

MÍMESIS DE LA MUERTE: ALONSO BERRUGUETE, EL GRECO Y LOS RETRATOS DEL CARDENAL TAVERA*

JOSÉ RIELLO¹

Universidad Autónoma de Madrid

Uno de los retratos más impresionantes pintados por el Greco a lo largo de su carrera es el del cardenal Juan Pardo de Tavera. Para pintarlo, dado que el cardenal había muerto en 1545 —cuando el pintor tenía unos 4 años—, el Greco recurrió a una mascarilla funeraria que el artista Alonso Berruguete sacó del cadáver de Tavera para tallar el retrato del cardenal para su tumba y también, probablemente, para pintar una efigie del prelado. Con sus obras, Berruguete y el Greco desafiaban los límites entre la realidad y su representación y entre la verdad y la ficción, traspasando los límites de las artes de la escultura y la pintura y subrayando sus diversas capacidades para materializar discursos que aunaban preocupaciones escatológicas y ambiciones puramente artísticas.

Palabras clave: Alonso Berruguete; el Greco; cardenal Juan Pardo de Tavera; mascarillas funerarias; retrato; Resurrección; parangón.

MIMESIS OF DEATH: ALONSO BERRUGUETE, EL GRECO AND THE PORTRAITS OF THE CARDINAL TAVERA

One of the most impressive portraits painted by El Greco throughout his career is the portrait of Cardinal Juan Pardo de Tavera. To paint it, since the Cardinal had died in 1545 —when the painter was around 4 years old—, El Greco turned to a funeral mask that the artist Alonso Berruguete had taken from the dead body of Tavera in order to carve the portrait of the Cardinal for his astonishing tomb and also probably for painting an effigy of the prelate. With their portraits, Berruguete and El Greco challenged the boundaries between reality and its representation, and between truth and fiction, crossing the boundaries of the art of painting, and underlining their diverse capacities to materialise discourses that combined eschatological concerns and artistic ambitions.

Keywords: Alonso Berruguete; El Greco; Juan Pardo de Tavera; death masks; portrait; Resurrection; paragone.

Cómo citar este artículo / Citation: Riello, José (2022): “Mímesis de la muerte: Alonso Berruguete, El Greco y los retratos del cardenal Tavera”. En: *Archivo Español de Arte*, vol. 95, núm. 377, Madrid, pp. 47-66. <https://doi.org/10.3989/aearte.2022.03>

* Este artículo retoma y amplía lo analizado en Riello, 2016, focalizando la atención en los retratos del cardenal Tavera, y se ha realizado en el marco del proyecto de investigación “El Greco y la pintura religiosa hispánica”, HAR2012-34099/ARTE del Ministerio de Ciencia e Innovación (MICINN); y del proyecto de investigación I+D+i, “Hacia Antonio Acisclo Palomino. Teoría e historiografía artísticas del Siglo de Oro”, Ref.: HAR2016-79442-P del Ministerio de Economía y competitividad. Una primera versión de este trabajo fue presentada el 1 de abril de 2016 en el panel *Art and Certainty in Early Modern Spain* organizado por la profesora María Lumberras, a quien quisiera agradecer la oportunidad de discutir con ella misma y con algunos brillantes colegas mis primeras conclusiones, agradecimiento al que sumo a los profesores Adam Jasienski, Fernando Marías y Felipe Pereda por sus comentarios. Agradezco a la Fundación Casa Ducal de Medinaceli, en especial a su Director General Juan Manuel Albendea Solís, la cesión de las imágenes de sus obras.

¹ jose.riello@uam.es / ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-0734-7731>

“Il viso di chi già sia morto, per la pittura vive lunga vita”.
Leon Battista Alberti, *De pictura*, c. 1435

I

En 1541, el cardenal Juan Pardo de Tavera (Toro, 1472-Valladolid, 1545) fundó en Toledo el hospital de San Juan Bautista, también llamado de Afuera por haberse construido más allá de los muros de la ciudad u hospital Tavera por el apellido de su fundador.² La institución tenía una función eminentemente caritativa, pues fue fundada para ejercer la virtud de la Caridad dando servicio a enfermos, sacerdotes sin recursos o ancianos desvalidos. A pesar de que en la práctica medicinal de la época es muy complicado diferenciar entre los cuidados físicos y los cuidados estrictamente espirituales, en el hospital Tavera parecía atenderse más a la asistencia espiritual que a la médica o terapéutica pues, según las Constituciones que regían el hospital, más que poner remedio al padecimiento físico de los enfermos el *enfermero mayor* debía ayudarles, esencialmente, en la remisión de sus penas, sobre todo previendo un posible o pronto fallecimiento.³ Esa preeminencia espiritual en la curación del enfermo tenía que ver con su salvación eterna y explica, al menos en parte, tanto los asuntos como las características de las obras que acabaron por decorar el hospital, desde el sepulcro del cardenal Tavera del que trataré en breve a las obras que el Greco haría allí entre 1595 y 1614: el tabernáculo con la pequeña escultura en madera del *Cristo resucitado* (Fundación Casa de Medinaceli) y los tres retablos con sus pinturas con *La Encarnación* (Madrid, Fundación Santander y Atenas, Alexandros Soutzos Museum), *El Bautismo de Cristo* (Fundación Casa de Medinaceli) y *La Resurrección de la carne* (Nueva York, Metropolitan Museum of Art).⁴ Para que esa Resurrección se produjera al final de los tiempos eran absolutamente necesarios tanto la *Encarnación* representada en el retablo del lado del Evangelio como el *Bautismo de Cristo* expuesto en el retablo central o la propia Resurrección de Cristo representada por la talla encarnada que quedaba suspendida sobre el Santísimo Sacramento y sobre las Sagradas Formas que estaban guardadas en la custodia pequeña del tabernáculo a la espera de ser consagradas y repartidas, fundamentalmente, entre los enfermos del hospital, y en particular durante la Pascua de Resurrección. Al fin y al cabo, la principal confortación para esos enfermos era la misma que constituye la principal y mejor promesa del cristianismo en su conjunto y, no por casualidad, su dogma cardinal: la Resurrección de la carne.⁵

Este discurso escatológico estaba íntimamente relacionado con las funciones políticas, sociales y religiosas del hospital, y también ha de vincularse con la tumba del cardenal Tavera tallada por Alonso Berruguete⁶ [fig. 1]. Berruguete se hizo cargo del proyecto para realizar el sepulcro el 20 de agosto de 1554,⁷ nueve años después de que el prelado falleciera, aunque puede que los contactos entre uno y otro ocurrieran más pronto en torno a los deseos del cardenal de ser enterrado en la capilla mayor de la catedral de Toledo enfrente del monumento funerario consagrado al cardenal

² Sobre el cardenal, Ezquerro Revilla, 2012. El hospital fue construido en un terreno adquirido por el prelado el 1 de enero de 1541. El 5 de febrero obtuvo permiso para usar el terreno por parte del emperador Carlos V y el 4 de marzo siguiente recibió la bula de fundación firmada por el papa Pablo III. La construcción comenzó el 9 de septiembre y concluyó algunos años después. Véanse Rodríguez y Rodríguez, 1921; Wilkinson, 1977; Zamorano Rodríguez, 1997 y Marías, 2007.

³ Zamorano Rodríguez, 1997.

⁴ Álvarez Lopera, 2007: 217-231; Díaz Fernández, 2007; Bérchez, 2012; Bérchez, 2014; Marías, 2014, pp. 291-299; Loffredo, 2019.

⁵ Riello, 2016.

⁶ Foradada y Castán, 1876: 73-74; Martí y Monsó, 1898-1901: 153-157; Orueta, 1917; Gómez-Moreno, 1941: 178-181; Gaya Nuño, 1944: 27-31; Camón Aznar, 1980: 159-162; Gómez-Moreno, 1983: 153-158; Redondo Cantera, 1987: *passim*; Marías, 1989: 295-296; Marías, 2007: 296; Arias Martínez, 2011: 195-203 y Vázquez, 2019, atribuyéndose buena parte de lo contado en Riello, 2016.

⁷ Foradada y Castán, 1876: 73-74; Martí y Monsó, 1898-1901: 154-155; Marías, 2007: 296.



Fig. 1. Alonso Berruguete y taller, *Sepulcro del cardenal Juan Pardo de Tavera*, 1554-1561, mármol. Toledo, Hospital Tavera-Fundación Casa Ducal de Medinaceli.

Pedro González de Mendoza, quien habría constituido un modelo para Tavera a varios niveles. No sabemos si Berruguete formó parte de ese proyecto original, pero sí que al final se hizo cargo de tallar el sepulcro destinado al hospital Tavera. Según el contrato, debía seguir el modelo establecido por Domenico Fancelli en 1518 para el sepulcro del cardenal Francisco Jiménez de Cisneros sito en la capilla de San Ildefonso en la iglesia de la Universidad de Alcalá de Henares y tallado por Bartolomé Ordóñez y sus ayudantes después de hacerse cargo del proyecto comisionado en origen a Fancelli tras fallecer en 1519.⁸ Con todo, Berruguete solo se adecuó al modelo en parte, como sería notado por los tasadores, quienes dedujeron veinte ducados del montante final de los inicialmente pactados 3.000 porque faltaba un listón de mármol negro en la base del sepulcro, si bien consideraron que la obra de Berruguete era mejor incluso que su modelo.⁹ Por otro lado, pidieron al escultor algunas pequeñas modificaciones, aunque murió antes de culminar la obra. En cualquier caso, esas no fueron las principales diferencias entre la tumba del cardenal Tavera y su modelo cisneriano.

Los motivos heráldicos, junto con otros de inspiración clásica o funeraria, abundan en la sepultura de Tavera. En el área inferior Berruguete incluyó relieves con *El Bautismo de Cristo* y *La degollación de san Juan Bautista* flanqueando un tondo con la imagen del santo, que era el santo del patronímico del cardenal y bajo cuya advocación estaba el hospital; en el otro frente, el *Triunfo de Santiago el Mayor en la batalla de Clavijo* y el traslado de los vestigios del santo flanqueando otra figura de Santiago como peregrino, relieves que remitían al tiempo en que Tavera fue arzobispo de Santiago de Compostela; a su vez, en uno de los lados menores se añadió la representación de *La imposición de la casulla a san Ildefonso* como referencia ineludible a la ciudad de Toledo, a su condición de sede episcopal y al propio Tavera como arzobispo de la Primada,¹⁰ y en las esquinas del sepulcro Berruguete incluyó representaciones alegóricas de las Virtudes Cardinales: *Fortaleza*, *Templanza*, *Prudencia* y *Justicia*. Por otro lado, de las tres Virtudes Teológicas solo la Caridad fue representada en la tumba, en la parte inferior y opuesta a la representación de *La imposición de la casulla a san Ildefonso*. La elección no solo estaba relacionada con las funciones caritativas del hospital y por la vocación caritativa del propio cardenal, sino que la virtud de la Caridad fue con-

⁸ Gómez-Moreno, 1941: 26-27; Gómez-Moreno, 1983: 32-33; Marchamalo Sánchez y Marchamalo Maín, 1985; Redondo Cantera, 1987: *passim*; Lenaghan, 2000: 399-405; Migliaccio, 2004: 383-384.

