

# **DE PEDRO DE RUBIALES A ROVIALE SPAGNUOLO: EL GRAN SALTO DE ESPAÑA A ITALIA**

## **FROM PEDRO DE RUBIALES TO ROVIALE SPAGNUOLO : THE GREAT LEAP FROM SPAIN TO ITALY**

NICOLE DACOS  
Université Libre de Bruxelles

### **Resumen**

La gran distancia que separa las obras de Pedro de Rubiales en España (ca. 1536-1540) de las que hizo en Italia, donde se le conoció como *Roviale spagnuolo* (ca. 1545-1560), se explica por su asimilación, rápida y profunda, aunque muy personal, de los maestros italianos (en particular de Francesco Salviati y de Polidoro da Caravaggio). De ahí que se ha asignado erróneamente a Polidoro un dibujo preparatorio de Roviale, en relación con la capilla de la *Summaria*, su obra maestra.

### **Abstract**

The great distance which separates the works of Pedro de Rubiales in Spain (ca. 1536-1540) from his works in Italy, where he was called *Roviale spagnuolo* (ca. 1545-1560), can be explained by his assimilation of the Italian masters (especially Francesco Salviati and Polidoro da Caravaggio), which was quick and deep, although very personal. This is why a preparatory drawing by Roviale has been included erroneously into the corpus of Polidoro, while it is connected with his *Pietà* in the *Summaria* chapel, his masterpiece.

### **Palabras clave**

Pedro de Rubiales/*Roviale spagnolo*. Pintura española. Pintura italiana. Siglo XVI. San Vicente de Ávila. Capilla de la *Summaria*.

### **Key words**

Pedro de Rubiales/*Roviale spagnolo*. Italian painting. 16<sup>th</sup> century. Saint Vincent of Ávila. *Summaria* Chapel.

Desde fines del siglo XV numerosos artistas españoles se trasladaron a Italia para trabajar. A menudo a este objetivo se añadía el de una ampliación de su cultura, lo que se reflejaba en su producción, hasta que progresivamente este último llegaba a convertirse en el elemento predominante. A partir del cambio del siglo, algunos se dirigieron a la Lombardía y después a Florencia, como fue el caso de Yánez. Otros fueron a Nápoles.

Es difícil precisar, entre todos ellos, quiénes fueron los primeros en hacer el viaje con la finalidad primordial de “ir a aprender”, aunque sin duda fue el caso de las cuatro “águilas” surgidas en la Península Ibérica que mencionó Francisco de Holanda: Diego de Siloé, Bartolomé Ordóñez, Alonso Berruguete y Pedro Machuca. El centro de su interés se desplazó entonces a Roma, donde podían estudiar la Antigüedad y a los grandes maestros, esencialmente para dominar las reglas de la anatomía y de la perspectiva. Comparados con los extranjeros que, por los mismos años, emprendieron el viaje desde otras regiones de Europa, en particular los antiguos Países Bajos y Francia, estos españoles -castellanos los cuatro- fueron pioneros y lograron imponerse en el país al que habían elegido marchar, hasta el punto de alcanzar un nivel equiparable al de los mejores artistas italianos. De ninguno de ellos subsiste obra anterior a su partida, por lo que es imposible saber en qué punto se encontraba su arte antes de que abandonaran su solar natal, así como juzgar la magnitud del esfuerzo que debieron realizar para aclimatarse en Italia.

En Roma los españoles fueron de nuevo protagonistas entre los extranjeros, durante los años cuarenta del siglo XVI, cuando se encontraron allí Luis de Vargas, Pedro de Rubiales, Gaspar Becerra y, con certeza, también Juan Bautista Vázquez -sobre cuyo viaje la crítica aún no se ha detenido<sup>1</sup>. Ahora bien, en esta ocasión es posible medir, en lo que refiere a uno de ellos, la distancia que media entre sus comienzos en su país y su actividad en Italia, y juzgar, en consecuencia, el impresionante trayecto que tuvo que recorrer para

---

<sup>1</sup> No obstante, la hipótesis de este viaje ha sido al menos formulada claramente por ESTELLA MARCOS, M., *Juan Bautista Vázquez en Castilla y América. Nicolás de Vergara, su colaborador*, Madrid, 1990, p. 9. Además, el dibujo preparatorio de Vázquez para la portada del Colegio de las Doncellas en Toledo, descubierto y publicado por PALOMERO PÁRAMO, J., “Bautista Vázquez el Viejo y la Portada del Colegio de las Doncellas Nobles de Toledo”, *BSAA*, XLIX (1983), p. 469, lám. 1 (también en ESTELLA MARCOS, M., *ob. cit.*, lám. XVII), revela la asimilación de las decoraciones dirigidas por Perin del Vaga en el *Apartamento de Pablo III* en el Castillo de *Sant’Angelo*. Lo mismo sucede con los grabados para los que Vázquez proporcionó modelos, en particular para el frontispicio de *La philosophia vulgar*, de Juan de Mal Lara (*Id.*, lám. XX). Cabría incluso preguntarse si Vázquez no habría intervenido en este gran taller donde estaban empleados numerosos artistas, aunque fuera en una pequeña parte, ya en las pinturas -se sabe que también practicaba este arte-, ya en los estucos, lo que podría significar una primera iniciación en el arte de la escultura, que se convertiría en el suyo. Resulta, además, difícilmente explicable la calidad de su copia de la *Piedad* de Miguel Ángel en Ávila (*Id.*, lám. XXI) sin el conocimiento directo del original.

pasar de una cultura a otra. En efecto, se conocen algunas obras de Pedro de Rubiales anteriores al momento en que se hizo a la mar.

