos se diría derivado del de las Loggias, descubre, en cambio, tensión espiritual y amaneramiento de estirpe más flamenca que italiana; su rafaelismo tiene más semejanza con el de Scorel, de quien debió de ser coetáneo, que con el de los discípulos de Rafael. El hecho nada tiene de sorprendente. El rafaelismo flamenco y holandés estaba de moda en España, y en escuela tan importante como la de Sevilla, el ziricenze Storm, discípulo de Heemskerck fué uno de los pintores más preeminentes de su tiempo, y, por otra parte, las estrechas relaciones comerciales y artísticas entre Portugal y Flandes son bien conocidas. En algunas de sus obras —historias de San Eloy —la sugerencia de los manieristas de Amberes es evidente, y probablemente la de P. Coecke—, retablo de Tarrasa.

Pintor muy activo y deseoso de ejecutar pronto y lo mejor posible los encargos recibidos, de obtener otros nuevos y de disminuir la competencia, hizo sociedad en 1532 con su paisano

Enrique Fernandes y con el napolitano Nicolás de Credensa para trabajar en común. La colaboración con el primero duró hasta la muerte de éste, y consta que después trabajó en dos ocasiones con el pintor Pedro Serafí.

De los numerosos retablos documentados de que hay noticia, gracias a las investigaciones de Madurell, sólo cuatro se conservan. El de la Pasión, de San Justo de Barcelona (1528-1530), anterior a su colaboración con E. Fernandes, es probablemente el que nos muestra con mayor pureza su estilo amigo de formas tensas y actitudes exaltadas. El de Capella, en la provincia de Huesca, comenzado por él un año antes, lo concluyó (1533) ya en colaboración con Fernandes, pero hasta donde permite juzgar la información gráfica, nos dice que el estilo de Nuñes debió de imponerse fundamentalmente a su compañero, y otro tanto parece atestiguar el retablo de San Severo (1541) del Museo Diocesano. Recientemente ha documentado el mismo investigador como obra suya el de San Eloy del Museo de Barcelona, alguna de cuyas historias figura entre sus creaciones más atractivas. A él se debe también seguramente el importante retablo del conde de Egara, en Tarrasa (figs. 184, 185 y 186).

En cuanto al estilo de Enrique Fernandes, los datos conocidos no permiten aislarlo con seguridad, pues, por desgracia el retablo de Vilasar (1527-1536), donde existía alguna tabla debida a él exclusivamente, fué destruido en 1936, y sólo poseemos una deficiente fotografía del conjunto, que no permite delimitar su estilo. Pero lo que sí consta es que, en opinión de sus contemporáneos, la parte de Nuñes era de calidad notablemente superior a la de Fernandes.

Del colaborador de Nuñes, Pedro Serafí, el Griego, que, al parecer, alternó los pinceles con la poesía y que murió después de 1566, no faltan noticias, y se conserva alguna obra suya, como el retablo de Arenys (1543), las puertas del órgano de la Catedral de Barcelona y la parte que le corresponde en las puertas de Tarragona (1563). Menos extremado en sus actitudes que el de Nuñes, su estilo carece de la influencia flamenca tan potente en éste, pero es de análoga calidad. Las Tentaciones de San Antonio que se le atribuyen en el Museo de Vich, es copia del cuadro de Tintoretto en San Trovoso de Venecia, cuya estampa de 1582 critica Pacheco por considerarla falta de decoro.

Tal vez relacionado con Serafí, pero desde luego influido por el estilo de Nuñes, se encuentra el retablo del Vinyet, hoy en el Hospital de Sitges. Colaborador a su vez de Serafí y un testimonio más del crecido número de extranjeros que trabajaban por estos años en Barcelona, es el italiano Pietro Paulo Montalbergo († 1588), quien, así como aquél alternó la pintura con la poesía, este abandonó con frecuencia los pinceles para consagrarse al comercio. Natural de Farnelli, en Lombardía, era hijo del pintor allí establecido Jerónimo de Montalbergo, y aparece ya trabajando en Barcelona en 1548 en colaboración con su paisano Pietro Morone. La parte que parece corresponderle en las puertas del órgano de la Catedral de Tarragona descubre en Montalbergo a un artista mejor dotado que Serafí, de mayor sensibilidad y de un sentido más fino de la belleza.

Aparte de estos artistas, cuya colaboración con Nuñes consta documentalmente, existen varias obras de autor desconocido, que manifiestan la amplia influencia del pintor portugués en la escuela catalana de esta época, o al menos, que no faltaron pintores de gusto análogo. Tal es el caso del que podría denominarse el Maestro de Caldas, por el retablo de Caldas de Malavella, muy influído por el estilo flamenco y en quien la sequedad de Nuñes se exalta hasta rayar a veces en la caricatura. Pintor bastante activo, dejó obras en Canillo (Andorra), cinco historias de Jesús y la Virgen en la colección Mateu, la Degollación del Bautista en la de Ro-

dríguez Andreu, ambas en Barcelona, e historias de San Miguel y de Jesús en la de Costa, de Palma de Mallorca. La Adoración de los Reyes, de Barroera, debe de ser de un discípulo. Relacionado con el Maestro de Caldas parece que se encuentra el autor del retablo de Santa Margarita de Lascuarre en la provincia de Huesca.

Por estos años trabaja R. Puig, de cuyo retablo de Hospitalet (1568), deben de conservarse restos.

Dado lo en sus comienzos que se encuentra el estudio de la pintura renacentista en Cataluña, es muy probable que hayan pintado en Barcelona durante este período otros artistas, por lo menos no inferiores a Nuñez y de ello es buen indicio el Nacimiento de San Juan del Museo Diocesano, de autor desconocido.

Pintor bastante modesto de esta época es Antonio Baray, a vecindado en Montblanch, autor del retablo de Vinaixa (1571) destruido en el año 1936, y en que los nimbo y fimbrias todavía eran de oro.

En Gerona esta etapa renacentista cuenta con el retablo de Saneja, cuyo ensamblaje, sin embargo, es todavía gótico y una Virgen con el Niño, del Museo, con fondo de oro, obras ambas, probablemente, muy próximas a 1530; el retablo de Cornellá, de 1563; el de la capilla del cementerio de Cadaqués, y el del Santuario dels Arcs en Santa Pau (Olot), donde se copia alguna estampa de Durero. En el de la Cena de la Catedral de Gerona (1567), en donde se utilizan también composiciones del grabador alemán, la corpulencia miguelangelesca de los personajes nos convierte a su autor en una especie de Becerra catalán, por lo que tal vez, debiera incluirse en el período siguiente.

ARAGÓN

JERÓNIMO COSIDA. OTROS PINTORES. — Al comenzar el segundo tercio del siglo, la escuela aragonesa, tan aferrada en la etapa anterior a la tradición decorativa del gótico, abandona definitivamente los fondos de oro y su decidida tendencia al amaneramiento, y se entrega de lleno al estilo rafaelesco.

La gran figura de este período es Cosida. Su actividad conocida comienza justamente el año 1533, y consta que continuaba trabajando todavía en 1580. Él llena, pues, esta gran etapa renacentista anterior al manierismo de fin de siglo. La diversa manera como firma en varios documentos hizo pensar que Jerónimo Vicente Vallejo y Jerónimo Cosida eran dos personajes diferentes. Hasta 1558, figura en todos los contratos como Jerónimo Vallejo o Jerónimo Vicente (alias Vallejo), apellidos también de su hijo el notario Juan Vicente Vallejo. Pero desde 1560 aparece como Jerónimo Cosida. Sus razones para adoptar este nuevo apellido las ignoramos. Tal vez pudieran ser sus deseos de defenderse de la mala voluntad de su hijo, cuya vida desarreglada le obligó a desheredarle en 1558. "Acompañado de ruines compañías", nos dice, terminó casándose con persona no grata a sus padres. Sea cual fuere el motivo, lo cierto es que todavía al hacer testamento, en 1591, se firma Jerónimo Cosida, e incluso designa a su hermano, ya difunto, y a sus hijos con el apellido.

Encargado de retablos que debieron de ser tan importantes como los mayores de San Lorenzo de Zaragoza (1536) y del Monasterio de Veruela (1540), Cosida escaló pronto en Zaragoza el rango de pintor de primera fila. Al mediar la cuarta década del siglo, debía de tenerse ya

por tal, pues en los lustros subsiguientes los encargos de obras se multiplicaron. Ignoramos si su fecundidad se mantuvo al mismo ritmo en los posteriores veinticinco años de su vida, pues, si bien desde 1561 en que termina los de Caspe y Monzón sólo hay noticia del de Valtorres, de 1578, Jusepe Martínez nos asegura que logró reunir estimable fortuna. Uno de sus hijos fué doctor en Medicina y el otro, como hemos visto, notario real.

Cosida, debido a sus merecimientos artísticos, a su prestigio y a sus condiciones personales, es, además, no sólo el pintor del gran mecenas del Renacimiento aragonés, don Fernando de Aragón, el nieto del Rey Católico y arzobispo de Zaragoza, después de haber sido abad de Veruela, sino su consejero en obras de fábrica y de artes plásticas. Jusepe Martínez nos ha dejado cumplida semblanza de su carácter. Según él, Cosida es el pintor orgulloso de su estirpe, que inaugura esa cadena de pintores hidalgos aragoneses del siglo XVI, cuyas vidas de gran señor con tanto gusto y orgullo comenta en la centuria siguiente el erudito tratadista aragonés, como queriendo ver en el lustre social de sus personas la importancia del noble arte de la pintura que él también profesaba. «Precióse siempre —nos dice— de hidalgo caballero, y, con razón, que su familia, que hoy dura, es de mucha nobleza; ciñó la espada de muy joven, y no la dejó aun en la misma muerte, pues se hizo enterrar con ella. Dejó a su hija heredera de una hacienda muy lucida, que era casas y campos.»

Aunque no están documentadas, obras suyas deben de ser los bellos retablos del Bautista de Calcena y de la Catedral de Tarazona, este último de 1547. En ambos es la Degollación el tema central. En el de Tarazona (fig. 189) el pintor ha seguido en sus rasgos esenciales la estampa de Durero de 1510, que ya Martínez nos dice cómo Cosida imitó sus grabados «con dulzura y amabilidad». A esa dulzura y amabilidad tanto como al aire romano de actitudes y tipos es a lo que se debe el cambio fundamental del tono de la interpretación aragonesa. Herodías y su compañera dejan de ser dos corpulentas Tusneldas de voluminosos tocados y se transforman en dos menudas jovencitas meridionales. En Calcena es particularmente bella la escena del banquete (figura 188). A esta primera época pertenecía también el importante retablo de Valderrobles (1545), víctima de la última guerra, y del que sólo se conserva alguna tabla en la iglesia. Muy posteriores eran los documentados de Caspe y Monzón (1558-1561), costeados por el obispo de Malta, Cubells, y que sólo conocemos por deficientes fotografías. El Nacimiento de Monzón está bellamente compuesto, correspondiéndose los movimientos de la Virgen y San José ante los arcos de medio punto del portal (fig. 190). Aún más tardío es el de Valtorres (1578).

Obras suyas deben de ser además el bello retablito de la Virgen, del Museo de Zaragoza (figura 187), la Concepción, de San Pablo, en la misma ciudad, y los Desposorios de Santa Catalina del Museo Lázaro de Madrid; de discípulo o por él muy influído, el retablo de Santa Ana de Pozuelo de Aragón. Adviértase sin embargo, que la deficiente información gráfica actual, y el medio siglo de actividad de Cosida no permiten precisar mucho el catálogo de su obra.

El estilo de Cosida parece prolongarse en el Nacimiento de San Juan, del Museo de Zaragoza, obra muy interesante por su fino sentido cromático, y su movimiento casi florentino, pero que no parece fácil relacionarla directamente con el maestro. Próxima a ella se encuentra la Virgen con el Niño de la colección de Román Vicente.

De calidad muy inferior a Cosida, y en ciertos aspectos influído por él, trabaja por los mismos años en que éste comienza su carrera, Juan Fernández Rodríguez, autor, según datos de Sanz Artibucilla, del retablo de San Lorenzo (1537) de la Catedral de Tarazona, en cuya historia

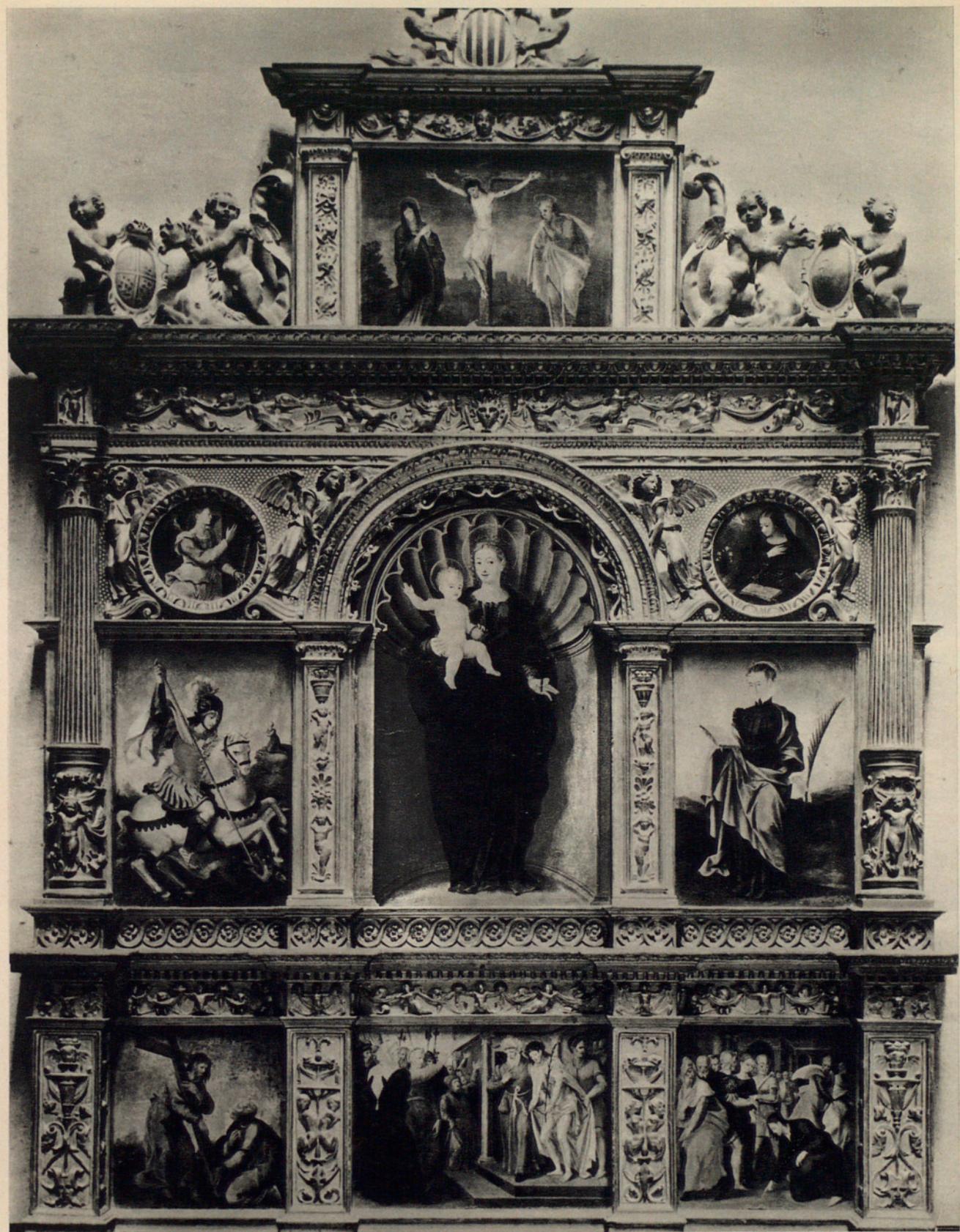


Fig. 187.—JERÓNIMO COSIDA: RETABLO DE LA VIRGEN (MUSEO DE ZARAGOZA).



Figs. 188, 189, 190 y 191.—JERÓNIMO COSIDA: HISTORIAS DEL BAUTISTA, DE LOS RETABLOS DE CALCENA Y DE LA CATEDRAL DE TARAZONA (1547), Y NACIMIENTO, DEL DE MONZÓN. J. F. RODRÍGUEZ: DESCENDIMIENTO (1537) (CATEDRAL DE TARAZONA).

del Descendimiento (fig. 191) copia la estampa del Marcantonio, y a él se deben, a juzgar por su estilo, los retablos de Santa Lucía y de la Magdalena de Ambel. Gaspar Ortiz es el autor del bello retablo de Híjar (1534), y a este momento corresponde también la actividad del toledano Alonso de Villaviciosa, que, según el mismo investigador, pintó el de la Esperanza, de la iglesia de la Magdalena de aquella población; consta que en 1534 había trabajado para Montalbán.

Tomás Peliguet, o Pelegret, que de ambas maneras se nombra, a pesar de su apellido nada castellano, asegura Martínez que era natural de Toledo, y de casa ilustre. Él nos dice también que «ganó muchos ducados tratándose como pintor noble» y que murió a los ochenta y cuatro años. Su actividad documentada circunscribese, hasta ahora, a tierra aragonesa. Si efectivamente se refiere a él la noticia de que trabajaba en 1513 en San Agustín de Huesca, debió de comenzar su carrera muy joven y gozar de vida casi centenaria. Lo más probable es que ése dato no le corresponda y que su primera fecha conocida sea la de 1538, en que pinta en San Miguel de los Navarros de Zaragoza, y la última, la de 1570, en que toma de discípulo a Gaspar de Aguilera.

Oigamos los méritos que, según el historiador aragonés, adornaron a su persona: «Fué nuestro Tomás rarísimo dibujador de práctica; su ejercicio fué pintar de blanco y negro, como su maestro Polidoro; fué fecundísimo historiador, muy abundante en sus historias, grande perspectivo, que hasta entonces los antecesores no dieron las luces con disminución conveniente como la perspectiva debe ser obrada. Fué grande arquitecto, de maravillosa invención, facilitando dificultades; desterró la manera mezquina y cansada, que hasta este tiempo no se conoció la belleza del manejo. Fué muy general en todo, menos en la pintura al óleo, que no la obró. Jamás supo estar ocioso, y por eso se halla tanta abundancia de dibujos para pintores, escultores, talladores de grotescos, bordadores, arquitectos y fábricas de iglesias, dando gran luz a todas las profesiones del dibujo».

Aunque es muy poco lo que se conserva, no faltan noticias de obras ejecutadas por él. Así, consta que en la Catedral pintó, en 1562, los frescos de la capilla de los Mártires; al año siguiente, los de la sacristía, y en 1566, los de la capilla de la Adoración de los Reyes, ambas en blanco y negro. En San Pedro el Viejo pintó la capilla de San Justo y Pastor (1566), y de él considera Del Arco los Profetas del monumento de Semana Santa, de la Catedral. En Zaragoza pintó, además, las puertas del retablo de la Magdalena y las del retablo del obispo de Lérida en el Pilar, ambas obras en blanco y negro. A él se deben, según Del Arco, las puertas del retablo de Roda (1556) pintadas en esa forma, en su exterior. Los temas representados son los Improperios, y la historia de Jesús mostrado al pueblo. En la composición del primero parece conservar cierta independencia, pero en el segundo se reduce fundamentalmente a fundir dos estampas de Durero. En el Prendimiento, a todo color, se advierte, en cambio, aunque remota, y tal vez indirecta, la huella de la interpretación de Schongauer. Tanto en unas como en otras pinturas Peliguet no pasa de ser un rafaelista tardío, amigo de figuras grandotas y sin gracia, más afortunado en la pintura monocroma que en la de todo color (fig. 192).

La falta de información gráfica no permite precisar la relación de las sargas de Roda con las pinturas murales de profetas, sibilas y apóstoles, éstos de 1558, de la Catedral de Tarazona, probablemente de calidad superior a aquéllas. Aunque, según J. Martínez, no cultivó la pintura al óleo, consta que contrató en ese procedimiento el retablo de Batea (1545). Sargas muy bellas de esta época, pero de distinta mano que las de Roda, son las de la Anunciación de Bulbuente.

Del discípulo de Peliguet, Cuevas, muerto muy joven, y en opinión de Martínez superior a

su maestro, se cree que colaboró con éste en el monumento de Semana Santa de la Catedral de Huesca, del que, según Del Arco, sólo se aprovechó en el actual la parte superior.

Contemporáneo de Cosida es también Diego de San Martín, autor de las Tentaciones de San Antonio (1556) del Museo de Zaragoza, en que las nubes se metamorfosan en endriagos y monstruos. Dos años antes contrató el de Tardienta (1557), en colaboración con Juan Catalán. En 1566, Diego González de San Martín se encarga del retablo de los Tonamira, de San Nicolás de Tudela, cuyo estilo no parece coincidir demasiado con el de la tabla de San Antón.

Entre las obras anónimas del segundo cuarto del siglo son particularmente interesantes por su finura las pequeñas historias de la Pasión y los Santos de la sacristía del Pilar, mereciendo también citarse el retablo del Nacimiento de Casbas, los de San Juan y de la Virgen, y de Santa Isabel con la Virgen y sus hijos, de la Colegiata de Daroca, y el de San José de la Catedral de Tudela (1530), probablemente de los más antiguos dedicados al Santo. De mediados de siglo debe de ser el retablo de la Virgen de la Colegiata de Daroca.

NAVARRA. — La pintura del Renacimiento en Navarra, no produce en este período artistas de primera fila, y, como siempre, en la parte de la Ribera comparte sus actividades con la escuela aragonesa. Aunque en general de segundo orden, las obras conservadas son, sin embargo, abundantes. Entre los pintores de obra conocida, figura en primer término, por su fecha, Bernat de Flandes, artista de escasa valía establecido en Pamplona, que pinta los retablos de San Blas y de Santa Catalina de Burlada (1556), este sólo en parte conservado. Biurrun le ha atribuido, tal vez con razón, los de Santa Águeda y Santa Catalina de Ainzoain. A principios de la segunda mitad del siglo deben de pertenecer los dos retablos del Hospital de Pamplona, quizá algo anteriores, y las interesantes pinturas murales de la Casa de Oriz, hoy en el Museo de Navarra, dedicadas a narrar las principales escenas de la campaña de Carlos V en Sajonia.

De mediados de siglo son también el retablo de San Bartolomé de Estella, el de la Visitación de San Francisco de Olite, el de Ubarri (1554), el de Arre, el de Azqueta (1557), el del Crucificado de Eransus (1560), etc.

TOLEDO

PEREDA, COMONTES Y CORREA. — La introducción del estilo rafaelesco en Toledo no se nos presenta hoy en la forma algo brusca con que irrumpió en Sevilla, e incluso en Valencia. Es preciso, sin embargo, recordar, que a este tránsito suave del cuatrocentismo de Borgoña al estilo rafaelesco contribuye el que Machuca abandonase la ciudad muy a principios de siglo, y, al parecer, no se estableciese en ella una vez formado. Su Virgen del Museo del Prado, fechada en Italia en 1517, nos dice cómo en tan temprana fecha, cuando Borgoña era el dictador de la pintura toledana, el joven Machuca había asimilado plenamente el estilo del Renacimiento quinientista. La verdadera versión rafaelista que arraiga en la escuela, en cuanto hoy podemos juzgar, parece formarse dentro de la tradición de Juan de Borgoña, como renovando al principio sus fórmulas cuatrocentistas hasta crear más tarde un estilo completamente nuevo. Esta nueva etapa del Renacimiento toledano se nos ofrece todavía un tanto confusa, pero, de todas formas, pueden distinguirse en ella con cierta seguridad sus personalidades principales.

Lugar muy destacado, tanto por su independencia del estilo de Borgoña como por lo tem-



Fig. 192.—TOMÁS PELIGUET: PUERTAS DEL RETABLO MAYOR (1556) (CATEDRAL DE RODA).



Fig. 193.—JUAN DE PEREDA: SANTA LIBRADA (1525-1526) (CATEDRAL DE SIGÜENZA).



Figs. 194 y 195.—JUAN DE PEREDA: JUICIO Y MARTIRIO DE SANTA LIBRADA (CATEDRAL DE SIGÜENZA).

INSTITUTO AMATLLER
DE ARTE HISPANICO



Figs. 196, 197, 198 y. 199.—NACIMIENTO (INSTITUTO, SORIA). FRANCISCO DE COMONTES: SAN BARTOLOMÉ (1559). HISTORIA DE SANTA ELENA (SAN JUAN DE LOS REYES, TOLEDO) Y JESÚS ENTRE LOS DOCTORES (SAN EUGENIO, TOLEDO).

prano de su obra conocida, por su alta calidad y por lo que contribuye a transformar la escuela toledana, le corresponde al autor del bello retablo de Santa Librada (1525-1526) de la catedral de Sigüenza. Aunque no de una manera del todo concluyente parece estar documentado como Juan de Pereda, según otros, Sorera o Soreda, del que sólo sabemos que realizó algún trabajo de tipo decorativo en el mismo templo. El estilo del retablo de Santa Librada es claramente rafaelesco, y ya don Elías Tormo advirtió que en la Decapitación de la Santa, la figura del verdugo repite con fidelidad una de las del Pasmo de Sicilia del pintor de Urbino, a lo que puede agregarse que el escenario de la tabla central del retablo es reflejo del de la Escuela de Atenas del mismo maestro. Artista indudablemente formado en Italia, nos deja ver sus entusiasmos renacentistas en los relieves de los trabajos de Hércules —inspirados en placas de Moderno— con que comenta en el lenguaje de la fábula pagana la fortaleza del espíritu de la Santa. Pero lo capital para la evolución de la escuela toledana, entonces esencialmente cuatrocentista, es que a mediados de la tercera década del siglo hace alarde ante los discípulos e imitadores de Juan de Borgoña de toda la riqueza de actitudes del maestro de Urbino. Post, al mismo tiempo que ha encarecido acertadamente la influencia leonardesca, tan generalizada en esta época, ha llamado la atención sobre la semejanza de sus tipos femeninos con los de Bugiardini. Los niños desnudos del fondo de la escena de la Condena de la Santa, alusivos probablemente a su castidad, hacen pensar en los de la Sagrada Familia de la Galería Nacional de Londres, atribuída a Miguel Ángel, y en los de los fondos de los profetas de la Sixtina (figuras 193, 194 y 195).

Sin que sea posible hasta ahora precisar en qué relación pueda encontrarse con la escuela toledana, citaremos aquí las tres bellas tablas del Nacimiento (fig. 196), la Adoración de los Reyes y la Asunción que, procedentes de Santa María de la Huerta, se encuentran en el Instituto de Soria. Los efectos de luz, la gracia y elegancia de las actitudes y el movimiento son sus preocupaciones principales en la reducida parte de su labor que hasta nosotros ha llegado. Como suele suceder en los pintores de este momento, en realidad sólo emplea algunas fórmulas rafaelescas, pero ni el tipo de los personajes, ni su distribución en el escenario, ni las arquitecturas ni el paisaje imitan los modelos del maestro. Su estilo se relaciona con el seguntino de esta época y atribuye Post esta serie de tablas a Juan de Pereda, de quien se inclina a creer también otras tres tablas de San Pedro de Soria.

Probablemente, uno de los artistas formados en el taller de Juan de Borgoña en que la influencia del supuesto Pereda parece más sensible es Francisco de Comontes († 1565), hijo de Íñigo y sobrino de Antonio. Su estilo renacentista es, sin embargo, en gran parte, de origen flamenco. Su actividad llena aproximadamente el segundo tercio del siglo. Trabaja ya en 1526, y poco después de 1530 tiene la suficiente reputación para que se le encargue el retablo de los Reyes Nuevos de la Catedral, hoy perdido. La obra documentada más importante que conservamos de su mano es el actual retablo mayor de San Juan de los Reyes (1541-1552), que contiene diversas escenas de la historia de la Santa Cruz, como pintado que fué para el hospital de esa advocación fundado por el Cardenal Mendoza. Él nos permite ver cómo bajo su pincel los modelos de Borgoña se alargan y adquieren esa flexibilidad y suavidad de movimientos propias del arte rafaelesco (fig. 198). El Descendimiento es una simplificación de la conocida estampa de Marcantonio.

Otras obras documentadas suyas son el San Bartolomé del Seminario (1559), destruido en 1936 (fig. 197), los restos de las puertas del órgano (1544-1549) de la Catedral, en parte conser-

vadas en la ermita de San Eugenio (fig. 199), y los retratos de los cardenales Tavera (1545) y Silíceo (1547); y parecen poder atribuirsele el Nacimiento, la Adoración de los Reyes y la Huída a Egipto, de la Catedral. La comparación de ese Nacimiento con el de Borgoña en Ávila nos dice cómo conserva algo de la preocupación de aquél por la perspectiva, pero también cómo el reposo del borgoñón se transforma en movimiento y alegría, valores que subraya con sus numerosos y expresivos ángeles. Con él se relacionan muy estrechamente los Santos Juanes de la capilla de Reyes Viejos de la Catedral y las sibillas y profetas de la iglesia de Atienza.

Obra de Comontes es para Gómez Moreno el Nacimiento del Museo del Prado, que para Post se debe a Correa. Del mismo estilo que los números 684-690 de aquel Museo, la influencia de Borgoña es en él todavía bastante intensa, aunque delata una etapa más avanzada.

La personalidad artística de Juan Correa de Vivar se nos presenta en la actualidad menos clara que la de Comontes. De su vida sabemos que trabajó para la catedral de Toledo en diversas ocasiones, desde 1539 hasta 1561, en que hubo de chocar con aquél, a causa de la adjudicación de una labor de escasa importancia en aquel templo. Al parecer, cultivó también la escultura.

La base más segura para conocer hoy su estilo, después de la destrucción en 1936 del retablo mayor de la iglesia parroquial de Mondéjar (1555), es el del convento de Almonacid de Zorita (1554). Sus pinturas más conocidas son, sin embargo, las del Museo del Prado que se consideran procedentes de los monasterios de Guisando y de San Martín de Valdeiglesias. Según el Padre Sigüenza, que escribe a los cincuenta años de haber sido pintadas, constaba que Correa había trabajado en el convento de Guisando, y al visitarlo Ponz, a fines del XVIII, se le aseguró que era suyo el retablo mayor. Aunque no es fácil relacionar de manera concluyente las tablas conservadas en el Prado con las diversas noticias publicadas por Ponz, sí parece seguro que deben atribuirsele por su analogía con los retablos de Almonacid y Mondéjar, los números 668 a 670 y las 674 a 682. Revélasenos en ellas Correa entregado al rafaelismo, y con una mimética más movida y complicada que la de Borgoña, como hija que era de una etapa mucho más avanzada del Renacimiento. Su coloración es clara, y el modelado más blando y esfumado que el de Comontes. Aparte de estos valores estilísticos o técnicos, en algunas tablas como, la de San Benito y San Mauro, nos descubre un sorprendente sentido de la grandiosidad y, sobre todo, una emoción en los rostros algo inesperada dentro del estilo un tanto vacío de su rafaelismo.

De mayor desarrollo que ninguna de las anteriores, y de otra procedencia, el Tránsito de la Virgen del Museo del Prado nos permite un conocimiento más completo de su personalidad. Gracias a las variadas y movidas actitudes del apretado grupo de Apóstoles que aparece en el fondo y a su coloración más oscura, la mirada se concentra en la blanca cabecera del lecho, donde reposa el pálido rostro de la Virgen. Orante, a la izquierda, encuéntrase en primer término el donador, don Francisco de Rojas, mientras a través de la ventana central contemplamos la subida de la Virgen a los cielos (fig. 200). A Correa se le ha atribuido también, probablemente con razón, el Calvario del Salvador de Toledo.

Obra muy bella, y que si es de Correa está muy influída por Comontes, es la Anunciación de Zorrilla en Madrid, de cuya Virgen existe repetición o copia en la colección Herráiz.

La mayor parte de las obras que recientemente se le han atribuido no parece que, por ahora, puedan clasificarse sino como de taller o de discípulos inmediatos de Juan de Borgoña. En ninguna de ellas, salvo en el retablo de Mora, el rafaelismo adquiere la entidad que en las obras que se consideran seguras de Correa. La Piedad de la colección Anderson es probablemente



Fig. 200.—JUAN CORREA DE VIVAR: TRÁNSITO DE LA VIRGEN (MUSEO DEL PRADO).



Figs. 201, 202 y 203.—PEDRO DE ANDRADE: PIEDAD (CATEDRAL DE SIGÜENZA). MARTÍN GÓMEZ: PURIFICACIÓN (CATEDRAL DE CUENCA). ALONSO BERRUGUETE: CORONACIÓN DE LA VIRGEN (MUSEO DEL LOUVRE).

de escuela portuguesa. En cambio, quizá pudieran ser suyos los retablos de Maqueda, donde el camino del Calvario sigue bastante de cerca la composición del Pasmo de Sicilia de Rafael. Pedro de Andrade, autor del retablo del Calvario de la Catedral de Sigüenza, es pintor formado probablemente bajo el influjo de Francisco de Comontes. A él se deben, en el mismo templo una Piedad (fig. 201), y una tabla de varios Santos, una Asunción, de propiedad particular gaditana. En 1576 pinta Diego Martínez, vecino de Sigüenza, el retablo de Caltojar.

CUENCA. — Aunque se le citó en la escuela valenciana por su formación con Yáñez, es preciso registrar en el ámbito de la pintura de Castilla la Nueva de este período a Martín Gómez (1547-1560), que trabaja en la Catedral de Cuenca y cuyo estilo deriva en gran parte del de Yáñez de la Almedina. Obra documentada suya es el San Mateo y el San Lorenzo (1552), y, al parecer, también un Nacimiento (1548). Estilísticamente pueden atribuirse la Purificación, (figura 202) la Asunción y la Coronación, todo ello en la Catedral, y el San Juan Evangelista del Palacio Episcopal. En gran parte de taller es el retablo de la Cena, y el eco de su estilo se advierte todavía en el retablo de los Santos Juanes. Al corregir pruebas, tengo la satisfacción de ver que Post, independiente de mi, atribuye a este pintor las obras citadas. Para distinguirle del artista del mismo nombre que trabaja posteriormente en El Escorial, le denomina el Viejo.

En la provincia de Guadalajara, tan ligada siempre artísticamente con Toledo, abundan los retablos de este período. Entre ellos, merecen recordarse el de Renera, fechado en 1549, cuyo autor se distingue por su amor al movimiento y por su dramatismo; el de la Concepción de Mondéjar, el de Riba de Saelices, el de Bujarrabal, el de la Anunciación y el de un Santo Prelado de Alcocer, ambos probablemente de la misma mano; el de San Miguel de Brihuega, etc.

CASTILLA LA VIEJA

ALONSO BERRUGUETE. OTROS PINTORES. — De la pintura renacentista de este período en Valladolid estamos mal informados, pues aunque no escasean las noticias de pintores y de obras, de éstas son pocas las fotografiadas, y no es fácil delimitar la obra de aquéllos. Lo que sí resulta probable es que los artistas italianos desempeñaron un importante papel en la etapa rafaelista. Julio Aquiles, juntamente con su compañero Alejandro Mayner, a quienes hemos de encontrar de nuevo en Granada, trabajaron en Valladolid en 1533 para don Francisco de los Cobos, y con el mismo prócer se comprometieron a pintar durante un año otros dos italianos que ya de antiguo venían trabajando en común, el boloñés Biagio delle Lame, llamado Pippini o Puppini, discípulo de Francia, que murió después de 1575, y Bartolomé Ramenghi (1484 † 1542), a quien se conoce además por el nombre de su patria: Bagnacavallo. Difundidores ambos del estilo romano en Bolonia, y de estilo muy semejante entre sí, si llegaron efectivamente a trasladarse a Valladolid, su labor no ha podido ser identificada hasta ahora. Italiano es igualmente B. Rabuyate, a quien nos referiremos más adelante. La presencia de la corte fué también ocasión de que varios artistas importantes permaneciesen en ella durante algún tiempo.

En los comienzos de este período, coincidiendo con el regreso de Alonso Berruguete, es preciso citar al autor del retablo de San Martín de Medina del Campo, sin duda el mejor dotado de este momento. Su parentesco estilístico con él es lo suficientemente estrecho para que se haya considerado obra juvenil de aquél. Pero el maestro que se nos muestra a la cabeza de la nueva

corriente renacentista es Berruguete, que en 1532 había terminado su retablo de San Benito. Conocido principalmente como escultor, es también pintor de extraordinario interés, aunque su obra pictórica no tuvo la trascendencia de la escultórica. Debió de marchar a Italia bastante joven, probablemente poco después de 1504, y estaba de regreso en 1518. Consta que visitó Florencia, donde recibió el encargo de terminar la Coronación de la Virgen del Museo del Louvre, dejada sin concluir por Filippino Lippi († 1504). Como es natural en escultor tan devoto de Miguel Ángel como Berruguete, en su estilo pictórico existe también un fondo miguelangélesco, y no faltan sugerencias del maestro de Urbino. Sus pinturas del retablo de San Benito hacen recordar el estilo de las Loggias del Vaticano (1516-1518), que tal vez no llegó a ver comenzadas, y en la bóveda de la estancia de la Signatura se encuentra el fondo de mosaico que él emplea y que propuso para la capilla Real de Granada. Pero el amaneramiento, los convencionalismos de sus modelos y de sus actitudes y su iluminación, en suma, lo que hace excepcional su estilo en la pintura renacentista española, obliga a pensar especialmente en el manierismo florentino de la segunda década del siglo. Seducido por el sentido de la luz leonardesco que inspira a Sodoma en Siena hacia 1510, se relaciona, sobre todo, a juzgar por sus obras seguras españolas con el manierismo del Rosso, de quien se diría más bien un condiscípulo. El esfumado de alguna de sus figuras recuerda también el de Beccafumi.

La identificación de la obra italiana de Berruguete se encuentra aún llena de interrogantes. La base más segura que hasta ahora poseemos es la parte que pueda corresponderle en la Coronación del Museo del Louvre (fig. 203), ya que la Concepción, del Espíritu Santo de Florencia que se le ha atribuido, indudablemente no le pertenece. No pudiendo excluirse la posibilidad de que se deba a alguno de los otros pintores, que, ausente ya Berruguete de Florencia, terminaron la tabla de la Coronación, lo que por su esfumado se relaciona más con el estilo conocido de nuestro pintor es la parte de los ángeles. Fundándose en ellos, recientemente le ha atribuido Longhi las dos bellas pinturas de una Salomé de los Uffizi de Florencia y la Virgen con el Niño y Santa Isabel con San Juanito de la Galería Borghese de Roma, esta última, para unos, de Fra Bartolomeo, y para el mismo Longhi, durante algún tiempo, del Pontormo. El parentesco de la última con los ángeles del Louvre es, en efecto, estrecho, y la semejanza con las obras españolas de Berruguete, lo suficientemente notable para que deban ser tomadas muy en consideración en este difícil problema de reconstruir la etapa italiana del artista. Pero el citado crítico no se limita a indicar estas analogías sino que, con cálido entusiasmo y acertadas consideraciones, ha supuesto que Berruguete, probablemente unos años mayor que Pontormo y el Rosso, los manieristas por antonomasia, ha ejercido en ellos influencia decisiva. De ser así, el papel de nuestro pintor en la formación del manierismo florentino habría sido de primer orden. Por desgracia, precisa reconocer que las restantes obras con que se ha querido reconstruir la etapa italiana de Berruguete—Virgen de la colección Loeser de Florencia, retrato del Museo de Viena, Virgen de la Pinacoteca de Munich—se encuentran ya mucho más lejanos que la Virgen de la Galería Borghese y la Salomé de los Uffizi tanto de los Ángeles de la Coronación del Louvre como de sus obras seguras españolas.

La obra pictórica de Berruguete en Castilla es bastante reducida. Además de las tablas del retablo de San Benito, hoy en el Museo de Valladolid (figs. 204, 205 y 206), pintó las cuatro inferiores del de los Irlandeses de Salamanca (1529)—las cuatro superiores, según Gómez-Moreno, son ya de mediados de siglo—, las del de Santa Úrsula de Toledo y el Calvario del Museo de Valladolid. Animadas por un dramatismo francamente berrugueteresco, y por un

interés claroscurista muy acusado, aunque también con importantes diferencias con sus obras documentadas, le ha atribuido recientemente el mismo crítico el retablo de Santa Lucía de Paredes de Nava, justificando esas diferencias por tratarse de una obra juvenil que en todo caso delata ya el contacto del pintor con el manierismo florentino.

El único pintor de estilo conocido de la escuela de Berruguete es Juan de Villoldo, autor del gran velo de la capilla del Obispo (fig. 207), de Madrid (1547). De él se consideran también las dos tablas de los Santos Juanes del mismo templo, y, si efectivamente son suyas, a él se deben el retablo y las sargas de Corrales de Duero, las pinturas de Calabazanos, y los retablos del Salvador con los Patriarcas y la Virgen, y la Purificación (1560) de la Catedral de Palencia. Casi seguramente suyo y, en este caso, de lo mejor de su mano, es el retablo de Tordehumos (fig. 208), estrechamente relacionado con el de Santa Lucía, de Paredes de Nava, y de la más excelente calidad. Villoldo consta que pintó el retablo de la Virgen de las Candelas de la sacristía de la capilla de San Gregorio en la Catedral de Palencia.

Además de estas obras de estilo tan berrugueteresco, hay noticia de varios pintores que trabajan en la misma época y, naturalmente, no faltan los retablos de autor desconocido. A poco de mediar la centuria encontramos a Luis Vélez, autor del retablo del Descendimiento de Medina del Campo (1560). De amplia clientela, a juzgar por los contratos de obras publicados, debió de gozar Jerónimo Vázquez (1520 † d. 1580), hijo de Antonio Vázquez, que tan importante papel desempeñara también en el segundo cuarto del siglo. Obras documentadas suyas son el retablo de Quintanilla de Abajo (1567), el del Salvador, de Simancas (1571) y el de San Antón, de Valladolid, hoy en aquel Santuario Nacional. Aunque de calidad superior, con las tablas del Santuario Nacional —en particular con la Oración del Huerto— se relaciona el bello retablo de la Resurrección, de la Chancillería, hoy en el Museo, sin duda la obra más interesante de este momento por su esfumado y por su preocupación por la luz. De la misma mano son el «Ecce Homo» y el Cristo a la Columna, de Valbuena de Duero.

No menos activo que Jerónimo Vázquez fué el florentino Benito Rabuyate († 1586) que aparece trabajando a mediados de siglo, y que además de la pintura de retablo, cultivó el fresco, aunque, por desgracia, los del convento de la Concepción han desaparecido. Distinguióse también como pintor de retratos, si bien tampoco ha podido identificarse ninguno de su mano. Los que hizo en 1566 para el Duque de Osuna en Peñafiel se desconocen en la actualidad. A él se debe la parte de pintura del retablo de San Antolín de Tordesillas. Pero la influencia directa italiana no se redujo a la prolongada actividad de Rabuyate en Valladolid. Sabemos que a poco de morir él llegaron para el retablo mayor del monasterio de La Vid varios lienzos, firmados por artistas italianos: el de la Presentación de Juan Bautista Cavagna (1591), el de la Anunciación de Fabricio de Santa Fede (1592), y el de Jesús y los doctores de Jerónimo Imperato, todos ellos firmados en Nápoles.

De Gaspar de Palencia parece que no se conserva ninguna de sus obras documentadas, y no sabemos con seguridad si es el mismo artista que sólo con el apellido firma el Martirio de Santa Águeda del Museo de Bilbao.

Obras importantes de este período de la pintura renacentista vallisoletana, por desgracia anónimas, son, en el Museo, la Virgen con el Niño, cuya composición se encuentra inspirada en una estampa de Schongauer, y el retablo de la Asunción.

En León y Burgos los principales pintores del segundo tercio del siglo son bastante modestos y fundamentalmente continúan el estilo del período anterior. En Soria, el único pintor de obra

conocida es Juan de Baltanás, que pinta el retablo de San Juan de Rabanera, de Soria en 1561. Consta que Diego de Bastida hizo en 1538 un retablo para El Azoque, y Alonso Ibáñez, en 1564, el de Alcolea de la Fuente, al parecer, de muy escaso valor. El maestro más importante de fines de siglo, según los documentos publicados por el marqués de Saltillo, fué Pedro Jiménez de Santiago.

SEVILLA

PEDRO DE CAMPAÑA. — La Sevilla que a principios del siglo XVI, con su riqueza creciente, había atraído a un artista como Alejo Fernández, al mediar aquella centuria era la mayor ciudad de España y, sin duda, la de más brillante porvenir. Si durante los veinticinco primeros años había deslumbrado a los sevillanos el oro de las Antillas y de la Tierra Firme, el año de 1521 se conquistaba Tenochtitlán, la ciudad maravillosa edificada sobre las lagunas, y una década más tarde se apoderaba Pizarro de la capital de los Incas, aquella otra ciudad a la que sus vecinos veneraban como a un dios. Los caudales de oro que los dos imperios volcaron sobre Europa eran desembarcados a orillas del Guadalquivir, y nada tiene de extraño que alentada por tanta riqueza, la vieja ciudad morisca comenzase a vestirse de mármoles y de formas clásicas.

El rafaelismo debió de introducirse en Sevilla de manera brusca, sin etapas intermedias que estableciesen la transición. Al entrar en la quinta década del siglo nos encontramos ante varios pintores desprovistos de todo rastro cuatrocentista y sin enlace alguno sensible con los maestros que en ella trabajaron anteriormente. Los dos más importantes son un flamenco y un holandés que se llamaron entre nosotros Pedro de Campaña y Fernando Esturmio, y en su patria Kempeneer y Storm. Aparecen en Sevilla antes de 1540 y trabajan en ella, por lo menos, hasta hacia 1560 el uno y el otro; es decir, hasta los años en que fecha ya sus obras más antiguas Luis de Vargas.

Pedro de Campaña es, sin duda, la primera figura del rafaelismo en Sevilla. Aunque cuando llegó a la ciudad andaluza era un artista formado y todavía en plena producción regresó a los Países Bajos, pocos dejaron huella tan luminosa en la tradición sevillana. Por las páginas del *Arte de la Pintura* de Pacheco desfila con frecuencia la venerable figura del pintor flamenco como uno de los modelos que el suegro de Velázquez proponía a los jóvenes pintores sevillanos.

Nacido en Bruselas en 1503, debió de pertenecer a la familia de Kempeneer que durante el siglo XVI contó entre sus miembros a varios pintores, tapiceros y hombres de letras. De creer a Pacheco, habría hecho su aprendizaje con el propio Rafael, pero la primera noticia que de él poseemos nos lo presenta en Bolonia en 1529, en vísperas de la llegada del Emperador, trabajando en uno de los arcos de triunfo que se erigieron en su honor en la capital de la Romaña. Sabemos que le llevó a Venecia el cardenal Grimani, para quien pintó varias obras, y que en 1537 se encontraba ya pintando en la Catedral de Sevilla. Conocemos mal su actividad durante la década siguiente; pero desde 1547 hasta que regresa a su patria, poco antes de 1563, figura en Sevilla ejecutando encargos de importancia. En este último año le encontramos ya en Bruselas nombrado sucesor de Miguel Coxcie en la dirección de la fábrica de tapices. A Pacheco debemos un retrato de Campaña y la semblanza siguiente: «Fué benigno, corregido, no se halló mentira en su boca aunque fuese burlando; no se le conoció enfermedad mientras vivió, pues amó gran-



Fig. 204.—ALONSO BERRUGUETE: NACIMIENTO (MUSEO DE VALLADOLID).



Figs. 205, 206, 207 y 208.—ALONSO BERRUGUETE: HUÍDA A EGIPTO Y SIBILA (MUSEO DE VALLADOLID). JUAN DE VILLOLDO: BAUTISMO DE CRISTO (1547) (CAPILLA DEL OBISPO, MADRID). CAMINO DEL CALVARIO (TORDEHUMOS).

demente la abstinencia y templanza, y a esta causa se apartaba de la comunicación particular de sus naturales; fué hombre animoso y valiente, y no medianamente diestro en las armas; tuvo singular agudeza y donaire en el decir. Fué muy amado y estimado por muchos príncipes.» No creo que sea su autorretrato el de propiedad particular que recientemente se ha publicado como tal.

Pedro de Campaña es el típico artista del Renacimiento que no se limita al cultivo de su arte, sino que domina también la arquitectura y la escultura, y en su incansable deseo de saber, conoce las matemáticas y la astronomía. Como en el caso de Leonardo, el artista y el ingeniero se dan en él casi parejos. Hijo de Flandes, Campaña, aunque formado en Italia, sabe atemperar el idealismo toscano, mirando la naturaleza. Copió con entusiasmo y provecho las antigüedades romanas, y nos consta que lo hizo con admirable precisión, pero no dejó por eso de introducir en sus cuadros temas anecdóticos de la vida diaria. El de la joven barriendo, del San Joaquín abandonando la casa, o el de las gallinas de la Visitación, es muy dudoso que los hubiesen aprobado Rafael ni Miguel Ángel, aunque G. Romano los acepta gustoso en su Virgen de la Gata, de Nápoles, y en su Virgen de Santa María del Ánima, de Roma. El rafaelismo de Campaña es, sin embargo, manifiesto. Nadie en nuestra patria supo mover y enlazar las numerosas figuras de una gran escena al gusto del maestro de Urbino como él lo hizo en su Presentación. Y a este efecto, no deja de ser valiosa la opinión de un artista de la calidad de Luis de Vargas, que, como él, había pasado también largos años en Italia. En su sentir, quien desease conocer en Sevilla el estilo de Rafael debía buscar las obras de Maese Pedro.

Como es natural, no pudo ser insensible a ese miguelangelismo que sedujera al propio Rafael, y no falta alguna obra en que le vemos cultivando el escorzo, como un Volterra. Su contacto con el manierismo, que ya producía en Italia frutos muy maduros, es también indudable; pero no se incorpora a ninguna de sus manifestaciones más decididas. Las metas que en este aspecto alcanza son hijas esencialmente de su propio temperamento, no debiendo olvidarse tampoco el tono expresivo de la escultura española de la época. Debido a su permanencia en la ciudad de las lagunas, no faltan por último, huellas de influjo veneciano; mas es preciso reconocer que en ese aspecto la generación de Martín de Vos había de superarle considerablemente.

Contra el clasicismo de los modelos rafaelescos, frente al que ya se rebelaban al paso de Campaña por Roma los más inmediatos sucesores del maestro de Urbino, pugna en nuestro pintor su temperamento de temple dramático y su gusto esporádico de naturaleza barroca por la hinchazón y el abultamiento de las formas. Esa particular sensibilidad para los temas trágicos se encuentra fecundada por una sana inspiración en la realidad, gracias a la cual su Descendimiento, de la Catedral de Sevilla, no obstante la semejanza que ofrece con el de Volterra, pintado por los mismos años, se diferencia esencialmente de él. Valor de primer orden en Campaña, al servicio de esa sensibilidad dramática, es su gusto y notable dominio del claroscuro, que le permite crear sabios y, con frecuencia, violentos efectos de luz. Esos efectos de luz no le sirven sólo para intensificar la expresión de un rostro, prestar todo su valor mímico al gesto de una mano o para provocar la contemplación devota de los pies traspasados del Salvador, sino que, como a los grandes maestros holandeses de la centuria siguiente, le permite convertir los interiores en escenarios llenos de vida. F. Bologna ha comparado recientemente su estilo con el de Perino del Vaga.

La tendencia a la hinchazón de las formas, y el deseo de mover las superficies de carnes y

telas en un fluir ajeno a la sobriedad renacentista, de que, como veremos, dió buenas muestras en la gran tabla de la Purificación, hacen de él, en mi sentir, uno de los más ilustres precursores del barroquismo rubeniano. Y papel análogo creo que le corresponde en la evolución del paisaje flamenco. Los suyos pueden ser de tipo manierista; pero en alguna ocasión, como su paisano Brueghel, sabe dotar al paisaje de ese valor dramático que desarrollará plenamente Rubens. También en este aspecto resulta pintor de capital importancia, como precedente del gran maestro de Amberes.

Las primeras obras importantes de Pedro de Campaña de fecha conocida —una de ellas sólo aproximadamente— nos presentan una de las facetas más valiosas de su personalidad, la de su sensibilidad para lo dramático. El Descendimiento de Santa María de Gracia, hoy en el Museo de Montpellier (fig. 212), inspirado en parte por la conocida estampa de Marcantonio, es de fecha imprecisa, pero consta que es anterior a 1547, en que contrató el de la Catedral de Sevilla.

El proceso de elaboración seguido por Campaña al componer el Descendimiento de Montpellier se continúa en el de la Catedral. El esquema general es el mismo y, sin embargo, las diferencias son fundamentales. Las proporciones de la tabla no son tan cuadradas, y existe manifiesto deseo de concentrar más la escena simplificándola, y de intensificar su dramatismo. Donde la nota trágica culmina es en el grupo de la Virgen. Maese Pedro no ha representado, como Van der Weyden, el momento en que la Madre de Jesús, transpuesto el sentido, cae desfallecida; en que a la tortura del dolor sigue la laxitud y la quietud del desfallecimiento. Él ha elegido, como Volterra, el momento más agudo del drama. Así como el Descendimiento de Van der Weyden tiene la fuerza trágica del vacío del silencio que sigue al drama, el de Campaña tiene la fuerza del dolor mismo. Mientras el uno subraya la falta de vida del cuerpo del Salvador con el paralelismo del cuerpo exánime de la Virgen, el otro le opone su impetuoso movimiento convulsivo. Sentada en tierra la Virgen, sus espasmos de dolor agitan su cuerpo en descargas casi epilépticas. Produce el efecto de que no puede estar en reposo un solo momento; que sus piernas, dobladas hace un instante, han de cambiar de posición dentro de unos segundos. Su cuello se arquea, y loca de dolor, fija sus ojos desorbitados en el rostro de su Hijo. Si la iluminación triste y misteriosa de la cabeza del Salvador subraya el silencio de muerte, la del busto de la Virgen sirve para que nuestro interés se fije en su rostro descarnado y en sus ojos enormemente abiertos y desencajados. Para encontrar en nuestro siglo XVI algo de intensidad expresiva análoga, es necesario recurrir a la escultura, a la Virgen de los Cuchillos, de Juan de Juní. Y no debe olvidarse que ni Juní ni Campaña fueron hijos de la tierra (figs. 209 y 210).

En la rica capilla de los Jaén, en la antigua sinagoga, convertida en iglesia de Santa Cruz, para donde fué pintado, el Descendimiento de Maese Pedro fué durante dos siglos y medio una de las obras más admiradas por los pintores sevillanos. Pacheco nos confiesa cómo el contemplar el cuerpo muerto del Cristo le producía tal pavor y miedo, que temía estar a solas en la oscura capilla donde se encontraba el cuadro. La admiración que por él sentía Murillo era profunda. Es tradición que recoge Ponz, a fines del siglo XVIII, en estos términos: «Es una gran recomendación de esta obra el saberse que Murillo la estaba considerando y estudiando continuamente, y que muchas veces, aun en sus últimos años, respondía al sacristán de la iglesia y a otros que le veían de continuo en dicha capilla: Que estaba esperando cuándo acababan de bajar de la cruz a aquel divino Señor.» Como otras obras suyas, el Descendimiento está firmado: *Hoc opus faciebat Petrus Campaniensis.*

A principios de enero de 1555 se comprometió Pedro de Campaña, en unión de Antonio de



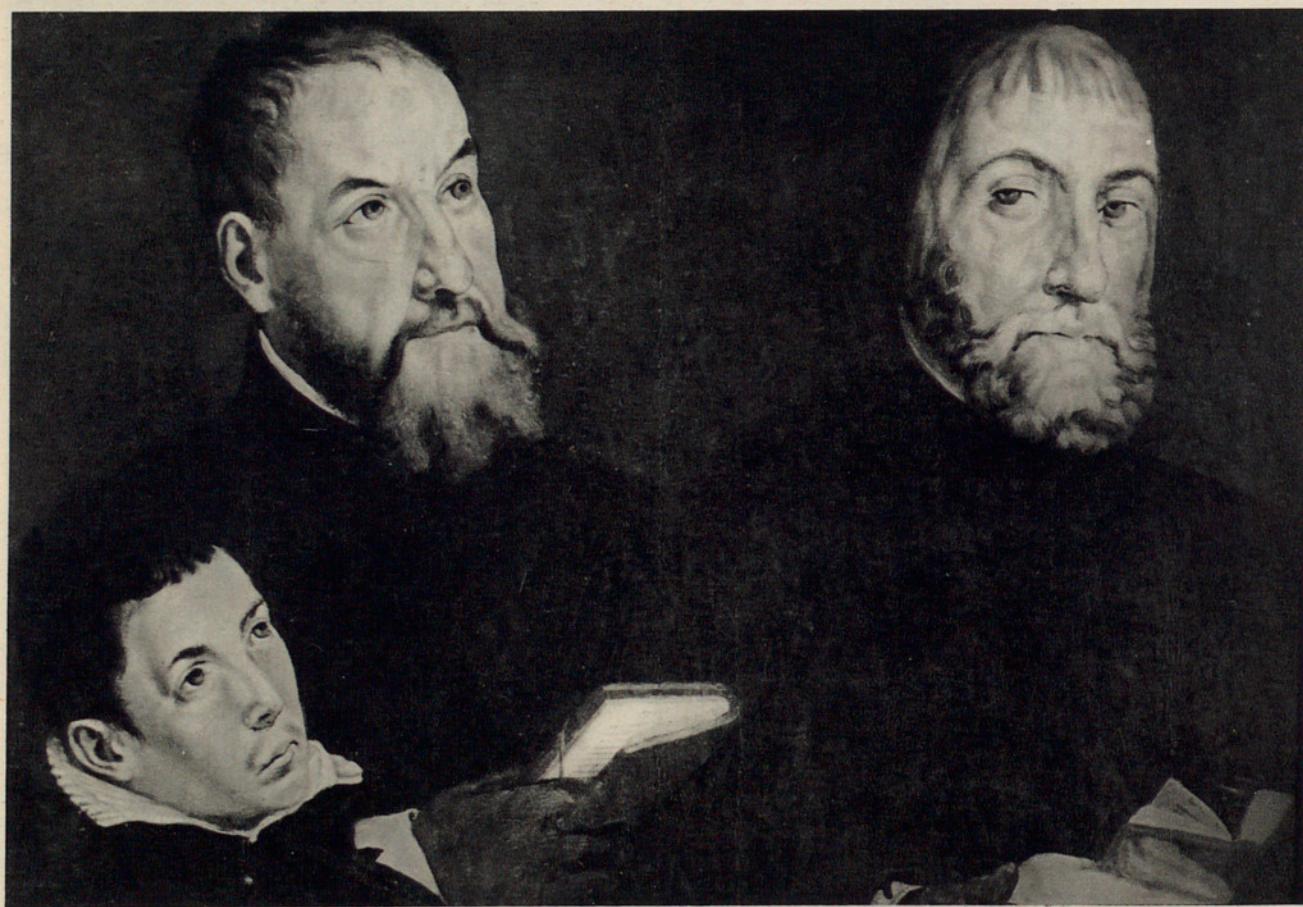
Fig. 209.—PEDRO DE CAMPAÑA: DESCENDIMIENTO (1547) (CATEDRAL DE SEVILLA).



Fig. 210.—PEDRO DE CAMPAÑA: DETALLE DEL DESCENDIMIENTO (CATEDRAL DE SEVILLA).



Fig. 211.—PEDRO DE CAMPAÑA: PURIFICACIÓN (1555) (CATEDRAL DE SEVILLA).



Figs. 212, 213 y 214.—PEDRO DE CAMPAÑA: DESCENDIMIENTO (MUSEO FABRE, MONTPELLIER). DESCENDIMIENTO (COLEGIO DEL PATRIARCA, VALENCIA). RETRATOS (CAPILLA DEL MARISCAL, CATEDRAL DE SEVILLA).

Alfián, a pintar un retablo para la capilla que poseía en la catedral el mariscal y veinticuatro de la ciudad de Sevilla Diego Caballero. Problema no fácil de resolver todavía es el deslindar la parte que pueda corresponder en el retablo a su colaborador Alfián. Por eso, dado lo uniforme del estilo, al menos en las tablas principales, tal vez deba pensarse provisionalmente que su papel, no obstante el pie de igualdad en que aparece con Campaña en el contrato, fué más bien el de discípulo auxiliar.

Consta el retablo de un cuerpo principal con la gran Purificación de Nuestra Señora en el centro, y los santos Ildefonso, Francisco, Santiago y Domingo en las calles laterales; otro de remate con la Resurrección y el Crucifijo con San Juan y la Virgen, y el banco con Jesús y los doctores en la calle central, y los retratos del fundador y sus familiares a los lados.

La gran tabla de la Purificación nos presenta al Pedro de Campaña pintor de grandes composiciones deseoso de emular al Rafael de los tapices. Inspirándose en la conocida estampa de Durero, imagina un monumental interior de gruesas columnas y amplias naves adinteladas, en el que, naturalmente, desaparece todo rastro de gótismo. Campaña, que conoce y admira las historias de los apóstoles de los tapices del Vaticano, se aleja un poco, como Rafael en la Muerte de Ananías, y nos deja ver las gradas del templo, para mostrarnos en ellas algunas figuras que sirvan como de preámbulo a la historia y favorezcan el efecto de profundidad. Era el recurso que ya empleara el pintor de Urbino en la Escuela de Atenas.

La ordenación general de la escena misma, en buena parte, tiene su origen en la estampa de Durero. En el espacio vacío, de proporciones casi cuadradas, de la derecha de la tabla sevillana, se percibe aún el recuerdo de la mesa sobre la que Simeón recibe el Niño en el grabado alemán. Pero, como es natural, ni los tipos de los personajes, ni su indumentaria, ni sus actitudes tienen nada que ver con él. Todo ello es de pura estirpe rafaelesca (fig. 211).

El pobre del primer término es el Ananías del tapiz, o, si se prefiere, el filósofo echado en las gradas de la Escuela de Atenas. Su presencia en la pintura sevillana está, en parte, justificada por la caridad del niño que le ofrece una manzana. Pero su papel en el movimiento general de la composición, además del ya mencionado de dar importancia al primer plano, es muy concreto. Como en tantas obras de Rafael —recuérdese especialmente la Transfiguración—, Campaña ha procurado crear con las actitudes de los personajes unas cuantas líneas muy acusadas y quebradas que, desembocando unas en otras, conduzcan nuestra mirada al corazón mismo de la historia. Situado en primer término, con el movimiento ascendente de su brazo implorante, ese pordiosero dirige nuestra mirada hacia el grupo central de Simeón con el Salvador en los brazos, a través del niño que ofrece la manzana y de los brazos de la Virgen. Esta doble línea quebrada, recogida en su extremo, inicia de nuevo su ascenso en la joven que con su mirar parece elevarla al cielo. Nada de esto existe en la estampa de Durero, y, en cambio, son los sesgos normales del ritmo rafaelesco. La matrona que avanza luciendo su gentil cuerpo luminoso limita la composición por la derecha, y, como la arrogante mujer arrodillada en la Transfiguración de Rafael, cierra el gran triángulo que queda libre en la parte central. Según fórmula igualmente rafaelesca, los personajes del último término rellenan el ángulo superior izquierdo y con su isocefalia restablecen la horizontalidad, impuesta por la arquitectura y rota por la ordenación de los protagonistas de la historia.

Contra lo que se supone, esos personajes que rodean al grupo central de la Virgen arrodillada, Simeón con el Niño y San José con la vela, no son simples figuras de relleno, sin más valor que el puramente formal que desempeñan en la composición. Siete de ellas son figuras alegó-

ricas que prestan particular interés a la iconografía de la Purificación de Pedro de Campaña. Representan las Virtudes que adornan a María. Las dos que ha destacado más el pintor, quién sabe si a petición del patrono, son la Caridad, a la izquierda, y la Templanza, a la derecha, con el jarro en la mano. En segundo plano, y de izquierda a derecha, se encuentra la Justicia, con la balanza, y la Fortaleza, con una cabeza de león por broche en el pecho; la Prudencia, con el espejo, y la Fe, con la cruz. Aunque carece de atributos, la mirada fija en las alturas de la joven que se halla junto a la Templanza permite identificarla con la Esperanza. Resta tras ésta una figura femenina, con la frente cubierta, y al parecer, de vieja, que probablemente será la profetisa Ana. Según el texto de San Lucas, «era mujer de ochenta y cuatro años de edad. Esta nunca se apartaba del templo, sirviendo con ayunos y oraciones día y noche. La cual sobrevino a esta misma hora y alababa a Dios y hablaba dél a todos los que esperaban la redención de Israel».

