

# Alonso Carrillo de Albornoz, Bartolomé de Santa Cruz y su papel en la introducción del Renacimiento italiano en España. Fuentes gráficas e hipótesis\*

• IRUNE FIZ FUERTES •

*Universidad de Valladolid*

La intervención de un pintor llamado “Santa Cruz” en la realización del retablo mayor de la catedral de Ávila es conocida desde las noticias proporcionadas por Ceán, aunque no ha sido hasta hace escasas décadas cuando se ordenaron y precisaron todos los datos concernientes a la ejecución de dicha obra<sup>1</sup>. La pintura fue inicialmente contratada con Pedro Berruguete, de quien existen registros de pagos desde 1499. A la muerte de este en 1503 el retablo queda inacabado; desde febrero de 1507 aparece Santa Cruz, pero ya se afirma en esa primera mención que “faze el re-

tablo”<sup>2</sup>, por lo que debía de estar trabajando en él desde tiempo antes, lo cual parece lógico si tenemos en cuenta que en julio de ese mismo año ya había fallecido<sup>3</sup>, y cinco meses parece escaso tiempo para realizar las tablas que se le asignan dentro del conjunto. Por último, en marzo de 1508 se formaliza un contrato con Juan de Borgoña para que acabe los cinco tableros que restan<sup>4</sup>.

Salvo esta última especificación acerca del número de tablas que Borgoña ha de realizar para completar el conjunto, no está



1a



1b





2

1a Antonio Pollaiuolo: *Nacimiento de San Juan*, 1465-1475. Museo dell'opera del Duomo, Florencia.

1b Pedro Berruguete: *Nacimiento de la Virgen*, ca. 1490. Museo Diocesano, Palencia.

2 Antonio Pollaiuolo: *Decapitación de San Juan*, 1465-1475. Museo dell'opera del Duomo, Florencia.

Pese a esta posterior intervención de Juan de Borgoña, lo cierto es que en el retablo abulense se diferencian claramente tres modos de trabajar. Aquellas tablas que no se identifican con el estilo de Berruguete y Borgoña se han asignado a Santa Cruz. Así su intervención se reduce a tres escenas: *Epifanía*, *Crucifixión* y *Resurrección*.

La mayoría de los estudios sobre dicho retablo se han inclinado por ver de uno u otro modo influencia italiana en estas tres tablas<sup>7</sup>, incluso Post y Gómez Moreno llegan a especular –exageradamente– sobre un posible Santa Croce españolizado<sup>8</sup>; otros investigadores también señalan la impronta flamenca<sup>9</sup>. Lo cierto es que, una vez despachado su quehacer en pocas líneas, apenas se precisa en qué consiste esa huella de Italia más allá de la referencia del Coliseo en el fondo del Calvario o el manejo de la perspectiva lineal<sup>10</sup>, que es, por otra parte, poco correcto en algunas áreas, pese al evidente deseo de profundidad que se percibe.

Es al examinar las fuentes gráficas empleadas cuando se aprecia su íntima conexión con Italia, en concreto con la cultura figurativa de Florencia entre la séptima y novena décadas del siglo XV.

Dentro del rico panorama que ofrecía la ciudad del Arno en estos decenios queremos destacar a una generación de artífices nacidos entre 1420 y 1430, que se encuentra en su apogeo entre 1460 y 1490 aproximadamente. Desde el punto de vista estilístico se caracterizan por un mayor naturalismo que, entre otros aspectos, se traduce en el empleo de posturas forzadas, muy dinámicas, músculos en tensión, incluso cierta violencia que afecta también a la expresividad de los rostros. De esta generación, a la que pertenece Verrocchio, o, fuera de Florencia, Mantegna, interesa destacar a Antonio di Jacopo Benci, conocido como Pollaiuolo. En las anotaciones que hizo Giovanni Rucellai en 1457 sobre sus contemporáneos aparece bajo la denominación de “maestro di disegno”<sup>11</sup>, ya que se encargaba de proporcionar muestras y dibujos a diversos artífices para que fueran traducidos a otras técnicas, como hizo, por ejemplo, para las Sacras Vestiduras bordadas por Paolo da Verona para el baptisterio de Florencia<sup>12</sup>, de las que luego hablaremos. El trazo nítido de sus obras las hace especialmente susceptibles de ser trasladadas a otros contextos. Muchas de sus creaciones fueron

detallado documentalmente el trabajo de cada uno de estos artistas, pero se deduce de las características estilísticas de las pinturas que Borgoña y Berruguete hicieron casi todo el retablo. Al ser además obra de dos de los más importantes pintores ligados al inicio del Renacimiento en España, la historiografía les ha prestado mucha más atención al tratar del retablo abulense. No solo por la mayor cantidad de su trabajo, sino porque poco más se puede añadir documentalmente sobre Santa Cruz y su participación en dicha obra sin un profundo análisis técnico que aún está por hacer.

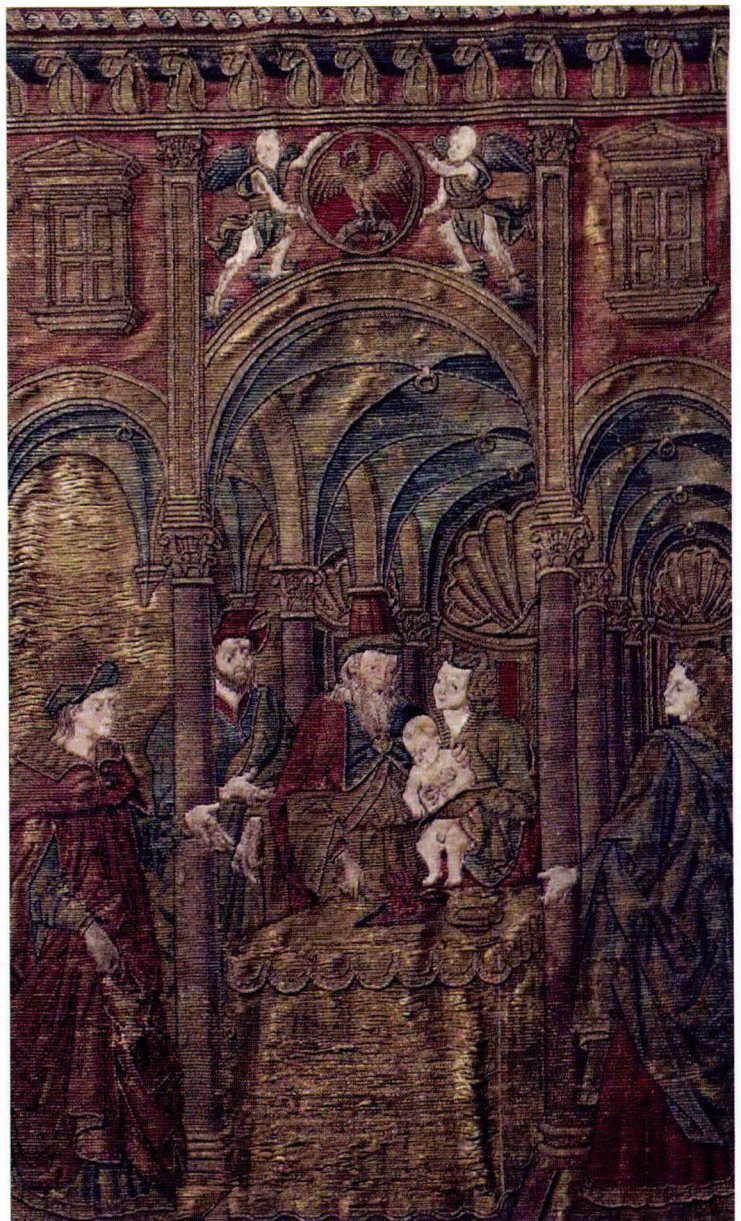
En lo concerniente a su producción, parece que este pintor simultaneó el trabajo en la catedral con la realización de las tablas del retablo mayor de Horcajo de las Torres, también inacabado a su muerte<sup>5</sup>, por lo que puede contribuir escasamente a definir algo más su estilo. En este sentido, es importante subrayar lo obvio: tanto en el retablo de la catedral como en el de Horcajo intervinieron con posterioridad otros pintores que terminaron –y alteraron– su trabajo. Esto es más evidente en Horcajo, donde el estilo de Santa Cruz queda muy diluido en el de Gil de Encinas, el pintor zamorano encargado de finalizar la obra. Pero tampoco hay que olvidar que en el retablo de la catedral, Borgoña se obliga a “acabar y poner en perfección todos los tableros que Berruguete pintor e Sant Crus, que dios aya, pintaron”<sup>6</sup>.



3 Pedro Berruguete: *Decapitación de San Juan*, ca. 1490. Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora, Santa María del Campo (Burgos).

4 Antonio Pollaiuolo: *Circuncisión*, 1465-1475. Museo dell'opera del Duomo, Florencia.

además dibujadas luego por otros, y gran parte de este material circuló y extendió su influencia a través de grabados, pero de su mano solo conocemos la famosa *Batalla de los desnudos*, que se fecha en los inicios de la década de 1470<sup>13</sup>. Su destreza en una esfera del diseño tan nueva como era entonces el graba-



3

4





5

do en cobre se entiende por su pericia con el buril, debida a su formación como orfebre. Vasari nos habla de su colaboración con Ghiberti<sup>14</sup>, y lo cierto es que comparten rasgos en el modo de tratar la figura humana, al apartarse de posturas estereotipadas, ahondando en nuevas posiciones del cuerpo humano, que frecuentemente están inspiradas en la escultura romana. De hecho, algunas de las posturas novedosas que aparecen en las Puertas del Paraíso del baptisterio florentino las encontramos luego en Pollaiuolo, quien, como tendremos ocasión de

comprobar, pese a su creatividad y originalidad, reutilizaba las poses de sus figuras en contextos bastante diferentes. Un método de trabajo recurrente en él es emplear las mismas poses girando las figuras para sugerir movimiento rítmico y tensión dramática, y esta reutilización de ciertos tipos permitió a sus ayudantes participar en mayor medida en el trabajo<sup>15</sup>.

La influencia de la generación de Pollaiuolo decayó en la última década del siglo XV ante la de artistas más jóvenes, más interesados en la delicadeza, como se ve en la obra madura de Botticelli, Ghirlandaio o Filippino Lippi; será Luca Signorelli fuera de Florencia quien recoja el testigo de este diseño de gestos exacerbados.

#### LA PRESENCIA DE POLLAIUOLO EN LA PINTURA HISPANA

En las tres tablas del retablo abulense que aquí se analizan, la huella de Pollaiuolo está muy presente. No solo de la *Batalla de los desnudos*, sino de otros grabados realizados a partir de su inventiva. El ejemplo paradigmático en este sentido es la estampa conocida como *El combate de Hércules y los gigantes*, grabada por un anónimo artista paduano pero con una innegable dependencia del estilo de Pollaiuolo<sup>16</sup>.

De hecho, parte de la influencia de Pollaiuolo en Bartolomé de Santa Cruz se explica por la llegada de grabados de sus creaciones al medio artístico abulense. Hasta aquí nada nuevo, pues en la misma época y en otras partes de la Península Pollaiuolo fue empleado por artistas tan dispares como el propio Berruguete —que utilizó el mencionado *Combate de Hércules y los gigantes* en el retablo de Ávila, tanto para los verdugos como para el propio Cristo de la *Flagelación*<sup>17</sup>—, Rodrigo Alemán<sup>18</sup> o Juan de Flandes<sup>19</sup>, por citar solo algunos ejemplos tempranos que también se sirvieron de dicha obra. Seguramente esta estampa también es la fuente de inspiración para el pintor del *Prendimiento de Cristo* en el retablo mayor de Bolea, pues Malco a punto de ser golpeado por San Pedro remeda incluso peinado y gesto facial de la figura agachada que levanta el brazo izquierdo en el centro del grabado, al que luego nos referiremos más extensamente.

