



ABRIR PARTE II. II.2.-

II.3- Goltzius y Spranger

Goltzius y Spranger

Otro de los grabadores que más fue utilizado en Andalucía y en los principales focos pictóricos españoles durante todo el barroco, fue el artista alemán Hendrick Goltzius, nacido en la localidad alemana de Mühlbracht en 1558⁴⁹⁰, gran dibujante y sobre todo grabador, destacando sus dotes de creador en la invención de composiciones, que encontraremos usadas por los más variados artistas. En 1582 abrió su propio taller editorial con un gran número de colaboradores que le ayudaron a estampar infinidad de composiciones fruto de su invención. Su hijastro, el también grabador Jacob Matham, utilizaría también composiciones de su padraastro contribuyendo igualmente a la difusión de sus modelos. Goltzius se formó principalmente en la localidad holandesa de Haarlem, gran foco de actividad artística, interpretando múltiples diseños del romanismo de Maarten van Heemskerck⁴⁹¹. También estuvo muy en contacto con el grabador Philippe Galle al que tanto debe Zurbarán, que también utilizaría composiciones de Goltzius. En 1583 Karel van Mander introdujo a Goltzius en el mundo de los dibujos y composiciones de Bartholomeus Spranger, influyéndole en el ímpetu del nuevo estilo que caracterizaría a

⁴⁹⁰ Para Goltzius véase su biografía en; Karel van Mander, Schilderboek, Alkmaar, 1604. Posteriormente Strauss, W.L., Hendrik Goltzius. Complete engravings, etchings, woodcuts, New York, 1977

⁴⁹¹ Anderson, J.; "Haarlem and the Netherlands in the late Sixteenth Century" en Hendrick Goltzius and the Classical Tradition, University of Southern California, 1992, pp. 14-19

los manieristas de la escuela de Praga⁴⁹². Hacia 1590 Goltzius pasa a Italia donde tomaría nota de la técnica y los modelos del holandés Cornelio Cort que se encontraba trabajando allí. El estilo de Goltzius queda configurado por la influencia de artistas tanto flamencos, alemanes e italianos, sabiendo digerir las aportaciones y ayudando a crear su propio estilo, que influirá profundamente en la obra de Jan Müller y Abraham Bloemaert, artista éste último al que dedicaremos un apartado especial pues será fundamental en Murillo. En Haarlem pasará Goltzius sus últimos días recibiendo allí en 1595 el privilegio imperial que prohibía la copia de sus grabados en todo el imperio por un periodo de seis años. Sus estampas se vendieron principalmente en Roma, Paris y Londres⁴⁹³, muriendo el artista en 1617 en Haarlem, ciudad donde desarrolló gran parte de su producción⁴⁹⁴. Antes de la muerte de Goltzius sus composiciones eran famosas y utilizadas en la Sevilla de fines del siglo XVI. Sorprende realmente la rapidez con que las estampas circulaban por los diferentes países en manos de libreros y comerciantes. Los circuitos comerciales a manos de franceses y flamencos

⁴⁹² Para la escuela de Praga véase; Dacosta Kaufmann, T.; L'école de Prague, Paris, 1985. Casi todos los críticos señalan este periodo de influencia de Spranger en Goltzius que tan importante sería también para algunos pintores sevillanos como ya veremos. Para Goltzius y Spranger véase también Hendrix, L.; "Coquering illusion: Bartholomeus Spranger's influence in Venus and Mars surprised by Vulcan by Hendrick Goltzius" en Hendrick Goltzius..., Opus Cit., 1992, pp. 66-72. También Bialler, N.; Chiaroscuro Woodcuts. Hendrick Goltzius (1558-1617) and his time, Amsterdam, 1993, p. 80

⁴⁹³ González de Zárate, J.M.; Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial, Instituto Ephialte, Vitoria, 1994, T.VI, pp. 45-49

