

LA CONSOLIDACIÓN DEL BARROCO EN LA ESCULTURA ANDALUZA E HISPANOAMERICANA

Coordinación Lázaro Gila Medina

Luis Javier Cuesta Hernández	Universidad Iberoamericana de México. DF.
Manuel García Luque	Universidad de Granada
Lázaro Gila Medina	Universidad de Granada
José Manuel Gómez-Moreno Calera	Universidad de Granada
Francisco Javier Herrera García	Universidad de Sevilla
Rafael Ramos Sosa	Universidad de Sevilla
José Roda Peña	Universidad de Sevilla
Francisco Valiñas López	Universidad de Granada



Este libro es el resultado del Proyecto de Investigación “*La consolidación del naturalismo en la escultura andaluza e hispanoamericana*”. (I+D HAR-2009-12585) financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad, dirigido por el profesor Lázaro Gila Medina



© De los textos: Sus autores.

© De las fotografías: Sus autores.

© Universidad de Granada.

LA CONSOLIDACIÓN DEL BARROCO EN LA ESCULTURA
ANDALUZA E HISPANOAMERICANA.

ISBN: 978-84-338-5509-1.

Depósito legal: Gr./570-2013.

Diseño gráfico y maquetación: José Carlos Madero López.

Imprime: Imprenta Comercial. Motril. Granada.

Créditos fotográficos:

Las fotografías en las que no aparece reflejado autor han sido cedidas por los autores de los textos correspondientes.



ÍNDICE

Lázaro Gila Medina Investigador Principal	Presentación	7
	I.- ANDALUCÍA	
Lázaro Gila Medina	I.1.- Alonso de Mena (1587-1645): Escultor, ensamblador y arquitecto. Nueva aproximación biográfica y nuevas obras	17
José Manuel Gómez-Moreno Calera	I.2.- La ornamentación arquitectónica granadina en la primera mitad del siglo XVII: Alonso de Mena arquitecto, retablista y decorador	83
José Roda Peña	I.3.- El triunfo del naturalismo en la escultura sevillana y su introducción al pleno barroco	143
Manuel García Luque	I.4.- Fuentes grabadas y modelos europeos en la escultura andaluza (1600-1650)	179
	II. HISPANOAMÉRICA	
Luis Javier Cuesta Hernández	II.1.- La consolidación del barroco en la escultura de la Ciudad de México (1667-1710)	259
Rafael Ramos Sosa	II.2.- Escultores y esculturas en la Antigua Capitanía General de Guatemala	281
Francisco Javier Herrera García y Lázaro Gila Medina	II.3.- El retablo escultórico del siglo XVII en la Nueva Granada (Colombia). Aproximación a las obras, modelos y artífices	301
Francisco Valiñas López	II.4.- La escultura española en la Real Audiencia de Quito (Ecuador)	369
Rafael Ramos Sosa	II.5.- El escultor-imaginero Gaspar de la Cueva en Lima (1620-1628)	423



I.4. FUENTES GRABADAS Y MODELOS EUROPEOS EN LA ESCULTURA ANDALUZA

(1600-1650)

Manuel García Luque
Universidad de Granada







* Deseo expresar mi agradecimiento al profesor Lázaro Gila Medina, investigador principal del proyecto *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana* del Plan Nacional I+D+i (HAR2009-12585), quien me brindó la oportunidad de participar sugiriéndome esta línea de trabajo. Sin su empeño personal no hubiera sido posible la materialización de este texto. Asimismo, deseo hacer extensivo mi agradecimiento a Benito Navarrete Prieto, José Manuel Gómez-Moreno Calera, José Luis Romero Torres, Mariló Hernández y Teresa García Gallardo por la desinteresada ayuda que me han prestado para la elaboración del mismo.

Los pintores hacen cartones y debuxos de cuyos trabajos, puestos en estampa, vemos que se valen casi todos los escultores del universo. Yo vi a dos valientes en esta profesión, labrar en esta ciudad algunas historias de piedra por estampas de Tadeo y Federico Zúcaro.

Francisco Pacheco. *Arte de la pintura* (1649)¹

Esta cita del suegro de Velázquez, más conocido por su inestimable tratado que por su crédito como pintor, supone un valioso testimonio del método de trabajo de los escultores en la Edad Moderna. El tema de las fuentes grabadas en el arte español comenzó a ser trabajado ya a mediados del siglo XX por investigadores pioneros como Diego Angulo o Martín S. Soria², despertando poco a poco un creciente interés en la historiografía del arte hasta alcanzar su apogeo en los últimos decenios. Es un argumento que fundamentalmente ha interesado

1 F. PACHECO. *Arte de la pintura* [ed. de Bonaventura Bassegoda i Hugas]. Madrid: Cátedra, 1990 (1.ª ed. 1649), p. 127 y n. 41. Pacheco se refiere a Diego de Pesquera y Juan Bautista Vázquez el viejo. En efecto, Margarita Estella demostró que el relieve de la *Asunción* tallado por este último, para la sala capitular de la catedral de Sevilla, está inspirado en una composición de Taddeo Zuccaro. Aunque la autora señaló que la parte inferior fue grabada por Aliprando Caprioli, existe una estampa de Cherubino Alberti que muestra la composición al completo, y que debió ser la utilizada por el escultor. Cfr. M. ESTELLA. "Juan Bautista Vázquez el viejo y el Museo Lázaro", en *Goya*, 193-195. Madrid: Museo Lázaro Galdiano, 1986, p. 125. Véase asimismo J. M. SERRERA CONTRERAS. "Antón Pérez, pintor sevillano del s. XVI", en *Archivo Hispalense*, t. 60, 185. Sevilla: Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 1977, p. 143; V. LLEÓ CAÑAL. "El conjunto capitular de la Catedral de Sevilla", en *Lecturas de historia del arte*, 3. Vitoria: EPHIALTE, 1992, pp. 157-171; A. RECIO MIR. "*Sacrum Senatim*": *Las Estancias Capitulares de la Catedral de Sevilla*. Sevilla: Universidad-Fundación Focus-Abengoa, 1999, pp. 272- 277; y S. BUFFA (ed.). *Italian Artists of the Sixteenth Century*, en W. L. STRAUSS (ed.). *The Illustrated Bartsch*, t. 34, vol. 17 (parte 1). Nueva York: Abaris Books, 1982, p. 154, cat. 36 (62).

2 Sirvan a modo de ejemplo D. ANGULO INÍGUEZ. *Velázquez: como compuso sus principales cuadros*. Sevilla: Universidad-Laboratorio de Arte, 1947 y M. SORIA. "Some Flemish sources of Baroque Painting in Spain", en *The Art Bulletin*, 30-31. Nueva York: College Art Association, 1948-1949, pp. 249-259.

a los estudiosos de nuestra pintura, sobresaliendo por derecho propio las investigaciones de Alfonso Pérez Sánchez³. En el caso andaluz, después de las aportaciones de Juan Miguel Serrera⁴, el tema ha recobrado un extraordinario interés a raíz de la publicación de la tesis doctoral, modélica en su género, de Benito Navarrete Prieto, sobre *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas* (1998)⁵.

Del mismo modo que han sido estudiadas las relaciones fuente-obra en el campo de la pintura, otro tanto podría decirse del ámbito de la arquitectura –incluida la de retablos– donde la influencia de la tratadística arquitectónica ha sido una cuestión largamente trabajada. No ocurre lo mismo en el caso de la escultura, campo en el que esta línea de investigación apenas ha sido explotada. A ello ha contribuido, indudablemente, el que durante buen parte del siglo XX las investigaciones sobre la escultura andaluza se hayan ocupado fundamentalmente del estudio de los escultores activos en los focos sevillano y granadino, entendidos como dos escuelas autónomas⁶. Afortunada-

mente esta visión, ciertamente reduccionista, ha sido superada en las últimas décadas, ofreciendo una realidad de la escultura andaluza mucho más rica y compleja. El intercambio de escultores entre ambas ciudades, geográficamente cercanas, sería una constante durante toda la Edad Moderna, circunstancia a la que hay que sumar la movilidad de las propias obras y el tránsito de maestros por otros centros y talleres andaluces de menor entidad⁷. Estas idas y venidas favorecerían un indudable trasvase estético y una circulación interna de modelos dentro del ámbito andaluz, asunto sobre el que se han publicado sugerentes trabajos⁸.

Queda pendiente, sin embargo, el estudio de un capítulo fundamental como es el de la incidencia que los modelos foráneos –españoles, europeos o americanos– pudieron ejercer sobre la escultura local. Precisamente el objetivo de esta investigación persigue calibrar en qué medida el impacto de los modelos europeos pudo ser determinante en el devenir de la escuela andaluza del siglo XVII. Y en esta búsqueda de préstamos e influencias, un privilegiado canal de transmisión lo constituiría el mundo del grabado.

En los años ochenta, Martín González y Urrea ya hicieron una llamada de atención sobre la necesidad de ras- trear la relación entre escultura y obra gráfica, cuestión

3 Vid. la recopilación de sus investigaciones en la materia en A. E. PÉREZ SÁNCHEZ. *De pintura y pintores: la configuración de los modelos visuales en la pintura española*. Madrid: Alianza, 1993.

4 Sirvan como ejemplo J. M. SERRERA. *Art. cit.* [1977]; “Aldegrever y Zurbarán. Los evangelistas del Museo de Bellas Artes de Cádiz”, en *Gades*, 7. Cádiz: Colegio Universitario de Filosofía y Letras, 1981, pp. 107-114; “Murillo y la pintura italiana de los siglos XVI y XVII”, en *Goya*, 169-171. Madrid: Museo Lázaro Galdiano, 1981, pp. 126-132. Asimismo, *vid.* n. 1 y 79.

5 B. NAVARRETE PRIETO. *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998.

6 Esta visión, marcada en cierta medida por el ambiente nacionalista en que nacen los primeros estudios sobre escultura andaluza, derivó en el debate acerca de la primacía entre ambas escuelas, protagonizado fundamentalmente por J. Hernández Díaz y E. Orozco, quienes personalizaron esta querrela en las figuras de Pablo de Rojas (el maestro) y Martínez Montañés (Montañés). Un buen análisis historiográfico sobre esta polémica lo ha dado A. VILLAR MOVELLÁN. “Caudales y préstamos en la estética escultórica de la Andalucía barroca”, en A. MORALES MARTÍNEZ (coord.). *Congreso Internacional Andalucía Barroca: actas* [Antequera, 2007], t. I. Bilbao: Junta de Andalucía-Consejería de Cultura, 2009, pp. 259-280.

7 J. L. ROMERO TORRES. “La escultura barroca sevillana y su relación con otros focos artísticos”, en A. PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ y E. VALDIVIESO GONZÁLEZ (coms.). *Teatro de Grandezas* [cat. exp.]. Bilbao: Junta de Andalucía-Consejería de Cultura, 2007, p. 64.

8 En este sentido, son altamente ilustrativos los trabajos de A. VILLAR MOVELLÁN. “Juan de Mesa y Alonso de Mena: enigmas e influencias”, en *Apothea*, 3. Córdoba: Universidad-Departamento de Historia y Arte, 1983, pp. 101-140; J. BERNALES BALLESTEROS. “Posibles relaciones entre los talleres de escultura de Granada y Sevilla. Alonso de Mena y Pedro Roldán”, en J. M. MORALES FOLGUERA (coord.). *Simposio Internacional Pedro de Mena y su época* [Málaga-Granada, 1989]. Málaga: Junta de Andalucía-Consejería de Cultura, 1990, pp. 341-356; y R. ALONSO DEL MORAL. “La producción de escultura en barro del Manierismo al primer Naturalismo: Gaspar Núñez Delgado y los Hermanos García”, en L. GILA MEDINA (coord.). *La escultura del primer Naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*. Madrid: Arco/Libros, 2010, pp. 333-356.

sobre la ha que vuelto a insistir recientemente Benito Navarrete⁹. Ciertamente la familiaridad de los escultores con las estampas italianas o flamencas se ha convertido en un verdadero tópico historiográfico, y pese a las importantes aportaciones que se han realizado al respecto, el campo aún está ayuno de investigaciones sistemáticas. La fortuna de lo publicado ofrece, además, un panorama desigual, pues no siempre los modelos apuntados como fuente de inspiración resultan convincentes, aunque por el contrario también se han llevado a cabo investigaciones ejemplares, que han arrojado excelentes resultados.

En este sentido, hay que destacar las contribuciones realizadas para otros ámbitos, como puede ser el de la escultura castellana, donde se han estudiado las fuentes grabadas que utilizaron escultores del XVI como Alonso Berruguete o Juan de Juni¹⁰ y donde también merecen mencionarse algunas aportaciones sobre las fuentes de la escultura de retablo en el contorno de Burgos y Álava¹¹.

9 J. J. MARTÍN GONZÁLEZ. *El escultor en el Siglo de Oro*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1985, p. 34; J. URREA. “Nuevas esculturas de Pedro de Mena”, en J. M. MORALES FOLGUERA (coord.). *Ob. cit.* [1990], p. 366; y B. NAVARRETE PRIETO. “La estampa como modelo en el barroco andaluz”, en A. MORALES MARTÍNEZ (coord.). *Ob. cit.* [2009], pp. 159-168.

10 Para Berruguete, *vid.* M. C. GARCÍA GAÍNZA. “Alonso Berruguete y la Antigüedad”, en *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, 6. Valladolid: Museo Nacional de Escultura, 2002, pp. 15-21; M. ARIAS MARTÍNEZ. *Alonso Berruguete: Prometeo de la escultura*. Palencia: Diputación, 2011. Para Juni, *vid.* A. ORICHETA GARCÍA. “Grabados alemanes y flamencos: los modelos de Juan de Juni y su escuela en León”, en *Academia: boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 82. Madrid: Real Academia de Bellas de San Fernando, 1996, pp. 317-357; M. ARIAS MARTÍNEZ. “Revisando a Juan de Juni en San Marcos de León. Fuentes y modelos”, en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 43. Valladolid: Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción, 2008, pp. 9-34 y “La literalidad de la copia. Sobre composiciones perdidas de Juan de Juni”, en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 44. Valladolid: Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción, 2009, pp. 23-38.

11 F. MORENTE LUQUE. “El manierismo italiano en los relieves del banco del retablo mayor de la Colegiata de Valpuesta: La Estampa como fuente gráfica y documental”, en *López de*

Por lo que respecta a los escultores barrocos, se ha indagado en las fuentes que pudieron servir de inspiración a Gregorio Fernández –especialmente reveladoras en el caso del retablo de los Santos Juanes en Nava del Rey (Valladolid)–, Nicolás de Bussy, Francisco Salzillo o Alejandro Carnicero¹².

Gámiz: boletín del Instituto Municipal de la Historia, 34. Miranda de Ebro: Instituto Municipal de la Historia, 2000, pp. 63-74 y “El retablo de Valpuesta. Las fuentes gráficas en la escultura”, en J.J. VÉLEZ CHAURRI (ed.). *Las tierras de Valdegovia: geografía, historia y arte* [actas]. Vitoria: Diputación Foral de Álava, 2003, pp. 103-112; A. R. ÁLVAREZ RUIZ. “El retablo romanista de Tuesta. Las fuentes gráficas para la escultura”, en *López de Gámiz: boletín del Instituto Municipal de la Historia*, 34. Miranda de Ebro: Instituto Municipal de la Historia, 2000, pp. 75-99 y “El retablo de Tuesta. Las fuentes gráficas en la escultura”, en J.J. VÉLEZ CHAURRI (ed.). *Ob. cit.* [2003], pp. 113-123; J.J. VÉLEZ CHAURRI. “Las ‘Imágenes de la Historia Evangélica’ como fuente gráfica en las esculturas del retablo mayor de la iglesia de Santiago en Pancorbo (Burgos)”, en *López de Gámiz: boletín del Instituto Municipal de la Historia*, 35. Miranda de Ebro: Instituto Municipal de la Historia, 2000, pp. 83-101.

12 M. LÓPEZ-BARRAJÓN BARRIOS. “El retablo de los santos Juanes de Nava del Rey: Un ejemplo de la influencia del grabado en la escultura del siglo XVII”, en *Archivo Español de Arte*, 268. Madrid: CSIC, 1994, pp. 391-396; B. NAVARRETE PRIETO. “Fuentes y modelos en la obra de Gregorio Fernández”, en J. URREA FERNÁNDEZ (com.). *Gregorio Fernández, 1576-1636* [cat. exp.]. Madrid: Fundación Santander Central Hispano, 1999, pp. 55-66. Sobre la supuesta relación de G. Fernández con los primitivos flamencos, en especial con Roger van der Weyden, *vid.* J. M. CAAMAÑO MARTÍNEZ. “Analogías artísticas. A propósito de Gregorio Fernández”, en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid*, 40-41. Valladolid: Universidad, 1975, pp. 389-401. Sobre de Bussy, *vid.* G. RAMALLO ASENSIO. “Nicolás de Bussy. Iconografías de la Pasión importadas desde el Centro de Europa”, en M. CABAÑAS BRAVO (coord.). *El arte foráneo en España: presencia e influencia*. Madrid: CSIC, 2005, pp. 85-97. Para Salzillo, *vid.* C. BELDA NAVARRO. “Fuentes iconográficas y de inspiración en la escultura de Francisco Salzillo”. *Imafronte*, 2. Murcia: Universidad, 1986, pp. 101-131; y G. RAMALLO ASENSIO. *Francisco Salzillo, escultor, 1707-1783*. Madrid: Arco/Libros, 2007, pp. 90-114. Para Carnicero *vid.* V. ALBARRÁN MARTÍN. *El escultor Alejandro Carnicero, entre Valladolid y la Corte (1693-1756)*. Valladolid: Diputación, 2012, pp. 255-258 y 296-299.

Ciñéndonos al ámbito de la escultura andaluza, son escasos los estudios planteados desde este enfoque específico, entre los que se cuentan los del propio B. Navarrete, Fernando Moreno Cuadro, Jesús M. Palomero Páramo o Juan Carlos Martínez Amores¹³. A esta nómina cabría añadir las investigaciones de José Luis Romero Torres, Esperanza de los Ríos Martínez y Lázaro Gila Medina, quienes también han abordado tangencialmente el tema¹⁴.

Precisamente con el reto propuesto en este trabajo pretendemos aproximarnos a esta faceta poco trabajada de la escultura andaluza, haciendo balance de lo hasta ahora publicado y aportando novedosos ejemplos que nos permitan esbozar una panorámica de conjunto para la producción escultórica de la primera mitad del Seiscientos, analizando los distintos factores que contribuyeron al fenómeno y rastreando el seguimiento de las distintas fuentes germánicas, italianas y flamencas.

13 B. NAVARRETE PRIETO. *Ob. cit.* [1998]; *Art. cit.* [2009]; “Los medallones pequeños del coro alto de la sillería de la Catedral de Córdoba”, en *Archivo Español de Arte*, 281. Madrid: CSIC, 1998, pp. 47-60; F. MORENO CUADRO. “Algunas fuentes grabadas para la Sillería de Coro de la Catedral de Córdoba”. *Apotheca*, 4. Córdoba: Universidad, 1984, pp. 167-176; “Prefiguraciones eucarísticas elianas de Duque Cornejo para la sillería de coro de la catedral de Córdoba”, en F. SERRANO ESTRELLA (coord.). *Docta Minerva: Homenaje a la profesora Luz de Ulierte Vázquez*. Jaén: Universidad, pp. 75-82; J. M. PALOMERO PÁRAMO. “Martín de Vos, Federico Zuccaro y Juan Martínez Montañés”, en L. S. IGLESIAS ROUCO, R. J. PAYO HERNANZ Y M. P. ALONSO ABAD (coords.). *Estudios de historia y arte: homenaje al profesor Alberto C. Ibáñez Pérez*. Burgos: Universidad, 2005, pp. 355-360; J. F. MARTÍNEZ AMORES. “Pedro Roldán y la Piedad de los Vizcaínos. Acerca de sus fuentes grabadas”, en *II Congreso Andaluz sobre Patrimonio Histórico: La Virgen de las Angustias, escultura e iconografía* [Estepa, 2010]. Estepa: Ayuntamiento, 2011, pp. 236-257.

14 E. DE LOS RÍOS MARTÍNEZ. *José de Arce, escultor flamenco: (Flandes, 1607-Sevilla, 1666)*. Sevilla: Universidad, 2007; L. GILA MEDINA. “Bernabé de Gaviria: continuación y ruptura de los ideales de Rojas” en L. GILA MEDINA (coord.). *Ob. cit.* [2010], pp. 175-206; J.L. ROMERO TORRES. *La escultura del Barroco* [col. Historia del Arte de Málaga, t. X]. Málaga: Prensa Malagueña S.A., 2011, pp. 34-43. *Vid.* además n. 115, 119 y 139.

CONSIDERACIONES SOBRE EL PAPEL DEL GRABADO EN LA EDAD MODERNA

Del mismo modo que la invención de la imprenta en el siglo XV revolucionó el mundo de la cultura escrita, favoreciendo el auge del libro y, en consecuencia, del humanismo renacentista, el desarrollo de nuevos procedimientos para multiplicar imágenes en serie revolucionó otro tanto el mundo de la cultura visual, inaugurando un interesantísimo episodio de transferencia cultural en Occidente, siglos antes de la invención de la fotografía. Dejando al margen su incuestionable valor como instrumento propagandístico al servicio de la política y la religión, el nuevo arte del grabado se ofrecía al artista moderno en una doble vertiente, como medio de creación alternativo –la «estampa de invención»–, pero también como medio de difusión de otras creaciones artísticas, a través de la denominada «estampa de reproducción».

Mientras en el Medievo el tráfico de modelos quedaba prácticamente restringido al comercio de obras de arte y a la trashumancia de talleres y maestros, la aparición de la imprenta y la stampa pondría a disposición del artista moderno un nuevo universo de soluciones formales e iconográficas. En efecto, la penetración del mundo del grabado y la cultura libresca en los obradores tuvo que cambiar, y mucho, el modo de concebir la praxis artística. Los repertorios grabados y los libros (a menudo también ilustrados) contribuyeron decisivamente a la divulgación tanto de los modelos de la Antigüedad clásica, como de la obra de los grandes maestros contemporáneos, permitiendo así un fácil *aggiornamento* de los ámbitos periféricos; en relación con el mundo contemporáneo, Julián Gállego acertó a decir que ambos desempeñaron «el mismo papel para la propagación de la pintura nueva que hoy asumen las galerías de exposiciones y las revistas de arte»¹⁵.

Las estampas, ligeros trozos de papel de fácil transporte, se difundieron rápidamente por la Europa moderna.

15 J. GÁLLEGO. *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra, 1972, p. 88. Desde luego que hoy esta afirmación sería completada con el decisivo papel jugado por internet.

A la difusión de esta nueva forma de cultura portátil contribuyó su escaso coste, desde luego mucho menor que el de la pintura, que la hizo asequible a capas más amplias de una sociedad que era, en su mayor parte, analfabeta. Aunque para el hombre común las estampas desempeñaron una función devocional o decorativa (se llevaban en el pecho como amuletos o colgaban de las paredes en las casas más humildes)¹⁶, de inmediato se convirtieron en una herramienta fundamental para el ejercicio profesional de los artistas y artesanos.

Efectivamente, de los repertorios grabados se sirvieron tanto los grandes creadores como aquellos más modestos, incluyendo a los artesanos dedicados a las artes decorativas, quienes trasladaron famosas composiciones pictóricas a objetos de orfebrería, marfil¹⁷ o mayólica¹⁸. Dejando a un lado esta práctica, donde la copia servil estuvo al orden del día, la presencia de estampas en los inventarios de los artistas más cualificados también supuso, como ha señalado Vicente Lleó, un rasgo de modernidad, demostrando un afán de estar al día de lo que se hacía fuera¹⁹.

16 Vid. J. PORTÚS PÉREZ. “Uso y función de la estampa suelta en los siglos de oro (testimonios literarios)”, en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 45. Madrid: CSIC, 1990, pp. 225-246. Reproducido en M. MORÁN TURINA Y J. PORTÚS PÉREZ. *El arte de mirar: la pintura y su público en la España de Velázquez*. Madrid: Istmo, 1997, pp. 257-277.

17 Los grabados de la Historia Evangélica del Padre Nadal servirían para grabar en marfil las escenas del retablo de la hermandad de la Sangre de Cristo en Zaragoza. Vid. A. OLMO GARCÍA. “El retablo de ébano y marfil (1618) de la hermandad de la Sangre de Cristo de Zaragoza y las fuentes gráficas de sus escenas de la Pasión”, en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 109. Zaragoza: Ibercaja-Museo e Instituto Camón Aznar, 2012, pp. 195-216.

18 Un ejemplo representativo lo constituye el plato de mayólica del cardenal Pietro Bembo conservado en el Museo Británico, que reproduce un detalle de la *Batalla de Cascina* de Miguel Ángel, mural nunca realizado aunque llevado a la estampa a partir de los cartones preparatorios. Vid. L. SYSON y D. THORNTON. *Objects of Virtue: Art in Renaissance Italy*. Los Ángeles: J. Paul Getty Museum, 2001, pp. 246-247.

19 V. LLEÓ CAÑAL. *Nueva Roma: Mitología y Humanismo en el Renacimiento sevillano* [col. Biblioteca Hispalense ABC]. Sevilla: Ediciones Libanó, 2001, p. 28.

En este sentido, son expresivas las manidas palabras de Jusepe Martínez a propósito del interés de Alonso Cano «en ver estampas y dibujos, de tal manera, que si acaso sabía que alguno tenía alguna cosa nueva, lo iba a buscar para satisfacerse con la vista»²⁰.

Acerca de la comercialización y de los cauces de penetración de la estampa, ciertamente no es mucho lo que se conoce. Como reflejan las fuentes literarias, existía la figura del «estampero», dedicado a su venta, pero también podían ser adquiridas en establecimientos como conventos y librerías²¹. Dada la pobre tradición local en el campo del grabado, la principal fuente de suministro hay que buscarla en los mercaderes, capaces de conseguir gran cantidad de estampas del extranjero, principalmente provenientes de ciudades como Amberes, París, Lyon o Venecia, que concentraban los mejores talleres de impresión.

El artista podía proveerse de las estampas a través de ferias y mercados, aunque también los viajes le brindarían ocasiones de excepción para la compra de grabados y libros. Es bien elocuente el caso de Miguel Raxis, hermano del escultor Pablo de Rojas, quien en 1567, aprovechando una estancia en Italia para cobrar una herencia familiar, se hizo con «doscientos y beynte y tres estampas de dibuxo que truxo de Rroma», que guardó en un arca junto a veintitrés libros de estampas, traza y música²². También hay que suponer la existencia de un mercado interno a nivel profesional, en el que las estampas circularan entre talleres en circunstancias muy dispares: legacías de maestros a discípulos, adquisición en almonedas, intercambios, pura compra-venta... Las estampas reunidas, si eran sueltas, podían pegarse o encuadernarse en libros de dibujo, que a su vez se guardaban junto a modelos y otros útiles de trabajo en baúles y cofres, configurando el verdadero «tesoro» del artista.

20 J. MARTÍNEZ. *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura...* Madrid: Real Academia de San Fernando, 1866 (ca. 1675), p. 116.

21 J. PORTÚS PÉREZ. *Art. cit.* [1990], p. 235.

22 L. GILA MEDINA. “Los Raxis: importante familia de artistas del Renacimiento andaluz. A ella perteneció el gran escultor Pablo de Rojas”, en *Archivo Español de Arte*, 238. Madrid: CSIC, 1987, p. 169.

Antonio Fantuzzi. *Doce pies calzados con sandalias y en posiciones diversas.*
Aguafuerte



EL DIBUJO Y EL GRABADO EN LA FORMACIÓN DEL ESCULTOR MODERNO

En la Edad Moderna, la escultura y la pintura –unidas bajo la concepción vasariana de «artes del *disegno*»– compartieron un lugar común en el primer estadio de la creación artística gracias a la enseñanza del dibujo. En escenarios privilegiados, como el italiano, las nuevas academias fomentaron el estudio y la copia del desnudo, que los aprendices podían cultivar tomando apuntes de esculturas de la Antigüedad clásica y de modelos vivos. Sin embargo, la primera toma de contacto que los aprendices tenían con el dibujo llegaba precisamente a través de la copia de grabados y láminas, a menudo editadas y recopiladas en «cartillas», en las que paso a paso aprendían a dibujar detalles anatómicos, luego figuras enteras y finalmente escenas o «historias». Además de estas cartillas, los propios grabados de reproducción podían servir de material didáctico. Vasari relata cómo Miguel Ángel había copiado en su juventud el grabado de *Las tentaciones de San Antonio* de Alberto Dürero, «de manera que no se distinguía del original»²³. También los tratadistas españoles Pacheco y Palomino recomendaban a los pintores el ejercicio del dibujo copiando grabados de obras de Miguel Ángel, Rafael, Annibale Carracci, Pietro da Cortona y Giovanni

23 G. VASARI. *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos* [ed. de Luciano Bellosi y Aldo Rossi]. Madrid: Cátedra, 2004, pp. 746-747.

Lanfranco²⁴. La copia de estampas como práctica de enseñanza sería moneda corriente en la época y tuvo que desempeñar un importante papel en contextos como el español, donde la implantación de las academias fue tardía y donde la copia de modelos vivos, por cuestiones morales, tendría un desarrollo limitado durante el Seiscientos²⁵.

Los aprendices de escultura, una vez iniciados en los principios del dibujo, comenzaban a modelar en materiales dúctiles, como el yeso y el barro, pero

aun en este segundo estadio de aprendizaje, la copia de composiciones ajenas continuaba ocupando un lugar destacado en el modelo académico de enseñanza. En este sentido, es elocuente la recomendación del pintor Ciro Ferri a los escultores noveles de la academia florentina en Roma, quienes debían reproducir volumétricamente mediante relieves, pinturas de célebres pintores, incluidas las del propio Ferri²⁶. La interacción entre escultura y pintura se remontaba a los mismos cimientos del arte, pues tanto el escultor como el pintor moderno fundamentaban su oficio en la práctica del dibujo, y del mismo modo que los escultores llegaban a reproducir pinturas en sus relieves, los pintores se auxiliaban en maniqués y modelos de barro para captar el volumen, los juegos de luces y sombras o la manera de tratar de las telas²⁷.

Cabría preguntarse, no obstante, el grado de asimilación de este *iter* formativo de corte académico entre los talleres andaluces de escultura, anclados todavía en un sistema tradicional y gremial, donde lo artesanal y mecánico, al menos en los niveles primarios de aprendizaje,

24 A. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO. *El Museo pictórico y escala óptica: práctica de la pintura...* Madrid: Imp. de Sancha, 1797, p. 37.

25 Sobre este asunto, *vid.* A. E. PÉREZ SÁNCHEZ. *Historia del dibujo en España: de la Edad Media a Goya*. Madrid: Cátedra, 1986, p. 51 y ss.

26 J. MONTAGU. *Roman Baroque Sculpture: The industry of art*. New Haven-London: Yale University Press, 1992, pp. 11-13.

27 A. E. PÉREZ SÁNCHEZ. *Ob. cit.* [1986], p. 44.

debía quedar muy por encima de actividades de carácter especulativo como el dibujo. Es probable que solo aquellos principiantes que despuntaran dentro del taller, demostrando un verdadero dominio de las gubias y los cinceles, comenzaran a desarrollar sus aptitudes para el diseño, entendiéndolo, además, más como un medio que como un fin en sí mismo²⁸.

