Que en 10 de febrero de 1860 fue nombrado por S.M. Su Augusta Madre. Escultor de Cámara Honorario cuyo cargo juro en manos del Sr. Intendente General de la RealCasa y Patrimonio en 3 de mayo de 1860, según se acredita con las copias testimoniadas qe. tiene la honra de acompañar.

Muchas son las obras que tiene ejecutadas en el Rl. Palacio y otras que quedan pendientes en la dolorosa y triste jornada de 1868, entre ellas una Purísima igual a la que existe en el Real Monasterio del Escorial, la cual fue restaurada y pintada de nuevo por el exponente.

Los Augustos Padres de V.M. ofrecieron diferentes veces al recurrente agradecerle con la primera vacante que ocurriese de Escultor de numero y habiéndose verificado esta por fallecimiento del insigne y malogrado Dn. José Piquer.

A.V.M. Suplica rendidamente que por un acto de su inagotable munificiencia sedigne nombrar al exponente para dicha plaza vacante de Escultor de numero de la Real Casa, gracia que espera de V.M. cuya vida queda rogando al Todopoderoso,dilate muchos años para la felicidad de esta desventurada Nación.

Madrid, 21 de junio de 1875
Señor
A.L.R.R. P.P. de V.M.
Rubricado: Mariano Bellver.

JOSÉ LUIS MELENDRERAS GIMENO

## PLATA DOMÉSTICA ESPAÑOLA DEL SIGLO DE LOS AUSTRIAS MENORES

En sendas colecciones privadas de Pamplona se guardan un jarro de pico, una fuente, un taller de mesa y una bacía de plata. Todas las piezas pertenecen a la platería civil española del siglo XVII, momento en que se desarrolló uno de sus capítulos más originales [1]; a la vez reflejan la evolución del gusto a lo largo de los reinados de los Austrias Menores e ilustran múltiples inventarios de la época [2]. Pero mientras que de las dos primeras se han conservado bastantes ejemplares, el taller y la bacía resultan excepcionales; sin embargo, en su estudio hemos optado por un criterio cronológico.

El jarro de pico y la fuente siguen la estética de la época de Felipe III y aparentemente forman un juego de aguamanil, pero provienen de familias distintas.

La interpretación del *jarro* [3], una de las creaciones más genuinas de la platería castellana, es muy depurada [4]. Las costillas pareadas, el espejo oval, la moldura superior, el pico con artesón, todo responde al tipo plenamente codificado. De las tres variantes del jarro castellano, el que ahora comentamos está más próximo a la versión cortesana, cuyo prototipo marcó García de Sahugún [5], como delata el asa en forma de ce.

Con el jarro madrileño se han relacionado los ejemplares vascos y los navarros que aparecen en el libro de exámenes de los plateros de Pamplona [6]; estos últimos, sin embargo, presentan asa en 3, otra de las opciones del jarro cortesano. Pero en Navarra contamos también con

[1] J. M. Cruz Valdovinos: «De las platerías castellanas a la cortesana», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 1983, p. 17.

[2] L. Arbeteta Mira: «Espacio privado: La casa de Calderón . «Museo del discreto», *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, Madrid, 2000, pp. 77-80

[3] Medidas: alto 17 cm, base 7,5 cm, boca 10,5 cm. Peso: 808 gr.

[4] J. M. Cruz Valdovinos: «Jarros de pico en la platería hispánica I y II», *Galería Antiqvaria*, nº136 y 137, 1996, pp. 22-31 y 40-49.

[5] Ibidem, «Jarros de ...I», p. 30 y «Jarros de... II», p. 40; F. A. Martín: *Catálogo de la plata del Patrimonio nacional*, Madrid, 1978, p. 25, A. Fernández, R. Munoa y J. Rabasco: *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*, Madrid, 1982, p. 351, J. M. Cruz Valdovinos: *Platería en la Fundación Lázaro Galdiano*, Madrid, 2000, p. 155.

