

“Muchos he conocido en el discurso de mi vida, que han pasado a Italia, con ánimo de adelantar en el arte; pero pocos han logrado beneficio; y éstos han sido los que ya iban aprovechados; así porque estos ya tenían asegurado el genio; como porque se hallaban más hábiles para percibir con facilidad el fruto y convertirlo en saludable nutrimento con el calor del estudio; tanto en las célebres estatuas de los griegos, cuanto en las eminentes de los italianos en los templos, galerías de los palacios y frisos de las calles de Roma. Pero los que no han ido aprovechados, o ya por faltarles el ingenio, o ya por lo poco que se han aplicado, aturdidos de verse en aquel portentoso laberinto de maravillas, primero, que convalecen de este asombro, se pasan muchos meses, y aun años, sin haber emprendido cosa de substancia, por faltarles la aptitud, y facilidad necesaria, para acometer las obras mas importantes para el estudio, y cansados ya de andar corriendo fortuna y pasando trabajos en tierra extraña se acuerdan de las delicias, y el descanso de la suya, y dicen: ¡Ea vámonos a España, que con decir, que hemos estado en Roma, nos tendrán por los mayores hombres del mundo! Y con esto, y un poco de cháchara italiana, y aquello del *Campidolio*, *Il vaticano*, *la Piazza Nabona*, *la Ferme* (sic!) *di Diocleciano*, *il Hercola di Farnesio*, *la Venere di Medici*, *Il lacoonte di Belvedere*, &c. emboaban a muchos mentecatos en las conversaciones, de suerte, que los juzgan por unos Migueles y Rafaeles”¹.

Cuando Palomino escribió estas palabras hacia 1700, ya estaba muy asentado en España el mito del viaje a Roma, y, por extensión, a Italia, que permitía al pintor de nuestro país adquirir unos conocimientos y un criterio estético muy superiores a los de sus colegas españoles. El erudito cordobés, que nunca salió de España, reconoce los beneficios de una estancia romana, pero manifiesta a las claras su escepticismo respecto a la utilidad que tenía este *soggiorno* si no iba acompañado por el deseo de aprender del pintor, recalcando con sorna la diferencia entre “cursar las Academias de España, o las hosterías de Roma”, y terminar afirmando que “las ocasiones de adelantar, por allá las hay mayores; pero por acá hay las bastantes para los que se quieren aplicar; especialmente desde que se ha fecundado España con tan eminentes estatuas, y pinturas, como hoy veneramos, de los primeros artífices de Europa y Grecia; y las que nos ha escaseado la fortuna, nos la franquea el beneficio de las estampas, y la noticia de los libros: como lo vemos de las columnas trajana y antoniniana, el sepulcro de Ovidio, las lucernas antiguas y la Roma subterránea, &c.”².

A pesar del lúcido juicio del cordobés, que él mismo resume en un proverbio italiano, “Qui asseno sen va a Roma asseno sen retorna”³, el mito del pintor español en Roma perdurará asociado a menudo a aquellos artistas que hacían gala de ciertas cualidades que, en teoría, solo podían ser adquiridas de primera mano estudiando en Italia y, especialmente en Roma, que

¹ A. PALOMINO: *El museo pictórico y escala óptica*, Madrid, 1715 (ed. Aguilar, 1947), p. 526.

² PALOMINO: op. cit., p. 528.

³ *Idem*.

reunía las obras de los grandes maestros modernos y antiguos como ningún otro lugar en Europa. Lo cierto es que en realidad son muy pocos los pintores españoles del siglo XVI asociados a este tópico por las fuentes que, a excepción de Pacheco, son muy lejanas al periodo que nos interesa: el sevillano menciona diez casos, número que repetirán más adelante Palomino y Ceán Bermúdez⁴.

Esta falta de noticias ha obligado a que la estancia italiana de los pintores españoles haya sido propuesta casi siempre tomando como única referencia su obra, juzgando desde un punto de vista estilístico el grado de su acercamiento al modelo italiano, algo que, sin embargo, exige un conocimiento de la pintura italiana más completo que el que nos proporcionan las colecciones españolas, especialmente parcas por lo que respecta a la pintura toscana y romana posterior a 1527.

Por otro lado, el texto de Palomino deja claro que gracias a la difusión de estampas y libros, un pintor podía beber de las fuentes italianas sin necesidad de hacer viaje alguno, algo que también es aplicable a los artistas españoles del siglo XVI. Prueba de ello es la asimilación, a veces tardía, del repertorio rafaelesco en España, difundido, entre otros, por los grabados de Raimondi o Dente⁵, cuyas segundas y terceras tiradas, realizadas después de 1527, fueron promovidas precisamente por un español radicado en Roma, Antonio de Salamanca, que pudo haber favorecido su importación a España.

A simple vista, parece que fueron pocas las estampas italianas concebidas después de 1527 usadas por los pintores de nuestro país, hasta el punto de que la aparición de motivos posteriores a esa fecha en una pintura española hace sospechar el posible viaje a Roma del autor de la misma. Sin embargo, tampoco se ha realizado un estudio sobre la difusión que tuvieron en España los grabados de los maestros activos en Roma durante el segundo tercio de siglo XVI, como Perin del Vaga, Francesco Salviati o Taddeo Zuccari, por lo que el predominio de los motivos rafaelescos en la pintura española del XVI tal vez fue más aparente que real. Por otra parte, cualquier artista mediano era capaz de copiar el dibujo de un grabado o acercarse al colorido de ciertas obras por medio de originales o copias enviados a España, por lo que resulta siempre difícil precisar el grado de italianización que un pintor podía adquirir sin necesidad de viajar a Italia, sobre todo si algunos pintores, como Navarrete “el Mudo”, podían tener acceso a las pinturas de la colección real. Evidentemente, cuando nuestros pintores realizaron sus obras poco después o casi a la vez que su modelo italiano, no popularizado en dibujos o grabados, no hay duda alguna de que la estancia italiana fue un hecho.

Pero un “mapa” completo de las relaciones artísticas entre España e Italia no es posible sin estudiar la llegada de originales italianos, o más habitualmente de sus copias, a nuestro país, así como el establecimiento de los artistas italianos en España. El primer aspecto ha sido tratado sobre todo por Ruiz Manero en varios artículos y en un fundamental estudio relativo a la presencia de copias de Leonardo, Rafael y sus discípulos en nuestro país⁶, pero todavía esta-

⁴ F. PACHECO: *Arte de la pintura*, Sevilla, 1649. Ed. de B. Bassegoda i Hugas, Madrid, 1990. J. A. Ceán Bermúdez, *Diccionario de los mas ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800.