Hace algunos años le fue enviada a la autora del presente artículo la fotografía de una pintura sobre tabla que sus propietarios, Jean-Pierre y Annie Changeux, habían regalado al Museo Bossuet en Meaux (Francia), al igual que habían hecho con otras muchas obras de su colección: un cuadro de colorido brillante, bien construido y que testimoniaba una gran finura psicológica en su composición. Por delante de un fondo arquitectónico abierto en un arco flanqueado por columnas corintias, se desarrolla un diálogo entre los tres personajes del primer plano, un hombre encadenado y dos muchachas que se dirigen él, de pie, muy elocuentes, gracias a la animación de sus largas manos ahusadas que contribuyen a subrayar las curvas sinuosas de su atuendo. La que se encuentra en el primer plano se corresponde, en el compacto grupo situado por detrás sobre un fondo de paisaje montañoso, con un viejo también muy rebuscado en su actitud, con los pies cruzados, que parece escuchar con atención lo que le confía su vecino, mientras que un tercer compadre, de agrio semblante, le da la espalda, indiferente a sus propósitos (fig. 1).

Varias atribuciones fueron avanzadas para esta tabla. Durante su venta pública, en 1986, había sido etiquetado -de un modo más bien vago- como de “escuela flamenca del siglo XVI” y después había sido desplazado hacia el foco napolitano o castellano y adjudicado, entre otros, a Cristóbal de Herrera, Andrés de Melgar o Juan de Villoldo, sin que ninguna de estas hipótesis fuera convincente. La autora creyó reconocer la mano del joven Rubiales, el pintor originario de Alburquerque, en Extremadura, y cuando examinó el cuadro, se reafirmó en esta opinión, que se mantuvo en el catálogo de la exposición en la que se presentaron las obras de la Colección Changeux que se habían incorporado al Museo Bossuet.

Mientras tanto, se había aclarado el tema del cuadro: se trataba de un episodio de la leyenda de San Vicente de Ávila, la escena en la que éste recibe en la cárcel la visita de sus hermanas, las santas Sabina y Cristeta, que vienen a liberarle<sup>2</sup>. Además, en una colección privada de España había sido referenciada recientemente una tabla de dimensiones idénticas y debida a la misma mano, que ilustraba la continuación de la leyenda, cuando San Vicente, tras abandonar la prisión y huir con sus hermanas, es martirizado con ellas<sup>3</sup>: un relato

<sup>2</sup> *Les passions de l'âme. Peintures des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles de la collection Changeux*, catálogo de la exposición, comisariada por BOYER, J.-C. y CHANGEUX, J.-P., Meaux, Museo Bossuet; Toulouse, Museo de los Agustinos y Caen, Museo de Bellas Artes, 2006, Paris, 2006, n<sup>o</sup> 1, pp. 40-43. Como se precisa en el catálogo, el tema de la tabla fue identificado por Teresa Sánchez Trujillano.

<sup>3</sup> Formó parte del catálogo de la venta del 16 y 17 de diciembre de 2008 organizada por Subastas Bilbao XXI. Ambas pinturas se pusieron en relación con una *Sagrada Familia*, llamada popularmente *Virgen de Belén*, situada en un pequeño retablo localizado en la capilla izquierda de

igualmente distribuido en dos planos, pero aún más agitado. Las dos obras procedían claramente de un mismo retablo. Dado que el culto de San Vicente es local y que, precisamente en Ávila, le está dedicada una iglesia donde todavía se puede admirar el sepulcro que contiene los restos de los tres mártires, la hipótesis de que el retablo procediera de allí tomaba forma. Las investigaciones llevadas a cabo sobre la segunda tabla además concluyeron felizmente, ya que fue adquirida por el Museo Provincial de Ávila<sup>4</sup>.