⁴⁹⁴ Para la función del taller de Goltzius y la difusión de sus grabados véase; Lenihan, M.L.; "Goltzius and the workshop tradition" en Hendrick Goltzius..., Opus Cit., 1992, pp. 24-27

debían estar bien establecidos, de lo contrario no entenderíamos como el pintor Antón Pérez utiliza una estampa de Goltzius para el Juicio Final que se conserva en la Capilla de Santiago de la Catedral de Sevilla (Fig. 136). Serrera⁴⁹⁵ fechó este retablo hacia 1547-48, lo que no es probable, debido a la estampa del Juicio Final de Goltzius⁴⁹⁶ (Fig. 137) realizada sobre composición de Stradanus (1523-1605), que no cabe duda que fue utilizada aquí. La estampa, fechable hacia 1577, fue editada por Philippe Galle y debió ser popular en su momento a juzgar por el dibujo que se conserva en el Museo de la Casa de la Moneda copiando la composición⁴⁹⁷.

La obra de Antón Pérez debe ser por lo tanto posterior a 1577 y sabiendo que este artista pudo trabajar hacia 1583, como constata Gestoso⁴⁹⁸, su labor en el retablo de las reliquias actualmente en la capilla de Santiago de la Catedral de Sevilla, puede ser de hacia 1580, fecha que concuerda perfectamente con la factura del Juicio Final, completamente manierista y dependiente de la citada estampa. Lo más llamativo en esta obra de Antón Pérez es su empeño en cubrir los desnudos que aparecen en la estampa. No es esta la única vez que advertimos como los

⁴⁹⁵ Serrera, J.M.; "Anton Pérez. Pintor sevillano del siglo XVI" en Archivo Hispalense, 185, 1977, pp. 127-148. Véase del mismo autor; "Pinturas y Pintores del siglo XVI en la Catedral de Sevilla" en La Catedral de Sevilla, Sevilla, 1985, p. 364

⁴⁹⁶ Bartsch, A.; The Illustrated Bartsch, Hendrik Goltzius, T. 3, New York, 1980, p. 248

⁴⁹⁷ Durán, R.; Catálogo de los dibujos de los siglos XVI y XVII de la colección del Museo de la Casa de la Moneda, Madrid, 1980, p. 159, n. 72

⁴⁹⁸ Gestoso y Pérez, J.; Ensayo de un diccionario de artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII hasta el XVIII, Sevilla, 1900, vol. II, p. 78. Otros autores fijan en 1578 la fecha de muerte de Antón Pérez Cfr. Serrera, J.M.; Art. Cit., 1977, p. 131

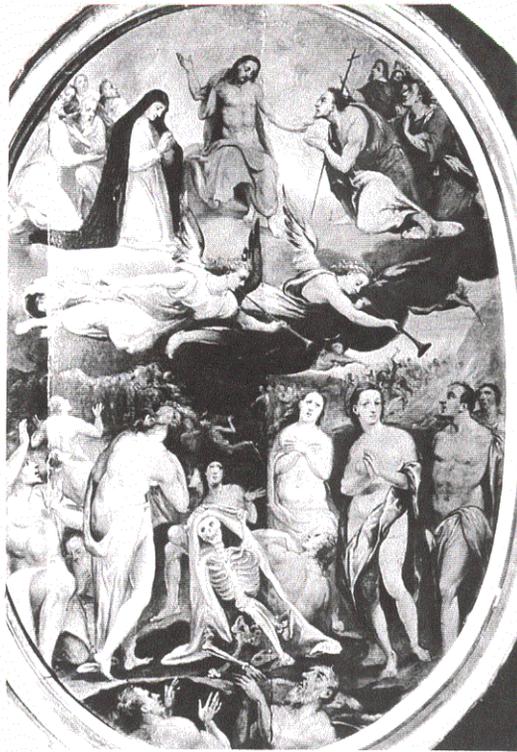


Fig. 136 Antón Pérez, Juicio Final,
Catedral de Sevilla



Fig. 137 Goltzius, Juicio Final,
según Stradanus, grabado

preceptos morales e ideológicos de la iglesia obligan a tapar pudicamente el desnudo de las figuras que en lo demás siguen a la estampa. El Cristo Juez sin embargo, ha sido modificado en su actitud y en la obra de Antón Pérez aparece acompañando a la Virgen y otros santos, y además ha cambiado el sexo de la figura femenina que aparece con las manos juntas a la derecha en la estampa, que en la obra de Antón Pérez se ha convertido en un joven que se encuentra en la misma postura y con la cabeza vuelta.

