

Luis de Vargas, pincel y mano peregrina

ELENA ESCUREDO

Imagen de cubierta: Luis de Vargas, *Prendimiento de Cristo* (detalle de fig. 45).
Hacia 1555. Óleo sobre tabla, 67 × 109 cm. Museo de Bellas Artes de Sevilla.

Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH)
C/ Felipe IV, 12 – 28014 Madrid
91 369 22 54
www.cceh.es

© de la edición: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2025

© del texto: Elena Escuredo, 2025

© de las ilustraciones: ver Créditos fotográficos

Diseño de colección: Fernando Villaverde Ediciones, S.L.

Diseño y realización de cubierta: PeiPe Diseño y Gestión, S.L.

Maquetación: PeiPe Diseño y Gestión, S.L.

Fotomecánica: Museoteca, S.L.

Impresión: Advantia Comunicación Gráfica, S.A.

Esta obra ha recibido una ayuda a la edición del Ministerio de Cultura.



También ha recibido una ayuda del proyecto de investigación «Circulación de la imagen en la geografía artística del mundo hispánico en la Edad Moderna» (IP: Benito Navarrete Prieto; Referencia: PID2020-112808GB-I00).

ISBN: 978-84-18760-56-3

Depósito legal: M-6606-2025

Impreso en España – Printed in Spain

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.es; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

Introducción:

«un santo con sueños paganos»

*Su carácter dulce, ocurrente, amable,
a la par que su piedad acendrada,
nos lo hacen aparecer como un santo
con sueños paganos¹*

Estas elocuentes palabras del polifacético Narciso Sentenach –pintor, escultor, arqueólogo, historiador y crítico de arte– bien podrían resumir la idea que perduró durante siglos de un pintor formado en Roma, donde las fachadas se decoraban con motivos paganos, que culminó su carrera en una Sevilla donde los contados encargos de temática mitológica quedaban eclipsados por la ingente cantidad de asuntos religiosos demandados desde todas las esferas. *La pintura en Sevilla. Estudio sobre la escuela pictórica sevillana desde sus orígenes hasta nuestros días...* se publicó en 1885, y en ella Sentenach encomiaba a Luis de Vargas por su manera de emplear el dibujo siguiendo el modelo de Rafael, lo cual por fin permitió comprender en Sevilla que «dibujar no es trazar líneas, sino formas». El artista, citado por muchos, alabado por unos y criticado por otros, transitó modestamente por las exiguas páginas que la Historia y la Historia del Arte le habían dedicado.

Fue el humanista Juan de Mal Lara el primero en escribir un comentario acerca de su buen hacer con el pincel. Ensalzó «la mano hermosísima de Luis de Vargas» al referirse a la decoración de la Giralda, que «pintó y enriqueció con su artificio»². Quizá tuviera oportunidad de tratarlo y conocerlo, pues ambos pudieron formar parte o ser cercanos al círculo de eruditos en torno al clérigo y licenciado Francisco Pacheco. No obstante, fueron el tratado y el escrito laudatorio del pintor homónimo, sobrino de este último, los que ofrecieron su retrato físico, personal y profesional más preciso³ (fig. 1).



1. Francisco Pacheco, *Luis de Vargas*. 1599-1644. Lápiz y aguada sobre papel, 340 × 240 mm. En su *Libro de descripción de verdaderos retratos, de ilustres y memorables varones*. Madrid, Biblioteca Lázaro Galdiano.