⁹ Martí y Monsó, 1898-1901: 154-155, 464; Gómez-Moreno, 1983: doc. XLIII, 235.

¹⁰ Redondo Cantera, 1987: 184; Marías, 2007: 160 afirma que “los rasgos del santo de perfil, recibiendo la casulla de manos de la Virgen, no parecen alejarse demasiado de los del prelado”.

siderada la primera entre las Virtudes Teológicas en un texto, la I Epístola de Pablo a los Corintios (I Cor 13, 13, en especial), que era fundamental para el discurso escatológico al que me refería al comienzo y que vertebraba todo el programa decorativo del hospital.

II

Una de las fuentes literarias fundamentales para entender el papel desempeñado por el cardenal Tavera durante su carrera eclesiástica y el del propio hospital en esa carrera es el *Chrónico de el cardenal Don Iuan Tauera* escrito por Pedro Salazar de Mendoza, quien sería gerente del hospital durante varios años, y publicado en 1603.¹¹ En ella Salazar ofrece alguna información relevante sobre la tumba de Berruguete:

Ha muchos años que se guarda [en el hospital] un sepulcro de *mármol de Carrara en la Ribera de Génova, tierra del marqués de Massa*, que acabó de labrar el año de *mil y quinientos y sesenta y uno* Alonso de Berruguete, Señor de la Ventosa, insigne escultor y pintor. Fue la postrera cosa que acabó y luego murió en el aposento que cae debajo del Reloj, el dicho año de sesenta y uno.¹²

Gracias a este testimonio se sabe no solo que la tumba fue acabada en 1561, aun con matices, sino que por el tiempo en que el libro fue publicado, el monumento estaba ya en el hospital aunque no había sido ensamblado e instalado en el lugar asignado en el transepto de la capilla mayor —no lo sería, de hecho, hasta 1624—; estas circunstancias también se conocen gracias a Salazar de Mendoza, quien en 1603 dice que “[el cadáver del cardenal Tavera] está en medio de el coro, cerca de el altar mayor; *en el ataúd en que vino de Valladolid sobre una tarima*, y encima una tumba, que se cubre con un paño carmesí, o morado conforme al tiempo, y cercada con una varanda.”¹³

Otras cuestiones de las narradas por Salazar de Mendoza atañen al fallecimiento de Berruguete, que murió en una de las habitaciones del propio hospital,¹⁴ pero lo que ahora más interesa tiene que ver con el material del sepulcro. Salazar de Mendoza dice que la tumba fue labrada en “*mármol de Carrara en la Ribera de Génova*”, lo que podría ser confirmado mediante un análisis de los materiales usados en la obra que aún no se ha realizado, pero también documentalmente: el 25 de octubre de 1557, el genovés Giovanni da Trevano da Lugano, conocido en España como Juan de Lugano,¹⁵ firmó una obligación para trasladar ocho lastras de mármol a Toledo que serían las usadas por Berruguete para tallar el sepulcro.¹⁶ La cuestión más relevante sobre el particular es que Lugano regentaba un exitoso negocio de importación de mármol de Carrara a España, e incluso más interesante aún es que esas ocho lastras de mármol procedían, como dice Salazar de Mendoza y como se anota literalmente en el documento, “de la cantera de porbazo que está en Carrara en el marquesado de Maça”¹⁷ refiriéndose a la cantera de Polvaccio, la misma que proveyó de mármol a Miguel Ángel durante buena parte de su carrera.¹⁸

Es sabido que Berruguete fue admirado por sus contemporáneos por diversas circunstancias, pero entre ellas no fue menor su relación directa con Miguel Ángel;¹⁹ desde este punto de vista no puede ser baladí que para una de sus últimas obras Berruguete eligiera como material un mármol

¹¹ Sobre Salazar de Mendoza, Bennassar, 1984; Kagan, 1984; Sáez, 1990; Mann, 1986; Soria Mesa, 1998; Fernández Collado, 1999; Sánchez González, 2000a; Sánchez González, 2000b; Quero, 2010; Kagan, 2014; Cera, 2016.

¹² Salazar de Mendoza, 1603: 380. Las cursivas, aquí y en lo sucesivo, son mías.

¹³ Salazar de Mendoza, 1603: 379.

¹⁴ Salazar de Mendoza, 1603: 380; Martí y Monsó, 1898-1901: 163-165; Vázquez, 2019: 211, n. 56.

¹⁵ Gómez-Moreno, 1941: 249; Gómez-Moreno, 1983: 155; Nicolau Castro, 2005: 102; Arias Martínez, 2011: 196-197. Sobre Lugano, véanse también Gómez Ferrer, 1998; López Torrijos/Nicolau Castro, 2002.

¹⁶ Gómez-Moreno, 1983: doc. XLIII, 233. “Una piedra del bulto del cardenal” había llegado ya en 2 de enero de 1557; Gómez-Moreno, 1983: doc. XLIII, 234.

¹⁷ Gómez-Moreno, 1983: 233.

¹⁸ Scigliano, 2005

¹⁹ Mozzati, 2009; Mozzati, 2013; Redondo Cantera, 2016; Mozzati, 2017.

que procedía de la misma cantera de la que se proveía el artista florentino. Después él mismo y gracias a Francisco de Holanda fue considerado una de las “águilas del Renacimiento” pero, y esto es lo relevante, por su dedicación a la pintura y no a su principal actividad, la escultura:²⁰ es muy significativo que en su época y en el contexto hispánico, Berruguete fuera considerado sólo como un “statuario ymaginario” tal y como se dice en la documentación que relaciona a Berruguete con el sepulcro del cardenal Tavera, en particular en los pagos recibidos desde el 6 de abril de 1555;²¹ “statuario ymaginario” y, por tanto, hacedor de imágenes en el más profundo sentido del término, probablemente el mejor hacedor de imágenes de la España del momento, pero artífice de imágenes y no más como si se confirmara la contraposición ahora ya famosa pero muy contestada y no solo en el ámbito del arte hispánico entre *Kultbild* y *Kunstbild*.²² Sin embargo, como intentaré mostrar en las páginas siguientes, precisamente en la obra de Berruguete el significado religioso converge y se solapa con otro que me atreveré a denominar como puramente artístico.

El elemento más destacado en la fortuna crítica de la tumba del cardenal Tavera es el magnífico retrato del prelado [fig. 2]. Tradicionalmente y desde que así lo propusiera en 1941 Manuel Gómez-Moreno en *Las águilas del Renacimiento español*, el retrato en mármol ha sido relacionado con la mascarilla funeraria que, aunque no haya constancia documental, ha sido atribuida al propio Berruguete, quien lógicamente la habría sacado a partir del cadáver de Tavera cuando falleció el 1 de agosto de 1545²³ [fig. 3]. De este modo, siempre se ha subrayado la dependencia del retrato en mármol con intermediación de la mascarilla funeraria respecto a su modelo real, es decir el cardenal en carne y hueso, hasta en los más mínimos detalles, que por lo demás se adecúan perfectamente al retrato literario que Salazar de Mendoza dejó en su biografía: “Fue el cardenal alto de cuerpo, delgado y derecho, de presencia muy autorizada y amable. Tenía el mirar reposado, grave, alegre y honesto. El rostro proporcionado con el cuerpo, más largo que ancho; la frente, llana y ancha; los ojos, grandes, rasgados, verdes y alegres; la nariz, corvada como pico de águila [...]. Las manos, largas, blancas, bien hechas”.²⁴

Las cavidades oculares y las sienas hundidas, la nariz aguileña, los pómulos pronunciados y los labios afilados son rasgos que podrían haber sido compartidos por otro cadáver por obra y gracia de la muerte, pero en este caso están estrechamente vinculados a la peculiar fisionomía asténica que caracterizaba al cardenal Tavera. La mascarilla funeraria muestra las huellas físicas dejadas por la muerte a un nivel general, pero al mismo tiempo reproducen meticulosamente los rasgos peculiares de un individuo particular, esto es, el cardenal Tavera.²⁵ En este sentido, la mascarilla podía ser una metonimia de toda muerte, pero también era el perfecto sustituto de su modelo específico;²⁶ era el cardenal Tavera en cuerpo, aunque no en alma, y esto, como se verá, lo fue por obra y gracia de Berruguete. En cualquier caso, es importante señalar que la diferencia esencial entre la mascarilla y el definitivo retrato marmóreo estriba en la representación de las órbitas oculares del cardenal. Dichas órbitas no podían ser reproducidas con detalle en la mascarilla funeraria

²⁰ Holanda incluye a Berruguete y Pedro Machuca, junto con otros 19 artistas, en la “Tavoa dos famosos pintores modernos a que ellos chamam aguias” que, como puede apreciarse por su propio título, en principio concernía solo a esos “pintores modernos”; véase Holanda, 1983: 347-373; Berruguete y Machuca, juntos, en p. 351; Siloé y Ordóñez, en p. 359.

²¹ Gómez-Moreno, 1983: 235.

²² Belting, 1990.

²³ Gómez-Moreno, 1941: 179 y Gómez-Moreno, 1983: 155. Orueta, 1917: 181 se refiere a la mascarilla, pero no como modelo para el retrato de la tumba, quizá porque este le parecía “más muerto” que la primera.

²⁴ Salazar y Mendoza, 1603: 356-357.

²⁵ Esta doble naturaleza de la mascarilla subyace en la descripción de la tumba de Orueta, 1917: 181: “El cardenal está muerto. No dormido, ni hierático o inexpressivo como otros yacentes, sino muerto. Más muerto que la mascarilla en yeso, que aún se conserva en el Hospital y fue sacada del mismo cadáver real y verdadero; más muerto todavía que todos los hombres muertos que pudiera ver el autor, porque no es un muerto singular, que podrá entristecer a unos cuantos, sino el alma, la esencia de la muerte, que horroriza y espanta a la humanidad entera”.

²⁶ Sobre el uso de mascarillas funerarias, véanse los clásicos Hutton, 1894; Schlosser, 1911 y Benkard y Kolbe, 1926. También Barasch, 1981; Herán, 2002; Flower, 2006; Geimer, 2007; Marchand y Frederiksen, 2010; Schmitt, 2012; Belting, 2013; Olariu, 2014; Pointon, 2014; Crowley, 2016; Hylland, 2018; López de Munain, 2018.



Fig. 2. Alonso Berruguete y taller, *Detalle del sepulcro del cardenal Juan Pardo de Tavera*, 1554-1561, mármol. Toledo, Hospital Tavera-Fundación Casa Ducal de Medinaceli.