Uno de los elementos que aparecen en las composiciones de Goltzius y que más llamaron la atención de los pintores sevillanos, fueron sus angelotes que revolotean por el rompimiento de gloria de sus escenas. Es curioso ver como algunos de estos ángeles se encuentran en repetidas ocasiones y en diferentes composiciones. Tanto Vasco Pereira como Francisco Varela y Zurbarán eligieron modelos parecidos para sus obras.

El pintor Portugués Vasco Pereira a la hora de realizar su Sagrada Familia con varios Santos de la Colección Cepeda de la Palma del Condado, introdujo a dos angelillos en la parte superior con ramilletes de flores, que siguen literalmente a Goltzius y Bloemaert.

El de la izquierda (Fig. 138), que aparece también en el Martirio de Santa Lucia de Francisco Varela (Fig. 139), ha sido realizado siguiendo la estampa de Jan Saenredam sobre composición de Goltzius de La Fé⁴⁹⁹, eligiendo al que se encuentra a la izquierda en dicha estampa (Fig. 140). El de la derecha, que se sitúa arriba de Santa Ana en la obra de Pereira (Fig. 141),

⁴⁹⁹ Bartsch, A.; The Illustrated..., Opus Cit., 1980, Netherlandish Artist, T. 4, p. 397



Fig. 140 Jan Saenredam, La Fé, según Comp. de Goltzius, detalle



Fig. 138 Vasco Pereira, Sagrada Familia con varios Santos, detalle, Col. Cepeda



Fig. 139 Francisco Varela, Martirio de Santa Lucia, Iglesia de San Sebastián, Sevilla, detalle

es literalmente el mismo que el que se halla en la misma posición en la estampa de Jacob Matham de Santa Catalina⁵⁰⁰ (Fig. 142) sobre composición de Bloemaert y que veremos como también utilizó Pacheco.

A la hora de estudiar El martirio de Santa Catalina de Zurbarán ya vimos como en el cuadro de Munich, el artista utilizaba para el ángel que porta una palma, (Fig. 143) la estampa de La Esperanza de Jan Saenredam sobre composición de Goltzius⁵⁰¹, (Fig. 144) que pertenece a la misma serie de Virtudes que antes utilizaron Varela y Pereira. Zurbarán copia al ángel que aparece en la zona superior izquierda haciendo alarde una vez más de su carencia de inventiva e incorporando elementos de la más diversa procedencia en una misma obra pues la composición general de la obra ya vimos que partía de Cornelis Cort.

Todas estas estampas de La Fé, La Esperanza y La Caridad presentan en la parte superior angelotes que como vemos son utilizados con frecuencia por nuestros pintores barrocos.

También las composiciones de Spranger fueron utilizadas por Zurbarán, como evidencia la Virgen de la Merced de la Colección Valdeterrazo. En esta obra se encuentran dos querubines que desparraman ramos de flores sobre la composición (Fig. 145-146); ambos han sido realizados por el pintor extremeño tomando, por un lado, el ángel que aparece en el grabado de Jan Muller de Las Ninfas ofrendando a Venus⁵⁰² sobre composición de Spranger (Fig. 147), para realizar el que se encuentra a la izquierda. Aquí invierte la postura del querubín del grabado y le coloca un

⁵⁰⁰ Ibidem, p. 64

⁵⁰¹ Ibidem, p. 398

⁵⁰² Ibidem, p. 506



Fig. 141 Vasco Pereira, Sagrada Familia con varios Santos, detalle, Col Cepeda.

