

Historia del arte español

Ernesto Ballesteros Arranz



29

La pintura
del siglo XVI

Lectulandia

El término Renacimiento es demasiado amplio —y no poco confuso— a la hora de precisar los límites del fenómeno pictórico. Para unos el Renacimiento es una continuación del arte gótico; para otros es, sin embargo, una reacción contra él; unas veces se habla de Renacimiento con un sentido temporal (siglos XIV a XVI), otras prefiere entenderse como norma espacial (Italia y Flandes). Estas distintas interpretaciones, que conviven y aientan en el complejo vocablo, nos anuncian la única cualidad clara y distinta del Renacimiento: su falta de claridad.

Lectulandia

Ernesto Ballesteros Arranz

La pintura del siglo XVI

Historia del arte español - 29

ePub r1.0

Titivillus 23.09.2017

Título original: *La pintura del siglo XVI*

Ernesto Ballesteros Arranz, 2013

Editor digital: Titivillus

ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

La pintura del siglo XVI

«Si se quiere Dante y Giotto pertenecen ya al Renacimiento y Shakespeare y Molière están todavía en la Edad Media».

ARNOLD HAUSER

El término Renacimiento es demasiado amplio, y no poco confuso, a la hora de precisar los límites del fenómeno pictórico. Para unos el Renacimiento es una continuación del arte gótico; para otros es, sin embargo, una reacción contra él; unas veces se habla de Renacimiento con un sentido temporal (siglos XIV a XVI), otras prefiere entenderse como norma «espacial» (Italia y Flandes). Estas distintas interpretaciones, que conviven y alientan en el complejo vocablo, nos anuncian la única cualidad clara y distinta del Renacimiento: su falta de claridad. Bien es cierto que no es esta una cualidad que resida en el término Renacimiento, sino que lo acompaña. La falta de claridad en nuestro concepto del Renacimiento es más culpa nuestra que del Renacimiento. Pocas veces se ha intentado reducir la espantosa complejidad del Renacimiento a unas cuantas líneas fuera de toda duda. De ahí que, pese a la ingente cantidad de obras impresas sobre el asunto, no tengamos una que merezca el calificativo de definitiva. La Historia cambia con el tiempo. O mejor diríamos que lo que cambia con el tiempo es nuestra perspectiva, nuestro punto de vista sobre la Historia. Por esta razón algunas obras críticas sobre el Renacimiento, como las de Spengler, Burchardt, etc..., que en su tiempo fueron una gran aportación al problema, hoy ya no tienen tanta vigencia, aunque hayan dejado huellas sobre las que hay que caminar en lo sucesivo. Uno de los conceptos más claros que hay que tener presente es el individualismo. El Renacimiento es una época de individuación, de aumento de densidad individual. Por eso es mucho más sencillo distinguir las obras de los artistas renacentistas entre sí que las de los góticos, y mucho más que las del románico. El hombre llega a una época en que le agrada destacarse como individuo, dejar constancia individual de su paso por nuestro pequeño mundo. Y para ello hace una cosa sencillísima y fundamental en la que no habían reparado los artistas anteriores: firmar sus obras. Ya Hauser conecta este deseo de firmar la obra con el proceso de individuación que acontece en todas las civilizaciones. Cuando existen firmas en las obras de arte podemos conocer al sujeto que las realizó de un modo directo e indudable. En las pasadas épocas, como el románico y el gótico,

también tenemos noticias de algún nombre individual, pero no por la voluntad del artista, sino porque la crítica erudita de nuestro siglo ha desempolvado su nombre de algún legajo de contratos o condiciones económicas. Incluso recurriendo a este sistema indirecto de testimonio, los ejemplos que tenemos de nombres propios en la época románica son incomparablemente menos numerosos que los del Renacimiento. Pues no es la firma un fenómeno superficial, sino intravenoso y radical de la cultura misma. Trataremos de sostener en breves palabras nuestro punto de vista. El hecho de que hasta el momento conocido con el nombre de Renacimiento no aparezcan nombres propios de artistas en cantidad, no es un fenómeno caprichoso e intrascendente, cuya utilidad consiste en brindarnos la posibilidad de conocer directamente al autor. Porque pudiera pensarse que los artistas del Renacimiento habían tomado la «costumbre» o moda de firmar sus obras, de una manera casual. Nada más lejos de la verdad, entre otras razones porque un auténtico conocimiento de la Historia excluye en gran parte el adjetivo casual. Ya antes hemos apuntado que las obras de los artistas románicos son muy parecidas. También lo son, en menor grado, las de los góticos. En cambio, las obras de los artistas del Renacimiento son fácilmente distintivas. Hasta tal punto, que si no existieran sus firmas, no sabríamos el nombre exacto del autor, pero muy pocas veces lo confundiríamos con otro distinto. Es decir, que son dos fenómenos paralelos e inseparables. Por un lado, la aparición de la firma en las obras de arte, por otro la distinción y separación de estilos individuales. Los dos hechos se pueden explicar con la hipótesis antedicha: el individualismo. En el Renacimiento los hombres se sienten furiosamente desiguales e inconfundibles. Por eso firman, pero por eso también pintan o esculpen de manera distinta a todos los demás. Ya en los siglos bajomedievales se había comenzado a sentir este ímpetu individual, pero no de una forma consciente. En el Renacimiento los hombres toman conciencia de su individualidad, se segregan del gran cuerpo social europeo que los había nutrido en sus orígenes. Había nacido Europa como un magma social confuso, como una galaxia en formación, donde hombres y estados vivieron en estado de extrema fluidez durante diez siglos. Este estado gaseoso y fluido del magma social tiende poco a poco a concretarse, es decir, a enfriarse y solidificar en multitud de partículas diferentes. El proceso no es explosivo, sino lento y trabajoso.

Europa tardó diez siglos en recorrerlo. Pero he aquí que, en un momento dado, unos hombres comienzan a darse cuenta del hecho, comienzan a notar que son individuos. En ese momento podemos situar el comienzo del Renacimiento. No es un momento único para toda Europa, porque el magma social cristaliza antes en unas porciones que en otras. A estas alturas sabemos que las primeras individuaciones europeas tuvieron lugar en Italia y en Flandes, lo cual puede relacionarse con otros hechos económicos y sociales que dibujan el perfil de estos territorios.

El caudal de consideraciones que nos brindaría una ligera meditación sobre el tema sobrepasa el breve espacio con que contamos. Esto que casi siempre se dice para evitar molestas profundizaciones es sincero en nuestro caso. Vamos, no obstante, a esbozar algún pensamiento sobre el tema, para que lo anterior no suene a «frase hecha».

La obra más significativa del románico es el monasterio, como la del gótico es la Catedral. En ambos casos se trata de obras de arte exageradas, que superan con mucho la capacidad de trabajo de un hombre y se deben —sin excepción alguna— al trabajo en común de muchos artistas durante decenas de años, a veces siglos.

Si tuviéramos que elegir la obra más significativa del Renacimiento, sin duda pensaríamos en «La Gioconda», de Leonardo; el David, de Miguel Ángel, o la cúpula florentina de Brunelleschi. Es decir, una obra concreta y limitada, la obra de un solo hombre. Aunque el lector elija cualquier otra, estará de acuerdo con nosotros en lo fundamental. Las obras maestras del Renacimiento son obra de un solo hombre, mientras que las obras maestras del románico o gótico son obra de varias generaciones. Y no es una separación caprichosa o retórica, porque una Catedral gótica hay que verla entera si queremos apreciar su belleza estética. Habrá multitud de detalles particulares que soliciten después nuestra atención, pero es el conjunto el único que puede reivindicar con propiedad el título de obra maestra. Por eso cuando hablamos del arte gótico nos referimos a la Catedral de Toledo o de Burgos, enjuiciándola en unidad, mientras que jamás se nos ocurriría hablar de la capilla Sixtina como una unidad artística. Hay allí pinturas de hombres tan diferentes como Miguel Ángel, Perugino o Botticelli. Cuando entramos en una Catedral gótica, lo primero que nos sorprende es el conjunto, sin reparar que está ejecutado y aun pensado por muchos hombres de distinta generación. Cuando penetramos en la Sixtina nos vemos asaltados al momento por aquella innata variedad. Ni al más lerdo de los espectadores se le ocurriría pensar que todos aquellos muros son obra del mismo hombre. Es decir, que, del mismo modo que se nos impone la unidad del románico o gótico, nos resulta patente la variedad individual del Renacimiento.