1

Soggiorno italiano: hecho evidente, pero cuestión oscura

A Roma «per vedere e imparare»¹

Cuando en 1527 las tropas comandadas por el condestable de Borbón llegaron a las murallas de Roma, la ciudad vivía una época de extraordinario florecimiento artístico. El legado del último Rafael había evolucionado de la mano de Giulio Romano, cuya actuación en la Sala de Constantino del Vaticano abrió la puerta a experimentar con las formas medidas y templadas de su maestro². En manos de Perino del Vaga y Polidoro da Caravaggio –los integrantes más jóvenes del taller del urbinés en el momento de su muerte– la herencia de Rafael sufrió una transformación según los nuevos parámetros derivados del arte de Rosso Fiorentino y Parmigianino, quienes también se encontraban en la ciudad, y gracias a los cuales los artistas afincados en Roma pudieron ir abandonado progresivamente tanto la adhesión estricta a los *modi raffaelleschi* como la exagerada sumisión a la *maniera michelangiotesca*³. La pintura se colmó de sutileza, complejidad y refinamiento, imbricando las sencillas formas iniciales en tonos cada vez más artificiosos y estilemas más sofisticados. Epítome de ello fue el *Cristo muerto con ángeles* de Rosso Fiorentino, pintado hacia 1525 para el obispo Tornabuoni de Arezzo, una desconcertante interpretación del tema de la Piedad: Cristo, de una belleza apolínea, descansa en un inerte e inestable equilibrio entre unos ángeles. La morbidez de su cuerpo desnudo ocupa todo el centro de la composición, en una imagen demasiado carnal para una obra religiosa que bien podía justificar las acusaciones de paganismo que desde el norte de Europa se vertían contra este tipo de representaciones⁴. Así entendía Parmigianino el arte, cuya función era a su juicio transmitir sensaciones exquisitas y excitantes, aunque para ello se tuvieran que modelar



4. Perino del Vaga, *Adoración del Niño con santos*. 1534. Óleo sobre tabla transferido a lienzo, 274,4 × 221,1 cm. Washington D.C., National Gallery of Art.



16. Atribuido a Luis de Vargas, *Madonna della Purità*. Hacia 1555.
Óleo sobre tabla, 104 cm de diámetro. Nápoles, iglesia de San Paolo Maggiore.

Castris ya se mostraron contrarios a esta autoría, el debate se ha reavivado en los estudios de Vincenzo Pacelli o Leticia Ruiz Gómez, quien ha propuesto datarla hacia 1550¹⁵⁴.

Si el cuadro por sí mismo no es capaz de ofrecer más información acerca del pintor que lo ejecutó, su historia tampoco es mucho más reveladora. Aunque la pieza se remonta al siglo XVI, llegó a manos de la orden teatina, a cargo de la basílica de

2

El proceso creativo de Vargas y su producción gráfica: certezas, dudas e improbables

Il disegno, come ho detto, è la forma, che da il Pittore alle cose, che va imitando: & è proprio un giramento di linee per diverse vie, le quali formano le figure. Oue bisogna, che 'l Pittore ponga ogni cura, e sparga del continuo ogni suo sudore [...]: né basta a un Pittore di esser bello inventore, se non è parimente buon disegnatore¹

«El libro de sus secretos»

Pese a lo que cabría esperar de un artista formado en Italia, donde se consideraba el dibujo como elemento liberador de la pintura, confortador del genio y traductor de la idea, el corpus gráfico de la obra de Vargas es notablemente exiguo². Son muy pocos los dibujos conservados e incorrectas algunas de las atribuciones que se han vertido. Si bien es cierto que el catálogo de dibujos de Campaña es más extenso y uniforme que el de Vargas en técnica y estilo, resulta irrisoria la cantidad de ejemplares a tinta y aguada de los artistas sevillanos del siglo XVI. Aunque cada encargo, especialmente retablistico, conllevaba la aprobación de las trazas según unos diseños que debían ser firmados por el artista y el comitente, casi nada ha llegado hasta nuestros días. Por ello, el estudio del dibujo sevillano constituye un verdadero reto para investigadores e historiadores, pues la falta de un corpus suficiente dificulta la tarea de plantear hipótesis axiomáticas y considerar la existencia de una posible tradición vernácula.

Pacheco alabó la capacidad dibujística de Vargas y tuvo la suerte de consultar el *taccuino* que el pintor se trajo de Italia, repleto de dibujos y anotaciones. En este «libro de sus secretos», como Pacheco lo dio a conocer, Vargas dibujó incansable a su paso por



