

ESTUDIOS MINDONIENSES
Volumen 39 (2026), págs. 507-544
ISSN: 0213-4357

RECENSIONES

PEDRO JAVIER GONZÁLEZ RODRÍGUEZ

Centro universitario UNED - A Coruña
pjgonzalez@a-coruna.uned.es

Tras leer este excelente volumen, podemos seguir pensando que el mármol y el bronce son unos materiales excelentes para cualquier artista, pero después de contemplar cualquier obra de Gregorio Fernández, Montañés, Cano y Alonso Berruguete, debemos dejar de infravalorar la madera, pues se trata de un material exquisito para crear belleza. Aunque Francisco Pacheco afirmaba que la pintura superaba a la escultura, también es cierto que decía que la protegía. El hermanamiento de la madera y el color ha dado origen a extraordinarias obras del arte español; este catálogo es prueba fidedigna de ello.

Una exposición similar es la que tuvo lugar en la National Gallery londinense, entre 2009 y 2010, bajo el título *The Sacred Made Real. Spanish Painting and Sculpture 1600-1700* (Lo Sagrado Hecho Real. Pintura y Escultura Española 1600-1700). Muestra que también se exhibió en la National Gallery of Art de Washington y en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid.

Gran trabajo el de Manuel Arias Martínez, jefe del Departamento de Escultura del Museo Nacional del Prado, presentado de forma impecable y con profusión de excelentes láminas en color como muestra de la muy rica imaginaria del Siglo de Oro.

PEDRO JAVIER GONZÁLEZ RODRÍGUEZ

Escudero, Elena, *Luis de Vargas, pincel y mano peregrina*. Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH). Madrid, 2025. 440 páginas. 119 ilustraciones.

La historiadora del arte Elena Escudero, especialista en el siglo XVI, nos presenta, a lo largo de siete capítulos y una introducción, un exhaustivo trabajo sobre el pintor de la escuela sevillana Luis de Vargas (1505?-1568). Otra vez, el Centro de Estudios Europa Hispánica vuelve a ofrecer a los lectores una excelente publicación que viene a engrosar la ya dilatada nómina de títulos imprescindibles para la historia del arte hispano.

Francisco Pacheco (siglos XVI-XVII) se adelantó en el aprecio por Vargas, y así, sus referencias al pintor, incluyendo anécdotas e informaciones sobre su biografía, siempre han estado, en cierto modo, condicionando lo escrito por los sucesivos estudiosos (Lázaro Díaz del Valle, Antonio Palomino y Juan Agustín Ceán Bermúdez...). Todos ellos destacan que su paso por Italia le llevó a valorar la importancia del dibujo, pero hasta mediados del siglo XX, la bibliografía italiana no se preocupó de su figura. También estos autores señalan la gran religiosidad del pintor.

¿Cuántos viajes a Italia? Nada es seguro, pero para Elena Escudero, fijos son dos: 1527-1550 y 1556-1559. La historiadora descarta un supuesto tercer viaje. Algo le llama la atención a nuestra autora: si tras su primer viaje ya se encontraba asentado en Sevilla, no se comprende muy bien la razón de su segundo periplo italiano. Sea como fuese, es obvio que no se entendería la personalidad artística de Luis de Vargas sin su paso por Italia. Allí, tras el desgarrador Saco de Roma (1527) y la elección de Pablo III (1534), los artistas volvieron a la *Città Eterna*. Entre ellos se encontraba Perino del Vaga, encargado de las pinturas que decorarían el Castel Sant' Angelo, que necesitó de numerosos colaboradores para su empresa, entre los que se presume estaría Vargas. Nos faltan fuentes primarias para corroborar esta colaboración, pues la

noticia se debe a Etienne Huard (*Storia della pittura italiana*, Milano, 1835). Perino había entrado en contacto con Miguel Ángel al descubrir su fresco del *Juicio Final*. Para Elena Escuredo, es evidente que el dibujo de Vargas está muy influenciado por el de Perino, mientras que los tipos humanos que pinta tienen deuda con las obras de Vasari; pero también, en su opinión, algunas pinturas del artista florentino Francesco Salviati fueron un modelo para Vargas, pues quizás nuestro pintor pudo haber estado en Florencia y allí conocer su *bella maniera*.

