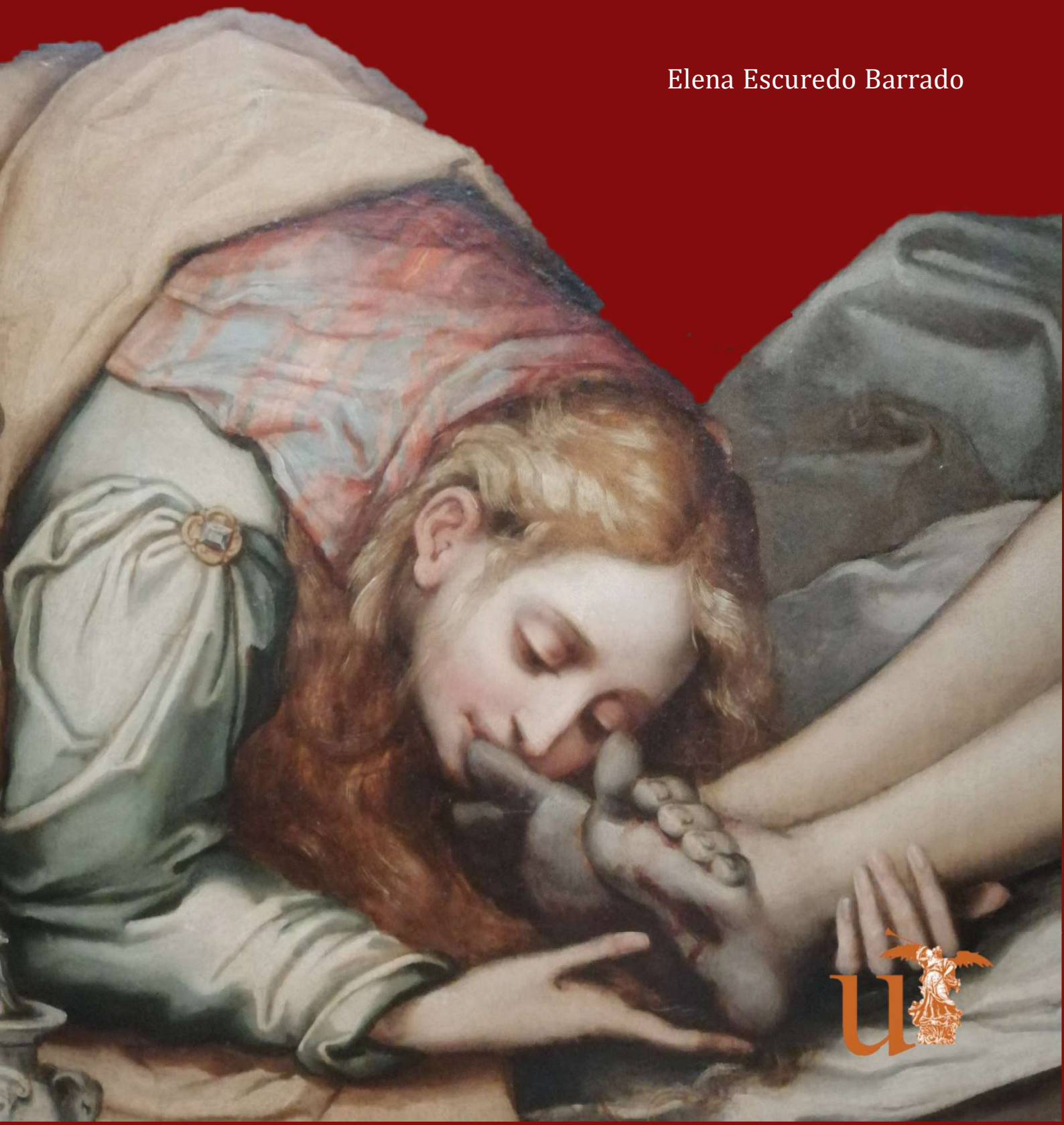


LUIS DE VARGAS EN LA ENCRUCIJADA:
DE LOS MODOS DE FLANDES A LA *MANIERA MODERNA*
EN LA PINTURA SEVILLANA DEL SIGLO XVI.

-Tomo I-

Elena Escuredo Barrado



UNIVERSIDAD DE SEVILLA
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE

**LUIS DE VARGAS EN LA ENCRUCIJADA:
DE LOS MODOS DE FLANDES A LA *MANIERA MODERNA* EN
LA PINTURA SEVILLANA DEL SIGLO XVI.**

Elena Escuredo Barrado

Tesis doctoral dirigida por
Fernando Cruz Isidoro y Benito Navarrete Prieto

Sevilla, 2020



Índice

- Tomo I -

SECCIÓN I

0. Agradecimientos	1
1. Introduzione e motivazioni	5
2. Metodologia e obiettivi	11
3. Referencia, valoración y olvido de Luis de Vargas	19
3.1. “Un santo de sueños paganos”: Fortuna crítica de Mal Lara hasta principios del siglo XX.	19
3.2. “Comprimari de la manera”: Estado de la cuestión hasta nuestros días	52

SECCIÓN II

4. El gremio de pintores	69
4.1. Contratos de aprendizaje y de oficialato. Pruebas de examen	78
4.2. Los maestros pintores	91
4.3. La adquisición de materiales	96
4.4. Pintores veedores	99
4.5. Participación de los pintores en fiestas litúrgicas	104