En realidad estamos confrontando dos escenarios muy diversos: el del nuevo saber académico (de carácter más teórico y especulativo), donde la copia del grabado constituía un escalón más del aprendizaje, y el tradicional mundo de los talleres (más práctico y empírico), donde el grabado venía a suplir en muchas ocasiones el menor cultivo del dibujo. En esta hipótesis de trabajo podríamos encontrar la principal causa del abuso que los artistas menos dotados hicieron de las composiciones ajenas²⁹. No es raro encontrar a escultores y pintores de ámbitos secundarios que, conducidos por la pura incapacidad, copiaron grabados o composiciones de otros maestros para sortear una de las fases fundamentales del proceso creativo, la *inventiva*, manifestando las debilidades de un sistema formativo que no hacía demasiado hincapié en la enseñanza del dibujo.

Esto no significa, sin embargo, que los escultores andaluces más talentosos no dibujaran. Como es sabido, la escasez de diseños y bocetos de nuestros pintores y escultores no se debe tanto a una pretendida incapacidad para el diseño, como a la tardía consideración que en España se hizo del dibujo, razón por la cual la mayor parte de ellos no ha sobrevivido al paso del tiempo o se hallan en colecciones extranjeras. Sin embargo, las fuentes documentales mencionan repetidamente la existencia de trazas, modelos y rasguños, y los tratadistas hispanos, siguiendo la literatura artística italiana, animaban a la práctica del dibujo.

En el caso andaluz, habrá que esperar hasta 1660 para la puesta en marcha de la academia sevillana de Muri-

28 *Ibidem*, pp. 21 y 33.

29 En este sentido, es interesante la reflexión de Peter Cherry, quien considera que en España los grabados extranjeros suplieron en parte el papel del dibujo. P. CHERRY. "Las fuentes foráneas como impulso para la creación artística de la pintura española", en M. CABAÑAS BRAVO (coord.). *Ob. cit.* [2005], p. 377.

llo, Herrera el Joven y Pedro Roldán. De ella ha quedado constancia del pago a modelos vivos que posaban para el estudio del desnudo³⁰, aunque sin duda hubo de haber experiencias previas y vías alternativas para su estudio. Pacheco recomendaba tomar apuntes de esculturas «como se vee en las Academias de Roma», y a propósito del desnudo femenino, solo aconsejaba la copia del natural en rostros y manos «de mujeres honestas», dejando para las demás partes la inspiración en pinturas, estampas y estatuas³¹. En este sentido, los escultores sevillanos vivieron en un contexto privilegiado, pues en la ciudad se custodiaba una de las mayores colecciones de escultura clásica en España, que atesoraba originales griegos y romanos: la que reunió hacia 1588 Per Afán de Ribera, I duque de Alcalá, tras su paso por Roma y Nápoles³². De hecho, una noticia hallada en un viejo manuscrito confirma que efectivamente los escultores sevillanos acudían a la Casa de Pilatos, morada de los duques de Alcalá, a estudiar su colección de escultura³³. El dato da crédito a quienes apuntaron esta posibilidad, a la cabeza de ellos el propio

30 A. DE LA BANDA Y VARGAS. "La Academia de Murillo", en *Boletín de Bellas Artes*, 11. Sevilla: Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 1983, pp. 37-48.

31 F. PACHECO. *Ob. cit.* [1990 (1649)], pp. 101 y 377.

32 V. LLEÓ CAÑAL. "El jardín arqueológico del primer duque de Alcalá", en *Fragmentos: Revista de Arte*, 11. Madrid: Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1987, pp. 21-30.

33 El manuscrito era una copia dieciochesca de un libro más antiguo, titulado *Memorias de la Casa*, y que, procedente del monasterio de San Jerónimo de Buenavista, pasó a la biblioteca del duque de T'Serclaes en el siglo XIX. En el mismo, se elogia la colección del duque de Alcalá, especialmente la «Historia de Susana, en cuyas figuras de finísimo mármol agotaron su habilidad los Artífices Romanos, y los discursos de los de nuestro siglo que concurren a verlas en los patios y jardines de la Cassa que llaman de Pilatos en Sevilla» [la cursiva es nuestra]. Aunque con la elipsis no se menciona explícitamente a los escultores, todo apunta a que el autor se refiere a «los discursos de los [artífices] de nuestro siglo». F. RODRÍGUEZ MARÍN. *Luis Barahona de Soto: estudio biográfico, bibliográfico y crítico*. Madrid: Establecimiento Tipográfico «Sucesores de Rivadeneyra», 1903, p. 147, n. 1, *apud*. L. MÉNDEZ RODRÍGUEZ. *Vélázquez y la cultura sevillana*. Sevilla: Universidad-Fundación Focus-Abengoa, 2005, pp. 261-262.

Ceán Bermúdez, quien ya a finales del XVIII sospechaba con fundamento que el clasicismo de Alonso Cano podía beber de esta fuente³⁴. Evidentemente, esta convivencia con la cultura antigua justifica el clasicismo subyacente en la escultura barroca del período³⁵, pero también de estas *antiguallas* podía extraerse toda una lección de naturalismo, si consideramos los retratos de emperadores, filósofos y patricios que ornaban la mansión de Alcalá³⁶. En la ciudad también existían otras colecciones de esculturas, monedas y medallas más modestas, reunidas por el círculo de humanistas sevillanos, que también pudieron estar al alcance de los artistas. Los más curiosos pudieron saciar sus inquietudes visitando las ruinas de la otrora Itálica, conocida entonces como «Sevilla la vieja»³⁷.

34 J. A. CEÁN BERMÚDEZ. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, t. I. Madrid: Real Academia de San Fernando–Imp. de la Viuda de Ibarra, 1800, p. 208.

35 Vicente Lleó ha llamado la atención en diversas ocasiones sobre la necesidad de estudiar el impacto que la herencia del clasicismo quinientista y, en especial, de las colecciones de escultura clásica, pudieron ejercer sobre escultores sevillanos del primer barroco como Cano o Montañés. Gómez-Moreno, en su pionero estudio sobre Cano escultor, alcanzó a ver ecos clásicos de la colección del duque de Alcalá en la Virgen María y en la Santa Isabel del retablo de San Juan Bautista de Santa Paula (estudiadas por él como obra del granadino). Cfr. M. GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ. “Alonso Cano, escultor”, en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, t. II. Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1926, p. 194; V. LLEÓ CAÑAL. “La conjoncture classique dans la sculpture sévillane: les années 1570”, en *Revue de l’Art*, 70. París: Presses Universitaires de France, 1985, pp. 21-28; y *Art. cit.* [1987], pp. 29-30. Una reciente panorámica de la escultura hispalense del momento en J. RODA PEÑA. “La escultura sevillana a finales del Renacimiento y en los umbrales del Naturalismo”, en L. GILA MEDINA (coord.). *Ob. cit.* [2010], pp. 273-306.

36 En este sentido, es sugestivo el ejemplo ofrecido por Manuela Mena, quien ha relacionado la cabeza del *Aguador* de Velázquez con los retratos romanos del período republicano. Vid. M. B. MENA MARQUÉS. “«El Aguador» de Velázquez o una meditación sobre la cultura clásica: «Diógenes y los hijos de Xeníades»”, en *Archivo Español de Arte*, 288. Madrid: CSIC, 1999, p. 401.

37 Sobre el gusto anticuario en la Sevilla del primer tercio del siglo XVII, vid. L. MÉNDEZ RODRÍGUEZ. *Ob. cit.* [2005], pp. 230 y ss.

Giorgio Ghisi. *Hércules Farnesio*
Talla dulce



Diferente suerte corrieron los escultores de otros centros andaluces, donde las posibilidades para el estudio de la estatuaria clásica no podían compararse con la oportunidad ofrecida por la riqueza de algunas colecciones hispalenses. Para suplir esta carencia, precisamente las estampas pudieron desempeñar un importante papel. Tanto grabadores italianos (Marco Dente, Marcantonio Raimondi, Diana Scultori, Giorgio

Ghisi o Agostino Veneziano) como los extranjeros que se lanzaron a la jornada italiana (Nicolás Beatrizet, Jacob Bos o Hendrick Goltzius) abrieron estampas de algunas de las estatuas del mundo antiguo más celebradas, como el *Laoconte*, el *Hércules Farnesio* o el *Apolo Belvedere*.

ORIGINALIDAD, COPIA, INVENCION, EMULACION

Un aspecto fundamental a tener en cuenta es que durante los siglos del Barroco, conceptos como originalidad, copia y plagio tuvieron unas connotaciones sensiblemente diferentes a las actuales, contaminadas hoy por una visión del *genio* de herencia decimonónica, que entiende la tradición como algo opuesto a la originalidad. Es precisamente esta búsqueda de lo genuino que alimentaron los nacionalismos, la que abona el campo historiográfico donde emergerán los primeros estudios de la escultura española, que la compartimentarán por escuelas y que la entenderán como una realidad autónoma, cerrada y desligada del contexto cultural europeo.

Sin embargo, precisamente hasta el advenimiento del romanticismo, el sistema de las artes se había sustentado mediante un régimen de constantes, que apelaba conti-

Alberto Durero. Frontispicio de *La Gran Pasión*, 1510-511. Xilografía



Cornelis Cort sobre composición de Girolamo Muziano. *San Jerónimo penitente*, 1573



Adriaen de Vries. *Varón de Dolores*, 1607
Liechtenstein Museum, Viena



Pedro Pablo Rubens. *Daniel en el foso de los leones*, 1615.
National Gallery, Washington

nuamente a la tradición, con un cierto sentido de eternidad, y donde originalidad y tradición no eran términos antitéticos sino complementarios. En este sentido, bien expresivas son las palabras de Vasari, quien afirmaba en el siglo XVI que «todos los artistas se sirvieron y se sirven continuamente de la producción ajena»³⁸. Pacheco, al hablar de la *invención*, decía que ésta «procede del buen

ingenio, y de haber visto mucho, y de la imitación, copia y variedad de muchas cosas»³⁹. En este «haber visto mucho», obviamente las estampas tuvieron que desempeñar un papel fundamental. Palomino, casi un siglo más tarde, aseguraba que «las buenas estampas van enriqueciendo la mente, porque se halle fecunda en las ocasiones, para producir elegantes conceptos»⁴⁰.

La irrupción de la estampa tuvo que agudizar los intercambios formales por toda Europa, y España, además, serviría de trampolín hacia América. Para valorar el fenómeno, basta rastrear la fortuna del frontispicio de la *Pasión grande* de Durero en el arte europeo. La imagen de Cristo, sentado sobre una peña, con las piernas cruzadas y las manos entrelazadas, sería tomada y reinterpretada en multitud de ocasiones, tanto por autores manieristas como el pintor italiano Girolamo Muziano⁴¹ o el bronceista holandés Adriaen de Vries, como por artistas del pleno barroco como Rubens o Josephe Aerts –el españolizado José de Arce–, en contextos y soportes muy dispares. Como

39 F. PACHECO. *Ob. cit.* [1990 (1649)], p. 281.

40 A. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO. *Ob. cit.* [1797], p. 88.

41 La composición, grabada por Cort, sería a su vez replicada por Johan Sadeler I. Cfr. I. DE RAMAIX. *Johan Sadeler I*, en W. L. STRAUSS (ed). *The Illustrated Bartsch*, vol. 70 (parte 3). Nueva York: Abaris Books, 2003, pp. 246-247, cat. 052.

38 G. VASARI. *Vidas de pintores, escultores y arquitectos ilustres*, t. II. Buenos Aires: El Ateneo, 1945, pp. 307-308. *Apud.* B. NAVARRRETE PRIETO. *Ob. cit.* [1998], p. 90.

José de Arce. *Cristo de las Penas*, 1655. Capilla de la Estrella. Sevilla
Fotografía del autor



vemos, esta reutilización de modelos ajenos mediante el grabado no fue, en absoluto, un fenómeno privativo de los artistas españoles, aunque sí es cierto que en el arte hispánico se dio en mayor medida, y que mientras los artistas españoles fueron muy receptivos a la estampa europea, la falta de grabadores que reprodujeran las creaciones locales dificultó su difusión por el continente, circunstancia de la que ya se quejaba Jusepe Martínez en el siglo XVII, y que a la larga supuso un lastre para el conocimiento del arte español fuera de nuestras fronteras⁴².

⁴² «Desdicha grande para nuestra España, que habiendo en ella edificios tan soberanos y dignos de memoria, así de pinturas como de esculturas y arquitectura, por falta de no haberlos sa-

La labor filológica de reconstrucción del caudal visual manejado por un artista nos ayuda a fijar sus débitos con otros maestros, pero también permite revelar su capacidad creativa, los límites en que se movía y su habilidad para celar las fuentes. Y, yendo más allá, un recorrido por estas fuentes puede introducirnos en su gusto personal, reflejando los modelos y paradigmas del creador, tan importantes en la definición de su propio estilo. En este sentido, las inclusiones de determinados motivos o personajes, también podrían ser leídas como referencias cultas y citas eruditas a otros autores. Obviamente, los diferentes niveles de lectura que soporta la obra hacen difícil que en la España del Siglo de Oro, el público no letrado dispusiera del suficiente conocimiento para descubrir las evocaciones, hallar las alusiones intertextuales y desenmascarar los plagios, facultad que desde luego quedaría relegada a una minoría culta, compuesta por los artistas más avezados, los coleccionistas y los entendidos en arte. El hecho desde luego no pasaba desapercibido en la época, como denunciaban Pacheco y Palomino. El primero se quejaba de haber conocido a copistas «que tuvieron bizarro talento [pero que] por hallar siempre de qué valerse, no temieron el juicio y cargo de los más doctos en esta facultad; y se contentaron con el aplauso común que examina estas cosas muy superficialmente»⁴³.

cados en estampa, quedan á oscuras y sin nombre para las otras naciones». J. MARTÍNEZ. *Ob. cit.* [1866 (1675)], p. 170. Este déficit comenzaría a ser paliado en la segunda mitad del siglo XVIII, con la creación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que fomentó la difusión de pinturas de escuela española mediante el grabado. *Vid.* J. CARRETE PARRONDO. “El grabado en el siglo XVIII. Triunfo de la estampa ilustrada”, en J. CARRETE PARRONDO, F. CHECA CREAMADES y V. BOZAL. *El grabado en España (siglos XV al XVIII)* [Summa Artis, vol. XXXI]. Madrid: Espasa-Calpe, 1987, p. 559 y ss.

⁴³ F. PACHECO. *Ob. cit.* [1990 (1649)], p. 269. Sobre esta versatilidad de públicos en la España del Siglo de Oro, *vid.* J. PORTÚS PÉREZ. “Público, públicos e imágenes en el Madrid de 1622”, en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. IV, 8. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1991, pp. 65-72. Reproducido en M. MORÁN TURINA Y J. PORTÚS PÉREZ. *Ob. cit.* [1997], pp. 83-92.

Efectivamente, la mecánica de trabajo del artista moderno, descrita por Vasari y Pacheco, en la que la reelaboración de múltiples fuentes tenía un papel fundamental, degeneró en ocasiones en una alarmante simplificación del proceso creativo, y muchos artistas –incluidos los más dotados– se acabaron aprovechando de las «composiciones prefabricadas» de otros⁴⁴. Esta utilización descarada de los modelos ajenos fue una cuestión criticada por el común de los tratadistas. Gian Paolo Lomazzo decía que el pintor que sigue puntualmente un grabado «no debe llamarse pintor, sino imitador o incluso destructor del arte»⁴⁵; y Palomino consideraba que los pintores debían servirse de las estampas «como medios para el estudio y no como fines para el descanso»⁴⁶. La realidad es que efectivamente hubo maestros y talleres especializados en la repetición seriada de pinturas y esculturas, a partir de composiciones ya dadas, desembocando esta práctica en una actividad artesanal y recetaria, a menudo vinculada con los llamados «pintores de tienda» y la mercantilización de la obra de arte en los intercambios comerciales con el Nuevo Mundo⁴⁷. Aquellos pintores –más bien artesanos– que no pasaron del grado de copiante se limitaron precisamente a eso: cuadricular un grabado, traspasarlo a lienzo y colorearlo. Lo interesante en cambio es el caso del pintor «aprovechado», que combinando elementos de la más diversa procedencia era capaz de hacer propio lo ajeno, configurando a veces verdaderos *collages*. Uno de los casos más representativos es el de Zurbarán, pintor del

que precisamente conocemos sus limitaciones en el dibujo y la perspectiva.

EL PAPEL DETERMINANTE DE LA CLIENTELA

En descargo de nuestros pintores y escultores, la fiel utilización de una estampa no siempre obedecía a un aprovechamiento indiscriminado de las invenciones ajenas o a un aparente desinterés creativo; en muchas ocasiones el empleo de un modelo concreto venía marcado por la propia comitencia, como se deduce del análisis de algunos contratos de obras. Si en las escrituras notariales de la Sevilla finisecular del Quinientos es frecuente hallar la mención a esculturas y modelos de Gaspar Núñez Delgado que debían emularse⁴⁸, entrado el nuevo siglo, las creaciones escultóricas de Juan Martínez Montañés de inmediato se convertirían en los nuevos paradigmas de la escuela escultórica sevillana. Así, en 1611, Gaspar Pérez Torquemada encargaría al escultor Francisco de Ocampo la talla del *Cristo del Calvario*, que debía realizar «como el Cristo que tiene el arcediano don Mateo Basques» (*Cristo de la Clemencia*), y años más tarde, el mismo escultor se encargaría de replicar el *Santo Domingo penitente* que Montañés había tallado para el convento de Portacoeli⁴⁹. También Alonso Cano tendría que plegarse ante los modelos montañésinos, pues en 1632 se obligó a realizar un *San Antonio de Padua* «tal y tan bueno como uno que Juan Martínez Montañés esta acabando de hasser, que dicen es para la Reyna nuestra señora»⁵⁰.

Obviamente, estas imposiciones del cliente no siempre quedaron reflejadas en documentos de naturaleza contrac-

44 J. GÁLLEGO. *Ob. cit.* [1991], p. 82.

45 *Apud.* J. PORTÚS PÉREZ. «Pintura y estampas en el Barroco andaluz», en L. MARTÍNEZ MONTIEL y F. PÉREZ MULET (coms.). *Andalucía, espejo de Europa* [cat. exp.]. Bilbao: Junta de Andalucía-Consejería de Cultura, 2007, p. 29.

46 A. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO. *Ob. cit.* [1797], p. 88.

47 A. E. PÉREZ SÁNCHEZ. *Pintura barroca en España. 1600-1750*. Madrid: Cátedra, 2005, p. 29-31; B. NAVARRE PRIETO. *Ob. cit.* [1998], pp. 80-83. Es ilustrador el caso de Zurbarán, *vid.* J. M. SERRERA. «Zurbarán y América», en J. M. SERRERA Y J. BATICLE. *Zurbarán* [cat. exp.]. Madrid: Museo del Prado, 1988, pp. 63-83 y B. NAVARRETE PRIETO (com.). *Zurbarán y su obrador: pinturas para el Nuevo Mundo* [cat. exp.]. Valencia: Museo de Bellas Artes, 1998, pp. 21-79.

48 Por ejemplo, Andrés de Castillejo se obligó a tallar una Inmaculada para Pedro López de Pueblo, siguiendo un modelo de barro de Núñez Delgado (1587) y Montañés se obligó en 1590 a realizar un Cristo de marfil como los «que a fecho Gaspar Delgado escultor a otras personas». C. LÓPEZ MARTÍNEZ. *Notas para la Historia del Arte: Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*. Sevilla: Rodríguez, Giménez y C.^a, 1929, pp. 41-42 y *Notas para la Historia del Arte: Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*. Sevilla: Rodríguez, Giménez y C.^a, 1932, p. 228.

49 C. LÓPEZ MARTÍNEZ. *Ob. cit.* [1932], pp. 104 y 106.

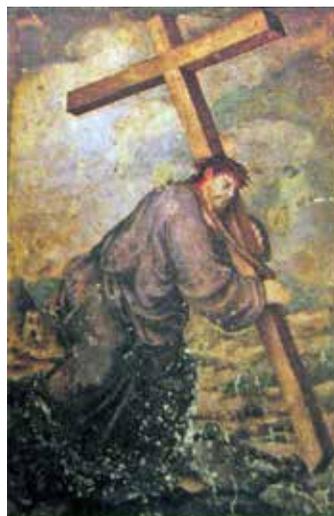
50 *Ibidem*, p. 37.

Francisco de Ocampo. *Nazareno*, 1607. Iglesia de san Bartolomé. Carmona
Fotografía Jesús García



tual, aunque son fiel testimonio de una práctica que sería tenida como habitual. Un ejemplo interesante lo hallamos en las estancias capitulares de la catedral de Sevilla, donde ha podido constatar el seguimiento de ciertas fuentes grabadas para la ejecución de algunos de sus relieves⁵¹. Todo apunta a que el mentor del complejo programa iconográfico había sido el canónigo y humanista Francisco Pacheco, tío del famoso tratadista, pero es muy probable que el propio cabildo suministrara las fuentes grabadas a los escultores. Apuntala esta hipótesis la compra de una «Biblia de estampas para historias para la iglesia» que los capitulares realizaron en 1575 al maestro mayor Asensio de Maeda⁵². El caso

Círculo de Francisco Pacheco. *Jesús Nazareno*. Miniatura del Libro de Reglas de la Hermandad del Silencio de Sevilla



es significativo porque viene a demostrar cómo las biblias, misales o breviarios, es decir, libros litúrgicos que en principio eran de uso exclusivo del clero, también estuvieron al alcance del artista.

Aunque en el caso anterior la documentación no precisa si se exigió a los escultores el seguimiento de grabados concretos, sí existen casos, para el ámbito de la pintura, donde se menciona explícitamente la obligación de utilizar determinadas estampas. Así, en 1603 Juan Bautista de Alvarado se obligó a pintar un cuadro de la *Natividad de la Virgen* para el desaparecido retablo mayor de la parroquia de Santa Ana de Granada, «conforme a una estampa que se le dio». También encontramos alusión directa al empleo de las estampas en el contrato suscrito por el pintor Pedro Raxis para pintar el cuadro central del retablo de la Zubia (Granada), en 1616. La historia de la *Asunción* debía llevar «doce apóstoles al natural arrimados al sepulcro en la forma de una estampa que exhibió [sic] el dicho Pedro de Rajis»⁵³.

Hasta el momento, el único caso conocido en el que se exige contractualmente el seguimiento de una pintura concreta para la ejecución de una escultura es el del *Nazareno* de la iglesia de San Bartolomé de Carmona. En 1607, el escultor Francisco de Ocampo se obligó a realizar un Cristo con la cruz a cuestas «del tamaño y estatura de un hombre», que fuera «de la misma trasa e hechura del Cristo que esta a las espaldas del Sagrario de la Santa Yglesia desta ciudad, encima de las gradas»⁵⁴. El documento, que no

51 Vid. nota 1.

52 A. MORALES MARTÍNEZ. «La arquitectura de la catedral de Sevilla en los siglos XVI, XVII y XVIII», en AA.VV. *La catedral de Sevilla*. Sevilla: Guadalquivir, 1990, p. 204.

53 La cursiva es nuestra. Vid. J. M. GÓMEZ-MORENO CALERA. *El arquitecto granadino Ambrosio de Vico*. Granada: Universidad, 1992, pp. 182 y 197. Agradezco al Prof. Gómez-Moreno las sugerencias recibidas en este sentido.

54 M. BAGO Y QUINTANILLA. «Arquitectos, escultores y

Juan Martínez Montañés. *Trinidad en la Tierra o Las Dos Trinidades*, 1609
Iglesia de san Ildefonso. Sevilla



puede ser más elocuente, se refiere al llamado *Cristo de los Ajusticiados* que había pintado Luis de Vargas en 1561 para un altar callejero situado sobre las gradas de la catedral de Sevilla. Del mural, desaparecido por el paso del tiempo, podemos hacernos una idea cabal a través de las copias

pintores sevillanos del siglo XVII”, en *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, vol. V. Sevilla: Universidad, 1933, p. 41.

Hieronymus Wierix
Trinidad en la Tierra



realizadas por Francisco Pacheco y Juan de Espinal⁵⁵. Tal había sido su impacto devocional que no solo fue replicado en pintura, sino que como vemos la iconografía también dio el salto a la escultura, asistiendo a un fenómeno análogo, pero a la inversa, del «trampantojo a lo divino»⁵⁶.

Otro ejemplo interesante es el del relieve de la *Trinidad en la Tierra* que Martínez Montañés talló, a modo de cuadro de altar, para un retablo de la parroquia sevillana de San Ildefonso (1609)⁵⁷. En el contrato del mismo, el escultor se obligaba a concebirlo con

*Jesús, María i José por lo bajo, y por lo alto Dios Padre y el Espíritu Santo, de manera que el Espíritu Santo venga sobre la cabeza del Niño Jesús de la forma que por ahí se suele pintar, esto es en el orden mas en la hechura a de ser de mano de Juan Martínez Montañés y de su yngenio, porque [...] así la a de acomodar como venga a hacer gracia [...] en el Relieve de las figuras*⁵⁸.

De la propia escritura se desprende la relativa «libertad» que se dejaba al escultor para representar el tema, incitándolo a ofrecer una creación original, sin que pudiera

55 J. RODA PEÑA. “El Nazareno en la escultura barroca sevillana”, en J. RODA PEÑA (dir.). *IX Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia*. Sevilla: Fundación Cruzcampo, 2008, p. 235.

56 A. E. PÉREZ SÁNCHEZ. “Trampantojos ‘a lo divino’”, en *Lecturas de Historia del Arte*, 3 [actas del congreso “Las fuentes de inspiración. Del mentor al artista”]. Vitoria: EPHIALTE, 1992, pp. 135-155.

57 J. HERNÁNDEZ DÍAZ. *Ob. cit.* [1987], pp. 141-143.

58 El resaltado es nuestro. C. LÓPEZ MARTÍNEZ. *Ob. cit.* [1932], p. 247.

salirse, eso sí, de un esquema iconográfico previamente establecido, enraizado en la tradición pictórica precedente y que por entonces comenzaba a ser difundido en las estampas flamencas de Hieronymus Wierix⁵⁹ y las de Schelte à Bolswert sobre composiciones de Rubens y Gerard Seghers⁶⁰, de gran influencia en la pintura andaluza e hispanoamericana⁶¹.

Como vemos, estas imposiciones de la clientela pueden estar relacionadas con los cambios –o inercias– del gusto y, sobre todo, con factores devocionales, demostrando la fortuna que determinadas imágenes y modelos tuvieron en diferentes momentos y sociedades. A veces, no obstante, el fenómeno obedecía a condicionantes mucho más simples, recurriendo a la repetición de fórmulas preestablecidas como garantía de éxito en el resultado final. No hay que olvidar que, en el caso español, tratándose fundamentalmente de escultura de temática religiosa, la cuestión del decoro de las imágenes y su sujeción a la ortodoxia católica fue una de las máximas a respetar en el contexto postridentino⁶². El propio Pacheco censuraba las imprecisiones iconográficas en las que incurrieran algunos de sus colegas pintores, recomendando en su tratado el seguimiento puntual de las fuentes literarias para no faltar a la verdad sagrada, pero exhortando también a la utilización de deter-

minadas estampas de Durero, Cornelis Cort o las *Imágenes de la Historia Evangélica* del padre Jerónimo Nadal, grabadas en su mayoría por los hermanos Wierix⁶³.

LAS COLECCIONES DE ESTAMPAS Y LAS BIBLIOTECAS DE LOS ESCULTORES

La principal fuente para el conocimiento de las colecciones de estampas de los artistas son sus inventarios de bienes, la mayor de las veces realizados *postmórtem*. En estas relaciones también hay que prestar atención tanto a la presencia de estampas como de libros⁶⁴, que como va dicho podían ir ilustrados, y que pueden darnos una idea aproximada, aunque nunca certera, del nivel cultural de sus propietarios. Que un artista poseyera un libro no implica necesariamente que éste supiera leerlo, al menos como entendemos la lectura en nuestros días. Existían cauces alternativos para la aprehensión de los contenidos de un libro, como su lectura en voz alta, que podía efectuar algún oficial, aprendiz o esclavo –lo que nos introduce en la oralidad de los talleres–, sin olvidar un tercer grado, el de la *lectura visual*, tan importante en la cultura del Antiguo Régimen, que llevaría a la consideración del libro como mero contenedor de imágenes grabadas⁶⁵.

59 Z. VAN RUYVEN-ZEMAN y M. LEESBERG (comp.) y J. VAN DER STOCK y M. LEESBERG (eds.). *The Wierix family*, parte III, en *Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700*, vol. 61. Rotterdam-Amsterdam: Sound & Vision Publishers-Rijksmuseum, 2003, pp. 101 y 104, cat. 520.

60 Aunque también existe una estampa del alemán Johann Heinrich Löffler Jr. (ca. 1604-1680), en realidad está copiando un grabado anterior de Bolswert sobre composición de Seghers, fechado en 1631. Cfr. F. ANZELEWSKY (ed.) y R. ZIJLMA (comp.). *Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts*, vol. XXII. Amsterdam: Van Gendt & Co., 1978, pp. 152-153 y D. BIENECK. *Gerard Seghers*. Lingen: Luca Verlag, 1992, cat. A73, p. 187.

61 B. NAVARRETE PRIETO. *Ob. cit.* [1998], p. 209.

62 Para un balance de la repercusión del concilio de Trento en la concreción de ciertas fórmulas iconográficas, véase el capítulo que le dedica B. NAVARRETE PRIETO. *Ob. cit.* [1998], pp. 41-59.

63 Precisamente se ha advertido una influencia de las *Imágenes de la Historia Evangélica* en el modo de componer el “cuadro dentro del cuadro” de las pinturas de Pacheco. Vid. J. F. MOFFITT. “Francisco Pacheco and Jerome Nadal: New Light on the Flemish Sources of the Spanish ‘Picture-within-the-Picture’”, en *The Art Bulletin*, vol. 72, n. 4. Nueva York: College Art Association, 1990, pp. 631-638.

64 Para el estudio de las bibliotecas de artistas, un primer acercamiento en J. J. MARTÍN GONZÁLEZ. “Bibliotecas de artistas: una aplicación de la estadística”, en *Academia: boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 61. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1985, pp. 125-143. Muy completo y de gran interés es el estudio de R. SOLER I FABREGAT. “Libros de arte en bibliotecas de artistas españoles (siglos XVI-XVIII): aproximación y bibliografía”, en *Locus Amoenus*, 1. Barcelona: Universidad Autónoma-Departamento de Arte, 1995, pp. 145-164. Para el caso andaluz, *vid.* el apartado dedicado por B. NAVARRETE PRIETO. *Ob. cit.* [1998], pp. 63-73.

65 Palomino refiere que a un pintor analfabeto como Antonio

Lamentablemente, de la documentación notarial solo podemos extraer contados casos de bibliotecas y colecciones de estampas pertenecientes a escultores, todos ellos del ámbito hispalense. En el caso granadino, el desgraciado incendio del Archivo de Protocolos calcinó buena parte de la documentación, dejando lagunas insalvables para el conocimiento del período.

Sabemos que en Sevilla el abulense Jerónimo Hernández poseía 350 «papeles» de estampas y 60 libros grandes y pequeños de toscano y latín, que apuntan a un posible conocimiento de estos idiomas⁶⁶. Es probable que a su muerte, parte de estos libros terminarían engrosando la biblioteca de su cuñado, el escultor Andrés de Ocampo⁶⁷. Entre la extensa colección de libros que reunió este último –la más importante de un escultor andaluz del momento– se encuentran ejemplares de los más variados asuntos, agrupados por Hernández Díaz en cuatro grandes temas: espiritualidad, técnicos, iconográficos y de erudición. En ella aparecen citados libros tan variopintos como la *Cosmografía* de Pedro Appiano o una historia de los mártires de Inglaterra junto a los volúmenes propios de la biblioteca de un artista, con un importante peso de los tratados de arquitectura, entre los que se cuentan los de Serlio, Vignola, Palladio y Labaco, y los tratados matemáticos y de perspectiva de Daniel Barbaro y Euclides. Pero lo que realmente nos interesa es la relativa prolijidad con la que se citan las estampas: en un cajón grande guardaba 163 grandes y 232 medianas, cuatro docenas «de estampas de Flandes», 13 de la traza del Escorial, otras 13 «en un librito» y «un libro de estampas y dibujos de mano», junto a un gran volumen de trazas, dibujos y modelos de yeso. Con toda probabilidad, este utillaje pasaría al heredero, el sobrino del escultor, Francisco de Ocampo, a excepción de las dos limas y las cuatro docenas de estampas flamencas que, por cláusula de un codicilo, debían pasar a Alonso García Nicio, aprendiz del finado⁶⁸.

de Pereda le leían en voz alta. *Apud*. R. SOLER I FABREGAT. *Art. cit.* [1995], p. 146.