La primera fue publicada en el catálogo de la exposición de Meaux confrontada con un dibujo de Pedro de Rubiales que acababa de entrar de modo independiente en las colecciones del Museo del Louvre: un dibujo a la plumilla, de gran calidad, cercano a Francesco Salviati, bien conocido desde que hubiera circulado por Alemania en 1977-1978 junto a los dibujos de la Fundación Ratjen y que había sido publicado con su acertada atribución en el catálogo de esta exposición<sup>5</sup>. El dibujo lleva, en efecto, una antigua inscripción con “roviale”, la forma italiana del nombre del pintor -Vasari le llama *Roviale spagnuolo* y dice que es *creato* de Salviati. Más recientemente ha sido posible identificar el tema de esta hoja y ponerla en relación con un fresco de la capilla Landis, dedicada a San Juan Evangelista, en la iglesia de *Santo Spirito in Sassia* en Roma. Uno de los tres medallones que decoran las pechinas de la bóveda presenta, en efecto, la misma composición, con la representación del tema de *San Juan Evangelista ante el emperador Domiciano*<sup>6</sup>. En el catálogo de la exposición de Meaux, este dibujo, muy italianizado, contrastaba poderosamente con la tabla Changeux, hasta el punto de que un historiador del arte poco

---

la cripta o Soterraña de la iglesia de San Vicente de Ávila, cuyas reminiscencias italianas ya habían sido señaladas por GÓMEZ-MORENO, M., *Catálogo monumental de la provincia de Ávila* (MORENA, Á. de la y PÉREZ HIGUERA, T., eds.), pp. 146-147 (texto) y fot. 283 (láminas, t. I), Ávila, 1983; recogido también por HERAS HERNÁNDEZ, F., *La iglesia de San Vicente de Ávila. Memorias de un templo cristiano*, Ávila, 1971, p. 35. A juzgar por la fotografía (la autora no ha tenido ocasión de examinar directamente el cuadro), esta pintura pertenece, en cualquier caso, a otra mano.

<sup>4</sup> Esta segunda tabla es reproducida en *Les passions...*, p. 42.

<sup>5</sup> GRAF, D., *Stiftung Ratjen. Italienische Zeichnungen des 16-18 Jahrhunderts. Eine Ausstellung zum Andenken an Herbert List*, catálogo de la exposición, Munich, Staatliche Graphische Sammlung; Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett; Düsseldorf, Kunstmuseum y Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung, 1977-1978, Munich, 1977, n° 78.

<sup>6</sup> La identificación del tema y la relación con la capilla Landis, consecuencia de la búsqueda en los archivos eclesiásticos, se deben a REDÍN MICHAUS, G., quien las incluyó en su Tesis Doctoral, defendida en la Universidad Autónoma de Madrid en 2003, y que han sido retomadas en su libro *Pedro Rubiales, Gaspar Becerra y los pintores españoles en Roma, 1527-1600*, Madrid, 2007, pp. 75-76. El dibujo fue enseguida publicado por BOUBLI, L., en COSTAMAGNA, P. y otros (eds.), *Disegno, giudizio e bella maniera. Studi sul disegno italiano in onore di Catherine Monbeig Goguel*, Milán, 2005, p. 74, n° 33, quien cita a Redín Michaus y profundiza en el carácter salviatesco del diseño. Cf. finalmente, REDÍN MICHAUS, G., *ob. cit.*, pp. 72-79.

avezado habría podido mostrarse reticente ante el grupo así formado y preguntarse si las dos obras se debían verdaderamente al mismo artista.

En realidad existe un segundo dibujo sobre papel que ha podido adjudicarse sin problemas a Roviale, ya que el antiguo marco llevaba una inscripción con su nombre (fig. 2). Pertenece al Departamento de Grabados del *Rijksmuseum* de Amsterdam, el *Rijksprentenkabinet*, y ha sido publicado correctamente con el nombre del extremeño en 1981 junto a los dibujos italianos de la colección holandesa<sup>7</sup>. Tanto en el recto como en el verso, ilustra dos episodios de la historia de *Mario en Minturno*, tal como es narrada por Plutarco: en el momento en el que el héroe es perseguido por sus enemigos y que ningún italiano tiene el valor de matarlo, un bárbaro se adelanta y se compromete a eliminarlo; pero cuando desenvaina la espada ante su futura víctima, fulminado por su mirada, se siente incapaz de cumplir con este cometido y emprende la huida<sup>8</sup>. Es una bellísima sanguina, cercana en la fuerza y en la seguridad de su trazo al *San Juan Evangelista ante el emperador Domiciano*, de modo que la distancia que la separa de la tabla Changeux es también considerable -por más que el autor se revela aquí más bien bajo el ascendiente de Polidoro da Caravaggio. ¿Cómo justificar, entonces, la pertenencia de los dos dibujos al mismo artista que las tablas de San Vicente de Ávila? ¿Cómo conciliar al versado dibujante que merodea por la cultura romana de los años cuarenta-cincuenta con el pintor que, a pesar de sus innegables cualidades, permanece dudoso en sus nociones de perspectiva y revela un rudo conocimiento de la anatomía de sus figuras por debajo de sus fluídas vestiduras?