Además de estas conocidas estampas, hay varias obras en las que se percibe el conocimiento de algún dibujo o pintura de



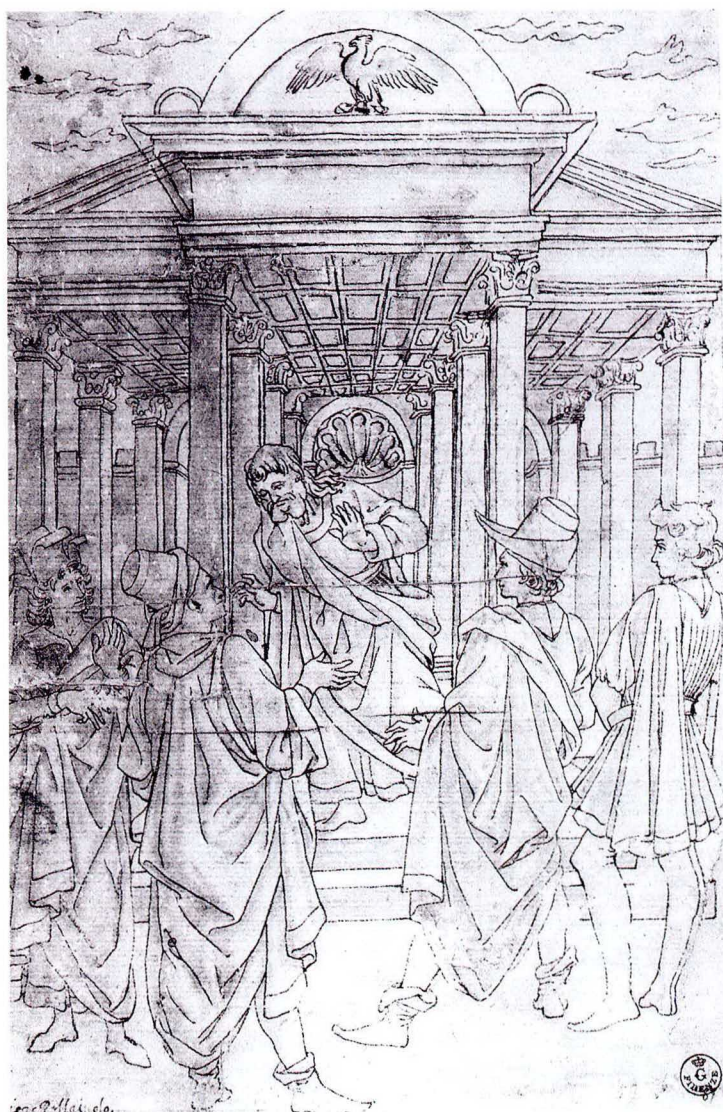
6 Círculo de Antonio Pollaiuolo: *Zacarías expulsado del templo*, ca. 1475. Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, Florencia.

7 Antonio Pollaiuolo: *Rey mago*, ca. 1470. Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, Florencia.

Pollaiuolo, aunque no se haya conservado ningún grabado mediante el cual pudieron conocer los artistas la obra original.

En este sentido, hay que mencionar los diseños para las Sacras Vestiduras del Baptisterio de *San Giovanni* como una de las creaciones más exitosas de Pollaiuolo. La influencia que ejercieron en otros artistas no se puede explicar solo a través del contacto de algunos de ellos con esta pieza, que, por otra parte, por sus cualidades materiales, tampoco debía de ser de fácil acceso para el común de los florentinos<sup>20</sup>. Conocemos dibujos a partir de esta obra, como el que reproduce *Zacarías expulsado del templo*, pero también grabados parciales, por ejemplo, el conocido como *Combate de bestias observado por dos hombres*, en el que las figuras de la derecha proceden de la escena de la *Decapitación* de las Sacras Vestiduras, pero sin duda debieron existir muchos más, porque su rastro en otros artistas, italianos o no, es evidente.

Concentrándonos en el ámbito hispano, podemos citar cómo Pedro Berruguete demostró conocer estos diseños florentinos en algunas de sus obras. Partes de la escena del *Nacimiento de San Juan* (fig. 1a) las empleó en su *Nacimiento de la Virgen* del Museo Diocesano de Palencia (fig. 1b), aunque cambiando la orientación de la composición, tal y como se evidencia sobre todo en Santa Ana tendida en la cama, pero también en la mujer que se encuentra a los pies del lecho. Asimismo se sirvió de la escena de la *Decapitación del Bautista* (fig. 2), aunque con ligeras variaciones, para San Juan y el verdugo en el episodio homónimo en *Santa María del Campo* (fig. 3). Además, no podemos dejar de señalar que la arquitectura renaciente que aparece en dicha obra guarda grandes semejanzas con las de otra escena de las Sacras Vestiduras: las pilastras de la puerta, las columnas y disposición de los arcos de la estancia en segundo plano, incluso la figura que aparece asomada desde esa sala, encuentran su correlato en la *Circuncisión* florentina (fig. 4). Otro pintor del área palentina, el anónimo maestro de Becerril, se inspira en el episodio de las vestiduras florentinas en el que se narra el *Encuentro de San Juan con los fariseos*. La figura desnuda arrodillada que se encuentra en primer plano<sup>21</sup> la utilizó para el niño mártir Pelayo en la escena de su decapitación, tanto en el retablo hoy



sito en la catedral de Málaga como en una tabla con el mismo tema en comercio<sup>22</sup>.

Existen además varios dibujos atribuidos a Pollaiuolo o a su entorno, de los que a veces se han conservado diferentes versiones, lo que indica que fueron modelos en circulación, y es muy posible que varios de ellos fueran además pasados a grabados.



8 Bartolomé de Santa Cruz: *Crucifixión*, 1507-1508. Retablo mayor de la Catedral, Ávila.

9a Luca Signorelli: *Crucifixión*, 1494. Galleria Nazionale delle Marche, Urbino.

9b Luca Signorelli: *Crucifixión*, 1496-1498. Galleria degli Uffizi, Florencia.

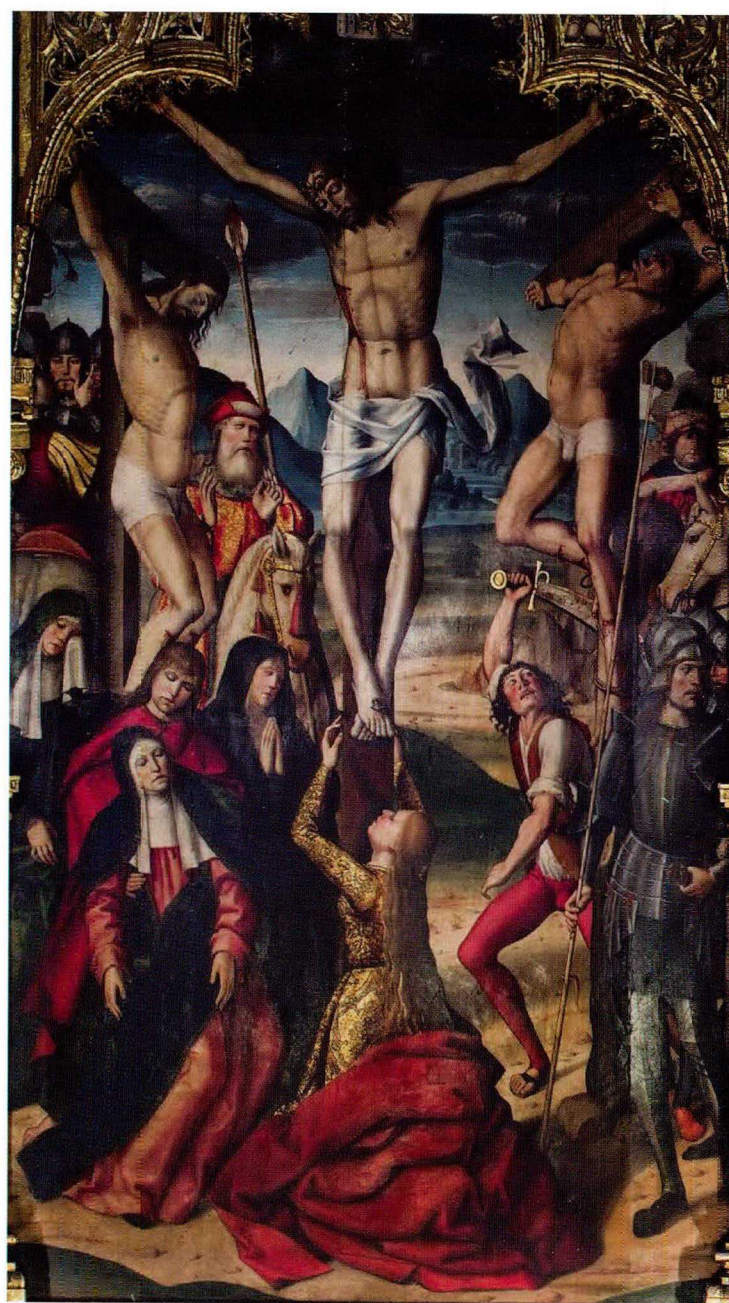
Sin la mediación de una estampa podría comprenderse la fuerte huella de Pollaiuolo en Signorelli, especialmente en los frescos de la catedral de Orvieto, o en la anónima *Flagelación* de Atri, muy vinculada al ámbito hispánico, pero realizada al fin y al cabo en territorio italiano. Pero fuera de una esfera limitada, sin un grabado de por medio es difícilmente explicable la impronta que percibimos en artistas más alejados, como por ejemplo el pintor afincado en Provenza, Josse Lieferinxe<sup>23</sup>, o el pintor que realizó la tabla de la *Flagelación* en el retablo mayor de la colegiata de Bolea, donde percibimos que los sayones copian la figura tercera y cuarta, empezando por la derecha, de un dibujo de Pollaiuolo, *Prisionero ante un juez*<sup>24</sup>, hoy en el British Museum.

#### LA INFLUENCIA DE POLLAIUOLO Y SIGNORELLI EN EL RETABLO MAYOR DE LA CATEDRAL DE ÁVILA

En las pinturas de Bartolomé de Santa Cruz en el retablo abulense advertimos estas y otras influencias del artista toscano que vamos a ir reseñando. No siempre encontraremos una copia literal de una fuente gráfica, pero existen las suficientes coincidencias con esa impronta florentina como para que debamos plantearnos si el punto de partida fue una creación de Pollaiuolo. Por otra parte, en ocasiones se observa en las tablas abulenses una potente relación con obras de Signorelli, sin que en este caso exista una estampa que aclare esta dependencia.

Siguiendo el orden cronológico de los episodios representados atribuidos a nuestro artista, en la *Epifanía* (fig. 5), la figura del rey Baltasar está inspirada en un tipo de personaje masculino muy frecuente en la pintura del *Quattrocento*. Va vestido a la moda cortesana y su estatus distinguido se revela en sus ademanes gráciles, pero no llega a realizar una verdadera acción dinámica, pues su participación en el relato principal suele ser anecdótica y frecuentemente actúa como mero testigo de lo acontecido. A partir de la década de 1460 incorpora un ligero y elegante *contrapposto*, siendo uno de los primeros ejemplos el que aparece en la danza de Salomé de Benozzo Gozzoli, fechada en 1462<sup>25</sup>.

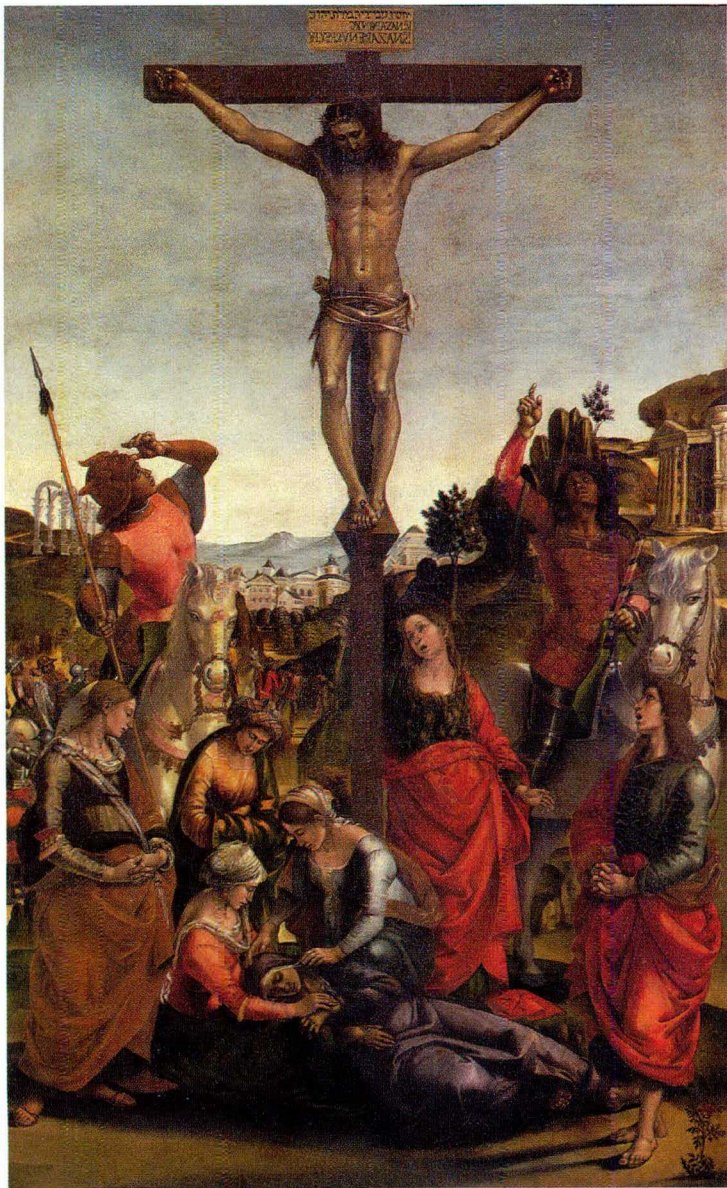
Pollaiuolo recurre con frecuencia a este tipo de refinadas figuras, lo vemos en dibujos como el del fragmento del *Cortejo de*



