

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

2.^a É P O C A

Año 1954 - Número 66



SEVILLA

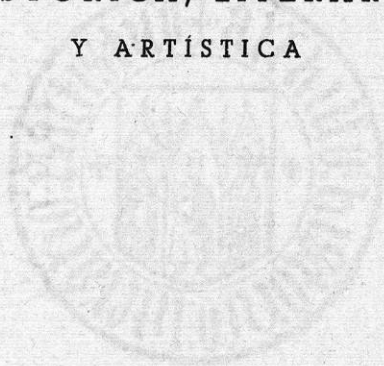
PUBLICACIONES DEL PATRONATO DE CULTURA
DE LA EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA

HISTÓRICA, LITERARIA

Y ARTÍSTICA



EJEMPLAR NÚM. 566

ARCHIVO HISPANICO
REVISTA
HISTORICA, LITERARIA
Y ESTADISTICA



IMPRESO EN ESPAÑA.

PRINTED IN SPAIN.

EN LOS TALLERES DE LA IMPRENTA PROVINCIAL
SAN LUIS, 27. — SEVILLA.

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA

PUBLICACIÓN BIMESTRAL



2.^a Época
Año 1954



Tomo XX
Número 66

PUBLICACIONES DEL PATRONATO DE CULTURA
DE LA EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL
SEVILLA

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

1954

JULIO - AGOSTO

Número 66

CONSEJO DE REDACCIÓN

Don Ramón de Carranza y Gómez, marqués de Soto Hermoso, Presidente de la Excma. Diputación Provincial.—D. Angel Camacho Baños.—D. Eloy Domínguez Rodiño.—D. Carlos García Oviedo.—D. José Hernández Díaz.—D. Manuel Justiniano Martínez.—D. Celestino López Martínez.—D. Joaquín Romero Murube.—D. Francisco Ruiz Esquivel.—D. Federico Villanova Hoppe.—Director, Don Luis Toro Buiza.—Secretario, D. José Andrés Vázquez.

SUMARIO

Págs.

ARTÍCULOS ORIGINALES

- F. Alvarez.—*En torno al centenario de la Inmaculada*. (Dos ilustraciones fuera de texto)..... 9
- Jesús de las Cuevas.—*Tula y Fernán en Sevilla. A través de unas cartas inéditas*. (Cuatro ilustraciones fuera de texto)..... 51
- Francisco Márquez Villanueva.—*Una tabla de Luini en Utrera*. (Tres ilustraciones fuera de texto)..... 73

MISCELANEA

- José Andrés Vázquez.—*Para la historia de la Prensa en Sevilla*..... 83
- Celestino Fernández Ortiz.—*La Escuela de Miraflores* 87
- * * *.—Premios y becas de la Excma. Diputación..... 91

- LIBROS: Varios..... 95

- CRÍTICA DE ARTE: *Música*, Norberto Almandoz 105

- CRÓNICA: José Andrés Vázquez.—Cronista Oficial de la Provincia.—*Junio, julio, 1947*..... 115

ARTICULOS ORIGINALES

UNA TABLA DE LUINI EN UTRERA

UNA serie de imperativos entre los que se cuentan la indicación del catedrático de Arte don José Hernández Díaz y nuestra decidida preferencia por las cuestiones relacionadas con el arte italiano, se han unido para lanzarnos a este pequeño estudio acerca de uno de los más ricos e ignorados tesoros pictóricos que guarda nuestra provincia. Se trata de una *Madonna* con santos, obra indiscutible y extraordinaria de Bernardino Luini, que se custodia actualmente en la sacristía de la iglesia parroquial de Santa María de la Mesa, en Utrera.

Hasta la fecha no tenemos acerca de esta pintura otras noticias que las breves, aunque acertadas líneas en que fué certeramente clasificada por don Elías Tormo (1) en el curso de una visita ocasional a Utrera realizada el 15 de noviembre de 1924, y cuyas impresiones quedaron recogidas, con su característica espontaneidad de estilo, en un artículo publicado el siguiente año en el boletín de la Sociedad Española de Excursiones, que constituye actualmente el único título que podemos citar como bibliografía en torno a la obra que es ahora objeto de nuestro estudio.

