

# HACIA UNA TEORÍA CONSENSUADA Y CONCILIA- DORA DEL ESTILO HISPANO-SARDO: MAESTROS PINTORES EN CERDEÑA Y PEDRO RAXIS EL VIEJO EN ALCALÁ LA REAL

Daniel José Carrasco de Jaime

## RESUMEN

**A** la hora de realizar un estudio que abunde en conclusiones que allanen el concepto de linealidad evolutiva de la Historia de las Artes Plásticas en general, y de la Historia de la Pintura Sarda en particular, teniendo en cuenta las posibles deformaciones que se derivan del acontecer, tenemos que hacernos eco de hipótesis como el influjo de la pintura hispana en la correcta valoración crítica de la misma.

No podemos olvidar que Cerdeña durante la Era Moderna era aún el brazo prolongado de la Corona de Aragón, al igual que Nápoles y Sicilia; por lo que su arte, a todas luces sufre un proceso de asimilación donde la raigambre goticista tiene su eco más temprano en la plástica desarrollada en nuestro levante, al igual que la medida del quattrocentismo italiano que llega con fuerza después de haberse transformado de la manera romana a la napolitana. Es así como se crea un circuito o ruta artística que tiene dos vías de penetración en la región sarda; por un lado, el arte que llega desde el levante, sobre todo desde la escuela catalana y la valenciana, que tras su paso por el prisma napolitano irradia una sensibilidad de fuerte impronta nórdica en los últimos años del cuatrocientos, y un arte italianizante quattrocentista de claro corte romanista, que asimilado antes por la tradición napolitana, transmite una estética donde lo norteño también se deja entrever en ocasiones.

## ESTADO DE LA CUESTIÓN

Como ya es habitual en estudios de este tipo, la ausencia de una apoyatura documental en la que contrastar los ejemplos conservados supone una importan-

te laguna para la nueva escuela sarda, por lo que se hace más que difícil seguir una evolución o una linealidad en la formación de un estilo propio o autóctono, y mucho más en la formación de la pintura hispano-sarda, en la que como máximo referente ubicamos a Pedro Sardo Raxis. Efectivamente, hay un déficit historiográfico que sólo nos permite acercarnos muy someramente, a una completa valoración crítica de la significación de la vida y obra de maestros de la zona; por lo que la Crítica Literaria, ante la falta de la apoyatura documental necesaria, dejó en el olvido a muchos artistas. Hoy es preciso incidir en la relevancia e importancia de estas obras, atribuidas a artífices anónimos y a lo sumo, conocidos por los nombres de los templos y pueblos que cobijan sus obras de arte, o por los de sus propias composiciones como veremos.

El arte de la más pura raigambre sarda, en realidad, no existe desde que la región se anexionó al Reino de Aragón. Su estilo primitivo siempre anduvo fluctuando con las secuelas que penetraban gradualmente desde los puertos de Barcelona y Valencia; es la región levantina, y por supuesto, el Renacimiento italiano de claro corte romanista, los que a la postre configuraron una espectacular simbiosis artística que marcó la pauta en cuanto a producción se refiere, aún incluso durante el siglo XVI. Con el espejo en la mano y mirando de reojo el arte tardogótico hispano, la tradición local y la aportación romana transformada antes por los napolitanos, se convirtieron desde muy temprana edad en los referentes plásticos. Panorama que, dicho lo cual, no impidió que muy avanzado el siglo se vieran ecos y reminiscencias de un clasicismo que apuntaba ya a algo más coherente con el arte que se había gestado en otras tierras. Quizá este embeleso que logró fustigar el arte popularista sardo, pudiera haberse visto favorecido con el desarrollo de la política internacional de Felipe II.

Es precisamente éste momento álgido y cumbre dentro del ámbito cultural de Cerdeña, el que permite una revisión interna de los modelos y tipos iconográficos que habían perdurado en antaño, gracias al gusto y a la moda impuesta por la tradición devota popular, y ante el abandono de las fuentes inexistentes de su prerrománico o románico; por lo que no tuvieron más remedio que aceptar de buen grado la moda imperante. Incluso, hoy día, tampoco se conoce en demasía el arte sardo. Hay intensas lagunas por descubrir y son pocos los estudios dedicados al mismo. Sin embargo, la exposición *Cultura quattro-cinquecentesca in Sardegna*, celebrada en Cagliari del 26 de noviembre de 1983 hasta el 24 de junio de 1984, sirvió para hacer una vástaga recopilación de documentación que permitió hacer frente al patrimonio tardogoticista de la región, la cual derivó en la referencia a una veintena de artistas sardos, contribuyendo de ésta forma a evaluar cuál era la situación real en la que se encontraba el patrimonio de Cerdeña en la actualidad, qué necesidades de intervención, en cuanto a restauración y rehabilitación se precisaban, y en definitiva, ahondar un poco más en lo que le es propio.

Estos trabajos concluyeron en que las raíces del arte sardo se encuentran en el arte catalán, más concretamente en lo que nosotros hemos atendido a denomi-

nar como la Pintura Internacional e Hispano-Flamenca. Así, podemos hacer frente a maestros conocidos como Joan Barcelo, Giovanni Muru, o a Pietro Cavaro, como nombres propios, a los que hay que confrontar autorías como el Maestro de Sanluri, el Maestro de Castelsardo, donde las raíces del arte catalano-valenciano parecen más que visibles, lo cual ha llamado la atención de los especialistas que versan críticas sobre paralelismos con las obras de maestros aragoneses como Miguel Jiménez y otros.

### TENDENCIAS Y REFLUJOS HISPANO-ITALIANOS EN CERDEÑA

En nuestra modesta opinión no fue un hecho fortuito el encontrarnos con el palentino Pedro Berruguete en Nápoles, pues a su estilo de fuerte impronta flamenca, hemos de sumar el hecho de que aquella era sin duda la región española en la Península itálica que con mejor grado aceptó lo flamenquizado, siendo normal que allí se sistematizara una tendencia que partía de un fino sentido del modelado y de la graduación lumínica a través de la óptica del eyckiano Colantonio —maestro de Antonello de Messina—. Por supuesto tenemos que hacer constar que lejos de asimilar el cuatrocentismo florentino, Pedro también prefirió buscar fortuna en Urbino, y que lejos de mostrarse como un artista italianizado, a su llegada a España, su arte seguía manifestándose como el paradigma del humanismo nórdico en las artes plásticas de Castilla con los reflujo italianizantes, por lo que no cabe duda que se le puede considerar el introductor de sus formas en el interior de la Península.