Merecen destacarse los retratos del fundador y su familia. El del lado del Evangelio representa, de medio cuerpo, al mariscal don Diego Caballero, acompañado de su hermano Alonso y el hijo, al parecer, de éste. Don Diego era personaje importante. En su juventud había pasado a la conquista de las Indias, y allí había luchado durante muchos años con muy diversa fortuna. Su principal residencia había sido la isla Española, la actual de Santo Domingo, sede principal del gobierno de aquellas lejanas tierras hasta la caída de los imperios de Méjico y Perú (fig. 214).

El retablo mayor (1557) de la iglesia de Santa Ana contiene las escasas y usuales escenas de la vida de la santa y las de la Virgen hasta el Nacimiento. Desde el punto de vista más puramente estético, los principales valores del retablo se refieren al interés que Campaña manifiesta por la iluminación, bien para realzar el tono expresivo de la escena, o bien, simplemente para crear efectos de luz, al arrebato lírico que descubre en algunas historias y a ese naturalismo tan propio de su sensibilidad flamenca, no reprimida totalmente por el idealismo romano renacentista. Y a esos valores debe agregarse su importancia para la evolución del paisaje flamenco posterior.

El Nacimiento es, sin duda, de las composiciones más bellas del retablo. El arrebato trágico del Descendimiento de la Catedral se transforma aquí en entusiasmo por el recién nacido, en amor y en devoción. Todos adoran a porfía al Salvador niño: la Virgen y San José; los ángeles, que en agitado tropel acuden por los aires y tratan de alcanzarle con sus manos; los pastores, que, temerosos, a pesar de su entusiasmo, no se atreven a llegar hasta Él; la mula y el toro, que avanzan sus cabezas para darle calor. Formando un círculo en torno al recién nacido, sólo se apartan para que el espectador pueda contemplarlo. Lo mismo que el arrebato de la expresión, es la luz factor de primer orden en el Nacimiento. Gracias a ella, Campaña no sólo destaca la figura del Niño Jesús, sino que concentra el interés en los otros dos personajes principales, en la Virgen y San José, y gracias a ella también, los seis ángeles realzan sus violentos esfuerzos y con sus manos casi transparentes tienen calidad de aparición (fig. 215).

Todavía en otras historias del retablo continúa siendo la luz valor de primer orden. Es más: casi puede decirse que su verdadero argumento es la luz. Me refiero en primer lugar a la de San Joaquín abandonando la casa. Muéstranos en ella una sencilla portada de limpias molduras clásicas, con dos personajes saliendo: San Joaquín y Santa Ana, que quiere detenerle. Ambas aparecen fuertemente iluminadas por la luz casi cenital que cae por el exterior. Por su misma elevación, esa luz fuerte no penetra dentro; apenas pasa el umbral. La habitación recibe, en cambio, luz más suave, que, amortiguada por una ventana de gruesos vidrios, entra por la



Fig. 215.—PEDRO DE CAMPAÑA: ADORACIÓN DE LOS PASTORES (1557) (SANTA ANA, SEVILLA).



Figs. 216, 217 y 218.—PEDRO DE CAMPAÑA: ESCENAS DE LA VIDA DE SAN JOAQUÍN (1557) (SANTA ANA, SEVILLA). FERNANDO STORM: SANTAS CATALINA Y BÁRBARA (1555) (CATEDRAL DE SEVILLA).

pared del fondo, y en ella, a contraluz, para que percibamos bien la diferencia de esta nueva zona luminosa, nos presenta Campaña un personaje secundario. A pesar del aspecto clásico de la portada y de la grandilocuencia mímica de los protagonistas, pueden adivinarse ya en el cuadro sevillano los interiores holandeses del siglo XVII. En la cadena que comienza con los Van Eyck y Bouts y culmina en Vermeer, la tabla de Campaña ocupa un lugar muy digno de ser tenido en cuenta (figs. 216 y 217).

Si las escenas anteriores nos ofrecen al pintor interesado primordialmente por los problemas de la luz, el aviso del ángel a San Joaquín nos lo muestra cultivando un género pictórico de glorioso precedente y brillante porvenir en la pintura de su patria. Ese cuadro es, sobre todo, un paisaje trazado con gran seguridad y soltura técnica. El sombrío plano de tierra del primer término que se recorta con fuerza sobre el fondo luminoso serpea por el tronco del árbol para extenderse en la parte superior por su tupida copa de gruesas hojas. Tras ese primer plano no son ruinas clásicas ni motivos menudos lo que atraen nuestra atención: son unas blandas laderas tratadas en grandes masas, que se crecen y mueven hasta terminar en un perfil de grandes curvas. Unos troncos de árboles retuércense ante ellas, mientras un mastín, al descender al vecino barranco ondea su flexible cuerpo, y el cuerno de la vinajera se incurva también en primer término como cifra de ese movimiento con que el pintor desea animar todo el escenario.

A la luz de la evolución del paisaje flamenco, el Sueño de San Joaquín adquiere valor singular para el mejor conocimiento de este importante problema, sobre todo como testimonio de la influencia que Pedro de Campaña con su estilo de sugestión veneciana pudo ejercer, al regresar a su patria, en los pintores jóvenes inmediatamente anteriores a Rubens. Recuérdese, para valorar mejor la novedad del paisaje de Campaña dentro de la pintura flamenca, que el retablo de Santa Ana se pinta por los mismos años en que Brueghel regresa de Italia y comienza a difundir su concepción del paisaje.

De Pedro de Campaña se conocen además las siguientes obras: un retablo documentado (1556) en la Catedral de Córdoba, el de San Bartolomé de Carmona; otro, con excepción del guardapolvo —la Virgen de la Antigua debe de ser de algún discípulo—, de Santiago de Écija; el San Antonio y San Pablo, de San Isidoro, el Jesús a la columna, de Santa Catalina, y el Calvario de San Juan de la Palma —destruido en 1936—, los tres firmados y en Sevilla; el Nacimiento firmado, de violento resplandor celeste como el de Beccafumi y la Virgen de la Leche, ambos del Museo de Berlín, y el Nacimiento y la Circuncisión que estuvieron a la venta en Sevilla hace años; el Santo Entierro de la Galería de Bergamo acertadamente atribuido por Longhi.

Obra que no llegó a convencerme plenamente de que sea del propio Pedro de Campaña, aunque cada vez me inclino más en sentido afirmativo, es la Adoración de los Reyes de la Catedral de León. Una copia de cuerpo entero existe en Santa Marina de la misma población.

El número de pinturas renacentistas flamencas o intensamente influídas por aquella escuela debió de ser considerable en Sevilla, y todavía es relativamente crecido. Algunas se encuentran estilísticamente bastante próximas a Campaña. Recuérdese, por ejemplo, el Cristo a la columna de Ferreres, en Játiva, muy semejante al de Amarante en Portugal.

Obra también importante es la Virgen de los Remedios de San Vicente de Sevilla. Debe compararse con la del fondo de San Jerónimo, de Pickman, quizás de la misma mano. También en relación con el círculo de Campaña debe citarse la Virgen en gloria del Rey de Rumania, y el Calvario de Madre de Dios de Sevilla.

ESTURMIO. FRUTET. — Storm no es flamenco, es un holandés natural de Ziricksee. Al firmar sus cuadros suele recordárnoslo *Hernandus Sturmius Ziricensis*. Avecindado en Sevilla, pinta en ella a mediados de siglo, por lo menos unos veinte años (1539-1557). Sin que sus méritos artísticos lo justifiquen demasiado, debió de gozar de cierta reputación y, desde luego, no debió de faltarle trabajo. El número de retablos importantes de su mano de que tenemos noticia es relativamente grande, y los patronos a quienes sirvió, de cierto rango. A él se le confió el gran retablo de la capilla de los Evangelistas, de la Catedral, y a él acudieron los futuros Duques de Osuna al decorar la Colegiata y el Sepulcro del gran pueblo andaluz.

Entre los rafaelistas sevillanos, Storm no puede ocultar su formación holandesa. Frente a la blandura, la gracia y la distinción de Pedro de Campaña, su estilo resulta seco, nervioso, violento. Su amaneramiento es con frecuencia exagerado. Es una rama de ese árbol, poco jugoso, todo nudos y contorsiones, que es el rafaelismo holandés definido por Scorel y Heemskerk. Storm, digno hijo de tales maestros, une a los convencionalismos de éstos sus propias incorrecciones. De ellos procede su afición a los efectos de claroscuro y a esas actitudes en que los personajes se retuerzen como las raíces de un olivo milenario, y las manos se crispan como presas de pasmo, que en eso habían venido a parar el bello mundo soñado por el delicado pintor de Urbino y las blandas manos de las vírgenes leonardescas.

En su obra fechada más antigua, el retablo de San Pedro de Arcos (1539-1542), la parte de taller es considerable, y sólo en alguna escena como la muerte de San Pablo puede pensarse en la ejecución personal del maestro (fig. 221). Pero de todas formas, sus auxiliares se han limitado a ejecutar puntualmente sus composiciones y modelos. Su obra maestra es el retablo de los Evangelistas de la Catedral de Sevilla, fechado en 1555. La historia de la Resurrección, muy influída por Heemskerk, como advirtió ya Mayer, es un conjunto de cinco cuerpos secos y musculosos, en actitudes violentas, combinados con gruesos sillares, lápidas y troncos de árboles, que surgen en desorden, realzado todo ello por violentos efectos de claroscuro. El Salvador se eleva con los brazos extendidos, dentro del círculo descrito por su manto, con indudable valentía, pero con cierto sabor de receta. Los Evangelistas quieren ser personajes grandiosos que evoquen el recuerdo de Miguel Ángel. Pero más que por su grandiosidad sorprenden por lo desenfadado de las actitudes, por sus cabellos encrespados, por sus gestos un tanto rústicos. En el San Lucas lo más grandioso es la concepción misma del tema: entronizado en las nubes, diríamos encontrarnos ante un nido de águilas formado sobre troncos de árboles que se retuerzen en la cúspide de altísima montaña (fig. 220).

En las cuatro Santas de media figura del banco, ese tono heroico decrece. Como buen renacentista, nos muestra el fondo de paisajes sembrado de ruinas clásicas; pero entre ellas se levanta airosa la torre de la Catedral, todavía sin el cuerpo de campanas renacentista agregado muy pocos años después por Hernán Ruiz. Aunque en el cariño con que copia sus menudos pormenores rinde Storm homenaje a la belleza de la torre almohade, su presencia en aquel lugar es mero recuerdo del milagro en ella obrado por las Santas Justa y Rufina. Al lado de la torre sevillana vemos el anfiteatro en que sufrieron martirio, y para que no falte esa nota seca y añosa tan del gusto del pintor, el tronco de un árbol se retuerce a la izquierda (figs. 218 y 219).

Las obras de Storm, con frecuencia ejecutadas de prisa y probablemente con excesiva colaboración de auxiliares, son abundantes. Recuérdese el retablo de la capilla de la Universidad de Osuna (1547), la Concepción (1555) de la Colegiata de aquella misma población, el retablo dedicado a ese mismo misterio en Alcalá del Río (1547); el de Santa Ana, de Santa María, de

Sanlúcar de Barrameda (1549); un San Andrés de propiedad particular sevillana, la Santa Catalina, de Santa Ana de Sevilla, etc.

Un tercer nombre de artista flamenco precisa recordar en los grandes anales del rafaelismo sevillano. Francisco Frutet fué pintor que gozó también de crédito estimable en la ciudad andaluza. Nos lo asegura Pacheco, sólo pocos años posterior a él, y no hay motivos para dudarlo. Ceán Bermúdez nos describe una obra documentada (1548), hoy, por desgracia, perdida, y sobre la base no poco insegura del citado crítico de fines del siglo XVIII, se considera suyo el hermoso tríptico del Calvario del Hospital de las Bulas, en la actualidad en el Museo de Sevilla. Aunque no sea argumento decisivo en contra, debe advertirse que no se ha encontrado documentación alguna a él referente en el archivo de aquel hospital. Pintura de grandes proporciones en tabla e indudablemente de un romanista flamenco de excelente calidad, no lejano de Coxcie, no es imposible que se trate de una obra importada.

LUIS DE VARGAS. — Luis de Vargas, lo mismo que Pedro de Campaña, es ya celebrado en nuestra literatura artística a poco de morir. «Luz de la Pintura, y padre dignísimo della en esta patria suya Sevilla» le llama Pacheco al comenzar su biografía en el *Libro de retratos*. Luis de Vargas penetra en la historia del arte sevillano con el nimbo del semidiós. Nacido Pacheco cuatro años antes de descender Vargas al sepulcro se forma con la generación que le conoció en la plenitud de su gloria.

Nace, al parecer, en 1506; fué hijo de un “pintor no de opinión”, como dice Pacheco, llamado Juan de Vargas, y con él debió de hacer su primer aprendizaje. “A los veintiún años, aventajado a los demás en la pintura de las sargas que se usaban entonces”, continúa escribiendo el maestro de Velázquez, se encontraba ya en Italia. Hallándose en Roma le toca contemplar el espectáculo menos edificante que presenció el mundo católico durante el siglo XVI. Artista, tal vez, el más piadoso de nuestro Renacimiento, tuvo que ser testigo del asalto de Roma por las tropas imperiales. El trascendental acontecimiento lo dejó consignado en su diario, el “Libro de sus santos”, como, al parecer, lo llamaba. La estancia en Italia fué larga. Se asegura que duró no menos de veintiocho años, tal vez, interrumpida con visitas a Sevilla más o menos prolongadas. Si son ciertos esos datos, podría decirse que consumió en Italia casi toda su vida artística, y la realidad es que su libro de memorias lo escribió en lengua toscana. Sale de Sevilla con poco más de veinte años, y no consta su presencia en Sevilla hasta 1553, cuando va a cumplir los cincuenta, para morir unos quince después. Incluso parece que durante este breve período sevillano hubo de ausentarse cerca de otros dos años para visitar de nuevo su querida Italia. Ignoro las razones de Palomino para asegurar que sus dos viajes a Italia sólo fueron de siete años cada uno. Del resto de su vida estamos tan mal informados que no poseemos ninguna otra noticia de interés. Segun Pacheco, murió en 1568, a los sesenta y dos años.

La modestia y la piedad fueron, en el sentir de sus contemporáneos, rasgos capitales de su persona. “Fué tan humilde y modesto como excelente y gran pintor,” escribe Pacheco. La noticia, aunque escueta, merece subrayarse, que no fué, en verdad, la modestia la virtud más corriente en los artistas. Su piedad fué aún mayor que su modestia. Pacheco se refiere a ella más largamente, y hasta termina rodeándolo de un cierto halo de santidad. Cuando se lee su elogio en el *Libro de retratos*, ante algún pasaje, hasta creemos tener en nuestras manos una de esas crónicas de órdenes religiosas en que se recogen cuidadosamente los regalos celestiales recibidos por los hermanos difuntos. Despues de ensalzarnos sus virtudes, termina diciendo que

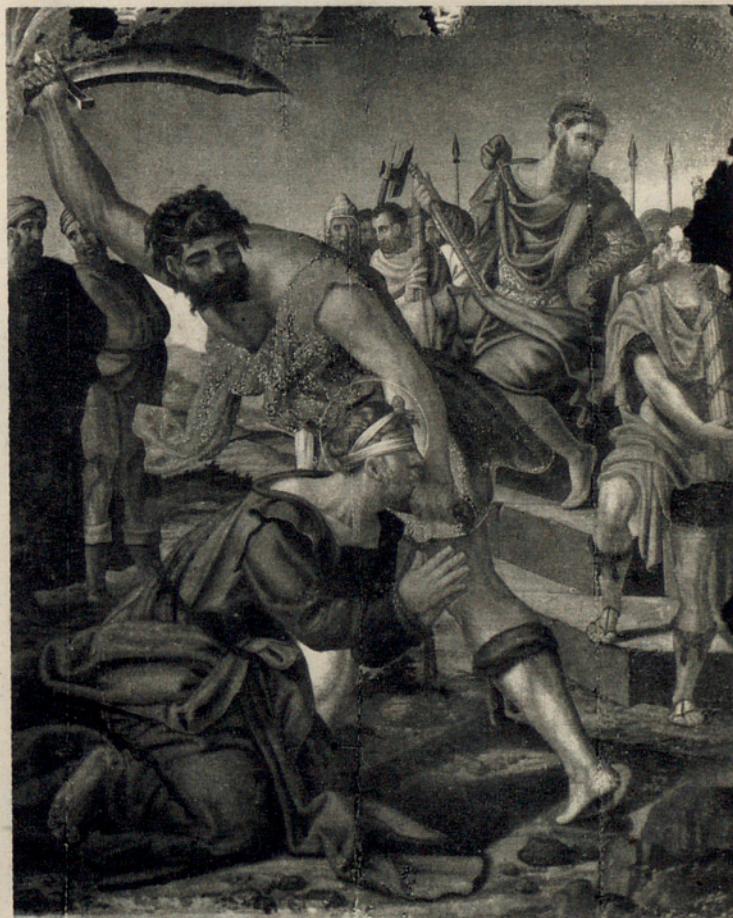
le sucedieron "cosas milagrosas" que por pedir más largo discurso, desgraciadamente, no específica. Pacheco y Jusepe Martínez encarecen también el ingenio del pintor, en confirmación del cual nos cuentan alguna anécdota. A Luis de Vargas, por último, le conocemos físicamente por el dibujo que hizo Pacheco de un retrato suyo de medio relieve e inspirándose además en un hijo que se le parecía mucho.

Sobre su formación también disponemos del valioso testimonio de Pacheco. «No se sabe —nos dice— quién haya sido su maestro; algunos presumen que lo fué el Perino del Vaga, por ventura movidos de la semejanza de su hermoso modo; pero lo cierto es haber estudiado sin maestro, y así, en veintiocho años de su virtuosa juventud, que estuvo en Italia, alcanzó la bellísima manera que vemos.» Sea estudiando en el taller mismo de Perino del Vaga, o en sus obras, la influencia del estilo de éste en el de Vargas es de todos modos tan evidente, que no sería imposible que hubiese colaborado con él. Compárese la Andrómeda de Perino en Sant'Angelo y el fondo del Nacimiento de Vargas. A la influencia de Perino del Vaga agrégase también la de su contemporáneo Salviati; aunque menos esencial, es sensible también en algún aspecto la de la escuela lombarda.

Como Vargas sólo reside en Sevilla la última parte de su vida, y precisamente a esos años de su edad madura corresponde su labor fechada, salvo alguna pintura que pueda existir anterior a 1530, la mayor parte de su labor debe de conservarse en Italia confundida con la de los discípulos e imitadores de Rafael. Pero la realidad es que no sólo ha pasado inadvertida para Vasari, lo que nada tiene de sorprendente, sino que el propio Pacheco no pudo recoger noticia de ninguna de ellas. La Ascensión de la Trinidad de Via Condotti, de 1548, en que se ha querido leer su firma, no puede ser de su mano.

El retablo del Nacimiento, fechado en 1555, es su obra más antigua y, sin embargo, sólo es trece años anterior a su muerte. Luis de Vargas había cumplido los cuarenta y cinco y se acercaba a los cincuenta. Por eso su antefirma no puede por menos de resultar desconcertante, pues en ella nos dice que cuando pintaba aquella obra estaba aprendiendo: *Tunc discebam Lui-sius de Vargas 1555*. Mayer llegó a sospechar que, pintado el cuadro muchos años antes, al colocarlo en el retablo y firmarlo, creyó necesario recordarnos cómo era obra de su juventud. Aunque sin duda es hipótesis posible, me inclino más bien a ver en ello una manifestación de esa modestia de su carácter tan encarecida por Pacheco. Con modestia tal vez un poco afectada, quizás quiera decirnos cómo, a pesar de sus años maduros, continuaba aprendiendo.

El retablo del Nacimiento es quizás su obra más perfecta. En el tablero, acusadamente estrecho y terminado en medio punto, el centro de la escena se desplaza a la izquierda. Los personajes, tanto como al Salvador, dirigen a la Virgen los fervores de su devoción, pues aunque Aquél se encuentra en primer término y en Él concentran sus miradas el Padre Eterno y tres de los pastores desde el segundo plano, los que ocupan lugar preferente es a la Virgen y no al Niño a quien adoran. Con sentido netamente rafaelesco de la composición, Luis de Vargas empuja toda la masa y el grupo de los pastores en sentido ascendente, de derecha a izquierda, contraponiéndolo al verticalismo de la figura de María. En la Virgen, con la mirada baja y las manos unidas y desplazadas hacia la izquierda, empleaba Vargas una actitud rebosante de recogimiento y elegancia, probablemente inspirada en Marco da Pino, el discípulo de Perino del Vaga, actitud que había de echar profundas raíces en el arte sevillano y florecer en la generación siguiente en las Concepciones de Martínez Montañés. Papel importante desempeña también el rompimiento de Gloria, probablemente uno de los más antiguos que contemplaron



Figs. 219, 220 y 221.—FERNANDO STORM: SANTAS JUSTA Y RUFINA Y SAN LUCAS (1555) (CATEDRAL DE SEVILLA); DECAPI-
TACIÓN DE SAN PABLO (ARCOS DE LA FRONTERA).



Fig. 222.—LUIS DE VARGAS: RETABLO DEL NACIMIENTO (1555) (CATEDRAL DE SEVILLA).

los sevillanos, y el hecho es digno de subrayarse, sobre todo en escuela que tan amiga había de ser de mostrarnos las luminosas entrañas celestes (figs. 222 y 223).

En medio de tanto gesto y actitud rafaelesca, lo mismo que Aquiles se siente impulsado hacia las armas mezcladas entre las sedas femeninas, el temperamento de Vargas es atraído por los motivos naturalistas. A pesar de toda la grandiosidad quinientista de la composición, los temas secundarios adquieren importancia impropia de su tono elevado. Las ofrendas de los pastores no han interesado al pintor menos que los pastores mismos. El cordero que uno de ellos lleva sobre sus hombros lo ha estudiado Vargas con el cariño de un primitivo flamenco o de un animalista holandés del siglo XVII, y el encuentro de la cabra con el Niño es un gracioso tema secundario al que el pintor no ha dudado en conceder desarrollo casi veronesiano.

La obra que sigue en importancia y corrección al Nacimiento es el retablo de la Generación temporal de Cristo, de 1561. Como allí, una gran tabla terminada en medio punto rehundido en el muro, ocupa el centro del retablo, y figuras secundarias revisten el grueso de aquél. En el banco aparece el retrato del donador, el chantre Medina. Debido al supuesto elogio de Mateo Pérez de Alessio, cuando pintaba el vecino fresco monumental de San Cristóbal, al perfecto escorzo de la pierna —*gamba* en italiano— del Adán de la tabla central, conócese ésta por el cuadro de la Gamba. La composición, rica en movimientos, no es hija exclusiva de la fantasía de Vargas. Ya Justi la comparó con una obra del Vasari grabada por el francés Felipe Thomassin. Con intérprete tan de primer orden, el esquema general vasariano echó largas raíces en el arte andaluz. Si Montañés vió en la Virgen del Nacimiento el gesto de sus Concepciones, no es imposible que el cuadro de la Gamba inspirase a Alonso Cano su Virgen del Rosario. Los ecos del famoso cuadro de Luis de Vargas resonaban así en la pintura andaluza todavía a mediados del siglo XVII (fig. 225).

El retablo de la Piedad, de Santa María la Blanca, nos presenta a Luis de Vargas ante un tema patético. Es su última obra fechada. La pintó en 1564, cuatro años antes de morir. Bien sea por la colaboración de discípulos, o bien por su propia decadencia, existe en algunas de sus partes un descenso de calidad respecto de los dos retablos anteriores. Tampoco en el aspecto expresivo se advierte esa intensidad dramática presumible en artista de su fervor religioso ante escena de contenido tan hondamente trágico. El cotejo con el Descendimiento de Campaña, indudablemente no le favorece. La composición, que ofrece alguna analogía con la de Rossetti, en Volterra (1551), está bien estudiada. Es clara, y las líneas generales enlazan bien entre sí. La contraposición de las actitudes es sobria, y no falta sentido espectacular al conjunto (fig. 226). Pero los personajes carecen de ese arrebato que es valor de primer orden en el Descendimiento de Campaña. La Crucifixión, firmada, del Museo de Filadelfia (fig. 227) se encuentra también muy por bajo del Nacimiento, y otro tanto sucede a la Purificación, de Bárcenas, en Madrid (fig. 228). A él se debe también la Virgen de la Marquesa de Hoyos en Jerez de la Frontera.

Pedro de Campaña, a pesar de haber visitado Italia, no llega, que sepamos, a pintar al fresco. El introductor de la gran técnica del Renacimiento en Sevilla es Luis de Vargas: «Fué el primero que traxo a esta ciudad la manera italiana y nueva de pintar al fresco», escribe Pacheco. No en vano pasó en Italia casi toda su vida. Hasta fines del siglo XVII, la Virgen del Rosario pintada por él en un pilar de la iglesia vieja de San Pablo, fechada en 1555, era testimonio de su dominio de la técnica al fresco. Su pintura mural del Camino del Calvario, de la fachada posterior del Sagrario, se conserva en muy mal estado.

Las dotes de Luis de Vargas como pintor de retratos, apenas podemos juzgarlas hoy. El que,

al parecer, era su obra maestra, el de la Duquesa de Alcalá, doña Juana Cortés, sólo nos es conocido por los elogios de Pacheco, que lo califica de retrato sin igual. Hemos, pues, de atenernos al del chantre Medina (1561), del banco del retablo de la Gamba, y al no menos excelente del Venerable Contreras, fechado veinte años antes y que, tal vez con razón, califica Mayer de dudoso.

De los que, según Pacheco, fueron sus discípulos, estamos muy mal informados. Luis Fernández, que fué maestro del propio Pacheco, es todavía un simple nombre. De Luis de Valdivielso conocemos, en cambio, el gran fresco del Juicio Final, del Hospital de la Misericordia, documentado en 1567, es decir, un año antes de morir Luis de Vargas. Como es natural tratándose de este tema, la influencia de Miguel Ángel era difícil de evitar. De él proceden la columna y la cruz que, a un lado y a otro del Todopoderoso, aparecen en la parte superior (fig. 224).

En cuanto a Vasco de Pereira, aunque estudiase con Luis de Vargas, llega a formarse, según veremos, un estilo que no permite considerarle un simple imitador. De Diego de la Concha nada sabemos, e ignoramos qué relación pueda tener con el Andrés de la Concha que tan importante papel desempeñó en Méjico durante el último cuarto del siglo.

Poco más joven que Vargas, aunque le sobrevivió unos veinte años, es Antonio Alfián, que trabajaba ya antes de 1542 y a quien se cita por última vez en 1587. Pacheco lo celebra por haber introducido en Sevilla, en la técnica del estofado, las decoraciones renacentistas al estilo de Julio de Aquiles. En 1555 colabora con Pedro de Campaña en el retablo de la Purificación. Pero donde debe buscarse su estilo propio es en el retablo de la Concepción, de Santo Domingo de Osuna (1564), en que manifiesta especial interés por los escorzos miguelangelescos a lo Volterra. Alfián llegó a disfrutar de amplia clientela, como lo manifiestan las obras que envió a Indias, y en particular a Méjico. De Juan de Saucedo se conservan los restos de un retablo de la Concepción (1577), del Viso del Alcor.

VILLEGAS MARMOLEJO. OTROS MAESTROS. — Sin ninguna obra de la calidad del Nacimiento de Vargas, Villegas Marmolejo se nos presenta en rango algo menos elevado. Su producción, en conjunto, sin embargo, es poco inferior a la de aquél, y su vida nos dice que no fué persona vulgar. Villegas es una generación posterior a la de Vargas o, por lo menos, le sobrevivió treinta años. Debió de nacer hacia 1520. Pacheco, por motivos ignorados, no le quiere bien, e incluso le duele la estimación en que le tenía Arias Montano, llegando a decir que «fué un pintor que ni en vida ni en muerte se habló de él». Y, desde luego, su retrato no figura en su galería de hombres ilustres. El testamento del artista, de 1596, y la amistad de Arias Montano, contrapesan, sin embargo, el juicio adverso de Pacheco. Verdadero hijo del Renacimiento, sabía gozar de los autores clásicos y de los toscanos. Es pintor de los que pueden calificarse de correctos, esa categoría tan frecuente en los romanistas. Suele dibujar bien, sus modelos son de facciones agradables, su color es sobrio, sin grandes delicadezas cromáticas y sin iluminaciones dramáticas ni deslumbramientos delatores de místicos arrebatos.

Por encontrarse en la Catedral, su obra más conocida es el retablo, firmado, de la Visitación, pero lo que quizá le presta mayor relieve dentro del rafaelismo andaluz son sus pinturas de la Virgen con el Niño y de la Sagrada Familia. La Virgen de los Remedios de la iglesia de San Vicente, firmada en latín, *Petrus Villegas Pictor F.* y terminada en medio punto, es composición netamente renacentista. Demasiado estudiada su composición, no es la ligereza rafaelesa lo que la distingue, sino la premiosidad y hasta cierto rebuscamiento. Muy lejano ya el recuerdo de la



Figs. 223 y 224.—LUIS DE VARGAS: DETALLE DEL RETABLO DEL NACIMIENTO (CATEDRAL DE SEVILLA). VALDIVIESO: JUICIO FINAL (1567) (HOSPITAL DE LA MISERICORDIA, SEVILLA).



Fig. 225.—LUIS DE VARGAS: GENERACIÓN TEMPORAL DE CRISTO (1561) (CAPILLA DE LA GAMBA, CATEDRAL DE SEVILLA).



Figs. 226, 227 228 y 229.— LUIS DE VARGAS: PIEDAD (1564) (SANTA MARÍA LA BLANCA, SEVILLA); CRUCIFIXIÓN (MUSEO DE FILA DELFIA), Y PURIFICACIÓN (COLECCIÓN BÁRCENAS). PEDRO VILLELGAS: VIRGEN DE LOS RE MEDIOS (SAN VICENTE, SEVILLA).



Fig. 230 y 231.—PEDRO VILLEGAS: SAGRADA FAMILIA (SAN LORENZO, SEVILLA). ASUNCIÓN (MUSEO DE CÓRDOBA):



Figs. 232 y 233.—INMACULADA (1582) (CATEDRAL DE CÓRDOBA). MACHUCA: DESCENDIMIENTO (COLECCIÓN HÁTVANY, BUDAPEST). *hoy Museo del Prado*

difundida estampa de Durero de la Virgen del Mono, tal vez se inspire en alguna estampa, para mi desconocida. En la escuela sevillana, la Virgen de los Remedios, por la desaparición de sus hermanas mayores, se nos ofrece hoy como la primera interpretación rafaelista del tema. La novedad respecto de las Vírgenes de Alejo Fernández es profunda. Al comparar la Virgen de la Rosa con la Virgen de los Remedios, se advierte al punto el largo camino recorrido, en cerca de medio siglo. Al contacto de la interpretación de Villegas se percibe con mayor claridad el carácter esencialmente cuatrocentista de la interpretación de Alejo Fernández. No son sólo nuevos la composición, las actitudes y los gestos de los personajes; lo son también las nubes en que reposan los pies de la Virgen y las que sirven de fondo a su cabeza (fig. 229).

La Sagrada Familia con San Juanito, de la iglesia de San Lorenzo, a cuyo pie mandó ser enterrado el pintor, es composición con figuras hasta poco más bajo de la rodilla, como tantas Sagradas Familias de Rafael; recuérdese, por ejemplo, la Virgen de la Rosa, del Prado, en que aparece también el San Juanito (fig. 230).

No he podido saber a quién pertenecen hoy las tablas de Villegas —el Nacimiento, firmado en 1568— que fueron de Leguina a fines del siglo pasado.

Si efectivamente se pintó en 1593, como se dice en el letrero del retablo, sería de un arcaísmo sorprendente la Anunciación de San Lorenzo de Sevilla. Obra suya, también firmada, es el retablo de la Virgen de las Nieves de Lepe. Muy relacionados con el estilo de Villegas, hasta el punto de que no me sorprendería que fuesen de su mano, se encuentran la Sagrada Familia y los Santos dominicos del Museo de Sevilla. También se le asemejan bastante la Virgen de la Antigua de Santa María de Écija y el retablo de Santa Ana (1557) de Alcalá del Río, muy próximo, por otra parte, al retablo de la Gamba. Nada tiene que ver, en cambio, con su estilo la Sagrada Familia de la Catedral de Málaga.

El número de pintores de segunda fila que trabajan en Sevilla durante el tercer cuarto del siglo XVI es considerable, aunque no es fácil todavía delimitar su obra respectiva. Uno de los que más influyen en ellos es Storm, influencia que es también bastante sensible en alguna obra de Villegas, como la Anunciación de San Lorenzo. Un estilo de ese tipo es el de una serie de obras que, por ahora, sólo me decido a situar entre uno y otro artista, tales como la Santa Lucía y Santa Apolonia de Santa Ana de Triana, tan próximas a la Santa Catalina del mismo templo, la Anunciación del retablo de San Marcos de Jerez —por lo menos gran parte del resto de éste es de otra mano—, y la Virgen del Clavel, del Museo de Sevilla.

Por lo acusado de su amaneramiento en los plegados de los ropajes y por el alargamiento de los rostros, convencionalismos ambos derivados probablemente de Storm, debe citarse también aquí, dentro de esta corriente estilística del tercer cuarto del siglo, el Calvario del Museo Provincial de Sevilla. Al taller de su autor creo que se debe el retablo que, procedente de la finca de Turullote, en el término de Écija, posee en Madrid el Instituto Nacional de Colonización.

Existe también un grupo bastante numeroso de obras que a veces hacen pensar en el taller de Villegas y cuyo estilo no es lo suficientemente uniforme para poder considerarlo siempre de una sola mano. Me refiero a los Santos Sebastián, Roque, Nicolás y Bautista de San Vicente, de Sevilla, tres historias de la Pasión de San Gil, de Écija, el retablo de San Francisco de Santa Ana de Sevilla (1570) y San Pedro y San Pablo de San Martín de Sevilla.

Formación diferente, dentro de esta misma etapa del Renacimiento, delata el autor del Descendimiento de Nuestra Señora de la O de Sanlúcar de Barrameda. Aunque no creo imposible que pueda ser de mano flamenca y obra importada, me inclino a creerlo pintado en Sevilla,

por cierta influencia que en los rostros me parece advertir de los tipos de Luis de Vargas. De calidad algo inferior, pero del mismo estilo, son la Visitación y el San Roque —no sé si alguna otra tabla— de la iglesia de Rota. Si, como parece probable, proceden de su retablo mayor, es muy posible que sean las pintadas por Juan de Campaña, el hijo de Pedro, en 1578. Con las tablas de Rota debe compararse el repaintado retablo de la Concepción de Santa Ana, de Triana. Tardío eco de ese estilo parece advertirse en la Santa Catalina, y tal vez en la Cena, del Museo de Sevilla.

Interesante personalidad de este momento es el autor de las tablas de la capilla de Santiago de la Catedral de Sevilla. Muy amanerado en el movimiento de los ropajes, en lo suelto de su factura deja ver esa influencia veneciana que distingue a no pocas de las pinturas flamencas que, como las de Martín de Vos, se importaban en Sevilla por estos años en tan gran número. Algunos de sus tipos y actitudes recuerdan estampas de Muziano. La atribución de estas pinturas a Antón Pérez carece de sólido fundamento.

De estos mismos años, pero de estilo más italiano, es el maestro "P. R. M. 1573" que firma el retablo de la Asunción de Santiago de Écija. Sin identificar todavía esas iniciales, se ha pensado que pudieran ser las del cordobés Pedro Ruiz Salido, quien, por ser hijo de Pedro de Mesa, pudo haber empleado en alguna ocasión el apellido Mesa. En la Cena del retablo mayor de San Marcos de Jerez, se ha encontrado ultimamente un anagrama que se ha identificado como de Cristóbal de Cárdenas.

A esta época tardía del rafaelismo corresponde también el San Roque de Santa Clara de Sevilla. Aunque consta que pintó ciertas historias para la capilla del Santo Juan Ramírez de Aguilera, el hecho de no aludirse a esta pintura, y lo tardío de la fecha, 1593, no aconseja atribuirla. Probablemente del autor del San Roque, son los Apóstoles y alguna tabla más de la iglesia de San Martín.

CÓRDOBA. — Córdoba, que tan importante papel había desempeñado durante la primera etapa renacentista, pasa un poco a segundo término durante esta nueva fase. No tenemos noticia de ningún pintor de la categoría de los citados en Sevilla, en ese mismo período, e incluso, al pintarse uno de los principales retablos de la Catedral, se acude a Pedro de Campaña. No quiere esto decir, sin embargo, que falten obras ni referencias documentales a pintores que trabajan activamente en esos años; pero de una parte existen algunos retablos importantes sin fotografiar y varias de las noticias conocidas son de obras no conservadas.

Probablemente, entre las más antiguas de esta nueva etapa figuraba el destruido (1936) retablo del coro de la Madre de Dios, de Baena, de fecha ya próxima a 1540, y abundantes dorados.

Uno de los pintores más interesantes es el autor de la Asunción del Museo de Córdoba, donde se conservan varias obras de su taller o de imitadores. Tales como la Anunciación, el Calvario, la Piedad, San Antón, San Agustín, el Bautista y San Francisco. Con él se relacionaba también la Piedad, de la Madre de Dios de Baena, inspirada en una estampa de Marcantonio, y las tablas de la Asunción y de San Mateo de San Miguel de Córdoba. A menos que pudiera explicarse por una cierta diferencia de fecha, no llegó a ver con claridad el que pueda identificarse al autor de la Asunción con el Baltasar del Águila que pinta en 1582 el retablo de la Concepción de la Catedral, no obstante las estrechas analogías que evidentemente existen entre una y otra obra (figuras 231 y 232).

Contemporáneo del autor de la Asunción y de análoga valía es el del retablo de la capi-



Fig. 234.—PEDRO MACHUCA: VIRGEN DEL SUFRAGIO (1517) (MUSEO DEL PRADO).

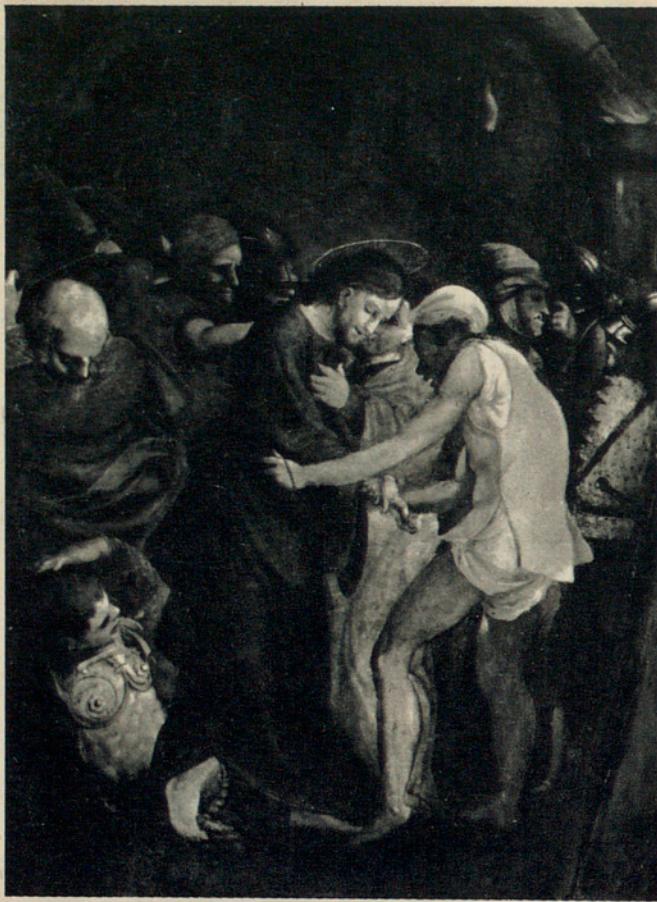


Fig. 235 236 237 y 238.—PEDRO MACHUCA: PRENDIMIENTO (1521) (CAPILLA REAL, GRANADA). VIRGEN CON EL NIÑO Y ÁNGELES (COLECCIÓN RUFO, CÓRDOBA). PIEDAD (CASTEL CAPUANO). PEDRO RUBIALES: CONVERSIÓN DE SAN PABLO (SANTO SPÍRITO, ROMA)

lla de esa misma advocación, de la Catedral (1554). Con él se relaciona bastante estrechamente, aunque tampoco sea fácil atribuirlo a la misma mano, el del Calvario de la Catedral, cuya identidad de estilo es, en cambio, completa con el Descendimiento de la iglesia de la Ajarquía. Es probable que a este anónimo pintor se deba la Virgen del Velo, del Museo, directamente inspirada en la de Loreto de Rafael.

Entre las obras de mediados y del tercer cuarto del siglo de las cuales nada puede precisarse por falta de información gráfica, recordaré las siguientes: las tablas de la parroquia y de Nuestra Señora del Campo, de Cañete, todavía de mediados del siglo y muy flamencas de estilo, el retablo de la Virgen con el Niño, de la Catedral, probablemente anterior a 1550, la Anunciación de San Bartolomé de Montoro; el retablo (1561) del hospital de Castro del Río; varias tablas de la Asunción de Pedro Abad; la Piedad del Salvador de Córdoba; la serie de la Virgen y de Jesús en el mismo templo, influída por el maestro de la Asunción y del Calvario; las tablas, en su mayor parte destruidas, de Santiago de Posadas; el retablo de la capilla de los pies de Santa María de Baena, el del Bautista de Bujalance; el de la capilla del Bautista de Montilla. Obra de gran calidad es, probablemente de fines del último tercio del siglo, el retablo mayor de la Asunción de Priego, que se amplió en 1583.

GRANADA

PEDRO MACHUCA. — Aunque toledano de nacimiento, Pedro Machuca es la gran figura con que precisa encabezar el pleno Renacimiento en Granada. Hizo su formación en Italia, y allí se encontraba todavía en 1517; pero tres años después se hallaba ya alojado en la Alhambra como escudero de la capitánía del marqués de Mondéjar, y en ella muere en 1550. Por otra parte, mientras en Toledo y Uclés, no se conserva ninguna de sus pinturas documentadas, todavía existe alguna en Granada, donde, además, el gran Palacio de Carlos V nos canta sus glorias de arquitecto renacentista de primer orden. Su reputación artística entre sus contemporáneos fué grande, no sólo como arquitecto renacentista de primer orden sino como pintor, y de ello es buena prueba que Francisco de Holanda le incluya entre las águilas de la pintura de su tiempo.

Por suerte, desde hace poco poseemos una obra de su época italiana (fig. 234). Apareció en Spoleto y la inscripción que tiene al dorso, además de asegurarnos que no se pintó en España, tiene el interés de estar fechada. Dice así: *Petrus Machuca ispanus toletanus faciebat a. d. MCCCCCXVII.* En ella se nos muestra el pintor desligado de los maestros que trabajan en Toledo a principios de siglo, sin rastro alguno de gótico ni de cuatrocentismo, y plenamente incorporado al estilo del siglo XVI. El tema es el italiano de la *Madonna del Sufragio*, en que la Madre de Dios alivia con el néctar de sus pechos las penas de las almas del Purgatorio que aparecen en la parte inferior. Dentro de la concepción tardía del grupo de la Virgen con el Niño, las proporciones cuadradas de éste y los angelillos que lo encuadran lateralmente en la parte superior hacen, sin embargo, pensar en la probable sugerencia de los Profetas y las Sibilas de la Sixtina flanqueados por los *putti* de las pilastras, lo que en cierto grado parece confirmar la noticia, casi contemporánea, de que fué discípulo de Miguel Ángel. Pero Machuca no es artista que se deja deslumbrar por ningún pintor hasta el punto de convertirse en su imitador. Con la misma independencia con que se apoya en ese esquema general, lo anima con unos efectos de luz análogos a los de Beccafumi, cuya semejanza confirman además los tipos

de los personajes. La intensidad expresiva y el amor por el movimiento, tan patentes en las tablas de la Capilla Real de Granada y de Budapest, aumentan en grado desconcertante típicamente manierista en la Venida del Espíritu, de propiedad particular norteamericana, recientemente atribuída por Longhi. Realmente es Machuca, el pintor que por estos años trabaja en Italia y España a quien más se parece, y es cierto que se encuentra animado por ímpetu de temple goyesco, pero tal vez convendría esperar a un mejor conocimiento de esta primera etapa de la "maniera" italiana para emitir juicio definitivo. Lo que no ofrece duda es que su autor se nos muestra como uno de los más decididos campeones del nuevo estilo de este momento.

Este mismo interés por la luz y por la composición es el que inspira fundamentalmente a Machuca en las tablas que pintó para el retablo de la Santa Cruz (1521) de la Catedral de Granada. Para favorecer el efecto de luz ha imaginado la Oración del Huerto en el interior de una cueva, pero la historia más interesante es la del Prendimiento. La nocturnidad de la escena no se reduce a la presencia del brasero en alto, de la tea y de la luna, sino que da lugar a una iluminación violenta al gusto del Correggio. La composición, aunque tenga lejanos precedentes durerianos, está desarrollada con originalidad y evidente dramatismo (fig. 235). Con el estilo de estas pinturas se relaciona un Camino del Calvario de propiedad particular sevillana.

Longhi, que lo considera formado en Roma paralelamente a Perino del Vaga y Correggio, estima que, con Alonso Berruguete, es el único pintor extranjero que toma parte en la creación del manierismo italiano. Últimamente le ha atribuído el citado crítico, creo que con razón, un bello Descendimiento de propiedad particular, de Budapest, de movida composición e intensos efectos de luz.

En 1546 contrata el retablo de San Pedro de Osma de la Catedral de Jaén, cuyo estilo se encuentra ya tan lejano del de las obras anteriores, que hace pensar más bien en la presencia de auxiliares.

Obra de un discípulo de Machuca, de quien lo considera Post, es el tríptico del Castillo de Lopera al parecer de hacia 1535, hoy en la colección Rufo, de Córdoba (fig. 236). A Machuca ha atribuído don Manuel Gómez-Moreno el retablo de la Misa de San Gregorio que perteneció a Santa María de Úbeda, el de Monachil, y en Toledo el San Juan Evangelista y la Santa Catalina de la capilla de los Reyes Viejos, ya citados.

Aunque su estilo es muy diverso, precisa recordar en este lugar a Jácopo Torni l'Indaco († 1526), —nuestro Jacobo Florentino—, según el Vasari, el amigo íntimo y auxiliar de Miguel Ángel y que, como buen renacentista, cultivó también la arquitectura y la escultura. Establecido en Granada, por lo menos ya en 1520, murió al poco tiempo y debió de dedicarse rara vez a la pintura. De su estilo como pintor podemos formarnos idea, sin embargo, por el Camino de Emaús y la Cena del retablo de la Santa Cruz antes citado, en que colaboró con Machuca y donde se nos muestra en posesión de un estilo en el que no parece haber dejado gran huella su estrecha amistad con Miguel Ángel. No exentas las figuras del Camino de Emaús de cierta monumentalidad, a su elegancia florentina agrégase una cierta blandura y un sentido colorista de origen veneciano. En la Cena, como advierte Post, tal vez sea lo más sorprendente su independencia del modelo leonardesco.

Después de Machuca es preciso citar a Julio de Aquiles, o Julio Romano, como también se le llamaba, y Alejandro Mayner. Del primero sabemos que fué hijo del cuatrocentista Antoniazzo

Romano, que ya trabajara para la colonia española de Roma. De Mayner sólo conocemos su procedencia milanesa, si bien su nombre permite presumir un origen probablemente alemán. Aparece con Aquiles en Valladolid en 1533. Según Pacheco, vinieron para decorar la casa de don Francisco de los Cobos, el secretario de Carlos V, en Úbeda, pinturas de las que nada se conserva. De 1539 a 1546, auxiliados por varios pintores de Granada, decoran al fresco el Tocador de la Reina en la Alhambra. En él representaron, desarrollada en ocho cuadros, la conquista de Túnez (1535) por Carlos V, y formando parte de la decoración general de griseto, cuatro pequeñas historias de Faetón. Representadas las primeras en perspectiva caballera, las figuras en escala muy reducida, y tanto unas como otras de carácter esencialmente decorativo, no permiten conocer bien sus verdaderas dotes de pintor. Según Gómez-Moreno, a Julio de Aquiles sólo se debe la decoración, siendo de Mayner las figuras. Desgraciadamente, algún retablo de Úbeda de estos años, tan importante como el del deán de la iglesia de San Nicolás, y que pudiera haberse puesto en relación con la actividad de estos maestros en aquella ciudad, fué quemado en 1936.

Entre los discípulos de Aquiles y Mayner figura Juan Páez, quien, en unión de Miguel Leonardo, pintó el retablo de Ugíjar Bajo.

De estos años conservase, en Granada, el retablo de la capilla de San Onofre (1546), cuyos fondos de paisaje con vistas de ciudades han hecho pensar a don Manuel Gómez-Moreno que pudiera ser obra de Alejandro Mayner. De la misma mano es, probablemente, una Familia de Santa Ana, en el comercio artístico sevillano. A estos mismos años deben de pertenecer las interesantes pinturas murales, de asunto mitológico, de la casa núm. 7 de la Cuesta de Santa Inés.

Durante la segunda mitad del siglo no trabaja en Granada ningún artista del rango de Machuca, aunque no falta algún pintor estimable. La figura más importante inmediatamente posterior a las anteriores parece haber sido Juan de Palenque, autor del retablo mayor de la iglesia de San Miguel (1559), conservado en parte en aquel Museo. De esta época es el retablo de la Adoración de los Reyes de la Comisión de Monumentos (1550-1575) y el Cristo a la Columna de San Pedro y San Pablo.

JAÉN. — La historia pictórica de Jaén se encuentra durante este período íntimamente unida con la de Granada, pues ya hemos visto cómo J. Aquiles, Mayner y Machuca dejaron obras y huellas de su influencia en esta parte de Andalucía. Entre éstas debe recordarse ahora la Virgen del Pilar de la iglesia de la Magdalena de la capital, inspirada en el estilo de Machuca. Una de las obras más importantes de este momento es la Virgen de la Capilla, de la misma población, en la que, a pesar de su estilo ya plenamente rafaelesco, rodea a María una orla de querubés de primitivismo casi peruginesco. Del segundo cuarto del siglo, y también de lo mejor de su tiempo, es el retablo mayor de Torre del Campo.

El último tercio del siglo produce en Úbeda y su región una interesante serie de pinturas murales que si bien parecen eco de ese interés por la pintura de ese género que se pone de moda como consecuencia de la decoración de El Escorial, por su estilo corresponden plenamente al tercer cuarto del siglo, y desde luego, se encuentran exentas del estilo miguelangelesco de tipo tibaldesco. Los monumentos principales del grupo son las pinturas del Hospital de Santiago, donde a los temas bíblicos se agregan otros paganos, y en que consta que pintaron Rosales y Raxis, y las de las bóvedas de la iglesia de Villacarrillo.

EXTREMADURA

PEDRO RUBIALES. — Sujeta Extremadura en la pintura, como en tantas otras manifestaciones artísticas, a las influencias de Sevilla y Toledo y, en el norte, a la de Salamanca, nos presenta ahora un artista de poderosa personalidad que parece borrar la de los restantes pintores renacentistas extremeños. Me refiero, naturalmente, a Morales. No debe olvidarse, sin embargo, que un mejor conocimiento de las obras conservadas de otros artistas, tal vez nos permitiría verlo menos aislado y no levantándose en tierra poco menos que estéril para la pintura renacentista, aunque, por desgracia, la pasada guerra ha destruído obras capitales no fotografiadas, o que sólo lo habían sido deficientemente.

Ya hemos visto cómo el retablo de la capilla de las Tribulaciones de la Catedral de Badajoz es obra de un pintor sevillano del círculo de Alejo Fernández y no faltan contratos de artistas de ese origen para pueblos del sur de Badajoz. Unos años más tarde encontramos ya testimonios de la influencia toledana: el retablo de Herrera del Duque (1546-1550) consta que fué obra de Juan Correa, y el de Casas de Don Pedro, destruído en 1936, y del que sólo se conserva el trozo de alguna tabla, nos deja ver claramente la influencia de viejas composiciones de Juan de Borgoña. Por otra parte, hay noticia de un núcleo de pintores, si no muy brillantes, de cierta actividad, radicado en Plasencia, del que es buen ejemplo Diego Pérez de Cervera, el autor del retablo de Casas de Millán (1549) —en la Piedad aprovecha la de Miguel Ángel para Victoria Colonna— y, como veremos, colaborador de Morales.

Ya al tratar de la escuela valenciana queda comentada la presencia de Pedro Rubiales en aquella ciudad en 1540. La biografía de Rubiales, o de los Rubiales, se nos muestra un tanto confusa, pues mientras el documento valenciano citado y el Dr. Valverde, que lo trataría en Roma, en su *Anatomía*, le llaman Pedro, en Italia, o se le denomina simplemente por el apellido, que se convierte en Roviale, o se le da el nombre de Francisco. Si, como parece, se trata de dos personas distintas, es difícil decidir con seguridad a quien corresponden las noticias en que sólo se le cita por el apellido. Por desgracia, la obra dada a conocer de Rubiales no permite tampoco tomar decisión sobre el posible estilo de uno y otro.

El primer grupo de noticias que se refieren taxativamente a Francisco nos lo presentan en Nápoles. Nacido en España, se nos dice, se forma en la ciudad italiana. Al refugiarse allí Polidoro di Caravaggio con motivo del saqueo de Roma en 1527, Rubiales ingresa en su estudio y asimila en tal grado su estilo, que llega a conocerse con el sobrenombre de «il Polidorino». Sabemos que trabajó a las órdenes de Caravaggio en el Palacio Orsini, en Borgo di Chiaia, e independientemente la historia de Jonás, en Monteoliveto, en parte conservada; dos Piedades en Castel Capuano, de las que sólo existe una, y varios frescos, ya perdidos, en el Palacio de Poggiooreale. Se le ha atribuido también una pintura en San Biagio de San Pietro a Maiella.

Las noticias romanas, al parecer, le designan por el apellido. Consta que en 1535 tenía tienda abierta como pintor en la Ciudad Eterna, y por el propio testimonio del Vasari sabemos que el conocido historiador de los artistas italianos lo utilizó hacia 1545 como colaborador en la Sala de la Cancillería, una de sus obras más importantes. Es cierto que el Vasari se lamentó después de haber tenido que utilizar auxiliares por la premura de los cien días en que se comprometió a terminar su decoración, pero es indudable que al acudir a Rubiales lo equiparó a pintores tan conocidos como Raffaello dal Colle, G. B. Bagnacavallo y Becerra. Mero ejecutor de car-



Fig. 239.—LUIS DE MORALES: VIRGEN DEL PAJARITO (1546) (MADRID).



Fig. 240.—LUIS DE MORALES: VIRGEN CON EL NIÑO Y SAN JUANITO (CATEDRAL NUEVA, SALAMANCA).

tones del Vasari, y bajo la inmediata inspección de éste, es prácticamente imposible aislar su estilo dentro de esta serie de pinturas murales.

El Vasari nos dice, además, que Rubiales era discípulo de Salviati, y buen testimonio de ello es la Conversión de San Pablo, de la iglesia de Santo Spirito in Sassia, de Roma, pues aunque el mismo escritor asegura que es obra exclusivamente suya, sigue tan de cerca la interpretación del tema de Salviati en la Galería Doria, que no permite formarse idea muy precisa de su propio estilo. De todos modos, no deja de ofrecer notables analogías con la Piedad di Castel Capuano, que puedo reproducir gracias a la amabilidad de F. Bologna. En cambio, las semejanzas con el retablo del Museo de Valencia de 1540, documentado como de Requena y Rubiales, no parecen ser grandes (figs. 237 y 238).

LUIS MORALES. — Es Morales uno de los pintores cuyo nombre recogen desde el primer momento nuestros tratadistas y, ensalzado unas veces y ligeramente criticado otras, se mantiene vivo y no llega a olvidarse. Pero aparte de este interés de los eruditos, Morales debió de gozar en su tiempo de bastante popularidad. Si Juanes fué en Levante el pintor del Salvador Eucarístico, y el Greco en Castilla lo fué de San Francisco, Morales fué el pintor del "Ecce Homo". El extraordinario número existente de representaciones del "Ecce Homo", de su taller o de sus imitadores, nos dice el gran éxito que tuvo su interpretación del tema. Pero, en realidad, Morales no es sólo el pintor del "Ecce Homo", es el pintor de las últimas etapas de la Pasión, de la Piedad, del Cristo a la Columna, y aunque no se refiera a ese ciclo de historias intensamente dramáticas, es también el pintor de la Virgen con el Niño. El favor alcanzado por todas estas interpretaciones nos dice que supo captar, tal vez como ningún otro, el sentir de sus contemporáneos, lo que le convierte en una de las personalidades artísticas más importantes de nuestra pintura del Renacimiento.

A pesar del mantenido interés que por él ha existido desde el mismo siglo XVI, son muy escasas las noticias seguras que poseemos de su vida.

Nacido probablemente hacia 1510, fundándose en la existencia de varios artistas sevillanos de su apellido de fines del siglo XV, y en la insistencia con que se llaman Cristóbal, es decir, como el hijo mayor del pintor, ha supuesto Sambricio, posiblemente con razón, que pudo ser pariente de ellos. No consta, sin embargo, que hiciese su aprendizaje en la ciudad del Betis. En 1546 fecha su Virgen del Pajarito, pintada para Badajoz, y allí continuaba avecindado en 1576. Sabemos que estuvo ausente en Arroyo en 1565, donde pintó un retablo, y otro para Plasencia, y que en el año anterior se había comprometido a estar tres meses en Évora para ejecutar otro retablo; pero estas ausencias debieron de ser puramente transitorias. Durante la segunda mitad de la séptima década del siglo, consta que trabajó activamente para el obispo Ribera, el futuro Beato, arzobispo de Valencia.

De creer a Palomino, la fama adquirida por Morales hizo que Felipe II le llamase a El Escorial. Pero, según el escritor cordobés, presentóse en la corte con fausto que algunos consideraron excesivo, si bien, en opinión de aquél, se limitó, como buen vasallo, a hacer ese sacrificio en obsequio de su Rey. Después de pintar algunos cuadros de devoción, se dice que se le despidió, recompensándosele con larguezza. La otra noticia conservada por Palomino, que también espera comprobación, se refiere a la entrevista del artista con el monarca cuando éste se detiene en su viaje a Portugal, y al encontrarle muy viejo y pobre, ordena que se le conceda una pensión. Aunque esto no sea imposible, no debe olvidarse que todavía en 1576, por lo menos, recibía en-

cargos como las pinturas de Elvas y, como advirtió Covarsí, no debía de haber perdido excesivamente la vista cuando el año de su muerte realizaba trabajos de iluminación.

Morales, como queda dicho, es figura singular dentro de nuestra pintura del Renacimiento. Formado en la etapa rafaelista, y probablemente en Sevilla, no encaja, sin embargo, plenamente en ella. Se nos presenta como una personalidad aislada que precisa estudio aparte. El encarna tal vez exageradamente, la reacción contra el rafaelismo en cuánto este representa el triunfo de la belleza corporal. En su pincel la figura humana se alarga, se espiritualiza, como en el Greco. El desbordamiento de los encantos de la belleza femenina, que convierte a no pocas Vírgenes italianas en diosas paganas, se transforma en Morales en recato y recogimiento extremados. Esta actitud tan española frente al paganismo del Renacimiento, que en ningún pintor nacido en la Península se exalta en el grado que en Morales, es hija, sin duda, de la propia sensibilidad del artista, pero, al mismo tiempo, es vivo reflejo del profundo sentido devoto castellano.

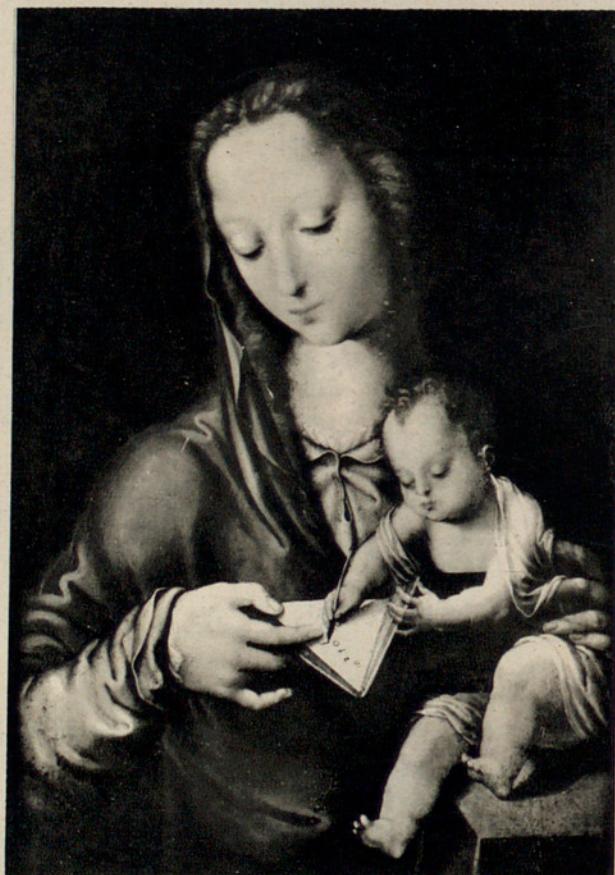
Varias fuerzas coincidentes con la propia sensibilidad del pintor contribuyen a transformar su rafaelismo. Recuérdese que la juventud de Morales coincide con el apogeo del manierismo florentino. Ese retorcerse sobre sí mismos de sus personajes no es raro en los florentinos de ese período: recuérdese, por ejemplo, el Pontormo, y recuérdese también cómo en el Cristo muerto de Miguel Ángel, lo hercúleo se transforma en desmaterialización y en angustia de espacio. Adviértase, por último, que este manierismo de estirpe florentina tiene su versión holandesa, de particular interés para la etapa rafaelista sevillana, porque Fernando Storm, que se encuentra en Sevilla, por lo menos, ya en 1539, es un discípulo de Scorel, el principal representante de esa tendencia en Flandes.

Uno de sus maestros en el arte de componer, puede considerarse que fué Durero. Según es frecuente, rechaza los tipos de sus personajes y los más de sus gestos menudos, pero el punto de partida de no pocas de sus composiciones es una estampa del maestro nurembergués. A veces se atiene a ella con relativa fidelidad, y con frecuencia funde varias de sus versiones del mismo tema. Incluso cuando la semejanza es demasiado vaga para merecer ser recordada, el eco del grabador es inconfundible, y tal vez a ello se deba, en parte, ese cierto aire gótico que distingue algunas de sus composiciones. No es preciso, sin embargo, insistir en que Morales asimila el arte de componer dureriano como un discípulo con personalidad propia, que sabe dotar las actitudes y composiciones en aquél inspiradas de un sentido tan completamente diverso como lo eran el de la época en que vivió y el de su propio temperamento. Aunque bastante lejanos, no faltan tampoco en su arte algunos ecos de Schongauer y de Goltzius. Consecuencia, en cierto grado, del paso de los grandes maestros quinientistas, pero reflejo también de sus propios gustos por la simplificación, no sólo del escenario, sino también de la escena, los modelos durerianos sufren en manos de Morales análogo proceso que en las de su paisano Zurbarán. El número de los personajes se reduce, y éstos tienden a presentarse en primer plano.

A la formación esencialmente manierista del pintor extremeño agrégase una intensa influencia leonardesca inspiradora de su preocupación por el movimiento y por la luz. Sus Vírgenes de Roncesvalles y de Salamanca no se conciben sin ella. Se ha citado el nombre de Sodoma para explicar su leonardismo aunque tal vez la semejanza sea menos estrecha de lo que se ha supuesto. De ascendencia igualmente vinciana es su interés por lo característico en los rostros de sus esbirros, interés tal vez aprendido indirectamente en Massys. El esfumado con que a veces ilumina los rostros hace pensar, en cambio, en Beccafumi.



Fig. 241.—LUIS DE MORALES: SAGRADA FAMILIA (COLEGIATA DE RONCESVALLES).