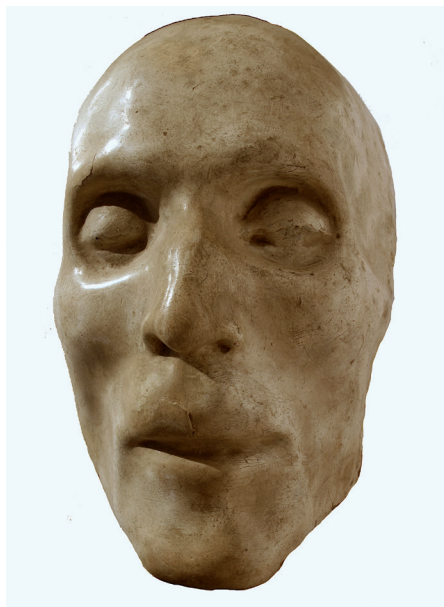


Fig. 3. *Mascarilla funeraria del cardenal Juan Pardo de Tavera*, 1545, yeso. Toledo, Hospital Tavera-Fundación Casa Ducal de Medinaceli, E280.

por obvias razones técnicas, pero sí podían ser escrupulosamente representadas en el retrato de mármol. En él, los ojos del cardenal están entreabiertos, una circunstancia que no ha sido suficientemente subrayada por los especialistas salvo alguna excepción, aunque lo ha sido principalmente para remarcar su cualidad vidriosa, justo la que relaciona de forma más directa el retrato del cardenal con la muerte.²⁷ De hecho siempre se ha subrayado el carácter cadavérico del retrato, desde los tiempos de Ricardo de Orueta al último libro de Manuel Arias o a la reciente exposición consagrada al artista en Washington y Dallas, pasando por Juan Antonio Gaya Nuño, José Camón Aznar o Fernando Marías.²⁸ Sin embargo, conviene destacar que Berruguete representó al cardenal con los ojos claramente entornados²⁹ y no con la ambigüedad con que eso ocurre en la mascarilla;

²⁷ Marías, 1989: 296: “[...] vidriosos ojos semicerrados y totalmente inexpresivos”.

²⁸ Gaya Nuño, 1944: 29 subraya la “sensación de muerte y acabamiento [...]”. Es sumario el adorno del almohadón y así es más llevadero admirarse ante esta cabeza cadavérica, de ojos muy hundidos, boca de muerto, cráneo al que le cae grande la mitra [...] cadáver marmoreo”. Camón Aznar, 1980: 193-194 afirma cómo “en esta mascarilla [...] encontramos el secreto de la impresionante faz mortuoria de la talla de Berruguete. La misma carvernosidad en los ojos, las mismas sienes hundidas, los mismos labios en proceso de tumefacción, todo el espanto, en fin, de un rostro muerto [...]”. En la cabeza del Hospital Tavera, todo aparece tumefacto [...]. No acaba de cerrarse la pupila, aumentando así su vidriosidad. Bajo la nariz algo aplastada, el labio superior está tumefacto, con hinchazón mortuoria, de un espantoso realismo. La boca es una simple raja y el labio inferior y el mentón participan de la misma impresión de carne muerta. Las manos enguantadas empuñan el báculo y a través del tejido se las advierte también con hinchazón cadavérica [...]. No acabarían de prodigarse los elogios a esta estatua tumbal de alucinantes rasgos fúnebres, inmortalizada la muerte en esta carne en trance ya de descomposición”. Marías, 1989: 296 enfatiza cómo “el arzobispo no es un personaje vivo ni dormido, es un cadáver revestido de pontifical, de vidriosos ojos semicerrados y totalmente inexpresivos, de mejillas rehundidas y labios entumecidos, de una realidad y una presencia corporal en la que, paradójicamente, solo ‘vive’ la muerte”, e insiste en Marías, 2007: 161. Finalmente, Arias Martínez, 2011: 201 señala que “la visión más veraz de la muerte se hace presente en ese rostro descarnado y patético del que ha desaparecido cualquier intento de idealización”.

²⁹ Incluso manteniendo que, en su retrato, el cardenal está muerto, Marías, 2007: 225, n. 8 propone que Berruguete debió haber realizado un modelo más detallado a partir del retrato del cardenal “en la que cambiaría la fisonomía del difunto, por ejemplo entreabriéndole los ojos”. Aunque es una sugestiva hipótesis, no era estrictamente necesario, ya que Berruguete podría haber modificado el retrato de la mascarilla en el retrato de la tumba sin recurrir a un modelo intermedio adicional.

al entreabrir los ojos del cardenal se podía establecer una relación perfecta entre la tumba y el discurso escatológico que años más tarde se desarrollaría en el tabernáculo y los retablos de la capilla mayor del hospital proyectados y realizados por el Greco. La decisión de orientar la tumba de modo que el cardenal pareciera contemplar el altar mayor no solo era un asunto de adecuación y decoro, sino que además se conseguía así que el cardenal, mirando hacia el altar mayor, contemplara a Dios “cara a cara”, como dice san Pablo en la ya citada I Epístola a los Corintios.

La tumba del cardenal Tavera se ha vinculado con una tipología franco-flamenca introducida por Gil de Siloé en la tumba del rey Juan II Trastámara y su esposa Isabel de Portugal, terminada en 1493 e instalada en la Cartuja de Miraflores en Burgos, especialmente debido a la inclusión de figuras alegóricas en las esquinas.³⁰ A su vez, esa misma tumba se ha relacionado con la escatología escolástica, destacando la importancia que la “metáfora de la escultura” podría haber tenido en la representación de la Resurrección y relacionándola con la representación de los llamados cuerpos gloriosos en la imaginería de la época: de acuerdo con esta analogía, cuando llegue el día del Juicio Final la materia de la cual se hicieron los cuerpos de los muertos se reintegrará en cuerpos inmortales, idénticos a los originales, tal como un escultor puede recomponer una escultura destruida utilizando el mismo material original.³¹ Con todo, y más allá de las analogías que se han propuesto entre uno y otro sepulcro, podría haber otra relación más profunda entre ellos: no se sabe si Berruguete conocía la tumba de Siloé, pero no hay duda de que, como los retratos del rey y de la reina, a nivel formal el retrato del cardenal Tavera descansa sobre una cama, apoya su cabeza en un cojín y, sobre todo, también mantiene sus ojos ficticiamente entreabiertos. En un nivel teológico, ambas tumbas, como todas las tumbas de la época, se basan en la creencia en la salvación de los muertos “en la restauración final de la resurrección de su cuerpo”,³² un asunto que, por cierto, el Greco representaría después en el retablo del lado de la Epístola de la capilla con el lienzo del Metropolitan Museum of Art. En la tumba del rey Juan II y la reina Isabel de Portugal y en la del cardenal Tavera, los muertos disfrutaban de la “visión beatífica” mientras mantienen los ojos abiertos o entornados³³ [figs. 4 y 5]; a la postre, al menos desde finales del siglo XII eran habituales las representaciones del fallecido como si estuviera vivo.³⁴ Sin embargo, la diferencia fundamental entre los retratos de las dos tumbas reside en el hecho de que en la de Siloé los cuerpos del rey y la reina son “eternos, indivisibles, incorruptibles, bellos y eternos”,³⁵ mientras que el del cardenal Tavera, como hemos visto, no lo es tanto o, más bien, no lo es nada. La cuestión no dependía solo de cómo las representaciones idealizadas de los monarcas debían compararse con las de otro tipo de personas fallecidas, sino de lo que llamaré mimesis de la muerte y que pasó por el uso de la mascarilla mortuoria por parte de Berruguete en un momento en que el ilusionismo en las representaciones escultóricas estaba empezando a ser considerado esencial e ineludible. Con el espléndido retrato marmóreo basado en la mascarilla funeraria, Berruguete había superado ampliamente las aspiraciones de Siloé en la sepultura de Burgos, pero también los logros de Fancelli y Ordóñez en el que había sido su modelo: el sepulcro de Cisneros. En él, el cardenal tiene sus ojos cerrados [fig. 6].

En la I Epístola a los Corintios, texto fundamental para la escatología cristiana y, como decía, esencial en el contexto del hospital, san Pablo dice:

Pero dirá alguno: ¿Cómo resucitan los muertos? ¿Con qué cuerpo vuelven a la vida? ¡Necio! Lo que tú siembras no recobra vida si no muere. Y lo que tú siembras no es el cuerpo que va a brotar, sino un simple grano, de trigo por ejemplo o de alguna otra planta. Y Dios le da un cuerpo a su

³⁰ Redondo Cantera, 1987: 105-106. Para la inclusión de las figuras en las esquinas, véanse Panofsky, 1992: 74-76 y Redondo Cantera, 1987: 105. Para el sepulcro de los reyes Juan II e Isabel de Portugal, véase Kasl, 2014.

³¹ Pereda, 2001.

³² Pereda, 2001: 57.

³³ Pereda, 2001: 59.

³⁴ El primer ejemplo, que yo sepa, está entre las tumbas de los Plantagenet en la abadía de Fontevault; véase Panofsky, 1992: 57.

³⁵ Pereda, 2001: 69.



Figs. 4 y 5. Gil de Siloé, *Detalles del sepulcro de los reyes Juan II e Isabel de Portugal*, 1493, mármol. Burgos, Cartuja de Miraflores. Dominio público.



Fig. 6. Domenico Fancelli, Bartolomé Ordoñez y taller, *Detalle del sepulcro del cardenal Francisco Jiménez de Cisneros*, 1521, mármol. Alcalá de Henares, Universidad, Capilla de San Ildefonso. Instituto del Patrimonio Cultural de España, Archivo Moreno, sign. 36169_B.

voluntad: a cada semilla su cuerpo. No toda carne es igual, sino que una es la carne de los hombres, otra la de los animales, otra la de las aves, otra la de los peces. *Hay cuerpos celestes y cuerpos terrestres; pero uno es el resplandor de los cuerpos celestes y otro el de los cuerpos terrestres.* Uno es el resplandor del Sol, otro el de la Luna, otro el de las estrellas. Y una estrella difiere de otra en resplandor. *Así también en la resurrección de los muertos; se siembra corrupción, resucita incorrupción; se siembra vileza, resucita gloria; se siembra debilidad, resucita fortaleza; se siembra un cuerpo animal, resucita un cuerpo espiritual* (I Cor, 15, 35-42).

