

Lecturas de Historia del Arte



EPHIALTE

INSTITUTO MUNICIPAL DE ESTUDIOS ICONOGRAFICOS
VITORIA-GASTEIZ

1994

SUMARIO

PRESENTACION.

PONENCIAS	13
Valentino PACE (<i>Universita di Roma La Sapienza</i>) I rotoli miniati dell' exultet nell'Italia meridionale medievale.....	15
Joaquín YARZA LUACES (<i>Universidad Autónoma de Barcelona</i>) ¿Fuente o reflejo?. Límites Iconográficos de la miniatura gótica hispana.....	34
Ana DOMINGUEZ RODRIGUEZ (<i>Universidad Complutense de Madrid</i>) De Alfonso X de Castilla a Wenceslao II de Bohemia: Viaje e irradiación de la Iconografía de las constelaciones de la Ochava Esfera.	55
Alfonso E. PÉREZ SANCHEZ (<i>Universidad Complutense de Madrid</i>) Los grabados boloñeses del siglo XVII en la pintura española.....	65
Alfonso RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS (<i>Universidad Autónoma de Madrid</i>) La influencia de la arquitectura grabada en la real y construída del barroco español.....	81
Jesus Maria GONZALEZ DE ZARATE (<i>Universidad del País Vasco. Instituto Ephialte</i>). La Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial. La estampa en España: un caso de coleccionismo.	94
Francis HASKELL (<i>Universidad de Oxford</i>) Engraving and the spread of portraiture in the 16th and 17th centuries.	103
COMUNICACIONES	115
Juana HIDALGO OGAYAR (<i>Universidad de Alcalá de Henares</i>) La iconografía de Hércules en un manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid.....	117
Carlos MIRANDA GARCIA Tradición y originalidad en el retrato de autor del "Breviari d'amor" de Matfre Ermengaud de Béziers (Escorial, Ms. S.I. nº 3; Biblioteca Nacional, Ms. Res. 203).	124
Josefina PLANAS Un ejemplar del "Regimine Principum" de Egidio Romano en la biblioteca de Pedro Fernandez de Velasco, conde de Haro	130
Isabel ESCANDELL PROUST (<i>Universitat Autònoma de Barcelona</i>)Asimilación de modelos en los márgenes. Los manuscritos del gótico lineal catalán y su entorno.	142
Iñaki GALARRAGA ALDANONDO (<i>Escuela de Arquitectura Universidad del País Vasco</i>) Ideas de Arquitectura en la miniatura antigua.	151