De Pedro de Rubiales se conservan en el Museo de Bellas Artes de Valencia, procedentes del convento de la Puridad en la misma ciudad, cinco tablas de un retablo del que se sabe por el contrato, publicado hace ya tiempo, que el 20 de abril de 1540 dos pintores, Gaspar Requena y Pedro de Rubiales<sup>9</sup>, se comprometen a realizarlo. La tabla principal muestra a *Santa Úrsula desembarcando en el Norte con las Once Mil Vírgenes*; las pinturas restantes, de formato más estrecho, presentan otras santas vírgenes. Todos estos paneles se encuentran sorprendentemente próximos a los de la historia de San Vicente y revelan la misma manera de diseñar unas siluetas de finos rasgos, de cuerpos ligeros, como si languidecieran bajo los paños, así como una gama idéntica de vivos colores. Particularmente vinculado con la tabla Changeux está la que

<sup>7</sup> Amsterdam, *Rijksprentenkabinet*, inv. 1975.91. Cf. FRERICHES, L. C. J., *Italiaanse tekeningen: de 15<sup>de</sup> en 16<sup>de</sup> eeuw*, Amsterdam, Rijksprentenkabinet, 1981, p. 65, n° 135.

<sup>8</sup> PLUTARCO, *Vida de Caio Mario*, 40. En la traducción italiana de CARENA, C., Turín, 1958 (*I millenni*), el texto se acompaña con unas xilografías de la edición italiana que apareció en Venecia en dos volúmenes, el primero en 1518, el segundo en 1525. El episodio en cuestión está ilustrado en el volumen II de 1958, entre las pp. 360 y 361.

<sup>9</sup> CAMPOS, C., "El retablo de Santa Úrsula o de las vírgenes del Convento de la Puridad de Valencia", *Anales de la Universidad de Valencia*, XI, 83 (1930-31), pp. 187-202

muestra a *Santa Inés* (fig. 3), girada en una postura parecida a la de la hermana del santo abulense situada en primer plano y revestida con unos paños igualmente ondulantes.

Aparte de esta obra, poco más se conoce de Gaspar Requena y aún sin demasiada certeza<sup>10</sup>. Las tablas de Valencia, que se deben a una sola mano, se vinculan a la perfección con todo lo que se conoce a continuación de la producción en Italia de quien llegó a ser Roviale, que debe de ser su autor, lo que permite, pues, hacerse una idea más completa de sus inicios. Como a menudo sucede en España, no es imposible que el primero de ambos pintores haya participado en su ejecución y que, si fue asociado al encargo, sería porque, a diferencia del segundo, era originario de Valencia<sup>11</sup>. En la *Piedad* que, en torno a un decenio más tarde, Roviale realizará en Nápoles, en la capilla de la *Summaria* en *Castel Capuano* (fig. 4), la Magdalena que besa los pies de Cristo, arrodillada ante él, aún es plasmada con la misma actitud, y no sólo por su delicado perfil o a las ligeras ondas de sus cintas, sino también por los arabescos de sus vestiduras, que remiten de nuevo a la hermana de San Vicente en la tabla Changeux -aunque el artista haya dado más volumen al cuerpo y sepa captar el empeine del pie y aligerar los arabescos de los tejidos. En España aún no se disponía más que de una idea vaga del arte italiano; sin duda tuvo la ocasión, en su recorrido por el territorio hispánico, de ver las obras de compatriotas que habían regresado de Italia; seguramente, había podido admirar en Ávila las de Pedro Berruguete así como, en la Catedral, las tablas del retablo mayor pintadas, para completar el conjunto, por Santa Cruz y Juan de Borgoña; en Valencia, además de los frescos de Paolo de San Leocadio y Francesco Pagano pintados en la Catedral y recuperados hace pocos años, pudo tener conocimiento de las obras, más recientes, de Yáñez y Llanos. La ligereza de las actitudes, sobre todo de los plegados, en las tablas españolas de Rubiales lleva, además, a preguntarse si el artista no vio también las obras de Alonso Berruguete en Valladolid<sup>12</sup>. En la tabla principal, por otra parte, Santa Úrsula y sus compañeras se destacan sobre un paisaje marino representado a vista de pájaro: sobre la base de modelos frecuentes por entonces en España, el artista aún lo trata a la flamenca.

<sup>10</sup> Recientemente, FERRER ORTS, A. y AGUILAR DÍAZ, C., “Los Requena, una enigmática familia de pintores del Renacimiento. A propósito de Gaspar de Requena *el Joven*”, *AEA*, LXXXII, 326 (2009), pp. 138-140.

<sup>11</sup> CAMPOS, C., *ob cit.*, p. 190.

<sup>12</sup> Así se podría explicar también la sofisticada postura de los pies del anciano en la tabla Changeux. Rubiales habría conocido, por medio de Berruguete, este motivo habitual en las figuras de los sátiros clásicos. Véase, por ejemplo, el del Museo Capitolino de Roma, que era conocido al menos desde comienzos del siglo XVI, PRAY BOBER, P. y RUBINSTEIN, R., *Renaissance Artists and Antique Sculpture*, Londres, 1986, n° 72.