8

*la Epifanía* conservado en la Galería de los Uffizi<sup>26</sup>, pero sobre todo abunda en las escenas que diseñó para las Sacras Vestiduras de *San Giovanni*. Entre ellas, nos interesa especialmente la ya mencionada composición de *Zacarías expulsado del templo* (fig. 6), de la que se conserva un dibujo, también en los Uffizi<sup>27</sup>, ya que pensamos que el personaje que aparece en el extremo izquierdo sirvió de inspiración para el rey Baltasar en Ávila. Este reproduce punto por punto, invertida, la postura del personaje de Pollaiuolo. Que la fuente sea esta y no otra figura similar realizada por el artista<sup>28</sup> se revela en singularidades como el modo de resolver en pico la zona trasera superior de las vestimentas; incluso el tocado de Baltasar en Ávila puede estar inspirado en el conjunto que forman el pelo y la corona del individuo de las Vestiduras. La existencia de una fuente grabada desconocida, o de dibujos que circularon a partir de esta obra, se refuerza cuando encontramos pinturas realizadas por otros autores que recurrieron a la misma figura. Tal es el caso del fresco del *Testa-*



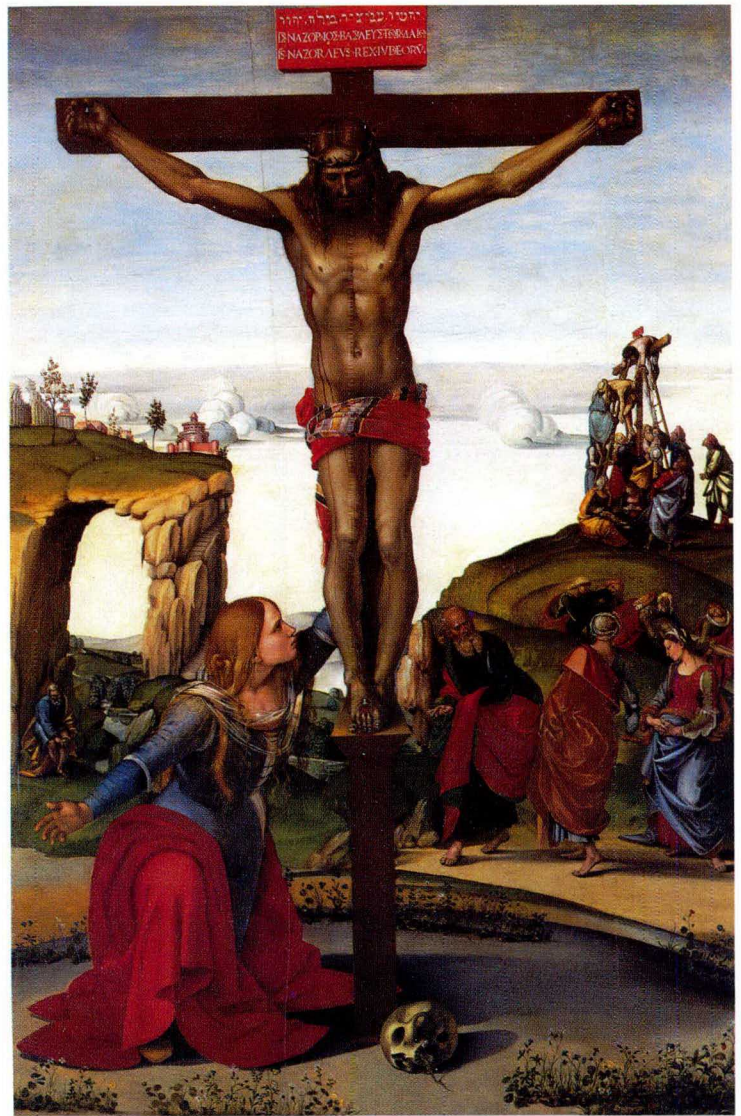


9a

mento y muerte de Moisés, en la capilla Sixtina, atribuido a Luca Signorelli y a Bartolomeo della Gatta. Justo en el centro de la escena y en primer plano encontramos una figura de espaldas con calzas blancas y jubón azul que reproduce la misma apariencia con parecidos pormenores.

La figura del rey Melchor no halla un correlato tan claro, pero pudo tener como punto de partida un dibujo de Pollaiuolo de los Uffizi identificado como un rey mago<sup>29</sup> (fig. 7). La vestimenta, la postura de las manos, incluso el tocado en el suelo, permiten establecer lazos entre ambas creaciones.

Por otra parte, queremos apuntar que en esta tabla es más evidente el desconcierto que provoca el sincretismo presente en la producción de Santa Cruz: a los escorzos e italianismo del rey Baltasar le acompaña una evidente falta de proporción entre figuras y arquitectura *picta*, pero también entre los distintos personajes, como se percibe en la diferente escala de San José y la Virgen. La proyección tridimensional, tan potente en otras tablas de este pintor, no concuerda con la falta de volumen que

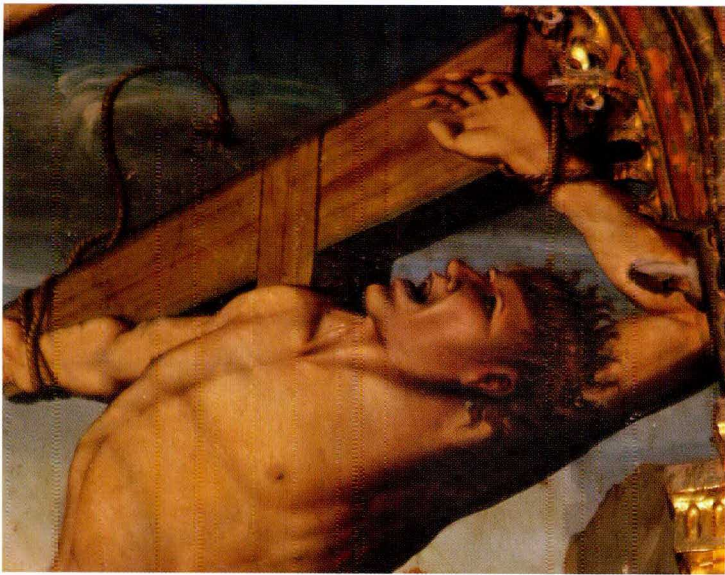


9b

se observa en la Virgen, vestida con una saya en la que su Hijo parece deslizarse más que sentarse, aunque quizá esto se deba a una mala conservación de la materia pictórica. Además, es indiscutible la intervención de Juan de Borgoña en un nivel superficial, al menos en el rostro de María, que presenta rasgos muy similares a las Vírgenes de este pintor; no hay más que comparar con la que realizó para la *Anunciación* en el mismo retablo para constatar las analogías existentes.

Por el contrario, en la *Crucifixión* (fig. 8) destaca la fuerza de la imagen, especialmente en el mal ladrón. Hay varios elementos que ayudan en ese aspecto. En primer lugar, el potente escorzo del brazo derecho, seguramente una de las razones que han invitado a pensar en su italianismo, aunque nunca se haya mencionado explícitamente. En segundo lugar, la dramática expresión de su rostro (fig. 10a), casi desencajado, coherente con la temática, pues por su negación de la vida eterna es frecuente que aparezca con el gesto retorcido de dolor. Por último, la potencia de su tórax, ya que el cuerpo crispado subraya la trágica expresión facial.





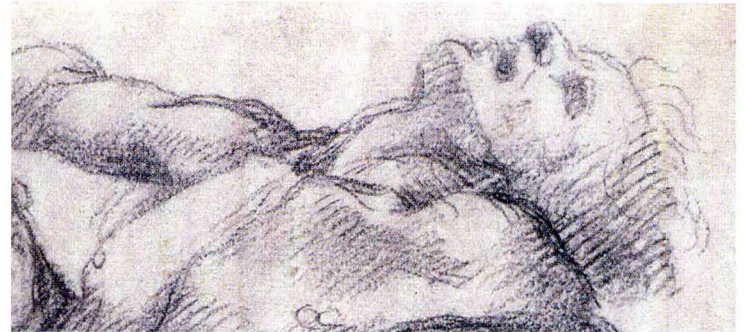
10a

10a Bartolomé de Santa Cruz: *Crucifixión* (detalle), 1507-1508. Retablo mayor de la Catedral, Ávila.

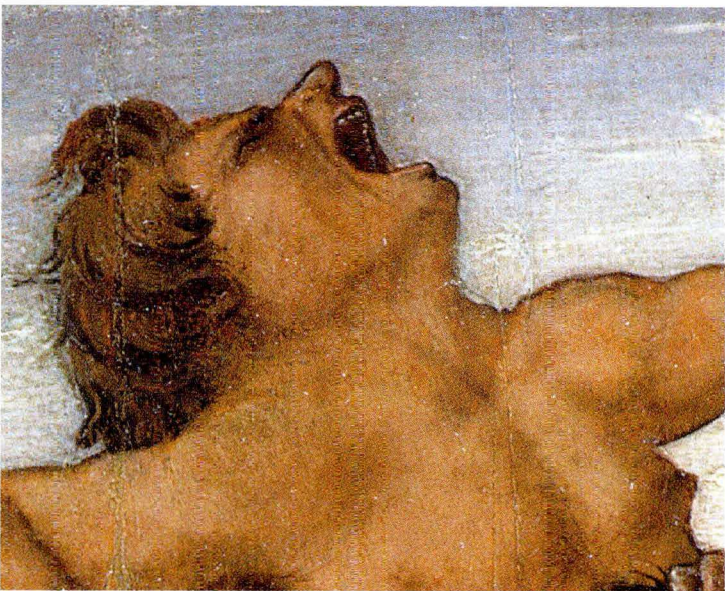
10c Antonio Pollaiuolo: *Hércules y Anteo* (detalle), ca. 1470. Galleria degli Uffizi, Florencia.

10b Luca Signorelli: *Hércules y Anteo* (detalle), ca. 1500. Royal Library, Windsor Castle.

10d Cristofano Robetta: *Hércules y Anteo* (detalle), 1500-1505.



10b



10c



10d

Para conseguir este efecto, Santa Cruz pudo haber tenido en cuenta *Hércules y Anteo* de Pollaiuolo, quien trató este episodio mitológico en varias ocasiones y medios. Hay una versión escultórica, hoy en el Museo del Bargello, y una pictórica con similar composición en los Uffizi (fig. 10c), pareja de otra con el tema de *Hércules y la hidra de Lerna*. Todas estas obras tienen como punto de partida unos lienzos desaparecidos con los mismos asuntos, pero de mayor tamaño, que hizo Pollaiuolo para Cosimo de Medici en la década de 1460<sup>30</sup>. Los trabajos de Hércules son una narración muy frecuentada en el *Quattrocento* italiano<sup>31</sup>, pero el dinamismo de las figuras y la desesperación que sabe dar al rostro Pollaiuolo es fácilmente distinguible de otras aproximaciones al tema. Seguramente a causa del impacto ocasionado por la novedad de su propuesta, estas obras fueron muy dibujadas y versionadas por sus coetáneos; el propio Vasari afirma que el conjunto original hecho para Cosimo, del que también formaba parte un tercer lienzo con la lucha de *Hércules y el león de Nemea*, fue “grandemente imitato”<sup>32</sup>. Años después, ya en los inicios del siglo XVI,

Cristofano Robetta realizó dos grabados sobre estos temas siguiendo idénticas directrices compositivas. En el correspondiente a la lucha de *Hércules y Anteo* (fig. 10d), el rostro de este se asemeja mucho al de Gestas en la tabla abulense. Sin embargo, hay más conexiones con un dibujo atribuido a Signorelli que se encuentra en la Royal Library del castillo de Windsor<sup>33</sup> (fig. 10b), pues tiene el mismo punto de partida para la zona superior del cuerpo y la expresión del rostro e inclinación de la cabeza son sorprendentemente similares a la del mal ladrón abulense.

