

Rebeca Carretero Calvo, Jesús Criado Mainar,
Giovanna Saporì

FRANCESCO DA CASTELLO (FRANS VAN DE KASTEELE)

Dipinti fra Italia e Spagna



FRANCESCO DA CASTELLO

www.artemide-edizioni.it

REBECA CARRETERO CALVO,
JESUS CRIADO MAINAR, GIOVANNA SAPORI

FRANCESCO DA CASTELLO (FRANS VAN DE KASTEELE)

Dipinti fra Italia e Spagna

a cura di
GIOVANNA SAPORI

© Copyright 2021
Editoriale Artemide s.r.l.
Via Angelo Bargoni, 8 – 00153 Roma
Tel. 06.45493446 – Tel./Fax 06.45441995
editoriale.artemide@fastwebnet.it
www.artemide-edizioni.it

Direttore editoriale
Vincenzo Innocenti Furina

Segreteria di redazione
Antonella Iolandi

Impaginazione
Monica Savelli

In copertina
Francesco da Castello, *La Madonna intercede per le anime del Purgatorio*, particolare
Spello, San Lorenzo

ISBN 978-88-7575-392-4

Indice

- 7 Nuove osservazioni su Francesco da Castello
Giovanna Saponi
- 61 Pinturas de Francesco da Castello en la catedral de Santa María de la
Huerta de Tarazona (Zaragoza)
Rebeca Carretero Calvo y Jesús Criado Mainar
- 101 Bibliografía

RINGRAZIAMENTI

Un cordiale ringraziamento a Giulia Bordi, Enzo Borsellino, Sara Bruno, sir Timothy Clifford, Elli Doulkaridou Ramantani, Michele Drascek, Marcello Fedeli, Lara L'vov Basirov, Andreas Heese, Duccio K. Marignoli, Cristiana Romalli, Luigi Sensi, Bruno Toscano, Elisabetta Valente, Gert Jan van der Sman, Sergio Zinni. Uno speciale ringraziamento a Patrizia Tosini per le osservazioni e i suggerimenti.

D. Ignacio Tomás Cánova (Deán) e D. Miguel Antonio Franco Garza (Archivero) dell'Excmo. Cabildo de la S.I. Catedral de Tarazona.

Siamo grati a Vincenzo Innocenti Furina e Monica Savelli di Editoriale Artemide per la cura e la costante disponibilità; a

Fondazione Cassa di Risparmio di Viterbo
Fondazione Marignoli di Montecorona



Departamento de
Historia del Arte
Universidad Zaragoza

Pinturas de Francesco da Castello en la catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona (Zaragoza)

REBECA CARRETERO CALVO Y JESÚS CRIADO MAINAR*

El encargo de los nueve lienzos del pintor bruselense Frans van de Kastele o Castele (que tras llegar a Roma italianizó su nombre como Francesco da Castello) conservados en la catedral de Tarazona debe considerarse, en primer lugar, una consecuencia de la intensificación de los contactos entre los cabildos catedralicios españoles y la Santa Sede que se produjo a raíz de la celebración del Concilio de Trento (1545-1563) y que alcanzó su apogeo entre finales del siglo XVI y principios del XVII¹. Al reforzar de modo enérgico la posición de los obispos, el Concilio originó infinidad de pleitos y disputas entre estos y sus cabildos en torno al ejercicio del derecho de visita con todo lo que suponía de cara a la reforma de las constituciones capitulares, que el clero catedralicio juzgó siempre una intromisión intolerable².

Muchos de ellos, como sucede con el de Tarazona, se vieron obligados a destacar procuradores permanentes en Roma para atender estas diferencias y otros negocios ordinarios, en nuestro caso agravados por los intentos de las ciudades de Tudela (Navarra) y Calatayud (Zaragoza) de erigirse en sedes episcopales independientes en perjuicio del extenso territorio diocesano turiasonense. De este modo, la presencia de eclesiásticos españoles en Roma, que no había dejado de aumentar a medida que avanzaba el Quinientos, se intensificó a partir de los años ochenta y noventa. Estos agentes llevaban a cabo labores de representación e intermediación religiosa y política, pero también cultural; actividades que les permitían crear sólidas redes personales en un momento, además, en el que España gozaba de una posición preeminente y poderosa en la Ciudad Eterna. De hecho, durante el reinado de Felipe II la presencia española creció de tal modo que en la década de 1590 se convirtió en la comunidad extranjera más numerosa y mejor organizada de la Urbe³.

Este conocimiento de primera mano de la *Caput mundi* por parte de los representantes de los cabildos hispanos despertó un lógico interés por el panorama artístico romano y sus talleres, muy en especial los de pintura, de manera que algunos eclesiásticos aprovecharon su residencia temporal en la ciudad – en ocasiones de muchos años – para formar una colección de arte cuya calidad y composición podía variar en función de numerosos factores. Al mismo tiempo, favoreció una interesante labor de intermediación que también se concretó en la tramitación de encargos de arte sacro destinados a sus ciudades de origen, como bien pudo ocurrir en el caso que nos ocupa. En este contexto, Italia actuó como un potente centro de producción y suministro de pinturas, cuya posesión otorgaba prestigio y consideración social.

La segunda cuestión a valorar es la de las razones que justifican la elección de un artista de origen flamenco por parte de los delegados romanos de los canónigos de Tarazona. Por desgracia, estamos lejos de poder responder a esta pregunta, aunque no hay duda de que la pintura flamenca gozaba de una gran aceptación en los territorios de la Monarquía Hispánica que se intensificó con la incorporación de los Países Bajos meridionales⁴. A esto debemos añadir que la formación cultural de las élites hispanas del Quinientos se aproximaba más a la estética flamenca que a la italiana, de manera que, en general, los coleccionistas españoles en Roma se inclinaron mayoritariamente por la adquisición de obras de artistas del norte⁵.

Como veremos, para finales del siglo XVI la «manera delgada y muy gentil»⁶ que practicaban los nórdicos estaba plenamente asentada en Aragón gracias a la llegada de algunos pintores oriundos de ese territorio que, además, habían pasado por Italia para completar su adiestramiento⁷. Sea como fuere, es necesario recordar que la presencia de *fiamminghi* en Roma se había consolidado en el último tercio de la centuria hasta suponer una parte muy relevante del tejido artístico de la ciudad, como la crítica ha puesto de relieve a través de exposiciones monográficas⁸ y otras investigaciones⁹.

No hay, pues, duda de que el lenguaje de acento nórdico que presentan los lienzos turiasonenses de Francesco da Castello, uno de ellos firmado y fechado en Roma en 1599, en los que no faltan recuerdos de su intensa actividad previa de miniaturista sobre la que ya llamó la atención Giovanni Baglione¹⁰, fue bien recibido en Tarazona, donde dichas obras protagonizaron un episodio singular en el marco de la renovación pictórica que se había iniciado en las décadas finales del siglo XVI al tiempo que creaban las condiciones necesarias para que cien años después el cabildo volviera de nuevo su mirada a Roma, esta vez a la ciudad del barroco triunfante, para encargar las pinturas de la capilla capitular de San Andrés¹¹.

Aunque no disponemos de las pruebas documentales que lo acrediten, intentaremos proponer un contexto plausible para la llegada de este conjunto de pinturas a la Ciudad del Moncayo en la esperanza de que la futura localización de nuevos datos permita corroborarlo o, en su caso, revisarlo con todas las matizaciones oportunas. En este sentido, conviene advertir que, pese a que la presencia española en Italia es un tema que no ha dejado de ser estudiado¹², todavía queda mucho por investigar, sobre todo en lo relativo a las estancias romanas de ciertos religiosos¹³, generalmente canónigos, al servicio de sus propios cabildos catedralicios en calidad de procuradores ante la corte papal. Sirvan, pues, estas páginas como una pequeña aportación para tratar de desentramar la interrelación entre las redes religioso-políticas y culturales de la época, así como para profundizar en las conexiones artísticas entre Aragón y Roma durante los reinados de Felipe II y Felipe III.

La estancia en Roma de Francisco Navarro de Eugui, agente del cabildo de la catedral de Tarazona y coleccionista de pintura a finales del siglo XVI

Según él mismo refirió por carta a Felipe IV, Francisco Navarro de Eugui llegó a Roma en 1590 con la intención de conseguir «que la santidad de Sixto V le admitiese como procurador de don Andres de Bobadilla, arzobispo de Çaragoza, sin hazerle yr personalmente como lo pretendia para hazer la visita liminum apostolorum y lo alcanzo de Gregorio XIII por haber muerto Sixto V» – doc. nº 1 –. En efecto, el 15 de agosto de 1590 el papa Gregorio XIV (1590-1591) nombró a Navarro, por entonces canónigo de la colegial de Daroca (Zaragoza), procurador del prelado zaragozano¹⁴.

Sin embargo, el fallecimiento dos años más tarde de Martín de Mezquita, canónigo y tesorero de la catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona¹⁵, llevó a Clemente VIII (1592-1605) a designar a Navarro de Eugui como su sucesor en la tesorería catedralicia, así como a nombrarle canónigo de dicha iglesia¹⁶. La noticia llegó a Tarazona gracias a un mensaje de Pedro de Cabañas, arcediano de Calatayud, fechado en Roma el 11 de mayo de 1592 en el que informaba al cabildo de que «la Thesoreria dio su santidad a los 22 de abril al doctor Francisco Nabarro, natural de Bulbunte, que aunque el es hombre muy honrado y que lo merece ha tenido buenos braços»¹⁷.

El 4 de junio el flamante nuevo tesorero envió una misiva a los capitulares turiasonenses notificando su reciente distinción a la par que expresando que se sentía «mui contento por las muchas raçones que para ello tengo y deseo [de] desembarzarme de algunos negocios que a mi cargo truxe del señor arzobispo de Çaragoça y del cabildo de Daroca para yr a servir a vuestras mercedes»¹⁸.

Las palabras de Navarro denotaban gran satisfacción por la dignidad alcanzada y, de modo particular, por separarse de las gestiones que en origen le condujeron a Roma, mientras que las de Cabañas mostraban cierta desconfianza hacia el nuevo tesorero atribuyendo la obtención del cargo a su capacidad de maniobrar en la corte papal. Esto debió llevar a ambos religiosos a una relación de tirantez que se ponía de manifiesto en una epístola que el también aragonés Pedro Ximénez de Murillo – entre 1590 y 1603 secretario del V duque de Sessa, embajador en Roma –¹⁹, remitió a la catedral de Tarazona en agosto de 1592 en la que atestiguaba que «los señores doctores Cabañas i Navarro an dexado en mi mano sus diferencias» que, al parecer, tenían un trasfondo económico²⁰.

El 19 de marzo de 1594 el cabildo turiasonense concedió a Pedro de Cabañas la preceptiva licencia para que emprendiera su regreso de Roma²¹ y el 2 de septiembre nombró como su procurador a Francisco Navarro con carácter retroactivo desde el día de la festividad de San Juan Bautista²². Los asuntos que el tesorero debía controlar y tratar de resolver en la corte papal eran variados, pero sobre todo estaban relacionados con los conflictos surgidos entre el obispo Pedro Cerbuna (1585-1597) y el deán de Tudela respecto a la pretensión de desmembración del

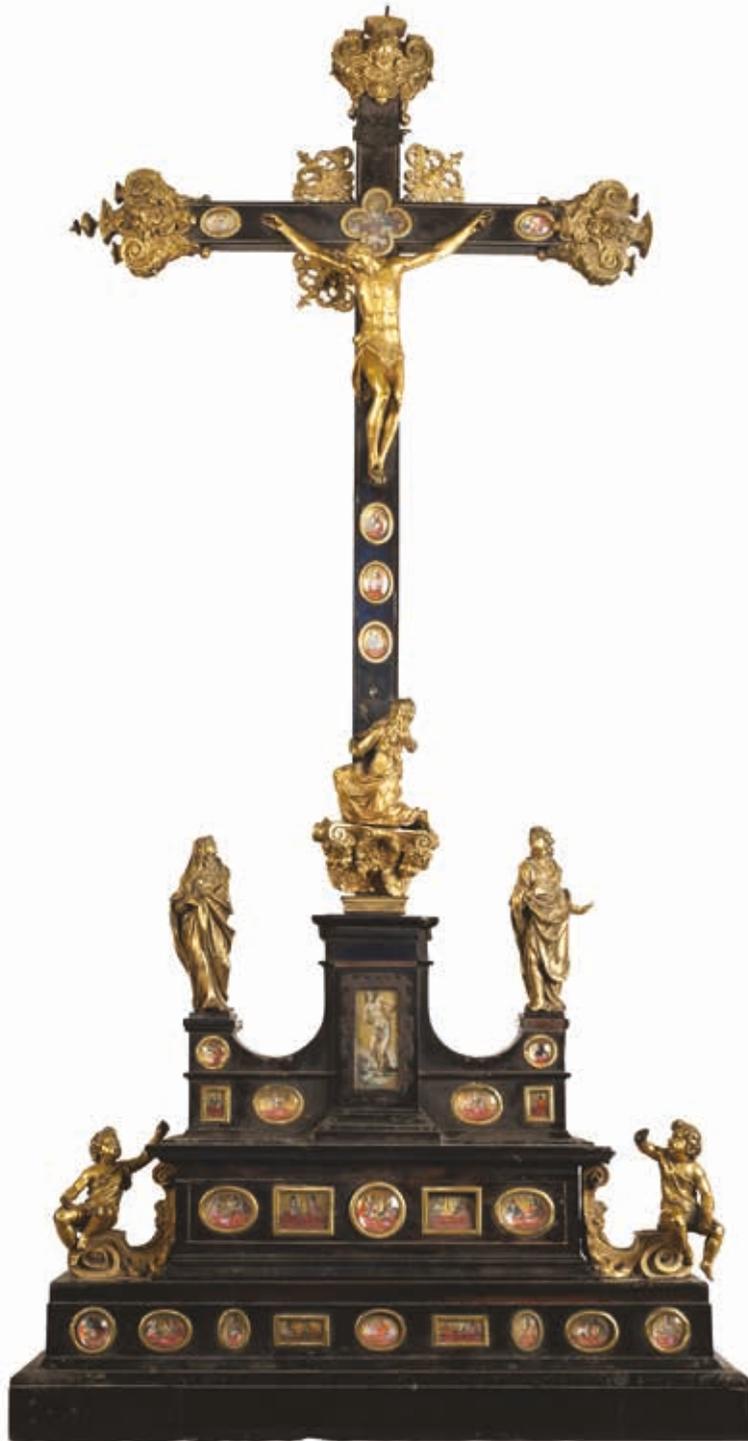
arcediano navarro de la diócesis de Tarazona²³, así como a ciertas discrepancias suscitadas a propósito de la nominación de predicadores de sermones en la sede²⁴ y a la habitual consecución de bulas en relación con diversas causas pías²⁵.

La correspondencia inédita que hemos manejado entre Navarro, Cabañas y el cabildo permite reconstruir las actividades de ambos canónigos en Roma y comprobar la sólida red de contactos personales y diplomáticos que crearon, en la que se contaban embajadores, cardenales, agentes del rey y banqueros; todos ellos interesados, además, por el arte. Así, queda constancia en primer lugar de que el doctor Pedro de Cabañas tuvo la necesidad de contratar al abogado Tiberio Cerasi para encauzar un litigio de sus representados ante el tribunal de la Rota²⁶. Como es sabido, pocos años después Cerasi se convertiría en uno de los mecenas más importantes del pintor Michelangelo Merisi, más conocido como Caravaggio²⁷. A esto debemos de añadir que a su regreso de la Ciudad Eterna el arcediano Cabañas trajo consigo una preciosa cruz de altar de ébano con figuras y apliques de bronce dorado, múltiples reliquias y exquisitas miniaturas sobre vitela [fig. 1], manufactura romana que puede fecharse *ca.* 1590 conservada en el tesoro de la catedral de Tarazona²⁸.

Por su parte, Francisco Navarro²⁹ se relacionó con Pedro Cosida³⁰, primero agente del arzobispo Andrés Santos y del cabildo de la Seo de Zaragoza³¹ (1581-1600) y luego del rey (1600-1622) en la corte papal³², e importante valedor en Roma de los pintores José de Ribera, Dirck van Baburen y David de Haen³³. De igual modo, tuvo vinculación económica con el banco Herrera & Costa³⁴ y personal con Ottavio Costa³⁵, patrono artístico de Caravaggio y Annibale Carracci³⁶.

Sin embargo, en marzo de 1595, cinco años después de su llegada a la Ciudad Eterna, Navarro de Eugui manifestó al cabildo de Santa María de la Huerta su intención de regresar a Tarazona «porque yo con liçençia de vuestras mercedes me querria apartar de pleitos i quitarme de los grandes gastos que se ofrezten cada dia»³⁷. Son varias las cartas conservadas en las que se insiste en ello³⁸, pero la realidad es que el tesorero continuó en Roma al frente de los asuntos de la catedral turiasonense hasta 1604, no sin mostrar en repetidas ocasiones sus ansias de volver a España³⁹, así como la necesidad económica que padecía, «pues no se me da ningun salario»⁴⁰.

Con todo, Francisco Navarro prosiguió con sus gestiones en la corte papal enfocadas fundamentalmente a evitar la separación del arcediano de Tudela de la diócesis de Tarazona, pues a pesar de que la Cámara de Castilla se había pronunciado en contra⁴¹ la iniciativa contaba con el apoyo de Felipe II. Según el tesorero, el monarca pretendía «hazer obispado a Tudela quitando a Tarazona los lugares que tiene en Navarra con todas sus rentas sin tocar en los de Castilla en cossa alguna i aplicarlas todas con las de mi dignidad a la mensa episcopal de Tudela i con esto i no se que de Pamplona i Calahorra darle ocho mil escudos de renta i al decanato de Tudela quitarle un pedazo para los canonigos d'alli». En la misma carta, fechada a finales de marzo de 1598, mencionó que en breve Clemente VIII partiría «casi



1. Autores desconocidos, *Cruz relicario*, Tarazona, Catedral de N^a S^a de la Huerta, tesoro (foto Aurelio Á. Barrón)

con toda la corte para Ferrara⁴² con animo d'estarse alla hasta el noviembre»⁴³. Por ello y para no desatender este importante asunto de su iglesia, el canónigo tuvo que abandonar la Ciudad Eterna para seguirle⁴⁴.

Aunque, como se ha podido comprobar, Navarro continuaba desempeñando con normalidad su labor diplomática en la corte papal, no cesó en reiterar ante el cabildo turiasonense su interés de retornar a España cuanto antes, por lo que el 20 de febrero de 1601 los capitulares le solicitaron tres o cuatro nombres de personas que pudieran proseguir sus negocios en Roma⁴⁵. El 4 de diciembre de ese mismo año ya habían designado como su sustituto al doctor Gregorio Villanueva⁴⁶.

