

SALVIATI COMO MODELO: SU INFLUENCIA EN LUIS DE VARGAS

SALVIATI AS MODEL: HIS INFLUENCE IN LUIS DE VARGAS

BENITO NAVARRETE PRIETO
Universidad de Alcalá

Resumen

La formación italiana de Luis de Vargas con Perino del Vaga es uno de los aspectos a los que recientemente se ha arrojado luz gracias a las investigaciones de prestigiosos historiadores como Nicole Dacos. Este artículo pretende seguir incidiendo en esa línea, aportando nuevas evidencias del influjo de la pintura y dibujo de Francesco Salviati en el sevillano, además de intentar aproximar sus años de aprendizaje en Florencia y en Roma entre 1544 y 1550. Al mismo tiempo se estudian los referentes formales de una de las obras maestras de Vargas: *La Alegoría de la Inmaculada Concepción* de la catedral de Sevilla que concluyó en 1561 tras su estancia italiana.

Abstract

The Italian training of Luis de Vargas under Perino del Vaga teaching has recently been studied by renowned art historian researchers such as Nicole Dacos. The present article pretends to continue to trace the previously line, contributing new evidences of Francesco Salviati drawing and painting influence on the Sevillian artist. Also an attempt to approach his years of apprentice in Florence and Rome between 1544 and 1550 are offered. At the same time formal sources of Vargas masterpieces are studied: *The Allegory of the Immaculate Conception* from the Cathedral of Seville, completed in 1561 after his Italian visit.

Palabras clave

Luis de Vargas. Francesco Salviati. Dibujos. Pintura sevillana e italiana del siglo XVI.

Key words

Luis de Vargas. Francesco Salviati. Drawings. Sevillian and Italian painting of 16th century.

La valoración crítica de las dos probables estancias de Luis de Vargas en Italia ha ido constituyéndose como un verdadero pilar para apreciar lo mucho que debe la pintura sevillana del segundo tercio del XVI a la pintura romana del momento¹, particularmente a la de Perino del Vaga (1501-1547), Francesco Salviati (1510-1563) y Giorgio Vasari (1511-1574). Ya Francisco Pacheco en su *Libro de descripción de verdaderos retratos* mencionaba que tradicionalmente se tenía al primer artista italiano como su maestro “por ventura movidos de la semejança del hermoso modo”². En este sentido, creemos de vital importancia subrayar aquí las recientes investigaciones de Nicole Dacos³, quien de manera convincente ha venido a demostrar que una serie de dibujos, concretamente *La Masacre de las Niobides* del Museo del Louvre, anteriormente atribuido a Perino del Vaga, y *Júpiter y Alcmena* de la *National Gallery of Scotland* de Edimburgo, realmente son diseños de Luis de Vargas sobre proyectos de su maestro del Vaga en el momento en el que el sevillano se encuentra ayudándole en la decoración del *Castel Sant’Angelo* de Roma en fechas cercanas a 1545 y 1547. La evidente relación de una de las niobides con la figura femenina presente en la *Alegoría de la Religión* del retablo de la *Alegoría de la Inmaculada Concepción* de la catedral de Sevilla, concluido por Vargas en 1561, no ofrece la menor duda a la contribución de Nicole Dacos en este punto. La citada autora ha propuesto la colaboración e intervención de Vargas en algunas de las decoraciones al fresco del *Castel Sant’ Angelo*, concretamente en el friso de la sala de *Perseo* y en la del *Amor y Psique* por la relación evidente de las ninfas y los *putti* con los modelos del retablo del *Nacimiento* de la catedral de Sevilla.

¹ Sobre este particular véase BOLOGNA, F., “Osservazioni su Pedro de Campaña” en *Paragone*, IV, 598 (1953), p. 41 y GRISERI, A., “Perino, Machuca, Campaña”, *Paragone*, VIII, 87 (1957), pp. 13-21 y de la misma autora, “Nuove schede di manierimo iberico” en *Paragone*, X, 153 (1959), pp. 33-44. Véase también VALDIVIESO, E., *Historia de la Pintura Sevillana*, Sevilla, Guadalquivir, 1986, p. 78.