Me parece de sumo interés el estudio que la autora dedica a la pequeña tabla titulada *Juicio Final* (hacia 1550. Óleo sobre tabla, 59 x 45. Granada, Fundación Rodríguez Acosta). Como su título señala, se trata de una representación del Juicio Final que a la historiadora del arte le sirve para reflexionar acerca de su posible carácter herético. En esta obra, en la parte superior aparece representada la gloria con la presencia de Jesucristo y de María, flanqueados por los salvados, mientras que en la zona inferior vemos a los resucitados y en la intermedia observamos a los ángeles que transportan a los vueltos a la vida. Para la historiadora, «existen elementos diferenciales en la obra de Vargas respecto a la de Miguel Ángel [*Juicio Final*] que, lejos de reducir su contenido herético, lo acentúan» (p. 65). ¿Cómo llega la historiadora del arte a esta conclusión? Lo intentamos explicar. Según ella, hay ausencia de purgatorio —al igual que en la Sixtina, también vista, como acabamos de anotar, como heterodoxa—, existen muchos salvados (ella recuerda el pasaje de Mateo 20:16: «Muchos son los llamados, pero pocos los elegidos»), dos ángeles portan una tablilla en la que se lee LEX DONI (*Lex Domini*)... Imágenes que llevan a que Escuredo vincule esta pintura con las ideas del famoso erasmista español Juan de Valdés (1509-1541), cuyas prédicas tuvieron un amplio recorrido en Italia. Así, para Valdés, la Ley servía para revelar los pecados, pero conducía al principio de la verdadera justificación. Es obvio que estamos hablando de la justificación por la fe («La doctrina del hereje español gravitó en torno al principio de la justificación por la fe...», p. 64). Luis de Vargas, al enfatizar el número de los salvados —muy grande—, no representar el purgatorio y recordar la dureza de la Ley, incidiría en la idea de Dios como padre misericordioso, algo cercano a las doctrinas valdesianas, con mucha presencia en Nápoles (Marcel Bataillon nos recuerda que aquel *alumbrado aristócrata* conquistó a la alta nobleza partenopea). Además, para Escuredo no se puede descartar que Vargas estuviese por tierras napolitanas (p. 60). La interpretación de Elena Escuredo es, a la vez que interesante, discutible como cualquier otra en el mundo académico. La propia autora en la p. 65 dice que: «aunque lo que sigue es pura especulación, tiene suficiente relevancia como para sopesarlo». Pero, ¿cabe pensar en una postura herética consciente —*ex informata conscientia*— para un pintor que a lo largo de su producción se esmeró en presentarnos a María como Inmaculada, entre otros temas queridos por la Iglesia católica?

Resultan muy interesantes los comentarios que la historiadora realiza al estudiar algunas de las obras más significativas de Luis de Vargas. Me refiero, sobre todo, a *La alegoría de la Inmaculada Concepción* (Catedral de Sevilla), *Nacimiento de Cristo* (Catedral de Sevilla), *Purificación en el Templo* (Museo de Bellas Artes de Sevilla), *Piedad* (iglesia de Santa María la Blanca, Sevilla) y *Cristo en el Huerto de los olivos* (Madrid, colección particular), entre otras. La primera obra es la conocida popularmente como *la gamba*, debido al gran protagonismo de la pierna de Adán (pierna que en

italiano es *gamba*). Obras muchas veces desiguales, algo habitual en la producción del artista. La composición de *la gamba*, como señala Elena Escuredo, debe mucho a la obra de Giorgio Vasari de igual título (*Alegoría de la Inmaculada Concepción*), aunque el abigarramiento compositivo sea mayor en la pintura del sevillano. Mientras que Vasari muestra a los primeros padres completamente desnudos, nuestro pintor se ciñe más a la idea del decoro. La pérdida del fresco, en el exterior de la catedral hispalense, que presentaba a Cristo con la cruz camino del Calvario, es realmente lamentable; de hecho, según relata la historiadora, se trataba de una imagen muy popular, que tal vez pudo servir de inspiración a diferentes imagineros sevillanos para crear tallas de igual iconografía. Aunque existen copias —por cierto, una de Pacheco—, nada sería como el original, que tanta devoción suscitaba en el pueblo, y también entre los condenados a muerte que, camino del cadalso, pasaban delante de ella (de hecho, era conocida como el *Nazareno de los Ajusticiados*).