[6] J. M. Cruz Valdovinos: «Jarros de... II», pp. 42 y 44, M.ª C. García Gaínza: *Dibujos antiguos de los plateros de Pamplona*, Pamplona, 1991, nº 1 y 18.



(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://archivoespañoldearte.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

el ejemplar del convento de las benedictinas de Estella que marcó Alonso de Samaniego en los primeros años del siglo XVII [7]que, aunque totalmente desornamentado, coincide con el que comentamos en el formato en ce del asa.

La estructuración del jarro, el sentido ornamental, así como los motivos de carácter abstracto y arquitectónico, sitúan la pieza dentro de la llamada platería «cortesana» [8], definida en Madrid durante el primer cuarto del siglo XVII. Sin embargo es difícil precisar dónde se labró, pues no está marcada y tampoco hay que olvidar que el jarro de pico se difundió por muchas platerías hispanas [9]. Puede ser obra de algún artífice madrileño, pero también pudo salir del taller de algún platero de Navarra, donde por esas fechas se encargaban jarros de pico, y además su platería estaba en plena sintonía con la castellana, como constatan los trabajos de José Velázquez de Medrano y de sus discípulos [10].

La *fuente* [11] de formato circular presenta borde moldurado con orillo en el que se alternan parejas de espejos ovales con otros de formato trapezoidal, enmarcados todos con motivos de ces; asiento con grueso toro, y tetón ligeramente rehundido, definidos ambos por pequeños gallones. La decoración se completa con formas abstractas grabadas. La inscripción BOBADILLA, grabada a punta de buril en la parte posterior del labio, se refiere a la familia propietaria, oriunda de Cascante, pueblo navarro de la Ribera tudelana.

La pieza se engloba dentro de las fuentes de aguamanil castellanas de las que hay testimonio desde finales del siglo XVI, aunque la mayor parte se fechan en el XVII, y de las que se dieron distintas versiones; como muchas de ellas carece de marcas.

En un principio se tuvo a Burgos como centro creador del tipo, pero hoy, tras conocerse mejor la platería burgalesa y estudiarse en profundidad distintos ejemplares se ha comprobado que, al igual que los jarros de pico, se labraron en distintos centros hispanos [12]. Se sabe que en Andalucía se trabajaron en Córdoba, Granada y probablemente en Sevilla [13], dentro de Castilla en Madrid, Burgos, San Sebastián y posiblemente en Valladolid [14]. De Navarra se conserva, asimismo, una fuente marcada en Tudela [15].

Entre los motivos que adornan estas fuentes destaca el espejo oval, que en muchas ocasiones se enriquece con esmalte, pero que también puede ser liso. Algunas ricas y ostentosas multiplican los cabujones de esmalte —catedral de Burgos, magistral de Alcalá, fundación Lázaro Galdiano [16]—, y otras más sencillas lo reservan para el tetón —museo arqueológico, colección Várez Fisa [17]—. El espejo liso aparece en una serie de traza y ritmo muy similar a las citadas como se advierte en los ejemplares de Tulebras, otro de la colección Várez Fisa o el que comentamos [18]. El cabujón oval liso lo vemos también en una versión más ornamental,

[7] A. Orbe Sivatte: *Platería del reino de Navarra en el siglo del Renacimiento*, Pamplona, 2000, pp. 345, 346.

[8] J. M. Cruz Valdovinos: «De las platerías...», pp. 14-15.

[9] C. Esteras Martín: *La platería de la Colección Várez Fisa. Obras escogidas. Siglos XV-XVIII*, Madrid, 2000, pp. 171 y ss.

[10] A. Orbe Sivatte: *op. cit.* y M. Orbe Sivatte: *Platería del centro de Pamplona en los siglos del Barroco*, tesis doctoral inédita, los estudia.

[11] Medidas: 38, 5 cm de diámetro. Peso: 1.490 gr.

[12] J. M. Cruz Valdovinos: *Museo arqueológico nacional. Catálogo de platería,* Madrid, 1982 p. 100, A. A. Barrón García: *La época dorada de la platería burgalesa*, Burgos, 1998, t. I, p. 315.