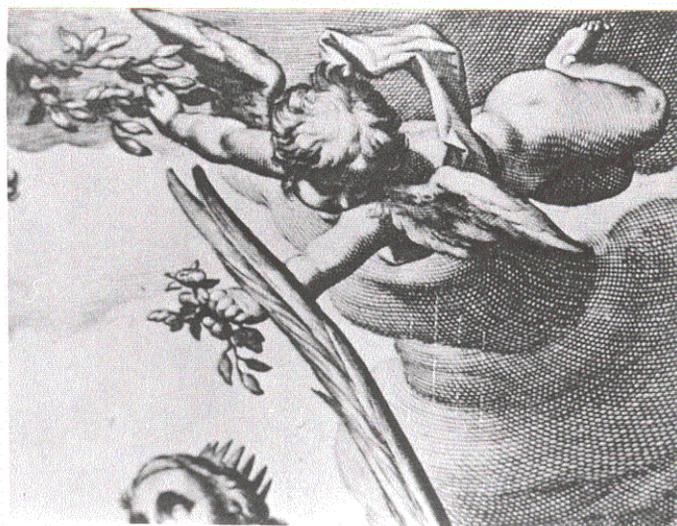


Fig. 142 Jacob Matham, Santa Catalina, según Bloemaert, detalle, grabado



Fig. 143 Zurbarán, detalle del Entierro de Santa Catalina, Munich



Fig. 144 Jan Saenredam, La Esperanza, según comp. de Goltzius, detalle, grabado



Fig. 145 Zurbarán, Virgen de la Merced, detalle, Col. Valdeterrazo



Fig. 147 Jan Muller, Las Ninfas ofrendando a Venus, detalle, según Spranger, grabado



Fig. 146 Zurbarán, Virgen de la Merced, detalle, Col. Valdeterrazo

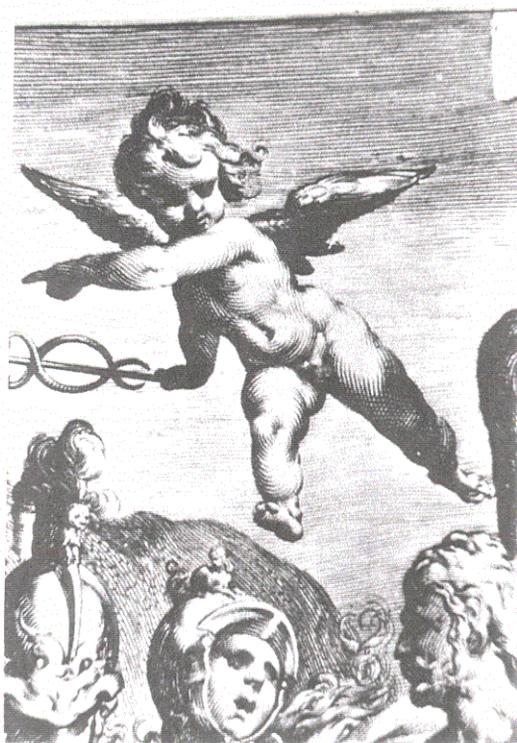


Fig. 148 Jan Muller, Minerva entre Hércules y Marte, según Spranger, detalle, grabado

pañó para tapar su sexo pudicamente. Con respecto al de la derecha, ha sido realizado alterando el Cupido o amorcillo que se halla en el grabado de Jan Muller sobre composición de Spranger de Minerva entre Hércules y Marte⁵⁰³ (Fig. 148), cambiando la posición de la pierna derecha y manteniendo la misma actitud.

El grabado aludido de Las Ninfas ofrendando a Venus (Fig. 149), sobre composición de Spranger, ofrece además el tipo de columna y basamento tantas veces utilizado en las composiciones de Zurbarán. Por ejemplo en el cuadro de Guadalupe del Padre Fray Gonzalo de Illescas (Fig. 149b), presentando además los típicos cortinajes abullonados que se encuentran en este tipo de obras. Juan del Castillo también empleó a los querubines y ángeles volánderos que aparecen en las composiciones de Goltzius. Es así como realizó los niños que portan un ramo de flores en la obra La Institución de la Eucaristía de 1612 que se conserva en el Decanato de la Facultad de Derecho de la Universidad de Sevilla (Fig. 150). Si observamos la posición y desnudez de estas criaturas celestes, así como las bandas que flotan al viento, son idénticas a las que aparecen en la parte superior derecha de la estampa de Jan Saenredam sobre composición de Goltzius de Venus entre Baco y Ceres⁵⁰⁴ (Fig. 151). Una vez más las fuentes angélicas de la pintura sevillana se hallan en las composiciones que se fraguaron en el círculo de los artistas que trabajaron en Haarlem.