Téngase presente que el artista renacentista se limita conscientemente a sí mismo y rehúye la posibilidad de erigir catedrales inmensas o monasterios inacabables. Ningún ejemplo más vivo que aquella llama incomparablemente renacentista que fue Miguel Ángel. Si ponemos su obra, fecunda y abundante, al lado de una Catedral gótica, nos damos cuenta perfecta de esta limitación. Unos cuantos murales, unas docenas de estatuas, algún que otro lienzo y un montón de proyectos sin terminar. He aquí la obra de un renacentista, de un hombre moderno. Pero, pese a su limitación, contra la que el artista del Renacimiento lucha denodadamente, el hombre moderno

se niega a trabajar en grupo, a perder su individuación. Cuando algún renacentista trabaja en catedrales, palacios o conjuntos semejantes, pone buen cuidado en que su obra destaque —por estilo, color o firma— sobre todas las demás, de modo que no se pueda confundir con la del artista que trabaja en el salón vecino, ni siquiera con el ayudante que comparte su misma capilla o recinto. Hemos de esperar mucho tiempo, casi hasta nuestros días, para que, de nuevo, el europeo se arroje en brazos de la sociedad y hable enfervorizadamente del «trabajo en equipo». También ha sido Hauser muy agudo a la hora de interpretar ese fenómeno actual del «trabajo en equipo» o del «equipo de rodaje» en el cinematógrafo actual, comparándolo con la obra de logias y gremios en la Edad Media. Son dos fenómenos diferentes en su motivación, pero similares en su estructura. Del mismo modo que el hombre medieval no veía forma de acabar una Catedral sin el esfuerzo combinado de multitud de artistas, el técnico actual no concibe un grandioso proyecto (imaginemos el viaje a la Luna) sin la colaboración de un «equipo» numeroso. Lo que diferencia radicalmente al hombre moderno y al medieval del renacentista son precisamente sus metas. El renacentista ponía sus límites en una distancia humanamente alcanzable por el individuo, es decir, imaginaba obras que un individuo único podía acabar. El medieval (monasterios y fortalezas), como el contemporáneo (programa espacial a la Luna), imagina obras que no están al alcance de un solitario esfuerzo. Para conseguir sus fines el medieval y el contemporáneo deben prescindir de su individualidad (el uno va saliendo de la masa; el otro, entrando de nuevo en ella) para sentirse víctimas de lo ingente y desproporcionado. El precio de crear obras colosales es la «socialización» del individuo. Solo alguna época como el Renacimiento ha tenido hombres descomunales (pensemos en Erasmo o en Miguel Ángel), prescindiendo de obras descomunales. Pero este camino nos lleva demasiado lejos. Volvamos a nuestro propósito inicial.

Decíamos que una de las características unánimemente admitidas como símbolo del Renacimiento es el individualismo. El aumento de peso que sufre la conciencia individual en esta época se proyecta en las distintas artes con intensidad, creando un estilo nuevo en cada una de ellas. El Renacimiento significa en la pintura naturalismo, ilusionismo pictórico. Los pintores románicos y góticos habían sido expresionistas. El pintor renacentista es naturalista. Ha descubierto que en este mundo hay valores positivos, en una palabra, que la vida merece la pena de ser vivida no solo por el premio eterno, sino como mero hecho natural. Se ha producido una inversión de punto de vista histórico, una crisis total. Al mismo tiempo que la llamada «inversión copernicana» y la física de Galileo cambiaban la estructura física del mundo moderno, los humanistas europeos cambiaban la estructura filosófica del pensamiento medieval. Los pintores románicos y góticos no ponían atención en la representación naturalista, no se esforzaban en representar los objetos, los cuerpos, los colores y la perspectiva tal y como aparecen ante el hombre, porque creían que el

mundo real es solo apariencia que encubre la «suprema realidad» que era Dios. No podemos decir que un artista del siglo XIII o XIV no sepa pintar el cuerpo humano con pupila naturalista. La realidad es que no quiere, no lo pretende y, por eso, no lo consigue. Desde el siglo XIII comienzan a cristalizar en Italia los primeros hombres renacentistas, los primeros individuos que pensaban de un modo diferente a los medievales. Ellos cambiaron la pintura europea totalmente, como cambiaron todo el panorama cultural de su época. Abandonan los convencionalismos bizantinos, de los que vivió durante ocho siglos la pintura italiana, y se lanzaron a buscar rutas nuevas más en consonancia con su pensamiento. No fueron bien acogidas esas innovaciones, como actualmente se reciben con desagrado las nuevas tendencias pictóricas. El naturalismo renacentista de Vidal de Bolonia o de Giotto tuvo que esforzarse por encontrar acogida, como tiene que luchar toda tendencia innovadora. Hoy la gente se revuelve contra el cubismo o el surrealismo «porque no son pintura figurativa». En aquel entonces la gente (que siempre es la misma) se revolvía contra el naturalismo de Giotto porque no se ajustaba a los convencionalismos abstractos, es decir, «porque era eminentemente figurativo».

Ya hemos visto en series anteriores que la pintura renacentista llega a España en el siglo XV. Pintores como Huguet o Bermejo introducen el nuevo estilo en nuestra Península con bastante fortuna. Las zonas que más influyeron en nuestro primer renacimiento pictórico fueron Siena y Borgoña, sobre todo las figuras de Simone Martini y los hermanos Van Eyck. Pero la verdadera explosión del Renacimiento se produce en España en el siglo XVI. Es entonces cuando llegan y se acogen sin reservas la totalidad de las nuevas corrientes culturales y, por lo tanto, pictóricas.

La conquista técnica más importante en la primera mitad del XVI en España es la perspectiva y sus más directos remitentes, los «cuatrocentistas» italianos de la escuela de Florencia y Padua. También sigue progresando el naturalismo con la influencia de la pintura holandesa. Como siempre, los primeros representantes del estilo son extranjeros importados que dejan luego los pinceles a maestros nacionales. Avanzado el siglo XVI llegan a España los primeros ecos del clasicismo italiano, sobre todo la influencia de Leonardo en la perspectiva y la técnica de la composición. Por último, en los últimos decenios se recibe la influencia del artista que culmina el Renacimiento italiano: Miguel Ángel.

1. Pedro Berruguete. El Rey Salomón. Retablo de Paredes de Nava

El introductor del Renacimiento en Castilla es Pedro Berruguete, pintor que vive la mayor parte de su vida en el siglo xv, pues nace hacia 1450 y muere en 1504. Pese a su temprana existencia, resulta mucho más avanzado que todos los pintores coetáneos, y por ello suele considerársele el primer renacentista castellano. En una primera etapa de su vida su obra debe relacionarse con el flamenquismo imperante en Castilla, pero en 1466 hace un viaje a Italia, donde va a recibir los nuevos aires de la pintura italiana. Es un largo viaje, pues permanece casi catorce años en Italia, donde pinta encargos para el duque de Urbino. Son resaltables los sabios del pequeño estudio del duque y la decoración de la librería. Al venir a España hace varios retablos en diversos pueblos castellanos, entre los que podemos destacar el de la Concepción, que realiza en la iglesia de Santa Eulalia, de Paredes de Nava, su pueblo natal. Está compuesto por escenas dedicadas a la Vida de la Virgen, y en su banco tiene varios retratos de reyes de Judá, de los que aquí presentamos uno. Son personajes de medio cuerpo que recuerdan los sabios que hace para el estudio de Montefeltro; pero lo más interesante es el naturalismo que sabe imprimir a estas figuras, convirtiéndolas en auténticos retratos, precedentes de la gloriosa escuela española del siglo xvii.