Pero como hemos dicho, el estilo internacional que se impuso en la zona levantina aunado al italianismo, es decir, el arte eyckiano, supuso una *beta par excellence* en la configuración del arte sardo. Creemos que por afinidad estilística, el reflujo hispano que llegó a Cerdeña, es el momento justamente anterior, al desarrollo de la plástica de Llanos y Yáñez en Valencia; por lo que buscamos nuevos referentes en la pintura de los Osonas y de Pablo de San Leocadio antes de 1510, donde el Leonardismo, como veremos, sólo será asimilado bien entrado el primer cuarto del siglo XVI, y el rafaelismo de Masip o de Juanes, no llegó a asimilarse todo lo que pudiera haberse esperado.

El arte sardo o hispano-sardo presenta una filiación estética harta compleja para desgranar, compendiar, o sintetizar, lo cual supone un problema incluso para su datación, ya que la asimilación de esta plástica que venimos esbozando en los diferentes focos regionales no se produce con la misma intensidad. Lo que sí es cierto, es que a través de un modesto conjunto de obras escogidas, podemos darnos cuenta de la importancia capital que en todas ellas tiene el papel levantino e italiano, fundamentalísimo para entender el nacimiento y desarrollo de una sensibilidad renacentista que andaría sola de la mano pasado el umbral del Seiscientos, pero para cuando adquiere una entidad y personalidad propia, Pedro Raxis ya había abandonado su Cagliari natal en busca de los nuevos horizontes plásticos que revolucionaron el concepto de la pintura<sup>1</sup>.

De la escuela catalana, podríamos decir que frente a los comienzos italo-góticos de precursores, el agotamiento de las fuerzas creadoras supuso un receso artístico para muchos de los que no supieron adecuar su paleta a una nueva moda y sensibilidad, en un marco amenazante para ellos, muchos tuvieron que verse obligados a marchar sin conocimiento por nuestra parte de a dónde pudieron ir a parar. La plástica del momento en la región catalana estaba paralizada y llegó a convertirse en una rutina formulista, por lo que el nuevo espíritu naturalista del internacional supuso un foco de luz a un túnel muy oscuro. Esta tendencia se ve claramente en la obra de Lluís Borrassà, sin duda el referente más vanguardista, considerado como el introductor, o uno de los que más tempranamente asimilaron el nuevo concepto, y el más brillante exponente de la plástica catalana.

Mientras en Valencia destacaba la obra pictórica de Nicolás Francés que había fallecido pasado el umbral de la mitad del cuatrocientos, se había dado un firme paso plenamente configurado, recogido y transformado por el foco salmantino, y del que resultó heredero indiscutible el florentino Dello Delli, conocido como Nicolás Florentino. Su arte estaba inmerso en las formas cuatrocentistas y en una intensa búsqueda por adecuar su estilo a las nuevas convicciones perspectivistas, aunado al sentido poético para concebir historias y sumándolas a sus excepcionales dotes como narrador, la introducción de ciertos detalles naturalistas, y el aire cotidiano de sus composiciones religiosas trazadas con exquisito dibujo y trazo firme, así como a una rica coloración como elementos distintivos, le son propios.

Bernat Martorell para el primer tercio del cuatrocientos era ya un consumado maestro pintor e iluminador, por lo que continuador de las fórmulas barcelonesas, no altera en nada sus procedimientos aunque su verdadera revolución en el campo de la pintura, es el conferir un grado de carácter humanístico al estilo internacional. Frente al arabesco y movido colorismo de Borrassà, éste resalta mucho más la serenidad de la composición afectando las figuras con la suavidad de una armoniosa gama cromática rica en matizaciones y caracterizada por un particular lirismo. La fascinación eyckiana trajo al protegido de Alfonso el Magnánimo a estas tierras. Lluís Dalmaú introduce un nuevo concepto pictórico, totalmente transformado, a raíz de su conocimiento del arte de los Hubert y de Jan, lo cual le sedujo tanto que llegó a una asimilación total del humanismo flamenco. Sólo vería truncada su carrera a raíz del surgimiento de un nuevo referente plástico como Pisanello.

El entendimiento de este estilo es capital para aceptar de una u otra forma las tendencias que se reflejan en el arte de la nueva escuela sarda, la no asimilación del concepto por parte de Rexach, fue un obstáculo salvado por Rodrigo de Osona, siempre ecléctico y buen receptor de las tendencias italianizantes, comprendiendo el nuevo rumbo del humanismo nórdico, tendiendo a la generalización y a no resaltar sus composiciones con una excesiva precisión en los detalles, dando fuerza sintética a la pintura, así como una mayor plasticidad y unidad de conjunto.

Desde finales del siglo XV copando los albores del XVI, la plástica italiana bebe de la manera cuatrocentista, pero no inspirada sólo y exclusivamente en el foco florentino; al respecto, el napolitano sirve como el verdadero catalizador de las experiencias que llegan de nuestro levante, así como de la zona romana, de Urbino, Florencia, etc., todo en suma, supone un cúmulo de experiencias capital que refuerza en Cerdeña nuestra idea de una espectacular simbiosis de lo gotizante y de lo italianizante. Reflejo en Valencia de esta tendencia, es la obra de Rodrigo de Osona que recopila de la escuela de Padua sus tipos y modelos, la perfecta integración e interacción del personaje con el espacio circundante, y ciertos reflujos holandeses, en un arte peculiar pero calificable definitivamente como renacentista; lo mismo puede decirse de la obra de Pablo de Leocadio, el cual busca la inspiración en Flandes.

#### LA PINTURA SARDA EN LAS POSTRIMERÍAS DEL CUATROCIENTOS Y PRIMER CUARTO DEL QUINIENTOS

El espíritu de la edad moderna comparado con el de la antigua filosofía, y sobre todo el medieval, es mucho más movido y libre, pero a la vez está más disperso y es más difícil de captar a simple vista; su disgregación y multiplicidad son a veces desconcertantes. Una observación más profunda del arte sardo que no se contente con registrar programas rígidos y resultados clamorosos, no tardará en descubrir la permanencia, en cuanto a la substancia, de ciertos temas aún cuando varíen las formas y las fórmulas.

Los historiadores del arte italiano han puesto gran énfasis en intentar dar una cohesión a las dos tablas que aparecieron en 1984 pertenecientes a un retablo tardogótico, con la figura de Joan Barcelo como maestro pintor que desarrolla su arte en la región a finales del siglo XV. Para su atribución fue fundamental la contrastación con una de sus obras conocidas y autógrafas, el llamado *Retablo de la Visitación* datable de entre 1488 y 1516, un período de tiempo engañoso que lejos de parecer demasiado amplio, resulta, no obstante, bastante concreto y acertado para aquellos ante la problemática suscitada por la ausencia de fuentes documentales que corroboren la presencia de artistas, la contratación de obras, etc.