66 C. LÓPEZ MARTÍNEZ. *Ob. cit.* [1929], p. 253.

67 J. HERNÁNDEZ DÍAZ. *Martínez Montañés: el Lisipo andaluz (1568-1649)* [col. Arte Hispalense, 10]. Sevilla: Diputación, 1992, p. 25.

68 J. HERNÁNDEZ DÍAZ. *Andrés de Ocampo (1555?-1623)*

La presencia de la tratadística arquitectónica en los inventarios de los escultores queda justificada por la relativa frecuencia con que los profesionales de la escultura también cultivaron la retabística. Así ocurre en el caso de Juan Martínez Montañés, cuya arquitectura de retablos acusa una deuda con los tratados arquitectónicos de Serlio, Palladio y Vignola. Es probable que contara con estos ejemplares en su biblioteca, aunque su existencia no ha podido probarse documentalmente⁶⁹.

En el caso de Alonso Cano, tampoco disponemos del inventario de su biblioteca, aunque existen suficientes indicios como para poder hacer una reconstrucción hipotética de la misma. En su testamento cita la existencia de unos cofres que había enviado a la cartuja valenciana de Porta Coeli, donde guardaba «algunos libros de arquitectura, estampas y algunos moldes». Estas pertenencias serían compradas más tarde por el pintor Vicente Salvador Gómez, cuyo inventario postmórtem, por fortuna, es especialmente detallado. En él se reseñan más de 400 estampas sueltas, además de varias «pasiones», un libro con 70 estampas y dibujos, y, claro está, las ediciones ilustradas de los libros de su extensa colección⁷⁰. A diferencia de lo

[col. Arte Hispalense, 45]. Sevilla: Diputación, 1987, pp. 17-18 y 30-33.

69 Dada la estrecha vinculación profesional entre Andrés de Ocampo, Juan de Oviedo el Joven y Montañés, es del todo probable que el alcalaíno pudiera tener acceso a las bibliotecas de los dos primeros o incluso hacerse con parte de sus volúmenes, como propuso Hernández Díaz. J. HERNÁNDEZ DÍAZ. *El maestro imaginero Juan Martínez Montañés a los cuatrocientos años*. Santander: Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1969, p. 27. Sobre la repercusión de la tratadística arquitectónica en sus retablos, *vid.* J. M. PALOMERO PÁRAMO. “La influencia de los tratados arquitectónicos de Serlio y Palladio en los retablos de Martínez Montañés”, en *Homenaje al Prof. Hernández Díaz*. Sevilla: Universidad, 1982, pp. 503-525 y B. NAVARRETE PRIETO. “El vignola del Colegio de Arquitectos de Valencia y sus retablos de traza sevillana: Juan Martínez Montañés”, en *Archivo Español de Arte*, 311. Madrid: CSIC, 2005, pp. 235-244.

70 S. SALORT PONS, M. J. LÓPEZ AZORÍN y B. NAVARRETE PRIETO. “Vicente Salvador Gómez, Alonso Cano y la pintura valenciana de la segunda mitad del siglo XVII”, en *Archivo Español de Arte*, 296. Madrid: CSIC, 2001, pp. 393-424, en especial, p. 401, n. 42.

que ocurre con los libros, de los que podemos deducir el año y el lugar de edición, y, por lo tanto, tantear los que pudieron pertenecer a Cano, es muy difícil establecer una distinción similar para los grabados que poseyeron uno y otro. Además, en contraste con lo que ocurre con la producción pictórica del granadino, donde sí ha quedado claro el seguimiento de algunas estampas⁷¹, aún no se ha demostrado que también hiciera uso de ellas para la composición de sus esculturas.

También ha quedado constancia documental de la presencia de estampas entre las pertenencias de otros dos escultores del período. El primero es el flamenco José de Arce, cuyas estampas fueron compradas por el pintor Francisco Meneses Osorio en la almoneda de sus bienes (1666)⁷²; y el segundo es el escultor granadino Francisco de Villegas, discípulo de Martínez Montañés, quien en su testamento declaró poseer en Jerez «un baúl y dentro de él mis libros y papeles, dibujos y estampas»⁷³. A la luz de estos ejemplos, queda claro que la presencia de estampas en los talleres de los escultores es un hecho probado, aunque el número de casos vistos no sea ni mucho menos representativo del total de escultores que trabajaron en el período, ni el montante de las estampas vistas exceda nunca los varios centenares, lejos de alcanzar las 2.407 estampas que llegó a acumular un pintor como el portugués Vasco Pereira⁷⁴.

⁷¹ Sobre este particular, *vid.* B. NAVARRETE PRIETO. “El saber de un artista: fuentes formales y literarias en la obra de Alonso Cano”, en I. HENARES CUÉLLAR (com.). *Alonso Cano: espiritualidad y modernidad artística*. Madrid: Junta de Andalucía-Consejería de Cultura, 2001, pp. 129-151 y Z. VÉLIZ. *Alonso Cano (1601-1667), dibujos: catálogo razonado*. Santander: Fundación Marcelino Botín, 2011, pp. 87-131.

⁷² H. SANCHO CORBACHO. “Arte sevillano de los siglos XVI y XVII”, en *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, vol. III. Sevilla: Universidad, 1931, p. 89.

⁷³ Testamento otorgado el 23 de noviembre de 1658. E. HORMIGO SÁNCHEZ. *Vida y obra de Francisco de Villegas: escultor, retablista y ensamblador*. Cádiz: Diputación, 2002, p. 77.

⁷⁴ Inventario de bienes de 1609. Es probable, no obstante, que tan elevada cifra se debiera a que comerciaba con estampas. Cfr. J. M. SERRERA. “Vasco Pereira, un pintor portugués en la Sevilla del último tercio del siglo XVI”, en *Archivo Hispalense*, 213.

ALCANCE Y PROBLEMAS DE MÉTODO

Aunque los inventarios de bienes citen la presencia de estampas, es evidente que en ellos el pormenor descriptivo brilla por su ausencia. En el mejor de los casos, las estampas solo se agrupan por tamaño o solo se menciona su procedencia italiana o flamenca. Aunque es cierto que existen inventarios mucho más detallados (como el de Pacheco, donde se citan expresamente series grabadas de la *Pasión* de Alberto Durero y Lucas de Leyden), es imposible conocer con seguridad qué estampas manejaban los escultores a partir de las pírricas descripciones de la documentación. Para empezar porque, como va dicho, no tenemos un panorama completo de los inventarios de bienes de todos los escultores del período, y aún teniéndolos, habría que confiar en la exhaustividad de los escribanos, que a veces ni siquiera se detenían a describir las bibliotecas. Tampoco podemos olvidar que estos documentos solo nos ofrecen una radiografía de la colección en un momento concreto, omitiendo las salidas y entradas de libros y estampas por vía de préstamo, compra o donación.

Por otra parte, aun poseyendo un conocimiento pormenorizado de todas las bibliotecas y colecciones de estampas tampoco lograríamos establecer una relación directa de dependencia con la producción escultórica, pues al igual que ocurre con los libros, la posesión de un grabado no implicaría necesariamente su aplicación directa en una obra, del mismo modo que su omisión tampoco tendría implicaciones a la inversa, pues como hemos visto, la estampa podía ser suministrada por el propio comitente o ser vista en manos de otros coleccionistas.

Teniendo las referencias documentales más como apoyaturas que como verdaderos instrumentos de trabajo, la metodología a explotar es puramente formal, visual y comparatista, con todos los riesgos que este método de trabajo comporta. Aunque a la hora de valorar el papel de la estampa en la configuración de los modelos visuales, el

Sevilla: Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 1987, pp. 202-203 [citando la memoria de licenciatura de J. M. BREVA ÁVILA]; B. NAVARRETE PRIETO. *Ob. cit.* [1998], pp. 67 y 309, n. 226.

primer nivel de análisis sería el de la copia total o parcial de determinadas figuras o detalles, el estudio de su impacto en las artes plásticas exige descender hasta niveles más profundos, pues el artista podía tomar del grabado desde la idea para realizar un fondo arquitectónico o plegar unos paños, hasta la simple distribución de ritmos y masas en el espacio, cuestiones que francamente son más difíciles de evaluar. Además, las estampas no fueron solo portadoras de una forma, sino también de un contenido (iconográfico), que a buen seguro contribuyeron a difundir y que para nada hay que desdeñar en el estudio comparado.

Las influencias entre distintas obras se ejercen en una dirección concreta (A-B o B-A) que no siempre es posible determinar, aunque en el caso que nos ocupa queda claro que las estampas son la fuente emisora y las esculturas las receptoras. Lo que sí hay que tener en cuenta, a la hora de analizar esta hipotética cadena evolutiva, es que en el análisis comparativo entre dos obras puede escaparse la existencia de otras que actuaran como eslabones intermedios, y que pudieran introducir variantes sobre la idea original. De hecho, tampoco cabe descartar que los vínculos formales entre A y B se deban a la existencia de una fuente común (C), que como afirma Fernando Marías, «produce resultados análogos pero no relacionables entre sí»⁷⁵.

Otro de los riesgos que entraña este método de trabajo puramente formal es que a veces se desciende hasta unos límites muy subjetivos y se obvia la existencia de fenómenos como la *poligénesis*⁷⁶. ¿Acaso no es posible que dos autores, en lugares geográficos dispares, pudieran llegar a soluciones formales semejantes? Desde esta perspectiva, la existencia de formas de expresión concomitantes o convergentes podría explicarse por el puro azar, por la presencia de un sustrato cultural común o por la necesidad de dar respuesta a estímulos similares, pues no hay que olvidar que en este momento las artes solían someterse a unas fuentes escritas cuya interpretación no siempre dejaba margen de

maniobra. Además, como ha puesto de manifiesto Javier Portús, la inspiración en el natural también podía generar soluciones análogas, teniendo en cuenta que el número de movimientos del cuerpo humano es limitado, y que estos debían adecuarse a unos códigos de gestualidad mucho más rígidos que los actuales⁷⁷. Esta problemática ya era conocida en la Edad Moderna, pues Pacheco –siguiendo a Lomazzo– se preguntaba que qué movimiento del cuerpo se puede pintar «que no se vea en la famosa pintura del Juicio Universal de la mano del divino Micael Angel»⁷⁸.

Tampoco hay que olvidar que al estudiar la obra de arte desde la perspectiva específica de las fuentes grabadas, se están dejando de lado otros tantos factores que influyeron en la fortuna o repetición de un modelo. Es imprescindible tener presente la influencia de otros patrones visuales inmediatamente cercanos, como los proporcionados por la propia pintura. Por ejemplo, Juan Miguel Serrera señaló el hipotético débito de la Virgen de la Oliva de Cano con una Virgen con el Niño pintada por Juan de Uceda, que estuvo en la colección del deán López Cepero, aunque en este caso parece que el trasvase se dio en la dirección contraria⁷⁹.

Otro tanto cabría decir de las fuentes orales, y un caso concreto puede ser ilustrador de esta problemática. En la Sevilla del primer tercio del Seiscientos se popularizó la iconografía de san Juan Bautista sentado sobre una peña, con el cordero apoyado en su rodilla. A priori cabría pensar en la utilización de una misma estampa por diferentes escultores sevillanos⁸⁰, pero en realidad las fuentes escritas

77 J. PORTÚS PÉREZ. *Art. cit.* [2007], p. 30.

78 F. PACHECO. *Ob. cit.* [1990 (1649)], p. 79.

79 Cfr. J. M. SERRERA CONTRERAS. “Alonso Cano y los guzmanes”, en *Goya: revista de arte*, 192. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, 1986, p. 340; E. VALDIVIESO. “El proceso evolutivo de la formación de Alonso Cano: influencias y relaciones”, en *Symposium Internacional Alonso Cano y su época*. Granada: Junta de Andalucía, 2002, p. 352; y J. C. MADERO LÓPEZ. “En torno a los dibujos canescos del «Instituto Gómez Moreno» de la Fundación Rodríguez Acosta y la fachada de la catedral”, en L. GILA MEDINA (coord.). *El libro de la catedral de Granada*, vol. II. Granada: Cabildo Metropolitano de la Catedral, 2005, p. 1076, nota 8.

80 Sánchez-Mesa, por ejemplo, señalaba la deuda del *San Juan Bautista* de Alonso Cano con los modelos pictóricos. Cfr. D.

75 F. MARÍAS. *Teorías del Arte II*. Madrid: Historia 16, 1996, p. 59.

76 D. VILLANUEVA. “IV. Literatura comparada y teoría de la literatura”, en D. VILLANUEVA (coord.). *Curso de teoría de la literatura*. Madrid: Taurus, 1994, p. 113.

Alonso Cano. *San Juan Bautista*, ca. 1634. Museo Nacional de Escultura Valladolid



revelan que su fortuna se debe a un expediente de carácter devocional. Hacia 1604, la madre Luisa de Guzmán, priora del convento carmelita de Belén, estando absorta en su oración afirmó haber visto al Precursor «como de 20 años, vestido de las pieles con el pelo adentro y sentado en un peñasco y un cordero descansando la cabeza en su rodilla izquierda a quien el Santo por el mismo lado así con su mano, y con la derecha le estaba señalando». La crónica de su confesor da cuenta de cómo la religiosa de inmediato llamó al escultor Juan Martínez Montañés para inmortalizar la visión en una imagen de madera policromada, que posteriormente sería replicada por el propio alcalaíno y por otros «varios escultores traídos de la

SÁNCHEZ-MESA MARTÍN. *El arte del Barroco: escultura, pintura y artes decorativas* [col. Historia del Arte en Andalucía, vol. VII]. Sevilla: Gever, 1998, p. 211.

fama»⁸¹. Montañés afrontaría de nuevo el modelo en el *San Juan Bautista* del convento de Santa Paula (1638) y probablemente en el ejemplar atribuido del Museo Meadows de Dallas, aunque sin lugar a dudas, el mejor trasunto plástico lo plasmaría Alonso Cano en el titular del desaparecido retablo mayor de San Juan de la Palma (ca. 1634), actualmente en el Museo Nacional de Escultura⁸². En todos ellos, la perpetuación del modelo estaría determinada por la concepción icónica de la imagen religiosa, tanto más sagrada cuanto más cercana a aquel primer prototipo resultante de una experiencia metafísica.

Hechas estas consideraciones, no hay por qué rehuir del paradigma metodológico comparativo y formal, que ha arrojado excelentes resultados en la búsqueda de las fuentes inspiradoras de la pintura española del Siglo de

81 «Admirado el mismo artífice [Montañés] le dixo [a la madre] ser aquella estatua y entalladura más propia de oraciones de quien se le pidieron que de su idea y Arte y le parecía que no acertaría a hacer otra semejante en los primeros que en ella conocía, como le sucedió después queriéndole imitar al hacer otras sin atinar con igualdad a la primera hecha». La crónica se atribuye al padre Pedro de Quesada, confesor de la madre Luisa de Guzmán, y fue puesta en relación con una escultura del Bautista del convento sevillano de Santa Ana por Balbino Velasco, quien fecha esta visión hacia 1604, momento que casaría bien con el estilo temprano de Montañés. Las monjas de Belén, tras su fusión con la comunidad de Santa Ana, llevarían la escultura consigo. Aunque Hernández Díaz rechazó esta atribución, M.^a Luisa Fraga Iribarne la da por válida y la relaciona con el *San Juan Bautista* de Montañés que en 1605 se obligó a policromar Gaspar de Ragis. Emilio Gómez Piñol también la considera obra del alcalaíno. Cfr. B. VELASCO. “Nueva aportación documental sobre el San Juan Bautista de Martínez Montañés (Iglesia conventual de Santa Ana de Sevilla)”, en *Archivo Español de Arte*, 275 (1996), pp. 339-341; J. HERNÁNDEZ DÍAZ. *Juan Martínez Montañés*. Sevilla: Guadalquivir, 1987, p. 169, n. 43 bis; M. L. FRAGA IRIBARNE. *Conventos femeninos desaparecidos. Arquitectura religiosa desaparecida durante el siglo XIX en Sevilla*. Sevilla: Guadalquivir, 1993, pp. 85-86; y E. GÓMEZ PIÑOL. “Las atribuciones en el estudio de la escultura: nuevas propuestas y reflexiones sobre obras de la escuela sevillana de los siglos XVI y XVII”, en C. BELLVÍS ZAMBRANO (coord.). *Nuevas perspectivas críticas sobre historia de la escultura sevillana*. Sevilla: Consejería, 2007, pp. 37-39.

82 M. A. MARCOS VILLÁN. “71. San Juan Bautista”, en M. BOLAÑOS (dir.). *Museo Nacional Colegio de San Gregorio: colección/collection*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2009, pp. 214-215.

Oro, como prueban las brillantes investigaciones de Alfonso Pérez Sánchez, Benito Navarrete y tantos otros⁸³. Su aplicación en el campo de la escultura, sin embargo, acarrea ciertas dificultades, debido a la propia especificidad de la materia escultórica. En el caso concreto de Andalucía, conforme avanza el siglo XVII, la escultura en relieve –de clara naturaleza pictórica– irá perdiendo peso a favor de la escultura singular. Es un fenómeno que ocurre tanto a nivel retabístico, donde el retablo «de casillero» de estirpe hispanoflamenca irá dando paso a un nuevo concepto de retablo barroco, con imágenes cobijadas en nichos o exhibidas sobre peanas; como a nivel de la escultura exenta, preferentemente de carácter devocional. De este modo, la pintura le toma el pulso a la hora de plantear escenas de carácter narrativo y la explicación es bien sencilla: resultaba más difícil plantear mediante escultura –sometida a unos condicionantes de carácter técnico y a unas leyes tectónicas inexistentes en la pintura– la representación, por ejemplo, de un rompimiento de gloria, tan típicamente barroco, la interacción de varios personajes o la inclusión de elementos referenciales que permitieran situar la escena en un contexto espacial, si no era apoyándose en un fondo.

No es extraño, por tanto, que la escultura poco a poco fuera encontrando su camino en la representación de imágenes singulares, de acusado sentido icónico-simbólico, que buscaban excitar los afectos y mover a la devoción. En este sentido, existe un claro parangón entre estas imágenes y los llamados por Julián Gállego «santos-estatua», que no hacen sino sustituir en pintura la función de las tallas de bulto⁸⁴. La propia naturaleza de estas imágenes, tantas veces cubiertas por largos hábitos, dificulta los

grandes alardes compositivos, haciendo, por tanto, menos pertinente el auxilio en la estampa. El escultor debía ocuparse más bien de ofrecer un simulacro, la versión más verosímil y realista del personaje representado, aderezándolo con unos atributos previamente codificados que lo hicieran inteligible en un contexto determinado. De todos modos, frente a lo que pudiera pensarse, el auge de este tipo de escultura singular tampoco favoreció la multiplicidad de puntos de vista, pues incluso las imágenes procesionales suelen ofrecer un punto de vista privilegiado. Y es precisamente esta persistencia de la monofocalidad en la escultura barroca la que podría favorecer, en cierta medida, la búsqueda de inspiración en estampas.

FUENTES GERMÁNICAS

Entrando de lleno en la búsqueda de modelos concretos, conviene remitirse en primer lugar a las fuentes germánicas, pues fue en el territorio de la actual Alemania donde surgió la revolución tecnológica que permitió la reproducción mecánica de imágenes y caracteres, hasta lograr la perfección de la imprenta alcanzada por Gutenberg. En el siglo XV y aún entrado el XVI, la estampa alemana por excelencia se grabará en planchas de madera, y su máximo representante será Albrecht Dürer (1471-1528), conocido en España como Alberto Durero. El pintor de Núremberg, príncipe del Renacimiento alemán, elevaría el arte del grabado a la misma categoría de sus pinturas, cultivando fundamentalmente estampas de invención, que tendrían una enorme repercusión en la Europa moderna, incluida España⁸⁵. Sus xilografías fueron admiradas en la misma Italia por Rafael y Miguel Ángel⁸⁶, y su canon de proporciones, propuesto en su tratado sobre la *Simetría*

83 Obviamente, excede los límites de este trabajo hacer relación de todas las contribuciones realizadas en este campo, muchísimo más trabajado que el de la escultura. Además de los trabajos ya comentados en la introducción, últimamente cabe destacar el trabajo de B. NAVARRE PRIETO. “Flandes e Italia en la Pintura Barroca Madrileña: 1600-1700”, en B. NAVARRETE PRIETO, T. ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ y A. MARTÍNEZ RIPOLL. *Fuentes y modelos de la Pintura Barroca Madrileña*. Madrid: Arco/Libros–Museo de Bellas Artes de Asturias, 2008, pp. 11-103.

84 J. GÁLLEGO. *Ob. cit.* [1991], p. 245.

85 Un completo balance de su repercusión en el arte español en P. SILVA MAROTO. “Durero en España”, en J. M. MATELLA (ed.). *Durero: obras maestras de la Albertina* [cat. exp.]. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2005, pp. 41-76.

86 *Vid.* n. 23 y G. VASARI. *Ob. cit.* [2004], p. 534: «[Durero] se hizo tributario Rafael en sus obras y le mandó su propio retrato pintado a la aguada sobre una tela de lino [...] lo cual le pareció maravilloso a Rafael, que le envió a su vez muchos dibujos suyos en papel, muy estimados por Alberto».

Hermanos García. *Ecce Homo*, primer tercio siglo XVII. Catedral. Cádiz



de la *Pequeña* y *Gran Pasión* (1510-1511) y de la *Vida de la Virgen* (1511), que funcionarían como auténticos repertorios iconográficos para varias generaciones de artistas, de lo

87 Pacheco afirmaba que la proporción de la mujer dada por Durero era la seguida por su «amigo Juan Martínez Montañés» y por él, mientras que Palomino sentenciaba que Velázquez «inquiría en Alberto Durero la simetría del cuerpo humano». Cfr. F. PACHECO. *Ob. cit.* [1990 (1649)], p. 372 y A. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO. *El Museo pictórico y escala óptica. Tomo segundo. Práctica de la pintura...* Madrid: Viuda de Juan García Infançon, 1724, p. 324.

88 En el inventario de Ocampo es mencionado como un libro de «Alberto Durero de medidas», y en el de Roldán como «el libro de simetría de Aluertos». Cfr. M. BAGO Y QUINTANILLA, en *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, vol. I. Sevilla: Universidad, 1927, p. 48 y H. SANCHO CORBACHO. *El escultor sevillano Pedro Roldán y sus discípulos*. Sevilla: Artes Gráficas Salesianas, 1950, p. 63.

Alberto Durero. Frontispicio de *La Gran Pasión* (Detalle) Xilografía



del cuerpo humano, tendría amplias consecuencias en el arte español, siendo el elegido por artistas como Pacheco, Velázquez y Juan Martínez Montañés⁸⁷ y figurando en las bibliotecas de escultores como Andrés de Ocampo y Pedro Roldán⁸⁸. Verdaderas joyas del grabado xilográfico constituyen sus series de

cutible referente para el tema de los aprestos de la Crucifixión, ofrece un fuerte maridaje estético con algunos eccehomo en terracota de los hermanos granadinos Miguel Jerónimo y Jerónimo Francisco García⁹¹. Así lo avalaría el cotejo de este grabado con sus bustos largos, cortados por debajo de la cintura, que se conservan en Granada en la iglesia de los Santos Justo y Pastor, la clausura del conven-

89 W. L. STRAUSS. *The Illustrated Bartsch*. t. 10, vol. 7, (parte 1), *Sixteenth Century German Artists: Albrecht Dürer*. Nueva York: Abaris Books, 1980, p. 99, cat. 4 (117).

90 J. A. SÁNCHEZ LÓPEZ. «La Pasión según Andalucía», en E. FERNÁNDEZ DE PAZ (coord.). *Artes y artesanías de la Semana Santa Andaluza*, t. II. Sevilla: Tartessos, 2004, pp. 181-182; E. DE LOS RÍOS MARTÍNEZ. *Ob. cit.* [2007], pp. 87-89; abundando sobre la misma idea, J. C. LÓPEZ PLASENCIA. «El *Cristo de las Penas* de Sevilla. Precedentes iconográficos e influencia de una escultura procesional de José de Arce», en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 106. Zaragoza: Ibercaja-Museo e Instituto Camón Aznar, 2010, pp. 132-133.

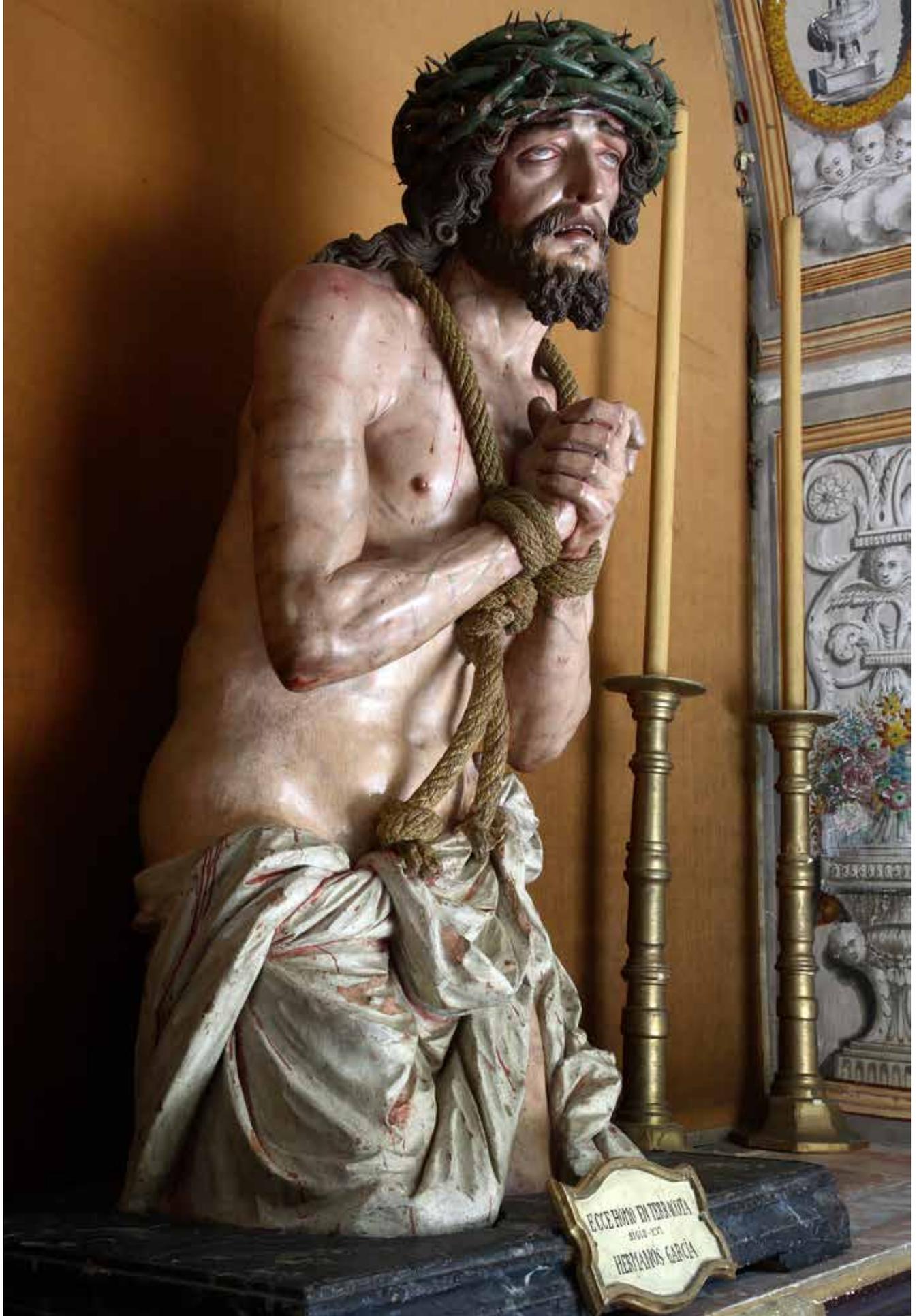
91 Sobre los hermanos García, sigue siendo fundamental el mítico artículo de E. OROZCO DÍAZ. «Los hermanos García», en *Cuadernos de Arte*, 1, fasc. I. Granada: Universidad, 1936, pp. 1-19. Más recientemente, J. L. ROMERO TORRES. «Los hermanos García: Sculptors, Painters and Brothers in Sixteenth-Century Granada. An examination of their work and the shift towards naturalism in Andalusian Baroque Sculpture», en *The Mystery of Faith. An eye on Spanish Sculpture 1550-1750* [cat. exp.]. Londres: The Matthiesen Gallery-Coll&Cortés, 2009, pp. 53-83; J. J. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ. «Forma y expresión en los inicios del naturalismo en la Escultura Granadina. Lecturas y relecturas sobre los Hermanos García», en L. GILA MEDINA (coord.). *Ob. cit.* [2010], pp. 218-219; y R. ALONSO DEL MORAL. *Art. cit.* [2010], pp. 349-356.

Pág. siguiente

Hermanos García. *Ecce Homo*, primer tercio siglo XVII Monasterio de la Cartuja. Granada
Fotografía J. Carlos Madero López

que da buena cuenta su reiterada presencia en los inventarios de bienes, aún entrado el pleno barroco.

Como ya se comentó, una de las composiciones con más fortuna en la historia del arte fue su frontispicio de la *Gran Pasión*⁸⁹. Este Cristo pensativo, sentado en una peña y con las manos entrelazadas serviría de inspiración iconográfica al flamenco José de Arce para tallar en 1655 el *Cristo de las Penas*, de la sevillana hermandad de la Estrella⁹⁰. La estampa, además de constituir un indis-



ECCE VIRUM IN TERRA NOTA
1810-15
HERMANOS GARCIA

Alberto Durero. *Varón de dolores junto a la columna*, 1509. Xilografía

Abajo

Hermanos García (aquí atribuido). *Ecce Homo*, primer tercio siglo XVII. Santuario de la Fuensanta. Córdoba.

Fondo Gráfico. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. (Autor: Federico Castro)



to de Ángel Custodio y el monasterio de la Cartuja, o sus versiones en miniatura del convento de San Antón (desaparecido) y del Museo de la catedral de Cádiz. En estos ejemplos las efigies cristíferas aprietan sus manos implorantes, como ocurre en la estampa, pero sobre todo hay que rastrear la influencia de Durero en el planteamiento de las testas, concebidas con una compacta melena rizada que se escurre por los hombros, y que se remata con

una gruesa y en-sortijada corona de espino. La fortuna de esta composición alcanzaría igualmente a los bustos del granadino Alonso de Mena (Iglesia del Carmen, Écija, 1644) –consecuencia del arte de los García– y, andando el tiempo, al propio Pedro Roldán en su *Cristo de la Caridad*.