2. Pedro Berruguete. Auto de fe. Museo del Prado

Si en los reyes de Paredes de Nava se muestra como un auténtico individualista y crea los primeros «retratos», en muchos otros órdenes introduce las normas italianas del Renacimiento. Así sucede con la luz y la perspectiva, que recuerdan la obra de Piero della Francesca. Es el primer pintor español que introduce fondos arquitectónicos en el paisaje, como era costumbre entre los italianos. Esto no era solamente un capricho o una nostalgia romántica, sino un recurso técnico para hacer alardes de perspectiva. Efectivamente, para pintar bien unos arcos o columnas situadas a diversos planos en la lejanía hace falta dominar las leyes de la perspectiva tan afanosamente buscadas por los artistas del «cuatrocento» italiano, como Ucello o Della Francesca. Después de los retablos de Becerril, Paredes de Nava, Santa María del Campo y otros, pintados en una primera época después de su venida de Italia, tenemos otro contingente de obras que marcan el agosto de su vida y que se sitúan en Salamanca y Ávila. La más importante de ellas es el retablo que hace en 1498 para Santo Tomás de Ávila, al que pertenece este conjunto de Santo Domingo en la Inquisición. En esta tabla comprobamos el sentido de la perspectiva, a la par que la predilección por los temas narrativos de que siempre hizo gala Pedro Berruguete. Este retablo fue acabado por Juan de Borgoña a la muerte del palentino. También su hijo Alonso, el renombrado escultor, hace obras pictóricas en el segundo tercio de siglo, si bien no con la calidad y genio que define su escultura.



3. Pablo de San Leocadio. Virgen del Caballero de Montesa. Museo del Prado

Aparte de estos primeros contactos con artistas extranjeros o con castellanos emigrantes, el núcleo más progresista de la pintura española del siglo XVI se encuentra en Valencia, concurrido puerto donde se daban cita navíos de todas las procedencias mediterráneas. La riqueza y movimiento del puerto de Valencia sustituyó al antiguo predominio de Barcelona y dio lugar a un estallido pictórico sin precedentes. Algunos de los más importantes italianos «cuatrocentistas» que vienen a España lo hacen para decorar la capital del Turia y sus monumentos. En ello tuvo singular importancia el Papa valenciano Alejandro VI de la familia de los Borja, que hizo numerosas mercedes y obsequios artísticos a la Catedral valenciana. Los pintores italianos más importantes de los primeros años del XVI que trabajan en Valencia son Francisco Pagano y Pablo de San Leocadio. Este último llegó a Valencia por encargo de Alejandro VI para pintar diversas obras en la Catedral. Conservamos de sus manos algunos retablos, como el de la colegiata de Gandía, y diversas tablas sueltas, como la presente, llamada «Virgen del Caballero de Montesa», que durante muchos años se consideró obra anónima y aun hoy algunos críticos prefieren atribuirle al napolitano Francisco Pagano, que trabajó en Valencia por la misma época. De uno o de otro, se trata de una obra deliciosa, tanto por la composición como por el colorido y la perspectiva, digna de un gran pincel del «cuatrocento» italiano.



4. Rodrigo Osona el Joven. El Calvario. Museo San Carlos. Valencia

Por los mismos años que San Leocadio trabajaba en Valencia, tenemos noticia de otros autores nativos que pintaban con un estilo parecido al que impusieron estos italianos en el país. Los más notables son los Osona, padre e hijo, que tenían taller abierto en la capital valenciana y de los que hemos conservado pocas obras, pero muy significativas. Del padre, llamado Osona el Viejo, se conserva un Calvario con fondo paisajístico de gran perfección en la perspectiva, conservado en la iglesia de San Nicolás, de Valencia. Más interesante nos parece su hijo, Rodrigo de Osona, el Joven, que, abandonando los fondos paisajísticos del padre, opta por los fondos de arquitectura que estaban de moda en el «cuatrocento» italiano. Tenemos aquí un Calvario, del Museo de Valencia, debido a su mano que muestra gran diferencia con el mismo tema interpretado por el padre. Otra de sus obras más famosas es la «Adoración de los Reyes», que se halla actualmente en la Galería Nacional de Londres.



5. Fernando Yáñez de la Almedina y Fernando Llanos. Santos Eremitas. Galería Brera. Milán

En 1506 surgen en Valencia dos pintores que pintan las doce tablas de las puertas del retablo argénteo de la Catedral valenciana; son Fernando Llanos y Fernando Yáñez de Almedina. Introducen el estilo leonardesco, aunque no se sabe a ciencia cierta el papel que juega cada uno de ellos por separado. Uno de los dos debe ser el llamado Ferrante Spagnolo, que trabaja personalmente con Leonardo en Florencia hacia 1505, pero no se ha dilucidado cuál de ellos. Dada esta preliminar confusión, se ha procedido a separar las tablas que corresponden a cada uno en la empresa valenciana, siguiendo la obra posterior de ambos. Porque a partir de 1513 Llanos y Yáñez se separan profesionalmente. Llanos trabaja en Murcia hasta 1524 y Yáñez lo hace principalmente en Cuenca, en el gran retablo de la capilla de los Albornoz. Tampoco resulta fácil de este modo, pero se ha podido descubrir que la obra de Yáñez es más fina e inspirada, mientras que la de Llanos responde a las mismas corrientes, pero nunca resulta tan conseguida. Hemos querido traer aquí, en primer lugar, una tabla que se atribuye a ambos, descubierta en la Pinacoteca de Brera, si bien algunos autores prefieren pensar exclusivamente en Yáñez como su autor.



6. Fernando Yáñez de la Almedina. Adoración de los pastores. Valencia

De la obra conjunta de ambos en la Catedral valenciana traemos una de las tablas más importantes, atribuida preferentemente a Yáñez de la Almedina. Esta «Adoración de los Pastores» muestra todas las líneas importantes del nuevo estilo, monumentalidad, riqueza de colorido con predominio de carmines y azules, naturalismo, delicadeza leonardesca en los rostros, composición perfecta, que va a caracterizar el buen hacer de Yáñez frente al de su compañero Llanos, cuyas figuras tienen menos monumentalidad y firmeza, aunque también recuerdan los modelos leonardescos. La tabla más característica del estilo de Llanos en las puertas del retablo valenciano es la «Huida a Egipto».