Figs. 242, 243, 244 y 245.—LUIS DE MORALES: SAGRADA FAMILIA (COLECCIÓN ALBIZ), VIRGEN DEL SOMBREO (COLECCIÓN ADANERO), VIRGEN DE LA RUECA (COLECCIÓN PEÑACASTILLO), Y VIRGEN CON EL NIÑO (MUSEO DE MÉXICO)

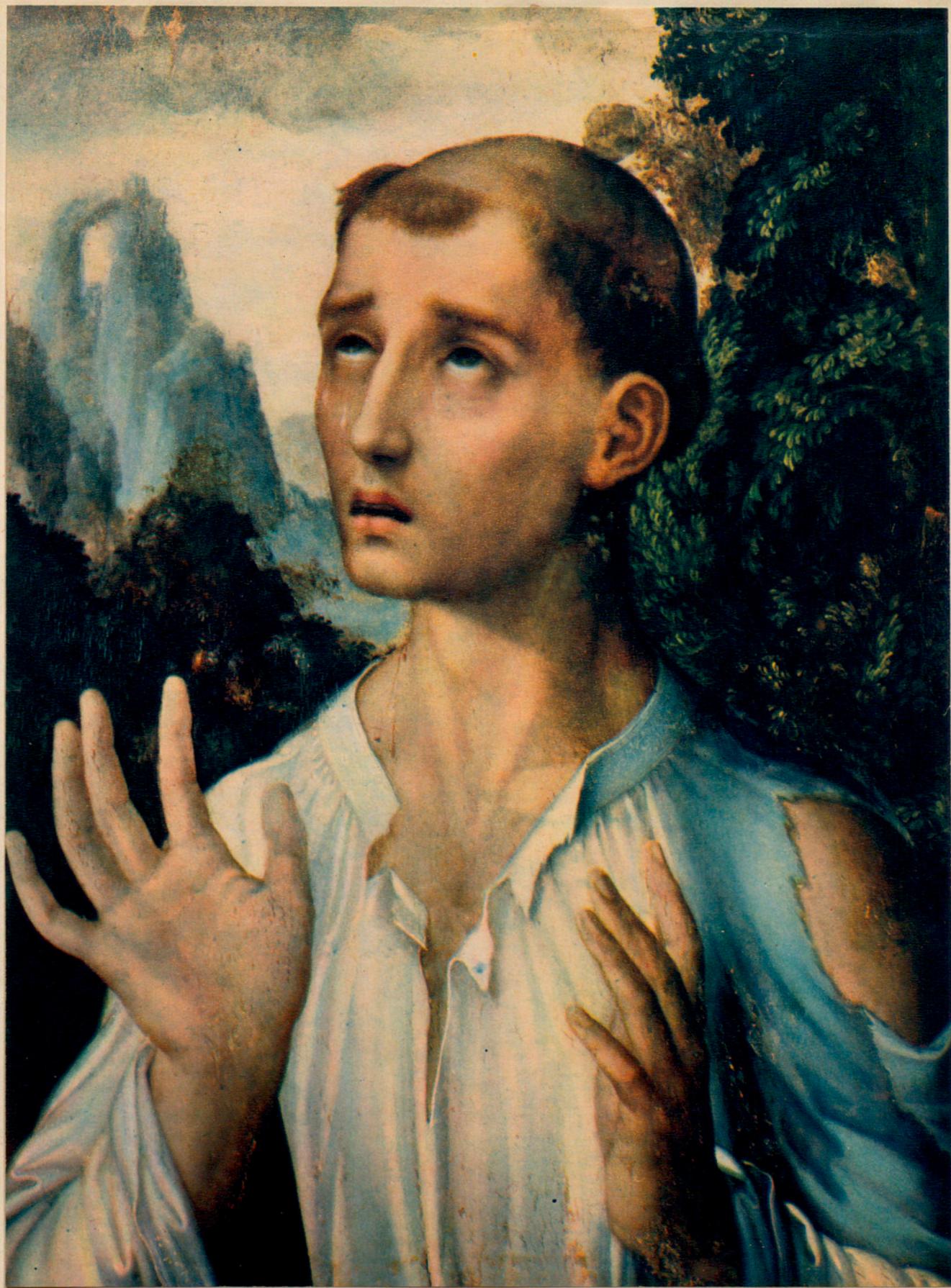


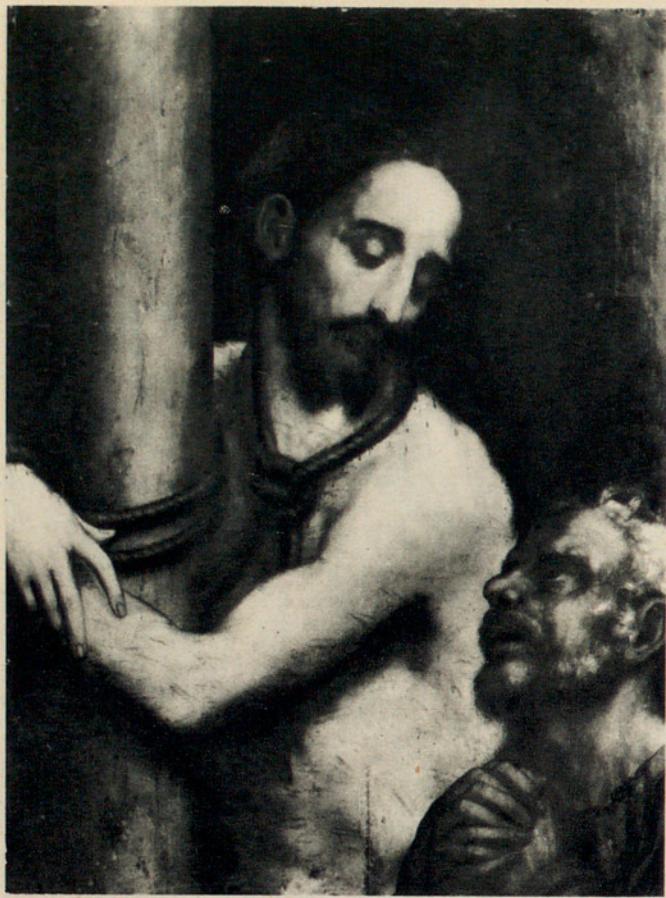
LÁMINA IV

LUIS DE MORALES: SAN ESTEBAN. (COLECCIÓN CHICOTE, VALLADOLID.)

INSTITUTO AMATLLER
DE ARTE HISPÁNICO



Fig. 246.—LUIS DE MORALES: VIRGEN CON EL NIÑO (MUSEO DEL PRADO).



Figs. 247, 248 y 249.—LUIS DE MORALES: CRISTO A LA COLUMNA (CATEDRAL DE MADRID); PIEDAD (CONVENTO DE LAS TERESAS, SEVILLA), Y ECCE-HOMO (ACADEMIA DE SAN FERNANDO).

Una de las características que más saltan a la vista y que, naturalmente fueron advertidas e incluso comentadas muy pronto, es la minuciosidad de su técnica. Ya Pacheco, gran amigo de lo que él llama la manera acabada, y que debió de conocerle en su juventud, se refiere a ella en estos términos, nada laudatorios: «Muchos hay y ha habido —dice— que han pintado dulcemente, y para muy cerca, a quienes falta lo mejor de la arte y el estudio del dibujo, y aunque han tenido nombre, no ha sido entre los hombres que saben; ejemplo es Morales, natural de Badajoz». No me atrevería a asegurar que Pacheco fuese absolutamente objetivo en su crítica y que no pesase en él alguna razón de índole no puramente artística. De todos modos, no ofrece duda que su estilo tenía que resultar sumamente arcaizante para los días del pintor sevillano. El origen de esta técnica tan minuciosa es probablemente flamenco, pues todavía de uno de los principales renacentistas de esa escuela, como Gossaert, muerto hacia 1535, podría decirse lo que Palomino escribía de Morales: que los cabellos de las cabezas de sus personajes están pintados con tal sutilza, que despiertan el deseo de "soplarlos para que se muevan."

Pero sobre todas estas influencias que contribuyen, desde el punto de vista formal, a definir la personalidad de Morales, existe un factor de primer orden, y es el ya aludido de la realidad espiritual española, esa actitud mística tan decisiva en la evolución del Greco y que Morales refleja como ningún otro contemporáneo suyo.

Con quién se formó Morales, no lo sabemos con certeza. Palomino lo hace discípulo de Pedro de Campaña, pero Ceán, al asegurar que existen cuadros suyos anteriores a la aparición de aquél en Sevilla, se inclina a pensar en que hiciese su aprendizaje en Toledo o en Valladolid, y en realidad, tal vez sean Berruguete y Comontes quienes nos ofrecen en fecha más temprana huellas de ese manierismo que culminará en Morales. Sambricio ha pensado en la posible estancia del pintor en Portugal, fundándose en la coincidencia de la actitud de su San Francisco de la Catedral de Badajoz con el García Fernández en Évora, aunque, como él también reconoce, esa analogía puede ser debida a la común inspiración en alguna estampa.

Al enfrentarse Morales con el tema de la Virgen y el Niño, no sentía sobre sí el peso de una tradición propiamente castellana. Los pintores que le habían precedido no se habían preocupado mucho de cultivar el cuadro pequeño de la Virgen y el Niño. Satisfecha, sin duda, la piedad de los fieles con los que llegaban de Flandes, creyeron innecesario ofrecer la versión castellana de ese idilio de amor maternal a que tantas horas de inspiración dedicaron sus compañeros de los Países Bajos y de Italia durante el siglo anterior. Ese germen fecundo de humanidad introducido en la vieja Theotocos por el naturalismo gótico, había producido pocas flores en manos de los pintores castellanos. Faltaba incluso la tradición de la gran pintura de la Virgen y el Niño centro de retablo, nacida en Levante en los días de los Serranos y conservada durante más de un siglo. Empeñados en narrarnos en sus retablos, cada vez mayores, las historias evangélicas o las vidas de los santos, se diría que no tuvieron tiempo para recrearse pintando el pequeño cuadro devoto.

Ante la avasalladora seducción de las poéticas creaciones rafaelistas, de belleza hasta entonces insospechada en la Península, y de un ritmo en que las formas parecían transformarse en motivos musicales, era difícil reaccionar conservando la personalidad. Es curioso considerar la actitud que ante el estilo imperante en casi toda Italia, y que desbordaba ya por los talleres de los pintores españoles, adoptaron nuestros dos principales intérpretes de la Virgen y el Niño del siglo XVI. Juan de Juanes aceptó el patrón rafaelesco íntegramente. Sus Vírgenes con el Niño y sus Sagradas Familias, incluso cuando el presentimiento del Gólgota introduce instrumentos

de martirio evocadores del dolor de la Pasión, la plenitud de las formas les prestan fragancia netamente renacentista. El paisaje del maestro de Urbino, con sus blandos valles, sus redondos cabezas y sus ruinas romanas, no suele faltar en sus fondos. La reacción del pintor extremeño fué muy otra. El canto perenne del pintor de Urbino al paisaje, desde las tranquilas llanuras umbrías de sus años más juveniles hasta el dramatismo de los paisajes romanos, careció de encanto para sus oídos y el *crescendo* de los fondos arquitectónicos de sus Vírgenes, cada vez más monumentales, no significaron nada para él. Ambos elementos, capitales en la concepción rafaelesca del tema, los rechazó de plano. Deseaba que el fervor de los fieles no se distrajese en grandiosos tronos ni en paisajes surcados de amenos valles y sembrados de parleras ruinas. Pedía toda la atención para los personajes mismos y, salvo las Vírgenes de cuerpo entero, imaginó a todos los demás sobre fondo negro liso, como sus *Ecce Homos* y sus *Piedades*.

La huella de Rafael es innegable en la Virgen del Pajarito (1546), tal vez una de las primeras obras que de él conocemos (fig. 239). Si no de años juveniles, el artista habría de vivir aún cuarenta años. La inquietud del Niño es de honda estirpe rafaelesca; al contemplarlo, el de la Casa de Alba surge pronto en la memoria, y la gran tela del fondo evoca igualmente el cortinaje de la Virgen del Pez. De medio cuerpo y de fecha más tardía —no sé si será de propia mano o de discípulo—, existe, o existió, una Virgen de composición análoga en la colección López Cepero, de Sevilla. En la Virgen de la Catedral de Salamanca, en que se repite el mismo tema del cortinaje, el abrazo del Salvador Niño y San Juanito es de origen leonardesco. Supongo que, como su compañera de Roncesvalles, en realidad una Sagrada Familia, es de fecha bastante más tardía; pero, de todos modos, son las que nos muestran al pintor más entregado a los modelos italianos (figs. 240 y 241).

Un ejemplar de ejecución mucho más sumaria, menos fino y sólo de media figura, es el de Ibarra, en Madrid, y no sé si podrá ser de su mano —sólo lo conozco por deficiente grabado— el ejemplar de Curiel, también en Madrid.

En las Vírgenes de medio cuerpo se nos muestra más desligado de la sugestión directa de los dos grandes maestros. El eco rafaelesco se percibe ya lejano, si bien Morales es pintor que estudia mucho sus composiciones, y tal vez debido a ello producen el efecto de ser el resultado de sucesivas transformaciones cada vez más distantes del modelo primitivo.

La Virgen del Sombrero, inspirada o no en la del Gran Duca, es su versión castellana: la Virgen de media figura que nos muestra a su Hijo, ella con la mirada baja, el Niño con los ojos clavados en nosotros. La gran dama, quintaesencia de la prestancia, radiante y serena como luz de luna, se transforma en una joven menuda, de rasgos finos y nerviosos. El hermoso descote desaparece, y la bella curva del cuello continuándose en el hombro que se adivina bajo el manto, y que tantas veces nos descubriera Rafael en sus Vírgenes, queda cortada por frunciada gorguera antes de nacer. El espíritu piadoso del pintor, encarnación viva del sentir de sus coterráneos, protestaba contra el paganismo del Renacimiento, y ninguna de sus figuras femeninas abandonó este exaltado sentido del pintor. El mismo Niño apenas muestra desnuda la parte superior de su cuerpo.

En cambio, el atavío de la Virgen tiene cierta importancia en la composición. El sombrero de cintas de colores entrecruzadas, el rizado de mangas y gorguera y el manto anudado al hombro, se imponen con fuerza desusada en el pintor. Centrada su atención en los personajes mismos, no acostumbraba a recrearse en pormenores de esta índole. Ese ropaje y ese tocado le prestan cierto aire de muñeca. Con su gran sombrero plano, se diría la primera aparición

de aquel espíritu que había de encarnar, un siglo más tarde, en la famosa "Pastorcita" del gran pintor extremeño del siglo XVII.

En el ejemplar de Adanero, quizá el mejor que conozco, el rostro y las manos de la Virgen, el cuerpo del Niño y la composición de todos estos motivos descubren nuevos aspectos de la formación y de la sensibilidad del pintor. En el rostro de la Virgen, como en casi todos los que salieron de su pincel, la huella de Leonardo es profunda. Sus ojos son grandes, y el claroscuro subraya su volumen. En su boca menuda ha desaparecido, en cambio, todo rastro de sensualismo. Es menuda y pura como las de las Vírgenes soñadas por Memling o, si se prefiere, por un Perugino. Cuando se recuerdan esas bocas rasgadas, de labios carnosos, de Leonardo o de su discípulo Luini, se percibe de nuevo la reacción del renacentista español, en guardia siempre ante cualquier triunfo de la carne. Las castas interpretaciones marianas de los viejos primitivos flamencos respondían mejor al sentir castellano, y las Vírgenes de los discípulos de Van Der Weyden y Memling eran abundantes en España (fig. 243).

Como de tantas obras de Morales, existen de la Virgen del Sombrero réplicas y copias de muy diversa calidad. El ejemplar del Museo Lázaro —antes de Valderrey—, que es uno de los mejores, tiene cortina en la parte superior, y la mirada de la Virgen en alto. Sin cortina, también parece buena la de Balanzó, en Barcelona; la de las Carmelitas de Alba de Tormes sólo la conozco por deficiente grabado, pero parece de su mano, aunque es algo dura. No lo es la de Valderrey con la mirada baja; en un imitador, hace pensar la que fué de López Cepero, con San José al fondo.

En este proceso de despaganización que representa la Virgen del Sombrero, la de la Leche del Museo del Prado significa todavía un paso más. En ella ha desaparecido la galanura del sombrero, y se cubre con un simple velo. La mano del Niño introducida en la túnica de su Madre sugiere el tema del pecho, que así aparece pudorosamente cubierto. Tanto la Virgen como el Niño se desentienden totalmente del espectador. El Niño nos vuelve las espaldas, y la Virgen hunde la mirada sobre su rostro. Desde el punto de vista formal, mientras la composición tiene su origen en un grabado de Durero y el misterio de su claroscuro es leonardesco, como en las Vírgenes de Salamanca y Roncesvalles, la expresión del rostro y el espíritu que anima el grupo es de Morales. Ante la Virgen del Prado sentimos que la personalidad del pintor se entrega íntegramente (fig. 246).

Además del ejemplar del Prado donado por don P. Bosch, existen otros en el mismo Prado y en diversos museos.

Otro tipo de Virgen que interpretó por lo menos dos veces fué el que nos la presenta con el Niño escribiendo sobre el regazo. En la gran tabla de Valencia de Alcántara, que se supone de la sexta década del siglo, aparece acompañada por San Juan Bautista y San Juan Evangelista, éste sosteniendo el tintero y el papel donde escribe, en hebreo, el comienzo del Evangelio. En la tablita del Museo de Méjico, de media figura —existe otro ejemplar de propiedad particular inglesa—, es la propia Virgen la que sostiene el libro en que escribe (fig. 245).

Mayor aceptación, a juzgar por las numerosas copias y variantes conservadas, tuvo su Virgen de la Rueca, que el Niño contempla cual si de la cruz se tratase —recuérdese cómo Juanes, lo imaginó abrazado a la cruz— y cuya mano en escorzo es de típico abolengo leonardesco. Su mejor ejemplar conocido es el de Peña Castillo, en Madrid (fig. 244). La del Palacio Real es algo inferior y se encuentra peor conservada. Otra posee Mac Crohon con variantes importantes en la posición del Niño, y muy semejantes son las de la Hispanic Society, de Nueva York,

la del Museo del Hermitage, la del Museo de Berlín, etc. Como advierte E. Trapier, Morales sigue una creación de Leonardo, de que es buena versión de escuela la Virgen de la colección Reford de Montreal, la que sirve de modelo a Yáñez en su Virgen de Buenos Aires.

De su interpretación de la Virgen contemplando al Niño, no sé si será original el ejemplar del marqués de Pidal —sólo conozco deficiente grabado— en que, sobre fondo negro, aparece San Juanito imponiendo silencio mientras María levanta el velo. Por la importancia del motivo del velo, se relaciona con la composición anterior un Nacimiento del que sólo conozco una copia, tal vez de taller. Aunque no original, es importante la Virgen con el Niño y San Roque de propiedad particular madrileña, por diferir la composición de todas las citadas. De composición escasamente más complicada son sus Sagradas Familias del conde de Albiz y de la Hispanic Society de Nueva York.

Otros de los temas representados con mayor insistencia y cariño por Morales son los del Ecce Homo y el Cristo con la cruz. En la Academia de San Fernando lo interpretó de medio cuerpo sobre fondo negro. Sus proporciones apaisadas hacen pensar en el banco de un retablo, siendo interesante observar cómo en este tema, tan propio de numerosos personajes, se reduce a los tres indispensables que encarnan los elementos fundamentales del drama, personajes que limita a dos en el retablo de Arroyo y en la tabla de la Hispanic Society de Nueva York (fig. 249).

Interpretación importante desde el punto de vista iconográfico del Ecce Homo es la del tríptico en cuyas portezuelas aparecen los bustos de la Virgen y de San Juan en adoración. El de propiedad particular gaditana, que nos presenta sobre la figura de San Juan el retrato del futuro Beato Juan de Ribera, entonces obispo de Badajoz, tal vez permita pensar en una sugerencia del donante. Otra versión del mismo tema, sin retrato alguno, conservase en la Catedral de Sevilla. Los Ecce Homos que tanto contribuyeron a popularizar el nombre de Morales se reducen a la figura de Jesús, permitiéndose en ellos libertades como la de representarle sin caña e incluso sin corona de espinas, libertades que fueron criticadas por Pacheco.

Precedente inmediato del Ecce Homo es el Jesús a la columna, cuyo mejor ejemplar era el de la Catedral de Madrid (fig. 247), y con él se relaciona también el Jesús coronado de espinas en meditación, de Drago, de Nueva York. Sentado en voluminoso sillar, acompañado por los magnos volúmenes de la cruz y la columna, y sobre fondo negro, es probablemente una de las creaciones donde su estilo menudo alcanza insospechada grandiosidad (fig. 250). Su impresionante sencillez hace lamentar que no se le confiase algunos retablos de la iglesia de El Escorial. Un ejemplar excelente, aunque sólo de medio cuerpo, pertenece a la colección Peña Castillo, de Madrid.

La Piedad es otro de los temas predilectos de Morales, y como el Ecce Homo, acostumbró representarlo de busto o, a lo sumo, de media figura. En él la influencia de la iconografía flamenca parece haber sido profunda. Las interpretaciones rogerianas de la escuela de Gérard David y de Massys abundaban en la Península, y con ellas entroncan en buena parte las Piedades de Morales. Lo mismo que el Greco, Morales creó sus modelos y, con variantes de escasa importancia, los repitió él mismo, o los hizo repetir a su taller. En la de mayor desarrollo, que es la de la Academia de San Fernando, la angustia de espacio, típicamente manierista, es muy sensible, y la superposición de los cuerpos nos pone de manifiesto el miguelangelismo inspirador de la composición (fig. 251). La de Solms ofrece sólo ligeras variantes respecto de este ejemplar de la Academia. La de la Catedral de Badajoz, de claroscuro menos intenso y menos impresionante, en parte por su fondo de paisaje con ruinas clásicas, es curiosa por el desplazamiento de los



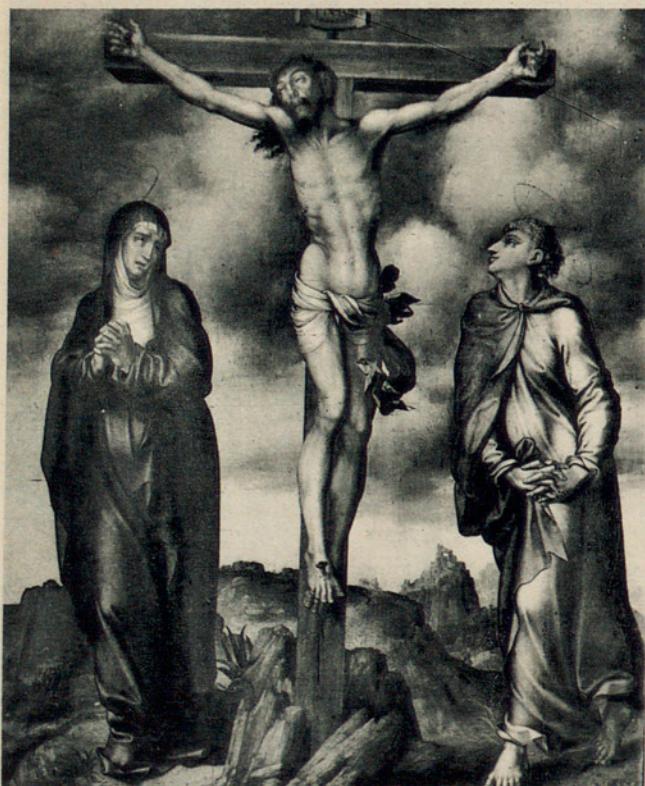
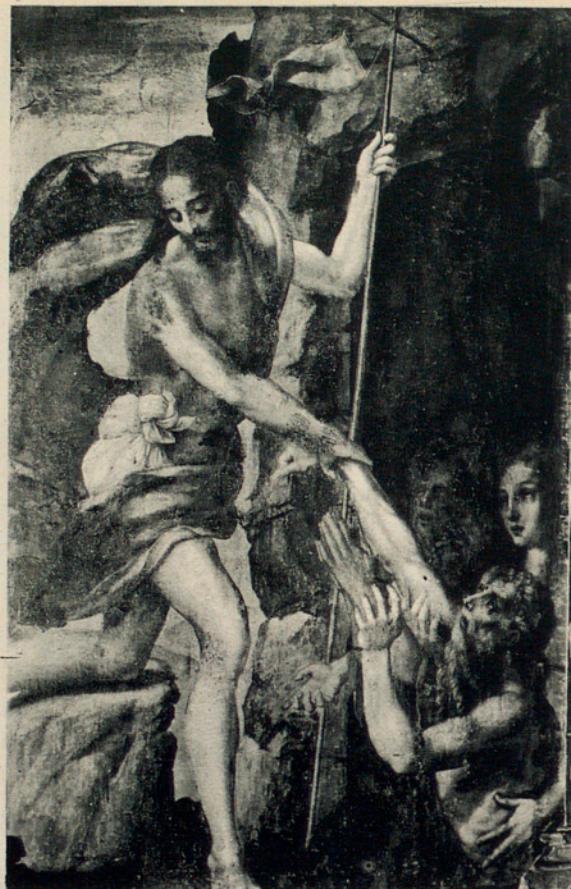
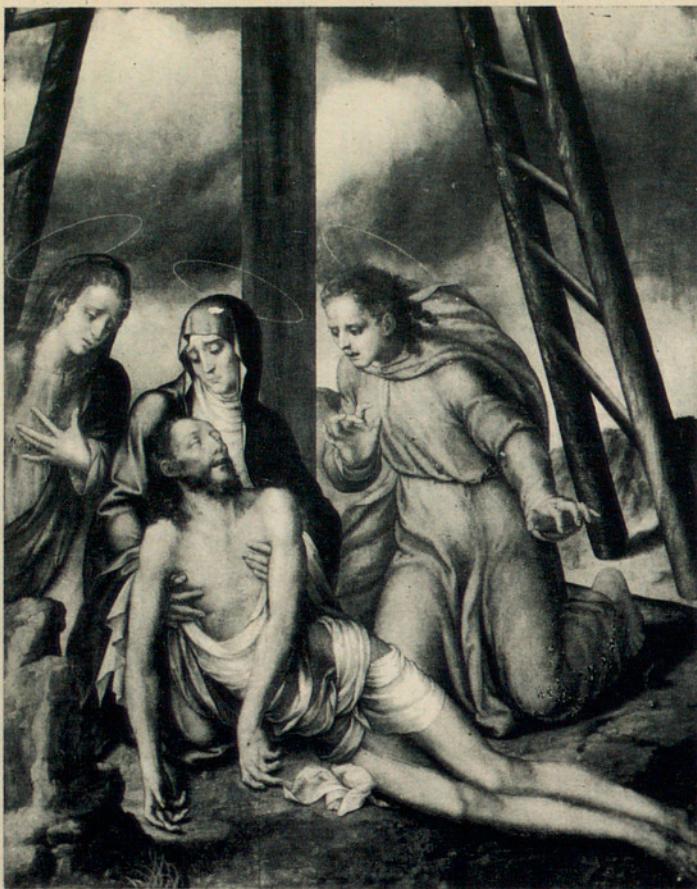
Fig. 250.—LUIS DE-MORALES: VARÓN DE DOLORES (COLECCIÓN DEL DRAGO, NUEVA YORK).



Fig. 251. LUIS DE MORALES: PIEDAD (ACADEMIA DE SAN FERNANDO, MADRID).



Fig. 252.—LUIS DE MORALES: PRESENTACIÓN AL TEMPLO (MUSEO DEL PRADO).



Figs. 253, 254, 255 y 256.—LUIS DE MORALES: DESCENSO AL LIMBO (1565) (ARROYO DE LA LUZ), PIEDAD (MUSEO DE SALAMANCA), CRISTO EN LA CRUZ (COLECCIÓN GRASES) y RETRATO DEL BEATO RIBERA (MUSEO DEL PRADO).

brazos del Salvador, que nos descubren la inquietud del pintor por introducir novedades en el tema, y por la notable diferencia de estilo. Las de Polan y de la colección Soto, muy semejantes entre sí, sólo muestran el busto del Salvador, en la primera muy de frente. El tipo más repetido sin embargo, es el de las Piedades del Palacio Episcopal de Madrid y de las Teresas de Sevilla (figura 248). El grupo de la Piedad se completa en el ejemplar del Museo de Salamanca con San Juan y la Magdalena (fig. 254).

Tema cultivado con frecuencia por Morales fué el de Cristo con la cruz —ejemplares en el Colegio del Patriarca, de Valencia, en la colección Grases, de Barcelona—, para el que se inspiró muy de cerca en Sebastián del Piombo. En cuanto al Crucificado, poseemos el de la misma colección Grases, con donante, que guarda notable parecido con el valenciano Ferruz (fig. 255).

Aunque no tuvo gran fortuna en la composición, es también obra capital para ilustrarnos sobre el ambiente de tensa preocupación mística de los años en que trabajó para el futuro Beato Ribera, la curiosa pintura del Juicio del Alma (1567) del Colegio del Patriarca, donde se figura al arzobispo muerto mientras su alma comparece ante el Eterno. Importante es también el San Pedro Mártir, de propiedad particular.

Escasísimos son los retratos que poseemos de su pincel. En realidad, salvo en un caso, son retratos de donantes que forman parte de composiciones religiosas. El más bello es el del Beato Juan de Ribera, conservado en el Museo del Prado, seguramente el que pintó en 1564, y el del tríptico del Ecce Homo, de Cádiz, ya comentado en que aparece en efecto de donador. De sencillez de elementos extraordinaria, es un retrato de indiscutible personalidad dentro de nuestra pintura renacentista (fig. 256).

Ya queda dicho cómo Morales no es pintor de grandes composiciones. Quizá una de las más bellas sea la Presentación en el Templo, del Museo del Prado, precisamente porque la misma aglomeración de los personajes hace que, salvo el cuerpo del primero sólo percibamos un bello ramillete de rostros femeninos interrumpido por largos cirios verticales (fig. 252).

El retablo de Arroyo es uno de sus conjuntos más importantes. Dedicado a la vida de Jesús, desde la Anunciación hasta el Santo Entierro, contiene en el banco figuras de medio cuerpo, de las cuales las dos del centro son Jesús a la Columna y el Ecce Homo, este último reducido a dos personajes, repetición de los del Ecce Homo de la Academia de San Fernando, donde el gesto del Salvador se encuentra plenamente justificado por la violencia del otro esbirro que aquí falta. En el cuerpo del retablo, el Descenso al Limbo y el Santo Entierro son buenos ejemplos de su arte de componer y de su manejo de grabados, principalmente de Durero; el Descendimiento hace presumir, en cambio, la utilización de modelos italianos. La Purificación, muy semejante a la del Prado, nos pone, por otra parte, de manifiesto su sistema de trabajo, pues si bien repite literalmente alguna figura e incluso la composición general, no puede hablarse propiamente de réplica (fig. 253).

En el retablo de San Martín de Plasencia, que pintó por los mismos años encontrándose en Arroyo, sólo le corresponden la Anunciación, la Visitación, San Martín y la Purificación. Esta última, no obstante su semejanza en cuanto a la composición general difiere de las anteriores. Y de esta misma fecha es el de Higuera la Real (1565). De los que existieron en el convento de San Benito de Alcántara, sólo se conservan varias tablas del de la capilla de Ovando, hoy distribuidas entre Santa María de Almocóbar y la iglesia de San Martín de Trevejo.

En cuanto a las obras contratadas para Portugal, se consideran procedentes del retablo de Elvas (1576) algunas tablas existentes en el Museo de aquella población. Del retablo de Santo

Domingo de Évora (1564) nada se conserva. Cuadros de retablo son también las historias de la Pasión del Museo de Salamanca y de la colección Grasses de Barcelona.

Como todo artista a quien se pide más de lo que puede ejecutar personalmente, y sobre todo si tiene la fortuna de crear algunos temas que logren cierta popularidad, Morales debió de poseer un taller bastante activo, y prueba de ello es que en algún caso sabemos que sólo se comprometió él mismo a pintar los rostros y las manos de las figuras. Como supone Moñino, en ese taller debieron de desempeñar papel importante sus hijos Cristóbal y Jerónimo.

La reciente hipótesis de Antal de identificar la obra del Maestro de la Piedad del Museo de Estocolmo con la etapa juvenil de Morales no parece admisible.

Entre las obras extremeñas de este período merecen recordarse, en el segundo cuarto del siglo, el retablo del Cristo a la Columna de Garrovillas, y ya de mediados, la Anunciación de Santa María de Trujillo, y quizá el retablo del Bautista de San Nicolás de Plasencia. Contemporáneo de los últimos tiempos de Morales es el autor de la Asunción de la capilla del Ayuntamiento de Trujillo, de principios del último tercio del siglo, sin duda uno de los pintores más finos de la escuela. Las pinturas murales de las historias de Salomón, Guzmán el Bueno, Mucio Scévolia y Curcio que decoran la gran sala de este mismo edificio, evocan el recuerdo de las del Palacio del Viso. Las de Talavera la Real delatan, en cambio, la influencia de Morales.

Del último tercio del siglo deben de ser la Anunciación de San Nicolás, el retablo mayor de San Vicente de Plasencia, y el de los Santos Juanes de Santa María de Trujillo. En esta misma época pinta Pedro de Córdoba el retablo de Gata, de escaso valor. Aunque comenzado en 1605, el retablo mayor de Casar de Cáceres, de Francisco Ruiz Velasco, es todavía de estilo renacentista, y algo semejante sucede con el de Monroy (1610) de Bartolomé Lobo.

EL ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO

EL MIGUELANGELISMO: BECERRA

Ya en el primer capítulo dejé comentado cómo la gran novedad de la séptima década del siglo es la introducción de las formas miguelangelescas del Juicio Final y de la Capilla Paolina. Los cultivadores del Renacimiento romano —Masip, Campaña, Vargas, Juanes— se habían inclinado hasta entonces del lado de la tradición rafaelesa. Volterra no había encontrado discípulos entre nuestros pintores. Ahora el miguelangelismo del Juicio y de la Capilla Paolina nos llega en forma que podríamos calificar de integral en el andaluz Gaspar Becerra. Juan de Arfe, que escribía en 1585, advirtió muy bien la diferencia entre ese miguelangelismo de Becerra y el de Berruguete: «El trajo —nos dice— de Italia la manera que ahora está introducida entre los más artífices, que es figuras compuestas de más carne que las de Berruguete.» Y Pacheco, que ya pintaba por esos mismos años, nos reitera la especie: «Gaspar Becerra quitó a Berruguete gran parte de la gloria que había adquirido... por haber seguido a Micael Ángel, y ser sus figuras más enteras, y de mayor grandeza, y siguieron sus caminos los mejores escultores y pintores de España.» Aunque pura coincidencia, no deja de ser significativo que al año siguiente de morir Berruguete, entrase Becerra al servicio del Rey e iniciase sus grandes ciclos de pinturas murales.

Natural de Baeza, donde aún vivía su padre en 1562, debió de nacer hacia 1520, es decir, recién terminado por Miguel Ángel el Juicio Final. Cuando éste pintaba en la capilla Paolina, hacia 1545, le encontramos ya trabajando en Roma, y allí continuó durante bastante tiempo. Años más tarde aparece ya avecindado en Valladolid, labrando, como escultor, el importante retablo de Astorga y en 1562, entra al servicio de Felipe II, que le utiliza como pintor para decorar al fresco los palacios de Madrid y El Pardo. Pero Becerra muere joven, cuando tal vez se abría para su carrera pictórica el más amplio de los horizontes. Para la historia de nuestra pintura —como buen renacentista, Becerra cultivó las tres artes mayores— es, sobre todo, el gran pintor al fresco que, de haber vivido más tiempo, hubiera podido competir ventajosamente con los italianos, que precisamente por dominar esa técnica invadieron la Península años más tarde, a raíz de la decoración de El Escorial.

Su primera obra romana de que tenemos noticia es la colaboración en el salón del Palacio de la Cancillería de Roma de hacia 1545, ya comentada al hablar de Rubiales. Encargados sus frescos por el cardenal Farnesio con gran premura al Vasari, cuando éste tenía treinta y cuatro años, el mismo pintor nos cuenta cómo hizo él los cartones, pero encargó la ejecución a varios pintores, entre ellos a Becerra y al extremeño Rubiales, a quienes cita en primer término, como denotando en ello probablemente, según advirtió don Elías Tormo, su mayor importancia respecto de sus compañeros, y tal vez también su mayor parte en la obra. De los restantes, el nombre más conocido es el de Bagnacavallo. Hecha la obra presurosamente, en el plazo de cien días, el propio Vasari hubo de arrepentirse de no haberle concedido el tiempo que exigía, y él

mismo nos recuerda cómo Miguel Ángel, al tener noticia del breve plazo en que se había realizado, se limitó a decir: *E si conosce. «Y se conoce.»* También es Vasari quien, al referirnos la vida de Volterra, miguelangelesco no menos destacado que el ilustre tratadista, nos da cuenta de su otra obra italiana. Al decorar Volterra la capilla de Lucrecia della Rovere en la Trinidad de los Montes, encomienda a Becerra la ejecución de uno de los frentes del cartón de la Natividad de la Virgen. Los nombres de los otros pintores a quienes se confiaron los restantes lienzos de pared permiten formarse idea de la estima en que se tenía al pintor andaluz. Fueron Marco de Siena, Pellegrino Tibaldi y Giovan Paolo Rossetti, y precisamente para esa capilla fué para donde pintó Volterra su célebre Asunción. Por desgracia, el fresco de la Natividad ha llegado a nosotros en muy mal estado y con abundantes repintes.

En 1562, como queda dicho, entró al servicio de Felipe II. En el destruido Alcázar de Madrid, según el testimonio de Carducho, pintó al fresco el paso de la Sala de las Audiencias a la Galería de Poniente, una cuadra inmediata, en que representó los Cuatro Elementos, la sala semicircular de uno de los cubos de ese lado, la dedicada por Felipe II a guardar las trazas y en cuya bóveda pintó las Artes Liberales, y el interior de la torre del Mediodía, la llamada Torre Dorada, en que decoró bóveda y paredes. Pero en las Navidades de 1734 toda esta obra de Becerra pereció consumida en el incendio que destruyó el Alcázar.

Las únicas pinturas al fresco seguras y ejecutadas por cartones propios que poseemos hoy de Becerra en España son las historias de Perseo que decoran el techo de una de las torres del Palacio de El Pardo, de hacia 1563. Las que cubrían las paredes han desaparecido. Consta que colaboraron con él Juan Bautista Bergamasco y Rómulo, pero parece indudable que las pinturas conservadas son de Becerra. Subdividido el techo en nueve compartimientos de diversas formas y ricamente encuadrados, nos presenta en el central, visto en violento escorzo, al héroe descendiendo de los cielos con la cabeza de la Gorgona Medusa en la izquierda y la hoz en la derecha, y en los ocho restantes, las diversas historias de la vida del héroe: Dánae recibiendo la lluvia de oro de que concebirá a Perseo, el nacimiento de Perseo, Dánae y Perseo niño entregados al mar, Dánae y el rey Polidecto en la isla de Serifa, Perseo recibiendo de Mercurio y Minerva la hoz y el escudo, Perseo invisible a las hijas de Forquis, Perseo degollando a Medusa, y Perseo vencedor y el caballo Pegaso. Los frescos del Pardo son buen testimonio de la profunda preocupación por el dibujo y por la composición que distingue a los miguelangelescos. De su lenta elaboración no deja de ser elocuente testimonio el comentario de Felipe II a una de esas pinturas. Refiere Pacheco que Becerra «dibujó un famoso Mercurio volando, por un valiente modelo suyo que mostró a la Majestad Católica de Felipe II, que le dijo: ¡No habéis hecho más que esto? Con que él se entristeció mucho» (figs. 257, 258 y 259).

Además de estas composiciones murales, se consideran suyas las pinturas en lámina de mármol de San Juan y de San Sebastián de las Descalzas Reales de Madrid. La Flagelación y la Magdalena del Museo del Prado, que se le han atribuido y que indudablemente corresponden a este momento, es muy dudoso que le pertenezcan. Aunque el autor no lo declara, según Pacheco, hizo las láminas de la *Anatomía* publicada en Roma en 1556 por el doctor Valverde. Recientemente le ha atribuido Longhi en forma dubitativa el Bautista del Palacio Caetani, de Roma.



Figs. 257 y 258.—GASPAR BECERRA: DÁNAE Y LA LLUVIA DE ORO; DÁNAE EMBARCA CON SU HIJO (PALACIO DEL PARDO, MADRID).

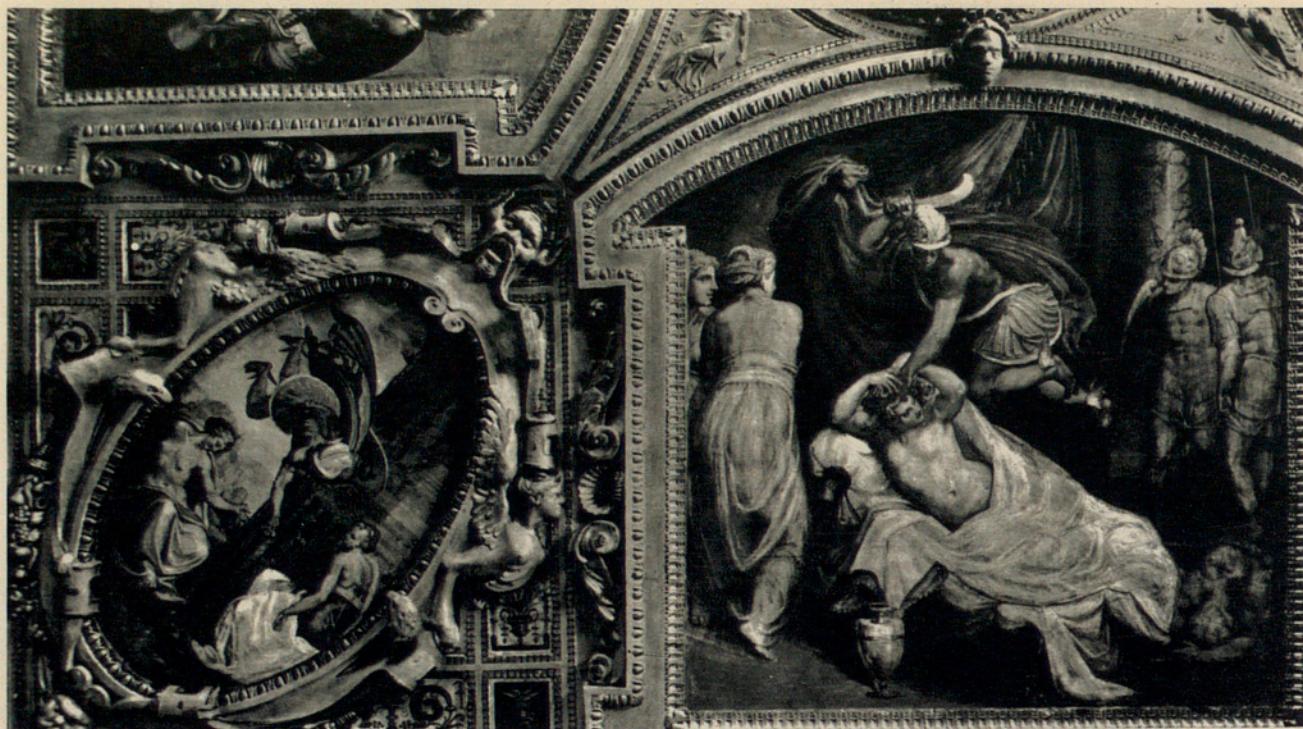


Fig. 259 260 y 261.—GASPAR BECERRA: PERSEO Y LAS GORGONAS (PALACIO DE EL PARDO). J. F. NAVARRETE: BAUTISMO DE CRISTO (MUSEO DEL PRADO) Y SAGRADA FAMILIA (EL ESCORIAL).

LA INFLUENCIA VENECIANA: NAVARRETE

Algo más tardía que la influencia miguelangelesca llega a nuestra pintura del Renacimiento la veneciana del siglo XVI.

La irrupción de la técnica veneciana, a pesar de la protección regia, no deja de producir protestas. Pacheco se hace eco de ellas. Frente al modo de pintar «acabado» y «dulcemente colorido», como él califica el estilo florentino y romano, nos dice que el veneciano es pintura «a borrones» y «confusa». Según él, «las pinturas antiguas es de creer que fueron acabadísimas... Y en esto fueron iguales a las estatuas y simulacros de los escultores excelentes de aquel tiempo». Pacheco recuerda con nostalgia el estilo de la generación anterior, que describe con precisión: «Vemos en las obras de estos artífices referidos —nos dice— todo lo contrario que los más siguen hoy: lo primero, mucho dibujo y conveniencia, mucha profundidad de pensamiento, mucho conocimiento y estudio de anatomía, mucha propiedad y verdad de los músculos, mucha diferencia en los paños y sedas, mucho acabado en las partes, así en el dibujo como en el colorido, mucha belleza y variedad en los rostros, mucho artificio en los esfuerzos y perspectiva. Todo lo contrario de esto, por miserable negligencia, sigue hoy la mayor parte de los pintores, a quien con mayor razón diremos vulgo.» Olvidados del dibujo, los califica de «hijos bastardos de la pintura, llamados nuevamente empastadores o manchadores».

Los partidarios de la nueva manera de pintar por él atacados son los seguidores de los venecianos. «Dirá toda la muchedumbre —escribe— de los que trabajan por la facilidad de la pintura, atendiendo más al provecho de la ganancia que al honor de la ciencia..., que harta autoridad tienen los maestros a quienes siguen; y que es valentía pintar mucho y ser largos, sin tantas fatigas; y que los venecianos siguen este modo, y entre ellos hay muchos valientes, y particularmente el Bassano que tiene gran facilidad; y que sus borrones valen más que lo muy acabado de otros. Y no ha faltado en España quien ha querido honrar un modo particular de borrones, ni seguido antes, ni imitado después de ninguno.»

Al hacerse eco de los argumentos de los revolucionarios, nos dice: «Otra objeción más fuerte... es afirmar que la pintura a borrones, hecha para de lejos, tiene su particular artificio y acuerdo, en los que la ejercitan bien; y tiene mayor fuerza y relieve que la acabada y suave.» Pero para él la de más peso, es el caso del Tiziano: «También ponen otra —añade— fortísima, que parece imposible impugnarla, con el ejemplo de Tiziano, uno de los más excelentes coloridores que ha tenido Italia, y cabeza de la academia veneciana, y casi de todos confesado por el mayor; pues se tiene por adagio cuando la pintura no es acabada, llamarla borrones de Tiziano, con que se califica sumamente este camino.» Pacheco reconoce que Tiziano, aun siendo mozo, no acabó sus obras tanto como otros, pero advierte que «sus borrones no se toman en el sentido que suena, que mejor diría golpes dados en el lugar que conviene, con gran destreza», e insiste en que sus mejores obras son las más acabadas, pues «siendo muy viejo daba borrones sobre cosas excelentes, con lástima de los que las mirábamos».

La de Navarrete es una vida de dolor continuado que sólo aminoran sus éxitos profesionales y tal vez algunas pobres satisfacciones humanas. Sordo a los tres años, no puede aprender a hablar. La comunicación normal con las amistades le queda vedada, sin haber llegado a gozar de ella. Las enfermedades, tal vez una sola, le persiguen desde pronto. Cuando comenzamos a tener noticias de su vida, lo vemos teniendo que regresar a Logroño, su tierra, por no poder resistir el clima de El Escorial, y solicitando constantes permisos de Felipe II para buscar

alivio a su precaria salud. Cayendo y levantándose le encontramos en Madrid, en Segovia y en diversos pueblos, en lucha constante con el lastre de su cuerpo enfermizo. En febrero de 1579 muere, al fin, en Toledo, de opilación estomacal, en casa de su amigo Nicolás de Vergara el Mozo, después de disponer en nueve renglones y en estilo telegráfico, sin un solo verbo, de los 1840 ducados que constituyan su capital. Su gran suerte, dentro de su desgracia, debió de ser el que supiesen advertir su temprana afición al dibujo, y que guiasen su formación. El Padre Sigüenza nos cuenta en estos términos su aprendizaje: «Como desde niño le vieron inclinado a pintar y a cosas de dibujo, y que, con carbones y con piedras, y con lo que hallaba, andaba contrahaciendo y burrajeando lo que veía, le llevaron a la hospedería del monasterio de la Estrella, de nuestra orden, para que allí deprendiese algo de un religioso de aquel convento, que se llamaba fray Vicente, que sabía de pintura. Dióle algunos principios, y el fraile no les tenía malos; y como vió tanta habilidad en el muchacho, trató con sus padres que, pues se iba haciendo hombrecillo, le enviasen a Italia. Fué allá y vió cuanto bueno en ella había, en Roma, Florencia, Venecia, Milán y Nápoles. Trabajó en casa de Tiziano y de otros valientes hombres de aquel tiempo.» Comenzó sus tareas escurialenses en 1568.

Aunque en sus primeros tiempos siga otros derroteros, la gran personalidad de Navarrete en nuestra pintura se debe a su admiración por el colorido veneciano. Hijo de tierras castellanas y pintando para templos castellanos, el paganismo de Venecia se encuentra equilibrado en él por el sentido esencialmente religioso de nuestro Renacimiento. El P. Sigüenza, como de costumbre, supo advertir y expresar bien este matiz, según queda comentado al tratar de los caracteres generales del Renacimiento. Navarrete procuró dar goce a la vista sin que la devoción padeciese, es decir, como dice el escritor jerónimo: «guardar mejor el decoro sin que la excelencia del arte padeciese». Una de las características más destacadas del temperamento artístico de Navarrete es su ductilidad, la rapidez con que percibe las novedades artísticas que pueden enriquecer su estilo. Si sus cuadros no lo cantasen, los comentarios del Padre Sigüenza nos lo dirían. Él nos refiere cómo, cuando comienza a trabajar para el monasterio transforma su estilo influído por Tiziano y el Correggio. En efecto, en su obra más antigua conocida, que es el Bautismo del Salvador, firmado con las iniciales, del Museo del Prado, el estilo es distinto del de las posteriores (fig. 260). De él nos dice el escritor citado que "fué la muestra que Juan Fernández Mudo truxo cuando vino a ser pintor de su Magestad a esta Casa, y es de mucha estima, porque está excelentemente labrado"; y agrega, con gran acierto: "donde también se ve cuán diferente manera era aquélla de la que después siguió". La tablita del Bautismo nos muestra realmente al Mudo cultivando un estilo correspondiente al de Becerra, aunque la escena está concebida con dulzura bien ajena al dramatismo miguelangelesco. Comparado con el de los restantes seguidores españoles de Buonarrotti, tiene una jugosidad y un sentimiento que falta en todos ellos. De colores claros de fresco italiano, tiene, sin embargo, el sentimiento de un primitivo flamenco.

En las pinturas que hizo ya en El Escorial durante unos diez años, probablemente escasos, su entusiasmo por los venecianos no se reduce al colorido; alcanza a la concepción misma del cuadro. A este respecto es interesante una de las advertencias que se le hacen al firmar el contrato de los lienzos de la iglesia de El Escorial. Se le dice textualmente que «no ponga gato ni perro, ni otra figura que sea deshonesta, sino que todos sean santos que provoquen a devoción». La primera parte de la advertencia, de no introducir perros ni gatos, es significativa. Bien ajena al sentido del decoro y dignidad de la pintura de los florentinos, era, en cambio, costumbre de



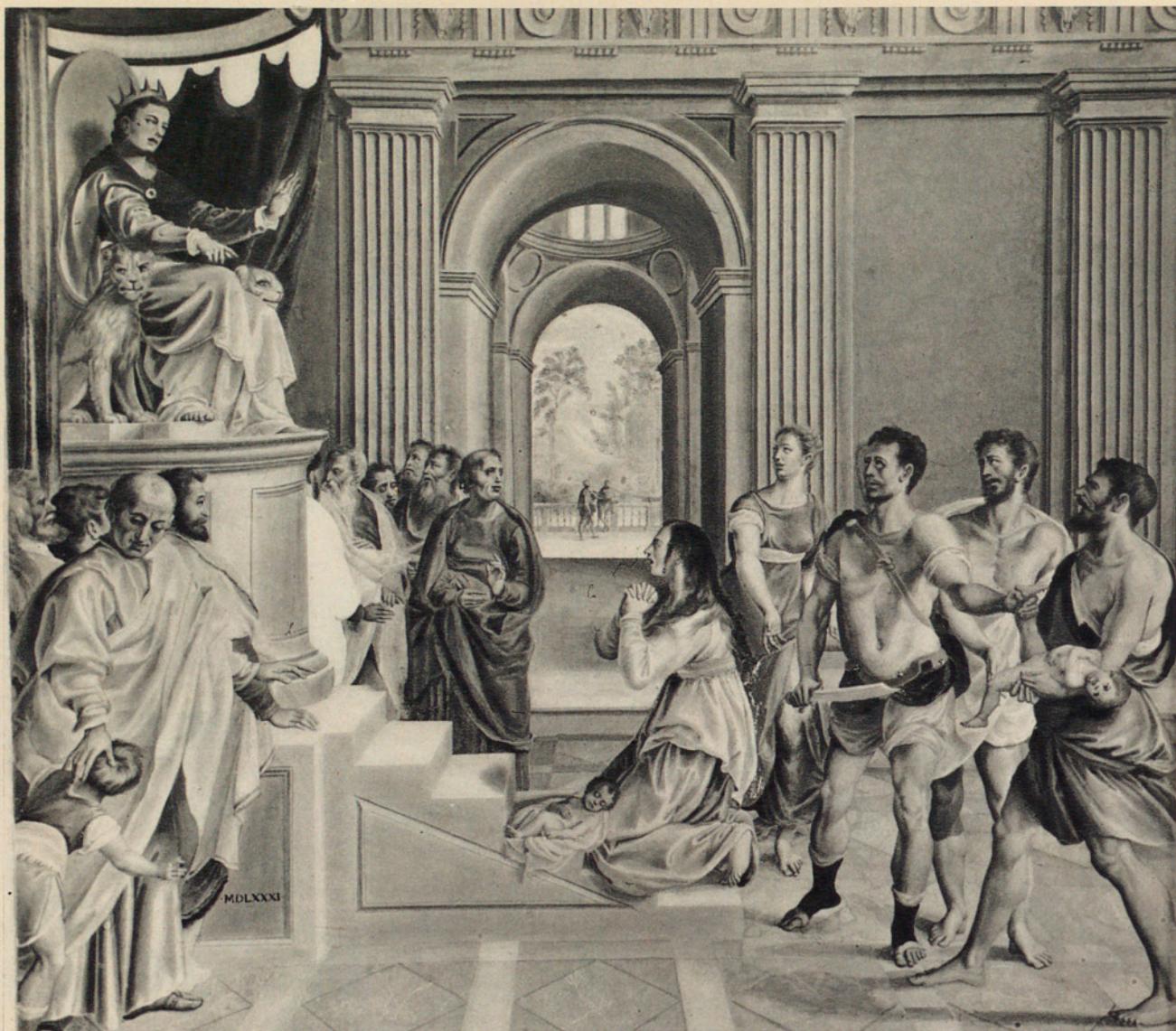
Fig. 262.—JUAN FERNÁNDEZ DE NAVARRETE: MARTIRIO DE SANTIAGO (1571) (EL ESCORIAL).



Fig. 263.—J. FERNÁNDEZ NAVARRETE: ADORACIÓN DE LOS PASTORES (1575) (EL ESCORIAL).



Fig. 264.—NICOLÁS GRANELLO Y FABRICIO CASTELLO: DETALLE DE LA SALA DE LAS BATALLAS (EL ESCORIAL).



Figs. 265 y 266.—FRANCISCO DE URBINO: JUICIO DE SALOMÓN (EL ESCORIAL). PELEGRINO TIBALDI: LA TEÓLOGIA (BIBLIOTECA DE EL ESCORIAL).

venecianos como el Veronés, cuyos roces con la Inquisición por este motivo son bien conocidos. En el Bassano estos temas accesorios adquieren rango de principales. De ellos hubo de tomar el Mudo esta costumbre, y el cuadro de la Sagrada Familia, conservado en el mismo Escorial, demuestra que la cláusula del contrato no carecía de motivos (fig. 261).

El Martirio de Santiago, firmado en 1571 y, sin duda, su obra más dramática, es vivo testimonio de su entusiasmo por el arte del Tintoretto. De él procede la concepción general de la escena, con su alto punto de vista y su elevado horizonte, la violencia de los escorzos, y el intenso efecto de claroscuro, no obstante desarrollarse la escena a cielo descubierto. El recuerdo del San Jorge del maestro veneciano es casi inevitable al contemplar por primera vez el lienzo escurialense. Pero en el cuadro de Navarrete no todo es regalo para la vista. En tema tan trágico, ha sabido, con gran acierto, inspirarse en el más dramático de los pintores venecianos; pero, además, ha puesto de su parte algo que es netamente español: su descarnada observación del momento de la muerte y la intensidad expresiva al interpretarla. En la figura del Santo, el rictus de la muerte, con todo su realismo, es un rebrote de aquellas figuras que pintara un siglo antes Gallego en el Martirio de Santa Catalina. La cabeza, casi totalmente seccionada por ancha cuchilla refulgente de luz, comienza a caer hacia la espalda con los ojos ya en blanco y perdidas las pupilas, mientras las manos, rígidas y principiando ya a contraerse, se dibujan nerviosas, todo ello intensamente subrayado por una violenta iluminación. La frase del Padre Sigüenza nos dice cómo ha perseguido el pintor el efecto en los devotos: "jurarán los que lo vieren que comienza ya a aspirar." Obra tan hondamente sentida como ésta nos demuestra que Navarrete no es un simple manierista, vacío repetidor de fórmulas ajenas (fig. 262).

La preocupación por la luz, sugerida por el Tintoretto, del cuadro anterior se convierte en el tema fundamental del Nacimiento (1575). El asunto se prestaba, y el pintor aprovechó gustoso la oportunidad (fig. 263). Tres años después había de pintar el Greco el mismo asunto en Santo Domingo el Antiguo, e interpretarlo con idéntico interés por los fuertes contrastes de luces y sombras. En él también, a pesar de lo tardío de la fecha, había de representar a San José con la vela en la mano. Pero es que la Noche del Correggio había dejado profunda huella en la iconografía del tema, y no era el Greco el único que en Venecia, por estos años, gustaba de crear esos efectos de luz. Los Bassanos pintaron más de un Nacimiento de ese tipo. Navarrete vuelve a preocuparse de estos problemas de claroscuro en el Entierro de San Lorenzo que dejó inconcluso. En la Sagrada Familia, en cambio, a pesar de su fidelidad al colorido veneciano, parece cifrar su interés en dotar la escena de cierta monumentalidad florentina, valor que intensifica aún más en el Jesús atado a la columna.

Capítulo importante de su actividad escurialense lo constituyen las parejas de Apóstoles que pintó para los retablos de la iglesia. De gran tamaño, llenando casi toda la superficie del lienzo, procura crear una composición que responda a la grandiosidad del conjunto arquitectónico.

LOS ITALIANOS DE EL ESCORIAL

GRANELLO, URBINO Y CINCINATO. — Sea, en gran parte, con la esperanza de trabajar en la decoración del monasterio de El Escorial, o por razones de otra índole, al mediar la octava década del siglo la inmigración de pintores italianos se hace cada vez más intensa. Unos acuden contratados por el monarca para pintar efectivamente en San Lorenzo. Otros se re-

parten por el resto del país, dedicándose principalmente al cultivo del fresco, y, salvo el Greco, figura excepcional y de formación veneciana, para desgracia de nuestra pintura, lo que nos traen es el estilo romano del tercer cuarto del siglo.

Los pintores llamados por Felipe II para decorar El Escorial llenan un período de veinte años escasos. Comienzan a trabajar hacia 1580, y en 1595 han muerto o regresado a su país, no sólo los más importantes, sino la mayor parte, si bien algunos casan con españolas y afincan en la tierra. Pueden distinguirse en ellos dos grupos: el de los que se encontraban ya en España en 1580 y el de los que vinieron después de ese año contratados para pintar en el monasterio. El primer grupo está integrado por Nicolás Granello, Francisco de Urbino, muerto joven, en 1582, y Rómulo Cincinato, que muere hacia 1593. A ellos puede agregarse Fabricio Castello, hermano de madre de Granello, formado ya en España y que pasa a mejor vida en 1617. Los dos primeros vinieron muy jóvenes como auxiliares del Bergamasco, el padrastro de Granello, en 1567, y Cincinato llegó aquel mismo año recomendado por Requesens. El segundo grupo lo forman Luqueto, que llega en 1583 y muere en 1586, y Zúccaro y Tibaldi que lo reemplazan aquel mismo año. Ya hemos visto cómo más de veinte años antes de que llegase Tibaldi, a quien llamaron en su tierra el "Miguel Ángel reformado" había poblado Becerra de figuras gigantescas de ese mismo estilo una de las torres del Palacio de El Pardo, y cómo Navarrete, al entrar en El Escorial, hubo de abandonar su estilo miguelangelesco para imitar a los venecianos.

Aunque en una historia de nuestra pintura del Renacimiento no precisa hacerse la biografía de los pintores italianos llamados por Felipe II a El Escorial, sí conviene referirse a las obras principales que aquí dejaron y sirvieron o pudieron servir de modelo a nuestros pintores.

El genovés Nicolás Granello, discípulo de Octavio Semini, casó con española y falleció en El Escorial en 1593. Su labor conocida es la escurialense, pero consta que decoró además con su hermanastro Fabricio Castello la Armería del palacio ducal de Alba de Tormes. En El Escorial pintó, sobre todo, varios techos y bóvedas en colaboración con diversos artistas y la Batalla de la Higueruela. Sus desnudos en la Biblioteca muestran cómo, a pesar de sus violentos escorzos y su sabio empleo de luces y sombras, no delatan en él un sometimiento servil a los modelos miguelangelescos.

Fabricio Castello, hijo del Bergamasco, se formó con Granello, al que ayudó en calidad de oficial en San Lorenzo de 1576 a 1582, y es muy probable que aprendiese también de Francisco de Urbino, a cuyas órdenes trabajó por esos mismos años. En 1584 fué nombrado pintor del Rey. Diez años después residía en Madrid, en 1601 trabajaba en Valladolid y en 1610 residía de nuevo en Madrid. Debió de morir en 1617. En El Escorial su labor aparece también bastante entremezclada con la de otros pintores (fig. 264).

El maestro de este momento de quien poseemos composiciones figuradas de mayor importancia es Francisco de Urbino, que llega a España en compañía del Bergamasco y, después de muerto éste (1569), continuó trabajando en el Alcázar. Murió joven, en 1582, y el Padre Sigüenza se refiere a él como a un artista malogrado. La celda prioral contiene, en efecto, una bella escena de gran desarrollo. El Juicio de Salomón nos permite conocer su estilo florentino amigo de amplios escenarios de grandiosas arquitecturas (fig. 265).

El florentino Rómulo Cincinato vino a España en 1567. Casó con española, y consta que con permiso del monarca residió algún tiempo en Guadalajara (1591) para decorar el Palacio del Infantado. Del todo suyos son los retablos de San Mauricio (fig. 268), que pintó para reemplazar el del Greco (1584), el de la Cena legal del cordero y el de la Transfiguración (1586-1589).

Como discípulo de Salviati, es un manierista de formación esencialmente rafaelesa, pudiéndose considerar, por lo tanto, como condiscípulo de Juan de Juanes, con cuyo estilo no deja de ofrecer cierto parentesco su Martirio de San Mauricio. Una de sus obras más celebradas es la Circuncisión, de la Academia de San Fernando (fig. 267). En las pinturas de las Estaciones, del claustro, que son posteriores a la llegada del miguelangelesco Tibaldi, aunque Cincinato no olvida su continuo homenaje al pintor de Urbino, parece deseoso de dotar a sus personajes de una mayor corpulencia.

CAMBIASSO, TIBALDI Y ZÚCCARO. — Cambiasso, Tibaldi y Zúccaro, llegados a España hacia 1585, constituyen, como queda dicho, una nueva etapa dentro de este capítulo italiano de la pintura española. Por su estilo, los dos primeros representan el predominio del miguelangelismo sobre lo rafaelesco; en Cambiasso en forma algo velada, en Tibaldi de la manera más absoluta.

Lucas Cambiasso (1527 - 1586), genovés de nacimiento y discípulo de su padre, es admitido al servicio de Felipe II en 1583, muriendo tres años después en El Escorial. Pintor de escasa inspiración, trabajaba con excesiva rapidez, sin preparar suficientemente las composiciones, en cuya ejecución le auxiliaban su hijo Oracio y su discípulo Lázaro Tavarón. Pinta al fresco, en la bóveda y paredes del coro alto, la Gloria, la Anunciación, San Jerónimo y San Lorenzo, y las Virtudes; en la bóveda del presbiterio, la Coronación de la Virgen, y en la escalera. Dentro de su modesta calidad, Cambiasso mejora en los cuadros de retablo, aunque incluso en ellos el deseo de trabajar de prisa es también manifiesto. Sin intentar la apología de Cambiasso, tal vez se juzgó con excesiva dureza el Martirio de Santa Úrsula, que, juntamente con el San Miguel, fué retirado de sus altares por orden de Felipe II (fig. 272).