Este conocimiento que los García debieron tener de las estampas del graba-

dor alemán también se desprende del examen de su estampa *Varón de dolores junto a la columna*, fechada en 1509⁹². Este grabado claramente les sirvió de punto de partida para modelar otro grupo de relieves del *Ecce Homo*, en los

Hermanos García. *Ecce Homo*, primer tercio del siglo XVII. Sevilla, Hospital de la Caridad. Fotografía del autor



que Cristo se representa de medio busto y virado en tres cuartos, cruzando sus manos sobre el pecho. La diferencia temática entre el modelo grabado y la serie de terracotas es solventada con la sustitución de los instrumentos de la flagelación por la caña, que hace las veces de cetro real en la iconografía del *Ecce Homo*. Además de los diferentes altorrelieves conservados en Granada (parroquia de Santos Justo y Pastor y conventos de los Ángeles, Santa Inés y Carmelitas Calzadas), queremos dar a conocer uno inédito, conservado en el santuario cordobés de la Fuensanta. Este Cristo –de pequeño formato (36 cm) y cortado, como los anteriores, a la altura del pecho– hace pareja con un busto de Dolorosa, custodiándose ambos en dos hornacinas dispuestas a los lados del retablo de la capilla sacramental. Aunque catalogados como obras del siglo XVIII⁹³, no hay

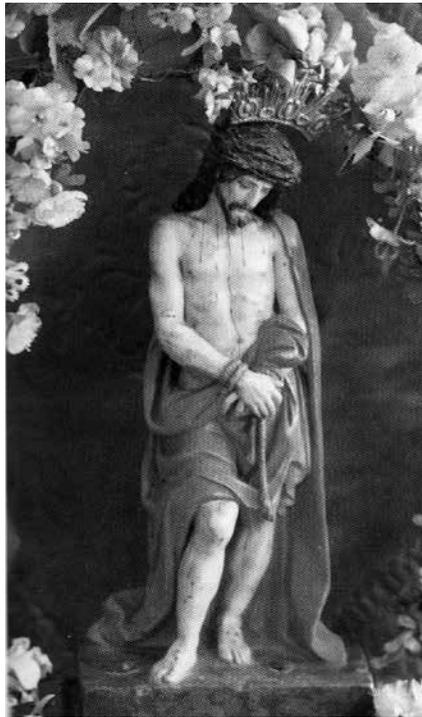
92 W. L. STRAUSS. *Ob. cit.* [1980], pp. 11-12, cat. 3 (33).

93 A. VILLAR MOVELLÁN (dir.). *Guía artística de la provincia de Córdoba*. Córdoba: Universidad, 1995, p. 160; A. VILLAR

Alberto Durero. *Ecce Homo o Varón de Dolores*, 1512
Xilografía



Hermanos García. *Ecce Homo*, primer tercio del
siglo XVII. Convento de Santa Ana. Córdoba



guarda un indudable parentesco con una xilografía de Durero fechada en 1512⁹⁶. La efigie reproduce, a la inversa, el Cristo de Durero, incluido el amplio manto que cae desde el hombro, el modo de superponer las manos, dejando uno de los brazos descubiertos, o la noble apostura de su planta, flexionando la rodilla y balanceando el cuerpo. Con todo, son más interesantes las leves alteraciones introducidas sobre el modelo original: se invierte la inclinación de la cabeza, generando una compensación más acertada de ritmos y un contraposto mucho más

duda de que al menos la imagen cristífera reproduce con casi entera literalidad esta serie de altorrelieves citados, por lo que cabría pensar en el uso de un mismo molde. De toda esta serie hay que destacar la pequeña terracota que cuelga de uno de los muros de la iglesia del Hospital de la Caridad de Sevilla⁹⁴, que, a diferencia del resto, eleva su mirada al cielo, ofreciendo la variante más cercana a la fuente grabada que aquí señalamos.

Siguiendo con el tema predilecto del *Ecce Homo*, además de los abundantes bustos existe una pequeña pieza, poco conocida, donde se le representa completamente erguido. Se trata de una delicada terracota (20 cm) custodiada en el convento cordobés de Santa Ana⁹⁵, que

elegante, y se reduce ostensiblemente la longitud de la clámide, mostrando las piernas por debajo la rodilla. Este último es un aspecto de enorme interés, que demuestra el decidido afán de los García por el cultivo del desnudo, algo verdaderamente sorprendente en el contexto postrirentino y si, como indican las fuentes, estos escultores gozaron de la condición de eclesiásticos.

Una última nota al respecto de esta relación entre los García y Durero nos conduce hasta otro de los pequeños barroos conservado en el Salón Amarillo del Ayuntamiento de Granada. En este caso nos referimos a la imagen arrodillada de Cristo, con la mirada implorante al cielo, mostrando las llagas de sus manos. Teniendo en cuenta los antecedentes vistos, es posible que para el modelado de esta pequeña pieza Miguel Jerónimo y Jerónimo Fran-

MOVELLÁN, M. T. DABRIO GONZÁLEZ y M. A. RAYA RAYA. *Guía artística de Córdoba y su provincia*. Sevilla-Córdoba: Fundación José Manuel Lara, Ayuntamiento, 2005, p. 224.

94 En un inventario de 1674 se cita como obra de «los Canos de Granada», noticia que yerra en el apellido, pero que ya lo señala como obra de más de un autor. J. J. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ. *Art. cit.* [2010], pp. 218-219.

95 J. M. PALENCIA CEREZO. “34. Hermanos García.

Ecce-Homo”, en F. MORENO CUADRO y J. M. PALENCIA CEREZO (coms.). *San Juan de la Cruz y Córdoba: el convento de Santa Ana* [cat. exp.]. Córdoba: Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1989, pp. 124-125.

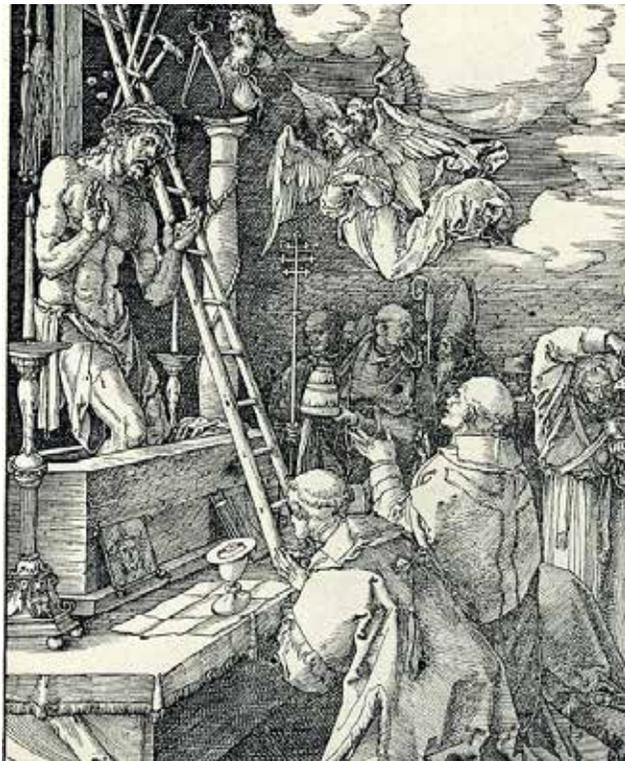
96 W. L. STRAUSS. *Ob. cit.* [1980], p. 19, cat. 21 (43).

Manuel García Luque

Alberto Durero. *Varón de dolores*, 1500. Xilografía

Abajo

Alberto Durero. *La misa de san Gregorio*, 1511. Xilografía



Hermanos García. *Ecce Homo*, primer tercio del siglo XVII
Ayuntamiento, salón Amarillo. Granada. Fotografía J. Carlos Madero López



cisco también hubieran tenido presente otras estampas del grabador alemán, como una versión más primitiva del *Varón de Dolores*, fechada en 1500, o el grabado de la *Misa de San Gregorio* (1511), en la que precisamente puede verse la milagrosa aparición de Cristo sobre el altar mostrando

Alberto Durero. *Circuncisión* de la serie de la *Vida de la Virgen*, 1505. Xilografía



Alonso de Mena. *Circuncisión*, 1640. Catedral. Jaén
Fotografía J. Carlos Madero López



sus llagas, imagen que en cierta medida nos remite a este pequeño barro⁹⁷.

Volviendo a la cuestión de la concepción de la cabeza, algunos escultores andaluces del primer naturalismo como los García, Juan de Mesa, Montañés o Alonso de Mena comenzaron a dotar de protagonismo a la corona de espino en las representaciones cristíferas, empleándolas como recurso expresivo para acentuar el patetismo y distanciarse de la tradición idealista del Crucificado romanista. Esta corona, que aumenta de grosor, a menudo se talla o se modela conjuntamente al bloque craneal y simula estar trenzada con ramas de la propia materia arbórea, en un claro afán realista. Teniendo en cuenta la deuda de los hermanos con los grabados del pintor de Nüremberg, también es posible hallar una resonancia indirecta de sus estampas en la concepción macrocéfala y dramática de la testa en la obra de un Juan de Mesa o un Alonso de Mena, aunque es difícil establecer si el fenómeno se dio por sugestión directa a través de las estampas de Durero, o indirectamente a partir de los propios eccehomo de los

García, que si arribaron a Sevilla en fechas tempranas pudieron funcionar como correas de transmisión⁹⁸. En este sentido, la datación de alguna de alguna de estas piezas, hasta el momento desconocida, despejaría muchas incógnitas y sería clave para poder valorar con franqueza el hipotético impacto del crudo naturalismo de los García en el medio artístico sevillano, o si, por el contrario, los trasvases se efectuaron en el sentido inverso⁹⁹.

⁹⁸ R. ALONSO DEL MORAL. *Art. cit.* [2010], p. 349, propuso la posibilidad de que alguna terracota del *Ecce Homo* modelada por Gaspar Núñez Delgado hubiera llegado a Granada por la misma vía. Por lo que respecta a los García, por el momento solo conocemos la datación de algunas terracotas de pequeño formato, que tienen grabada la fecha sobre el barro fresco. Su única representación cristífera más o menos datada es el Crucificado de la Sacristía de la catedral de Granada, que debe ser anterior a 1623, momento en que se efectúa la donación, como descubrió el Prof. Gómez-Moreno Calera. Esta fecha, aunque de enorme interés para la obra de los García, es tardía y continúa siendo problemática para dilucidar los orígenes del naturalismo en la escultura andaluza.

⁹⁹ En este sentido, habría que valorar tanto el arribo de alguna terracota de los García a Sevilla (donde al menos se con-

⁹⁷ *Ibidem*, p. 18, cat. 20 (42), p. 218 y cat. 123 (142).

Alonso de Mena. *Presentación en el templo*, 1640. Catedral. Jaén
Fotografía J. Carlos Madero López



Alberto Durero. *Presentación en el templo*, de la serie de la *Vida de la Virgen*, 1505. Xilografía



Como han señalado B. Navarrete y Soledad Lázaro Damas, el escultor granadino Alonso de Mena también utilizó estampas de Durero de la serie grabada de la *Vida de la Virgen*¹⁰⁰, para esculpir las «dos historias de piedra» de la *Circuncisión* y la *Presentación en el templo* (1640) en el interior de la portada norte de la catedral de Jaén¹⁰¹. En

servan dos eccehomo, en el convento de la Paz y en el Hospital de la Caridad), como la posibilidad de una estancia granadina del escultor Juan de Mesa, como ya barajó A. VILLAR MOVELLÁN. *Art. cit.* [1983], p. 103 y ss.

100 W. L. STRAUSS. *Ob. cit.* [1980], p. 181, cat. 86 (132) y p. 183, cat. 88 (132).

101 B. NAVARRETE PRIETO. *Ob. cit.* [1998], p. 108. Aquí aparece el relieve de la *Circuncisión* como obra de los colaboradores de Pedro Roldán, aunque recientemente ambos han sido documentados como obra de Alonso de Mena por R. GALIANO PUY. “Las esculturas de la catedral de Jaén (s. XVII). Corpus documental y fotográfico”, en *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 195. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 2007, pp. 132-134. La fuente del relieve de la *Presentación en el templo* fue señalada por S. LÁZARO DAMAS. “El programa iconográfico de la portada Norte de la Catedral de Jaén y su vinculación con

ambos casos, la copia es prácticamente literal, incluida la sequedad germánica de los paños, aunque el paso de la composición vertical a la horizontal se resuelve con una distribución más espaciosa de las figuras, la adición de otras nuevas en los extremos y la sustitución de los fondos arquitectónicos por otros clasicistas.

En el siglo XVI, a raíz de las revelaciones de santa Brígida de Suecia, comenzó a rescatarse una curiosa iconografía de Cristo crucificado con cuatro clavos. Parece que Pablo de Rojas esculpió un Crucificado de este modo para el conde de Monteagudo (no identificado) y también san Juan de la Cruz lo dibujó de esta manera a partir de una de sus visiones¹⁰². Como ha demostrado Navarrete Prie-

el escultor granadino Alonso de Mena”, en *Revista Códice*, 22. Jaén: Asociación de Amigos del Archivo Histórico Diocesano de Jaén, 2009, p. 20.

102 La información del Crucificado que hizo Rojas la cita Pacheco por boca de Juan Martínez Montañés. F. PACHECO. *Ob. cit.* [1990 (1649)], p. 725. Sobre el dibujo del santo carmelita, *vid.* E. OROZCO DÍAZ. *Mística, Plástica y Barroco*. Madrid: Cupsa,

Alberto Durero. *Cristo crucificado*. Xilografía



to, a la difusión de esta iconografía contribuyó decisivamente una estampa poco conocida de Durero, de la que se conservan contadas copias¹⁰³, y que el propio Pacheco declaró haber visto en un libro de grabados que perteneció a Felipe II. Este crucificado de cuatro clavos, cruz plana y subpedáneo sería pintado en varias ocasiones por el tratadista, contribuyendo a la posterior interpretación del tema por Velázquez, Zurbarán y Alonso Cano¹⁰⁴. Lo interesante de todo este asunto es que este patrón de Durero apenas tendría repercusión entre los escultores sevillanos¹⁰⁵, aunque sí sería

1977, p. 56 y n. 54.

103 W. L. STRAUSS. *The Illustrated Bartsch*, vol. 10 [Commentary], *Sixteenth Century German Artists: Albrecht Dürer*. Nueva York: Abaris Books, 1981, pp. 68-70, cat. .025.

104 B. NAVARRETE PRIETO. *Ob. cit.* [1998], p. 90.

105 Solo conocemos el caso de Pedro Nieto, quien hacia 1650 talló el Cristo de las Penas que hoy se encuentra en la parroquia antequerana de San Miguel. Aun tratándose de un Crucificado de cuatro clavos, la falta del subpedáneo y la marcada flexión de las rodillas lo alejan del paradigma rectilíneo de Durero. S. RAMÍREZ GONZÁLEZ. "Pedro Nieto Montañés y la escultura del protobarroco sevillano: una nueva aportación al catálogo de

Alonso de Mena. *Cristo crucificado*. Ermita de San Marcos Carcabuey (Córdoba). Fotografía Lázaro Gila Medina



adoptado por el granadino Alonso de Mena en su madrileño *Cristo del Desamparo* (1636) y sobre todo en el Crucificado de la ermita de San Marcos de Carcabuey. Es difícil precisar si realmente Mena llegó a conocer la estampa de Durero, inacabada y de escasa difusión, o, como parece más probable, se inspiró indirectamente en ella a través de alguna pintura de escuela sevillana¹⁰⁶. En cualquier caso, no deja de resultar impactante cómo un modelo que se remonta hasta los tiempos del románico aún tenía plena vigencia en la España del Siglo de Oro.

su obra", en *Boletín de Arte*, 28. Málaga: Universidad-Departamento de Historia del Arte, pp. 619-628.

106 La relación con estos modelos pictóricos fue apuntada por A. VILLAR MOVELLÁN. *Art. cit.* [1983], p. 111.

Juan de Mesa. *Nazareno del Perdón*, ca. 1615-1618. Convento de Santa María de Jesús. Sevilla

También durante el primer barroco se cultivó un tipo iconográfico, el del *Nazareno*, cuya génesis escultórica en el ámbito andaluz se remonta al siglo XVI y se halla estrechamente relacionada con su difusión a través de la imagen impresa, aspecto éste en el que jugaron un papel fundamental las estampas germánicas, no solo las de Durero, sino también las de otros grabadores alemanes como Martin Schongauer o Hans Schäufelein. Precisamente con una estampa de este último vinculó Benito Navarrete el llamado *Cristo de los Ajusticiados* que había pintado Luis de Vargas¹⁰⁷ y que, como hemos visto, sirvió de inspiración a Francisco de Ocampo para su Nazareno de Carmona. Aunque sería tentador establecer un fenómeno de correspondencia indirecta entre la estampa y la talla del Nazareno, la comparativa formal no se sostiene, dándose además la diferencia iconográfica de llevar este último la cruz vuelta, como fue típico en la iconografía sevillana del bajo Renacimiento. Algo parecido ocurre con los nazarenos de Andalucía oriental en la órbita de Pablo de Rojas y Diego de Vega, cuya pose y plegado de paños, con la túnica rebotante por encima del cingulo, también ha sido puesta en relación con modelos pictóricos, como han señalado Romero Torres y López-Guadalupe¹⁰⁸.

Conforme la plástica escultórica se introduzca de lleno en el Barroco, proliferarán los nazarenos de vestir, dejando atrás estas experiencias romanistas. Todavía en Juan de Mesa es posible rastrear una hibridación entre esta tipología de Nazareno de talla completa, de clara herencia quinientista, y el nuevo lenguaje plástico abiertamente



naturalista. En el convento sevillano de Santa María de Jesús se conserva una imagen de estas características que fue vinculada por Hernández Díaz con las formas mesinas¹⁰⁹, y que probablemente corresponda a los primeros momentos del cordobés en la ciudad del Betis. La imagen itinerante, de estudiada composición en tres cuartos, detiene su marcha para dirigir su mirada angustiada al fiel. En este caso, nuevamente el planteamiento de la cabeza, con la gruesa corona de espinas y la manera de agrupar el pelo en compactos mechones, remite a las propuestas estéticas de Durero, aunque es sobre todo la túnica, quebrada en diminutos y zigzagueantes pliegues, caprichosamente tallados en la manga, la que ofrece fuertes resonancias estéticas con el mundo germánico. En este caso es dif-

107 B. NAVARRETE PRIETO. *Ob. cit.* [1998], pp. 217-218.

108 José Luis Romero, al hablar de los nazarenos de Antequera y Archidona –atribuidos a Diego de Vega– señaló la incidencia de la imagen impresa en la iconografía, mencionando las xilografías de Durero y la incluida en una edición toledana de las *Meditaciones* de san Agustín. De los modelos aportados por López-Guadalupe para los nazarenos de Rojas, resulta de gran interés la pintura atribuida a Juan Ramírez, en el retablo de la parroquia de San José de Granada. Cfr. J. L. ROMERO TORRES. “27. Nazarenos”, en R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR (com.). *El Esplendor de la Memoria: El Arte de la Iglesia de Málaga* [cat. exp.]. Málaga: Junta de Andalucía-Obispado de Málaga, 1998, p. 143; y J. J. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ. *Art. cit.* [2010], p. 160.

109 J. HERNÁNDEZ DÍAZ. *Juan de Mesa: Escultor de Imaginería (1583-1627)* [col. Arte Hispalense, n.º 1]. Sevilla: Diputación, 1972, p. 80. Atribución mantenida por Á. DÁVILA-ARMERO DEL ARENAL y J. C. PÉREZ MORALES. “Obra atribuida”, en E. PAREJA LÓPEZ *et al.* *Juan de Mesa* [col. Grandes Maestros Andaluces, vol. I]. Sevilla: Tartessos, 2006, pp. 358-361.

Alberto Durero. *Nazareno* (dibujo), ca. 1520-1528. British Museum. Londres

cil precisar una fuente concreta para Mesa, aunque el ejemplar ofrezca un indudable paralelo formal con un dibujo de mano de Alberto Durero conservado en el Museo Británico¹¹⁰.

FUENTES ITALIANAS

Durante la Edad Moderna, indiscutiblemente Italia marcaba la pauta en la evolución de las artes, de manera que cualquier expresión de allí proveniente debía ofrecer un indudable atractivo para los artistas españoles. Se da además la circunstancia de que nuestro Siglo de Oro coincide con la época de la «preponderanza spagnola» en Italia. Por entonces, los virreinos de Nápoles y Sicilia y el ducado de Milán se encontraban bajo dominio directo del rey de España, la república de Génova tenía fuertes intereses comerciales con los principales puertos españoles y las relaciones con los Estados Pontificios y el ducado de la Toscana eran constantes. En esta coyuntura, la importación de obras y, en menor medida, la llegada de artistas italianos, son condicionantes esenciales para comprender la marcha del arte hispánico.

Pocos serían, sin embargo, los españoles que se embarcarían bajo la seductora llamada de Italia. De ahí que el grabado, junto al coleccionismo y la llegada de artistas italianos, constituyera un elemento clave para la penetración de sus propuestas en la península Ibérica. La recepción de las estampas italianas en España, aunque algo más tardía que las germánicas, también sería temprana, siendo probablemente las composiciones de Rafael de Urbino las primeras en arribar¹¹¹. El genio italiano, conocedor de las



xilografías de Durero, también quiso difundir mediante la estampa sus composiciones, encargando en un primer momento la reproducción de algunas de sus pinturas a Marco Dente.

Sin embargo, el verdadero responsable de la difusión de las formas rafaelescas mediante la estampa sería Marcantonio Raimondi. Su serie del Apostolado, que precisamente Pacheco aconsejaba seguir¹¹², tendría cierta difusión en el medio andaluz, siendo la utilizada en varias ocasiones por Pablo Legot¹¹³. Aunque su seguimiento en el caso de la escultura sea más difícil de rastrear, al menos tendría cierta

fortuna su propuesta iconográfica del *San Juan Evangelista*, representado con el águila cobijada bajo su manto, el libro y la copa envenenada¹¹⁴. Con estos atributos lo representaron escultores de muy distinta sensibilidad como Pablo de Rojas, Bernabé de Gaviria y José de Arce¹¹⁵, aunque en modo alguno podemos hallar en ellos un seguimiento formal de la estampa, salvo en lo estrictamente iconográfico.

Una relación algo más estrecha ofrece, en cambio, la estampa de Raimondi del *Martirio de Santa Cecilia*, abierta sobre composición de Rafael¹¹⁶, con la serie de relieves

112 F. PACHECO. *Ob. cit.* [1990 (1649)], p. 677. Aunque no cita expresamente a Raimondi, debió conocer los modelos de Rafael a través de estos grabados.

113 B. NAVARRETE PRIETO. *Ob. cit.* [1998], p. 268.

114 K. OBERHUBER (ed.). *The Works of Marcantonio Raimondi and of his school*, en W. L. STRAUSS (ed.). *The Illustrated Bartsch*, t. 26, vol. 14 (parte 1). Nueva York: Abaris Books, 1978, p. 96, cat. 68 (75).

115 La relación con el *San Juan* del Apostolado de José de Arce ha sido señalada por J. L. ROMERO TORRES. “José de Arce (h. 1607-1666). San Juan Evangelista (1637-39)”, en D. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN (coord.). *Alonso Cano (1601-1667) y la escultura andaluza hacia 1600* [cat. exp.]. Córdoba: Cajasur, 2000, p. 150.

116 K. OBERHUBER (ed.). *Ob. cit.* [1978], pp. 153-154, cat. 117-117A (104). Se consigna erróneamente como “Martirio de Santa Felicidad”.

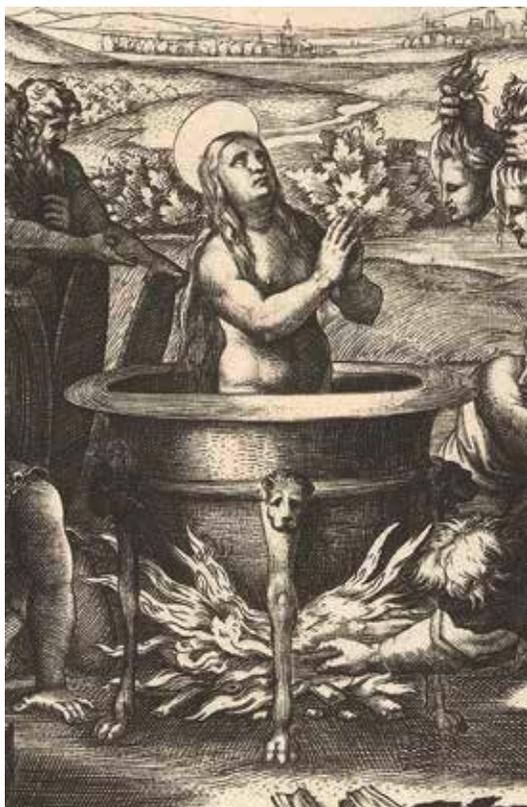
110 W. L. STRAUSS. *The Complete Drawings of Albrecht Dürer*, vol. 4 (1520-1528). Nueva York: Abaris Books, p. 2286, cat. 1525/7.

111 Para un primer balance de la huella de Rafael en España, vid. A. ÁVILA PADRÓN. “Influencia de Rafael en la pintura y escultura españolas del siglo XVI a través de estampas”, en *Archi-vo Español de Arte*, 225. Madrid: CSIC, 1984, pp. 58-88.

Manuel García Luque

Juan Martínez Montañés. *San Juan en Porta Latina*
1638. Museo de Bellas Artes. Sevilla

Marcantonio Raimondi sobre composición de Rafael
Martirio de Santa Cecilia (Detalle)



de *San Juan en Porta Latina*, realizados en el ámbito hispalense durante las décadas de 1620 y 1630. El fervor sanjuanista desatado en aquel momento en los cenobios femeninos de la ciudad daría como resultado la participación de Juan Martínez Montañés en hasta cuatro retablos dedicados al Evangelista, destinados a los conventos de San Leandro, Santa Clara, Santa Paula y La Pasión. Los relieves del martirio del santo (los tres primeros in situ, y el último en el Museo de Bellas Artes) se repiten casi sin variantes; catalogados por Hernández Díaz como obras de taller o de Francisco de Ocampo, son obras de indudable calidad, fiel reflejo de la huella del alcaláino¹¹⁷. Aunque la escena sigue la iconografía tradicional del martirio del Evangelista en el aceite hirviendo, los pormenores de la tina, decorada con cabezas y patas de león, revelan un

¹¹⁷ J. HERNÁNDEZ DÍAZ. *Ob. cit.* [1987], pp. 205-207, 234-238 y 244.

interés arqueológico por representar la escena a la manera romana, detalles que bien pudieron ser extraídos de estampas del Renacimiento italiano, como ésta que apuntamos de Raimondi.

Con anterioridad a la llegada de las estampas de Marcantonio Raimondi, ya en el norte de Italia, en el círculo de Andrea Mantegna, se había trabajado con las nuevas técnicas de estampación de imágenes. Precisamente J. L. Romero Torres ha vinculado una estampa atribuida al maestro véneto con el *San Sebastián* de la Colegiata de Antequera, una escultura fechada en 1610 y traída de Granada, salida con bastante probabilidad del taller de Pablo de Rojas. La apostura clásica de esta figura efébrica reproduce, a la inversa, la representación del dios Baco que Mantegna representó en su grabado *Bacanal con tonel*, fechado entre 1465-1470¹¹⁸, que también pudo servir

¹¹⁸ M.J. ZUCKER. *Early Italian Masters*, en W. L. STRAUSS

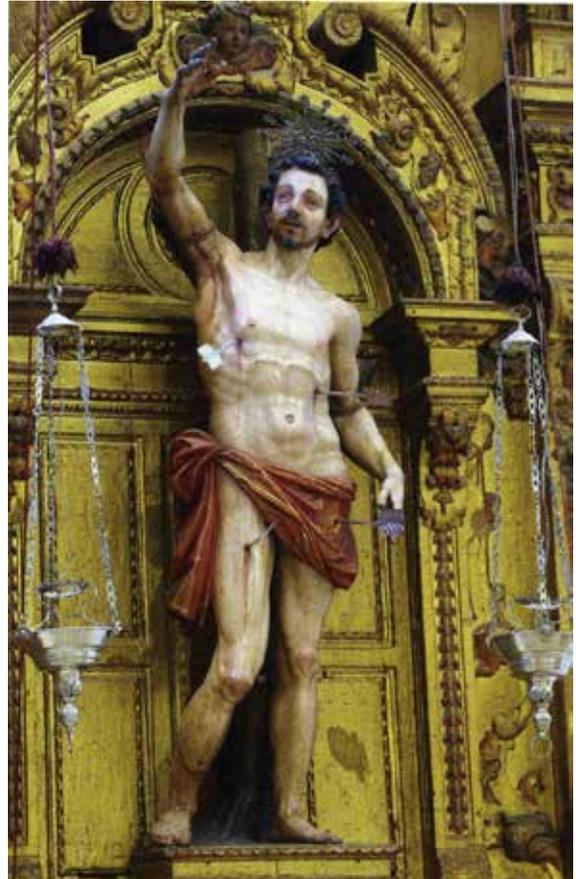
Andrea Mantegna. *Bacanal con tonel* (Detalle)



Jacopo Sansovino. *Baco*, 1512. Museo del Bargello. Florencia



Pablo de Rojas. *San Sebastián*, 1610. Colegiata de San Sebastián. Antequera (Málaga)



de inspiración a Jacopo Sansovino para esculpir su *Baco* del Museo florentino del Bargello¹¹⁹. Aunque resulta difícil precisar si efectivamente la apostura clásica del santo antequerano está tomada de la estampa o se trata de una coincidencia compositiva, derivada de la utilización de un lenguaje común de tradición clásica, algunos detalles compositivos, como la manera de flexionar en escorzo el brazo bajo, invitan a pensar en esta posibilidad. Desde luego, no hay que descartar que esta estampa, u otra que reprodujera una composición similar, hubiera llegado a manos de Rojas, sobre todo si tenemos en cuenta la famosa compra de grabados y libros que su hermano Miguel realizó en Roma.

También la estela de Miguel Ángel, cuyo lenguaje había sido clave para la formación de los escultores romanistas, aún se podía rastrear hasta bien entrado el siglo XVII.

(ed). *The Illustrated Bartsch*, t. 25, vol. 13 (parte 2). Nueva York: Abaris Books, 1984, pp. 93-98, cats. 006-007.

119 J. L. ROMERO TORRES. "La escultura y el patrimonio artístico de las colegiatas de Antequera", en AA.VV. *La Real Colegiata de Antequera. Cinco siglos de Arte e Historia (1503-2003)*. Antequera: Ayuntamiento, 2004, p. 168.

Sabemos que en las postrimerías del Quinientos circulaban dibujos suyos por los talleres y cenáculos intelectuales sevillanos. El italiano Mateo Pérez de Alesio, supuesto colaborador del florentino en la Sixtina, habría traído desde Roma algunos apuntes del célebre *Juicio Final*, fresco del que también existía un dibujo en propiedad del cabildo de la catedral hispalense, que terminaría pasando por las manos del propio Martínez Montañés. También Pacheco se preciaba de tener un dibujo original del florentino, el *Rapto de Ganimedes* que perteneció a Benito Arias Montano, además de varias miniaturas de Giulio Clovio sobre composiciones de Miguel Ángel y una estampa del *Cristo resucitado* de Santa María Sopra Minerva¹²⁰.

120 J. M. PALOMERO PÁRAMO. *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*. Sevilla: Diputación,

El tema de la Piedad miguelangelesca, en sus diferentes variantes, fue acogido con entusiasmo entre los escultores y pintores españoles¹²¹. La profesora García Gaínza encontró eco de sus piedades en el relieve del *Descendimiento* que Andrés de Ocampo tallara para la iglesia sevillana de San Vicente entre 1603 y 1605. En concreto, lo relacionó con el dibujo de Miguel Ángel para Victoria Colonna conservado en el Isabella Stewart Gardner Museum de Boston¹²², que fue llevado a la estampa, entre otros grabadores, por Nicolás Beatrizet. No cabe duda de que un escultor de cierta cultura y con una extensa biblioteca como Ocampo pudo estar al tanto de las creaciones miguelangelescas, cuyos dibujos circulaban por las colecciones sevillanas del momento, pero en este caso el seguimiento de la estampa no es puntual y la composición también se podría relacionar con otras tantas piedades miguelangelescas difundidas por la estampa, como la grabada por Giulio Sanuto¹²³. De hecho, en su configuración, más que estas fuentes grabadas pudo tener en cuenta un modelo pictórico muy concreto: la famosa *Piedad de Úbeda* de Sebastiano

1983, p. 62.