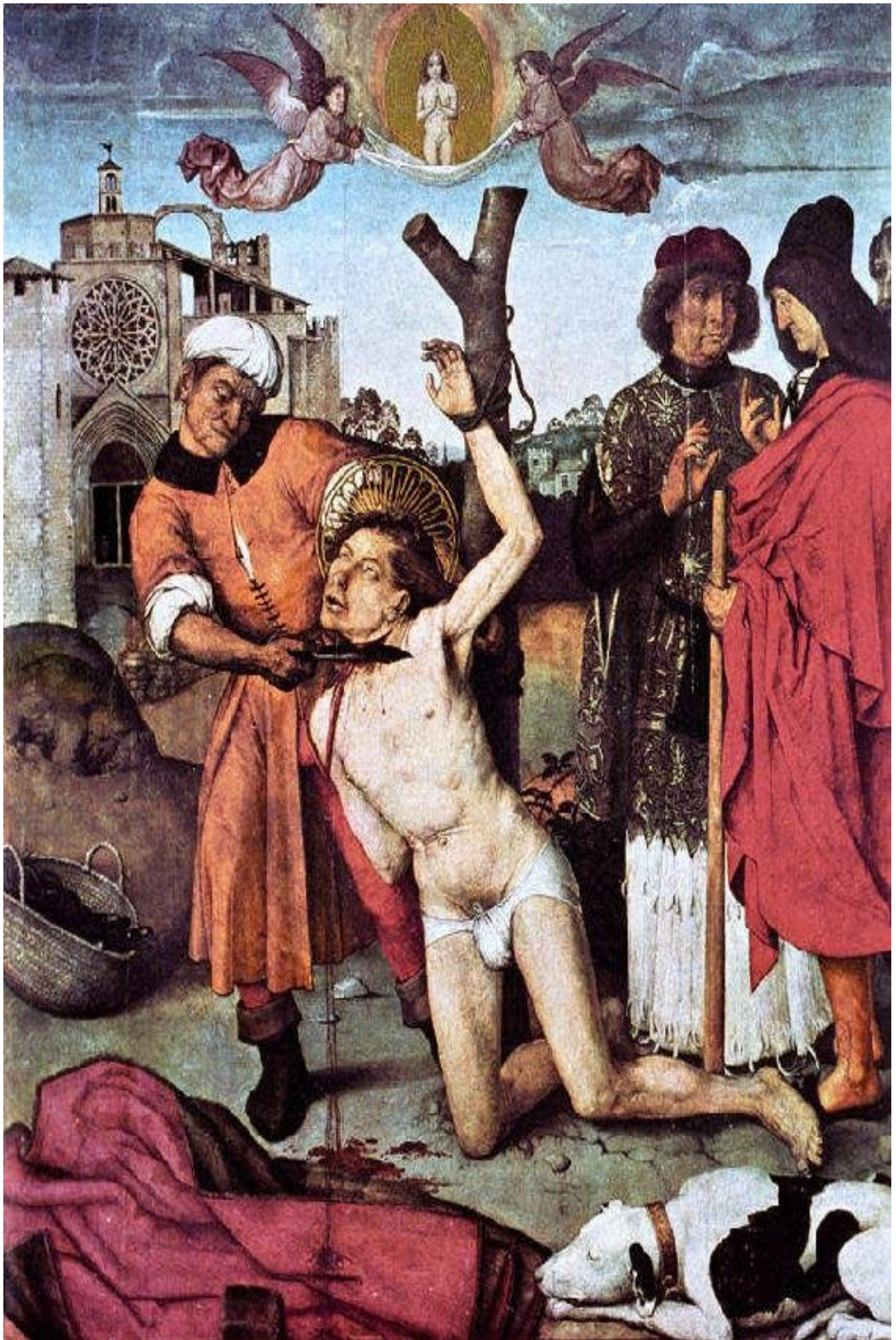
7. Fernando Yáñez de la Almedina. Santa Catalina. Museo del Prado

Obra de Yáñez de la Almedina, considerada como una de las más perfectas realizaciones, conservada en el Museo del Prado. En la pintura de Yáñez, más completa y rica que la de su compañero, encontramos no solo influencias leonardescas, sino también —y en alto grado— de la escuela de Venecia de Giorgione. Sin embargo, resulta patente la gran influencia de Leonardo en la composición de las escenas o —como en este caso— en los rostros de los personajes femeninos.



8. Anye Bru. El martirio de San Cucufate (detalle). Museo de Arte de Cataluña

La gran escuela catalana del siglo xv pierde casi toda su importancia en el xvi, y deja el liderato de la zona mediterránea a Valencia. Este relevo en la preponderancia artística está muy relacionado con el auge del reino valenciano en el xvi, paralelo a la decadencia de los antaño florecientes puertos catalanes. Quedan, sin embargo, algunos pintores que conviene citar en este siglo. El más importante parece ser un alemán que firma como Anye Bru o Brun. Su única obra segura es el «Martirio de San Cucufate», pintado entre 1502 y 1506, que se encuentra actualmente en el Museo de Arte de Cataluña, y del que aquí presentamos un detalle. Es un artista que denota muy variadas influencias, pero casi siempre relacionadas con los focos renacentistas flamencos y centroeuropeos. Su naturalismo es desgarrado y característico. Gusta de pintar lo anecdótico en una reminiscencia medieval muy frecuente. También en Gerona pintan otros artistas, como Porta o Matas, cuyo estilo encierra un exceso de naturalismo, casi caricaturesco algunas veces.



9. Juan de Borgoña. Sala Capítular de la Catedral de Toledo

En los últimos años del xv y en los primeros del xvi trabaja en Toledo un francés llamado Juan de Borgoña, que parece haber viajado antes por Italia, como lo atestigua su estilo, relacionado con el de Ghirlandajo en algunos aspectos y con el de Signorelli en otros. Utiliza con cierta frecuencia el fondo dorado pero también sabe hacer uso de la perspectiva en fondos de paisaje. De 1509 a 1512 pinta los murales de la Sala Capítular de la Catedral de Toledo, donde desarrolla su obra más completa y valiosa. Son temas del Nuevo Testamento encuadrados en falsos arcos sobre columnata pintada. La espléndida sala cubierta al gusto mudéjar con rico artesanado tiene a los pies una escena del Juicio Final que ocupa todo el muro.



10. Juan de Borgoña. Cardenales de la Sala Capitular. Catedral de Toledo

En el nivel inferior a los grandes frescos religiosos que antes comentábamos ejecutó Borgoña los retratos de varios cardenales españoles. Están insertos en un convencional recuadro de separación y resultan más arcaicos que las pinturas de composición. Denotan, sin embargo, un ejemplar interés por el natural que se hace sensible en algunos personajes, como el cardenal Cisneros. No es tan buen retratista como Berruguete o Masip, pero no carece de penetración psicológica para brindarnos unos personajes monumentales e interesantes. Colabora, además, en varios retablos y dependencias de la Catedral toledana y concluye el de Santo Tomás de Ávila, comenzado por Pedro Berruguete. Crea Juan de Borgoña una pequeña escuela en la región toledana, y conocemos los nombres de algunos discípulos, como Francisco de Comontes.