Ante la inminencia del viaje del tesorero y «por el peligro que ay» de que ciertos documentos significativos se pudieran extraviar, el 3 de octubre de 1603 los canónigos de Tarazona ordenaron que «se copien las escrituras de mas importancia fehacientes y se queden alla en Roma y los originales se trayga consigo, encomendando las copias a nuestro procurador y tomando raçon de las que dexa, trayendo firmado del nombre de nuestro procurador las que quedan en su poder»⁴⁷. Sin embargo, el regreso de Navarro de Eugui a España se vio truncado. Según él mismo narró en una larga carta datada el 21 de octubre de ese mismo año de 1603, tenía previsto su salida en el pasaje del duque de Sessa – que dejaba su cargo de embajador en Roma para ser mayordomo de la reina Margarita y ocupar una plaza en el Consejo de Estado⁴⁸ – y «teniendo toda mi ropa envalijada con la del secretario Ximenez, la qual va agora sin quedarme otra que la que traygo vestida, ha llegado orden de su Magestad para que el dicho secretario se quede por tres o quatro meses ha aguardar el embajador nuevo»⁴⁹.

Pese al contratiempo del equipaje, el tesorero manifestó con rotundidad que partiría con Ximénez de Murillo en primavera «por tierra»⁵⁰ y que aprovecharía este tiempo extra en Roma para atender el «negocio de Tudela con el procurador del señor obispo valiendonos del lado del secretario que podra mucho en esta ocasion y tambien tratare del negocio de Calataiud en la congregacion del concilio»⁵¹. Finalmente, la partida de Francisco Navarro de Eugui de Roma, ya efectiva el 1 de junio de 1604, debió realizarse en galeras que «aguardaran en Xenova por haber ido en este medio por ciertos negocios del secretario [Pedro Ximénez de Murillo] a Milan»⁵².

Como ya hemos apuntado, durante los catorce años que permaneció en la Ciudad Eterna Navarro de Eugui entró en contacto con diferentes personajes, italianos y españoles, necesarios para las negociaciones que debía realizar en nombre del cabildo catedralicio turiasonense, pero también para incluirle en el ambiente cultural y artístico de la ciudad, conociendo a mecenas, coleccionistas y pintores, algo que probablemente le impulsó a crear su propia colección pictórica.

Conocemos la faceta de coleccionista de pinturas del doctor Navarro gracias al inventario de todos sus bienes preparado justo antes de viajar a Huesca para convertirse en obispo de la diócesis oscense en 1628 con la intención de preservarlos del derecho de espolio *post mortem* que la Cámara Apostólica ejercía sobre las propiedades no patrimoniales de los prelados. El nombramiento episcopal, alcan-



2. Jacopo Bassano (taller de), *Adoración de los Magos*, Huesca, Catedral de Jesús Nazareno, sacristía nueva (foto Rebeca Carretero)

zado tras su ruego por carta dirigido a Felipe IV a finales de julio de 1626 – doc. nº 1 –, acaeció el 29 de mayo de 1628 y entre el 17 de julio y el 12 de noviembre siguientes se redactó un pormenorizado documento en el que se relacionó todo el patrimonio mueble localizado en la casa del eclesiástico, ubicada en la calle del Conde de Tarazona⁵³.

El inventario de bienes del obispo electo de Huesca fue estructurado en diversos apartados en los que se enumeraron todos sus derechos económicos y pertenencias, aunque sin indicar en qué estancias de la vivienda se encontraban estas últimas. Aparte de censales y libros, el canónigo poseía tapices, ornamentos, objetos de oro y plata, gran cantidad de vestidos, ropa de cama y de casa, mobiliario diverso y más de cien pinturas, además de dos *Agnus Dei*, tres crucificados y un Cristo atado a la columna, todo ello de marfil y ébano⁵⁴.

En la mayoría de los casos los ítems de los inventarios que relacionan arte pictórico indican, como mucho, los temas representados, las medidas, los soportes y los marcos de las obras. No obstante, Navarro de Eugui debió estar presente en la elaboración del documento, encargándose de revelar a los redactores el nombre de los autores de varias de sus pinturas, así como algunos datos de carácter personal. Entre ellas debemos destacar, en primer lugar, la presencia de una obra de gran formato con el tema del «Mercado de Venecia» y dos – una pequeña y otra mayor –



3. Scipion Gaetano, *Virgen de la rosa*, Huesca, Museo Diocesano (foto Artyco SL)

del *Lamento ante Cristo muerto* de los Bassano, cuyo cabeza, Jacopo da Ponte (ca. 1510-1592), fue, junto a Tiziano, Tintoretto y Veronés, uno de los grandes maestros de la pintura de Venecia. La obra de los Bassano – el ya mencionado Jacopo y sus hijos Francesco (1549-1592), Giambattista (1553-1613), Leandro (1557-1622) y Gerolamo (1566-1621) – alcanzó un gran prestigio, llegando a la colección de Felipe II ya en enero de 1574. A partir de entonces estos venecianos se contaron entre los pintores predilectos del monarca y los mejores coleccionistas europeos pasaron enseguida a emular los gustos artísticos reales⁵⁵, que también compartió nuestro tesorero de Tarazona y futuro obispo de Huesca.

Otro italiano que figura en este listado con cuatro obras es «Carleto el veneciano» que debe identificarse con Carlo Caliari (1570-1596), conocido como Carleto, segundo hijo de Paolo Caliari, el Veronés. De él poseía una *Adoración de los Reyes Magos*, que podría identificarse con la que cuelga en la actualidad en la capilla nueva de la sacristía de la catedral de Huesca [fig. 2], completamente deudora de las composiciones bassanescas en cuyo taller había entrado como discípulo y colaborador. De este mismo pintor también atesoraba un *Cristo con la cruz a cuestas*, un *San Jerónimo penitente* y un *Martirio de Santa Catalina*⁵⁶.

A las obras mencionadas debemos añadir un «quadro de Nuestra Señora con la rosa en la mano y el Niño en los brazos pintados muy hermosos [...], que dijo ser de Çipion Gaetano». Se trata de un magnífico lienzo de modestas dimensiones y

deliciosa factura, firmado por el italiano Scipione Pulzone (1544-1598) y fechado en 1598 en la propia tela [fig. 3], al que su propietario profesó un gran cariño y que en la actualidad se exhibe en el Museo Diocesano de Huesca⁵⁷.

Es interesante destacar que los artífices de estas pinturas – Jacopo y Francesco Bassano, Carlo Caliari y Scipione Pulzone – fallecieron durante los años en los que nuestro canónigo residió en Italia, por lo que resulta atractivo pensar que pudo llegar a conocerlos e incluso comprar directamente sus obras en sus correspondientes *botteghe*, adquiriendo así arte pictórico de gran actualidad.

Aparte de ellas, Francisco Navarro atesoró un número elevado de copias de obras maestras que le permitieron emular la tendencia artística italiana del momento entre las que podemos destacar una Virgen con el Niño de Rafael – quizá una reproducción de la *Madonna della sedia* –⁵⁸, un buen número de copias de retratos de distintos pontífices, una serie de las cuatro estaciones con vistas de antigüedades de Roma y otra de los doce emperadores, dos pinturas mitológicas y, sobre todo, muchas pinturas de temática religiosa – diversos episodios del Antiguo Testamento, de la vida y la pasión de Cristo, así como representaciones marianas y de diferentes santos y santas de la cristiandad –, cuyos autores no se especifican⁵⁹, a excepción de una *Oración del huerto* «copia de la de Jusepino»⁶⁰, que por la descripción podría aludir a una pintura de Giuseppe Cesari, il Cavalier d'Arpino, al modo de la custodiada en el Museo di Capodimonte de Nápoles atribuida a su *bottega*. Asimismo, contaba con un retrato del cardenal Francisco de Ávila y Guzmán – electo por Clemente VIII en junio de 1596 y a quien el aragonés debió conocer –⁶¹, y con «un lienço de paisés de Flandes con mucha arboleda y marina y danzes pintado como cortina muy grande»⁶².

A pesar de las reiteradas quejas del tesorero acerca de sus dificultades económicas en Roma, la adquisición de todas estas obras entre las que, como hemos visto, se incluyen varios originales de artistas de renombre ya en la época y copias italianas de interés, induce a pensar que, lejos de ello, Francisco Navarro de Eugui disfrutó de una posición desahogada durante su estancia en la Ciudad Eterna. Sin embargo, como ha podido observarse, nuestro canónigo no poseyó piezas que puedan relacionarse con los pintores más innovadores del panorama pictórico romano del momento, como Annibale Carracci y los clasicistas o Caravaggio y sus seguidores, con la salvedad de una representación del filósofo Pitágoras «muy del natural» y de «dos testas muy al natural de dos faquines, que el uno rie y el otro da voces, de la manera que iban por Roma»⁶³. Por el contrario, se puede concluir que su gusto era afín a la pintura tardomanierista veneciana y romana de finales del siglo XVI que, en definitiva, representaba de modo más evidente los postulados tridentinos.

Consideramos que es en este contexto en el que debe situarse la probable intermediación del tesorero Navarro de Eugui en el encargo de un conjunto de siete lienzos para el retablo de la capilla de San Clemente y Santa Lucía de la catedral de Tarazona a instancias del canónigo Clemente Serrano, así como de los otros dos que ahora cuelgan de la pared oeste de la capilla de la Concepción y el Crucifijo del

mismo templo – uno de ellos firmado y fechado en 1599 –, todos debidos al pintor flamenco afincado en Roma Frans van de Casteele o Kasteele y que estudiaremos en el siguiente apartado. Aunque hasta el momento no hemos logrado localizar la oportuna corroboración documental que lo apoye, sí sabemos que el 29 de septiembre de 1600 el doctor Serrano nombró como sus procuradores a Francisco Navarro y a Miguel de Santa Fe Ezpilicuenta, deán de Tudela, ambos residentes en Roma, para solicitar a Su Santidad que admitiera la designación de mosén Pedro Villarroya como coadjutor de su canonjía en el cabildo de Tarazona en atención a que «*ipse domini constituens in sesagesimo sexto suae aetatis anno constitutus*»⁶⁴. Este documento confirma que el tesorero Navarro y el canónigo Serrano se conocían y tenían relación por las fechas en las que los lienzos de Castello llegaron a Tarazona.

Como es sabido, los contactos artísticos entre Italia y España fueron habituales entre finales del siglo XVI y principios del siglo XVII, consumándose fundamentalmente por dos vías: gracias a la llegada de pintores italianos a suelo español o a través del coleccionismo y de la importación de pinturas⁶⁵. En este contexto, Tarazona tuvo en la figura de Francisco Navarro de Eugui un importante nexo cultural con la Ciudad Eterna que, a no dudar, aprovechó para la recepción de obras de arte, corroborando para nuestra zona geográfica la extendida tradición hispánica del encargo y envío de pinturas de procedencia italiana, tanto sueltas como para ser acomodadas en retablos⁶⁶.

El recurso a Roma para este y otro tipo de encargos fue habitual y en este sentido es interesante señalar que el 22 de mayo de 1602 los capitulares turiasonenses solicitaron el concurso del doctor Navarro porque «aquí tenemos mal aparejo de sello para el cabildo y no ay oficiales que lo sepan grabar», situación ante la que le suplicaban que les proporcionara uno ejecutado en Roma «que sea muy bueno conforme los hazen para las yglesias catedrales que sea obado», en el que se inscribieran sus armas que son «una Anunciacion de Nuestra Señora con el Spiritu Santo arriba y alrededor de el hay un letrero que dize Abe Maria gratia plena dominus tecum, et cetera». El sello, que querían recibir lo antes posible, no debía ser de plata «sino de azero»⁶⁷.

Sin embargo, como hemos visto, la colección del tesorero Navarro de Eugui no contenía pinturas de artistas flamencos con la única excepción de un lienzo «de paisés de Flandes»⁶⁸. ¿Cómo entraron, pues, en relación Castello y Navarro? Sabemos que el pintor bruselense residía en la parroquia de San Lorenzo in Lucina⁶⁹, en el Campo Marzio, una de las zonas de mayor presencia de comunidades de españoles y franceses en Roma⁷⁰, y que era amigo de un buen número de españoles entre los que se encontraba Pedro de Orbezu, clérigo de Calahorra – localidad riojana muy próxima a Tarazona –, que actuó de padrino en el bautizo de uno de los hijos de Castello⁷¹. No obstante, su círculo de amistades españolas debió ser considerablemente más amplio, pues su biógrafo romano, el pintor Giovanni Baglione, señala que disfrutó de una gran fama entre la extensa comunidad hispana en la Urbe, merced a lo cual recibió un nutrido número de encargos destinados a nuestro país⁷².

Todo ello nos lleva a proponer la hipótesis de que los lienzos de Francesco da Castello custodiados en Santa María de la Huerta de Tarazona fueron encargados directamente por el tesorero catedralicio Francisco Navarro de Eugui a petición del canónigo Clemente Serrano, comitente de los mismos, y que llegaron a la ciudad española con su mediación, probablemente desde Génova por mar en las galeras de Nápoles hasta el puerto de Barcelona y luego por tierra, pasando por Zaragoza⁷³, hasta su destino. De este modo, aunque en Tarazona existía un pequeño grupo de pintores locales que, con menos acierto, podrían haber resuelto el trabajo⁷⁴, el doctor Serrano no dejó pasar la oportunidad de que una serie de pinturas importadas de Roma completaran el retablo de su capilla, una bella máquina que habían esculpido oficiales de primerísimo nivel, para vanagloriarse de la distinción que esta circunstancia le brindaba.

Como pondremos de manifiesto en el siguiente apartado, en el contexto del Aragón de la edad de la Contrarreforma la pintura devocional italiana y flamenca jugó un papel muy destacado que ayudó en la recepción tanto de las nuevas iconografías como de los postulados estéticos más a la moda, al tiempo que proporcionaba prestigio y consideración social a sus comitentes. De este modo, durante los siglos XVII y XVIII lienzos y cobres llegados de Italia aparecerán enumerados incesantemente en inventarios de bienes de particulares, pero también dirigidos a recintos religiosos como la catedral de Tarazona, por cauces que poco a poco vamos conociendo mejor. Es, pues, el coleccionismo que promovieron algunas personalidades aragonesas de la élite, tanto política como religiosa – en la que debemos insertar a Francisco Navarro de Eugui –, lo que nos permite seguir adscribiendo de manera fehaciente esta zona geográfica al influjo artístico italianizante⁷⁵ que predominó en nuestro país a lo largo de los siglos de la Edad Moderna.

Las pinturas de Francesco da Castello en Tarazona

La catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona custodia un conjunto de pinturas de procedencia italiana, realizadas a finales del siglo XVI y que deben ponerse en relación con el trabajo en Roma del pintor flamenco Francesco da Castello, oriundo de Bruselas y documentado en la Ciudad Eterna entre 1577, año en que aparece inscrito en la Accademia di San Luca⁷⁶, y el momento de su muerte, que aconteció en 1621⁷⁷. Según se ha dicho, es probable que todas fueran encargadas por el canónigo Clemente Serrano⁷⁸ con la mediación indispensable de Francisco Navarro de Eugui, asimismo canónigo y tesorero de dicha iglesia (desde 1592) que había fijado su residencia en Roma en 1590, en donde reuniría una notable colección de pintura que trajo consigo cuando tiempo después (en 1604) retornó a Aragón.

La recepción en la Ciudad del Moncayo de todas estas obras *ca.* 1599-1600 corrobora el alto grado de aceptación que para entonces tenía la pintura flamenca en tierras aragonesas. Más allá de las frecuentes menciones – siempre genéricas – a



obras de esta procedencia que atestiguan los inventarios de bienes, lo cierto es que la «manera delgada y muy gentil» que en palabras de Jusepe Martínez (nac. 1600, act. 1622-1678, †1682) caracterizaba la forma de pintar de los artistas de los Países Bajos meridionales⁷⁹ se había ido imponiendo en Aragón en el último tercio del siglo XVI gracias a la labor de Paulo Scheppers (doc. 1565-1576, †1577) de Malinas y Rolan Moys (doc. 1571-1592, †1592) de Bruselas, llegados quizá en el transcurso de los años sesenta para servir como pintores de corte a Martín de Guirea y Aragón, IV duque de Villahermosa.

En 1571 Scheppers y Moys abrieron taller en Zaragoza para atender encargos tan destacados como el del retablo mayor (1571-1587) del monasterio de Nuestra Señora de La Oliva⁸⁰ (Navarra) [fig. 4], punto de partida de un proceso de renovación en clave flamenca que se consolidó incluso a pesar de la muerte prematura del primero – el más dotado de los dos – merced a la actividad del segundo, que a pesar de haber trabajado para el noble aragonés como retratista⁸¹ no dudó en reinventarse como pintor de historias con gran éxito. También participaron el romano – por nacimiento – Silvestre Steynemolen (doc. 1577-1627, †1630) – que castellanizó su apellido como Estanmolín –, cuñado de Scheppers pero de talento limitado⁸², y Daniel Martínez (nac. 1555, act. 1575-1636, †1636), un interesante artífice de Amberes especializado en la pintura devocional⁸³ que no desdeñó la realización de retablos⁸⁴.

El paso de Scheppers, Moys y, evidentemente, también Estanmolín por Italia⁸⁵ les permitió conocer las nuevas propuestas pictóricas desarrolladas en Roma y Nápoles en los años sesenta, en especial a través de la producción de Marco Pino (nac. 1521 - † 1583, a quien Scheppers pudo conocer en la capital virreinal. Las mejores obras de este último acusan el estilo refinado del sienés y su rica cultura figurativa, en la que se aúnan referentes romanos de acento rafaelesco-perinesco que recuerdan su contribución a la empresa ornamental de Castel Sant'Angelo, una influencia miguelangelesca asimilada a través de Daniele da Volterra a raíz de su colaboración en el ornato de la capilla de Lucrezia della Rovere en la Trinità dei Monti, y evidentes sugerencias meridionales fruto de su dilatada estancia partenopea transcritas con una pincelada dinámica, un colorido vibrante y un notable interés por los estudios lumínicos⁸⁶.

La Tarazona de los años noventa albergó el taller de Francisco Metelín *el Joven* (nac. 1557, act. 1573-1614, †1614), un discípulo mediocre de Moys que, no obstante, introdujo en la ciudad el recuerdo de sus creaciones y las de Scheppers – en especial, en el retablo mayor de Grisel⁸⁷ (ca. 1591-1593), junto a la Ciudad del Moncayo – al tiempo que debió traer copias de aceptable calidad de algunas de las pinturas que se les atribuyen, como un interesante *Ecce Homo* custodiado en la

4. Paulo Scheppers y Rolan Moys, *Adoración de los magos*, Tafalla, Parroquia de San Pedro, procedente del monasterio de N^a S^a de La Oliva (foto José Latova)



5. Taller de Paulo Scheppers y Rolan Moys (atribución), *Ecce Homo*, Tarazona, Ayuntamiento (foto José Latova)

sede del consistorio municipal [fig. 5] que replica la magnífica tabla del malinés conservada en la basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza⁸⁸ [fig. 6].

En ese momento Tarazona y algunos de los canónigos de su catedral estaban, pues, en disposición de recibir las últimas novedades de la pintura romana tardorrenacentista interpretadas a través del prisma de un artista flamenco que tras afincarse en la Ciudad Papal había hecho una sólida carrera allí⁸⁹. Sin duda, es en este contexto en el que debemos considerar las telas objeto de esta investigación.