La pintura en cuestión, que desde ahora llamaremos abreviadamente *Madonna de Utrera*, está realizada sobre tabla y mide 84,50 centímetros de altura por 73,50 de ancho. Representa a la Virgen sedente y elevada de la línea de tierra por dos peldaños rocosos, con el Niño en el lado izquierdo, que vuelve el rostro en posición de tres cuartos en actitud de jugar con el largo báculo de San Roque, situado a su izquierda. Al otro lado aparece San Sebastián desnudo, atado a un árbol y con los ojos elevados al cielo. Las figuras destacan fuertemente sobre un fondo de selva de color verde muy oscuro. En el centro se eleva un monte con una

(1) Elías Tormo. *Excursiones sevillanas. La de Utrera*. Boletín de la Sociedad Española de Excursiones. Marzo 1925. Págs. 19-31.

ciudadela que toca ya el borde superior del cuadro y deja a derecha e izquierda dos trozos de cielo iluminado en tono ligeramente amarillo.

La composición se desarrolla así en sentido vertical y a base de tres elementos claramente definidos por el grupo central de la Virgen con el Niño, que forman la obligada pirámide, y ambos santos laterales, en los que la nota de verticalidad y paralelismo resulta algo exagerada por los troncos de árboles colocados a espaldas de cada uno de ellos. El efecto de conjunto es quizá algo frío debido al aislamiento en que se encierran los personajes, pues el nexo que se establece entre San Roque y el grupo central es muy débil y San Sebastián permanece totalmente desligado del resto de la composición. Don Elías Tormo señaló además cómo la exacta simetría de las piernas de ambos santos origina una monotonía excesiva en la mitad inferior del cuadro. Apunta también Tormo con gran perspicacia, el parecido de esta composición con otra *Madonna* entre San Antonio de Padua y San Roque, obra de Giorgione conservada hoy en el Prado. Luini emplea aquí un esquema claramente giorgionesco en el que no estimamos tampoco muy lejana la sugestión de la famosa *Madonna* de Castelfranco. Estamos, pues, ante una concreta influencia véneta que, como veremos, no es única y tiene cierta importancia para nuestra valoración del arte de Luini.

El estado de conservación de la pintura puede calificarse de bueno, a pesar de que en algunos lugares han saltado pequeños fragmentos de la imprimación de yeso, que por fortuna no afectan a ningún motivo esencial (2). Este deterioro no es extraño en las obras de Luini; la *Madonna* de Menaggio (3), en la colección Arconati-Visconti de París presenta un agrietado similar. En la de Utrera estos desperfectos siguen dos líneas paralelas que atraviesan en sentido vertical el centro de la pintura, atestiguando la existencia de un ensamblaje de tres tablas más pequeñas, o al menos de tres direcciones distintas en la característica tendencia de las tablas al alabeo. No hemos podido cerciorarnos acerca de ello por no ser visible el reverso (4), que está reforzado por una contraarmadura de tablas.

Por lo demás, la superficie pintada se conserva magníficamente. El colorido, basado en tonos cálidos, sienas, verdes y rojos hábilmente estudiados, mantiene toda la frescura y brillantez de la obra recién salida

(2) Sin embargo, nuestro parecer acerca de su conservación no es en absoluto optimista. La tendencia al descascarillado parece ir rápidamente en aumento. La polilla comienza además a atacar la tabla pintada, de forma que cada verano supone una creciente amenaza para su integridad. A raíz de su descubrimiento proponía don Elías Tormo el envío de un restaurador oficial, excelente propósito que al parecer no llegó a cumplirse. Como quiera que el problema de su restauración es aún relativamente fácil, descargamos nuestra conciencia al llamar la atención de las personas y entidades responsables acerca del peligro en que se encuentra tan inapreciable obra.

(3) Reproducida en Luca Beltrami. Luini. Milano, 1911, pág. 343. Citaremos a menudo esta obra que constituye aún el estudio más completo acerca de Luini.