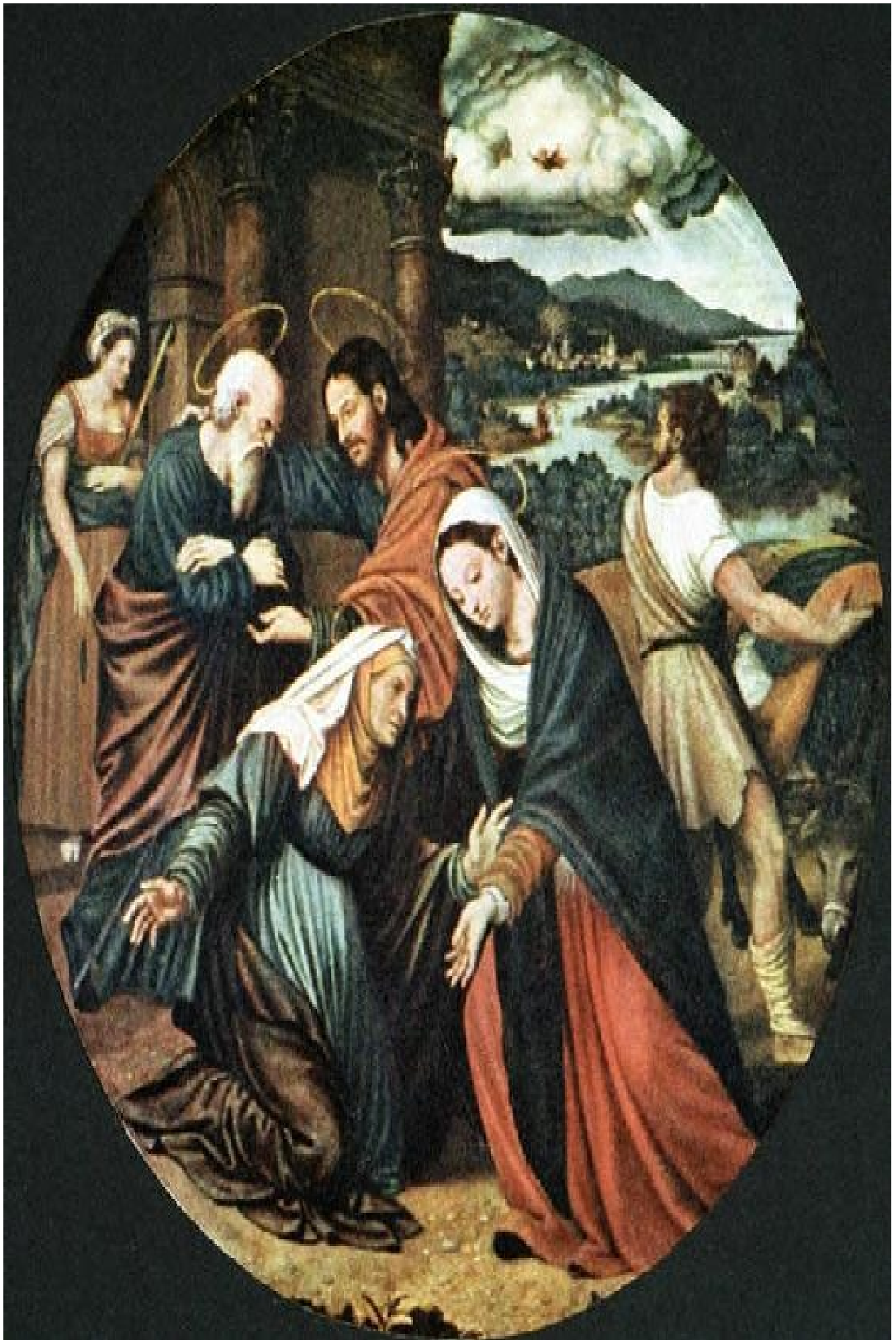
11. Alejo Fernández. La Virgen de los Navegantes. Alcázar de Sevilla

En los primeros años del XVI encontramos en Sevilla a un pintor de procedencia europea, quizá alemán, que es el creador del núcleo renacentista sevillano. Acostumbra a relacionarse su estilo con el de Metsys, sin que pueda establecerse exactamente su procedencia. Ocurre algo parecido con la mayoría de los artistas extranjeros que introducen el «cuatrocentismo» en España, como San Leocadio o Borgoña. Alejo Fernández trabaja en un principio en Córdoba, donde hace alguna obra, como el «Tríptico de la Cena» (hoy en el Pilar de Zaragoza), que se resiente de dureza y sequedad en los dibujos. Se traslada más tarde a Sevilla, y a medida que va evolucionando su estilo nos brinda personajes y composiciones más logradas, como la «Adoración de los Reyes» o «La Virgen de la Rosa». También es importante, aunque no se deba enteramente a su mano, la llamada «Virgen de los Navegantes», que protege con su manto a una serie de personajes, entre los que se quiere reconocer al propio Colón. Esta imagen, que tanta veneración tiene entre los marinos, fue encargada por los dirigentes de la Casa de Contratación sevillana, y tiene, por lo tanto, un interés iconográfico, además del propio interés pictórico.



12. Vicente Massip. La Visitación. Museo del Prado

Al llegar el tercer decenio del siglo XVI se notan en Valencia nuevas influencias procedentes de Italia. El maestro que va a acaparar ahora la atención es Rafael Sanzio, genio de la composición y la perspectiva. Quien comienza a pintar dentro de su estilo es Vicente Masip, muerto poco antes del 1550, creador de un taller que encontraría digno continuador en su hijo Juan de Juanes, de quien luego trataremos. No se ha podido deslindar con mucha exactitud la obra de Vicente Masip de la de su hijo, aunque parece suficientemente probado que se debe atribuir al padre la creación del estilo. Sus obras más seguras se encuentran en el retablo de Segorbe, obra de 1530, en el que se destacan tablas como la Natividad y el Nacimiento. También se deben a su mano los pequeños tondos del «Martirio de Santa Inés» y de la «Visitación», del Museo del Prado. Es figura polémica y contradictoria Vicente Masip, pues si en algunas obras se muestra incluso más avanzado que su propio hijo, en otras nos descubre unos resabios arcaizantes, casi góticos, como el fondo de paisaje delgado y pulido que aparece en la presente «Visitación», mucho más parecido a la pintura centroeuropea del primer renacimiento que a la obra de Rafael.



13. Juan de Juanes. Cristo con la Eucaristía. Museo de Budapest

Juan Masip Navarro, conocido en los términos artísticos como Juan de Juanes, es hijo de Vicente Masip y hereda el taller y el estilo rafaelesco de su padre. Nace alrededor de 1524 y muere en 1579. Su labor se encuentra situada, por tanto, en el segundo tercio del siglo XVI. Siguiendo la innovación de su padre en el retablo de Segorbe, continúa en la norma rafaelesca, de fino dibujo, vivo colorido y complicada composición. Una de sus obras más repetidas, aunque con ligeras variantes, es el «Cristo con el Sacramento», del que aquí mostramos el ejemplar del Museo de Budapest. Este Salvador Eucarístico de medio cuerpo goza de gran popularidad y se repite en muchas estampas de la época y aun posteriores.



14. Juan de Juanes. Santa Cena. Museo del Prado

Uno de los temas más famosos en el repertorio iconográfico de Juan de Juanes es la Santa Cena, de la que se conservan varios ejemplares en distintos museos e iglesias españolas. En esta obra sigue Juan de Juanes la composición de Marco Antonio Raimondi, que a su vez la ha copiado de Rafael. También se considera la posible influencia de Leonardo en la separación de la figura del Salvador de las laterales. En vez de concentrar la atención en la sorpresa que causa la revelación de su muerte y del traidor, que era el momento escogido por anteriores pintores para representar el tema de la Cena, prefiere Juan de Juanes el instante sublime de la proclamación de la Eucaristía, muy relacionado con las nuevas apetencias contrarreformistas.



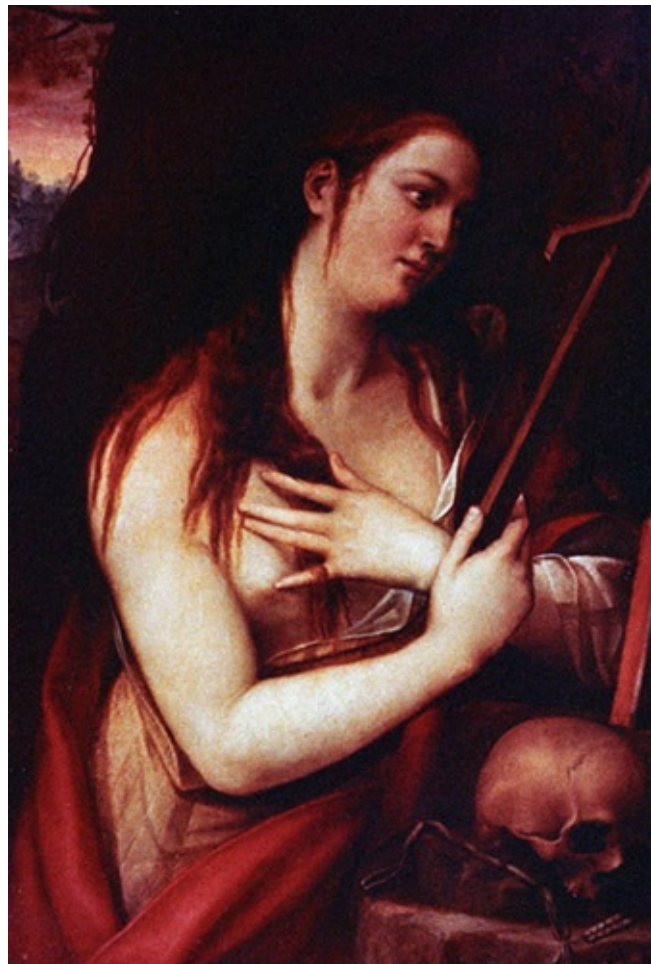
15. Juan de Juanes. Ecce Homo. Museo del Prado