¿Cómo podría Berruguete haber representado ese “resplandor” en su escultura del cuerpo beatíficamente prematuro del cardenal Tavera? La diferencia entre los retratos de Cisneros y Tavera en sus tumbas respectivas es aún más significativa si consideramos un retrato pictórico del cardenal Tavera que también se guarda en el hospital y que asimismo ha sido atribuido a Berruguete³⁶ [fig. 7]. Al ser un retrato, sorprende que el modelo tenga sus ojos más cerrados que abiertos de una manera incluso más ambigua que en el retrato de mármol de la tumba. Esta circunstancia, junto con el resto de las características del retrato pintado, deja pocas dudas de que Berruguete se basó en la mascarilla funeraria para pintarlo. Además debe considerarse cómo para resaltar su modestia en su biografía del cardenal, Salazar de Mendoza recurre a un tópico bien conocido que al menos hunde sus raíces en lo que Porfirio cuenta a propósito de la renuencia de su maestro Plotino para dejarse retratar,³⁷ si bien por razones bien distintas a las del cardenal, o, por cierto, de uno de sus contemporáneos, Ignacio de Loyola.³⁸ En efecto, dice Salazar de Mendoza que

[el cardenal Tavera] mostró también su mucha modestia en que no se consintió retratar, si bien lo procuraron muchos valientes pintores y escultores, particularmente Alonso de Berruguete, que fue de los más celebrados de aquel tiempo. El retrato que se puso en el cabildo de su santa iglesia, y otros que hay en el Hospital, se hicieron después que murió, por orden o mano del mismo Berruguete.³⁹

La mascarilla funeraria, el retrato de la tumba y el retrato pintado atribuido a Berruguete se encontrarían entre esos realizados después de la muerte del cardenal y, como dice Salazar de Mendoza, todos estaban en el hospital;⁴⁰ a ellos habría que añadir el que grabó Pedro Ángel para ilustrar el *Chrónico* de 1603 [fig. 8] y que parece una curiosa mezcla entre las versiones pintadas por Berruguete y el Greco, aunque siempre se ha supuesto que el retrato del cretense es posterior pues tiende a ser fechado en hacia 1608; su cronología podría adelantarse a la luz de esta comparación. En todo caso, hubo varios retratos del cardenal, todos ellos póstumos y todos ellos dependientes de la voluntad de Berruguete en lo que atañía a su factura, y se puede suponer que todos derivarían de la mascarilla al ser el prelado reacio a ser retratado, lo que habría impedido hacerlo en vida; así lo confirman las características del retrato del sepulcro, las del pintado atribuido a Berruguete u otros como el del Greco o el incluido en la biografía del cardenal.

Desde mi punto de vista, en el sepulcro del cardenal Tavera confluyeron varias agendas, y en particular la del cardenal o la del gerente del hospital, Pedro Salazar de Mendoza, o incluso la de los herederos del prelado, junto con la agenda del propio artista. Si Salazar de Mendoza dice que el cardenal “mostró también su mucha modestia en que no se consintió retratar”, y que por esa razón los retratos que se hicieron y que se conservaban en el hospital lo fueron después de la muerte del prelado, cabría preguntarse con qué motivo fueron hechos esos retratos y quién los encargó. En todo caso, en la tumba de Berruguete el cardenal está ya disfrutando de la directa visión de la luz

³⁶ Arias Martínez, 2011: 203.

³⁷ Porfirio, *Vita Plotini* 1, 5-10.

³⁸ Leturia, 1957; Rodríguez G. de Ceballos, 2003. Sobre el uso de mascarillas funerarias e iconografía devocional, véanse Krass, 2012 y Krass, 2015.

³⁹ Salazar de Mendoza, 1603: 374.

⁴⁰ Gómez-Moreno, 1941: 177 y Gómez-Moreno, 1983: 152 se refiere a un documento de 12 de abril de 1546 en que se paga a Berruguete 66 reales “a cuenta de un retrato del Cardenal Tavera, ya muerto”, pero añade que el administrador del hospital entonces, Bartolomé de Bustamante, declara que “no se ha hecho este retrato”.



Fig. 7. Atribuido a Alonso Berruguete, *Cardenal Juan Pardo de Tavera*, h. 1560, óleo sobre piedra. Toledo, Hospital Tavera-Fundación Casa Ducal de Medinaceli, P314.



Fig. 8. Pedro Ángel, *Retrato del cardenal Juan Pardo de Tavera* incluido en el *Crónico de el cardenal Don Juan Tavera* (1603), de Pedro Salazar de Mendoza. Madrid, Biblioteca Nacional de España, IH/6933.

divina, como ocurría con los llamados entonces cuerpos gloriosos y de un modo harto diferente a como los enfermos del hospital Tavera en trance de morir debían de pensar que sería su postrer momento y su espera del día del Juicio.

A esta posibilidad se añade otra que tiene que ver con la agenda puramente artística de Berruguete, y que desde mi punto de vista iría contra la imagen que él mismo tuvo en la España de su tiempo, cuando fue considerado un “statuario imaginario”, un artesano que hacía “imágenes” en el sentido más denso del término, pero nada más. Por el contrario, el propio Berruguete debía de pensar que con su labor trascendía la mera elaboración de “imágenes” para crear “arte” en los términos en que se entendía este otro término y particularmente en Italia, donde se había formado al calor de las enseñanzas de Miguel Ángel, es decir como una actividad autónoma y especulativa que, precisamente por esta naturaleza, podría llegar a ser más y más secular o más y más autónoma respecto del discurso puramente religioso. En este sentido, es significativo que Berruguete hiciera un alarde analizando y representando del natural al cardenal con esa crudeza peculiar que a todos nos espera en el lecho de muerte.⁴¹ La máscara que Berruguete talló como decoración del báculo que lleva el cardenal, inspirada en las que pudo ver como decoración subsidiaria en algunas obras de Miguel Ángel, gesticula desesperada ante el enigma de la salvación postrera, pero quizá también ante los estragos que la muerte había causado en la faz del prelado y, en particular, por la

⁴¹ Lo que, desde mi punto de vista, no supo apreciar Camón Aznar, 1980: 194: “Berruguete ha idealizado la muerte. Ha hecho un muerto arquetípico, resumiendo en sus facciones todo el horror de la muerte”.

capacidad del artista para reproducirlos con una pericia extraordinaria. Este análisis del natural —por así decir— iba contra la costumbre castellana contemporánea⁴² e incluso superaba el detallismo con que Siloé había tallado los retratos de los reyes de Castilla, Fancelli y Ordóñez el del cardenal Cisneros y Felipe Vigarny los retratos de los condestables de Castilla en su sepulcro de la catedral de Burgos y que seguramente Berruguete conocía muy bien por haber trabajado en obras destinadas a ornar la capilla.⁴³ ¿De dónde habría partido Berruguete para hacer una representación tan cruda, tan verista, tan real, como esta? Sin duda procedía de esa capacidad experimental e inventiva, del desdén hacia cierta tradición y hacia un decoro puramente convencional —que no hacia un decoro artístico, si se me permite llamarlo así, pues la representación rigurosa de la muerte fue la que determinó que el retrato del cardenal resultara así de severo, así de “natural”—, y de la naturalidad anatómica que anima sus figuras como, esencialmente, obras de arte autónomas, notas que vertebran toda su carrera y que nada tienen que ver con un supuesto expresionismo hispánico o goticista o una religiosidad tradicional que debía interesar más bien a sus clientes, como el cardenal Tavera o Salazar de Mendoza, o a los especialistas que han abordado el estudio de su obra desde unos presupuestos específicos, sino más bien con lo que había asimilado en los tiempos de formación en Roma y Florencia. Desde este punto de vista, no estaría de más preguntarse por el papel que en la carrera de Berruguete, y en particular en lo relativo al sepulcro del cardenal Tavera, pudo desempeñar la predilección de los florentinos por retratar a los miembros de su élite cívica y religiosa, la tradición del culto a las reliquias y su exhibición en relicarios con forma de busto o, sobre todo, la tradición de los exvotos y la escultura en cera producida por los llamados *fallimagini*, una tradición que, no por casualidad, vincula la producción votiva de las efigies de cera de la iglesia de la Santissima Annunziata con el arte florentino del retrato.⁴⁴ Es cierto que, en el caso de los exvotos o las efigies, el material por antonomasia era la cera, pero de algún modo el yeso empleado para hacer una mascarilla funeraria habría actuado de la misma manera que la cera, y eso en el caso de que no se hubiera empleado cera para realizarlo: es decir, obrando por duplicación directa y no por mera imitación visual. La cera, o en su defecto el yeso de la mascarilla en el caso del retrato del cardenal Tavera, sería un “artefacto cuyo poder simbólico sería precisamente *hacer creer en la resurrección de la carne*”,⁴⁵ que es justo el asunto cardinal del programa decorativo de la capilla mayor de un hospital cuya función primordial, como se vio al comienzo, era dar servicio a enfermos, sacerdotes sin recursos o ancianos desvalidos, muchos de ellos en el último trance de sus vidas.⁴⁶ Los *fallimagini* a quienes Berruguete conoció bien habrían comunicado “su maestría técnica del *realismo por contacto* (moldeado, vaciado de la cera, coloración del material) a los grandes artistas del Quattrocento”⁴⁷ y, a través de ellos, a los de la centuria siguiente, Berruguete

⁴² Lahoz Gutiérrez, 2011.

⁴³ Sobre el sepulcro del sexto condestable y su esposa véanse Cadiñanos Bardeci, 1983: 343-351; Río de la Hoz, 2001: 211-240. Sobre los trabajos de Berruguete para, probablemente, otro sepulcro, quizá del séptimo o del noveno condestable, véanse Alonso Cortés, 1923: 65; Cadiñanos Bardeci, 1983: 352-353; Gómez-Moreno, 1983: doc. XLII, 232-233 y Redondo Cantera, 1984: 263. Sobre el desempeño como retratista de Berruguete, Gómez-Moreno, 1941: 177 y Gómez-Moreno, 1983: 152.

⁴⁴ Desde el pionero estudio de Warburg, 1902. Véanse además MacLagan, 1923; Van der Velden, 1998; Holmes, 2009; Maniura, 2009; Belting, 2013; Kohl, 2013; Keizer, 2015; Siebert, 2017.

⁴⁵ Didi-Huberman, 2015: 228.

⁴⁶ Así lo determinaba también la bula de fundación emitida por Pablo III el 4 de marzo de 1541: “se celebren misas y ejerzan el cuidado de las almas de los pobres enfermos, y oigan sus confesiones y les impartan la debida absolución y la Eucaristía en la fiesta de Pascua y la Extremaunción en peligro de muerte”; véase Zamorano Rodríguez, 1997: 90. También lo subraya Salazar de Mendoza, 1603: 293-294: “Ninguna cosa encargan las Constituciones al Administrador y sacerdotes del Hospital con tanto afecto ni encarecimiento, como que este ministerio de *ayudar a bien morir* le hinchon con toda diligencia y puntualidad, por ser obra de tan perfecta y verdadera caridad, y cosa de tanto momento, importancia y merecimiento. Pues como dicen los que escriben de esta materia, acontece muchas veces que, por este Oficio, la divina providencia lleve a buen puerto a los que se habían de condenar, o por lo menos pasar en el Purgatorio más largas y duras penas, o cuando no sea lo uno ni lo otro, aproveche para que *el difunto parta en mayor gracia y goce de más gloria y bienaventuranza* [...] ejercicio tan necesario, tan espiritual, tan provechoso, tan meritorio”.