Fernando A. MARÍN VALDÉS (<i>Universidad de Oviedo</i>) Las basas historiadas de San Miguel de Liño (Naranco) y sus nexos con la miniatura	159
Mª Luisa MELERO MONEO (<i>Universidad Autónoma de Barcelona</i>) La Mujer Apocalíptica y San Miguel: modelos miniados en San Miguel de Estella	166
Eukene MARTINEZ DE LAGOS (<i>Universidad del País Vasco</i>) Influencia de la miniatura medieval en la caza del unicornio, el púlpito del refectorio de la catedral de Pamplona: ¿Alegoría sacra o alegoría profana?	174
Lucia LAHOZ (<i>Universidad de La Rioja</i>) El encuentro de Salomón y la reina de Saba de la catedral de Vitoria	187
Pablo CANO SANZ (<i>Universidad Complutense</i>) ISABEL MATEO GOMEZ (<i>Investigadora del Dpto. de Hª del Arte "Diego Velázquez" C.S.I.C.</i>) La iconografía heráldica del Cardenal Cisneros a través del grabado y la miniatura.	192
Benito NAVARRETE PRIETO (<i>Universidad de Sevilla</i>) Los grabados de Cornelis Cort en la pintura sevillana de fines del siglo XVI.	204
María Dolores CAMPOS S-BORDONA Y MARCOS DE LA CUESTA GARCIA (<i>Universidad de León</i>) Los grabados del Prontuario de medallas de 1553 fuente de inspiración de la escalera prioral de San Isidoro de León.....	213
Elena RUIZ DE AZUA (<i>Instituto Ephialte</i>) Breves notas sobre las fuentes iconográficas en el Humanismo: un ejemplo de la alegoría de la Eternidad y la Numismática antigua.....	222
Virgilio BERMEJO (<i>Instituto Ephialte</i>) En torno a los resortes de la imaginería política en Epoca Moderna. Numismática y medallística en la iconografía de Felipe II.....	230
Leticia RUIZ GOMEZ (<i>Patrimonio Nacional</i>) Marcantonio Raimondi y La Ultima cena de las Descalzas Reales de Madrid.	243
Víctor MINGUEZ (<i>Universidad "Jaume I". Castellón</i>) Las "Rocas" del Corpus Valenciano: Fuentes grabadas y Tradición Artesanal	248
Elena ANGULO CRESPO (<i>Instituto Ephialte</i>) El "Triunfo del Amor" de Petrarca, a través de la estampa.	255
José María TORRES PEREZ (<i>Universidad de Navarra</i>) El eco de las "piedades" de Miguel Angel en algunos artistas españoles de los siglos XVI y XVII	263
María Soledad GARCIA FERNANDEZ (<i>Patrimonio Nacional</i>) Estampa y mueble cortesano: La interpretación de un modelo iconográfico.....	270
Aurora PEREZ SANTAMARIA (<i>Universidad de Barcelona</i>) Inspiracion y creación de Pau Costa en la Inmaculada del retablo de la catedral de Girona.	278
Mª De los Angeles DE LAS HERAS Y NUÑEZ (<i>Instituto de Estudios Riojanos</i>) El Grabado y la Iconografía de la Virgen de Valvanera.....	287

José Manuel RODRÍGUEZ DOMINGO (<i>Universidad de Granada</i>) La fortuna de Rafael a través de Raimondi: el "Juicio de París"	294
Virgilio BERMEJO (<i>Instituto Ephialte</i>) Naturaleza simbólica e ideología cristiana en el renacimiento alemán: Los ejemplos de Martín Schongauer y Lucas Cranach	303
Ignacio DIAZ BALERDI (<i>Universidad del País Vasco</i>) América prehispánica en los naipes.....	312
Hector SCHENONE, Andrea JAUREGUI y José Emilio BURUCUA. (<i>Universidad de Buenos Aires-Fundación Tarea</i>) Circulación de grabados e imagen religiosa en la cultura Barroca de la América del Sur: un estudio de caso.....	319
Ricardo FERNANDEZ GRACIA Para la Iconografía del Obispo-Virrey Don Juan de Palafox.....	326
Joaquín LORDA. Mercedes JOVER (<i>Universidad de Navarra</i>) "Figuras Quiméricas de un Renacimiento Bastardo" La reja del coro de la Catedral de Pamplona.....	333
José Carlos AGÜERA ROS (<i>Universidad de Murcia</i>) La pintura del siglo XVII en Murcia y las estampas.	342
Xesqui CASTAÑER LOPEZ (<i>Universidad del País Vasco</i>) Rubens como generador de imágenes y estéticas: Dibujos y grabados a partir de su obra.	350
Iñigo HIDALGO DE DIEGO Baltasar de Echave: Consideraciones sobre iconografía, perspectiva y arquitectura en dos de sus cuadros.....	357
Mª Angeles SANTOS ALMENDROS (<i>Universidad Autónoma de Madrid</i>) Del significado del rostro y su representación: La fisonomía	364
Lino CABEZAS GELABERT (<i>Universidad de Barcelona</i>) La perspectiva como modelo de la arquitectura. La arquitectura escorzada.....	371
Rafael LAMARCA RUIZ DE EGUILAZ (<i>Instituto Ephialte</i>) Las consideraciones sobre Cartari en los emblemas de Juan de Solórzano.	380
Rafael GARCIA MAHIQUES (<i>Universitat de València</i>) Fuentes para el programa emblemático en la Iglesia de la Compañía en Córdoba (Argentina) El <i>Imago Primi Saeculi</i>	394
Rafael LAMARCA. Elena ANGULO (<i>Instituto Ephialte</i>) La huella de la estampa como medio difusor de motivos iconográficos: El ejemplo de Ovidio en la platería del siglo XIX.....	404
Rosa MARTIN VAQUERO (<i>Universidad del País Vasco</i>) La influencia del grabado en el arte de la platería: Cuatro ejemplos ilustrativos	413