Otros tipos iconográficos definitivamente creados por el valenciano son la Sagrada Familia, la Concepción y el Ecce Homo que aquí mostramos, del Museo del Prado. Se nos revela aquí Juan de Juanes como el primer gran publicista de la Contrarreforma española, encargado de expresar plásticamente las incommovibles verdades dogmáticas de la Iglesia Católica. Esta labor de propaganda que luego tan frecuente será en los pintores del Siglo de Oro, como Zurbarán y Murillo, es comenzada por el pintor valenciano. Por esta razón sus obras se extendieron más de lo que cabía presumir la calidad y la originalidad del estilo, porque la mayoría de los críticos coinciden en preferir la dureza y creatividad de Vicente Masip a la perfección técnica, un tanto amanerada que ostenta su hijo, que, sin embargo, alcanza mucha más popularidad.



16. Luis de Carvajal. Magdalena penitente. Museo de Santa Cruz. Toledo

Nacido en Toledo el 1534 y muerto en Madrid en 1607. Fue discípulo de un pintor de segunda fila, Juan de Villoldo, y sus obras principales están en El Pardo y El Escorial, donde realizó muchos lienzos por encargo de Felipe II. En algunos círculos extranjeros se valoran mucho sus cuadros religiosos, pero, en general, hace composiciones poco ajustadas y figuras demasiado secas. Brilla, en cambio, en el dominio del dibujo y en fuerte expresión de sus personajes. En sus últimas obras denota una acusada influencia tenebrista. Hizo muchos cuadros en colaboración con Navarrete el Mudo.



17. Juan Correa de Vivar. Natividad. Museo del Prado

La figura más sobresaliente del segundo tercio de siglo y de la tendencia rafaelesca en Castilla es Juan Correa de Vivar. Su obra está emparentada con la de Francisco de Comontes, discípulo de Juan de Borgoña en Toledo, y no es siempre fácil separar la producción de ambos. La obra más importante de Correa de Vivar es el retablo de Almonacid de Zorita, de 1554, pero tiene otras tablas aisladas procedentes de San Martín de Valdeiglesias que se encuentran expuestas en el Museo del Prado, como la presente escena de la Natividad, que da buena idea de la influencia de Rafael en la obra de este pintor.



18. Pedro de Campaña. La presentación. Catedral de Sevilla

Alejo Fernández defendió durante muchos años la primacía de su estilo en la zona andaluza. Hemos de esperar a la quinta década del siglo para asistir a la violenta irrupción del rafaélismo en Sevilla y al progresivo desplazamiento de estilos anteriores. Los hombres que consagran el rafaélismo en Sevilla son también extranjeros, lo que no debe extrañarnos si pensamos que Sevilla era a mediados del XVI una gran metrópoli europea, una de las ciudades más ricas y populosas del mundo. El flamenco Peter Kempeneer, cuyo nombre castellanizado se convierte en Pedro de Campaña, es gran viajero que ha residido en Italia, como Borgoña, que deja gran eco en las generaciones posteriores, antes de venir a España. Es un pintor muy interesante pues incluso conocemos composiciones de Murillo inspiradas en obras suyas. Es un gran compositor de grupos difíciles, y consigue imprimir un elevado patetismo a las escenas, casi siempre dramáticas, que interpreta. También tiene importancia su estudio de la luz y el efecto que produce, tanto en el plano material como en el dramático-ambiental. Uno de los cuadros más importantes y significativos de Campaña es «La Presentación», de la Catedral de Sevilla, hecho hacia 1547. La composición de este conjunto sigue los moldes geométricos del clasicismo italiano del XVI, utilizando el triángulo como figura esencial. La figura del mendigo en primer término, con su mano extendida, inicia una perfecta línea quebrada que resbala sobre la mano infantil y tuerce a la derecha, para culminar en la figura del sacerdote con el Niño. La atención del espectador sigue dócilmente la dominante y recorre el conjunto de figuras bíblicas conforme a la intención del artista. Otro extranjero que trabaja en Sevilla por aquel entonces es el holandés Sturmió, autor del retablo de los Evangelistas, de la Catedral de Sevilla.



19. Pedro Machuca. La Virgen del Sufragio. Museo del Prado

En la zona granadina también encontramos una figura de renombre en la segunda mitad del siglo. Se trata del polifacético toledano Pedro Machuca, arquitecto de conocido renombre por su obra del Palacio de Carlos V en la Alhambra. Una de sus obras más características, inspiradas en los modelos de las «madonnas» de Rafael es la Virgen del Sufragio o de la Leche, que sostiene al Niño en sus brazos y alivia con manantiales lácteos a las almas del Purgatorio. Es un tema renacentista tratado con una desenvoltura humana y un sentido de la belleza física de la más pura raigambre italiana. Encuentran los críticos cierto parecido de los ángeles con algunas obras de Beccafumi. Esta obra fue realizada en Italia por Machuca antes de 1520.



20. Pedro Machuca. El Descendimiento. Museo del Prado

Una composición muy característica de Machuca que nos habla de su formación italiana. Se trata del gran tema de los pintores renacentistas: el Descendimiento, con abundancia de figuras en las más variadas posturas y situaciones. Todo el conjunto peca de recargado en su intento por imitar las complicaciones formales rafaelescas. El verticalismo de la cruz y de las figuras dominantes se compensa con la inclinación dramática del cuerpo de Cristo, pero toda la escena resulta un abigarrado montón de personajes.



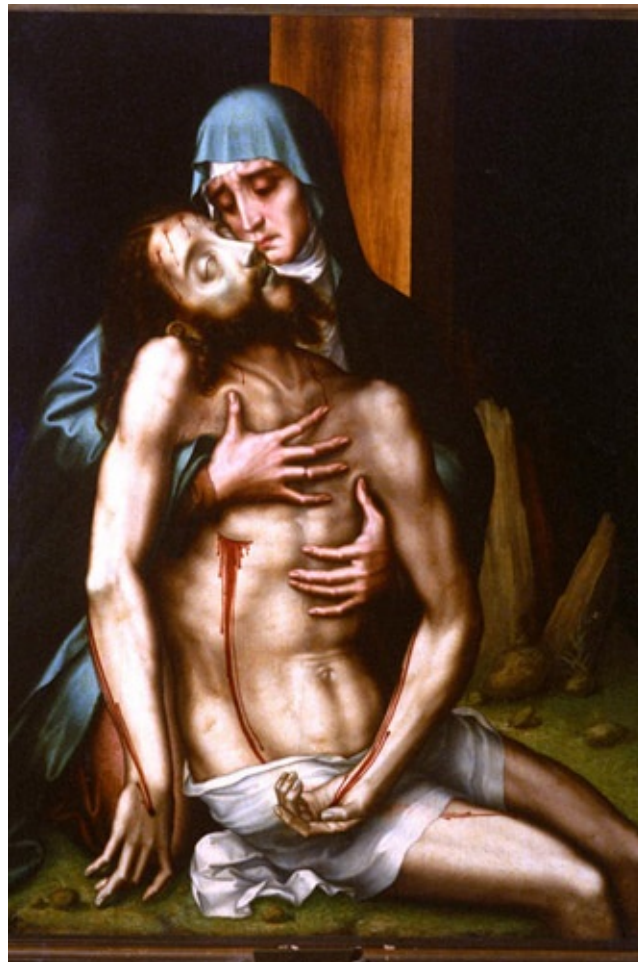
21. Luis Morales. Virgen con el Niño. Museo del Prado