Esta obra proviene de la iglesia de San Francisco de Stampace, realizadas sus pinturas con témpera sobre tabla, fue llamado así por la tabla principal, la mayor de todas que copa la parte central del piso bajo que representa la Visitación. El retablo está firmado por el maestro en letra minúscula gótica donde versa: «JOHA ES BARCELO ME FECIT», y actualmente se conserva en la Pinacoteca Nacional de Cagliari. Al parecer, todas las investigaciones apuntan a que el maestro era natural de Tortosa pero lo cierto es que la obra fue confeccionada en Cerdeña bajo el influjo o las reminiscencias del arte valenciano como demuestran esos fondos dorados en los que se sobresalta la figura en un primer término.



1. *La Visitación. Retablo de la Visitación. Joan Barcelo. 1488-1516.*

En la muestra (fig. 1) se observa un arte todavía enraizado a la tradición goticista, con un embeleso en el gusto nórdico por mostrarse como un perfecto definidor de la realidad objetiva al modo de un naturalista flamenco, que gusta del preciosismo detallista a la manera eyckiana y una paleta rica de tonos fuertes contrastados basada en una perfecta armonía de cálidos y fríos, embebidos en un perfil rígido propio de un trazo firme donde predomina el dibujo. Todo este ambiente nórdico del que gustaba por tradición España, y como vemos Cerdeña, es el propicio para mostrar referentes anecdóticos en la composición, como se deja entrever en la parte derecha de la tabla, donde una dama presencia la escena mística, la cual, parece mostrarse más en asombro y por tanto en una actitud mucho más natural que las figuras de las santas del primer término, fuera de humanidad, frías y distantes. La ambientación arquitectónica es gotizante total, como así se vislumbra del uso profuso del dorado, y por supuesto de los pliegues de mantos y túnicas acartonadas, estridentes y angulosas.

Algo similar podríamos decir de la tabla lateral izquierda del retablo. La figuración de Santa Apolonia (fig. 2) con la hoja de palma como atributo martirial y la tenaza, se convierte en una representación convencionalista, donde el firme trazo de un dibujo riguroso subordina al color, por lo que parece que hay una frontera física muy bien determinada que separa a estos, dando en conclusión, sensación de escaso volumen anatómico y poca presencia vital. Aspecto que se



2. *Santa Apollonia. Retablo de la Visitación.* Joan Barcelo. 1488-1516.

ve reforzado por un rostro carente de toda vida. Lo mejor de la composición, es la losería del suelo, en un oblicuo ascendente que trivialmente nos presenta a la figura de pie en un tres cuartos que gira sobre su hombro izquierdo.

Este arte revolucionario de colores vivos contrastados, a veces incluso, arbitrarios, convierten a las escenas en ricos arabescos cromáticos; el fuerte sentido de lo narrativo se enriquece con la intrusión de elementos anecdóticos como el que hemos destacado, tomados normalmente de lo cotidiano. No obstante, esto no impide que veamos ciertas ejemplaridades como el conocido Estandarte Procesional de Sassari, que para los especialistas puede considerarse de finales del siglo XV. Se trata de una tablilla pintada por amabas caras en técnica mixta de témpera y óleo, actualmente conservada en la catedral de San Nicolás en

Sassari. Cuando anunciábamos la degustación que tanto Nápoles como Urbino sintieron por el arte flamenco, anotamos ya que la presencia de Colantonio había sido, cuanto menos, un referente plástico en su momento. Ahora, de todo ello puede deducirse aquí, algo de ese arte que recuerda en mucho a la práctica pictórica de Antonello, su discípulo. La escuela napolitana hasta la primera mitad del siglo XVI se había caracterizado por una deuda plástica que la enraizaba a lo arcaizante, por lo que tan sólo maestros extranjeros estuvieron cualitativamente hablando a la altura, pues un soplo de aire fresco supuso la llegada del llamado Falso Bramantito con su leonardismo, y por supuesto, Polidoro.

Al parecer, la Virgen con el Niño (fig. 3) del anverso del estandarte guarda una estrecha relación con los ecos



3. *La Virgen con el Niño. Stendardo Procesionale dei Sassari.* Fines XV.





4. *Sacra Efigie. Stendardo Procesionale dei Sassari. Fnes XV.*

culturalistas mallorquinos, manteniendo una afinidad más que significativa con la *Virgen de Latte* atribuida al Maestro de Martínez Vallejo, pero lo cierto es que hay algún que otro ejemplo más de este tipo de modelo icónico que tiene sus orígenes en la tradición bizantina. En cuanto a la efigie de Cristo (fig. 4), se cuenta que fue inspirada en la *Vera Efigie de Jesús*. Lo cierto es que no hay una atribución clara de la misma que parece guardar similitud con la efigie del Cristo del *Retablo de Ardara* de Giovanni Muru de en torno a 1515 aproximadamente. Dicho retablo firmado y fechado autógrafa, parece que tuvo en su banco en la parte central colgado otro estandarte. Hoy lo más seguro es que nos enfrentemos a un maestro formado en el seno de la tradición valenciana, el cual no estaba falto de cualidades técnicas, bien dotado y capacitado para la captación del natural lo que le convierte en un posible definidor de la técnica primitiva del retrato hispánico. Es por esta vía por la que debemos indagar e investigar, sin desestimar el reflujo barcelonés que por los momentos que esbozamos giraba en torno al arte de Huguet.

Una emblemática posición en el papel jugado en la evolución del estilo hispano-sardo, es la figura del conocido Maestro de Castelsardo, del que al pare-



cer no cabe duda a la hora de emprender análisis que concluyan con seguras atribuciones, gracias en parte a un *modus operandi* muy particular; aunque lo cierto es que es a través de su única obra documentada como autógrafa — *Retablo de Tuilli*, de 1500—, como se haya podido aseverar la autoría de otras tantas. Esto es lo que ocurre con *La Virgen con el Niño* (figs. 5 y 6) y donantes, y con el *Retablo della Porziuncola* que pasaron a formar parte integrante de las colecciones de la Pinacoteca Nacional de Cagliari.

La fascinante obra de este maestro, marca decididamente cuál será la evolución de la pintura sardo-catalana, muy embebida a todas luces por el preciosismo detallista tardogótico de raigambre hispano-flamenca y muy en conexión con el arte italiano e idealizador de Antonello de Messina, por cuyo arte, hubo más que cierto interés durante la última década del Cuatrocientos y principios del Quinientos. En él, vemos no una simple limitación de la pintura de Cerdeña a percibir, por proximidad el arte italiano. De *La Virgen entronizada con el Niño y donantes* —hoy en el Museo Art Gallery de Birmingham—, podemos afirmar que vive de los ecos del primitivo Trecentos florentino, pues el icono en sí yergue sus raíces en dicha zona, pero ahora, el rico cromatismo en coalición con una síntesis muy equilibrada de las tendencias huguetianas, se han traducido en un arte primitivo que para las fechas de 1492 en que se considera, difiere un tanto de la poética barcelonesa, no en cuanto a la riqueza de vestimentas, y sí en cuanto a la gracia y dinamismo de un espacio dotado de cierta profundidad, en cuanto a soluciones perspectivescas y por supuesto al concepto de una monumentalidad jerarquizada de los tipos. Hemos de recordar que por otra parte, el mundo de la pintura en la escuela catalana se había alejado de los modos norteños desde que Ferrer Bassa tomase como fuente suprema de inspiración el arte italiano. La elegancia de las figuras al modo francés no terminó por apartarse del convencionalismo del estilo internacional, pero aquí, la finura del dibujo y la armonía del color hablan de una plástica menos retardataria pero de rigurosa simetría, hablan de un carácter peculiar de la pintura que florece con el sustrato gotizante aunque con expectativas del inconfundible acento ornamental de lo catalán.