Entre ellas, las más relevantes son dos óleos sobre lienzo fijados en tabla⁹⁰ y con marco de época de dimensiones apreciables (cada uno mide 183 x 97 cm), en los que se ilustran una *Presentación de Cristo por Pilatos* y *Dios Padre en la Gloria con un donante* [figs. 7 y 9]. La identificación del autor de estas telas, de estilo y factura homogéneos, viene acreditada por el hecho de que la segunda está firmada y fechada en el ángulo inferior derecho⁹¹, donde puede leerse: *Franciscus de Castello flãdro / faciebat Romæ Anº D. 1599* [fig. 10].

En sentido estricto no cabe considerarlas inéditas, pues ya las cita Federico Torralba en la monografía que dedicó al templo en 1954, en la que destaca su «grato color y vaporosa ejecución», así como su «estilo italiano»⁹². Entonces – como ahora – se exhibían en la capilla de la Purísima y el Crucifijo, flanqueando una tercera pintura de mayores dimensiones con un *Calvario*, obra local de comienzos del siglo XVII sin correspondencia con las primeras. El mérito de la identificación de su au-

6. Paulo Scheppers (atribución), *Ecce Homo*, Zaragoza, Concatedral de N^a S^a del Pilar, trascoro



tor pertenece a los redactores del inventario artístico del Partido Judicial de Tarazona, efectuado a instancias del Ministerio de Cultura y publicado en 1990 (1991), si bien el trabajo de campo se había llevado a cabo a finales de 1980. Este texto refiere la existencia de los dos lienzos – de los que no se aporta reproducción –, precisa su iconografía y transcribe la firma existente en el segundo⁹³. No conocemos otras menciones posteriores de los mismos⁹⁴.

El segundo grupo de pinturas, de estilo y cronología coincidente con las anteriores, lo forman las siete telas (*ca.* 1597/98-1599/1600) incorporadas al retablo de San Clemente y Santa Lucía del primer templo turiasonense [fig. 12]. Se trata, una vez más, de lienzos ejecutados al óleo y más tarde fijados en tablas. Se distribuyen por la predela – de izquierda a derecha del observador la pareja formada por *San Valero* y *San Gregorio* (37 x 57 cm), una *Piedad* (37,5 x 103 cm) y una segunda pareja con *San Pío* y *San Agustín* (37 x 57 cm) –, los laterales de la zona noble – *San Jerónimo penitente* y *San José con el Niño* (ambos 102 x 48 cm) – y la parte exterior del ático – la «*Lactatio*» de *San Bernardo de Claraval* y la *Refacción milagrosa de San Diego de Alcalá* (ambos 98 x 52 cm) –.

La arquitectura e imagen titular del retablo, instalado en la capilla que el canónigo Serrano edificó para su sepelio a los pies de la nave del lado de la epístola del templo, se materializaron entre junio de 1595 y agosto de 1596. A pesar de que no disponemos de datos sobre el encargo, en otro lugar hemos atribuido su





8. Johannes Sadeler I a partir de Maarten de Vos, *Presentación de Cristo por Pilatos*

Página anterior

7. Francesco da Castello (atribución), *Presentación de Cristo por Pilatos*, Tarazona, Catedral de N^a S^a de la Huerta, capilla de la Purísima y el Crucifijo (foto José Latova)





10. Francesco da Castello, *Dios Padre en la Gloria*, detalle de la suscripción autógrafa, Tarazona, Catedral de N^a S^a de la Huerta, capilla de la Purísima y el Crucifijo (foto José Latova)

Página anterior

9. Francesco da Castello, *Dios Padre en la Gloria*, Tarazona, Catedral de N^a S^a de la Huerta, capilla de la Purísima y el Crucifijo (foto José Latova)

realización al ensamblador Domingo Bidarte (doc. 1590-1632) y el escultor Ambrosio Bengoechea (act. 1581-1623, †1625), pero lo que interesa subrayar ahora es que cuando a finales de agosto de 1596 se contrató su acabado cromático con los pintores locales Francisco Metelín *el Joven* y Juan de Varáz (doc. 1563-1614, †1619) nada se expresó en relación con las pinturas⁹⁵. Estas debieron hacerse un poco después, en una fecha comprendida entre la conclusión de la policromía (en diciembre 1597) y mayo de 1600, cuando el retablo ya estaba instalado y el cabildo dispuso sobre el destino de las esculturas sobrantes del viejo mueble renacentista de Santa Lucía, que precedió al actual en idéntica ubicación⁹⁶. Más adelante expondremos los argumentos estilísticos que respaldan su atribución a Francesco da Castello.

La identificación de este conjunto de obras romanas, hasta donde hemos podido averiguar las únicas de formato grande o mediano del pintor de Bruselas localizadas por ahora en España⁹⁷, reviste un gran interés ya que Baglione recuerda que trabajó con frecuencia para clientes hispanos y que muchas de sus creaciones, en especial miniaturas y pinturas sobre cobre de pequeñas dimensiones, acabaron en nuestro país⁹⁸. También apunta que Castello «dipinse parimente in grande, e si portaua bene, e faceua assai opere per la natione Spagnola»⁹⁹ de lo que, en efecto, da fe la *Asunción de la Virgen* para San Giacomo degli Spagnoli de Roma, ahora en Santa Maria in Monserrato – que él mismo menciona – y, por supuesto, nuestros nueve lienzos.

Corresponden a los años de mayor éxito profesional de Castello, que por entonces compaginaba su faceta de iluminador de manuscritos y pintor de cobres de formato pequeño, bien acreditada por un contrato romano de 1588¹⁰⁰ y que nunca



11. Francesco da Castello, *Dios Padre en la Gloria*, detalle del donante, Tarazona, Catedral de N^a Sa de la Huerta, capilla de la Purísima y el Crucifijo (foto José Latova)

debió abandonar, con la realización de cuadros de altar. Esto habría contribuido a fortalecer su posición en el panorama artístico romano de finales del siglo XVI y habría ocasionado cambios significativos en su forma de trabajar e incluso en su paleta cromática que pueden seguirse en el conjunto de obras que vamos a estudiar, el más extenso que nos ha llegado del artífice.

Desconocemos si las pinturas de la *Presentación de Cristo por Pilatos* y *Dios Padre en la Gloria con un donante* proceden de un tríptico, como sugirió Federico Torralba; de hecho, por su formato y dimensiones también pudieron concebirse para su inserción en las calles laterales de un retablo de tamaño medio sin descartar que estuvieran destinadas a decorar las paredes de un oratorio privado u otro tipo de espacio doméstico. De lo que no hay duda es de que su temática y medidas invitan a pensar en un proyecto homogéneo que quizá no nos haya llegado completo y que, a falta de datos documentales, nosotros proponemos asociar, aunque sea de manera provisional, con el mecenazgo del canónigo Clemente Serrano por su proximidad – estilística, pero también cronológica – a las pinturas del retablo de San Clemente y Santa Lucía.

La *Presentación de Cristo por Pilatos* [fig. 7] trae a la memoria un bello dibujo de Maarten van Heemskerck (nac. 1498, act. 1527-1574, †1574) perteneciente al Metropolitan Museum de Nueva York¹⁰¹, de ejecución minuciosa y provisto de cuadrícula para su traslado, que se usó – sin efectuarse una reproducción literal – en una de las puertas de la parte interior del tríptico (ca. 1540-1541) del altar de la iglesia de San Lorenzo de Alkmaar (Holanda), ahora en la catedral de Linköping (Suecia)¹⁰². A pesar de que el holandés (en Roma entre 1532 y 1536) pertenece a la generación anterior, nuestro lienzo comparte con el dibujo neoyorkino una concepción fuertemente escorzada y una resolución similar de la tribuna. Sin embargo, Castello tuvo que apoyarse en referentes gráficos más cercanos en el tiempo y, sobre todo, de más fácil acceso, entre los que puede mencionarse un grabado de Johannes Sadeler I sobre diseño de Maarten de Vos (fechado en 1582) que ilustra este mismo pasaje [fig. 8], posible fuente para los dos personajes de espaldas colocados en el primer plano a la izquierda del observador y la turba arracimada a la derecha, al pie de un edificio que la pintura simplifica.

La excesiva importancia concedida a la tribuna y sus ocupantes desajusta la composición, poco coherente y con una débil construcción perspectiva¹⁰³. A pesar de ello, Castello propone una narración fluida que interrelaciona a todos los grupos gracias a un rico lenguaje gestual¹⁰⁴ que arranca de Pilatos – que extiende los brazos demandando el veredicto del pueblo –, los dos hombres de espaldas – el primero señalando a Jesús y el segundo proponiendo un gesto argumentativo –, la mujer sentada de espaldas con su hijo que los acompaña – de acento manierista y con posibles precedentes en la obra de los Zuccari¹⁰⁵ –, que también señala al reo, y el público que, enloquecido, alza las manos exigiendo el castigo del Redentor, evocado por la presencia de una gran cruz alzada. Más allá de la fallida articulación, que no se ha resuelto con el oficio exigible, el artífice despliega todos sus recursos en un lienzo de cromatismo vibrante que solo en parte adivinamos bajo el craquelado, las capas de suciedad y los barnices oxidados, en el que se apoya en una factura caligráfica que alcanza sus resultados más interesantes en algunas de las figuras que ocupan la parte derecha, de dramática expresividad, y en la labor de miniaturista que aplica a la descripción de las joyas de la madre en el primer plano o a las minúsculas figuras que se asoman a las ventanas del edificio que delimita la plaza¹⁰⁶.

Nuestra tela tiene una correspondencia figurativa y formal muy evidente en la *Vocación de San Mateo* de la iglesia de San Paolo de Casale Monferrato, firmada y fechada en 1598 y, por tanto, estrictamente coetánea¹⁰⁷. El artista de Bruselas repite casi al pie de la letra algunos personajes de la *Vocación*, como el que va tocado con un sombrero, sentado tras Mateo, que podemos relacionar con una de las dos figuras que en Tarazona aparecen a la izquierda, en primer plano; asimismo Jesús y el apóstol situado por detrás en la pintura piemontesa, modelos para el *Ecce Homo* y Pilatos de la obra que estudiamos.

El segundo lienzo representa a *Dios Padre en la Gloria con un donante* [fig. 9]. Las postrimerías han quedado reducidas aquí a una visión terrenal de la Gloria que





13-14. Francesco da Castello (atribución), *San Valero y San Clemente; San Pío y San Agustín*, Catedral de N^a S^a de la Huerta, retablo de San Clemente y Santa Lucía (foto José Latova)

Página anterior

12. Francesco da Castello (atribución de las pinturas), *Retablo de San Clemente y Santa Lucía*, Tarazona, Catedral de N^a S^a de la Huerta, capilla de San Clemente (foto José Latova)

tiene como sujeto contemplativo a un eclesiástico en actitud orante y vestido con atuendo talar – ¿Clemente Serrano? –, cuyos rasgos fisionómicos se han descrito de manera minuciosa para formar un retrato; estamos, pues, ante una suerte de plasmación visual de la *commendatio animae* recogida en las primeras cláusulas de muchos testamentos de la época, entre los que se encuentra el del propio doctor Serrano¹⁰⁸. Nuestro pintor emplaza al personaje en un entorno agreste, bien ordenado y con una ciudad que se pierde en el fondo, al modo de los paisajes que Paul Bril (nac. 1553/54, †1626), pintor de Amberes afincado en Roma desde mediados de los años setenta, realizó a partir de los primeros noventa. No era la primera oportunidad en la que Castello proponía un encuadre de esta naturaleza para algunas de sus pinturas de altar¹⁰⁹, pues ya lo había hecho en los retablos de las iglesias capuchinas de San Paolo de Viterbo¹¹⁰ (1593) y la Santa Croce de Orte¹¹¹ (1595).

Llama la atención el protagonismo concedido al donante [fig. 11], de rasgos muy precisos y dimensiones apreciables, poco acordes con las normas del decoro que empezaba a imponer la doctrina contrarreformista y, por ende, más cercano a la tradición de los trípticos flamencos que a la pintura religiosa romana; algo que el horizonte bajo del paisaje, necesario para subrayar la visión celestial desplegada en la zona superior, aún hace más patente¹¹². El otro punto de interés se halla en la figura de Dios Padre entre una nube de ángeles que el artífice va desdibujando hacia el fondo sirviéndose de su perfecto dominio del uso de los pinceles y los efectos lumínicos que le permiten destacar la figura del Eterno en un entorno de cálida luz dorada. Este personaje es recurrente en su obra, como puede verse en la *Coronación de la Virgen* de la capilla de la Casa dell'Opera de la Primaziale de Pisa (1596), donde invierte su disposición¹¹³. Además, la cabeza del Creador coincide con el *Salvator mundi* plasmado en una miniatura (f. 10 v.) de un devocionario



15. Francesco da Castello (atribución), *Piedad*, Catedral de N^a S^a de la Huerta, retablo de San Clemente y Santa Lucía (foto José Latova)

de tamaño minúsculo (ca. 1590) de la Julian I. Edison Collection de St. Louis (Missouri, EE.UU.) iluminado, según Elena De Laurentiis, por Francesco da Castello¹¹⁴. Y también puede establecerse una conexión con la *Visión de San Antonio abad* (1599) de los capuchinos de Pisa, donde Castello recurre a un tipo fisionómico muy similar en la caracterización del anacoreta.

No obstante la suciedad y barnices que la recubren, la *Gloria* de Tarazona comparte con la *Presentación de Cristo* un colorido que adivinamos agradable y luminoso, unido a una factura minuciosa, típicamente flamenca, que justifican la positiva impresión que produjo a Federico Torralba; también refleja los usos de Castello en el ámbito de la pintura de altar, donde suele evitar las composiciones de cierta complejidad. La *Gloria* es, en este sentido, un trabajo más logrado que la *Presentación de Cristo*. Una deseable restauración de las pinturas permitiría aquilatar mucho más esta primera valoración.

A diferencia de estas dos, las siete telas insertas en el retablo de San Clemente y Santa Lucía [fig. 12] carecen de cualquier respaldo documental para su atribución a Castello¹¹⁵. No obstante, como hemos intentado justificar, debieron encargarse una vez completada la policromía de la máquina en diciembre de 1597 y ya estaban asentadas en ella en agosto de 1600. Esto significa que la cronología de este segundo grupo de lienzos coincide, *grosso modo*, con la de los dos primeros, que están fechados en Roma en 1599. Su estilo homogéneo nos hace pensar que todos forman parte de un único encargo que imaginamos efectuado al bruselense en la Ciudad Eterna en 1598.

Las reducidas dimensiones de las tres telas de la predela imponen una factura caligráfica y delicada, propia de la pintura sobre pergamino o cobre en la que Castello era un especialista consumado. Así, las parejas de «doctores» compuestas por *San Valero y San Gregorio* [fig. 13] y por *San Pío y San Agustín* [fig. 14] son creaciones primorosas, en las que los prelados están sentados ante sus mesas de estudio, que en todos los casos incluyen un volumen abierto, al tiempo que parecen entablar un debate teológico. Aunque repiten un mismo esquema compositivo, el pintor juega con los gestos y, por supuesto, con la paleta cromática para evitar la monotonía en el mobiliario y los pabellones de tela que cuelgan del fondo. Una vez más, el



16. Cornelis Cort, *Piedad*



17. Francesco da Castello (atribución), *San Jerónimo*, Catedral de N^a S^a de la Huerta, retablo de San Clemente y Santa Lucía (foto José Latova)

que lleva una copa con bálsamo – y Nicodemo – a la izquierda, que demanda nuestra atención hacia la parte central –, este último acompañado por un joven que sostiene un cestillo de mimbre; en el fondo una reiteración, pues junto al cuerpo de Cristo hay otro más, acompañado de los clavos extraídos de la cruz y la corona de espinas. Este elemento, presente en varias miniaturas de Castello, constituye, en opinión de Elena De Laurentiis, una suerte de firma personal de nuestro artista¹¹⁸.

Esta armónica disposición se prolonga por la parte derecha en un fondo de paisaje con colinas azuladas a las que se encarama la arquitectura casi abstracta de una pequeña población: una nueva evocación de acento nórdico que tiende un

acento recae en la valoración plástica de los detalles, ya se trate de los rostros de los protagonistas – siempre de factura exquisita y cercanos a otros ejemplos de su repertorio, como resulta de su cotejo con el registro inferior con santos y santas de la pintura de la Primaziale de Pisa – o de sus lujosos ornamentos, de trazo virtuosista.

La *Piedad*¹¹⁶ [fig. 15] que centra la predela es una composición con muchas figuras acomodada con primor al formato horizontal de este compartimento, en un bello ejercicio plástico que evoca los usos propios de la *maniera piccola*¹¹⁷. El pintor flamenco propone aquí una síntesis entre una *Piedad* propiamente dicha y una *Lamentación ante el cuerpo de Cristo*; de hecho, el grupo principal sigue al pie de la letra un grabado de Cornelis Cort (nac. ca. 1533, †1578) [fig. 16] sin apenas otras variaciones que un breve giro en la cabeza del Redentor para presentarla de tres cuartos y cambios menores en la parte baja del manto de María. El resto de los personajes, arrodillados o inclinados, se arraciman en torno al centro: junto a María Magdalena, las Santas Mujeres y San Juan evangelista vemos a José de Arimatea – el anciano nimbado a la derecha del observador,



18. Francesco da Castello (atribución), *San José y el Niño Jesús*, Catedral de N^a S^a de la Huerta, retablo de San Clemente y Santa Lucía (foto José Latova)



19-20. Francesco da Castello (atribución), «*Lactatio*» de San Bernardo; *Refacción milagrosa de San Diego de Alcalá*, Catedral de N^a S^a de la Huerta, retablo de San Clemente y Santa Lucía (foto José Latova)

nexo entre esta pintura y el lienzo de *Dios Padre en la Gloria con un donante* que ya hemos estudiado y que, como se recordará, firmó y fechó Francesco da Castello en Roma en 1599.

Las telas alojadas en las calles laterales del cuerpo y en torno al ático se inscriben en el ámbito de la pintura devocional y reflejan tanto las preferencias personales del comitente como la obligación de mantener algunas fundaciones establecidas en la vieja capilla de Santa Lucía que precedió a la actual. En virtud del acuerdo de cesión por parte del cabildo, el promotor debía sufragar las procesiones estatuidas desde tiempo atrás en honor a *San Jerónimo* y el patriarca *San José* – ilustrados a los lados de *San Clemente* –, además de otras por *Santa Lucía* – cuya vieja imagen renacentista se mantuvo en el ático – y el obispo *San Valero de Zaragoza* – ubicado en la predela –¹¹⁹. Se puede afirmar, pues, que la presencia de *San Jerónimo* y *San José* era obligada, pero no así la de *San Bernardo de Claraval* y *San Diego de Alcalá*, incluidos por voluntad del doctor Serrano.

San Jerónimo penitente [fig. 17] es una cuidada composición que se atiene a la iconografía canónica de este doctor de la Iglesia al tiempo que se ajusta, en cierta medida, a los contenidos de un dibujo del Art Institute de Chicago atribuido a un seguidor del genovés Luca Cambiaso (nac. 1527, †1585) y fechado *ca.* 1575-1585¹²⁰, sin que ello permita establecer un vínculo estilístico con el ámbito liguor. Lejos de ello, encaja bien en los presupuestos del gusto artístico romano de la fase inicial de la Contrarreforma, con una composición clara y equilibrada, en la que los atributos iconográficos del doctor – crucifijo, libro y tintero, calavera y león – son bien visibles. La pintura adolece de una cierta rigidez, pero está animada por el uso de un colorido vibrante que unido a las dotes descriptivas de Castello logran unos resultados agradables. A destacar, una vez más, la atención concedida al fondo de paisaje, esta vez un paraje rocoso con árboles ante el que dispone un jilguero o cardelina¹²¹ sobre una rama.