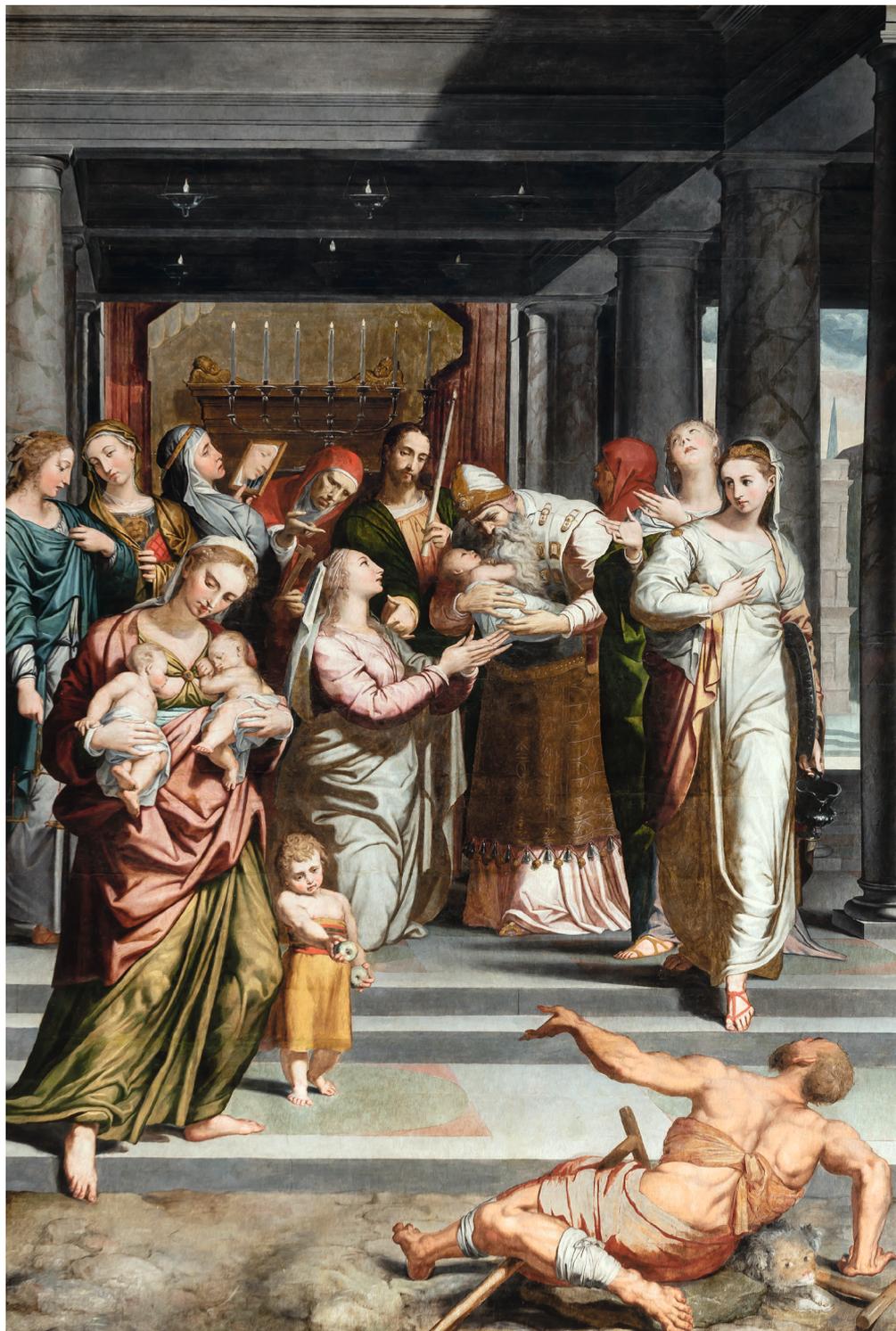
38. Luis de Vargas, *Salomón y la reina de Saba*. Hacia 1550. Pluma de tinta parda sobre papel, 175 × 137 mm. Florencia, Gallerie degli Uffizi.

3

El panorama pictórico en Sevilla durante el segundo tercio del siglo XVI: de Juan de Zamora, valedor de la tradición, a Pedro de Campaña, artista de vanguardia

En la Sevilla del primer tercio del siglo XVI, cuando las mentalidades y las artes ya avanzaban hacia un nuevo tiempo, la organización laboral de los oficios seguía descansando en los gremios, que tenían una finalidad eminentemente benéfica y ayudaban a sus miembros, prestando auxilio tanto a ellos como a sus familias en caso de enfermedad, muerte, cautiverio o cualquier otra circunstancia que pudiera llevarlos a la indigencia. Los gremios asistían a los más desfavorecidos y en ocasiones disponían de hospitales propios. Los pintores se agruparon bajo el patronato y la protección de san Lucas¹ en una cofradía gremial que, como las demás, se regía por unas reglas que proyectaban los propios hermanos y después aprobaba la autoridad eclesiástica. Mientras que las cofradías eran expresión jurídica de la unidad comunal, como un vínculo religioso entre diferentes pobladores del reino y sin normativas comerciales, los gremios, además de características benéfico-asistenciales, tenían como prioridad salvaguardar los intereses materiales y económicos de los maestros del oficio².