⁴⁷ Didi-Huberman, 2015: 230.

incluido, permitiendo que se hubieran constituido en reanimadores y se hubieran convertido en semidioses porque habrían invertido la obra de la muerte. De hecho, para Leon Battista Alberti esta había sido la base para aclamar el carácter cuasi divino del arte, y por ende su liberalidad: hacer presentes a los hombres ausentes y que los muertos parecieran vivos incluso después de siglos.

Sin embargo, en el caso del sepulcro del cardenal Tavera el muerto está muy muerto, “más muerto” incluso que en la mascarilla funeraria, como llegó a decir Ricardo de Orueta. Paradójica mimesis de la muerte como materia del arte, un asunto que ya Aristóteles había mencionado de pasada en su *Poética*:

ἃ γὰρ αὐτὰ λυπηρῶς ὁρῶμεν, τούτων τὰς εἰκόνας τὰς μάλιστα ἡκριβωμένας χαίρομεν θεωροῦντες, οἷον θηρίων τε μορφῆς τῶν ἀτιμοτάτων καὶ νεκρῶν [aunque los objetos mismos resulten penosos de ver nos deleitamos en contemplar en el arte las representaciones más realistas de ellos, las formas, por ejemplo, de los animales más repulsivos y *los cuerpos muertos*].⁴⁸

Es significativo que el propio Alberti consagre todo un párrafo del tratado sobre pintura al particular:

ed in colui che è morto, non vi è membro alcuno, che non appaja più che morto, cioè ogni cosa casca, le mani, le dita, il capo, ogni cosa languida ciondola. Finalmente tutte le cose convengono insieme ad *esprimere la morte del corpo*; il che è la più difficile di tutte le cose. Imperocchè il rassimigliare le membra oziöse in ogni parte in un corpo, è *cosa di eccellentissimo maestro*, siccome è il far che tutte le membra vive faccino qualche cosa. [Ciertamente el que está muerto no tiene ningún miembro que no parezca exangüe, todo cuelga, manos, dedos, cuello, todo cae lánguido y todo contribuye a *expresar la muerte del cuerpo*. *Esto es lo más difícil de todo*, pues fingir enteramente ociosos los miembros en un cuerpo, es tan de sumo artifice como presentarlos vivos y activos].⁴⁹

“La più difficile di tutte le cose”... Es perfectamente posible que un artista consciente o conocedor de estas convenciones, como casi seguro lo fue Berruguete, pudiera haber remitido a ellas no solo por la naturaleza del encargo, en este caso un retrato funerario, sino también por su propia voluntad artística para mostrar su habilidad precisamente en la representación de estos asuntos, poniendo su arte al servicio de lo que he llamado “mimesis de la muerte” como un acicate para lograr una determinada respuesta por parte de un público cultivado consciente o conocedor también de estas convenciones. El gran problema, insoslayable por ahora, es que nada o casi nada sabemos de la cultura de Alonso Berruguete.

III

Lo que parece claro es que en el hospital Tavera se desplegaba un destacado discurso escatológico vinculado con las funciones políticas, sociales y religiosas de la institución, en particular las relacionadas con el ejercicio de la Virtud de la Caridad y la reflexión en torno a la postrera resurrección de la carne predicada por Pablo en la primera a los corintios. A ese discurso escatológico se sumó otro puramente artístico que era el que interesaba a Berruguete de un modo muy parecido a como interesaría al Greco unos años después, durante los últimos seis de su vida, cuando acometió uno de los encargos más destacados de su carrera; este discurso no era independiente del primero, sino más bien al contrario, y en este sentido la decoración del hospital de Tavera podría considerarse un ejemplo paradigmático del estatus fluido que caracterizó a las imágenes religiosas realizadas en España desde la Baja Edad Media y durante la primera Edad Moderna. Precisamente porque ambas funciones de las imágenes, la religiosa y la artística, se superponían, esa relación estaba implícita en el discurso escatológico: a la función que las imágenes podían desempeñar para

⁴⁸ Aristóteles, *Poet.*, 1448b, 10.

⁴⁹ Alberti, *De pict.*, II, 37.

narrar ese complejo relato teológico promocionado por los clientes de las obras, en particular por los herederos del cardenal o el gerente del hospital Salazar de Mendoza, se sumaba el papel que esos artefactos podían desempeñar para los propios artistas y su particular concepción de las artes. De hecho, en el caso concreto del hospital Tavera habría que tener en cuenta, por un lado, precisamente, esa noción, que en el caso de Berruguete solo podemos intuir, pero que en el del Greco conocemos gracias a las anotaciones que escribió en los márgenes del tratado de arquitectura de Vitruvio en la edición y traducción de Daniele Barbaro publicada en 1556 y en la segunda edición de las *Vite* de Giorgio Vasari, publicada en 1568;⁵⁰ y por otro lado, las obras que el pintor cretense encontró al iniciar sus propios trabajos para el hospital, que fueron las realizadas por el escultor y pintor Alonso Berruguete a mediados del siglo XVI y con las cuales las suyas entrarían en una interesante competencia más allá de los límites temporales.

Como decía antes, Berruguete fue elogiado en vida por sus contemporáneos por diferentes circunstancias, siendo una de las más destacadas su relación directa con Miguel Ángel, pero también por el hecho de ser uno de los pocos artistas de origen hispánico que fueron mencionados por Vasari en sus *Vite*.⁵¹ Esto es relevante en sí mismo, pero además el libro de Vasari fue cuidadosamente leído y anotado por el Greco, y Berruguete es el único artista hispánico expresamente mencionado por el cretense en las notas que escribió en los márgenes de su copia del libro [fig. 9]. Es cierto que la mención se limita a la anotación del nombre de Berruguete,⁵² pero de ella se deduce que el Greco lo consideraba un artista digno, probablemente el primero entre los artistas hispánicos, en primer lugar porque Berruguete había aprendido en Italia, al igual que el Greco, de una manera que nada tenía que ver con la formación tradicional de los artistas hispánicos a quienes el Greco despreciaba como se deduce de sus propias anotaciones a los tratados de Vitruvio y Vasari, formación que además situaba a ambos y a sus producciones a lo que ellos mismos habrían considerado una distancia insalvable del resto de artistas y de sus producciones con los que concurrían en el competitivo mercado hispánico contemporáneo; en segundo lugar, porque Berruguete se había formado nada menos que con Miguel Ángel, a quien el Greco había admirado y despreciado a partes iguales, como también se deduce de sus anotaciones, pero con quien por razones cronológicas nunca coincidió; y en tercer lugar, porque Vasari había mencionado a Berruguete en su libro, pero no al Greco, lo que sin duda sería una de las razones por las que el cretense criticó e incluso despreció al artista y escritor de Arezzo. Sin embargo, más allá de estas motivaciones hay otra, aún más relevante. A pesar de que Berruguete fuera considerado como un “statuario ymaginario”, es probable que el Greco también pensara que las obras de Berruguete trascendían la mera elaboración de imágenes superando los límites devocionales de la imagería, razón por la cual no solo lo mencionó en sus anotaciones a Vasari, sino que incluso estableció con él una competencia artística en el hospital a varios niveles: material, técnico, teórico y práctico.

En efecto, para el Greco la práctica de la pintura era más dura que la de la escultura y la pintura era superior a la escultura porque, a diferencia de la escultura, no se limitaba a la reproducción de superficies, y porque la pintura, al no ser únicamente forma, como la concebían Miguel Ángel y sus seguidores, sino esencialmente color, podía no solo imitarlo todo, sino hacerlo de manera que podía incluso “engañar a los sabios con cosas aparentes”.⁵³ En otras palabras: al ser el color el fundamento esencial de la pintura, el pintor podía alcanzar niveles de ilusionismo en la creación de sus obras que una escultura solo podía lograr a duras penas, especialmente si había sido realizada en mármol blanco y por mucho que ese mármol procediera de las canteras de Polvaccio.

⁵⁰ Ambos ejemplares, cuyas anotaciones se han atribuido tradicionalmente al Greco desde su descubrimiento, se conservan en la Biblioteca Nacional de España (sign. R/33470 y R/41689 a R/41691, respectivamente). Sobre ellos, véanse Marías/Bustamante, 1981; Salas/Marías, 1992; Marías, 1997: 100-105 y 187-195; Marías, 1999; Davies, 2003; Motolese, 2012: 150-157; Riello, 2012; Docampo/Riello, 2014; Pon, 2014; Riello, 2015; Marías/Riello, 2017; Hochmann, 2019.

⁵¹ Vasari lo menciona, en la “vida” de Baccio Bandinelli, entre los artistas que copiaron el cartón de la *Batalla de Cascina* de Miguel Ángel.

⁵² Salas/Marías, 1992: 98 y 129.

⁵³ Marías/Bustamante, 1981: 80 y 226.

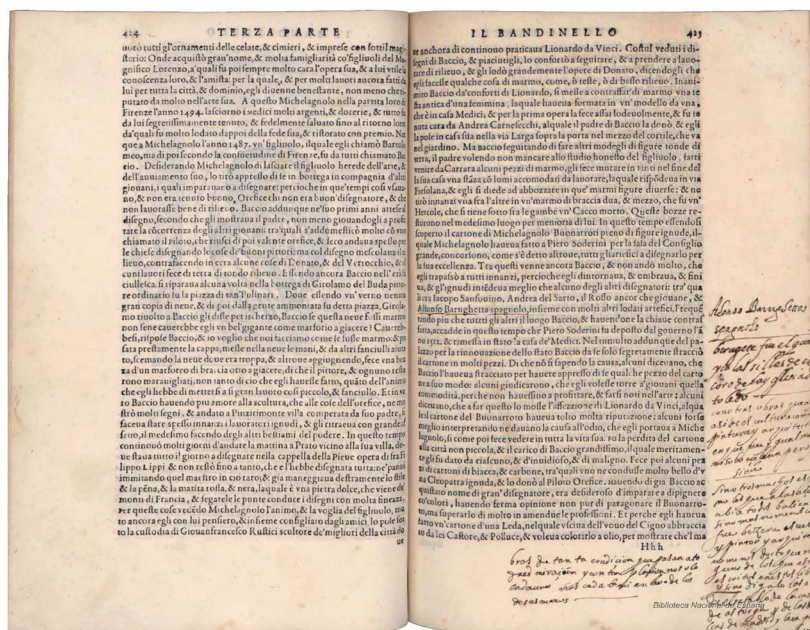


Fig. 9. Anotación del Greco con el nombre de Berruguete en el tercer volumen de *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori* (1568) de Giorgio Vasari. Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/41691, p. 425.