Este mismo maestro, algo posterior a 1492 realiza el *Retablo della Porziuncola* en técnica mixta de témpera y óleo sobre fondos dorados, hoy en la Pinacoteca Nacional de Cagliari como anteriormente dijimos. La tabla de *San Francisco predicando* es una escena algo más acorde a la sensibilidad del momento, donde partiendo de las fórmulas introducidas en Barcelona, vemos un alto interés por mostrarse como capacitado para plantear una sucesión narrativa a alto nivel interno dentro de la composición, siempre con una adecuación al marco arquitectónico, totalmente gótico, del que se vale para mostrar la variedad de emociones, de actitudes y aptitudes ante el sermón del santo, así como de la minuciosidad con la que describe hasta el más mínimo detalle que puede concentrar un valor no intrínseco para el desarrollo de la escena, por lo que estará tratado como si de un particular fuera. Hay una gran variedad de rostros nada idealizados, fuera de toda convencionalidad lo que nos puede ayudar

para apuntar su faceta como retratista y de las capacidades potenciales que se derivan o pueden ser sino fruto de una observación directa; para cuyo caso, recordamos que podría configurar todo un documento histórico pues el convento de San Francisco desapareció en 1833. Estas dotes le capacitan como excelso dibujante y le otorgan las condiciones necesarias para forzar el realismo con que supo captar los elementos integrantes de sus composiciones, desde los ropajes hasta la anatomía, pasando por el ornato decorativista que suele engalanar sus fondos arquitectónicos.

Por el contrario, el llamado Maestro de Sanluri y su improvisación aparece en un momento particularmente intenso dentro de la vida pictórica de Cerdeña; su personalidad artística revela una luz de esperanza en la formación de este círculo cultural que une a Barcelona, Valencia, Nápoles, Roma, y Cerdeña. Su obra es una suma y sigue de las experiencias artísticas de la capital catalana y valenciana de Castelsardo, perfecto conocedor de la pintura de Bermejo, y definidor del refinamiento de Barcelo. Es prácticamente el único que muestra una perfecta síntesis del renacimiento italiano que se sucede contemporáneamente, y no pierde el hilo conductor de la evolución del clasicismo romanista que, al parecer, perdía su efecto persuasorio a su paso por Nápoles, lo cual no quita para que en esencia muestre un gusto plasmado en soluciones eminentemente algo planas y decorativistas, pero lo cierto es que su pintura es un arte en perfecta sintonía con el ambiente cultural italiano como se demuestra en su Anunciación (fig. 7).

Esta obra fechable en torno al 1500 nos habla de una mímica desbordante y del gusto y contemplación por lo melodramático, de una escena serena y equilibrada inspirada plenamente el Cuatrocientos. Rostros y actitudes de miembros y un movimiento pausado quieren acercarnos a un nuevo concepto del arte para Cerdeña. Personajes dispuestos en un mismo plano, en una composición cobijada en un excepcional y monumental marco arquitectónico de claro corte romanista, más clasista si se quiere, formando ángulos rectos con los que se marca el sentido de la profundidad, pero la imposición de la sacra escena no queda perdida por dicha edificación constructiva, por lo que la integración de las figuras y el escenario es perfecta. La monumental masa pétreo difiere en esencia del delicado y fino tratamiento de los rostros; hay incluso una asimilación de las capacidades potenciales de los efectos de luces y contraluces que configuran volúmenes, todavía algo faltos de corporeidad en una rítmica con aplomo y reposo. Esta obra maestra habla incluso de un posible acercamiento a la obra de Perugino y de la asimilación de conceptos arquitectónicos de tipo bramantescos a la manera grande del Cinquecento; por tanto nos encontramos con maestros que parecen superar la tradición anterior de deuda catalana-valenciana e ir por derroteros de apertura culturalista al mismo país italiano.

Es precisamente de este momento cuando nos encontramos con auténticas ejemplarices plenamente italianizantes o inspiradas en modelos y tipos directos, como las obras del conocido Maestro de Oliena, propio de una personalidad



5. *Virgen con el Niño entronizada*. Maestro de Castelsardo. C. 1492.



6. *Virgen con el Niño entronizada*. Maestro de Castelsardo. C. 1492.

totalmente coherente con la producción cinquecentista italiana como demuestra en el *Retablo de los Santos Sebastián y Roque*, obra fechable en torno al segundo cuarto del siglo XVI procedente de la iglesia de San Lorenzo de Ussaramanna (fig. 8). Quizá, lo más relevante en cuanto a la composición propiamente, sea el tratamiento conferido al volumen del *San Sebastián*, insistiendo menos en la precisión de las formas, y si tanto en la medida y cadencia de un contorneado suave prefiriendo ese suave esfumado de acento leve leonardesco<sup>2</sup> que ablanda el modelo de tono fuerte y altas connotaciones escultóricas.

El paso definitivo y más firme para la fijación de un estilo autóctono, versado en un romanismo clasicista que por ende, lleva aparejado el abandono paulatino de las reminiscencias hispanas, es sin lugar a dudas Pietro Cavaro, el que pudiera considerarse como el máximo exponente de la Escuela de Stampace. Su arte pudo tener un receloso eco de la obra de su progenitor que para la mitad del siglo XV había desarrollado en Cagliari un arte de carácter populista y local, pero la tradición de un taller con fama, derivó en una fulgurante carrera, yo diría que imparable incluso para el arte del Sardo Raxis.

Para 1518 aproximadamente, tenemos documentado el *Retablo de Villamar*, también realizado en técnica mixta sobre fondos de oro. En el extremo inferior del guardapolvo, se lee la inscripción, y cito textualmente: «ANNO SALUTIS MDVXIII DIE XXV MENSIS MAIUS / PINGIT HOC RETABOLU PETRI CAVARO PICTORU MINIMUS SANPACIS»; por lo que la atribución no da pie a discusión. Esta obra prima presenta ya, aún a pesar de ciertos convencionalismos —uso profuso de oros—, un incipiente naturalismo, que se traduce en una cadencia del modelado espectacular como se demuestra en la tabla de *Los estigmas de San Francisco*, la *Resurrección de Cristo* (fig 9), la *Natividad*, la *Epifanía* (fig. 10), o el *Pentecostés*. Obras llenas de espontaneidad, gracia y dulzura, en cuyas composiciones se mueven un crecido número de personajes, algo que sin duda, sólo Juanes en Valencia había tratado ante el asombro de todos más acostumbrados a las escenas intimistas de Osona el Joven. Estas sólo resultan un pequeño anticipo del recetario innovador en actitudes y gesticulación de los personajes.