Mejor resuelta nos parece la tela con *San José y el Niño Jesús* [fig. 18], una iconografía con gran proyección en la España del siglo XVII que hace aquí una aparición muy temprana. La fórmula que desarrolla Castello parece derivar de la escultura que Vincenzo de' Rossi había hecho en 1545-1547 para el altar de la Compagnia di San Giuseppe di Terrasanta del Panteón¹²², que nuestro artista debía conocer pues hay constancia de su pertenencia a la Accademia dei Virtuosi que tenía su sede allí; no parece, pues, casual que el fondo arquitectónico del lienzo albergue, entre otros edificios, una rotonda que bien pudiera evocar la silueta de Santa María *ad Martyres*. El cambio más relevante con respecto al grupo romano es la substitución del pedestal cúbico sobre el que se alza Jesús por un orbe – en sentido estricto, una esfera terrestre –, deslizando así una formulación iconográfica del Divino Infante de probable origen nórdico, acreditada en el ámbito de la pintura al menos desde los años treinta del siglo XVI en tablas como la conservada en el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid y que se atribuye a Joos van Cleve¹²³ (*ca.* 1530).

Al margen de estas consideraciones, la de *San José y el Niño Jesús* es una de las pinturas más logradas del retablo de San Clemente, en la que Castello vuelve a servirse de los recursos propios de la *maniera piccola* para alcanzar unos resultados excelentes, apoyándose en un cromatismo intenso, casi de ascendente manierista, que se traduce en contrastes de fuerte efecto visual que recuerdan a la *Pentecostés* de Viterbo¹²⁴ (*ca.* 1588-1589) o la *Coronación de la Virgen* de Pisa (1596). A destacar la cuidada caracterización de los protagonistas, que de nuevo saca a la luz sus facultades para el retrato ya evidenciadas en el lienzo de *Dios Padre en la Gloria con un donante*.

La *Lactatio de San Bernardo* [fig. 19] es una composición equilibrada, en la que el artífice debió recurrir a alguno de los grabados que ilustran este milagro entre los que puede citarse una lámina del *Vita et miracula D. Bernardi Clarevalensis Abbatis*, editada en Roma en 1587 por Antonio Tempesta a instancias de la Congregación Cisterciense de la Corona de Castilla¹²⁵. Comparte con esta incisión romana una concepción arquitectónica próxima pero se distancia en la representación del *Doc-*

tor Melfluo, que en Tarazona aparece girado hacia el espectador y con los brazos cruzados ante el pecho en señal de respeto¹²⁶. Dentro de una buena factura general sobresale la plasmación del monje, con una apurada caracterización del rostro y un notable tratamiento lumínico del hábito. La parte celestial, con la Virgen y el Niño Jesús en un amplio celaje, es más convencional y sigue la pauta de otras pinturas anteriores como las realizadas para los altares mayores de las iglesias capuchinas de Viterbo (1593) y Orte (1595).

Para finalizar, resulta llamativa ya no tanto la presencia del franciscano San Diego de Alcalá (canonizado en 1588), muy popular en la España de finales del siglo XVI y las primeras décadas del XVII, como la elección del pasaje hagiográfico: su *Refacción milagrosa*¹²⁷ [fig. 20], pensado para hacer *pendant* con la *Lactatio*. Este fraile de la rama observante de los menores recibía culto en Tarazona al menos desde 1593, fecha en la que se le dedicó capilla y retablo en el convento de San Francisco¹²⁸, por lo que se entiende que el doctor Serrano se hubiera interesado por él hasta el extremo de incorporarlo al retablo de su mausoleo. La *Refacción milagrosa* es, sin embargo, un episodio poco común, ilustrado aquí en fecha muy temprana, que el profesor Wifredo Rincón documenta en su estudio iconográfico sobre este santo por vez primera entre los murales de la capilla Herrera de San Giacomo degli Spagnoli de Roma, cuyo ornato pictórico se materializó entre 1604 y 1607 bajo la dirección de Annibale Carracci (nac. 1560, act. 1582-†1609)¹²⁹.

Estamos, una vez más, ante un lienzo de cuidada articulación, ambientado en un interior bien concebido en el que el religioso, de apuradísima caracterización, reza ante un crucificado mientras que al fondo una ventana nos conduce al milagro, que tiene lugar en un paraje boscoso con la participación de varios frailes que Castello ha plasmado con su consuetudinaria habilidad para la evocación de los pequeños detalles. En resumen, una creación definida por su sencillez pero que, al mismo tiempo, el artista lleva a cabo con pincel de miniaturista para alcanzar un resultado sobresaliente.

Documento nº 1

1626, julio, 24

Calatayud

El doctor Francisco Navarro de Eugui, tesorero y canónigo de la catedral de Tarazona, se dirige al rey para referir sus ocupaciones y dignidad y suplica que se tenga memoria de su persona para que pueda recibir de vuestra Magestad la merced que fuere servido hazelle.

Archivo de la Corona de Aragón, Consejo de Aragón, Legajo 1358, nº 51.

Señor.

El doctor Francisco Navarro de Eugui, thesorero y canonigo de la iglesia cathedral de Tarazona, vissitador y vicario general de todo su obispado veynte y dos años a,

de edad de sesenta y dos, y comissario del Santo Officio, dize que el año 1590 fue a Roma con cartas de la Magestad de Filipe segundo, aguelo de vuestra Magestad, que aya gloria para procurar que la santidad de Sixto V le admitiese como procurador de don Andres de Bobadilla, arçobispo de Çaragoza, sin hazerle yr personalmente como lo pretendia para hazer la visita liminum apostolorum y lo alcanzo de Gregorio XIII por haber muerto Sixto V luego que llevo a Roma el suplicante, y despues continuando el estar en aquella corte por negocios de su iglesia por tiempo de 14 años sirvio a vuestra Magestad en muchos negocios de importancia que el duque de Sesa, embaxador que a la sazón era, le encomendo, como de todos ellos puede hazer relacion el secretario de aquella embaxada que fue Pedro Ximenez de Murillo, y pasado este tiempo se vino a la residencia de su iglesia a donde a servido y sirve en los officios arriba dichos y en esse medio a sido consultado diversas vezes por el Consejo de Aragon en las iglesias de Barbastro, Huesca, Albarrazin y ultimamente en la de Mallorca que se dio estando vuestra Magestad en Sevilla a don Felix de Guzman, y en estas Cortes de Aragon a asistido por su iglesia y cavildo a Barbastro y Calatayud sirviendo a vuestra Magestad con las veras que lo an echo los del brazo ecclesiastico, suplica humildemente a vuestra Magestad sea servido de mandarse continuen las dichas consultas en las vacantes que de presente ay en los reynos de la Corona de Aragon para que pueda recibir de vuestra Magestad la merced que fuere servido hazelle y no se entienda que por demeritos del suplicante despues de tantas consultas le dexa vuestra Magestad de hazer merced, de mas que la resulta que tiene de sus prebendas y beneficcios es de las mayores del Reyno y de valor de dos mil y quinientos ducados y de ellos los seyscientos en prestamos y simples para poder hazer merced vuestra Magestad a otros que en todo ello recibira muy particular merced de vuestra Magestad.

[*En el reverso*: Que se le de decreto favorable para el Consejo].

* Universidad de Zaragoza.
Rebeca Carretero Calvo (rcc@unizar.es)
Jesús Criado Mainar (jcm@unizar.es)

¹ THOMAS J. DANDELET, *La Roma española (1500-1700)*, Barcelona 2002, p. 9.

² IGNASI FERNÁNDEZ TERRICABRAS, *Felipe II y el clero secular: la aplicación del Concilio de Trento*, Madrid 2000, pp. 291 y ss.

³ DANDELET, 2002, pp. 125-127 y 139-142.

⁴ Para una cronología similar a la de nuestras pinturas valga de ejemplo el caso estudiado por JOAN BOSCH BALLBONA, *Paul Bril, Wenzel Cobergher, Jacob Frankaert I, Willem I van Nieulan-*

dt y los ermitaños de Pedro de Toledo, V marqués de Villafranca, en "Locus Amoenus", 2007-2008, 9, pp. 127-154.

⁵ DIDIER MARTENS, *Peinture flamande et goût ibérique XV-XVI^e siècle*, Bruselas 2010; y ANNA D'AMELIO, *Committenti spagnoli e artisti fiamminghi a Roma fra XVI e XVII secolo*, en *I rapporti tra Roma e Madrid nei secoli XVI e XVII: arte, diplomazia e politica*, a cura di A. Anselmi, Roma 2014, pp. 160-175.

⁶ Sobre el uso de esta expresión véase *infra*, nota 79.

⁷ Una aproximación de carácter general en JUAN CARLOS LOZANO LÓPEZ, *Flandes y la pin-*

tura en Aragón en los siglos XVI y XVII, en *Aragón y Flandes. Un encuentro artístico (siglos XV-XVII)*, catálogo de exposición coordinado por M. García Soria, M. Bayón Perales, Zaragoza 2015, pp. 101-130.

⁸ BERT W. MEIJER, *De Spranger à Rubens: vers une nouvelle équivalence*, en *Fiamminghi a Roma. 1508-1608. Artistes des Pays-Bas et de la Principauté de Liège à Rome à la Renaissance*, catálogo de exposición comisariado por N. Dacos, B. W. Meijer, Bruselas 1995, pp. 32-47.

⁹ En particular, las visiones generales de GIOVANNA SAPORI, *Fiamminghi nel cantiere Italia. 1560-1610*, Milán, 2007; y GIOVANNA SAPORI, *La presenza degli artisti nordici a Roma (1530-1630). Alcune osservazioni su costanti e variabili*, en *Venire a Roma, restare a Roma. Forestieri e stranieri fra Quattro e Settecento*, a cura di S. Cabibbo, A. Serra, Roma 2017, pp. 179-196.

¹⁰ GIOVANNI BAGLIONE, *Le vite de' pittori, scultori et architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572. In fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Roma 1642, pp. 86-87 [*Vita di Francesco da Castello, pittore*].

¹¹ Como ha estudiado REBECA CARRETERO CALVO, *La reforma barroca de la capilla de San Andrés de la catedral de Santa María de la Huerta*, en "Tvriaso", 2012-2013, XXI, pp. 155-182.

¹² Véase la magnífica y reciente obra dirigida por el profesor DAVID GARCÍA CUETO (dir.), *La pintura italiana en Granada. Artistas y coleccionistas, originales y copias*, Granada 2019.

¹³ A este respecto, una de las aportaciones más recientes se encuentra en CLOE CAVERO DE CARONDELET, *El viaje a Roma de Luis de Oviedo, agente y coleccionista a principios de siglo XVII*, en "Cuadernos de Historia Moderna", 2020, 45/1, pp. 55-79.

¹⁴ VICENTE CÁRCEL ORTÍ, «*Relationes ad limina*» de los obispos aragoneses, en "Revista de Historia Jerónimo Zurita", 1982, 43-44, p. 242.

¹⁵ En concreto, el 24 de marzo de 1592. Véase JESÚS CRIADO MAINAR, *Martín de Mezquita, tesorero de la catedral de Nuestra Señora de la Huerta de Tarazona (Zaragoza)*, en "Revista del Centro de Estudios Merindad de Tudela", 2017, 25, pp. 9-10.

¹⁶ No obstante, la canonjía lectoral que poseía Martín de Mezquita fue ocupada por el doctor Pedro Cabañas el 10 de diciembre de 1593. Ar-

chivo de la Catedral de Tarazona [A.C.T.], Caja 149, Libro de actas del Cabildo General, 1587-1605, f. 38 v.

¹⁷ A.C.T., Caja 106, Cartas desde Roma, Roma de los años 1590 a 1599: carta del doctor Cabañas de 11 de mayo de 1592.

¹⁸ A.C.T., Caja 106, Cartas desde Roma, Roma de los años 1590 a 1599: carta del doctor Francisco Navarro de 4 de junio de 1592. No obstante, la posesión de la tesorería y la canonjía no fueron efectivas hasta el 18 de febrero de 1594 (A.C.T., Caja 149, Libro de actas del Cabildo General, 1587-1605, f. 42).

¹⁹ JOSÉ IGNACIO GÓMEZ ZORRAQUINO, *Patronazgo y clientelismo: Instituciones y ministros reales en el Aragón de los siglos XVI y XVII*, Zaragoza 2016, p. 303.

²⁰ El párrafo completo de la carta a la que aludimos señala que «los señores doctores Cabañas i Navarro an dexado en mi mano sus diferencias i esta tarde e dicho que me parece que Navarro consienta 100 ducados de pension de a onze reales en favor de Cabañas i ambos muestran contento porque la Iglesia entre desde luego en possession de su gracia» (A.C.T., Caja 106, Cartas desde Roma, Roma de los años 1590 a 1599: carta de Pedro Ximénez de Murillo de 3 de agosto de 1592).

²¹ A.C.T., Caja 149, Libro de actas del Cabildo General, 1587-1605, f. 42 v.

²² En realidad, la cuestión de la procuración de Navarro ya se había tratado en el cabildo ordinario celebrado el 27 de agosto de 1594, pero el canónigo José de Palafox «dixo que se reservava asta el primer cabildo pensar en ello», razón por la que la decisión se demoró hasta el 2 de septiembre. En *ibidem*, f. 44.

²³ En 1589 el obispo Cerbuna interpuso un pleito al deán de Tudela para impedir el ejercicio de la plena jurisdicción eclesiástica en el arcedianado navarro, perteneciente a la diócesis turiasonense. FERNÁNDEZ TERRICABRAS, 2000, p. 199.

²⁴ Como ya hemos indicado, los antagonismos entre obispos y sus cabildos fueron habituales en la España de la Edad Moderna, como se pone de relieve en IGNASI FERNÁNDEZ TERRICABRAS, *Una tipología de conflictos urbanos: cabildos catedralicios y obispo en la España post-tridentina*, en

Ciudades en conflicto (siglos XVI-XVIII), coordinado por J. I. Fortea Pérez, J. E. Gelabert, Valladolid 2008, pp. 107-124.

²⁵ A.C.T., Caja 106, Cartas desde Roma, Roma de los años 1590 a 1599: carta del doctor Francisco Navarro de 23 de noviembre de 1594. En el cabildo ordinario de 11 de marzo de 1595 se decidió que «para hazer las diligencias necesarias contra la pretension de los de Tudela ayudados por el señor obispo y que se escribiese al señor virrei de este reyno y los señores diputados buscasen testigos para depositar en nuestro favor, se escribiese al señor obispo, a nuestro procurador en Roma el tesorero [...]» (A.C.T., Caja 149, Libro de actas del Cabildo General, 1587-1605, f. 51). Al año siguiente, el 4 de noviembre de 1596 los canónigos turiasonenses resolvieron que «se escriba al thesorero [para que] ayude con el embaxador y con quien mas fuere necesario el negocio del pleyto que contra el dean de Tudela lleba el señor obispo sobre la jurisdiccion» (*ibidem*, f. 78).

²⁶ A.C.T., Caja 106, Cartas desde Roma, Roma de los años 1590 a 1599: cartas del doctor Cabañas de 9 de julio y 6 de agosto de 1591. En esta última Cabañas explicó que nombró como su procurador a micer Baltasar Bonadies «por consejo de Tiberio Çerasio».

²⁷ Véase, por ejemplo, HEATHER NOLIN, «*Non piacquero al Padrone*»: *A reexamination of Caravaggio's Cerasi Crucifixion of St. Peter*, en "The Rutgers Art Review", 2008, 24, pp. 41-71.

²⁸ AURELIO Á. BARRÓN GARCÍA, *Jocalias de la catedral*, en *La catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona*, Zaragoza 2013, fig. 182 en p. 234 y p. 238.

²⁹ Sabemos que por entonces Francisco Navarro estaba acompañado de un criado llamado Francisco Lalinde (A.C.T., Caja 106, Cartas desde Roma, Roma de los años 1590 a 1599: carta de 25 de octubre de 1594).

³⁰ Al que menciona en una misiva fechada el 31 de agosto de 1594 (*ibidem*). Además, durante su estancia romana Francisco Navarro actuó en varias ocasiones como procurador de diversos clérigos de la diócesis turiasonense en compañía de Pedro Cosida, como fue el caso, por ejemplo, del medio racionero de la catedral Miguel Julián Sánchez el 4 de enero de 1596

(Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Tarazona [A.H.P.T.], Martín de Falces, 1596, ff. 6-7 v.) o del racionero de la iglesia del Salvador de Carcastillo (Navarra) Simón de Calatayud, residente en Cascante (Navarra), el 1 de marzo de 1600 (A.H.P.T., Martín de Falces, 1600, ff. 26 v.-27 v.).

³¹ MAR AZNAR RECUENCO, *Orígenes familiares y desarrollo profesional en la corte romana de Pedro Cosida, agente del arzobispo Andrés Santos y de la «procura de negocios» del cabildo de la Seo zaragozana en la Santa Sede (1581-1600)*, en "Emblemata", 2011, 17, pp. 239-264.

³² MAR AZNAR RECUENCO, *Pedro Cosida, agente de su majestad Felipe III en la corte romana (1600-1622)*, en "Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar", 2012, 109, pp. 143-176.

³³ Aparte de los mencionados artículos de Mar Aznar, puede consultarse ANA M^a MUÑOZ SANCHE, «*El martirio de San Lorenzo*» de José de Ribera (ca. 1615) en la documentación del Archivo Capitular del Pilar de Zaragoza, en "Artigrama", 2010, 25, pp. 407-431.

³⁴ Como expresa en A.C.T., Caja 106, Cartas desde Roma, Roma de los años 1590 a 1599: carta del doctor Navarro de 20 de octubre de 1597: «Vuestras mercedes se sirvan de mandar a Villalpando [Alonso Villalpando, mercader de Zaragoza] los 450 ducados que tome aora a un año d'Enrique i Costa para los gastos d'essa Santa Iglesia i la composicion de la dismembracion porque tienen escudo i otra vez daran dineros de mala gana o con menos comodidad de la que me dieron este».

³⁵ Al que nombra en una carta fechada en Roma el 19 de diciembre de 1597 (*ibidem*) y, más tarde, en su testamento (REBECA CARRETERO CALVO, *El obispo de Huesca Francisco Navarro de Eugui y su legado artístico*, en "Argensola", 2012, 122, p. 21).

³⁶ MARIA CRISTINA TERZAGHI, *Caravaggio, Annibale Carracci, Guido Reni tra le ricevute del banco Herrera & Costa*, Roma 2007.

³⁷ A.C.T., Caja 106, Cartas desde Roma, Roma de los años 1590 a 1599: carta del doctor Navarro de 13 de marzo de 1595. El 3 de febrero de 1596 el cabildo determinó que se «pagase la cedula que ha vinido de gastos de Roma este

año la qual es de 300 ducados» (A.C.T., Caja 149, Libro de actas del Cabildo General, 1587-1605, f. 63 v.).