La anatomía del Buen Ladrón copia la del hombre con un arco en el extremo izquierdo del *Combate de Hércules y los gigantes* (fig. 11). En cuanto a la figura de Cristo crucificado, huye del dramatismo de los ejemplos del norte de Europa; la serenidad de su rostro y el cuidado tratamiento anatómico, donde destaca la atención prestada a los marcados músculos del tronco, lo vincula con el mundo italiano. Es aventurado señalar algún ejemplo concreto, ya que son incontables las pinturas de finales del





11

*Quattrocento* que representan un Cristo idealizado en parecida postura. Sin embargo, se observan especiales concomitancias con las obras que Signorelli dedicó a este tema, no tanto en la tipología, poco novedosa, como en la atención puesta en la definición de los músculos, tanto en la zona del hombro al pectoral como en el abdomen, tal y como se puede comprobar en dos lienzos fechados en la década de 1490, conservado el primero en la Galleria Nazionale delle Marche (fig. 9a) y el segundo en los Uffizi (fig. 9b). Una vez más, no contamos con ningún grabado similar.

La aparición del Coliseo al fondo de la composición ha sido mencionada como símbolo del carácter inequívocamente italianizante de las pinturas<sup>34</sup>, cuando no es más que una cita superficial, y además probablemente extraída de la vista de Roma hacia 1490, incluida en el *Liber Chronicarum* de Hartmann Schedel, editado en 1493 en Núremberg.

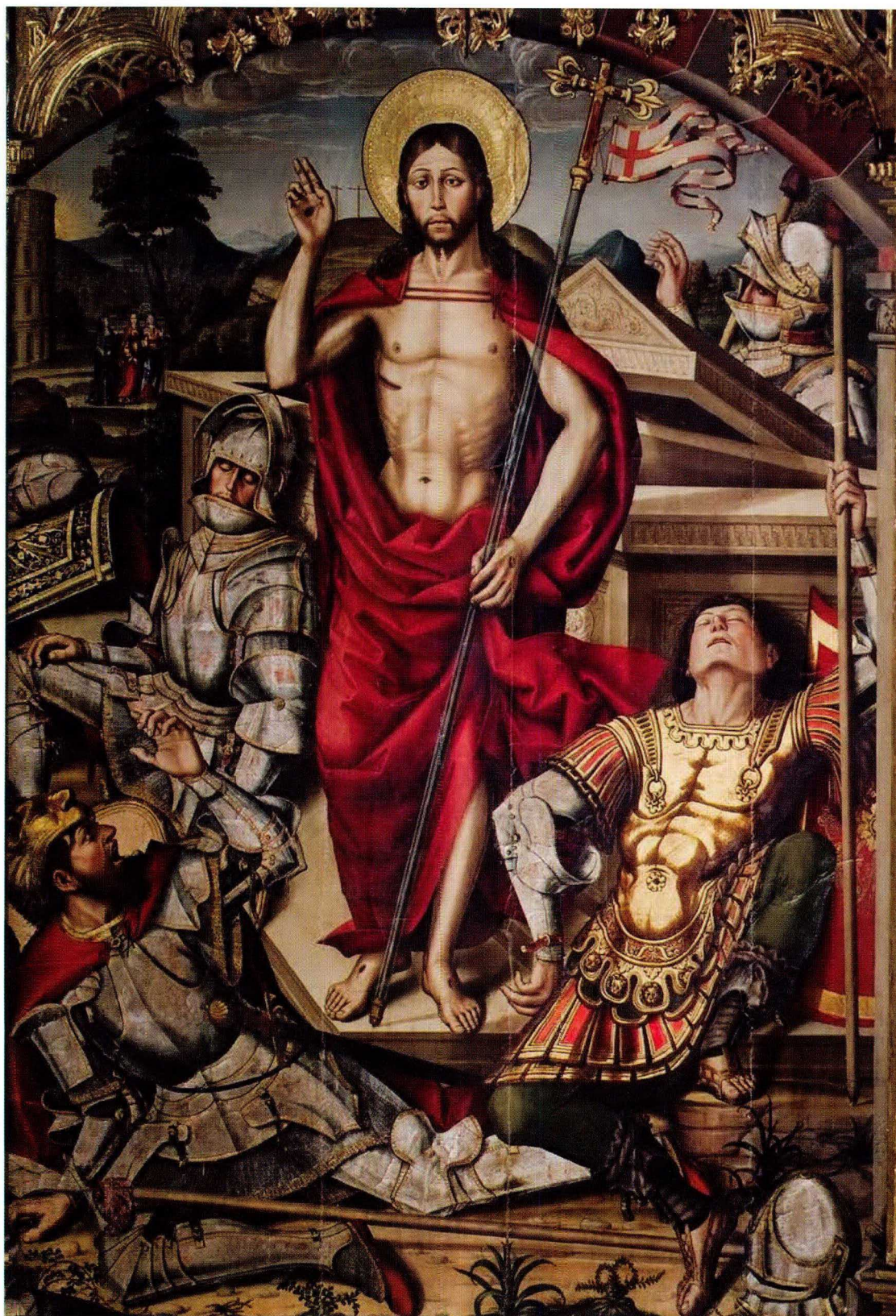
El soldado que aparece de pie a la derecha de la composición es heredero de otro tipo de figura masculina que abunda desde la séptima década del siglo XV en el arte italiano. Se trata de hombres jóvenes que se distinguen por ir vestidos con armadura de inspiración romana y por la utilización del *contrapposto*: una de las piernas aparece ligeramente flexionada y la cabeza se encuentra girada a derecha o izquierda. Suele tener una mano empuñando un arma y la otra apoyada en la cintura, que está ligeramente inclinada. Su indumentaria militar propicia que frecuentemente aparezca como personaje circunstancial, a modo de legionario romano, en escenas como la *Flagelación* o la *Crucifixión*. En Italia hay innumerables pinturas y varias estampas que representan este tipo de figura<sup>35</sup>, pero el soldado abulense retoma con toda exactitud

la postura del célebre David en bronce que realizó Verrocchio en la primera mitad de la década de 1470.

En esa misma zona de la tabla, el hombre situado en segundo plano con el alfanje es una de las figuras más claramente pollaiuolescas. Los alfanjes son espadas curvas de origen oriental que se suelen vincular a España y a su tradición musulmana, pero el auge que experimenta su representación desde mediados de siglo XV en Italia se debe a las batallas que estaban teniendo lugar para frenar la expansión del imperio otomano. En pintura y escultura aparece repetidamente unida a relatos de decapitaciones, pues ese era su principal cometido; por ello es frecuente encontrarla en las representaciones de Judith o de San Juan Bautista. Uno de los primeros ejemplos lo hallamos en la figura de Judith en las puertas del Baptisterio de Florencia, en las que según Vasari, Pollaiuolo trabajó junto a Ghiberti<sup>36</sup>. Años después Pollaiuolo acometió la realización de la escultura en bulto redondo de la heroína bíblica dándole mayor movimiento, pero sin prescindir del alfanje, que también aparece en la *Batalla de los desnudos* y en el *Combate de Hércules y los gigantes*, así como en la escena de la decapitación de las Sacras Vestiduras para el Baptisterio florentino.

Lo peculiar del alfanje que aparece en la *Crucifixión* de Ávila es la empuñadura, que reproduce la que blanden los guerreros en primer plano de la *Batalla de los desnudos*, desde el pomo hasta el gavlán curvado, aunque en la pintura abulense se reproduce a la inversa<sup>37</sup>. Más allá de la copia del arma, el modo en el que el sayón flexiona las piernas, que imprime gran dinamismo a la figura, fue repetidamente utilizado por Pollaiuolo. Lo vemos en *Hércules y la hidra de Lerna*, tanto en la pintura de los Uffizi como en el dibujo preparatorio que se conserva, así como en el





12

desnudo al fondo en el extremo izquierdo de la *Batalla de los desnudos*. También en la *Decapitación de San Juan* (fig. 2) de las Sacras Vestiduras, la figura del verdugo –que, por cierto, también porta un alfanje– es de hecho la que más se parece a la abulense, también por la posición del brazo izquierdo. Es por eso que pensamos que Santa Cruz puede haber usado una estampa a partir de esta última escena; de hecho se conserva una que la reproduce parcialmente, conocida como *Combate de bestias*

*observado por dos hombres*<sup>38</sup>, por lo que no es descartable que la parte que aquí nos interesa fuera también grabada.

En la *Resurrección* (fig. 12), los forzados escorzos de los soldados a los pies del sarcófago son figuras que derivan de nuevo de grabados pollaiuolescos o de dibujos relacionados con el artista florentino. Sin duda, la de más clara procedencia es la del soldado en primer plano que lleva un casco en forma de cabeza





13a



13b



13c

13a Seguidor de Antonio Pollaiuolo: *Lamentación ante un héroe muerto* (detalle), ca. 1470. Wallace Collection, Londres.

13b Bartolomé de Santa Cruz: *Resurrección* (detalle), 1507-1508. Retablo mayor de la Catedral, Ávila.

13c Luca Signorelli: *Juicio Final* (detalle), 1499-1502. Capilla de San Brizio, Catedral de Orvieto.

de león –el mismo tocado, por cierto, que lleva Hércules en el cuadro que le representa luchando con la hidra de Lerna–; este soldado debe ser puesto en relación con la figura desnuda que se encuentra agachada en el centro de la escena del *Combate de Hércules y los gigantes* (fig. 11), protegiéndose la cabeza y alzando la mano izquierda. La postura alcanzó gran difusión a partir de este grabado, como demuestran las obras gráficas posteriores que tienen débitos con ella<sup>39</sup>.

El soldado dormido en primer término (fig. 13b) enlaza con un dibujo atribuido a Pollaiuolo conocido como *Lamentación ante un héroe muerto*<sup>40</sup> (fig. 13a). Entre las figuras que se encuentran al fondo de esta composición destaca a la derecha una silueta masculina desnuda mirando hacia arriba, que Santa Cruz toma como modelo para dicho soldado con bastante precisión. El hecho de que existan dos copias del dibujo viene a indicar su difusión y la existencia de un grabado es muy probable. Como es habitual, el propio Pollaiuolo reutilizó este forzado gesto, así se aprecia, por ejemplo, en el muchacho que aparece en la escena de *San Juan y los levitas* de las Sacras Vestiduras florentinas. También nos lo volvemos a encontrar en *Hércules y Anteo*, en el libro de dibujos conocido como *Crónica Florentina Ilustrada*<sup>41</sup>, fechado en la década de 1470. Fuera de Florencia es Luca Signorelli quien repite este gesto hasta la extenuación, sobre todo en el luneto dedicado a la *Resurrección de la carne* de la catedral de Orvieto, una de cuyas figuras comparte con la de Ávila, además, la forzada postura de la pierna (fig. 13c).

Los roleos del frente de la cubierta del sarcófago son también muy característicos de la decoración del Renacimiento italiano del siglo XV. Se trata de un cogollo del que salen simétricamente dos tallos en roleo que rematan en flor. Su origen está en la Antigüedad romana, especialmente en su forma de relieve escultórico. Durante el *Quattrocento* se recupera más como ornato de la arquitectura *picta* que en la propia escultura labrada. Uno de los primeros ejemplos aparece en la base del trono de Sardanápalo en la *Crónica Florentina Ilustrada*<sup>42</sup>, o en el frente del sarcófago de la *Resurrección* del Breviario de Fernando el Católico<sup>43</sup>. De la misma manera se emplea en otra muestra temprana, el *Entierro de Santa Cecilia* del ciclo de frescos sobre

la vida de la santa realizado en Bolonia hacia 1505<sup>44</sup>. También la encontramos en dos de las obras de Luca Signorelli con más influencia florentina, en el friso que adorna la parte inferior del estandarte de la *Flagelación*<sup>45</sup> y en el pedestal imitando mármol sobre el que se asienta el trono de la Virgen en la *pala* de *San Onofrio*<sup>46</sup>.

#### MAGISTRO BARTHOLOMEO DE ÁVILA, PINTOR ESPAÑOL EN ROMA Y MONTEOLIVETO

Las influencias aquí consignadas provienen de estampas o dibujos que muy probablemente fueron transferidos a grabados y que también apreciamos en otros pintores dentro y fuera de la Península. Podemos explicarlo, pues, a través de la recepción por parte de un pintor, Bartolomé de Santa Cruz, de estas novedosas fuentes, de las que se sirvió profusa y precozmente. Sin embargo, debemos ir más allá y preguntarnos dónde pudo adquirir este bagaje. La respuesta no puede ser, sin más, que obtuvo este material en el habitual circuito de ferias y mercados, ya que no estamos hablando del uso circunstancial de una o dos estampas, como hemos visto que hicieron muchos de los artistas coetáneos, sino del manejo específico de un *corpus* de los primeros grabados florentinos y de pinturas del *Quattrocento* vinculadas al tratamiento vigoroso de la figura y a la agitación *estetizada* que vemos en Pollaiuolo o Signorelli. Tampoco sirve recurrir a la influencia de Pedro Berruguete como explicación. En primer lugar, porque a día de hoy sigue sin estar probada ni estilística ni documentalmente el contacto entre estos pintores<sup>47</sup>, pero sobre todo porque esta hipotética vinculación entre ambos no aclararía por qué en Berruguete solo se percibe la influencia de Pollaiuolo episódicamente.