Conviene volver sobre la biografía de Pedro de Rubiales para situar cronológicamente este retablo. Ceán Bermúdez afirma que el artista nació en Albuquerque en 1511 y que murió en 1582. Su lugar de nacimiento es confirmado por los documentos italianos, pero la fecha permanece incierta; la de su muerte, por el contrario, ha resultado errónea: el artista es mencionado en Roma hasta 1556-1557, cuando trabajaba en el Oratorio del *Gonfalone*; más adelante, un dato documental, al lado del último pago que se le debía, le da por fallecido: sin duda murió pocos años más tarde, dejando este encargo inacabado<sup>13</sup>. Dilucidado este hecho, debería ponerse en duda la fecha de nacimiento del extremeño, para avanzarla quizá algunos años -sin que sea posible, desgraciadamente, ofrecer la menor respuesta a este extremo<sup>14</sup>. A menudo los artistas que partían para Italia eran jóvenes en la veintena. Ahora bien, el primer documento que menciona a Pedro de Rubiales se remonta al 15 de mayo de 1536, cuando aparece como testigo en Madrid en el traspaso de una propiedad entre dos pintores -ambos desconocidos<sup>15</sup>. En ese momento Rubiales había abandonado su tierra natal y probablemente poco después debió de trabajar en Ávila. Cuando en 1540 recibió el encargo del retablo de la Puridad, debía soñar con hacerse a la mar.

En efecto, el extremeño se encuentra en Roma al año siguiente: el 14 de abril de 1541 actúa como testigo del segundo matrimonio del pintor romano Giovanni Battista de Hippolitis -cuya producción no ha sido identificada<sup>16</sup>. En Roma debió de ponerse a observar y a copiar las obras de los italianos y las antigüedades, quizá ganándose el pan con pequeños trabajos. No faltaban las novedades en la ciudad. El *Juicio Final* de Miguel Ángel se pudo ver ya en ese año, en la víspera de la festividad de Todos los Santos; Perin del Vaga había regresado de Génova y pronto llegó también Francesco Salviati; a su vez, Daniele da Volterra acababa de instalarse; los dibujos, además, circulaban en cantidad de esgrafiados con los que Polidoro de Caravaggio y Maturino habían decorado numerosas fachadas de palacios en los años veinte.

La primera pintura con la que Roviale se impone es la gran *Conversión de Saulo*, en la iglesia de *Santo Spirito in Sassia*, que le atribuye Vasari. Se sabe que este fresco se encuentra en estrecha relación con el grabado que publicó Enea Vico

---

<sup>13</sup> Para los detalles, cf. REDÍN MICHAUS, G., *ob. cit.*, pp. 59-60 y 182, quien, a partir de los nombres de los artistas presentes en las reuniones de la Cofradía de San Lucas, en particular de un "Petrus Hispanus" y de un "Petrus Hyspanus", opina que el artista aún vivía en 1560 -una mera hipótesis.

<sup>14</sup> Es lo que piensa REDÍN MICHAUS, G., *ob. cit.*, pp. 29-35.

<sup>15</sup> ESTELLA, M., "Artistas madrileños en el Palacio del Tesorero (Descalzas Reales), el Palacio de Pastrana y otros monumentos de interés", *AEA*, LVIII (1985), p. 55.

<sup>16</sup> Cf. REDÍN MICHAUS, G., *ob. cit.*, pp. 44-45, con informaciones de archivo sobre Hippolitis. El libro de este autor tiene, en efecto, el mérito de haber enriquecido el conocimiento documental, relativo en particular a Rubiales y a Becerra.

en 1545 con el mismo tema, a partir de un modelo de Salviati. Este, según cuenta también Vasari, ya había trabajado mucho cuando vivía en Roma en los años treinta y el dibujo tuvo una amplia repercusión mucho antes de la aparición del grabado. Al igual que otros artistas, Roviale debió de conocerla y sacar de ella dibujos preparatorios, aunque las numerosas variantes que se distinguen en la versión que dio de ella, probablemente no se deben sólo a su interpretación<sup>17</sup>. El hecho de que el santo se gire en otra dirección y de que tenga los brazos levantados, lo que proporciona a la escena una nota de *pathos*, tanto en el modelo del grabado que Michiel Coxie extrajo de la composición en 1539 como en el fresco de Roviale, es el indicio más claro de ello: los dos artistas -aún no se ha reparado en ello- debieron partir probablemente de un modelo donde Salviati había adoptado esta solución.