5. Vida cotidiana de los pintores sevillanos	115
5.1. Collaciones y viviendas de pintores	116
5.2. Estudio socio-económico según las cartas dotales	126
5.3. Fiar como signo de amistad	135
5.4. Pintores devotos a una cofradía	139
6. Panorama pictórico en el segundo tercio del siglo XVI: De Juan de Zamora, valedor de la tradición, a Pedro de Campaña, manierista singular.	143

SECCIÓN III

7. Luis de Vargas: un pintor de ida y vuelta.	209
7.1. Su soggiorno italiano: hecho evidente, pero cuestión oscura	209
7.1.1. Un nebuloso día para entrar en Roma	209
7.1.2. Breves apuntes sobre la nación española en Roma	212
7.1.3. Italia, una destacada academia de artistas	221
7.1.4. Notas de lo que pudo ver y aprender en Roma	231
7.1.5. Su posible participación en la decoración de Castel Sant'Angelo	238
7.1.6. Vasari como referente, Salviati como inspiración y otras sugerencias formales	249
7.1.7. ¿Una última parada en Nápoles antes de volver?	263
7.2. El artista que llegó de Italia. El proceso creativo y su producción gráfica: certezas, dudas e improbables.	302
7.2.1. "El libro de sus secretos"	302
7.2.2. Aprender copiando del natural y de los maestros	311
7.2.3. La idea hecha trazo	341
7.3. Etapa final y plena en Sevilla: 1550-1567.	362
7.3.1. La familia	362
7.3.2. La primera parte de su última etapa (1550-1556)	377
7.3.3. Consolidación, protagonismo y plenitud (1559-1567)	413

7.4. Su obra conservada: atribuciones seguras y posibles	514
7.4.1. Escenas con donantes.	514
7.4.2. Su presencia en el Museo de Bellas Artes de Sevilla	530
7.4.3. Sanlúcar de Barrameda y Madrid, dos hallazgos (casi) inéditos	550
8. La estela de Luis de Vargas	561
8.1. La pervivencia de sus enseñanzas en Sevilla: Vasco Pereira, Luis Fernández y Luis de Valdivieso.	561
8.2. La diáspora tras su muerte: Andrés de Concha y Francisco Venegas.	599
9. Solo noticias en papel mojado: la obra desaparecida de Luis de Vargas.	621
9. 1. Diversas localizaciones sevillanas y su presencia en Madrid	622
9.2. Posibles Vargas en colecciones españolas	636
9.3. Su nombre en colecciones y ventas europeas	657
 SECCIÓN IV	
10. Conclusiones	677

*

SECCIÓN V

Anexo documental	1
4. El gremio de pintores.	1
5. La vida cotidiana de los pintores sevillanos.	9
6. Panorama pictórico en el segundo tercio de siglo XVI. De Juan de Zamora, valedor de la tradición, a Pedro de Campaña, manierista singular	16
7. Luis de Vargas: un pintor de ida y vuelta.	55
8. La estela de Luis de Vargas.	78
Bibliografía	89

SECCIÓN I

0. Agradecimientos.

Es difícil escribir los agradecimientos para una tarea que ha ocupado casi los últimos cinco años de mi vida. Son todos los que están, pero, seguramente, no están todos los que son. Anticipo mis disculpas por si alguien pudiera sentirse olvidado en toda esta relación.

Antes que a nadie, y remontándome a los comienzos más primarios de un estudio que nunca pensé que pudiera llegar a tener la densidad y longitud alcanzada, debo recordar al profesor Fernando Quiles, quien comenzó dirigiendo esta tesis doctoral. Fue él quien creyó en las posibilidades de este proyecto y quien me animó con vehemencia a investigar y escribir sobre la pintura sevillana del quinientos. Junto a él, agradezco al profesor Fernando Cruz que aceptara dirigirme y me acogiera, aún cuando mi tema no encajaba del todo en su grupo de investigación, brindándome, además, todas las atenciones necesarias para poder solicitar la Ayuda FPU. En mi segundo año, hizo aparición el profesor Benito Navarrete, quien gustó de formar parte de este proyecto, cuyo argumento era cercano a sus intereses. En esta tesitura, y con mucha amabilidad y elegancia, sabiendo que quizá podría ayudarme con más garantías, Fernando Quiles le cedía su lugar en esta historia. Por tanto, de nuevo, mi más sincero agradecimiento a él y a Benito por involucrarse en la investigación que estaba llevando a cabo.