² PACHECO, F., *Libro de descripción de verdaderos Retratos, de ilustres y memorables varones*, Sevilla, 1599, con prólogo de Diego Angulo, Madrid, Previsión Española, 1983, p. 180. La relación más evidente entre Perino del Vaga y Vargas fue hecha por Pérez Sánchez al dar a conocer una sanguina representando al *Niño Jesús* de mano del pintor sevillano conservada en la *Galleria degli Uffizi* que copia la figura de la *Adoración de los pastores con santos*, conocida como *Pala Baciadonne* de Perino del Vaga, hoy en la *National Gallery of Washington* y pintada en 1534. Cfr. PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Mostra di disegni spagnoli*, cat. exp., Florencia, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, 1972, p. 43, n° 25, fig. 21. Véase también del mismo autor el catálogo de la exposición *Tres Siglos de Dibujo sevillano*, Sevilla, Fundación Focus, 1995, pp. 50-51, cat. 1.

³ DACOS, N., “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^a. J. (coord.), *El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2004, pp. 11-40.

Para reafirmar lo correcto de su juicio, recientemente en el estudio y catálogo razonado del *Álbum Alcubierre*⁴, damos a conocer un dibujo inédito de Luis de Vargas, preparado tal y como Ceán Bermúdez menciona que hacía sus diseños el sevillano: en papel azulado realzado con clarión, que copia el fresco de las musas *Caliope* y *Euterpe* de la Sala Paolina del Castel Sant' Angelo de Roma, una de las obras maestras de del Vaga en la Ciudad Eterna. No es pues casualidad que Vargas fuera discípulo de Perino y que todo lo que aprendió de su maestro se viera reflejado en su obra cuando regresa a su ciudad natal para concluir con los trabajos dejados pendientes, como el citado retablo de la *Alegoría de la Inmaculada Concepción*. El estilo de Vargas por tanto se muestra un tanto ecléctico pendiente siempre de las novedades romanas que no excluyen al sienés Marco Pino⁵, y con evidentes concomitancias también con algunos artistas napolitanos renacientes, tal y como ha puesto recientemente de manifiesto Gonzalo Redín en su tesis doctoral, en la que defiende la estancia del pintor sevillano en Nápoles, dejando incluso la puerta abierta a un tercer viaje⁶. Efectivamente las filiaciones establecidas entre algunas de las figuras de la *Piedad* de Vargas de Santa María la Blanca de Sevilla y el *Descendimiento* de Lama en *San Giacomo degli Spagnoli* de Nápoles son notorias, aunque dada la cronología -la obra de Vargas está pintada tras su retorno a Sevilla en 1564-, y la menor calidad de Lama, no está claro de donde parten las influencias, o si éstas son más bien constitutivas de un mismo universo estético, o producto de la colaboración de ambos artistas en Nápoles⁷. Lo cierto es que como defendió Juan Miguel Serrera⁸, Luis de Vargas está de regreso en Sevilla en enero de 1550, evidenciando un estilo en todo hermanable con la pintura romana de la década de 1540-1550, tal y como se constata en el retablo pintado para el chantre de la catedral hispalense, popularmente conocido como de *La Gamba* por el comentario que popularizó Mateo Pérez de Alesio al hablar de la bellísima pierna de la figura de Adán semidesnudo de primer término, y que representa realmente a la *Alegoría de la Inmaculada Concepción*, también

⁴ NAVARRETE PRIETO, B. y PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Álbum Alcubierre. Dibujos. De la Sevilla ilustrada del conde del Águila a la colección Juan Abelló*, Madrid, Fundación Arte Hispánico, 2009, cat. 4.