121 J. M. TORRES PÉREZ. “El eco de las ‘piedades’ de Miguel Ángel en algunos artistas españoles de los siglos XVI y XVII”, en *Lecturas de Historia del Arte*, 4. Vitoria: EPHIALTE, 1994, pp. 263-269.

122 J. HERNÁNDEZ DÍAZ. “Los Ocampo, imagineros giennenses del Siglo de Oro”, en *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 103. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 1980, p. 104, cita la contribución de M. C. GARCÍA GAÍNZA. “Navarra entre el Renacimiento y el Barroco”, en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte: España entre el Mediterráneo y el Atlántico* [Granada, 1973], t. II. Granada: Universidad, 1977, pp. 292-293. En realidad, en este texto la autora relaciona el dibujo con un relieve del *Descendimiento* de Juan de Huici (ca. 1616) de la iglesia parroquial de Tabar (Navarra), con el retablo de la Piedad de la catedral de Pamplona y con «otras muchas obras». La alusión de Ocampo debió de hacerse oralmente durante su intervención en el mencionado congreso. Cfr. además M. C. GARCÍA GAÍNZA. *La escultura romanista en Navarra: discípulos y seguidores de Juan de Anchieta*. Pamplona: Institución Príncipe de Viana, 1986, p. 214.

123 M. BURY. *Giulio Sanuto: A Venetian Engraver of the Sixteenth Century*. Edimburgo: National Gallery of Scotland, 1990, p. 44, cat. 8. Precisamente este grabado fue relacionado por Thode con los dibujos de Miguel Ángel para la Piedad de Úbeda.

del Piombo. La pintura, regalada por don Ferrante Gonzaga para el panteón del secretario imperial don Francisco de los Cobos, tuvo su repercusión en el ámbito español en el mismo siglo XVI, al ser replicada en varias ocasiones en pintura e incluso escultura¹²⁴. Es factible que Ocampo hubiera tenido acceso a esta composición de Del Piombo, a través del contacto directo con la obra original, expuesta en la Sacra Capilla del Salvador, o bien con alguna de estas copias, pues el altorrelieve de San Vicente reproduce, a la inversa, el gesto de la Virgen con el brazo extendido, y el cuerpo yacente del Cristo, que desciende como un *continuum* hasta ladearse diagonalmente. En cualquier caso, Del Piombo pintó esta *Piedad* sirviéndose, como en tantas otras ocasiones, de dos dibujos atribuidos a Miguel Ángel, de manera que seguimos sin salirnos de las coordenadas miguelangelescas que ya habían sido apuntadas.

Entre los modelos del maestro florentino conocidos en Andalucía no podemos dejar de citar un caso singular de influencia a través de la platería. Si en el último cuarto del Quinientos, escultores como Marcos Cabrera, Gaspar Núñez Delgado o Pablo de Rojas¹²⁵ se habían inspirado en la línea serpentínata del Crucificado expirante que Miguel Ángel había dibujado para Vittoria Colonna y que había sido difundido por estampas de Philipp Soye y Giulio Bonasone¹²⁶, la llegada a Sevilla, en 1597, de un supuesto crucifijo miguelangelesco, ofrecería un nuevo paradigma estético de inmediatas consecuencias en el panorama ar-

124 Aunque el peso de la obra, pintada sobre pizarra, limitara su movilidad, existen varias copias pictóricas y, lo que más nos interesa, un relieve de finales del siglo XVI en la iglesia parroquial de Ircio (Burgos), dado a conocer por Pérez Sánchez. Cfr. F. BENITO. “Sebastiano del Piombo y España”, en M. B. MENA MARQUÉS (com.). *Sebastiano del Piombo y España* [cat. exp.]. Madrid: Museo del Prado, 1995, pp. 47-48 y 73-74 y M. B. MENA MARQUÉS. “Cat. 10. *Piedad*”, en *Ibidem*, pp. 127-133.

125 Nos referimos al *Cristo de la Expiración* de la Capilla del Museo de Bellas Artes (Sevilla), tallado por Marcos Cabrera en 1575, al *Cristo de la Sangre* de Baena (obra de gran calidad, muy cercana a los tipos de Pablo de Rojas) y a los dos pequeños crucifijos en marfil (Indianápolis Museum y Patrimonio Nacional, Madrid) firmados por Gaspar Núñez Delgado.

126 A. VILLAR MOVELLÁN. *Art. cit.* [2009], p. 265 y J. RODA PEÑA. *Art. cit.* [2010], p. 295.

Sebastiano del Piombo. *Piedad de Úbeda* (1533-1539). Museo del Prado. Madrid



tístico local. Nos referimos al tantas veces citado crucifijo que traía consigo el platero Juan Bautista Franconio, vaciado en metal según un modelo de Miguel Ángel, y que terminaría adquiriendo el pintor Pablo de Céspedes¹²⁷. Gómez-Moreno propuso su identificación con una serie de crucificados vaciados por el bronceista siciliano Jacopo del Duca¹²⁸, amigo y discípulo de Miguel Ángel. En efecto, todos ellos acusan un marcado miguelangelismo, apreciable en su recia anatomía, en su aplomo y acusada simetría, o en la manera de concebir la imagen completamente desnuda, con la cabeza hundida en el tórax. Fue el detalle de las piernas cruzadas lo que permitió al mencionado investigador identificarlo

127 F. PACHECO. *Ob. cit.* [1990 (1649)], p. 725.

128 M. GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ. "Obras de Miguel Ángel en España", en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 17. Madrid: CSIC, 1930, pp. 192-196 y "El Crucifijo de Miguel Ángel", en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 26. Madrid: CSIC, 1933, pp. 81-84. En este último artículo, Gómez-Moreno propone que el crucifijo pudo ser el fundido por Jacopo del Duca para uno de los relieves del ciborio encargado con destino a Santa María de los Ángeles, realizado sobre modelo del Buonarroti.

Andrés de Ocampo. *Piedad*, 1603-1605. Iglesia de San Vicente Sevilla. Fotografía José Roda



con el Cristo de cuatro clavos que menciona Pacheco¹²⁹. La imagen reproduce la visión de Cristo crucificado descrito por santa Brígida de Suecia en sus *Revelaciones*, pero también juega con otros significados de orden iconológico –la cruz dentro de la cruz– de enorme interés.

El modelo tendría una aceptación inmediata entre los plateros españoles¹³⁰, pero también entre los escultores sevillanos, pues la iconografía del Crucificado de cuatro clavos era defendida como la más apropiada en algunos círculos intelectuales de la ciudad. Como muestras más tempranas hay que citar dos Cristos sevillanos arribados

a Lima: el *de la Contrición*, atribuido a Martín de Oviedo (1601), en la iglesia de San Pedro, y el *del Auxilio*, en la iglesia de la Merced, tallado por Juan Martínez Montañés (1603). El ejemplo más acabado quedaría en la propia Sevilla, y «no en Yndias»¹³¹, como deseaba su autor. Nos

129 En el Metropolitan Museum de Nueva York, con número de inventario 37.28 a-d, se conserva uno de estos vaciados, haciendo grupo con otros dos bronceos del Buen y el Mal Ladrón, todos ellos con una altura de aproximadamente 25 cm de altura. En la catalogación del museo aparecen como obras anónimas vaciadas sobre un modelo de Miguel Ángel. *Vid.* <<http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/120012939?rpp=20&pg=2&ao=on&ft=thief+crucified&what=Metal&pos=21>>. Consulta en línea el 01/12/12.

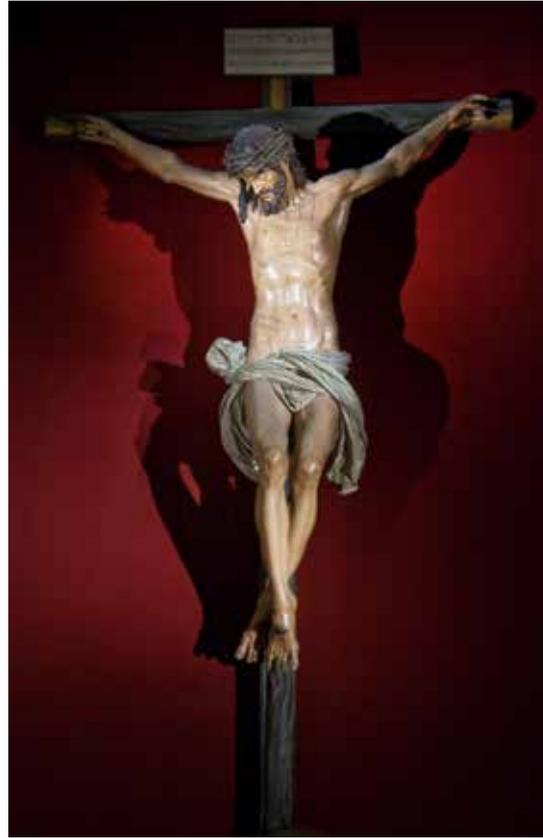
130 J. C. BRASAS EGIDO. *La platería vallisoletana y su difusión*. Valladolid: Diputación-Instituto Cultural Simancas, 1980, pp. 186-187.

131 El escultor expresaba en el contrato su deseo «de acuar e hazer vna pieça semejante a esta para que quede en España y

Fundidor anónimo sobre modelo de Miguel Ángel. *Cristo crucificado* (bronce), siglos XVI-XVII
Metropolitan Museum of Art. Nueva York



Juan Martínez Montañés. *Cristo de la Clemencia*, 1603-1607
Catedral. Sevilla. Fotografía del autor



Francisco de Zurbarán. *San Lucas como pintor ante Cristo crucificado*, 1650. Museo del Prado. Madrid



referimos al célebre *Cristo de la Clemencia* (1603-1607), obra cumbre de Montañés y de la escultura sevillana, realizada por encargo del arcediano Mateo Vázquez de Leca para su capilla en la cartuja de las Cuevas, de donde pasaría posteriormente a la catedral hispalense¹³². Otros escultores se hicieron eco de la composición, como demuestra el Crucificado de autor anónimo, datable en el primer tercio del siglo XVII, conservado en la sevillana iglesia de los Terceros, y sería muy difundido a pequeña escala, pudiendo citarse el crucificado existente en la parroquia de San Ildefonso¹³³ o el ejemplar que porta la venerable madre Jerónima de la Fuente en los retratos pintados por Velázquez¹³⁴.

no se lleve a las Yndias ni a otras partes y se sepa el maestro que la hizo para gloria de Dios». J. HAZAÑAS Y LA RÚA. *Vázquez de Leca: 1573-1649*. Sevilla: Imp. y Librería de Sobrinos de Izquierdo, 1918, pp. 237.

132 J. HERNÁNDEZ DÍAZ. *Ob. cit.* [1987], pp. 110-114.

133 J. RODA PEÑA. "El Crucificado en la Escultura Procesional Sevillana", en J. SÁNCHEZ HERRERO, J. RODA PEÑA y F. GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO (dirs.). *Crucificados de Sevilla*, t. I. Sevilla: Tartessos, 1998, p. 90, n. 34.

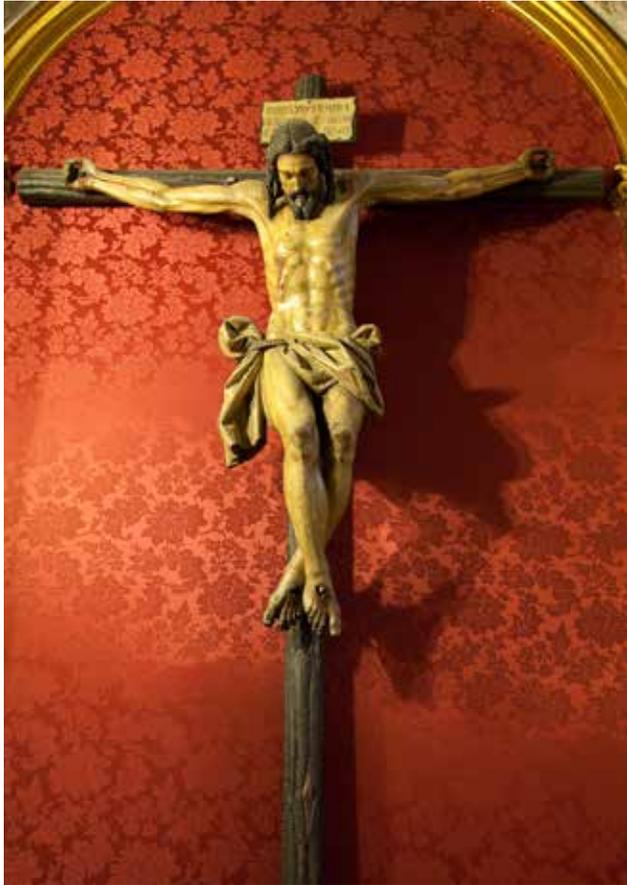
134 J. C. BRASAS EGIDO. *Ob. cit.* [1980], p. 187 y X.

sevillanos abrazaran el paradigma de Miguel Ángel, «clarísima luz de la escultura y pintura» al decir de Pacheco, y no el Crucificado con subpedáneo de Durero, preferido por los pintores¹³⁵. El mismo tratadista también caería bajo la poderosa atracción del crucificado italiano, reproduciéndolo al menos en una ocasión (1614), al igual que Francisco de Zurbarán haría lo propio en su *San Lucas como pintor ante Cristo Crucificado* (ca. 1650, Museo del Prado). A propósito de este lienzo, se había escrito que su fuente

BREY. «16. Diego Velázquez (1599-1660). *La venerable madre Jerónima de la Fuente*, 1620», en X. BREY (com.). *Lo sagrado hecho real. Pintura y escultura española 1600-1700* [cat. exp.]. Madrid: Ministerio de Cultura, 2010, pp.122-124. El autor reproduce la fotografía de un crucifijo de colección particular, vaciado en metal, y que se halla policromado, tal y como hizo Pacheco sobre una de las copias.

135 *Vid.* nota 104.

Anónimo sevillano. *Cristo crucificado*, primer tercio del siglo XVII
Iglesia de los Terceros. Sevilla. Fotografía del autor



inspiradora podría haber sido la insólita *Crucifixión de San Andrés* pintada por Caravaggio para el conde de Benavente (ca. 1607, Museo de Cleveland, Ohaio)¹³⁶, aunque todo apunta a que también el maestro lombardo pudo conocer este vaciado miguelangelesco¹³⁷.

136 M. GREGORI. "Crocifissione di Sant'Andrea", en K. CHRISTIANSEN (com.). *Caravaggio e il suo tempo* [cat. exp.]. Milán: Electa, 1985, pp. 345-349.

137 El lienzo reproduce una leyenda que tuvo cierta acogida en Italia, según la cual el santo habría sido crucificado en una cruz latina y no en la *decussata*. Por eso este detalle de las piernas cruzadas también puede ser leído en clave iconológica, como una alusión a la iconografía tradicional del apóstol. K. CHRISTIANSEN. "5. Crocifissione di sant'Andrea", en N. SPINOSA (com.). *Caravaggio: l'ultimo tempo 1606-1610* [cat. exp.]. Nápoles: Electa, 2004, pp. 109-110.

Miguel Ángel. *Lorenzo di Medici*, 1520-1534
Sacristía nueva de San Lorenzo. Florencia

Derecha

Cornelis Cort. *Vista de la tumba de Lorenzo di Medici*

Otras creaciones del Buonarrotti que pudieron ser conocidas en Andalucía a través de la estampa fueron las tumbas mediceas de la iglesia florentina de San Lorenzo, llevadas al grabado por Cornelis Cort¹³⁸. Precisamente con la escultura sedente de Lorenzo di Medici ha relacionado Romero Torres la composición del *Cristo de la Humildad* de la iglesia de San Agustín de Cádiz, que en 1638 tallara el escultor Jacinto Pimentel¹³⁹. Este Cristo se lleva la mano a la cabeza en actitud reflexiva como *il Penseroso* de Miguel Ángel, pero este detalle por sí solo no probaría ningún tipo de semejanza, teniendo en cuenta que se trataba de un recurso extraído de la propia gestualidad humana que aparece en cualquier representación iconográfica de la meditación, como puede ser el caso de la iconografía nórdica de la Humildad y Paciencia. Sin embargo, algunos pormenores compositivos, como el

138 W. L. STRAUSS y T. SHIMURA (eds.). *Netherlandish Artists: Cornelis Cort*, en W. L. STRAUSS (ed.). *The Illustrated Bartsch*, t. 52. Nueva York: Abaris Books, 1986, p. 230, cat. 199-I (184).

139 J. L. ROMERO TORRES. "Alonso Cano en el contexto de la escultura sevillana (1634-1638)", en *Symposium Internacional Alonso Cano...*, pp. 756-757.



Jacinto Pimentel. *Cristo de la Humildad*, 1637-1638. Parroquia de San Agustín. Cádiz



Cornelis Cort sobre composición de Federico o Taddeo Zuccaro. *Nacimiento de la Virgen*, 1568



Felipe de Ribas. *Nacimiento de la Virgen*, procedente del retablo mayor del desaparecido monasterio de la Concepción de San Juan de la Palma (Sevilla)



adelantamiento de una pierna sobre la otra y, sobre todo, la original forma de apoyar el brazo izquierdo sobre la cadera (con la palma vuelta hacia afuera), son extraños en el tipo iconográfico y resulta difícilmente creíble que a ellos hubiera llegado por sí solo un escultor como Pimentel, apareciendo sin embargo en otras creaciones miguelangelescas, como la *Pietà del Duomo* (Florencia). Muy probablemente a sus manos tuvo que llegar una estampa fraudulenta de la tumba medicea, que invirtiera la estampa original de Cort, a través de la cual hizo suya la singular pose del *Penseroso* de Miguel Ángel. La afortunada obra de Pimentel sería replicada a finales del siglo XVII por Tomás Vadillos en el *Cristo de la Humildad* de Chiclana de la Frontera (Cádiz).

Este último ejemplo es de gran interés, pues no solo demuestra cómo los escultores andaluces, constreñidos a cultivar una escultura de tipo religioso, llegaron a servirse de los modelos profanos que suministraba la escultura clásica y renacentista. El hecho de que el modelo tomado procediera de Miguel Ángel también nos introduce en una cuestión poco abordada, pero que a nuestro juicio es de indudable interés: la imagen que se podía tener del maestro

florentino en el ideario de unos artistas, como los escultores andaluces de este momento, que nunca viajaron a Italia. Lamentablemente nos faltan muchos testimonios directos que nos den una mejor idea de lo que debió ser la cultura artística de estos maestros. Sin embargo, todo parece indicar que el mito de Miguel Ángel aún debía despertarles un indudable sentimiento de veneración, pese a que el conocimiento de su figura estuviera basado en los testimonios literarios y la tradición oral de los talleres, las reproducciones grabadas de su obra y algunos pocos dibujos¹⁴⁰.

Precisamente por este motivo se acrece el interés por conocer qué fuentes grabadas llegaron a manejar los escultores andaluces. En este sentido, Cornelis Cort (1533-

140 En este sentido, no deja de ser interesante la carta enviada por el pintor Bernabé Ximénez de Illescas al escultor Pedro de Mena en 1669, en la que hace una alusión a Miguel Ángel. Vid. M. GARCÍA LUQUE. "A propósito de un agente de Pedro de Mena en Lucena: el pintor Bernabé Ximénez de Illescas", en *Boletín de Arte*, 32-33. Málaga: Departamento de Historia del Arte-Universidad, 2011-2012, pp. 281-311.

Juan Martínez Montañés. *Nacimiento del Bautista*, del retablo de San Juan Bautista, 1610-1622. Iglesia de la Anunciación. Sevilla
Fotografía del autor



Cornelis Cort sobre composición de Francesco Salviati
Bautismo de Jesús, 1575



apiñando las figuras, que vienen reducidas en número si se inspiran en una fuente grabada. Esta simplificación de las composiciones puede deberse a un ahorro de costes de producción, pero también a un intento de ganar legibilidad en el discurso evangelizador¹⁴⁶.

Otra estampa de Cort que Montañés debió manejar para el relieve central de este retablo es la conocida estampa del *Bautismo de Cristo* grabada sobre composición de Francesco Salviati¹⁴⁷, y usada con anterioridad en el ámbito hispalense por Miguel Adán (antes monasterio de Dueñas, ahora Museo de Bellas de Artes de Sevilla) y Gaspar Núñez Delgado (retablo del Bautista, monasterio de San Clemente, Sevilla), relieve este último donde ya aparece, como aquí, la figura de Cristo arrodillada sobre la peña.

Por lo que respecta a Montañés, es difícil hallar una correspondencia total entre sus creaciones y estampas concretas, lo que nos habla de su método de trabajo, sustentado en el estudio de múltiples fuentes y, como cabe sospechar, insistiendo en la práctica del dibujo. Su aparente facilidad para la invención lo convertiría, como ya vimos, en el paradigma de la escultura sevillana durante varias décadas, suministrando modelos a otros artistas. Sin embargo, un análisis detenido de su producción puede revelarnos qué recursos gráficos llegó a manejar, dado que algunos detalles permanecieron fieles a la estampa, como ya hemos visto en la historia del Nacimiento del Bautista. Un caso análogo ocurre en su magno relieve de la *Resurrección* realizado para el retablo mayor de San Isidoro del Campo (Santiponce, 1609-1613)¹⁴⁸. El recurso manierista de situar una figura en *repossoir* en el ángulo inferior de-

146 P. CHERRY. *Art. cit.* [2005], p. 379.

147 W. L. STRAUSS y T. SHIMURA (eds.). *Ob. cit.* [1986], p. 69, cat. 56-III (75).

148 J. HERNÁNDEZ DÍAZ. *Ob. cit.* [1987], pp. 161.



Juan Martínez Montañés. *Bautismo de Jesús*, del retablo de San Juan Bautista, 1610-1622.
Iglesia de la Anunciación. Sevilla. Fotografía del autor

Cornelis Cort sobre composición de Michel Coxcie. *Resurrección*
Abajo

Juan Martínez Montañés. *Resurrección*, 1609-1613. Monasterio de San Isidoro del Campo. Santiponce (Sevilla)

recho nos relaciona esta composición con diversas fuentes grabadas del tema, pero sobre todo con la estampa de la *Resurrección* abierta por Cornelis Cort sobre composición del flamenco Michel Coxcie¹⁴⁹. Es quizás el soldado agachado, a los pies del sepulcro, que se protege con el escudo, el que está más directamente inspirado en la estampa, quedando invertido respecto a la fuente grabada. También cabría advertir una lejana relación en la figura inclinada de Cristo con el lábaro en mano. De todos modos, parece que Montañés a veces se servía de las estampas, más que para copiar figuras concretas, para disponer el tono general de la escena, utilizándolas también como recurso de apoyo para adoptar la indumentaria de sus personajes, copiando en este caso la de los centuriones, vestidos con casco y toracata y armados con espadas de mangos zoomorfos. Es sorprendente que incluso el policromador haya intentado representar la decoración del escudo, con las características flechas zigzagueantes en diagonal que aparecen en el grabado.

Una de las estampas de Cort con notable repercusión en las artes plásticas andaluzas fue su *Coronación de la Virgen*, grabada sobre composición de Federico Zuccaro¹⁵⁰, que fue fundamental para la formulación iconográfica del tema de la Asunción en el ámbito hispalense. En los retablos donde aparece este tema, la imagen mariana, ascendida milagrosamente a los cielos por ángeles, suele completarse con un grupo de la Trinidad, concebido de manera independiente y situado en un cuerpo superior. Detrás de este complemento de la fuente original puede esconderse un asunto de trasfondo teológico, pues con esta *addenda* se dejaba bien claro que la Virgen es coronada por la Trinidad, y no por ángeles, como la pintó Zuccaro. Esta apuesta iconográfica la tomó Pacheco en el retablo de la Virgen de Belén de la iglesia de la Anunciación y también Martínez Montañés en el desaparecido retablo del monasterio sevillano de Santo Domingo de Portacoeli (1605-1609), replicándolo más tarde en el relieve de la *Asunción* en el retablo de San Isidoro del Campo (1609-1613)¹⁵¹.



149 W. L. STRAUSS y T. SHIMURA (eds.). *Ob. cit.* [1986], p. 115, cat. 96-II.

150 *Ibidem*, p. 130, cat. 109-II (116).

151 Del retablo dominico solo subsiste la imagen penitente

Cornelis Cort sobre composición de Federico Zuccaro. *Coronación de la Virgen*

Anónimo. *Asunción*, primer tercio siglo XVII
Monasterio de la Cartuja Sacristía. Granada
Fotografía Teresa García Gallardo

Una propuesta muy cercana a la de esta última imagen es el gran altorrelieve del mismo tema de la parroquia sevillana de la Magdalena, que fue identificado por Hernández Díaz con la Asunción que en 1619 se obligó a realizar Juan de Mesa para el ensamblador Luis de Figueroa¹⁵². En el álbum Alcubierre existe un dibujo que B. Navarrete atribuye al cordobés como boceto para este relieve¹⁵³ y que, como efectivamente señala este autor, bebe de la estampa de Cort. No obstante, es llamativo que en el contrato del mismo se especifique que la traza le había sido suministrada por el ensamblador, por lo que en ningún caso la relación del dibujo con la obra ejecutada puede servir como argumento firme para atribuirlo a Mesa, sobre todo teniendo en cuenta que el relieve replica una composición previa de Montañés¹⁵⁴.



Aunque en los tres casos la imagen mariana, con los brazos extendidos, se aleja de la fuente grabada, existe un pequeño relieve, conservado en la sacristía de la cartuja de Granada, que se encuentra mucho más apegado al modelo de Zuccaro al disponer a la Virgen con las manos orantes mientras es coronada por una pareja de ángeles. La pieza, por su claro acento tardomanierista y por la decoración del marco (motivos vegetales pintados sobre pan de oro) bien podría fecharse en el primer tercio del siglo XVII.

Entre las numerosas estampas que atesoraba el escultor flamenco José de Arce, sin duda debieron encon-

del santo en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, pues los relieves de la Asunción y la Trinidad perecieron en el incendio de la iglesia de San Bernardo en 1936. J. HERNÁNDEZ DÍAZ. *Ob. cit.* [1987], pp. 116-119 y 151-153. El dibujo del retablo de Portacoeli fue descubierto por B. NAVARRETE PRIETO. *Art. cit.* [2005].

152 J. HERNÁNDEZ DÍAZ. *Ob. cit.* [1972], p. 58.

153 B. NAVARRETE PRIETO (com.). *El papel del Dibujo en España* [cat. exp.]. Madrid: Caylus, 2006, cat. 6, pp. 40-41 y B. NAVARRETE PRIETO y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ. *Álbum Alcubierre [dibujos]: de la Sevilla ilustrada del conde del Águila a la colección Juan Abelló*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2009, p. 70.

154 Juan de Mesa se obliga a tallarlo «conforme a la traza que me a dado y entregado el dicho Luis de Figueroa». C. LÓPEZ MARTÍNEZ. *Ob. cit.* [1932], p. 76. El dibujo está firmado al pie «Cc.º Martínez fc.º», firma que se ha considerado apócrifa del siglo XVIII y que podría leerse como Sebastián Martínez. Sin embargo, atendiendo a esta circunstancia, no advertida hasta ahora, es posible que la firma aluda a su verdadero autor, quizás el propio Martínez Montañés, pues como reconoce B. Navarrete, Juan de Mesa manifiesta aquí «las características propias de su maestro y en cuanto a técnica las propias de Francisco Pacheco».



Juan de Mesa. *Asunción*, 1619. Iglesia de la Magdalena. Sevilla
Fotografía del autor



trarse las de Cornelis Cort. Así se desprende del análisis de los cuatro grandes relieves que se obligó a tallar para finalizar el retablo mayor de la parroquial de San Miguel en Jerez de la Frontera, cuya proceso constructivo se dilató

Juan Martínez Montañés. *Asunción*, 1609-1613
Monasterio de San Isidoro del Campo. Santiponce (Sevilla)

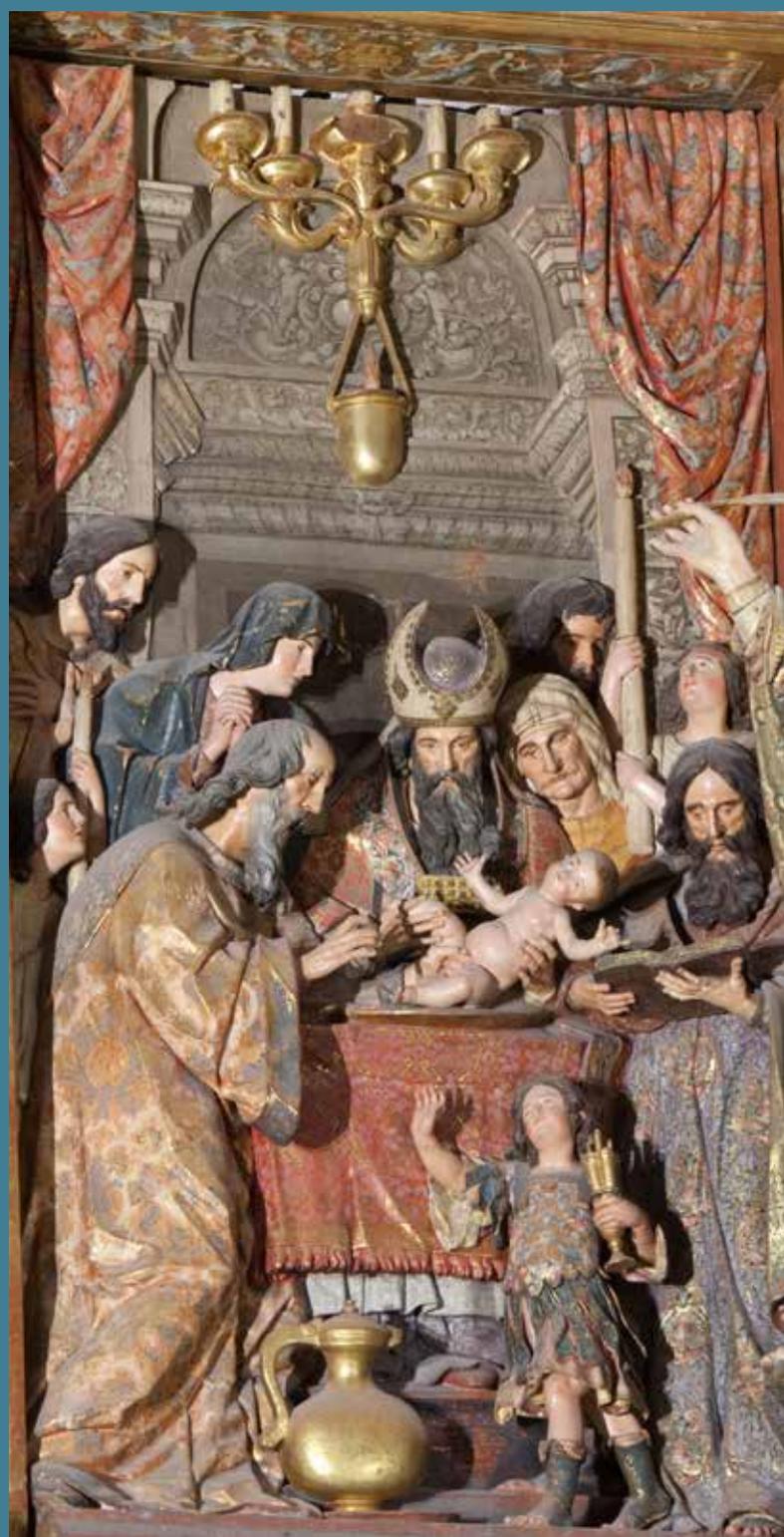


casi medio siglo, al ser traspasado en 1641 por Montañés a Arce. A Esperanza de los Ríos debemos la labor de identificación de muchas de las fuentes grabadas utilizadas en este retablo¹⁵⁵, demostrando cómo Arce se sirvió de la estampa de la *Presentación en el templo* de Cort, sobre composición de Federico Zuccaro¹⁵⁶, para tallar el relieve de la *Circuncisión*. En este caso, la estampa sirve al escultor para dotar a la escena de un fondo arquitectónico, copian-

155 La autora acierta a rastrear la utilización de un buen número de fuentes, aunque no todos los modelos apuntados resultan convincentes, como veremos más adelante. Cfr. E. DE LOS RÍOS MARTÍNEZ. *Ob. cit.* [2007], pp. 65-77.