También el manierismo característico del pintor de

⁵⁰³ Ibidem, p. 505

⁵⁰⁴ Ibidem, p. 385

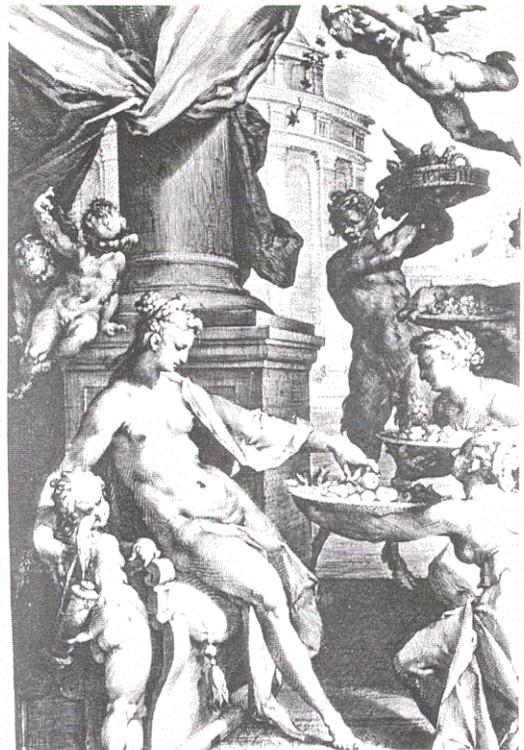
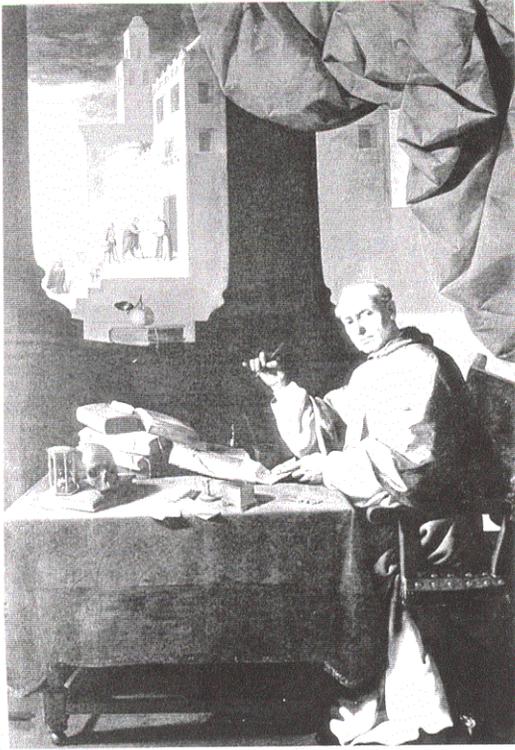


Fig. 149 Jan Muller, Las Ninfas ofrendando a Venus, sobre comp. de Spranger, grabado



Fig. 150 Juan del Castillo, La Institución de la Eucaristía, detalle, decanato de la Facultad de Derecho, Sevilla

Fig. 151 Jan Saenredam, Venus entre Baco y Ceres, según Goltzius, detalle, grabado

Rodolfo II de Praga, Bartholomeus Spranger, supo influir profundamente en la pintura sevillana como vamos viendo. Un ejemplo más, bastante notorio, lo encontramos en la órbita zurbaranesca, concretamente en el anónimo maestro que realiza hacia 1635 las Santa Justa y Rufina que se hallan en el Castillo de Courson (Francia) (Fig. 152). Esta obra ha sido relacionada con muy buen criterio por Serrera⁵⁰⁵ con el autor del Tránsito de San Hermenegildo de la iglesia del mismo santo de Sevilla. Efectivamente se trata de la misma mano que utiliza ampliamente composiciones manieristas flamencas para crear sus tipos, tanto en las Santa Justa y Rufina como en su obra de San Hermengildo.

Para la obra del Castillo Courson, el anónimo pintor utiliza la estampa de Jan Saenredam sobre composición de Goltzius de Un matrimonio bendecido por Cristo⁵⁰⁶ (Fig. 153), escogiendo a la mujer que porta una palma para realizar la Santa de la derecha, en el lienzo francés. Tanto los plegados como la indumentaria han sido realizados tomando como modelo el que Goltzius realiza.