Peregrino Tibaldi nace hacia 1525, y, comenzada su formación en Bolonia, pasa en Roma, donde coincide con nuestro Becerra, unos cuatro años, que fueron decisivos para su futuro artístico. Tibaldi dedica el resto de su vida a repetir lo más fielmente posible el estilo miguelangelesco hasta el punto de que la generación siguiente le llamó el Miguel Ángel reformado. Pero, como es natural, de Miguel Ángel sólo tomó las formas, las proporciones: lo que podía aprender un artista sin genio. Sus personajes son gigantes sin vida, que por otra parte carecían de novedad en la corte donde veinte años antes los había pintado ya Becerra. Llega a El Escorial en 1586, cuando debía de contar unos sesenta años, y en 1594 todavía se encontraba en España, pero murió en Italia, probablemente, poco tiempo después. Su labor escurialense es, pues, la de sus últimos años. Con las taras propias de su mediocridad, Tibaldi es, sin embargo, el más importante de la tríada italiana llegada a El Escorial en esta última etapa. Dibujante correcto, con un concepto del arte un tanto industrial, copia sin escrúpulo figuras y composiciones de Miguel Ángel, y ya el Padre Sigüenza advirtió cómo, a veces, buscó también sus fuentes de inspiración en estampas de Dürer. La principal consecuencia de este tardío miguelangelismo traído por Tibaldi a nuestra patria es probablemente la influencia ejercida en Ribalta.

Como la de casi todos sus compañeros, su labor escurialense consta de dos capítulos: los frescos y los retablos. Al fresco pintó las historias eucarísticas del Sagrario, las de la Biblioteca y las estaciones del claustro. Su empresa de mayor empeño fué la decoración de la Biblioteca, donde representó a las Artes Liberales, la Teología y la Filosofía, bajo la forma de una robusta matrona en el gran círculo central de cada tramo acompañada por cuatro personajes eminentes en ella. Una historia sagrada, profana o mitológica referente a la disciplina, que tradicionalmente viene atribuyéndose a Bartolomé Carducho, completa el conjunto (fig. 266).

Para el retablo mayor hizo tres historias: la Adoración de los Reyes, la Adoración de los Pastores y el Martirio de San Lorenzo. En las dos primeras, que fueron retocadas por Juan Gómez en 1596, al parecer, ausente ya el pintor, bien por no dar los asuntos mucho lugar al desnudo, o por el peso de la iconografía, el miguelangelismo se dulcifica. En cambio, en el Martirio de San Lorenzo, donde el desnudo impera, aparece el fiel imitador de Miguel Ángel, aunque en el cuadro donde su visión hercúlea se pone más de manifiesto es en el Calvario (figs. 269, 270 y 271).

Zúccaro es, con Tibaldi, la figura más representativa del manierismo florentino y romano del último tercio del siglo. Su deseo de ver mundo y de aumentar su fortuna le hace recorrer Francia, Inglaterra y los Países Bajos, ejecutando casi siempre trabajos de importancia, y llegando a pintar en el Palacio Ducal de Venecia. Su historia de Federico Barbarroja fué celebrada por sus contemporáneos como una de las obras maestras de la época. En la cúspide de su gloria, nuestro embajador, el conde de Olivares, deseoso de servir los deseos de Felipe II, se lo recomienda con el mayor interés, y el monarca le nombra su pintor en 1586 con dos mil escudos de salario. Zúccaro llegó a El Escorial rodeado de la aureola del genio. El Padre Sigüenza con gráfica frase, nos dice que faltó poco para que la comunidad fuese a recibirlo bajo palio. El fracaso, sin embargo, no se hizo esperar mucho. De los auxiliares romanos que vinieron en su compañía, salvo Bartolomé Carducho, los restantes —Tiberio Ronchi, Andrea Carreri, Bernardino Veneciano, Antonio de Ancona— fueron despedidos a los seis meses. Sin auxiliares a quienes poder atribuir la escasa calidad de sus creaciones, Zúccaro tampoco consiguió alcanzar el nivel que era razonable esperar en pintor de su fama. En diciembre de 1588, es decir, a los dos años de su llegada, le concedía permiso el monarca para regresar a Italia, e incluso varias de las pinturas que hizo para el retablo mayor fueron retiradas y reemplazadas por otras de Tibaldi, y algunas fueron intensamente retocadas por Juan Gómez. Tal vez juzgadas sus obras con excesivo rigor, es indudable, sin embargo, que el desencanto de Felipe II no careció de fundamento. "Iba él harto quereloso y decía que no eran conocidas sus pinturas", escribe un contemporáneo, y el Padre Sigüenza, comenta por su parte, que, como "en todo, tiene una manera seca poco apacible" (fig. 273).

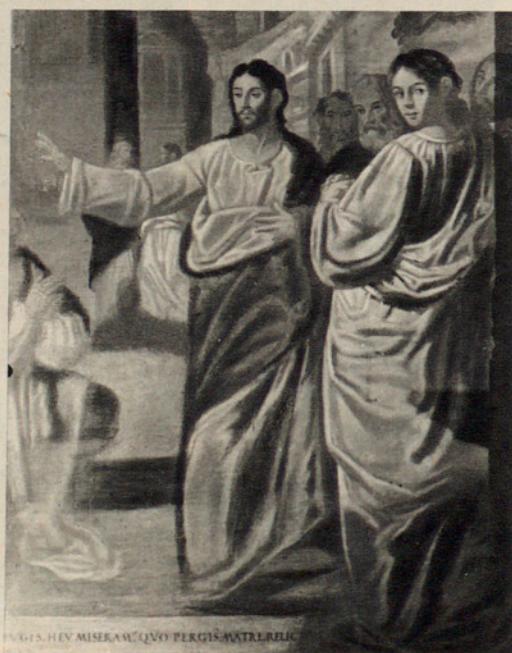
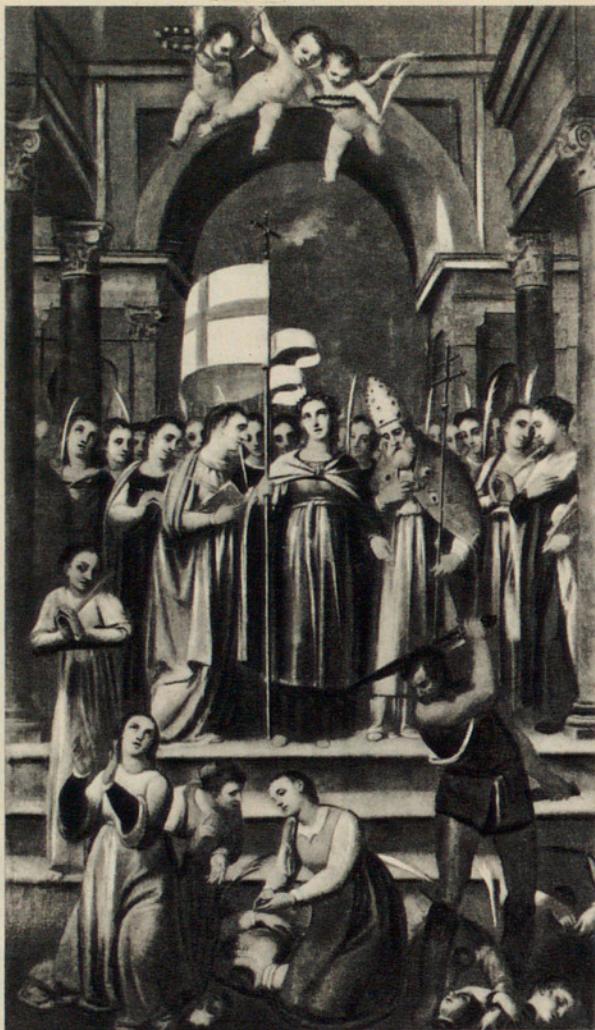
Se le confiaron en la iglesia el retablo mayor y las puertas de dos relicarios.

En las pinturas del retablo mayor, las figuras son monumentales y ocupan casi toda la superficie del lienzo. No realizan los alardes de fuerza ni de volumen del miguelangelesco Tibaldi, y en algunas composiciones esos personajes se mantienen dentro del miguelangelismo normal del manierismo romano. Pero lo más importante es el gusto que manifiesta por los efectos de luz. En el Nacimiento no era novedad, pero sí lo era en la Adoración de los Reyes, por lo que resulta más significativa de la preocupación del pintor por los problemas de la luz. Desde este punto de vista, las dos obras son de indudable interés para la historia de nuestra pintura, y tal vez pudieron influir en artistas nuestros como Mohedano y el mismo Pantoja. El Martirio de San Lorenzo, el Nacimiento y la Adoración de los Reyes no son de Zúccaro sino de Tibaldi a quien los hizo pintar Felipe II para reemplazar los de aquél.

El único de los auxiliares de Federico Zúccaro que permaneció en la Península, como se ha dicho, fué Bartolomé Carducho. Hermano de Vicente Carducho, pintor ya español por su formación y por su vida, murió en Madrid en 1608, al parecer con menos de cincuenta años, y consta que vivió también en Valladolid. De su persona tenemos algunos testimonios de nuestros tratadistas del siglo XVII, tal vez, un tanto parciales. Su hermano pondera en él su admira-



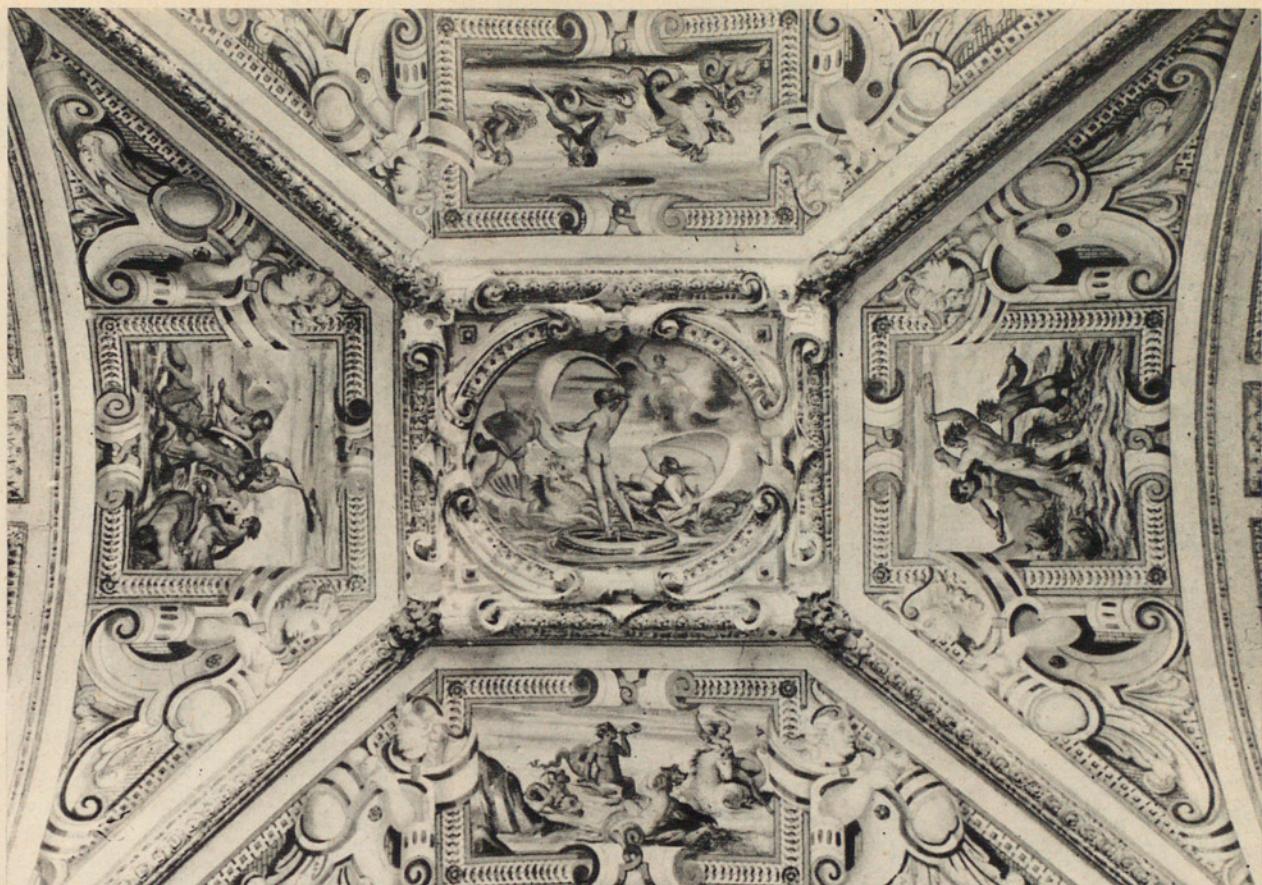
Figs. 267 y 268.—RÓMULO CINCINATI: CIRCUNCISIÓN (ACADEMIA DE S. FERNANDO) Y S. MAURICIO (ESCORIAL).
Figs. 269, 270 y 271.—P. TIBALDI: ADORACIÓN DE LOS PASTORES, MARTIRIO DE S. LORENZO Y EPIFANÍA (ESCORIAL).



Figs. 272 y 273.—L. CAMBIASSO: SANTA ÚRSULA (EL ESCORIAL). F. ZÚCCARO: NACIMIENTO (EL ESCORIAL).

Figs. 274 y 275.—CÉSAR ARBASIA: ANUNCIACIÓN (CATEDRAL DE MÁLAGA) Y ESCENA DE LA PASIÓN DE JESÚS

(CATEDRAL DE CÓRDOBA).



Figs. 276 y 277.—JUAN BAUTISTA Y FRANCISCO PEROLI: TECHO DEL PALACIO DEL VISO DEL MARQUÉS Y DETALLE DEL SALÓN DE LINAJES EN EL MISMO.



Figs. 278, 279 y 280.—LOS PEROLI: RAPTO DE PROSERPINA (PALACIO DEL VISO DEL MARQUÉS). M. PÉREZ DE ALESSIO: SAN CRISTÓBAL (1583) (CATEDRAL DE SEVILLA) Y SITIO DE MALTA POR LOS TURCOS (LA VALETTA, MALTA).

ble conversación, así como su bondad y honradez, y Francisco Pacheco lo incluyó en su *Libro de los Retratos* aunque, por desgracia, tanto el retrato como el elogio han desaparecido. Jusepe Martínez exalta el tono del elogio y nos lo cita como “de elevadísimo ingenio y, por lo que he visto de sus obras, me parece que otro alguno no le puso pie delante”. Discípulo de F. Zúccaro, ya en El Escorial, aprendió mucho con Tibaldi a quien auxilió en los frescos del patio y de la Biblioteca. Fundándose en estos datos, Araujo le atribuyó las dieciséis historias pintadas bajo la cornisa de la última. Suyas son también en El Escorial, las seis figuras de Santos de más de media figura con ángeles al dorso, pintadas en las puertas del relicario de San Jerónimo y, sobre todo, ocho historias de San Lorenzo (1598), en el claustro principal alto. Firmadas de su mano guárdanse en el Museo del Prado el Descendimiento (1595) y la Cena (1605), una de sus últimas obras.

LOS ITALIANOS EN LA MANCHA Y EN ANDALUCÍA

LOS PEROLI, CÉSAR DE ARBASIA, PÉREZ DE ALESSIO.—Las pinturas al fresco ejecutadas en los palacios reales por Gaspar Becerra antes de 1570 y la llegada de los italianos unos diez años más tarde, para decorar El Escorial, debieron de contribuir poderosamente a poner de moda esta clase de pintura. Lo cierto es que durante el último cuarto de siglo trabajan en otros lugares de la Península varios fresquistas italianos que emplean un estilo análogo al escurialense.

Los Peroli, contra lo que se ha supuesto por mucho tiempo, no son españoles —se les creía hijos de Almagro—, sino italianos de Crema, en el norte de Italia. De Juan Bautista sabemos que se casó en 1569, en El Viso, y que en él continuaba viviendo en 1596. Su hermano, también pintor, se llamaba Francisco.

A ellos se debe el conjunto de pinturas murales renacentistas de carácter profano más importante que se conserva en España. Me refiero a la decoración de la gran casa que se hizo construir en la Mancha, al pie de Sierra Morena, en el pueblecito de El Viso, el Marqués de Santa Cruz. El Neptuno triunfante sobre las olas de la bóveda del vestíbulo nos dice que estamos en la morada de un marino, cuyas notables empresas podemos ya contemplar en los grandes cuadros murales de las galerías del patio inmediato. En ellas aparecen representadas, con fidelidad casi cartográfica, las principales plazas conquistadas, socorridas o liberadas por el ilustre marino, mientras en los ángulos vemos las figuras alegóricas de las naciones que fueron teatro de sus hazañas. Las bóvedas de la escalera nos muestran en sus numerosos medallones diversas escenas mitológicas, principalmente de la vida de Hércules, a más de otras de la Historia de Roma.

Pero donde las composiciones adquieren mayor desarrollo es en los salones que circundan el patio en ambas plantas. Uno de la baja está dedicado a la ocupación de Portugal, en que tomó parte el marqués de Santa Cruz. El más importante artísticamente es, sin embargo, el de Linajes, en cuya bóveda se simula una galería donde aparecen formando parejas los ascendientes del señor de la casa, mientras en el gran cuadro central se nos muestra una historia de amplio desarrollo. Otros salones están dedicados a varios capítulos de la Historia de Roma y a diversas fábulas mitológicas, ofreciendo en este aspecto la casa del marqués de Santa Cruz el repertorio más rico e importante que el Renacimiento ha dejado en la Península. Recuérdense especial-

mente la fábula de Calisto, algunas de cuyas escenas están interpretadas con notable crudeza, el Rapto de Proserpina, las Estaciones, etc. (figs. 276, 277 y 279).

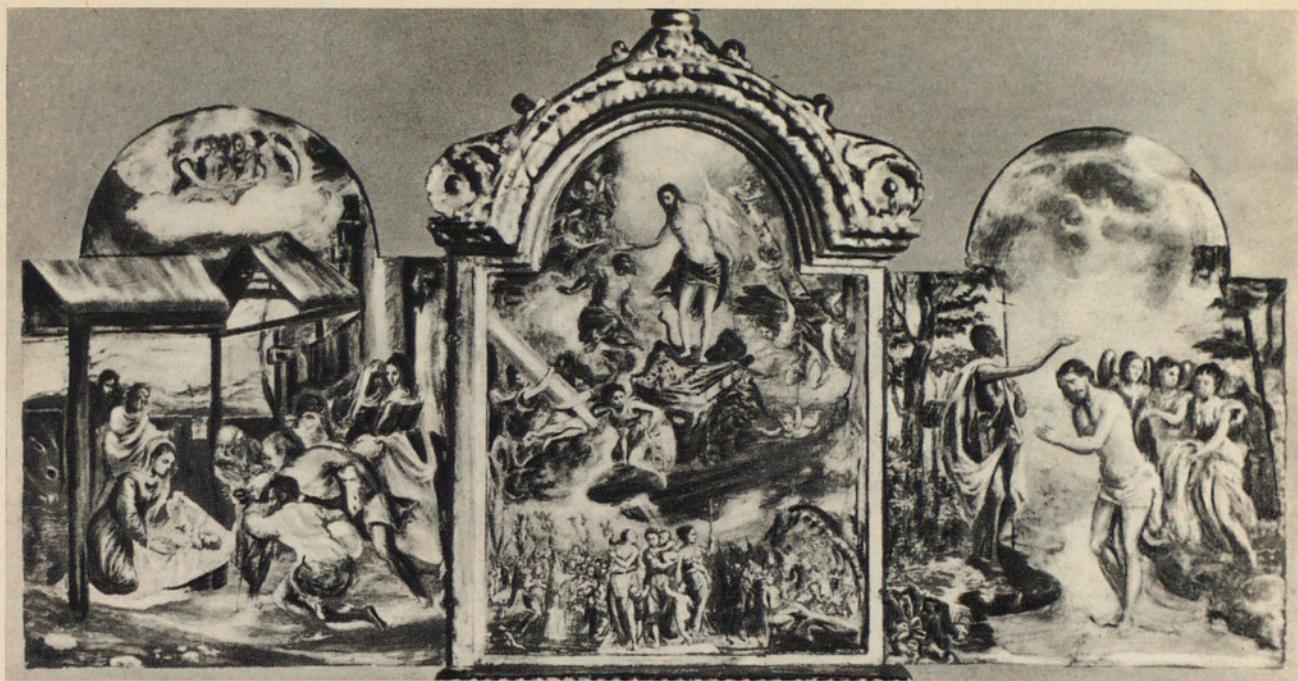
Salvo algún salón bajo, cuyo estado de conservación no permite juzgar de su estilo, por lo común, es este bastante uniforme, y las variantes no pasan de lo corriente en un taller donde intervienen, por lo menos, varios miembros de una familia. Sin información gráfica suficiente, no es fácil precisar la parte que pueda corresponder a César de Arbasia; pero, en general, y provisionalmente, tal vez deba pensarse que debieron de ser muy pocas las historias de gran tamaño que se le confiaron. El estilo es el manierista de fines de siglo, siendo interesante subrayar en alguna escena una cierta influencia veneciana, en que el pintor nos deja ver su admiración por el Verónés.

César de Arbasia, amigo de Pablo de Céspedes, con quien, según Pacheco, vino a España, fué probablemente otro de los italianos que llegaron con la aspiración de trabajar en El Escorial. En 1579 aparece en Málaga, donde, salvo breves ausencias, permaneció por lo menos hasta 1589. En su Catedral pintó al fresco dos historias de la Pasión de la capilla mayor y, en tabla, el tríptico de la Anunciación (fig. 274), en cuyas portezuelas representó la Visitación y la Adoración, San Pedro y San Pablo. En esas obras se nos muestra Arbasia con un estilo torpe y con frecuencia incorrecto, influído por Zúccaro. Obra probablemente suya es también, en el mismo templo, el Bautismo y, tal vez, otra pintura de la Asunción. En 1585 y 1586 consta su presencia en Córdoba, donde decoró al fresco la capilla del Sagrario con historias eucarísticas, martirios de Santos cordobeses, escenas del Nuevo Testamento y figuras de profetas, y pintó para su retablo la escena de Jesús despidiéndose de la Virgen, todo ello de mediana calidad (fig. 275). Hacia estos años debió de marchar a El Viso, en la Mancha, donde, como hemos visto, no es fácil, en la actualidad, precisar la parte que pueda corresponderle.

Arbasia regresó a Italia en fecha que ignoramos, pero con anterioridad a 1595, en que figura como fundador de la Academia de San Lucas de Roma. En 1597 trabajaba para la corte de Piamonte, de la que fué nombrado pintor de cámara en 1604. Murió en 1607. De su actividad en Italia son testimonio las pinturas murales con que decoró la fachada del Ayuntamiento de Saluzzo, en parte conservadas, y que según parece, recuerdan el estilo de Federico Zúccaro y de B. Lanini, y los cuadros del techo de la iglesia de los benedictinos de Savigliano. Constituye una pintura mural de San Francisco en San Bernardino de Saluzzo. En cuanto a sus trabajos para la corte de Saboya, sólo hay noticia de su intervención en una galería de retratos de los señores de la Casa de Saboya mandada pintar por Carlos Manuel, sin que se haya precisado cuáles puedan corresponderle. Pacheco encarece su valor como paisajista.

Pintor de mucha más categoría que Arbasia fué Mateo Pérez de Alessio, que nació en Roma hacia 1547, debió de morir por los alrededores de 1600. Tal vez de origen español, su verdadero nombre era Mateo de Lecce (Leccio). Sabemos que en 1573 era miembro de la Academia de San Lucas, que en 1582 pertenecía a la Congregación de los Virtuosi, y que estuvo en Malta. En 1583 figura en Sevilla, donde se encontraba todavía cinco años más tarde, embarcando, al parecer, seguidamente para Indias. Se le cita ya en Lima en 1590.

Formado en Roma, se encuentra todavía muy influído por Salviati y tal vez por T. Zúccaro. Que adquirió cierta reputación en su propia patria lo prueban las obras que en ella se le encomendaron. En la Capilla Sixtina se le confió una historia, al fresco, de San Antonio; un retablo en Santa Catalina della Rota; la portada, al fresco, del Oratorio de los Santos Pedro y Pablo y la Virgen con santos del altar mayor de San Eligio de Orefici. En el Salón del Palacio del Gran Maestre de la Valetta, en Malta, pintó los frescos del Sitio por los turcos en 1565. Vis-



Figs. 281 y 282.—EL GRECO: TRÍPTICO DE MÓDENA (GALERÍA ESTENSE) Y CURACIÓN DEL CIEGO (PINACOTECA DE DRESDE).



Fig. 283.—EL GRECO: ASUNCIÓN DE LA VIRGEN (1577) (ART INSTITUTE, CHICAGO).



Fig. 284.—EL GRECO: TRINIDAD (1577-1579) (MUSEO DEL PRADO).



Fig. 285.—EL GRECO: EXPOLIO (1577-1579) (SACRISTÍA DE LA CATEDRAL DE TOLEDO).

tas panorámicas de batallas de carácter muy cartográfico con desfile de tropas en primer plano, las únicas representaciones humanas de gran tamaño son las figuras alegóricas de las Virtudes que separan aquéllas (fig. 278). Según comunicación de Scicluna, Pérez de Alessio pintó también el cuadro del Bautismo de San Juan de la misma población. Como el tipo medio de los pintores italianos del siglo XVI y, sobre todo, como los florentinos y romanos, es un dibujante seguro y capaz siempre de componer con grandiosidad. Y no deja de ser significativo a este respecto la admiración que sus dibujos produjeron entre los pintores de Sevilla, hasta el punto de no creerlos suyos. Según Pacheco, al contemplar uno de ellos el escultor Jerónimo Fernández "le dijo que si era aquel papel de su mano le admitiese por discípulo". Su gigantesco San Cristóbal (1583) de la catedral, nos confirma esas excelencias en el dibujo y la justificada fama que gozaban los italianos como cultivadores del fresco. No es sólo una obra de grandes proporciones, sino que está concebida con indudable grandiosidad y ejecutada con impecable corrección. Sin duda alguna, es la mejor obra que conocemos de su mano (fig. 280). Además del San Cristóbal, consérvese de su mano el Santiago del altar mayor de su parroquia, probablemente uno de los primeros grandes lienzos pintados en la capital andaluza y por desgracia en vergonzoso estado de conservación.

En cuanto a su labor en el Perú, como veremos, las obras de que hay noticia, o consta que se destruyeron, o no han sido aún identificadas. El dibujo que se le ha atribuido en la colección Monistrol de Madrid es probablemente de Pacheco. En cambio, se conservan varios grabados suyos.

EL GRECO

La importancia del Greco dentro del panorama de la pintura española del siglo XVI es tan grande, que si hubiera de dedicársele todo el espacio que proporcionalmente le corresponde, ocuparía buena parte del presente volumen. Como los editores se proponen dedicarle uno independiente aunque anejo a la serie de *ARS HISPANIAE*, y además existen monografías a él dedicadas, me limitaré a ofrecer brevísimo resumen de su vida y obra, para que no falte su mención, ni sea necesario tampoco prescindir de numerosos maestros menos importantes, pero cuya obra apenas ha sido estudiada.

Descendiente de una familia, al parecer bizantina, establecida en Creta después de la ocupación veneciana, Doménico Theotocopoulos nace en la isla en 1541. Trasladado a Italia en fecha ignorada, pero muy joven todavía, su nombre se transforma en Doménico Theotocópuli, y recibe el sobrenombre de "el Greco". En España el Doménico se convierte a su vez en Dominico, si bien conserva el apelativo italiano de "el Greco". Como era natural en un candiota, la ciudad de Italia donde se establece es Venecia, y allí consta que estudia con el Tiziano. Lo declara su estilo, y lo dice textualmente el valioso testimonio del miniaturista Julio Clovio al escribir en 1570 que había "encontrado en Roma un joven candiota, discípulo del Tiziano, que, a mi juicio, me parece excepcional en la pintura". En efecto, debió de pasar algún tiempo en la ciudad eterna, donde, no obstante sus juicios despectivos sobre el colorido de Miguel Ángel, que debieron de crearle ambiente muy desfavorable, aprendió mucho de su arte. El triunfo de Lepanto del año siguiente, y el rápido avance de las obras de El Escorial, que pronto necesitaría de pintores, debieron de impulsarle a venir a nuestra patria.

Ignoramos cuánto tiempo permaneció en Roma, pero lo cierto es que en 1577 se encontraba ya pintando en el retablo mayor de Santo Domingo el Antiguo, y poco después, en la Catedral, el gran cuadro del Expolio. Es cierto que el maravilloso lienzo del San Mauricio, en que tanto empeño pusiera, y en que, sin duda, cifrara tantas esperanzas, no le abrió las puertas del favor real, pero los encargos importantes se continuaron y nunca le faltó el trabajo. Antes al contrario, hubo de montar un taller para cumplir sus compromisos, y gracias a su amplia clientela pudo pasar el resto de sus días en la vieja ciudad del Tajo, disfrutando de vida holgada y rodeado del mayor prestigio.

Los textos griegos de su biblioteca nos hablan de una probable educación primera bastante esmerada y de su mantenido interés por las letras. Quienes le conocieron en Toledo nos dan cuenta también de la finura de su espíritu, de su ingenio y de su afición a la vida regalada. "Fué gran filósofo, de agudos dichos, y escribió de pintura, escultura y arquitectura", nos dice su contemporáneo Pacheco, y Jusepe Martínez, nos agrega que "era de extravagante condición" y que "ganó muchos ducados, mas los gastaba en demasiada ostentación de su casa hasta tener músicos asalariados, para, cuando comía, gozar de toda delicia." Así entregado a su arte, y alternando los placeres del espíritu, entre los que, como en su maestro el Tiziano, contaba mucho la música, con el buen vivir, termina sus días en Toledo el genial pintor candiota recriado en Venecia.

Seguramente conocemos su persona física. Es alguno de los personajes cuya fisonomía se repite en sus cuadros. Pero no tenemos la seguridad de saber cuál sea. El preferido por sus biógrafos ha sido hasta ahora el que en el Entierro del señor de Orgaz aparece sobre la cabeza de San Esteban.

La naturaleza mística del Greco, el ambiente artístico bizantino en que transcurre su primera juventud, el contacto con el exaltado ambiente religioso español de los días de Felipe II, y, en cierto grado también, como advirtió don Elías Tormo, con la obra de Alonso Berruguete, hacen que su arte, en sus años ya maduros, sólo conserve de Venecia su maravilloso sentido del color, en que llegó a ser maestro de primer orden, si bien con esa originalidad de que supo dotar a cuanto salía de su pincel. Su exaltación espiritual, cada vez más aguda desde que se estableció en Toledo, hace que sus personajes se vayan desmaterializando, se espiritualicen y alarguen hasta desembocar en tipos de proporciones equiparables a los modelos bizantinos o románicos de Vezelay o Chartres, que no en vano habría de declarar pocos años antes de morir que el ser "enana... es lo peor que puede tener cualquier género de forma". Hijo de una generación de manieristas, sus actitudes y su arte de componer lo son también, pero su formación veneciana y su inspiración siempre pléítica de fuego saben dotar de vida propia lo que en sus contemporáneos son meras fórmulas.

Paralelamente a su proceso de intensificación expresiva se desarrolló en el Greco un progresivo desinterés por el escenario, tanto arquitectónico como de paisaje. Las arquitecturas y los paisajes venecianos terminan por desaparecer, y sólo conservan su vigor los celajes, la parte más espiritual del escenario, que cargado ahora de emoción mística, adquieren valor dramático que nunca tuvieron. Ese desinterés por el espacio material se va reemplazando, en cambio, por un interés cada vez mayor por el cuerpo humano como expresión de anhelo espiritual.

Antes de referirme a las obras en que se manifiesta plenamente formado el verdadero estilo del Greco es preciso comentar algunas en que sólo muy parcialmente puede percibirse. La más importante y segura de estos primeros tiempos —la atribución de la Glorificación de



Fig. 286.—EL GRECO: MARTIRIO DE SAN MAURICIO (1580-1582) (EL ESCORIAL).



Fig. 287.—EL GRECO: ENTIERRO DEL CONDE DE ORGAZ (1586-1588) (IGLESIA DE SANTO TOMÉ, TOLEDO).



Fig. 288.—EL GRECO: SUPUESTO RETRATO DE SU HIJO JORGE MANUEL, DETALLE DEL ENTIERRO DEL CONDE DE ORGÁZ (SANTO TOMÉ, TOLEDO).



Fig. 289.—EL GRECO: RESURRECCIÓN (1597-1600) (MUSEO DEL PRADO).

un Dux del Palacio de Venecia no es admisible— es el tríptico firmado de la Coronación de un personaje de la Galería de Módena, que nos lo muestra dentro de la órbita veneciana, descubriendonos en la violenta perspectiva de la Anunciación el contacto con el Tintoretto, y con el Bassano en la Adoración. El paisaje del Sinaí con el monasterio de Santa Catalina al pie del dorso de la tabla central, y aun la forma misma del tríptico, descubre, en cambio, la inspiración del joven Greco en modelos cretenses. Probablemente es obra pintada en Venecia a fines de la séptima década del siglo (fig. 281).

De estilo mucho más avanzado, aunque probablemente muy poco posteriores, y aún plenamente veneciano, corresponden también a su etapa italiana la Curación del Ciego, de la Pinacoteca de Dresde (fig. 282), y la Expulsión de los Mercaderes, de la colección Cook, temas ambos que repetirá en varias ocasiones. Sus fondos arquitectónicos de lujosos mármoles y violenta perspectiva continúan hablándonos del Tintoretto. Ello no obstante, cuando repitió el tema de la Expulsión, no pintó en el ángulo el retrato de éste, sino el del Tiziano y el de Miguel Ángel. A estos años o a muy poco tiempo después debe de corresponder la Anunciación del Museo del Prado, la interpretación más antigua conocida del tema.

El capítulo español se abre con el retablo mayor de Santo Domingo el Antiguo (1577) de Toledo. Gracias a su distribución, pudo pintar en él los dos grandes lienzos, la Trinidad y la Asunción, que hoy se encuentran en los Museos de Madrid y Chicago, y donde, pese a la profunda influencia de los grandes maestros italianos, su personalidad ya se manifiesta plenamente (figuras 283 y 284).

En la Trinidad nos reitera esa gran admiración por Miguel Ángel, que, pese a sus ataques al Juicio Final le hizo retratarlo en la Expulsión de los Mercaderes. La grandiosidad del cuerpo del Salvador, su belleza y sentido escultórico, su doblamiento y la posición de su brazo tienen origen preclaro en el excelso maestro florentino. El acompañamiento de ángeles parece, en cambio, sugerido por la estampa de Durero. Pero, pese, a esas inspiraciones, el tono expresivo es ya puramente del Greco. Su colorido veneciano ha sufrido también radical transformación. Los colores plenos, la manera de contraponerlos, el importante papel que hace desempeñar al morado y al amarillo, nos descubren un sentido cromático completamente nuevo.

El sentido clásico de la belleza corporal, que sólo por sugestión miguelangelesca resplandece todavía en el cuerpo desnudo del Salvador, desaparece ya en la Asunción. Su cotejo con la del Tiziano lo pone bien de manifiesto.

En el retablo mayor de Santo Domingo sólo se conservan en la actualidad, de sus pinturas primitivas, los Santos Juanes, San Bernardo y San Benito y la Santa Faz. El Nacimiento, que ocupa el lugar de la Trinidad, aunque del Greco, no se pintó para el retablo. En los retablos laterales, dedicados al Nacimiento y la Resurrección, se nos muestra el Greco particularmente preocupado por los efectos de luz, delatándonos en el primero sus contactos con el Bassano y el Correggio.

A sus primeros tiempos españoles debe de corresponder la Adoración del nombre de Jesús por los cielos, la tierra y el infierno, de El Escorial, pintado, al parecer, para conmemorar la batalla de Lepanto, ya que en él aparecen, además de Felipe II, el Pontífice y el Dux de Venecia.

El cambio de rumbo que representa la Asunción de Santo Domingo frente a los ideales venecianos de espacio, y el interés que en ella nos manifiesta por el valor espiritual del rostro y el cromático de las vestiduras se intensifica aún más en el Expolio que pinta por los mismos años para la Catedral de Toledo. Se supone, tal vez sin gran fundamento, que es cuadro creado ya

en Italia, y se ha puesto en relación con modelos bizantinos. Pero lo cierto es que en él resplandecen y se exacerban los valores que en la Asunción separan al Greco de sus obras anteriores conocidas. El escenario visible se ha reducido al angosto espacio ocupado por el esbirro que horada la cruz, y salvo la gran superficie del riquísimo carmín de la vestidura del Salvador, el reluciente acero de la armadura del capitán y los colores de los mantonos, y el cuerpo en escorzo del sayón, el cuadro es un espléndido conjunto de cabezas rebosantes de expresión. En la del Salvador esa expresión es de amor infinito; en las de los enemigos que le agobian con sus gritos, de odio religioso; en el del capitán, de impasibilidad. Tema poco frecuente el del Expolio, el contraste expresivo, entre el protagonista y el coro contaba en la iconografía del Prendimiento con precedentes tan ilustres como el de Giotto, de claro abolengo bizantino. Bajo esa zona de criterio y de odio exaltados, que constituye el asunto principal del cuadro, y, precisamente para subrayar su valor, nos ofrece el nuevo contraste de la contemplación en silencio por las Marías del verdugo que horada la cruz (fig. 285).

Los modelos iconográficos remotos son, como queda dicho, bizantinos; varios de los rasgos generales de la composición, manieristas; algún tema concreto, como el del esbirro de la cruz, dureriano; pero los valores que convierten este lienzo en una de las obras capitales de la pintura son puramente personales.

Dos años después de haber comenzado el cuadro anterior, le encargaba Felipe II (1579), para uno de los retablos de la iglesia de El Escorial, el Martirio de San Mauricio. Tal vez por exigencias de la serie de que debió formar parte, el pintor abandona el sistema seguido en la Asunción y el Expolio, y quizá recordando el cuadro de los Diez mil mártires del Carpaccio imaginó una escena en primer plano y una amplia lejanía poblada de menudas y numerosas figuras. El tema era sangriento. La legión tebana, al negarse a rendir culto a los dioses paganos, ha sido ya diezmada dos veces, y al reiterar su voluntad cristiana es toda ella condenada a muerte. Son soldados del Emperador, nos dice San Mauricio, en el texto de las "Actas", pero también son servidores de Dios; tienen las armas en las manos, pero no quieren resistir con ellas; prefieren morir antes que matar. Navarrete, pocos años antes, al representar para la misma serie el Martirio de Santiago, como hemos visto, había elegido el momento mismo de la decapitación del santo y había interpretado con espeluznante realismo los espasmos de su muerte. El Greco prefirió, en cambio, las palabras del santo a sus compañeros de que su deber de cristianos era entregar la vida con mansedumbre. Es decir, para él lo principal era la palabra dirigida al corazón, y por eso nos la presenta en primer plano y relega el castigo a segundo término. La legión que avanza desde el fondo, detenida por una pétiga, contempla la muerte de sus compañeros y espera su fatídico turno. Hay ya varios cuerpos decapitados, y un nuevo legionario, con la rodilla en tierra espera que el verdugo descargue la espada sobre su cuello. Iluminado por la gloria que desciende de las alturas, se somete mansamente al sacrificio y, pese a los cuerpos desnudos, sin cabeza y presentados en tierra en violentos escorzos, no es la nota cruenta, sino la mansedumbre con que estos guerreros entregan sus vidas lo que da tono a la escena (fig. 286).

Desde el punto de vista cromático, el lienzo es de colores claros, fríos y luminosos con gran predominio de los azules, el amarillo y el verde, y su luminosidad es tan transparente, que bajo la luz artificial, más semeja vidriera que pintura en lienzo. Tal vez pensó el Greco en la oscuridad de las capillas del templo escurialense, para donde lo pintaba.

Aproximadamente un lustro más tarde que el San Mauricio pintó el Greco la que había



Fig. 290.—EL GRECO: SAN ILDEFONSO (1603-1605) (ILLESCAS).



Fig. 291.—EL GRECO: ASUNCIÓN DE LA VIRGEN (MUSEO DE SAN VICENTE, TOLEDO).



Fig. 292.—EL GRECO: RETRATO DEL CABALLERO DE LA MANO AL PECHO (MUSEO DEL PRADO).



Fig. 293.—EL GRECO: RETRATO DE UN MÉDICO (MUSEO DEL PRADO).



LÁMINA V

EL GRECO: SAN PEDRO Y SAN PABLO. (MUSEO DE BARCELONA.)

INSTITUTO AMATLLER
DE ARTE HISPÁNICO



Fig. 294.—EL GRECO: RETRATO DEL CARDENAL FERNANDO NIÑO DE GUEVARA (MUSEO METROPOLITANO, NUEVA YORK).



Fig. 295.—EL GRECO: RETRATO DE FRAY HORTENSIO FÉLIX PARAVICINO (MUSEO DE BOSTON).



Fig. 296.—EL GRECO: RETRATO DE JORGE MANUEL (MUSEO DE SEVILLA).



Fig. 297.—EL GRECO: PAISAJE DE TOLEDO (1603-1607) (MUSEO METROPOLITANO, NUEVA YORK).

de ser su obra más famosa. Se la encargó el párroco de la iglesia de Santo Tomé (1586) y no le pidió ninguna historia evangélica ni de la vida de un santo. No es un tema con precedente iconográfico a que el artista hubiera de someterse. Es el entierro del señor de Orgaz, el piadoso caballero del siglo XIV, que por haber favorecido a los agustinos de San Esteban mereció de San Agustín y del Santo diácono el que acudieran personalmente a depositarlo en la tumba. Favorecedor también de la iglesia de Santo Tomé con ciertos tributos sobre su villa de Orgaz, como ésta se había negado a continuar pagándolos, su párroco Andrés Núñez hubo de seguir pleito hasta hacerle cumplir su obligación, y una vez ganado, quiso celebrar el triunfo honrando la memoria del bienhechor con un gran lienzo que representase el portento de su entierro (figuras 287 y 288).

El Greco renunció en él de nuevo a los amplios escenarios venecianos y nos desarrolló la historia en el primer plano, desentendiéndose del fondo. Oculta éste una larga fila de personajes dispuestos muy en primer término, sin dejar más espacio que el indispensable. Vestidos todos ellos de negro, forman una superficie muerta coronada por un friso de rostros puentiagudos enmarcados por blancas lechuguillas. El tropel, el desorden y el criterio del populacho del Expolio se transforman en una tranquila presencia de caballeros distinguidos que comentan en voz baja el portento o dirigen sus miradas hacia el cielo, como los blandones que los encuadran sus lenguas de fuego, para dar gracias al Altísimo. Como en el Expolio también, sobre ese fondo muerto, y bajo esos rostros rebosantes de fervor, nos ofrece riquísima masa de color. La túnica carmín del Salvador y el reluciente acero del capitán romano se convierten en la maravillosa capa y en la dalmática de San Agustín y San Esteban y en la armadura del señor de Orgaz. A uno y otro lado los sayales del franciscano y el agustino, el blanco roquete del coadjutor y la capa del párroco encuadran a su vez el espléndido conjunto cromático.

La mitad superior, terminada en medio punto como la bóveda celeste, está dedicada a la Gloria. Aparece en su centro el Todopoderoso, resplandeciente en sus claras vestiduras, y arrodillados a sus pies, según la tradición medieval, la Virgen y San Juan intercediendo por el alma del señor de Orgaz, que también, según el viejo convencionalismo, bajo la apariencia de un niño desnudo, es conducida por un ángel a las celestes regiones.

La ordenación general del cuadro recuerda la de los sepulcros góticos de nicho donde tras el lecho funerario con la estatua yacente del difunto, aquí reemplazado por el acto mismo del sepelio, aparece el clero o el séquito funerario, de pie, y dispuesto en fila. En ellos igualmente representase, en la parte superior del fondo, en relieve, algún tema, como el Calvario, y a veces la elevación al cielo, por los ángeles, del alma del difunto. Delator en cambio, de la proximidad del barroco es, el imaginar, que en el borde mismo del cuadro, y a nuestros pies, se abre la fosa en que ha de ser depositado el cuerpo del señor de Orgaz, es decir, el tema que, no obstante su sentido completamente distinto de la perspectiva, desarrollara por esos años el Carravaggio en su Entierro de Cristo, y una generación más tarde el Guercino, en el de Santa Petronila (1621).

Si testimonios literarios no nos lo asegurasen, la sola contemplación de los rostros de los personajes que presencian el portento nos diría que son retratos. Pero, por desgracia, su identificación sólo parece segura en el caso de don Antonio de Covarrubias, el caballero de barba canosa y casi de perfil inmediato al religioso de blanco; el del párroco Andrés Núñez, niño del primer término, que será Jorge Manuel, el hijo del pintor, y el de Felipe II, con cuyas

facciones ha representado el Greco a uno de los santos más inmediatos al Todopoderoso, probablemente al apóstol de ese nombre. Como autorretrato, según queda indicado, viene considerándose el retrato que se encuentra sobre el San Esteban, por considerársele el mismo personaje que aparece en el Martirio de San Mauricio, y otros cuadros del pintor.

En las proximidades de 1600 el Greco crea varias composiciones de gran desarrollo y tamaño, en que los valores más característicos de su estilo se intensifican cada vez más. A ese período corresponden los tres lienzos de la Resurrección, el Calvario y el Bautismo del Museo del Prado. En todos ellos las nubes del fondo invaden o parecen invadir el primer término y se funden con las figuras humanas, que se alargan y flamean como lenguas de fuego. La Resurrección es típico ejemplo de cómo las actitudes manieristas de origen miguelangelesco en el pincel del Greco pierden la característica premiosidad de sus movimientos, y gracias al fluir de la luz y el color se inflaman con una vida que en vano buscaríamos en aquellos maestros. El ascender del cuerpo ingravido del Salvador, por simple virtud de su espíritu, sin esfuerzo muscular alguno, es el mejor testimonio de la radical metamorfosis que su misticismo ha hecho sufrir a los gigantes del Juicio Final de Miguel Ángel (fig. 289).

En la Crucifixión, la Virgen y el San Juan son, sobre todo, figuras anhelantes cuyo espíritu se eleva hacia un Salvador de formas que flamean y que sin contorsión alguna en su cuerpo se desangra, mientras un ángel y la Magdalena en actitudes de espasmo recogen esa sangre que desciende por el árbol de la Cruz, y otros dos volando ante nubes de dolor reciben en sus manos la que mana de sus brazos y pecho. Con formas igualmente descoyuntadas por el anhelo místico interpretó el Greco el Bautismo, en el hermoso ejemplar del Museo del Prado y en los diversos Nacimientos que pintó en esta época.

A este mismo período de su vida y muy poco después, corresponde la importante serie de pinturas del Hospital de Illescas que contrata en 1603. Para él pinta la Virgen de la Caridad, bajo cuyo manto retrató a su hijo Jorge Manuel y otros caballeros con grandes lechuguillas, dando lugar, juntamente con otros motivos, a un famoso pleito; el hermoso lienzo de San Ildefonso (fig. 290), la Coronación y otros lienzos de menor importancia.

La última etapa de su carrera artística está representada por varias obras capitales. La más representativa es tal vez la Asunción, de San Vicente de Toledo (1607), en que María, como el Cristo de la Resurrección del Prado, asciende sin esfuerzo alguno y donde el alargamiento de las figuras llega a extremos no superados hasta entonces. Que no en vano fué con motivo del alargamiento que propuso a la arquitectura de este retablo cuando declaró que el ser "enana... es lo peor que puede tener cualquier género de forma" (fig. 291). No menos rebosante de anhelo místico, y probablemente de este mismo período, es la Visión apocalíptica de la colección Zuloaga. De esta época se considera también el Laocoonte.

Probablemente por tradición bizantina, pero también por ser norma bastante corriente, el Greco, una vez creado un tema religioso, lo repite o hace repetir a sus discípulos. En ese proceso de industrialización los ejemplares se escalonan desde la réplica de su mano hasta la copia de discípulo posterior a su muerte. Consta, en efecto, por el testimonio de Pacheco, que el Greco conservaba en su taller cuadros pequeños de estos temas para servir de modelos a esas repeticiones, y los documentos publicados nos citan entre sus colaboradores, a su hijo Jorge Manuel y a Preboste.

Entre los temas evangélicos por él más repetidos figuran, a más de la Anunciación, en cuyos múltiples ejemplares puede seguirse la evolución de su estilo, desde la de tipo veneciano del

Museo del Prado, hasta la de Villanueva y Geltrú, la Sagrada Familia, la Oración del Huerto y el Cristo abrazado a la Cruz.

Como pintor de Santos es preciso citar, en primer término, sus Apóstoles, entre los que sobresalen por su calidad los de la Catedral de Toledo y del Museo del Greco. El Santo interpretado por él con el mayor acierto es el hijo de Asís. El gran número de réplicas y copias, a veces muy posteriores, que se han encontrado en los más humildes templos castellanos son vivo testimonio de la popularidad de sus interpretaciones. Represéntalo de cuerpo entero recibiendo los estigmas, como en el de los primeros tiempos de la colección Zuloaga, o el espléndido del Hospital de Mujeres de Cádiz, o de media figura, en el momento de los estigmas, en oración, o contemplando la calavera.

Numerosas son además sus interpretaciones de la Magdalena, San Pedro penitente y San Jerónimo, repetidos igualmente con gran reiteración por colaboradores e imitadores.

El Greco es además un pintor de retratos de primer orden, en los que puede seguirse, como en sus historias religiosas, la evolución de su personalidad artística. A la cabeza de ellos figura el firmado de Julio Clovio del Museo de Nápoles. Muy dentro todavía del estilo tizianesco, apenas apuntan en él algunas características de las que distinguirán a los de su época española. Su estilo propio se manifiesta ya más en el de cuerpo entero de Vicencio Anastagi, de la colección Frick, de Nueva York, pero cuando florece plenamente es al contacto de la vida española. Ya queda citada la espléndida galería de cabezas del Entierro del conde de Orgaz.

Obra capital, y de las más antiguas del nuevo estilo, es el retrato del Caballero de la mano al pecho. Ese gesto de la mano fué costumbre en los retratos de la época, que comentó el propio Lope de Vega, pero en éste tiene vida tan intensa al servicio de la expresión de su rostro, que de simple tema secundario se convierte en valor fundamental y personalísimo. Para algunos, ese gesto exalta el yo hasta el extremo de querer decirnos que el retrato es el propio pintor, mientras para otros refleja una conciencia en acto de arrepentimiento. Dentro de este tipo de interpretaciones, y teniendo en cuenta el importante papel que al par de la mano sobre el corazón desempeña la espada, tal vez cabría preguntarse también si no será el retrato algún descendiente de aquél conquistador de Granada, Vázquez de Rengifo, cuyo lema era "El (corazón) manda" e hizo esculpir sobre la puerta de su casa—la Casa de los Tiros—un corazón y una espada para recordarnos como ésta se encontraba siempre al servicio de aquél.

Si éste es el retrato del caballero que nos señala su corazón al servicio del amor y de la espada, el de don Rodrigo de la Fuente es el del médico más afamado de Toledo, que nos razona su dictamen. Retratos también de primer orden y de fecha no muy tardía son el de busto de Caballero del Museo del Prado (núm. 806) y el supuesto autorretrato del Museo Metropolitano. Ejemplos espléndidos de los últimos tiempos son el del licenciado Jerónimo de Ceballos, del Museo del Prado, el que se supone de su hijo Jorge Manuel, del Museo de Sevilla, seguramente uno de los retratos de pintor más inspirados que existen, y el del Cardenal Niño de Guevara, del Museo de Nueva York (figs. 292, 293, 294, 295 y 296).

El Greco nos ha dejado, por último, algún paisaje donde su poderosa personalidad se manifestó con la misma fuerza que en los géneros anteriores. Como tema independiente, sólo conocemos dos vistas de Toledo: la espléndida del Museo del Greco, de cierto aire cartográfico, y la del Museo de Nueva York, de menos calidad técnica, pero visión mucho más personal de su nueva patria espiritual (fig. 297).

LOS ESCURIALENSES ESPAÑOLES. TOLEDO Y SEGOVIA. CASTILLA LA VIEJA

Los pintores del último cuarto del siglo que trabajan en El Escorial o en las vecinas ciudades de Toledo y Segovia son, en general, típicos representantes de la postrera etapa de nuestro manierismo renacentista. Ajenos al miguelangelismo de Becerra, no obstante ser discípulo de éste uno de ellos, y de los italianos que por esos años lo cultivan en El Escorial, son artistas correctos, amigos de actitudes convencionales y de ropajes de secos plegados angulosos, si bien no carece alguno de cierto encanto y atractivo. Pero lo más importante es que dentro de ese ambiente de escasa riqueza cromática apunta ya en Carvajal una manifiesta reacción naturalista y algún interés por la luz, mientras en otros, como Blas de Prado, la influencia veneciana ablanda las formas al mismo tiempo que anima la paleta.

Barroso es un discípulo de Becerra que no hizo el viaje a Italia ni tuvo el talento de ver, como Navarrete, la superioridad de la pintura veneciana de la segunda mitad del siglo XVI sobre la florentina y romana. Se formó en el manierismo de Becerra, y manierista continuó siendo hasta el final de su vida. Tal vez si hubiese comenzado a trabajar en El Escorial en vida de Navarrete hubiera cambiado de estilo; pero no realiza trabajo alguno hasta 1587, es decir, ocho años después de muerto aquél y cuando la decoración de la iglesia y monasterio se encontraba confiada a los manieristas italianos arriba estudiados. Barroso es un producto típico del Renacimiento tardío. Sin gran sensibilidad artística, es, como el andaluz Pacheco, hombre de cultura y de indudable inquietud espiritual. Sabía varias lenguas vivas, latín y tal vez griego; conocía la arquitectura y la perspectiva, y tenía gran afición a la música. A pesar de haber cultivado poco el fresco, dominaba su técnica, como los formados en Italia. Con anterioridad a su presencia en El Escorial sólo constan sus estudios con Becerra. "Díjome él a mí —escribe el Padre Sigüenza— que le había aprovechado mucho lo que comunicó con Becerra, trabajando en su casa." Sabemos que en 1585 residía en Toledo y, como no comenzó a pintar en El Escorial hasta dos años después y murió en 1590, su labor no pudo ser larga. Sus dos obras principales fueron los dos trípticos de la Venida del Espíritu Santo y de la Ascensión, que pintó para el claustro (fig. 298).

Diego de Urbina debía de ser hombre viejo cuando le llevó Felipe II a trabajar en El Escorial, sobre todo si es el mismo pintor que se cita trabajando ya en 1548. Se asegura que murió en 1593. Urbina pinta cuatro parejas de santos y cuatro de santas. En las primeras se mantiene por bajo del nivel medio de la serie. En las santas (fig. 299), las proporciones y los tipos más distinguidos y hasta el estilo, que se diría distinto, parecen un tardío eco de elegancias a lo Andrea del Sarto. Si, como es probable, se le debe la sarga del Crucificado y la Piedad del Parral de Segovia, gusta del escorzo miguelangelesco a lo Volterra. Desde el punto de vista iconográfico, es muy interesante la Virgen y San José contemplando al Crucificado en la cuna, de propiedad particular barcelonesa. Aunque consta que lo cobró Sánchez Coello, según escritores de la época pintó el Martirio de los Santos Justo y Pastor de El Escorial (1583). Su estilo, muy influído por Tintoretto, nos dice que debió de ejecutarlo muy al dictado de Sánchez Coello y con muy intensa intervención de éste.

Luis Carvajal († 1607), hermano del escultor Monegro y discípulo de Juan de Villoldo, pintó también dos grandes trípticos. Dedicados a la Adoración de los Pastores y a la Adoración de los Reyes (1587), con el extraordinario desarrollo que concedió en el primero al fondo de Gloria inició la brillante serie de escenarios celestes que en breve creará nuestra gran pintura



Figs. 298, 299 y 300.—MIGUEL BARROSO: ASCENSIÓN DEL SEÑOR (EL ESCORIAL). DIEGO DE URBINA: SANTA ÁGUEDA Y SANTA LUCÍA (EL ESCORIAL). LUIS CARVAJAL: SAN ANTONIO DE PADUA Y SAN PEDRO MÁRTIR (DETALLE) (1585) (EL ESCORIAL).



Fig. 301.—BLAS DEL PRADO: VIRGEN CON EL NIÑO (1589) (MUSEO DEL PRADO).



Fig. 302.—ALONSO SÁNCHEZ COELLO: RETRATO DEL PRÍNCIPE DON CARLOS (MUSEO DEL PRADO).



Fig. 303.—ALONSO SÁNCHEZ COELLO: RETRÁTO DE ISABEL CLARA EUGENIA (MUSEO DEL PRADO)

barroca. En las parejas de Santos de los retablos de la iglesia el estilo de Carvajal cambia, si bien no debe olvidarse que los trípticos fueron repintados poco después por Juan Gómez. Dentro del tono monótono de la serie, sus lienzos de Santa Leocadia y Santa Engracia, y de Santa Cecilia y Santa Bárbara destacan por su naturalismo y por su iluminación. Pero donde su desapego al estilo amanerado de la época llega al máximo es en el de San Antonio y San Pedro (1585). Probablemente es de lo mejor que se pintó por mano española en aquellos años (fig. 300). Se diría que representa una reacción como la poco anterior de Santi de Tito en Florencia frente a los vasarianos. A él se debe igualmente el retrato del arzobispo Carranza de la catedral de Toledo (1578).

Preciso es citar por último entre los pintores españoles de El Escorial al conquense Juan Gómez († 1597), que comenzó su labor en el monasterio en 1593. A él se debe la serie de San Jerónimo del claustro alto y el retablo de San Bernabé de la iglesia de Abajo. A él se confió además, como hemos visto, el repinte de las pinturas que no gustaron a Felipe II, principalmente de Zúccaro. Juan Gómez, cuñado del arquitecto Francisco de Mora, fué padre del también arquitecto Juan Gómez de Mora.

Aunque la personalidad de la escuela toledana se pierde ante la vecindad de las grandes empresas escurialenses, todavía puede citarse en la vieja ciudad castellana algún pintor estimable.

La etapa siguiente al rafaelismo de Comontes y Correa está representada en Toledo por Blas de Prado († d. 1592), que murió casi con el siglo. De su vida sabemos poco. Lo más extraordinario de su carrera artística fué el viaje que, por encargo de Felipe II, hizo a Marruecos para retratar a la corte de aquel Emperador. Pintó, al parecer, entre otros, el de la hija del Soberano y permaneció tanto tiempo en tierras africanas, que regresó muy rico, vistiendo de marroquí y con la costumbre de comer en el suelo, a usanza oriental. Ignoro qué relación pueda tener con el Prado que trabajó en Méjico a fines de siglo. Su obra más importante es la Virgen de Alonso de Villegas del Museo del Prado, firmada y fechada en 1589 (fig. 301), tres años antes de su muerte. Inspirada la Virgen en un grabado de Muziano, su elegancia y los rasgos generales de su composición son de clara estirpe rafaelesa, pero el escalonamiento de los diversos personajes y los de media figura del primer término delatan su manierismo. La iluminación parece descubrir ciertos rastros correggiescos y la factura suelta de algunos de sus trozos nos muestra a su autor influído por la manera veneciana. El retrato de Alonso de Villegas, autor del famoso *Flos Sanctorum*, deja ver en esta tardía etapa renacentista la creciente pujanza del realismo español, que habría de producir sus frutos más refinados en la centuria siguiente.

Aunque no conocemos ninguno de su mano, al decir de Pacheco, Blas de Prado se distinguió por sus cuadros de frutas. Es, pues, uno de nuestros primeros pintores de bodegones, arte que debió de enseñar a su discípulo Sánchez Cotán.

A esta misma época corresponden Isaac de Helle, que pintó un San Nicasio (1568) para la Catedral, y Hernando de Ávila, que hizo, para el mismo templo y en el mismo año, un Bautista y una Adoración de los Reyes, destruídos en el incendio del Seminario de 1936. En 1571 se encontraba Helle en Amberes, donde aún vivía dos años más tarde. Luis de Velasco es el autor de los retratos de los arzobispos Quiroga (1524) y Loaysa (1599) y su hijo Cristóbal, el del archiduque Alberto (1598), todos ellos en la sala capitular de la Catedral. Macías Aguirre, que pintó dos retablos en Santo Domingo el Real y una Anunciación en el Museo de San Vicente (1588), es de muy escasa valía.

En Segovia la figura más destacada del amaneramiento de fines de siglo es Alonso de Herrera, el gran amigo de Navarrete, a quien debe probablemente su interés por el color. De Herrera son el retablo mayor (1590) y los laterales de Villacastín, y el de San Andrés (1617) y el de Santiago de la Catedral de Segovia. Pintor manierista, en algún caso parece dejarse sugerir por el Greco, pero lo que constituiría su verdadero mérito, si efectivamente, como supone el marqués de Lozoya, le pertenece el retrato de Gutiérrez de Cuéllar, también de la Catedral de Segovia, serían sus excelentes dotes de retratista.

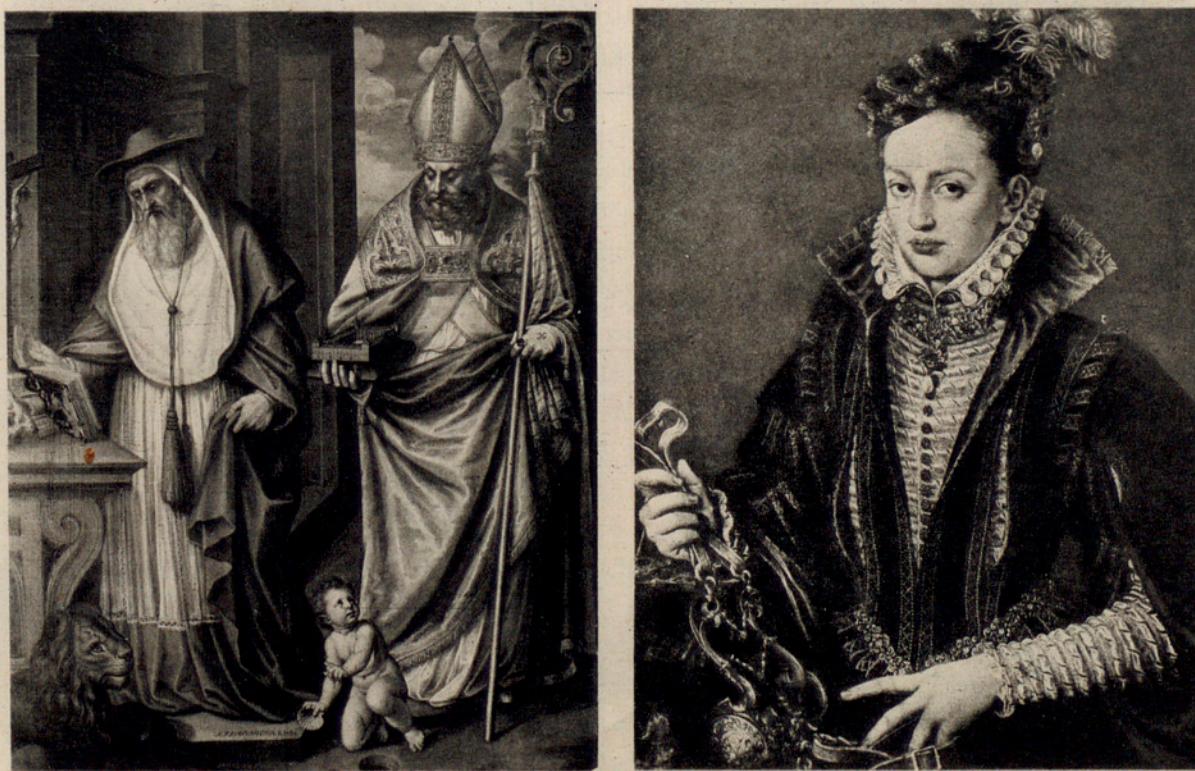
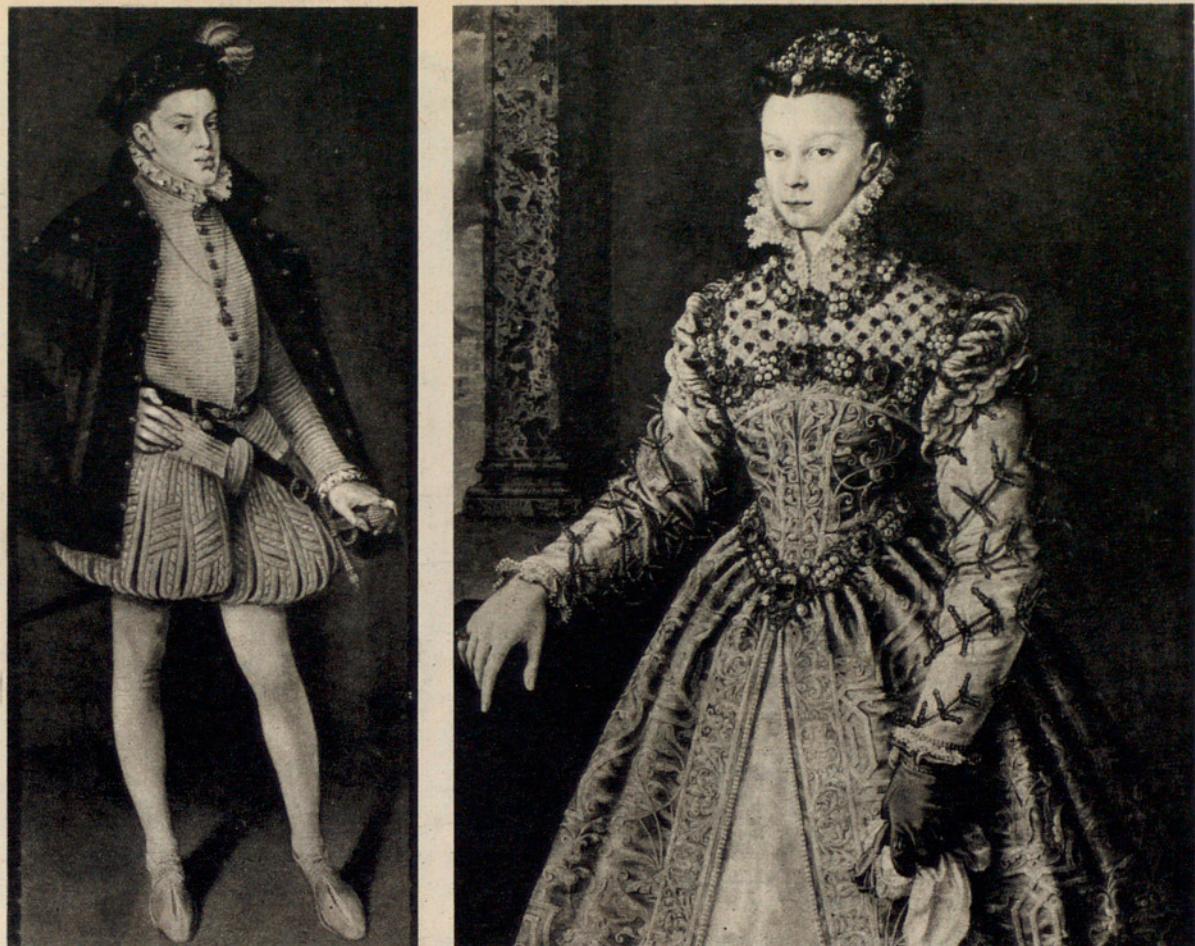
La personalidad artística más destacada de esta última etapa renacentista en Valladolid es Gregorio Martínez (1547 † 1597-1609), que en la Anunciación del Museo que pintara para el poderoso banquero Fabio Nelli se nos muestra dentro del amplio círculo de la influencia miguelangelesca, aunque sumamente atemperada. Discípulo, según se asegura, de Rabuyate, en este caso concreto el miguelangelismo le llega a través de la estampa del tema de Battista Franco, el pintor que, veneciano de nacimiento, marchó muy joven a Roma y llegó a convertirse en uno de los más fieles imitadores del Buonarrotti. En realidad, en la estampa, el estilo hercúleo de éste se encuentra reducido al mínimo, y el pintor vallisoletano no hubo de realizar esfuerzo alguno para evitar un miguelangelismo a lo Becerra o Tibaldi. Varias historias del mismo retablo de la Asunción posee en Valladolid don J. P. Calvo, en cuya colección se conservan además, firmadas por el artista, dos tablas de la Virgen con el Niño, y la Sagrada Familia, un San Miguel y otra Sagrada Familia. En las Gordillas de Ávila existe un San Juan Bautista, igualmente firmado. Martínez cultivó en más de una ocasión la pintura en cobre, y un tríptico de una vara de alto, en ese material, consta que pintó para el célebre escultor Pompeyo Leoni quien, al parecer, no se dió demasiada prisa en pagarla.