El eco de las “piedades” de Miguel Angel en algunos artistas españoles de los siglos XVI y XVII

JOSE MARIA TORRES PEREZ (Universidad de Navarra)

RESUMEN

Las versiones de la Piedad del Vaticano, la del dibujo para Vittoria Colonna y la del Descendimiento de la catedral de Florencia de Miguel Angel, tuvieron una considerable influencia en el arte español de los siglos XVI y XVII, por conocimiento directo de estas obras o a través de la difusión de estampas.

Se da a conocer el influjo de estas obras de Miguel Angel en la interpretación de la Piedad de la catedral de Avila atribuida a Juan Bautista Vázquez el Viejo; en la versión pictórica del retablo de Casas de Millán (Cáceres, 1545-1557); en el relieve de Gaspar Becerra en la catedral de Astorga (1558); en la pintura de la Trinidad que El Greco realizó para el retablo de Santo Domingo el Antiguo en Toledo (1577); en la puerta del sagrario de la iglesia de Moscardor (Alava) de fines del siglo XVI; en el retablo de la Piedad en la capilla de Caparros de la catedral de Pamplona (1600); en el sagrario de Navaridas (Alava), del primer tercio del siglo XVII; en la escena del Descendimiento de la iglesia de Tabar (Navarra), de mediados del siglo XVII; y en el relieve del retablo de Santa Cruz de Campezo (Alava), fines del siglo XVII.

La pintura y escultura de nuestro siglo XVI está abierta a lo internacional, mediante la importación de obras, los viajes de algunos artistas a Italia y la actividad de extranjeros en España -sobre todo italianos- que vinieron en el último tercio del siglo, atraídos por la perspectiva de trabajo que ofrecía la decoración del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. A este triple fenómeno hay que añadir la enorme difusión que, conforme avanza el siglo, tienen por el territorio hispano grabados y dibujos extranjeros procedentes sobre todo de Alemania, Países Bajos e Italia.

Miguel Angel es el genio que eclipsa a sus contemporáneos. La multiplicidad de figuras y escenas de su obra fue admirada por todos los artistas romanos y extranjeros llegados a Italia, hasta el extremo de someterse a una irresistible influencia. El eco de Miguel



Fig. 1.- Virgen de las Angustias de la catedral de Avila

Angel -en opinión del desaparecido profesor Salas- “cubre todo el mundo: es una de las mayores influencias artísticas, sin la cual no se puede entender la historia de las artes” (1).

La influencia de Miguel Angel en España se acusa de forma considerable en el siglo XVI, se aprecia en diverso grado en los siglos siguientes, y todavía en el XIX sus obras sirven de modelo a los artistas que se forman en las Reales Academias.