⁵ G. B. BERNINI, S. MASSARI, y S. PROSPERI RODINÒ: *Raphael Invenit*, Roma, 1982. A. Ávila, “Influencia de Rafael en la pintura y escultura españolas del siglo 16 a través de estampas”, *Archivo Español de Arte (AEA)*, 225, 1984, pp. 58-88.

⁶ J. M. RUIZ MANERO: *Pintura italiana del siglo XVI en España. I. Leonardo y los leonardescos. II. Rafael y su escuela*, Madrid, 1996. Entre sus artículos destacan, J. M. RUIZ MANERO: “Obras y noticias de Girolamo Muziano, Marcello Venusti y Scipione Pulzone en España”, *AEA*, 68, 1995, pp. 365-380. *Idem*, “Observaciones sobre algunas obras de Pablo Veronés y de sus seguidores en España”, *AEA*, 37, 2002, pp. 5-21. Por otra parte, cabe suponer que buena parte de las obras italianas no accesibles al pintor medio por formar parte de colecciones privadas.

mos lejos de tener una idea concreta de esta cuestión, como también de la segunda, a pesar de los esfuerzos de algunos historiadores⁷.

Es obvio, sin embargo, que la única manera que un artista tenía de empaparse de las novedades de Roma o Florencia era marchar a conocerlas de primera mano, y éste es el asunto que centra nuestra investigación, que estudia la presencia de los pintores españoles en Roma entre 1527 y 1600. La primera fecha coincide con el cataclismo provocado por el *Sacco* de Roma, sobre el que tanto se ha escrito, y que se ha interpretado como el fin de una época dorada para la historia del arte⁸. Es verdad que en los años inmediatamente posteriores al saqueo de Roma la actividad artística fue muy escasa, pero la llegada al solio pontificio de Paolo III en 1534 conllevó una recuperación de los valores culturales del alto renacimiento, aunque adaptados a las nuevas circunstancias externas, que ponían en entredicho la autoridad de la iglesia católica y papal, y que se tradujeron en un gran número de comisiones, cuyo principal impulsor fue el Papa Farnese. Por otro lado, la llegada de las tropas imperiales a Roma provocó, además de la conocida diáspora de sus artistas a otros puntos de Italia, que se perdiera una parte importante de la documentación de los archivos, al menos por lo que respecta a los actos redactados por los notarios españoles radicados en Roma, que, como explicaremos luego, han sido el punto de partida a la hora de realizar nuestras pesquisas archivísticas. Cabe recordar, finalmente, que hace muy pocos años otro estudioso, Francisco Javier Ramos, aprovechó una beca de la Academia de España en Roma para abordar la presencia de Pedro Machuca, Alonso Berruguete y otros pintores españoles en la ciudad durante el primer tercio de siglo, sin encontrar novedades al respecto, por lo que nos parece gratuito redundar en la cuestión⁹. Por lo que respecta a la elección del año 1600 que hemos tomado como fecha límite de nuestra investigación, consideramos que los trabajos de S. Salort, dedicados precisamente a la estancia de Velázquez y otros pintores españoles en Roma a lo largo de todo el siglo XVII, algunos todavía sin publicar, hacían innecesario extender más el ámbito de nuestro estudio¹⁰.

Sabido es que los tradicionales lazos culturales hispano-italianos favorecieron desde el siglo XIII la circulación de los artistas de uno y otro país por el Mediterráneo¹¹. Los precedentes de artistas españoles formados en Italia y Roma durante el primer cuarto de siglo XVI y luego asentados en España son muchos, comenzando por los Hernandos, activos desde 1507 en Valencia después de que hubieran visitado Roma y de que tal vez alguno de ellos hubiera ayudado incluso a Leonardo a pintar la *Batalla de Anghiari*¹².

Pero no parece que Roma fuera la única meta de los pintores de nuestro país, pues con la excepción de Berruguete y Machuca, encontramos a nuestros compatriotas trabajando sobre

⁷ Véase, por ejemplo, el trabajo de Redondo sobre Rabuyate y el de Morte sobre Pietro Morone. M. J. Redondo Cantera, "Beneditto Rabuyate (1527-1592) un pintor fiorentino en Valladolid", en M. J. REDONDO CANTERA: *El modelo italiano en las artes plásticas de la península ibérica durante el Renacimiento*, Valladolid, 2004, pp. 341-375. C. MORTE: "Pietro Morone y las nuevas formas artísticas en Aragón", en Redondo Cantera, op., cit. 2004, pp. 315-340.

⁸ M. TAFURI: "Il sacco di Roma, 1527: fratture e continuità", *Roma nel rinascimento*, 1, 1985, pp. 21-35. A. Chastel, *El Saco de Roma*, Madrid, 1986.

⁹ F. J. RAMOS: "Pedro Machuca: pintor en Italia, arquitecto en Granada", *Anuario de la Academia de España*, Roma, 2001, pp. 74-78.

¹⁰ S. SALORT: *Velázquez en Italia*, Madrid, 2002.

¹¹ F. BOLOGNA: *Napoli e le rotte mediterranee de la pittura da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Napoli, 1977.

¹² F. BENITO DOMÉNECH, F. SRICCHIA SANTORO: *Ferrando Spagnuolo a altri maestri iberici nell'Italia di Leonardo e Michelangelo*, Firenze, 1998.

todo en Lombardía y Nápoles¹³. Así, las obras de Pedro Fernández en Nápoles denuncian con meridiana claridad una posible formación en la Milán de hacia 1500, en la órbita de Bramantino; también en Lombardía se sitúa el aprendizaje de “Joannes Hispanus”, formado en el ejemplo de Leonardo, al que se añade el influjo de otros artistas del norte de Italia, como Bocaccino¹⁴. No cabe duda de que durante el primer tercio del siglo Nápoles fue un centro de primer orden para los artistas españoles: a la importantísima presencia de Ordóñez y Siloé, testimoniada por Summonte ya en 1523, se puede añadir la de Pedro Aponte o, como deficiente de Abbate, la de Pedro Machuca, cuya *Virgen del Sufragio* del Museo del Prado fue imitada por Andrea da Salerno ya en 1519; además, algunas obras de anónimos localizadas en pueblos alejados de la capital del virreino evidencian claramente la difusión de la obra del toledano¹⁵. Otros pintores de nuestro país se ocuparon en diferentes centros artísticos italianos, como Perugia y Spoleto, donde trabajó Giovanni di Pietro, *Lo spagna*, cuya actividad, desarrollada entre 1500 y 1528, ha sido objeto de una reciente exposición¹⁶.