³⁸ Como la del canónigo Juan González de León de 5 de julio de 1595 en la que tenía «por cosa cierta que el señor tesorero Navarro se ira este setiembre a su residencia. Yo a ia dos años que e deseado hazer lo mesmo, y no e podido por los pleitos que mosen Rubio me a puesto [...]. Presupuesto que el señor tesorero se ba y que yo me quedo en Roma me siento obligado a offrecerme al servicio de vuestras mercedes en esta corte, como parte que dos años aya que soi de esa iglesia [...]» (A.C.T., Caja 106, Cartas desde Roma, Roma de los años 1590 a 1599).

³⁹ El 3 de noviembre de 1598 el cabildo se dirigió por carta a Navarro de Eugui para pedirle que retrasara su viaje de regreso a España hasta que dieran fin las causas que había cuidado hasta entonces en la Ciudad Eterna (A.C.T., Caja 104, Libro de cartas del Cabildo de Tarazona comienza el año 1598, f. 15 v.).

⁴⁰ A.C.T., Caja 106, Cartas desde Roma, Roma de los años 1590 a 1599: carta del tesorero Navarro escrita en Roma el 6 de mayo de 1597. El canónigo menciona en esta misiva el fallecimiento del obispo Pedro Cerbuna del que «se tuvo aquí noticia a 2 del presente i oi con las cartas que a traído el ordinario de marzo se a confirmado. Tengale Dios en el cielo que cierto se pudiera excusar mui sin escrupulo de conciencia d'intentar las cosas que intento contra su mitra que son las que an d'hazer la guerra en estas pretensiones de Tudela i Calatayud, que me escriben de Madrid piden con muchas veras los unos catedral i los otros obispado, Dios ordene lo que sea de su santo servicio, que si su Magestad nombrasse luego obispo i fuesse uno de los dos Auditores de Rota españoles que estan aquí, que el uno es monseñor Peña [Francisco Peña, procedente de Zaragoza] i el otro monseñor de Cordova, los pleitos i pretensiones se acabarian d'una vez porque entonzes tratarian con muchas veras el avocarse el Papa la causa de Tudela a si mismo como lo pedia su Magestad i estavan remitidos los memoriales a estos dos señores para referir al Papa sus pareceres i aora estara todo suspenso hasta ver el orden que de Madrid vendra».

Insiste en solicitar su regreso a Tarazona en una epístola datada en Roma el 3 de junio de 1597 (en *ibidem*). El cabildo turiasonense no atendía su demanda y tampoco le enviaba dinero, si bien indicaba «que se le de animo para que trate las cosas de la yglesia con gusto y se le escriba dandole esperancas que de otra parte se le gratificara» (A.C.T., Caja 149, Libro de actas del Cabildo General, 1587-1605, f. 107 v.) (Tarazona, 12-VI-1598). Sin embargo, meses después los capitulares reconocían que no disponían de presupuesto «de donde poderle dar ni salario ni tampoco ayuda de costa que si con sola la presencia quiere quedar como hasta aqui lo tenia ofrecido holgara el cabildo y si no que haga lo que fuere servido porque no se le puede dar otra cosa por agora» (*ibidem*, f. 111) (Tarazona, 23-X-1598).

⁴¹ FERNÁNDEZ TERRICABRAS, 2000, p. 199.

⁴² Ciudad a la que llegó el 8 de mayo de 1598 para anexionarla a los territorios pontificios tras la muerte sin descendencia de Alfonso II de Este, duque de Ferrara. Véase KAREN MEYER-ROUX, *The Entry of Clement VIII into Ferrara: Donato Rascicotti's Triumph*, en "Getty Research Journal", 2011, 3, p. 169.

⁴³ A.C.T., Caja 106, Cartas desde Roma, Roma de los años 1590 a 1599: carta del doctor Navarro de 28 de marzo de 1598.

⁴⁴ De lo que avisó por escrito al cabildo turiasonense el 4 de septiembre de 1598 (*ibidem*). El 4 de octubre envió un mensaje a sus representantes desde Ferrara anunciando la visita de la princesa Isabel Clara Eugenia a dicha localidad italiana para la celebración de su matrimonio por poderes (*ibidem*). Ese mismo día, Pedro Alegre se dirigió a la catedral de Tarazona para explicar que iba a sustituir temporalmente al tesorero en Roma, en particular para «pasar una comision acerca del espolio pontifical del señor obispo contra los de Calatayud» (*ibidem*). Nada más recibida la misiva, el 18 de diciembre de ese mismo año de 1598 los capitulares decidieron «que se escriba a Roma diciendo que el cabildo no dara ningun salario al substituto que ha dexado el thesorero quando se fue a Ferrara y que se le de ese desengaño ansi al thesorero como al otro porque en ningun tiempo pueda pedir salario» (A.C.T., Caja 149, Libro de actas del Cabildo General, 1587-1605, f. 113 v.).

- ⁴⁵ A.C.T., Caja 104, Libro de cartas del Cabildo de Tarazona comienza el año 1598, ff. 41-41 v.
- ⁴⁶ *Ibidem*, ff. 45 v.-46.
- ⁴⁷ A.C.T., Caja 149, Libro de actas del Cabildo General, 1587-1605, f. 207 v.
- ⁴⁸ MIGUEL ÁNGEL OCHOA BRUN, *Antonio Fernández de Córdoba y Folch de Cardona Anglesola y Requesens, ad vocem*, en *Real Academia de la Historia, Diccionario Biográfico electrónico*, disponible en línea en <http://dbe.rah.es/biografias/15456/antonio-fernandez-de-cordoba-y-folch-de-cardona-anglesola-y-requesens> (fecha de consulta: 9 de abril de 2021).
- ⁴⁹ A.C.T., Caja 106, Cartas desde Roma, Roma de los años 1590 a 1599: carta del doctor Navarro de 21 de octubre de 1603.
- ⁵⁰ Idéntica información traslada la carta del doctor Gregorio Villanueva al cabildo en mismo día conservada en A.C.T., Caja 106, Cartas desde Roma, Roma de los años 1590 a 1599: carta del doctor Villanueva de 21 de octubre de 1603. Un año después, los capitulares ordenaron «que al procurador de Roma Gregorio de Villanueva se le señala treinta escudos de oro puestos en Roma desde el día que el thesorero Navarro partio de Roma» (A.C.T., Caja 149, Libro de actas del Cabildo General, 1587-1605, f. 237) (Tarazona, 12-XII-1604).
- ⁵¹ A.C.T., Caja 106, Cartas desde Roma, Roma de los años 1590 a 1599: carta del doctor Navarro de 21 de octubre de 1603.
- ⁵² *Ibidem*: carta del doctor Gregorio Villanueva de 1 de junio de 1604.
- ⁵³ Los pormenores del nombramiento y de la redacción del inventario, así como una aproximación biográfica del personaje se encuentran en CARRETERO CALVO, 2012 (I), pp. 15-24.
- ⁵⁴ El análisis pormenorizado de esta colección se realiza en REBECA CARRETERO CALVO, *Gusto y coleccionismo de arte italiano en Aragón hacia 1600: Francisco Navarro de Eugui, obispo de Huesca*, en *Símpoio Reflexiones sobre el gusto*, actas del simpoio (Zaragoza 2010), editado por E. Arce, A. Castán, C. Lomba, J. C. Lozano, Zaragoza 2012, pp. 185-204; y CARRETERO CALVO, 2012 (I), pp. 24-52.
- ⁵⁵ MIGUEL FALOMIR FAUS (comis.), *Los Bassano en la España del Siglo de Oro*, catálogo de exposición, Madrid 2001, pp. 19-20.
- ⁵⁶ En efecto, la *Adoración de los Reyes Magos* es una versión de la de Bassano conservada en la Galería Borghese de Roma. Es una pintura de 126 x 140 cm datada ca. 1576 de la que al menos se conocen una docena de reproducciones llevadas a cabo por Jacopo y sus hijos. Véase L. Alberton Vinco da Sesso, en catálogo de la exposición *Jacopo Bassano, c. 1510-1592* (Bassano del Grappa, 1992-Fort Worth, 1993), editado por B.L. Brown, P. Marini, Bolonia 1992, pp. 154-155. Sobre las otras obras véase CARRETERO CALVO, 2012 (I), pp. 25-36.
- ⁵⁷ *Ibidem*, pp. 39-41.
- ⁵⁸ *Ibidem*, p. 39.
- ⁵⁹ Véase *ibidem*, pp. 24-52.
- ⁶⁰ *Ibidem*, p. 37.
- ⁶¹ *Ibidem*, p. 27.
- ⁶² *Ibidem*, p. 44.
- ⁶³ *Ibidem*, p. 28.
- ⁶⁴ A.H.P.T., Martín de Falces, 1600, ff. 153-155 v. (Tarazona, 29-IX-1600).
- ⁶⁵ JOSÉ CARLOS AGÜERA ROS, *El comercio de cuadros Italia-España a través del Levante español a comienzos del siglo XVII*, en “Imafronte”, 1990-1991, 6-7, p. 11.
- ⁶⁶ En los primeros años del siglo XVII está documentada la exportación de un buen número de pinturas desde Roma adquiridas por los canónigos del Pilar de Zaragoza Pedro García y Jaime de Ayerbe (CARMEN MORTE GARCÍA, *Dos series del apostolado de Roma a Zaragoza (1611, 1614) a través del agente del cabildo del Pilar Juan Lumbrenas: testimonio de los intercambios artísticos entre Aragón e Italia durante la Edad Moderna*, en *Viridarium Novum. Studi di Storia dell'arte in onore di Mimma Pasculli Ferrara*, a cura di C.D. Fonseca, I. Di Liddo, Roma 2020, p. 46).
- ⁶⁷ A.C.T., Caja 104, Libro de cartas del Cabildo de Tarazona comienza el año 1598, ff. 49-49 v.
- ⁶⁸ De todos modos, no hay que descartar una posible autoría flamenca para los cuatro lienzos ya citados de las estaciones, que según el inventario representaban «los quatro tiempos en quatro quadros grandes, cada uno con una antigüedad de Roma y en cada uno de ellos pintado el mismo pintor que los hizo, que tiene cada uno dos varas y media de largo y de ancho dos varas» (193 x 154,4 cm). Véase CARRETERO CALVO, 2012 (I), p. 26.

⁶⁹ Como refiere NICOLE DACOS, *Castello, Francesco di, ad vocem*, en *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1978, vol. 21. Disponible en línea en [https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-di-castello_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-di-castello_(Dizionario-Biografico)/) (fecha de consulta: 10 de abril de 2021).

⁷⁰ DANDELET, 2002, p. 196.

⁷¹ GONZALO REDÍN MICHAUS, *Pedro Rubiales, Gaspar Becerra y los pintores españoles en Roma, 1527-1600*, Madrid, 2007, nota 155 en p. 189. Agradecemos a Giovanna Saporì la amabilidad de habernos señalado este interesante dato.

⁷² BAGLIONE, 1642, pp. 86-87 [*Vita da Francesco da Castello, pittore*].

⁷³ Este es el itinerario que siguieron las pinturas que el canónigo Pedro García adquirió en Roma, según se expresa en MORTE GARCÍA, 2020, p. 47.

⁷⁴ Véase JESÚS CRIADO MAINAR, *Juan de Valdéz y la pintura en Tarazona en el último cuarto del siglo XVI*, en "Tvriaso", 2005-2007, XVIII, pp. 43-100; y JESÚS CRIADO MAINAR, REBECA CARRETERO CALVO, *El pintor Agustín Leonardo «el Viejo»*, en "Tvriaso", 2005-2007, XVIII, pp. 101-150.

⁷⁵ En los años centrales del siglo XVI Tarazona y varios de los territorios de su diócesis contaron con la presencia del artista italiano Pietro Morone (doc. 1542-1576, †1577), que introdujo las novedades del Renacimiento romano en esta zona en el contexto de proyectos tan importantes como el del retablo mayor de la iglesia parroquial de Ibdes (Zaragoza). La aportación más reciente acerca de este artífice y de dicha obra en JESÚS CRIADO MAINAR, OLGA CANTOS MARTÍNEZ, *Estudio histórico-artístico*, en *El retablo mayor de San Miguel arcángel en Ibdes*, coordinado por O. Cantos Martínez, Madrid 2020, pp. 15-98.

⁷⁶ G. J. HOOGWERFF, *Bescheiden in Italië ontrent nederlandsche Kunstenaars en Geleerden*, Nijhoff, 's-Gravenhage, vol. II, 1913, pp. 24 y 87, que no hemos podido consultar. Datos publicados de nuevo en ISABELLA SALVAGNI, *Da Universitas ad Academia. La corporazione dei Pittori nella chiesa di san Luca a Roma. 1478-1588*, Roma 2012, p. 140, nota 380 en p. 194, p. 334 y p. 373 (tavola A).

⁷⁷ La fecha exacta de su muerte, registrada el 23 de octubre de 1621 en la parroquia de San

Lorenzo in Lucina, en DACOS, 1978. Al parecer, desde 1614 no se hallaba en condiciones de ejercer su oficio.

⁷⁸ Su biografía en JESÚS CRIADO MAINAR, *Clemente Serrano, canónigo de la catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona (Zaragoza). Labor diocesana y de patronazgo artístico*, en *Élites políticas y religiosas, devociones y santos (siglos XVI-XVIII)*, editado por E. Serrano Martín, J. Postigo Vidal, Zaragoza 2020, pp. 131-173.

⁷⁹ El tratadista y pintor zaragozano Jusepe Martínez era hijo del pintor de Amberes Daniel Martínez. La cita en JUSEPE MARTÍNEZ, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, editado por M^a E. Manrique Ara, Madrid, 2006, p. 253. Los *Discursos* se redactaron h. 1675 aunque permanecieron inéditos hasta 1853.

⁸⁰ JOSÉ R. CASTRO, *Los retablos de los monasterios de La Oliva y Fitero*, en "Príncipe de Viana", 1941, III, doc. I en pp. 18-21 [capitulación del retablo]. Más puntualizaciones en CARMEN MORTE GARCÍA, *Documentos sobre pintores y pintura del siglo XVI en Aragón. II*, en "Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar", 1988, XXXI-XXXII, doc. n.º 163 en p. 223, doc. n.º 166 en p. 224, doc. n.º 171 en pp. 226-228, doc. n.º 172 en pp. 228-229, doc. n.º 178 en p. 234, doc. n.º 187 en pp. 241-242, doc. n.º 230 en p. 266, doc. n.º 246 en pp. 276-277 y doc. n.º 247 en p. 277; y en EDUARDO MORALES SOLCHAGA, *A propósito del retablo mayor del monasterio de La Oliva, «una de las joyas más preciadas de nuestro patrimonio»*, en "Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro", 2008, 3, pp. 621-629. Una completa puesta al día de este conjunto en JESÚS CRIADO MAINAR, *El retablo mayor del monasterio de La Oliva (1571-1587) y la renovación de la pintura zaragozana. Nuevas precisiones documentales*, en "Artígrama", 2011, 26, pp. 557-581.

⁸¹ CARMEN MORTE GARCÍA, *Rolan Moys, el retrato cortesano en Aragón y la sala de linajes de los duques de Villahermosa*, en *IX Jornadas de Arte. El arte en las cortes de Carlos V y Felipe II*, actas de la reunión (Madrid 1998), Madrid 1999, pp. 445-468. Con bibliografía anterior.

⁸² CARMEN MORTE GARCÍA, *Una obra firmada y fechada del pintor Silvestre Estanmolín, 1579*,

en “Artigrama”, 1987, 4, pp. 83-90; CARMEN MORTE GARCÍA (comis.), *Aragón y la pintura del Renacimiento*, Zaragoza, catálogo de la exposición, Zaragoza 1990, pp. 197-202; y CARMEN MORTE GARCÍA, *Nuestra Señora del Rosario*, ca. 1590, en *El esplendor del Renacimiento en Aragón*, catálogo de la exposición comisariada por C. Morte García, Zaragoza 2009, p. 268.

⁸³ CARMEN MORTE GARCÍA, *Obras para definir la personalidad artística del pintor Daniel Martínez, padre de Jusepe Martínez*, en “Archivo Español de Arte”, 1999, 285, pp. 73-80; JESÚS CRIADO MAINAR, *Daniel Martínez en el taller de Felices de Cáceres y la renovación en clave flamenca en la pintura zaragozana en la década de 1570*, en *Estudios de Historia del Arte. Libro homenaje a Gonzalo M. Borrás Gualis*, coordinado por M^a I. Álvaro Zamora, C. Lomba Serrano, J. L. Pano Gracia, Zaragoza 2013, pp. 287-300.

⁸⁴ La última contribución, que afecta a todo este grupo de artistas, en CARMEN MORTE GARCÍA, «*Que se haga al modo y manera de [...]*»: *Copy and Interpretation in the Visual Arts in Aragon during the 16th Century*, en *Making Copies in European Art 1400-1600. Shifting Tastes, Modes of Transmission, and Changing Contexts*, editado por M. Bellavitis, Leiden-Boston 2019, pp. 404-422.

⁸⁵ Paulo Scheppers trabajó en 1565-1567 en la decoración de las pechinas y la media naranja de la cúpula de la iglesia napolitana de los Santos Severino y Sossio, según las noticias reunidas por N. FARAGLIA, *Memorie artistiche della chiesa benedettina dei SS. Severino e Sossio di Napoli*, en “Archivio Storico per le Provincie Napoletane”, 1878, 3/III, pp. 240-241, de las que se hace eco PIERLUIGI LEONE DE CASTRIS, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606. L'ultima maniera*, Nápoles 1991, p. 31, nota 9 en p. 75, p. 85 y nota 11 en p. 101, que acota erróneamente la estancia napolitana del artista entre 1566-1575. Una meticulosa revisión del problema y de las fuentes documentales que lo soportan en JOSÉ A. MOREJÓN RAMOS, *Nobleza y humanismo. Martín de Gurrea y Aragón. La figura cultural del IV duque de Villahermosa (1526-1581)*, Zaragoza 2009, pp. 317-320.

Giovanna Saporì propuso una hipotética relación entre este artista y sus compatriotas Fran-

cesco y Giovanni Scheper, pintores de Amberes activos en Perugia a partir de 1576. En GIOVANNA SAPORI, *Pittori fiamminghi da Roma in Umbria*, en “Bollettino d'arte”, suplemento de 1997, pp. 86-87, y nota 32 en p. 92. De nuevo en SAPORI, 2007, pp. 18, 53 y 61-62, nota 2 en p. 67, notas 29, 34 y 37 en p. 69, y nota 38 en p. 71. Dado que el pintor documentado en Zaragoza era oriundo de Malinas y sus compatriotas de Perugia procedían de Amberes este vínculo nos parece poco plausible.

Por su parte, Rolan Moys viajó a Roma a instancias del duque de Villahermosa en la primavera de 1571 con el cometido de comprar pinturas para él. Véase MOREJÓN RAMOS, 2009, pp. 321-324; y JOAN BOSCH BALLBONA, *Retazos del sueño tardorrenacentista de don Pedro de Toledo Osorio y Colonna en el monasterio de la Anunciada de Villafranca del Bierzo*, en “Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte”, 2009, 29, p. 125.

⁸⁶ Sobre su primera estancia en Nápoles (1552-h. 1568) véase ANDREA ZEZZA, *Marco Pino. L'opera completa*, Nápoles 2003, pp. 87-160. Varias de sus creaciones de esos años pudieron servir de referente a algunos trabajos aragoneses de Scheppers.