Si en cambio nos atenemos a su estilo como explicación, no resulta convincente pensar en un origen italiano como se ha apuntado alguna vez<sup>48</sup>; entre otras razones porque, como hemos observado en el análisis de las tablas, se percibe un incorrecto manejo de la perspectiva *artificialis*.

Una posibilidad a explorar es la de una estancia en Italia de un pintor hispano que adquiriera allí ese bagaje, especialmente si ponemos en relación con Bartolomé de Santa Cruz unos regis-



tros existentes sobre un pintor llamado Bartolomé de Ávila documentado en Italia en 1499 y 1500. En 1499 un “Bartholomeo Valasci de Ávila de Ispania” figura como testigo en un documento en la iglesia de Monteoliveto junto con Luca Signorelli y Girolamo Genga justo cuando el primero acaba de terminar su labor en el claustro de la abadía benedictina de Monteoliveto Maggiore, poco antes de comenzar su magna obra en la catedral de Orvieto<sup>49</sup>. En febrero de ese mismo año se encuentra documentado en *Santiago de los Españoles*, la iglesia de la “nación” castellana en Roma; allí un “magistro Bartholomeo de Ávila” pintó la sepultura del obispo Alonso de Paradinas y el sagrario<sup>50</sup>. Pensamos que ambos documentos se refieren a un mismo artista, al ser muy improbable la homonimia y coincidencia de dos pintores abulenses en Italia hacia 1500<sup>51</sup>. Las diferencias de nombre entre un Bartolomé de Santa Cruz y un Bartolomé Velasco de Ávila nos parecen secundarias, al ser frecuentes las variaciones en los apellidos<sup>52</sup>.

En definitiva, la relación documental aporta unos indicios, no tan sólidos como nos gustaría, ya que ningún documento avala que a su vez se trate de Bartolomé de Santa Cruz, del que en Ávila solo conservamos información relativa a 1507. Pese a ello pensamos que son elementos dignos de tener en cuenta, sobre todo si lo ponemos en relación con las tres tablas de las que se encargó Bartolomé de Santa Cruz en el retablo de Ávila. El sorprendente conocimiento de la pintura italiana que revelan, especialmente con la vinculada a Pollaiuolo y Signorelli, es muy superior al de la media hispana y no se explica por medio del manejo de estampas. La suma de todos estos factores permite suponer una estancia en el país vecino bajo el influjo de Signorelli.

Hay que volver a incidir en que en la obra del pintor de Cortona destaca por encima de otras la influencia de Pollaiuolo. No hay ningún documento que atestigüe el aprendizaje del primero en el taller del segundo, ni siquiera se ha podido documentar hasta ahora contacto alguno entre ambos, pero el estilo de Signorelli, y los numerosos préstamos formales que hallamos en su obra, trazan una constante relación con la ciudad del Arno<sup>53</sup>. El dominio de las figuras en acción, tan próximas a las del florentino, denota un estudio profundo de su obra que no pudo limitarse al empleo de estampas, aunque desde luego las conociera.

De manera que el predominio de la influencia de Signorelli y Pollaiuolo y del arte florentino del *Quattrocento* en Bartolomé de Santa Cruz pudo venir a través del contacto con el primero de estos artistas.

Es evidente que nuestro pintor no asimiló por completo el Renacimiento toscano, si bien supo utilizar algunos de sus recursos más expresivos y adaptarlos a la sensibilidad peninsular. Pero su italianismo es igual o mayor que el de Berruguete o Borgoña, y al destacar este hecho también estamos equiparándolo con su sucesor y antecesor en la pintura del retablo, y hay que situar esta obra como una de las pioneras en la Península en el manejo de estas referencias.

Además, este retablo se realizó durante el episcopado de Alonso Carrillo de Albornoz, quien tuvo un papel protagonista en la renovación artística de la sede abulense, por lo que es preciso derivar nuestra atención hacia él<sup>54</sup>.

#### **EL COMITENTE: ALONSO CARRILLO DE ALBORNOZ Y SU RELACIÓN CON EL ARTE DEL RENACIMIENTO**

La familia Carrillo de Albornoz procede de Cuenca, siendo fundamental su papel en las disputas de la nobleza por el territorio desde la segunda mitad del siglo XV<sup>55</sup>. Es una estirpe emparentada con los otros dos linajes más relevantes de la zona, los Mendoza y los Carrillo Acuña<sup>56</sup>. Los padres del obispo fueron Gómez Carrillo de Albornoz y Teresa de Toledo, hermana del duque de Alba. Como último vástago de esta unión, estaba predestinado a hacer carrera religiosa bajo la tutela de su tío segundo, el obispo de Toledo Alonso Carrillo, al igual que este la había hecho bajo la protección y guía de su homónimo tío el cardenal de San Eustaquio<sup>57</sup>. Es por ello que será canónigo de la catedral de Toledo desde 1479<sup>58</sup>. Esta ligazón con la sede toledana va a prevalecer por encima de otras, puesto que se hizo enterrar en la capilla de San Ildefonso de la catedral, fundada por su ilustre antepasado Gil de Albornoz.

Desde los inicios de su carrera Alonso Carrillo de Albornoz aparece vinculado a la monarquía, especialmente a Fernando. De hecho, va a ser el Rey Católico quien solicite expresamente “que el dicho don Alonso haya y sea promovido en primero obispado



14a Pintor anónimo: *Ángel músico*, 1509-1512. Iglesia de San Pedro, Ávila.

14b Círculo de Perugino: *Asunción de la Virgen* (detalle), ca. 1484. Galerie bei der Albertina, Viena.

que en qualquiera de mis reynos de Aragón, Cathalunya, Valencia, de Sicilia e Mallorques, primero vaccare...<sup>59</sup>; este obispado resultó ser el de Catania, donde residió entre 1486 y 1496. Desde esa sede pudo estar en contacto con lo que se hacía en la península itálica en ese momento. Y de hecho, sus patrocinios artísticos indican unos gustos avanzados, no circunscritos solamente al ambiente artístico siciliano, como se puede comprobar en otras obras pictóricas como las sargas de la iglesia de San Pedro de Ávila, que ostentan el escudo de este obispo<sup>60</sup>.

En estas, la huella italiana es aún más evidente que en las tablas de la seo, aunque están ejecutadas por un maestro anónimo, del que mucho se ha discutido su identidad, relacionándolo con artistas tan dispares como Santa Cruz o el Maestro de Riofrío<sup>61</sup>. Desde nuestro punto de vista, descartada sin duda la vinculación con pintura de raigambre hispanoflamenca como la del Maestro de Riofrío, la relación con el estilo de Santa Cruz es problemática, ya que los tipos humanos no coinciden con los que utilizó este pintor en las tablas del retablo mayor de la catedral. Pero, por otra parte, incorpora elementos del Renacimiento italiano de una manera que ningún otro artista local estaba en condiciones de hacer. Se sigue percibiendo la influencia toscana en la *Anunciación*, muy relacionada compositivamente con la realizada en taracea en la sacristía norte de la catedral de Florencia, obra, por cierto, del entorno de Pollaiuolo<sup>62</sup>, pero sin duda la impronta que destaca es la romana, aunque parte de esta se debe a un artista florentino.

Hace ya tiempo que se señaló que el ángel con sacabuche remeda el que aparece con el mismo instrumento en la bóveda de la capilla Carafa de la iglesia de *Santa Maria sopra Minerva* en Roma<sup>63</sup>, cuyos frescos ejecutó Filippino Lippi entre 1488 y 1493 para el cardenal de Nápoles, Oliviero Carafa, con quien Carrillo de Albornoz tuvo cierta relación<sup>64</sup>. Nosotros queremos añadir además que el ángel con un arpa que aparece representado en otra de las sargas (fig. 14a) también tuvo en cuenta una obra hecha en Roma. Se trata del desaparecido fresco de la *Asunción* que pintó Perugino en la capilla Sixtina y que conocemos gracias al dibujo de un discípulo suyo<sup>65</sup>. Uno de los ángeles músicos que se encuentra en la parte inferior de la mandorla a la derecha de la composición (fig. 14b) fue el modelo copiado con gran



14a



14b

fidelidad en las sargas abulenses<sup>66</sup>. Otros estudios también han señalado que los Santos Juanes y los dos profetas de las sargas se basan en un políptico con la *Santa Faz* rodeada por santos debido a Antoniazzo Romano<sup>67</sup>, pintor muy apreciado por la curia española que residía en Roma en los papados de Inocencio VIII y de Alejandro VI. El políptico, hoy en el Museo de Prado, se considera que procede de *Santiago de los Españoles*<sup>68</sup>, donde hay varios trabajos documentados de Antoniazzo<sup>69</sup>. La influencia de este artista también se deja sentir en las figuras de San Pedro y San Pablo de las sargas abulenses, especialmente en el apóstol de los gentiles. Retoma un modelo recurrente de Antoniazzo, empleado en obras como el tríptico de Fondi para Onorato Caetani, hombre de confianza en la corte aragonesa de Nápoles<sup>70</sup>, o la *Virgen de los caballeros de Rota*<sup>71</sup>, entre cuyos miembros había prelados españoles.

Sea cual sea el punto de partida, es indudable que el pintor de las sargas manejó fuentes relacionadas con la pintura más a la moda en Roma durante el último cuarto del siglo XV. Además, no ha de pasarnos desapercibido que tales obras están relacionadas con la curia romana, un círculo accesible a Carrillo de Albornoz, lo que puede ayudar a explicar el conocimiento de estas obras pictóricas y el interés por introducirlas en el medio abulense.



Por ello mismo, la elección de Berruguete y luego de Santa Cruz y de Borgoña para pintar el retablo mayor no es un hecho aislado en sus empresas artísticas<sup>72</sup>. En este sentido, el papel de Bartolomé de Santa Cruz como continuador del retablo a la muerte de Pedro Berruguete no debe entenderse como una solución de compromiso que permitiera proseguir esta obra, contratando el trabajo de un pintor local, sino que está en coherencia con un deseo renovador que también se manifiesta en las sargas, a las que no es fácil atribuir una autoría.

Aunque este trabajo solo se ocupa de las inclinaciones pictóricas del obispo Carrillo de Albornoz, no podemos dejar de establecer la conexión con sus preferencias en el terreno escultórico, encarnadas en el escultor Vasco de la Zarza. Como ha señalado Ruiz Ayúcar, no parece ser casual que a partir de 1497 se encuentren en Ávila procedentes de Italia tres personajes fundamentales para la introducción del Renacimiento en Ávila. Por una parte, Vasco de la Zarza, cuyo estilo revela una estancia en Italia, aún no documentada; por otra, dos importantes comitentes de sus obras: el obispo Carrillo de Albornoz y María Dávila, conocida como “la virreina”<sup>73</sup>, quien vuelve a su ciudad natal tras enviudar en 1494 de su segundo esposo, Fernando de Acuña, virrey de Sicilia, quien, por cierto, era primo segundo del obispo abulense<sup>74</sup>.

En suma, hemos de conectar el hecho de que todas las fuentes, gráficas o pictóricas empleadas en las obras aquí analizadas son de un mismo arco temporal, y que este coincide con la etapa en que Alonso Carrillo de Albornoz estuvo en Italia, para concluir que el obispo jugó un papel fundamental en la introducción del Renacimiento en Ávila.

También escapa del cometido de este estudio profundizar en las relaciones de Alonso Carrillo de Albornoz con otros miembros de su círculo familiar con los que coincidió en su etapa italiana, pero sería interesante manejar esta información con el propósito de conocer si compartieron los mismos principios renacentistas para sus empresas artísticas. Por ejemplo, en lo que respecta a su relación con su hermano Íñigo López Carrillo de Mendoza, virrey de Cerdeña desde 1488 y hasta su fallecimiento en 1491, con quien debía tener una estrecha unión, dado

que será tutor de sus sobrinos al quedar huérfanos<sup>75</sup>. Pero sobre todo queremos llamar la atención sobre otro sobrino suyo llamado Gómez Carrillo de Albornoz, hijo natural de su hermano Pedro, que pasó buena parte de su vida en Bolonia en el colegio de *San Clemente de los Españoles*, fundado por su ancestro Gil de Albornoz. Su estancia empezó en 1486, el mismo año en que su tío accedía al obispado de Catania. Durante esos años se relacionó con la corte vaticana de los Borgia y en Bolonia fue rector de la mencionada institución. En 1505 regresó a España y tomó posesión de una canonjía en la catedral de Cuenca<sup>76</sup>. Pero lo que realmente interesa subrayar es que desde 1517 se hace cargo, no solo en lo económico sino también intelectualmente, de la remodelación de la capilla del Linaje Carrillo de Albornoz en la catedral de Cuenca, conocida como capilla de los Caballeros<sup>77</sup>. Para dicha capilla, comisionó varias pinturas a Hernando Yáñez de Almedina, entre ellas el retablo de la Crucifixión, que diez años más tarde coincide en el empleo de algunas fuentes gráficas ya usadas en el retablo de Ávila; también toma prestadas varias figuras de la mencionada capilla Carafa en Roma, obra de Filippino Lippi. Aunque se trate de una mera coincidencia en el uso de estas fuentes en obras hechas en periodos diferentes, lo hacemos constar, dejando al menos establecida una vinculación familiar hasta ahora oscurecida<sup>78</sup> que confirma el papel de este linaje en la introducción del Renacimiento italiano en la Península.