A partir de la pertinente propuesta de Manuel B. Cossio, habitualmente se ha pensado que el retrato del cardenal pintado por el Greco, conservado también en el hospital [fig. 10], deriva de la misma mascarilla funeraria que empleó Berruguete para sacar su retrato funerario;⁵⁴ sin embargo, no se ha subrayado la relación del retrato pintado por el Greco con el retrato pictórico que se supone pintado por Berruguete. Si estaba en el hospital entre los mencionados por Salazar de Mendoza, lo más probable es que el Greco lo conociera. De hecho, los paralelismos formales entre ambos retratos son tan relevantes como las diferencias: la pose es similar en ambas figuras, de tres cuartos, mirando a la izquierda del observador, ante una mesa y sobre ella, en el retrato atribuido a Berruguete, el galero del cardenal y un libro abierto sobre un cojín; en el del Greco, el birrete del cardenal y un libro cerrado. No obstante, mientras que en el primero el cardenal lleva solo el alba, en el segundo lleva la muceta roja, aunque la principal diferencia radica, por supuesto, en los ojos, abiertos y mirando directamente al observador en el retrato del Greco.

Ambos cuadros satisfacían el carácter taumatúrgico que se atribuyó al género del retrato durante la mayor parte de la Edad Moderna, definido con precisión por Alberti cuando escribió que el retrato “hace presente al ausente”, siendo en ambos casos el ausente una persona fallecida. Dicho esto, también hay que tener en cuenta que el retrato es un género de alcance semántico especialmente complejo, ya que podría resumir algunas de las reflexiones sobre la eficacia ilusionista de la pintura, sobre los sutiles límites entre arte y realidad o sobre fenómenos como la duplicación o la sustitución.⁵⁵ Esta última cuestión es de especial relevancia en ambos retratos, ya que su ejecución se basó más que probablemente en una mascarilla funeraria. En este uso radican tanto las similitudes como, sobre todo, las diferencias entre el retrato atribuido a Berruguete y el pintado por el Greco, y por esa razón debemos volver ahora a las ideas artísticas del Greco.

A lo largo de su carrera, el Greco consiguió representar la presencia ilusoria de sus retratados a través de las dos herramientas que, para él, eran inherentes al arte de la pintura: el color y lo que Marco Boschini llamaría tiempo después el “colpo venetian”.⁵⁶ Estos son los dos fundamentos que

⁵⁴ Cossio, 1908: 447-448. En tiempos de Cossio la máscara se guardaba aún en las habitaciones del administrador del hospital.

⁵⁵ Pope-Hennessy, 1966; Boehm, 1985; Burke, 1987; Lecercle, 1987; Campbell, 1990; Brilliant, 1991; Woodall (ed.), 1997; Pommier, 1998; Syson y Mann, 1998; Falomir (ed.), 2008-2009; Belting, 2013.

⁵⁶ Boschini, 1660: 56.



Fig. 10. El Greco, *Cardenal Juan Pardo de Tavera*, h. 1603, óleo sobre lienzo. Toledo, Hospital Tavera-Fundación Casa Ducal de Medinaceli.

hicieron que el Greco rechazara contundentemente la pintura de Miguel Ángel y la de aquellos artistas que habían adoptado los hallazgos formales y técnicos de Buonarrotti, entre ellos el propio Berruguete. De hecho, para el Greco el color y el “colpo venetian” eran los únicos medios para lograr la más cabal representación mimética tanto de la realidad circundante como de lo que él llama “lo imposible”,⁵⁷ especialmente en los retratos por la propia naturaleza sustitutiva del género, y para representar a alguien en una pintura y hacer que dicha pintura pareciera una realidad palpitante. Además, el artista cretense no solamente consagró buena parte de su carrera a la producción de retratos, sino que además dedicó algunas de sus anotaciones al género, lo que contrasta con su aparente desinterés por otros como la pintura de historia o la pintura religiosa. En efecto, además de su crítica a Miguel Ángel por este asunto en particular, al menos otras ocho reflexiones entre sus notas de lectura se centran en el género del retrato. Destaca la que se refiere a “éstos son los retratos hechos de voz”,⁵⁸ ya que de ella se deduce que el Greco diferenciaba entre los retratos hechos “de voz”, es decir de oídas o sin el retratado delante del pintor, y los retratos hechos del natural, es decir con el retratado delante del pintor; así es como el artista cretense debió pintar sus retratos,

⁵⁷ Marías/Bustamante, 1981: 80 y 227.

⁵⁸ Salas/Marías, 1992: 131.

siguiendo lo que había aprendido en Venecia, si no antes en su Creta natal. Para el Greco no había otra forma de retratar a alguien que no fuera a través de la representación fiel del aspecto físico del retratado y, en la medida de lo posible, de su presencia física mediante el color y la pincelada viva, sin renunciar a la par a establecer con sus retratos lo que me atrevería a llamar un discurso autónomo, un discurso teórico que se exponía y desarrollaba a través de la práctica pictórica. En este sentido, su retrato del cardenal Tavera podría considerarse como un retrato “de voz” en la medida en que el retratado, fallecido en 1545, no había podido posar para él. Sin embargo, lo más probable es que el Greco tuviera ante sí a su sustituto perfecto: la mascarilla funeraria que se conservaba en el hospital y que, muy probablemente, había sido sacada por Alonso Berruguete para poder hacer, a partir de ella, el retrato funerario de la tumba del cardenal y el retrato pictórico que se guarda en el hospital y que a él se atribuye. El mecanismo que hacía funcionar estos retratos póstumos era el mismo que legitimaba los iconos bizantinos de los santos: su eficacia como imágenes sagradas dependía de la verdadera relación entre los retratados y sus imágenes. Tavera no era un santo, pero el funcionamiento de su retrato, basado en la máscara funeraria de Berruguete, era análogo al de un icono, algo que el Greco, pintor formado en Creta en la tradición tardo-bizantina, conocía perfectamente.⁵⁹ Es difícil saber si Tavera aspiraba a ser elevado a los altares o que, por razones obvias, su entorno lo pretendiera una vez que el cardenal falleció tras una vida consagrada al ejercicio de la caridad; por supuesto, a ello también habría coadyuvado la biografía escrita por Salazar de Mendoza. En cualquier caso, lo cierto es que la relación de la mascarilla funeraria del prelado con los retratos que se hicieron de él una vez muerto replica los de otros casos en los que la mascarilla o los retratos sacados a partir de ella fueron o pudieron haber sido en un futuro el fundamento de sus imágenes de culto sancionadas por la autoridad eclesiástica y, por tanto, oficiales; de hecho, esa función era la razón esencial que explica que se sacaran esos retratos.⁶⁰

Por lo demás, el pintor cretense podría haber tenido en cuenta otra tradición que conocería bien durante sus años italianos, y que era precisamente aquella de la que procedía Berruguete. No me refiero solo, aunque también, a la predilección de los florentinos por la producción y la exposición de los retratos realizados a través de vaciados de mascarillas funerarias de los miembros de su élite cívica y religiosa —que, como decía en líneas anteriores, habría que tener en cuenta para comprender cabalmente el retrato de Tavera realizado por Berruguete—; a la tradición del culto a las reliquias y a su exhibición en relicarios de cabezas y bustos, o a la tradición verista de la escultura en cera producida por los *fallimagini*, una tradición que, por cierto, iba contra el poder de los conceptos de *idea* y *disegno* expuestos por Vasari en sus *Vite*,⁶¹ justo el mismo Vasari que tantas críticas merecía al Greco. Me refiero, más bien pero no únicamente, al virtuosismo “divino” del artista, que parece tanto más “un altro iddio”, como habría dicho Alberti,⁶² en tanto que invierte la obra de la muerte: al añadir el color y la pincelada viva de la tradición veneciana y al abrir los ojos del cardenal como por un milagro de la pintura, el retrato realizado por el Greco estaba destinado a ser más duradero que los de Berruguete, casi imperecedero, aunque esto solo habría resuelto parte del desafío artístico al que se enfrentó el cretense con sus obras del hospital, y cuyo asunto principal, desde el *Cristo resucitado* del tabernáculo hasta los tres cuadros pintados para los retablos, era la resurrección de la carne, que es también y no por casualidad el asunto principal del frontispicio de la edición *giuntina* de las *Vite* de Vasari [fig. 11], es decir, la que el Greco poseyó y leyó con fruición, y en el que los muertos resucitan al oír las trompetas del fin de los días y se alzan observando la tríada de alegorías que planea en el cielo y que no son, como cabría tal vez esperar, las tres personas de la Trinidad, sino la Pintura,

⁵⁹ Riello, 2019.

⁶⁰ Años después, Francisco Pacheco se referirá a ello; véase Pacheco, 1649: 590: “[...] mientras se hallare retrato verdadero de algún Santo que se [h]aya hecho muerto, o vivo, o por algún camino, o se supieren las señas de su rostro por la [h]istoria, o información de quie[n] le conoció, se le a de dar a todo lo dicho más crédito que a la imaginación”. Seguidamente Pacheco cita los retratos de santa Teresa de Jesús, Luis Bertrán —no sería santo hasta 1671— y Nicolás Factor —beatificado en 1786—, a los que añade a Pablo de Santa María, Rodrigo Álvarez y Fernando de Mata, que no fueron ni santificados ni beatificados. Sobre estos asuntos, véase Jasienski, en prensa.

⁶¹ Didi-Huberman, 1990.

⁶² Alberti, *De pict.*, II, 26.

Fig. 11. Frontispicio del primer volumen de *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori* (1568) de Giorgio Vasari que perteneció al Greco. Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/41689.



la Escultura y la Arquitectura, las únicas disciplinas que permiten trascender los estrechos límites de toda vida humana. Es lo que confirma la inscripción en latín: “HAC SOSPITE NVNQVAM/ HOS PERIISSE VIROS, VICTOS/ AVT MORTE FATEBOR” (“mientras [el arte] viva, nunca aceptaré que los hombres estén verdaderamente muertos”).⁶³ Desde mi punto de vista, quizá también para el Greco, la reintegración divina y la reanimación de los cuerpos de los muertos por parte de Dios en el Día del Juicio Final se contraponen a la generación ilusionista de vida por parte del artista solo mediante el arte de la pintura. Como escribió Alberti, “il viso di chi già sia morto, per la pittura vive lunga vita [los rostros de los muertos vuelven a la vida a través de la pintura]”.⁶⁴ En el sepulcro de Berruguete, el cardenal Tavera disfrutaba de la visión directa de la luz sagrada, aunque de hecho se encontraba en un limbo más allá de la vida. El cardenal solo podía mantenerse con vida en el retrato del Greco. Y si esto fue así, fue gracias al color, inherente al arte de la pintura, y a su capacidad para representar “lo imposible”. De hecho, el retrato póstumo del cardenal lo hacía presente: en definitiva, “vivo”⁶⁵.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso Cortés, Narciso (1923): “Otro sepulcro de los Condestables”. En: *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Burgos*, núm. 3, pp. 65-68.
- Álvarez Lopera, José (2007): *El Greco. Estudio y catálogo. Volumen II.1: Catálogo de obras originales: Creta. Italia. Retablos y grandes encargos en España*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.
- Arias Martínez, Manuel (2011): *Alonso Berruguete, Prometeo de la escultura*. Palencia: Diputación de Palencia.
- Barasch, Moshe (1981): “The Mask in European Art: Meanings and Functions”. En: Barasch, Moshe y Freeman Sandler, Lucy (eds.), *Art the Ape of Nature: Studies in Honor of H. W. Janson*. Nueva York: Harry N. Abrams, pp. 253-264.
- Belting, Hans (1990): *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München: Beck.