Por menos tiempo, pero también tutores, remito mi gratitud a la profesora Barbara Agosti y al profesor Andrea Zezza, por haberme dado acogida en las dos estancias que me llevaron a Italia buscando al pintor. Fue allí donde más maduré, desde un punto de vista personal y profesional, y donde pude conocer a especialistas como Giovanna Saporì, quien se convirtió en una auténtica tutora en la sombra. Fueron muchas las veces que charlamos y valiosísimos los consejos que me dio. Cada tutoría con ella era un aprendizaje y una inflación motivacional. Asimismo, durante mi primer *soggiorno*, en las entrañas de la Bibliotheca Hertziana, conocí a mi compañera, y ahora amiga, Nuria Martínez, doctoranda por entonces y ya doctora en la actualidad, quizá la que mejor ha sabido entender mis agobios y preocupaciones. También allí, en las callejuelas del Trastevere, fragüé una bonita amistad con Lorenzo y Giulia, a quienes agradezco la corrección de las partes escritas en italiano. En mi estancia napolitana entré en contacto con Stefano de Mieri y Pierluigi Leone de Castris, a quienes debo el detalle de que me atendieran con

tanto interés y curiosidad. He de recordar también a Alessandra Rulo, miembro del Dipartimento Documentazione del Museo e Real Bosco di Capodimonte, quien me facilitó el acceso a los fondos de dicha institución, en una de las experiencias más stendhalianas de cuantas viví en este tiempo.

En mi último año pude disfrutar de un mes de estancia en University of California Los Ángeles (UCLA), bajo la tutorización de Michele Villaseñor Black, lo cual me permitió trabajar en The Getty Research Institute. Sin el acceso a sus vastos fondos hubiera sido casi imposible escribir uno de los capítulos de esta tesis. Compartí aquel mes de estancia con Escardiel González, amiga y confidente, quien ha resultado ser un apoyo fundamental en la última fase de este proyecto.

Son muchas las personas que de una forma u otra me han brindado ayuda y que, cada uno en su papel, son también parte de esta tesis. A mis compañeros del Departamento, muy especialmente a Alejandro Prada y a Enrique Muñoz, por su amistad y las largas horas en un cubículo sin ventilación. A mis colegas del Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla, por conseguir que la tarea de búsqueda fuera más amena, llegando a hacer de aquellas largas mañanas verdaderos recuerdos de felicidad: Antuanett Garibeh y Virginia Vera, sin vosotras no hubiera sido lo mismo. Entre tanto legajo, debo desempolvar mis reconocimientos hacia el profesor Francisco Núñez Roldán, a quien admiro por encima de la amistad que nos une. Allí y en tantos otros lugares, también compartí momentos con Davinia Barajas, quien creyó en esta tesis cuando no era más que una idea sin fuerza, y para quien no me alcanzan las palabras.

No puedo cerrar esta sección de agradecimientos sin mencionar al profesor Teodoro Falcón, quien me motivó en segundo de carrera para seguir la senda de la Historia del Arte, haciéndome olvidar paulatinamente mi inclinación hacia el magisterio de educación primaria en el que previamente me había formado. Tampoco puedo olvidar dar las gracias a José Riello, por incentivar me a cuestionar la obra con otros ojos e invitarme a pensar de forma diferente, así como a los religiosos Álvaro Pereira y Antonio Bueno, siempre dispuestos a echarme una mano cuando les pedí ayuda y opinión. Asimismo, quisiera recordar a Rafael y a Amelia, quienes me dieron cobijo en su gallega Casa de Meyre, un oasis de paz donde pude escribir parte de esta tesis, sonido de *choiva* y olor a tierra mojada, incluidos.

Nada de esto hubiera sido posible sin mis padres, fuente inagotable de amor, confianza y dedicación. Papá, gracias por enseñarme a perseverar y ser valiente. Mamá, gracias por ser la mejor amiga que se puede tener.

1. Introduzione e motivazioni.

Questo lavoro di tesi di dottorato intitolato *Luis de Vargas en la encrucijada: de los modos de Flandes a la manera moderna en la pintura sevillana del siglo XVI* viene presentato come uno studio sul pittore Luis de Vargas (h. 1505-1567), artista fondamentale all'interno della pittura sivigliana nel secondo terzo del XVI secolo. La sua realizzazione fa parte del programma di dottorato in Storia della Facoltà di Geografia e Storia dell'Università di Siviglia, associato al Dipartimento di Storia dell'Arte. Questo progetto è stato reso possibile grazie a un "Ayuda de Formación del Profesorado Universitario" (FPU), ottenuto nel 2015 e indetto l'anno precedente dall'allora Ministero de Educación Cultura y Deporte. Il progetto è stato svolto con il tutoraggio e sotto la direzione di Fernando Cruz Isidoro, professore titolare di cattedra presso l'Università di Siviglia, al cui gruppo di ricerca *Centro de Investigación de la Historia de la Arquitectura y del Patrimonio Artístico Andaluz* (HUM-171) sono associata. La direzione di questo progetto si completa con la figura di Benito Navarrete Prieto, professore presso l'Università di Alcalá.

Questa tesi inizia presentando una revisione della letteratura sul pittore Luis de Vargas - non sulla pittura rinascimentale sivigliana - focalizzata come un'analisi della fortuna critica che lo ha accompagnato dalla sua morte fino ai giorni nostri. Questa analisi non è solo una panoramica delle diverse pubblicazioni, ma si propone l'importante compito di capire quale fosse la sua fama e quali motivi hanno portato all'ostracismo e all'oblio in cui è stato immerso negli ultimi tempi, cosa che lo ha reso poco attraente per gli specialisti e sconosciuto al pubblico generale.