(4) Agradecemos de todo corazón las facilidades que para su examen y fotografía nos fueron dadas por el señor párroco don Crescencio Moreno Moreno.

del taller. Contrasta fuertemente con el estado de conservación de la contraarmadura de madera, casi pulverizada hoy por acción de la polilla, que rara vez ha llegado, sin embargo, a agujerear la superficie pintada, debido seguramente a la distinta calidad de ambas.

No consideramos oportuno plantear siquiera la atribución a Bernardino Luini, ya que ninguna duda nos permite abrigar el examen más apresurado. Los diversos caracteres concuerdan perfectamente en todos sus aspectos y sería fastidioso estudiarlos uno a uno. Citaremos sólo a título de ejemplo el pequeño detalle de las flechas clavadas en el excelente desnudo de San Sebastián: la flecha corta, de asta gruesa y con dos únicas aletas, tan invariable en toda la iconografía de este santo en Luini.

Preferimos orientar nuestra labor en el sentido de esclarecer el origen de la *Madonna de Utrera* y el lugar que cabe asignarle dentro de la producción artística del pintor lombardo.

No conservamos ninguna noticia concreta acerca de la fecha y particularidades de su incorporación a la parroquia de Santa María de la Mesa, si bien debemos al amable informe verbal del párroco la versión de haber sido donada en fecha no muy lejana por una devota feligresa. Nada puede extrañarnos por otra parte su presencia en Utrera, dada la enorme difusión que ya contemporáneamente adquirieron las obras de Luini, dueño de un arte totalmente acorde con el gusto de su época. Conservamos en España al menos cuatro obras suyas: dos, las más conocidas, en el Prado, y otra en la clausura del convento de la Encarnación de Madrid, descubierta igualmente por Tormo (5), además de la que estamos estudiando. Se le atribuye otra pintura en Gerona (6) y nada nos extrañaría que al ser más exploradas las colecciones particulares, tan escasamente conocidas hasta ahora, aumentase el número de las obras de Luini localizadas en nuestra península. Conocemos también el particular aprecio de Luini en España por el envío que hace el Cardenal Borromeo (7) a Felipe III, de una colección de copias de los frescos del Santuario de Saronno (8). En el ángulo inferior izquierdo de la *Madonna de Utrera* aparece al óleo la cifra 480, dato que consignamos aquí con la esperanza de que un inventario pueda suministrar algún día datos concretos sobre su procedencia.

(5) Elías Tormo. *Visitando lo no visitable. La clausura de la Encarnación de Madrid*. Boletín de la Sociedad Española de Excursiones. Junio 1917. Págs. 121-134.

(6) Su estado de conservación es lamentable y la atribución nos parece además muy aventurada. Puede verse reproducida en Pedro Palol. *Gerona*. Ed. Aries. Barcelona, 1958. Pág. 101.

(7) Federico Borromeo, Arzobispo de Milán desde 1595 a 1631. Puede consultarse el artículo de Giovanni Galbiati en *Enciclopedia Italiana*. Tomo VII.

(8) Beltrami, op. cit., pág. 400, nota.

No carecemos tampoco de referencias a obras hoy perdidas de Luini (9), si bien ninguna puede hacer referencia a la que estudiamos. Beltrami insiste en la imposibilidad de lograr un catálogo exhaustivo de las pinturas de caballete de Luini (10), debido a su dispersión y a la falta de investigaciones concretas acerca de ellas. Es curioso advertir cómo Beltrami (11) echa de menos, entre las tablas ya conocidas, alguna en que aparezcan sus dos santos predilectos.

Un examen superficial de la *Madonna de Utrera* basta para mostrarnos una clásica obra de madurez, en la que el artista ha superado ya toda suerte de titubeos juveniles. Los indicios concurren en efecto a asignarle una fecha ya algo avanzada dentro de la producción de Luini. Beltrami (12) propone una filiación tardía para la mayor parte de las obras de caballete del gran pintor lombardo, cuando éste hace frente a una gran demanda motivada por el éxito de sus grandes series de frescos.