⁵ La relación entre Pino y Vargas en algunos modelos de la *Alegoría de la Inmaculada Concepción* fue formulada por SAPORI, G., "Pittori spagnoli a Roma dopo il Sacco", en PIRAS, P. R. y SAPORI, G. (eds.), *Italia e Spagna tra Quattrocento e Cinquecento*, Roma, Aracne, 1999, p. 208.

⁶ REDÍN MICHAUS, G., *Pedro Rubiales, Gaspar Becerra y los pintores españoles en Roma, 1527-1600*, Madrid, CSIC, 2007, pp. 284-286, figs. 166 y 167.

⁷ En este sentido conviene resaltar que Leone de Castris se inclina por la influencia de Vargas sobre Lama. Cfr. LEONE DE CASTRIS, P. L., *Pittura del Cinquecento a Napoli, 1540-1573. Fasto e devozione*, Nápoles, Electa, 1996, pp. 135 y 179.

⁸ SERRERA, J. M., "Pintura y pintores del siglo XVI en la catedral", en *La catedral de Sevilla*, Sevilla, Guadalquivir, 1984, p. 391 y nota 115.

denominado en 1635 por Ortiz de Zúñiga como *Generación temporal de Cristo*, cuya tabla central está firmada y fechada en 1561. Las dos estancias de Vargas en Italia se vienen situando, la primera en torno a 1527 y la segunda, con toda probabilidad, antes de 1550, constituyéndose ésta última en crucial para explicar muchos de los elementos que se advierten en su pintura. Coincidió también con Redín⁹ en que los paralelos que han venido citándose en torno a la semejanza entre la *Alegoría de la Inmaculada Concepción* de Vargas y el cuadro del mismo asunto de Vasari para la iglesia de los Santos Apóstoles de Florencia fechado en 1541, son solo iconográficos y que, por tanto, no afectan tanto a la evolución de su estilo sino a la composición general de la obra, que desde luego sigue al pie de la letra la obra vasariana como advirtió Justi¹⁰, junto a la descripción que el propio artista hizo de su particular interpretación alegórica de la Inmaculada:

“En el centro pinté el árbol del pecado original y atados a las raíces de éste, como primeros trasgresores del mandamiento de Dios, representé desnudos a Adán y Eva. A las ramas del árbol están atados por ambas manos Abraham, Isaac, Jacob, Moisés, Aarón, Josué, David y los otros reyes; Samuel y San Juan Bautista están atados de una sola mano por haber sido santificados en el vientre”¹¹.

En relación con ello, es bastante elocuente el análisis que hace de las dos obras Fernando Marías diferenciando “el asombro centrífugo de los personajes vasarianos”¹², con el sentido centrípeto de Vargas donde se advierte la “atención

⁹ REDIN MICHAUS, *ob. cit.*, pp. 282-283.

¹⁰ JUSTI, C., *Velázquez y su siglo*, Madrid, 1888, Espasa-Calpe, 1956, p. 50. En un principio el historiador alemán justificaba el paralelo por la estampa abierta por el francés Philippe Thomassin sobre composición de Vasari, circunstancia imposible porque esta fue hecha a finales del siglo XVI tal y como publicó BOREA, E., “Estampa da modelli fiorentini del 500” en BERTI, L. (coord.), *Firenze e la Toscana dei Medici nell’Europa del Cinquecento. Il primato del Disegno*, cat. exp. Palazzo Strozzi, Florencia, Milano, Electa, 1980, II, p. 282. Como dijo Serrera esto justificaría que Vargas pudo estudiar la obra directamente en Florencia. Cfr. SERRERA, *ob. cit.*, p. 393 y nota 122. Tampoco es descartable que Luis de Vargas hubiera estudiado la composición a través de un dibujo preparatorio o de otras copias del citado diseño. En este sentido el Museo del Louvre conserva dos versiones de mano del artista florentino con la misma composición. Véase, *Département des Arts graphiques*, (inv. 2082 recto para el mejor conservado y el inv. 2083 para el más débil), citado por MONBEIG GOGUEL, C., *Musée du Louvre. Inventaire général des dessins italiens, I: Vasari et son temps. Maîtres toscans nés après 1500, morts avant 1600*, París, Musée du Louvre, 1972, n° 192 para el mejor conservado y n° 191 para el más débil que ha sido considerado a veces como copia de Vasari. Otros dibujos con la misma composición se conservan en la *Galleria degli Uffizi*, (inv. 1179 E, 1181 E, 1183 E), en Chatsworth (*Duke of Devonshire Collection*, inv. 645) y en Francfort (*Kupferstich Kabinett*, inv. 4454). Esta circunstancia nos indica que es muy posible que realmente la composición fuera conocida por Vargas a través de un dibujo.