Por último, queremos enfatizar que los testimonios hasta aquí presentados reflejan que la influencia de la pintura italiana del último tercio del siglo XV no se ha estudiado con tanta profundidad como la posterior de Rafael, ciertamente más extendida. Sin embargo, para muchos pintores hispanos que trabajan en la década inicial del siglo XVI constituyó la primera aproximación a la cultura italiana del Renacimiento<sup>79</sup>. El aspecto en el que coinciden las obras mencionadas en este trabajo, a veces tan dispares, es el nuevo tratamiento, más articulado, más real, de la anatomía humana. Pero sobre todo cautivan las novedosas y expresivas posturas de cuerpo y rostro, que traducen estados emocionales. En muchas ocasiones, de hecho, se prescinde de otros rasgos renacentistas, como las citas *all'antica*, y solo queda de Pollaiuolo y de Signorelli esta acusada expresividad, que conecta sin dificultad con el imperante *pathos* flamenco. ♣



- \* Este trabajo se ha desarrollado en el marco del Grupo de Investigación reconocida de la Universidad de Valladolid, IDINTAR: Identidad e intercambios artísticos. De la Edad Media al Mundo contemporáneo. Así mismo se encuadra dentro del Proyecto de Investigación: Poder, sociedad y fiscalidad al norte de la Corona de Castilla en el tránsito del Medioevo a la Modernidad, HAR2014-52469-C3-3-P.
- 1 El estudio que recoge y añade toda la documentación concerniente a la pintura del retablo es el de M. P. Silva Maroto, "Notas sobre Pedro Berruguete y el retablo mayor de la catedral de Ávila", *Anales de Historia del Arte*, 1, 1989, pp. 105-119.
  - 2 M. P. Silva Maroto, *op. cit.*, p. 116.
  - 3 El 27 de julio de 1507 el pintor Gil de Encinas se compromete a terminar el retablo de Horcajo de las Torres (Ávila), inconcluso por la muerte de Santa Cruz. Sobre este retablo, I. Fiz Fuertes, "Gil de Encinas y Bartolomé de Santa Cruz en el retablo de Horcajo de las Torres (Ávila) y su relación con el taller del Maestro de Astorga en Zamora", *B.S.A.A. Arte*, 79, 2013, pp. 59-68.
  - 4 M. P. Silva Maroto, *op. cit.*, p. 118.
  - 5 Una puesta al día en I. Fiz Fuertes, *op. cit.*, pp. 59-68.
  - 6 M. P. Silva Maroto, *op. cit.*, p. 118.
  - 7 El primero de ellos Carl Justí, que lo califica de sucesor de Perugino. *Cfr.* en M. Gómez Moreno, *Catálogo monumental de Ávila*, Institución Gran Duque de Alba, Ávila, 1983, t. I, p. 115.
  - 8 Ch. R. Post, *A History of Spanish Painting*, vol. IX. 1, Harvard University Press, 1947, t. IX, 1, pp. 235-236. Esta idea es recogida –no queda claro si compartida– en D. Angulo Iñiguez, *Pintura del Renacimiento, Ars Hispaniae*, Plus-Ultra, Madrid, vol. 12, 1954, p. 128. Gómez Moreno y Tormo consideran que es florentino, planteándose ambos la posibilidad de identificarlo con Andrés Florentín, a quien Gómez Moreno convierte en pintor y hacedor del retablo de San Martín en la catedral de Toledo. M. Gómez Moreno, *op. cit.*, pp. 115-116; E. Tormo, "Cartillas excursionistas: Ávila", *B.S.E.E.*, 1917, p. 212. Para una explicación más extensa de esta confusión *vid.* nota 48.
  - 9 Brasas dice que es artista de formación hispanoflamenca con "detalles de acusado italianismo", J. C. Brasas Egido, "Pintura", en *Historia del arte de Castilla y León. Tomo V. Renacimiento y Clasicismo*, Ámbito, Valladolid, 1996, p. 288. Camón es quien más destaca un eclecticismo, al detectar, sin precisar más, una estancia en Roma, ecos de Mantegna, a la vez que de Memling y Gerard David. J. Camón Aznar, *La pintura española del siglo XVI, Summa Artis*, Espasa-Calpe, Madrid, t. XXIV, p. 159.
  - 10 Brasas menciona la inclusión del Coliseo en el fondo del Calvario. J. C. Brasas Egido, *op. cit.*, p. 288. Checa es el que más precisa al mencionar la huella italiana que relaciona con el manejo de la perspectiva lineal y el sentido de lo monumental: F. Checa Cremades, *Pintura y escultura del Renacimiento en España: 1450-1600*, Cátedra, Madrid, 1988, p. 144. Pero, ciertamente, si manejara la perspectiva también la aplicaría a las anatomías y es evidente que en la figura dormida en primer plano de la Resurrección no ha sabido resolver el volumen del complicado escorzo.
  - 11 A. Wright, "Antonio Pollaiuolo, maestro di disegno", en E. Cropper (ed.), *Florentine drawing at the time of Lorenzo the Magnificent. Papers from a colloquium held at the Villa Spelman, Florence*, Nouva Alfa Editoriale, Florencia, 1992, p. 131.
  - 12 El dato es de Vasari, aunque investigaciones documentales posteriores han ido sacando a la luz la colaboración para tan magna obra de varios bordadores, gran parte de ellos de origen flamenco, destacando el trabajo de Copin de Malinas. *Cfr.* en A. Busignani, *Pollaiuolo: las sacras vestiduras de San Giovanni*, Albacín / Sadea, Granada, 1968, s/p.
  - 13 A. Wright, *The Pollaiuolo Brothers. The Arts of Florence and Rome*, Yale University Press, 2005, p. 178.
  - 14 Afirma que se formó con Bartoluccio, padre de Lorenzo Ghiberti, y que este último "lo tirò al lavoro suo in compagnia de molti altri giovani" cuando trabajaba en las puertas del Baptisterio. Por las fechas, se entiende que fue en las del Paraíso, cuando Lorenzo ya llevaba tiempo trabajando en ellas. G. Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti. Edizione integrale*, Newton, Roma, 1991, pp. 487-488.
  - 15 L. Whitaker, "Maso Finiguerra and early florentine printmaking", en S. Currie (ed.), *Drawing 1400-1600. Invention and Innovation*, Ashgate Publishing Limited, Farnham, 1998, p. 48.
  - 16 Fechada en la década de los sesenta del siglo XV. Algunos estudiosos opinan que la fuente gráfica original era un cartón con un dibujo de Pollaiuolo que perteneció al pintor paduano Francesco Squarcione, en su posesión desde antes de 1461, fecha en la que su discípulo Schiavone abandonó su taller llevándose el preciado cartón. A. Wright, *The Pollaiuolo Brothers...*, p. 171. Es importante señalar que entre los numerosos discípulos de Squarcione figuraron Marco Zoppo y Andrea Mantegna, y en ambos se percibe la huella de Pollaiuolo.
  - 17 D. Heim, "Pedro Berruguete y las intarsias de la sillería coral de la catedral de Plasencia", *Goya*, 343, 2013, pp. 118-119.
  - 18 I. Mateo Gómez, "La Batalla de los Gigantes de Pollaiuolo en la sillería del coro de Ciudad Rodrigo", *B.S.A.A.*, 55, 1989, pp. 369-372.
  - 19 A. Ávila, *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española*, Anthropos, Barcelona, 1993, p. 44.
  - 20 Una obra encargada por el poderoso gremio de la Calimala, que se paga desde 1466 y a lo largo de la siguiente década. M. Wackernagel, *El medio artístico en la Florencia del Renacimiento. Obras y comitentes, talleres y mercado*, Akal, Madrid, 1997 [1938], p. 25.
  - 21 Que a su vez no puede negar su inspiración en la figura de Isaac de la escena del *Sacrificio de Isaac* de las puertas del Paraíso del Baptisterio florentino.
  - 22 Subastada en la casa Durán el 18 de septiembre de 2014. <http://www.duran-subastas.com/subastas-en-sala/martirio-de-san-pelayo-maestro-de-becceril.html#.WWNS3aebt2s>. Página consultada el 10 de julio de 2017.
  - 23 El mendigo cojo que figura en el centro de la composición de la tabla *Peregrinos ante la tumba de San Sebastián*, comisionada en 1497 y hoy en la Galleria Nazionale d'Arte Antica de Roma, copia la figura central de un dibujo conocido como "Distribución del Sacramento", hecho a partir de una creación de Pollaiuolo (Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, n° inv. 278E.) Reproducido en A. Wright, *The Pollaiuolo Brothers...*, p. 183.
  - 24 British Museum, Department of Prints and Drawings, n° 1893,0529.1. Se puede ver en [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details/collection\\_image\\_gallery.aspx?assetId=235455001&objctId=713109&partId=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=235455001&objctId=713109&partId=1)
  - 25 Hoy pertenece a la National Gallery of Art de Washington. Formó parte de la predela del altar comisionado en 1461 por la *Compagnia della Purificazione della Vergine* en la iglesia de San Marcos de Florencia. <https://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.41582.html>
  - 26 Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, n° inv. 2299F. Reproducido en A. Wright, *The Pollaiuolo Brothers...*, p. 185.
  - 27 Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, n° inv. 98F. Reproducido en A. Wright, *The Pollaiuolo Brothers...*, p. 200.
  - 28 Insistimos en que, pese a su indudable inventiva, Pollaiuolo repite frecuentemente posturas de personajes. Este mismo *contrapposto* lo volvemos a encontrar, por ejemplo, en un dibujo de su autoría conocido como "Prisionero ante un juez" en el desnudo con sombrero que se encuentra a la derecha del juez –British Museum, Department of Prints and Drawings, n° 1893,0529.1–. Se puede ver en [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details/collection\\_image\\_gallery.aspx?assetId=235455001&objectId=713109&partId=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=235455001&objectId=713109&partId=1)
  - 29 Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, n° inv. 369E. Reproducido en P. L. Rubin y A. Wright, *Renaissance Florence. The Art of the 1470s*, National Gallery Company Ltd., Londres, 1999, p. 311.
  - 30 Wackernagel calcula que median unos 3,5 metros de lado. M. Wackernagel, *op. cit.*, p. 152.
  - 31 Prueba de ello son no solo las obras comisionadas por los Medici, sino también por otros grandes señores como los Gonzaga en las grisallas de la *Camera Picta* de Mantua, o Ercole d'Este en Ferrara. En Roma, una obra menos conocida, coetánea de las aquí tratadas, son los frescos sobre los trabajos de Hércules encargados por el cardenal veneciano Pietro Barbo, futuro Pablo II, para su palacio romano recién construido, el palacio Barbo, hoy conocido como palacio Venecia. Estos frescos se han restaurado en 2016.
  - 32 "Quivi si vede il veleno, il fuoco, la ferocità, l'ira, con tanta prontezza che merita esser celebrato e da' buoni artefici in ciò grandemente imitato". G. Vasari, *Le vite...*, p. 490. En el inventario mediceo de 1492 se ubican en la sala grande del palacio Medici, solo acompañadas de los escudos de los Medici y de Florencia. Con la caída de la dinastía, se confiscaron los bienes de la familia, y entre las muchas obras pictóricas atesoradas solo se llevaron al Palazzo Vecchio estos tres lienzos, que se colgaron en el Salón