Como ha recalcado Dandelelet en su libro *Spanish Rome*, en el que se estudia la presencia de España en Roma entre los siglos XVI y XVIII, el peso político y cultural de nuestro país en la capital pontificia fue innegable a lo largo de todo el siglo XVI, lo que colocaba a los pintores españoles en una situación más cómoda que la de otros colegas extranjeros a la hora de establecerse en la ciudad¹⁷. En Roma podían contar con el apoyo de una amplia colonia de compatriotas con importantes puestos en la curia, cuyo gusto estaba seguramente más habituado a lo que los pintores traían aprendido desde España que a las sofisticaciones propias de la *maniera* romana. Sin embargo, aunque esta coyuntura favorable se manifestará, como veremos, en el hecho de que los españoles fueron el principal grupo extranjero dentro de la oficialidad gremial establecida por la Cofradía de San Lucas, a la que, en teoría, era obligado pertenecer si se quería ejercer la pintura en Roma, el predominio de lo español en la ciudad no se tradujo, ni mucho menos, en una importancia similar en su vida artística.

Más que en Roma, los pintores españoles podían medrar en el virreino napolitano, contando con el apoyo de los virreyes, casi siempre españoles, con la presencia de una nutrida colonia española y, sobre todo, con un mercado menos sofisticado que el romano y más apegado a la pintura devocional, de raíz flamenca, practicada en España. Sin embargo, a pesar del elevado número de artistas de nuestro país que trabajaron en Nápoles durante las dos primeras décadas de siglo, en el detallado estudio sobre la pintura en la ciudad en el siglo XVI de P. L. de Castris sólo se documenta a dos pintores españoles entre de 1527 y 1600: Pedro Rubiales y el desconocido Pedro Gonzales, del que todo lo que sabemos es que en 1550 se le pagó un retrato pintado para el Duque de Salerno¹⁸.

La estancia de Berruguete y Machuca en Roma trabajando al servicio de los pintores italianos (Rafael y, en el caso del toledano, tal vez Peruzzi) señala una tendencia lógica que repetirán todos los pintores españoles que llegarán a Roma tras el *Sacco*: emplearse como cola-

¹³ F. BENITO DOMÉNECH: *Los Hernandos: pintores hispanos del entorno de Leonardo*, Valencia, 1998.

¹⁴ M. TANZI: *Pedro Fernández de Murcia lo Pseudo Bramantino. Un pittore girovago nell'Italia del primo Cinquecento*, Milán, 1997. M. TANZI: *Ioanes Ispanus: la pala di Viadana*, Viadana, 2000.

¹⁵ F. ABBATE: “Italia-Spagna. Per una mappa artistica delle due penisole”, en P. R. PIRAS y G. SAPORI: *Spagna e Italia fra Quattrocento e Cinquecento*, Roma, 1999, pp. 81-97 (86-90).

¹⁶ G. SAPORI: *Giovanni di Pietro tra Perugino e Raffaello*, Spoleto, 2004, Milano, 2004.

¹⁷ T. DANDELELET: *Spanish Rome. 1500-1700*, New Haven, 2001, pp. 190 y ss.

¹⁸ P. L. LEONE DE CASTRIS: *Pittura del Cinquecento a Napoli, 1540-1573. Fasto e devozione*, Milano, 1996, pp. 10 y 135.

boradores de sus colegas italianos¹⁹. La exitosa carrera de Berruguete y Machuca se debió en buena medida a su formación en Italia (ambos fueron llamados para trabajar en comisiones reales al poco de volver a España) y constituía un claro ejemplo para el pintor que decidía viajar a Italia, consciente del saber, del prestigio y la situación económica que podía alcanzar con ello, y que tenía otro ejemplo cercano en los artistas italianos que, como Giulio de Aquili, trabajaron en España para los más importantes mecenas del momento, como Francisco de los Cobos. Los contactos establecidos por Siloé, Ordoñez, Machuca o Berruguete en Italia durante las dos primeras décadas del siglo XVI ayudaron a tejer unas relaciones con los artistas locales que serían muy útiles para los futuros viajes de sus colegas españoles. Así, hemos constatado que en 1546 el hijo de Pedro Machuca, Luis, recibió en Roma un dinero que su padre le había enviado desde la Alhambra (**Doc. I**). Pedro Machuca sufragó el viaje a sabiendas de lo enriquecedora que resultaba la experiencia romana, tanto por lo mucho que su hijo podía aprender, como por el prestigio que adquiriría en España por el mero hecho de haber visitado Roma, argumento que incluirá otro arquitecto, Francisco del Castillo el Mozo, entre los méritos detallados en un memorial presentado para acceder al puesto de maestro mayor de la catedral de Granada²⁰.

Sin embargo, a pesar de todos estos precedentes y de las circunstancias que, en principio, se mostraban muy favorables a que los artistas de nuestro país emprendieran el viaje a Italia, hay que evitar el tópico romántico del fácil periplo italiano. La cultura artística de un pintor español estaba siempre, a pesar de sus posibles contactos con Berruguete, Machuca o con los italianos afincados en España, muy lejos del manierismo postrafaeflesco que se desarrollaba en Roma después de 1527, y con tal bagaje difícilmente podía abrirse camino en el competitivo mercado romano. En principio, lo más lógico es pensar que el pintor español emprendía el viaje bajo la protección de un mecenas para el que ya había trabajado en España, o que acompañara a Roma a algún prelado o noble que había de establecerse en la curia, pero ni las fuentes ni la historiografía dan noticias al respecto, y lo cierto es que, como veremos, sólo hemos encontrado tres pintores, Gaspar Becerra, Lorenzo de Salcedo y Francesco da Cremona, directamente ligados a dos mecenas españoles en Roma, el cardenal Juan Álvarez de Toledo y el cardenal Pedro Pacheco.