[13] J. C. Cruz Valdovinos: *Platería en la...* pp. 168, 171, 175, M.ª C. Heredia Moreno: «Plata sevillana en la catedral magistral de Alcalá de Henares», *Laboratorio de Arte*, 1997, pp. 184-187.

[14] A. A. Barrón García: *op. cit.*, p. 315, C. Esteras Martín: *La platería de la...*, pp. 110, 146, 148, 150, 156.

[15] J. M. Cruz Valdovinos: *Platería en la...*, p. 177.

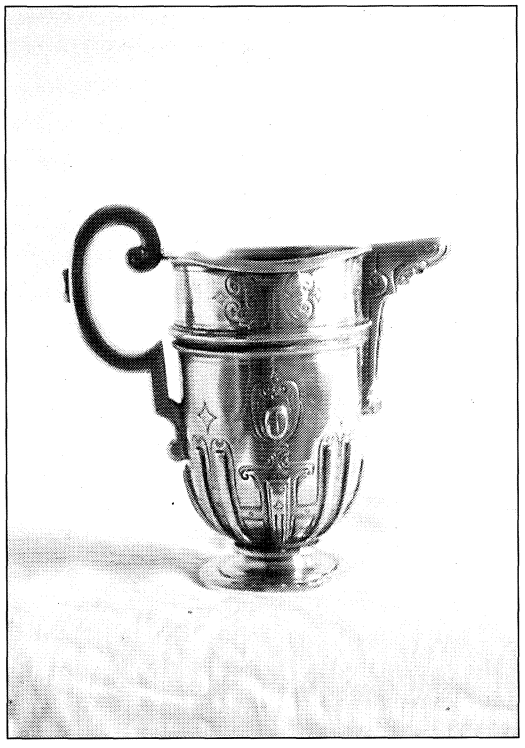
[16] M.ª T. Maldonado Nieto: *La platería burgalesa: Plata y plateros en la catedral de Burgos*, Burgos, 1994, fig. 53, M.ª C. Heredia Moreno: «Plata sevillana...», p. 192 y «La platería en la catedral magistral de Alcalá de Henares», *La Catedral-Magistral. Alcalá de Henares, patrimonio de la humanidad*, Alcalá de Henares, 1999, p. 147; J. M. Cruz Valdovinos: *Platería en la...*, p. 170.

[17] J. M. Cruz Valdovinos: *Museo arqueológico...*, lám. 57, C. Esteras Martín: *La platería de la...*, p. 146.

[18] M.ª C. García Gaínza, M.ª C. Heredia Moreno, J. Rivas Carmona, M. Orbe Sivatte: *Catálogo monumental de Navarra. Merindad de Tudela*, Pamplona, 1982, lám. 668, C. Esteras Martín: *La platería de la...*, p. 150.



(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://archivoespañoldearte.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)