Hechas por dibujos de Esteban Jordán, se conservan, aunque en muy mal estado, las sargas de la iglesia de la Magdalena (1583). De Cosme de Azcutia sabemos que pintó un retablo para Castrodeza (1596) y otro para el monasterio de Nogales (1585). La actividad pictórica no se redujo a la capital. En Medina del Campo estaban a vecindados varios pintores, entre los que destaca por su laboriosidad Antón Pérez, autor, entre otros, de los retablos de Pozáldez (1585) y de Santa María del Castillo de Medina del Campo (1596). Compañeros suyos en la ciudad de las ferias fueron Santos Pedril, o Pedriles († 1589), y Juan Velasco, que pintó en la misma iglesia en 1583.

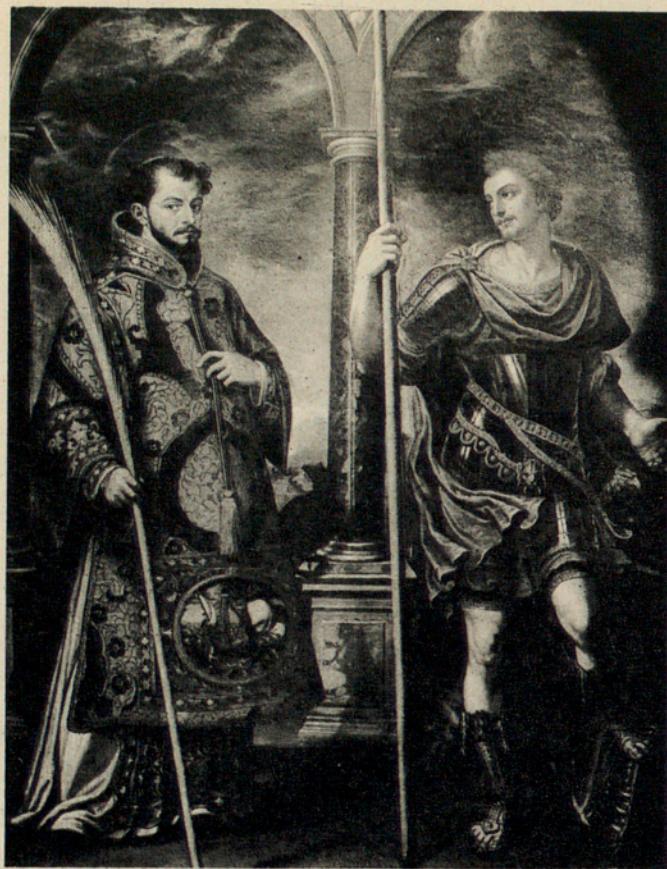
La pintura renacentista puede considerarse que ha terminado ya en Francisco Martínez († d. 1642), hijo de Gregorio Martínez, pues, aunque pintor en 1598, es en realidad artista de la centuria siguiente, que participa del amaneramiento de la última etapa renacentista.

PINTORES DE RETRATOS

SÁNCHEZ COELLO. — Capítulo de primer orden en la pintura renacentista de este período es el constituido por los pintores de retratos. Como es natural, además de los nacionales trabajaron en la corte otros retratistas extranjeros, entre los que cuenta en primera línea el holandés Antonio Moro, maestro de nuestro Sánchez Coello. Aunque nombre mucho menos famoso también, preciso es recordar el del gantés Jorge van der Straeten, que firma sólo con su nombre de pila "Georgius" el bello retrato de doña Isabel de Austria, después reina de Francia, de las Descalzas Reales. En cuanto a maestros italianos, el artista más ilustre es Sofonisba



Figs. 304, 305, 306 y 307.—ALONSO SÁNCHEZ COELLO: RETRATOS DEL PRÍNCIPE DON CARLOS Y DE DOÑA ISABEL DE VALOIS (MUSEO DE VIENA). SAN JERÓNIMO Y SAN AGUSTÍN (EL ESCORIAL). RETRATO DE MARGARITA DE PARMA (MUSEO DE BRUSELAS).



Figs. 308, 309, 310 y 311.—ALONSO SÁNCHEZ COELLO: SAN VICENTE Y SAN JORGE (EL ESCORIAL); SAN SEBASTIÁN (1582) (MUSEO DEL PRADO); DETALLE DEL SAN VICENTE, DE EL ESCORIAL, Y RETRATO DE UN CABALLERO DE SÁNTIAGO (DE PROPIEDAD PARTICULAR INGLESA).

Anguisola, si bien hasta ahora no se ha podido identificar retrato alguno suyo ejecutado en nuestro país, donde se asegura que estuvo desde 1559 hasta hacia 1575, en que debió de morir.

Alonso Sánchez Coello (1531-1588), nacido en el pueblecito valenciano de Benifayó, y de ascendencia valenciana, se trasladó con sus padres a Portugal, cuando frisaba en los diez años. Allí se encontraba desde hacía tiempo su abuelo, quien por sus servicios en las campañas marroquíes, había sido premiado por aquél monarca con la encomienda de Castel Rodrigo de la Orden de Cristo. Enterado Juan III de las facultades artísticas del nieto, le envió para que completase su formación a Flandes, donde estudió algunos años con Antonio Moro, en casa del cardenal Granvela, a cuyo servicio estaba entonces el pintor holandés. Es muy probable que el viaje se realizase hacia 1550, en que Moro pasó por Lisboa, y, desde luego, consta que allí se encontraba todavía en 1554. En 1555 estaba ya en Castilla trabajando para el monarca. Su larga permanencia en Portugal, su llegada a la corte desde aquel reino y la frecuente amistad de ese origen le hicieron pasar ante muchos como portugués. Acompañó la corte, primero en Valladolid, donde se casó, después en Toledo y por último en Madrid. Nombrado pintor de cámara, vivió en la Torre del Tesoro del viejo Alcázar madrileño, donde, al decir de Pacheco, era visitado con frecuencia por el propio Felipe II, que gustaba de verle pintar. Dos de sus hijas fueron apadrinadas por el monarca e hicieron compañía en sus juegos a las infantas Isabel y Catalina.

Aunque consta la formación de Sánchez Coello con Antonio Moro, no puede olvidarse la gran influencia que en él ejerció la obra del Tiziano, de quien hizo copias en diversas ocasiones. Ya en 1554 ejecutó en Flandes la de las Furias del pintor veneciano, y aún se conserva en El Escorial la del "Noli me tangere". El Tiziano fué, en realidad, su segundo maestro. Es indudable que de ambos pintores procede fundamentalmente su tipo de retrato, pero no se ha precisado todavía la parte que le cupo en la formación y en la difusión del retrato cortesano del último tercio del siglo XVI, de que es, sin duda, uno de sus cultivadores más distinguidos. Al servicio de la casa reinante más poderosa de su tiempo, sus retratos, por su valor artístico y por el prestigio social de los personajes reales que representaban, debieron de influir en el estilo del retrato de las principales cortes europeas. Y claro está que Sánchez Coello representa papel de primer orden en la historia del retrato español. Es cierto que sus retratos carecen del tono penetrante de los de Moro y que están muy por bajo de los del Tiziano en cuanto a color y a prestancia, pero existe en los suyos algo que no existe en aquéllos. La presencia humana del retratado se nos ofrece tan directamente, sentimos su persona tan inmediata y tan real, que desde el primer momento se advierte al contemplar sus lienzos que, no obstante las influencias formales de esos dos grandes maestros extranjeros, nos encontramos ante un nuevo tipo de retrato. Con justicia se ha dicho que es el primer eslabón de esa cadena que, pasando por Pantoja, se continúa en Velázquez.

Pese a las veces que retrató a Felipe II, bien armado o bien a caballo, de camino con capa y gorra, como nos dice Pacheco —uno a pie y otro a caballo pintó para el rey de la China—, no conocemos ninguno seguro de su mano, pues el tan reproducido del Prado es seguramente italiano, quizás del mismo que el del Infante del Museo de San Diego en California. En cambio, poseemos varios muy importantes del príncipe don Carlos. El del Prado (fig. 302) debe de ser de los más antiguos del pintor, quizás de mediados de la sexta década del siglo, pero lo importante es que el estilo de Sánchez Coello posee ya en él toda la calidad y perfección de los años más maduros. Su rostro tiene ese tono de realidad que suele distinguir a los retratos españoles.

les y, sin embargo, no parece que el pintor haya sido en él, ni en la interpretación del cuerpo del personaje, absolutamente sincero. Su mirada es normal; sería inútil tratar de advertir en él rasgo alguno de su desequilibrio mental. Guarda, es cierto, el parecido que sabemos tenía con su padre, y nos deja ver algo de esa frialdad de sus ojos garzos, de que nos hablan sus contemporáneos; pero su mirada llena de descontento, lánguida y suspicaz, el pecho bombeado y sus hombros de desigual altura, que también nos describen, han sido perdonados por el pintor. No menos importante es el retrato de cuerpo entero del Museo de Viena firmado en 1564, en cuyo rostro, ya mucho menos infantil, aunque muy dulcificado, apunta esa mirada de descontento, tal vez por haberse acusado considerablemente con los años (fig. 304).

La galería de jóvenes príncipes retratados por Sánchez Coello complétase con los dos primos de don Carlos, Rodolfo y Ernesto, del Palacio de Buckingham de Londres, el primero, firmado en 1567 y con los hijos Rodolfo, el cardenal Alberto y el archiduque Wenceslao, del Palacio de Raudnitz en Checoslovaquia, firmados diez años más tarde. Suyo debe de ser también el Alejandro Farnesio del Museo de Dublín. De don Juan de Austria imberbe poseemos el retrato de tres cuartos de las Descalzas, al parecer, copia. Es probable que también se deban a un original suyo las varias copias en que aparece de cuerpo entero con el león al pie. Según Beruete, el original lo poseyó Trottí.

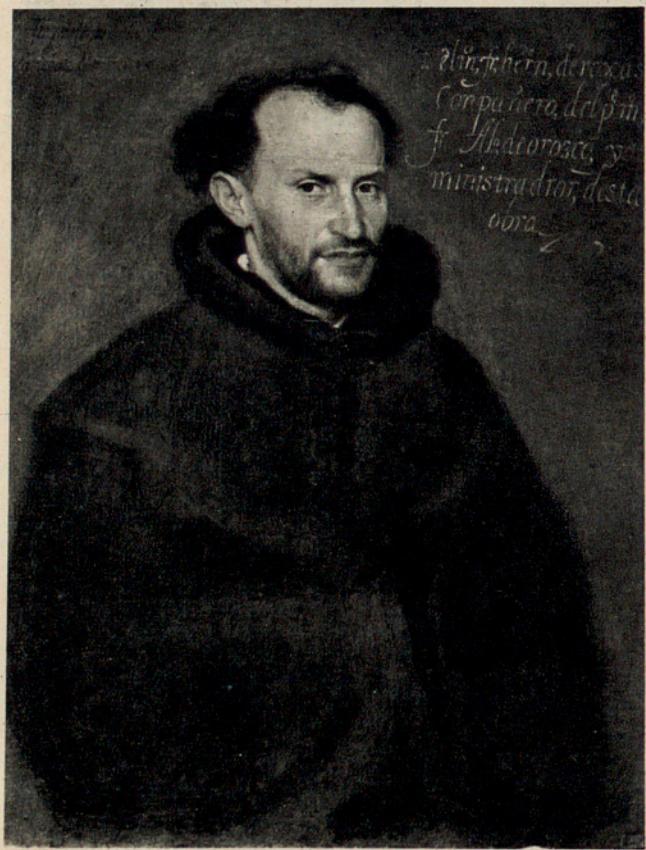
La serie de retratos de las mujeres e hijas de Felipe II se abre con el hermoso de cuerpo entero de doña Isabel, del Museo de Viena, que será muy poco posterior a 1560 (fig. 305). El de su sucesora en el tálamo regio, doña Ana de Austria, conservado en el mismo Museo, está firmado en 1571, y original debe de ser también el de la colección Stirling de Glasgow, y probablemente el de la colección Lázaro, todos ellos diferentes. De las hermanas de Felipe II, el único retrato que conocemos es el espléndido de Margarita de Parma, del Museo de Bruselas, representada, como gobernadora de Flandes, con el freno en las manos (fig. 307). Si, como esta circunstancia hace pensar, lo hizo Sánchez Coello antes de regresar a España, sería anterior a 1555 y, por tanto, aún más antiguo que el del príncipe don Carlos. Bellamente compuesto, elegante y de excelente ejecución, es una de sus obras más destacadas.

Capítulo importante en la labor de Sánchez Coello constituyen los retratos de los hijos de Felipe II. Inicianlo los de Isabel Clara Eugenia y de Catalina Micaela, a quienes retrató juntas en más de una ocasión. Obra suya es, probablemente, el muy destruido de las Descalzas, con una vista del Alcázar al fondo, en que Catalina aparece todavía en el andador. Niñas ya muy próximas a los diez años y con el aspecto de dos mujercitas, están representadas en el lienzo del Prado de hacia 1575, donde las vemos sobre un fondo liso, que sólo interrumpe la consabida mesa. El manojo de rosas que sobre ella ha pintado Sánchez Coello nos recuerda el amor del monarca por las flores, tema de las cartas que pocos años después dirigiría a sus hijas desde Portugal y que, conservadas con tierno amor filial por doña Catalina, se guardan aún en Turín, donde fuera a terminar su vida, de duquesa de Saboya. El retrato de las Infantas del Palacio de Buckingham, en Londres, está firmado en 1571. De Isabel Clara poseemos además el excelente retrato del Prado, firmado en 1579 (fig. 303).

Los hijos del último matrimonio del Monarca continuaron ocupando los pinceles de Sánchez Coello. En 1578 consta que pintó un retrato de don Fernando, que debe de ser el supuesto de don Carlos de las Descalzas Reales. El de los dos infantitos de las Descalzas, firmado en 1579, como el de doña Isabel Clara y doña Catalina, nos habla, en el tono serio y triste del pintor y de la corte, de las ternuras del padre haciendo representar a los dos hijos jugan-



Fig. 312.—ALONSO SÁNCHEZ COELLO: RETRATO DE CABALLERO (COLECCIÓN REIG, BARCELONA).



Figs. 313, 314, 315 y 316.—JUAN PANTOJA DE LA CRUZ: RETRATO DE ANA DE AUSTRIA (DESCALZAS REALES, MADRID), INFANTA MARÍA (MUSEO DE VIENA), FRAY HERNANDO DE ROJAS (1595) (COLECCIÓN DUQUESA DE VALENCIA) Y DUQUESA DE BRAGANZA (1603).



Fig. 317.—JUAN PANTOJA DE LA CRUZ: RETRATO DE LA PRINCESA ISABEL CLARA EUGENIA (PINACOTECA DE MÚNICHE).



Fig. 318.—JUAN PANTOJA DE LA CRUZ: RETRATO DE FELIPE III (1606) (MUSEO DEL PRADO).

do a la guerra con sus lanzas de caña y su adarga. Fechado en 1579, debe de figurar a don Diego, de cuatro años, y al futuro Felipe III, que nació el año anterior. A don Diego lo había retratado también en infantil atuendo guerrero, con lanza verdadera y caballo de juguete, dos años antes en el lienzo del marqués de Northbrook, de que existe réplica o copia antigua en el Museo de Bamberg. El infante de la Galería de San Diego de California, ya citado como posible obra italiana, fisonómicamente se parece mucho al infante don Diego de las Descalzas, si bien su espada turquesa, tal vez, hace pensar en don Fernando, el ofrendado por su padre en la Alegoría de Lepanto por Tiziano.

Los retratos de personas no pertenecientes a la familia real son escasos. Tal vez el más interesante de los que se le atribuyen sea el de la duquesa de Béjar, que, atendida por un enano, se ha considerado como ilustre precedente de la infanta de las Meninas de Velázquez. Retrato de primer orden, sea suyo o no, es el de caballero que perteneció a Reig en Barcelona (fig. 312). Con el anillo en la mano y el monograma de Isabel en su traje, nos dice que es retrato de bodas. Importante es también el de un caballero de Santiago de propiedad particular inglesa (figura 311).

De alguna serie tan curiosa como la que pintara para el sevillano Argote de Molina (1571), que incluía retratos de reyes, príncipes, personajes de la primera nobleza e incluso a San Fernando, nada ha sido hasta ahora identificado. Algún cuadro suyo como el de Carlos Negrón lo conocemos, en cambio, por la copia a lápiz que de él hizo Pacheco para su *Libro de retratos*, y son, naturalmente, numerosos los que se le han atribuido injustificadamente. Tal es el caso del supuesto retrato de la princesa de Éboli, del duque del Infantado, y el que se considera su autorretrato del Museo del Prado. El supuesto autorretrato de Valencia se ha identificado recientemente como de un duque de Villahermosa.

Los discípulos y continuadores de Sánchez Coello son, sin duda, responsables de un cierto número de retratos, que en buena parte deben de corresponder a las proximidades de 1590, alguno tan excelente como el de Isabel Clara Eugenia con la enana Magdalena Ruiz y en la que el rostro de la infanta se mantiene tan dentro de su estilo, que no habría inconveniente en imaginarlo de su mano en los últimos momentos de su carrera. Pero hasta ahora no ha sido posible aislar personalidad alguna en esa zona estilística, aún insuficientemente conocida y estudiada. Para intentarlo será preciso no olvidar la presencia en la corte de extranjeros como Sofonisba Anguisola y la milanesa Cantoni, hecha venir por Felipe II.

Pese a que Sánchez Coello sólo es figura de primer orden como retratista, cultivó también con frecuencia el género religioso. Sus dos empresas principales de este orden fueron el retablo de El Espinar (1574), en que, además de sus historias, pintó las sargas de su gran cortinaje; el de Colmenar Viejo (1574) y las parejas de Santos de la iglesia de El Escorial (1580-1582). Más conocidos, por encontrarse en el Museo del Prado, son el Martirio de San Sebastián (1582) y los Desposorios de Santa Catalina, en que nos descubre su admiración por el Correggio y el Parmigianino (figs. 308, 309 y 310). Según era frecuente, Sánchez Coello intervino en obras artísticas de otra índole y de carácter no permanente, como la decoración del arco levantado para recibir a doña Ana de Austria el 1570.

PANTOJA DE LA CRUZ. — El principal continuador de Sánchez Coello en el arte del retrato es su discípulo Juan Pantoja de la Cruz, que nació en 1553 y al que a veces se le llama simplemente Juan de la Cruz. De su vida estamos mal informados. Sabemos que casó en 1585,

que en 1602 se encontraba en Valladolid y que aún permanecía allí cuatro años después de que la corte hubiese abandonado aquella ciudad. Murió en 1608. Y algo parecido sucede con su obra. Sus retratos fechados más antiguos son los de las hijas del duque de Villahermosa (1593), de Raudnitz y los de Felipe III del Museo de Viena de 1592 y 1594 y, por tanto, posteriores a la muerte de Sánchez Coello en 1588. El del conde de Villanova (Colec. Muñoz, Barcelona), firmado en 1590, es muy dudoso, y el de fray Hernando de Rojas, del duque de Valencia, es ya de 1595. Los de años inmediatamente posteriores continúan siendo escasos, hasta que desde 1601 existen ya de casi todos los años. Es decir, la obra fechada de Pantoja sólo se refiere a los últimos quince años de su corta vida, y de ella la mayor parte corresponde a los ocho posteriores. Como no sabemos nada de la obra del artista antes de cumplir los cuarenta y, por otra parte, en su labor conocida evoluciona bastante, no es fácil todavía distinguir su estilo juvenil del de su maestro.

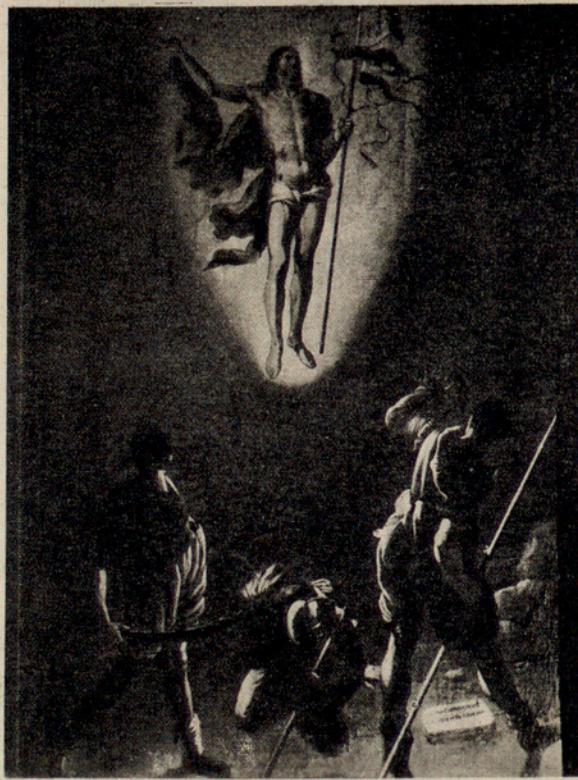
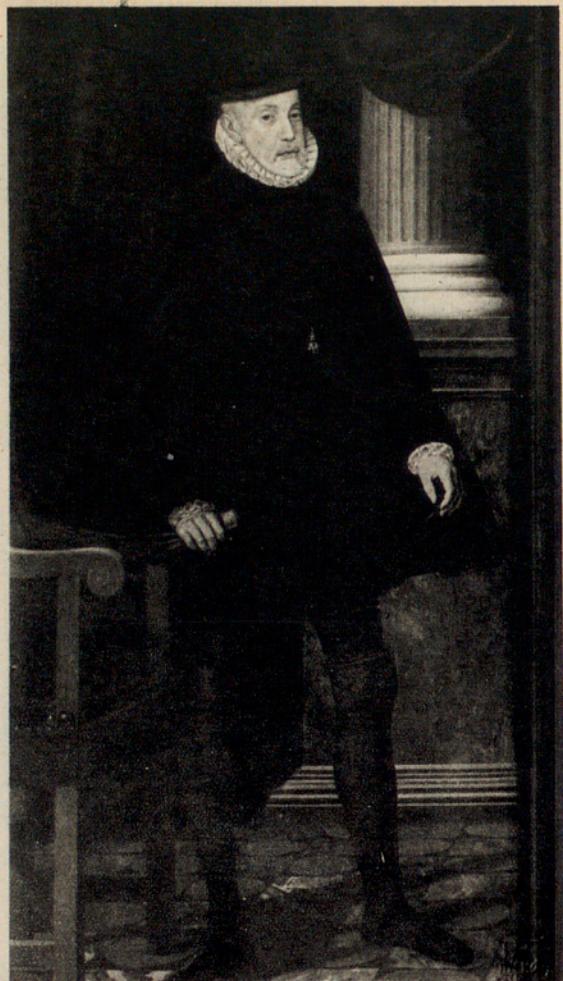
En general, el estilo del retrato de Pantoja se mantiene dentro de los rasgos generales del de Sánchez Coello. En el Felipe III joven del Museo de Viena la influencia del maestro es grande y el de Ana de Austria niña —la futura reina de Francia— de las Descalzas Reales, de 1602, y el de su hermana, del Museo de Viena todavía responden al tipo de retrato infantil de su maestro. Ello no obstante, supo a veces, olvidar los convencionalismos aprendidos y, enfrentándose valientemente con el modelo, puso de manifiesto su propia personalidad y pintó retratos de vida tan rebosante como el ya citado de fray Hernando de Rojas (1595), donde nos descubre su fino sentido naturalista capaz de grandes empresas si le hubiese sido dado trabajar con mayor libertad. A estos mismos años debe de corresponder el tan conocido de Felipe II, que se le atribuye, en El Escorial (figs. 313, 314, 315, 320 y 321).

Pero, en realidad, el Pantoja que conocemos es el pintor de los días de Felipe III, en que el lujo del vestir, tanto en los caballeros como en las damas, alcanza extremos que no vuelven a darse en nuestra patria hasta el siglo XVIII. Los retratos que pintó hacia 1600, sobre todo los femeninos, son bellos conjuntos decorativos en que su pupila, tan sensible a las finuras plásticas de un rostro y a la vida de una mirada, pugna con las exigencias de una moda que cifraba su principal empeño en sus menudos y riquísimos encajes y bordados, perifollos, lazos, botones, piedras y collares y en ocultar las formas del cuerpo. Ese contraste entre la minuciosa representación del vestido, igualmente apurada en todos sus planos, y el modelado relativamente blando de los rostros, hace sentir a éstos como algo independiente de aquél. Como en los iconos bizantinos, el vestido, más que parte integrante del retrato, como expresión del cuerpo que cubre, se convierte en simple marco y soporte del rostro. Es muy posible que esa sensación, que nunca producen los retratos de Sánchez Coello, sea, en buena parte, reflejo de la realidad. El cotejo de la Isabel Clara Eugenia de aquél, en que se procura el equilibrio entre el rostro y el vestido, con el supuesto de la misma infanta de Pantoja, de Munich (1599), sin duda una de sus obras más importantes de este tipo, lo pone bien de manifiesto (fig. 317). Y, sin embargo, tal vez sea todavía más sensible ese efecto en la duquesa de Braganza, muy pocos años posterior (figura 316).

Dos retratos de Felipe III y de doña Margarita (1606), sólo tres años posteriores al de la Duquesa de Braganza, nos dicen que ese exagerado interés por encajes y bordados y esa desconexión entre rostros y ropas —quién sabe si debida a colaboración de algún discípulo especializado en ellas— no fueron permanentes en el pintor, y que su preocupación por la luz, según veremos, mucho más aguda en los cuadros religiosos, le hizo recobrar la concepción unitaria del retrato. En ambos retratos, en efecto, los planos iluminados y en sombra son decisivos en la



Fig. 319.—JUAN PANTOJA DE LA CRUZ: RETRATO DE LA REINA DOÑA MARGARITA (1606) (MUSEO DEL PRADO).



Figs. 320, 321, 322 y 323.—JUAN PANTOJA: RETRATOS DE FELIPE III (MUSEO DE VIENA) y FELIPE II (EL ESCORIAL), NACIMIENTO DE LA VIRGEN (1603) (MUSEO DEL PRADO), y RESURRECCIÓN (1605) (HOSPITAL DE VALLADOLID).

composición: las blancas calzas iluminadas, el gran cortinaje rígido, el fondo azul, son factores esenciales. Y la luz continúa siendo valor de primer orden en superficies más reducidas, aunque no menos importantes, como el rostro y las manos. A la preocupación tizianesca de Sánchez Coello por el rojo colorido del sillón del retrato de Isabel Clara ha sucedido en el de doña Margarita de Pantoja, el interés por la masa y por los planos fundamentales que definen el volumen del mueble (figs. 318 y 319). De 1607 es el retrato de la misma reina de media figura, igualmente del Museo del Prado.

Además de estos retratos de gran tamaño, consta que los hizo Pantoja de diminutas proporciones, pues en el inventario de sus bienes se registran varias chapillas de bronce y plata para retratos, siete barajas de naipes para el mismo fin y treinta y cinco retratos chicos bosquejados.

Lo mismo que su maestro, Pantoja no fué exclusivamente pintor de retratos. Cultivó también el género religioso, aunque en algún caso, como en la Natividad de la Virgen (1603) y en la Adoración de los Pastores (1605) del Museo del Prado, retrató en los personajes que componen la historia a miembros de la familia real (fig. 322). Tanto en estos lienzos como en los demás de asunto religioso, el estilo de Pantoja, comparado con el de Sánchez Coello, resulta ya muy poco renacentista. Es de un amaneramiento análogo al de Alonso Vázquez o Pacheco, que da paso al naturalismo. Pero lo más importante es que, dentro de este tardío amaneramiento renacentista, tan olvidado ya de las curvas rafaelescas como enamorado de ángulos y planos quebrados, nos descubre manifiesta preocupación por el claroscuro. La marcha ascendente de su interés tenebrista en los temas religiosos la pone bien de manifiesto el cotejo del San Agustín del Museo del Prado (1601) con el de la Catedral de Toledo, sólo cinco años posterior. Pero la obra más representativa en este aspecto, quizá debido en parte a la naturaleza del tema, es la Resurrección (1605) del Hospital de Valladolid, que, un año anterior, es claramente delatadora de la influencia caravaggiesca (fig. 323). La Inmaculada, también de Valladolid (1603), deja ver esas mismas preocupaciones tenebristas. Para ilustrar sus relaciones con el futuro claroscurismo y naturalismo barroco peninsulares existen dos noticias que merecen subrayarse. Es una de ellas la de los bodegones de que nos habla el inventario de sus bienes. La partida reza así: "Tres cuadros de pinturas grandes, de tres bodegones de Italia que hice en el año de noventa y dos". Pero, por desgracia, no conocemos ninguno de su mano, e ignoramos de qué clase de bodegones se trata. Sánchez Cantón ha pensado en los del tipo del "Hombre comiendo habas" de su contemporáneo Aníbal Carracci. La otra noticia se refiere a sus relaciones con Ribalta. A ese respecto, sólo sabemos que éste le debía dinero, pero como ello parece descubrir amistad, y, probablemente, relaciones profesionales bastante estrechas, es muy probable, como supuso el crítico antes citado, que el pintor catalán, gran campeón del tenebrismo incipiente, le avisase del nuevo rumbo de la pintura.

Probablemente menos interesante, y, desde luego, de menor novedad, nos es desconocido su capítulo de pintor al fresco, procedimiento en que consta que pintó varios techos juntamente con Francisco López.

Aunque no poseemos ningún retrato indiscutiblemente original de su mano, ha de recordarse también en este lugar el nombre del carmelita napolitano fray Juan de la Miseria, que en el mundo se llamó Juan Narduch, y que estudió con Sánchez Coello. De él sabemos que en 1576 retrató en Sevilla a Santa Teresa, quien, poco gustosa de ser retratada, no quedó muy contenta del acierto del pintor. "Dios te perdone, fray Juan, que ya que me pintastes, me has pintado fea y legañosa", se asegura que fué el comentario de la Santa. Ha de referirse esta historia al

retrato conservado en varias copias que la presenta de poco más que de busto y en oración. Se ha creído que pueda ser también de fray Juan Narduch el de doña Leonor Mascarenhas del Museo.

CÓRDOBA

CÉSPEDES. — La gran figura representativa de la escuela cordobesa del último tercio del siglo es Pablo de Céspedes.

Existen, sin embargo, algunas obras, hasta ahora de autor desconocido, en las que se manifiesta ya el cambio del estilo, bien por su nuevo sentido del color, o bien por su particular interés por las formas miguelangelescas. Figuran entre ellas el retablo del Bautismo de la catedral que, con su gusto por la luz y encarnaciones verdosas, su tendencia a los grandes planos y a las líneas rectas y quebradas, parece presentir el manierismo a lo Alonso Vázquez. El retablo del árbol de Jesé, probablemente poco posterior a 1567, delata también un decidido interés por los plegados secos y sinuosos y por la musculatura, aunque no por las proporciones hercúleas. El de la capilla de los Alderetes, que está fechada en 1569, en su preferencia por los modelos hercúleos descubre, en cambio, un miguelangelismo más intenso. Más correcto que la mayor parte de sus obras, hace pensar en el italiano Arbasia, que había de llegar a Córdoba años después de esa fecha.

De familia oriunda de Toledo, nació Pablo de Céspedes en Córdoba, en fecha imprecisa, pero ya próxima a 1540, en casa de un tío suyo prebendado de la Catedral, con quien vivían sus padres. Su genio despierto hizo que sus familiares le enviaran en 1556 a estudiar en la Universidad de Alcalá de Henares, donde su paisano Ambrosio de Morales le distinguió hasta el punto de confiarle en ocasiones su propia cátedra. Graduado en artes y teología, adquirió amplia cultura humanística, y el conocimiento del latín, el griego y el hebreo. Tres años más tarde se encontraba en Roma. Persona prudente y de indudable talento, debía de haberse conquistado en esta fecha la confianza del recién nombrado arzobispo primado Carranza, pues ya entonces mantuvo correspondencia con él sobre el importante pleito del Adelantamiento de Cazorla.

En la ciudad eterna, sus ídolos, según propio testimonio, fueron Miguel Ángel y Rafael, cultivando además especialmente la amistad de Tadeo y Federico Zúccaro, que entonces decoraban la Sala Regia del Vaticano, y la del joven pintor piamontés C. Arbasia que, lo mismo que Federico, se trasladaría más tarde a nuestro país. En el ambiente renacentista romano se adiestró en la escultura y la arquitectura, continuó frecuentando las musas y, en relación con anticuarios y coleccionistas, adquirió los sólidos conocimientos de la Antigüedad que, reintegrado a su patria, le dieron prestigio y gloria. Prolongada su estancia en Italia, al parecer, para librarse de la Inquisición, que le acechaba a causa de su amistad con el ya procesado Carranza, recorrió parte de la Península, llegando en una ocasión hasta Nápoles. Pero donde permaneció casi todo el tiempo fué en Roma. La importancia de algunas obras de pintura que en ella se le confiaron es buena prueba de la reputación artística adquirida. Pero al fin, muerto Carranza, y se asegura que acompañado por su amigo C. Arbasia, regresó a Córdoba y tomó posesión de una prebenda de su Catedral en 1577. En servicio de ésta, hubo de marchar de nuevo a Roma y permanecer allí todavía unos dos años. De regreso en 1585, hizo una estancia de



Figs. 324, 325 y 326.—PABLO DE CÉSPEDES: VIRTUDES (1592) (SALA CAPITULAR DE LA CATEDRAL DE SEVILLA). TECHO DE SANTA TRINITÁ DEL MONTE, ROMA.



Figs. 327 y 328.—PABLO DE CÉSPEDES: EL CREADOR CON ADÁN Y EVA (SANTA TRINITÁ DEL MONTE, ROMA) y SANTA CENA (1595) (CATEDRAL DE CÓRDOBA).

año y medio en Sevilla, ciudad que continuará visitando con frecuencia para ilustrar con su presencia las tertulias literarias y realizar alguna obra pictórica.

Artista de gran cultura y erudición, y poeta de subidos quilates, es, además, uno de nuestros principales tratadistas, aunque su obra literaria sólo se conserva muy fragmentariamente. La más importante, que es el *Poema de la Pintura*, figura entre las obras maestras de nuestra poesía didáctica.

La manera de pintar de Céspedes refleja su educación italiana. En opinión de Baglione, el historiador de los pintores romanos de fines del siglo XVI y principios del XVII, "tenía buen gusto y manejaba bien los colores al fresco, y había aprendido el buen modo de hacer de Federico Zúccaro, con quien tuvo mucha familiaridad". En realidad, aunque, a juzgar por sus propios escritos, sintió gran entusiasmo por el Correggio y Pacheco nos lo cita como "gran imitador de la manera del Correggio, y uno de los mayores coloridores de España, a quien puede decir, con razón, que le debe la Andalucía la buena luz de las tintas en las carnes", sus obras conservadas no permiten confirmar su asimilación del colorido del pintor de Parma. Más que un colorista y un admirador de Zúccaro, su obra conocida nos obliga a considerarlo, sobre todo en sus obras españolas, como un continuador de la tendencia miguelangelesca de Volterra.

De su época italiana, lo único conservado conocido es la decoración al fresco de una de las capillas de la Trinidad del Monte de Roma, donde representó al Creador con Adán y Eva, según Baglione con fondo de paisaje de su amigo Arbasia, el Nacimiento, con el retrato, en primer término, de busto e imberbe, alguna otra escena de la vida de la Virgen y en la bóveda los Evangelistas. Los profetas de los pilares, que son modernos, se suponen copia de los antiguos. Entre sus obras perdidas se citan la fachada de una casa que decoró al claroscuro en la importante Vía del Corso, frente a la iglesia de San Carlos, y una pintura decorativa, de escasa amplitud en un sepulcro de Santa María de Araceli. Como se asegura que pintó algunas cosas en el Palacio pontificio para Gregorio XIII, se ha supuesto que trabajó a las órdenes de Federico Zúccaro después de 1572 en la Sala Regia, colaboración que, de todos modos, no ha podido ser identificada. Las fotografías de la Trinidad del Monte que reproduczo las debo a la amabilidad del señor Iñiguez (figs. 326 y 327).

Aunque el catálogo de la producción española atribuida a Céspedes es numeroso, las obras que con fundamento pueden considerarse suyas son escasas.

Figura por su importancia, en primer término, el retablo de la Cena (1595) de la Catedral de Córdoba, típica creación manierista de estudiadas actitudes grandilocuentes y composición escalonada. Su colorido, que ya nada tiene de rafaelesco, y su preocupación por la luz nos anuncian, sin embargo, la nueva era. Se ha supuesto que el pintor se representó en uno de los apóstoles y, tal vez no sea imposible, dada la semejanza que con su retrato por Pacheco guardan varios de esos personajes. Las historias del Antiguo Testamento relacionadas con la Eucaristía, del banco son buen testimonio del miguelangelismo de Céspedes, al gusto de Volterra y nos muestran en sus fondos los mejores paisajes conocidos del pintor, en los que el follaje verde gris de bello sentido plástico es particularmente atractivo (figs. 328 y 329).

Aunque muy sucia y en mal estado de conservación, es obra importante de Céspedes la Santa Ana (1595) de la misma Catedral (fig. 330), en que nos pone bien de relieve ese sentido de la grandiosidad aprendido en Roma y que tanto había de contribuir a la formación de la escuela cordobesa. De muy escaso desarrollo, pero típicamente manierista, en sus forzadas actitudes para adaptarse al estrecho espacio disponible, son obras documentadas (1592) las

Virtudes de la sala capitular de la Catedral de Sevilla (figs. 324 y 325). A él se debe también, seguramente, la Asunción de la Academia de San Fernando. Aunque con notables diferencias de color respecto de las obras anteriores, y sentido mucho menos miguelangelesco de las formas, recuerda vivamente su estilo la Visión del V. Roelas de la Catedral de Sevilla.

SEVILLA

VASCO DE PEREIRA. — En Sevilla el cambio de estilo del último tercio del siglo es bastante sensible y, aunque no produce artistas de gran calidad, sí cuenta con varias personalidades bastante características de esta última etapa renacentista. Cronológicamente, a este período corresponde también la actividad de Mateo Pérez de Alessio, ya mencionado, por ser italiano, entre los fresquistas de ese origen que trabajan en nuestro país por estos años.

Quien representa tal vez mejor el paso al nuevo estilo es Vasco de Pereira, natural de Lisboa o de Évora, que de ambos lugares se declara hijo en las firmas de sus cuadros; se encontraba en Sevilla ya antes de morir Luis de Vargas, puesto que en 1562 firma el San Sebastián de Sanlúcar, y aún se habla de una pintura perdida fechada todavía en la sexta década. Tres obras, separadas entre sí por plazos de unos diez años, nos permiten conocer el estilo del pintor y su evolución; el ya citado San Sebastián de Sanlúcar, de 1562, la Anunciación de Marchena, de 1576, y el San Onofre de Dresde, de 1583 (figs. 331 y 332). Raras veces ha sabido el tiempo seleccionar con mejor criterio histórico en la reducida obra conservada de un pintor. El San Sebastián, aunque nos delata un deseo de novedad que explica su evolución posterior, parece mantenerse todavía en una etapa estilística aún no muy distante de la de Campaña y Storm. En la Anunciación de Marchena, aparte la composición copiada probablemente de la misma estampa que se utiliza por estos años en un retablo de Alcocer, nos descubre, dentro de su monumentalidad romana, un interés por el color de estirpe veneciana, no sé si sugerido por maestros flamencos como Martín de Vos, cuyo Juicio Final del Museo de Sevilla se encuentra fechado seis años antes. En la Comunión de San Onofre, el estilo se transforma tan notablemente, que, de no encontrarse firmado, difícilmente lo creeríamos suyo. En siete años, ese estilo, de cierta monumentalidad miguelangelesca, pero todavía bastante ligado al del segundo tercio del siglo, adquiere todas las características de una de las modas más típicas de la última etapa renacentista de la escuela sevillana. Un año antes están firmados el San Pedro y el San Pablo y el Nacimiento del Museo de Lisboa.

Antes de referirme a los dos principales representantes de esta última etapa renacentista, es preciso citar la importante serie de pinturas todavía anónimas que decoran el techo del gran salón del Palacio Arzobispal de Sevilla, ejecutado en 1604, según Ceán, quien las atribuye a Mohedano. Aunque en lienzo, están concebidas con el sentido decorativo de las composiciones al fresco, y representan historias del Apocalipsis. Como, por desgracia, a pesar de mis reiteradas gestiones, no se ha permitido fotografiarlas, no es posible precisar en qué grado puedan relacionarse con alguno de los maestros conocidos, o ser, tal vez, de Jáuregui, de quien sólo podemos grabados precisamente de esos mismos temas apocalípticos. Como es sabido, la firma de Jáuregui del supuesto retrato de Cervantes de la Academia Española, es falsa.

Otros dos techos de estos mismos años, e igualmente anónimos, pero de asunto mitológico, conviene citar en este lugar. Es el primero el de 1601, de la Casa de Arguijo, el poeta enamo-



Figs. 329 330. 331 y 332.— PABLO DE CÉSPEDES: SANSÓN Y SANTA ANA (1595) (CATEDRAL DE CÓRDOBA). VASCO DE PEREIRA: SAN SEBASTIÁN (1562) (DE SANLÚCAR). y ANUNCIACIÓN (1576) (DE MARCHENA).



Fig. 333.—TECHO DE LA CASA DE ARGUIJO, EN SEVILLA (1601).

rado de los temas clásicos. Dedicado al Genio y a las Musas, presenta en el gran medallón central el Olimpo presidido por el signo de Libra; en los laterales, de una parte, Astrea o la Justicia terrena que abandona el mundo y huye al Olimpo, mientras la Envidia se hunde en el Averno, y de otra, los temas, igualmente contrapuestos, del Rapto de Ganimedes y la Caída de Faetón (fig. 333). Seguramente el más bello de los techos renacentistas sevillanos sirvió de modelo, como veremos, al de Pacheco de la Apoteosis de Hércules.

El segundo techo se conserva en la Casa de Pilatos y está distribuído también en cinco compartimientos, el central de los cuales, que se encuentra igualmente dedicado al Olimpo, aunque imaginado desde un punto de vista muy bajo, es de composición muy diversa. En los medallones laterales representan a Ceres, diosa de la Agricultura, con su carro tirado por dragones y con la hoz que le regalara Vulcano; a Eolo, señor de los vientos, con el odre en que los encierra y las cabezas que los simbolizan; a Perseo, con la Medusa, y a una deidad joven de no fácil identificación. Muy interesantes desde el punto de vista mitológico, preciso es confesar que ignoramos la idea que liga esos cuatro temas, que, indudablemente, no han sido elegidos al azar. Ese hilo que ahora se nos escapa no sería un secreto para los asistentes a la tertulia literaria de los duques de Alcalá, que se reunían en aquellos mismos salones. En cuanto al estilo, el artista que más se le asemeja es Mohedano, de quien se tratará en uno de los próximos volúmenes.

ALONSO VÁZQUEZ. — Surge en escena cuando comenzaba a declinar Vasco Pereira. Su primera obra fechada es de 1590, es decir, diez años posterior al San Onofre de aquél; pero ignoramos cuándo nació y, por tanto, si en esa fecha era un joven de veinte o treinta años, en cuyo caso habría de considerársele de la misma generación de Pacheco, o, por el contrario, frisaría en los cincuenta. Sabemos que terminó su carrera en Méjico, a donde debió de marchar en 1603 o poco después. Nacido en Ronda, se ha supuesto, probablemente con razón, que pudo estudiar con Céspedes.

En Alonso Vázquez la jugosidad y la vida rafaelinas inspiradoras de Campaña y de Vargas, se marchitan. El interés del pintor se pierde en dibujar pequeños músculos y en plegar telas quebradizas. Sólo ve la vida como corpulencia y, a medida que pasan los años, esa corpulencia se transforma en mera fórmula. Sus actitudes y gestos quieren ser grandiosos, pero, bajo sus músculos y sus desgarrados movimientos no se percibe el correspondiente arrebato espiritual. En la interpretación de los ropajes se realiza un curioso proceso, que si en Vázquez encuentra uno de nuestros representantes más característicos, es, en realidad, de carácter bastante general. Las telas dejan de subrayar las formas del cuerpo que cubren, y lejos de ser un elemento al servicio de éste, adquieren personalidad propia, tal vez por el abuso en el empleo del maniquí y del papel mojado en lugar de telas, pero seguramente también por cambio de rumbo de la moda, que resultan así secas y angulosas. Pacheco nos habla de cómo ese procedimiento produce "cascadas crudas y demasiadamente yertas y esquinadas, que ni la seda, ni el lienzo o paño lo hacen, sino se pegan al desnudo con más suavidad". Pero lo importante es que Vázquez es quien primero se entrega en forma decidida a esa manera de plegar, que se impondrá a principios del siglo XVII y perdurará en artistas del rango de Zurbarán y Gregorio Fernández. Por extraño que parezca, como en el caso de los Van Eyck, esta interpretación tan antinaturalista de los ropajes, aunque tan apta para producir intensos efectos claroscuros, se produce en un período de naturalismo creciente. En realidad, el amaneramiento de Alonso Vázquez es hermano del que en Florencia practican a fines de siglo Allori, en sus últimos

tiempos, o Zucchi, y en Flandes artistas como H. de Clerck y sus imitadores, cuyos cobres tanta difusión tuvieron entre nosotros.

No obstante la preocupación de Alonso Vázquez, como buen manierista, por los temas y actitudes grandiosos, Pacheco nos dice que en alguna ocasión pintó con particular empeño temas en que puede presentirse ese interés naturalista que desembocará en los bodegones de nuestros primeros propagadores del claroscuro. Se refiere al cuadro, hoy perdido, de Lázaro y el rico avariento, del duque de Alcalá, en que los vasos de metal, vidrio y barro y las frutas estaban representados con excepcional destreza. E incluso llega a equipararlo, como pintor de frutas, con Blas de Prado, el maestro del gran pintor de bodegones de la generación siguiente, Sánchez Cotán.

La Resurrección de la iglesia de Santa Ana, firmada en 1590, es su obra más antigua de fecha segura. En ella el cuerpo del Salvador es un desnudo correcto, lleno de vida, de actitud grandiosa y musculatura estudiada sin excesiva insistencia. Parece animada por el mismo espíritu del San Cristóbal de Pérez de Alessio. En las figuras de los soldados, en cambio, esa concepción clara y amplia desaparece, y sus formas se quiebran y retuerzen, y en el retablo de la Concepción de la Catedral, sólo tres años posterior, la pesadez y la corpulencia a lo Becerra se intensifican, desapareciendo ya toda huella de la etapa rafaelesa de Luis de Vargas (fig. 334).

La fama de Vázquez debió de ir aumentando con los años, y al terminar el siglo lo encontramos ejecutando pinturas de grandes proporciones en lienzo, lo que debió de contribuir a dar a su estilo una amplitud desconocida en su obra anterior. Me refiero al retablo de Santa Isabel de Marchena (1599), cuyo último cuerpo hizo Roelas. En el Tránsito de San Hermenegildo, de que sólo llegó a ejecutar la mitad inferior, y supongo que a trazar y pintar alguna figura de la alta, la transformación del estilo no es menos patente. Pero este cuadro es, además, particularmente interesante desde otros puntos de vista. Es uno de los primeros grandes lienzos que se pintan en Sevilla después del de Santiago de Mateo Pérez de Alessio. Si en ese aspecto inicia una época, también la abre por la manera de estar compuesto, pues nos ofrece ya el esquema de los grandes cuadros barrocos sevillanos del siglo XVII: el de la Anunciación de Mohedano, la Circuncisión de Roelas, y la misma Apoteosis de Santo Tomás de Aquino de Zurbarán. Mientras éste, treinta años más tarde que Vázquez, conserva todavía en su Santo Tomás la separación del cielo y la tierra con la rigidez del modelo de aquél, ya veremos cómo Roelas y Herrera tratan de dulcificarla, dando paso al estilo plenamente barroco de la segunda mitad del siglo.

En el capítulo de esta etapa del amaneramiento de fin de siglo, cuyos máximos pontífices conocidos fueron Alonso Vázquez y Pacheco, es preciso citar dos obras acerca de las cuales prefiere suspender el juicio definitivo antes de clasificarlas bajo el nombre de ninguno de los pintores estudiados. Si Pereira continuó evolucionando después del San Onofre (1583) como hasta entonces, diez años después quizás hubiera podido pintar la primera. Muestra coincidencias notables, y diferencias capitales, pero diferencias explicables en un artista, como él, deseoso de novedades. Me refiero al lienzo de la colección Cepeda, de la Palma del Condado (fig. 337), que presenta, en su mitad superior a la Virgen con el Niño en los cielos, sobre escabel de cinco querubines; sentado a su derecha San José y, arrodillada a su izquierda, una Santa. En igual forma en tierra, en el lugar preferente, vemos a los Reyes Magos con sus ofrendas; más allá, San Telmo con su barco, minuciosamente representado; y a la izquierda, cuatro Santos más. Entre el grupo de la Virgen y los Reyes, y en los ángulos superiores, cinco ángeles llenan el escaso espacio libre que ofrece el lienzo. Así como en las Vírgenes de Villegas las nubes lo invaden todo y su presencia en nin-

gún momento pasa inadvertida, aquí es un fondo neutro que sólo se ilumina para concentrar la atención en la cabeza de la Virgen. El deseo de crear una composición rica en personajes, ricos, a su vez, en menudos efectos de claroscuro, no puede ser más patente. En los desnudos de los ángeles, los músculos se multiplican y acusan como para decírnos que su cuerpo es un mosaico de corpúsculos diminutos; los rostros de los Magos nos regalan con sus menudos entrantes y protuberancias, y sus manos con los artejos de sus dedos sarmentosos. En los ropajes, la reacción frente a los gustos rafaelescos es aún más profunda. Al elegante plegar de curvas formas naturalistas reemplaza la línea quebrada como en los tiempos del más exaltado eyckianismo de los maestros castellanos de hacia un siglo, ofreciéndonos la quintaesencia del amaneramiento que inspirara la vida larga y laboriosa de Pacheco y la de Alonso Vázquez.

Aunque no documentada y atribuída de antiguo a Céspedes, la Cena del Museo de Sevilla es probablemente de Alonso Vázquez. Su composición, copiada en su mayor parte de una estampa flamenca, es un puro gesto, un puro desplante, un deseo decidido de grandiosidad. Es en lo que habían venido a parar los gigantes creados por Miguel Ángel. La capacidad del pintor no se agota creando con el auxilio del modelo flamenco esta asamblea de personajes, todos deseosos de ser el más importante. Concede también un gran papel, y la estudia con particular cariño, a la vajilla de metales ricos, al pan, las servilletas, las flores, es decir, lo que propiamente es bodegón. Cuando se advierte el descenso de lo heroico a lo humilde, se descubre la pugna entre la moda y la verdadera sensibilidad del pintor y no pueden por menos de acudir a la memoria las frases de Pacheco celebrando a Alonso Vázquez, como pintor de bodegones (fig. 336).

A este momento de la escuela sevillana corresponde Cristóbal Gómez, que firma en 1597 una Concepción en la iglesia del Salvador (fig. 338).

FRANCISCO PACHECO. — Hijo de familia de marinos, nace en 1564 en Sanlúcar de Barrameda, entonces uno de los puertos más activos de España. En él hacían su última escala las naos que marchaban a Indias. Pero la vida del mar le atrajo poco; le seducen las letras y se sintió con vocación artística. Marchó a Sevilla a casa de un tío de su mismo nombre, canónigo de la Catedral. El viejo Francisco Pacheco no era sólo un hombre piadoso, sino un gran amigo y cultivador de las letras. Su gran cultura clásica y su amor a la poesía le permitían versificar en latín, y llegó a ganar gran celebridad en el mundo literario de su tiempo con la sátira que escribió contra la fiebre poética de sus paisanos. Relacionado con los principales literatos y artistas, el futuro pintor comenzó a vivir en un ambiente que fué decisivo para su carrera. Los estudios artísticos debió de comenzarlos pronto. Sabemos que fué su maestro Luis Fernández. Pero antes de cumplir los veinte años hizo un viaje al extranjero, y es curioso que ese viaje no sea a Italia, sino a Flandes. Consta que estuvo en Gante y que estudió con el pintor de retratos, de obra aún no identificada, Lucas de Here. La permanencia en tierras del Norte debió de ser muy breve; al parecer, no más de un año.

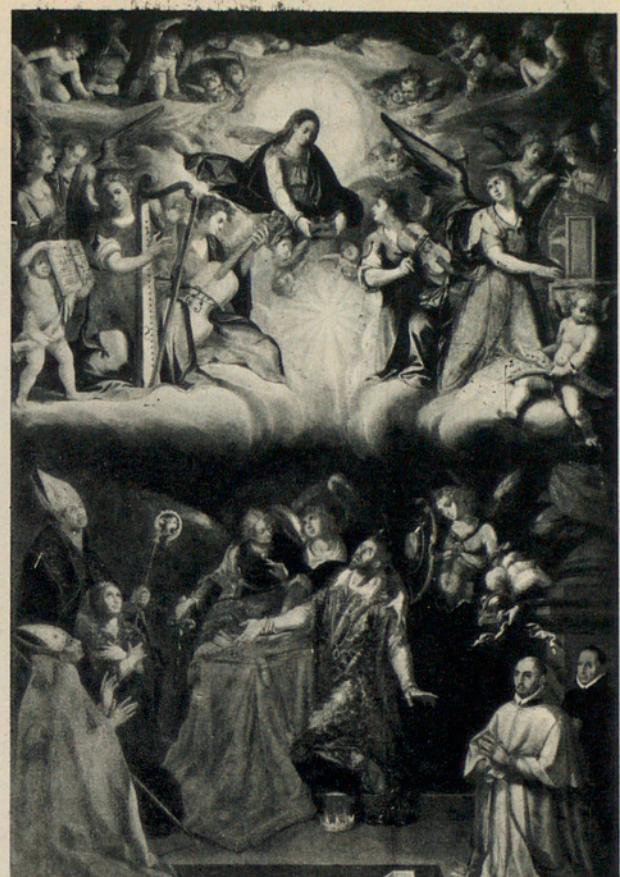
Probablemente, las buenas relaciones adquiridas entre las amistades de su tío le permitieron formarse pronto clientela de cierta importancia. Pero, al mismo tiempo que pintaba, su gusto por las tertulias, adquirido sin duda al lado de aquél y sus aficiones literarias le mantuvieron en contacto frecuente con las gentes de letras y con los teólogos sevillanos, en particular con los jesuítas. Esta faceta de su actividad es, por lo menos, tan valiosa como su numerosa labor pictórica. Fruto de ella fueron sus dos obras más importantes: *El Arte de la Pintura* y *el Libro de retratos*. En el año 1611, ya con cuarenta y seis años, cruzó Sierra Morena.

Él nos dice que visitó en Toledo al Greco, con quien debió de hablar largamente sobre los problemas de teoría del arte. La fama del Greco pocos años antes de morir debía de ser grande: sus cuadros hacía tiempo que habían llegado a Sevilla y, seguramente, a oídos de Pacheco algo de sus teorías personalísimas. No es improbable que fuese el deseo de hablar con él uno de los principales motivos que le impulsaron a visitar Toledo. Esa misma afición debió de ser la causa de su amistad con Vicente Carducho, familiarizado, como él, con los tratadistas del Renacimiento. La permanencia en la corte fué casi tan breve como en Flandes. En 1612 lo encontramos de regreso. En 1623 repitió el viaje a la capital, donde permaneció no menos de dos años ayudándose con algunos trabajos. Se diría que lo realizó para dar cuenta a sus amistades de lo hecho durante ese período. El fruto principal había sido la formación de Velázquez, casado ya con su hija. Pacheco cumplió en Madrid los sesenta. Pero aún le restaban por vivir otros treinta en Sevilla, donde continuó pintando. Su última obra datada conocida es de 1639, cuando contaba los setenta y cinco. Por esos años consideró ya llegado el momento de recapitular su larga carrera y de ofrecer el fruto de todas sus lecturas, meditaciones y experiencias profesionales y en 1649 publicó su *Arte de la Pintura*.

Pero todavía le restaban trece años de vida. Ignoramos cómo transcurrieron; mas si, como es de suponer, conservó al menos su inteligencia y algo de su viejo interés por los pintores jóvenes, pudo presenciar el nacimiento del último gran astro que había de levantarse en la escuela sevillana. En 1640 pintaba Murillo sus primeros cuadros, y en 1654 había producido ya algunos donde su estilo aparecía fundamentalmente formado. El viejo Pacheco, puente entre dos siglos, se había formado con los últimos romanistas y terminaba contemplando el comienzo del último gran capítulo de la escuela. Por su estilo, sin embargo, es Pacheco un hijo del siglo XVI.

Pacheco está muy lejos de ser una personalidad de primer orden. Ni como escritor ni como pintor lo es. Es artista extraordinariamente laborioso y deseoso de saber, pero de modesto talento. Si su laboriosidad y su buen deseo lograron hacer extremadamente útil su *Arte de la Pintura*, no era fácil que le diesen lo que la naturaleza le negara: esa fina sensibilidad plástica indispensable en el pintor. Para mayor desgracia suya, no tuvo buenos maestros y se formó en época en que, en general, el amaneramiento desembocaba en un decidido mal gusto. Aunque se nos confiesa muy aficionado al Correggio, sus fuentes de inspiración fueron puramente manieristas. Su estilo parece enlazar con obras escurialenses como las de Barroso, y es muy probable que después sufra la influencia de Alonso Vázquez. Su estilo responde plenamente al amaneramiento imperante en Sevilla en 1590, el que vemos triunfar en la Resurrección de Alonso Vázquez fechada ese año. Cuando él firma, el 1589, la copia del Camino del Calvario de Luis de Vargas, somete ya el modelo a los convencionalismos que, en forma más acusada, repetirá durante su vida. Aunque según Asensio su estilo cambia después de 1611, en realidad, en el resto de su carrera no hace fundamentalmente sino repetirse, si bien no faltan ocasiones en que se deja influir por las nuevas generaciones. Ni el primer viaje de 1611 y la contemplación de las obras del Greco, ni el segundo de 1623, logran dejar huella medianamente sensible en su estilo. Bien es cierto que en 1611 contaba cuarenta y siete años, y en 1623 no menos de cincuenta y nueve. Dos años después de morir él, pintaba Velázquez las Meninas, y ello es buena prueba de cómo Pacheco permanece apegado al estilo de su juventud, a pesar de sus predicciones en pro del natural.

Aunque su amaneramiento es muy semejante al de Alonso Vázquez, existen entre ambos diferencias importantes, hijas tal vez de su diversa formación y, sobre todo, de su distinto tem-



Figs. 334 335 y 336.—ALONSO VÁZQUEZ: RESURRECCIÓN (1590) (SANTA ANA, SEVILLA) Y MARTIRIO DE SAN HERMENEGILDO (MUSEO DE SEVILLA). SANTA CENA (MUSEO DE SEVILLA).



Fig. 337.—SAGRADA FAMILIA Y DIVERSOS SANTOS (COLECCIÓN CEPEDA, PALMA DEL CONDADO)

peramento. En Pacheco no existen esa hinchazón ni esa obsesión por lo hercúleo y gigantesco, de origen miguelangelesco, tan patentes en Alonso Vázquez. Su estilo es todavía más seco. Ya sus contemporáneos le echaron en cara ese defecto esencial de su estilo y, en realidad, de su temperamento artístico. Como era natural en una ciudad donde su tío el canónigo había fustigado en versos latinos la epidemia poética que sufrían los sevillanos, el ataque le fué dirigido en verso. Dice así, y fué motivado por un Cristo en la Cruz, de su mano:

¡Quién os puso así, Señor, / tan desabrido y tan seco? / Vos me diréis que el amor, / mas yo digo: Pacheco.

El origen del estilo de Pacheco, como es natural, se relaciona directamente con el de los comienzos de la última etapa de la pintura renacentista sevillana de la que no es sólo el último, sino uno de los principales representantes. Alonso Vázquez y él, a juzgar por las noticias conocidas, comienzan a pintar por los mismos años. Si ambos eran de la misma edad, no es fácil atribuir prioridad de estilo a ninguno de los dos, pero si la probable muerte anterior del primero fuera indicio de su mucha mayor edad, tal vez debería considerarse a Vázquez como el iniciador de éste período esencialmente amanerado. Esperemos que los archivos resuelvan dato tan importante para la solución del problema. No debe, sin embargo, olvidarse otra incógnita: el estilo, hoy desconocido, de Luis Fernández, el maestro de Pacheco.

Terminado probablemente en su mayor parte el *Arte de la Pintura* en 1622, y desde luego en 1638, no se publicó hasta 1649. Él nos ofrece tres aspectos importantes de su personalidad: el teórico general del arte de la pintura, el técnico de la pintura y la escultura, y el definidor de la iconografía. El reconocimiento de su competencia en el último punto quedó plenamente consagrado al comisionársele por el Santo Oficio para que vigilara las pinturas de cosas sagradas que estuviesen en sitios públicos. Pacheco, en realidad, ha pasado a la historia más como tratadista de Arte y maestro de Velázquez que por su talento de pintor.