- de los Doscientos. M. Wackernagel, *op. cit.*, pp. 59 y 164. Estas distinguidas ubicaciones bajo gobiernos contrapuestos indica el alto valor simbólico que se les confería.
- 33 N° inv. 12805. Reproducida en F. Ames-Lewis y J. Wright, *Drawing in the Italian Renaissance workshop: an exhibition of early Renaissance drawings from collections in Great Britain held at the University Art Gallery*, Victoria & Albert Museum, Londres, 1983, cat. 42, p. 206.
- 34 J. C. Brasas Egido, *op. cit.*, p. 288.
- 35 Por citar alguna a modo de contexto, la figura aparece en obras tan tempranas como los frescos de Mantegna para la capilla Ovetari de la iglesia de los Eremitani en Padua, realizados entre 1448 y 1457. En la doble escena del *Suplicio y muerte de San Cristóbal* la figura que aparece en primer plano en el extremo derecho es un soldado con estas características. La *Matanza de los inocentes* del pavimento de la catedral de Siena, diseñada por Matteo di Giovanni en la década de 1480, representa en el extremo izquierdo de la composición otro soldado similar, que permanece impassible ante el cruento espectáculo. Por las mismas fechas se realizaría la *Flagelación* de la catedral de Atri, donde tras el verdugo situado a la izquierda de Cristo vuelve a aparecer uno de estos personajes. En obras grabadas destaca la inacabada estampa de la *Flagelación*, atribuida al círculo de Mantegna, donde encontramos en primer plano este tipo de soldado; también la anónima estampa procedente del norte de Italia, que representa a Guerino Meschino. Este personaje es un héroe novelesco protagonista de una novela de caballería de gran éxito en la Italia del siglo XV, escrita por Andrea da Barberino. No es, por tanto, un grabador, como afirma parte de la historiografía española al tratar sobre esta singular estampa. Se conserva entre otros lugares en el British Museum, (n° inv. 1845,0825.380. Ilustración en [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=1396051&partId=1&school=13248&page=398&view=list](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1396051&partId=1&school=13248&page=398&view=list) consultado el 12 de julio de 2017) pudo haber pertenecido a una edición ilustrada de dicha novela, publicada por primera vez en Padua en 1473, pero ninguno de los ejemplares impresos en el siglo XV actualmente conservados tiene ilustraciones. *The Illustrated Bartsch. Early Italian Masters*, vol. 24, part. 4, Nueva York, 1980, pp. 189-191. Ibáñez Martínez opina que este grabado tiene como punto de partida un dibujo de Perugino custodiado en los Uffizi (P. M. Ibáñez Martínez, *Fernando Yáñez de Almedina (La incógnita Yáñez)*, Universidad de Castilla la Mancha, Cuenca, 1999, p. 135).
- 36 *Vid.* nota 14.
- 37 Lo cual evidencia el desconocimiento del uso del arma por parte de Santa Cruz, pues la función de este tipo de gavilán es cubrir la mano y así protegerla.
- 38 Del que se conocen seis impresiones. Reproducido en [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=764808&partId=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=764808&partId=1)
- 39 No olvidemos que no conocemos la obra original de Pollaiuolo. El grabado que ha llegado a nuestros días salió del entorno veneciano-paduanoferrares, donde trabajaron Marco Zoppo o Andrea Mantegna. Zoppo tiene un dibujo -British Museum, Department of Prints and drawings, n° 1920,0214.1.21- reproducido en [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=3042829&partId=1&people=102053&peoA=102053-2-9&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3042829&partId=1&people=102053&peoA=102053-2-9&page=1) (consultado el 18 de agosto de 2017) con la *Muerte de Penteo* que reproduce el guerrero del centro del grabado, y en un dibujo de Dürero para la *muerte de Orfeo* (Hamburgo Kunsthalle), Orfeo tiene parecida postura. A su vez, este dibujo dureriano se ha relacionado con una obra perdida de Mantegna. A. Roesler-Friedenthal, "Ein Porträt Andrea Mantegnas als alter Orpheus im Kontext seiner Selbstdarstellungen", *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 31, 1996, pp. 149-187. Otra obra, también de contexto paduanoferrares, remite de nuevo a esta postura, en este caso un grabado anónimo con la *Muerte de Orfeo* realizado entre 1470-1490. Reproducido en *The Illustrated Bartsch. Early Italian Masters*, vol. 24, part. 3, Nueva York, 1980, pp. 155-157. Todo indica, pues, que el punto de partida de todas estas obras sea el grabado original del *Combate de Hércules y los gigantes*.
- 40 Se conserva un ejemplar en la colección Wallace de Londres, n° inv. P762, reproducido en <http://www.wallaceprints.org/image/329375/antonio-del-pollaiuolo-lamentation-over-a-dead-hero>. Existe otra copia más fragmentaria de este dibujo en la Staatliche Graphische Sammlung de Múnich, n° inv. 1908.169.
- 41 S. Colvin (ed.), *A Florentine picture-chronicle. Reproduced from the originals in the British Museum*, Benjamin Blom, Nueva York, 1970 [Bernard Quaritch, Londres, 1898], fol. 35. Sidney Colvin, el mayor estudioso de esta obra, perteneciente al British Museum desde el siglo XIX, opinaba que era de mano de Maso Finiguerra y por tanto realizada en la década de 1460, pues Maso muere tempranamente en 1464. S. Colvin, *op. cit.*, p. 21. Sin embargo, hoy se cree que fue hecha entre otros por un discípulo suyo, Baccio Baldini y se adelanta su fecha hasta la década de 1470. L. Whitaker, *op. cit.*, p. 55.
- 42 S. Colvin, *op. cit.*, fol. 93.
- 43 Conservado en la Biblioteca Apostólica Vaticana, fol. 271, ver ilustración en F. Bologna, *Napoli e le rotte mediterranee della pittura: da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Società napoletana di storia patria, Nápoles, 1977, fig. 181.
- 44 Este episodio en concreto fue realizado por Francesco Francia.
- 45 Hoy en la Pinacoteca di Brera, se data hacia 1475.
- 46 También conocido como altar Vagnucci, al ser encargo de esta familia para una capilla de la catedral de Perugia, actualmente se conserva en el Museo Diocesano de esta ciudad. Lleva inscrita la fecha de 1484.
- 47 Ni en Ávila, porque uno empieza a trabajar a la muerte del otro, ni en Toledo, por mucho que se hayan atribuido obras a Santa Cruz en la ciudad imperial (en especial Ch. R. Post, *op. cit.*, pp. 239 y ss.), dichas atribuciones no resisten un análisis formal exhaustivo ni hay indicio documental que las avale.
- 48 Se ha planteado la hipótesis de su identificación con el escultor Andrés Florentín documentado en la catedral de Toledo en 1500 (*vid.* nota 8), pero carece de base. Estos dos artistas no comparten ni nombre de pila, ni lugar de trabajo ni siquiera profesión. Es evidente que se mezcló la constancia documental de un Andrés Florentín escultor en Toledo en 1500, autor de una talla de San Martín como muestra para el retablo mayor, con la existencia en la propia catedral primada de una capilla homónima con un retablo pictórico, reconstituido en los inicios del siglo XVI con pinturas de heterogénea procedencia, algunas hispanoflamencas y otras de escuela de Juan de Borgoña; estas últimas, consistentes en seis apóstoles, seguramente son las que se añadieron cuando se reestructuró el retablo. La noticia de Andrés Florentín realizando la mencionada escultura para el futuro retablo mayor de la catedral toledana por el que se le pagan 3.750 maravedís además "de yr e venir de aquí a Benabente por mandado de los señores obrero y visitadores" se debe a F. Pérez Sedano, *Datos documentales inéditos para la historia del arte español. I. Notas del Archivo de la catedral de Toledo*, Junta para ampliación de estudios e investigaciones científicas, Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1914, p. 23. Todos los estudiosos posteriores han seguido dicha noticia, pero en 2006 Dorothee Heim aseguró que en realidad lo que está escrito en los pagos del 15 de julio de 1500 es "San Marco", no "San Martín". Si a este dato sumamos que ese mismo día se paga a Florentín 10 ducados por una imagen de San Lucas que también hizo como muestra, se aclara que en realidad nunca se llegó a realizar ninguna imagen de San Martín y por eso no la encontramos hoy en el retablo. Las muestras de los evangelistas sí podrían identificarse, en cambio, con las dos figuras italianizantes con libro que se pueden contemplar en sendos nichos laterales en el retablo mayor. Tanto Heim como Pereda coinciden en afirmar que este Andrés Florentín se puede identificar con Andrea Sansovino. D. Heim, "Spurenuche in Spanien: Andrea Sansovino und das Rätsel seiner Werke in Toledo", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, vol. 69, 4, 2006, pp. 489-507, en especial nota 12 y documentos 6 y 7. F. Pereda, "Andrés (¿Sansovino?), florentin, en Toledo: nuevos datos documentales para su biografía", en M. J. Redondo Cantera y V. Serrão (coords.), *O largo Tempo do Renascimento. Arte, Propaganda, e Poder*, Caleidoscopio, Lisboa, 2008, pp. 357-388. En definitiva, en lo que concierne a nuestros propósitos, Andrés Florentín, puede que sea o no Andrés Sansovino, pero desde luego no fue pintor, ni se encargó del retablo de San Martín de la catedral de Toledo, ni desde luego se puede identificar con Bartolomé de Santa Cruz.
- 49 T. Henry, *The Life and Art of Luca Signorelli*, Yale University Press, 2012, p. 169. El autor recoge la cita literal por la que no queda duda de que se trataba de un pintor: "Luca olim Giliij Signorelli pictoris de Cortonio et Bartholomeo Valasci de Avila de Hispania et Jeronymo Bartolomei de Urbino omnibus pictoribus..."
- 50 J. Fernández Alonso, "Santiago de los Españoles, de Roma, en el siglo XVI", *Anthologica annua*, 6, 1958, p. 49. También en este caso se cita explícitamente "de Ávila" en el documento redactado en latín.
- 51 A esto se añade, ya en territorio hispánico, un dato sobre otro pintor llamado de la misma manera. En 1504, un Velasco de Ávila pintor se cita en el testamento de María Manuel, vecina de Toro, viuda de Pedro de Fonseca, señor de las Tercias de Badajoz. Esta señora da una carga de trigo a este pintor porque ruegue por su alma. Hay que aclarar que no se menciona dónde está avecinado este artista, cuyo nombre y fechas encajan al pintor documentado en Italia, pero no podemos asegurar que sea el mismo al no tener ninguna constancia estilística de su producción. Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Pleitos civiles, escribanía Pérez Alonso (O), Caja 167-1, 2ª pieza, ff. 5 y ss. Debo el conocimiento de este dato a la amabilidad de Luis Vasallo Toranzo, profesor del departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid.
- 52 El propio Luca Signorelli aparece frecuentemente como Luca da Cortona; un ejemplo de un pintor español en Italia, casi coetáneo, sería Pedro Fernández de Murcia, citado en las fuentes italianas como Pietro Ispano, también como Pietro Francione spagnuolo. P. Giusti y P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1510-1540 Forastieri e regnicoli*, Electa, Nápoles, 1988, p. 14.
- 53 A este respecto *vid.* T. Henry, *op. cit.*, pp. 34 y ss.
- 54 La homonimia, tan frecuente en los linajes en la Edad Media y Moderna, dificulta seguir el rastro de este personaje, que comparte nombre, apellido y cargos con familiares como Alonso Carrillo de Albornoz, obispo de Sigüenza y cardenal de San Eustaquio, tío de su padre; este parentesco conlleva que por tanto fue primo de su padre el famoso arzobispo de Toledo Alonso Carrillo (de Acuña), obispo de Toledo entre 1446 y 1482; un sobrino carnal de este, Alonso Carrillo (también de Acuña, pero al igual que su tío citado frecuentemente solo por el primer apellido), fue obispo de Pamplona. La confusión con este último es máxima porque al ser ambos, aunque en distinto grado, sobrinos del mencionado arzobispo de Toledo y también canónigos en esa sede, se suelen identificar como la misma persona -*vid.* por ejemplo M. J. Lop Otín, *El cabildo catedralicio de Toledo en el siglo XV. Aspectos institucionales y sociológicos*, tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 2003, pp. 449 y 485-, pero el obispo de Pamplona era de mayor edad, y se sucedieron en la posesión de la canonjía toledana, ya que el primero la desocupó cuando fue nombrado obis-