Es importante el detenido análisis que la historiadora del arte lleva a cabo sobre la veleta que corona la torre almohade de la hoy catedral de Sevilla. Es obvio que estamos hablando de la Giralda y de su gobierna, el llamado *Giraldillo*. Su iconografía, deudora de una Minerva grabada por Marcantonio Raimondi (siguiendo a Rafael o a Giulio Romano), es una alegoría de la Fe, tratando así de resignificar la procedencia islámica de su gran pedestal. El diseño es de Luis de Vargas, la ejecución corrió a cargo de Juan Bautista Vázquez el Viejo y la fundición la llevó a cabo Bartolomé Morel. Estamos hablando de los años 1566-1568.

No es muy abundante la obra gráfica que se conserva de nuestro autor. En la España de aquel entonces, el dibujo no era más que un paso previo para la pintura, no un fin en sí mismo, a diferencia de lo que sucedía en Italia, donde sí se valoraba plenamente. Sobresale su estudio sobre un san Sebastián con deudas miguelangellescas (Biblioteca Nacional de España).

Las fuentes hablan de la gran condición de Vargas como retratista, aunque hoy carecemos de obras que lo corroboren. Los textos inciden en aspectos propios de la leyenda de los artistas en lo referente a retratos dotados de tal realismo que confundían al espectador y le permitían interaccionar con ellos.

Por si algo faltara, Elena Escudero se detiene en repasar la valoración crítica de la obra de Vargas a lo largo de la historia. Empezó espléndidamente con su gran valedor —Francisco Pacheco— y hasta finales del siglo XIX continuó siendo bien considerado, aunque a considerable distancia de Murillo. En el ámbito internacional, Vasari no lo menciona, aunque en la Francia dieciochesca aparezca, en ocasiones, como máximo exponente de la pintura española (p. 342). William Stirling Maxwell contribuyó en el siglo XIX a que Vargas fuese conocido y valorado en Gran Bretaña («el mejor pintor de Sevilla entre Juan Sánchez de Castro y Velázquez», p. 346). No sucedió así en Alemania, en buena medida debido a no comprenderse muy bien la pintura del Renacimiento español, pues era vista como una mala síntesis de elementos italianizantes y flamencos. El famoso historiador del arte Carl Justi no solo se sintió incómodo ante algunas de sus obras, sino que lo dejó escrito. Su discípulo, August L. Mayer, aunque valorándolo, pensaba que Vargas, tras su muerte, había sido apreciado excesivamente.

Por cierto, ¿estamos ante un pintor manierista? Por su cronología y estilo, parece evidente que es así, con todos los inconvenientes que los corsés academicistas conllevan. Su ostentación de escorzos es clave para esta clasificación («Nada hay más exacto que sus contornos, nada más grandioso que sus formas, ni cosa mejor entendida que sus escorzos...», escribió Ceán al respecto). Emplea los grandes formatos de Rafael con gran complejidad compositiva (abigarramiento, *horror vacui*). Pienso que en su obra aporta la innovación del sentido del color, que se domina por los efectos de claroscuro. El color subraya las partes de la composición de sus cuadros. Es cierto que en muchas de sus obras resulta un pintor muy desigual, pero muy digno de ser tenido en cuenta y justamente valorado.

Los textos —digan verdad o sean leyenda— nos recuerdan la extremada fe del pintor, que le llevaba a tener un ataúd en su taller para, de vez en cuando, introducirse en él y así meditar sobre la fugacidad de la vida. De un coetáneo —Felipe II— también sabemos, esta vez con la certeza debida al monje jerónimo fray José de Sigüenza, de la familiaridad con su ataúd.

Elena Escuredo reflexiona acerca de las escasas investigaciones dedicadas al pintor desde mediados del pasado siglo, situándolo en una cierta marginalidad. La aportación de esta historiadora es más que extraordinaria, pues aborda, con profundidad y rigor, los aspectos más sobresalientes de la obra de este pintor popular, antes y hoy un tanto olvidado, sirviéndose para ello de numerosas fuentes y también de muy diversos archivos, tratando así de reconstruir con acierto la vida de Luis de Vargas, aquel pintor *correctísimo*, como lo calificó en su día el ilustrado Ceán Bermúdez.

PEDRO JAVIER GONZÁLEZ RODRÍGUEZ