¹¹ VASARI, G., *Vidas de pintores, escultores y arquitectos ilustres*, Buenos Aires, Librería y editorial “El Ateneo”, 1945, vol. II, p. 463.

¹² MARÍAS, F., *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*, Madrid, Taurus, 1989, p. 339.

suplicante de sus figuras en torno a María, considerada como copartícipe de la Redención”, y obligando por tanto a concentrar la atención en un auténtico *tour de force* que cierra la composición.

No ocurre lo mismo, en cambio, con la asimilación de las aportaciones venidas de mano de Perino del Vaga y, sobre todo, de Francesco Salviati, tal y como aquí pretendo demostrar. Este último artista, tanto en sus trabajos florentinos como romanos, se constituye en verdadero modelo formal para el sevillano, como se constata en *La Virgen con el Niño, un ángel y San Juanito* de la Galería de la Academia de Florencia fechada por Mortari entre 1545 y 1548¹³ (fig. 1), que evidencia una clara relación con la Virgen con el Niño de Vargas que remata el retablo de la *Alegoría de la Inmaculada Concepción* de la catedral de Sevilla (fig. 2). Vargas ha invertido la composición advirtiéndose el mismo giro y cadencia de la cabeza de la Virgen, así como la postura del Niño Jesús en su regazo, sostenido por el brazo derecho y la mano izquierda de la Virgen, de dedos largos y afilados, uno de ellos tocando el cuerpo del Niño de igual manera. El ángel que porta una azucena en la obra de Vargas presenta además el mismo rostro que el que en la tabla florentina de Salviati mira con atención a la Virgen.

Lo mismo ocurre con la tabla de *La Caridad* de Salviati (ca. 1548) de la *Galleria degli Uffizi* de Florencia, pues la forma arrebatada de mostrar los pechos no está muy lejos de la solución adoptada por Vargas en la figura de Eva en el extremo derecho de su citada obra de la catedral hispalense, mostrando idéntica fuerza y vehemencia.

Más vínculos todavía hallamos entre Vargas y los dibujos del pintor florentino. Es precisamente en el mismo retablo de *La Gamba* donde mayormente se concentran estos débitos con Salviati. Uno de los más sorprendentes está en la relación con el dibujo conservado en el Museo del Louvre (Inv. n.º 6537), atribuido a este artista por Catherine Monbeig Goguel¹⁴, que representa una *Cabeza de hombre barbado* (fig. 3). Esta cabeza está por otra parte en directa relación con la que muestra la de San Juan Evangelista en la *Sacra conversación* de Pontormo de la iglesia de San Michele Visdomini de Florencia, fechada en 1518. Quizás esta circunstancia explique que el diseño no haya encontrado una atribución convincente entre los expertos; sin embargo la acentuación del *pathos* y el dramatismo en el plumado y la aguada parda destacando los rasgos del personaje, han hecho a la citada autora inclinarse por la atribución del diseño a

¹³ Óleo sobre tabla. Publicada por MORTARI, L., *Francesco Salviati*, Roma, Leonardo de Luca editori, 1992, pp. 113-114, cat. 17. Cuando Mortari estudió esta obra la situaba en los depósitos de la Galería de los Uffizi de Florencia.