Senza fingere di essere una monografia, né di raccogliere un catalogo ragionato dell'artista, quest'analisi nasce dalla volontà di scoprire la sua persona e il suo lavoro, comprendendolo alla luce del contesto in cui ha vissuto, imparato e dipinto. Quali erano stati i suoi precedenti? Con quali artisti si era formato? Con quali personaggi del suo tempo aveva legato? Quali conseguenze ha avuto la sua produzione sulla generazione successiva di pittori? Queste sono alcune delle domande a cui cerca di rispondere. Collocarlo nella Siviglia del tempo ci permette di sapere qual è stato il funzionamento della gilda dei pittori e scoprire alcuni dei suoi membri, non solo da un punto di vista professionale, ma piuttosto inseriti in una rete

di relazioni interpersonali in quello che viene presentato come uno studio della vita quotidiana. Gettare queste basi era necessario per affrontare la memoria di un pittore che, nato nella città di Betis, si formò in Italia, nell'orbita dei grandi nomi della maniera. La seconda parte di questa tesi rivolge la sua lente alla Roma di Paolo III, quella in cui il pittore assumerà le chiavi estetiche che la sua opera conservata manifesterà in seguito. È quindi necessario affrontare a questo punto lo studio del suo lavoro grafico per cercare di scoprire quale era il processo creativo che seguiva quando si trattava di sviluppare un'opera. Successivamente, il lavoro affronta l'ultima tappa della sua vita, quella che già si svolge a Siviglia, dove può essere documentata praticamente in ogni anno tra il 1550 e il 1567, ad eccezione degli anni tra il 1556 e il 1559, in cui deve essere collocato il suo secondo soggiorno italiano. Il ritrovamento di documenti relativi alla sua vita personale e professionale costituisce un ricco corpus per metter in luce aspetti finora sconosciuti. Considerato che lasciava un buon numero di apprendisti e seguaci, ritenevo necessario dedicare loro un capitolo, attenendosi ai nomi che Pacheco aveva dato loro nel suo Libro de verdaderos retratos. La tesi va avanti con una sezione in cui sono state scrutinate quelle fonti, pubblicazioni e testimonianze che accennavano a varie opere del pittore, situate in varie località sivigliane o nelle più diverse collezioni private, spagnole o straniere, per lo più del XVIII e XIX secolo. Infine, una sezione di conclusioni condensa i risultati derivati direttamente o indirettamente da tutte le pagine del lavoro.

Per rendere la lettura più piacevole e facilitare la comprensione del contenuto, le immagini appaiono inserite nel testo. La numerazione è deduttiva, quindi la prima cifra si riferisce al capitolo in cui l'immagine è disposta. In questo modo, se ci si dovesse riferire a una fotografia già utilizzata, il lettore potrà facilmente individuarla nelle pagine precedenti. Questo stesso sistema è utilizzato per ordinare i documenti trascritti nell'appendice inclusa nel secondo volume di questa tesi di dottorato, che si chiude con un'ampia bibliografia.

*

Una pala d'altare messa in un angolo e mal illuminata, dimenticata e di suggestivo soprannome, è stata l'origine del mio interesse per il pittore Luis de Vargas. Scoprire chi fosse quell'artista e quale fosse il messaggio che poteva essere nascosto dietro il *Retablo de la gamba* ha generato in me una curiosità che è stata amplificata dalla mancanza di letteratura specifica. I testi lo presentavano in modo indubitabile come uno dei grandi rappresentanti del Rinascimento pittorico a Siviglia, ma le informazioni fornite su di lui erano sempre ripetitive e limitate. La produzione di riferimento di Juan Miguel Serrera, lo stimolante *Nueva Roma* di Vicente Lleó e il rivelatore *El largo siglo XVI* di Fernando Marías, mi hanno spinto a pensare che forse quell'artista avesse bisogno di uno studio approfondito.

In questa fertile scena artistica, inserita in un contesto di prosperità economica e di cambiamento sociale, la figura di Vargas, come quella di tanti altri, era polverosa. Insieme all'estrazione e alla pubblicazione di notizie documentarie, la pittura sivigliana del Cinquecento aveva a malapena studi precisi, oltre a quelli fatti dal già citato Serrera, che non ho avuto l'opportunità di incontrare, ma che è stato un riferimento durante tutto questo percorso. Il peso del barocco nella tradizione storiografica della città eclissò opere e artisti del secolo precedente.

Tra gli studi dedicati ad Alejo Fernández e Hernando de Esturmio vi erano importanti lacune che impedivano la piena conoscenza e la migliore comprensione dei canali attraverso i quali transitò la pittura rinascimentale locale. Sorprendentemente, nessuno storico ha intrapreso un esame esaustivo delle figure di Pedro de Campaña o Luis de Vargas, i due grandi baluardi del secondo terzo del secolo. Affrontare con successo una tesi in cui entrambe le due figure fossero studiate in dettaglio era impossibile, per ragioni di tempo e spazio, anche se lo studio di uno costringerebbe in qualche modo ad attraversare la vita ed il lavoro dell'altro. Mentre la figura del de Campaña era altrettanto attraente, la ricerca coinvolta nel suo studio sarebbe stata molto più ampia e complessa, poiché avrebbe implicato scoprirlo nella sua nativa Bruxelles, seguirlo attraverso l'Italia, accompagnarlo a Siviglia e riportarlo nelle Fiandre nell'ultima fase della sua vita. Era un progetto meno praticabile; e implicava anche una maggiore raccolta bibliografica grazie alle pubblicazioni di Nicole Dacos e alla recente biografia a lui dedicata da Enrique Valdivieso.