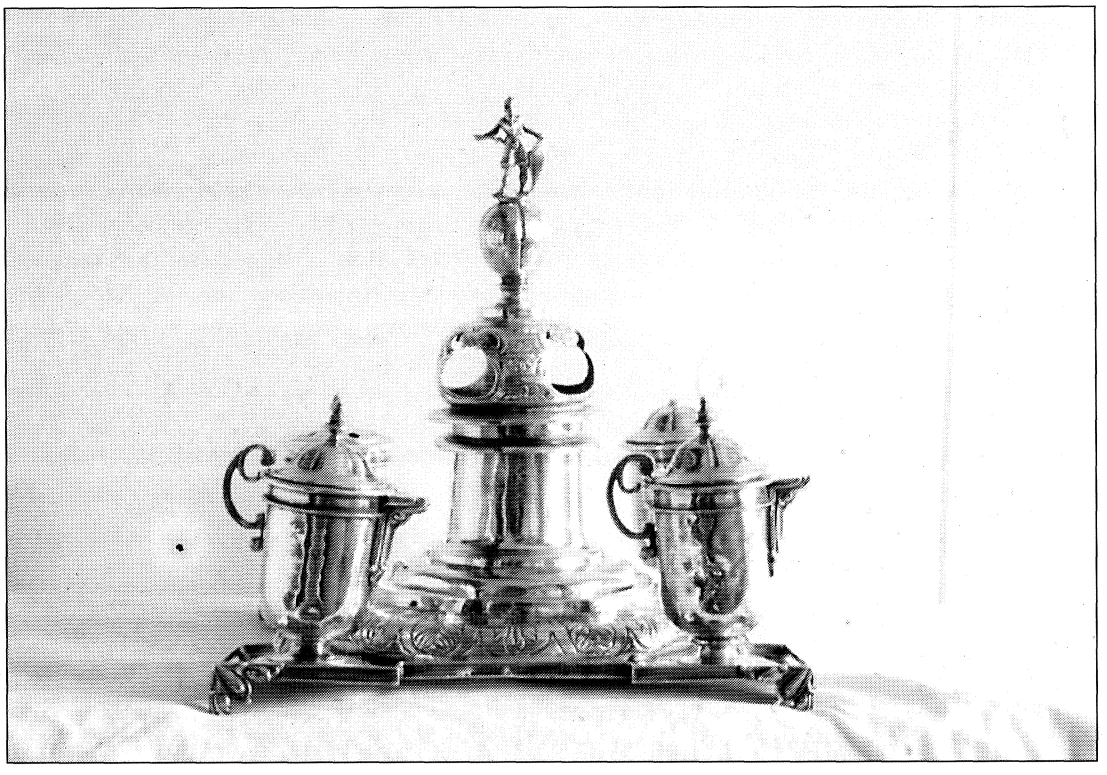


Fig. 1. Jarro de pico. Anónimo. Pamplona. Colección particular.
Fig. 2. Fuente. Anónima. Pamplona. Colección particular.
Fig. 3. Taller de mesa. Madrileño. Pamplona. Colección particular.



(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://archivoespañoldearte.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

ligada a la Corte, a juzgar por las fuentes del Pilar de Zaragoza y de la catedral de Oviedo, señaladas por el platero madrileño García de Sahugún durante el reinado de Felipe III, o por el ejemplar pintado por Espinosa en 1624 [19].

El borde se soluciona con distintos recursos. Puede ser estriado como en la fuente del museo arqueológico, perlado como en la pieza número 68 del museo Lázaro Galdiano o moldurado como en la fuente de Alcalá de Henares, la número 55 de la colección Várez Fisa o ésta.

Varían también la organización y distribución de los distintos elementos. Sin embargo la fuente que comentamos sigue el mismo ritmo y secuencia en la orilla que el ejemplar número 68 del Lázaro Galdiano, con marca de Córdoba y el 55 de la colección Várez Fisa, probablemente de algún centro castellano [20].

También recuerda a la fuente del monasterio navarro de Tulebras, cuyo único dato lo proporciona el escudo del tetón donde se graban las armas de la orden de Císter, conjugando las de las congregaciones hispanas. En efecto, el tercio superior con las lises, el brazo con báculo y la barra son motivos heráldicos de la congregación de Castilla, mientras que las dos cruces —Calatrava y Montesa—, del inferior están extraídas del escudo de la congregación de Navarra y Aragón. La primera congregación se constituyó en 1425, pero la segunda fue aprobada en 1616 [21]. Fecha, que, quizá, pueda tomarse como referencia de la fuente.

Sin duda estamos ante una tipología con amplia difusión en los distintos centros hispanos, al igual que el jarro de pico con el que funcionalmente se vincula. Los dos ejemplares conservados en Navarra, aunque repiten la fórmula codificada en Castilla, pensamos que pudieron labrarse en algún centro navarro en los primeros decenios del siglo XVII. Quizás en Tudela donde por esos años trabajaba Felipe Terrén, conocedor de la platería castellana como indican las lámparas de Tulebras [22]. Tampoco hay que olvidar que el museo Lázaro Galdiano conserva otra fuente que marcó el platero José Noval, activo en Tudela al finalizar el siglo XVII [23].