Dentro de la obra de Pacheco, las representaciones de la Concepción ofrecen particular interés. Hondamente preocupado por cuestiones de iconografía, y en íntimo contacto con teólogos y hombres de letras de Sevilla, es fácil percibir el valor histórico de estas pinturas nacidas en pleno hervor concepcionista. Un tanto secas y faltas de movimiento, como todo lo suyo, tal vez sean sus Concepciones las obras más atractivas. Delgadas, esbeltas, con la mirada baja, deseando ser el símbolo de la pureza y de la humildad, conocemos dos versiones fundamentalmente diferentes: la de las Concepciones de Miguel del Cid y de Vázquez de Leca, donde los símbolos de la letanía se funden en un paisaje de tipo naturalista, y la Concepción de 1630, donde Pacheco se esfuerza por lograr la intemporalidad más absoluta. No es la Virgen que desciende a la tierra, sino la Virgen que contemplamos gloriosa en los cielos. El paisaje que se divisa en la profundidad carece de pormenores. Así como en las anteriores quiso pintar a la Inmaculada regalando a los sevillanos con su presencia, en ésta ha procurado evitar cualquier alusión de carácter local. Son las tierras del mundo iluminadas por una suave y misteriosa luz lunar, que también la Luna es uno de los atributos de la Inmaculada. Como las bambalinas de un teatro, las nubes se apartan a uno y otro lado para dejarnos contemplar la figura de María de una sencillez extraordinaria y sin más acompañamiento que su propio resplandor. Los querubines han desaparecido. Quizá Pacheco ha tenido conciencia, a sus sesenta y seis años, de sus escasas facultades de colorista. Probablemente Roelas y la nueva generación se lo han

hecho ver, y él, con muy buen sentido, en lugar de irles a la zaga, ha insistido en lo que debía de considerar su fuerte, en el dibujo, que le permitía lograr, exaltando el aspecto decorativo de las composiciones, efectos no menos bellos. Esas nubes carecen de blandura, pero tal vez tampoco quieren tenerla: planas e iluminadas en los bordes, tienen fundamentalmente el valor de las nubes de laca de los muebles chinescos. Son el marco del enorme resplandor circular que quiere tener la transparencia, luminosidad y las tintas esmaltadas de los sueños de los profetas, "cual parece el arco del cielo que está en las nubes el día que llueve", que decía Ezequiel. No fué invención de Pacheco ese gran círculo, sino que seguramente lo tomó de Durero, a quien ya había estudiado al trazar sus Concepciones anteriores; pero en Pacheco tiene algo de esa fuerza simbólica y grandiosidad de los frontales románicos de Urgel (figs. 343 y 344).

Para pintor tan versado en problemas de iconografía como Pacheco, el tema del Cristo en la Cruz debió de ser tan importante como el de la Concepción. En realidad aún le concedió más espacio en su *Arte de la Pintura*, pues su capítulo sobre los cuatro clavos de la cruz es de los más largos y eruditos de su libro. El tema principal de éste es el número de clavos con que fué crucificado el Salvador: con tres, o con cuatro. Pacheco lo trató a fondo aduciendo autoridades y modelos plásticos y, como es natural, abordó también plásticamente el tema sobre el que tanto había teorizado. Sólo conservamos uno, firmado en 1614. Es pequeño, y quién sabe si lo pintó para sí. Como advirtió su propietario, don Manuel Gómez-Moreno, al darlo a conocer, a él se referirán los versos ya comentados. En efecto, la sequedad típica del autor no falta tampoco en este caso, pero nos ofrece otros rasgos importantes: su alargamiento y su reposo. Es delgado, estrecho de caderas, como el que diez años antes esculpiera Martínez Montañés. Pero su alargamiento es tan acusado, que, en este aspecto, sólo con los del Greco es comparable. Probablemente no se trata de una simple coincidencia. Pacheco había estado en Toledo tres años antes, y en su memoria debió de quedar grabado el recuerdo de algún Crucificado del pintor cretense. Fechado el de Pacheco en 1614, el año mismo de la muerte de aquél, se diría homenaje a su memoria. Su cuerpo no pende ni produce la impresión de sufrir; aparece como lo figurará años más tarde Velázquez en el lienzo del Prado, respecto de cuya cabellera caída bueno será recordar el posible precedente de la Ifigenia de Timantes con el rostro cubierto, que cita el propio Pacheco.

En cuanto a sus cuadros de composición más complicada, recordaré el San Sebastián (1616), del que su autor se encontraba tan orgulloso por la propiedad de la interpretación iconográfica, y donde, como hará Velázquez por esos años, nos muestra una escena secundaria a través de una ventana (fig. 341). También son interesantes las historias de los Mercedarios del Museo de Sevilla, en uno de cuyos personajes se quiso en un tiempo ver el retrato de Cervantes (fig. 342).

Consideración especial, por lo excepcional del tema en nuestra pintura, merecen los temas mitológicos que representó en el techo de uno de los salones de la Casa de Pilatos (1603). Distribuído aquel en varios medallones, figuró en el central a Hércules triunfante en la asamblea de los dioses y, en los laterales, la Caída de Faetón, de Ícaro y de la Envidia, la ascensión de Ganimedes, Astrea, es decir, la Justicia terrestre, y de Perseo, todo ello inspirado, en parte, en el techo de la Casa de Arguijo, ya comentado. Con su estilo seco y su horror al desnudo, no era Pacheco el más indicado para pintar fábulas de la antigüedad; pero con él hubo de interpretar los deseos de aquél cenáculo literario y artístico de los duques de Alcalá, donde tanto entusiasmo se sentía por el mundo clásico (fig. 340).

La vena naturalista que como español no podía faltar a Pacheco, donde se manifiesta con



Fig. 338 339, 340 y 341.—CRISTÓBAL GÓMEZ: INMACULADA (1595) (EL SALVADOR, SEVILLA) FRANCISCO PACHECO: CAMINO DEL CALVARIO (COLECCIÓN CONDE DE IBARRA, SEVILLA), OLIMPO (CASA DE PI-
LATOS, SEVILLA) Y SAN SEBASTIÁN (1616) (DESTRUÍDO) (ALCALÁ DE GUADAIRÁ).



Figs. 342, 343 y 344.—FRANCISCO PACHECO: EMBARQUE DE UN SANTO MERCEDARIO (MUSEO DE SEVILLA), INMACULADA (COLECCIÓN PARTICULAR, MADRID) E INMACULADA (CATEDRAL DE SEVILLA).

más vigor es en los retratos. Retratos al óleo, apenas conservamos alguno, de busto o media figura. Son retratos de donadores de retablos. Pero los más interesantes, por la calidad de los modelos, y éstos sí son numerosos, están hechos a lápiz. Son los que forman el conocido *Libro de retratos de ilustres y memorables varones*. Pacheco tuvo el buen acuerdo de ir retratando a los ilustres personajes que concurrían ordinariamente, o de paso, a su tertulia de artistas y literatos, y así nació el hermoso libro que, acompañado por amplios elogios del propio Pacheco, pertenece hoy al Museo Lázaro, de Madrid. Parece que comenzó a formarlo en 1599, perdiendo en el intento el resto de su vida, o lo que es lo mismo, medio siglo. No llegó a terminarlo y, a su muerte, se dividió entre aficionados. De los ciento sesenta retratos dibujados por Pacheco en 1649, el grupo principal conservado contiene sólo cincuenta y seis; otro, de siete, se guarda en la Biblioteca del Palacio Real (fig. 345).

Granada no produjo en esta última etapa renacentista ningún pintor que llegase a disfrutar de la fama, en realidad más literaria que artística, de un Céspedes o de un Pacheco. En esos años, quien debió de trabajar más fué Juan de Aragón, autor del Cristo a la Columna, de aquel Museo. Pero la figura más representativa que, cabalgando en los dos siglos, representa, lo mismo que Alonso Vázquez y Pacheco en Sevilla, la última fase del manierismo renacentista y el tránsito al naturalismo, es Pedro de Raxis el Viejo. En su obra más segura, el Milagro de San Cosme y San Damián, firmado en 1592, nos muestra la afición, corriente en estos momentos, por los grandes plegados rectilíneos, juntamente con un cierto gusto colorista (fig. 346). Su estilo recuerda algo al de Diego de Urbina. Suyas se consideran también las pinturas del retablo de Santa Ana de la catedral, de hacia 1615.

ARAGÓN

ROLÁN DE MOIS. SCHEPERS, O ESQUERT. OTROS PINTORES. — Flamenco, influído en buena parte por los venecianos, y en España desde poco después de mediar el siglo, no es Rolán de Mois un típico representante de esta última etapa de nuestro Renacimiento. Pero como su primera obra fechada corresponde ya a 1571 y continúa trabajando todavía unos veinte años entre nosotros, parece preferible incluirlo en éste período.

Se asegura que le trajo el duque de Villahermosa, cuando regresó de los Países Bajos acompañando a Felipe II, y desde luego consta que continuaba a su servicio en 1571. Era natural de Bruselas y no debió de llegar muy viejo, pues, muerto después de 1590, no nacería mucho antes de 1515. Según Jusepe Martínez, "tratóse como caballero, teniendo siempre caballo a la estaca y su casa con la ostentación que merecía su ingenio; fué muy aplaudido y considerado de todos; estimó sus profesores ayudándoles con su informe para ser estimados; correspondióse mucho con nuestro Alonso Sánchez... Murió dejando un pedazo de hacienda muy lucida, dándola a una hija que tenía sola, dejándola casada con una persona de mucha estimación."

El retablo mayor del monasterio cisterciense de la Oliva, hoy en las Recoletas de Tafalla, lo contrató Mois juntamente con Pablo Schepers, residente, como él, en Zaragoza, en 1571. El plazo de entrega en 1575, sin embargo, no se cumplió. Y todavía transcurrieron algunos años sin que los pintores llenasen su compromiso, hasta el punto de morir Schepers en 1579 sin haberlo terminado, por lo que hubo de hacerlo Mois. De acuerdo con el contrato, presenta el retablo, en el centro del primer cuerpo, un enorme lienzo de la Asunción y, a los lados, la Adora-

ción de los Reyes y el Nacimiento; en el segundo, la Coronación completa el tema anterior de la subida a los cielos de María, y a los lados aparecen arrodillados los patronos de la orden, San Benito y San Bernardo (fig. 349).

La Asunción está concebida con grandiosidad digna de las proporciones del cuadro. Cuando se compara con el lienzo del mismo tema pintado pocos años después (1587) por F. Zúccaro, uno de los artistas más famosos de su tiempo, en el retablo mayor de El Escorial, en que la escena aparece como ceñida por los bordes laterales del cuadro, y sus personajes sometidos a un rígido esquema, se advierten mejor la amplitud, el movimiento y la alegría de la interpretación del pintor flamenco. Es indudable que en las actitudes y gestos declamatorios de los apóstoles hay mucho del manierismo florentino de fin de siglo, pero tal vez esa forma de diseminar los personajes, y la misma violencia de algunos de los movimientos, inclinan a pensar en la sugerión de modelos venecianos de tiempos del Tintoretto. La Virgen, de pie, como la del Tiziano y no sentada como la de Zúccaro, asciende a los cielos. Un coro de ángeles mancebos de aspecto más femenino que varonil, aparta a uno y otro lado las cortinas de nubes para que gocemos de la celestial visión y, rebosando de gozo, avanzan otros en dos filas abriéndose ante nuestra vista para servir de marco a la figura de la Virgen.

El esquema general de la composición del Nacimiento coincide con el de algunos maestros italianos de fines de siglo: la Virgen, en el centro, San José, de rodillas con la vara, a la izquierda, y el pastor con el cordero, a la derecha. Recuérdese el de G. B. Pozzo en Santa María Maggiore de Roma, por ejemplo. Comparada con las interpretaciones del tema que muy pocos años después hicieron Zúccaro y L. Carvajal en El Escorial, produce la de Rolán de Mois una cierta sensación de vida y de naturalidad, dentro del amaneramiento propio de la época. La Epifanía es escena concebida con gran aparato. El séquito es numeroso y no sólo se amontonan los personajes en el primer término, sino que, trazados en escala mucho menor, se agolpan en la lejanía al salir por la puerta de la ciudad. Probablemente, como en las historias anteriores, no todo se debe a la fantasía de R. de Mois; es muy posible que le haya servido de modelo alguna estampa que desconozco. Pero, de todos modos, la composición, propia o ajena, satisfizo plenamente al pintor, pues la repitió al final de su carrera para su capilla sepulcral, en el ejemplar existente hoy en el Museo de Zaragoza, y en el retablo de Fitero, a que me refiero más adelante.

Problema aún no resuelto es el de la parte que en el retablo pueda corresponder a Pablo Schepers, quien, según los documentos conocidos, contrató el retablo, y murió sin haber cumplido su compromiso. Los tres lienzos del centro del retablo son de estilo tan uniforme, que no cabe pensar sino en un solo artista. En los del segundo cuerpo la calidad desciende notablemente, y dudo que sean de la propia mano de aquel. Ahora bien: es más diferencia de calidad que de estilo. Si fuera ésta la parte pintada por Schepers, sólo podríamos considerarle como un discípulo poco aventajado de Mois que trabajase en su taller y al que se confiase las partes que, por su gran altura requerían menos corrección y cuidado. Pero ciertamente no responde a esto la semblanza que de él nos dejó Jusepe Martínez.

La otra gran obra de Rolán de Mois es el retablo mayor del monasterio de Fitero que contrató en 1590, aunque, por morir poco después, no llegó a terminarlo totalmente: dejó por pintar "el sagrario y la capilla". El Nacimiento es de composición más sencilla y de personajes menos numerosos que el de Tafalla, y en la Adoración de los Reyes las semejanzas con la historia correspondiente de Tafalla son tales, que puede clasificarse de réplica (fig. 347).

Además de estos retablos, poseemos algunas obras sueltas, como las dos Adoraciones de los



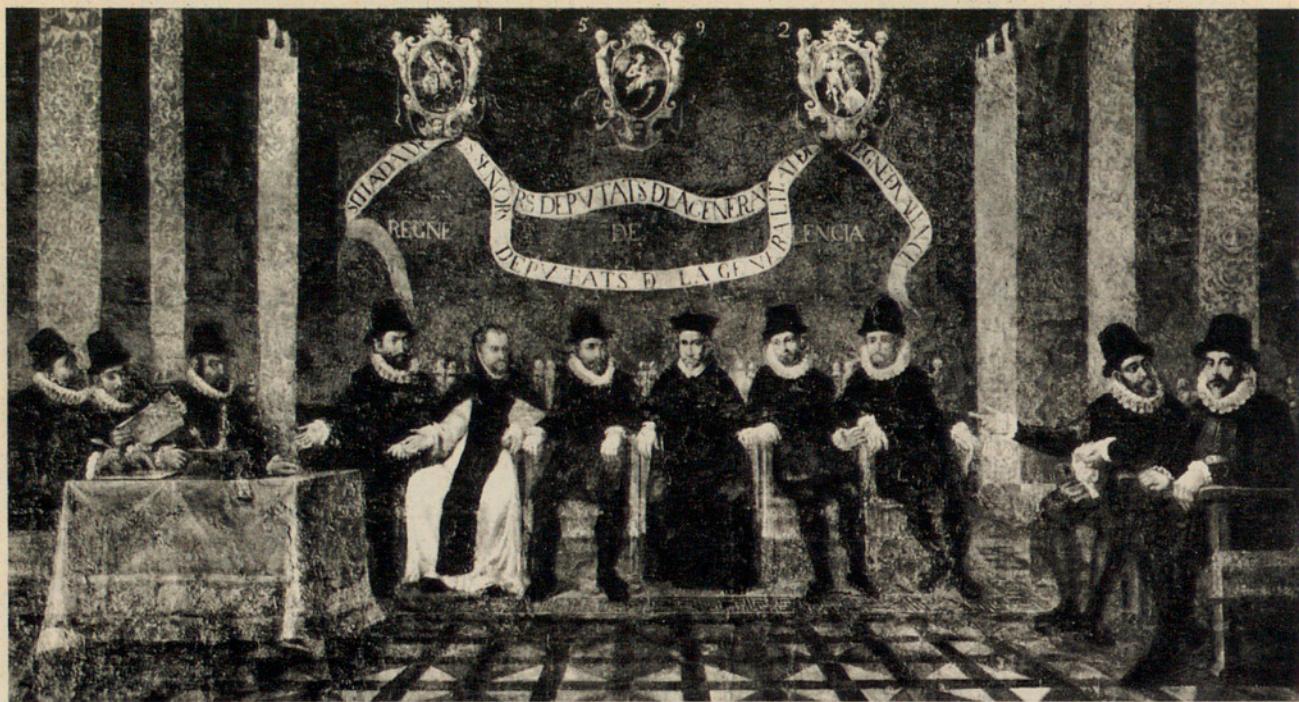
Figs. 345 346, 347 y 348.—FRANCISCO PACHECO: RETRATO DE PABLO DE CÉSPEDES. PEDRO DE RAXIS: MILAGRO DE LOS SANTOS COSME Y DAMIÁN (MUSEO DE GRANADA). ROLAND DE MOIS: ADORACIÓN DE LOS PASTORES (FITERO) Y EPIFANÍA (MUSEO DE ZARAGOZA).



Fig. 349.—ROLAND DE MOIS: ASUNCIÓN DE LA VIRGEN (CONVENTO DE LAS RECOLETAS, TAFALLA).



Figs. 350, 351 y 352.—PEDRO MORONE: DECORACIÓN MURAL DE LA CAPILLA DE SAN GABRIEL DE LA SEO DE ZARAGOZA. PEDRO PERTUS: SANTA APOLOINA ANTE EL JUEZ (MUSEO DE ZARAGOZA). SARIÑENA: EL ESTAMENTO REAL (PALACIO DE LA GENERALIDAD, VALENCIA).



Figs. 353 y 354.—SARÍENA: LA GENERALIDAD (PALACIO DE LA GENERALIDAD, VALENCIA). BARTOLOMÉ MATARANA: PINTURAS MURALES DE LA IGLESIA DEL COLEGIO DEL PATRIARCA, VALENCIA.

Reyes del Museo de Zaragoza (fig. 348), una de ellas atribuida a Cosida, que repite, ligeramente ampliada, las de Tafalla y Fitero —compárense también con las de los retablos del Nacimiento de la Seo y el del Rosario del Pilar, de Zaragoza—, y la Crucifixión de la colección Montserrat. Obra suya, o tal vez de taller, debe de ser también el Nacimiento conservado en el mismo Museo, y probablemente ya de la última década del siglo, y obra de algún discípulo o imitador es el retablo del Rosario, de Romanos, en que se copian la Asunción de Tafalla y el Nacimiento de Fitero.

Rolán de Mois es probablemente el principal pintor de retratos que trabaja en Aragón durante la segunda mitad del siglo XVI. El duque de Villahermosa parece que le hizo pintar la galería de sus antepasados tomando por modelos retratos antiguos, y su fama como retratista debió de extenderse rápidamente. El número de los que pintó, en tamaño grande y pequeño, se asegura que fué considerable. Jusepe Martínez nos dice que supo hacer valer su arte, y al leer los párrafos que le dedica, creemos encontrarnos ante un pequeño Tiziano: "En esto imitó mucho al Tiziano"; "en aquel tiempo no se tenía por hombre de consideración el que no se hiciera retratar de su mano; por ello se hallan infinitos; no se dignó de hacer retratos de gente ordinaria, teniendo a menos emplear sus manos en semejante gente, aunque le pagasen, ni tampoco ir a casa de ningún caballero por principal que fuese, sino sólo en su casa los retrataba: a las damas solamente iba, con mucha cortesía, a hacerlos a sus palacios o casas". Y en otro lugar agrega que en el retrato "tuvo tal gracia que casi sin sombras los hacía muy parecidos". Varios de los retratos pintados para los duques de Villahermosa son propiedad todavía de los herederos de don Martín de Gurrea.

El otro pintor flamenco traído por el duque de Villahermosa a su servicio es Pablo Schepers, o Scheppers, el Ezchepers de nuestros documentos y el Esquert de Jusepe Martínez. Durante su juventud había vivido en Venecia, donde, al parecer, cultivó el trato del Tiziano, y, con el amor por el colorido propio de la escuela, aprendió los hábitos de la vida regalada. El recuerdo de su persona, vivo aún en los talleres zaragozanos de mediados del siglo siguiente, nos lo refleja Jusepe Martínez en estos términos: "Fué de condición muy alegre, gran músico de laúd, que en aquel tiempo admiró; trató su persona y casa con mucha grandeza y gala, más de lo que convenía, y así quedó su familia con pocas comodidades." Después de trabajar en Zaragoza unos diez años, se nos dice que murió de apoplejía.

Hasta donde nuestro actual desconocimiento de la obra de Schepers nos permite suponerlo, no parece que el pintor flamenco llegase a asimilarse el estilo del Tiziano en el mismo grado que su amistad. La influencia veneciana no llegó a borrar su formación primera flamenca, "delgada y muy gentil", según las palabras de Martínez, tras las cuales tal vez deba verse el comentario a la minuciosidad de su estilo. Era amigo, al decir del mismo, de pintar en tafetanes y lienzos muy delgados. Aparte este aspecto técnico, difícil de enjuiciar sin el conocimiento de sus obras, Schepers desempeña en Aragón un papel importante desde el punto de vista renacentista. Es el cultivador de los temas mitológicos. Durante sus años venecianos, el maestro de Cadore le había permitido copiar en tamaño pequeño varios de sus cuadros y, entre ellos, algunas de las "poesías" conservadas hoy en el Museo del Prado. Al contemplar esas copias el duque de Villahermosa, deseoso de conceder a los dioses paganos en su palacio el lugar que les debía un tanto rendido renacentista como él, se las hizo ampliar a gran tamaño y completar la serie con otras del mismo género inventadas por el propio Schepers. Pero, por desgracia, nada ha podido identificarse hasta ahora de su mano.

De sus cuadros de asunto religioso, sólo sabemos que, emulando a los "Ecce Homo" de Morales, pintó varios, de los que tampoco ninguno se ha identificado hasta el presente. Los suyos tenían brazos. Aunque no intento atribuirlo a Schepers, sí llamaré la atención sobre el "Ecce Homo" de la Concepción de Tarazona, en que la técnica deshecha tizianesca parece delatar algo de ese ímpetu flamenco que desembocará en Rubens. El ejemplar del Museo de Zaragoza, mucho más seco de factura, y alguna copia posterior, como la de las carmelitas de Tarazona, son testimonio del éxito que alcanzó aquel original en tierra aragonesa.

PIETRO MORONE, MONZÓN Y PERTUS. — A los mismos años en que trabajan los dos artistas flamencos citados corresponden las grandes pinturas murales de la capilla de San Gabriel, de la Seo, en cuyas historias de la Adoración de los Reyes y de la Presentación en el Templo se hicieron retratar el donante Zaporta († 1579) y su mujer. Atribuídas por Viñaza, no sé con qué fundamento, a Felices de Cáceres, no pueden por menos de hacer pensar en el Micer Pietro senés —Pietro Morone— que, según Jusepe Martínez, vino a llenar el vacío dejado por Tomás Peliguet, y que se distinguió como cultivador del fresco, aunque también, y en no menor grado, del óleo. La parte que probablemente le corresponde en el retablo de Fustiñana (1569) hace posible la atribución al pintor italiano de los frescos de la Seo (fig. 350). Muy relacionado con el estilo de éstos se encuentra el retablo de la Magdalena (1566) de Tarazona, en cuya historia del "Noli me tangere" se repite la composición de Julio Romano del Museo del Prado. El Nacimiento es de cierto interés iconográfico. Su parentesco es también muy estrecho con el retablo de la Virgen del Rosario de Ibdes. Pietro Morone tuvo en su carrera artística española una primera etapa barcelonesa, de que es testimonio el retablo perdido de Santa Cecilia, de San Miguel de Barcelona, que hizo juntamente con su paisano Pietro Paulo Montalbergo.

A Rafael Juan de Monzón, autor del retablo mayor de Yéqueda (1571) y que pintó bastante en este período, se debe probablemente el banco citado del retablo de Fustiñana, que hubo de terminar Micer Pietro. Discípulo suyo fué Felices de Cáceres, que comenzó su aprendizaje en 1560 y contrató los retablos de Santa Ana de Torralvilla y de la capilla del Cristo, de San Pablo.

Pedro Pertús († 1583) es cabeza de una familia de pintores de ese apellido que trabaja a fines del siglo y, sobre todo, en la primera mitad del XVII. Al parecer, todos sus hijos, Miguel, Rafael, Juan y Lorenzo, fueron pintores. Pero el árbol genealógico de los Pertús aragoneses y navarros de la segunda mitad del siglo XVI y primera del XVII es confuso. Como ha demostrado últimamente Castro, incluso existen por los mismos años dos Pedro Pertús pintores que firman de manera bastante análoga. Gracias a que ambos aparecen en un mismo contrato, el uno como contratante y el otro como testigo, no hay duda sobre la existencia de dos pintores homónimos contemporáneos, vecino el uno de Zaragoza y el otro de Tudela. El que nos interesa, por ser el de estilo conocido, es el primero. Sus dos obras seguras son las cuatro historias de Santa Lucía del Museo de Zaragoza (1576) (fig. 351), y el retablo de San Martín (1579) de la Catedral de Tudela, que contiene varias historias de su vida, y en el banco, la Oración del Huerto, la Coronación de Espinas y la Piedad. Su estilo de tardío manierista aparece, como el de Rolán de Mois, intensamente influído por la factura y preocupación colorista veneciana. El desdibujo y la técnica aborronada del Tiziano viejo, como en tantos otros renacentistas españoles de último hora, termina por vencer también al dibujo florentino en este maestro aragonés de segundo orden. Al lado de ambas influencias principales, no faltan huellas flamencas tan intensas como la del Maestro del Hijo Pródigo. Como es frecuente, adviértense también lejanos ecos de

composiciones durerianas, como en el Jesús ante Caifás y la Santa Apolonia ante el magistrado. Miguel Pertús pinta en 1578 varios lienzos de la iglesia de la Victoria de Cascante.

Aunque no ha sido posible confirmar la noticia, preciso es recordar aquí que, según algún escritor, Francisco Potenzano, el pintor de Palermo, autor del "Ecce Homo" del Pilar, vivió algún tiempo en Zaragoza.

Las obras restantes de esta época de que tengo noticia, o son anónimas o de escaso interés, y el hecho es particularmente sensible porque, gracias a la curiosidad y tal vez al optimismo de Jusepe Martínez, poseemos algunas semblanzas de pintores que hacen lamentar aún más el que desconozcamos su labor. Entre esas pinturas de autor desconocido, merecen recordarse el retablo mayor de Trasobares, de hacia 1560-1570; el de la Piedad de Casbas, probablemente de la misma mano que los Mártires y el Jesús ante Caifás, de Binéfar, y cuyo estilo no deja de asemejarse al de Pertús; las sargas del Juicio Final de Ibdes, bastante buenas y en las que la influencia miguelangelesca es intensa; el retablo del Nacimiento de la Seo, que Carderera se preguntó si podría ser de Jerónimo de Mora, el auxiliar aragonés de Zúccaro; el retablo mayor de San Miguel de Tarazona, el de la Concepción de la Colegiata de Daroca (1586), las puertas del retablo mayor de San Pablo de Zaragoza (1590), el Salvador despidiéndose de la Virgen, del Museo de esta población, las pinturas murales del trasaltar mayor de Tarazona (1589), el Sueño de San José de la Colegiata de Calatayud....

NAVARRA. — En Navarra, durante la octava década del siglo encontramos un pintor de obra conocida, Ramón de Oscariz, autor del retablo de Aguinaga (1577), con el que se relaciona el de Sansoain. Obras anónimas de estos años son los retablos mayores de Olza, Muez y Elcano. Del de San Francisco de Fitero, obra de Miguel Magallón, sólo se conserva el dibujo (1571). Probablemente ya del último cuarto de siglo es preciso considerar el lateral de Fitero, muy semejante al de Alagón, el de Berriosuso, la Cena del Hospital de Tudela, las pinturas del trascoro de esta catedral, los retablos de San Antonio y de San Miguel de Cascante, el de San Jerónimo y el Calvario de la Catedral de Tudela, el de Arguedas, el mayor de Eransus, el de un Santo Pontífice de Santa María de Olite, el mayor de Gazolaz, el de la Piedad de la Catedral de Pamplona, etc. Muy a fines de siglo corresponde la actividad del rey de armas vecino de Pamplona Juan de Landa († 1613) y de Juan Lumbier, que trabaja en Tudela (1582-1621). Al primero se debe el retablo del Cristo de Santa María de Tafalla, y al segundo el de Casalarreina (1620), en Logroño.

VALENCIA Y CATALUÑA

Pese al arraigo del estilo de Juan de Juanes, muy a fines del siglo, su rafaelismo resultaba arcaizante, terminando por desaparecer desplazado por el más nuevo de Francisco Ribalta, catalán de nacimiento, pero de formación castellana y cuya personalidad queda ya fundamentalmente fuera de los límites de este volumen. Pero aun prescindiendo de Ribalta, deben recordarse otros artistas.

Los nombres de mayor relieve de los últimos tiempos del Renacimiento en Valencia son los de Juan Porta, ya citado en el período anterior, y de Sariñena. Agréganse a ellos el del castellano Matarana, de estilo escurialense, que figura en calidad de fresquista, y el de Francisco Pozzo,

que llega de la lejana Saboya. Como puede advertirse, en esta posterma etapa renacentista la vena pictórica valenciana padece un período de notable atonía y son forasteros, y aun extranjeros, los pintores más importantes. Desde el punto de vista estilístico, como en otras escuelas españolas, es probablemente la influencia veneciana la nota de mayor novedad de este período.

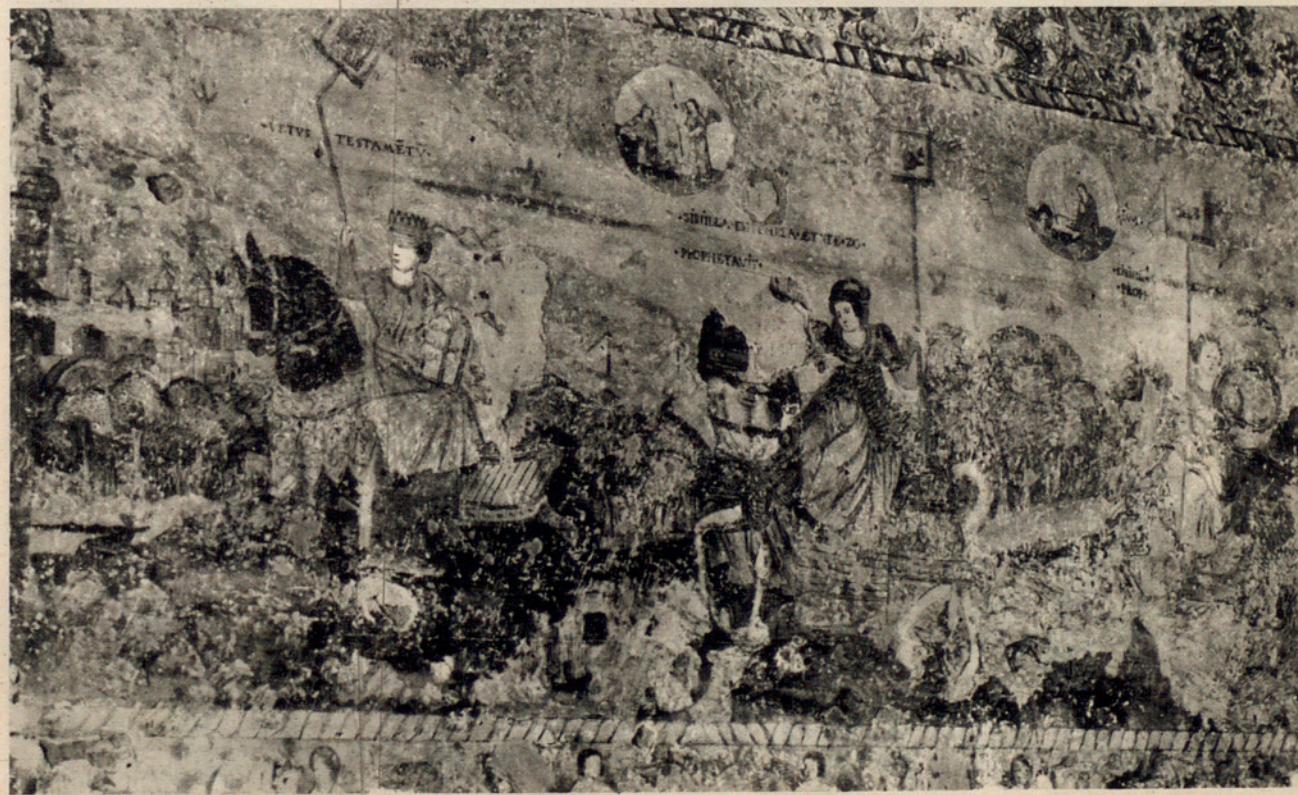
Los Sariñenas, cuyo nombre permite pensar en un posible origen o ascendencia aragonés, son Francisco († 1624), y sus hijos Cristóbal († 1622) y Juan († 1634), éste, al parecer, el más importante de todos. Nacido Juan a mediados de siglo, si es que efectivamente se refieren a él y no a su hijo las fechas más tardías, debió de morir cuando frisaba en los noventa. Entre sus obras seguras figuran el retrato del Beato Factor (1587) de las Descalzas Reales de Madrid, interesante por su iluminación y su actitud de éxtasis, el retablo de la Diputación (1607), ambas firmadas, y los retratos corporativos (1597) de la gran sala de aquella institución. El retablo, no obstante su fecha, muestra el estilo de la última década del siglo, con su amor a las formas angulosas y su gusto por los tornasoles y su calidad de pintura al pastel. El venecianismo, ya comentado y tan sensible por estos años en todas las escuelas peninsulares, es realmente el inspirador de la decoración de la gran sala citada, cuyas paredes se cubren de enormes lienzos, aquí dedicados exclusivamente a retratos corporativos, como si la escuela valenciana quisiera emprender rumbo parecido al de la holandesa coetánea, de tan brillante porvenir en este tipo de retrato. De Sariñena son los lienzos de la Generalidad (1597) y de los Jurados (figs. 352 y 353). El Cristo a la columna (1587), del Colegio del Patriarca en cuyo claroscuro tal vez pueda advertirse la influencia de Ribalta, resulta difícil creerlo del autor del retablo de la Diputación. También se asegura que están firmadas las puertas del retablo de Ulldecona y documentados los Santos Vicentes del Ayuntamiento de Valencia (1598). El retrato del Patriarca, de su Colegio, lo está en 1612. Los cuadros que se atribuyen a los Sariñena en el Museo, en buena parte de estilo muy uniforme —Calvario, San Felipe, San Pedro, San Pablo, San Cristóbal, San Francisco—, parecen ofrecer, en cambio, notables diferencias con las obras seguras ya comentadas, aunque tampoco descubren sensibles influencias de Juanes.

Aunque no gozaron de tanto prestigio como él, es preciso recordar, junto al de Juan de Sariñena, los nombres de sus colaboradores en la Sala de la Diputación, que si no poseían un mismo estilo, se esforzaron por que el conjunto resultase lo más uniforme posible. El saboyano Francisco Pozzo firma con sus iniciales el retrato corporativo del Brazo Militar, mientras a Vicente Requena se debe el Brazo Eclesiástico, a Vicente Maestre los representantes de las ciudades, a L. Mata los de las villas y a Sebastián Zaidía el retrato del portero Jaime Navarro. Tal vez de alguno de estos maestros sean los retratos, de 1581, de la familia Vic del Museo de Valencia, en los que la influencia veneciana es también bastante intensa.

Frente al sistema veneciano de los grandes lienzos de la Diputación, el conquense Bartolomé Matarana, con sus pinturas murales de la iglesia del Colegio del Patriarca (1597-1605) representa la tradición florentina y romana aprendida en El Escorial, si bien su preocupación colorista es igualmente de origen veneciano. Aunque un tanto vanas, según es frecuente en la época, sus composiciones están concebidas con grandiosidad (fig. 354). Todavía en el siglo XVII continúa cultivando su estilo Tomás Hernández en la bóveda de la capilla de la Concepción, de aquél mismo Colegio (1604).

En Murcia el artista más celebrado de este momento es Artos Tizón, que en 1584 contrató el retablo de la capilla de los Lozanos en Jumilla.

Durante el último tercio del siglo continúa trabajando en Barcelona algún maestro ya ci-



Figs. 355 y 356 357 — HISTORIA DE SAN ANDRÉS (SAN ANDRÉS DE LLAVANERAS). ISAAC HERMES: SANTO ENTERRO (CAPILLA DEL PALAU, BARCELONA). SIBILAS. DECORACIÓN MURAL EN LA CASA DEL DEÁN (PUEBLA, MÉJICO).

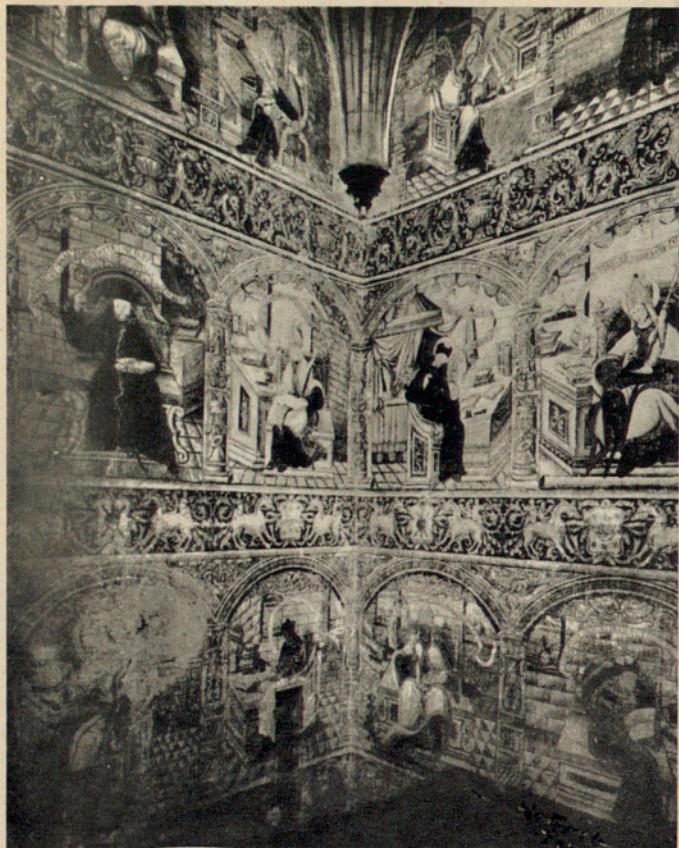


Fig. 358 359 360 y 361.—DECORACIÓN DE LA ESCALERA DEL CONVENTO DE ACTOPÁN. S. PEREYNS: ADORACIÓN DE LOS PASTORES Y EPIFANÍA, DEL RETABLO DE HUEJOTZINGO (1586). MAESTRO DE SANTA CECILIA: SAGRADA FAMILIA (MUSEO DE MÉJICO).



Fig. 362.—MAESTRO DE SANTA CECILIA: SANTA CECILIA (MUSEO DE MÉJICO).



Figs. 363, 364 y 365.—BALTASAR DE ECHAVE: PRESENTACIÓN AL TEMPLO, MARTIRIO DE SAN APRONIANO Y EPIFANÍA (MUSEO DE MÉJICO).

tado en el período anterior, como Montalbergo. Pero la figura más destacada de este momento es el pintor romano Isaac Hermes Vermey, aunque ignoramos si vivió mucho tiempo en Cataluña. Consta que en 1582 pintó los retablos de la iglesia del Palacio (fig. 356). De estilo renacentista bastante arcaizante, correcto y dulzón, pasó el final de su vida en Tarragona, donde murió. A él se deben los retablos de Santo Domingo de Valencia y de Palamós. Más representativo del estilo seco y amanerado de fines de siglo, tan sensible en casi todas las escuelas peninsulares, es, en cambio, el gerundense Juan Mates, que pintó en 1577 los Evangelistas y la Anunciación de la Catedral de Barcelona.

Con la sequedad de Mates forma vivo contraste el anónimo autor del retablo de San Andrés de Llavaneras, que nos descubre, juntamente con su amor a fórmulas tan típicamente manieristas como las figuras de medio cuerpo en primer plano, una sensibilidad colorista y una afición a esfumar las superficies igualmente propias de los últimos tiempos del manierismo y que lo convierten en una especie de Baroccio catalán (fig. 355).

Gracias al gusto de firmar sus obras conocemos los nombres de dos pintores que trabajan en Tarragona a fines de siglo y que, ciertamente, no contribuyen a enriquecer las glorias de la escuela. Uno de ellos, Cristóbal Ortoneda, que vivía aún en 1624, es el autor del retablo de San Lorenzo (1599) y de la Presentación de Jesús en el templo (1610), ambos en la Catedral, y de obras en la iglesia de Montblanch; el otro, Cristóbal Moya, firma en 1580 el retablo de San Martín del Museo Provincial de aquella población. En cambio, es obra de artista de cierta calidad, aunque desgraciadamente anónima, la pintura de la Procesión de 1585 del monasterio de Poblet.

MÉJICO, COLOMBIA Y PERÚ

La pintura hispanoamericana comienza fundamentalmente con el estilo Renacimiento, pues aunque no falta en Méjico algún monumento en que la influencia gótica es todavía bastante intensa, constituyen minoría de escasa importancia.

La pintura mejicana renacentista comprende dos grandes capítulos: el de las pinturas murales y el de los retablos.

Confida la decoración interior de los conventos a la pintura mural, adquirió en la Nueva España desarrollo extraordinario, en realidad, sin paralelo en la Península, aunque no falten en ella los naturales precedentes. Uno de los conjuntos más importantes es el del convento de Huejotzingo, cuya sala de Profundis nos muestra en el testero la candorosa composición de los "Doce" primeros franciscanos evangelizadores de la Nueva España adorando la Cruz y en las paredes laterales, diversos santos en hornacinas. Pero, en general, casi todos los conventos de alguna magnitud conservan en su claustro y salas más importantes grandes pinturas murales. Uno de los decorados con mayor lujo es el de los agustinos de Actopán, cuya escalera es buen ejemplo del efecto de lujo que podía lograrse con este tipo de pintura decorativa (fig. 358).

A parte de la legión de pintores decoradores a que se deben las pinturas murales de los conventos y en la que los indios debieron de abundar, tenemos noticia, ya en el último tercio del siglo, de varios pintores al óleo que en las mismas escuelas peninsulares hubieran desempeñado importante papel.

En 1566 llegaba a Méjico el antuerpiense Simón Pereyns, cuyo apellido no tardó en castellanizarse en Perines, e incluso algunos convirtieron en Pérez. Gracias a sus merecimientos y

a la protección del virrey, no le fué difícil abrirse camino. La envidia de sus compañeros y sus propias imprudencias le obligaron a comparecer en más de una ocasión ante el Santo Oficio, llegando a sufrir tormento y a ser condenado a pintar un cuadro para la Catedral. En el retablo de Huejotzingo, firmado en 1586, y que es su obra maestra, no sólo se inspira bastante fielmente en composiciones de su paisano Martín de Vos, sino que hasta sigue muy de cerca los mismos modelos de los personajes (figs. 359 y 360).

Artista de fines de siglo, probablemente más importante que Pereyns, es el anónimo autor del hermoso cuadro de Santa Cecilia del Museo de Méjico, sin duda, una de las más hermosas creaciones de toda la pintura española de este momento. A él se debe también una bella Sagrada Familia del mismo Museo. De estilo muy análogo parece ser alguna obra muy deficientemente conocida del pintor Andrés de la Concha, que gozó de gran renombre en Méjico por estos años y cuyo probable parentesco con Diego de la Concha, el discípulo de Luis de Vargas, ignoramos. El Maestro de Santa Cecilia, con su amor al esfumado y al escorzo aprendidos probablemente en Andrea del Sarto y Beccafumi, se diría un Baroccio sin blanduras femeninas (figs. 361 y 362).

La otra gran personalidad de este momento es el vasco Baltasar de Echave Orio, que, nacido a mediados de siglo, llegó en 1573 a Méjico, donde murió poco antes de 1623. Hombre erudito, autor de unos *Discursos sobre la antigüedad de la lengua cántabra* (1607), es un renacentista tardío, formado probablemente en Toledo, que no hubiera desentonado en El Escorial, y que, por su estilo, aunque sus obras fechadas sean posteriores a 1600, corresponde plenamente a la centuria anterior. Dentro de su amaneramiento de estirpe florentina, se distingue de sus compañeros mejicanos por su sentido colorista y su técnica, a veces bastante suelta. Al igual que Navarrete algunos años antes, se deja seducir en alguna ocasión por la técnica veneciana. Particularmente significativa es a este respecto la Presentación en el Templo, de la Academia, donde se conservan obras suyas, entre ellas el Martirio de San Aproniano, firmado, que hace pensar en el arte de componer de los escurialenses. A él se debe también el retablo de Xochimilco. A veces esfuma las formas a lo Baroccio (figs. 363, 364 y 365).

La pintura renacentista en América del Sur no está falta de nombres, entre los que, al lado de los españoles, figuran, ya en las proximidades de 1600, otros, sobre todo italianos, como el milanés Francisco del Pozo, que se establece en Tunja, y que se ha tratado de identificar con el ya citado en Valencia.

En Colombia, el sevillano Alonso de Narváez pinta la después tan venerada Virgen de Chiquinquirá (1555), mientras en el Perú, la figura más destacada es el italiano Mateo Pérez de Alessio a quien hemos visto trabajando en Sevilla, y que en 1590 aparece en Lima, donde aún se cita su nombre en 1628. Consta que pintó el retrato del virrey marqués de Cañete, un San Cristóbal en la catedral, que fué destruido por el célebre terremoto de 1746, un San Agustín entre los doctores, y que decoró el convento de Santo Domingo. Discípulo suyo se considera que fué Fray Pedro Bedón († 1621), principal pintor quiteño de hacia 1600.

Angelino de Medoro, romano de nación, es pintor mucho peor dotado que su paisano. Aparece en Bogotá por los mismos años que aquél en Lima y, tanto en aquella como en esta población, dejó diversas obras. Sus pinturas firmadas en Lima son posteriores ya a 1600 y, entre ellas, destaca por su mayor corrección el San Buenaventura del convento de San Francisco. En la Inmaculada de San Agustín (1618) su estilo tiene ya muy poco de renacentista, probablemente por influencia de los maestros sevillanos de esos años. En 1625 se encontraba de retorno en Europa, constando su presencia en Sevilla desde esa fecha hasta 1631.

BIBLIOGRAFÍA

ESTUDIOS GENERALES

- TORMO, E. "Desarrollo de la pintura española del siglo XVI". Madrid, 1902.
POST, Ch. "A History of Spanish Painting". Cambridge, 1947-1950. Vols. IX, X, y XI.
MAYER, A. "Historia de la pintura española". Madrid, 1942.
BERTAUX, E. En la "Histoire de l'Art", de André Michel. París.
LAFUENTE, E. "Breve historia de la pintura española". Madrid, 1946.
PALOMINO, A. "Museo Pictórico y Escala Óptica". Madrid, 1724. Nueva ed., Madrid, 1947.
CEÁN J. A. "Diccionario de los profesores de las Bellas Artes en España". Madrid, 1800.
VIÑAZ, A. C. de la. "Adiciones al Diccionario de Ceán Bermúdez". Madrid, 1894.
VASARI, G. "Le vite de' più eccelente pittori, scultori ed architetti". 1550. Ed. Florencia, 1878, por Melanesi.
BAGLIONE. "Le vite de' pittori... dal pontificato di Gregorio XIII fino a' tempi di Papa Urbano VIII". Nápoles, 1733.
THIEME-BECKER. "Allgemeine Lexikon der bedeutenden Künstler". Leipzig, 1907.
JUSTI, C. "Miscellaneen aus drei Jahrhunderten Spanischen Kunstlebens". Berlín, 1908.
BERTAUX, E. "Les primitifs espagnols". (La Revue de l'Art, 1906-1909).
SÁNCHEZ CANTÓN, F. "Los pintores de Cámara de los Reyes de España". (Bolet. Soc. Esp. Excursiones, 1914-1916.)
BERUETE, A. "Pintores de Felipe II", en sus "Conferencias de Arte", Madrid, 1924.
SÁNCHEZ CANTÓN, F. "Dibujos españoles". Madrid, 1930.

VALENCIA

- ALCAHALI, B. de. "Diccionario de artistas valencianos". Valencia, 1897.
SANCHÍS, J. "Pintores medievales valencianos". (Archivo de Arte Valenciano, XIV, 1928, 3; XV, 1929, 3 1930; 1.)
PÉREZ MARTÍN. "Pintores valencianos medievales y modernos". (Archivo Esp. Arte, 1935, 293.)
SARTHOU, C. "Las pinturas gótica y renacimiento en la provincia de Castellón", 1920.
BAQUERO. "Catálogo de los profesores murcianos". Murcia, 1913.
TORMO, E. "Levante". Madrid, 1923.
TRAMOYERES, L. "Guía del Museo de Valencia". Valencia, 1915.
TORMO, E. "Valencia: Los Museos". Madrid, 1932.
— "El Museo Diocesano de Valencia". (Arte Español, VI, 1922-1923, 293.)
— "Un Museo de primitivos".
SARALEGUI, L. "Para el estudio de algunas tablas valencianas". (Archivo de Arte Valenciano, XX, 1934, 3.)
— "Visitando colecciones: La del Marqués de Montortal". (Arte Español, 1947, 20.)
— "Sobre algunas tablas de particulares". (Archivo Esp. Arte, 1950, 185.)
— "Más tablas españolas inéditas". (Archivo Esp. Arte, 1948, 276.)
— "Noticias de tablas inéditas". (Archivo Esp. Arte, 1948, 200.)
— "Estudio de algunas tablas españolas". (Archivo Esp. Arte, 1945, 17.)
— "Visitando colecciones". (Arte Español, XV, 1944, 81.)
ANGULO, D. "Primitivos valencianos en Madrid". (Archivo Esp. Arte, 1940, 85.)
SAN PETRILLO, B. de. "Filiación histórica de los primitivos valencianos". (Archivo Esp. Arte, 1933, 85; 1934, 109; 1940, 202.)
TORMO, E. "Comentario a la filiación histórica". (Archivo Esp. Arte, 1933, 99; 1934, 123.)
CHABÁS, R. "Las pinturas del altar mayor de la catedral de Valencia". (El Archivo, V, 1891, 376.)
SARALEGUI, L. "Las tablas de la iglesia de Borbotó". (Archivo de Arte Valenciano, XIII, 1927, 67.)
SÁNCHEZ GONZALVO, A. "Altar de la Pasión". (Bolet. Castellonense, VIII, 1927, 161.)
SERRA, V. A. "A proposit d'un retaule amb la llegenda del Cavaller de Colunya". (Gasetta de les Arts, 1925, núm. 30, 5.)
TORMO, L. "Un Van Dyck... y un cuatrocentista florentino inéditos y arrinconados". (Cultura Española, IV, 1906, 1148.)

LOS OSONA Y SAN LEOCADIO

- TRAMOYERES, C. "El maestro Rodrigo de Osona y su hijo del mismo nombre". (Cultura Española, IX, 1908, 139.)
TORMO, E. "Rodrigo de Osona, padre e hijo, y su escuela". (Archivo Esp. Arte, 1932, 101; 1933, 153.)

- POST, Ch. R. "Additional works by the Osonas". (Gaz. des Beaux Arts, XXV, 1943, 273.)
 SARALEGUI, L. "Tres tablas valencianas". (Bolet. Soc. Esp. Excursiones, t. 43, 1935, 157.)
 PUT, V. DE "An early valencian master". "Notes on early Spanish masters" (Burlington Magazine, XI, 1907, 111 XIII, 1908, 155.)
 TORMO, E. "La tabla conocida por la Virgen del Caballero de Montesa". (Bolet. Soc. Esp. Excursiones, t. 29, 1921, 308.)
 SÁNCHEZ RIVERA, A. "Divagaciones frente a un primitivo". (España, 23 oct. 1919 y 1920.)
 NICOLLE, M. "La Vierge du Chevalier de Montesa au Musée du Prado". (Gaz. des Beaux Arts, 1922, II, 348.)
 MAYER, A. "Pinturas del Maestro del Caballero de Montesa". (Archivo Esp. Arte, 1935, 207.)
 J. P. "La tabla conocida por la Virgen del Caballero de Montesa". (Bolet. Soc. Esp. Excursiones, t. 29, 1921, 308.)
 ANGULO, D. "La Adoración de los Reyes, del Museo de Bayona, atribuída a Rodrigo de Osona". (Archivo Esp. Arte, 1945, 383.)
 FERRÁN, V. "Pablo de San Leocadio y la pintura valenciana en los siglos XV y XVI". (Saitabi, VI, 1946, 247.)
 BERTAUX. "Monuments et souvenirs des Borgia". (Gaz. des Beaux Arts, 1908, I, 198.)
 SARALEGUI, L. "Miscelánea de tablas valencianas. Ecos del arte de San Leocadio". (Bolet. Soc. Esp. Excursiones, t. 39, 1931, 217; t. 40, 1932, 50, 294.)
 TORMO, E. "Las sargas del pintor San Leocadio". (Cultura Española, IX, 1908, 562.)
 — "Obras recién halladas del pintor San Leocadio". (Cultura Española, IX, 1908, 167.)

YÁÑEZ Y LLANOS

- JUSTI, C. "Die Leonardesken Altar Gemälde in Valencia". (Repertorium für Kunsthistorische Wissenschaft, 1893. Incluido en sus "Miscellanen", Berlín, 1908.)
 — "El misterio del retablo leonardesco de Valencia". (Bolet. Soc. Esp. Excursiones, X, 1902, 203.)
 CHABÁS, R. "Las pinturas del altar mayor de la catedral de Valencia". Valencia, 1891.
 BERTAUX, E. "Le retable monumental de la cathédrale de Valencie" (Gaz. des Beaux Arts, t. 38, 1907, II, 103.)
 — "Les peintres Ferrando et Andrés Llanos a Murcie". (Gaz. des Beaux Arts, 1908, I, 344.)
 CATURLA, M. L. "Yáñez no es leonardesco". (Archivo Esp. Arte, 1942, 35.)
 SALAS, X. "Escultores renacientes en el Levante español". (Anales de los Museos de Barcelona, 1942, 35.)
 GARIN, F. "Yáñez de la Almedina". Valencia, 1954.
 MADURELL. "Pedro Nunyes". (Anales de los Museos de Barcelona, 1943.)
 GONZÁLEZ MARTÍ, M. "Las tablas de los pintores Llanos y Almedina". (Museum, IV, 1914, 379.)
 TORMO, E. "Obras conocidas y desconocidas de Yáñez de la Almedina". (Bolet. Soc. Esp. Excursiones, t. 32, 1924, 32.)
 — "Yáñez de la Almedina, el más exquisito pintor del Renacimiento en España". (Bolet. Soc. Esp. Excursiones, t. 23, 1915, 198.)
 — "El presunto introductor del pleno Renacimiento en Valencia". (Almanaque de Las Provincias, 1941, 399.)
 — "Monumentos españoles en Roma". Madrid, 1942.
 SUIDA, W. "Leonardo und sein Kreis". Munich, 1929.
 MÜLLER, E. "Zwei bisher unerkannte Bildnisse der Mona Lisa". (Monatshefte für Kunsthistorische Wissenschaft, 1918, 1.)
 ANGULO, D. "La Virgen... de Yáñez". (Archivo Esp. Arte, 1946, 64.)
 GONZÁLEZ SIMANCAS, M. "La Catedral de Murcia". (Revista de Archivos, 1911, 510. Para Llanos.)

VICENTE MACIP Y JUAN DE JUANES

- VILANOVA, F. "Biografía de Juanes". Valencia, 1884.
 GONZÁLEZ MARTÍ, M. Joanes. Valencia, 1926.
 IGUAL, A. Juan de Juanes. Barcelona, 1943.
 MONTALBÁN, D. "Juan de Juanes". (El Mercantil, núm. 11, 281.)
 AROZENA, O. "El pintor Vicente Macip, padre de Joan de Joanes". (Anales Universidad Valencia, XI, 1930, 98.)
 VILANOVA, F. "Modo cómo se fué desarrollando el estilo de Juanes". (Las Provincias, 16 de oct. 1906.)
 ALMARCHE, F. "La familia de Juan de Juanes". (Archivo Arte Valenciano, X, 1924, 72.)
 SALVADOR, Z. "Las casas de Juanes". (Las Provincias, 5 de dic. 1926.)
 GONZÁLEZ MARTÍ, M. "Las casas de Juanes". (Las Provincias, 19 de agos. 1926.)
 — "El enigma de la vida de Juanes". (El Mercantil, 29 de marzo de 1924.)
 PELLUCH, F. "El testamento de Juan de Juanes". (Las Provincias, 13 de octubre de 1909.)
 ROS, G. "La patria de Juanes". (Las Provincias, 3 oct. y 8 nov. 1909.)
 TRAMOYERES, L. "La patria de Juanes". (Las Provincias, 11 de octubre de 1909.)
 ROS, G. "Los restos del pintor Juanes". (Las Provincias, 1 de diciembre de 1908.)
 — "Juan de Juanes. Sus restos". Valencia, 1943.
 VILANOVA, F. "Los nombres de nuestras calles: Juan de Juanes". (El Mercantil, 6 de mayo 1900.)
 — "Vindicación de Juanes". (Las Provincias, 11 de marzo de 1908.)
 ANTAÑO, J. "Una noticia de Juanes". (Las Provincias, 30 de abril de 1907.)
 POLERÓ, V. "Nuevas noticias sobre Juan de Juanes". (El Arte en España, VI, 1867, 89.)
 TORMO, E. "Nuevos estudios sobre la pintura española del Renacimiento". (Bolet. Soc. Esp. Excursiones, XI, 1903, 27.)
 TRAMOYERES, L. "Nuevas pinturas de Juan de Juanes". (Las Provincias, 26 de septiembre de 1909.)
 — "Los pintores Francisco y Juan Ribalta". (Archivo Arte Valenciano, III, 1917, 93.)

- VILANOVA, F. "Catálogo de las obras de Juan de Juanes". (El Archivo, III, 1893, 45.)
 DORREGARAY. "Monografía sobre los cuadros de Joanes existentes en el Museo del Prado".
 MADRAZO, P. "Monografía sobre los cuadros de Joanes existentes en el Museo del Prado".
 TUBINO, F. M. "San Esteban acusado de blasfemo". (Museo Esp. Antigüedades, VI).
 TORMO, E. "El gran Bautismo de los Masip, en la catedral de Valencia, de 1535". (Bolet. Soc. Esp. Excursiones, 1916, 230.)
 FOULKES, C. "Acerca del retablo del Bautismo de los Masip, en la catedral de Valencia". (Bolet. Soc. Esp. Excursiones, t. 26, 1918, 54.)
 MADRAZO, P. "La Coronación de la Virgen de Juan de Juanes". (Museo Esp. Antigüedades, V, 443.)
 TRAMOYERES, L. "La Purísima Concepción, de Juan de Juanes". (Archivo Arte Valenciano, III, 1917, 113.)
 TORMO, E. "La Inmaculada y el Arte Español". (Bolet. Soc. Esp. Excursiones, t. 22, 1914, 177.)
 AROZENA, D. "Una Inmaculada, de Juan de Juanes". (Diario de Valencia, 8 de diciembre de 1929.)
 PELLUCH, F. "Los pintores eucarísticos valencianos". (Las Provincias, 30 de junio de 1911.)
 TUBINO, F. "Jesucristo mostrando la Sagrada Eucaristía". (Museo Esp. Antigüedades, IV, 18.)
 TRAMOYERES, L. "La Virgen de la Leche en el Arte". (Museum, 1913.)
 VILANOVA, F. "Un capítulo inédito de la biografía de Juanes: el Venerable Agnesio". (Almanaque de Las Provincias, 1903.)
 MORALES, B. "Un tríptico de Joanes en Sot de Chera". (Archivo Arte Valenciano, 1918, 116.)
 AROZENA, O. "Un cuadro de Vicente Juan Masip". (Saitabi, 1942, núm. 3, 6.)
 — "El retrato de Alfonso V, por Juan de Juanes". (Saitabi, VII, 1949, 77.)

BORRÁS, ETC.

- RICO, J. "El Padre Nicolás Borrás y Jerónimo J. Espinosa". Alicante, 1951.
 CAMPOS, C. "El retablo de Santa Úrsula de Valencia". (Rubiales y Requena). (Anales Universidad Valencia, XI, 1930, 187. Véase: Extremadura.)
 IVARS, A. "El Beato Nicolás Factor en las Descalzas Reales de Madrid". (Archivo Arte Valenciano, XII, 1926, 67.)
 TRAMOYERES, L. "El pintor Nicolás Falcó". (Archivo Arte Valenciano, IV, 1918, 3.)
 SARALEGUI, L. "Notas sobre la iconografía valenciana" (M. J. Porta). (Archivo Arte Valenciano, 1930, 117.)
 TRAMOYERES, L. "Pinturas murales del Salón de Cortes". (El Archivo, 1891.)
 SAN PETRILLO, B. de. "Las pinturas de la Generalidad de Valencia". (Archivo Esp. Arte, 1943, 97; 1944, 49, 323).
 TRAMOYERES, L. "La capilla de los Jurados de Valencia". (Archivo Arte Valenciano, V, 1919, 73.)

CATALUÑA Y BALEARES

- PUIGGARÍ, J. "Noticia de algunos artistas catalanes inéditos de la Edad Media y del Renacimiento". (Memorias Acad. B. Letras Barcelona, III, 1880, 292.)
 MAS, J. "Notas sobre antichs pintors". (Memorias Acad. B. Letras Barcelona, VI, 1911, 308.)
 SANPERE, S. "Cuatrocientos catalanes". Barcelona, 1906.
 MADURELL, J. M. "Pedro Nunyes y Enrique Fernandes. Notas para la historia de la pintura catalana de la primera mitad del siglo XVI". (Anales de los Museos de Barcelona, 1943.)
 GUDIOL, J. "El Colegi de pintors de Barcelona a l'epoca del Renaixement". (Estudis Universitaris, 1908, 208.)
 LEVI, E. "Fortune e aventure de' artifici italiani in Catalogna". (Napoli, 1932.)
 ANGULO, D. "Durero y los pintores catalanes del siglo XVI". (Archivo Esp. Arte, 1944, 327.)
 AINAUD, F., GUDIOL, J. Y VERRIÉ, F. "Catálogo monumental. La Ciudad de Barcelona". Madrid, 1947.
 CAPDEVILA, S. "La Seu de Tarragona. Notes sobre... els artistes...". (Analecta Sacra Tarragonensis, X, 1934, 113.)
 MADURELL. "El Arte en la comarca alta de Urgell". (Anales de los Museos de Barcelona, 1946.)
 PONS, J. M. "Un siglo de Arte religioso en San Martín de Arenys". Arenys de Mar, 1944.
 FURIÓ, A. "Diccionario de los profesores de las Bellas Artes en Mallorca". Palma, 1839.
 LLABRÉS, G. "Galería de artistas mallorquines", (Bolet. Soc. Arqueológica Luliana, 1916-1917, 1922-1923.)
 PIFERRER, P. "Islas Baleares". 1888.
 CARBONELL, J. "Un document per a l'història de Sitges". (L'Amic de les Arts. Gasette de Sitges, 1927, abril, núm. 13. 33.)
 PUIG, J. Y MIRET, J. "El Palau de la Diputació". (Anuari Institut Estudis Catalans, III, 1909-1910, 444).
 GISPERT, J. "Retablo de Argentona". (Bolet. Asoc. Artística Arqueológica, Barcelona, 1893, 107.)
 CARRERAS. "Sobre lo mismo". (Diario de Barcelona, 1908, 30 agosto y 5 sept.)

AINE BRU. MAESTRO DE SAN FÉLIX, MATAS, GASCÓ, etc.

- AINAUD, F. Y VERRIÉ, F. "El retablo mayor del monasterio de Sant Cugat del Vallés". (Anales Museos Barcelona, I, 1941.)
 SALAS, X. "El Águila que estaba en Barcelona". (Archivo Esp. Arte, 1942, 61.)
 FOLCH, J. "Incerteses sobre la taula del Martiri de Sant Cugat o Sant Medi atribuïda a Maestre Alfonso". (Butlletí Museus Barcelona, I, 1931, 163, 202; 1932, 11, 65.)
 MAYER, A. "En torno al Maestro Alfonso y a Bartolomé Bermejo". (Rev. Esp. Arte, XII, 1934, 36.)
 PIJOÁN, J. "De com la taula de Mestre Alfonso de Sant Cugat va venir al Museu de Barcelona". (Gasette de les Arts, 1928, Nov. 3.)