156 W. L. STRAUSS y T. SHIMURA (eds.). *Ob. cit.* [1986], p. 63, cat. 52 (72).

Cornelis Cort
sobre composición de
Federico Zuccaro
Presentación en el templo



José de Arce. *Presentación en el templo*, 1641-1648. Iglesia de San Miguel
Jerez de la Frontera (Cádiz) Fotografía del autor

Juan Martínez Montañés y José de Arce. *Retablo mayor*, 1617-1648
Iglesia de San Miguel, Jerez de la Frontera (Cádiz) Fotografía del autor

Cornelis Cort sobre composición de Giulio Clovio. *Adoración de los Magos* (Detalle)

Derecha

José de Arce. *Presentación en el templo* (Detalle), 1641-1648. Iglesia de San Miguel Jerez de la Frontera (Cádiz) Fotografía del autor



do con verdadera fidelidad tanto los detalles del mobiliario (los cortinajes descorridos o la lámpara de cuatro brazos con el vaso pinjante) como la arquitectura del templo.

El mismo procedimiento empleó Arce para dotar de escenario a la historia de la *Adoración de los Magos* en el mismo retablo. Las ruinas arquitectónicas que aparecen sobre el grupo de la Sagrada Familia están extraídas de un grabado del mismo tema abierto por Cort sobre composición de Giulio Clovio, aspecto no señalado hasta ahora¹⁵⁷. Es evidente la relación entre la estampa y este fondo arquitectónico, donde se copia la doble arcada y la columna jónica de orden gigante, incluyendo también la vista del establo con la mula y el buey en el vano inferior. Arce aprovecha el vano superior para incluir a un personaje asomado, que pese a su manifiesta torpeza formal introduce una nota de frescura y vivacidad en la historia.

El relieve de la *Anunciación* también parece beber de estas fuentes manieristas, en concreto, de una estampa de Cort sobre composición del mencionado Giulio Clovio,

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 44, cat. 35-III (56). De los Ríos lo había relacionado con otra estampa de Cort grabada sobre composición de Giulio Clovio, fechada en 1566, aunque es evidente que la estampa utilizada por Arce es la aquí apuntada. Cfr. E. DE LOS RÍOS MARTÍNEZ. *Ob. cit.* [2007], p. 75.

pintor croata afincado en Roma¹⁵⁸. La relación se hace evidente, sobre todo, cotejándolo con la figura volandera del Dios Padre y, en menor medida, con la impetuosa figura del arcángel san Gabriel que irrumpe en la sala con las alas totalmente desplegadas, señalando con la diestra al Padre Eterno. La inversión del cruce de las piernas consigue crear una figura más dinámica, mejorando la fuente grabada. No deja de resultar llamativo que la vara de azucenas que porta en la estampa haya sido sustituida en el relieve por un jarrón, detalle que dota a la historia de mayor legibilidad iconográfica y que debió incluirse para percibir este atributo iconográfico en la distancia, teniendo en cuenta la gran altura a la que está expuesto el relieve¹⁵⁹.

El modelo mariano está sacado de otra estampa de Cort: la famosa *Anunciación con profetas* que reproduce la pintura de Federico Zuccaro para la Annunziata de Roma¹⁶⁰. La estampa, de la que se sirvieron pintores como Pacheco, Zurbarán y Murillo y que, como ya demostró B. Navarrete, supuso una cantera inagotable de recursos formales para los pintores sevillanos¹⁶¹, sirve aquí al escultor para plantear la figura de la Virgen, arrodillada como es habitual sobre el atril, y llevándose la mano derecha al pecho en señal de aceptación del designio divino.

Pero de esta fuente grabada Arce extrajo mucho más, copiando también algunos de los ángeles para construir las glorias. Es el caso del ángel que toca el laúd en el ángulo superior izquierdo de esta misma escena, que sería una versión libre del que aparece en la estampa sobre el rey David, o, sobre todo, del ángel genuflexo que aparece sobre la escena de la *Natividad*, que se correspondería con

¹⁵⁸ W. L. STRAUSS y T. SHIMURA (eds.). *Ob. cit.* [1986], p. 30, cat. 22-III (47).

¹⁵⁹ No obstante, el arcángel porta en la mano izquierda una vara, que quizás ha sido repuesta con posterioridad para sustituir un tallo de azucenas perdido.

¹⁶⁰ W. L. STRAUSS y T. SHIMURA (eds.). *Ob. cit.* [1986], p. 35, cat. 26-IV (50). Esta relación había sido apuntada previamente por E. de los Ríos, al igual que la utilización del ángel músico de esta misma estampa. Sin embargo, también señala la utilización de otras fuentes en este relieve, como la estampa del arcángel Gabriel de Crispin de Passe, que no aceptamos. Cfr. E. DE LOS RÍOS MARTÍNEZ. *Ob. cit.* [2007], pp. 65-67.

¹⁶¹ B. NAVARRETE PRIETO. *Ob. cit.* [1998], p. 111-138.



Cornelis Cort sobre composición de Federico Zuccaro. *Anunciación con profetas* (Detalle)



Cornelis Cort sobre composición de Giulio Clovio. *Anunciación*



José de Arce. *Anunciación*, 1641-1648. Iglesia de San Miguel. Jerez de la Frontera (Cádiz)
Fotografía del autor

Cornelis Cort sobre composición de Federico Zuccaro. *Anunciación con profetas* (Detalle)



José de Arce. *Adoración de los pastores* (Detalle), 1641-1648. Iglesia de San Miguel, Jerez de la Frontera (Cádiz) Fotografía del autor

Abajo

Cornelis Cort sobre composición de Federico Zuccaro. (Izquierda) *Adoración de los pastores* (Detalle) y (Derecha) *Anunciación con profetas* (Detalle)



el que aparece sobre María en la fuente grabada, como ya advirtió Esperanza de los Ríos. Curiosamente, este mismo personaje lo había tomado prestado Zurbarán para pintar el arcángel de su *Anunciación* del retablo de la cartuja de Jerez (ahora en el Museo de Grenoble), retablo donde precisamente Arce había trabajado años antes. Los otros dos ángeles de la Natividad (izquierda y centro) también parecen estar sacados de una estampa de la *Adoración de los pastores* grabada por Cort, en este caso sobre composición de Taddeo Zuccaro¹⁶². Junto al ángel que se precipita

sido contratada primeramente por Montañés, quien solo llegó a ejecutar la parte arquitectónica. La empresa sería detenida, posteriormente traspasada en 1645 a Felipe de Ribas y, tras la muerte de éste, acabada en un tono menor por su hermano Francisco de Ribas y los oficiales del taller¹⁶⁴. La parte escultórica debía hacerse conforme a

de esta estampa y el ángel con la filacteria, aunque la considera abierta sobre composición de Federico Zuccaro.

162 *Ibidem*, p. 162, cat. 139-I (144).

164 M. T. DABRIO GONZÁLEZ. *Los Ribas: un taller andaluz de escultura del siglo XVII*. Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1985, pp. 356-358 y 362.

162 W. L. STRAUSS y T. SHIMURA (eds.). *Ob. cit.* [1986], p. 42, cat. 33-VII (54). E. de los Ríos había advertido la relación



Cornelis Cort sobre composición de Tiziano. *Martirio de san Lorenzo*
Abajo

Francisco Dionisio de Ribas. *Martirio de san Lorenzo*, ca. 1650
Iglesia de San Lorenzo. Sevilla. Fotografía del autor

los temas iconográficos previstos por Montañés, por lo que no hay que descartar que tanto los relieves como las esculturas exentas sigan diseños del alcalaíno.

En este repaso a las fuentes manieristas italianas tampoco hay que olvidar aquellas estampas anónimas o de atribución dubitada. Existe una del *Bautismo de Cristo* antes atribuida a Cornelis Cort y ahora considerada como obra anónima (quizás realizada por Aliprando Caprioli sobre una composición de Giulio Clovio)¹⁶⁵, que entronca con el impresionante altorrelieve del monasterio sevillano de Santa Paula. En 1637, Felipe de Ribas contrataba el retablo de San Juan Bautista de este cenobio, obligándose a realizar toda la escultura, incluido el cuadro o historia superior con la escena del Bautismo de Jesús. Aunque el contratante era el miembro más destacado de una saga de escultores y retablistas cordobeses afincados en Sevilla, la superlativa calidad de esta escena ha hecho dudar a diversos investigadores, que han apuntado la posibilidad de que en realidad hubiera sido tallada por José de Arce, entonces recién llegado a la ciudad¹⁶⁶. En efecto, su excepcional calidad formal se destaca del resto de la producción escultórica de Felipe de Ribas, y tanto la gracia en la manera de componer las figuras como el lenguaje idealizado con el que están concebidas lo alejan del naturalismo imperante en el panorama escultórico sevillano de entonces, ofreciéndonos una propuesta inscrita en el más puro clasicismo barroco.



¹⁶⁵ M. SELLINK (comp.) y H. LEEFLANG (ed.). *Ob. cit.* [2000], parte III, pp. 206-207, cat. R8.

¹⁶⁶ Es un altorrelieve que ha llamado la atención de cuantos lo han admirado. Durante el siglo XIX, a partir de la propuesta de Ceán Bermúdez, se creyó obra de Alonso Cano. En 1927, Celestino López Martínez publicó el contrato de Felipe de Ribas, pero nueve años más tarde Hernández Díaz lanzó la propuesta de atribución a José de Arce, mientras que Manuel Gómez-Moreno Martínez continuó considerándolo de Cano. Desde luego que en este caso la documentación no es en absoluto determinante, puesto que en la mencionada escritura de 1637, Ribas también se obliga a realizar la imagen sedente del titular para la hornacina principal; imagen que un año más tarde sería contratada por Martínez Montañés. Es posible, por tanto, que otras partes del retablo también hubieran sido traspasadas posteriormente a otro escultor. Un resumen de la fortuna crítica y sus atribuciones en M. T. DABRIO GONZÁLEZ. *Ob. cit.* [1985], pp. 273-274.

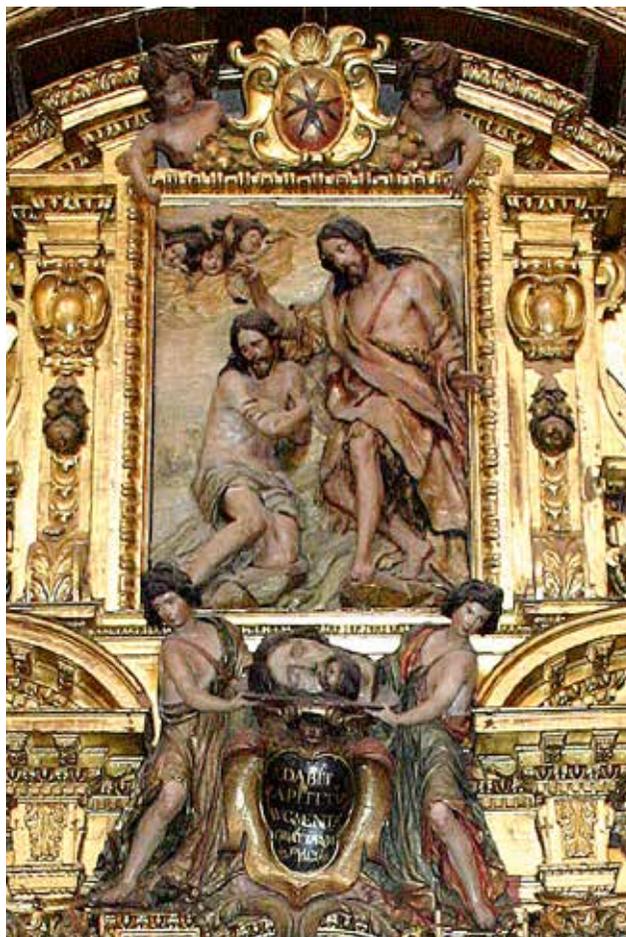
Anónimo italiano. *Bautismo de Jesús*



Compositivamente, la escena también se distancia de las propuestas iconográficas del Bautismo de Cristo ensayadas hasta entonces en Sevilla, en las que la figura del Precursor, arrodillado sobre una peña, deriva de la conocida estampa de Cornelis Cort sobre composición de Francesco Salviati ya comentada. En este caso, la figura del Bautista se yerque, cruzando las piernas como un danzarín, para verter las aguas del Jordán sobre la figura arrodillada de Cristo. Esta solución formal la advertimos tanto en el mencionado grabado anónimo como en otras estampas del manierismo italiano, por ejemplo, la realizada por Orazio de Sanctis sobre composición de Pompeo dell'Aquila (1572)¹⁶⁷. De todos modos, el paralelo es mucho más evidente si comparamos la figura de Cristo con el modelo grabado, situado sobre la piedra con idéntica pose, aunque mirando hacia el devoto en el caso de la escultura.

¹⁶⁷ S. BUFFA (ed.). *Ob. cit.* [1982], p. 19, cat. 6 (9). Existe una copia realizada por Agostino Carracci, *vid.* D. DEGRAZIA. *Le stampe dei Carracci con i disegni, le incisioni, le copie e i dipinti commessi: catalogo critico*. Bologna: Edizione Alfa, 1984, p. 197, cat. 216, fig. 243.

José de Arce (?). *Bautismo de Jesús*, 1637-1640. Convento de Santa Paula Sevilla. Fotografía J. C. Madero López



La composición rezuma un marcado italianismo y el resultado final supera, con creces, la solución de la fuente grabada y cualquiera de los ensayos practicados hasta entonces por los escultores sevillanos. Aunque esta novedosa propuesta pueda ser un temprano fruto del lenguaje europeizante introducido por Arce en la ciudad, hay que valorar igualmente la sugestión –directa o indirecta– del propio Alonso Cano, cuyas pinturas del retablo frontero de San Juan Evangelista, ejecutadas casi contemporáneamente, también suponen un elemento de absoluta modernidad en el ambiente sevillano¹⁶⁸. Ese gusto por la belleza

¹⁶⁸ El viaje de Cano a Madrid en 1634 tuvo que ser determinante para el cambio colorista en su paleta y su decidido viraje

Cherubino Alberti sobre composición de Federico Zuccaro. *San Juan Bautista*

ideal, cultivada magistralmente en ambos desnudos, o la manera en la que se arquea y se agita el paño del Bautista, entran en plena comunión estética con la *Visión de la Jerusalén celestial* de Cano (Wallace Collection, Londres). No sería descabellado pensar que el escultor hubiera seguido un dibujo o modelo preparatorio suministrado por un dibujante excepcional como Cano¹⁶⁹, dando visos de credulidad a cuantos relacionaron este retablo con el quehacer del granadino¹⁷⁰.

Uno de los discípulos romanos de Cort fue el grabador toscano Cherubino Alberti (1553-1615), dedicado a llevar a la estampa pinturas del manierismo romano pero

hacia el clasicismo. Jusepe Martínez ya habló de la existencia de esta primera estancia madrileña, argumento que, desde Wethey, ha sido negado sistemáticamente por la historiografía canesca y defendido en cambio por José Carlos Madero, quien cree probable que la presencia de Cano en la Corte estuviera relacionada con las velaciones matrimoniales de Francisca Velázquez, hija del pintor del rey, con Juan Bautista Martínez del Mazo. Vid. J. C. MADERO LÓPEZ. “La estancia de Alonso Cano en Madrid, en 1634”, en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 16. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1999, pp. 341-360.

169 En el contrato, Felipe de Ribas se obligaba a ejecutar la «talla y escultura conforme a la traza que queda en mi poder» [la cursiva es nuestra]. La cita, aunque ambigua, abre la posibilidad de que otro maestro hubiera suministrado esta traza al escultor o a las monjas. De hecho, M.^a Teresa Dabrio sospecha que el encargo de este retablo a Ribas pudo venir de la mano de Cano, quien ya se encontraba trabajando para las jerónimas de Santa Paula desde 1635. Además, conviene recordar que un caso similar ocurrió con el Crucificado del retablo de la Oliva en Lebríja, para el que Cano dejó un modelo hecho para traspasarlo al escultor Felipe de Ribas antes de su marcha a la Corte. Cfr. M. T. DABRIO GONZÁLEZ. *Ob. cit.* [1985], p. 272.

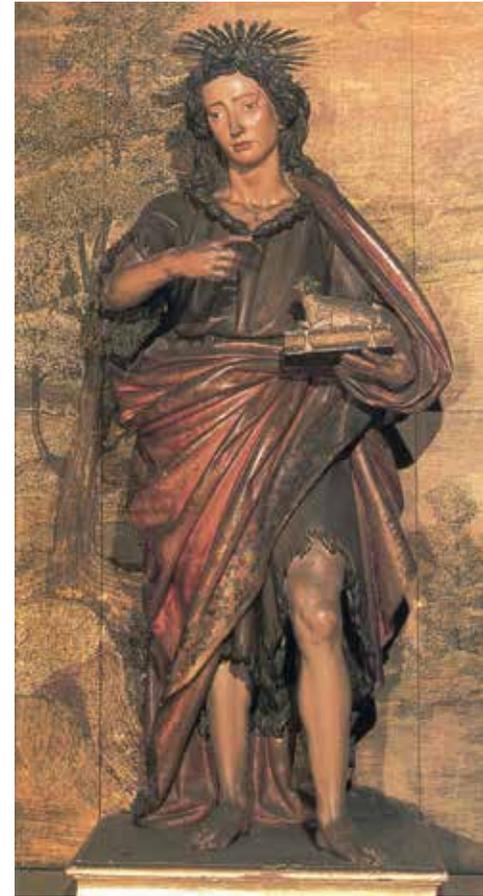
170 Vid. n. 166. Gómez-Moreno, analizándolo como obra de Cano, lo consideraba el eslabón más acabado de una secuencia que se iniciaría con el relieve de Gaspar Núñez Delgado en el retablo de San Clemente (según el autor, derivado de «estampa italiana»), seguiría con Montañés en Santa Clara y San Leandro, y culminaría en éste de Santa Paula. Cfr. M. GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ. *Art. cit.* [1926], pp. 193-194.

también a crear estampas de su propia invención. Su estampa de *San Juan Bautista* grabada sobre composición de Federico Zuccaro¹⁷¹ fue relacionada por B. Navarrete con la escultura de Montañés

para uno de los retablos laterales del convento sevillano de Santa Clara¹⁷². Aunque el alcaláino troca la disposición de las piernas para conseguir un verdadero contraposto, la mitad superior entronca directamente con la estampa

171 S. BUFFA (ed.). *Ob. cit.* [1982], p. 172, cat. 53 (69). Aunque en principio se creyó estampa de invención de Cherubino Alberti, existe otra estampa idéntica grabada por Cort donde se especifica que «Federicus Zuccaru inv.». Cfr. SELLINK (comp.) y H. LEEFLANG (ed.). *Ob. cit.* [2000], parte II, pp. 172-173, cat. 124.

172 B. NAVARRETE PRIETO y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ. “De Herrera a Velázquez: el primer naturalismo en Sevilla”, en B. NAVARRETE PRIETO y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ (coms.). *De Herrera a Velázquez: el primer naturalismo en Sevilla* [cat. exp.]. Sevilla-Bilbao: Fundación Focus-Abengoa – Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2005, pp. 26-27.

Juan Martínez Montañés. *San Juan Bautista*, 1623-1624. Hospital de los Venerables (procedente del convento de Santa Clara) Sevilla



Juan de Mesa. *San Juan Bautista*, 1623. Museo de Bellas Artes (Procedente de la cartuja de las Cuevas) Sevilla
Fotografía J. Carlos Madero López

Anónimo. *San Juan Bautista*, último cuarto del siglo XVI
Monasterio de San Jerónimo. Granada. Fotografía J. Carlos Madero López



calcográfica del italiano, especialmente en el modo de señalar al cordero, con el dedo flexionado. Como señala el mencionado autor, la distinta concepción del decoro de las imágenes que se tenía ya en el siglo XVII obliga a completar la vestimenta del santo, prolongado la piel de camello y envolviéndolo en un manto para mitigar su desnudez. Frente a la actitud acristalada del santo montañésino, la versión que casi contemporáneamente talló Juan de Mesa para la cartuja de las Cuevas, en su sencilla perfección formal, parece haber cobrado vida propia. El encargo en 1623 de este *San Juan* y de la *Virgen de las Cuevas*, hoy en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, sería consecuencia de un probable traspaso de Montañés, quien dos años antes había contratado la realización de am-



Hermanos García. *San Juanito confortado por el ángel*, primer tercio siglo XVII. Convento de clausura. Madrid

bas hechuras¹⁷³. El cordobés en ella superó con creces la obra de taller de su maestro, demostrando una mayor atención al desnudo. Aunque es probable que ambos escultores conocieran esta estampa manierista, tampoco hay que olvidar que una experiencia similar ya había sido ensayada mucho antes por los escultores romanistas. En efecto, idéntica actitud presenta la imagen del santo que ocupa una de las entrecalles del retablo mayor de San Jerónimo, en Granada, que debió tallarse después 1576. El fenómeno cabría explicarlo por el manejo de fuentes comunes en los talleres de escultura, sin descartar que Montañés hubiera tomado contacto con este retablo, si es que alcanzó a verlo parcialmente concluido durante sus años de formación granadina o en un hipotético retorno a la ciudad.

Otro de los discípulos más avezados de Cort sería el propio Agostino Carracci (1557-1602), el fecundo grabador hermano de Annibale, responsable también de la fundación de la *Accademia degli Incamminati* y propagador del nuevo credo estético del clasicismo boloñés. Aunque los grabadores de esta escuela sintieron predilección por la técnica del aguafuerte, de tiradas más pequeñas, es ciertamente constatable la llegada de sus estampas a la península Ibérica durante el siglo XVII¹⁷⁴. Existe una estampa de Agostino sobre el *Éxtasis de san Francisco* que reelabora una composición previa de Francesco Vanni¹⁷⁵ y que debió arribar a Andalucía durante el primer tercio del siglo XVII. En efecto, en una clausura madrileña existe un pequeño relieve realizado en barro cocido con la curiosa



Agostino Carracci sobre composición parcial de Francesco Vanni. *Éxtasis de san Francisco*

173 M. BAGO Y QUINTANILLA. "Aportaciones documentales", en *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, vol. I. Sevilla: Universidad, 1927, pp. 191-194; Á. DÁVILA-ARME-RO DEL ARENAL y J.C. PÉREZ MORALES. *Art. cit.* [2006], pp. 246-253.

174 A. E. PÉREZ SÁNCHEZ. "Los grabados boloñeses del siglo XVII en la pintura española", en *Lecturas de Historia del Arte*, 4. Vitoria: EPHIALTE, 1994, p. 65.

175 D. DEGRAZIA. *Ob. cit.* [1984], pp. 185-187, cat. 204, fig. 231. Es interesante que esta estampa reproduce, casi puntualmente, una estampa previa de Francesco Vanni, donde en lugar del ángel adulto aparece uno infantil. Queda claro que el grabado utilizado por los García debió ser el realizado por Agostino, pues es el único motivo que se toma de la composición.

Hermanos García. *San Jerónimo penitente*, primer tercio del siglo XVII
Monasterio de San Jerónimo. Granada. Fotografía J. Carlos Madero López



iconografía de *San Juanito confortado por el ángel*, que ha sido relacionado con acierto con la producción en barro de los hermanos García. Fue Navarrete quien advirtió la evidente relación de dependencia con el ángel confortador que toca el violín, prácticamente idéntico al que aparece en la fuente grabada¹⁷⁶.

176 La obra figuró como anónima en 1996 en la exposición *Vida y Arte en las clausuras madrileñas*, siendo posteriormente vinculada al mundo granadino por B. Navarrete y, en concreto, con los hermanos García, por J. L. Romero Torres. Cfr. L. ARBETETA MIRA. “Serenata angélica a Jesús o San Juan Bautista”, en L. ARBETETA MIRA (com.). *Vida y Arte en las clausuras madrileñas: el ciclo de la Navidad*. Madrid: Museo Municipal, 1996, p.

Agostino Carracci sobre composición de Tintoretto
Marte rechazado por Minerva, 1589



De entre las estampas de reproducción que realizó Agostino Carracci sobresalen por derecho propio las realizadas sobre composiciones de Jacopo Tintoretto. Precisamente sus sensuales figuras desnudas pudieron tener su incidencia sobre algunas composiciones de los García, tan interesados en la representación del desnudo como venimos viendo. Aunque el catálogo de los García apenas se encuentra sostenido por un par de piezas documentadas, en los últimos años se han realizado importantes contribuciones al mismo, asignándoseles un grupo de terracotas de alta calidad que guardan una estrecha filiación estilística entre sí y con sus esculturas del *Ecce Homo*. Entre este grupo de piezas sobresalen un conjunto de barros de *San Jerónimo penitente* dispersos en varias colecciones, que Romero Torres les ha atribuido recientemente¹⁷⁷. Hasta el

84, cat. 2; B. NAVARRETE PRIETO. *Art. cit.* [2009], pp. 165-166; y J. L. ROMERO TORRES. “Jerónimo Francisco García and Miguel Jerónimo García, called the ‘hermanos’ García. 2. Saint Francis of Assisi in the Wilderness with a Music-Making Angel”, en *The Mystery of Faith...*, cat. 2.

177 J. L. ROMERO TORRES. “Jerónimo Francisco García and Miguel Jerónimo García, called the ‘hermanos’ García. 5. The Penitent Saint Jerome (1628)”, en *The Mystery of Faith...*, cat. 5.



Agostino Carracci sobre composición de Tintoretto. *Mercurio y las tres gracias*, 1589 y (Abajo) *Aparición de la Virgen a san Jerónimo*, 1588

rrisponden a la etapa juvenil de Cano en Sevilla) impiden sostener estas atribuciones, estando mucho más cercanas a las propuestas estéticas de los hermanos García, escultores que precisamente alcanzaron gran prestigio por su trabajo en barro.

Romero Torres, comparando este grupo con otras terracotas más tardías del mismo tema, ha subrayado las fuertes connotaciones tardomanieristas de la figura. En efecto, si atendemos al ejemplar, mejor acabado, del monasterio granadino, se observa una prodigiosa capacidad para la captación del natural al mismo tiempo que una voluntad de acomodar la figura a unos esquemas compositivos de raigambre manierista, que recuerdan indudablemente los sensuales desnudos femeninos de Tintoretto. La figura del santo, dispuesta en diagonal sobre la gruta, con los pies y las rodillas situados a distinta altura, guarda una estrecha filiación formal con las propuestas del maestro veneciano. Sus desnudos en diagonal, reproducidos en estampa por Agostino Carracci, serían de gran importancia para la configuración del propio estilo de su hermano Annibale¹⁷⁹ y serían difundidos al menos en dos estampas de tema mitológico que reproducen las pinturas de Tintoretto para el Palacio Ducal de Venecia: *Marte rechazado por Minerva* y *Mercurio y las Tres Gracias* (1589)¹⁸⁰. También en una estampa de tema sacro, dedicada precisamente a la *Aparición de la Virgen a san Jerónimo* (1588), que reproduce el cuadro de la Academia de Venecia¹⁸¹, vuelve a insistirse en esta concepción diagonal de la figura, en este caso arrodillada.

La singular simbiosis clásico-naturalista del arte de los Carracci hace muy sugestiva la comparación de las terracotas de santos penitentes de los García con las propuestas estéticas de los boloñeses. En efecto, parece existir una comunión de intereses entre ambos mundos, no solo en lo que atiende a la expresión de los afectos, sino también a ese deseo de reconciliar clasicismo y naturalismo. La relación se hace bastante evidente con una serie de pe-



momento se han localizado tres, uno fechado en 1619 en el Museo Ponce de Puerto Rico, y otros dos conservados en el monasterio granadino de San Jerónimo y en la colección Granados. La figura del santo parece extraída del mismo molde, aunque en cada uno existen elementos que singularizan la escena, y en dos de ellos se ha invertido la dirección

el giro de la cabeza. Estas terracotas, como tantas otras, se han atribuido tradicionalmente a Alonso Cano, debido muy probablemente a su alta calidad¹⁷⁸. Sin embargo, razones estilísticas y cronológicas (en todo caso deberían co-

178 J. M. PALENCIA CEREZO y J. DEL CAMPO (coms.). *El esplendor del Barroco andaluz: colección Granados* [cat. exp.]. Córdoba: Fundación CajaSur, 2007, pp. 124-125; L. GILA MEDINA. "Obras selectas del Patrimonio Artístico granadino de la época del Arzobispo Fray Hernando de Talavera (1492-1507)", en L. GILA MEDINA (com.). *Fray Hernando de Talavera. V Centenario. 1507-2007* [cat. exp.]. Granada: Curia Metropolitana, 2008, pp. 83-86.

179 Vid. por ejemplo su *Venus y Adonis* del Prado.

180 D. DEGRAZIA. *Ob. cit.* [1984], pp. 155-156, cat. 148 y 149, figs. 175 y 176.

181 *Ibidem*, p. 153, cat. 146, fig. 173.



Anónimo sevillano. *Piedad*, siglos XVII-XVIII. Museo de Bellas Artes. Sevilla

Annibale Carracci. *Pietà Caprarola*, 1597



queños cobres atribuidos a Annibale Carracci o su círculo más cercano, como el *San Juan Bautista* adquirido recientemente por el Metropolitan Museum de Nueva York o la *Magdalena penitente* de la Galería Matthiesen de Londres¹⁸². En el actual estado de las cosas, sería aventurado especular sobre la posibilidad de que los García hubieran tenido acceso a algunas de estas pinturas, que por su pequeño tamaño debieron circular con mayor facilidad. Por desgracia las colecciones granadinas de comienzos del siglo XVII nos son prácticamente desconocidas. En cualquier caso, lo interesante es constatar cómo a la hora de componer existe una correspondencia de formato con estos cobres boloñeses (de aproximadamente 40 cm) y una misma idea de situar a los personajes en primer plano, recortándolos sobre fragmentos de paisaje, que en el caso de las terracotas se obtienen mediante el complemento

cromático y el uso de materiales auxiliares como la cera y la madera. Tampoco hay que olvidar que este interés por la representación de la naturaleza también contaba con experiencias previas ofrecidas por las estampas italianas y flamencas del siglo XVI, pudiéndose citar las series de santos eremitas grabadas respectivamente por Cornelis Cort y Johan Sadeler, en las que a menudo los paisajes arrebatan el protagonismo a las figuras¹⁸³.

Volviendo sobre las fuentes grabadas italianas, los aguafuertes del clasicismo boloñés pudieron ser más conocidos en Andalucía de lo que en principio cabría pensar. Existen dos pequeños relieves en barro cocido que reproducen literalmente estampas de esta escuela. El primero se trata de una pequeña placa con el tema de la *Piedad* perteneciente a los fondos del Museo de Bellas Artes de Sevilla, que fue llevada a la exposición celebrada en Valladolid en 1984 sobre *La escultura en Andalucía*, donde figuró como obra anónima vinculable al círculo de Pedro Roldán¹⁸⁴.