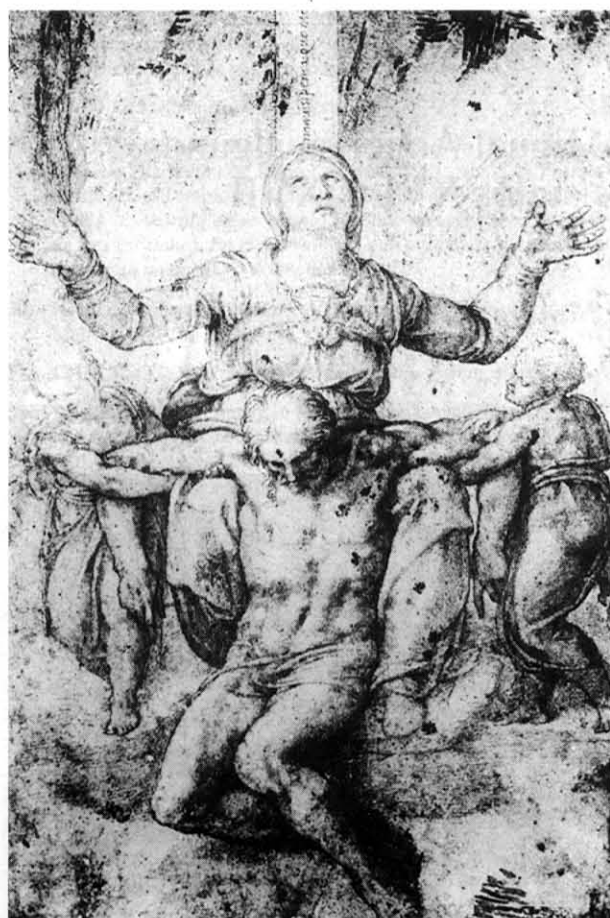


Fig. 2.- *Piedad para Vittoria Colonna*



Fig. 3.- *Descendimiento-Piedad de la catedral de Florencia*

El profesor Azcárate (2) manifiesta que entre los artistas españoles el campo fundamental de la influencia miguelangelesca fue el de la escultura, a través de maestros que conocen directamente la obra de Miguel Angel. Considera a Bartolomé Ordóñez y a Diego de Siloé como introductores de las formas grandiosas, monumentales, de amplias musculaturas, pero transformándolas al sentir estético del Renacimiento hispánico. En el segundo tercio de siglo -según opina el mismo profesor- Alonso Berruguete y Juan de Juni asimilan la esencia del espíritu miguelangelesco y con personalidad propia le imprimen un carácter acorde con el sentimentalismo castellano. Piensa también que el patetismo de las versiones de la *Virgen de las Angustias* es inexplicable sin un conocimiento previo de Miguel Angel. En tercer lugar menciona a Gaspar Becerra como introductor -a mediados de siglo- de un nuevo concepto de miguelangelismo, basado en una concepción académica, belleza, proporción y corrección plástica. Sus impresiones directas romanas, se hacen sentir en el monumental retablo de la catedral de Astorga (1558), que ejercen un poderoso

influjo en la escultura de las dos Castillas y en Navarra y en el País Vasco.

El bello grupo de la *Piedad del Vaticano* (1498), caracterizado por la armonía, monumentalidad, elegancia y corrección formal de las primeras obras de Miguel Angel, presenta una composición tradicional: Cristo muerto tendido sobre el regazo de su Madre. La Virgen -principal protagonista- inclina la cabeza y cierra los ojos, dirigiendo la mirada hacia su corazón, a la vez que acepta la voluntad divina con el gesto de su mano izquierda. Se difunde esta escultura a través de los buriles de Giulio Bonasone y Agostino Carracci (3) del que existen ejemplares en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York y en el Graphische Sammlung Albertina de Viena, respectivamente; y a la temprana réplica escultórica de Nanni di Baccio Bigio en Santo Spirito de Florencia, exacta a la de Miguel Angel (4). En España tenemos la *Virgen de las Angustias* (Lám. 1) en la catedral de Avila -atribuida por Gómez Moreno a Juan Bautista Vázquez el Viejo (5), que es una buena interpretación del original



Fig. 4.- Piedad del retablo de Casas de Millán (Cáceres)



Fig. 5.- Piedad del retablo de la catedral de Astorga

italiano, con solo variantes en la mano izquierda de la Virgen, en la disposición de la cabeza y piernas de Cristo.