- ANGULO, D. "El pintor gerundense Porta". (Archivo Esp. Arte, 1944, 341.)
 FOLCH, J. "Un retaule inedit de Renaixement". (Gasetta de les Arts, 1925, núm. 30, 4.)
 SUTRA, J. "Tumas, pintor renaixentista". (Butlletí Centre Excursionista Catalunya, 1937, 173, 221, 245, 277.)
 — "Las tablas renacentistas de Millás". (Bolet. Soc. Esp. Excursiones, 1950, 183.)
 — "Las obras de restauración en San Pedro de Montagut". (Boletín Eclesiástico Gerona, 1930.)
 SUBÍAS, J. "Sobre Matas". (El Mirador).
 GUDIOL, J. "Mestre Joan Gascó". (Estudis Universitaris Catalans, 1907.)
 — "Un retaule de Joan Gascó". (Butlletí Centre Excursionista Vich, I, 1912-1914, 46.)
 SEGARRA, F. "Un nou retaule d'en Joan Gascó". (La Veu de Catalunya, Fulla Artística, 1911, 12 oct., núm. 103.)
 PINYES. "Ermita de Vallmoll". 1935.
 BATLLE, P. "Una obra documentada del pintor Antonio Baray". (Boletín Arqueológico Tarragona, 1944, 17.)
 DURÁN, A. "Noticia d'uns pintors del segle XVI. Els Alegret de Cervera". (Bolet. Acad. B. Letras. Barcelona, XI, 1923, 25.)
 MAS, J. "L'església parroquial de Sta. Agnès de Malenyanes". Barcelona, 1923.
 MORAGAS, F. "L'Art, els artistes i els artesans de Valls". (Credensa.) (Estudis Universitaris Catalans, 1934, 286.)
 VILASECA, S. "La pesta de l'any 1530 i el pintor Jaume Segarra, de Reus". Reus, 1952.
- P. NUÑES, SERAFÍ, ETC.
- MADURELL, "M. J. Pedro Nunyes y Enrique Fernandes". (Anales de los Museos de Barcelona, 1944.)
 — "El pintor P. Nunyes y el retablo de San Eloy". (Museo, 1950, 131.)
 MOLINÉ, E. "Alguns documents per a l'història de la pintura catalana". (Bolet. Acad. B. Letras Barcelona, VII, 1913-1914, 99.)
 GIV, J. "El retaule de la parroquia de Sant Just i Pastor". (Vida Cristiana, XVII, 1929, 222.)
 GANDÍA, E. "Pintures al dors dels retaules del gremi d'argenteres". (Butlletí Museus Barcelona, I, 1931, 186.)
 DURÁN, A. "Un retaule de Sant Sever exiliat i repatriat". (Vida Cristiana, XVI, 1927, 419.)
 CARBONELL, J. "Un quattrocentista napolità a Catalunya. Filiació de les taules de Sant Eloi del Museu de Barcelona". (L'Amic de les Arts. Gasetta de Sitges, 1927, núm. 14, mayo.)
 PUJOL, P. "Notes i documents sobre construcció de retaules en l'Alt País d'Urgell". (Analecta Sacra Tarragonensis, XII, 1936, 472.)
 SUÑE, R. "Estampas barcelonesas. Un pleito curioso". (El Correo Catalán, Barcelona, 1943, 18 jul.)
 MADURELL, J. M. "Pietro Paulo de Montalbergo". (Anales Museo Barcelona, 1945.)
 AYMAR, A. "Órganos de Santa María del Mar de Barcelona". (El Correo Catalán, 1895, 31 dic.)
 SANPERE, S. "Pedro el Greco (Pere Serafí)". (Bolet. Acad. B. Letras Barcelona, I, 1901, 157.)
 SACS, J. "Pere Serafí". (Vell i Nou, V, 1919, 435.)
 MARCH, J. M. "El comendador mayor Don Luis de Requeséns". (Arte Español. 1943, 33-382.)

ARAGÓN Y NAVARRA

- MARTÍNEZ, J. "Discursos del Arte de la Pintura. Con notas de V. Carderera". Madrid, 1866.
 ZAPATER, F. "Apuntes acerca de la escuela aragonesa de pintura". Madrid, 1863.
 ABIZANDA, M. "Documentos para la historia artística de Aragón". Zaragoza, 1915-1917.
 — "Breves noticias sobre la pintura aragonesa hasta el siglo XVII". (Bolet. Museo Zaragoza, V, 1921, 20.)
 ARCO, R. "La pintura aragonesa". (Arte Español, I; 1912, 340, 385.)
 — "La pintura de primitivos en el Alto Aragón". (Arte Español, II, 1914, 406.)
 — "Artistas extranjeros en Aragón". (Anuario Cuerpo Archivos, I, 1934, 231.)
 — "Catálogo monumental de la provincia de Huesca". Madrid, 1942.
 — "El pintor cuatrocentista Pedro de Aponte". (Arte Español, II; 1914, 106.)
 GALIAY, J. "Retablo de los Santos Prudencio, Lorenzo y Catalina en la catedral de Tarazona". Zaragoza, 1943.
 BERTAUX, E. "Exposición de Arte de Zaragoza". Zaragoza, 1910.
 MAYER, A. "Cuadros españoles en el mercado internacional". (Arte Español, VIII, 1926, 53.)
 ANGULO, D. "Una obra de Cosida". (Archivo Esp. Arte, 1951, 166.)
 ANGULO, D. "Un dibujo atribuido a Cuevas". (Archivo Esp. Arte, 1944, 55.)
 ARCO, R. "El arte en Huesca durante el siglo XVI". (Bolet. Soc. Esp. Excursiones, 1915, 187.)
 ABIZANDA, M. "Tomás Peliguet o Pelegret". (Bolet. Soc. Esp. Excursiones, 1917, 177.)
 MÉLIDA, J. R. "Discursos de medallas y antigüedades". (Rolán de Mois) (Madrid, 1902.)
 IGUAL, A. "Un retrato del Museo de San Carlos". (Anales Universidad Valencia, 1930, 122.)
 CASTRO, J. R. "La pintura en Navarra en el siglo XVI, San Sebastián, 1934.
 ANGULO, D. "La pintura del Renacimiento en Navarra". (Príncipe de Viana, 1944.)
 — "Nuevas pinturas del Renacimiento en Navarra". (Príncipe de Viana, 1947.)
 CASTRO, J. R. "Cuadernos de Arte Navarro. Pintura". Pamplona, 1944.
 BIURRUN, T. "La escultura religiosa en Navarra". Pamplona, 1935.
 SÁNCHEZ CANTÓN, F. "Las pinturas de Oriz y la guerra de Sajonia". Pamplona, 1944.
 CORTÉS, J. "La exposición de las Pinturas de Oriz". (Arte Español, XVI, 1945, 4.)
 MARTÍN MAYOBRE, R. "Sobre las pinturas de Oriz". 1946, 53.

CASTILLA LA VIEJA

- AGAPITO, J. "La pintura en Valladolid". (Bolet. Museo de Valladolid, 1925.)
MARTÍ MONSÓ, J. "Estudios histórico artísticos". Valladolid, 1901.
GARCÍA CHICO. "Documentos para el Arte en Castilla. Pintores". Valladolid, 1946.
CORTÉS, N. "Datos para la biografía artística de los siglos XVI y XVII". (Bolet. Acad. Historia, 1922.)
SALTILO, M. de. "Artistas sorianos de los siglos XVI y XVII". Madrid, 1948.
"CATÁLOGO monumental de la provincia de Palencia". Palencia, 1930.
GÓMEZ-MORENO, M. "Catálogo monumental de la provincia de León". Madrid, 1926.
— "Catálogo monumental de la provincia de Zamora". Madrid, 192 .
ANGULO, D. "La pintura en Burgos a principios del siglo XVI". (Archivo Esp. Arte. 1930, 75.)
HUIDOBRO, L. "Apuntes para la historia de la pintura castellana". (Bolet. Comisión Monumentos Burgos, VI, 1945, 562.)
— "Catálogo de la Exposición de Arte Retrospectivo". Burgos, 1926.
CUTANDA, E. "La tabla de la Cena de la Colegiata de Ampudia (Palencia)". (Bolet. Seminario Valladolid, 1941, 239.)
AGAPITO, J. "La tabla del convento de Santa Clara de Valladolid". (Bolet. Soc. Esp. Excursiones, 1921, 229.)
DURRUTY, I. "El retablo de Santa Ana en el Seminario de Valladolid". (Bolet. Seminario Valladolid, 1941, 219.)
TORMO, E. "El retablo de Sinobas de 1503". (Bolet. Soc. Esp. Excursiones, 1916, 222.)

PEDRO BERRUGUETE

- LAÍNEZ, R. "Berruguete". Madrid, 1935.
ALLENDESLAZAR, I. "La familia Berruguete". (Bolet. Soc. Cast. Excursiones, VII, 1915, 194.)
TORMO, E. "De nuestro Pedro Berruguete". (Bolet. Soc. Esp. Excursiones, 1943, 7.)
ALLENDESLAZAR, J. "Pedro Berruguete en Italia". (Archivo Esp. Arte, 1927, 133.)
GAMBA, C. "Pietro Berruguete". (Déodalo, 1927, 638.)
BRIZIO, A. "Crítica del artículo anterior". (L'Arte, XXX, 1927, 275.)
LONGHI, R. "Pietro della Francesca". París, 1927.
WINKLER, F. "Der Maler der urbinatischen Zyklus des berühmten Männer". (Kunstchronik, 1927, oct. 70.)
HULIN DE LOO, G. "Joos van Wassenhove Mémoires de l'exposition à Anvers, 1930". París, 1932, I. 35.
LAVALLEYE, J. "Juste de Gand ou Pedro Berruguete". (Bulletin de l'Institut belge de Rome, 1933.)
SÁNCHEZ CANTÓN, F. "Crítica del artículo anterior". (Archivo Esp. Arte, 1933, 146.)
LAVALLEYE, J. "Juste de Gand, peintre de Fréderic de Montefeltre". Lovaina, 1936.
BRIGANTI, G. "Giusto di Gand". (Critica d'Arte. 1938, junio, 104.)
BUSCAROLI, R. "Crítica del libro de Lavallee". (Melozzo da Forli), 1938, oct. 275.
GNUDI, C. "Lo Studiolo di Federico de Montefeltre". (Mostra de Melozzo), Forli, 1938, 25.
GRIGNONI, C. "Il caso "Berruguete". (Melozzo da Forli, 1938, 260.)
HULIN DE LOO, G. "Pedro Berruguete et le Studio du Palais Ducal d'Urbino". Bruselas, 1942.
SALMI, P. "Piero della Francesca e il Palazzo Ducale de Urbino". Florencia, 1945.
DARBY, D. "The retablo of Avila". (Parnassus, 1929, febr. 22.)
ANGULO, D. "Pedro Berruguete en Paredes de Nava". Barcelona, 1946.
BACAICOA. "Simbolismo del sillar de Paredes de Nava.". (Archivo Esp. Arte, 1949, 260.)
ANGULO, D. "Berruguete. Dos obras probables de juventud" (Archivo Esp. Arte, 1945, 137).
— "La Virgen con el Niño del Vizconde de Roda". (Archivo Esp. Arte, 1943, 111.)
ANGULO, D. "Una nueva obra de Pedro Berruguete". (Archivo Esp. Arte, 1951, 165.)
GÓMEZ MORENO, M. "La joya del Ayuntamiento madrileño". (Archivo Esp. Arte, 1951).
GONZÁLEZ SIMANCAS, M. "Un retablo de Pedro Berruguete". (Archivo Esp. Arte, 1925, 221.)
LAFORA, J. "De Pedro Berruguete. Apuntes para la catalogación de sus obras". (Arte Español, VIII, 1926, 163.)
— "Autorretrato de Pedro Berruguete". (Bolet. Soc. Esp. Excursiones, 1901, 49.)
MORRISON, R. "Ritratti de Ferdinando e Isabella eseguiti da Pietro Berruguete". (L'Arte, 1935, 474.)
MALDONADO, F. "Pedro Berruguete, pintor de libros". (Bibliofilia, 1953, 41.)

LOS MAESTROS DE BECERRIL, DE ASTORGA, PICARDO, ETC.

- ANGULO, D. "El Maestro de Becerril". (Archivo Esp. Arte, 1937, 15.)
— "Nueva obra del Maestro de Becerril". (Archivo Esp. Arte, 1940, 478.)
— "La aprobación de la Orden franciscana de la colección Johnson de Filadelfia". (Archivo Esp. Arte, 1931, 178.)
— "El maestro de Astorga". (Archivo Esp. Arte. 1943, 404.)
— "Varios pintores de Palencia. El Maestro de Astorga". (Archivo Esp. Arte, 1945, 221.)
MAYER, A. "Anotaciones a algunas tablas primitivas españolas". (Bolet. Soc. Esp. Excursiones, 1936, 114.)
OREJÓN, A., Y VIELVA, M. "Otros artistas que trabajaron en la catedral". (La Propaganda Católica, Palencia. 1929, 1781.)
ANGULO, D. "El Maestro de Portillo". (Archivo Esp. Arte, 1940, 476.)
NICOLÁS, A. "La capilla del Palacio Arzobispal de Valladolid". (Bolet. Soc. Cast. Excursiones, II, 1905, 41.)

- GARCÍA GUINEA, M. "El retablo del Palacio Arzobispal de Valladolid". (Bolet. Seminario Arte Valladolid, 1949, 151.)
 NIETO, G. "Tablas de la iglesia de Portillo". (Bolet. Seminario Arte Valladolid, 1936, 87.)
 AGAPITO REVILLA. "Una tabla firmada por Herrera". (Bolet. Museo Prov. Valladolid, 1928, 217.)
 CANDEIRA. "Los retablos de Gaspar de Tordesillas". (Bolet. Seminario Valladolid, 1941, 112.)
 ANGULO, D. "León Picardo". (Archivo Esp. Arte, 1945, 84.)
 HIDOBRO, L. "León Picardo". (Bolet. Com. Monumentos Burgos, V, 1938, 189.)
 MARTÍNEZ BURGOS, M. "Sobre León Picardo". (Bolet. Com. Monumentos Burgos, IX, 1951, 490.)
 GARCÍA RÁMILA, I. "Testamento y codicilo de León Picardo". (Bolet. Academia Historia, 1949, II, 265.)
 ANGULO, D. "Una nueva obra del Maestro de la Santa Cruz de Burgos". (Archivo Esp. Arte, 1948, 127.)

ALONSO BERRUGUETE. OTROS MAESTROS

- GÓMEZ MORENO, M. "Las águilas del Renacimiento". Madrid, 1941.
 ORUETA, R. "Alonso Berruguete" Madrid, 1917.
 ALLENDESLAZAR, J. "Alonso Berruguete en Florencia". (Archivo Esp. Arte, 1934, 185.)
 SCHAFER, Filippino Lippi. "Jahrbuch der Preuss. Kunstsammlungen". 1931, 218.
 WEISE, G. "Sieben Jahrhunderten Spanische Plastik".
 LONGHI, R. "Officina ferrarese". Roma, 1934.
 — "Comprimari spagnoli della maniera italiana". (Paragone, 1953, 3.)
 ZERI. "Alfonso Berruguete: Una Madonna con San Giovannino". (Paragone, 1953, 49.)
 Fontainebleau e la Maniera italiana. Florencia, 1952.
 MARTÍ MONSÓ, J. "Retablo del Colegio del Arzobispo". (Bolet. Soc. Cast. Excursiones, II, 1905, 127.)
 SALTILLO, M. "El retrato del Comendador Mayor don Juan de Zúñiga". (Arte Español, XIII, 1941, II, 4.)
 MARCH, J. "Tres tablas del Palau de Barcelona y una atribuida a Berruguete". (Bolet. Soc. Esp. Excursiones, 1948, 289.)
 MARÍN, M. T. "La Crucifixión, de A. de Berruguete, en el Museo de Valladolid". (Bolet. Soc. Esp. Excursiones, 1948, 73.)
 TRAMOYERES, L. "Un dibujo de Alonso Berruguete". (Archivo de Arte Valenciano, III, 1917, 110.)
 (Sobre A. Berruguete véase además la bibliografía, en el tomo de Escultura del Renacimiento.)
 L. F. P. "El autor del retablo de los Virués en Santa María de Nieva". (Estudios Segovianos, I, 1949, 113.)
 MARTÍ MONSÓ, J. "Retablos de Quintanilla de Abajo y de Olivares". (Bolet. Soc. Cast. Excursiones, I, 1903, 314.)
 AGAPITO Y REVILLA, J. "Los retablos de Medina del Campo". (Bolet. Soc. Cast. Excursiones, VIII, 1915, 347.)
 MARTÍ MONSÓ, J. "Pintura de un retablo por Juan Tomás Celma". (Bolet. Soc. Castellana Excursiones, IV, 1909, 40.)

CASTILLA LA NUEVA Y SEGOVIA

- PÉREZ SEDANO, F., Y ZARCO, M. "Datos documentales para el Arte Español". Madrid, 1914-1916.
 RAMÍREZ DE ARELLANO, R. "Catálogo de Artífices en Toledo". Toledo, 1920.
 PARRO, S. R. "Toledo en la mano". Toledo, 1857.
 LAYNA, F. "Los estilos Renacimiento y Barroco en la provincia de Guadalajara". (Arte Español, XV, 1944, 154.)
 PÉREZ VILLAMIL, J. "La catedral de Sigüenza". Madrid, 1899.

RINCÓN, DELGADO, BORGOÑA, ETC.

- SÁNCHEZ CANTÓN, F. "Mito y realidad de Rincón, pintor de los Reyes Católicos". (Las Ciencias, núm. 1, 1934.)
 CRUZADA, G. "Antonio del Rincón" (El Arte en España, VIII, 1869, 33.)
 REPRESA, A. "Una policromía desconocida del siglo XVI". (Bolet. Seminario Arte Valladolid, XII, 1945-1946, 161.)
 "LA CRUCIFIXIÓN propiedad del señor Traumann". (Bolet. Soc. Esp. Excursiones, 1908, 2.)
 TORMO, E. "El retablo de Robledo: Antonio del Rincón". (Bolet. Soc. Cast. Excursiones, 1903, 477.)
 CRUZADA, G. "El retablo de la Granjilla". (El Arte en España, V, 1865, 5.)
 SERRANO FATIGATI. "Retablo de la Granjilla". (Bolet. Soc. Esp. Excursiones, 1902, 178.)
 LAFUENTE, E. "Pedro Delgado". (Bolet. Soc. Esp. Excursiones, 1936, 161.)
 GARCÍA REY, V. "Fe de errores a una obra". (Arte Español, X, 1930, 50.)
 SARALEGUI, L. "El retablo mayor de la catedral de Ávila". (Museum, VII, 243.)
 AZCÁRATE, J. M. "Una traza de Juan de Borgoña". (Archivo Esp. Arte, 1948, 55.)
 SIERRA, A. "El convento de San Juan de la Penitencia". (Arte Español, 1935, 249.)
 LONGHI, R. "Officina Ferrarese". Roma, 1934.
 ZERI, F. "Joanes Ispanus". (Proporzioni, 1948, II, 172.)
 ROMERO DE TORRES, E. "Dos tablas inéditas del siglo XVI, en la catedral de Cádiz". (Revista de Archivos, XXV, 1911, 212.)
 AGAPITO REVILLA, J. "Tabla de la Crucifixión". (Bolet. Museo Prov., Valladolid, 1930.)
 LOZOYA, M. de. "En torno a Ambrosio Benson". (Archivo Esp. Arte, 1940, 19.)
 — "La capilla de los Del Campo en la Trinidad de Segovia". (Bolet. Soc. Esp. Excursiones, 1927, 289. 1928, 243.)
 ANGULO, D. "El Maestro de los Del Campo". (Archivo Esp. Arte, 1940, 475.)

PEREDA, CORREA, HERRERA

- TORMO, E. "El retablo de Sigüenza de Juan de Pereda, de 1525". (Bolet. Soc. Esp. Excusiones, 1916, 225.)
COVARSÍ, A. "En Herrera del Duque". (Rev. Centro Estudios Extremeños, V, 1931, 15.)
LAYNA, F. "La parroquia de Mondéjar: sus retablos y el de Almonacid". (Bolet. Soc. Esp. Excusiones, 1935, 265.)
"CAPILLA de Santa Catalina de Toledo". (Bolet. Soc. Esp. Excusiones, 1901, 173.)
MARTÍ MONSÓ, J. "Un retablo para San Juan de Pedraza". (Bolet. Soc. Cast. Excusiones, 1907, 362. 380.)
ALONSO CORTÉS, N. "El retablo de Mojados". (Bolet. Soc. Cast. Excusiones, 1915, 161.)
AGAPITO REVILLA, J. "El retablo de Mojados". (Bolet. Soc. Cast. Excusiones, 1915, 193.)
IBOT, A. "La iglesia de San Sebastián en Villacastín". Segovia, 1922.
LOZOYA, M. de. "El retrato de D. Francisco Gutiérrez de Cuéllar". (Bolet. Soc. Esp. Excusiones, 1925, 166.)

ANDALUCIA

- SENTENACH, N. "La pintura en Sevilla". Madrid.
MAYER, A. "Die Sevillaner Malerschule". Leipzig, 1911.
PACHECO, F. "Libro de Retratos, 1599". Sevilla, 1870.
GESTOSO, J. "Diccionario de artífices en Sevilla". Sevilla, 1899-1900.
"Documentos para la Historia del Arte en Andalucía". Sevilla, 1927-1946.
LÓPEZ MARTÍNEZ, C. "Desde Jerónimo Hernández a Martínez Montañés". Sevilla, 1929.
— "Arquitectos, escultores y pintores de Sevilla". Sevilla, 1928.
— "Retablos y esculturas de traza sevillana". Sevilla, 1928.
HERNÁNDEZ, J. SANCHO, A. Y COLLANTES, F. "Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla". Sevilla, 1938-1951.
ANGULO, D. "La Mitología y el arte español del Renacimiento". (Bolet. Academia Historia, 1952, 63.)
ROMERO DE TORRES, E. "Catálogo monumental de la provincia de Cádiz". Madrid, 1934.
MAYER, A. "Una tabla andaluza de comienzos del siglo XVI". (Bolet. Museo Cádiz, 1933, 31.)

SEVILLA

ALEJO FERNÁNDEZ. OTROS PINTORES

- ANGULO, D. "Alejo Fernández". Sevilla, 1946.
GIMÉNEZ FERNÁNDEZ, M. "Alejo Fernández". (Revista Española, Morón, 1922.)
ANGULO, D. "La Adoración de los Reyes del Conde de la Viñaza". (Archivo Esp. Arte, 1930, 241.)
— "Varias obras de Alejo Fernández". (Anales Universidad Hispalense, 1939, 41.)
— "Alejo Fernández: Los retablos de Sancho de Malienzo". (Archivo Esp. Arte, 1943, 125.)
SENTENACH, N. "La Virgen de los Navegantes". (Arte Español, 1925, 4.)
TORRE REVELLO, J. "La Virgen del Buen Aire". Buenos Aires, 1931.
MAYER, A. "Ein Frühwerk des Alexo Fernández in der Dresdener Galerie". (Kunstchronik, 1921, 250.)
COVARSÍ, A. "Un retablo de la catedral de Badajoz". (Rev. Estudios Extremeños, 1927, 22.)
ANGULO, D. "Copia de un primitivo sevillano". (Archivo Esp. Arte, 1927, 375.)
— "Juan de Zamora". (Archivo Esp. Arte, 1936, 201.)
GESTOSO, J. "Cristóbal de Mayorga". (Rev. Archivos, 1900, 385.)

CAMPAÑA, VARGAS, PACHECO, ETC.

- ANGULO, D. "Pedro de Campaña". Sevilla, 1951.
JUSTI, C. "Peter de Kempeneer, genannt Maese Pedro Campaña". (Jahrbuch der Preuss. Kunstsammlungen, 1884, 154.)
JIMÉNEZ PLACER, C. "Pedro de Campaña". Sevilla, 1887.
ANGULO, D. "Algunas obras de Pedro de Campaña". (Archivo Esp. Arte, 1951, 225.)
WAUTERS, M. En Bulletin de l'Academie des Sciences de Bruxelles, 1867.
GESTOSO, J. En Arts anciens de la Flandre, 1909.
TEREY. "Ein unbekanntes Bild des Pedro de Campaña". (Belvedere, 1928, 130.)
BOLOGNA, F. "Osservazioni su Pedro de Campaña". (Paragone, 1953, 27.)
HERRÁEZ, J. "Antonio Alfián". (Bolet. Soc. Esp. Excusiones, 1929, 270.)
LEGUINA, E. "Pedro Villegas de Marmolejo". Sevilla, 1896.
TUBINO, J. "El Juicio final de Luis de Vargas en el Hospital de la misericordia de Sevilla". (Museo Español. Antigüedades, 1872, 417.)
SANCHO, H. "El retablo de San Marcos, de Jerez". (Archivo Hispalense, 1952, 141.)
FERRAND, M. "Alonso Vázquez". (Anales Universidad Hispalense, 1951, 133.)
TARQUIS, P. "Un cuadro de la colección Osuna". (Revista de Historia. La Laguna, 1948, 175.)

- ASENSIO, J. M. "Francisco Pacheco". Sevilla, 1867.
 — "Francisco Pacheco". Sevilla, 1875, 1886.
 PACHECO, F. "Libro de retratos de ilustres varones 1599". Sevilla, 1870.
 CRUZADA, G. "Los apuntes del Sr. Asensio al Libro de Retratos de Pacheco". (El Arte en España, VI, 1867, 151.)
 — "Retratos de Pacheco". (El Arte en España, VII, 1868, 93.)
 PACHECO, F. "El Arte de la Pintura". Madrid, 1866.
 D. M. Z. "Un opúsculo de Pacheco". (El Arte en España, III, 1865, 29.)
 SALAZAR, C. "El testamento de Pacheco". (Archivo Esp. Arte, 1928, 155.)
 COOK, H. "Pacheco the Master of Velázquez". (Burlington Magazine, 1907.)
 RODRÍGUEZ MARÍN, F. "Francisco Pacheco, maestro de Velázquez". Madrid, 1923.
 SÁNCHEZ CANTÓN, F. "Un retrato de Pacheco conocido por un dibujo de Goya". (Archivo Esp. Arte, 1946, 169.)
 GÓMEZ-MORENO, M. "El Cristo de San Plácido". (Bolet. Soc. Esp. Excursiones, 1916, 177.)
 ANGULO, D. "Velázquez y Pacheco". (Archivo Esp. Arte, 1950, 354.)
 ASENSIO, J. M. "Nuevos documentos para la vida de Cervantes". Sevilla, 1864.
 SENTENACH, N. "Verdadero retrato de Miguel Cervantes". (Bolet. Soc. Esp. Excursiones, 1911, 154.)
 PIDAL, A. "El retrato de Cervantes". Madrid, 1912.
 PUYOL, J. "El supuesto retrato de Cervantes". Madrid, 1952.
 BARCIA, A. "El retrato de Cervantes". Madrid.
 BAIG. "Historia del retrato auténtico de Cervantes".
 RODRÍGUEZ MARÍN, F. "El retrato de Miguel Cervantes". Madrid, 1917.
 ARAGÓN, C. "El retrato de Miguel Cervantes, por Juan de Jáuregui". Madrid, 1943 y 1945.
 GIVANEL, J. "Catálogo de Iconografía cervantina". Barcelona, 1944.
 LAFUENTE, E. "La novela de los retratos de Cervantes". Madrid, 1948.
 JORDÁN DE URRIES, J. "Biografía y estudio crítico de Jáuregui". Madrid, 1899.
 HERRERO, M. "Jáuregui, como dibujante". (Arte Español, 1941, 7.)

CÓRDOBA

- ANGULO, D. "Pintores cordobeses del Renacimiento". (Archivo Esp. Arte, 1944, 226.)
 ROMERO DE TORRES, E. "Los primitivos cordobeses". (Bolet. Soc. Esp. Excursiones, 1908, 55.)
 RAMÍREZ DE ARELLANO, R. "Ordenanzas de pintores". (Bolet. Acad. San Fernando, 1915, 30.)
 — "Diccionario de artistas de Córdoba". Madrid, 1893.
 — "Artistas exhumados" (Bolet. Soc. Esp. Excursiones, 1900, 192. 1902, 113. 128. 158. 1903, 204).
 GÓMEZ-MORENO, M. "Tablas del convento de Santa Clara de Úbeda". (Don Lope de Sosa. Jaén, 1921, 67.)
 TUBINO, F. "Pablo de Céspedes". Madrid, 1868.
 ASENSIO, J. M. "Pablo de Céspedes". (El Arte en España, VI, 1867, 222.)
 MENÉNDEZ PELAYO. "Discursos leídos ante la R. A. de S. F. en la recepción de." Madrid, 1901.
 "CONMEMORACIÓN del nacimiento de Pablo de Céspedes, 1538, y de la muerte de Vicente Carducho, 1638". (Anales de la R. A. de San Fernando. Boletín III. Serie núm. 1.) San Sebastián, 1939.
 GÓMEZ MORENO, M. "El gran Pablo de Céspedes". (Bolet. Academia), Córdoba, 1948, 63.

GRANADA

- ANGULO, D. "Miniaturistas y pintores granadinos del Renacimiento". (Bolet. Academia Historia, 1945.)
 GÓMEZ-MORENO, M. "En la Capilla Real de Granada". (Archivo Esp. Arte), 1925, 245.
 — "Guía de Granada". Granada, 1892.
 — "Pinturas del Tocador de la Reina de la Alhambra". Granada, 1873.
 — "Julio y Alejandro, pintores". (Liceo de Granada, V. Núm. 8.)
 — "Los pintores Julio y Alejandro". (Bolet. Soc. Esp. Excursiones, 1919, 20.)
 — "Las Águilas del Renacimiento". (Machuca). Madrid, 1941.
 LONGHI. "Comprimari spagnoli della maniera italiana". (Paragone, 1953, 3.)
 CAZABAN, A. "Una visita a Lopera". (Don Lope de Sosa). Jaén, 1929, 370.
 ZAMORA, J. "El pintor Juan de Aragón y los Loaisas granadinos". (Archivo Esp. Arte, 1943, 310.)

EXTREMADURA

- DÍAZ Y PÉREZ, N. "Diccionario de extremeños ilustres". Madrid, 1884-1888.
 MÉLIDA, J. R. "Catálogo monumental de Cáceres". Madrid, 1924.
 — "Catálogo monumental de Badajoz". Madrid, 1925.
 LOZOYA, M. de. "Retablo de Casas de Don Pedro". (Rev. Estudios Extremeños, 1938, 113.)

- COVARSÍ, A. "El gran retablo de Casas de Don Pedro". (Rev. Estudios Extremeños, 1930, 277.)
 MARTÍN, T. "Pinturas al fresco". (Rev. Estudios Extremeños, 1936, 229).
 — "Un retablo del siglo XVI: el de Casas de Millán". (Rev. Estudios Extremeños, 1933, 45.)
 — "Una excursión a Monroy". (Rev. Estudios Extremeños, 1932, 41.)

MORALES

- BERJANO, D. "El pintor Luis de Morales". Madrid, 1918.
 TORMO, E. "El Divino Morales". (Museo, 1915, 215.)
 — "El Divino Morales". Barcelona, 1917.
 HINJOS, J. "El Divino Morales". Cáceres, 1926.
 SEGURA, E. "El Divino Morales". (Rev. Estudios Extremeños, 1927, 267.)
 COVARSÍ, A. "Comentario sobre colaboradores e imitadores del Divino Morales". (Rev. Estudios Extremeños, 1941, 297.)
 PADILLA, M. "El Divino Morales, pintor inédito". (Arte Español, 1924, 139).
 F. J. "El Divino Morales". (La Ilustración Esp. y Americana, 1917, 292.)
 MAYER, A. "Morales, gloria del "Manierismo" español". (Arte Español, 1930, 185.)
 GOLDSCHMIDT, W. "El problema del arte de Morales". (Rev. Esp. Arte, 1935, 274.)
 SAMBRICIO, V. "En torno al Divino Morales". (Bolet. Seminario Arte Valladolid, 1940, 131.)
 DU GUÉ TRAPIER, E. "Luis de Morales and Leonardesque influence in Spain". Nueva York, 1953.
 TUBINO, F. "Luis de Morales y Velázquez". (Museo Esp. Antigüedades, 1876, 71.)
 ZERI, F. "The Master of the Morales Stockholm Pietà". (Burlington Magazine, 1950, abril, 128.)
 ANTAL, F. "The Master of the Stockholm Pietà". (Burlington Magazine, 1950, 272.)
 EXPOSICIÓN de obras del Divino Morales en el Museo del Prado. Madrid, 1917.
 COVARSÍ, A. "El Museo de la catedral de Badajoz: Los Morales". (Rev. Estudios Extremeños, 1933, 1.)
 — "Los Morales de la exposición de Fregenal". (Rev. Estudios Extremeños, 1928, 385.)
 "MORALES in the Collection of the Hispanic Society of America". Nueva York, 1925.
 RODRÍGUEZ MOÑINO, A. "El retablo de Morales en Higuera la Real". Badajoz, 1936.
 — "El retablo de Morales en Higuera, la Real". (Bolet. Soc. Esp. Excursiones, 1945, 27.)
 — "Alonso González, pintor" (1564-1600). (Arte Español, 1952, 53.)
 AZNAR, A. "Una pintura olvidada del Divino Morales". (Rev. Extremadura, 1903, 405.)
 COVARSÍ, A. "Actuaciones de Luis de Morales en Portugal". (Rev. Estudios Extremeños, 1940, 113, 1941, 57).
 RODRÍGUEZ MOÑINO, A. "El Divino Morales en Portugal". (Bolet. Museus Arte Antiga, 1944.)
 CASTELL, V., Y ROBRES, R. "El Divino Morales, pintor de Cámara del Beato Juan de Ribera en Badajoz". (Bolet. Soc. Castellonense, 1945, 36.)
 SÁNCHEZ CANTÓN, F. "Identificación del eclesiástico retratado por Morales en el Museo del Prado". (Archivo Esp. Arte, 1945, 61.)
 — "La supuesta "Quinta Angustia", de Morales, de 1567, Rectificación". (Archivo Esp. Arte, 1945, 180.)
 RODRÍGUEZ MOÑINO, A. "El Beato Juan de Ribera, y no el Beato Juan de Villegas". (Arte Español, 1946, 39.)
 ANGULO, D. "Una Piedad, de Morales, en Ledston Hall", (Archivo Esp. Arte, 1950, 154.)
 "ECCE-HOMO, tabla del Divino Morales, del Sr. E. de Selgas". (Bolet. Soc. Esp. Excursiones, 1908, 1.)
 MÉLIDA, J. R. "Un Morales y un Goya en la catedral de Madrid". (Bolet. Soc. Esp. Excursiones, 1909, 1.)
 CASTRO, F. "La Virgen del Pajarito". (Rev. Estudios Extremeños, 1941, 310.)
 ALTADELL, J. "Sobre el cuadro de Roncesvalles, la Sagrada Familia". (Arte Español, 1920, 395.)
 ALMENAS, C. "Acerca de dos tablas de Morales" (Arte Español, 1918, 126).
 COVARSÍ, A. "A propósito de unas tablas de Morales". (Rev. Estudios Extremeños, 1927, 127.)
 — "Dos nuevos Morales". (Rev. Estudios Extremeños, 1942, 191.)
 TATLOCK, R. "Two pictures by Morales". (The Burlington Magazine, 1922, 133.)
 MARTÍN, T. "La iglesia parroquial del Casar, de Cáceres, y su retablo mayor". (Rev. Est. Extremeños, 1931, 39.)

PINTORES DE RETRATO

- SENTENACH, N. "Los grandes retratistas en España". (Bolet. Soc. Esp. Excursiones, 1912, 111.)
 BERUETE, A. "Pintores de Felipe II", en sus "Conferencias de Arte". Madrid, 1927.
 ZIMMERMANN, H. "Zur Iconographie des Hauses Habsburg." (Jahrbuch Kunstsammlungen. t. 28, 1912, 153.)
 ROBLAT DELONDRE, L. "Portraits d'infantes". París, 1913.
 QUINTERO, P. "Tasación de las pinturas de El Pardo (1612)". (Bolet. Soc. Esp. Excursiones, 1904, 55.)
 TORMO, E. "En las Descalzas Reales". Madrid, 1915, 1944.
 DVORAK, M. "Spanische Bilder einer Österreichischen Ahnengalerie", en sus "Gesammelte Aufsätze". Múnich, 1929.
 MÉNDEZ CASAL, A. "La Exposición de recuerdos españoles de Checoslovaquia". (A. B. C., 10 de mayo de 1931.)
 EXPOSICIÓN de recuerdos españoles en Checoslovaquia. Madrid, 1931.
 SAN ROMÁN, F. "Alonso Sánchez Coello". Lisboa.
 — "Alonso Sánchez Coello". (Bolet. Academia Toledo, 1930, 158.)

- GARCÍA REY., V. "Nuevas noticias para la biografía del pintor Alonso Sánchez Coello". (Bolet. Soc. Esp. Excursiones, 1927, 199.)
 MORENO VILLA, J. Y SÁNCHEZ CANTÓN, F. "Documentos sobre pintores en el Archivo de Palacio". (Archivo Esp. Arte, 1936, 261.)
 PIOT, CH. "Alonso Coello, peintre espagnol de Bruxelles". (Bullet. de l'Academie Royal de Belgique, 1815, 299.)
 FIGUEIREDO, J. "Algumas palavras sobre a evolução do Arte em Portugal". Lisboa, 1908.
 — "Catálogo Exposición". Sevilla, 1929.
 BEROQUI, P. "Ticiano en el Museo del Prado". Madrid, 1946.
 "SÁNCHEZ COELLO in the Hispanic Society" Nueva York, 1930.
 ALBA, D. de. "Otro retrato desconocido del Gran Duque de Alba". (Arte Español, 1946, 85.)
 KELLEY, F. "On a portrait in the National Gallery of Ireland". (Apollo, t. 26, 1937, 74.)
 BARÓ, T. "Sobre el retablo de El Espinar". (Ilustración Española y Americana, 30 de marzo de 1896, 30.)
 CUARTERO, B. "Un cuadro de Alonso Sánchez Coello". (Arte Español, 1915, 346.)
 GIOGLIOLI, O. "Four unknown portraits". (Burlington Magazine, 1950, 267.)
 IGUAL, A. "Un retrato anónimo del Museo de San Carlos". (Anales Universidad Valencia, 1930, 122.)
 LOHMAN, G. "Cuatro pinturas desconocidas de Sánchez Coello". (Archivo Esp. Arte, 1950, 159.)
 MARCH, J. "La Princesa de Éboli no era tuerta". (Bolet. Soc. Esp. Excursiones, 1944, 55.)
 "JUAN PANTOJA DE LA CRUZ". Madrid. Colección Estrella.
 SÁNCHEZ CANTÓN, F. "Sobre la vida y obras de Juan Pantoja de la Cruz". (Archivo Esp. Arte, 1947, 95.)
 AGAPITO REVILLA, J. "Juan de la Cruz, en Valladolid". (Bolet. Soc. Esp. Excursiones, 1922, 81.)
 AGUIRRE, R. "Juan Pantoja de la Cruz". (Bolet. Soc. Esp. Excursiones, 1922, 17, 270, 1923, 201.)
 "PANTOJA DE LA CRUZ in the Hispanic Society". Nueva York, 1930.
 SÁNCHEZ CANTÓN, F. "Doña Leonor de Mascarenhas y Fray Juan de la Miseria". (Bolet. Soc. Esp. Excursiones, 1918, 104.)
 — "¿Quién fué el pintor Georgius, que firma un retrato de las Descalzas Reales?" (Archivo Esp. Arte, 1944, 131.)
 VILLALPANDO, M. "Contrato de A. de Herrera para un retablo de Duruelo". (Estudios Segovianos, 1951, 249.)
 Q. M. "El pintor Gabriel de Sosa". (Estudios Segovianos, 1951, 307.)

BECERRA. ESCURIALENSES. ITALIANOS. AMÉRICA

- SENTENACH, N. "Gaspar Becerra". (Bolet. Soc. Esp. Excursiones, 1895, 188.)
 TORMO, E. "Becerra". (Bolet. Soc. Esp. Excursiones, 1912, 65; 1913, 117.)
 ZARCO, T. "Los pintores españoles de San Lorenzo de El Escorial". Madrid, 1931.
 — "Los pintores italianos en San Lorenzo de El Escorial". Madrid, 1931.
 TORMO, E. "La pintura escurialense. Recensión de los dos libros anteriores". (Archivo Esp. Arte, 1932, 73.)
 ZARCO, J. "La pintura escurialense. Observaciones y reparos a D. Elías Tormo". (Religión y Cultura, 1932, agosto.)
 SIGÜENZA, J. "Historia de la Orden de San Jerónimo". Madrid, 1605.
 ARAUJO, C. "Noticias de las pinturas de El Escorial". (La Ilustración Española y Americana, 1874, septiembre.)
 POLERÓ, V. "Catálogo de los cuadros del Real Monasterio de San Lorenzo". Madrid, 1854.
 BUESA, F. "Juan Fernández de Navarrete, El Mudo". (Revista Contemporánea, 1901, diciembre.)
 DOMÍNGUEZ, R. "Juan Fernández de Navarrete". (Bolet. Soc. Cast. Excursiones, 1903, 297.)
 ZARCO, J. "Juan Fernández de Navarrete". (Arte Español 1930, 106.)
 GABRIEL, A. "El Monasterio de la Estrella y Juan Fernández de Navarrete". (Bolet. Soc. Esp. Excursiones, 1946, 233.)
 MUR, B. "Sobre un cuadro de Navarrete". (Bolet. Soc. Esp. Excursiones, 1920, 216.)
 "DIBUJOS de Navarrete y Tibaldi". (El Arte en España, 1863, 301.)
 DOMÍNGUEZ BORDONA, J. "Federico Zúccaro en España". (Archivo Esp. Arte, 1927, 77.)
 — "Nuevos datos sobre Federico Zúccaro". (Bolet. Soc. Esp. Excursiones, 1951, 41.)
 VÁZQUEZ, A. "La venida de F. Zúccaro a San Lorenzo de El Escorial". (Bolet. Soc. Esp. Excursiones, 1946, 117.)
 BABELON, T. "Zúccaro a l'Escorial". (Revue de l'Art ancien et moderne, 1920, 272.)
 ROCCO, G. "Pellegrino Pellegrini". Milán, 1939.
 BRIGANTI, G. "Il Manierismo o Pellegrino Tibaldi". Roma, 1945.
 FORONDA, M. "Tríptico, de Rómulo Cincinato". (Bolet. Soc. Esp. Excursiones, 1895, 95, 144.)
 M. Q. "El pintor Francisco de Urbino". (Estudios Segovianos, 1951, 159.)
 ANGULO, D. "Bartolomé Carducho". (Archivo Esp. Arte, 1950, 76.)
 LOHMAN, G. "Noticias para las Bellas Artes en Lima". (Rev. Histórica, Lima, 1940.)
 LLORDEN. "Dos artistas en la catedral de Málaga. Diego Rebollo, rejero; César Arbasia, pintor". (Ciudad de Dios, 1949, 483.)
 SÁNCHEZ CANTÓN, F. "El obispo Pazos, el cronista Morales y el pintor César Arbasia". (Archivo Esp. Arte, 1937, 73.)
 VESME, A. B. "L'arte in Piemonte nella seconda metá del secolo XVI". (Atti della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti Turín, 1929, 270.)
 GABRIELLI, N. "Studi sul pittore Cesare Arbasia". (Atti della Società di Archeologia e Belle Arti, 1932, 316.)
 MISSIRINI. "Storia d. rom. Accad. di S. Luca".
 "Mémoires de la Soc. Savois", XV, 2, 217.

EL GRECO. AMÉRICA

- COSSÍO, M. "El Greco". Madrid, 1908.
SAN ROMÁN, F. "El Greco en Toledo". Madrid, 1910.
KEHRER, H. "Die Kunst des Greco". Múnich, 1914.
MEIER GRAEFE, J. "Greco peintre haroque". (L'Art décoratif, 1912.)
MAYER, A. "El Greco". Berlín, 1931.
DVORAK. "Über Greco und der Manierismus". En su "Kunstgeschichte als Geistesgeschichte" Múnich, 1928.
LEGENDRE-HARRIS. "El Greco Œuvre complet". París, 1937.
GOLSCHEIDER. "El Greco". Londres, 1938.
GÓMEZ-MORENO, M. "El Greco". Barcelona, 1943.
CAMÓN, J. "El Greco". Madrid, 1950.
ANGULO, D. "Historia del Arte Hispanoamericano". Barcelona, 1950. Tomo II. (Abundante bibliografía.)
COUTO, J. "Diálogo de la pintura en Méjico con notas de Toussaint". Méjico, 1947.
VELÁZQUEZ, A. "Tres siglos de pintura mejicana". Méjico, 1939.
TOUSSAINT, M. "Arte Colonial en Méjico". Méjico, 1948.

INSTITUTO AMATLLER
DE ARTE HISPÁNICO

ÍNDICE DE MATERIAS

- Abraham, representaciones de, 70.
 Abrazo ante la Puerta Dorada. (V. Abrazo de San Joaquín y Santa Ana.)
 Abrazo de San Joaquín y Santa Ana, representaciones del, 43, 44, 47, 51, 76, 110, 120, 134, 166.
 Academia de San Fernando, Madrid, 240, 245, 259, 314.
 Adán y Eva, representaciones de, 313.
 Adoración de los Magos, representaciones de la, 21, 25, 26, 32, 37, 38, 44, 48, 52, 69, 74, 76, 105, 118, 120, 128, 134, 147, 153, 179, 189, 190, 209, 227, 260, 290, 295, 328, 334.
 — de los Pastores, representaciones de la, 38, 42, 43, 156, 160, 206, 212, 260, 290, 309.
 Albertina, Viena, 51.
 Alegóricas, representaciones de figuras, 10, 25, 52, 205, 248, 259, 265, 266, 271, 305.
 Ángeles, representaciones de, 26, 37, 38, 44, 82, 91, 95, 120, 127, 139, 147, 159, 166, 190, 194, 206, 209, 225, 265, 277, 287, 288, 318, 319, 328.
 Animales, pintura de, 44, 58, 81, 82, 199, 206, 209, 215, 252.
 Anunciación, representaciones de la, 15, 26, 32, 37, 38, 76, 81, 84, 101, 109, 110, 119, 120, 128, 134, 147, 183, 190, 193, 195, 221, 222, 225, 245, 246, 259, 266, 277, 288, 295, 296, 314, 318, 341.
 Apóstoles, representaciones de los, 52, 120, 170, 183, 190, 205, 222, 257, 289, 313.
 Árbol de Jesé, representaciones del, 166, 310.
 Artes Liberales, representaciones de las, 89, 90, 248, 259.
 Ascensión, representaciones de la, 212, 290.
 Asunción de la Virgen, representaciones de la, 47, 110, 153, 169, 170, 189, 193, 195, 222, 225, 246, 248, 266, 277, 278, 288, 296, 314, 327, 328, 333.
 Auto de Fe, representaciones de un, 90, 96.
 Autorretratos, 75, 174, 199, 272, 288, 289.
 Bautismo de Jesús, representaciones del, 159, 166, 257, 266, 271, 288, 310.
 Bodegones, pintura de, 295, 309, 318, 319.
 Borrones, pintura de, 15, 251, 334.
 Calvario, representaciones del, 21, 22, 25, 32, 37, 52, 63, 101, 105, 110, 127, 147, 173, 190, 193, 194, 209, 211, 221, 222, 225, 270, 287, 288, 335.
 Camino del Calvario, representaciones del, 32, 64, 76, 110, 193, 215, 226, 320.
 Camino de Emaus, representaciones del, 226.
 Cantigas, miniaturas de las, 26, 139.
 Caza, representaciones de escenas de, 81.
 Cena, representaciones de la última, 89, 90, 119, 120, 133, 134, 145, 160, 170, 179, 193, 222, 226, 265, 313, 319, 335.
 Circuncisión, representaciones de la, 41, 106, 209, 259, 318.
 Colección Abadal, Barcelona, 69, 165.
 — Adanero, Madrid, 51, 120, 239.
 — marqués de Adda, Milán, 57.
 — Albarrán, Madrid, 106.
 — Conde de Albiz, 240.
 — Anderson, 190.
 — Ara, 25.
 — Badrinas, Barcelona, 110.
 — Balanzó, Barcelona, 75, 239.
 — Bárcenas, Madrid, 215.
 — Bardolet, Barcelona, 166.
 — Basante, Bilbao, 106.
 — Batlle, Villafamés, 166.
 — Blaker, 63.
 — Bover, Barcelona, 64.
 — H. Brauner, 48.
 — J. P. Calvo, Valladolid, 296.
 — Carvalho, París, 76.
 — Casa Argudín, Madrid, 173.
 — Ceballos, Madrid, 127.
 — conde de Cedillo, 127.
 — Cepeda, Palma del Condado, 318.
 — Cepero, 120.
 — Cervera, Madrid, 177.
 — Cook, 277.
 — Costa, Palma de Mallorca, 179.
 — Cremer, Dortmund, 48.
 — Despujol, Barcelona, 32.
 — Drago, Nueva York, 240.
 — Frick, Nueva York, 289.
 — Geri, Florencia, 52.
 — González Martí, Valencia, 160.
 — Grases, Barcelona, 166, 174, 245, 246.
 — Grether, Buenos Aires, 48.
 — marquesa de Heredia, Madrid, 52.
 — Herráiz, 190.
 — marquesa de Hoyos, Jerez de la Frontera, 215.
 — J. M. Huarte, Pamplona, 83.
 — Ibarra, Madrid, 238.
 — duque del Infantado, Madrid, 305.
 — Jordán de Urries, 174.
 — Lacuadra, 52.
 — Lasala, Valencia, 165, 173.
 — Lázaro, Madrid, (V. Museo Lázaro.)
 — Leguina, 221.
 — Loeser, Florencia, 194.
 — López Cepero, Sevilla, 238, 239.
 — Mac Crohon, 239.
 — Matéu, Peralada, 178.
 — Monistrol, Madrid, 271.
 — duque de Montellano, Madrid, 165.
 — Montesinos, 48, 59.
 Colección Montortal, Valencia, 32.
 — Montserrat, Zaragoza, 333.
 — del Moral, Madrid, 166.
 — Muntadas, Barcelona, 32, 58, 76, 109.
 — marqués de Northbrook, 305.
 — Peña Castillo, Madrid, 239, 240.
 — Pickman, Sevilla, 147, 209.
 — marqués de Pidal, 240.
 — Prats, Barcelona, 105.
 — Reford, Montreal, 240.
 — Reig, Barcelona, 305.
 — vizconde de Roda, Madrid, 101.
 — Rodríguez Andreu, Barcelona, 179.
 — Rodríguez Larreta, Buenos Aires, 112.
 — Román Vicente, Zaragoza, 180.
 — Rufo, Córdoba, 226.
 — Sánchez Dalp, Sevilla, 147.
 — Seligman Rey, (EE. UU.), 76.
 — Serrano Suñer, Madrid, 153.
 — Soto, 245.
 — Stirling, Glasgow, 300.
 — Valderrey, 239.
 — Valdés, Bilbao, 112.
 — duque de Valencia, Madrid, 306.
 — Zorrilla, Madrid, 190.
 — Zuloaga, 105, 288, 289.
 Concepción, representaciones de la, 81, 118, 160, 165, 166, 169, 170, 180, 193, 194, 210, 212, 215, 216, 222, 309, 318, 319, 323, 324, 335, 342.
 Construcción de edificios, representaciones de, 82.
 Coronación de Espinas, representaciones de la, 334.
 — de la Virgen, representaciones de la, 76, 169, 193, 194, 259, 288, 328.
 Cristo a la columna (V. Flagelación.)
 — muerto, representaciones del, 232.
 Crucifixión, representaciones de la, 16, 51, 109, 110, 120, 128, 155, 184, 205, 215, 245, 290, 324, 333.
 David, representaciones de, 102.
 Decoro en el arte, 10, 11, 178, 252.
 Degollación de los Inocentes, representaciones de la, 148.
 Demonios, representaciones de, 60.
 Descendimiento, representaciones del, 14, 22, 83, 118, 128, 174, 183, 195, 199, 200, 206, 215, 221, 225, 226, 245, 265.
 Desnudo en la pintura, 10, 11, 118, 258, 260, 277, 278, 318, 319, 324.
 Desposorios, representaciones de los, 51, 133, 146.
 Dibujos, 271, 296, 335.
 Ecce Homo, representaciones del, 48, 170, 195, 231, 238, 240, 245, 334, 335.
 Embarcaciones, representaciones de, 82, 118, 140, 318.

- Enanos, representaciones de, 11, 305.
 Epifanía, representaciones de la (V. Adoración de los Magos, representaciones de la.)
 Evangelistas, representaciones de los, 91, 96, 105, 210, 313, 341.
 Expolio, representaciones del, 272, 277, 278, 287.
 Flagelación, representaciones de la, 60, 69, 101, 102, 109, 133, 145, 146, 147, 148, 195, 209, 227, 231, 240, 245, 246, 248, 257, 327, 336.
 Flores, pintura de, 47, 81, 82, 300.
 Fresco, pinturas al, 9, 10, 13, 17, 18, 31, 38, 74, 118, 177, 183, 184, 195, 215, 216, 227, 228, 246, 247, 248, 258, 259, 265, 266, 271, 290, 309, 313, 334, 335, 336, 341.
 Galería de Bérgamo, 209.
 — Borghese (Roma), 173, 194.
 — de Módena, 277.
 — Nacional (Londres), 21, 25, 32, 89, 189, 227, 231, 232, 239, 245, 259, 271, 277, 295, 296, 314.
 Grisalla, pinturas en, 183.
 Hércules, representaciones de, 25, 189, 265, 317, 324.
 Hispanic Society (Nueva York), 239, 240.
 Huida a Egipto, representaciones de la, 48, 190.
 Improperios, representaciones de los, 183.
 Inscripciones moriscas decorativas, 47, 48, 59.
 Instituto Valencia de Don Juan (Madrid), 127.
 Jesús, escenas de la vida de, 25, 32, 63, 70, 73, 76, 83, 111, 147, 177, 178, 179, 225, 245, 266, 277.
 — entre los Doctores, representaciones de, 76, 112, 195, 205.
 Jonás, representaciones de la historia de, 228.
 Juicio Final, representaciones del, 11, 14, 15, 51, 81, 118, 216, 247, 277, 288, 314, 335.
 Lienzo, pinturas en, 10, 18, 257, 260, 271.
 Magdalena, representaciones de la, 51, 52, 63, 64, 73, 102, 112, 183, 245, 248, 288, 289.
 Militares, representaciones de escenas, 41, 42, 184, 258, 271.
 Miniaturas, libros con, 148, 153, 177.
 Misterios del Rosario, representaciones de los, 52.
 Mitológicos, representaciones de temas, 9, 10, 11, 102, 212, 227, 259, 265, 266, 288, 299, 314, 324, 333.
 Moriscas, cubiertas de lacerías, 89, 92, 117, 118.
 Museo de Bamberg, 305.
 — de Barcelona, 58, 64, 69, 70, 106, 109, 112, 306.
 — de Bayona, 32, 37.
 — de Berlín, 89, 90, 106, 209, 240.
 — de Bilbao, 195.
 Museo de Bruselas, 300.
 — de Budapest, 52.
 — de Córdoba, 60, 145, 146, 147, 148, 222, 225.
 — de Chicago, 277.
 — de Dublín, 300.
 — de Estocolmo, 246.
 — de Evora, 245.
 — de Filadelfia, 215.
 — de Gerona, 63, 179.
 — de Granada, 153, 227, 327.
 — de Huesca, 76.
 — de Lérida, 69, 73, 76.
 — de Lisboa, 147, 314.
 — de Lugo, 174.
 — de Méjico, 239, 342.
 — de Montpellier, 200.
 — de Nápoles, 289.
 — de Pamplona, 76, 184.
 — de Reus, 73.
 — de Salamanca, 245, 246.
 — de San Diego (California), 299, 305.
 — de Segovia, 127.
 — de Sevilla, 140, 211, 221, 222, 289, 319, 324.
 — de Tarragona, 58, 63, 341.
 — de Valencia, 48, 52, 170, 173, 174, 231, 336.
 — de Valladolid, 109, 110, 160, 194, 195, 296.
 — de Vich, 69, 70, 178.
 — de Viena, 51, 194, 300, 306.
 — de Zaragoza, 76, 180, 184, 328, 333, 334, 335.
 — Arqueológico Nacional (Madrid), 148.
 — Bowes, Barnard Castle, 119.
 — Diocesano de Barcelona, 70, 178, 179.
 — Diocesano de Gerona, 64, 69.
 — Diocesano de Lérida, 73.
 — Diocesano de Valencia, 32, 52, 57, 177.
 — de El Greco (Toledo), 289.
 — del Hermitage (Leningrado), 240.
 — Lázaro (Madrid), 105, 106, 109, 120, 146, 180, 239, 300, 327.
 — del Louvre (París), 89, 90, 194.
 — Metropolitano (Nueva York), 289.
 — del Prado (Madrid), 25, 26, 48, 109, 111, 120, 127, 128, 147, 159, 170, 173, 174, 184, 190, 221, 239, 245, 248, 252, 265, 277, 288, 289, 295, 299, 300, 305, 309, 324, 333, 334.
 — de San Vicente (Toledo), 295.
 — de los Uffizi (Florencia), 194.
 Nacimiento de San Juan, representaciones del, 48, 179, 180.
 — de la Virgen, representaciones del, 48, 156, 206, 248, 309.
 Natividad, representaciones de la, 26, 32, 43, 44, 51, 52, 73, 76, 106, 109, 110, 111, 119, 145, 146, 147, 153, 180, 184, 189, 190, 193, 206, 209, 212, 221, 240, 257, 260, 277, 288, 313, 314, 328, 333, 335.
 Noli me tangere, representaciones del, 48, 299, 334.
 Olimpo, representaciones del, 10, 317.
 Oración del Huerto, representaciones de la, 32, 48, 174, 195, 226, 289, 334.
 Padres de la Iglesia, representaciones de los, 96, 119, 134, 159.
 Paisaje, pintura del, 13, 22, 25, 26, 31, 32, 43, 44, 59, 81, 82, 83, 102, 106, 110, 117, 118, 120, 133, 160, 165, 166, 200, 206
 209, 210, 227, 238, 266, 272, 277, 289, 313, 323.
 Pasión, representación de escenas de la, 166, 178, 183, 184, 226, 231, 240, 245, 246, 259, 266, 289, 335.
 Pentecostés, representaciones de la, 42, 43, 51, 52, 177, 226, 290.
 Perseo, representaciones de la fábula de, 10, 248, 317, 324.
 Piedad, representaciones de la, 47, 48, 51, 74, 75, 83, 101, 109, 110, 118, 119, 120, 127, 139, 147, 190, 193, 215, 222, 225, 228, 231, 238, 240, 245, 290, 334, 335.
 Pinacoteca Brera (Milán), 91.
 — de Dresde, 277, 314.
 — de Munich, 32, 38, 48, 194, 306.
 Prendimiento, representaciones del, 226, 278.
 Presentación de María en el Templo, representaciones de la, 43, 76.
 Presentación al Templo, representaciones de la, 245, 334, 341, 342.
 Profetas, representaciones de, 69, 70, 73, 102, 105, 183, 189, 190, 225, 266, 313, 324.
 Purificación, representaciones de la, 18, 47, 69, 105, 110, 111, 119, 128, 134, 193, 195, 200, 205, 206, 215, 216, 245.
 Querubines, representación de, 51, 227, 318, 323.
 Quinta Angustia, representaciones de la, 160.
 Resurrección, representaciones de la, 25, 64, 118, 128, 205, 210, 277, 288, 309, 318, 320.
 Retratos, pintura de, 11, 18, 73, 89, 90, 92, 127, 140, 174, 190, 194, 195, 205, 206, 212, 215, 216, 240, 245, 265, 266, 277, 287, 288, 289, 295, 296, 299, 300, 305, 306, 309, 310, 313, 314, 319, 324, 327, 333, 334, 336, 342.
 Sagrada Conversación, 32, 166.
 Sagrada Familia, representaciones de la, 48, 52, 153, 165, 166, 189, 216, 221, 237, 238, 240, 257, 289, 296, 342.
 Salomón, representaciones de, 194.
 Salomón, representaciones de, 102, 246, 258.
 Salvador Eucarístico, representaciones del, 160, 170, 231.
 San Agustín, representaciones de, 222, 287, 309, 342.
 San Andrés, representaciones de, 59, 60, 211, 296, 341.
 San Antonio, representaciones de, 105, 178, 184, 195, 209, 222, 266, 295, 335.
 San Apronio, representaciones de, 342.
 San Bartolomé, representaciones de, 64, 69, 70, 76, 140, 184, 189, 209.
 San Benito, representaciones de, 37, 194, 277, 328.
 San Bernabé, representaciones de, 295.
 San Bernardo, representaciones de, 37, 48, 277, 328.
 San Blas, representaciones de, 184.
 San Buenaventura, representaciones de, 342.
 San Caprasio, representaciones de, 76.
 San Cristóbal, representaciones de, 70, 215, 271, 318, 336, 342.
 San Cucufate, representaciones de, 58, 63.
 San Dionisio, representaciones de, 22, 25, 26, 52.