182 El *San Juan Bautista*, citado por Malvasia, se encontraba en el XVIII en la colección del duque de Orléans y es citado como variante del ejemplar de la colección Chigi por G. MALAFARINA. *L'opera completa di Annibale Carracci*. Milano: Rizzoli, 1976, p. 122, cat. 125. La *Magdalena* es de atribución más problemática, habiendo sido relacionada con Innocenzo Tacconi, Domenichino, Francesco Albani y el propio Annibale Carracci. Véase también <<http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/110003526>> y <http://www.matthiesengallery.com/info.asp?Id_painting=414> Consulta en línea 01/12/12.

183 SELLINK (comp.) y H. LEEFLANG (ed.). *Ob. cit.* [2000], parte II, pp. 150-160 y I. DE RAMAIX. *Ob. cit.* [2003], cats. 051-055, pp. 245-250.

184 M. B. A. S. "18. Anónimo-Círculo de Pedro Roldán. Relieve de la *Piedad*", en E. GARCÍA DE WATTENBERG (com.). *La escultura en Andalucía: siglos XV al XVIII* [cat. exp.]. Valladolid: Museo Nacional de Escultura, 1984, p. 72. La pieza también se da como obra de Roldán o su círculo en A. MO-



Guido Reni. *San Juanito y el Niño Jesús*

Abajo

Anónimo sevillano. *San Juanito y el Niño Jesús*, siglos XVII-XVIII

Colección particular

En este primer caso, la composición está calcada de la llamada «*Pietà Caprarola*», una de las pocas estampas realizadas por el propio Annibale Carracci (1597), que fue luego copiada por su hermano Agostino y que gozó de cierta popularidad¹⁸⁵.

La segunda pieza a la que hacemos alusión es un relieve de *San Juanito abrazando al Niño Jesús* de colección particular inglesa, que hace pareja con un relieve de *La aparición de la Virgen a santa Catalina de Siena*, ambos dados a conocer por Marjorie Trusted¹⁸⁶. Estos habrían sido adquiridos en el siglo XIX por el viajero inglés John Ford durante su estancia en Sevilla, donde le fueron vendidos como obra de Montañés. Evidentemente, poco o nada hay en ellos del arte del alcaíno, pero nos interesa traer a colación el relieve de los infantes por estar copiando una estampa del mismo tema atribuida a Guido Reni, abierta quizás bajo un diseño previo de Agostino Carracci¹⁸⁷. Este aguafuerte, que pudo ser una de las fuentes de inspiración de Murillo para sus *Niños de la Concha*, constituye una original propuesta iconográfica, al presentar a los primos fundidos en un fraternal abrazo, en una paráfrasis del tema de la Visitación. Tanto la cronología de estas tres terracotas como su vinculación estilística resultan puntos problemáticos, pudiendo tratarse tanto de ejemplares tardíos del siglo XVIII como de exponentes tempranos de la recepción del clasicismo boloñés en el siglo XVII, pues existe constancia documental de la presencia en Sevilla de escultores dedicados al barro en esta centuria, trabajando para los Reales Alcázares.

Para concluir con este repaso a las fuentes italianas, citaremos a François Duquesnoy (1597-1643), escultor flamenco de nacimiento y formación, aunque plenamente imbuido en las formas del clasicismo romano. Ecos de



RENO MENDOZA *et al.* *Museo de Bellas Artes de Sevilla*, t. I. Sevilla: Gever, 1991, pp. 154-155. Según información ofrecida gentilmente por el conservador Ignacio Hermoso Romero, el relieve, con número de inventario CE0069E, procede de la colección González Abreu.

¹⁸⁵ D. DEGRAZIA. *Ob. cit.* [1984], pp. 238-240, cat. 18, fig. 338.

¹⁸⁶ M. TRUSTED. "Two Spanish terracotta reliefs in the collection of Sir Brinsley Ford", en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 28. Granada: Universidad, 1997, pp. 77-85.

¹⁸⁷ V. BIRKE. *Italian Masters of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, en W. L. STRAUSS (ed.). *The Illustrated Bartsch*, t. 40, vol. 18 (parte 2). New York: Abaris Books, 1982, pp. 161-163, cats. 12-13 (287).

François Duquesnoy. *San Andrés*, 1629-1633
Basílica de San Pedro. Vaticano



Anónimo italiano. *San Andrés*, 1629. Aguafuerte



José de Arce. *San Andrés*, ca. 1660
Colegiata. Zafra (Badajoz)



Anónimo. *San Andrés*, segundo tercio siglo XVII
Capilla de San Andrés. Sevilla
Fotografía Mariló Hernández Moreno

su *San Andrés* para el crucero de San Pedro del Vaticano llegaron a Andalucía prácticamente desde el momento mismo de su concepción. Como bien supo ver Angulo, su modelo sería reinterpretado por José de Arce en la escultura del santo realizada para el desaparecido retablo mayor de la cartuja de Jerez de la Frontera entre 1637-1639¹⁸⁸. En efecto, lo declamatorio del gesto y su mirada extática remiten indudablemente al modelo romano, pero es, sobre todo, su posterior *San Andrés* (ca. 1660) para el retablo de la colegiata de Zafra (Badajoz) la mejor prueba del impacto que la estatua vaticana causó en Arce¹⁸⁹. En esta ocasión, aunque el escultor haya invertido el giro de la cabeza, hace bascular el peso del apóstol hacia su derecha, elevando su pierna izquierda en actitud itinerante,

188 D. ANGULO IÑIGUEZ. *La escultura en Andalucía*, vol. III. Sevilla: Universidad, 1927, p. 2. Esperanza de los Ríos, también lo relaciona con una estampa de Jacob de Gheyn II sobre dibujo de Karel van Mander, que fue utilizada en el obrador de Zurbarán para el apostolado de Marchena. Cfr. E. DE LOS RÍOS MARTÍNEZ. *Ob. cit.* [2007], p. 48.

189 J. C. RUBIO MASA. "José de Arce y la cuestión de la autoría de la escultura del retablo mayor de la Colegiata de Zafra", en *Symposium Internacional Alonso Cano...* p. 767.

Círculo de Francisco Rizzi. *San Andrés*, segunda mitad del siglo XVII. Iglesia de San Zoilo Antequera (Málaga)



de forma en todo análoga a la composición a Arce.

Lo interesante en esta comparativa es comprobar cómo, a pesar de que existe un idéntico punto de partida, el resultado termina siendo considerablemente divergente. De hecho, en las esculturas de Arce poco o nada queda del marcado clasicismo de la estatua de Duquesnoy, inspirada, como ha apuntado Estelle Lingo, en el *Júpiter* romano que perteneció al marqués Vincenzo Giustiniani¹⁹⁰. Estas constatables divergencias se deben a la propia impronta estilística de Arce, de fuerte carácter flamenco. Sus voluminosos mantos envolventes, ajenos al mundo italiano, están directamente emparentados con las propuestas de Rubens, como enseguida veremos. Asimismo, también conviene advertir las considerables diferencias técnicas (en material, dimensiones, acabado policromo...) y, sobre todo, el distinto ambiente social y religioso que se vivía entre el centro y la periferia de la cristiandad. En este sentido, resulta sorprendente que en el crucero de la basílica vaticana, auténtico *ónfalo* del universo católico, se erigiera una estatua colosal del apóstol semidesnudo prácticamente al mismo tiempo que en el sur de España el modelo era revestido con túnica talar, en cumplimiento de un estricto sentido del decoro.

Un fenómeno similar ocurre en otra versión escultórica, donde el seguimiento de la composición romana es mucho más acusado, aunque ampliando el manto y añadiendo una túnica para mitigar la desnudez. Nos referimos a la pequeña escultura en piedra, datable en el segundo tercio del siglo XVII, que corona la portada de la capilla de San Andrés en Sevilla, obra que asimismo ha sido relacionada con el círculo de Arce¹⁹¹.

190 E. C. LINGO. *François Duquesnoy and the Greek Ideal*. New Haven: Yale University Press, 2007, p. 127.

191 Debe ser poco posterior a la terminación de la portada (primer cuarto siglo XVII). Roda Peña relaciona esta escultura,

Sobre la recepción del modelo, queda por precisar el canal por el que pudo penetrar. Teniendo en cuenta que José de Arce es el autor de dos de estas esculturas y que su sombra también planea sobre la tercera, cabría especular que el flamenco hubiera traído unos apuntes tomados directamente de la escultura en Roma, ciudad en la que supuestamente había trabajado. Esta estancia italiana, apuntada por Palomino aunque todavía no probada documentalmente, tendría que fecharse antes de 1636, momento en que se le documenta en Sevilla¹⁹². De haber realizado este viaje a la

además de con el modelo de Duquesnoy, con un grabado de Jacob de Gheyn sobre modelo Karel van Mander y con otro de Tomás de Leu sobre modelo de Martín de Vos. Cfr. J. RODA PEÑA. “José de Guillena y el antiguo retablo mayor de la capilla de San Andrés de Sevilla”, en *Laboratorio de Arte*, 24. Sevilla: Universidad-Departamento de Historia del Arte, 2012, p. 352 y en especial n. 5.

192 Se ha pretendido identificar a José de Arce con el escultor flamenco Jodocus Haerts, quien en 1634 aparece en Roma cobrando una escultura de *San Julián* para la fachada de la iglesia nacional de los flamencos. Aunque Angulo lanzó la hipótesis, no se mostró totalmente convencido con la identificación, pues la escultura de la fachada estaría realizada en bronce, material no trabajado en su etapa andaluza. Si la aceptaron, sin embargo, J. L. Romero Torres y F. Quiles García, mientras que Esperanza de los Ríos la rechaza, aduciendo que la traducción castellana de Jodocus sería Justo y no José, como ya advirtió Angulo. F. Espinosa de los Monteros ha vuelto sobre el tema, aclarando que aquella escultura romana no fue realizada en bronce sino en madera de olmo, pues la escultura de la fachada es una réplica moderna (1951), vaciada a partir del original que se guarda en las dependencias. A pesar de la filiación de esta escultura lúgnea con la obra de José de Arce, en los pagos se repite hasta tres veces el nombre de Giudoco (Jodocus), y no Giuseppe. Bien podría tratarse de un familiar de nuestro escultor, activo en Roma en la década de 1630, pero cualquier tentativa de identificarlo con José de Arce, hoy por hoy, resulta aventurada. Cfr. D. ANGULO IÑIGUEZ. *Ob. cit.* [1927], pp. 1-2; J. L. ROMERO TORRES. “El escultor

Ciudad Eterna en la década de los treinta, con total seguridad tuvo que haber conocido la estatua que el escultor François Duquesnoy, también flamenco, estaba labrando para San Pedro.

Junto a esta sugerente hipótesis, no hay que olvidar la tempranísima difusión del modelo a través de la stampa, pues ya en 1629 se habían realizado aguafuertes a partir del boceto en estuco de la escultura¹⁹³. Prueba de la recepción de la stampa en nuestro país es la pintura del santo que se conserva en el monasterio antequerano de San Zoilo, relacionada con el círculo de Francisco Rizzi y que reproduce puntualmente el modelo escultórico, aderezado, eso sí, con una túnica bajo el manto¹⁹⁴.

FUENTES FLAMENCAS

Si las relaciones con Italia fueron intensas, más aún lo fueron con Flandes, territorio integrante de la Monarquía Hispánica, cuya capital, Amberes, vivió una Edad de Oro del grabado en el siglo XVI, editándose gran cantidad de libros con destino a la península. Precisamente en 1571, un impresor antuerpiense, Cristóbal Plantín, obtuvo de

flamenco José de Arce. Revisión historiográfica y nuevas aportaciones documentales”, en *Revista de Historia de Jerez*, 6. Jerez de la Frontera: Centro de Estudios Históricos Jerezanos, 2000, pp. 27-42; F. QUILES GARCÍA. “De Flandes a Sevilla. El viaje sin retorno del escultor José de Arce (c. 1607-1666)”, en *Laboratorio de Arte*, 16. Sevilla: Universidad-Departamento de Historia del Arte, 2003, p. 137; E. DE LOS RÍOS MARTÍNEZ. *Ob. cit.* [2007], p. 14; y F. ESPINOSA DE LOS MONTEROS. “Sobre la posible estancia del escultor José de Arce en Roma”, en *Revista de Historia de Jerez*, 11-12. Jerez de la Frontera: Centro de Estudios Históricos Jerezanos, 2005-2006, pp. 241-248.

193 E. C. LINGO. *Ob. cit.* [2007], p. 123.

194 A. E. PÉREZ SÁNCHEZ. “La Pintura en la Diócesis Malagueña”, en R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR (com.). *Ob. cit.* [1998], p. 76 y J. FERNÁNDEZ LÓPEZ. “61. San Andrés”, en *Ibidem*, pp. 202-203. La escena del martirio, al fondo, ha sido puesta en relación con la composición de Rubens para el Hospital de los flamencos de Madrid, llevada a la stampa por Alex Voet, aunque en este caso la relación parece menos evidente. S. GONZÁLEZ SEGARRA. *La pintura del Barroco* [col. Historia del Arte de Málaga, t. XII]. Málaga: Prensa Malagueña, S.A., 2011, p. 38.

Felipe II los derechos de impresión del misal y el breviario romano, abasteciendo estos libros litúrgicos al conjunto de la Monarquía. Este monopolio sería mantenido por su yerno y su nieto, Jan y Baltasar Moretus, quienes le sucederían en el negocio, convirtiéndose en los suministradores oficiales durante casi un siglo. Esta circunstancia favorecería la penetración de las formas flamencas en el ámbito hispano, puesto que estos libros litúrgicos llegaban ilustrados con grabados realizados sobre composiciones de artistas neerlandeses como Martin van Heemskerck o Rubens.

Sin duda, uno de los artistas que más influencia ejerció sobre los escultores andaluces de este momento sería el pintor Martín de Vos (1532-1603). Tras su estancia de formación en Italia, se asentó en su Amberes natal erigiéndose en uno de los mayores representantes del manierismo nórdico. Una vez abandonó el calvinismo, se convirtió en uno de los paladines de la iconografía contrarreformista. Además de ser uno de los pintores más reputados del foco flamenco, sus asiduas colaboraciones con grabadores, a los que suministró gran cantidad de dibujos de composición, propiciarían la difusión de sus formas por Europa a través de la stampa. En concreto, el ambiente español fue muy receptivo a sus creaciones, que fueron copiadas total o parcialmente durante todo el siglo XVII.

Vos dibujó diversas series de escenas del Nuevo Testamento, que fueron llevadas a la stampa por dinastías de grabadores como los Sadeler, los Collaert o los Wierix. Palomero ha señalado cómo Montañés se sirvió de una stampa de la *Presentación en el templo*, dibujada por Vos y grabada por Johan Sadeler, para tallar el relieve de la Purificación del retablo mayor del desaparecido convento de San Francisco, en Huelva (1606)¹⁹⁵. En efecto, diversos detalles compositivos hacen pensar en esta stampa como punto de partida para el alcaláino, disponiendo a los personajes en círculo, en torno a una mesa de patas

195 J. PALOMERO PÁRAMO. *Art. cit.* [2005], pp. 358-359. El autor apunta una segunda fuente de inspiración para este relieve: la stampa de Cornelis Cort sobre composición de Federico Zuccaro. Aunque la figura femenina del ángulo inferior izquierdo pudiera relacionarse con el relieve montañésino, la figura de Simeón, tocado con la mitra, aparece en otros grabados del tema.

Johan Sadeler sobre composición de Martín de Vos. *Presentación en el templo*



avolutadas, arrodillando a María a la derecha y situando tras ella a san José, quien se descubre la cabeza y lleva el sombrero al pecho. El ejemplo es de gran interés, pues nos introduce en los mecanismos creativos del llamado *dios de la madera*, quien siempre trató de celar sus fuentes reelaborando las composiciones ajenas. De hecho, en este caso queda la figura del patriarca como testigo de la utilización de la fuente, pues el resto de elementos se han alterado en mayor medida. Por ejemplo, los personajes que en el grabado asoman tras la figura de Simeón –tocado con la mitra bicórnea– son sustituidos en el relieve por dos mujeres dialogantes, mientras que el muchacho de la candela es trasladado al otro extremo de la mesa, y una tercera muchacha es introducida a los pies de la escalinata, portando las ofrendas y subrayando la fuerte diagonal de la mesa, que también se ha simplificado respecto al modelo. Trayendo a colación las reflexiones de Peter Cherry acerca del método compositivo de Zurbarán¹⁹⁶, es cuanto menos enigmático que Montañés si, como todo parece indicar, se basó en esta fuente grabada, no se sirviera también de la línea de perspectiva ofrecida en el grabado. Es probable que el alcalaíno, al prescindir del fondo arquitectónico

196 P. CHERRY. *Art. cit.* [2005], p. 380, n. 3.

Juan Martínez Montañés. *Presentación en el templo*, 1606 (Semidestruido). Parroquia de San Francisco. Huelva



del templo, necesitara forzar la diagonal para distribuir los personajes con mayor libertad entre la parte inferior y superior del cuadro, descomgestionando así el centro de la composición, que en la fuente original está excesivamente cargado de personajes. El efecto, sin embargo, genera una composición mucho menos verosímil y una perspectiva no ilusionista. Por eso cabría plantearse si no se trata de un efecto deliberadamente buscado por el escultor, que antepone criterios de legibilidad iconográfica a cuestiones de representación espacial.

Entre las series grabadas realizadas sobre dibujos de Martín de Vos se encuentran varios apostolados. Recientemente Lázaro Gila¹⁹⁷ ha realizado una de las aportaciones más importantes al campo de las fuentes grabadas en la escultura, desvelando que el apostolado de la capilla Mayor de la catedral de Granada, tallado en su mayor parte por Bernabé de Gaviria, se inspira directamente en una de estas series grabadas diseñadas por Martín de Vos y que fue llevada a la stampa en varias ocasiones por Johan y Anton Wierix, Hendrick Goltzius y Tomás de Leu¹⁹⁸. Por desgracia, no se ha con-

197 L. GILA MEDINA. *Art. cit.* [2010], pp. 195-202. Los ocho primeros apóstoles son de 1611-1613, otros dos fueron entregados en 1616 y los dos últimos son posteriores y de otra mano, quizás de Alonso de Mena. Con anterioridad, León Coloma había relacionado algunas de estas esculturas con un apostolado de Goltzius, también abierto sobre composiciones de Martín de Vos, pero que conforma una serie distinta a la que utilizó Gaviria. Cfr. M. A. LEÓN COLOMA. "La Escultura en la Catedral de Granada", en A. CALVO CASTELLÓN *et al.* *La Catedral de Granada, la Capilla Real y la Iglesia del Sagrario*, t. I. Granada: Cabildo Metropolitano de la Catedral, 2007, pp. 267-269.

198 Z. VAN RUYVEN-ZEMAN y M. LEESBERG (comp.) y J. VAN DER STOCK y M. LEESBERG (eds.). *Ob. cit.* [2003],

Hieronymus Wierix sobre composición de Martín de Vos
Santiago el menor



servado la escritura de concierto de este magno conjunto, documento que podría ayudarnos a desvelar si los modelos vinieron impuestos por los mismos capitulares o se trató simplemente de una elección de Gaviria. Las esculturas que siguen más de cerca las fuentes grabadas son el *San Andrés* y el *Santiago el menor*¹⁹⁹. Especial interés reviste

parte I, pp. 25 y ss., cats. 1154-1167.

199 Aunque no existe consenso acerca de la identificación de los apóstoles, de su cotejo con los grabados se desprende que Gaviria siguió puntualmente la iconografía aportada por la estampa, incluidos los atributos iconográficos. Corrobora esta hipótesis la disposición de las figuras en la capilla mayor, orde-

Pág. siguiente
Bernabé de Gaviria. *Santiago el menor*, 1611-1616
Catedral. Granada

este último, emparentado con modelos de la Antigüedad clásica. En efecto, el recurso de cruzar los pies y balancear el peso hacia un elemento auxiliar se remonta a la estatuaria griega y romana, en la que era utilizado para expresar el estado de aflicción del personaje representado²⁰⁰. El modelo es recuperado durante el Renacimiento, visto en Italia por un manierista como Martín de Vos, quien las reutiliza en Amberes para diseñar imágenes sagradas que son llevadas a la estampa, y que finalmente son copiadas por un escultor del siglo XVII como Gaviria en la catedral de Granada, lo que nos da buena cuenta del itinerario que ciertos modelos recorren en el tiempo y en el espacio.

Martín de Vos también diseñó series iconográficas de la vida de Cristo, como la *Virtutes Iesu Christi Filii Dei*, publicada en Amberes en 1588 y grabada por Johan y Rafael Sadeler²⁰¹. La estampa número seis de este álbum se dedica al episodio de la Transfiguración y fue la fuente grabada utilizada para tallar un relieve del mismo tema aparecido en el mercado anticuario, de discreta calidad artística pero que nos sirve para ilustrar la influencia de Vos en el arte andaluz. Romero Torres estima que se trata de uno de los tableros pertenecientes al desaparecido retablo de la Trinidad que Diego López Bueno realizó para el convento sevillano de las Santas Justa y Rufina (1600-1602),

nados según su relevancia y orden en el calendario litúrgico: Pedro y Pablo, los primeros en importancia, en la embocadura, seguidos de izquierda a derecha por Andrés, Santiago el Mayor, Juan, Tomás, Santiago el Menor, Felipe, Bartolomé, Mateo, Simón y Judas Tadeo. Cfr. L. RÉAU. *Iconografía del arte cristiano*, t. II, vol. III [Iconografía de los santos]. Barcelona: Del Serbal, 1997, p. 137.

200 La Prof. García Gainza apuntó con indudable acierto la deuda del *Ecce Homo* de Alonso Berruguete del Museo Nacional de Escultura con la composición del *Mercurio* de los Uffizi. Vid. M. C. GARCÍA GAÍNZA. *Art. cit.* [2002], p. 20. Este recurso fue adoptado por el propio Rafael en su diseño para representar, sorprendentemente, a la Fortaleza (grabada por Raimondi), lo que demuestra ya cómo entonces muchos de los significados gestuales de la escultura antigua se habían perdido. Cfr. K. OBERHUBER (ed.). *Ob. cit.* [1978], t. 27, vol. 14 (parte 2), cat. 289 (295).

201 I. DE RAMAIX. *Johan Sadeler I*, en W.L. STRAUSS (ed.). *The Illustrated Barstch*, vol. 70 (parte 2). Nueva York: Abaris Books, 2001, pp. 307-308, cat. 430.



Johan Sadeler sobre composición de Martín de Vos. *Transfiguración*



considerando sin embargo que la parte escultórica habría correspondido a Miguel Adán²⁰². Aunque este autor baraja la posibilidad de la existencia de una fuente común con la *Transfiguración* tallada por Montañés para el retablo de Jerez de la Frontera, el grabado de Johan Sadeler que aquí señalamos no guarda relación con aquel relieve.

El escultor ha tomado con total fidelidad las figuras de Moisés y Elías que flanquean a Cristo, así como el apóstol que aparece en la esquina inferior derecha. La correspondencia es prácticamente directa, reflejando las mismas actitudes de los personajes y apareciendo vestidos con el mismo tipo de ropajes y plegados. El resto de las figuras de la escena han sido parcialmente modificadas: Cristo mantiene idéntica pose pero aparece sin el manto; el apóstol del ángulo inferior izquierdo, que identificamos con san Pedro, aparece genuflexo y no recostado; y el tercer apóstol ha sido movido al lado contrario, aunque invirtiendo

Miguel Adán (?). *Transfiguración*, ca. 1600-1602
Comercio de arte



la composición. También existe una diferencia fundamental entre la estampa y el relieve, pues el formato es mucho más estilizado en este último caso al tener que acomodarse a uno de los recuadros del retablo. Este pie forzado, sin embargo, lleva al escultor a realizar una separación más nítida entre el plano terrenal y el plano celestial, redundando en una composición más clara y legible en consonancia con los dictados de Trento.

A la hora de valorar el impacto de las fuentes flamencas en la plástica andaluza hay que recordar el impacto que debieron causar las famosas *Imágenes de la Historia Evangélica* del jesuita Jerónimo Nadal, cuya edición príncipe data de 1593. La intención del jesuita mallorquín no era otra que acompañar el texto doctrinal con imágenes sobre las que reflexionar antes de la lectura, en clara sintonía con las propuestas ignacianas de

composición de lugar. Este álbum de estampas, que habría de servir de complemento a las *Adnotationes et meditationes* de Nadal, constituye la obra cumbre de los hermanos Wierix, encargados de grabar la práctica totalidad de las estampas. No obstante, los dibujos sobre los que se abrieron las planchas fueron suministrados por los mismos jesuitas desde Roma, por lo que en última instancia su estilo remite a las soluciones italianas del manierismo reformado²⁰³.

Cunnar apreció la influencia de la estampa número cinco, dedicada a la *Circuncisión Christi*, en la pintura del mismo tema que Zurbarán realizó para el retablo de la cartuja de Jerez (1639, Museo de Grenoble)²⁰⁴. También Arce pare-

202 J. L. ROMERO TORRES. "Miguel Adán and Diego López Bueno. 10. The Transfiguration of Christ on Mount Tabor", en *The Mystery of Faith...*, cat. 10. La pieza pasó por la galería Coll & Cortés.

203 Vid. la ed. prologada por A. Rodríguez G. de Ceballos, P. JERONIMO NADAL. *Imágenes de la Historia Evangélica*. Barcelona: El Albir, 1975.

204 E. R. CUNNAR. "Jerome Nadal and Francisco Pacheco: A print and a verbal source for Zurbarán's Circumcision", en

Francisco de Zurbarán. *Circuncisión*
1639. Museo. Grenoble



Hieronymus Wierix. *Circuncisión*, estampa
nº 5 de las *Imágenes de la Historia Evangélica*
de J. Nadal



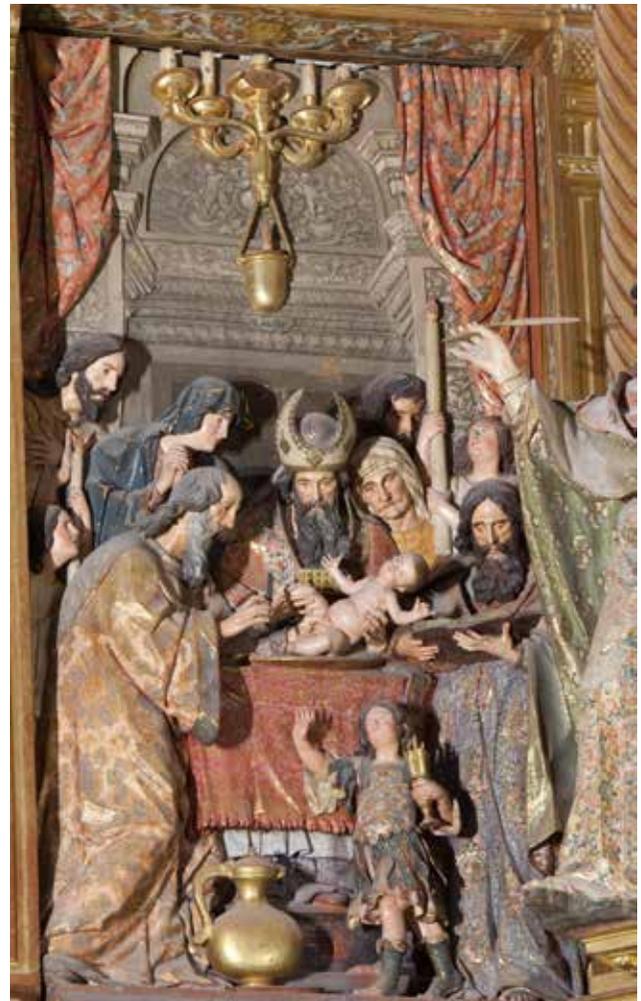
ce haber sacado elementos de esta estampa grabada por Hieronymus Wierix para el altorrelieve que poco después talló para el retablo de San Miguel de la misma ciudad²⁰⁵. Como se dijo más arriba, para la arquitectu-

ra templaria el flamenco utilizó claramente la estampa de Cort sobre composición de Zuccaro. Por lo que respecta al grupo inferior, al igual que ocurre en la estampa (y a diferencia de la mayoría de representaciones del tema, donde los personajes aparecen escalonados) Arce sitúa en el centro de la composición a uno de los sacerdotes (tocado, como en el grabado de Cort, con la mitra bicórnea) que sostiene al Niño sobre una mesa circular, sirviendo de potente eje de simetría en torno al cual se articula el resto de la escena. Un segundo sacerdote en pie procede a circunci-

José de Arce. *Presentación en el templo*, 1641-1648
Iglesia de San Miguel. Jerez de la Frontera (Cádiz)
Fotografía del autor

dar al Niño, mientras los padres contemplan a la izquierda y un paje chico aparece delante de la mesa, personajes cuya disposición parece estar sacada de esta estampa. Es interesante el uso de la misma fuente por Arce y Zurbarán, como también ya advertimos con el ángel de la *Anunciación* de Cort. No sería de extrañar que en realidad el escultor se haya inspirado directamente en la pintura del extremeño, que con total seguridad conoció, pues existen ciertos detalles, como la actitud del Niño con los brazos abiertos o la inversión del sacerdote a la izquierda, que están ausentes en la estampa de Hieronymus Wierix y sí aparecen en la pintura de Zurbarán.

Al margen del verdadero propósito aleccionador de las *Imágenes* del padre Nadal, parece claro que



Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar, 38. Zaragoza: Instituto Camón Aznar, 1998, pp. 105-112; B. NAVARRETE PRIETO. *Ob. cit.* [1998], p. 50; O. DELENDÁ. *Francisco de Zurbarán 1598-1664: Catálogo razonado y crítico*, vol. I. Madrid: Fundación Arte Hispánico, 2009, pp. 392-395, cat. 123.

²⁰⁵ E. de los Ríos menciona esta fuente grabada, además de otras, pero solo contempla su influencia para la colocación del Niño sobre la mesa de altar. E. DE LOS RÍOS MARTÍNEZ. *Ob. cit.* [2007], p. 73.

Juan Martínez Montañés. *Predicación del Bautista*, del retablo de San Juan Bautista, 1610-1622
Iglesia de la Anunciación. Sevilla. Fotografía del autor



Hieronymus Wierix. *Predicación del Bautista*
(Detalle) Estampa nº 10 de las *Imágenes de la Historia Evangélica* de J. Nadal



debieron constituir una cantera de soluciones iconográficas para los artistas, quienes pudieron recurrir a ellas como punto de partida para elaborar sus propias composiciones. Éste puede ser el caso de Montañés, cuyo relieve de la *Predicación del Bautista*, perteneciente a las historias de San Juan del mencionado retablo de la iglesia de la Anunciación (Sevilla)²⁰⁶, bien pudo concebirse a partir la estampa número diez del repertorio de Nadal. Aunque no pueda señalarse un caso de correspondencia formal y compositiva, existen ciertos ingredientes iconográficos en el relieve, como la mujer recostada con el niño en brazos que cierra la composición a modo de *repoussoir* o la soldadesca con picas al fondo, que traen claros recuerdos de la estampa.

²⁰⁶ Estos relieves reelaboran en su mayoría los realizados previamente para el retablo del Bautista de la catedral de Lima. J. HERNÁNDEZ DÍAZ. *Ob. cit.* [1987], pp. 126-141.