La *Piedad* (ca.1545) que Miguel Angel dibuja para Vittoria Colonna, custodiada en el Isabella Stewart Gardner Museum de Boston, y la escultura del *Descendimiento-Piedad* (1545-1555) de la catedral de Florencia, tuvieron una considerable influencia en el arte religioso de la segunda mitad del siglo XVI y XVII. Sin duda, a su difusión contribuyeron los tempranos grabados que se hicieron de la primera, debidos a Giulio Bonasone (1546) Nicolo Beatrizet (1547) (6), Giovanni Battista de Cavalieri (1564) (7) y Agostino Carracci (1579) (8). A las copias escultóricas del *Descendimiento-Piedad*, realizadas por Lorenzo Sabbatini (1560-1570) para las iglesias de San Pedro, y Santa María del Monte en Roma y la de Giacomo Cortese para la Academia de San Lucas en la misma ciudad (9). Cherubino Alberti (10) difunde el grupo escultórico en una estampa que interviene la composición en la prensa, pero que tiene un relevante interés al mostrar la disposición de la pierna izquierda de Cristo, destruida por el propio Miguel Angel antes del fallecimiento de su discípulo Urbino, en diciembre de 1555.

En la *Piedad* para Colonna (Fig. 2), Cristo aparece en el centro, apoyado en las rodillas de su Madre y sostenido de los brazos por dos niños. Detrás, en segundo plano, la Virgen, en actitud orante, evoca el sacrificio de la cruz.

Miguel Angel, según Tolnay (11), pudo inspirarse para la composición en la xilografía de Dürero (1511) o en un buril de Agostino Veneto según Andrea del Sarto, en el que la Trinidad del grabador se transformó en una *Piedad*, adelantándose a la solución de Miguel Angel en unos treinta años. El grupo de la catedral de Florencia se inspira también en versiones de la *Santísima Trinidad*. Tolnay (12) cree ver los precedentes de la *Trinidad* atribuida con el mismo fundamento a Filippo Lippi y a Botticelli del Museo de Cherburgo, y en la xilografía antes mencionada de Dürero. El papel que desempeñaban los niños en la *Piedad* para Colonna, está transferido a la Virgen y a María Magdalena en el *Descendimiento* de Florencia (Fig. 3), que integra plenamente las tres figuras. El lugar ocupado por la Madre de Cristo se cede ahora a la figura de Nicodemo, que a pesar de estar situado detrás, sobresale por entero al grupo, dominándolo.