¹⁹ La historiografía acepta que Machuca y Berruguete trabajaron en las logias vaticanas, aunque no se pone de acuerdo a la hora de concretar su participación en la decoración. Véase sobre todo N. DACOS: "Alonso Berruguete dans l'atelier de Raphael", *Arte Cristiana*, 73, 1985, pp. 245-257. *Idem*, *Le logge di Raffaello, Maestro e bottega di fronte all'antico*, Roma, 1986, pp. 112-116. A Berruguete se le documenta en Florencia en 1509 y se acepta también que es el joven español al que Miguel Ángel recomendó para que viera el cartón de la *Batalla de Cascina*; Vasari le incluye entre aquellos que pudieron estudiar el cartón y entre los que participaron en el concurso para copiar el Laocoonte, y seguramente Berruguete es el Alonso Spagnolo que Vasari menciona estudiando la capilla Brancacci pintada por Massaccio J. Allende Salazar, "Alonso Berruguete en Florencia", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, X, 1934, pp. 134-137. M. GÓMEZ MORENO: *Las águilas del Renacimiento Español. Ordoñez, Siloee, Machuca, Berruguete*, Madrid, 1983 (Madrid, 1 ed., 1941), R. LONGHI: "Comprimarij spagnoli della maniera italiana", *Paragone*, IV, 43, 1953, pp. 3-15. A. GRISERI: "Nuove schede di manierismo iberico", *Paragone*, X, 153, 1959, pp. 33-44. *Idem*, "Berruguete e Machuca dopo il viaggio italiano", *Paragone*, XV, 179, 1964, pp. 3-19. F. MARIAS: *El largo siglo XVI*, Madrid, 1989, pp. 288-289. L. BOUBLI: "Magnifico mastre Alonso Berruguete: introduction à l'étude de son oeuvre graphique", *Revue de l'Art*, 103, 1994, pp. 11-32 (27, n. 18). L. BOUBLI: en *L'officina della maniera*, Firenze, 1996, p. 334. L. A. WALDMAN: "Two foreign artists in renaissance Florence, Alonso Berruguete and Gian Francesco Bembo", *Apollo*, CLV, 484, 2002, pp. 22-29 (29). M. J. REDONDO CANTERA: "Alonso Berruguete pintor y la creación de su mito artístico", en L. MARQUES: *A constituição da Tradição Clássica*, São Paulo, 2004, pp. 51-75. R. LÓPEZ GUZMÁN, G. ESPINOSA SPINOLA: *Pedro Machuca*, Granada, 2001.

²⁰ A. MORENO MENDOZA: *Los Castillo, un siglo de arquitectura en el Renacimiento andaluz*, Granada, 1987.

Pintores españoles en Roma, 1527-1600, un estado de la cuestión

El único estudio general sobre la presencia de los pintores de nuestro país en Roma después de 1527 es una conferencia titulada “Pittori spagnoli a Roma dopo il Sacco”, leída por la profesora de la Universidad de Roma III Giovanna Saporì en el marco del simposio *Italia e Spagna tra Quattrocento e Cinquecento* celebrado en la misma universidad en el año 1999²¹. La ausencia de trabajos similares se debe a que los investigadores españoles e italianos han centrado siempre su atención en las figuras de Berruguete y Machuca dejando de lado, con la excepción del caso de Rubiales, a los pintores españoles que les sucedieron en Roma. El trabajo de Saporì es un estado de la cuestión relativamente sumario, pero aporta varios apuntes interesantes respecto a la actividad de Pablo de Céspedes y Luis de Vargas y supone la primera visión de conjunto sobre la estancia de los pintores de nuestro país que trabajaron en Roma después de 1527. En el año 2000 Anna Bisceglia leyó en la Universidad Federico II de Nápoles su tesis doctoral, *Relazioni artistiche tra Italia e Spagna 1540-1568: Pedro de Rubiales e Gaspar Becerra*, que fue dirigida por F. Sricchia Santoro²². Cuando quisimos consultar esta tesis, que no estaba disponible al público en la misma universidad, ni en ninguna de las bibliotecas nacionales italianas en las que debía haber sido entregada, nos pusimos en contacto con su autora, que no nos permitió su lectura aduciendo que esperaba publicar en breve su trabajo. Lo cierto es que, hasta la fecha, Bisceglia ha hecho referencia al mismo sólo en una breve ficha dedicada a la intervención de Gaspar Becerra en los frescos de Santa Trinità dei Monti incluida en el catálogo de la exposición *Daniele da Volterra, amico di Michelangelo*²³, y que, ante su total falta de disponibilidad, sólo hemos podido consultar su tesis doctoral muy recientemente en la Biblioteca Nacional de Florencia, cuando la nuestra ya estaba prácticamente terminada. La investigación de Bisceglia sigue una metodología exclusivamente formalista y tiene como principal virtud el intento de realizar un catálogo de la obra de Rubiales y Becerra pero, paradójicamente, carece de fotografías, y se echa de menos una valoración crítica de conjunto sobre la formación y la actividad de ambos pintores en relación a sus colegas italianos. Finalmente, cabe citar las aportaciones realizadas últimamente por Serrão y Dacos dentro del simposio *El modelo italiano en las artes plásticas de la península ibérica durante el Renacimiento*, celebrado el año 2004 en la Universidad de Valladolid, que abordan algunos aspectos relativos a la formación de los pintores portugueses y españoles en Roma que nos han sido muy útiles²⁴.

Entre los pintores españoles documentados en Roma entre 1527 y 1600 destacan netamente las figuras de Gaspar Becerra y de Pedro Rubiales. Ambos son los únicos recogidos en las *Vidas* de Vasari activos después de 1527 y los únicos de los que se ha ocupado, junto con Céspedes, la historiografía española e italiana, como si fueran un caso aislado en el panorama artístico romano del siglo XVI. Becerra ha sido el más estudiado, primero por Tormo y Martín González y, más recientemente, por Fracchia y Arias Martínez, que han abordado en parte

²¹ G. SAPORI: “Pittori spagnoli a Roma dopo il Sacco”, en Piras, Saporì, op. cit., pp. 203-226.

²² A. BISCEGLIA: *Relazioni artistiche tra Italia e Spagna 1540-1568: Pedro de Rubiales e Gaspar Becerra*. Tesis doctoral inédita, Universidad Federico II de Nápoles, 2000.

²³ A. BISCEGLIA en V. ROMANI: *Daniele da Volterra, amico di Michelangelo*, Firenze, 2003, pp. 118-120.

²⁴ V. SERRÃO: “O Maneirismo na pintura portuguesa. Roma, os artistas e o seu contexto social”, en REDONDO CANTERA: op. cit., 2004, pp. 40-69. N. DACOS: “Aller apprendre à peindre à Rome en venant des anciens Pays-Bas ou de la péninsule ibérique. Un essai de périodisation, l'exemple de Luis de Vargas et un faux”, en REDONDO CANTERA: op. cit., 2004, pp. 11-40.

la cuestión de su estancia en Roma²⁵; a sus trabajos hay que añadir la tesina de Mercedes Serrano leída en la Universidad Autónoma de Madrid, dirigida por el profesor Agustín Bustamante, que supone un riguroso estado de la cuestión sobre la figura del baezano, y dos artículos que publicamos tratando de manera específica la actividad del andaluz en Roma²⁶.