Pero como advertimos, todavía quedan permanentes algunos ecos y resabios tardogotizantes en su plástica como se deduce del fondo dorado rico en arabescos que resalta el retrato de Ludovico de Tolosa, que por estas mismas fechas, no ha logrado con respecto a futuras obras maestras limar las asperezas en los detalles fisonómicos de modelos anteriores. No obstante, debemos concluir en un estilo plenamente maduro. Esta circunstancia, es quizá, la posible y más probable por la que Raxis no tuviera más remedio que buscar fortuna lejos de su tierra natal como veremos, ya que para aquel entonces, Cavaro copaba con su taller el basto mercado sardo pues su adecuación al gusto y a la sensibilidad del momento, es decir, el pleno asentamiento de lo italiano aunado a la fuerte impronta de lo reticular y estridente de un modelado frío, cortante donde el color



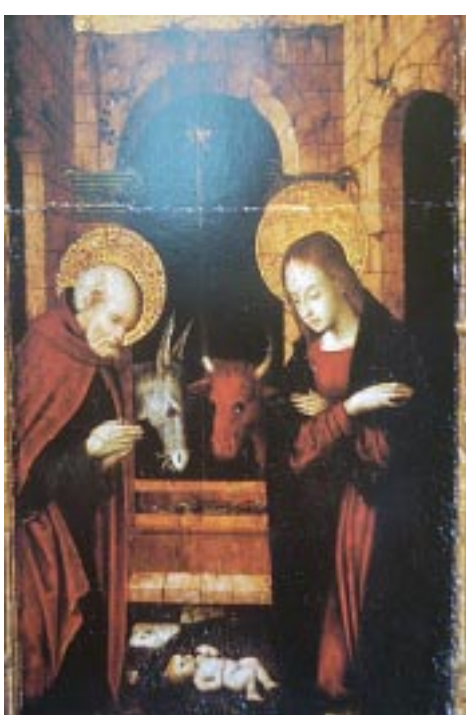
7. *Anunciación*. Maestro de Sanluri. Antes de 1505.



8. *Santos Sebastián y Rocco*. Maestro de Oliena. 2º Cuarto del XVI.



9. *La Resurrección*. Retablo de Villamar. Pietro Cavaro. 1518.



10. *La Epifanía*. Retablo de Villamar. Pietro Cavaro. 1518.



quedaba subordinado al dibujo, se convirtió hasta pasado las postrimerías de la década de los 80, en un arte popularista e inamovible en la tradición local.

Fuera de contexto para el ambiente sardo, hubo de quedar entorno a 1525 ó 1530 el llamado *Retablo Beneficiati* de la Iglesia de Santa María de Castello en Cagliari, que por supuesto, supone un paso mucho más evolucionado en la pintura sarda. Es esta la razón que nos induce a pensar que dada la continuidad del arte de Cavaro y sus tendencias a lo largo de la centuria, la sensibilidad de esta obra no debió suponer el triunfo de una manera grande Seiscentista donde predominan la ampulosidad de paños tratados con un volumen espectacular, perfiles cadenciosos, y una diafanidad espacial basada en un perfecto estudio de la proyectiva matizada a través de los efectos lumínicos que matizan y transforman todo lo que tocan lo haces de luz; donde la influencia del arte romano, tanto leonardesco, rafaelesco, como miguelangelesco, y su perfecta asimilación plástica, tienen cabida (figs. 11, 12 y 13).

#### TRADICIÓN Y MODERNIDAD EN EL ARTE DE PEDRO SARDO RAXIS Y LA NUEVA OLA ROMANISTA DEL ARTE HISPANO-SARDO EN ANDALUCÍA ORIENTAL

Hoy se hace imprescindible profundizar en la vida y obra de Pedro Raxis, el Viejo, y entenderlo como uno de los puntos de inflexión desde el que arrancan las capacidades de otros maestros de prestigio en nuestra comunidad como su nieto. Era este un estudio capital para la elaboración del trabajo de investigación tutelada como preámbulo de la posterior tesis doctoral que habría de versar sobre la vida y obra de Pedro de Raxis, no el que intentaremos conocer a través de este monográfico, sino el llamado “padre de la estofa en Granada”, con la finalidad de indagar un poco más en cuáles fueron los índices de italianización que perduraron en su arte.

Sobre el Sardo Raxis hay trabajos de interés, entre los cuales, sin duda, son los del profesor don Lázaro Gila Medina, los más reveladores y que más entusiasmo aportan al curioso investigador. Él será siempre el referente en todos los estudios a realizar sobre la dilatada dinastía de los Raxis. Dicho lo cual, aún quedan muchas cosas por discernir, debatir, o discutir, y teniendo en cuenta la autoridad que supone el estudioso que será mi Codirector de Tesis junto con don Antonio Calvo Castellón (Director), no es este el trabajo que allane la maestría y el conocimiento de ambos en la materia.

Es precisamente el estudioso quien contrastando la apoyatura documental que ha alcanzado a conocer, nos remitía a la fecha de 1528 como una cronología segura en la que Pedro Sardo Raxis, se encontraba en la ciudad de Alcalá la Real. Nos dirá que como norma general, siempre aparece en los archivos firmando con el apellido toponímico de Sardo, el cual, hace referencia a su origen de procedencia: Cerdeña. Concretamente, éste era natural de Cagliari como ha



11. *Virgen con el Niño. Retablo Beneficiati. 1527 aprox.*



12. *Arcángel Gabriel. Retablo Beneficiati. 1527 aprox.*



13. *San Jerónimo. Retablo Beneficiati. 1527 aprox.*



quedado demostrado fehacientemente en un legajo del Archivo Histórico Provincial de Jaén fechado en 1578 que versa sobre la separación de los bienes que había logrado el sardo con respecto a los propios de su hijo Miguel. En dicho documento se hace referencia al viaje que el patriarca, Miguel y su hermano Juan, hicieron juntos a Cagliari con motivo de percibir la herencia paterna de Pedro el Viejo<sup>3</sup>. Se habla por tanto de un material gráfico que indiscutiblemente hubo de ser cuantioso y capital cualitativamente hablando, ya que fue adquirido por Miguel Sardo Raxis en la prolongación de dicha estancia italiana por tierras romanas. Sería esta una fuente de primerísima categoría para revalorizar y recontextualizar el fenómeno de la intrusión de las formas renacentes en nuestra Andalucía, un material gráfico de primera mano en la que se inspirarían no sólo el propio Miguel, sino todo el círculo familiar, sumándose por supuesto Pedro Raxis, el Granadino; su tío Pablo de Rojas y su discípulo Montañés; sus otros tíos Nicolás y Pedro Sardo; y por supuesto, su padre Melchor y sus hermanos, Gaspar y Melchor.