Extremadura cobra importancia en la pintura renacentista con la obra de un autor singular: Luis de Morales, a quien los contemporáneos conceden el sobrenombre de Divino y que goza de gran popularidad en su tiempo. Vive en Badajoz y realiza su trabajo en tierras extremeñas. Conocemos diversos retablos suyos en pueblos cercanos a Badajoz, y no parece que su radio de acción se alejara de allí, aunque Palomino cuenta que visitó El Escorial, llamado por Felipe II, y que pintó algunas obras por encargo del rey. Es pintor de Vírgenes y Cristos que repite incansablemente a lo largo de su vida. Su estilo, manierista y blando, fue durante mucho tiempo considerado de segunda fila, pero actualmente se va revalorizando. Una de sus imágenes más conseguidas es la Virgen con el Niño, del Museo del Prado, tan alejada de los excesos humanistas italianos, recogida en un movimiento de piedad y fervor hispánicos. En este sentido es un claro precedente de El Greco. Esta Virgen está inspirada, como muchas otras composiciones del autor, en una estampa de Durero. Hace muchas otras Vírgenes, como la del Pajarito, de la Rueda, etc..., todas ellas muy diferentes al tipo impuesto por Rafael y que hemos visto fielmente recogido por Machuca y otros autores.



22. Luis Morales. La Piedad. Academia de San Fernando

Morales es, en principio, un rafaelista, tanto por sus proporciones como por el tema de sus Vírgenes, etc..., pero el rafaelismo de Morales no es puro, sino que se encuentra, a su vez, deformado por multitud de corrientes que confluyen en la obra del extremeño, sobre todo el manierismo flamenco de Gossaert y la iconografía de Durero. Es Morales, por tanto, un manierista, como El Greco. La revalorización de este término ha sido bien estudiada por Hauser en su obra socioeconómica, y hoy el apelativo manierista no encierra ecos peyorativos como antiguamente. Otra obra típica del espiritualismo místico y de la dependencia formal de Morales es la Piedad de la Academia de San Fernando que ahora contemplamos.



23. Luis Morales. Presentación en el templo. Museo del Prado

No tenemos noticia de que Morales viajase por el extranjero, por lo que debemos suponer que su formación rafaelesca la tomase en contacto con los pintores toledanos y sevillanos, pues Extremadura es una escala a medio camino entre ambos focos del rafaelismo hispano. En el Prado tenemos un buen ejemplo del manierismo formal de Morales en el lienzo de la Presentación que ahora mostramos. No debe entenderse el manierismo como la esterilidad creativa absoluta que busca en las formas antiguas una manera de llenar el vacío de su inspiración. Hauser ha demostrado que el fenómeno manierista es algo mucho más complejo y difundido de lo que solíamos considerar. A mediados del siglo XVI comienza a notarse en Italia una especie de cansancio y frustración internas, debido a las circunstancias políticas y sociales que zarandeaban la vida de los minúsculos estados italianos. Esta época de fatiga psíquica abandona la incesante perfección naturalista del hombre renacentista y se abre paso por otros caminos diferentes, teñidos de intelectualismo. Estos son los artistas manieristas que hacen sus obras para un público culto y aristocrático, que es el único que entiende las sutilezas intelectuales de un arte que se retuerce sobre si mismo. El intelectualismo de fines del Renacimiento conduce a dos metas opuestas: el misticismo de El Greco y el panteísmo de Brueghel. Estamos ante uno de los primeros manieristas españoles. Su obra se resiente de mucha imperfección pero alcanza, a veces, notables calidades. Morales es un artista de contrastes. Vive una juventud popular y cómoda, como un artista de prestigio, para llegar a la vejez en un estado de pobreza lamentable, según nos indican algunos documentos. Es posible que, al final de su vida, alguna enfermedad le imposibilitase para el ejercicio de su arte.



24. Lucas Cambiaso. La coronación de la Virgen. Monasterio del Escorial

Capítulo importante de nuestra pintura lo forman el equipo de italianos que vino a decorar El Escorial. Unos fueron llamados expresamente por Felipe II, otros acudieron por su voluntad con el afán de conseguir el encargo regio. El pintor más destacado de este grupo fue El Greco, a quien, por su importancia, hemos consagrado una serie completa, pero hubo muchos otros pintores florentinos y venecianos que cubrieron El Escorial con sus frescos y lienzos durante veinte años. Los primeros italianos que vienen a decorar el monasterio filipino llegan a España hacia 1580, como Urbino, Cincinato, etc... Mayor interés tienen los que acuden en 1585, de los que vamos a presentar varias obras. Lucas Cambiaso viene prácticamente a morir a España, pues fallece un año después de su llegada. Es un fresquista hábil, de amanerado estilo y escasa inspiración. Pinta los frescos de las bóvedas de la capilla mayor y del coro, además de otros lienzos sueltos para decorar los muros del templo. Parece que a Felipe II no le terminó de complacer la obra de Cambiaso, pues hizo retirar algunos lienzos suyos después de su muerte.



25. Peregrino Tibaldi. Bóveda de la biblioteca del Escorial

Al morir Cambiaso en 1586 son llamados al monasterio nuevos decoradores que acabarán la empresa. Peregrino Tibaldi gozaba de cierto prestigio en la Italia de fines del XVI. Su estilo es una copia amanerada del de Miguel Ángel, y si no tiene gran importancia por sí mismo, la tiene, en cambio, por su influencia en los pintores españoles posteriores. El miguelangelismo de Tibaldi es tan ostensible, que sus obras parecen copias —sin inspiración— de las del genio. Personajes gigantescos y musculosos que van a irrumpir pronto en el panorama pictórico y escultórico español. Es, por lo tanto, un vehículo del terrible estilo de Miguel Ángel, si bien hay que decir que ya por aquel entonces hay algunos pintores españoles que conocen directamente e imitan la obra del florentino, como Gaspar Becerra, de quien seguidamente trataremos. La obra más importante de Tibaldi en El Escorial es la decoración de las bóvedas de la Biblioteca, en la que realiza enormes frescos con alegorías de la Filosofía y las Artes. En su predilección por las alegorías nos permite adivinar su ascendencia boloñesa. También hace otros lienzos para el Altar Mayor, etc... En conjunto, podemos afirmar que es el mejor de los decoradores italianos llamados al monasterio. En todo momento gozó del favor de Felipe II, a quien complacían grandemente sus obras.



26. Federico Zuccaro. La Asunción. Monasterio del Escorial

La gran obra arquitectónica de Herrera consumió los esfuerzos económicos de las arcas reales durante el último tercio del siglo XVI. Casi al mismo tiempo que Tibaldi, llega a España un pintor viajero, cargado de fama y riqueza cosechadas en todos los países de Europa. Se trata de Federico Zuccaro, que es recibido en El Escorial con la atención y la reverencia debidos al genio. Sin embargo, por diversas causas, su estilo no gustó a la comunidad, y el rey le recompensó con generosidad y le envió de nuevo a su tierra. Había pintado el retablo del altar mayor, cuyos cuadros fueron rápidamente retirados del mismo y encargados de nuevo a Tibaldi, que, como dijimos, conservaba el favor real. Sus obras más conocidas son «La Adoración de los Reyes», «La Flagelación», «El Nacimiento», «La Anunciación» y esta Asunción que presentamos aquí. No es mal pintor aunque sin duda posee más fama de la merecida. Sus personajes son más delicados que los de Tibaldi, y su colorido, vivo y sugestivo. Además de estos fresquistas que pudiéramos llamar oficiales, acudieron a España muchos otros pintores italianos atraídos por la preponderancia política y la riqueza indiana del imperio de Felipe II. Entre ellos debemos destacar a Pérez de Alesio, que hizo algunas obras en la Catedral de Sevilla.