Hasta hace poco, la noticia más antigua del hospital o cofradía de los pintores databa de 1572, cuando el 15 de marzo la doncella Leonor de los Santos presentó una escritura de reconocimiento de tributo al Hospital de San Martín, «que es de los pintores e a vos Pedro de Villegas, pintor, su mayordomo»³. Sin embargo, gracias a un nuevo hallazgo documental, la localización de esta entidad en la collación de San Martín,



56. Pedro de Campaña, *Purificación de la Virgen*. 1555. Óleo sobre tabla, 330 × 240 cm.
Pintura central del retablo de la capilla del Mariscal. Catedral de Sevilla.

4

Llegada a Sevilla y primeras obras en la ciudad (1550-1556)

Vargas es el nexo que une las dos épocas; el cauce por donde las corrientes clásicas inundan la romántica heredad sin negarla¹

La familia

Las hipótesis y las incertidumbres sobre las que se apoya el estudio de la etapa italiana de Vargas se convierten en datos y certezas a partir de 1550. Aunque no es posible determinar con precisión cuándo llegó a Sevilla, los documentos invitan a pensar que no fue mucho antes. De hecho, la primera referencia que se tiene del pintor en la ciudad corresponde al verano de dicho año². Vargas tuvo que hacerse un hueco en un mercado de larga y consolidada tradición, basado en valores inamovibles y muy seguro para sus miembros, que contribuyó de manera eficaz al desarrollo económico y social de Sevilla. Se desconoce si hubo de pasar el examen para ejercer el arte de la pintura –algo bastante probable– o si las credenciales que traía de Italia bastaron para abrirle las puertas del gremio. Sea como fuere, lo cierto es que en octubre de 1550 aceptó a un aprendiz en su obrador, lo que permite considerarlo ya plenamente asentado en la ciudad e integrado en el gremio³.

Igual que otros pintores recién llegados como Alejo Fernández, Hernando de Esturmio o Pedro de Campaña, Vargas no tardó en contraer matrimonio. El casamiento no era entonces una cuestión de sentimientos, sino un acuerdo económico que favorecía a ambas partes y gracias al cual se pueden extraer datos importantes acerca de los contrayentes. El 3 de diciembre de 1550 Juan Fernández y su esposa, Leonor Fernández, concertaron el casamiento de su hija Juana con el pintor. Vargas se presentaba como vecino de la collación del Salvador, donde era también moradora su madre, Aldonza Jiménez.



79. Luis de Vargas, *Aparición de Cristo a su Madre*. Hacia 1555. Óleo sobre tabla, 116 × 43 cm. Museo de Bellas Artes de Sevilla.

de otra forma, dibujan una lengua y una mano, concediendo a la lengua llevar la primacía del discurso, y a la mano, ya que realiza los deseos de la lengua, en segundo lugar»¹³⁹.

Por su parte, el tema de la aparición de Cristo a su Madre nunca se había representado antes en la pintura sevillana¹⁴⁰ (fig. 79). La iconografía sí tuvo una mayor difusión en el levante español, tanto aislada como formando parte de ciclos pictóricos, algo que pudo estar determinado por la publicación de la *Vita Christi* de Isabel de Villena, en 1497, o el sermón de la Pascua de Resurrección de san Vicente Ferrer, donde relataba que Jesús se había aparecido a su Madre después de que el arcángel Gabriel le hubiese anunciado la Resurrección. El encuentro, que no se cita en las fuentes canónicas, fue validado por la exégesis medieval, siendo el *Liber de Virginitate* de san Ambrosio y el texto de Santiago de la Vorágine dos de las fuentes más elocuentes al respecto¹⁴¹.