En la actualidad desconocemos cuales fueron las razones por las cuales el italiano viene a nuestra Península, pero como es lo normal en todo este tipo de monográficos, no resulta raro pensar en que Granada era un núcleo atrayente y con un basto mercado artístico por conquistar, donde la experiencia de otros italianos como Jacobo Florentino, o artistas como Pedro o Luís Machuca que fueron a Italia para percibir los ecos italianizantes directamente, le hubieran podido servir de estímulo a la hora de elegir un destino donde buscar fortuna crítica para su arte y el beneplácito de una cartera fiel de clientes. Son estos los motivos que nos inducen a pensar que Pedro Sardo desembarcaría probablemente en Barcelona o Valencia, y que tras un breve paréntesis de tiempo observando la producción local, sin más preámbulos marcharía con destino a Granada donde entablaría una amistad duradera y dilatada en el tiempo con el pintor Juan Ramírez que también era iluminador de corales.

El primer tercio del siglo en la plástica Granadina se caracterizará por el decidido italianismo que buscará una sensibilidad próxima al clasicismo romanista aunque el llamado estilo internacional no se abandonará. Estos primeros momentos mantienen la constante de que el artista no destaque por una excepcional proyectiva e inventiva, por lo que quedan asimilados como buenos imitadores y copistas de las pautas romanistas percibidas del extranjero. Podríamos decir que hay una ausencia total en la asimilación del concepto humanista, mostrando lejanos apercebimientos en fondos paisajísticos con arquitecturas clásicas. Por lo que quizá, y sólo quizá, aquella fortuna artística floreciente durante la Era Moderna, la cual nos reportó la presencia de foráneos como Alejo o Borgoña, y Raxis, formados en el seno de la tradición humanística y más clasista del romanismo italianizante, hubo de compensar la falta de ingenio que predominó en nuestra pintura del Quinientos.

Las obras de la primera mitad del siglo XVI, denotan el conocimiento de la nueva plástica. Aún así, Juan de Cáceres participa de la rémora goticista. Son muy

pocos los datos documentales que reflejan la vida y obra del artista, que incluso, siguiendo la tradición de una formación multidisciplinar practicó la pintura. Tanto Gómez Moreno como Diego Angulo hablan de la posibilidad de que por su apellido fuera natural de la localidad extremeña, y aunque no es posible el afirmarlo con autoridad, de lo que no cabe ninguna duda es que era un perfecto conocedor de la pintura castellana de la que deriva su total dependencia en el estilo de Berruguete.

De estos referentes plásticos se deduce un más que factible acercamiento al humanismo nórdico manifestado en lo riguroso de un dibujo bien definido y de una complacencia en el gusto por el detalle, por la linealidad que delimitan perfiles y una voluptuosidad de carácter plana e insípida en sus formas. Una técnica en pliegues que está a medio camino entre la angulosidad cortante y la técnica sensual de paños mojados que elegantemente parecen adaptarse al perfecto estudio anatómico e idealista de sus tipos y modelos. El italianismo raxiniano de este momento, ya establecido para 1528 en Alcalá, quiere dejarse entrever en la ornamentación vegetal, y sólo y exclusivamente para la decoración y algunos fondos de arquitecturas. Figuras idílicas, elegantes y delicadas en aptitudes. Esta es la base no obstante, de la posterior blandura de los modelos y de la armonía cromática de azulados atmosféricos tenues y bien acompasados que muy al final se trasluce de su producción. Pues hemos de recordar que obras documentadas de Raxis, sólo las podremos encontrar en documentos fechados a partir de 1550<sup>4</sup>.

Entre 1510 – 1518 tenemos documentada la presencia de Cáceres en Jaén iluminando algunos cantorales de su catedral, lo que sin duda alguna, le supuso la fortuna necesaria para venir como un gran maestro a Granada, ya que para 1521 aparecen las primeras referencias documentales en nuestra Catedral. Lo cierto es que luego con el tiempo, tras cumplir contrato, marcha de nuevo a Jaén para miniar dos corales más. Este es el momento que pensamos que hubo de mantener contacto con nuestro artista.

Así, la mayoría de los ejemplos que cotejamos a partir de aquí, mantienen constantes las pervivencias tardogoticistas en una clara subordinación con el quattrocentismo de la Escuela de Umbría y el círculo artístico más próximo a Peruginó. Esta deuda de la obra de Cáceres, sólo se explica a través de un contacto directo con el italianismo de artistas como Raxis, pues las fuentes grabadas, traslucen un más que seguro acercamiento al arte norteño. Plantean y manifiestan las altas cotas a las que se llegó en el conocimiento de la perspectiva, tanto lineal como la cromática, resolviendo de forma interesante los problemas compositivos en relación con la ocupación espacial, de la presencia y prestancia de volúmenes físicos y el espacio que habitan.

El volumen será una de las metas a conseguir en el que muchos de los maestros, que como Raxis, trabajarían en estos momentos. Con mayor o menor fortuna, pondrán todo el interés en pos de acercarse al naturalismo idealista pretendido, lo cual dejaría e manos de su nieto. Aún quedan valoraciones muy ingenuas por matizar y mejorar pues, veremos que la sucesión de planos y términos compositivos todavía suele participar de la anterior sensibilidad, es decir, de forma jerarquizada, en casi toda la producción de los maestros de los que tenemos documentadas obras. No obstante, ahora se hace imprescindible dar una mayor medida al papel que juegan los

fondos que cobijan las escenas, tanto en los primeros términos en interiores como de arquitecturas clásicas en exteriores en coalición con paisajes flamenquizantes, pero siempre haciendo hincapié en la diafanidad de interiores y exteriores en perfecta sincronía con horizontes lejanos y difuminados en penumbras azuladas. Su importancia —Raxis— dentro del marco granadino, se nos revela como capital, pensando claro, que su arte sufriría severas modificaciones adaptándose competentemente al gusto y moda del ambiente granadino y jienense.

En realidad, si nos hacemos eco de las referencias a Pedro, biográficamente hablando recogeríamos la dispar nota que Ceán apunta en su famoso diccionario. Hablando el Ilustre historiador de Pedro Raxis, el Granadino —por las obras que menciona, no cabe duda de que así lo hace, es decir, de su nieto—, nos dice que se había formado en Italia en el círculo de la escuela de Rafael, lo cual es posible aunque poco probable<sup>5</sup>. Posible porque no encontramos hasta ahora ninguna referencia documentada de su presencia en Cagliari, salvo el legajo ya citado, y sabiendo que era natural de allí por el mismo; poco probable en cuanto que lo más lógico es que hubiera de formarse en el círculo más próximo a su ciudad natal. De ser cierta la noticia, sería muy poco, por decir, lo que del arte sardo llegaría a nuestra ciudad; y lo más curioso del asunto, y aquí reside la tentativa de optar por dar crédito o no a la noticia, es que menciona el hecho de que llegó a Granada, es decir, antes de marchar a Alcalá la Real, acompañado de dos hermanos más, con los que al parecer, guardaba pocas afinidades estilísticas.