In linea di principio, e secondo fonti incrociate, Vargas dovrebbe essere documentato solo in Italia e riscoperto a Siviglia.

Un artista che ha affrescato la Giralda, è stato ritratto da Pacheco, ricordato da Murillo, è stato di interesse di Madrazo e di gusto dei francesi e degli inglesi, meritava una tesi mirata. Tuttavia, l'impossibilità di prevedere i risultati mi ha portato a contemplare la possibilità di studiare l'artista in relazione con la gilda dei pittori, essenziale per la struttura sociale e professionale del momento. Grazie alla ricerca svolta in vari archivi locali nell'anno del mio corso di Master, ho potuto individuare numerosi documenti inediti di vario genere su diversi pittori che esercitavano la loro professione in città, il che mi ha permesso di ampliare le conoscenze esistenti ed analizzare i rapporti personali e di lavoro di un gran numero di artisti che fino ad allora erano stati solo un nome, o di alcuni che non lo erano nemmeno. Studiare i pittori nel loro contesto, con notizie relative alla loro famiglia e alla loro bottega, stimolava il mio interesse. Conoscere la loro vita quotidiana mi dava l'impressione di renderli più vicini, e mi aiutava a capire come funzionavano le relazioni interne, quali erano gli interessi che li muovevano o quali problemi dovevano affrontare.

Questi erano gli stessi archivi in cui avrei trovato nuove informazioni sul pittore, che insieme allo studio della sua opera conservata e alla scoperta di nuovi pezzi avrebbe permesso di recuperare con un certo successo la sua figura per la Storia dell'Arte. Tuttavia, la vera rilevanza consisteva nel rispondere a quella domanda che non ho mai smesso di avere in testa: cosa ha fatto questo artista in Italia per più di vent'anni? Un soggiorno così prolungato deve avere avuto conseguenze decisive sia per lui che per la scena artistica sivigliana in cui si è reinserì al suo ritorno. Conoscere le sue circostanze formative avrebbe permesso di spiegare la sua arte e le conseguenze che avrebbe potuto avere per la generazione successiva, quella che avrebbe preceduto Pacheco, Roelas o Velázquez. L'Italia era l'avanguardia delle arti, un'accademia in sé per sé. Come ci è arrivò? Molto era stato scritto sulle *aquile del Rinascimento* spagnolo, su Pedro Rubiales o Gaspar Becerra, o anche su Juan de Juanes, la cui possibile permanenza in Italia continua a generare dibattito. Scrivere in quella tabula (quasi) rasa che era Vargas si presentava come

qualcosa di altamente motivante, non solo per il mio interesse personale per l'artista, ma per i contributi che potevano essere apportati alla disciplina.

La biografia non autorizzata di Pacheco, gli scritti di Palomino e il *Dizionario* di Ceán Bermúdez, hanno costituito il punto di partenza per scoprire se Vargas fosse davvero un pittore tanto eccezionale come appariva nell'adulazioni che questi, e molti altri, gli dedicarono.

2. Metodologia e obiettivi.

Questa tesi di dottorato è il risultato di una metodologia flessibile e adattiva, in quanto implica l'applicazione combinata di una serie di metodi in base alle circostanze e al contenuto. Ciascuno di questi metodi contribuisce con i suoi vantaggi e integra le carenze degli altri.

Sulla base della precedente esperienza maturata con la realizzazione del mio progetto finale di Master (TFM) - dal titolo *Sevilla imperial: panorama artistico en torno a 1526* - ho iniziato il mio viaggio attraverso questo progetto di tesi con una ricerca bibliografica più profonda che ha completato la precedente, al fine di ottenere una visione più completa dell'argomento affrontato. Presto mi sono accortata della scarsità di studi concreti sulla pittura sivigliana in generale, e sul pittore in particolare, il che ha rafforzato e giustificato il mio interesse nel fare questa tesi. Ho ampliato la ricerca ad altri argomenti trasversali e complementari, necessari per comprendere la complessità della Siviglia del Cinquecento; considerato che le manifestazioni artistiche non si verificano isolatamente nel loro contesto, come ha sottolineato Taine, fattori politici, sociali, economici e culturali dovevano essere affrontati per comprendere la realtà poliedrica in cui era inserita l'attività dei pittori. Questa prima ricerca, interamente svolta utilizzando le risorse della biblioteca dell'Università di Siviglia a mia disposizione, è stata seguita da un'altra che mi ha portato a Madrid, nella biblioteca del Museo del Prado. Alla bibliografia in spagnolo si aggiungevano ora titoli in italiano, francese e inglese, lingue con le quali ho dovuto familiarizzare nel corso degli anni e che mi hanno dato accesso a un gran numero di libri e articoli che sono stati decisivi nell'elaborazione di questa tesi. Di fronte alla progressiva necessità di consultare un ampio spettro di letteratura straniera, ho dovuto ricorrere al Prestito Interbibliotecario offerto dall'Università di Siviglia, CBUA, nonché ai servizi in rete del suo portale web, come i metasearcher di DIALNET, CSIC o JSTOR. Infine, anche Google Books e Genesis Library sono stati strumenti utili.