La asiduidad con que nuestro artista reprodujo temas idénticos o muy similares, nos auxilia en nuestro empeño de situarla cronológicamente. Un indicio de valor lo constituye en este caso el modo de aparecer entronizada la Virgen, ya que la mayoría de las *Madonnas* de sus primeros años se encuentran predominantemente incrustadas en un fondo arquitectónico o enmarcadas en un trono monumental, de acuerdo con el esquema típicamente quattrocentista. Así hallamos las del Carmine, la Brera y la *pala* de San Magno en Legnano, para no citar sino algunas muy importantes (13). Otra, también muy temprana, realizada en la cartuja de Pavía tiene como trono un imponente hacinamiento de rocas, sugestión directa de Leonardo. La citada *pala* de San Magno está contratada en 1523, según referencia documental de Beltrami. Pero entre 1523 y 1525 se ejecuta ya la *pala* del altar de San Sisino (14) en el pueblecito de Mendrisio, con una *Madonna* que puede considerarse precedente bastante cercano de la de Utrera. En ella encontramos al fondo un paisaje similar de selva y colina con ruinas; la Virgen lleva también al Niño en el brazo izquierdo y un librito en la mano derecha; a ambos lados se sitúan San Martín y San Sisino. El Padre Eterno en la parte superior y un ángel músico a los pies, son aditamentos eliminados en la tabla de Utrera.

Igualmente los dos santos, tantas veces repetidos, nos suministran datos coincidentes. El modelo de hombre barbudo, en el vigor de la edad,

(9) Beltrami, op. cit., págs. 495 y 522, nota.

(10) Beltrami, op. cit., págs. 522 y 523.

(11) «Anche per il san Sebastiano il pittore dimostrò particolare predilezione, accompagnandone spesso la raffigurazione con quella di san Rocco: ma... non ci è rimasta alcuna tavola con questo santo». Op. cit., pág. 574.

(12) Op. cit., págs. 521-522.

(13) Estudiadas y reproducidas todas ellas por Beltrami.

(14) Reproducida en pág. 314 de Beltrami. Aceptamos siempre la sucesión cronológica, muy racional y perfectamente estudiada, que nos ofrece Beltrami. (Pág. 323). La reproduce también el catálogo de la exposición de Luini editado en Como, 1953. Actualmente pertenece a la colección Rovasenda de Turín.

que representa en este caso a San Roque, aparece con gran frecuencia a lo largo de toda la producción de Luini, ya como rey Gaspar, San José o San Mauricio. Uno de los más interesantes estudios de este modelo es sumamente parecido a la interpretación de San Roque en la obra que estudiamos. Se trata de un fresco conservado hoy en el Louvre y que representa a Curio Dentato rechazando el oro de los samnitas (15). Procede quizá de la iglesia de Greco Milanese y no se tiene por anterior a la fecha 1522-1523.

San Sebastián adopta también una serie de interpretaciones distintas. Lo encontramos ya junto a San Roque en el primerizo fresco de Santa María del Carmine, pero resulta muy endeble de ejecución. Hay algún progreso en el representado en la *predella* de un altar del templo de Magnanico, que mira sonriente e inexpresivo hacia el suelo y muestra un modelo que no es ni el del Carmine ni el de Utrera. Un fresco procedente del monasterio delle Vetere nos da otra versión, muy bien conseguida, pero con las manos ligadas por encima de la cabeza, en la postura favorita de la escuela veneciana. En realidad es en la tabla de Utrera donde se define la iconografía de este santo en Luini, pues constituye su más afortunada interpretación del tema y, en conjunto, quizá también el mejor estudio de desnudo que nunca saliera de sus pinceles. En la producción posterior aparecen ya ambos santos invariablemente similares a los de Utrera. Así, en unos frescos de la iglesia de san Mauricio en Monastero Maggiore aparecen en unas pilastras, pero tienen muy escaso parecido (16). Por el contrario, los que encontramos en unos frescos de la iglesia de Santa María degli Angeli en Lugano, firmados—una de las escasísimas obras firmadas de Luini— en 1528, son exactamente iguales aunque realizados un poco mediocremente y con todos los indicios del esquema rígido, pintado de memoria. Como quiera que los de San Mauricio en Monastero Maggiore han sido ejecutados entre 1522 y 1524 (17) y los de Lugano en 1528, parece prudente asignar a los de Utrera una fecha intermedia.