Debido a los pocos ejemplares que nos han llegado tienen mayor interés las otras dos piezas: el taller de mesa y la bacía. Ambas entroncan con la platería madrileña, siendo el primero representativo de los últimos años del reinado de Felipe IV y la segunda del de Carlos II.

El *taller de mesa* [24] consta de tabla que sirve de soporte del salero central y de cuatro recipientes en las esquinas, dos de ellos jarros y los otros dos espolvoreadores. El salero de formato turriforme con chapitel bulboso y abierto, asienta sobre grueso toro orlado de vegetación y está coronado por un guerrero cuyo escudo partido por banda alude al propietario. Los recipientes, lisos, tienen cuerpo semiovoide, tapa levemente abovedada, y asa con forma de 3 los jarros.

El taller destaca como tipología original de la platería civil castellana del siglo XVII, y constituía el objeto más distinguido de la mesa [25].

La documentación revela que existieron abundantes talleres en la platería hispana —Calderón de la Barca poseía uno probablemente parecido a éste— [26], pero hasta ahora sólo se conocían dos completos: uno posiblemente madrileño del último cuarto del siglo XVII y otro va-

[19] C. Esteras Martín: *Jocalías para un aniversario*, Zaragoza, 1995, p. 122, Y. Kawamura: *Arte de la platería en Asturias*, Oviedo, 1994, .p. 123. Con estas fuentes se ha relacionado una de la colección Várez Fisa: C. Esteras Martín: *La platería de la...*, p. 156; *Calderón de la Barca y la España del Barroco*: p. 227, fig. 3.

[20] J. M. Cruz Valdovinos: *Platería en la...*, pp. 168-171; C. Esteras Martín: *La platería de la...*, pp. 150-152.

[21] A. Gómez González: *Heráldica cisterciense hispano-lusitana*, Madrid, 1956, p. 17.

[22] M.ª C. Heredia Moreno, M. Orbe Sivatte: *Orfebrería de Navarra 2. El Renacimiento*, Pamplona, 1988, p .89.

[23] J. M. Cruz Valdovinos: *Platería en la...*, p. 177. Firmó en 1697 las ordenanzas de Tudela: A. Orbe Sivatte, M. Orbe Sivatte: «Aproximación al funcionamiento de los plateros de la ciudad de Pamplona», *Príncipe de Viana*, n.º 192, 1991, p. 139.

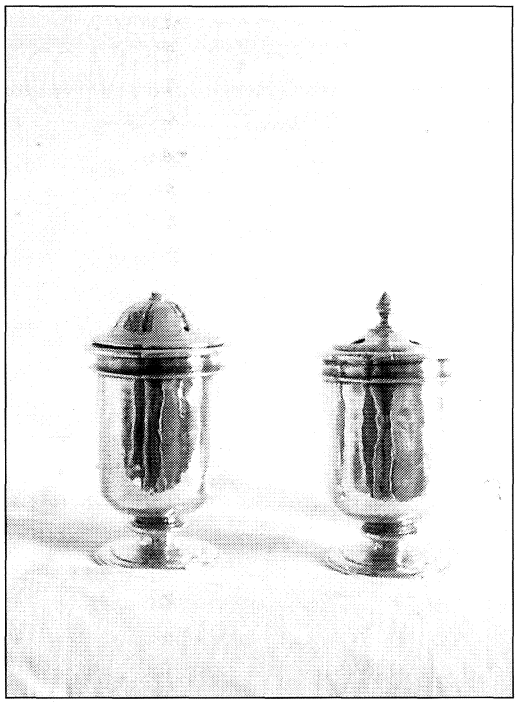
[24] Medidas: Tabla: altura: 2,5 cm, base: 27,5 x 27,5 cm. Salero: altura: 25 cm, base: 12,5 cm. Recipientes: altura: 13 cm, base: 5,5 cm, boca: 6,5 cm. Altura máxima: 29,5 cms. Marcas: Castillo y ADS/SEVIANO repetidas en la base de los recipientes y en la tabla. En el primer registro el último trazo de la A es común al vertical de la D y en el último el trazo de la A sirve de L. Peso: tabla 1.158 gr, salero 700 gr, recipientes 302 gr.