Fueron muchos los escritos de literatura cristocéntrica que circularon por Sevilla durante todo el siglo XVI y que recogen esta escena, como el *Abece-dario espiritual* (1527-1554), de Francisco de Osuna, el *Tratado de la oración y meditación* (1556-1557), de San Pedro de Alcántara, la *Vida de santa Teresa de Jesús* (escrito por la santa entre 1563 y 1565) o *La vida de Cristo* (1575), de fray Luis de Granada. Existía un evidente interés por conocer la pasión de Cristo y reflexionar sobre ella, un tema fomentado desde el entorno franciscano, defensor de una

5

Consolidación, protagonismo y plenitud (1559-1567)

Tras su segundo y breve *soggiorno* italiano (1556-1559), Vargas estaba de vuelta en Sevilla al menos en el verano de 1559, cuando su nombre aparece recogido en los Libros de Adventicios, concretamente en la sección «Nóminas», cuyos datos lo sitúan trabajando para la catedral en los meses de junio y julio por 119 maravedíes diarios¹. A partir de aquí, su presencia ya es constante en los libros de fábrica, donde se acreditan las cantidades que se le libraron por diversos trabajos acometidos en solitario o con la ayuda de algún criado u oficial. En aquella época, los pintores más importantes de la ciudad tenían sus pinceles al servicio de la iglesia catedral: Antón Pérez, Pedro de Campaña, Luis Fernández, Antonio de Alfián o Juan Chacón fueron algunos de los que acometieron los numerosos encargos pictóricos del Cabildo. En las nóminas de 1559 no se especifica qué trabajos realizó Vargas, algo que sí se detalla en los Adventicios del año siguiente, cuando aderezó el monumento de Semana Santa en compañía de un mozo y en colaboración con Antón Pérez, sus hijos y otros peones². Esta colosal pieza eucarística, que se levantaba en la catedral para las ceremonias del Jueves Santo, era objeto de numerosas atenciones y una de las empresas en las que más dinero invertía el Cabildo. Todos los años se remozaba, y en las tareas de pintura, dorado y plateado que requería se empleaban hasta diez profesionales. Al frente siempre estaba el «pintor de fábrica», Antón Pérez, quien coordinaba los equipos. Esta hermosísima obra lígnea, proyectada por Hernán Ruiz, era una pieza de arquitectura efímera, configurada a base de arcos triunfales, rematada por esferas y pináculos, y coronada por una imagen alegórica de la Fe³. Las labores de reparación y mejora se antojaban interminables, y siempre se actuaba con premura, lo que obligaba a los oficiales a trabajar mañana, tarde y noche, incluso los días festivos⁴. A pesar de los continuos esfuerzos por mantener el monumento en perfectas condiciones para las fechas litúrgicas en las que tenía que servir al culto,

6

Últimos encargos y otras posibles obras

La pincelada endurecida

Coincidiendo con los trabajos de decoración en la Biblioteca Colombina, o quizá después, Luis de Vargas contrató la hechura del *Retablo de la Piedad* para la iglesia sevillana de Santa María la Blanca, firmado y fechado en 1564 (fig. 98), otra pintura conservada a la que no podemos asociar ningún contrato. A pesar de ello, se conoce el nombre de los comitentes, pues, según indica Ponz, el marco rezaba: «Este retablo y altar y entierro es de Francisco Ortiz Alemán y de Melchora Maldonado su mujer y de sus herederos y sucesores año de 1564»¹. Además, el *Viage de España* permite conocer la disposición primitiva –y quizá original– del retablo, que en la actualidad ha perdido alguna de las piezas que lo componían. Según su autor, en uno de los laterales se encontraba la *Estigmatización de san Francisco*, seguramente la misma que hoy se sitúa en el lateral derecho; sin embargo, él la describe en la zona superior (¿podría tratarse de otra tabla perdida?), ahora coronada por un relieve del *Padre Eterno*, de medio cuerpo, cuyo estilo coincide con las fechas del retablo y cuya ejecución concuerda con las dos personificaciones femeninas que se recuestan en las enjutas: la Fe, con un cáliz, y la Caridad, acompañada de un niño. Equilibrando la imagen del santo franciscano existía, según informa Ponz, una tabla con los retratos de los donantes, cuyo lugar ocupa ahora un *San Juan Bautista* deudor del estilo de Vargas. La estructura, carente de banco, apoya directamente sobre la mesa de altar, y sólo en un fino listón se lee: «Se hizo este Altar Año de 1564. Y se renovó el año 1774»².