27. Gaspar Becerra. La Magdalena. Museo de Santa Cruz. Toledo

El último tercio de siglo está presidido por una nueva influencia italiana, la de Miguel Ángel. Son muchos los pintores, entre ellos los decoradores de El Escorial, que traen a España el nuevo estilo de personajes gigantescos y terribles. Pero el introductor del estilo es Gaspar Becerra, un andaluz viajero que había pasado muchos años de su vida en Roma pintando a las órdenes del Vasari. Su mejor labor es su obra escultórica, pero también hace muchos frescos para el Alcázar de los Austrias y la torre del Palacio del Pardo. Estas últimas son pinturas mitológicas con la leyenda de Dánae, Perseo y la Gorgona. Tanto en su técnica del fresco como en sus temas mitológicos, es un ejemplo único en la pintura española, que revela su asimilación de los estilos italianos. Pero ya hemos anticipado que también interesan sus obras por la carga de miguelangelismo que aportan a la pintura española. Antes de Becerra, ningún español había pintado figuras tan colosales y hercúleas, nadie se había atrevido a dibujar ciertos escorzos y posturas explosivas.



28. Juan Fernando Navarrete. El martirio de Santiago. El Escorial

En los últimos años del XVI llegan nuevas influencias a España, además del estilo de Miguel Ángel. Se trata del sentido colorista e impresionista veneciano, que al principio no cuenta con muchos admiradores, pues, en general, se prefiere la factura lineal y acabada del dibujo florentino. Pero el propio monarca confiesa su predilección por la pintura suelta y jugosa del Tiziano, coleccionando una importante cantidad de sus obras. Juan Fernández de Navarrete, conocido en los medios artísticos por el sobrenombre del Mudo, realizó sus primeros estudios en España y marchó a Italia a perfeccionarse, como era obligado a todo artista que se preciase más de lo normal. En las primeras obras, como «El Bautismo», que pinta a su vuelta de Italia, se inclina también por el estilo de Miguel Ángel, pero pronto cambia de rumbo y cultiva un arte más fluido y colorista, que procede, en gran parte, de su observación del Tintoretto y el Tiziano.



29. Juan Fernández de Navarrete. Entierro de San Lorenzo. El Escorial

Se entusiasma Navarrete, como después los maestros del siglo XVII, con el estudio del color y de la expresividad que puede lograrse con los efectos de luz. Es, en cierto modo, un precoz tenebrista, como lo atestigua este cuadro del «Entierro de San Lorenzo», donde aprovecha el efecto plástico de las luces y las sombras para crear una atmósfera dramática que envuelve a los personajes. Su interés por los efectos de luz y por la riqueza colorista le concede un papel de importancia como precedente de Velázquez. Es fundamental en la pintura española este cambio del gusto que apunta Navarrete el Mudo, pues durante varios siglos habían triunfado en España los estilos centroitalianos (Siena, Padua, Florencia, Roma), y ahora penetra en la sensibilidad española el gusto por el colorismo veneciano.



30. Alonso Sánchez Coello. El príncipe don Carlos. Museo del Prado

Dijimos al principio que una de las características más acusadas del Renacimiento es el individualismo en todas sus manifestaciones. Era obligado que en una época individualista cobrara gran importancia la pintura de retratos. En la época anterior se hacían algunos retratos esporádicos, sobre todo en las donaciones de retablos, incluyendo al donante en un pequeño ángulo del conjunto. Pero el género de retrato exento, sin relación con otro tema, no aparece propiamente hasta el XVI. Ya hemos visto como los primeros individualizadores españoles son Berruguete y Masip, entre otros, pero llegamos ahora a unos pintores que se especializan en el arte del retrato, que no hacen otra cosa que retratar a la gente. Este criterio solo podía darse en una mentalidad moderna, individualista. El gusto del retrato se había anticipado muchos años en otros lugares de Europa, sobre todo en los Países Bajos, cuyo sentido individualista era mucho más antiguo y agudo que el nuestro. La labor de nuestros retratistas del último tercio de siglo está directamente emparentada con la de otro gran retratista holandés, Antonio Moro, que nos ha dejado una estupenda colección de retratos de la familia real. Alonso Sánchez Coello, valenciano, vive durante sus primeros años en Portugal, y luego marcha a los Países bajos, donde estudia con Moro, el gran retratista. Viene a la corte de Felipe II y desarrolla su sentido del retrato en una interminable serie de personajes, entre los que destaca la familia real. El retrato del infortunado príncipe don Carlos es uno de los más logrados.



31. Alonso Sánchez Coello. Isabel Clara Eugenia. Museo del Prado

No tiene Sánchez Coello la agudeza psicológica de Moro para captar la expresión íntima, pero resulta un retratista muy hábil y tuvo gran éxito en la corte de Felipe II. Quizá su obra más deliciosa sea el retrato de la hija preferida del monarca, Isabel Clara Eugenia, futura gobernadora de Flandes. Como lo requería el tono solemne del retratado, Sánchez Coello impone a sus personajes una elegancia severa y convencional. Es un pintor cortesano, y como tal tiene que dignificar el rango del retratado con una postura digna, suntuosos vestidos y ornamentos, y gestos serenos e imperturbables. Otros miembros reales, como don Juan de Austria, la infanta Micaela, etc., fueron también retratados por el pintor. Además de su colección de retratos, en los que es especialista, se dedica también a cuadros de tipo religioso en El Escorial.



32. Juan Pantoja de la Cruz. Margarita de Austria. Museo del Prado

El otro retratista de la corte española de finales del XVI y principios del XVII es un discípulo de Sánchez Coello llamado Juan Pantoja de la Cruz, muerto en 1608. Se le considera el pintor cortesano por excelencia por el grado de ornamentación y solemnidad que confiere a sus personajes. Hay que tener en cuenta que vive ya en la corte de Felipe III y que este monarca aumentó en grado insoportable el sentido casi teocrático del imperio español. No debe culparse al pintor del recargamiento de galas y ornatos de los retratos de su época, pues se llevaban, en efecto, todos los encajes, impedimentos, lazos, collares y joyas que nos reproduce. La propia acumulación de riqueza ornamental sobre el retratado tenía que darle aquella apariencia impenetrablemente solemne que los caracteriza. En otros retratos menos cortesanos se nos muestra Pantoja de la Cruz poseedor de una capacidad de percepción psicológica muy fina, superior incluso a la de Sánchez Coello. También cultiva el género religioso, donde se muestra seguidor del tenebrismo en muchos aspectos, sobre todo en sus últimas obras.





ERNESTO BALLESTEROS ARRANZ (Cuenca, España, 1942) es Licenciado en Geografía e Historia por la Universidad Complutense y doctor en Filosofía por la Autónoma de Madrid. El profesor Ernesto Ballesteros Arranz fue Catedrático de Didáctica de Ciencias Sociales en la Facultad de Educación, además de su labor como enseñante en el campo de la Geografía, manifestó siempre un particular interés por la filosofía, tanto la occidental como la oriental, en concreto la filosofía india. Buena prueba de ellos son sus numerosas publicaciones sobre una y otra o comparándolas, con títulos como *La negación de la substancia de Hume*, *Presencia de Schopenhauer*, *La filosofía del estado de vigilia*, *Kant frente a Shamkara*. *El problema de los dos yoes*, *Amanecer de un nuevo escepticismo*, *Antah karana*, *Comentarios al Sat Darshana*, o su magno compendio del *Yoga Vâsishtha* que fue reconocido en el momento de su edición, en 1995, como la traducción antológica más completa realizada hasta la fecha en castellano de este texto espiritual hindú tradicionalmente atribuido al legendario Valmiki, el autor del Ramayana, y uno de los textos fundamentales de la filosofía vedanta.

Ha publicado también *Historia del Arte Español* (60 Títulos), *Historia Universal del Arte y la Cultura* (52 Títulos).