[25] J. M. Cruz Valdovinos: «Plata de vajilla: talleres de mesa», *AEA*, n.º 206, 1976, p. 145.

[26] L. Arbeteta Mira: *op. cit.*, p. 77.



(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://archivoespañoldearte.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)



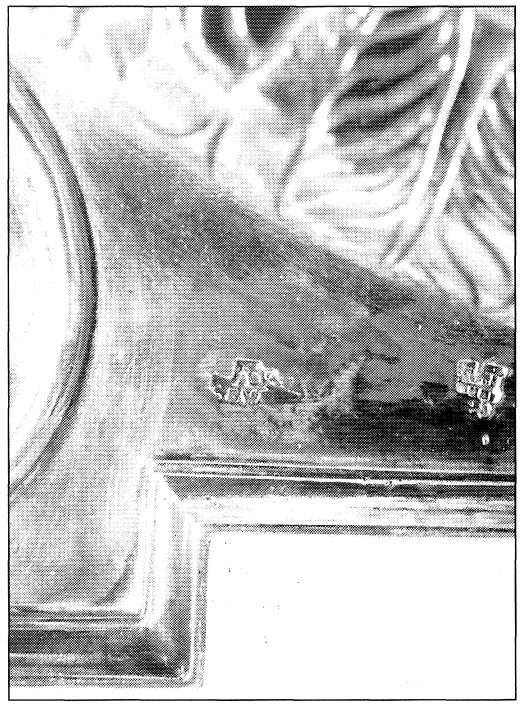


Fig. 4. Taller de mesa, espolvoreadores.
Fig. 5. Taller de mesa, marcas de Madrid-Corte y Andrés Sevillano.
Fig. 6. Bacía.¿Madrileña?. Pamplona. Colección particular.



(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://archivoespañoldearte.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

llisoletano de hacia 1700 [27]. El que damos a conocer ahora participa de los rasgos que distinguen al tipo, con una tabla como soporte de todos los elementos.

Todos coinciden en la distribución, con el salero central coronado por el guerrero, y aunque éste introduce motivos vegetales en algunas zonas —toro y cintas del salero—, se trata también, como sus compañeros, de un trabajo esencialmente liso y llano. La tabla de nuestro ejemplar al no incluir la curva, como las otras, resulta más rígida. Al igual que el taller de Valladolid los recipientes que acompañan al salero son cuatro, mientras que en el conjunto madrileño del marqués de Santo Domingo son seis. En los talleres mencionados se diferencian claramente los recipientes por su forma, pues mientras que los espolvoreadores son cilíndricos, los jarros son del primero panzudos y del segundo cónicos. En nuestro caso unos y otros tienen formato semiovoide, con lo que la aceitera y la vinagrera se asemejan a algunas vinajeras litúrgicas y al jarro de pico. El asa en 3 es igual a los jarros del taller de Valladolid. El ejemplar de Navarra se distingue de los otros dos en la solución del salero con terminación bulbosa, que recuerda al dibujado por el platero sevillano Laureano del Rosal entre 1686 y 1696 [28].

Todos los elementos del taller, en su parte posterior, conservan el rastro de la burilada y de dos marcas, una de localidad —un castillo—, y otra nominativa. Gracias a las mismas podemos conocer con precisión el lugar de ejecución y su cronología. El castillo coincide con el usado en Madrid como marca de Corte y la nominativa la hemos identificado con la empleada como marcador de Corte por el platero madrileño Andrés Sevillano, quien ejerció dicho cargo en la década de 1660 [29]. Sin embargo al no registrarse otra marca nominativa resulta imposible determinar el nombre del artífice de la pieza. Ya su estética y trabajo delatan su procedencia madrileña, que queda plenamente confirmada por el marcaje, que además revelan que se labró en el transcurso del decenio de 1660.