⁶³ Campbell, 2002.

⁶⁴ Alberti, *De pict.*, II, 25.

⁶⁵ Salazar de Mendoza donó al hospital un retrato del cardenal Tavera “para que se ponga donde todos gocen del”; Kagan, 1984: 86. Ese retrato ha sido relacionado con el pintado por el Greco, basándose en el hecho de que este segundo se registra en los inventarios del hospital desde 1630 según la noticia publicada por Rodríguez y Rodríguez, 1921: 30. La relación entre el retrato que perteneció a Salazar de Mendoza y el pintado por el Greco es plausible, pero no incuestionable.

- Belting, Hans (2013): *Faces: Eine Geschichte des Gesichts*. München: Beck.
- Benkard, Ernst/Kolbe, Georg (1926): *Das ewige Antlitz: eine Sammlung von Totenmasken*. Fráncfort-Berlin: Frankfurter Verlags-Anstalt.
- Bennassar, Bartolomé (1984): "Los inventarios post-mortem y la historia de las mentalidades". En: *La documentación notarial y la Historia*, vol. I. Santiago de Compostela: Universidad.
- Bérchez, Joaquín (2012): "Endlessly Intriguing: El Greco as *Architeto* of Altarpieces". En: Marías, Fernando (ed.), *El Greco's Visual Poetics*. Tokyo: NHK-The Asahi Museum, pp. 272-276.
- Bérchez, Joaquín (2014): "El Greco y sus enigmas arquitectónicos". En: Marías, Fernando (ed.), *El griego de Toledo*. Toledo: Fundación el Greco 2014, pp. 67-87.
- Boehm, Gottfried (1985): *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*. München: Prestel.
- Boschini, Marco (1660): *Carta del navegar pitoresco*. Venecia: Il Baba.
- Brilliant, Richard (1991): *Portraiture*. Londres: Oxford University Press.
- Burke, Peter (1987): "The Presentation of the Self in the Renaissance Portrait". En: Burke, Peter: *The Historical Anthropology of Early Modern Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 150-167.
- Cadiñanos Bardeci, Inocencio (1983): "Felipe Bigarny, Alonso Berruguete y los sepulcros de los condestables en Burgos". En: *Archivo Español de Arte*, tomo 56, núm. 224, pp. 341-354.
- Camón Aznar, José (1980): *Alonso Berruguete*. Madrid: Espasa Calpe.
- Campbell, Lorne (1990): *Renaissance Portraits. European Portrait-Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries*. New Haven-Londres: Yale University Press.
- Campbell, Stephen J. (2002): "'Fare una cosa morta parer viva': Michelangelo, Rosso, and the (Un)Divinity of Art". En: *Art Bulletin*, núm. 84, pp. 596-620.
- Cera, Miriam (2016): "Pedro Salazar de Mendoza: Patron of El Greco and Bibliophile". En: Stoenescu, Livia (ed.), *Creative and Imaginative Powers in the Pictorial Art of El Greco*. Turnhout: Brepols, pp. 49-81.
- Cossio, Manuel B. (1908): *El Greco*. Madrid: Victoriano Suárez.
- Crowley, Patrick R. (2016): "Roman Death Masks and the Metaphorics of the Negative". En: *Grey Room*, núm. 64, pp. 64-103.
- Davies, David (2003): "El Greco's Religious Art: The Illumination and Quickening of the Spirit". En: Davies, David (ed.), *El Greco*. Londres: National Gallery Company, pp. 45-71.
- Díaz Fernández, Antonio José (2007): "El retablo mayor de la iglesia del Hospital de San Juan Bautista, obra barroca del madrileño Juan de Ocaña (1657), no de los Theotocópuli". En: *Anales toledanos*, núm. 43, pp. 135-150.
- Didi-Huberman, George (1990): *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*. París: Minuit.
- Didi-Huberman, George (2015): *Falenas. Ensayos sobre la aparición*. Santander: Shangrila.
- Docampo, Javier/Riello, José (eds.) (2014): *La biblioteca del Greco*. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Ezquerria Revilla, J. (2012): "Pardo de Tavera, Juan". En: *Diccionario biográfico español*, vol. XI. Madrid: Real Academia de la Historia.
- Falomir, Miguel (ed.) (2008-2009): *El retrato del Renacimiento*. Madrid, Museo Nacional del Prado.
- Fernández Collado, Ángel (1999): *La catedral de Toledo en el siglo XVI*. Toledo: Instituto Provincial de Estudios e Investigaciones Toledanas.
- Flower, Harriet I. (2006): *Ancestor Masks and Aristocratic Power in Roman Culture*. Nueva York: Oxford University Press.
- Foradada y Castán, José (1876): "El mausoleo del Cardenal Tavera". En: *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, núm. 5, pp. 73-77.
- Gaya Nuño, Juan Antonio (1944): *Alonso Berruguete en Toledo*. Barcelona: Editorial Juventud.
- Geimer, Peter (2007): "Image as Trace: Speculations about an Undead Paradigm". En: *Differences*, núm. 18, 1, pp. 7-28.
- Gómez Ferrer, Mercedes (1998): "El taller escultórico de Juan de Lugano y Francisco de Aprile en Valencia". En *El Mediterráneo y el arte español*. Valencia: Generalitat de Valencia, pp. 122-29.
- Gómez-Moreno, Manuel (1941): *Las Águilas del Renacimiento español: Bartolomé Ordoñez, Diego Siloé, Pedro Machuca, Alonso Berruguete: 1517-1558*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Gómez-Moreno, Manuel (1983): *Las águilas del Renacimiento español. Ordoñez, Siloé, Machuca, Berruguete*. Madrid: Xarait.
- Herán, Emmanuelle (2002): "Le dernier portrait ou la belle mort". En : Herán, Emmanuelle (ed.): *Le Dernier Portrait*. París, RMN.
- Hochmann, Michel (2019): "Las apostillas de Greco aux *Vite* de Vasari". En: Kientz, Guillaume (ed.), *Greco*. París: RMN, pp. 108-111.
- Holanda, Francisco de (1983): *Da pintura antiga*. Introducción y notas de Ángel González García. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Holmes, Megan (2009): "Ex-votos: Materiality, Memory, and Cult". En: Cole, Michael y Zorach, Rebecca (eds.): *The Idol in the Age of Art: Objects, Devotions and the Early Modern World*. Aldershot: Ashgate, pp. 159-181.
- Hutton, Laurence (1894): *Portraits in Plaster, From the Collection of Laurence Hutton*. Nueva York: Harper & Brothers.
- Hylland, Ole Marius (2018): "Faces of Death: Death Masks in the Museum". En: Brenna, Brita; Christensen, Hans Dam y Hamran, Olav (eds.), *Museums as Cultures of Copies. The Crafting of Artefacts and Authenticity*. Londres: Routledge, pp. 172-186.
- Jasienski, Adam (en prensa): *Praying to Portraits: Audience, Identity, and the Inquisition in the Early Modern Hispanic World* (título provisional): University Park: Penn State University Press.
- Kagan, Richard L. (1984): "Pedro Salazar de Mendoza as Collector, Scholar and Patron of El Greco". En: *Studies in the History of Art, 13, El Greco: Italy and Spain*, pp. 85-92.
- Kagan, Richard L. (2014): "El Greco in Toledo. The Web of Friendship, Patrons, Clients, Supporters". En: Hadjinicolaou, Nicos (ed.): *Friends and Patrons of El Greco in Toledo*. Atenas: Benaki Museum, pp. 1-33.