Por lo que respecta a Rubiales sigue siendo indispensable, casi cincuenta años después de su publicación, la monografía de F. Bologna, que rescató del olvido al pintor español y que ha estimulado las posteriores aportaciones de Calì y, sobre todo, de Leone de Castris, que se ha ocupado con cierto detenimiento de la actividad del extremeño en su obra dedicada a la pintura del siglo XVI en el Virreino de Nápoles²⁷. De la primera etapa de Rubiales en Roma, antes de su viaje a Nápoles, nos ocupamos en nuestra memoria de licenciatura, leída el año 2003, titulada *La formación de Pedro de Rubiales en Roma y el friso de Escipión del Palacio de los Conservadores. 1541-1548*, que, ampliada y contextualizada, forma parte de este trabajo²⁸.

La escasa bibliografía específica sobre la estancia de los pintores españoles en Roma se repite también cuando se aborda la cuestión de la estadía romana de los pintores de otros países, que hemos tomado como necesario punto de comparación. Las pocas noticias sobre los pintores franceses y portugueses se ven compensadas por el completo catálogo de la exposición *Fiamminghi a Roma* que, fundamentándose en el *Schilder-boeck* de Karel Van Mander, estudia la presencia en la ciudad de los *fiamminghi*, termino que englobaba no sólo a los pintores de los Países Bajos sino, por extensión, a todos los artistas noreuropeos, desde los suizos hasta los alemanes, que estudiaron en Italia. La llegada a Flandes durante el primer tercio de siglo de estímulos como los cartones para tapices de los *Hechos de los Apóstoles* de Rafael, de los de la llamada *Scuola Nuova* y de otros, como los concebidos por Giulio Romano, incitó a los pintores de los Países Bajos a viajar a Roma²⁹, donde podían contar con la acogida de sus compatriotas, que en el censo de Roma de 1527, constituían, después de los españoles, la colonia mas grande de extranjeros en la ciudad³⁰. Hacia 1509, más o menos a la vez que Berruguete y Machuca, llegó a Roma el flamenco Jan Gossaert, al que seguirían Pieter Coecke,

²⁵ E. TORMO: "Gaspar Becerra (notas varias)", *BSEE*, XX, 1912, pp. 65-92; XXI, 1913, pp. 117-157 y 245-265. J. J. MARTÍN GONZÁLEZ: "Precisiones sobre Gaspar Becerra", *AEA*, XLII, 168, 1969, pp. 327-356. C. FRACCHIA: "La herencia italiana de Gaspar Becerra en el retablo mayor de la Catedral de Astorga", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid*, IX-X, 1997-1998, pp. 133-149. M. ARIAS MARTÍNEZ: "Gaspar Becerra escultor o tracista. La documentación testamentaria de su viuda, Paula Velázquez", *AEA*, 283, 1998, pp. 273-288. M. ARIAS MARTÍNEZ y M. A. GONZÁLEZ GARCÍA: "El retablo mayor. Escultura y policromía", en *El Retablo Mayor de la Catedral de Astorga. Historia y restauración*, Salamanca, 2001, pp. 13-161.

²⁶ M. SERRANO MARQUÉS: *Gaspar Becerra, escultor y pintor del Siglo XVI*. Memoria de Licenciatura. Universidad Autónoma de Madrid, 1998. G. REDÍN: "Sobre Gaspar Becerra en Roma", *AEA*, 75, 2002a, pp. 129-144. *Idem*, "Giulio Mazzoni e Gaspar Becerra a San Giacomo degli spagnoli. Le cappelle Del Castillo e Ramírez de Arellano", *Bollettino d'Arte*, 120, 2002b, pp. 49-62.

²⁷ M. CALÌ: "Sul periodo romano di Pellegrino Tibaldi", *Bollettino d'Arte*, 1988, 48, pp. 43-68. *Idem*, "Maestro Pedro de Rubiales pintor nelle chiese spagnole di Roma", *Prospettiva*, 53-56, *Scritti in ricordo di Giovanni Previtali*, 1988-1989, I, pp. 399-407. *La pittura del cinquecento*, Turín 2000, I, pp. 179-181 y II, pp. 607-609. P. LEONE DE CASTRIS: "La pittura del Cinquecento nell'Italia meridionale", en *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, II, Milano, 1987, p. 472 y pp. 826-827. *Idem*, op. cit., 1996, pp. 135-164.

²⁸ G. REDÍN: *La formación de Pedro de Rubiales en Roma y el friso de Escipión del Palacio de los Conservadores. 1541-1548*, Memoria de Licenciatura. Universidad Autónoma de Madrid, 2003.

²⁹ N. DACOS: "Per vedere, per imparare", en *Dacos, Meijer*, op. cit., 1995, pp. 17-34.

³⁰ En este censo están registrados todavía como *tedeschi*. D. GNOLI: "Descriptio Urbis o censimento della popolazione di Roma avanti il Sacco Borbonico", *Archivio della Società Romana di Storia Patria*, 17, 1894, pp. 375-520.

Kempeneer y Coxcie y, a partir de 1530, pintores como Heemskerck y Posthumus, quien participó en las decoraciones llevadas a cabo con motivo de la entrada de Carlos V en la ciudad en 1536. Sin embargo, sería más adelante, a causa de las guerras de religión en los Países Bajos y, en particular, de las destrucciones de los iconoclastas en 1566, cuando muchos de estos artistas, algunos sospechosos de ser luteranos, se vieron obligados a marchar a Italia en busca de oportunidades, con Roma como destino inevitable, hasta el punto de que Federico Zuccari destinó en su testamento dinero para la creación de un hospicio para los artistas venidos del norte y del centro de Europa que había de estar ubicado en su propia casa³¹. La situación de los *fiamminghi* cuando llegaban a Roma no era muy diferente a la de sus colegas españoles, y, como éstos, buscaban el apoyo de sus compatriotas y de sus iglesias y hospitales nacionales. Los flamencos se dirigían a la iglesia de San Giuliano y los holandeses a las instituciones alemanas en la ciudad, Santa Maria dell'Anima y Santa Maria del Camposanto Germanico³², mientras que los españoles se dirigían a la iglesia y hospital de Santiago de los Españoles y, si eran súbditos de la Corona de Aragón, a la iglesia y hospital de Santa Maria del Monserrato. En cualquier caso, lo que verdaderamente unía a los pintores españoles y a los *fiamminghi* era que no sabían pintar al fresco, técnica indispensable para abrirse camino en el mercado romano³³.