Aún hemos de tener en cuenta otros dos factores. El primero lo constituye su estrecha relación con el gran fresco de la adoración de los Magos del Santuario de Saronno. Allí tenemos el grupo formado por la Virgen y el Niño desarrollado de un modo muy similar al elemento central de la tabla de Utrera. Apenas si varían algunos detalles de posición e indumentaria, amén de los impuestos por la diferente técnica de ambas obras. Parece lógico suponerles cierta vecindad cronológica, dado que la Madonna de Utrera semeja fuertemente un estudio preliminar para la de Saronno o un desarrollo muy poco posterior a ella, como nos atestigua la

(15) Reproducido en Beltrami, op. cit., pág. 277.

(16) Reproducido en Beltrami, op. cit., págs 380 y 381.

(17) Beltrami, op. cit., pág. 359. Recordemos que la producción total de Bernardino Luini se desenvuelve entre 1512 y 1531.

presencia de modelos y actitudes comunes, datos estos que cobran mayor importancia dado lo que podemos inferir respecto a los procedimientos técnicos de Luini (18).

Todavía existe a nuestro parecer otro argumento a favor de nuestra tesis, y es la gran peste que azotó la Lombardía durante el año 1524, fecha coincidente con la iniciación del ciclo de frescos de Saronno, según Beltrami, y que vuelve muy de actualidad la advocación de San Roque y San Sebastián, tradicionales protectores contra las epidemias (19). Luca Beltrami recoge un testimonio del arqueólogo milanés Allegranza, que acredita la existencia, todavía en la segunda mitad del siglo XVIII, de unos frescos en la basílica de San Eustorgio, que figuraban a estos santos y fueron ejecutados por Luini durante la gran peste de 1524.

Creemos por todas estas razones que la *Madonna de Utrera* pueda haber salido del taller de Luini en 1524 o en 1525. No constituye obstáculo la presencia y activo trabajo de Luini en la decoración del Santuario de Saronno, ya que, dado sus métodos técnicos (20), no es extraño que compartiera simultáneamente el fresco con la pintura de caballete. Y es del todo normal que hiciera de la obra que nos ocupa un estudio preliminar al gran fresco de los Magos, o que estudiase en ella una composición que le agradaba o en la que veía posibilidades de un prometedor desarrollo.

De acuerdo con todo lo que hasta ahora hemos visto, nos inclina a decidírnos por la fecha aproximada 1524-1525, la coincidencia de los siguientes indicios:

- 1) Consideraciones estilísticas acerca de la evolución de los tipos iconográficos en Luini.
- 2) La estrechísima similitud con el fresco de la Adoración de los Magos de Saronno.
- 3) La impresión causada por la gran peste de 1524.

(18) He aquí el comentario de Beltrami al rápido trabajo ejecutado en la capilla Besozzi de Milán: «Si può e si deve constatare la rapidità colla quale il pittore, tracciate poche sommarie linee direttive per l'assieme della composizione affrontava l'esecuzione, disegnando e modelando al tempo stesso, risolvendo per via i particolari secondari, e raggiungendo di getto la intonazione generale... così ci sembra di potere dedurre una singolare indicazione del modo di preparare gli elementi del lavoro, seguito dal Luini, mirando ad esercitarsi, col sussidio del vero, negli atteggiamenti e nelle espressioni che gli occorreva, anziché a precisare preventivamente i contorni di determinate figure e pose». Op. cit. pág. 503. Tal método directo de trabajar, nos explica la casi total inexistencia de dibujos preparatorios de las obras de Luini.

(19) La advocación de San Sebastián era muy antigua, pues se decía que su intercesión había hecho cesar una peste en Roma durante el pontificado del Papa Agathon. La de San Roque, mucho más moderna, no adquiere cuerpo hasta el siglo XV. Nos interesa observar que son los primitivos venecianos quienes inician su iconografía en Italia. Pueden verse noticias más extensas en Fliche, Augustín Saint Roch. París. Laurens, 1930.