Dopo questo primo, seppur profondo, approccio bibliografico, mi sono preoccupata di ricorrere ad archivi alla ricerca di notizie che permettessero di colmare le lacune esistenti e da cui poter estrarre dati utili per ampliare la

conoscenza che fino ad allora si aveva. Partire da una metodologia filologica, limitata a criteri positivisti e basata sulla ricerca di nuove notizie nelle fonti storiche, mi ha permesso di raccogliere una grande quantità di informazioni che sono state successivamente vagliate, analizzate e interpretate. Pur mantenendo l'accortezza di non cadere in una fiducia cieca nei dati raccolti, ho ritenuto che questi avrebbero dovuto guidare la struttura e lo sviluppo dello studio. È stata la mancanza di lavoro conservato che mi ha portato a posizionare il baricentro di questa tesi nei dati che potevano essere estratti dai diversi archivi. La ricerca è iniziata a Siviglia, più specificamente nell'*Archivo de Protocolos Notariales*, dove avevo già rintracciato un numero significativo di file per affrontare la realizzazione del mio TFM. L'intenzione era scoprire notizie inedite di pittori che mi permettessero di comprendere meglio la scena artistica locale, il funzionamento della gilda e, soprattutto, rivelare nuovi e sconosciuti dati sul pittore Luis de Vargas, che potessero colmare la mancanza di opere conservate o persino fornire indizi per la loro localizzazione, e a colmare importanti lacune riguardo alla sua vita personale e familiare. In questo senso, ho seguito la linea segnata da ricercatori come Hernández Díaz, Sancho Corbacho, Muro Orejón o López Martínez. Con quasi nessun indizio, il compito si presentava arduo e noioso. Tuttavia, dopo aver analizzato i vari documenti pubblicati dai suddetti autori, ho deciso di redigere una tabella statistica con gli uffici in cui vari pittori eseguivano le loro scritture notarili. Non succedeva in tutti i casi, ma era abbastanza normale per i pittori avere un ufficio di fiducia a cui ricorrevano più spesso; o era anche comune per alcuni uffici registrare più opere d'arte rispetto ad altri, per esempio laddove si registravano più spedizioni alle Indie o più pratiche del Municipio. Nel caso relativo a questa indagine, dei 24 uffici esistenti, 1, 3, 5 e 17 erano stati ben esaminati, ben monitorati per quanto riguarda il primo terzo del XVI secolo. Per il terzo centrale, le ricerche di questi storici si diversificarono, motivo per cui era rimasto molto materiale da consultare. I pochi documenti che erano stati pubblicati su Vargas furono consegnati nell'ufficio 9, allo scriba Mateo de Almonacir, e il 23, dove lo scriba era Juan de Santamaría. Ho stabilito che questo dovesse essere stato il punto di partenza. Vagliare questi due uffici, fascicolo per fascicolo, dal 1550 - anno in cui il pittore tornò a Siviglia - fino al 1567 - l'anno della sua morte, anche se successivamente decisi di espandere la ricerca fino al 1570, alla ricerca di indizi che potessero condurmi al testamento del pittore. Allo stesso modo, cercando di

trovare notizie sia del suo arrivo in città che della sua morte, ho consultato tutti i fascicoli di tutti i uffici per gli anni 1549, 1550, 1566 e 1567. Poiché in un archivio così vasto è facile perdersi, o lasciarsi affascinare dai documenti che emergono, i risultati mi sono stati indirizzati con altri mezzi all'interno di questa sezione dei protocolli notarili, per cui la ricerca sistematica effettuata in ufficio 9 è stata estesa anche agli uffici 1, 3, 6, 16 e 23. È difficile calcolare quanti fascicoli abbia consultato, ma la cifra potrebbe avvicinarsi al mezzo migliaio. Oltre ai Protocolli, ho controllato i documenti dell'archivio di Celestino López Martínez -CELOMAR- costituito per compensare il furto di documenti che aveva fatto in vita, donandoli all'archivio da cui li aveva sottratti, qualcosa di simile a quanto accaduto con i documenti rubati da Gestoso, ora consultabili presso Biblioteca Colombina della Cattedrale di Siviglia, la cui consultazione si è resa necessaria per quest'indagine.

Sempre a Siviglia, ho consultato i fondi documentali dell'*Archivo del Arzobispado de Sevilla* (AGAS) e dell'*Archivo de la Catedral de Sevilla* (ACS), entrambi con sede nel Palazzo Arcivescovile. Il secondo era già stato ispezionato dal suddetto Serrera, grazie al quale era nota la partecipazione di Vargas alle opere associate alla cattedrale. L'esame preciso di alcune sezioni mi ha consentito di completare i dati già disponibili, non solo in relazione al nostro pittore, ma anche ad altri colleghi di professione e committenti per i quali lavorò. Infine, la ricerca documentaria nella città che lo ha visto morire si completa con la visita ai vari archivi parrocchiali i cui fondi si inserivano nella cronologia proposta per questo studio, sia nei loro registri di battesimi, matrimoni e morti.