Al margen de ésta, existe otra referencia de gran interés, pero desconcertante al mismo tiempo. En 1868, tras la Desamortización y la supresión de conventos, la Real Academia de Bellas Artes de Primera Clase realizó una revisión patrimonial de la ciudad y elaboró un



98. Luis de Vargas, *Piedad*. 1564. Óleos sobre tabla, 204 × 170 cm.
Tabla central del *Retablo de la Piedad*. Sevilla, iglesia de Santa María la Blanca.



100. Luis de Vargas, *Purificación en el Templo*. Hacia 1565.
Óleo sobre tabla, 225 × 152 cm. Museo de Bellas Artes de Sevilla.



106. Marcantonio Raimondi según Rafael y Giulio Romano, *Minerva (Palas Atenea) con armadura de pie sobre el globo terráqueo*.

1520-1527. Grabado, 271 × 161 mm.

Ámsterdam, Rijksmuseum.

Aunque no se conserva el dibujo preparatorio para esta pieza —que debió de tallar sin solución de continuidad Juan Bautista Vázquez el Viejo, antes de que Bartolomé Morel la pasara al bronce con la técnica de la cera perdida—, la participación y el trazo de Vargas se adivinan en el resultado final⁶⁴. El pintor hizo uso de su experiencia y de su inventiva, pero partiría de unas premisas claras, consciente de que el mensaje transmitido por la pieza debía ser tan importante como su belleza plástica y su perfección material. Seguramente fuera Hernán Ruiz quien ofreciera las claves que sirvieran de rieles a la fantasía del pintor y quien conectara el trabajo de todos los artífices implicados en una empresa de tanta importancia, reuniendo un equipo multidisciplinar de artistas donde quedarán bien integradas todas las artes para ofrecer una idea humanista y refinada acorde a los tiempos. Por lo tanto, el estudio de este coloso debe abordarse desde el punto de vista iconográfico, iconológico y estilístico.

Vicente Lleó fue el primero en apuntar las similitudes entre el *Giraldillo* y la imagen de Palas Atenea, analogía que también respaldó Alfredo J. Morales⁶⁵. Se trataba, por tanto, de una iconografía de origen clásico y raíz profana adaptada al espíritu tridentino para transmitir los valores que con ella se querían preconizar. La diosa griega de la sabiduría se presenta a los ojos de la cristiandad como metáfora visual del triunfo de la Fe, y Juan Miguel Serrera sugirió que Vargas podría haber tomado como referencia un grabado de Raimondi que seguía a su vez modelos de Rafael o de Giulio Romano (fig. 106). Al margen de la fuente que le sirviera de inspiración, se trata de una Minerva clásica cristianizada, con lábaro en lugar de lanza y palma en lugar de escudo. María Fernanda Morón formuló otra hipótesis, según la cual el origen de la escultura sería una alegoría de la Fortaleza, representada también como figura femenina y acompañada de una columna o una torre, y nada mejor que un antiguo alminar a los pies de