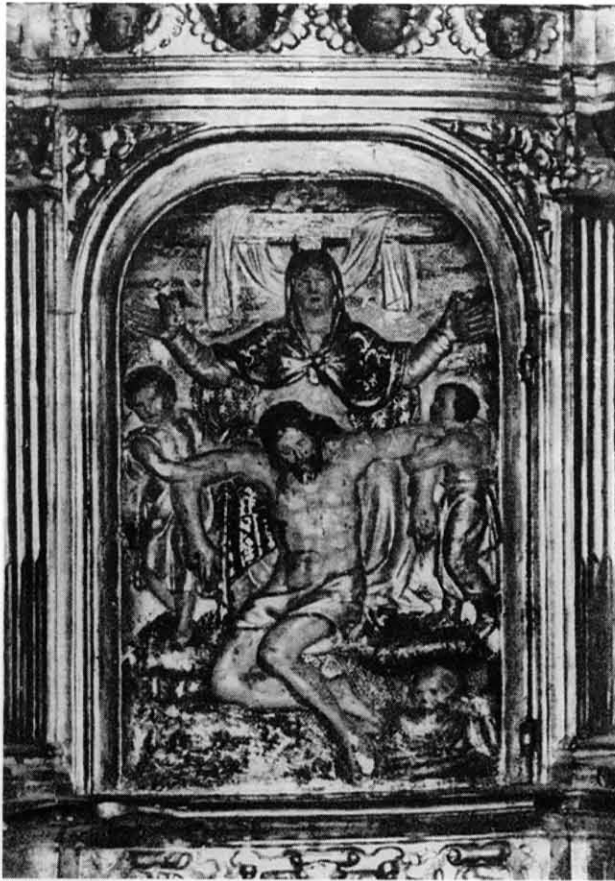


Fig. 6. - *Piedad* en el sagrario de la iglesia de Moscardor



Fig. 7. - *Piedad* de la catedral de Pamplona

La *Piedad* del retablo cacereño de Casas de Millán (1545-1557), pintado y dorado por Diego Pérez de Cervera, sigue muy cerca del dibujo de Miguel Ángel para Vittoria Colonna (13), que debió conocer en la estampa grabada por Beatrizet o Bonasone. En el ejemplar de este retablo (Fig. 4) se sustituyen los niños por las figuras arrodilladas del apóstol Juan y de María Magdalena, y toma de la composición del *Descendimiento* de Florencia el manto sobre la cabeza de Nicodemo al transformarlo en toca para la Virgen, y la sustitución de los niños por las figuras de los santos, aunque compuestos de diversa manera. Diego Pérez de Cervera en esta *Piedad* combina modelos y fórmulas tomadas de Miguel Ángel, pero su habilidad técnica carece de la vibración emotiva de los grandes genios. Las inexactitudes en la traducción del dibujo, materializadas en el resultado de un torso estrecho, que contrasta con el volumen de las piernas; también en la pequeña cabeza de San Juan con mirada distraída -como ajena a la escena representada-, bien pueden disculparse ante la temprana aceptación e introducción en España de modelos miguelangelescos.

Gaspar Becerra en la *Piedad* (Fig. 5) del retablo mayor de la catedral de Astorga (1558) interpreta la

composición de la *Piedad Colonna*. Representa a la Virgen con los brazos extendidos. El cuerpo de Cristo apoyado en el regazo de su Madre, colgado por las axilas de sus rodillas. Recursos coincidentes también con los de la Trinidad según Taddeo Zuccaro, que debió conocer personalmente. Difundida -con posteridad a la conclusión del retablo- en el buril de Cherubino Alberti (14). El desnudo de la figura de Cristo es magnífico y de mayor viveza y flexibilidad que el de Miguel Ángel. Al incurvar la figura hacia su izquierda, Becerra ha optado por seguir la composición del original de Zuccaro.

Juan de Juni, Francisco Rincón y Gregorio Fernández, se valen en sus "*Piedades*" de los recursos plásticos miguelangelescos empleados por Becerra, pero tratándolos por asimilación de modo diverso y magistral. La tipología se difunde por Castilla, País Vasco y Navarra, a través del conocimiento directo de los grandes escultores de Valladolid, y también del influjo de aquellos sobre Anchieta.

Xavier de Salas, en su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, al tratar sobre la relación entre Miguel Ángel y El Greco, refiere la traducción pictórica que nuestro pintor hace de la *Pie-*



Fig. 8.- Piedad del sagrario de la iglesia de Navaridas



Fig. 9.- Piedad en el retablo de la iglesia de Santa Cruz de Campezo (Alava)

de su advocación en Florencia el gesto del brazo y mano derechos de Cristo. En estrecha relación con la *Piedad* y *Descendimiento* de Miguel Angel pone también las *Piedades* de El Greco en el Museo de Filadelfia y la de la Hispanic Society de Nueva York (15).

En 1582, Pedro Bolduque contrata el retablo mayor de la iglesia de Berrueces de Campos (16), que termina su sobrino Mateo Enrique. Ambos escultores acusan la influencia de Juni y de Becerra, pero en el grupo de la *Piedad* de este retablo, falto de emoción y genialidad, se está copiando el diseño de la *Piedad Colonna* con ligeras variantes. Se suprime en la escultura las figuras de los niños, se acomodan los brazos de Cristo en las rodillas de la Virgen y se recogen las piernas del cuerpo difunto, para dejarlo semisentado sobre ellas.

En Moscardor (Alava), la puerta del sagrario (Fig. 6), procedente del retablo mayor de Peñacerrada (17), de la última década del siglo XVI, representa en bajorrelieve la *Piedad Colonna*. El anónimo escultor copia la escena literalmente de alguna estampa, probablemente de la grabada por Agostino Carracci, pues repite, tras la figura de la Virgen, la cruz con travesaño horizontal.