(20) Cedemos la palabra una vez más a Beltrami: «Il Luini suddivise la sua attività fra le varie tecniche dell'affresco e della pittura su tavola, o su tela: richiamato a queste due ultime tecniche da richieste attinenti ad edifici religiosi, egli dovette trovarsi naturalmente portato coll'estendersi della sua rinomanza, a considerare la pittura di cavalletto come un mezzo pratico per occupare le interruzioni di lavoro che la stagione, o la momentanea mancanza di commissioni per affreschi dovevano cagionare». Op. cit., pág. 521.

Claro está que ninguna de estas consideraciones nos autorizan por sí solas la fecha que proponemos. Pero juntas parecen dar a nuestra hipótesis toda la relativa firmeza que puede suministrar un análisis estilístico.

La mayor transcendencia que la *Madonna de Utrera* nos ofrece es quizá la de enfrentarnos a un Luini ampliamente sugestionado por los primeros empujes de los pintores venecianos del Renacimiento. Hemos visto ya una fuerte semejanza con las composiciones de Giorgione y también el colorido, tan cálido, brillante y entonado, parece conducirnos a la misma fuente. Existe, pues, una decidida influencia véneta en los últimos —decisivos— años del pintor lombardo, hecho muy normal si tenemos en cuenta que precisamente es en esa época en la que hace su aparición la arrolladora boga del «artículo Giorgione», según la graciosa expresión de Berenson (21). Luini procuró entonces actualizar en su pintura alguna de las novedades que constantemente llegaban de la ciudad de las lagunas. Así le sorprendemos incluso un coqueteo tizianesco en la poco afortunada *Venus* de la colección Mond (22) en Londres, recostada en el lecho y con un perrito a los pies. El desnudo femenino era, sin embargo, totalmente opuesto al temperamento de Luini y el fracaso de algunos de estos alardes de modernismo era perfectamente previsible.

Nada, pues, más lejano de la realidad que la acostumbrada y tradicional etiqueta que califica a Luini como «seguidor de Leonardo». La sugestión del florentino era por supuesto muy intensa, pero no exclusiva, ni mucho menos esencial y definitiva. Está en lo cierto Adolfo Venturi al calificar de superficial la influencia leonardesca en la mayoría de los pintores lombardos (23). En Luini vemos cómo existe más bien un amplio eclecticismo con agudizaciones temporales en un sentido u otro.

Es cierto por otra parte que Luini atraviesa actualmente una época de escaso aprecio, tras aquel entusiasmo que por él sintió el romanticismo y que todavía impregna las páginas que a principios de este siglo le dedica Gauthiez (24). Berenson somete su pintura a una crítica exigente y bastante malhumorada: las manos no agarran, los pies no pisan la tierra, las figuras son inconsistentes y exangües (25). Tal es el encabezamiento de una larga serie de calificaciones a cuál más dura y que

(21) Berenson. *Les peintres italiens de la Renaissance. I Venise*. París. Schiffrin, 1926. Pág. 50.

(22) Reproducida en Beltrami, op. cit., pág. 587. Muy similar también la *Venus* de la National Gallery, Washington (Col. Kress), reproducida en Ottino, Angela. *Luini*. Milano, 1953. Lám. 67.

(23) Venturi, A. *Storia dell'Arte Italiana*. Hoepli. Milano, 1926. Tomo IX. Pág. 742.

(24) Gauthiez. *Luini. Biographie critique*. Renouard. París.

(25) Berenson. *Les peintres italiens de la Renaissance. IV Les peintres de l'Italie du Nord*. París. Schiffrin, 1926. Págs. 149-50.