En esta época Roviale se encuentra todavía a remolque de sus modelos y no sería acertado ver ya en él a un creador autónomo, capaz de realizar obras de su propia invención<sup>18</sup>. Los jóvenes extranjeros que apiñaban en Roma para

---

<sup>17</sup> Ya en 1539 era conocido por Michiel Coxie, quien se basó en un proyecto de la *Conversión de San Pablo* para el modelo de su grabado, sobre el que está escrito que es el “inventor”. Cf. DACOS, N., “Michiel Coxie et les romanistes”, en SMEDT, R. de (ed.), *Michel Coxie, pictor regis (1499-1592). Internationaal colloquium, Handelingen van de Koninklijke Kring voor Oudheidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen*, 96, 2, 1992, Malinas, 5-6 de junio de 1992, pp. 79-81. Una pintura sobre tabla en la Galería Doria Pamphili en Roma (inv. 235) para la que se han propuesto cantidad de nombres, entre ellos el de Roviale, se debe también a otra mano. Cf. DACOS, N. y MEIJER, B. (coms.), *Fiamminghi a Roma 1508-1608. Artistes des Pays-Bas et de la principauté de Liège à Rome à la Renaissance*, catálogo de la exposición, Bruselas, Palais des Beaux-Arts, 1995, Bruselas-Gante, 1995, n° 178, pp. 317-318, ed. italiana, Roma, 1995, Milán, 1995, pp. 252-253 (SRICCHIA SANTORO, F.). Cf. también, en particular para las derivaciones en las Artes Decorativas, MONBEIG GOGUEL, C., *Francesco Salviati (1510-1563) o la Bella Maniera*, cat. exp., Roma, Villa Medici- París, Museo del Louvre, 1998, n° 29 (NOVA, A.).

<sup>18</sup> Del *corpus* de Roviale debe ser retirado el friso de las *Historias de Escipión* en el Palacio de los Conservadores de Roma. Había sido relacionado prudentemente con los frescos de Roviale en la capilla de la *Summaria* por GAUDIOSO, E., “I lavori Farnesiani a Castel Sant’Angelo - Documenti contabili. I”, *Bollettino d’Arte*, 3 (1976), p. 33, y retomado por ALIBERTI GAUDIOSO, F. M. y GAUDIOSO, E., *Gli affreschi di Paolo III a Castel Sant’Angelo. Progetto ed esecuzione 1543-1548*, t. II, Roma, Museo Nazionale di Castel Sant’Angelo, 16 de noviembre 1981-31 de enero de 1982, catálogo de la exposición, Roma, 1981, pp. 78-79 y 113. Más tarde, el friso fue atribuido sin reparos a Roviale por LEONE DE CASTRIS, P., *Pittura del Cinquecento a Napoli 1540-1573. Fasto e devozione*, Nápoles, 1996, p. 136 e ill., pp. 150-159. El mismo error ha sido cometido luego por REDÍN MICHAUS, G., *ob. cit.*, pp. 45-69. Por su parte, DACOS, N., había rechazado esta atribución en “Italiens et Espagnols dans l’atelier de Salviati. Le cas de la chapelle du Pallio à la Chancellerie”, en MONBEIG GOGUEL, C. y otros (dir.), *Francesco Salviati et la Bella Maniera. Actes des colloques de Rome et de Paris*, 1998, Roma, École française de Rome, 2001, nota 10, p. 204, y se dejó convencer momentáneamente sobre la participación de Roviale en el friso en “Aller apprendre à peindre à Rome en venant des anciens Pays-Bas ou de la péninsule Ibérique. Un essai de périodisation, l’exemple de Luis de Vargas et un faux”, en REDONDO CANTERA, M. J. (coord.), *El modelo italiano en las Artes Plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2004, pp. 11-35. Pero ha vuelto a su primera opinión a partir de su descubrimiento del autor del friso, del que se ocupará en su próximo libro.

aprender a pintar eran cada vez más numerosos<sup>19</sup>. Probablemente partiendo de nuevo de una idea de Salviati, nuestro artista debió de ejecutar el dibujo de *San Juan Evangelista ante el emperador Domiciano*, en relación con el fresco pintado en la misma iglesia<sup>20</sup>.

En 1545 Roviale realizó un retablo dedicado a San Miguel para la iglesia de Santiago de los Españoles<sup>21</sup>, que no se ha conservado: según la costumbre, el encargo le venía de la propia comunidad. Al año siguiente Vasari le menciona, al mismo tiempo que a Becerra, en el numeroso equipo que había reunido en el Palacio de la Cancillería para decorar en un tiempo récord el salón que ha conservado el nombre de *Sala de los Cien Días*<sup>22</sup>.

En la primavera de 1548 Roviale se encuentra en Nápoles, ocupado en pintar un estandarte para don Pedro de Toledo, el Virrey, que le encargará poco después lo que constituye el conjunto más significativo de toda su obra, la capilla de la *Summaria*<sup>23</sup>. El éxito que obtendrá por ello, le valdrá otro encargo en Nápoles, la capilla de los Lannoy, Príncipes de Sulmona, en Monteoliveto, en la iglesia de *Sant' Anna dei Lombardi*. Enseguida volverá a Roma, donde participará probablemente en la ilustración del tratado de anatomía del médico de Palencia Juan Valverde de Hamusco. Después será llamado para trabajar en el Oratorio del *Gonfalone*. Allí habría dejado probablemente una obra maestra si no se lo hubiera llevado la muerte inopinadamente.