Seguramente los pintores franceses que querían marchar a Roma no tenían esta carencia. La estancia de Rosso Fiorentino, Penni o Primaticcio en la corte de Francisco I debió sentar las bases de una escuela de artistas locales capaces de pintar al fresco y trabajar estucos en la *maniera* postrafaelesca más avanzada. Sin embargo, a pesar de que seguramente estaban mejor preparados que los españoles para insertarse en el mercado romano, se sabe poco de su estancia en Roma y su número es muy reducido³⁴. Esto resulta sorprendente porque, frente a lo que pudiera pensarse, si atendemos al número de ocasiones en que la palabra Francia o sus derivados aparece en las ediciones giuntina y torrentiniana de las *Vidas* de Vasari, encontramos que su número, 290, dobla el de las menciones a España y los españoles, unas 144. Esto se explica, en parte, por la atención especial que Vasari dedicó a todos los artistas italianos que marcharon a trabajar para Francisco I, pero parece que, al menos hasta 1568 (fecha de la edi-

³¹ B. W. MEIJER: "Da Spranger a Rubens, verso una nuova equivalenza", en DACOS: Meijer, op. cit., 1995, pp. 35-55. E. SCHULE VON KESSEL: "Le istituzioni fiamminghe e olandesi a Roma durante il Rinascimento", en N. DACOS y B. W. MEIJER: *Fiamminghi a Roma*, catálogo de la exposición Bruselas-Roma, 1995, Milano, 1995, pp. 61-66, (61).

³² SCHULE VON KESSEL: art. cit., p. 61.

³³ G. SAPORI: "Flemish Forays in the Roman Hinterland", en *Fiamminghi a Roma, 1508-1608 Actes du colloque* (Utrecht, 1995), Firenze, 1999, pp. 15-31 (15).

³⁴ El pintor que alcanzó más éxito fue Vincent Raymond de Lodève, conocido en Roma como Vincenzo Raimondi, miniaturista ligado al servicio papal desde los tiempos de Leone X hasta 1556. Sobre Raimondi véase A. BERTOLOTTI: *Artisti francesi in Roma nei secoli XV, XVI e XVII*, Mantua, 1886. A. BOYER D'AGEN: *Raymond de Lodève et Benvenuto Cellini. Le miniaturiste et le relieur du livre d'Heures de Charles Quint*, Paris, 1923. V. LEROQUAIS: *Les psautiers manuscrits des bibliothèques publiques de France*, Macon, 1940-1941, vol. II, pp. 91-93. E. A. TALAMO: "I messali miniati del Cardinale Juan Alvarez de Toledo", *Storia dell'arte*, LXVI, 1989, pp. 159-169. P. J. S. REINACH: *L'album de Pierre Jacques sculpteur de Reims dessiné à Rome de 1572 à 1577*, Paris, 1902. A. CHASTEL: "Michel-Ange et la France", *Fables, formes et figures*, Paris, 1978, vol. II, pp. 189-206. Sobre Pierre Jaques, Maître Jacques y Jacquo Ponzio véase J. A. HEULHARD: *Rabelais, ses voyages en Italie, son exil à Metz*, Paris, s. f., pp. 316-318, 326-328. E. HEWETT: "La décoration du palais Sacchetti par Maître Ponce et Marc le français", *Gazette des Beaux Arts*, I, 1928, pp. 24-39. L. REAU: *Les sculpteurs français en Italie*, Paris, 1945, pp. 18 y 19. T. PUGLIATTI: "Un fregio di Pellegrino Tibaldi nel Palazzo Ricci-Sacchetti", en *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Federico Zeri*, I, Milano, 1984, pp. 406-418.

ción definitiva de las *Vidas*), el tópico de la primacía de España frente a otros países europeos en lo referente a las relaciones artísticas con Italia debería ser revisado³⁵.

Entre los pintores extranjeros llegados a Roma, los portugueses, estudiados sobre todo por Serrão, son sin duda aquellos que tenían más en común con los españoles, pues algunos de ellos pudieron formarse en España. Curiosamente se conocen al menos dos casos de pintores portugueses enviados a estudiar a Roma por deseo de la reina Caterina, João Baptista y Antonio Leitão, mientras, que sepamos, nuestros monarcas nunca enviaron pintores a estudiar a Italia. De todas maneras, aunque en la mayoría de los casos no hay constancia documental de la estada romana de los pintores portugueses (una excepción es Álvaro Nogueira, que en 1583 redactaba testamento en Roma³⁶), su italianismo de primerísima mano no deja duda alguna sobre su *soggiorno* romano. Así, es probable que Antonio Campelo sea el “Antonio Portoghese” que coincidió a mediados de siglo en Roma con Rubiales, Becerra o Lorenzo de Salcedo, siguiendo un expediente formativo similar al de nuestros pintores³⁷.

Volviendo a los *fiamminghi*, Dacos afirma que más de cien vinieron a Italia en el siglo XVI, y eso cuantificando sólo aquellos de los que existen obras, sin tener en cuenta los que han podido ser documentados o son citados por las fuentes³⁸. El criterio empleado por Dacos para contabilizar la presencia de estos pintores no nos parece pertinente para cuantificar el caso español, porque no tenemos ninguna fuente que se acerque al esfuerzo biográfico realizado por Van Mander y dirimir si un artista de nuestro país estuvo o no en Roma sólo en función del italianismo más o menos visible en su obra nos parece limitado.

Ante la falta de información documental, el análisis estilístico ha sido el método que los historiadores españoles han adoptado obligadamente cuando se han enfrentado al problema del viaje italiano de nuestros pintores, teniendo como soporte sólo las magras noticias dadas por Pacheco, cercano en el tiempo al periodo que nos ocupa, pero que nunca estuvo en Roma, mientras que Céspedes, que sí lo hizo, y que en cierto sentido puede ser parangonado, como pintor erudito, con Van Mander, dice poco sobre la estancia de sus connacionales en la ciudad³⁹. Además, a menudo las consideraciones sobre el italianismo de un pintor realizadas por la historiografía española se han hecho bajo un prejuicio que concibe el manierismo romano posterior a 1527 como una etapa de decadencia en la historia del arte, protagonizada por meros imitadores de Rafael y Miguel Ángel. Esto ha conllevado un notable desconocimiento de la pintura romana del periodo en cuestión, cuyo estudio resulta indispensable a la hora de

³⁵ Algo que es fácil de hacer gracias a la base de datos *Vasari*, creada bajo la dirección de P. Barocchi en la Scuola Normale di Pisa y que se puede consultar en Internet en la siguiente dirección: <http://biblio.cribecu.sns.it/vasari/consultazione/Vasari/indice.html>. En ambos casos, casi todas las entradas se refieren al envío de obras de arte a estos países (para España hemos mirado las entradas bajo los caracteres “spagn” y sus derivados) o a los viajes que los artistas italianos emprendieron hacia ellos.

³⁶ V. SERRÃO: “La vida ejemplar de Álvaro de Nogueira, un pintor portugués de la Roma de Sixto V (1585-1590), *Reales Sitios*, XL, 157, 2003, pp. 32-47.