⁸⁷ JESÚS CRIADO MAINAR, *Francisco Metelín y el retablo mayor de Grisel*, Grisel 2006, pp. 19-24 y 97-111.

⁸⁸ Respecto a las dos versiones del *Ecce Homo* del Ayuntamiento de Tarazona véase *ibidem*, pp. 70-76. La incorporación de la pintura de N^a Sa del Pilar al catálogo de Scheppers – que hasta entonces se había atribuido con más frecuencia a Moys – como consecuencia de la correcta diferenciación de sus respectivas personalidades artísticas en FERNANDO BENITO DOMÉNECH, *Aportaciones al pintor flamenco Pablo Scheppers*, en “Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”, 1991, 73, pp. 459-476, espec. pp. 468-470.

⁸⁹ DIDIER BODART, *Les peintres des Pays-Bas méridionaux et de la Principauté de Liège à Rome au XVII^{ème} siècle*, Bruselas-Roma 1970, t. I, pp. 20-24, donde se ofrece una primera aproximación al catálogo del pintor. El resto de las referencias bibliográficas se aportarán en relación con las obras a las que corresponden.

⁹⁰ Un procedimiento frecuente en España al filo de 1600, momento en el que el óleo sobre lienzo se impone como solución técnica predominante, también en el contexto del retablo, pero en el que el uso de la tabla como soporte aún se consideraba una garantía de mayor durabilidad. No hay, pues, duda de que la fijación de los lienzos en tablas se produjo en Tarazona. El tratadista Francisco Pacheco lo menciona, indicando que la pintura al óleo sobre lienzo facilita el transporte de las obras «a diversas provincias», así como que «muy grandes lienzos se aseguran de la humedad estirados y clavados sobre tablas gruesas, donde se conservan muchos años»; en FRANCISCO PACHECO, *Arte de la pintura*, editado por B. Bassegoda i Hugas, Madrid 1990, lib. III, cap. V, p. 481.

⁹¹ Deseamos agradecer a Miguel Ángel Agoiz la ayuda que nos brindó en la realización de las primeras fotografías de estos dos lienzos antes de su reinstalación.

⁹² El autor, que no llegó a ver la suscripción, supuso que fueran las puertas de un tríptico. FEDERICO TORRALBA, *Catedral de Tarazona*, Zaragoza 1954, p. 53.

⁹³ BEGOÑA ARRÚE UGARTE (dir.), *Inventario artístico de Zaragoza y su provincia*, tomo I, *Partido Judicial de Tarazona*, Madrid 1990 (1991), p. 163.

⁹⁴ Los cita asimismo Gonzalo M. Borrás en un texto de 1987 como «importantes lienzos del *Ecce Homo* y *Dios Padre con un canónigo orante*», indicando que lucen la firma de Francisco de Castello y que están datados en Roma en 1599 (GONZALO M. BORRÁS GUALIS, *La catedral de Tarazona*, en *Las catedrales de Aragón*, Zaragoza 1987, p. 142), pero a pesar de que esta publicación precedió en el tiempo a la del inventario del Partido Judicial de Tarazona la información se tomó, en realidad, del manuscrito de este último.

⁹⁵ El contrato de la policromía, testificado el 28 de agosto de 1596, en CRIADO MAINAR, 2006, pp. 130-131, doc. n.º 5. Sobre el retablo y su acabado cromático véase CRIADO MAINAR, 2005-2007, pp. 81-86; y JESÚS CRIADO MAINAR, *La escultura romanista en Tarazona 1585-1630*, Tarazona 2020, pp. 155-166.

⁹⁶ «Item que las imágenes que an quedado del retablo y capilla de Santa Lucia por haber hecho

el señor doctor Serrano el de Sant Clemente y puestole alli, que los señores arcipreste y canónigo Gomez con ellas compongan lo mejor que puedan el altar del lugar de Cunchillos por tener mucha necesidad dello». En A.C.T., Caja 149, Libro de actas del Cabildo General, 1587-1605, f. 152, (Tarazona, 12-V-1600).

⁹⁷ No nos parece de su mano la *Asunción y Coronación de la Virgen* de las religiosas justinianas de la Madre de Dios de Murcia que le atribuye JOSÉ CARLOS AGÜERA ROS, *Cuadros italianos o italianizantes, relacionables con el comercio pictórico de Italia a España en el siglo XVII y más noticias al respecto*, en «Imafronte», 1998, 12, p. 106, y lámina 3 en p. 105. De todos modos, la pobre calidad de la reproducción fotográfica dificulta sobremanera su valoración.

⁹⁸ En los últimos años se le han atribuido diversas miniaturas, algunas conservadas en colecciones públicas españolas. Véase ELENA DE LAURENTIIS, *Francesco da Castello, miniaturista flamenco en la Roma de fines del siglo XVI y comienzos del XVII*, en «Goya. Revista de Arte», 2006, 315, pp. 323-338; y ELENA DE LAURENTIIS, *Un fiammingo a Roma. Frans van de Kaas-tele detto Francesco da Castello*, en «Alumina. Pagine miniate», 2013, 42, pp. 14-25.

⁹⁹ BAGLIONE, 1642, p. 86 [*Vita da Francesco da Castello, pittore*].

¹⁰⁰ NICOLE DACOS, *Frans van de Kasteel: quelques attributions et un document*, en «Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome», 1974, 44, p. 147 y pp. 153-155 [apéndice con el contrato]. De especial interés son las valiosas consideraciones que la Dra. Giovanna Saporì formula a propósito de este documento en el texto que publica en esta misma obra, a quien queremos agradecer vivamente el habernos permitido su consulta.

¹⁰¹ Donación David T. Schiff de 2003, inv. 2003-156.

Pueden consultarse la ficha y reproducción del dibujo en el catálogo *online* del museo en <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/359446?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=maarten+van+heemskerck&offset=0&rpp=20&pos=13> (fecha de consulta: 20 de marzo de 2021).

¹⁰² ILJA M. VELDMAN, *Designs for Altarpieces by Maarten van Heemskerck*, en “Oud Holland”, 2015, 128/1, pp. 22-26.

¹⁰³ Sus limitaciones a la hora de componer escenas de gran formato, que se justificarían por su condición de miniaturista, ya fueron apuntadas por DACOS, 1974, pp. 148 y 152-153.

¹⁰⁴ Habitual, por lo demás, en la ilustración de este pasaje del Nuevo Testamento.

¹⁰⁵ En la bóveda de la *Sala di Giove* del apartamento de verano de la villa Farnese en Caprarola. En CRISTINA ACIDINI LUCHINAT, *Taddeo e Federico Zuccari fratelli pittori del Cinquecento*, Milán 1998, t. I, p. 161, fig. 4.

¹⁰⁶ En sintonía con lo que Giovanna Saporì apunta para otras pinturas devotas de Castello de esos mismos años, caso de las que hizo para San Lorenzo de Spello en 1599 y 1601, en las que es muy patente su capacidad para describir las joyas, relicarios o atributos iconográficos e incluir retratos muy realistas.

¹⁰⁷ Estudiada por DACOS, 1974, pp. 150-151, y fig. 5. Con bibliografía anterior.

¹⁰⁸ El eclesiástico encabezó sus últimas voluntades (de 1607) con una cláusula que reza: «Primera y principalmente encomiendo mi anima a nuestro Señor Dios que la creo y redimio, para que por los meritos de su sagrada passion e intercesion de la Virgen Sancta Maria su benditissima Madre, San Clemente mi patron y los demas sanctos del cielo sea servido por su infinita misericordia colocarla en su Gloria». En CRIADO MAINAR, 2020 (I), doc. n.º 1 en pp. 163-173, espec. p. 164.

¹⁰⁹ Como aprecia Giovanna Saporì, aunque lo cierto es que en el caso que nos ocupa se trata de un paisaje muy abocetado.

¹¹⁰ Identificado por ROBERTO CANNATÀ, *Altri documenti su Girolamo Siciolante*, en “Bollettino d'arte”, 1991, 70, p. 120, nota 14 en p. 122, y fig. n.º 4.

¹¹¹ Ahora en el Museo Diocesano de la localidad. Véase NICOLE DACOS, *Francesco da Castello. 51. Vierge à l'enfant et saint Michel archange terrassant le démon au milieu de saints*, en DACOS, MEIJER, 1995, pp. 133-135; y NICOLE DACOS, *L'Archange Saint Michel terrassant le Démon entre Sainte Claire, Saint François et Sainte Catherine et en présence de la Vierge à l'Enfant par Francesco da Castello*, en *Tesori d'Orte*, atti

delle giornate di studio (Orte 1994) a cura di S. Maddalo, Roma, 1998, pp. 167-198.

¹¹² Compárese con la *Visión de San Antonio abad* que Castello pintó en 1599 para San Francesco de Pisa, en donde el donante asume un protagonismo más moderado que en nuestro lienzo. Sobre esta pintura ROBERTO CONTINI, *Pisa e i non pisani: un'antologia pittorica*, en *Pittura a Pisa tra Manierismo e Barocco*, a cura di R. P. Ciardi, R. Contini, G. Papi, Milán 1992, p. 217, y figs. 238-239 en pp. 218-219.

¹¹³ *Ibidem*, pp. 217-221 y figs. 240-241.

¹¹⁴ ELENA DE LAURENTIIS, *Preghiere in miniatura. Salvatore Gagliardelli e Francesco da Castello*, en “Alumnia. Pagine miniate”, 2019, 67, fig. de la p. 16.

¹¹⁵ El retablo fue sometido a un proceso de limpieza superficial poco antes de la reapertura del templo en abril de 2011. A nuestro modo de ver esta intervención fue a todas luces insuficiente y en algunos pasajes se puede tildar de poco cuidada.

¹¹⁶ Una iconografía ilustrada en numerosos retablos aragoneses de los siglos XV y XVI en esta misma ubicación, a la vista del sacerdote mientras celebraba los Divinos Oficios.

¹¹⁷ Sobre la generalización de las pinturas de pequeño formato en el contexto de lo que se denomina *maniera piccola* – que Vasari engloba bajo la expresión “pintura de *piccole cose*” – son de obligada consulta las valiosas reflexiones apuntadas por GIOVANNA SAPORÌ, *Sulla maniera piccola a Roma nel tardo Cinquecento (Spranger, Francesco da Castello, Bramè, Bril, Rottenhammer, Breughel, en Cesare Franchi detto il Pollino miniatore (Perugia 1555 circa-1595))*, a cura di D. K. Marignoli, Roma 2020, pp. 117-152, espec. pp. 126-133 [Francesco da Castello].

¹¹⁸ Puede verse, en efecto, en una bella miniatura con un *Descendimiento* de colección particular genovesa que se inspira en el célebre mural de Daniele da Volterra para la Trinità dei Monti de Roma, donde sin embargo no figura este elemento. Su asignación a Castello en DE LAURENTIIS, 2006, p. 331 y fig. n.º 9 en p. 330. También aparece en una segunda miniatura que ilustra la *Crucifixión de Cristo entre Gestas y Dimas* (Galería Fische, Lucerna, 7-VI-2005, lote 3001), atribuida asimismo al bruselense por DE

LAURENTIIS, 2013, pp. 23-24 y fig. de la p. 22.

¹¹⁹ Jesús CRIADO MAINAR, 2020 (I) pp. 147-149.

¹²⁰ Inv. 1922.963. Véase la ficha *online* en <https://www.artic.edu/artworks/82456/saint-jerome-in-penitence> (fecha de consulta: 23 de marzo de 2021).

¹²¹ En italiano *cardellino*, tal vez una evocación fonética de *cardinale*. Como es sabido, la tradición concede impropiamente a San Jerónimo el título de cardenal, condición evocada en nuestra pintura – a falta del habitual capelo rojo – por el manto de ese mismo color que luce sobre el hombro izquierdo.

¹²² ALESSANDRA GIANNOTTI, *Rossi, Vincenzo di Raffaello di Bartolomeo, ad vocem*, en *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 88, Roma 2017. Disponible en línea en https://www.treccani.it/enciclopedia/vincenzo-di-raffaello-di-bartolomeo-rossi_%28Dizionario-Biografico%29/ (fecha de consulta: 9 de mayo de 2021).

¹²³ Inv. 90 (1975.6). Puede cotejarse la correspondiente ficha en el catálogo en red del Museo, en <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/cleve-joos-van/nino-pasion-sobre-bola-mundo> (fecha de consulta: 5 de abril de 2021). En realidad, a nuestro Niño Jesús le falta la cruz para adoptar una iconografía pasionaria al modo de la pequeña tabla de la institución madrileña.

¹²⁴ ELISA FIORUCCI, *Un esempio di pittura fiamminga a Viterbo: Francesco da Castello nel santuario della Madonna della Quercia*, en “Bollettino della Società Tarquiniese di Arte e Storia”, 2005, 34, pp. 239-252.

¹²⁵ Hemos consultado *Vita et miracula Divi Bernardi Clarevalensis abbatis*, editado por Dom. L. Esteban (O.C.S.C.), Valencia 1991, lib. 1, cap. 8.

¹²⁶ Un gesto frecuente en otras pinturas del artista flamenco.

¹²⁷ Identificación que ya propusimos en Jesús CRIADO MAINAR, 2020 (I), p. 148, y p. 149, fig. nº 2.

¹²⁸ M^a TERESA AINAGA ANDRÉS, REBECA CARRERERO CALVO, JESÚS CRIADO MAINAR, *De convento a parroquia. La iglesia de San Francisco de Asís de Tarazona*, Tarazona 2005, pp. 69-70. Al parecer, el convento poseía desde 1591 algunas reliquias del santo, pero desconocemos si la *Refacción milagrosa* estaba ilustrada en el retablo de su capilla, ahora desmantelado.

¹²⁹ Sobre la iconografía de San Diego de Alcalá y la mención de los murales de la capilla Herrera véase WIFREDO RINCÓN GARCÍA, *Iconografía de San Diego de Alcalá*, en “Anales Complutenses”, 2004, 16, pp. 67-68.

Las pinturas murales de la capilla Herrera se arrancaron en 1833-1835 y ahora están repartidas entre el Museo del Prado y el Museu Nacional d'Art de Catalunya; la que nos ocupa pertenece a la primera institución (inv. P02909). Sobre las circunstancias del arranque véase ANDRÉS ÚBEDA DE LOS COBOS, *Annibale Carracci restaurado: la capilla Herrera de Santiago de los Españoles de Roma*, en *Maestros en la sombra*, Madrid-Barcelona 2013, pp. 211-216.

Bibliografia

- CRISTINA ACIDINI LUCHINAT, *Taddeo e Federico Zuccari, fratelli pittori del Cinquecento*, Milano 1998-1999
- JOSÉ CARLOS AGÜERA ROS, *El comercio de cuadros Italia-España a través del Levante español a comienzos del siglo XVII*, in "Imafronte", 1990-1991, 6-7, pp. 11-18
- JOSÉ CARLOS AGÜERA ROS, *Cuadros italianos o italianizantes, relacionables con el comercio pictórico de Italia a España en el siglo XVII y más noticias al respecto*, in "Imafronte", 1998, 12, pp. 97-112
- M^a TERESA AINAGA ANDRÉS, REBECA CARRETERO CALVO, JESÚS CRIADO MAINAR, *De convento a parroquia. La iglesia de San Francisco de Asís de Tarazona*, Tarazona 2005
- LIVIA ALBERTON VINCO DA SESSO, scheda in *Jacopo Bassano, c. 1510-1592*, catalogo della mostra (Bassano del Grappa, 1992 - Fort Worth, 1993), a cura di B.L. BROWN, P. MARINI, Bologna 1992, pp. 154-155
- FILIPPA M. ALIBERTI GAUDIOSO, scheda in *Restauri nelle Marche. Testimonianze, acquisti e recuperi*, catalogo della mostra (Urbino) a cura di P. TORRITI, Urbino 1973, pp. 707-709
- FILIPPA M. ALIBERTI GAUDIOSO, ERALDO GAUDIOSO, *Gli affreschi di Paolo III a Castel S. Angelo 1543-1548. Progetto ed esecuzione*, catalogo della mostra (Roma), Roma 1981, 2 voll.
- M^a ISABEL ÁLVARO ZAMORA, CONCEPCIÓN LOMBA SERRANO, JOSÉ LUIS PANO GRACIA (a cura di), *Estudios de Historia del Arte. Libro homenaje a Gonzalo M. Borrás Gualis*, Zaragoza 2013
- VERA ANELLI, *Un caso: la Madonna in gloria di Francesco da Castello*, in "Informazioni. Periodico del Centro di Catalogazione di beni culturali", Amministrazione provinciale di Viterbo, 2002, 18, pp. 47-50
- ALESSANDRA ANSELMI, (a cura di), *I rapporti tra Roma e Madrid nei secoli XVI e XVII: arte, diplomazia e politica*, atti del convegno (Roma 2011), Roma 2014
- ANTONIO D'ORVIETO, *Cronologia della Provincia Serafica Riformata dell'Umbria o d'Assisi*, Perugia, 1717
- LUCIANO ARCANGELI, *Pittori nelle Marche tra '500 e '600: aspetti dell'ultimo Manierismo*, catalogo della mostra (Urbino), Urbino 1979
- LUCIANO ARCANGELI, *La pittura del Cinquecento nelle Marche*, in *Storia della pittura in Italia. Il Cinquecento*, a cura di G. BRIGANTI, Milano 1988, 2 voll., I, pp. 387-410
- ERNESTO ARCE, ALBERTO CASTÁN, CONCEPCIÓN LOMBA, JUAN CARLOS LOZANO (a cura di), *Simposio Reflexiones sobre el gusto*, atti del simposio (Zaragoza 2010), Zaragoza 2012
- BEGOÑA ARRÚE UGARTE (a cura di), *Inventario artistico de Zaragoza y su provincia*, tomo I, *Partido Judicial de Tarazona*, Madrid 1990 (1991)
- MAR AZNAR RECUENCO, *Orígenes familiares y desarrollo profesional en la corte romana de Pedro Cosida, agente del arzobispo Andrés Santos y de la «procura de negocios» del cabildo de la Seo zaragozana en la Santa Sede (1581-1600)*, in "Emblemata", 2011, 17, pp. 239-264
- MAR AZNAR RECUENCO, *Pedro Cosida, agente de su majestad Felipe III en la corte romana*

(1600-1622), in "Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar", 2012, 109, pp. 143-176

GIOVANNI BAGLIONE, *Le vite de' pittori, scultori et architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572. In fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Roma 1642

GAUVIN A. BAILEY, *Between Renaissance and Baroque. Jesuit art in Rome. 1565-1610*, Toronto, 2003

ALESANDRA BARONI VANNUCCI, *Jan van den Straat detto Giovanni Stradano, flandrus pictor et inventor*, Milano 1997

LILIANA BARROERO ET ALII, *Pittura del Seicento e del Settecento. Ricerche in Umbria, 2*, Treviso 1980

AURELIO Á. BARRÓN GARCÍA, *Jocalias de la catedral*, in *La catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona*, Zaragoza 2013, pp. 229-257

MADDALENA BELLAVITIS (a cura di), *Making Copies in European Art 1400-1600. Shifting Tastes, Modes of Transmission, and Changing Contexts*, Leiden-Boston 2019