Se sabe que la primera nota biográfica sobre el artista apareció en Nápoles, debida a la pluma de De Dominici. Basándose en numerosas menciones de los textos locales que se remontan al siglo XVII, el erudito informaba, no exento de fantasía, de que se había formado en esa ciudad junto a Polidoro de Caravaggio cuando éste había abandonado Roma tras el *Sacco* (1527) y que había colaborado con él. Le había seguido en su actividad cuando Polidoro se trasladó

<sup>19</sup> Hay que eliminar igualmente de la obra de Roviale el friso con las *Historias de Dido y Eneas* del palacio de Pirro Massimo, que le ha querido adjudicar REDÍN MICHAUS, G., *ob. cit.*, pp. 333-350, y que se debe a otra mano más. El estilo del extremeño, además, no se reconoce en la *Virgen con el Niño* que le atribuyó CALÍ, M., «Maestro Pedro de Rubiales pintor» nelle chiese spagnole di Roma», in *Scritti in onore di Giovanni Previtali, Prospettiva*, 53-56 (1988-1989), pp. 399-400.

<sup>20</sup> Ilustraciones en REDÍN MICHAUS, G., *ob. cit.*, p. 68, figs. 28-29, y para el texto, p. 75. Para este autor las diferencias que revela el fresco en relación con el dibujo del extremeño plantean dudas para ver en él la mano de Roviale. A decir verdad, el fresco parece seguir fielmente el boceto, al que se añadió el fondo arquitectónico. Pero hay que reconocer que el fresco es difícilmente legible desde abajo, sin andamios.

<sup>21</sup> CALÍ, M., *ob. cit.*, pp. 399-407.

<sup>22</sup> Cf. REDÍN MICHAUS, G., *ob. cit.*, pp. 86-87, con la bibliografía y las diferentes propuestas sobre la parte del artista.

<sup>23</sup> Sin embargo no es imposible que el artista hubiera vuelto primero a Roma para colaborar entonces con Salviati en la capilla de los Margraves en *Santa Maria dell'Anima* y después en la del *Pallio*, una vez más en el Palacio de la Cancillería. Cf. DACOS, N., «Italiens et Espagnols...», pp. 195-213.

a Messina, recibiendo el nombre de “Polidorino, per l’uniformità che avevano l’opere sue a quelle del suo maestro”<sup>24</sup>. Hay que subrayar que De Dominici le llama “Francesco Ruvviale” y no Pedro. Cuando Lanzi retomó el problema, formuló la hipótesis de que debía de haber dos artistas con el mismo nombre, primero un Francesco, discípulo de Polidoro da Caravaggio en Nápoles, y luego un Pedro, formado en Roma junto a Salviati. Eso significaba sumergirse en un error que afectaba a la vez a la identidad y a la cronología del pintor en cuestión, lo que se iba a mantener hasta el siglo XX<sup>25</sup>: hoy no existe ninguna duda de que se trata de la misma persona -cuyo nombre, escrito con la abreviatura “p<sup>ro</sup>” y en cursiva, pudo leerse fácilmente como “f<sup>co</sup>” y, por lo tanto “Francesco”.

Este problema remite al dibujo de *Mario en Minturno* (fig. 2). En la inscripción que éste llevaba en el marco se leía “franc. Ruvviale”. La hoja había sido atribuida, pues, al extremeño, cuando estuvo activo en Nápoles como “Polidorino”. En efecto, recuerda los dibujos de Polidoro para los esgrafiados de las fachadas, o a aquellos que derivaron de ellos. Pero en la última monografía dedicada a Polidoro, esta inscripción, aun siendo citada, no fue tomada en cuenta y, lo que es todavía más sorprendente, el dibujo fue devuelto al *corpus* de Polidoro<sup>26</sup>. Sin embargo se distingue netamente de él, tanto en el sistema del rayado paralelo como en el atento trabajo de los paños que recorren el cuerpo, según un gusto al que Rubiales nunca renunció. Los rostros son igualmente ajenos a los de Polidoro, que nunca los dibuja con una naricilla tan triangular. La hoja es típica de un artista que se las ha ingeniado para imitar a Polidoro y apropiarse de su manera, como antes había hecho con Salviati. Es más, el hecho ilustrado tuvo lugar cerca de Nápoles y por consiguiente era especialmente adecuado para decorar un palacio con él.

Es el momento de llegar a la Capilla de la *Summaria*, donde el extremeño domina la rica cultura que ha asimilado y la vuelve a proponer, esta vez con soltura, hasta llegar a un tono macabro en los esqueletos burlones del *Juicio Final*, a lo que se une una vena visionaria, que no deja de recordar a William Blake<sup>27</sup>. Es preciso detenerse aquí, por falta de espacio, en la *Piedad* del retablo

<sup>24</sup> Véase la historia del problema en la introducción a la vida del artista de BISCEGLIA, A., acompañada de un rico aparato crítico, en la reciente edición de DE DOMINICI, B., *Vite de’ pittori scultori ed architetti napoletani*, SRICCHIA SANTORO, F. y ZEZZA, A., (eds.), t. I, Nápoles, 2003, pp. 694-698; REDIN MICHAUS, G., *ob. cit.*, pp. 35-40.