Lo cierto es que hasta ahora, no hemos conservado obras de sus otros supuestos hermanos, tampoco documentos con los que contrastar una actividad artística. Pero en cambio, si hemos podido conocer la presencia de dos Raxis más y que no corresponden cronológicamente con los descendientes del sardo documentados por el profesor Gila Medina. A uno de ellos lo citan por separado los cronistas franceses Gautier<sup>6</sup> y Davillier<sup>7</sup>, cuando hacen las referencias oportunas a los frescos antiguos que decoraban el Tocador de la Reina y el Mirador de Lindaraja respectivamente, mencionan los trabajos de Bartolomé Raxis, Alonso Pérez y Juan de la Fuente en 1524. Los cronistas franceses, en lo concerniente a su aportación de datos referentes al asiento raxiniano en nuestra provincia; y sin prever que a través de los cuales podríamos incurrir en el grave error de entender por nuestra parte, según una deducción lógica y coherente de la noticia que apunta Ceán Bermúdez<sup>8</sup>, sobre la existencia de otros dos hermanos artistas de Pedro de Raxis en Granada, se copian el uno al otro respectivamente.

Esta noticia, aparte de constituir un falso histórico que ha podido suponer todo un quebradero de cabeza para nosotros en algún momento, pues en esencia no deja de ser una golosina para nuestro trabajo de investigación y tesis, no ha llegado siquiera a constituir un referente expreso, pues se debe a una mala interpretación o lectura de alguna noticia recogida con anterioridad a ellos; incluso, sus respectivas copias no son coincidentes en el mismo trabajo a tenor de que el primero lo cita trabajando en El Tocador de la Reina; y, Davillier, por el contrario, en El Mirador de Lindaraja. Este falso historiográfico, y en la actualidad,

reinterpretado como posible error de lectura por nosotros, es una prueba inequívoca del total desconocimiento que la Crítica Literaria francesa, tanto Ochocentista como Novocentista, dentro de la sensibilidad romántica, tenía de nuestra escuela de pintura.

Por otro lado, y en otro orden de cosas, hoy podemos atestiguar como se explicita en una de las papeletas guardada por el Instituto Gómez-Moreno, que Don Manuel Gómez-Moreno González estaba en conocimiento de estos trabajos de Bartolomé Raxis; y aunque no especifica de quién se trata, si recoge la noticia de la tasación que en 1624 realizó Pedro de Raxis sobre los trabajos de su hijo Bartolomé, junto a Juan de la Fuente, y Alonso Reyes, no Pérez como los cronistas franceses apuntan. Esta tasación la conoció en su día el ilustre historiador granadino en el Archivo de la Alhambra. Y le sirvió en su día para justificar la remodelación de las techumbres y alfarjes alhambrareses pues, durante el citado año, un fuerte corrimiento de tierra producido por movimientos sísmicos, aceleró el franco estado de deterioro de los mismos provocando su derrumbamiento. Es muy posible que dichos hispanistas franceses, cotejaran este documento, sin duda, mal interpretado<sup>9</sup>. La segunda referencia a otro Raxis, la aporta igualmente don Manuel Gómez-Moreno, en su obra inédita de la *Pintura en Granada*. Éste habla de un tal Alonso de Raxis y su familia, perfectamente documentados como vecinos de la colación de San Nicolás en 1561<sup>10</sup>.

De todo esto se deduce que no podemos desestimar tan fríamente la noticia aportada por Ceán Bermúdez cuando habla de Pedro Raxis —aunque ciertamente, pensamos que se habría dejado llevar por las noticias o una mala lectura o aprensión documental, no de estos franceses, pero sí de algún otro texto manuscrito—, como de un artista formado en el seno de la escuela de Rafael; y más si consideramos que Julio de Aquiles, cuya obra se documenta en Úbeda y en las dependencias del Palacio de Carlos V, famoso en su tiempo incluso años más tarde para Pacheco, también vino a Granada de la mano del patriarca de los Cobos como artista que había decorado las *logias* vaticanas que había ideado el mismo Rafael. Derivamos también en el hecho de que, si son ellos los tres hermanos —asumiendo la existencia de un Bartolomé Sardo, hermano del italiano—, al menos dos se dedicaron y cultivaron las artes plásticas, y por supuesto, que documentaríamos su presencia en Granada como mínimo desde 1524, por lo que mucha de la producción que hemos citado en el capítulo de la pintura sarda, no llegó a conocerse por su parte, ni por los maestros granadinos. Pedro, entonces, no bebió de las fuentes hispano-sardas, es decir, de la pintura levantina y napolitana de las últimas décadas del quinientos y primeras del seiscientos. Por el contrario, su estilo tendría una base de fuerte impronta romanista y en menor medida florentina, y sí por tanto, una deuda de la Escuela Umbra; que en otro orden de cosas, es la pauta en la que se encamina el nuevo conocimiento artístico y la idea mental que todo maestro en Granada, pretendía asimilar, marcando definitivamente un rumbo de la plástica en Andalucía Oriental.

El maestro pintor-iluminador de mayor envergadura conocido hasta el momento en la Granada de transición hacia el manierismo romanista, es Juan Ramírez. Sus obras enlazan decididamente con la escuela cordobesa derivada de la impronta que allí dejó Alejo Fernández y el amor que sentía por la dedicación a espacios concebidos netamente como renacentistas, aunque su veta realista se vislumbra en ornamentos y detalles en los que se recrea como perfecto naturalista flamenco, y en la sensibilidad eyckiana de sus ángeles, pero siempre tendiendo a una escenografía clásica y ruinista. Conocíamos obras en su mayoría no catalogadas que formaron parte integrante de retablos hoy perdidos y que configuran tablas sueltas en la actualidad, que por afinidad estilística y a través del cotejo con sus miniaturas, no sólo de la catedral granadina, sino también de la sevillana, e incluso, cordobesa, pueden ser consideradas como dudosas atribuciones.

Juan Ramírez vivió y trabajó aquí. Sus primeras miniaturas en nuestra catedral datan de entre 1514 y se tiene constancia de su presencia hasta la mitad de la tercera década del siglo XVI, luego cubre los encargos de la catedral de Jaén para la que también realizó alguna miniatura. Sabemos que trabajó en nuestra provincia, Sevilla, Jaén. La pregunta es: ¿Por qué no, en la catedral de Córdoba?, tal y como según se desprende del Legajo catedralicio 457-3, noticia de abril de IMDIHH, sobre un posible autor «Ramírez iluminador».