Dopo il primo anno di tesi a Siviglia, è stato necessario andare in Italia con l'ambizione di rispondere a quella domanda di fondo. Già allora stavo beneficiando di un *Ayuda de Formación del Profesorado Universitario (FPU)*. Questo contratto di pre-dottorato offriva la possibilità di richiedere soggiorni all'estero al fine di sviluppare il proprio progetto di ricerca. Ho chiesto un supporto per "breve soggiorno", di tre mesi ufficiali, che sono diventati quattro informali. Pur essendo la prima sostituta, ho deciso di intraprendere un soggiorno, non una borsa di studio, presso l'Università di Tor Vergata, sotto il tutoraggio della professoressa Barbara Agosti. Con nient'altro che una breve e lontana conversazione che ho avuto con il professor Gonzalo Redín quando ho iniziato questo progetto, mi sono avventurata

ad indagare negli archivi di Roma. Per questo primo soggiorno ho concentrato la mia ricerca sull'Archivio Storico Capitolino e, attraverso varie vicissitudini ho finito per approdare nell'Archivio Segreto Vaticano, una delle esperienze più belle di tutti questi anni di ricerca. Questo ed il seguente soggiorno sono stati decisivi per la maturazione intellettuale di questa tesi di dottorato.

Durante il mio secondo soggiorno, l'anno successivo, il professor Andrea Zezza mi ha accolto presso l'Università degli Studi della Campania – Luigi Vanvitelli. Anche se l'aiuto offertomi dal Ministero - in questo caso si trattava di una borsa di studio - contemplava solo tre mesi, ho deciso di ampliare l'esperienza e investirne altri quattro, da dividere a metà tra Napoli e Roma: la prima doveva essere esplorata dal principio mentre nella seconda avevo ancora molto da ricercare. A Napoli ho cercato prove documentali del pittore nell'Archivio di Stato di Napoli, i cui fondi sono molto frammentati e hanno avuto perdite significative negli anni centrali del secolo, motivo per cui ho praticamente svuotato tutti i fascicoli che mi interessavano. Ho anche consultato la bibliografia relativa all'argomento di studio presso la Biblioteca Nazionale di Napoli, con sede a Palazzo Reale. Invece, a Roma, sono andata all'Archivio di Stato di Roma e all'Archivio dell'Opera Pia, centro documentario della Chiesa spagnola di Roma, recentemente aperto dopo molti anni di chiusura, dove ho potuto consultare tutti i documenti relativi al periodo in esame.

Altre due fonti di consultazione bibliografica il cui accesso è stato essenziale nel mio ultimo anno di ricerca, devono essere aggiunte alle istituzioni sopramenzionate. Lontani l'uno dall'altro, ma ugualmente rilevanti, sono stati i fondi del *Getty Research Institute*, a Los Angeles, dove ho avuto l'onore di fare ricerche grazie a un soggiorno alla *UCLA University*, così come la Biblioteca della Fondazione Abengoa Focus, dove sono custoditi i fondi bibliografici e fotografici dello storico Alfonso E. Pérez Sánchez.

I risultati cruciali scaturiti dalle indagini negli archivi sivigliani contrastano con la scarsità di ritrovamenti della mia ricerca italiana. Pertanto, era necessario ricorrere ad altri metodi, diversi dal precedente, ma comunque efficaci. La consultazione di un'ampia bibliografia nella Biblioteca Hertziana di Roma mi ha permesso di accedere alla conoscenza più accurata del lavoro degli artisti che facevano parte del contesto e dell'orbita estetica del pittore. Attraverso i parametri

filologici della metodologia artistica ho cercato di esaminare influenze e fonti figurative che potessero darmi indizi sui pittori con cui avesse potuto lavorare e sulle opere che avessero potuto rappresentare un riferimento. A sua volta, scoprire nuovi dipinti senza più dati dell'opera stessa richiedeva nello stesso modo un uso comparativo, che avrebbe permesso l'identificazione della "forma significativa" e delle "sensazioni appropriate", nelle parole del Berenson, che richiedevano precisione nella visione. Per educare l'occhio è stato essenziale osservare le opere dal vivo, così ho visitato innumerevoli chiese della città del Tevere e visitato un numero significativo di musei, dagli affollati Vaticani, alla calma Galleria Borghese, passando per la deliziosa Farnesina, museo in sé per sé, o l'inaspettata Galleria Doria Pamphili. Ho anche approfittato dei miei soggiorni per viaggiare in luoghi vicini che potessero completare questa formazione: Firenze, Siena, Pisa, Orvieto, Viterbo e Salerno sono state alcune delle destinazioni. Lo studio formale delle opere, sia ad olio che ad affresco, di vari pittori come Perino del Vaga, il Sermoneta, Domenico Rietti, Vasari, Marco Pino, Francesco Salviati o Giovan Bernardo Lama, tra gli altri, è stato decisivo al fine di stabilire criteri che convalidassero la presenza del pittore sivigliano a Roma e il suo possibile passaggio per Napoli. In mancanza di prove documentali di ciò, solo attraverso lo studio diretto del lavoro era possibile determinare ipotesi all'interno di questa sezione. Pertanto, affinare la percezione del disegno, del colore o della luce, poteva garantire un certo successo nel poter applicare un metodo attribuzionista alla scoperta di nuove opere, precedentemente sconosciute o erroneamente attribuite. Allo stesso modo, nel mio tentativo di trovare pezzi collegati ai pennelli di Vargas, le banche dati offerte dai vari musei e gallerie del mondo sono state strumenti fondamentali, consentendo un ampio accesso alle loro collezioni: Museo del Louvre, British Museum, Harvard Art Museum, Budapest Museum of Fine Arts, Kunsthistorisches Museum di Vienna, ecc.