SYLVIE BÉGUIN, scheda in *Le seizième siècle européen. Peintures et dessins dans les collections publiques françaises*, catalogo della mostra (Paris, 1965) a cura di M. LACLOTTE, Paris 1965, pp. 278-279

FERNANDO BENITO DOMÉNECH, *Aportaciones al pintor flamenco Pablo Scheppers*, in "Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", 1991, 73, pp. 459-476

ANTONINO BERTOLOTTI, *Miscellanea artistica*, in "Giornale di erudizione artistica", 1877, VI, pp. 26-48

DIDIER BODART, *Les peintres des Pays Bas Méridionaux et de la Principauté de Liège à Rome au XVII^e siècle*, Bruxelles-Rome 1970

GONZALO M. BORRÁS GUALIS, *La catedral de Tarazona*, in *Las catedrales de Aragón*, Zaragoza 1987, pp. 117-152

ENZO BORSELLINO, *Inediti di Francesco da Castello nel reatino*, in "Prospettiva", 1983-1984,

33-36, *Studi in onore di Luigi Grassi*, pp. 190-192

JOAN BOSCH BALLBONA, *Paul Bril, Wenzel Cobergher, Jacob Frankaert I, Willem I van Nieulandt y los ermitaños de Pedro de Toledo, V marqués de Villafranca*, in "Locus Amoenus", 2007-2008, 9, pp. 127-154

JOAN BOSCH BALLBONA, *Retazos del sueño tardorrenacentista de don Pedro de Toledo Osorio y Columna en el monasterio de la Anunciada de Villafranca del Bierzo*, in "Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte", 2009, 29, pp. 121-146

BEVERLEY L. BROWN, *Hans Rottenhammer in Rom-Kunstler aus dem Norden und die Kabinettmalerei auf Kupfer*, in *Hans Rottenhammer, begehrt-vergessen-neuentdeckt*, catalogo della mostra (Lemgo-Prag), a cura di H. BORGGREFE ET ALII, München 2008, pp. 25-43

ANDREA BRUNETTI, *Teodoro d'Errico e la pittura del Viceregno*, in *Il restauro della Crocifissione in Santa Maria delle Grazie a Calascio e la pittura all'Aquila tra '500 e '600*, a cura di M. MACCHERINI, L'Aquila 2015, pp. 81-94

JAMES BYAM SHAW, *Drawings by Old Masters at Christ Church*, Oxford 1976

FRANCESCA CAMPAGNA CICALA, *Su un inedito di Francesco da Castello*, in *Antiqua Abola: Le "pietre" e i dipinti prima del 1693*, in F. GRINGERI PANTANO, 1993, pp. 37-40

ROBERTO CANNATÀ, *Altri documenti su Girolamo Siciolante*, in "Bollettino d'arte", 1991, 70, pp. 120-122

ROBERTO CANNATÀ, scheda in M.L. MADONNA, 1993, pp. 335-337

ROBERTO CANNATÀ *Un pittore fiammingo ad Avola*, in F. GRINGERI PANTANO, 1993, pp. 41-42

OLGA CANTOS MARTÍNEZ (a cura di), *El retablo mayor de San Miguel arcángel en Ildes*, Madrid 2020

VICENTE CÁRCCEL ORTÍ, «*Relationes ad limina*» de los obispos aragoneses, in "Revista de Historia Jerónimo Zurita", 1982, 43-44, pp. 229-244

- REBECA CARRETERO CALVO, *El obispo de Huesca Francisco Navarro de Eugui y su legado artístico*, in "Argensola", 2012, 122, pp. 15-52
- REBECA CARRETERO CALVO, *Gusto y coleccionismo de arte italiano en Aragón hacia 1600: Francisco Navarro de Eugui, obispo de Huesca*, in *Símpoio Reflexiones sobre el gusto*, atti del simposio (Zaragoza 2010), a cura di E. ARCE, A. CASTÁN, C. LOMBA, J. C. LOZANO, Zaragoza 2012, pp. 185-204
- REBECA CARRETERO CALVO, *La reforma barroca de la capilla de San Andrés de la catedral de Santa María de la Huerta*, in "Tvriaso", 2012-2013, XXI, pp. 155-182
- JOSÉ R. CASTRO, *Los retablos de los monasterios de La Oliva y Fitero*, in "Príncipe de Viana", 1941, III, pp. 13-26
- CLOE CAVERO DE CARONDELET, *El viaje a Roma de Luis de Oviedo, agente y coleccionista a principios de siglo XVII*, in "Cuadernos de Historia Moderna", 2020, 45, 1, pp. 55-79
- GASPARE CELIO, *Memoria delli nomi dell'artefici delle pitture che sono in alcune chiese, facciate e palazzi di Roma*, Napoli 1638, ed. a cura di E. ZOCCA, Milano 1967
- ELIZABETH CLELAND (a cura di), *Grand design. Pieter Coecke van Aelst and Renaissance Tapestry*, catalogo della mostra (New York, 2014-2015), New York 2014
- ANNE-LAURE COLLOMB, *La peinture sur pierre entre Rome et Madrid. Sigismondo Laire parmi ses contemporaines*, in "Paragone", 2006, 69, pp. 75-87
- ROBERTO CONTINI, *Presenze forestiere*, in R. P. CIARDI ET ALII, *Pittura a Pisa tra Manierismo e Barocco*, Milano 1992, pp. 217-229
- CARLO CORSATO, BERNARD AIKEMA (a cura di), *Alle origini dei generi pittorici fra l'Italia e l'Europa, 1600 ca.*, atti del convegno (Ferrara, 2011), Treviso 2013
- JESÚS CRIADO MAINAR, *Juan de Varáz y la pintura en Tarazona en el último cuarto del siglo XVI*, in "Tvriaso", 2005-2007, XVIII, pp. 43-100
- JESÚS CRIADO MAINAR, *Francisco Metelín y el retablo mayor de Grisel*, Grisel 2006
- JESÚS CRIADO MAINAR, *El retablo mayor del monasterio de La Oliva (1571-1587) y la renovación de la pintura zaragozana. Nuevas precisiones documentales*, in "Artigrama", 2011, 26, pp. 557-581
- JESÚS CRIADO MAINAR, *Daniel Martínez en el taller de Felices de Cáceres y la renovación en clave flamenca en la pintura zaragozana en la década de 1570*, en *Estudios de Historia del Arte. Libro homenaje a Gonzalo M. Borrás Gualis*, a cura di M^a I. ÁLVARO ZAMORA, C. LOMBA SERRANO, J. L. PANO GRACIA, Zaragoza 2013, pp. 287-300
- JESÚS CRIADO MAINAR, *Martín de Mezquita, tesorero de la catedral de Nuestra Señora de la Huerta de Tarazona (Zaragoza)*, in "Revista del Centro de Estudios Merindad de Tudela", 2017, 25, pp. 9-32
- JESÚS CRIADO MAINAR, *Clemente Serrano, canónigo de la catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona (Zaragoza). Labor diocesana y de patronazgo artístico, in Élités políticas y religiosas, devociones y santos (siglos XVI-XVIII)*, a cura di E. SERRANO MARTÍN, J. POSTIGO VIDAL, Zaragoza 2020, pp. 131-173
- JESÚS CRIADO MAINAR, *La escultura romanista en Tarazona 1585-1630*, Tarazona 2020
- JESÚS CRIADO MAINAR, REBECA CARRETERO CALVO, *El pintor Agustín Leonardo «el Viejo»*, in "Tvriaso", 2005-2007, XVIII, pp. 101-150
- JESÚS CRIADO MAINAR, OLGA CANTOS MARTÍNEZ, *Estudio histórico-artístico, in El retablo mayor de San Miguel arcángel en Ibdes*, a cura di O. CANTOS MARTÍNEZ, Madrid 2020, pp. 15-98
- NICOLE DACOS, *Frans Van de Kastelee: quelques attributions et un document*, in "Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome", 1974, 44, pp. 145-156
- NICOLE DACOS, *Castello (di) Francesco*, ad vocem in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, 1978, vol. 21
- NICOLE DACOS, *Francesco da Castello prima dell'arrivo in Italia*, in "Prospettiva", 1979, 19, pp. 45-47

- NICOLE DACOS, *Autour de Pellegrino Tibaldi. Adriaen de Weerd en Italie*, in *Scritti in onore di Giuliano Briganti*, a cura di M. BONA CASTELLOTTI ET ALII, Milano 1990, pp. 109-122
- NICOLE DACOS, *A drawing by Francesco da Castello (Frans van de Castele)*, in "Master drawings", 1991, 2, pp. 181-186
- NICOLE DACOS, BERT W. MEIJER (a cura di), *Fiamminghi a Roma. 1508-1608. Artistes des Pays-Bas et de la Principauté de Liège à Rome à la Renaissance*, catalogo della mostra (Bruxelles-Roma, 1995), Bruxelles 1995
- NICOLE DACOS, *Francesco da Castello. 51. Vierge à l'enfant et saint Michel archange terrassant le démon au milieu de saints* in DACOS, MEIJER, 1995, pp. 133-135
- NICOLE DACOS, *L'Archange Saint Michel terrassant le Démon entre sainte Claire, Saint Francois et Sainte Catherine et en présence de la Vierge à l'Enfant par Francesco da Castello*, in *Tesori di Orte*, atti delle giornate di studio (Orte 1994), a cura di S. MADDALO, Roma 1998
- ANNA D'AMELIO, *Committenti spagnoli e artisti fiamminghi a Roma fra XVI e XVII secolo*, in ANSELMI, 2014, pp. 160-175
- THOMAS J. DANDELET, *La Roma española (1500-1700)*, Barcellona 2002
- KOENRAAD DE JONCKHEERE (a cura di), *Michiel Coxcie, 1499-1592, and the giants of his age*, catalogo della mostra (Leuven, 2014), London-Turnhout, 2013
- KOENRAAD DE JONCKHEERE, R. SUYKERBUYK, *The life and times of Michiel Coxcie*, in DE JONCKHEERE 2013, pp. 24-49.
- KOENRAAD DE JONCKHEERE, *Coxcie and the images debate*, in DE JONCKHEERE, 2013, pp. 125-136
- ELENA DE LAURENTIIS, *Francesco da Castello, miniaturista flamenco en la Roma de fines del siglo XVI y comienzos del XVII*, in "Goya. Revista de arte", 2006, 315, pp. 323-338
- ELENA DE LAURENTIIS, *Un fiammingo a Roma. Frans van de Kaastele detto Francesco da Castello*, in "Alumina. Pagine miniate", 2013, 42, pp. 14-25
- ELENA DE LAURENTIIS, *Preghiere in miniatura. Salvatore Gagliardelli e Francesco da Castello*, in "Alumina. Pagine miniate", 2019, 67, pp. 16-23
- ELENA DE LAURENTIIS, *Miniature devozionali tra Italia e Spagna nel tardo Cinquecento: da Giulio Clovio a Francesco da Castello*, in MARIGNOLI 2020, pp. 153-193.
- ISABELLA DEL FRATE, scheda in *Sei-Settecento a Tivoli. Restauri e ricerche*, catalogo della mostra (Tivoli) a cura di M.G. BERNARDINI, Roma 1997, pp. 43-44
- GUY DELMARCEL, *Peter de Kempeneer (Campana) as a designer of tapestry cartoons*, in "Artes Textiles, Bijdragen tot de geschiedenis van de tapijt-borduur -en textielekunst", 1981, 10, pp. 155-162
- STEFANO DE MIERI, *A proposito del retablo mayor della chiesa di Santa María de la Vid (Burgos), e di un ritratto romano di Wenzel Cobergher*, in "Confronto", 2007/2008, 10/11, pp. 160-183
- STEFANO DE MIERI, *Dirck Hendricks Centen: aggiunte e considerazioni (con qualche notizia su Marco Pino e Giovanni'Andea Magliulo*, in *Arte e storia. Studi per Maria Cali*, a cura di S. DE MIERI, in "Confronto", 2009-2011, 14-17, pp. 148-167
- CESARE D'ONOFRIO, *Inventario dei dipinti del cardinale Pietro Aldobrandini, compilato da G. B. Agucchi nel 1603*, in "Palatino", 1964, pp. 15-20
- OTTO DÖRING (a cura di), *Des Augsburger Patriarchen Philipp Hainhofer Beziehungen zum Herzog Philip II. von Pommern-Stettin. Correspondenzen aus den Jahren 1610-1619*, Wien 1896
- ELLI DOULKARIDOU RAMANTANI, *Two illuminated Statuti from the Archive of San Giovanni Decollato in Rome*, in "Rivista di storia della miniatura", 2018, 22, pp. 164-172
- ELENA ESCUREDO BARRADO, *Aportación documental al catálogo de Pedro de Campaña: un retablo para la devoción privada*, in "Archivo español de arte", 2019, 366, pp. 161-174

- GIORGIO T. FAGGIN, *La pittura ad Anversa nel Cinquecento*, Firenze 1968
- MICHELE FALOCI PULIGNANI, *Le cronache di Spello degli Olorini*, in “Bollettino della Regia Deputazione di Storia Patria per l’Umbria”, 1918, XXIII, pp. 239-298
- ITALO FALDI, *L’arte nel Viterbese. Mostra dei restauri*, catalogo della mostra, Viterbo 1965
- MIGUEL FALOMIR FAUS (a cura di), *Los Bassano en la España del Siglo de Oro*, catalogo della mostra (Madrid), Madrid 2001
- N. FARAGLIA, *Memorie artistiche della chiesa benedettina dei SS. Severino e Sossio di Napoli*, in “Archivio Storico per le Province Napoletane”, 1878, 3/III, pp. 235-252
- IGNASI FERNÁNDEZ TERRICABRAS, *Felipe II y el clero secular: la aplicación del Concilio de Trento*, Madrid 2000
- IGNASI FERNÁNDEZ TERRICABRAS, *Una tipología de conflictos urbanos: cabildos catedralicios y obispo en la España post-tridentina*, en *Ciudades en conflicto (siglos XVI-XVIII)*, a cura di J.I. FORTEA PÉREZ, J.E. GELABERT, Valladolid 2008, pp. 107-124
- ELISA FIORUCCI, *Un esempio di pittura fiamminga a Viterbo: Francesco da Castello nel Santuario della Madonna della Quercia*, in “Bollettino della Società Tarquiniense di arte e storia”, 2005, 34, pp. 229-252
- COSIMO DAMIANO FONSECA, ISABELLA DI LIDDO (a cura di), *Viridarium Novum. Studi di Storia dell’arte in onore di Mimma Pasculli Ferrara*, Roma 2020
- JOSÉ IGNACIO FORTEA PÉREZ, JUAN E. GELABERT (a cura di), *Ciudades en conflicto (siglos XVI-XVIII)*, Valladolid 2008
- ELIŠKA FUČIKOVÁ, *Umění a Umělci Na Dvoře Rudolfa II: Vztahy K Itálii*, in “Umění”, 34, 1986
- ELIŠKA FUČIKOVÁ, *Hans Speckaert, Hans von Aachen and Artists around them*, in L. KONEČNÝ ET ALII, 2012, pp. 38-44;
- THOMAS FUSENIG, *Cabinet paintings: nascita di una tipologia pittorica attorno al 1600*, in C. CORSATO, B. AIKEMA, 2013, pp. 73-88
- NOEMI GABRIELLI, *L’arte a Casale Monferrato dal XI al XVIII secolo*, Torino 1935
- DAVID GARCÍA CUETO (a cura di), *La pittura italiana en Granada. Artistas y coleccionistas, originales y copias*, Granada 2019
- MARÍA GARCÍA SORIA, MARÍA BAYÓN PERALES (a cura di), *Aragón y Flandes. Un encuentro artístico (siglos XVI-XVII)*, catalogo della mostra, Zaragoza 2015
- JOHN A. GERE, PHILIP POUNCEY, *Italian Drawings in the Department of prints and drawings in the British Museum. Artists working in Rome c. 1550 to c. 1640*, London 1983, 2 voll.
- TERÉZ GERSZI, *Renaissance et maniérisme aux Pays Bas. Dessins du musée des Beaux-Arts de Budapest*, catalogo della mostra (Paris), Budapest-Paris 2008
- TERÉZ GERSZI, *Connections between three The Triumph of the Church’s compositions by Hans Speckaert (c. 1540- 1577)*, in *Liber Amicorum Dorine von Sasse van Ysselt*, a cura di CH. DUMAS, Den Haag 2011, pp. 9-18
- ALESSANDRA GIANNOTTI, *Rossi, Vincenzo di Raffaello di Bartolomeo, ad vocem*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 2017, vol. 88
- JOSÉ IGNACIO GÓMEZ ZORRAQUINO, *Patronazgo y clientelismo: Instituciones y ministros reales en el Aragón de los siglos XVI y XVII*, Zaragoza 2016
- FRANCESCA GRINGERI PANTANO (a cura di), *Antiqua Abola: Le “pietre” e i dipinti prima del 1693*, Palermo 1993
- MICHEL HOCHMANN, *Hans Rottenhammer e Pietro Mera: cabinet paintings tra Venezia e Roma*, in C. CORSATO, B. AIKEMA, 2013, pp. 91-103
- GODFRIED JOANNES HOOGWERFF, *Bescheiden in Italië omtrent nederlandsche Kunstenaars en Geleerden*, Nijhoff, ‘s-Gravenhage 1911-1917, 3 voll.