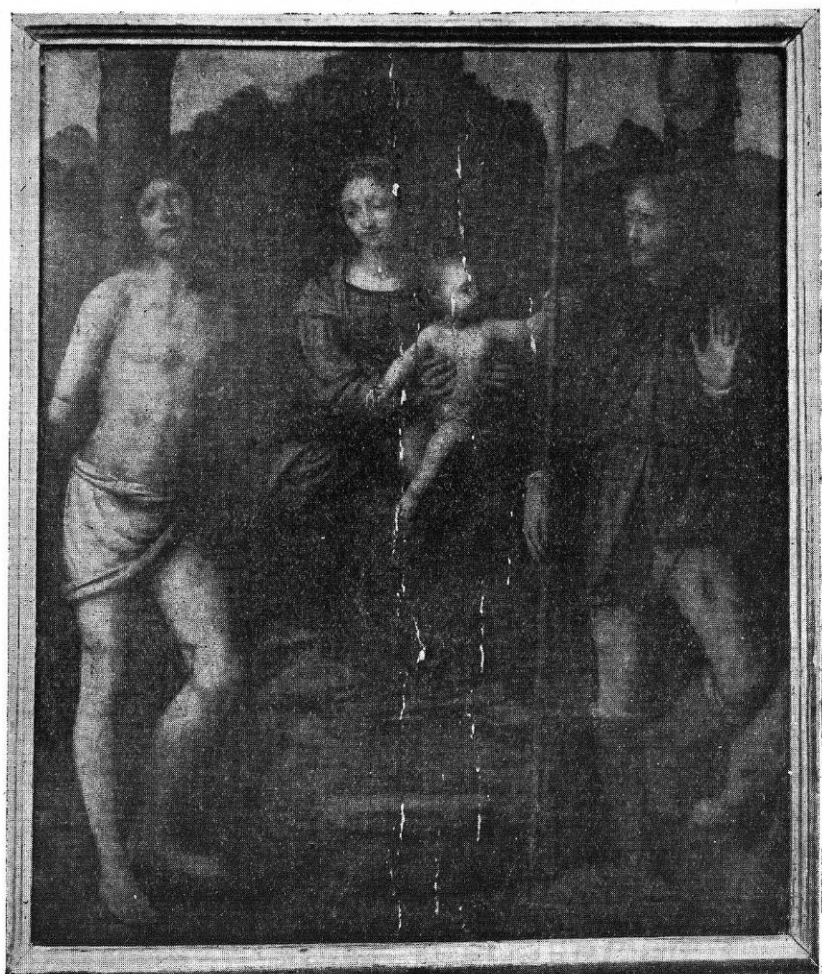
sólo nos parecen justificables si las entendemos como reacción a los excesos encomiásticos de la crítica romántica.

El gusto actual requiere desde luego emociones más primigenias que las que puede ofrecernos la pintura suave e imperturbable de Luini. Su actitud como artista permaneció indiferente a la desesperación de un momento histórico peculiarmente doloroso. Guerras, epidemias y trastornos de toda índole son incapaces de violar el recinto íntimo de aquel arte en reposo, lastrado quizá de un último resabio de medievalismo que le impide plantear su estética en un plano trágico. Si pensamos que la actitud del arte de nuestros días es exactamente opuesta, encontraremos probablemente la explicación de la baja sufrida por Luini en los últimos años.

Pero a pesar de ello estamos capacitados para ver con simpatía sus esfuerzos y para penetrar su íntima problemática (26). Incluso para gozar su arte a la manera de un oasis. El destino de Luini afecta a muchos pintores italianos durante la primera mitad del XVI. Es el drama de ciertos hombres cuya mentalidad y gusto de cuatrocentistas se ven superados por la necesidad de hacer una pintura más moderna y técnicamente avanzada, que les permita no quedarse demasiado atrás del enorme avance que en el curso de pocos años produce en la pintura italiana la presencia de unas cuantas figuras geniales. De ahí manan conflictos y desniveles constantes entre lo que el artista quiere decirnos y el modo como nos lo expresa. Recordemos un caso extremo: Lorenzo Lotto.

FRANCISCO MARQUEZ VILLANUEVA.

(26) Nos complace poder señalar aquí los primeros indicios que de una revalorización de Luini se han dado en Italia en fecha muy reciente, con la apertura en Como de una espléndida exposición de Luini. Se ha editado un excelente catálogo de ella, a la vez que un interesante estudio. Obras ambas de Angela Ottino della Chiesa y que han puesto fin al prolongado silencio registrado en la bibliografía de Luini.



Bernardino Luini.—Madonna con San Sebastián y San Roque.—Utrera.

Foto: LABORATORIO DE ARTE.
Universidad Hispalense.



← **Madonna de Utrera.** — (Detalle).

Foto: GUERRERO LOVILLO.

Adoración de los Magos. — Saronno.
(Detalle),

Foto: ARCHIVO.