³⁷ V. SERRÃO: “O Maneirismo na pintura portuguesa. Roma, os artistas e o seu contexto social”, art. cit., 2004, pp. 40-69. *Idem*, “O Desenho Maneirista”, en VV.AA.: *O rosto de Camões e outras imagens*, Lisboa, 1989, pp. 20-32. *Idem*, *A Pintura Maneirista em Portugal. Arte no Tempo de Camões*, Lisboa, 1999, pp. 323-329. *Idem*, “Ou retábulo-mor do Mosteiro dos Jerónimos (1570-1572) pelo pintor Lourenço de Salzedo”, en VV.AA.: *Historia e restauro da pintura do retábulo-mor do Mosteiro dos Jerónimos*, Lisboa, 2000. *Idem*, *Historia da arte em Portugal. O renascimento e o maneirismo*, Lisboa, 2002. *Idem*, “Lourenço de Salzedo en Roma. Influencias del Manierismo romano en la obra del pintor de la reina Catarina de Portugal”, *A.E.A.*, LXXVI, 303, 2003, pp. 249-264.

³⁸ DACOS: art. cit., 2004, p. 32.

³⁹ No muy distinto es el caso del portugués Francisco de Holanda, que sólo menciona a Berruguete y Machuca en las lista de sus “águilas” de la pintura. F. DE HOLANDA: *Diálogos de la pintura*, 1548. M. SÁNCHEZ CANTÓN: *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español*, I, Madrid, 1923, p. 117.

enjuiciar la posible estancia en Roma de los artistas españoles, y más cuando, como hemos apuntado al inicio, la circulación de originales y copias de obras italianas, y de los grabados y dibujos que las reproducían, complica la situación. Dicho todo esto, nos ha parecido absolutamente indispensable concretar la presencia y el número de los pintores españoles en Roma con el método que creemos más riguroso: la búsqueda de noticias sobre los mismos en los archivos romanos, un trabajo que no había sido realizado hasta ahora. Éste es el punto más estable desde el que abordar la investigación, que se completa con el análisis formal de las obras que se han atribuido, de manera más o menos convincente, a los pintores españoles que trabajaron en Roma, contextualizadas en el ambiente artístico de la ciudad, en el que, se insertaron, en ocasiones, perfectamente.

En 1968 Martínez de la Peña publicó un elenco de pintores españoles recogidos en los libros de la Cofradía de San Lucas de Roma durante los siglos XVI y XVII⁴⁰. La información sobre los integrantes de la cofradía es ahora bastante más completa por lo que respecta al periodo 1548-1574 gracias a Leproux, que ha publicado buena parte de las congregaciones de la cofradía de San Lucas celebradas entre esas fechas, en las que se recogen los nombres de los presentes en las mismas y las decisiones que se tomaron en ellas⁴¹. Para ejercer la pintura en Roma y poder abrir una tienda propia era necesario ingresar en la compañía de pintores, lo que se hacía después de superar un examen (en el que se enjuiciaba una obra realizada por el aspirante) y pagar una cuota de dos escudos. Si la compañía tenía constancia de que alguien trabajaba como pintor sin estar colegiado, no dudaba en denunciar su situación irregular, tal y como sucedió con el escultor Giulio Mazzoni, al que se llevó ante el Tribunal del Gobernador de Roma para que pagara los dos escudos requeridos por ejercer profesionalmente la pintura⁴². Por ello, las reuniones de la cofradía de San Lucas son muy importantes para cifrar el número de pintores españoles con intención de establecerse durante cierto tiempo en Roma, pero no podemos tomarlas como único indicador de su presencia, pues está claro que muchos de ellos prefirieron trabajar por libre o estaban en Roma sólo de paso y querían seguir viajando por Italia⁴³. Además, por fuerza, la mayoría de pintores extranjeros que llegaban a la ciudad se incorporaban como aprendices o colaboradores en el taller de otros pintores y, dado que venían a aprender y que su nivel artístico era, sin duda, inferior al de sus colegas italianos, no podían tener muchas expectativas de abrir su propia tienda en la ciudad. En definitiva, cuantificar la presencia de los pintores españoles, o de otro país, en Roma, sólo en función de su adscripción a la oficialidad ofrecida por la compañía de San Lucas sería un error, aunque no cabe duda de que sus listas resultan un indicador válido para comparar el número de pintores españoles que ejercían la pintura en Roma de manera “legal” respecto a sus colegas extranjeros.

Las noticias proporcionadas en las actas de las congregaciones de San Lucas son muy pocas en datos. En ellas se menciona a menudo sólo el nombre de pila del pintor, acompañado casi siempre por el gentilicio “hispanus” o “spagnolo”, y más raramente por su apellido, junto con el año de su ingreso en la institución. Por ello, su identificación resulta muy difícil, puesto que cuando nos encontramos, por ejemplo, con un “Pietro Hispano”, no sabemos si se trata

⁴⁰ Algunos de ellos aparecían ya en el libro de M. MISSIRINI: *Memorie per servire alla storia della romana accademia di San Luca fino alla morte di Antonio Canova*, Roma, 1823. D. MARTÍNEZ DE LA PEÑA: “Artistas españoles en la academia de San Lucas”, *AEA*, 41, 1968, sin foliar.

⁴¹ G. M. LEPROUX: “La corporation romaine des peintres et autres de 1548 a 1574”, *Bibliothèque de l'École des chartes*, Paris, 149, 1991, pp. 293-349.

⁴² G. M. LEPROUX: “Les peintres romans devant le tribunal du sénateur. 1544 - 1564”, *Monuments et mémoires. Fondation Eugène Piot*, 71, 1991, pp. 115-134.

⁴³ Seguramente tampoco les interesaba pagar los dos escudos de ingreso exigidos por la corporación toda vez que pensaban detenerse en Roma poco tiempo.

de Pedro Rubiales, de Pedro Pisa o de otro pintor español que simplemente tenía el mismo nombre de pila que los anteriores. Así, las más de las veces nos hemos enfrentado a pintores de los que sólo conocíamos el nombre, en ocasiones el apellido, y ninguna obra conocida, pero gracias al trabajo de archivo hemos podido concretar en algunos casos su identidad y su actividad en Roma, contrastando, corrigiendo y aumentando en buena medida lo que se sabía de ellos hasta la fecha. Así mismo hemos descubierto otros que no se asociaron a la institución, y de los que, hasta la fecha, se ignoraba su existencia, como Juan Bautista Fernández de Ocaña, Juan Moraga, Lorenzo de Salcedo o Domenicus Ciocius.