- Kasl, Ronda (2014): *The Making of Hispano-Flemish Style: Art, Commerce, and Politics in Fifteenth-Century Castile*. Turnhout: Brepols.
- Keizer, Joost (2015): "Portrait and Imprint in Fifteenth-Century Italy". En: *Art History: Journal of the Association of Art Historians*, 38, núm. 1, pp. 10-37.
- Kohl, Jeanette (2013): "Casting Renaissance Florence. The Bust of Giovanni de' Medici and Indexical Portraiture". En: Motture, Peta; Jones, Emma y Zikos, Demetrios (eds.), *Carvings, Casts and Collectors. The Art of Renaissance Sculpture*. Londres: Victoria & Albert Museum.
- Krass, Urte (2012): *Nah Zum Leichnam: Bilder Neuer Heiliger Im Quattrocento* (Italianische Forschungen Des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, I Mandorli). Múnich: Deutscher Kunstverlag.
- Krass, Urte (2015): "A Case of Corporate Identity: The Multiplied Face of Saint Antonino of Florence". En: *Representations*, 131, núm. 1, pp. 1-21.
- Lahoz Gutiérrez, María Lucía (2011): "La escultura en la Corona de Castilla: una polifonía de ecos". En: *Artígrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, núm. 26, pp. 243-286.
- Lecerclé, François (1987): *Le Chimère de Zeuxis. Portrait poétique et portrait peint in France et en Italie à la Renaissance*. Tubinga: John Benjamins Pub Co.
- Lenaghan, Patrick (2000): *The Arrival of the Italian Renaissance in Spain: The Tombs by Domenico Fancelli and Bartolomé Ordóñez*. Ann Arbor, Michigan: UMI.
- Leturia, Pedro de (1957): *Estudios ignacianos*. Roma, Institutum Historicum S.I.
- Loffredo, Fernando (2019): "Greco face à la sculpture". En: Kientz, Guillaume (ed.), *Greco*. París: RMN, pp. 150-155.
- López de Munain, Gorka (2018): *Máscaras mortuorias. Historia del rostro ante la muerte*. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil Ediciones.
- López Torrijos, Rosa/Nicolau Castro, Juan (2002): "La familia Cárdenas, Juan de Lugano y los encargos de escultura genovesa en el siglo XVI". En: *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, núm. LXVIII, pp. 169-90.
- MacLagan, Erik (1923): "The Use of Death-Masks by Florentine Sculptors". En: *The Burlington Magazine*, 43, núm. 249, pp. 302-304.
- Maniura, Robert (2009): "Ex Votos, Art and Pious Performance". En: *Oxford Art Journal*, vol. 32, núm. 3, *Mal'occhio: Looking Awry at the Renaissance Special Issue*, pp. 411-425.
- Mann, Richard G. (1986): *El Greco and His Patrons: Three Major Projects*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Marchamalo Sánchez, Antonio/Marchamalo Maín, Miguel (1985): *El sepulcro del cardenal Cisneros*. Alcalá de Henares: Fundación Colegio del Rey.
- Marchand, Eckart y Frederiksen, Rune (eds.) (2010): *Plaster Casts, Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present*. Berlin-Boston: De Gruyter.
- Marias, Fernando (1989): *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*. Madrid: Taurus.
- Marias, Fernando (1997): *El Greco. Biografía de un pintor extravagante*. San Sebastián-Madrid: Editorial Nerea.
- Marias, Fernando (1999): "El pensamiento artístico del Greco: de los ojos del alma a los ojos de la razón". En: Álvarez Lopera (ed.), *El Greco: identidad y transformación*. Madrid: Museo Thyssen Bornemisza, pp. 153-73.
- Marias, Fernando (2007): *El Hospital Tavera de Toledo*. Sevilla: Fundación Casa Ducal de Medinaceli.
- Marias, Fernando (ed.) (2014): *El griego de Toledo*. Toledo: Fundación El Greco 2014.
- Marias, Fernando/Bustamante, Agustín (1981): *Las ideas artísticas del Greco. Comentarios a un texto inédito*. Madrid: Editorial Cátedra.
- Marias, Fernando/Riello, José (2017): *El Greco. Il miracolo della natura. Il pensiero artistico di El Greco attraverso le note a margine a Vitruvio e Vasari*. Roma: Castelvich.
- Martí y Monsó, José (1898-1901): *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid*. Madrid: Imprenta Leonardo Miñón.
- Migliaccio, Luciano (2004): "Precisiones sobre la actividad de Bartolomé Ordóñez en Italia y la recepción del Renacimiento italiano en la Península Ibérica". En: Redondo Cantera, María José (ed.), *El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*. Valladolid: Universidad, pp. 377-392.
- Motolese, Matteo (2012): *Italiano lingua delle arte. Un'avventura europea (1250-1650)*. Bolonia: Il Mulino, pp. 150-57.
- Mozzati, Tommaso (2009): "Alonso Berruguete a Roma: un conto corrente e gli itinerari del soggiorno italiano". En: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, núm. 51, pp. 568-575.
- Mozzati, Tommaso (2013): "Alonso Berruguete in Italia: nuovi itinerari". En: Mozzati, Tommaso y Natali, Antonio (ed.), *Norma e capriccio. Spagnoli in Italia agli esordi della "maniera moderna"*. Florencia: Giunti pp. 16-47.
- Mozzati, Tommaso (2017): "Alonso Berruguete y el Laocoonte. Erudición arqueológica y sentimiento de la escultura en la Roma de principios del siglo XVI". En: Arias Martínez, Manuel (ed.), *Hijo del Laocoonte. Alonso Berruguete y la Antigüedad pagana*. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte, pp. 37-49.
- Nicolau Castro, Juan (2005): "La actividad de Juan de Lugano y otros genoveses en Toledo". En: *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, núm. LXXI, pp. 99-121.
- Olariu, Dominic (2014): *La genèse de la représentation ressemblante de l'homme. Reconsidérations du portrait à partir du XIII^e siècle*. Berna: Peter Lang.
- Orueta, Ricardo de (1917): *Berruguete y su obra*. Madrid: Casa Editorial Calleja.
- Pacheco, Francisco (1649): *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*. Sevilla: Simón Fajardo.
- Panofsky, Erwin (1992): *Tomb Sculpture. Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*. Nueva York: Phaidon Press.
- Pereda, Felipe (2001): "El cuerpo muerto del rey Juan II, Gil de Siloé y la imaginación escatológica. (Observaciones sobre la lengua de la escultura en la alta Edad Moderna)". En: *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)*, vol. XIII, pp. 53-85.
- Poinon, Marcia (2014): "Casts, Imprints, and the Deathliness of Things: Artifacts at the Edge". En: *The Art Bulletin*, 96, núm. 2, pp. 170-195.

- Pommier, Édouard (1998): *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*. París: Gallimard.
- Pon, Lisa (2014): "Rewriting Vasari". En: Cast, David J. (ed.): *The Ashgate Research Companion to Giorgio Vasari*. Farnham, Surrey: Ashgate, pp. 261-75.
- Pope-Hennessy, John (1966): *The Portrait in the Renaissance*. Princeton: Bollingen Foundation.
- Quero, Fabrice (2010): "¿Tres arzobispos en busca de ejemplaridad? Distorsiones axiológicas y fluctuaciones genéricas en tres biografías eclesíásticas de Pedro Salazar de Mendoza". En: *Criticón*, núm. 110, pp. 27-37.
- Redondo Cantera, María José (1984): "El sepulcro del IV Condestable de Castilla". En: *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, tomo 50, pp. 261-271.
- Redondo Cantera, María José (1987): *El sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e iconografía*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Redondo Cantera, María José (2016): "El arte de la Roma antigua y moderna en la obra de Alonso Berruguete". En: Palomero Páramo, Jesús Miguel (ed.), *Roma quanta fuit ipsa rvinā docet: Nicole Dacos in memoriam*. Huelva: Universidad, pp. 13-51.
- Riello, José (2012): "El Greco, bizarro but not so much. His annotations to Vitruvius and Vasari". En: Marías, Fernando (ed.): *El Greco's Visual Poetics*. Tokyo: NHK-The Asahi Museum, pp. 259-263.
- Riello, José (2015): "Releer al Greco. Notas sobre unas notas". En: Marías, Fernando (ed.): *El Greco. Simposio Internacional 2014*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, pp. 158-170 [http://www.educathyssen.org/uploads/files/201526/actas_gre_5403.pdf]
- Riello, José (2016): "From the Bodily Disease to the Resurrection of the Flesh: El Greco at the Hospital Tavera". En: Stoescu, Livia (ed.), *Creative and Imaginative Powers in the Pictorial Art of El Greco*. Turnhout: Brepols, pp. 83-108.
- Riello, José (2019): "El Greco y los extremos de un género: retratos 'hechos de voz', retratos del natural, retratos infamantes". En: Hadjinicolaou, Nicos y Ioannou, Panayotis (eds.), *El Greco Conferences 2014*. Atenas: Benaki Museum, vol. I, pp. 311-326.
- Río de la Hoz, Isabel del (2001): *El escultor Felipe Bigarny (h. 1490-1542)*. Junta de Castilla y León.
- Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso (2003): "La iconografía de San Ignacio de Loyola y los ciclos pintados de su vida en España e Hispanoamérica". En: *Cuadernos Ignacianos*, núm. 5, pp. 39-65.
- Rodríguez y Rodríguez, Agustín (1921): *El Hospital de San Juan Bautista, extramuros de Toledo*. Toledo: Editorial Católica-Toledana.
- Sáez, Ricardo (1990): "Le prince et le pouvoir monarchique dans la *Monarchia de España* de Pedro Salazar de Mendoza". En: *Le pouvoir monarchique et ses supports idéologiques aux XIV^e-XVII^e siècles*. París: Sorbonne Nouvelle, pp. 145-156.
- Salas, Xavier de/Marías, Fernando (1992): *El Greco y el arte de su tiempo. Las notas de El Greco a Vasari*. Madrid: Real Fundación de Toledo.
- Salazar de Mendoza, Pedro (1603): *Chronico de el cardenal Don Juan Tavera*. Toledo: Imprenta de Pedro Rodríguez.
- Sánchez González, Ramón (2000a): *Iglesia y sociedad en la Castilla moderna: el cabildo catedralicio de la Sede Primada (siglo XVII)*. Cuenca-Toledo: Universidad de Castilla-La Mancha-Ayuntamiento de Toledo.
- Sánchez González, Ramón (2000b): "La cultura de las letras en el clero capitular de la catedral toledana". En: Aranda Pérez, Francisco J. (ed.), *Sociedad y élites eclesíásticas en la España moderna*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 163-236.
- Schlosser, Julius von (1911): "Geschichte der Porträtbilderei in Wachs. Ein Versuch". En: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, núm. 29, pp. 171-258.
- Schmitt, Jean-Claude (2012): "For a History of the Face: Physiognomy, Pathognomy, Theory of Expression". En: Kohl, Jeanette y Olariu, Dominic (eds.), *EN FACE. Seven Essays on the Human Face*. Marburg: Zeitschrift für Kunst und Kulturwissenschaften, pp. 7-21.
- Scigliano, Eric (2005): *Michelangelo's Mountain. The Quest for Perfection in the Marble Quarries of Carrara*. Nueva York: Simon & Schuster, Inc.
- Siebert, Moritz (2017): *Totenmaske und Porträt: Der Gesichtsabguss in der Kunst der Florentiner Renaissance*. Baden-Baden: Tectum.
- Soria Mesa, Enrique (1998): "Estudio preliminar". En: Salazar de Mendoza, Pedro. *Origen de las dignidades seglares*. Granada: Universidad.
- Van der Velden, Hugo (1998): "Medici Votive Images and the Scope and Limits of Likeness". En: Syson, Luke y Mann, Nicholas (eds.), *The Image of the Individual: Portraits in the Renaissance*. Londres: British Museum Press.
- Vázquez, Julia M. (2019): "A Final Commission and Death". En: Dickerson III, C. D. y MacDonald, Mark (eds.), *Alonso Berruguete. First Sculptor of the Spanish Renaissance*. Washington: National Gallery of Art; Dallas: Meadows Museum, SMU; Madrid y Nueva York: Centro de Estudios Europa Hispánica/Center for Spain in America; New Haven y London: Yale University Press, pp. 156-175.
- Warburg, Aby (1902): *Bildniskunst und florentinisches Bürgertum. I. Domenico Ghirlandajo in Santa Trinita. Die Bildnisse des Lorenzo de' Medici und seiner Angehörigen*. Leipzig: Hermann Seemann Nachfolger.
- Wilkinson, Catherine (1977): *The Hospital of Cardinal Tavera in Toledo*. New Haven-Londres: Garland Publishing.
- Woodall, Joanna (ed.) (1997): *Portraiture. Facing the Subject*. Manchester, Nueva York: Manchester University Press.
- Zamorano Rodríguez, María Luisa (1997): *El Hospital de San Juan Bautista de Toledo durante el siglo XVI*. Toledo: Instituto Provincial de Estudios e Investigaciones Toledanas.

Fecha de recepción: 07-VII-2021

Fecha de aceptación: 08-XI-2021