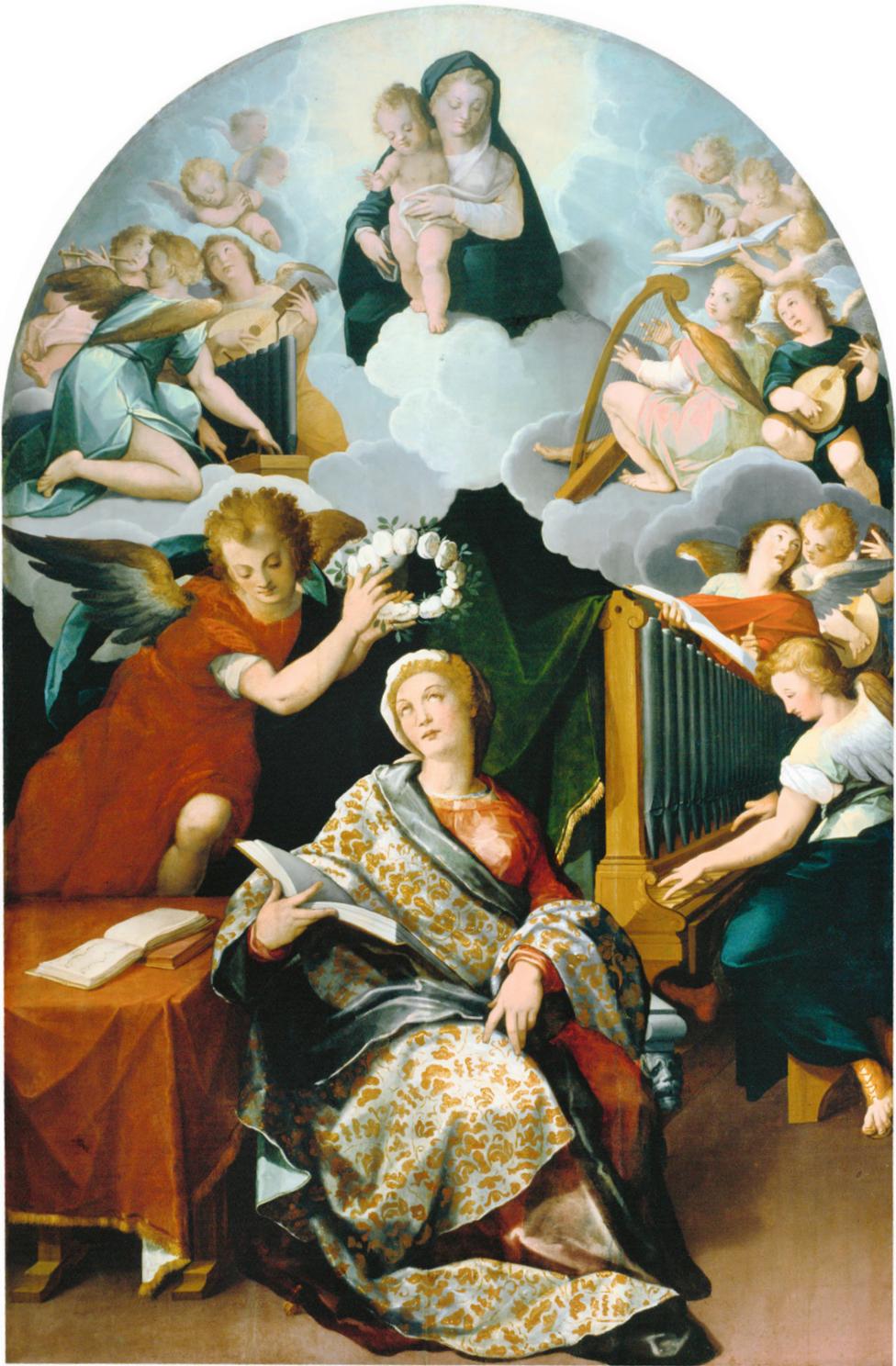
7

La estela de Vargas y su fortuna crítica

La pervivencia de sus enseñanzas en Sevilla:

Vasco Pereira, Luis Fernández y Luis de Valdivieso

De los discípulos que mencionó Pacheco en su tratado, el único que se ha podido documentar como integrante del taller de Vargas ha sido el lisboeta Vasco Pereira (de Diego de Concha, Luis de Valdivieso, Francisco Vanegas y Luis Fernández no se tienen noticias documentales)¹. Gracias a un finiquito dado a conocer hace algunos años por Juan Gil y Vítor Serrão, sabemos que el portugués se desvinculó de su maestro, pero no sin antes saldar ciertas cuentas pendientes. No fue una separación del todo amistosa, aunque con la firma de ambas partes quedaron resueltos los litigios interpuestos. De la lectura del finiquito se deduce que en 1560 Vasco Pereira se encontraba en calidad de oficial dentro del taller de Vargas, pues el documento recoge que este último estaba «obligado a dar e pagar en cualquier manera desde todo el tiempo que yo os he servido fasta agora, así en vuestro ofiçio de pintor como fuera de él»². Se declara mayor de veintitrés años y menor de veinticinco, por lo que es muy posible que entrase en el taller de adolescente y, tras haber aprendido todo lo que el maestro podía enseñarle y pasar el examen del gremio, decidiera quedarse como oficial junto a Vargas³. Pero eso sería hasta 1560, fecha en que decidió desvincularse de su taller. No se conocen documentos que demuestren posteriores contactos –profesionales o personales– entre ellos, si bien el hecho de que Pereira firmara su *Martirio de san Sebastián* de Sanlúcar de Barrameda con la misma expresión latina empleada por Vargas en la tabla del *Nacimiento*, «TUNC DISCEBAM»⁴ (fig. 112), dice mucho de los lazos que se habían creado entre ambos.