De su intensa labor como pintor quedan obras en colaboración con lo más granado del círculo artístico de las capitales que habitó y en las que trabajó. De Sevilla no conservamos por desgracia nada, pero sabemos que elaboró para el magnate y comerciante Alonso de Toledo, un fastuoso retablo hoy perdido en colaboración con El Indaco, concluyendo en una individualidad artística capital y acostumbrado a transcribir perfectamente la nueva sensibilidad cuatrocentista; incluso, pintó en 1522 para la Iglesia de Colomera y para la Iglesia de San Justo de Granada. Hoy sólo tenemos noticias documentales que allanan su personalidad artística, su forma de concebir el arte se vislumbra a partir del cotejo de sus miniaturas, atribuidas con mayor o menor acierto, como ocurre con las cinco tablas del desaparecido retablo de la Ermita de los Santos Mártires (*San Pedro, Esteban, Sebastián, Marcelo y Hermenegildo*) hoy en el Museo Provincial de Bellas Artes de Granada, perdiéndose *La Crucifixión* y la *Degollación del Bautista* en 1936, y que fue un encargo realizado para Santo Domingo de Alcalá la Real.

Junto al sardo, su estilística torna hacia la precursión del primer renacimiento netamente hispano, separándose de los anteriores por la corrección y composiciones que aún sin dejar la gracia medievalista del tardogótico, parecen definir rasgos naturales e idílicos y locales como se desprende de los arcos de herradura y otros detalles. El primor en detalles y la complacencia en vestimentas con pliegues mucho más cadenciosos, perfiles difuminados y e idílicos rostros enjutos, achicados, propios de la Escuela de Umbría, denotan su faceta de pintor y una auxiliadora nota como decorador, que sin lugar a dudas, sería una derivación última de su relación con el sardo.

Tenemos documentada la contrata por la que Pedro Raxis se comprometía a realizar un retablo para la capilla que Doña María de Aranda tenía en la iglesia abadial, o sus trabajos en mancomunidad con sus hijos Pedro y Nicolás junto a Jusepe de Burgos para realizar un retablo en la iglesia de San Francisco de Loja; pero lo cierto es que desconocemos cómo se desarrolla su actividad hasta la década de los cincuenta. Así pues, a falta de documentar, pensamos que el pequeño *retablito de las Angustias* en la ermita de Nuestra Señora de Santa Ana, por afinidad estilística debió de ser una contrata firmada para fechas anteriores a estas; de hecho tenemos documentada la realización de una imagen de la *Virgen de Gracia* y de un tabernáculo para 1559 por parte del patriarca, sin embargo la altivez, el empaque en la forma de determinar la postura de la figura, se traduce en este retalito en una obra totalmente acorde a los presupuestos rafaelistas muy evolucionados, lo cual nos hace pensar que el arte de los sardo —descendencia alcalaína—, hubo de girar en el taller de Pedro hacia una perfecta asimilación del cuatrocientos romano del maestro de Urbino. Esto mismo ocurre con el *retablo de Santo Domingo de Silos* de la iglesia de las Angustias de Alcalá, cuya tabla principal con la figura del santo, obra de Juan Ramírez para el antiguo retablo mayor no conservado, se integró a este otro más pequeño de tipología de altar<sup>11</sup>.

## NOTAS

<sup>1</sup> Creemos que el artista abandonaría Italia en torno a 1520 aproximadamente.

<sup>2</sup> Carrasco de Jaime (2004).

<sup>3</sup> A. H. P. J., legajo 4780. folio 195, citado en: Gila Medina (1991), p. 25.

<sup>4</sup> Gila Medina (1987), pp. 167-177.

<sup>5</sup> Ceán Bermúdez (1800), p. 161.

<sup>6</sup> Gautier., (s/d, ¿1913?), p. 267.

<sup>7</sup> Davillier (1874), pp. 184-187.

<sup>8</sup> Ceán Bermúdez (1800), p. 161.

<sup>9</sup> I G-M, legajo cxiv. noticia aportada por Javier Moya, conservador del instituto gómez-moreno.

<sup>10</sup> Orozco Díaz (1976).

<sup>11</sup> Gila Medina (1991). pp. 198-205.

## BIBLIOGRAFÍA

- Angulo Íñiguez (1945)  
 ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego: «Miniaturas y pintores granadinos del Renacimiento». *Boletín de la Academia de la Historia*, 1945, pp. 141-182.
- Carrasco de Jaime (2004)  
 CARRASCO DE JAIME, Daniel José: «Leonardo da Vinci». Granada, <http://www.Alonsocano.tk>. N.º. 2, 2004.
- Ceán Bermúdez (1800)  
 CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, Real Academia de San Fernando, Imprenta de la viuda de Ibarra, 1800.
- Davillier (1874)  
 DAVILLIER., Jean-Charles: *L'Espagne*. París, Hachette, 1874.
- Domínguez Bordona (1962)  
 DOMÍNGUEZ BORDONA, Jesús: «La miniatura románica en Castilla, Aragón y Navarra», *Ars Hispaniae*. T. XVIII, Madrid, Plus-Ultra 1962.
- Gautier (1913?)  
 GAUTIER, Teófilo: *Tra los Montes (Voyage en Espagne)*, traducida por Roberto Robert, Jr. Valencia, Ed. Sempere y Compañía, s/d. (1913?)
- Gila Medina (1987)  
 GILA MEDINA, Lázaro: «Los Raxis: importante familia de artistas del Renacimiento andaluz. A ella perteneció el gran escultor Pablo de Rojas». *Archivo Español de Arte*, N.º. 238, 1987, pp.167-177.
- Gila Medina (1991)  
 - «Arte y artistas del Renacimiento en torno a la Real Abadía de Alcalá la Real», *Monográfica Arte y Arqueología*, Granada, Excmo. Ayuntamiento de Alcalá la Real y Univ. De Granada, 1991.
- Hidalgo Ogayar (1982)  
 HIDALGO OGAYAR, Juana: *Miniatura del Renacimiento en la Alta Andalucía. Provincia de Jaén*. Tesis Doctoral 117 / 82. Madrid, Edit. Univ. Computense de Madrid, 1982.
- Lovera (1978)  
 LOVERA, Carmen Juan: «La pintura del siglo XVI en Alcalá la Real (Plateresco, Purismo y la 'Generación Decisiva'. De Juan Ramírez a la dinastía de los Raxis)». *Boletín del Instituto de Estudios Jienenses*, N.º 97, 1978, pp. 43-75.
- Orozco Díaz (1976)  
 OROZCO DÍAZ, Emilio: *Amor, poesía y pintura en Carrillo de Sotomayor*. Granada, Universidad, 1976.