Por lo tanto, en relación con los otros dos talleres el que damos ahora a conocer tiene un particular valor. Se trata de la versión más antigua conservada y además es el único del que se puede asegurar que procede de algún taller de la capital gracias a sus marcas, que a su vez posibilitan una datación bastante precisa.

La *bacía* [30] reproduce una gran venera. El mismo motivo en pequeño, se repite en el labio exterior, y se aprovecha para dibujar el perfil ondulante, mientras que la hendidura se adorna con peces.

Resulta singular encontrar un diseño tan refinado en un objeto que generalmente era liso, y que parece más propio de una fuente o de una bandeja. Sin embargo esta pieza ayuda a evocar, por ejemplo, las «palancanas» y azafates con forma de concha registradas en el inventario de Calderón de la Barca en 1681 [31].

En la platería peruana no era excepcional la bacia de plata, incluso existe un ejemplar del Alto Perú, fechado en el primer tercio del siglo XVIII, que tiene en común con el que comentamos el recurso de la venera y el perfil ondulado, aunque el interior del orillo lo adornan roleos vegetales [32].

Gracias a la doctora Esteras, hemos sabido que en una colección privada se guarda un plato con el tema de la concha asociado a los peces, como en esta bacía [33], lo que nos lleva a suponer que ambas piezas pueden deberse a un mismo artífice. Dado que dicho plato está marca-

[27] J. M. Cruz Valdovinos: «Plata de...», figs. 1 y 2, A. Fernández y otros: *op. cit.*, p. 426, M.ª F. Puerto Rosell: «Platería civil madrileña del siglo XVIII. Piezas de vajilla», *Antiqvaria*, n.º 72, 1990, p. 35, *Calderón de la Barca...*, p. 233, fig. 13.

[28] M.ª J. Sanz Serrano: «Dibujos de platería», *Libro de arquitectura. Hernán Ruiz II*, Sevilla, 1999, p. 262.

[29] J. M. Cruz Valdovinos: «Platería», *Summa Artis*, vol. XLV, Madrid, 1999, p. 590.

[30] Medidas: largo 55 cm y ancho 32 cm. Peso: 2.390 gr.

[31] L. Arbeteta Mira: *op. cit.*, p.78.

[32] C. Esteras Martín: *Platería del Perú virreinal. 1535-1825*, Madrid, 1997, p. 138.

[33] Agradecemos a la profesora Esteras esta información.



(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://archivoespañoldearte.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

do con la señal de la Corte y la del marcador Juan de Orea, quien desempeñó el cargo de marcador de Corte entre 1677 y 1694 [34], parece lógico deducir que está bacía se labró en Madrid, en el transcurso del último cuarto del siglo XVII, y probablemente por el mismo desconocido platero, quien en este trabajo dejó constancia de su competencia.

Por otra parte, cabe imaginar, también, que la versión americana de bacía avenerada está inspirada en ejemplares peninsulares.

El estudio de este conjunto de piezas nos permite enriquecer nuestro conocimiento de la platería civil española del siglo XVII y, a la vez, ilustra la evolución estética que tuvo lugar en dicha centuria. El jarro y la fuente reflejan el gusto, deudor del clasicismo, que imperaba en los primeros decenios del siglo; por su parte el taller responde a un trabajo de transición en el que se incorporan ya elementos barrocos, pero es en la bacía donde la estética barroca aparece ya plenamente asimilada.

ASUNCIÓN DE ORBE Y SIVATTE

## JUAN SOREDA Y LAS TABLAS DEL ANTIGUO RETABLO DE LUZÓN (GUADALAJARA) [1]

En el presente artículo se da noticia del hallazgo en la iglesia de Torremocha del Pinar (Guadalajara), de la obra documentada más antigua de Juan Soreda [2]: el retablo mayor de Luzón [3]. Todo lo referente al modo en que las cinco tablas llegaron desde Luzón hasta la citada localidad de Torremocha del Pinar se tratará más adelante; por el momento he de señalar que tras este descubrimiento es posible construir con mayor solidez la etapa temprana de Juan Soreda [4]. Las cinco escenas que se dan a conocer son inéditas y en ellas se aprecia que Soreda es,

[34] J. M. Cruz Valdovinos: «Platería», p. 591.