En el año de 1600, contrata Domingo Bidarte, en compañía con el pintor Juan Claver, un pequeño retablo para la capilla real de la catedral de Pamplona (18). En el registro principal se representa la *Piedad* en un bello relieve (Fig. 7). La concepción ampulosa, monumental y la composición piramidal clama su filiación miguelangelésca. La Virgen, que en palabras de Camón Aznar (19) es *poderosa, magna, con anchura casi telúrica*, sostiene el cuerpo de Jesús mucho más pequeño. La figura de la Virgen, en su concepción, evoca la *Piedad del Vaticano*, difundida en las estampas grabadas por Giulio Bonasone y Agostino Carracci (20). La de Cristo, repite, en su colocación entre las rodillas de la Virgen y en la rotundidad de su forma, el dibujo de la *Piedad* que Miguel Angel hizo para Vittoria Colonna. Sólo presenta como variante la cabeza girada hacia su izquierda y la pierna derecha algo más caída. La influencia de Miguel Angel debió llegarle de segunda mano. La profesora García Gainza cuando trata de este relieve, añade sobre el miguelangelismo rasgos anchetianos y una proximidad al estilo de su yerno Domingo de Lusa (21).

En la tierra de Alava, encontramos otros ejemplos de la *Piedad* iconográficamente emparentados con el de la catedral de Pamplona. Uno, en la puerta del sagrario renacentista de la iglesia de Navaridas (22) -que en el relieve bastante plano y tosco- sigue el mismo modelo que el de Domingo Bidarte, adelantando la pierna izquierda de Cristo (Fig. 8) e incorporando dos figuras en tercer plano a ambos lados de la Virgen. El otro ejemplo, -de finales del siglo XVII- es un relieve que se coloca en el banco del retablo mayor de la iglesia de Santa



Fig. 10.- Descendimiento de la iglesia de Tabar (Navarra)

Cruz de Campezo (23), que repite en estilo barroco la composición y emplea una técnica distinta en la talla y tratamiento de pliegues (Fig. 9). Además, incorpora un

fondo arquitectónico y vegetación verdaderamente retardatarios en su evocación medieval.

En el retablo colateral del lado de la Epístola de la localidad navarra de Tabar (primera mitad del siglo XVII), hay un relieve atribuido a Juan de Berroeta, que representa el *Descendimiento* (Fig. 10). La profesora García Gainza (24) expone que la escena, muy bien compuesta, está basada en el dibujo de Miguel Angel del Museo de Boston. En el relieve destaca el cuerpo difunto de Cristo entre varias figuras. El gesto del brazo derecho de la Virgen y la disposición de la figura de Cristo en el relieve navarro, deriva de la *Piedad* de Boston. Pero el giro de la cabeza y disposición de las piernas de Cristo hacia el lado contrario en que aparece en la composición del dibujo hay que buscarlo en el *Descendimiento* de la catedral de Florencia. La monumentalidad y proporciones están próximas al relieve de la catedral de Pamplona. Las demás figuras de la composición tienen precedentes en estampas italianas y flamencas. En la versión de Tabar se eluden los escorzos y el contraposto de las versiones originales de Miguel Angel.

Todos los grandes artistas, como ocurre con Becerra y El Greco, cuentan con un repertorio de imágenes de Miguel Angel en dibujos y grabados, que interpretan, combinan y adaptan a sus propias ideas, trasladándolas a su original con un estilo personal, que revela una profunda asimilación de sus modelos. La genialidad y viveza de la obra de Miguel Angel subyace en la de los artistas de primer orden, por lo que la obra de éstos se convierte en focos locales de influencia, alcanzando, en ocasiones, amplia difusión entre artistas menos dotados. Sin embargo, la copia literal y rigurosa lleva a los artistas de tercer orden a repetir modelos, tipos y formas en un trabajo en el que prima la imitación sobre la imaginación, en el que tímidamente se introducen ligeras variantes, y aunque falte la emotividad, vibración y genialidad de los primeros, no dificulta la acogida y posterior difusión.