¹⁴ Lápiz negro, pluma y aguada parda sobre papel, 368 x 270 mm. París, Museo del Louvre, *Département des Arts graphiques*, inv. 6537. MONBEIG GOGUEL, C., *Francesco Salviati (1510-1563) o la Bella Maniera*, cat. exp., Roma, Villa Medici-París, Museo del Louvre, 1998, pp. 112-113, cat. 18.

Salviati en su etapa madura romana¹⁵, y lo ha puesto en relación con algunos de sus frescos para el Palacio Farnese de Roma, momento en el que su estilo se hace mucho más monumental después de 1548. No hay que olvidar que dos o tres años antes Vargas ha estado ayudando a Perino del Vaga en el *Castel Sant' Angelo*, lo que explicaría la relación entre el dibujo del Louvre y la cabeza del personaje barbado que, en el extremo izquierdo de la *Alegoría de la Inmaculada Concepción*, observa la escena atado a una rama del árbol (fig. 4) y que probablemente represente a Samuel, pues es el único de los antiguos reyes que está atado por una sola mano al árbol, tal y como lo describió Vasari en el referido texto. El hecho de haber invertido el diseño es testimonio del mecanismo compositivo característico del pintor sevillano, que usa el dibujo como si se tratara de una estampa, utilizando los modelos de Salviati como elemento de repertorio, incorporándolos a su universo creativo. Algunos de los rostros de los personajes que se encuentran en torno al árbol que centra la composición de la obra de Vargas siguen también en su perfil y rasgos los tipos de Salviati. Así es sumamente significativo advertir que el rostro de uno de los reyes del Antiguo Testamento que se encuentra en actitud orante, probablemente el Rey David por la presencia de lo que parece una lira entre sus manos¹⁶ (fig. 5), situado en el extremo derecho de la tabla de Vargas y mirando implorante a la Virgen, está tomado del jinete que con una lanza intenta matar a Absalom en su famoso fresco de *La muerte de Absalom* del Palacio Sacchetti de Roma (fig. 6). Esta obra al fresco viene datándose en fechas posteriores a 1550¹⁷, por lo que la justificación de que Vargas la pudiera haber visto es más difícil, toda vez que en ese año ya se le documenta en Sevilla. De todas formas la escasez de referencias documentales desde octubre de 1550, solo encuentra la fecha de 1555 como punto de apoyo cuando concluye el retablo de la *Natividad*, encontrándose un vacío documental hasta que en 1561 fecha el retablo de *La Gamba*. Esta circunstancia abre la puerta a que hubiera vuelto a Roma en un tercer viaje, como el propio Redín también ha señalado¹⁸, lo que podría confirmar su continuado aprendizaje con los modelos de Salviati en los años que van de 1553 a 1556, momento en el que se sitúa la decoración mural del Palacio Sacchetti de Roma.

En cualquier caso, muchos de los personajes barbados de la *Alegoría de la Inmaculada Concepción* están por otra parte en directa relación con el

¹⁵ Para la decoración al fresco romana de Salviati véase DUMONT, C., *Francesco Salviati au Palais Sacchetti de Rome et la décoration murale italienne (1520-1560)*, Bibliotheca Helvetica Romana, Roma, Institut Suisse de Rome, 1973, pp. 121-123.

¹⁶ El remate de la lira presenta una decoración en todo acorde con los diseños de Salviati para piezas de orfebrería. La justificación iconográfica de que se trata del rey David puede quedar explicada por el asunto que se adivina al lado de la cabeza de león del extremo derecho de la lira, donde parece adivinarse el momento de la victoria de David sobre Goliat.

¹⁷ DUMONT, C., *ob. cit.*, pp. 75-76.

¹⁸ REDIN MICHAUS, *ob. cit.*, p. 284.

repertorio estético y formal de la pintura romana del primer Manierismo, advirtiéndose también lo recurrente de los tipos barbados del sienés Marco Pino y su fuerza y nervio en los plegados de las figuras.