[1] Quiero expresar mi agradecimiento a don J. Rogelio Buendía por su experta dirección y por su ánimo continuo, sin los que mis investigaciones sobre Soreda y la pintura seguntina del siglo XVI no hubieran salido adelante.

[2] Hasta ahora se consideraba, correctamente a la luz de los datos que se tenían, que sus obras conservadas más antiguas eran las tablas de la Virgen con el Niño del Museo Catedralicio de El Burgo de Osma (Soria), la Presentación en el Templo de San Pedro de Soria y la Virgen con el Niño del Museo de Dijon. ÁVILA, A., «El pintor Juan Soreda. Estudio de su obra», *Goya*, 1979, pp. 137-138.

[3] Bibliografía sobre Soreda: Pérez Villamil, M., *La catedral de Sigüenza*, Madrid, 1899, pp. 171, 300-301 y 471; Tormo y Monzó, E., «Álbum de lo inédito para la Historia del Arte Español», *B.S.E.E.*, 1916, pp. 225-229; Gómez Moreno, M., *Las águilas de Renacimiento español*, Madrid, 1983, 2ª ed., p. 159; Post, R.C., *A History of Spanish Painting*, Cambridge (Mass.), 1947, t. IX, part 2, pp. 697-703 (y 1966, t. XIII, pp. 228-230); Angulo Íñiguez, D., *La pintura del siglo XVI*, en *Ars Hispania*, Madrid, 1954, XII, pp. 120 y 189; Gudiol Ricart, J., «Un pintor manierista, Juan de Pereda», *Il Vasari*, 1963, pp. 81-84; Camón Aznar, J., *La pintura española del siglo XVI*, en *Summa Artis*, Madrid, 1970, XXIV, pp. 235-237; Ávila Padrón, A., 1979, pp. 136-145; «Juan Soreda, no Juan de Pereda. Noticias documentales e iconográficas», *A.E.A.*, 1979, pp. 405-424; Buendía Muñoz, J.R., *El Renacimiento*, en *Historia del Arte Hispánico*, Madrid, 1980, III, pp. 239-241; Ávila Padrón, A., «Influencia de la estampa en la obra de Juan Soreda», *Boletín M.I.C.A.*, 1981, pp. 81-93; Navarro Talegón, I., *Pintura de Toro. Obras restauradas*, Toro-Zamora, 1985, pp. 15 y 21; Díaz Padrón, M., «Tres tablas restituidas a importantes maestros de Tierra de Campos. Nicolás Francés, Fernando Gallego y Juan Sureda», *Goya*, 1987, 197, pp. 270-274; MARÍAS, F., *El largo siglo XVI*, Madrid, 1989, pp. 313-314; Ávila Padrón, A., *Imágenes y símbolos*, Barcelona, 1993, pp. 179-220; Padrón Mérida, A., «Una predela de Juan Soreda en el Museo Lázaro Galdiano», *Goya*, 1993, pp. 335-339; Mateo Gómez, I., *La Pintura en España*, en *La pintura europea*, Milán, 1995, I, p. 213; Nieto Alcaide, V.; Parrado del Olmo, J.M.; Brasas Egido, J.C., *Renacimiento y clasicismo*, en *Historia del Arte en Castilla y León*, Valladolid, 1996, V, p. 290; Ávila Padrón, A.; Buendía Muñoz, J.R., «La pintura», *El siglo del Renacimiento*, Madrid, 1998, pp. 216.

[4] Ana Ávila (1993, p. 29) y Aída Padrón (1993, pp. 335-339) fueron las primeras en señalar que había que adelantar la cronología inicial de Juan Soreda.



(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://archivoespañoldearte.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)