NOTAS.

- (1).- SALAS, Xavier de., *Miguel Angel y El Greco: discurso... leído en el acto de su recepción pública en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 11 de junio de 1967*. Madrid, 1967, p. 14
- (2).- AZCARATE, José María de., "La influencia miguel-angelesca en la escultura española", en *Goya*, 74-75, 1976, pp. 104-121
- (3).- *The illustrated Bartsch*. New York, 1978; Vid. Bonasone, v. 28, formerly volume 15 (part 1), p. 257, lám. 53 (123); Carracci, v. 39, formerly volume 18 (part 1); pág. 144, lám. 104 (94)
- (4).- TOLNAY, Charles de., *Miguel Angel: escultor, pintor y arquitecto*. Madrid, 1985, pág. 95
- (5).- GOMEZ-MORENO, Manuel., *La escultura del renacimiento en España*. Barcelona, 1931, pág. 80
- (6).- *The illustrated Bartsch*. Vid. Bonasone, v. 28, formerly volume 15 (part 1), p. 268, lám. 64 (127); Beatrizet, v. 29, formerly volume 15 (part 2), pág. 268, lám. 25 (251)
- (7).- THIEME, Ulrich y BECKER, Felix., *Allgemeines lexikon der bildenden kunstler von der antike bis zur gegenwart*. Leipzig, reimpr. 1960, v. VI, pp. 216-217
- (8).- *The illustrated Bartsch*. Vid. Carracci, v. 39, formerly volume 18 (part 1); pág. 268, lám. 103 (94)
- (9).- Da noticia de estas réplicas Charles de TOLNAY, *Op. Cit.* pág. 177

- (10).- *The illustrated Bartsch*. Vid. Cherubino Alberti, v. 34, formerly volume 17 (part 1); pág. 141, lám. 23 (58)
- (11).- TOLNAY, Charles de., *Op. Cit.*, pág. 93
- (12).- *Ibidem*. *Op. Cit.*, pp. 98-99 y 176-177
- (13).- De esta influencia dimos noticia en 1985. Vid. TORRES PEREZ, José María., "El manierismo en la pintura cacereña de la segunda mitad del siglo XVI y primer tercio del XVII", en *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 61, 1985, pp. 233-258
- (14).- *The illustrated Bartsch*. Vid. Cherubino Alberti, v. 34, formerly volume 17 (part 1); p. 141, lám. 22 (57)
- (15).- SALAS, Xavier de., *Op. Cit.*, Cfr. pp. 22-23
- (16).- GARCIA CHICO, Esteban., *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid. Partido judicial de Medina de Rioseco. Valladolid*, 1959, v. 2, pp. 15-18
- (17).- El tabernáculo fue sustituido en 1803 por un sagrario ostensorio de estilo neoclásico. El tabernáculo retirado se vendió a la parroquia de Moscardor en 1813. Vid. *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria: arziprestazgos de Treviño, Albaina y Campezo*. Vitoria, 1968, v. II, pp.141 y 170
- (18).- CASTRO, José Ramón., *La escultura en Navarra en el siglo XVI*. 1936, pp. 147-149
- (19).- CAMON AZNAR, José., *La escultura y la rejería española del siglo XVI*. Madrid, 1967, vol. XVIII del *Summa Artis*, p. 358
- (20).- Vid. nota nº 6
- (21).- GARCIA GAINZA, María Concepción., *La escultura romanista en Navarra*. Pamplona, 1986, Vid. pág. 122
- (22).- *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria: Rioja alavesa*. Vitoria, 1967, v.1, pág. 126, láms. 217 a 219
- (23).- *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria: arziprestazgos de Treviño, Albaina y Campezo*. Vitoria, 1968, v. II, pp. 320-321, lám. 358
- (24).- GARCIA GAINZA, María Concepción., *Op. Cit.*, Vid. p. 214