El otro eco indudable de Salviati que he detectado en el ideario de Luis de Vargas se aprecia en un *San Sebastián*¹⁹, adquirido en 2006 por el Museo de Bellas Artes de Sevilla (fig. 7), que lo representa como verdadero caballero cristiano con la característica indumentaria de soldado romano, portando una cruz en una de sus manos y en la otra la flecha y el arco, mirando de perfil y con una postura de un evidente clasicismo. La relación con otras obras suyas es notoria, y quizás el punto mayor de concomitancia estilística de este *San Sebastián* se encuentre en el *San Lucas* del retablo del *Nacimiento* de la catedral de Sevilla, advirtiéndose sobre todo la semejanza en los plegados que caen sobre el pecho -tan lineales en ambas tablas- y el dibujo firme y preciso a la hora de perfilar el rostro de ambas figuras.

Nuevamente el débito italiano nos lleva a los años romanos de Salviati y en relación a sus obras al fresco, cuando el artista despliega una monumentalidad y solidez que no pasó inadvertida para nuestro pintor sevillano en periodo de aprendizaje entre 1544 y 1550. Concretamente este *San Sebastián* de Vargas toma como punto de partida el *Estudio de guerrero* realizado por el pintor florentino a lápiz, pluma, tinta y aguada sepia con albayalde conservado en el *British Museum* de Londres²⁰ (inv. 1946-7-13-54) (fig. 8), que sirvió de dibujo preparatorio para la figura de soldado que en el extremo derecho contempla la escena del *Martirio de San Lorenzo* en el fresco de la capilla del Pallio del Palacio de la Cancillería de Roma, trabajo que Salviati²¹ acomete en torno a 1548-1549, años en los que Vargas está asimilando los modelos romanos, después de la muerte de su maestro del Vaga en 1547. No es pues extraño

¹⁹ Óleo sobre tabla, 112 x 52 cm. Esta obra fue atribuida a Luis de Vargas y estudiada por vez primera por VALDIVIESO, E., en *El tiempo de la pintura. Maestros españoles de los siglos XVI al XIX*, Madrid, Coll & Cortés Fine Arts, 2007, pp. 16-17, cat. 3.

²⁰ Lápiz negro, pluma y aguada grisácea con albayalde sobre papel preparado pardo, 284 x 214 mm., Londres, *British Museum, Department of Prints and Drawings*, (inv. n° 1946-7-13-54). El dibujo fue dado a conocer por Popham indicando su relación con una figura idéntica de Salviati en un fresco de la *Sala dell'Udienza* en el *Palazzo Vecchio* de Florencia, realizado en 1544. Véase POPHAM, A. E., *Catalogue of Drawings in the Collection formed by Sir Thomas Phillips, Bart., F.R.S., now in the possession of his Grandson, T. Fitzroy Phillipps Fenwick of Thierlestaine House, Cheltenham*, t. I, London, 1935, p. 100, nota 3. Véase también TURNER, N., *Florentine drawings of the sixteenth century*, cat. exp., Londres, 1986, cat. 127 y MORTARI, L., *ob. cit.*, 1992, cat. 273, p. 215.

²¹ Para otros artistas que trabajan con Salviati como ayudantes en la decoración de la capilla del Pallio véase la contribución de DACOS, N., "Italiens et espagnols dans l'atelier de Salviati. La Chapelle du Pallio à la Chancellerie", en MONBEIG GOGUEL, C., COSTAMAGNA, P. y HOCHMANN, M. (dirs.), *Francesco Salviati et la Bella Maniera*, Actes des colloques de Rome et de Paris (1998), Roma, École Française de Rome, 2001, pp.195-213.