- po de Pamplona en 1473, y desde 1482 se afincó en Roma, donde a los pocos años se convierte en rector de la iglesia de *Santiago de los Españoles* hasta su muerte en 1491. N. Salvador Miguel, "Alfonso Carrillo y Acuña (...-1491), obispo de Pamplona, personaje preclaro en Roma y poeta", *Medievalismo*, 26, 2016, pp. 281-327.
- Volviendo sobre el obispo de Ávila, Luis de Salazar apunta, además de sus obispados en Catania y Ávila, que fue canónigo de Toledo y presidente de la Chancillería de Ciudad Real. La mayor parte de estos datos son también consignados por Gil González Dávila, que además precisa que ejerció como presidente de la Chancillería justo hasta el traslado de esta a Granada en 1505, y que era canónigo de la seo toledana desde 1479. L. de Salazar y Castro, *Historia genealógica de la Casa de Lara*, Imprenta Real, por Mateo de Llanos y Guzman, Madrid, 1697, t. III, p. 390. G. González Dávila, *Theatro eclesiástico de las ciudades, e iglesias catedrales de España. Vidas de sus obispos y cosas memorables de sus obispados*, Imprenta de Antonia Ramírez viuda, Salamanca, 1618, p. 121.
- 55 A este respecto *vid.* M. C. Quintanilla Raso, "Marcos y formas de proyección de la nobleza conense en su entorno urbano y territorial" en *El tratado de Tordesillas y su época. Congreso Internacional de Historia*, Sociedad V Centenario del Tratado de Tordesillas, Valladolid, 1993, pp. 131-154, en especial 141 y ss.
- 56 El padre del obispo, Gómez Carrillo de Albornoz "el feo", era sobrino del Marqués de Santillana por vía materna, y por la paterna del obispo de Sigüenza y Cardenal de San Eustaquio en Roma, Alonso Carrillo, quien dejó a Gómez en régimen de mayorazgo todos sus bienes y territorios. N. Ávila Seoane, "Los señores medievales de Ocentejo y Valtablado del río en el concejo de Medinaceli", *Miscelánea Medieval Murciana*, 2007, XXXI, p. 29. Ambos tios aparecen mencionados en su testamento. Testamento de Gómez Carrillo de Albornoz, señor de Torralba (Cuenca) y de Beteta (Cuenca). Real Academia de la Historia, Fondo Salazar y Castro, 9/288, f<sup>o</sup> 82 a 84. Los lazos con los Mendoza se reforzaron cuando el heredero de Gómez, Pedro Carrillo de Albornoz, se desposó con Mencía de Mendoza, hermana del II Conde de Tendilla. Hay una truculenta historia detrás de esta herencia del mayorazgo, pues en realidad, el primogénito y heredero de esta unión fue Juan Carrillo de Albornoz, pero fue asesinado por su hermano Pedro. N. Ávila Seoane, *op. cit.*, pp. 30-32. J. I. Ortega Cervigón, "Crónica de un fratricidio: el linaje Carrillo de Albornoz en la tierra de Cuenca durante la Baja Edad Media", en M. I. del Val Valdivieso y P. Martínez Sopena (dirs.), *Castilla y el mundo feudal. Homenaje al profesor Julio Valdeón*, I, Universidad de Valladolid, 2009, pp. 407-422. Otros hermanos de nuestro obispo fueron Íñigo López Carrillo de Mendoza, virrey de Cerdeña; está enterrado en la capilla de San Ildefonso junto a su hermano Alonso, quien se convirtió en tutor de sus sobrinos desde 1497. A Íñigo le sucedió en el cargo de virrey, aunque por breve tiempo, su hermano Álvaro Carrillo de Albornoz.
- 57 J. Díaz Ibáñez, "el arzobispo Alfonso Carrillo de Acuña (1412-1482). Una revisión historiográfica", *Medievalismo*, 25, 2015, p. 139.
- 58 G. González Dávila, *op. cit.*, t. I, p. 121.
- 59 Carta del 15 de enero de 1486 al comendador Francisco de Rojas. A. de la Torre y del Cerro, *Documentos sobre relaciones internacionales de los Reyes Católicos*, vol. II, 1484-1487, C.S.I.C., Barcelona, 1950, pp. 276-277. Además, fue uno de los prelados a quien los Reyes Católicos encomendaron la reforma eclesiástica. M. L. Ríos Rodríguez, "La preparación de la reforma en Galicia: Alonso Carrillo de Albornoz y la diócesis auriense en 1489", *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie III, Historia Medieval, 13, 2000, pp. 325-339. M. N. Peiró Graner, "El Concilio de Trento y la autoridad episcopal en los monasterios benedictinos de la diócesis de Lugo", en R. Casal García, J. M. Andrade Cernadas y R. J. López López (coords.), *Galicia monástica: estudios en lebranza da profesora María José Portela Silva*, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, Universidad de Santiago de Compostela, 2009, p. 580.
- 60 Nos referimos a las que siguen estando en dicho templo. No hay que confundirlas con las atribuidas a Pedro Berruguete que hoy se encuentran en el Museo del Prado y que también pasaron por esta iglesia, pero que, como defiende Sonia Caballero, pueden proceder del convento dominico de Santo Tomás. S. Caballero Escamilla, "Las sargas de Pedro Berruguete en el Museo del Prado. Origen e interpretación iconográfica", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 101, 2008, pp. 7-23.
- 61 Post es el que propone la autoría del Maestro de Riofrío a la vez que recopiló todos los que previamente las habían atribuido a Santa Cruz como Tormo o Mayer. Ch. R. Post, *op. cit.*, pp. 387-389.
- 62 Maso Finiguerra, que entre 1461 y 1464 colaboraba con Pollaiuolo, es quien realizó parte de los diseños de esa obra de taracea dirigida por Giuliano da Maiano. Tal autoría se deduce de las anotaciones que el pintor Alesso Baldovinetti hizo en sus *Ricordi*, donde afirma que en el año 1464 había coloreado cinco cabezas diseñadas por Finiguerra en dicha sacristía, entre las que se encontraban las de la Virgen y un ángel, correspondientes a la *Anunciación*. Las otras tres cabezas son las de *San Zenobio* y dos diáconos, que precisamente son las figuras que se encuentran bajo la *Anunciación* en la intarsia. L. Whitaker, *op. cit.*, p. 47. Además, se ha querido ver por razones estilísticas la intervención del propio Pollaiuolo en los diseños de los profetas *Amós* e *Isaías* de este mismo conjunto. *Vid.* M. Haines, *The "Sacrestia delle Messe" of the Florentine Cathedral*, Cassa di risparmio di Firenze, Florencia, 1983, pp. 170-172, y M. Franzolin, "Le tarsie prospettiche della sacrestia delle messe in santa Maria del Fiore a Firenze", en L. Trevisan, *Tarsie lignee del Rinascimento in Italia*, Sassi editore, Vicenza, 2011, pp. 31-49.
- 63 El primero en advertirlo fue Gómez Moreno, quien en el *Catálogo monumental de Ávila* apuntó que era "copia libre de otro que pintó Filippino Lippi en Santa María sopra Minerva de Roma", M. Gómez Moreno, *op. cit.*, p. 155.
- 64 Entre otros cargos, Carafa fue arzobispo de Nápoles entre los años 1458-1484 y 1503-1505, además de administrador de varias diócesis, entre ellas la de Cádiz desde 1495. Un año después se trató la permuta entre este obispado y el de Catania por parte de sus titulares, para lo que contaban con la aquiescencia de los monarcas. Carta de 30 de enero de 1496 al cardenal de Santa Cruz. A. de la Torre y del Cerro, *Documentos sobre relaciones internacionales de los Reyes Católicos*, vol. V, 1484-1487, C.S.I.C., Barcelona, 1965, pp. 197-198. Quizá el negocio no llegó a nada debido a que ese mismo año Alonso Carrillo de Albornoz pasó a ocupar la sede de Ávila.
- 65 Conservado en la Galería Albertina de Viena. [http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=\[4861\]&showtype=record](http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[4861]&showtype=record)
- 66 El fresco, localizado en la pared del altar mayor, desapareció cuando Miguel Ángel ejecutó allí su Juicio Final. En la catedral de Nápoles existe una gran tabla de la *Asunción* hecha por Perugino para el altar mayor bajo el patrocinio de Oliviero Carafa. En ella, hoy ubicada en una capilla lateral, se repite idéntico ángel con arpa a la derecha de la mandorla, pero esta obra se fecha hacia 1506, cuando el obispo Carrillo de Albornoz llevaba ya diez años en la sede abulense. Dado que todas las pinturas que sirvieron de inspiración a las sargas de San Pedro se ejecutaron en las décadas de 1480 y 1490, coincidiendo con la estadía del obispo en Italia, pensamos que la obra que sirvió de inspiración fue la romana y no la napolitana. Hay otra copia de la *Asunción* peruginesca en la capilla dedicada a Santa Escolástica en el monasterio de Monteoliveto Maggiore, obra de Fra Antonio da Bologna, identificado con Antonio Rimpatta, pero fue realizada hacia 1515 coincidiendo con la estancia documentada de este pintor en dicho monasterio. *Vid.* A. Tempestini, "Antonio da Bologna, uno o due?", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 25, 3, 1981, pp. 347-349, il. 9-10.
- 67 M. Lucco, "Un caso historiográfico: Pedro Berruguete e Italia", en P. Silva Maroto (com.), *Pedro Berruguete. El primer pintor renacentista de la Corona de Castilla*, Junta de Castilla y León, 2003, p. 75.
- 68 Parece que desde el siglo XIX ya consta en los inventarios del museo de la Trinidad. E. Tormo, "El pintor de los españoles en Roma en el siglo XV. Antoniazzo Romano", *Archivo Español de Arte*, XVI, 58, 1943, p. 195.
- 69 J. Fernández Alonso, *op. cit.*, pp. 48 y 50. Fueron obras hechas bajo el mandato del obispo Valdés. Es una documentación que luego han recogido otros autores cuyos trabajos han tenido mayor repercusión, como E. Tormo, *op. cit.*, 1943, p. 205, o A. Cavallaro, *Antoniazzo Romano e gli antoniazzeschi. Una generazione di pittori nella Roma*
- del Quattrocento*, Campanoto Editore, Udine, 1992, p. 116.
- 70 Quiso elevar su feudo de Fondi a corte del Renacimiento, desde la década de 1460; el tríptico se fecha entre 1475 y 1476. A. Cavallaro, *op. cit.*, 1992, p. 62, y A. Cavallaro, "Antoniazzo Romano e la committenza Caetani a Fondi e a Capua", en A. Acconci (*a cura di*), *Fondi e la committenza Caetani nel Rinascimento, Atti del convegno (Fondi, 24 maggio 2012)*, De Luca editori d'Arte, Roma, 2014, pp. 73-84.
- 71 Cavallaro lo fecha en los inicios de la década de los noventa. A. Cavallaro, *op. cit.*, 1992, p. 95.
- 72 En este sentido, es interesante comparar el retablo mayor abulense con el de Toledo, pues son obras prácticamente coetáneas y muy diferentes estilísticamente.
- 73 M. J. Ruiz Ayúcar, "El sepulcro y la laude de «El Tostado»", *Archivo Español de Arte*, 54, 1981, p. 98.
- 74 Aunque sea un dato colateral, no está de más señalar cómo la red de relaciones entre esta élite abulense se estrecha aún más cuando constatamos que la sobrina y ahijada del obispo, Teresa Carrillo de Mendoza, hija de su hermano Íñigo, se casa con Gómez Dávila, primer marqués de Velada. En 1513 Teresa adquiere unas casas que habían sido de María Dávila, y que a su muerte en 1511 habían heredado las monjas del convento de las Gordillas, fundado por esta última. En estas casas con su torre fue donde había vivido "la virreina", y en este solar se edificará el palacio de Velada. M. T. López Fernández, "Ávila", en J. Urrea (dir.), *Casas y palacios de Castilla y León*, Valladolid, 2002, p. 13. La autora asigna equivocadamente a Fernando de Acuña el virreinato de Nápoles en vez del de Sicilia.
- 75 Archivo General de Simancas, Registro General del Sello, leg. 149701. *Vid.* nota 74.
- 76 P. M. Ibáñez Martínez, *Arquitectura y poder. Espacios emblemáticos del linaje Albornoz en la ciudad de Cuenca*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2003, p. 48.
- 77 Pese a no ser el titular de la capilla. Lo era su hermano por parte de padre y heredero del título, Luis Carrillo de Albornoz, al que le unía una estrecha relación. P. M. Ibáñez Martínez, *op. cit.*, 2003, pp. 48-49.
- 78 Lo cierto es que, dadas las luchas familiares tras el asesinato de Juan, el primogénito de la estirpe, por parte de Pedro, padre de este Gómez Carrillo de Albornoz de Cuenca y hermano del obispo de Ávila, desconocemos si el trato siguió siendo conflictivo. Solo sabemos que el futuro obispo era menor en el momento del fratricidio (1466) y que, aunque las disputas por la herencia continuaron a lo largo de los años, Alonso perdonó a su hermano dos años después de los hechos: "Después le perdonó don Alonso Carrillo, quinto y último hermano, que con el discurso del tiempo vino a ser obispo de Ávila, por escritura otorgada en onze de março del año de 1468". *Cfr.* en N. Ávila Seoane, *op. cit.*, p. 30.
- 79 Salvando, claro está, la temprana y fecunda relación en la Valencia de los Borja desde la década de 1470.



Copyright of Goya is the property of Fundacion Lazaro Galdiano and its content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission. However, users may print, download, or email articles for individual use.