<sup>25</sup> Esta teoría ha sido todavía defendida por BOLOGNA, F., en la primera monografía sobre el artista, *Roviale spagnuolo e la pittura napoletana del Cinquecento*, Nápoles, 1959, pp. 9-15. Pero ha sido rechazada por PREVITALI, G., en su libro pionero sobre la pintura del siglo XVI en Nápoles, *La pittura del Cinquecento a Napoli e nel Vicereame*, Turín, 1978, pp. 44-45.

<sup>26</sup> LEONE DE CASTRIS, P., *Polidoro da Caravaggio. L’opera completa*, Nápoles, 2001, p. 467, n° 3 y p. 129, figs. 134-135. Esta atribución ha sido seguida después por REDIN MICHAUS, G., *ob. cit.*, pp. 124 y 125, fig. 92.

<sup>27</sup> Ilustración en color en LEONE DE CASTRIS, P., *Pittura del Cinquecento...*, p. 139.

donde, ya sin limitarse a la Magdalena (fig. 5), las reminiscencias de Miguel Ángel y del Perin del Vaga de *Santo Stefano del Cacco* se funden con las de Salviati y Polidoro. Además, en el *corpus* de este último, excesivamente hinchado con anterioridad, fue a perderse una primera idea de la composición (fig. 6) -a menos que esta se hubiera destinado a la *Piedad* que el artista había pintado en 1548 en el estandarte de don Pedro de Toledo, y luego fuera retomada en la *Summaria*<sup>28</sup>. El dibujo se encuentra en los *Uffizi*, donde prudentemente fue etiquetado como “de la escuela de Rafael”, antes de que John Gere hubiera reemplazado su atribución por la de Polidoro<sup>29</sup>. Era, ciertamente, un avance; desde entonces la hoja lleva el nombre del artista. Pero este está tachado; el juego del rayado paralelo y los rostros de nariz puntiaguda se encuentran de modo idéntico en el dibujo de *Mario en Minturno*. Su autor no es Polidoro, sino su émulo, Polidorino.

El artista rasca el papel con un trazo enérgico, rápido y nervioso, animando la refriega que se agita en todas direcciones. En la pintura de Nápoles renuncia a ello. Bajo la limpia geometría de la cruz, los grupos se ordenan y, después de haber dado libre curso a su dolor, los personajes se recogen. A pesar del largo camino que ha recorrido desde España a Italia y de todo lo que ha absorbido, el extremeño no ha roto con su juventud y ha conservado su sutileza. En la composición luminosa y clara, en el segundo plano, dos hombres se hacen eco del drama y lo comentan, lo que lleva de nuevo, para finalizar, a la pintura de San Vicente de Ávila<sup>30</sup>.

---

<sup>28</sup> Para el documento con las diferentes escenas pintadas en el estandarte, cf. PROTA GIURLEO, U., “La ‘Capitana’ del Regno e il valore dei napoletani a Lepanto”, en ID., *Scritti inediti e rari, a cura dell’Associazione Napoletana per i Monumenti e il Paesaggio*, Nápoles, 1988, pp. 83-87.

<sup>29</sup> Florencia, Galería de los Uffizi, *Gabinetto delle stampe*, inv. 1487 E. Cf. LEONE DE CASTRIS, P., *Polidoro da Caravaggio...*, n° 78, p. 474, y lám. 52, p. 234.

<sup>30</sup> Son numerosos los dibujos de Roviale que quedan por descubrir como, por ejemplo, los que se encuentren entre los adjudicados a Polidoro o a su taller. La obra pintada del extremeño, por el contrario, exige ser considerablemente aligerada de lo que se le ha atribuido recientemente - como ya ha habido ocasión de ver. En los años cuarenta y cincuenta, los extranjeros que continuaron su aprendizaje en Roma insertándose en el mismo medio, dominado entre otros por Miguel Ángel, Perin del Vaga, Salviati y Daniele da Volterra, eran mucho más numerosos de lo que se ha creído hasta ahora.



Fig. 1. *San Vicente de Ávila en la cárcel es visitado por sus hermanas*. Pedro de Rubiales. Museo Bossuet, collection Changeux. Meaux (Francia).



Fig. 2. *Mario en Minturno*. Pedro de Rubiales. Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum. Amsterdam.



Fig. 3. *Santa Inés*. Pedro de Rubiales. Museo de Bellas Artes. Valencia.



Fig. 4. *Piedad*. Detalle. Pedro de Rubiales. Capilla de la *Summaria*, Castel Capuano. Nápoles.



Fig. 5. *Piedad*. Pedro de Rubiales. Capilla de la *Summaria*, Castel Capuano. Nápoles.



Fig. 6. *Piedad*. Pedro de Rubiales. Galería de los *Uffizi*. Florencia.