pensar que, tras su trabajo de colaboración en el *Castel Sant'Angelo* entrara en contacto con Salviati de alguna forma antes de regresar a su Sevilla natal para acometer las obras del final de su carrera antes de su muerte en 1567. Es muy probable que Vargas realizara un dibujo de esta figura sobre el fresco o que tuviera conocimiento del diseño de Salviati hoy conservado en Londres. En cualquier caso, ya sea a través del dibujo o a través del fresco, es bastante evidente la relación entre ambas figuras, en lo que respecta a la apostura, a la posición de la cabeza de perfil y a la descripción de los diferentes elementos de la indumentaria, tanto túnica, faldellín, coraza y demás elementos. Es bien elocuente constatar el proceso de asimilación por parte de Vargas de la *bella maniera* y los mecanismos compositivos que utiliza, logrando transformarla con mayor sequedad pero con evidente gracia a la hora de constituir su estilo y definir su arte, que nada más llegar a Sevilla viene cargado de novedades, realizando obras de una evidente calidad artística en fechas próximas a 1560. Las fuentes además señalan que vino provisto de dibujos, tal y como recordaba Pacheco al citar el *Libro de sus secretos* escrito en toscano que Vargas trajo de Roma, y que cuando el tratadista escribió su *Libro de retratos* y la semblanza que hizo del pintor sevillano, estaba en poder del tercer Duque de Alcalá: “que debuxó i describió todas las cosas notables que via. Las ciudades, edificios, templos, trajes, hosterías, pertrechos, i paisajes...”²².

Como ocurre con otros artistas españoles que han estado en Italia, la poca exigencia de la comitencia hispánica y su amaneramiento, hicieron que su calidad descendiera considerablemente en las obras más tardías, siendo por tanto los retablos conservados en la catedral de Sevilla lo mejor de su arte. En ellos se evidencian los modelos de Perino del Vaga y de Francesco Salviati, constituyéndose, por tanto, en testimonios vivos de sus experiencias italianas en las fechas que van de 1545 a 1550. A la luz de lo aquí publicado y de las contribuciones previas de Dacos, se aportan nuevos elementos que apoyarían la tesis de la estancia romana de Luis de Vargas en esas fechas, ampliando sus referentes formales. Es factible que colaborase primeramente con del Vaga entre 1544 y 1547, y, después de la muerte de su maestro conociera la actividad romana de Salviati, tras regresar éste de Florencia después de 1548 para trabajar en la capilla del *Pallio* del Palacio de la Cancillería. Salviati tuvo que buscar a colaboradores y ayudantes y, merced a las experiencias y dedicación de Vargas en Roma ya señaladas, no es disparatado pensar que el sevillano fuera uno de los elegidos, aunque su nombre no figura entre los colaboradores del pintor florentino. Lo que sí está claro es que al conocer su obra amplió su espectro de experiencias y depuró su lenguaje artístico que llegó a dar lo mejor de sí mismo al retorno a Sevilla, desempeñando su arte con desigual fortuna hasta su fallecimiento antes de enero de 1567.

²² PACHECO, F., *ob. cit.*, 1599, ed. de 1983, p. 180.



Fig. 1. *La Virgen con el Niño, un ángel y San Juanito*. Francesco Salviati. Galería de la Academia. Florencia.



Fig. 2. *Alegoría de la Inmaculada Concepción*. Detalle. Luis de Vargas. Catedral. Sevilla.



Fig. 3. *Cabeza de hombre barbado*. Francesco Salviati. Museo del Louvre. París.



Fig. 4. *Alegoría de la Inmaculada Concepción*. Detalle. Luis de Vargas. Catedral. Sevilla.



Fig. 5. *Alegoría de la Inmaculada Concepción*. Detalle. Luis de Vargas. Catedral. Sevilla.



Fig. 6. *La muerte de Absalom*. Detalle. Francesco Salviati. Palacio Sacchetti. Roma.



Fig. 7. *San Sebastián*. Luis de Vargas.
Museo de Bellas Artes. Sevilla.



Fig. 8. *Estudio para un guerrero*. Francesco Salviati.
British Museum. Londres.