GODFRIED JOANNES HOOGWERFF, *Philips van Winghe*, in "Mededelingen van het Nederlandsch historisch Instituut te Rome", 1927, VII, pp. 59-82

GODFRIED JOANNES HOOGWERFF, *Documenten betreffende Frans van de Kastele, schilder van Brussel*, in "Mededelingen van het Nederlands Historisch Instituut te Rome", 1935, 2, pp. 83-87

JOACHIM JACOBY, *Hans von Aachen. 1552-1615*, München-Berlin, 2000

SYLVAIN KERSPERN, in *De Niccolò dell'Abate à Nicolas Poussin: aux sources du Classicisme. 1550-1650*, catalogo della mostra (Meaux, 1988), a cura di J.P. CHANGEUX, Meaux 1988, pp. 82, 84

LUBOMIR KONEČNÝ ET ALII (a cura di), *Hans von Aachen in Context*, atti del convegno (Prag, 2010), Prag 2012

MATTEO LAFRANCONI, *Antonio Tronsarelli: a Roman collector of the late sixteenth century*, in "The Burlington Magazine", August 1998, pp. 537-550

PIERLUIGI LEONE DE CASTRIS, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606. L'ultima maniera*, Napoli, 1991

ECKHARD LEUSCHNER, *The young talent in Italy*, in DE JONCKHEERE, 2013, pp. 52-63

JUAN CARLOS LOZANO LÓPEZ, *Flandes y la pintura en Aragón en los siglos XVI y XVII, en Aragón y Flandes. Un encuentro artístico (siglos XV-XVII)*, catalogo della mostra a cura di M. GARCÍA SORIA, M. BAYÓN PERALES, Zaragoza 2015, pp. 101-130

GER LUIJTEN, *Consten van Italien*, in *Hendrick Goltzius (1588-1617). Tekeningen, prenten en schilderijen*, catalogo della mostra (Amsterdam-New York-Toledo OH 2003-2004) a cura di H. LEEFLANG, G. LUIJTEN, Zwolle 2003, pp. 117-144

STEFANIA MACIOCE, *Undique Splendent. Aspetti della pittura sacra nella Roma di Clemente VIII Aldobrandini (1592-1605)*, Roma 1990

MARIA LUISA MADONNA (a cura di), *Roma di Sisto V. Le Arti e la cultura*, catalogo della mostra (Roma), Roma, 1993

SILVIA MADDALO (a cura di), *Tesori d'Orte*, atti delle giornate di studio (Orte 1994), Roma 1998

DUCCIO K. MARIGNOLI (a cura di), *Cesare Franchi detto il Pollino miniatore (Perugia 1555 circa-1595)*, Roma 2020, pp. 7-17

DUCCIO K. MARIGNOLI, *Cesare Franchi detto il Pollino: mappatura e Terrae incognite*, in D.K. MARIGNOLI, 2020

DIDIER MARTENS, *Peinture flamande et goût ibérique XV^e-XVI^e siècle*, Bruxelles 2010

JUSEPE MARTÍNEZ, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, ed. a cura di M^a E. MANRIQUE ARA, Madrid 2006

TINE LUK MEGANCK, *Erudite eyes. Friendship, Art and Erudition in the Network of Abraham Ortelius (1527-1598)*, Leiden-Boston 2017

BERT W. MEIJER, *Parma e Bruxelles. Committenza e collezionismo farnesiani alle due corti*, Ciniello Balsamo 1988

BERT W. MEIJER, *De Spranger à Rubens: vers une nouvelle équivalence*, in *Fiamminghi a Roma. 1508-1608. Artistes des Pays-Bas et de la Principauté de Liège à Rome à la Renaissance*, catalogo della mostra (Bruxelles-Roma) a cura di N. DACOS, B. W. MEIJER, 1995, pp. 32-47

SALLY METZLER, *Bartholomeus Spranger, Splendor and Eroticism in Imperial Prague* (New York), New York, The Metropolitan Museum of Art- Yale University Press, 2014

HESSSEL MIEDEMA (a cura di), *Karel van Mander. The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters*, Dornspijk, 1994-1999

KAREN MEYER-ROUX, *The Entry of Clement VIII into Ferrara: Donato Rascicotti's Triumph*, in "Getty Research Journal", 2011, 3, pp. 169-178

EDUARDO MORALES SOLCHAGA, *A propósito del retablo mayor del monasterio de La Oliva, «una de las joyas más preciadas de nuestro patrimonio»*, in

- “Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro”, 2008, 3, pp. 621-637
- JOSÉ A. MOREJÓN RAMOS, *Nobleza y humanismo. Martín de Gurrea y Aragón. La figura cultural del IV duque de Villahermosa (1526-1581)*, Zaragoza 2009
- GIOVAN FRANCESCO MORELLI, *Brevi notizie delle pitture e sculture che adornano l'augusta città di Perugia*, Perugia 1683
- CARMEN MORTE GARCÍA, *Una obra firmada y fechada del pintor Silvestre Estanmolín, 1579*, in “Artígrama”, 1987, 4, pp. 83-90
- CARMEN MORTE GARCÍA, *Documentos sobre pintores y pintura del siglo XVI en Aragón. II*, in “Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar”, 1988, XXXI-XXXII, pp. 183-457
- CARMEN MORTE GARCÍA (a cura di), *Aragón y la pintura del Renacimiento*, catalogo della mostra (Saragozza), Zaragoza 1990
- CARMEN MORTE GARCÍA, *Rolan Moys, el retrato cortesano en Aragón y la sala de linajes de los duques de Villahermosa*, in *IX Jornadas de Arte. El arte en las cortes de Carlos V y Felipe II*, atti del convegno (Madrid, 1998), Madrid 1999, pp. 445-468
- CARMEN MORTE GARCÍA, *Obras para definir la personalidad artística del pintor Daniel Martínez, padre de Jusepe Martínez*, in “Archivo Español de Arte”, 1999, 285, pp. 73-80
- CARMEN MORTE GARCÍA (a cura di), *El esplendor del Renacimiento en Aragón*, catalogo della mostra (Bilbao-Zaragoza-Valencia, 2009-2010), Zaragoza 2009
- CARMEN MORTE GARCÍA, *Nuestra Señora del Rosario, ca. 1590*, in *El esplendor del Renacimiento en Aragón*, catalogo della mostra a cura di C. MORTE GARCÍA, Zaragoza 2009, p. 268.
- CARMEN MORTE GARCÍA, «*Que se haga al modo y manera de [...]*»: *Copy and Interpretation in the Visual Arts in Aragon during the 16th Century*, in *Making Copies in European Art 1400-1600. Shifting Tastes, Modes of Transmission, and Changing Contexts*, a cura di M. BELLAVITIS, Leiden-Boston 2019, pp. 387-422
- CARMEN MORTE GARCÍA, *Dos series del apostolado de Roma a Zaragoza (1611, 1614) a través del agente del cabildo del Pilar Juan Lumbreras: testimonio de los intercambios artísticos entre Aragón e Italia durante la Edad Moderna*, in *Viridarium Novum. Studi di Storia dell'arte in onore di Mimma Pasculli Ferrara*, a cura di C. D. FONSECA, I. DI LIDDO, Roma 2020, pp. 44-51
- ANA M^a MUÑOZ SANCHO, «*El martirio de San Lorenzo*» de José de Ribera (ca. 1615) en la documentación del Archivo Capitular del Pilar de Zaragoza, in “Artígrama”, 2010, 25, pp. 407-431
- SIMONETTA NICOLINI, *Come piccoli quadri. Apunti su alcune fonti per la ricezione della miniatura tra XIV e XVI secolo*, in “Intrecci d'arte”, 2015, 4, pp. 7-35
- HEATHER NOLIN, «*Non piacquero al Padrone*»: *A reexamination of Caravaggio's Cerasi Crucifixion of St. Peter*, in “The Rutgers Art Review”, 2008, 24, pp. 41-71
- MIGUEL ÁNGEL OCHOA BRUN, *Antonio Fernández de Córdoba y Folch de Cardona Anglesola y Requesens, ad vocem*, in *Real Academia de la Historia. Diccionario Biográfico electrónico*, <http://dbe.rah.es/biografias/15456/antonio-fernandez-de-cordoba-y-folch-de-cardona-anglesola-y-requesens> (fecha de consulta: 9 de abril de 2021)
- KONRAD OBERHUBER, scheda in *Prag um 1600: Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II*, catalogo della mostra (Vienna) a cura di J. SCHULTZE, Wien 2013, vol. II
- JOANNES ALBERTUS FRANCISCUS ORBAAN, *Castello Francesco, ad vocem*, in U. THIEME, F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Leipzig 1912, vol. VI
- MARIJE OSNABRUGGE, *The Neapolitan Lives and Careers of Netherlandish Immigrant Painter (1575-1655)*, Amsterdam University Press 2019
- FRANCISCO PACHECO, *Arte de la pintura*, ed. a cura di B. BASSEGODA I HUGAS, Madrid 1990
- ENRICO PARLATO, *Fiammeri Giovan Battista, ad vocem*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma 1997, vol. 47

PIO PECCHIAI, *Il Gesù di Roma descritto e illustrato*, Roma 1952

SILVANA PETTENATI, *I Corali di Pio V*, in *Santa Croce di Bosco. Aspetti di una committenza papale*, catalogo della mostra (Alessandria-Bosco Marengo) a cura di C. SPANTIGATI, G. IENI, Alessandria 1985, pp. 171-222

SILVANA PETTENATI, *La miniatura del Cinquecento e i Corali di Pio V*, in *Grandi pittori per piccole immagini nella corte pontificia del '500*, catalogo della mostra (Alessandria), a cura di S. PETTENATI, Alessandria 1998, pp. 9-96

SILVANA PETTENATI, *Roma e la Maniera*, in *Le miniature della fondazione Giorgio Cini. Pagine, ritagli, manoscritti*, catalogo della mostra (Venezia) a cura di M. MEDICA, F. TONIOLO, con la collaborazione di A. Martoni, Milano 2016, pp. 458-464

FRANCESCO PIAGNANI, "Il fine strano e lugubre" di Cesare Pollino, in "Studi di storia dell'arte", 2018, 29, pp. 109-118

SIMONETTA PROSPERI VALENTI RODINÒ, scheda in *L'immagine di San Francesco nella Controriforma*, catalogo della mostra (Roma), a cura di S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, C. STRINATI, Roma 1982

GERMÁN RAMALLO ASENSIO, *Toda la obra conservada en España y hasta ahora conocida del pintor Segismundo Laire. Alemán en Roma*, in "Archivo español de arte", 2006, 315, pp. 243-261

GONZALO REDÍN MICHAUS, *Pedro Rubiales, Gaspar Becerra y los pintores españoles en Roma, 1527-1600*, Madrid 2007

WIFREDO RINCÓN GARCÍA, *Iconografía de San Diego de Alcalá*, in "Anales Complutenses", 2004, 16, pp. 23-107

LUIGI SALERNO, GIANFRANCO SPAGNESI, *La chiesa di S. Rocco all'Augusteo*, Roma 1962

ISABELLA SALVAGNI, *Da Universitas ad Academia. La corporazione dei pittori nella chiesa di san Luca a Roma 1478-1588*, Roma 2012

GIOVANNA SAPORI, *Di Hendrick de Clerck e di alcune difficoltà nello studio dei nordici in Italia*, in "Bollettino d'arte", 1993, 78, pp. 77-90

GIOVANNA SAPORI, *Un disegno e un committente per Spranger a Roma*, in *Aux Quatre Vents, A Festschrift for Bert W. Meijer*, a cura di A. BOSCHLOO [et al.], Firenze 2002, pp. 249-254

GIOVANNA SAPORI, *Fiamminghi nel cantiere Italia. 1560-1600*, Milano 2007

GIOVANNA SAPORI, *La presenza degli artisti nordici a Roma (1530-1630). Alcune osservazioni su costanti e variabili*, in *Venire a Roma, restare a Roma. Forestieri e stranieri fra Quattrocento e Settecento*, atti dei seminari (Roma, 2014-2015), a cura di S. CABIBBO, A. SERRA, Roma Tre Press 2017, pp. 179-196

GIOVANNA SAPORI, *Maestri, botteghe, équipes: Perino, Vasari, Salviati, Zuccari, in Palazzi del Cinquecento a Roma*, a cura di C. CONFORTI, G. SAPORI, Volume speciale, 2016, "Bollettino d'arte", 2017, pp. 1-52

GIOVANNA SAPORI, *Bril, Rubens, Elsheimer. Integrazione, centralità, marginalità nella metropoli*, in *Roma e gli artisti stranieri. Integrazione, reti e identità (XVI-XX c.)*, atti del convegno (Roma, 2016), a cura di A. VARELA BRAGA, TH. L. TRUE, Roma 2018, pp. 175-186

GIOVANNA SAPORI, *Decorare i palazzi. Da Raffaello a Zuccari*, Roma 2020

GIOVANNA SAPORI, *Intorno al miniatore Cesare Franchi detto il Pollino*, in MARIGNOLI, 2020a, pp. 19-46

GIOVANNA SAPORI, *Sulla maniera piccola a Roma a fine Cinquecento (Spranger, Francesco da Castello, Breughel, Bril, Rottenhammer)*, in D.K. MARIGNOLI, 2020b, pp. 117-152

DAVID SCRASE, *Italian Drawings at the Fitzwilliam Museum*, Cambridge, Cambridge 2011

GERHARD SEIBOLD, *Hainhofers Freunde*, Regensburg 2014

ELISEO SERRANO MARTÍN, JUAN POSTIGO VIDAL, *Élites políticas y religiosas, devociones y santos (siglos XVI-XVIII)*, Zaragoza 2020

LOTHAR SICKEL, *Una sconosciuta pala d'altare di Paris Nogari a Gallese. Occasione per la ricostruzione della sua illustre cerchia familiare; l'archi-*

- tetto Antonio Labacco e l'orafo Manno Sbarri, in "Bollettino d'arte", 2015, 99, pp. 117-134
- LOTHAR SICKEL, *Anthonis Santvoort. Ein Niederländischer Maler, Verleger und Kunstvermittler, in Ein Privilegiertes Medium und die Bildkulturen Europas. Deutsche, Französische und Niederländische Kupferstecher und Graphikverleger in Rom von 1590 bis 1630*, atti del convegno (Roma 2008), a cura di E. LEUSCHNER, München, 2012, pp. 39-62
- JULIEN STOCK, DAVID SCRASE (a cura di), *The Achievement of a Connoisseur. Philip Pouncey. Italian Old Master Drawings*, catalogo della mostra (Cambridge), Cambridge 1985
- CARLENRICA SPANTIGATI, in *Pio V e Santa Croce di Bosco. Aspetti di una committenza papale*, catalogo della mostra (Alessandria-Bosco Marengo) a cura di C. SPANTIGATI, G. IENI, Alessandria 1985
- CLAUDIO STRINATI, *Un frammento d'affresco di Francesco da Castello*, in "Prospettiva", 1978, 15, pp. 62-68,
- CLAUDIO STRINATI, scheda in *Porto di mare. 1570-1670. Pittori e pittura a Palermo tra memoria e recupero*, catalogo della mostra (Palermo, 1999-2000), a cura di V. ABBATE, Napoli 1999, p. 174
- MARIA CRISTINA TERZAGHI, *Caravaggio, Annibale Carracci, Guido Reni tra le ricevute del banco Herrera & Costa*, Roma 2007
- MARIA CRISTINA TERZAGHI, *L'accademico Ottavio Tronsarelli e il suo contributo alla "Vite" di Baglione*, in *Intrecci virtuosi. Letterati, artisti e accademie tra Cinquecento e Seicento*, a cura di C. CHIUMMO, A GEREMICCA, P. TOSINI, Roma 2017, pp. 213-227
- PATRIZIA TOSINI, scheda in M.L. MADONNA, 1993
- PATRIZIA TOSINI, *La decorazione tra Cinquecento e Seicento al tempo dei Mattei*, in *Palazzo Caetani. Storia, arte e cultura* a cura di L. FIORANI, Roma 2007, pp. 141-170
- PATRIZIA TOSINI, *Miniature dall'ospedale del SS. Salvatore ad Sancta Sanctorum: decorazione, rituali, iconografia*, in "Rivista di storia della miniatura", 2008, 12, pp. 123-138
- ANDRÉS ÚBEDA DE LOS COBOS, *Annibale Carracci restaurado: la capilla Herrera de Santiago de los Españoles de Roma*, in *Maestros en la sombra*, Madrid-Barcelona 2013, pp. 207-223
- MAURICE VAES, *Appunti di Carel van Mander su vari pittori italiani suoi contemporanei, II. Di diversi pittori italiani i quali erano a Roma a mio tempo, fra 1573 e il 1577*, in "Roma", 1931, IX, pp. 192-208
- ILJA M. VELDMAN, *Designs for Altarpieces by Maarten van Heemskerck*, in "Oud Holland", 2015, 128/1, pp. 17-38
- GERT J. VAN DER SMAN *Un nuovo tassello per Bartholomeus Spranger a Roma*, in "Studi di storia dell'arte", 2018, 29, pp. 103-108
- KAREL VAN MANDER, *Het Schilder-boeck*, Haarlem 1604
- ANTONIO VANNUGLI, *Sigismondo Laire. Note documentarie su un "nome senza opere" nella Roma del Seicento*, in "Studi romani", 1985, XXXIII, pp. 11-25
- Vita et miracula Divi Bernardi Clarevalensis abbatís*, ed. a cura di Dom. L. Esteban (O.C.S.C.), Valencia 1991
- R. VODRET (a cura di), *Alla ricerca di Ghiongrat. Studi sui libri parrocchiali romani. 1600-1650*, Roma 2011
- EDWARD H. WOUK, *Frans Floris (1591/20-1570): Imagining a Northern Renaissance*, Leiden-Boston 2018
- ANDREA ZEZZA, *Marco Pino. L'opera completa*, Napoli 2003
- JURGEN ZIMMER, *Joseph Heintz der Ältere. Zeichnungen und Dokumente*, München 1988

Autori

Rebeca Carretero Calvo insegna nel Dipartimento di Storia dell'arte della Università di Saragozza dal 2009. Specialista dell'arte aragonese del XVII e del XVIII sec., ha dedicato le sue ricerche allo studio dell'architettura monastica e conventuale (*Arte y arquitectura conventual en Tarazona en los siglos XVII y XVIII*, 2012); al collezionismo dei dipinti nelle élites religiose aragonesi (*La Contrarreforma en la Diócesis de Tarazona. Estudios en torno al obispo fray diego de Yepes*, 2013; *El obispo de Huesca Francisco Navarro de Eugui y su legado artístico*, 2012); ai rapporti tra Aragón e Italia nella scultura (*Algunas esculturas napolitanas en la Diócesis de Tarazona, Zaragoza*, 2014; *Dos esculturas del napolitano Jacobo Bonavita en la Real Colegiata del Santo Sepulcro de Calatayud. Zaragoza*, 2016) e negli stucchi (*Ambrosius Mariesque venetianus», un maestro de las piedras fingidas en Aragón*, 2019).

Jesús Criado Mainar è professore titolare nel Dipartimento di Storia dell'arte della Università di Saragozza dal 1996. Specialista della pittura e scultura aragonese del XVI sec. ha pubblicato numerosi studi su opere riesaminate in occasione dei restauri (*La Capilla de los Arcángeles de la Seo de Zaragoza. Restauración* (2007); *El retablo mayor de San Miguel arcángel en Ibdes*, 2020); sulle trasformazioni tipologiche e iconografiche dell'arte sacra alla fine del XVI sec. (*El impacto del Concilio de Trento en el arte aragonés de la segunda mitad del siglo XVI y comienzos del XVII. Claves metodológicas*, 2005); sul contributo degli artisti nordici alla pittura degli ultimi decenni del Cinquecento a Saragozza (*El retablo mayor del monasterio de La Oliva (1571-1587) y la renovación de la pintura zaragozana*, 2011; *Daniel Martínez en el taller de Felices de Cáceres y la renovación en clave flamenca de la pintura zaragozana en la década de 1570*, 2013).

Giovanna Saporì ha insegnato per molti anni come professore ordinario di Storia dell'arte moderna presso il Dipartimento di studi umanistici, Università degli studi Roma Tre. Ha pubblicato numerosi studi sulla pittura del Cinquecento (*Maestri, botteghe, équipes nella decorazione dei palazzi romani. Perino del Vaga, Salviati, Vasari e Zuccari*, 2017; *Decorare i palazzi da Raffaello a Zuccari*, Roma 2020); sugli artisti stranieri in Italia (*Fiamminghi nel cantiere Italia 1560-1600*, Milano 2007; *La presenza degli artisti nordici a Roma (1530-1630). Alcune osservazioni su costanti e variabili*, 2017; *Bril, Rubens, Elsheimer. Integrazione, centralità, marginalità nella metropoli*, 2018); sul disegno e l'incisione (*Il libro dei Mezzieri di Bologna nell'arte dei Carracci*, 2016; *L'album amicorum Caetani e le sue immagini. Aristocrazia germanica e viaggi d'istruzione a fine Cinquecento*, 2019).

Finito di stampare
nel mese di settembre 2021
da Petruzzi Stampa - Città di Castello
per conto di Editoriale Artemide