Aunque era exclusivamente una institución asistencial y no defendía los intereses de ningún gremio, la cofradía de San Giuseppe di Terrasanta estaba integrada sobre todo por artistas⁴⁴; la publicación de varias de las congregaciones de la cofradía celebradas entre 1548 e inicios del siglo XVII nos ha permitido tener nuevos datos sobre algunos pintores españoles y considerar su edad de manera aproximada, puesto que para ser miembro de la misma había que tener un mínimo de 30 años⁴⁵.

Dejando de lado los documentos procedentes de ambas cofradías, el primer archivo de obligada consulta ha sido el de la Obra Pía de España en Roma, que custodía los papeles de la antigua iglesia nacional de la Corona de Aragón en Roma, Santa María del Monserrat, y el archivo de la desaparecida iglesia de Santiago de los Españoles. Hemos consultado con detenimiento los libros de decretos, inventarios y la contabilidad de ambas instituciones, lo que nos ha permitido arrojar nueva luz sobre la actividad, entre otros, de pintores como Pedro Pisa y Domingo Treceño, de los que se sabía muy poco hasta la fecha.

Tomando siempre como punto de partida la fuerte colonia española en Roma, hemos consultado los actos redactados por los notarios españoles estantes en la ciudad. Se trata de un núcleo consistente de legajos que se encuentra recogido en el Archivio Storico Capitolino de Roma y más concretamente en las secciones I y II del Archivio Urbano en él englobado, que recoge actos notariales originales desde el siglo XIV en adelante. A menudo estos volúmenes carecen de índice, lo que nos ha obligado a hojearlos página a página, ralentizando enormemente su consulta, de manera que, ante la falta de tiempo, nos hemos centrado principalmente en los del periodo 1535-1577, en el que, a juzgar por las listas de la cofradía de San Lucas, hubo mayor número de pintores españoles en Roma. También el Archivio di Stato di Roma ha sido objeto de nuestras pesquisas. En él se custodian los originales del Collegio dei Notai Capitolini, 30 Notai Capitolini y los Notai Auditor Camere, adonde en alguna ocasión nos han enviado los actos consultados en el Archivo Capitolino. En el Archivio di Stato se encuentra también una parte muy importante de la documentación contable del estado pontificio, donde hemos localizado a algunos de nuestros pintores, como Francesco Credenza o Juan Moraga, trabajando al servicio papal. En algunos casos, ciertos indicios nos han llevado a dirigir nuestra investigación a los archivos de Florencia y Nápoles, donde nuestras breves incursiones han sido menos productivas, algo inevitable si tenemos en cuenta que, por lo que respecta al caso napolitano, durante la Segunda Guerra Mundial se perdió casi toda la documentación referente al periodo de gobierno del Virrey Don Pedro de Toledo, que corresponde a la estancia del extremeño en la ciudad partenopea.

La ordenación de este trabajo sigue un esquema tradicional, con los dos primeros capítulos dedicados, a modo de monografía, a Rubiales y Becerra, en los que se recoge todo lo dicho hasta la fecha por las fuentes italianas y españolas (y entendemos por fuentes toda noticia

⁴⁴ V. TIBERIA: *La compagnia di San Giuseppe di Terrasanta nel XVI secolo*, Galatina, 2000, p. 20.

⁴⁵ TIBERIA: op. cit., 2000, p. 18. V. TIBERIA: *La compagnia di S. Giuseppe di Terrasanta nei pontificati di Clemente VIII, Leone XI e Paolo V (1595-1621)*, Galatina, 2002.

anterior al siglo XX), y lo afirmado por la historiografía hasta la actualidad, tratando en orden cronológico la actividad de ambos pintores. Hemos dedicado los dos primeros capítulos a cada uno de ellos porque son los dos casos de pintores en Roma que más se conocían y también porque son aquellos de los que más hemos averiguado, de manera que su trayectoria sirve como piedra de toque a la hora de valorar la situación de sus compañeros menos conocidos. Vaya por delante que es muy significativo que aunque Rubiales y Becerra dispusieron de su propio taller en Roma desde 1543 y 1544, respectivamente, ambos trabajaron a las órdenes de los artistas italianos casi hasta el término de esa década, y que sólo a finales de la misma ambos alcanzaron una posición que les permitió recibir como autónomos encargos de cierta importancia, lo que nos da la medida de la situación que vivieron el resto de sus compatriotas, a los que Vasari y las demás fuentes italianas (salvo Baglione y Celio, que mencionan a Céspedes⁴⁶) ignoran completamente.

En el caso de Rubiales, casi toda su obra fue realizada entre Roma y Nápoles, mientras que Becerra realizó sus trabajos más importantes a su vuelta a España. Por ello, aunque el motivo fundamental de la investigación ha sido el estudio de la actividad de los pintores españoles en Roma, en el caso del baezano ha resultado necesario estudiar su obra en España, íntimamente ligada a su estancia en Italia, y desde este punto de vista deben ser juzgadas las páginas que hemos escrito al respecto, que no pretenden ser un catálogo exhaustivo de la obra del andaluz.

Por lo que respecta al resto de los pintores cuya estancia en Roma ya había sido documentada o que hemos podido demostrar gracias a nuestras pesquisas, nos ocupamos de ellos en dos capítulos diferentes. En el primero agrupamos a todos aquellos pintores colegiados en la compañía de San Lucas o que formaron parte de la cofradía de San Giuseppe di Terrasanta, pues aunque esta última no defendía los intereses del gremio y era una institución asistencial, estaba compuesta sobre todo por artistas. Muchas veces sólo se conocía el nombre de estos pintores, pero, en algunos casos, el trabajo de archivo nos ha permitido trazar un perfil biográfico relativamente completo de ellos. En el segundo grupo hemos incluido a todos aquellos pintores que hemos documentado en Roma no inscritos en la compañía de San Lucas y cuya existencia se ignoraba hasta la fecha. El capítulo se cierra con un epígrafe dedicado a aquellos pintores que tradicionalmente se creen formados en Roma, pero cuya estancia no ha sido documentada todavía. Obviamente nos referimos sólo a los casos más flagrantes e importantes para el discurrir de la pintura española (los Juanes y Navarrete), y a otros que hemos considerado de singular interés, pues es imposible abarcar todos aquellos pintores a los que la historiografía española ha presupuesto de manera más o menos ligera un *soggiorno* romano. El trabajo termina con unas páginas a modo de conclusión en las que se hace una valoración global de la presencia de los pintores españoles en Roma, a las que sigue un apéndice que recoge los documentos citados en el texto, todos ellos inéditos, y las necesarias ilustraciones, absolutamente indispensables para seguir el discurso del texto y que esperamos faciliten su comprensión.

⁴⁶ G. BAGLIONE: *Le vite de' pittori scultori ed architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di papa Urbano Ottavo nel 1642*.