Philips Galle sobre composición de Stradanus
San Pablo ante Festus y Agripa



Mucho más cercana creemos la relación existente entre el relieve de la *Comparecencia ante Herodes* de este mismo retablo y la estampa de *San Pablo ante Festus y Agripa*, grabada por Philips Galle sobre composición de Stradanus y perteneciente al álbum *Acta Apostolorum*²⁰⁷. Montañés actuaría aquí como el pintor «aprovechado», tomando de la estampa original solo aquellos elementos que le interesan, invirtiendo alguno de ellos para construir una nueva historia. En este caso la composición queda reducida al mínimo, limitándola a tres personajes: el Bautista, Herodes y un soldado, los dos últimos probablemente sacados del grabado. La figura del rey está sentada sobre un sillón avolutado con las piernas cruzadas y dispuesto sobre una pronunciada escalinata, como aparece en la estampa, mientras que el soldado virado en tres cuartos que aparece bajo él también parece remitir al que aparece en el extremo izquierdo de la estampa, ataviado con una indumentaria militar semejante, como el yelmo tocado de plumas o el mango de la espada con cabeza de halcón.

Por lo que llevamos visto hasta ahora, las estampas flamencas sirvieron a los escultores andaluces tanto para copiar composiciones completas como para inspirarse en la

²⁰⁷ M. SENLINK (ed.). *Philips Galle, parte II*, en *The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700*. Rotterdam: Sound & Vision Publishers—Rijksmuseum Amsterdam, 2001, pp. 92 y 126, cat. 218.

Juan Martínez Montañés. *Comparecencia ante Herodes*, del retablo de San Juan Bautista, 1610-1622. Iglesia de la Anunciación. Sevilla
Fotografía del autor



distribución de las figuras o copiar detalles concretos. Sin embargo, también cabría valorar su incidencia en el arte andaluz desde el punto de vista iconográfico. En efecto, la circulación de grabados con temas infrecuentes en España o dedicados a iconografías de nuevo cuño –por ejemplo los ciclos dedicados a los nuevos santos canonizados– no tuvo que ser ajena a la realidad de los escultores andaluces, cuando no le serían suministrados por el propio cliente.



Juan Martínez Montañés. *Batalla de los ángeles*, 1617-1640. Iglesia de San Miguel. Jerez de la Frontera (Cádiz) Fotografía del autor

Johan Collaert sobre composición de Martín de Vos
Batalla de los ángeles (Detalle)



arcángel titular de la parroquia contra Lucifer y los ángeles caídos (1641)²⁰⁸. La representación, única en el barroco andaluz, no encuentra un claro paralelo formal en las estampas grabadas, pero innegablemente el modelo iconográfico pudo llegarle de Flandes. Además de la dinámica composición de Rubens, grabada por Lucas Vorsterman, existe una estampa anterior grabada por Johan Collaert sobre composición de Martín de Vos²⁰⁹ que guarda un cierto parentesco con la representación montañésina, sobre todo en lo que respecta al plano superior o celeste, donde irrumpe el arcángel san Miguel blandiendo la espada flamígera, mientras es asistido por dos ángeles reclinados que generan una composición fuertemente simétrica. Esta agrupación tripartita es la que aparece en el altorrelieve montañésino, aunque desde luego son más los puntos que lo separan de la estampa, como los seres demoniacos de la mitad inferior, en el relieve convertidos en unos seres antropomorfos que constituyen uno de los capítulos más originales de la escultura andaluza.

Ya se comentó antes cómo la iconografía de la *Trinidad en la Tierra* –al igual que otras iconografías de la Sagrada Familia, como el Retorno de la Huida a Egipto– tuvo cierta popularidad en el imaginario flamenco de la Contrarreforma, que pudo penetrar en una ciudad portuaria como Sevilla, donde se comerciaba con estampas y existía una colonia de nación flamenca. Otro tema iconográfico que, a pesar de sus orígenes medievales, sería recuperado en este momento por los grabadores neerlandeses es el de la *Batalla de los ángeles*. Martínez Montañés talló el relieve central del primer cuerpo del retablo mayor de San Miguel en Jerez de la Frontera representando la lucha del

²⁰⁸ J. HERNÁNDEZ DÍAZ. *Ob. cit.* [1987], p. 247.

²⁰⁹ C. SCHUCKMAN (comp.) y D. DE HOOP SCHEFFER (ed.). *Maarten de Vos*, parte II, en *Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700*, vol. 46. Rotterdam-Amsterdam: Sound & Vision Interactive-Rijksmuseum, 1995, p. 6, cat. 754

Alonso de Mena. *Visión apocalíptica de San Juan en la isla de Patmos*. Iglesia de San Juan Evangelista. Mancha Real (Jaén)
Fotografía Lázaro Gila Medina



Otro tema iconográfico cultivado en las artes del primer barroco fue el de *San Juan Evangelista en la isla de Patmos*, íntimamente relacionado con el culto a la Inmaculada Concepción. Se le suele representar sedente redactando el Apocalipsis, junto al águila que le sujeta el tintero, mientras tiene lugar su revelación de la Mujer apocalíptica (Ap 12, 1-6). Esta propuesta iconográfica fue difundida por varias estampas flamencas, como la de Johan Sadeler abierta sobre dibujo de Martín de Vos²¹⁰, que se ha señalado como posible fuente de inspiración iconográfica de Velázquez en su cuadro de la National Gallery de Londres (ca. 1618)²¹¹. Un esquema semejante al de la estampa aparece en el relieve pétreo de la portada principal de la parroquial de Mancha Real (Jaén), escultura que precisamente ha sido atribuida al escultor

210 I. DE RAMAIX. *Ob. cit.* [2001], p. 113, cat. 307.

211 A. MARTÍNEZ RIPOLL. “El *San Juan Evangelista en la isla de Patmos* de Velázquez y sus fuentes de inspiración iconográfica”, en *Areas. Revista de Ciencias Sociales*, 3-4. Murcia: Universidad, 1983, pp. 201-208.

Johan Sadeler sobre composición de Martín de Vos *Visión apocalíptica de San Juan en la isla de Patmos*



granadino Alonso de Mena por Lázaro Gila en otra parte de este libro.

Mayores dificultades entrañaba la representación de este asunto en la escultura exenta, aunque no por ello sería menos trabajado. De hecho, las religiosas sevillanas, entusiastas del culto sanjuanista, encargarían a Mesa y Montañés diversas imágenes

de talla completa del Evangelista durante la primera mitad del siglo XVII. Muchas de ellas las podemos agrupar en un ramillete que responde a un mismo modelo o patrón compositivo: el santo sedente, con la mirada al cielo en el momento de la visión, mientras eleva una de sus piernas sobre una peña para apoyar el libro o pergamino. Exceptuando la imagen de Montañés para Santa Paula, conservada in situ, el resto se encuentran hoy repartidas por diferentes iglesias, colecciones y museos²¹². Todas ellas se conciben con voluminosos mantos, que confieren a las figuras una apariencia maciza y un apreciable perfil tra-

212 Entre las imágenes atribuidas a Juan de Mesa se cuentan la de la iglesia sevillana de San Marcos (el santo titular de la parroquia, en origen un San Juan según A. Torrejón), la de la iglesia de Santa María de Estepa, la de la colección Lafita (muy mutilada) y la del Museo de Escultura de Valladolid, esta última de atribución dubitada entre Montañés y Mesa. Cfr. E. DÍAZ FERNÁNDEZ. “Juan de Mesa en el convento de Santa Clara de Estepa. Propuesta de atribución de una imagen de San Juan Evangelista”, en A. VILLAR MOVELLÁN y A. URQUIZAR HERREA (eds.). *Juan de Mesa (1627-2002): Visiones y revisiones* [actas del congreso Córdoba-La Rambla, 2002]. Córdoba: Universidad, 2003, pp. 345-358; A. TORREJÓN DÍAZ. “La iconografía de San Juan Evangelista en la obra de Juan de Mesa: revisiones y nuevas atribuciones”, en *Ibidem*, pp. 371-378; M. A. MARCOS VILLÁN. “74. San Juan Evangelista”, en M. BOLAÑOS (dir.). *Ob. cit.* [2009], pp. 220-221.



Pág. anterior

Juan de Mesa. *San Juan en Patmos*, primer cuarto del siglo XVII, ca. 1615-1627. Iglesia de Santa María. Estepa (Sevilla) Fotografía del autor

Juan Martínez Montañés. *San Juan Evangelista*, 1637. Convento de Santa Paula. Sevilla. Fotografía J. Carlos Madero López



pezoidal. Aunque no podamos entablar un claro paralelo formal con ningún grabado concreto, sí es posible rastrear la presencia de esta iconografía en estampas del mundo flamenco, como la mencionada de Sadeler o las grabadas por Johan Wierix o Collaert²¹³. Precisamente en todas ellas

²¹³ A. DIELS y M. LEESBERG (comp.) y M. LEESBERG y A. BALIS (eds.). *The Collaert Dynasty*, parte III, en *The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700*. Ouderkerk aan den IJssel-Amsterdam: Sound & Vision Publishers, 2005, p. 201, cat. 677.

Collaert. *San Juan en Patmos*



acompaña a la izquierda el atributo parlante del águila, que sostiene el tintero en el pico para que el Evangelista pueda mojar la pluma. Es un detalle que todavía se conserva en el ejemplar de Santa Paula y que las otras han podido perder a lo largo del tiempo.

Siguiendo con las propuestas de carácter iconográfico, durante el siglo XVII se popularizó el uso de la columna baja en el tema de la Flagelación, reproduciendo el balaustre que había llevado el cardenal Colonna de Jerusalén hasta la basílica romana de Santa Práxedes y en el que, según la tradición piadosa, habría sido azotado Jesús. Su utilización en la plástica barroca, además de constituir un argumento de autoridad iconográfica, propiciaba la inclinación del cuerpo torturado de Cristo, incidiendo en los aspectos dramáticos de la escena. La penetración de este elemento en la plástica andaluza nuevamente pudo deberse a la circulación de estampas. En concreto, existe una de Anton Wierix sobre composición de Martín de Vos²¹⁴

²¹⁴ Z. VAN RUYVEN-ZEMAN y M. LEESBERG (comp.) y J. VAN DER STOCK y M. LEESBERG (eds.). *Ob. cit.* [2003], parte I, p. 167, cat. 588.

Alexander Voet I sobre composición de Abraham van Diepenbeeck.
Cristo a la columna

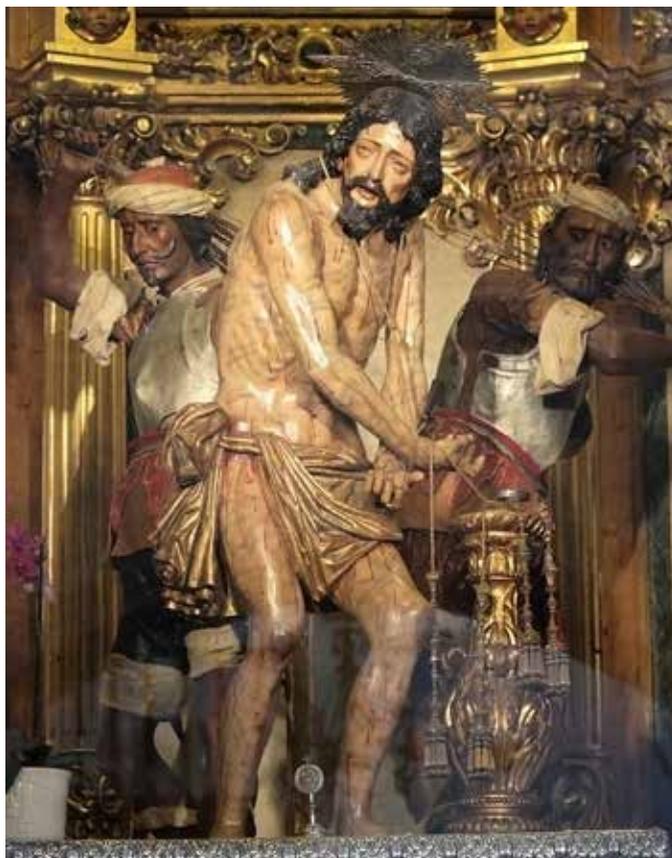


en la que ya aparece la columna baja delante de la figura maniatada de Cristo, aunque más nos interesa la estampa de Alexander Voet I sobre composición de Abraham van Diepenbeeck²¹⁵, que guarda una cierta semejanza con las propuestas del escultor Alonso de Mena en las versiones del Flagelado que se le atribuyen en Santa Fe (Granada) y Priego de Córdoba (ca. 1640).

Dejando a un lado las experiencias del manierismo nórdico y estas últimas propuestas de carácter iconográfico, habría que valorar la influencia que las estampas barrocas de Flandes pudieron ejercer en la escultura andaluza. La pintura de Rubens en este sentido tuvo un indudable impacto en el barroco español, debido en parte a la recepción de sus propias pinturas en la Corte y en otros escenarios privilegiados, pero sobre todo a la llegada masiva de

²¹⁵ C. SCHUCKMAN (comp.) y D. DE HOOP SCHEFFER (ed.). *Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700*, vol. 42. Roosendaal-Amsterdam: Koninklijke van Poll-Rijksmuseum, 1993, p. 8, cat. 2.

Alonso de Mena. *Cristo a la Columna*, ca. 1640. Iglesia de San Francisco Priego de Córdoba. Fotografía del autor



estampas abiertas sobre sus composiciones²¹⁶. El maestro flamenco, consciente del innegable poder de la imagen impresa, se supo rodear de los mejores grabadores para reproducir sus pinturas, dando pie a uno de los capítulos más fecundos de la historia del grabado. Este celo de Rubens por controlar la producción no evitó que pronto surgieran copias fraudulentas de estas estampas, lo que da buena cuenta del prestigio y la popularidad que éstas llegaron a alcanzar en el mercado.

Angulo, con mucha intuición, ya señaló la influencia del maestro

flamenco en el escultor José de Arce. Al respecto del retablo de San Miguel en Jerez de la Frontera, E. de los Ríos ha acertado a identificar que el relieve de la *Adoración de los Pastores* se basa esencialmente en una estampa de la *Natividad* grabada por Schelte A. Bolswert sobre composición de Rubens²¹⁷, estampa que también fue utilizada por fray Juan del Santísimo Sacramento para su *Nacimiento*

²¹⁶ Bien ilustradores en este sentido son los artículos repetidamente mencionados de M. S. SORIA. *Art. cit.* [1948]; E. OROZCO DÍAZ. "Juan de Sevilla y la influencia flamenca en la pintura española", en *Goya*, 27. Madrid: Museo Lázaro Galdiano, 1958, pp. 145-150; A. E. PÉREZ SÁNCHEZ. "Rubens y la pintura Barroca española", en *Goya*, 140-141. Madrid: Museo Lázaro Galdiano, 1977, pp. 86-109. Para el caso andaluz, *vid.* B. NAVARRETE PRIETO. *Ob. cit.* [1998], p. 183 y ss.

²¹⁷ E. DE LOS RÍOS MARTÍNEZ. *Ob. cit.* [2007], p. 68.

Schelte A. Bolswert sobre composición de Rubens. *Natividad*

Abajo

Lucas Vorsterman sobre composición de Rubens. *Adoración de los pastores*



del Carmelo cordobés de San Cayetano²¹⁸. No hay duda de que el escultor tomó de la estampa la figura arrodillada de María y la imagen de José, ataviado con la característica capa envolvente que se cruza por delante, tan propia de la moda flamenca, y apoyado en un bastón (del que solo queda el mango en el relieve). También los animales han sido copiados puntualmente, pero ha alterado la perspectiva del pesebre para

mejorar la visibilidad del Niño. Para representar el tema exigido, el escultor ha dispuesto un cordero como ofrenda y cuatro pastores arremolinados al fondo, dejando, en contra de la iconografía habitual, a los padres en primer plano y, en fin, consiguiendo una propuesta de gran originalidad a partir de la combinación de diferentes estampas. Como ya se expuso, la gloria superior está sacada de diferentes estampas de Cort sobre composiciones de Federico y Taddeo Zuccaro. A propósito de la mujer que asoma a la derecha, sujetando un cántaro con la cabeza, se ha se-



218 B. NAVARRETE PRIETO. *Ob. cit.* [1998], p. 206.

José de Arce. *Adoración de los pastores*, 1641-1648

Iglesia de San Miguel, Jerez de la Frontera (Cádiz) Fotografía del autor



ñalado su deuda con el mundo de Rubens, vinculándose en concreto con la pastora que aparece en la *Adoración de los pastores* del Museo de Marsella (1617), pintura que fue difundida a través de la estampa de Lucas Vorsterman²¹⁹. Sin descartar esta influencia rubeniana, del examen de las

219 D. ANGULO IÑIGUEZ. *Ob. cit.* [1927], p. 2; E. DE LOS RÍOS MARTÍNEZ. *Ob. cit.* [2007], p. 70; F. VALIÑAS LÓPEZ. *La Navidad en las artes plásticas del Barroco español: la escultura*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2007, p. 293.

José de Arce. *Adoración de los Magos*, 1641-1648
Iglesia de San Miguel, Jerez de la Frontera (Cádiz) Fotografía del autor

Paulus Pontius sobre composición de Gerard Seghers
Adoración de los Magos, 1631

estampas italianas, flamencas y holandesas del período se desprende que la inclusión de esta figura femenina, sujetando un cántaro o un cesto de mimbre, llegó a convertirse en un verdadero *leitmotiv* del tema iconográfico.

También del relieve compañero de la *Adoración de los magos* se había advertido desde antiguo su fuerte sabor flamenco. Angulo relacionó este relieve con la *Epifanía* de Rubens pintada para la iglesia de San Miguel de Amberes, mientras que E. de los Ríos pensó que Arce se había basado en hasta cinco estampas para su composición²²⁰. Aunque las intuiciones iban bien encaminadas, hasta el momento no se había encontrado la auténtica fuente de inspiración. Precisamente uno de los ejemplos más palmarios de cuantos ofrecemos en este capítulo es el hallazgo de la estampa que sirvió al escultor para concebir la práctica totalidad de la composición. Se trata de una *Adoración de los magos* grabada por Paulus Pontius a partir del cuadro de altar que Gerard Seghers pintó para la iglesia de Nuestra Señora en Brujas²²¹. No hay duda de que fue ésta la estampa utilizada para disponer las figuras de la mitad inferior del relieve, copiando el grupo escalonado de la Sagrada Familia o el tierno detalle del Niño bendiciendo a Melchor, al igual que el resto de reyes, sus pajes y los dos soldados que aparecen detrás de Gaspar, quien coloca su pie en escorzo y dirige su mirada al espectador de forma idéntica a como lo hace en la estampa. También el tratamiento de las telas ha sido tomado con gran literalidad, aunque por el contrario algu-



nas expresiones de los personajes se han variado respecto a la fuente, suprimiendo por ejemplo el gesto dialogante de los soldados o elevando la mirada de Baltasar hacia el cielo. Las mayores diferencias se hallan en la parte superior de la escena, donde se ha suprimido el impetuoso grupo de jinetes del fondo y se ha alterado la disposición de la gloria angélica –donde se aprecia una intervención magistral de Arce–, aun manteniendo esa bella alternancia de *putti* y cabezas de querubines. La columnata también es eliminada de la escena, pues como vimos la disposición del fondo arquitectónico está sacada de otra estampa de Cornelis Cort sobre composición de Giulio Clovio, en cuyo vano superior aparece ese personaje anecdótico que, muy probablemente, nos remite a las dos pequeñas figuras que asoman entre las columnas del grabado de Pontius.

En los cuatro altorrelieves del retablo de Jerez, Arce ofrece una original síntesis entre las fuentes del manierismo italiano y las nuevas propuestas barrocas que venían de Flandes. A este respecto, llama la atención la temprana uti-

²²⁰ D. ANGULO IÑIGUEZ. *Ob. cit.* [1927], p. 2 y E. DE LOS RÍOS MARTÍNEZ. *Ob. cit.* [2007], p. 76.

²²¹ D. BIENECK. *Ob. cit.* [1992], p. 186, cat. A71A.

Paulus Pontius sobre composición de Rubens. *Cristo crucificado*Juan Bautista del Castillo. *Cristo de las Penas*, ca. 1650
Iglesia de San Pedro. Antequera (Málaga)

lización de las estampas del mundo rubeniano por un escultor, pues, si bien estos recursos ya empezaron a ser empleados por los pintores sevillanos en el segundo cuarto del siglo XVII, su impacto en la escultura andaluza del siglo XVII resulta más difícil de evaluar. Desde luego, no es de extrañar la utilización de estampas rubenianas en un escultor de origen neerlandés como Arce, que ya pudo traerlas consigo desde su Flandes natal (la estampa de Pontius data de 1631) o bien pudo adquirirlas con posterioridad a través de los mercaderes asentados en Sevilla, ciudad donde a buen seguro tuvo que relacionarse con los comerciantes de nación flamenca.

Tras pasado el ecuador de la centuria, se detecta el uso de otra estampa de Paulus Pontius sobre composición de Rubens, el *Cristo expirante*, que pudo servir como fuente de inspiración iconográfica y formal a un escultor de un foco menor como el antequerano Juan Bautista del Castillo, según ha puesto de manifiesto Romero Torres²²². A este escultor se le atribuye la hechura del *Cristo de las Penas* de la iglesia de San Pedro de Antequera, cuya composición guarda un paralelo más que aceptable con esta propuesta rubeniana que tuvo una notable repercusión en los Países Bajos, alcanzando al propio Van Dyck. La estampa también tuvo que ser conocida en Andalucía, pues la batalla que se libra tras el Crucificado, donde aparecen los ángeles combatiendo al Pecado y la Muerte²²³, cabe relacionarla con las propuestas iconográficas de los crucificados de Pedro Atanasio Bocanegra, mencionando en concreto el que cuelga sobre uno de los muros internos de la fachada de la catedral de Granada. La escultura del Cristo crucificado, aunque de evidentes

desproporciones y en nada relacionable con el estilo sensual y barroquizante del

maestro flamenco, ocupa un lugar singular en la escultura andaluza del siglo XVII al acercarse al mal llamado prototipo del «Cristo jansenista», tan cultivado en los crucifijos de marfil, disponiendo los brazos en la cruz casi de manera vertical, como también hace Rubens en la estampa. Precisamente por este detalle tampoco cabría descartar que la imagen se inspirara en modelos suministrados por la eboraria, teniendo en cuenta el aprecio que el clero y la nobleza andaluza sintieron por los crucificados realizados en materiales nobles como el bronce o el marfil.

Para concluir con este repaso a las fuentes gráficas cabría hacer mención a otros focos del mundo neerlandés, como el holandés, que también vivió su edad de oro del grabado en este momento. Los conflictos de religión en los Países Bajos y el descontento de la nobleza con Felipe II terminaron por desatar la rebelión de las Provincias Unidas a finales del siglo XVI. El triunfo de los calvinistas lógicamente reorientó la producción artística hacia nuevas temáticas, pero la estampa religiosa continuó cultivándose

²²² J. L. ROMERO TORRES. *Ob. cit.* [2011], p. 41.

²²³ I. M. VELDAMN y D. DE HOOPSCHEFFER (comp.) y K. G. BOON (ed.). *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450-1700*, vol. 17. Amsterdam: Van Gend & co, 1976, p. 150, cat. 11.

Willem van Swanenburgh sobre composición de Abraham Bloemaert. *San Pedro arrepentido*, 1611



Hermanos García. *San Jerónimo penitente*, 1628. Comercio de arte



por grandes grabadores como Hendrick Goltzius, Abraham Bloemaert, Jacob Matham o Jan Saenredam, que abrieron estampas sobre composiciones propias y de otros manieristas nórdicos. Aunque como ya demostró B. Navarrete, la aportación de estos grabadores también fue fundamental para la pintura andaluza del siglo XVII²²⁴, su vinculación con la escultura del período es más difícil de rastrear y por el momento no hemos conseguido hallar grandes ejemplos.

El único caso al que haremos mención es el de estampa de *San Pedro arrepentido* abierta por el grabador holandés Willem van Swanenburgh (1581-1612) sobre composición de Abraham Bloemaert²²⁵. Esta propuesta del apóstol sedente, con las manos entrelazadas y las piernas cruzadas a la altura de los tobillos, pudo servir de inspiración a los hermanos García para modelar una terracota de extraordinaria cali-

dad: el *San Jerónimo penitente* aparecido en el mercado del arte, fechado al dorso en 1628 y estrechamente vinculado con la serie de santos penitentes recortados sobre fragmentos de paisaje que Romero Torres atribuye a los hermanos escultores²²⁶. Esta pieza se inscribe en el más puro clasicismo barroco, combinando sabiamente la afectación

224 B. NAVARRETE PRIETO. *Ob. cit.* [1998], pp. 141-180.

225 M. G. ROETHLISBERGER. *Abraham Bloemaert and his sons: paintings and prints*, vol. I. Doornspijk: Davaco, 1993, p. 163, cat. 128.

226 J. L. ROMERO TORRES. *Art. cit.* [2009] y *The Mystery of Faith...*, cat. 5. La pieza pasó por la gallería Coll & Cortés.



Antonio del Castillo. *San Jerónimo penitente*, segundo tercio del siglo XVII. Herbert F. Johnson Museum. Ithaca

CONCLUSIONES

A lo largo de este capítulo hemos abordado el uso y funciones que la imagen grabada desempeñó en el ejercicio de la práctica escultórica en Andalucía de este primer barroco. Las estampas, que para tantos maestros vinieron a suplir las carencias de una correcta formación en dibujo, aparecen efectivamente documentadas en los inventarios de los escultores. Después de este examen de la escultura andaluza de la primera mitad del siglo XVII, puede afirmarse que efectivamente hubo escultores en los que se detecta claramente el uso de determinadas estampas, aunque el fenómeno no alcance ni mucho menos la dimensión alcanzada en el mundo de la pintura. En este sentido, las propias especificidades del arte escultórico hicieron que el campo fuera menos propicio para el auxilio en la imagen grabada, al menos en cuanto a préstamos formales se refiere. De hecho, la mayoría de los casos vistos corresponden a la escultura en relieve, de clara naturaleza pictórica, aunque también existen casos paradigmáticos de utilización de modelos grabados en la escultura de bulto, como ocurre en el Apostolado de la catedral de Granada.

Sobre el uso de las estampas, no puede hablarse de un tratamiento homogéneo, pues existen casos donde la copia es prácticamente literal y otros muchos donde solo se toman detalles muy concretos, tales como personajes, fondos arquitectónicos o tipos de indumentarias, que son utilizadas en un claro afán de decoro arqueológico. La reelaboración de las múltiples fuentes de inspiración y la capacidad de algunos artistas para celar sus recursos gráficos nos introduce de lleno en su universo creativo, donde solo los más dotados consiguieron hacer propio lo ajeno. En este sentido cabría recordar el caso de Martínez Montañés, quien si bien acusa una deuda con las estampas manieristas, nunca llegó a copiar composiciones completas, dándonos buena cuenta de su concienzudo método de trabajo. Entre los ejemplos vistos, probablemente el caso más singular lo constituyan los relieves que Arce talló para el retablo de la parroquia de San Miguel en Jerez de la Frontera, donde el escultor realizó un verdadero *collage* combinando fuentes del manierismo italiano con las

retórica del santo con una composición de marcado carácter clásico, extraída con bastante probabilidad de esta estampa de Bloemaert. El tipo físico del santo es similar al usado por los escultores en otros barros del mismo santo, pero también existe cierta correspondencia con el rostro de la estampa, aunque el san Pedro aparezca vestido. La recepción en Andalucía de este grabado es del todo probable, pues también advertimos la deuda de este modelo en algunos dibujos de *San Jerónimo* realizados por el cordobés Antonio del Castillo, pintor que precisamente sintió una fuerte fascinación por el universo formal de Bloemaert. El vínculo puede observarse con el dibujo conservado en el museo Herbert F. Johnson de Ithaca, pero también con los conservados en el Museo Puskin de Moscú y la Kunshtalle de Hamburgo, considerados todos ellos diseños preparatorios del cuadro del Prado (1655)²²⁷.

²²⁷ G. M. SMITH. *Spanish Baroque Drawings in North American Collections* [cat. exp.]. Kansas: The University of Kansas Museum of Art, 1974, cat. 9, p. 34; M. NANCARROW TAGGARD y B. NAVARRETE PRIETO. *Antonio del Castillo*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2004, pp. 101 y 322-324, cat. 99.

nuevas propuestas barrocas venidas de Flandes, donde ya triunfaba lo rubeniano.

Las estampas también deben ser valoradas como fuentes de inspiración iconográfica, pues resulta indudable que su bajo coste y su producción facilitó la divulgación de determinadas ideas y modelos, sirviendo como eficaz medio para la penetración de nuevas propuestas temáticas de la Contrarreforma, como es el caso de la *Trinidad en la Tierra*.

Desde un punto de vista formal y estilístico, las estampas de reproducción facilitaron la divulgación tanto de las esculturas de la Antigüedad clásica como la obra de los grandes pintores europeos, en un interesantísimo caso de transferencia cultural en Occidente. No deja de resultar sorprendente, quizás como rasgo de la propia cultura barroca, que los pintores y escultores del siglo XVII tuvieran a su alcance una pluralidad de estilos y fuentes de muy distinta procedencia que podían reelaborar e incluso combinar entre sí, favoreciendo un cierto «eclecticismo». De hecho, en el Seiscientos convivieron repertorios grabados de la estatuaria clásica con reproducciones de las mejores pinturas del Alto Renacimiento, propuestas goticistas del primer Renacimiento germánico junto a las del manierismo nórdico o italiano, además de las estampas estrictamente contemporáneas del mundo barroco de Rubens y los boloñeses, alternativas todas ellas a las que en poco tiempo se sumarán las del clasicismo francés.

Aunque tradicionalmente se hayan subrayado las rupturas que la escultura del siglo XVII experimenta, como la mayor atención a tipos físicos realistas o el uso de las nuevas policromías de tonos mates, queda claro que existe una enorme persistencia de los tipos compositivos de tradición clásica y manierista. Al fenómeno contribuyó, claro está, una cierta fuerza de inercia, que arranca de la esplendorosa plástica romanista de la anterior centuria y que se introduce hasta bien entrado el nuevo siglo, aunque, sin duda, la popularidad de las estampas germánicas, italianas y flamencas del siglo XVI entre los escultores andaluces contribuyó otro tanto a la pervivencia de estas fórmulas pretéritas. En este sentido, las estampas de Durero fueron fundamentales para configurar la vertiente patética y devocional de los hermanos García, magistralmente representada en su tema del *Ecce Homo*. El fenó-

meno alcanza verdadero interés si confrontamos el caso de estos escultores, avanzadilla del naturalismo andaluz, con el de pintores del primer naturalismo como Juan Sánchez Cotán o Zurbarán, para quienes las propuestas del maestro alemán también fueron significativas en su definición artística²²⁸. De todos modos, serían las fuentes del manierismo flamenco y, sobre todo, el italiano, las principales protagonistas de la plástica andaluza de este primer barroco, pudiendo citar como ejemplo más representativo la fortuna de las estampas de Cornelis Cort y su escuela sobre composiciones de Federico Zuccaro. La paulatina introducción de las estampas de Rubens y los aires renovadores que José de Arce y Alonso Cano introdujeron respectivamente en Sevilla (1636) y Granada (1652), marcarían los nuevos rumbos estéticos de la segunda mitad de siglo, que alumbrarían de lleno el pleno barroco.

La escultura andaluza, a pesar de sus múltiples especificidades, no estuvo, como durante un tiempo se llegó a pensar, aislada de lo que acontecía en Europa. Por el contrario, nuestros escultores también se sintieron permeables a la penetración de los modelos foráneos que ofrecían las estampas, e incluso cabría afirmar que en este primer momento los repertorios grabados hicieron más por la impregnación de los lenguajes europeos que la propia escultura foránea. De hecho, no será hasta la segunda mitad del XVII y, sobre todo, ya en el XVIII, cuando realmente despierte en Andalucía un incipiente coleccionismo de escultura de importación, cuyo impacto también está por calibrar.

228 B. NAVARRETE PRIETO. *Ob. cit.* [1998], p. 89.