D'altra parte, come accennato in precedenza, le informazioni estratte dai fondi documentari dovevano essere analizzate con cautela, senza considerare certezza ciò che con l'inchiostro firmarono notai e artisti. Contratti, cause legali o documenti di dote sono strumenti utili ma non inconfutabili. Sono stati particolarmente preziosi nel fare studi sociologici, permettendo di ricostruire la rete di pittori della Siviglia del XVI secolo, conoscere il rapporto personale e professionale sviluppatosi tra loro, o la loro posizione sociale ed economica

all'interno della gilda. Allo stesso modo, mi ha avvicinato al contesto, ai committenti e al valore monetario di un'opera d'arte in un dato momento e in un dato luogo. Il ritrovamento delle clausole dei contratti o delle volontà dei vari personaggi ha permesso di leggere tra le righe aspetti legati alla mentalità del momento, soprattutto per quanto riguarda la religiosità. Pertanto, la vasta documentazione ottenuta è stata essenziale per scrivere i capitoli introduttivi, fornendo nuovi dati e interpretazioni di un argomento a cui, sebbene fosse stato trattato, soprattutto per quanto riguarda la configurazione della gilda, non era stata data tanta attenzione dal punto di vista della sociologia dell'artista nella Siviglia nel Cinquecento. In questo senso, la reciprocità degli effetti sociali e artistici cui fa riferimento Hauser è vincolante: l'arte è il prodotto della società e la società è il prodotto dell'arte.

Nel limite delle possibilità, e considerato che non tutte le opere offrono le stesse garanzie analitiche, lo studio della produzione di Vargas è stato effettuato cercando di combinare le metodologie già menzionate con l'iconologia, cercando di svelare il significato finale del pezzo in questione secondo la storia della cultura visiva, come ha sostenuto Panofsky. Ogni opera d'arte è particolare, generata in un anno specifico, per un certo committente, con particolari premesse e per un luogo determinato. Cercare lo "spirito del tempo", come raccomandato dalla Scuola di Vienna. Ho cercato di interpretare le varie opere senza cadere in generalità e trattando ogni lavoro nella sua causalità - a condizione che avessi i mezzi per farlo. Inoltre, focalizzare lo studio in uno specifico pittore mi ha permesso di scavare in vari temi trasversali che si intersecavano a mano a mano che elaboravo il discorso. Pertanto, e anche se non esplicitamente, riferimenti a tecniche, letteratura o commercio arricchiscono il contenuto di questa ricerca. Come ha giustamente affermato Taine, diventa necessario conoscere lo spirito dei costumi della società in cui si genera l'opera per potervi approfondirla, il determinismo del mezzo come elemento fondamentale per scoprire il significato del pezzo, cosa che Dvorak ha sviluppato in una necessaria interrelazione tra la storia della filosofia del pensiero e quella del pensiero, religione e forme artistiche.

Non si è voluto fare una monografia dell'artista, ma è chiaro che quest'opera potrebbe essere iscritta nel campo delle biografie, uno dei campi più coltivati nella storia dell'arte. Inserendolo nei suoi contesti, fuggendo dalla mera catalogazione, e

offrendo una visione personale, lavorativa, estetica, tecnica e persino devozionale, ho cercato di avvicinarmi a e avvicinare la figura di uno dei pittori tanto ammirati dagli artisti delle generazioni successive, quanto dimenticati dal grande pubblico di oggi.

*

Gli obiettivi sollevati e da affrontare attraverso lo sviluppo di questo lavoro di tesi di dottorato sono stati i seguenti:

- Conoscere ampiamente il contesto in cui la pittura savigliana si sviluppò nella seconda metà del XVI secolo, comprendendo le cause che hanno dato origine alle varie manifestazioni artistiche.

- Approfondire le conoscenze esistenti sulla gilda dei pittori, sia nel suo funzionamento come organizzazione, scavando nelle condizioni sociali ed economiche dei suoi membri, così come nei legami personali e professionali che si stabilirono tra loro, considerando la possibile esistenza di relazioni in modo endogamico.

- Collocare il pittore Luis de Vargas in tutta questa rete di relazioni multidirezionali, attraverso l'analisi della sua vita familiare e del suo sviluppo professionale.

- Scoprire cosa è successo durante i suoi anni in Italia, con chi si è formato, quali città ha visitato o per chi ha lavorato.

- Studiare l'importanza del disegno per la sua formazione e analizzare il processo creativo seguito per la realizzazione delle sue opere.

- Considerare la rilevanza che può aver avuto all'interno della scena artistica savigliana, quali conseguenze ebbe il suo ritorno dall'Italia e come il suo lavoro influenzò le generazioni successive,

- Ampliare il catalogo delle opere del pittore e farne una cernita, correggendolo da quelle opere la cui attribuzione risulta dubbia o imprecisa.

- Ritrovare/Recuperare la sua figura nella storia della pittura savigliana, tenendo conto dei fattori che potrebbero aver portato alla sua dimenticanza e considerando le ragioni della sua fama nei secoli precedenti.