115. Andrés de Concha, *Santa Cecilia*. 1575-1612. Óleo sobre tabla, 290 × 192 cm. México D.F., Museo Nacional de Arte.

Créditos fotográficos

© 1998-2025 The State Hermitage Museum: fig. 77 • Album / Alamy: fig. 13 • Album / Fine Art Images: fig. 53 • Album / Mondadori Portfolio / Antonio Guerra / Electa / Mondadori Portfolio: fig. 52 • Album / Oronoz: figs. 1, 47, 58, 59, 105, 112 • Album / Superstock: fig. 54 • Album: figs. 46, 76 • Andrea Jemolo / Scala, Florence: fig. 5 • © Archivio dell'arte | pedicini fotografi: figs. 9, 10, 11, 14, 16 • © Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado: fig. 51 • BCC, Fondo Gestoso, sign. 78-3-7, h. 266r © Cabildo Catedral de Sevilla: fig. 104 • © BNE: figs. 31, 111 • © BnF: figs. 117, 119a-b • Colección Fundación Cajasol: fig. 103 • Colección Manuel Piñanes García-Olías: fig. 108 • Colección particular: figs. 42, 80, 109 • Courtesy National Gallery of Art, Washington. Gift of Ruth Cole Kainen: fig. 44 • Courtesy National Gallery of Art, Washington. Samuel H. Kress Collection: fig. 4 • Courtesy of The Hispanic Society of America, New York: fig. 110 • De Agostini Picture Library / Scala, Florence: fig. 7 • Excmo. Cabildo de la Catedral de Sevilla. Pepe Morón y Daniel Salvador: figs. 56, 60, 63, 65-68, 73, 74, 82, 83, 84, 86, 94, 95a-b • Fine Arts Museums of San Francisco, Gift of the Samuel H. Kress Foundation, 61.44.15. Photograph by Randy Dodson, courtesy of the Fine Arts Museums of San Francisco: fig. 35 • Fotografia: Museo Nacional de Arte / INBAL: fig. 115 • © Fundación Pública Andaluza Rodríguez-Acosta: fig. 15 • Gallerie degli Uffizi, Florencia: figs. 3, 17a-b, 18a-b, 21, 36, 37, 38, 39, 62 • Iglesia de Santa María la Blanca, Sevilla: fig. 98 • Institut national d'histoire de l'art: fig. 118 • © Joaquín Cortés: figs. 23, 29 • Minneapolis Institute of Art: fig. 116 • Museo de Bellas Artes de Córdoba, Consejería de Turismo, Cultura y Deporte de la Junta de Andalucía: figs. 27, 43 • Museo de Bellas Artes de Sevilla, Consejería de Turismo, Cultura y Deporte de la Junta de Andalucía: figs. 45, 71, 78, 79, 100, 101, 102, 113 • © Pedro Fera: figs. 26, 49, 50, 55, 69, 70, 87, 89, 90, 91, 92, 94, 97 • Philadelphia Museum of Art. John G. Johnson Collection, 1917: fig. 75 • Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Michel Urtado: fig. 30 • Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Michel Urtado: fig. 99 • Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Stéphane Maréchal: fig. 57 • Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre): fig. 33 • Photo © RMN-Grand Palais / Daniel Arnaudet: fig. 32 • Photo Scala, Florence: figs. 2, 25, 88 • Por cortesía del Cabildo Catedral de Sevilla: figs. 81, 85 • © Rijksmuseum, Ámsterdam: figs. 8, 61, 64, 93, 106, 107 • Su concessione di: Fototeca della Fondazione Federico Zeri: fig. 24 • Szépművészeti Múzeum/ Museum of Fine Arts, Budapest, 2025: figs. 12, 40 • The Metropolitan Museum of Art, New York. Harris Brisbane Dick Fund, 1947: fig. 114 • The Morgan Library & Museum. 1950.29. Bequest of Belle da Costa Greene, 1950: fig. 34a-b • © The Trustees of the British Museum: figs. 6, 20, 22, 28, 41, 72