- San Eloy, representaciones de, 70, 83, 177, 178.
 San Esteban, representaciones de, 69, 73, 110, 148, 160, 173, 174, 272, 287, 288.
 San Felipe, representaciones de, 336.
 San Félix, representaciones de, 58, 59, 63.
 San Francisco, representaciones de, 205, 222, 231, 237, 266, 289, 336.
 San Francisco de Paula, representaciones de, 173.
 San Gregorio, representaciones de, 105, 110, 127, 226.
 San Hermenegildo, representaciones de, 318.
 San Ildefonso, representaciones de, 109, 119, 205, 288.
 San Jerónimo, representaciones de, 48, 109, 110, 166, 209, 259, 289, 295, 335.
 San Joaquín, representaciones de, 169, 170, 199, 206, 209.
 San Jorge, representaciones de, 22, 257.
 San José, representaciones de, 32, 38, 44, 92, 119, 156, 165, 180, 184, 206, 239, 257, 290, 318, 328, 335.
 San Juan Bautista, representaciones de, 48, 51, 52, 59, 64, 84, 90, 92, 119, 140, 159, 165, 166, 178, 180, 190, 193, 194, 195, 221, 222, 225, 238, 239, 240, 246, 248, 277, 287, 295, 296.
 San Juan Evangelista, representaciones de, 51, 63, 64, 73, 76, 81, 119, 190, 193, 195, 226, 239, 240, 246, 277, 288.
 San Julián, representaciones de, 69, 81, 82.
 San Lázaro, representaciones de, 52, 64.
 San Lorenzo, representaciones de, 180, 193, 257, 259, 260, 265, 341.
 San Lucas, representaciones de, 210.
 San Martín, representaciones de, 32, 193, 245, 334, 341.
 San Mateo, representaciones de, 105, 193, 222.
 San Mauricio, representaciones de, 258, 259, 272, 278, 288.
 San Miguel, escenas de la leyenda de, 22, 32, 48, 57, 64, 75, 81, 120, 128, 140, 177, 179, 193, 259, 296, 335.
 San Narciso, representaciones de, 41.
 San Nicasio, representaciones de, 295.
 San Nicolás, representaciones de, 221.
 San Onofre, representaciones de, 16, 314, 317, 318.
 San Opropio, representaciones de, 83.
 San Pablo, representaciones de, 48, 69, 73, 81, 110, 128, 148, 160, 209, 210, 221, 231, 266, 314, 336.
 San Pedro, representaciones de, 48, 57, 64, 81, 110, 119, 128, 147, 148, 210, 221, 266, 289, 295, 314, 336.
 San Pedro Mártir, representaciones de, 95, 96, 245.
 San Pedro de Osma, representaciones de, 226.
 San Pelayo, representaciones de, 102, 110.
 San Ponciano, representaciones de, 70.
 San Régulo, representaciones de, 22.
 San Roque, representaciones de, 52, 73, 109, 221, 222, 240.
 San Sebastián, representaciones de, 48, 52, 59, 64, 133, 146, 221, 248, 305, 314, 324.
 San Severo, representaciones de, 70, 178.
 San Tadeo, representaciones de, 145.
 San Telmo, representaciones de, 318.
 San Teófilo, representaciones de, 166.
 San Vicente, representaciones de, 70, 111, 173, 336.
 San Vicente Ferrer, representaciones de, 48, 52, 160, 173, 336.
 Santa Ágata, representaciones de, 32, 184, 195.
 Santa Alodia, representaciones de, 83.
 Santa Ana, representaciones de, 48, 109, 153, 159, 169, 170, 174, 180, 206, 209, 210, 221, 227, 313, 327, 334.
 Santa Apolonia, representaciones de, 221, 335.
 Santa Bárbara, representaciones de, 91, 295.
 Santa Brígida, representaciones de, 83.
 Santa Catalina, representaciones de, 32, 48, 51, 64, 95, 105, 120, 147, 180, 184, 211, 221, 222, 226, 257, 305.
 Santa Cecilia, representaciones de, 64, 295, 334, 342.
 Santa Clara, representaciones de, 147.
 Santa Cruz, escenas de la historia de la, 91, 111, 189.
 Santa Dorotea, representaciones de, 166.
 Santa Elena, representaciones de, 13, 69.
 Santa Engracia, representaciones de, 295.
 Santa Eurosia, representaciones de, 73.
 Santa Faz, representaciones de la, 70, 277.
 Santa Inés, representaciones de, 70, 159, 166.
 Santa Isabel, representaciones de, 48, 52, 81, 118, 165, 184, 194, 318.
 Santa Leocadia, representaciones de, 295.
 Santa Librada, representaciones de, 14, 189.
 Santa Lucía, representaciones de, 32, 183, 195, 221, 334.
 Santa Margarita, representaciones de, 52, 179.
 Santa Martina, representaciones de, 73.
 Santa Perpetua, representaciones de, 70.
 Santa Petronila, representaciones de, 287.
 Santa Quiteria, representaciones de, 76.
 Santa Tecla, representaciones de, 73.
 Santa Úrsula, representaciones de, 63, 95, 105, 110, 120, 140, 174, 177, 194, 259.
 Santas Justa y Rufina, representaciones de las, 211.
 Santiago, representaciones del apóstol, 11, 165, 205, 257, 271, 278, 296, 318.
 Santo Domingo, representaciones de, 52, 95, 96, 105, 109, 174, 205.
 Santo Domingo de Silos, representaciones de, 148.
 Santo Entierro, representaciones del, 32, 57, 105, 109, 110, 140, 209, 245, 287.
 Santo Tomás, representaciones de, 92, 95, 147.
 Santo Tomás de Aquino, representaciones de, 318.
 Santos Cosme y Damián, representaciones de los, 48, 73, 81, 147, 327.
 Santos Justo y Pastor, representaciones de los, 290.
 Sargas, pintura en, 32, 81, 178, 183, 189, 195, 211, 290, 296, 305, 335.
 Sátiro, representaciones de, 10.
 Sibilas, representaciones de, 70, 183, 190, 225.
 Tabla, pinturas sobre, 18, 26, 32, 58, 59, 106, 118, 195.
 Tapices, 51, 83, 173, 196, 205.
 Tauromaquia, representación de escenas de, 26.
 Tobias, representaciones de, 70.
 Transfiguración, representaciones de la, 205, 258.
 Tránsito de la Virgen, representaciones del, 43, 47, 190.
 Trinidad, representaciones de la, 277.
 Varón de Dolores, representaciones del, 64, 240.
 Victorias, representaciones de, 25.
 Virgen, escenas de la vida de la, 42, 43, 91, 92, 178, 195, 206, 225, 313.
 Virgen de la Esperanza, representaciones de la, 73, 183.
 Virgen de la Leche, representaciones de la, 134, 166, 177, 184, 209, 225, 239.
 Virgen de Misericordia, representaciones de la, 140, 288.
 Virgen con el Niño, representaciones de la, 14, 32, 37, 38, 48, 51, 64, 70, 74, 81, 101, 127, 133, 134, 140, 145, 165, 166, 174, 179, 180, 194, 195, 216, 225, 231, 237, 238, 239, 240, 295, 296, 318.
 Virgen del Rosario, representaciones de la, 69, 81, 120, 215, 333, 334.
 Virgen del Sombrero, representaciones de la, 238, 239.
 Virtudes, representaciones de, 206, 259, 271, 314.
 Visitación, representaciones de la, 43, 44, 47, 83, 109, 118, 145, 159, 160, 184, 199, 216, 222, 245.

ÍNDICE GEOGRÁFICO

- Actopán (Méjico), 341.
 Ágreda (Soria), 75.
 Aguerreta (Navarra), 83.
 Aguinaga (Navarra), 335.
 Ainzooain (Navarra), 184.
 Alagón (Zaragoza), 335.
 Alba de Tormes (Salamanca), 106, 239, 258.
 Albacete, 51.
 Albalate de Zorita (Guadalajara), 127.
 Albeida (Huesca), 76.
 Alcalá de Henares (Madrid), 310.
 — la Real (Jaén), 153.
 — del Río (Sevilla), 210, 221.
 Alcántara (Cáceres), 245.
 Alcira (Valencia), 52.
 Alcocer (Guadalajara), 193, 314.
 Alcolea de la Fuente (Soria), 196.
 Aleixar (Tarragona), 73.
 Alemania, 9, 13, 73, 75.
 Almagro (Ciudad Real), 265.
 Almonacid de Zorita (Guadalajara), 190.
 Alpes, cordillera de los, 9, 111, 133.
 Ambel (Zaragoza), 183.
 Amberes (Bélgica), 13, 14, 59, 177, 200, 295.
 Ameyugo (Burgos), 112.
 Antillas, islas, 196.
 Arcos, 139, 210.
 Arenys (Barcelona), 178.
 Arévalo (Ávila), 128.
 Arezzo (Italia), 41.
 Argentona (Barcelona), 64, 70.
 Arguedas (Navarra), 335.
 Arre (Navarra), 184.
 Arroyo de la Luz (Cáceres), 231, 240, 245.
 Asís (Italia), 289.
 Astorga (León), 106, 247.
 Atienza (Guadalajara), 190.
 Ávila, 60, 89, 92, 95, 96, 101, 102, 109, 110, 117, 118, 119, 127, 128, 134, 146, 190, 296.
 Azqueta (Navarra), 184.

Córdoba
 Badajoz, 140, 228, 231, 237, 240.
 Baena (Sevilla), 222, 225.
 Baeza (Jaén), 147, 148, 247.
 Bagnacavallo (Italia), 193.
 Balaguer (Lérida), 64, 73.
 Bamba (Valladolid), 105.
 Bamberg (Alemania), 305.
 Barcelona, 9, 18, 32, 41, 51, 57, 64, 69, 70, 75, 76, 105, 106, 109, 110, 112, 160, 165, 166, 174, 177, 178, 179, 239, 245, 246, 305, 306, 334, 336, 341.
 Barnard Castle (Inglaterra), 119.
 Barroera (Gerona), 179.
 Batea (Tarragona), 183.
 Bayona (Francia), 32, 37, 38.
 Becerril de Campos (Palencia), 102.

 Benifayó (Valencia), 299.
 Bérgamo (Italia), 209.
 Berlanga de Duero (Soria), 110.
 Berlín, 89, 90, 106, 209, 240.
 Berrioso (Navarra), 335.
 Bilbao, 106, 112, 195.
 Binéfar (Huesca), 335.
 Bocairente (Valencia), 169, 174.
 Bogotá (Colombia), 342.
 Bolea (Huesca), 74.
 Bolonia (Italia), 193, 196, 259.
 Borgo di Chiaia (Italia), 228.
 Brihuega (Guadalajara), 193.
 Brno (Checoslovaquia), 58.
 Brujas (Bélgica), 58, 140.
 Brun (Alemania), 58.
 Bruselas (Bélgica), 196, 300, 327.
 Budapest (Hungria), 52, 226.
 Buenos Aires (Argentina), 48, 112, 240.
 Buil, 81.
 Bujalance (Córdoba), 225.
 Bujarrabal (Guadalajara), 193.
 Bulbuente (Zaragoza), 183.
 Burgos, 13, 19, 84, 101, 102, 106, 110, 111, 112, 134, 195.
 Burlada (Navarra), 83, 184.

 Cadaqués (Gerona), 179.
 Cádiz, 140, 245, 289.
 Calabazanos (Palencia), 195.
 Calatayud (Zaragoza), 335.
 Calcena (Zaragoza), 180.
 Caldas de Malavella (Gerona), 178.
 Caltojar (Soria), 193.
 Calzada, 105.
 Candasnos (Huesca), 81.
 Canillo (Andorra), 178.
 Cañete (Cuenca), 225.
 Capella (Huesca), 178.
 Caravaca (Murcia), 51.
 Carboneras, 119.
 Carbonero el Mayor (Segovia), 128.
 Carmona (Sevilla), 209.
 Carrión, río, 102, 109.
 Casalarreina (Logroño), 335.
 Casar de Cáceres (Cáceres), 246.
 Casas de Don Pedro (Badajoz), 228.
 Casas de Millán (Cáceres), 228.
 Casbas (Huesca), 335.
 Cascante (Navarra), 335.
 Caspe (Zaragoza), 180.
 Castel Capuano (Italia), 228, 231.
 Castellón de Ampurias (Gerona), 69.
 Castillo de Lopera, 226.
 Castro del Río (Córdoba), 145, 225.
 Castrodeza (Valladolid), 296.
 Castrogonzalo (Zamora), 109.
 Cava (Italia), 159.
 Cazorla (Jaén), 310.
 Cillaperlata (Burgos), 112.

 Cintruénigo (Navarra), 74, 75, 83.
 Cisneros (Palencia), 106.
 Ciudad Rodrigo (Salamanca), 120.
 Cocentaina (Alicante), 174.
 Colmenar Viejo (Madrid), 305.
 Colombia, 342.
 Córdoba, 12, 60, 128, 133, 134, 140, 145, 146, 147, 148, 209, 222, 225, 226, 266, 310, 313.
 Cornellá (Barcelona), 179.
 Corrales de Duero (Valladolid), 195.
 Costa Brava (Gerona), 59.
 Crema (Italia), 265.
 Creta, 271.
 Cubells (Lérida), 73.
 Cuéllar (Segovia), 128.
 Cuenca, 41, 48, 51, 52, 193.

 Chartres (Francia), 272.
 Chicago (EE. UU.), 277.
 China, 299.
 Chinchilla (Albacete), 51.
 Chiquinquirá (Colombia), 342.

 Daroca (Zaragoza), 81, 184, 335.
 Dormund (Alemania), 48.
 Dresde (Alemania), 277, 314.
 Dublín (Irlanda), 300.
 Dueñas, 105.
 Durham (Inglaterra), 109, 112.

 Écija (Sevilla), 140, 209, 221, 222.
 Egea de los Caballeros (Zaragoza), 76, 81.
 El Escorial, monasterio de (Madrid), 10, 11, 15, 17, 18, 19, 22, 193, 227, 231, 240, 247, 251, 252, 257, 258, 259, 260, 265, 266, 271, 277, 278, 290, 295, 299, 305, 306, 328, 336, 342.
 El Espinar (Segovia), 305.
 El Pardo (Madrid), 10, 247, 248, 258.
 Elcano (Navarra), 335.
 Elvas (Portugal), 232, 245.
 Emilia (Italia), 12, 31.
 Eransus (Navarra), 184, 335.
 Escatrón (Zaragoza), 76.
 España, isla, 206.
 Esparza de Galar (Navarra), 83.
 Espejo (Córdoba), 145.
 Estella (Navarra), 184.
 Estocolmo (Suecia), 246.
 Estrella, monasterio de la, 252.
 Evora (Portugal), 231, 237, 246, 314.
 Extremadura, 19.

 Farnelli (Italia), 178.
 Filadelfia (EE. UU.), 215.
 Fitero (Navarra), 328, 333, 335.
 Flandes, 9, 14, 17, 73, 101, 133, 177, 199, 232, 237, 299, 300, 318, 319, 320.

- Florencia (Italia), 14, 41, 52, 84, 102, 112, 194, 252, 295, 317.
 Fompedraza (Valladolid), 105.
 Francia, 9, 58, 64, 260.
 Fuente de Año (Ávila), 110.
 Fuente el Saz (Madrid), 120.
 Fuenteovejuna (Córdoba), 145, 146, 147.
 Fuentes, 127.
 Fustiñana (Navarra), 334.
 Gallipienzo (Navarra), 83.
 Gamonal (Burgos), 112.
 Gandia (Valencia), 31, 32, 52.
 Gante (Bélgica), 319.
 Garrovillas (Cáceres), 246.
 Gata (Cáceres), 246.
 Gazolaz (Navarra), 335.
 Gerona, 13, 57, 58, 59, 63, 69, 73, 75, 179.
 Glasgow (Inglaterra), 300.
 Gotor (Zaragoza), 74, 120.
 Granada, 13, 18, 148, 153, 193, 194, 225, 226, 227, 289, 327.
 Granollers (Barcelona), 69.
 Grañén (Huesca), 74, 75.
 Guadalajara, 127, 193, 258.
 Guadalquivir, río, 134, 196.
 Guisando, monasterio de (Ávila), 190.
 Haza (Burgos), 112.
 Herrera del Duque (Badajoz), 228.
 — de Valdecañas (Palencia), 106.
 Higuera la Real (Badajoz), 245.
 Hijar (Teruel), 183.
 Holanda, 14.
 Hospitalet (Barcelona), 179.
 Huarte (Navarra), 83.
 Huejotzingo (Méjico), 341, 342.
 Huesca, 74, 75, 76, 183, 184.
 Ibdes (Zaragoza), 81, 334, 335.
 Ibiza, 31.
 Illescas (Toledo), 119, 288.
 Imbuluzqueta (Navarra), 83.
 Indias, 133, 134, 140, 216, 266, 319.
 Inglaterra, 260.
 Iroz (Navarra), 83.
 Italia, 10, 11, 12, 13, 17, 25, 41, 42, 57, 84, 89, 91, 101, 111, 112, 117, 133, 184, 194, 199, 209, 211, 212, 215, 225, 226, 228, 237, 247, 251, 252, 265, 266, 271, 278, 290, 309, 310, 319.
 Jaén, 226, 227.
 Játiva (Valencia), 51, 209.
 Jerez de la Frontera (Cádiz), 215, 221, 222.
 Jumilla (Murcia), 336.
 La Oliva, monasterio de (Navarra), 327.
 La Vid, monasterio de, 195.
 Lara, 111.
 Larrain (Navarra), 83.
 Lascasas (Huesca), 81.
 Lascurar (Huesca), 179.
 Leningrado (Rusia), 240.
 León, 19, 102, 106, 109, 195, 209.
 Lepanto (Grecia), 271, 277.
 Lepo (Huelva), 221.
 Lepizain (Navarra), 83.
 Lérida, 69, 73, 76, 183.
 Les Olives (Gerona), 63.
 Liesa (Huesca), 76.
 Lima (Perú), 266, 342.
 Lisboa (Portugal), 147, 299, 314.
 Logroño, 105, 106, 251, 335.
 Lombardía (Italia), 178.
 Londres, 21, 25, 32, 43, 44, 89, 189, 300.
 Lugo, 174.
 Llanes (Asturias), 110.
 Llaneras (Barcelona), 341.
 Lligordá (Gerona), 64.
 Madrid, 10, 52, 101, 106, 119, 127, 153, 165, 166, 173, 177, 180, 190, 195, 215, 221, 238, 239, 240, 245, 247, 248, 252, 258, 260, 271, 277, 299, 320, 327, 336.
 Málaga, 102, 221, 266.
 Malta, 266, 271.
 Mallorca, 41, 51.
 Mambrillas de Lara (Burgos), 112.
 Manzanillo (Valladolid), 105.
 Maqueda (Toledo), 193.
 Marchena (Sevilla), 75, 140, 314, 318.
 Marruecos, 295.
 Medina del Campo (Valladolid), 105, 193, 195, 296.
 — Medina del Campo (Soria), 127.
 Méjico, 15, 16, 177, 206, 216, 239, 295, 317, 341, 342.
 Milán (Italia), 57, 91, 117, 252.
 Miraflores, cartuja de (Burgos), 101, 111, 112.
 Módena (Italia), 277.
 Molló (Gerona), 64.
 Monachil (Granada), 226.
 Mondéjar (Guadalajara), 190, 193.
 Monroy (Cáceres), 246.
 Montalbán (Teruel), 183.
 Montblanch (Tarragona), 179, 341.
 Montearnedo, 81.
 Monteoliveo (Italia), 228.
 Montilla (Córdoba), 225.
 Montoro (Córdoba), 225.
 Montpellier (Francia), 200.
 Montreal (Canadá), 240.
 Monzón (Huesca), 180.
 Mora (Toledo), 190.
 Morente (Córdoba), 145.
 Mormojón, 105.
 Mudux (Guadalajara), 127.
 Muez (Navarra), 335.
 Munich (Alemania), 26, 32, 48, 194, 306.
 Murcia, 41, 51, 336.
 Nápoles (Italia), 31, 84, 195, 199, 228, 252, 289, 310.
 Nieva (Segovia), 110.
 Nogales, monasterio de (León), 296.
 Nueva York (EE. UU.), 240, 289.
 Olite (Navarra), 74, 184, 335.
 Olivares de Duero (Valladolid), 110, 112.
 Olza (Navarra), 335.
 Onteniente (Valencia), 177.
 Orán (África), 118.
 Orgaz (Toledo), 287.
 Orihuela (Alicante), 32, 51.
 Ororbia (Navarra), 81, 83.
 Osona (Italia), 21.
 — (Soria), 21.
 Osuna (Sevilla), 210, 216.
 Padua (Italia), 21, 22.
 Países Bajos, 12, 19, 21, 101, 110, 196, 237, 260, 327.
 Palamós (Gerona), 341.
 Palencia, 19, 84, 101, 102, 105, 109, 195.
 Palermo (Italia), 335.
 Palma de Mallorca, 179.
 — del Condado (Huelva), 16, 318.
 Pamplona, 76, 83, 184, 335.
 Panizares (Burgos), 112.
 Paredes de Nava (Palencia), 91, 105, 117, 118, 195.
 París, 26, 63, 76, 89, 169.
 Parma (Italia), 313.
 Parral, monasterio del (Segovia), 290.
 Pedralbes, monasterio de (Barcelona), 9.
 Pedro Abad (Córdoba), 225.
 Perú, 206, 271, 342.
 Piamonte, 266.
 Picardía (Francia), 111.
 Plasencia (Cáceres), 228, 231, 245, 246.
 Poblet, monasterio de (Tarragona), 341.
 Poggiooreale (Italia), 228.
 Portillo, 109, 110.
 Portugal, 177, 209, 231, 237, 245, 265, 299, 300.
 Pozaldez (Valladolid), 296.
 Pozuelo, 109.
 Pozuelo de Aragón, 180.
 Priego (Córdoba), 225.
 Puerto de Santa María (Cádiz), 140.
 Quintanilla de Abajo (Valladolid), 195.
 Rábano (Valladolid), 105.
 Raudnitz (Checoslovaquia), 300, 306.
 Reggio (Italia), 31.
 Renera (Guadalajara), 193.
 Requena (Valencia), 177.
 Reus (Tarragona), 73.
 Riba de Saelices (Guadalajara), 193.
 Riendas (Guadalajara), 127.
 Riofrío (Ávila), 128.
 Roa (Burgos), 112.
 Roda de Isábena (Huesca), 81, 183.
 Roma, 13, 14, 15, 42, 83, 91, 146, 159, 169, 173, 194, 199, 205, 211, 226, 227, 228, 231, 247, 248, 252, 259, 266, 271, 272, 296, 310, 313, 328.
 Romanos (Zaragoza), 333.
 Romaña (Italia), 196.
 Roncesvalles (Navarra), 232, 238, 239.
 Ronda (Málaga), 317.
 Rota (Cádiz), 222.
 Saboya, 336.
 Sagaró (Gerona), 64, 69.
 Saint-Denis (Francia), 26.
 Salamanca, 120, 194, 228, 232, 238, 239, 245, 246.
 Saluzzo (Italia), 266.
 Sallent de Gállego (Huesca), 76.
 San Andrés de Llorona (Gerona), 64.
 San Cugat del Vallés (Barcelona), 58.
 San Diego (EE. UU.), 299, 305.
 San Esteban de Bas (Gerona), 70.
 San Juan de Gáliz (Gerona), 70.
 San Martín de Valdeiglesias (Madrid), 190.
 San Mateo de Gállego (Zaragoza), 76.
 San Pedro de Montagut (Gerona), 64.
 — de Roda (Gerona), 64.
 San Pietro a Maiella (Italia), 228.
 Saneja (Gerona), 179.
 Sangüesa (Navarra), 83.
 Sanlúcar de Barrameda (Cádiz), 211, 221, 314, 319.
 Sansoain (Navarra), 335.
 Santa Fe (Granada), 73.
 Santa Inés de Malenyanes (Barcelona), 70.
 Santa María del Campo (Burgos), 84, 90, 92.
 — Santa María de Huerta (Soria), 189.
 Santa María del Mont (Gerona), 64.
 Santa Pau (Gerona), 69, 179.
 Santa Perpetua de la Moguda (Barcelona), 70.
 Santiago de Posadas, 225.
 Santillana (Santander), 110.
 Santo Domingo, isla de, 206.

- Santo Domingo de la Calzada (Logroño), 106, 111.
 Sarriguren (Navarra), 83.
 Savigliano (Italia), 266.
 Segorbe (Castellón), 155, 156, 159, 160, 165.
 Segovia, 127, 128, 252, 290, 296.
 Sevilla, 10, 11, 14, 16, 17, 19, 57, 128, 133, 134, 139, 140, 147, 177, 184, 196, 199, 200, 205, 206, 209, 210, 211, 212, 215, 216, 221, 222, 228, 232, 237, 238, 240, 245, 271, 289, 309, 313, 314, 317, 318, 319, 320, 323, 324, 327, 342.
 Siena (Italia), 13, 194.
 Sierra Morena, 265, 319.
 Sigüenza (Huesca), 76.
 Sigüenza (Guadalajara), 14, 120, 189, 193.
 Simancas (Valladolid), 110, 195.
 Sinlabajos (Ávila), 110.
 Sinobas, 112.
 Sitges (Barcelona), 70, 178.
 Soria, 112, 189, 195, 196.
 Sot de Ferrer (Castellón), 169.
 Spoleto (Italia), 225.
 Tafalla (Navarra), 83, 327, 328, 333, 335.
 Talavera la Real (Cáceres), 246.
 Tábara (Palencia), 105, 106.
 Tamarite (Huesca), 81.
 Tarazona (Zaragoza), 74, 76, 81, 180, 183, 334, 335.
 Tardienta (Huesca), 184.
 Tarragona, 18, 57, 58, 63, 70, 73, 178.
 Tarrasa (Barcelona), 177, 178.
 Tenochtitlán (Méjico), 196.
 Tierra de Campos, 12, 89, 91, 102.
 Toledo, 9, 12, 18, 57, 74, 89, 102, 109, 112, 117, 118, 119, 120, 127, 128, 183, 184, 189, 190, 194, 225, 226, 228, 237, 252, 272, 277, 278, 287, 288, 289, 290, 295, 299, 309, 310, 320, 324, 342.
 Tordehumos (Valladolid), 110, 195.
 Tordesillas (Valladolid), 195.
 Tornabous (Lérida), 73.
 Toro (Zamora), 109.
 Torralbilla (Zaragoza), 334.
 Torre del Campo (Jaén), 227.
 Torregalindo (Burgos), 112.
 Toscana (Italia), 13.
 Trasobares (Zaragoza), 335.
 Trevejo (Cáceres), 245.
 Trujillo (Cáceres), 246.
 Tudela (Navarra), 18, 184, 334, 335.
 Túnez, 227.
 Tunja (Colombia), 342.
 Turia, río, 38, 42.
 Turín (Italia), 300.
 Ubarri (Navarra), 184.
 Úbeda (Jaén), 17, 147, 226, 227.
 Uclés (Cuenca), 225.
 Ujíjar Bajo (Granada), 227.
 Ulldecona (Tarragona), 336.
 Ulldeolins (Tarragona), 73.
 Umbría (Italia), 12, 133, 147.
 Uncastillo (Zaragoza), 76.
 Urbino (Italia), 12, 84, 89, 90, 96, 101, 165, 189, 194, 199, 205, 210, 238, 259.
 Urgel, comarca de, 324.
 Ustarroz (Navarra), 83.
 Valbuena de Duero (Valladolid), 195.
 Valdearcos (Valladolid), 105.
 Valderrobles (Teruel), 180.
 Valencia, 9, 12, 13, 18, 19, 21, 22, 25, 26, 31, 32, 37, 38, 41, 42, 43, 44, 47, 48, 51, 52, 57, 58, 59, 76, 106, 112, 155, 156, 159, 160, 165, 169, 170, 173, 174, 177, 184, 231, 245, 305, 335, 336, 341, 342.
 Valencia de Alcántara (Cáceres), 239.
 Valtorres (Zaragoza), 180.
 Valladolid, 15, 19, 84, 109, 110, 112, 160, 193, 194, 195, 227, 237, 247, 258, 260, 296, 299, 306, 309.
 Valle de Mena (Burgos), 134.
 Vallmoll (Tarragona), 73.
 Vegas de Matute (Segovia), 128.
 Venecia (Italia), 10, 12, 15, 43, 63, 178, 196, 252, 257, 260, 271, 272, 277, 333.
 Veruela, monasterio de (Zaragoza), 179, 180.
 Vezelay (Francia), 272.
 Viana de Cega (Valladolid), 110.
 Vich (Barcelona), 21, 57, 69, 70, 178.
 Viena, 51, 194, 300, 306.
 Vilanova, 81.
 Vilasar (Barcelona), 178.
 Villacarrillo (Jaén), 227.
 Villacastín (Segovia), 296.
 Villafamés (Castellón de la Plana), 166.
 Villalcázar de Sirga (Palencia), 105.
 Villanueva y Geltrú (Barcelona), 289.
 Villanueva de Yerri (Navarra), 83.
 Villarreal (Castellón de la Plana), 32.
 Villasana de Mena (Burgos), 134.
 Villaseca de Henares (Guadalajara), 120.
 Vinaixa (Lérida), 179.
 Viso del Alcor (Sevilla), 216.
 Viso del Marqués (Ciudad Real), 10, 246, 265, 266.
 Viterbo (Italia), 51.
 Volterra (Italia), 215.
 Washington (EE. UU.), 43.
 Windsor (Inglaterra), 90, 101, 170.
 Xochimilco (Méjico), 342.
 Yéqueda (Huesca), 334.
 Zabalza (Navarra), 83.
 Zamora, 95, 109.
 Zaragoza, 73, 74, 75, 76, 81, 133, 145, 148, 179, 180, 183, 184, 327, 328, 333, 334, 335.
 Ziricksee (Holanda), 210.
 Zizur Mayor (Navarra), 83.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Agreda, Maestro de (pint.), 13, 74, 75, 83.
- Águila, Baltasar del (pint.), 222.
- Aguilera, Gaspar de (pint.), 183.
- Aguirre, Macías (pint.), 295.
- Ainaud, Juan, 58.
- Alberto, archiduque, 295.
- Alberro, P. Martín, 169.
- Alcira, Maestro de (pint.), 52, 76, 160.
- Alejandro VI (papa), 31.
- VII, 155.
- Alessio, Mateo Pérez de (V. Pérez de Alessio, Mateo).
- Alfián, Antonio de (pint.), 205, 216.
- Alfonso, Maestro (pint.), 58.
- Allendesalazar, J., 90.
- Allori, Stefano (pint.), 317.
- Anastagi, Vicencio, 289.
- Ancona, Antonio de (pint.), 260.
- Ancheta, Juan de (escult.), 83.
- Andino, Cristóbal de (rejero), 111.
- Andrade, Pedro de (pint.), 193.
- Anguisola, Sofonisba (pint.), 296, 305.
- Aniano, Antonio (pint.), 74.
- Antal, F. 246.
- Antonello de Mesina (pint.), 84.
- Antonazzio Romano (pint.), 226.
- Aponte, Pedro de, (pint.), 73, 74, 75, 76.
- Aquiles, Julio de (pint.), 17, 193, 216, 226, 227.
- Aragón, Fernando de, 180.
- Juan de (pint.), 327.
- Araújo, C., 265.
- Arbasia, César de (pint.), 15, 19, 266, 310, 313.
- Arco, Ricardo del (pint.), 183, 184.
- Arfe, Juan de, 247.
- Argensola, B. L. de, 10, 111.
- Argote de Molina, Gonzalo, 305.
- Arguijo, Juan de, 10.
- Arias Montano, Benito, 216.
- Arreggio, Pablo de (V. San Leocadio, Pablo de).
- Asensio, J. M., 320.
- Astorga, Maestro de (pint.), 12, 106, 109, 146.
- Ávila, Hernando de (pint.), 295.
- Azcutia, Cosme de (pint.), 296.
- Bacchiacca (pint.), 14.
- Baglione, Juan (pint.), 313.
- Bagnacavallo (pint.) (V. Ramenghi, Bartolomé).
- G. B. (pint.), 228, 247.
- Baltanás, Juan de (pint.), 196.
- Baroccio, Federico (pint.), 16, 341, 342.
- Barón de San Petrillo, 52.
- Baray, Antonio (pint.), 179.
- Barroso, Miguel (pint.), 16, 290, 320.
- Bassano, (pint.), 15, 251, 257, 277.
- Bastida, Diego de (pint.), 196.
- Bazán, Álvaro de, 10, 265.
- Beccafumi, Domingo (pint.), 13, 16, 194, 209, 225, 232, 342.
- Becerra, Antón (pint.), 146, 148.
- Becerra, Gaspar (pint.), 9, 13, 15, 18, 179, 228, 247, 248, 252, 258, 259, 265, 290, 296, 318.
- Becerril, Maestro de (pint.), 12, 102, 105, 110.
- Bedón, Fray Pedro (pint.), 342.
- Belorado, Maestro de (pint.), 106.
- Bellini, Giovanni, 32.
- Benito, Maestro (pint.), 105.
- Benson, Ambrosio (pint.), 127, 128.
- Bergamasco, Juan Bautista (pint.), 248, 258.
- Bermejo, Bartolomé (pint.), 25, 31, 47, 70.
- Bernáldez, Andrés, 74.
- Berruguete, Alonso (pint.), 13, 14, 17, 47, 156, 193, 194, 195, 226, 237, 247, 272.
- Pedro (pint.), 12, 19, 60, 84, 89, 90, 91, 92, 95, 96, 101, 102, 105, 112, 117, 118, 128, 146.
- Beruete, Aureliano de, 300.
- Biagio delle Lame (pint.), 193.
- Biurrun, Tomás, 184.
- Bologna, Fernando, 199, 231.
- Borbóto, Maestro de (pint.), 57.
- Borgognone, il (pint.), 117.
- Borgoña, Felipe de (escult.), 111, 112.
- Juan de (pint.), 12, 18, 19, 74, 106, 109, 110, 112, 117, 118, 119, 120, 128, 184, 189, 190, 228.
- Borja, Rodrigo de (cardenal), 38.
- Borrás, Nicolás (pint.), 174.
- Bosch, Pablo, 239.
- Bosco, el (pint.), 26.
- Bosque, Juan del (pint.), 83.
- Botticelli, Sandro (pint.), 139.
- Bouts, Dierick (pint.), 209.
- Bramante, Donato (arq.), 42, 43.
- Bru, Anye (pint.), 12, 58, 63.
- Brueghel (pint.), 200, 209.
- Bruyn, Barthel (pint.), 58.
- Bugiardini, Juliano (pint.), 189.
- Buonarrotti (V. Miguel Angel).
- Bustamante, Juan (pint.), 83.
- Caballero, Diego, 205, 206.
- Caballero de Colonia, Maestro del (pint.), 52.
- Cabanyes, Antonio (pint.), 52.
- Cáceres, Felices de (pint.), 334.
- Cáceres, Juan de (pint.), 148.
- Caldas, Maestro de (pint.), 198 *178*
- Calzada, Maestro de (pint.), 105.
- Cambiasso, Luca (pint.), 15, 17, 18, 258, 259.
- Oracio (pint.), 259.
- Campaña, Juan de (pint.), 222.
- Pedro de (pint.), 9, 14, 16, 17, 18, 19, 133, 196, 199, 200, 205, 206, 209, 210, 211, 216, 222, 237, 247, 314, 317.
- Cano, Alonso (pint.), 215.
- Cantoni, Catalina (pint.), 305.
- Caravaggio, M. A. (pint.), 287.
- Polidoro di (pint.), 228.
- Cárdenes, Cristóbal de (pint.), 139, 222.
- Carderera, Valentín, 74, 335.
- Carducho, Bartolomé (pint.), 248, 259, 260, 265.
- Carducho, Vicente (pint.), 260, 320.
- Carlos, príncipe don, 299, 300.
- IV, rey de España, 173.
- V, rey de España, 18, 127, 153, 227.
- Manuel de Saboya, 266.
- Carpaccio, Víctor, 64, 91, 95, 278.
- Carvajal, Luis (pint.), 290, 295, 328.
- Carracci, Aníbal (pint.), 309.
- Caranza, arzobispo, 295, 310.
- Carreri, Andrea (pint.), 260.
- Casas, Fr. Bartolomé de las, 140.
- Castagno, Andrea del (pint.), 48, 117.
- Castellá, Luis de, 174.
- Castello, Fabricio (pint.), 258.
- Castiglione, Baltasar, 89.
- Castillejo, Cristóbal de, 84.
- Castro, J. R., 334.
- B. de (pint.), 105.
- Catalán, Juan (pint.), 184.
- Catalina Micaela, infanta de España, 299, 300.
- Caturla, María L., 42, 43, 47.
- Cavagna, Juan Bautista (pint.), 195.
- Céan Bermúdez, J. A., 211, 237, 314.
- Ceballos, Jerónimo de, 289.
- Cervantes, Miguel de, 324.
- Céspedes, Pablo de (pint.), 11, 15, 90, 266, 310, 313, 317, 319, 327.
- Cima de Conegliano (pint.), 43.
- Cincinati, Rómulo (pint.), 14, 257, 258, 259.
- Cisneros, Pedro de (pint.), 119, 120.
- Clerck, H. de (pint.), 318.
- Clóvio, Julio (pint.), 271, 289.
- Cobos, Francisco de los, 193, 227.
- Coecke, P. (pint.), 177.
- Colantonio (pint.), 84.
- Colón, Cristóbal, 140.
- Colonia, Francisco de (arq.), 111.
- Colle, Raffaello dal (pint.), 228.
- Comontes, Antonio de (pint.), 119, 120, 189.
- Francisco de (pint.), 14, 19, 120, 184, 189, 190, 193, 237, 295.
- Íñigo de, 189.
- Concha, Andrés de la (pint.), 216, 342.
- Diego de la (pint.), 216, 342.
- Conte, Jacopino dal (pint.), 159.
- Contreras, Venerable, 216.

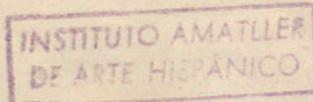
- Córdoba, Pedro de (pint.), 246.
 • Cortés, Hernán, 134.
 • Correa de Vivar, Juan (pint.), 19, 120, 184, 190, 228, 295.
 — Correggio, Antonio Allegri (pint.), 51, 226, 252, 257, 277, 305, 313, 320.
 • Cosida, Jerónimo (pint.), 14, 15, 18, 179, 180, 184, 333.
 — Cósimo, Pier de (pint.), 117.
 — Costa, L. (pint.), 25.
 Covarsí, A., 232.
 Covarrubias, Antonio de, 287.
 — Coxe, Miguel (pint.), 196, 211.
 — Credensa, Giácomo de (pint.), 70.
 • Credensa I, Nicolás de (pint.), 70, 178.
 — II, Nicolás de (pint.), 70.
 • Cubells, Maestro de (pint.), 73.
 • Cuevas (pint.), 183.
 Darby, D., 156.
 Delgado, Pedro (pint.), 120.
 — Dolce, Carlos (pint.), 11.
 Dormer, Diego José, 74.
 — Durero, Alberto (pint.), 11, 12, 51, 57, 63, 64, 69, 70, 76, 109, 110, 140, 166, 170, 179, 180, 183, 205, 232, 239, 245, 259, 277, 324.
 Durham, Maestro de, 109, 112.
 • Echave Orio, Baltasar de (pint.), 15, 342.
 • Egea, Maestro de (pint.), 76.
 Encina, Juan del, 106.
 Erasmo de Rotterdam, 17.
 • Esquert, Pablo (pint.), 10, 327, 328, 333, 334.
 • Esteve, Miguel (pint.), 52.
 Esturmio (V. Storm).
 • Factor, Nicolás (pint.), 177.
 • Falcó, Nicolás (pint.), 32, 52.
 Farnesio, cardenal, 247.
 Felipe II, rey de España, 10, 15, 17, 231, 247, 251, 258, 259, 260, 272, 277, 278, 290, 295, 299, 300, 305, 327.
 • Fernandes, Enrique (pint.), 70, 178.
 • Fernández, Alejo (pint.), 12, 16, 19, 75, 128, 133, 134, 139, 140, 145, 146, 196, 221, 228.
 — Gregorio (escult.), 16, 317.
 — Jerónimo (escult.), 271.
 • Luis (pint.), 145.
 — Luis (pint.), 216, 319, 323.
 — Pedro (pint.), 128, 145, 148.
 — Pedro (pint.), 139.
 — de Córdoba, Francisco, 127.
 — Rodríguez, Juan (pint.), 180, 183.
 — de Santaela, Rodrigo, 134.
 Fernando el Católico, rey de España, 73, 74, 127.
 • Ferrando, Manuel (pint.), 41.
 — Spagnuolo (pint.), 41.
 Ferrer Bassa (pint.), 9.
 • Figueiredo, Cristóbal de (pint.), 177.
 • Flagelación, Maestro de la (pint.), 60, 145, 146.
 Flandes, Bernat de (pint.), 184.
 — Juan de (pint.), 12, 19, 84, 102, 105, 106, 109.
 Flémalle, Maestro de (pint.), 91.
 Florentin, Andrés (pint.), 128.
 Fogolino, M. (grab.), 43.
 • Fonz, Andrés (pint.), 112.
 Forli, Melozzo da (pint.) (V. Melozzo da Forli).
 Forment, Damián (escult. y pint.), 75, 76.
 Forner, Jaime (pint.), 70.
 — Fra Angélico (pint.), 48, 81, 96, 169.
 — Francesca, Piero de la (pint.), 12, 89, 90, 91, 92, 117.
 — Francia, F. (pint.), 25.
 — J. (pint.), 156.
 — Franco, Battista (pint.), 299.
 Friedländer, M. J., 89.
 — Frutet, Francisco (pint.), 211.
 Fuente, Rodrigo de la, 289.
 — Fuenteovejuna, Maestro de (pint.), 145, 146, 147, 153.
 — Gabarda, Maestro de (pint.), 57.
 — Gallego, Fernando (pint.), 11, 89, 95, 257.
 — Gallipienzo, Maestro de (pint.), 83.
 Gamba, C., 90.
 — Gamonal, Maestro de (pint.), 112.
 — Gante, Justo de (pint.) (V. Justo de Gante).
 — García, Martín (pint.), 76.
 Garcilaso de la Vega, 47, 81, 106.
 — Gascó I (pint.), 69, 70.
 — II (pint.), 69, 70.
 — Gerard David (pint.), 127, 240.
 — Ghirlandajo, David (pint.), 32, 43, 44, 47, 48, 112, 117, 118, 156, 159.
 — Giner, Juan (pint.), 75, 83.
 — Giorgione, Jorge Barbarelli il (pint.), 43, 44.
 — Giotto di Bondone (pint.), 118, 278.
 — Goltzius, Enrique (pint.), 232.
 — Gómez, Cristóbal (pint.), 319.
 — Juan (pint.), 260, 295.
 — Martín (pint.), 52, 193.
 — de Mora, Juan (arq.), 295.
 — Moreno, Manuel, 109, 153, 190, 194, 226, 227, 324.
 — González de San Martín, Diego (pint.), 184.
 — Gossaert, Juan (pint.), 13, 76, 111, 237.
 — Grande, Baltasar (pint.), 128.
 — Granello, Nicolás (pint.), 18, 257, 258.
 Granvela, cardenal, 299.
 — Greco (pint.), 15, 16, 17, 18, 19, 117, 134, 231, 232, 237, 240, 257, 258, 271, 272, 277, 278, 287, 288, 289, 296, 320, 324.
 Gregorio XIII, 313.
 — Grifo, Maestro del (pint.), 52.
 Grimani, 196.
 Guas, Juan, 118.
 Gudiol Ricart, José, 69.
 Gutiérrez de Cúellar, 296.
 — Guercino, Francisco Barbieri el (pint.), 287.
 — Heemskerck, Martín van (pint.), 177, 210.
 — Helle, Isaac de (pint.), 295.
 — Here, Lucas de (pint.), 319.
 — Hermes Vermeij, Isaac (pint.), 15, 341.
 Hernández, Tomás (pint.), 336.
 — Herrera (pint.), 109.
 — Herrera, Alonso de (pint.), 296.
 — Herrera, Cristóbal de (pint.), 109.
 — Herrera, Francisco (pint.), 318.
 — Hijo Pródigo, Maestro del (pint.), 334.
 — Hispanus, Johannes (pint.), 57.
 Holanda, Francisco de, 225.
 — Huguet, Jaime (pint.) 57, 64, 69, 96.
 Hulin de Loo, G., 84, 89, 90.
 — Ibáñez, Alonso (pint.), 196.
 — Imperato, Jerónimo (pint.), 195.
 — Isabel de Austria, 296.
 — la Católica, 73, 169.
 — Clara Eugenia, infanta de España, 11, 299, 300.
 — Jacobo Florentino (V. Torni l'Indaco, Jacopo).
 — Jacomart (pint.), 25, 37.
 — Jáuregui, Juan de (pint.), 11, 314.
 — Jiménez, Miguel (pint.), 74.
 — Jiménez de Santiago, Pedro (pint.), 196.
 Joan Tomás (V. Tomás, Joan).
 — Joanes Ispanus (pint.), 117.
 Jordán, Esteban (escult.), 296.
 Juan III de Portugal, 299.
 — de Juanes (pint.), 9, 14, 16, 18, 112, 155, 156, 159, 160, 165, 166, 169, 170, 173, 174, 177, 231, 237, 247, 259, 335, 336.
 — Juanes, Margarita (pint.), 155, 174.
 — Julio Romano (V. Aquiles, Julio de).
 Juni, Juan de (escult.), 44, 83, 200.
 Justi, C., 215.
 — Justo de Gante (pint.), 89, 90.
 — Kempeneer (V. Campaña, Pedro de).
 Kerver, Thilman, 169.
 — La Puente, Francisco (pint.), 76.
 — Juan (pint.), 76.
 — Juan Prudencio (pint.), 76.
 — Lanaja, Maestro de (pint.), 76.
 — Landa, Juan de (pint.), 335.
 — Lanini, B. (pint.), 266.
 Laurana, Francisco (arq.), 84.
 — Lecce, Mateo de (pint.) (V. Pérez de Alessio, Mateo).
 — Leonardo (V. Vinci, Leonardo de).
 — Leoni, Pompeyo (escult.), 296.
 — Leyden, Lucas de (pint.), 75, 105.
 — Lippi, Fra Filippo (pint.), 81.
 — Filippino (pint.), 13, 47, 48, 117, 194.
 Loaysa, arzobispo, 295.
 — Lobo, Bartolomé (pint.), 246.
 Longhi, R., 90, 91, 117, 194, 209, 226, 248.
 — López, Andrés (pint.), 127.
 — Francisco (pint.), 309.
 — Lorena, Claudio (pint.), 44.
 — Lozoya, Marqués de, 128, 296.
 — Luini, Bernardino (pint.), 42, 239.
 — Lumbier, Juan de (pint.), 335.
 Luna, Álvaro de, 90.
 — Llanos, Andrés (pint.), 51.
 — Fernando de (pint.), 12, 31, 41, 42, 43, 44, 47, 48, 51, 59, 76, 155, 156, 177.
 — Lloréns, Cristóbal (pint.), 174.
 Machuca, Pedro, 13, 14, 148, 153, 184, 225, 226, 227.
 Madurell, José María, 178.
 Maestre, Vicente (pint.), 336.
 Magallanes, F. de, 134.
 — Magallón, Miguel (pint.), 335.
 Mantegna, Andrés (pint.), 22, 25, 47, 69, 83.
 — Manzanillo, Maestro de (pint.), 105.
 — Marcantonio Raimondi (grab.), 51, 170, 183, 189, 200, 222.
 — Marco de Siena (pint.), 248.
 Margarita de Parma, 300.
 — Martínez, Diego (pint.), 193.
 — Martínez, Francisco (pint.), 296.
 — Gregorio (pint.), 15, 296.
 — Jusepe, 73, 74, 180, 183, 212, 265, 272, 327, 328, 333, 334, 335.
 — Montañés, Juan (escult.), 212, 215, 324.
 — Vallejo, Maestro de (pint.), 32, 52.
 — Martorell, Bernardo (pint.), 57.
 — Masip, Vicente (pint.), 14, 18, 155, 156, 159, 160, 165, 166, 170, 174, 247.
 — Vicente Juan (pint.), 155, 174.
 — Navarro, Vicente Juan (V. Juan de Juanes).
 — Masolino da Panicale (pint.), 9.

- Massys, Quintín (pint.), 14, 63, 133, 232, 240.
 Mata, L. (pint.), 336.
 Matarana, Bartolomé (pint.), 335, 336.
 Matas (pint.), 12, 58, 64, 69, 73.
 — Pedro (pint.), 64.
 Mates, Juan (pint.), 341.
 Matienzo, Sancho de, 134.
 Mayer, August L., 25, 156, 210, 212, 216.
 Mayner, Alejandro (pint.), 17, 193, 226, 227.
 Medina, 215, 216.
 Medoro, Angelino de (pint.), 342.
 Mejía, Pedro, 117.
 Melozzo da Forli (pint.), 89, 90, 117.
 Memling, Hans (pint.), 21, 25, 140, 239.
 Mendoza, Pedro de, 189.
 Mercader, Matías, 26.
 Mesa, Pedro de (pint.), 222.
 Metsys, Quintín, 111.
 — Miguel Angel Buonarrotti (pint.), 10, 11, 13, 14, 42, 44, 47, 51, 189, 194, 199, 210, 216, 225, 226, 232, 247, 248, 252, 259, 260, 271, 277, 288, 296, 310, 319.
 Miseria, Fr. Juan de la (pint.), 309, 310.
 Mohedano (pint.), 260, 314, 317, 318.
 Mois, Rolán de (pint.), 327, 328, 333, 334.
 Mondéjar, marqués de, 225.
 Monegro, J. B. (escult.), 290.
 Montalbergo, Jerónimo de (pint.), 178.
 — Pietro Paulo de (pint.), 178, 334, 341.
 Montefeltre, Federico de, 89, 90.
 Montemayor, Jorge de, 174.
 Monzón, Rafael Juan de (pint.), 335.
 Moñino, A. Rodríguez, 246.
 Mora, Francisco de (arq.), 295.
 — Jerónimo de (pint.), 335.
 Morales, Ambrosio de, 310.
 — I, Cristóbal de (pint.), 140.
 — II, Cristóbal de (pint.), 246.
 — Jerónimo de (pint.), 246.
 — Luis de (pint.), 14, 160, 170, 226, 231, 232, 237, 238, 239, 240, 245, 246, 334.
 Moro, Antonio (pint.), 296, 299.
 Morone, Pietro (pint.), 198, 334.
 Moya, Cristóbal (pint.), 341.
 Murillo, Bartolomé E. (pint.), 200, 320.
 Muziano, Jerónimo (pint.), 222, 295.
 — Narduch, Juan (V. Miseria, Fr. Juan de la).
 Narváez, Alonso de (pint.), 342.
 — Navarrete, Juan Fernández de (pint.), 11, 15, 251, 252, 257, 258, 278, 290, 296, 342.
 Nelli, Fabio, 296.
 Nicolau, P. (pint.), 37, 76.
 Niño de Guevara, cardenal, 289.
 Nisart, Pedro (pint.), 22.
 Nuñes, Pedro (pint.), 14, 17, 57, 70, 177, 178.
 Núñez, Andrés, 287.
 Oliva, Maestro (pint.), 73.
 Olivares, conde de, 260.
 Ororbia, Maestro de (pint.), 81, 82, 83.
 Ortiz, Gaspar (pint.), 183.
 Ortoneda, Cristóbal (pint.), 341.
 Oscariz, Ramón de (pint.), 335.
 Osma, Maestro de (pint.), 110.
 Osona el Joven, Rodrigo de (pint.), 12, 21, 22, 25, 26, 38, 41, 42, 44, 73, 155, 166, 173.
 — el Viejo, Rodrigo de (pint.), 12, 21, 22, 25, 31, 32, 38, 41, 44.
 Pacheco, Francisco (pint.), 10, 11, 16, 17, 178, 196, 200, 211, 212, 215, 216, 227, 237, 240, 247, 248, 251, 265, 266, 271, 272, 288, 290, 295, 299, 305, 309, 313, 317, 318, 319, 320, 323, 324, 327.
 — Pagano, Francisco (pint.), 31, 32, 38.
 — Palanquinos, Maestro de (pint.), 106.
 — Palencia, Gaspar de (pint.), 195.
 — Palenque, Juan de (pint.), 227.
 — Palomino, A. 51, 127, 211, 231, 237.
 — Pantoja de la Cruz, Juan (pint.), 16, 260, 299, 305, 306, 309.
 — Paredes, Maestro de (pint.), 105.
 — Parmigianino, il (pint.), 305.
 — Pécori, Doménico (pint.), 41.
 — Pedrili (ó Pedriles), Santos (pint.), 296.
 — Pelegrét, Tomás (pint.) (V. Peliguet, Tomás).
 — Peliguet, Tomás (pint.), 183, 334.
 — Pereira, Maestro de los (pint.), 21, 44, 52, 57, 155.
 — Pereda, Juan de (pint.), 14, 184, 189.
 — Pereira, Vasco de (pint.), 16, 17, 216, 314, 317, 318.
 — Pereyns, Simón (pint.), 341, 342.
 — Pérez (pint.), 148.
 — — Antón (pint.), 147, 222.
 — — Antón (pint.), 296.
 — — de Alessio, Mateo (pint.), 15, 16, 18, 215, 266, 271, 314, 318, 342.
 — — de Cervera, Diego (pint.), 228.
 — — Peroli, los (pint.), 15, 19.
 — — Francisco (pint.), 265.
 — — Juan Bautista (pint.), 265.
 — — Pertús, Juan (pint.), 334.
 — — Lorenzo (pint.), 334.
 — — Miguel (pint.), 334, 335.
 — — Pedro (pint.), 334, 335.
 — — Rafael (pint.), 334.
 — — Perugino, Pedro Vannucci il (pint.), 38, 42, 43, 48, 106, 133, 146, 147, 239.
 — — Picardo, León (pint.), 13, 110, 111, 112.
 — — Pietro Spagnolo (pint.), 90.
 — — Pino, Marco da (pint.), 212.
 — — Pinturicchio, Bernardino di Betto il (pint.), 42, 105, 133, 147.
 — — Piombo, Sebastián del (pint.), 47, 51, 156, 245.
 — — Pippini (pint.) (V. Biagio delle Lame).
 — — Pizarro, Francisco, 134, 196.
 — — Plasencia, Antón de (pint.), 76.
 — — Policleto (escult.), 42.
 — — Polidorino, il (V. Rubiales, Pedro).
 — — Polidoro (pint.), 183.
 — — Pontormo (pint.), 13, 14, 194, 232.
 — — Ponz, Antonio, 190, 200.
 — — Pordenone, Juan Antonio Licinio, el (pint.), 156.
 — — Porta (pint.), 63.
 — — — Fra Bartolomeo della (pint.), 48, 156, 194.
 — — — Miguel Juan (pint.), 177, 335.
 — — Portillo (pint.), 147.
 — — — Maestro de, 109, 110.
 — — Post, Ch. R., 21, 22, 25, 31, 32, 37, 41, 42, 48, 52, 57, 76, 105, 106, 109, 110, 112, 117, 119, 120, 127, 128, 145, 146, 147, 156, 160, 189, 190, 193, 226.
 — — Potenzano, Francisco (pint.), 335.
 — — Poussin, Nicolás (pint.), 44.
 — — Pozo, Francisco del (pint.), 342.
 — — Pozuelo, Maestro de (pint.), 109.
 — — Pozzo, Francisco (pint.), 335, 336.
 — — — G. B. (pint.), 328.
 — — Prado, Blas de (pint.), 290, 295, 318.
 — — Miguel del (pint.), 52.
 — — Preboste (pint.), 288.
 — — Puig, R. (pint.), 179.
 — — Pulgar, Hernando del, 153.
 — — Puppini (pint.) (V. Biagio delle Lame).
 — — Quiroga, arzobispo, 295.
 — — Rabuyate, Benito (pint.), 193, 195, 296.
 — — Rafael (pint.), 9, 13, 14, 15, 17, 32, 42, 44, 48, 51, 59, 64, 83, 96, 117, 133, 146, 159, 165, 166, 173, 177, 189, 193, 194, 196, 199, 205, 212, 221, 225, 238, 259, 310.
 — — Ramenghi, Bartolomé (pint.), 193.
 — — Ramírez, Juan (pint.), 148, 153.
 — — Ramírez de Aguilera, Juan (pint.), 222.
 — — Raxis, Pedro de (pint.), 227, 327.
 — — Reixach, Juan (pint.), 21, 37.
 — — Requena, Gaspar (pint.), 174, 177, 231.
 — — Requena, Vicente (pint.), 336.
 — — Requesens, Luis de, 258.
 — — Reyes Católicos, 84, 89, 91.
 — — Ribalta, Aldonza, 155.
 — — — Francisco (pint.), 16, 155, 259, 309, 335, 336.
 — — — Juan (pint.), 155.
 — — — Ribera, José de (pint.), 11, 59, 155.
 — — — Juan de, 231, 240, 245.
 — — — Ribes, Francisco de (pint.), 70.
 — — — Rincón, Antonio del (pint.), 127.
 — — — de Figueroa, Hernando de (pint.), 127.
 — — — Riofrío, Maestro de (pint.), 128.
 — — — Rodriguez, Daniel (pint.), 145.
 — — — Roelas, Juan de las (pint.), 15, 318, 323.
 — — — Rojas, Francisco de, 190.
 — — — Romana, Pedro (pint.), 140, 145, 147, 148.
 — — — Romano, Julio (pint.), 13, 14, 156, 165, 199, 334.
 — — — Rómulo (pint.), 248.
 — — — Ronchi, Tiberio (pint.), 260.
 — — — Ropit, A. (pint.), 70.
 — — — Rosales, Diego (pint.), 128, 227.
 — — — Rosselli, Cósimo, 117.
 — — — Rossetti, Giovan Paolo (pint.), 215, 248.
 — — — Rosso, Juan Bautista il (pint.), 13, 14, 194.
 — — — Rovere, Lucrecia della, 248.
 — — — Rubens, Pedro Pablo (pint.), 64, 200, 209, 334.
 — — — Rubiales, Pedro (pint.), 174, 228, 231, 247.
 — — — Ruiz, Bartolomé (pint.), 147.
 — — — Fr. Francisco, 127.
 — — — Hernán (arq.), 210.
 — — — Salido, Pedro (pint.), 222.
 — — — Velasco, Francisco (pint.), 246.
 — — Sagredo, Diego de, 111.
 — — Saltillo, marqués de, 196.
 — — Salvatierra, Conde de, 111.
 — — Salviati, Francisco Rossi (pint.), 14, 15, 165, 212, 231, 259, 266.
 — — Sambricio, Valentín de, 237.
 — — San Antonio, Maestro de (pint.), 110.
 — — San Félix, Maestro de (pint.), 13, 58, 60, 63, 64, 70, 73, 75.
 — — San Lázaro, Maestro de (pint.), 52.
 — — San Leocadio, Felipe Pablo de (pint.), 52.
 — — Pablo de (pint.), 12, 31, 32, 37, 38, 41, 52, 63, 155.
 — — San Martín, Diego de (pint.), 184.
 — — San Narciso, Maestro de (pint.), 41, 63.
 — — Sánchez Cantón, F. J., 127, 309.
 — — Coello, Alonso (pint.), 92, 290, 296, 299, 300, 305, 306, 309, 327.
 — — Cotán, Fr. Juan (pint.), 295, 318.
 — — — de Guadalupe, Antón (pint.), 139.
 — — — de Guadalupe, Miguel I (pint.), 139.
 — — — Miguel II (pint.), 139.
 — — — Sanchís Sivera, J., 159.
 — — — Santa Cecilia, Maestro de (pint.), 16, 342.
 — — — Cruz (pint.), 118, 128.
 — — — — Maestro de la (pint.), 13, 111, 112.

- Santa Cruz, marqués de (V. Bazán, Álvaro de).
 — Elena, Maestro de (pint.), 13, 69, 70, 73.
 Santillana, marqués de, 90.
 Santa Fede, Fabricio de (pint.), 195.
 Sanz Artibucilla, J., 83, 180.
 Saralegui, Leandro de, 37, 160.
 Sarriñena, Cristóbal (pint.), 336.
 — Francisco (pint.), 336.
 — Juan (pint.), 336.
 Sarto, Andrea del (pint.), 13, 16, 290, 342.
 Saucedo, Juan de (pint.), 216.
 Schepers (V. Esquert).
 Schmarsow, Augusto, 89.
 Schongauer, Martín (pint.), 102, 133, 134, 146, 183, 195, 232.
 Scilicula, 271.
 Scorel, Juan (pint.), 177, 210, 232.
 Segarra, Jaime (pint.), 73.
 Segovia, Maestro de (pint.), 127.
 Semini, Octavio (pint.), 258.
 Sentenach, N., 140.
 Seraffí, Pedro (pint.), 178.
 Serras, hermanos (pint.), 37, 57, 237.
 Sesto, César de (pint.), 159.
 Sigena, Maestro de (pint.), 13, 48, 52, 75, 76, 81.
 Signorelli, Luca, 117.
 Sigüenza, P. José, 10, 11, 190, 252, 257, 258, 259, 260, 290.
 Siloé, Diego (escult.), 111.
 Sinobas, Maestro de (pint.), 112.
 Sirga, Maestro de (pint.), 105.
 Sodoma, Juan Antonio Bazzi el (pint.), 13, 194, 232.
 Solórzano, Esteban (pint.), 76.
 Spagnuolo, Ferrando (pint.) (V. Ferrando Spagnuolo).
 Starnina, Gerardo (pint.), 9.
 Storm, Fernando (pint.), 14, 19, 177, 196, 210, 221, 232, 314.
 Straeten, Jorge van der (pint.), 296.
 Sutrá, J., 64.
 Támaro, Maestro de (pint.), 13, 105, 106.
 Tavarón, Lázaro (pint.), 259.
 Theotocópuli, Jorge Manuel (pint.), 287, 288, 289.
 Theotocopoulos, Doménico (pint.) (V. Greco, El).
 Thomassin, Felipe (grab.), 215.
 Tibaldi, Peregrino (pint.), 15, 17, 18, 248, 258, 259, 260, 265, 296.
 Timantes (pint.), 324.
 Tintoretto, Jacopo Robusti el (pint.), 15, 95, 178, 257, 277, 290, 328.
 Tito, Santi de (pint.), 295.
 Tiziano Vezellio (pint.), 10, 15, 18, 64, 251, 252, 271, 272, 277, 299, 305, 328, 333, 334.
 Tizón, Artos (pint.), 336.
 Tomás, Joan (pint.), 69.
 Tormo, Elías, 17, 21, 22, 32, 41, 48, 52, 59, 156, 159, 166, 189, 247, 272.
 Torni l'Indaco, Jacopo (pint.), 226.
 Torre, José de la, 145.
 Tramoyeres, L., 21, 41, 159.
 Trapier, Elisabet du Gué, 240.
 Tura, Cosme (pint.), 75.
 Ucello, Paolo (pint.), 38.
 Urbina, Diego de, 16, 17, 290, 327.
 Urbino, Francisco de (pint.), 257, 258.
 Ustarroz, Andrés de, 74.
 Vaga, Perino del (pint.), 13, 14, 199, 212, 226.
 Valda, Juan Bautista, 155.
 Valdés Leal, Juan de (pint.), 11.
 Valdivieso, Luis de (pint.), 216.
 Valverde de Amusco, Juan, 228, 248.
 Valla, Lorenzo, 17.
 Vallejo, Jerónimo Vicente (pint.) (V. Cossida, Jerónimo).
 Vallejo, Juan Vicente (pint.), 179.
 Van der Goes, Hugo (pint.), 44, 47.
 Van der Weyden, Roger (pint.), 139, 200, 239.
 Van Eyck, Huberto y Jan (pint.), 22, 84, 209, 317.
 Van Orley (pint.), 13, 111.
 Vargas, Juan de (pint.), 211.
 — Luis de (pint.), 9, 14, 19, 196, 199, 211, 212, 215, 216, 222, 247, 314, 317, 318, 320, 342.
 Vasari, Jorge (pint.), 212, 215, 226, 228, 231, 247, 248.
 Vázquez, Alonso (pint.), 16, 309, 310, 317, 318, 319, 320, 323, 327.
 — Antonio, 110, 195.
 — Jerónimo (pint.), 195.
 Vázquez, de Rengifo, 289.
 Vega, Antonio de (pint.), 127.
 — Lope de, 289.
 Velasco, Cristóbal de (pint.), 295.
 — Juan (pint.), 296.
 — Luis de (pint.), 295.
 Velázquez, Diego (pint.), 17, 92, 101, 196, 211, 299, 305, 320, 323, 324.
 Vélez, Luis (pint.), 195.
 Veneciano, Bernardino (pint.), 260.
 Vergara el Mozo, Nicolás de, 252.
 Vergós, familia de los (pint.), 69.
 Vermeer, Juan (pint.), 37, 209.
 Verónés, Pablo Cagliari el (pint.), 10, 257, 266.
 Verrié, F. P., 58.
 Vicente, Fray (pint.), 252.
 Villahermosa, duque de, 10, 327, 333.
 Villanueva, Alonso de (pint.), 147.
 Villaviciosa, Alonso de (pint.), 183.
 Villegas, Alonso de, 295.
 — Marmolejo, Pedro (pint.), 19, 216, 221, 318.
 Villena, Sor Isabel de, 37, 166, 169.
 Villoldo, Juan de (pint.), 195, 290.
 Vinci, Leonardo de (pint.), 13, 41, 42, 43, 44, 48, 59, 63, 170, 199, 239, 240.
 Viñaza, conde de la, 334.
 Vives, Juan Luis, 58.
 Volterra, Daniel de (pint.), 14, 15, 199, 200, 216, 247, 248, 290, 313.
 Voragine, Jacobo de, 82.
 Vos, Martín de (pint.), 11, 199, 222, 314, 342.
 Witz, Conrad (pint.), 84.
 Yáñez de la Almedina, Fernando, 9, 12, 31, 32, 41, 42, 43, 44, 47, 48, 51, 52, 57, 59, 76, 106, 117, 119, 155, 156, 166, 174, 193, 240.
 Zaidía, Sebastián (pint.), 336.
 Zamora, Juan de (pint.), 140, 146.
 Zitow, Miguel (pint.), 58.
 Zúccaro, Federico (pint.), 15, 16, 17, 258, 259, 260, 265, 266, 295, 310, 328, 335.
 Zúccaro, Tadeo (pint.), 266, 310.
 Zucchi, Jacobo (pint.), 16, 318.
 Zurbarán, Francisco de (pint.), 16, 96, 169, 232, 317, 318.

COLOCACIÓN DE LAS LÁMINAS EN COLOR, FUERA DE TEXTO

Lámina I.—Fernando Yáñez: San Juan Bautista. (Colección Prats, Barcelona)	Frente a la pág.	46		
» II.—Ayna Bru: Detalle del martirio de San Cugat. (Museo de Barcelona) ...	»	»	»	56
» III.—Pedro Berruguete: Piedad. (Colección particular, Barcelona)	»	»	»	100
» IV.—Luis de Morales: San Esteban. (Colección Chicote, Valladolid)	»	»	»	234
» V.—El Greco: San Pedro y San Pablo. (Museo de Barcelona).	»	»	»	282



Este duodécimo volumen de
ARS HISPANIAE,
en papel expresamente fabricado por
S. TORRAS DOMÉNECH, S. A.,
huecograbado en negro, obtenido en los talleres
RIEUSSET, S. A., y HUECOCOLOR,
y láminas en color realizadas por
HUECOGRABADO PLANAS,
los cuatro de Barcelona, se acabó de imprimir en
ALDUS, S. A., de Madrid,
el 31 de mayo de 1955.

DOCUMENTAL

INSTITUTO AMATLLER
DE ARTE HISPÁNICO

N.º Registro 4400

Signatura Hist. 4
Crítica Arte

Sala

Armario

Estante