Con respecto al Tránsito de San Hermenegildo presenta un rompimiento de gloria (Fig. 154) que incluye por un lado a un angelillo que nos mira tocando un arpa y otros dos a la derecha que leen en un libro. Estos y aquél han sido realizados siguiendo el rompimiento de gloria que presenta la estampa de Jan Muller sobre composición de Spranger de La Adoración de los Pastores⁵⁰⁷

⁵⁰⁵ Serrera, J.M; "El maestro de San Hermenegildo" en Archivo Español de Arte, (en prensa)

⁵⁰⁶ Bartsch, A.; The Illustrated... Opus Cit., 1980, T. 4, p. 402. Esta estampa fue también copiada por un artista anónimo que realiza una composición similar en el lado del evangelio del crucero de la Catedral de Játiva.

⁵⁰⁷ Ibidem, p. 498



Fig. 152 Maestro de San Hermenegildo Santas Justa y Rufina, Castillo Courson, Francia



Fig. 153 Jan Saenredam, Un matrimonio bendecido por Cristo, según Goltzius, grabado



Fig. 154 Maestro de San Hermenegildo, Tránsito de San Hermenegildo, detalle, destruido

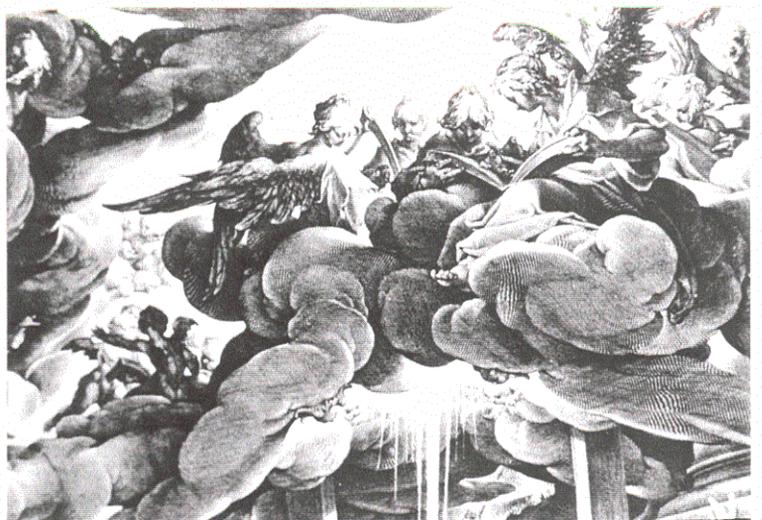


Fig. 155 Jan Muller, Adoración de los Pastores, detalle, según Spranger, grabado

(Fig. 155). Pero lo maravilloso y sorprendente es advertir como el manierismo y elegancia característica de Spranger es convertido en una composición de tono naturalista al ser reelaborada por una sensibilidad en todo análoga a la del joven Velázquez.

Esta misma estampa de la Adoración de los Pastores sobre composición de Spranger fue utilizada por Herrera el Viejo. En el Extasis de San Francisco Javier del Paraninfo de la Universidad de Sevilla, para realizar la cabeza del anciano de primer término que mira hacia arriba (Fig. 156), utilizó el modelo que presenta el personaje de la izquierda (Fig. 157), de la estampa siendo similares la cabeza, barbas y rasgos faciales, encontrándose éste de perfil. Es interesante advertir como otro autor importante en la configuración del primer naturalismo, Francisco de Herrera el Viejo⁵⁰⁸, requiere de modelos del más extremado manierismo para crear sus tipos que "parecen" estar tomados del natural.

Otro rasgo "naturalista" de esta estampa se advierte en la pastora que porta un candil y lleva un sombrero en el extremo derecho del grabado (Fig. 159). Su mismo rostro y sombrero aparecen también en la pastora que porta un cesto con dos palomas (Fig. 158) en la Adoración de los Pastores con San Bruno de Juan de Uceda recientemente adquirida por el Museo de Sevilla.

La manera de realizar el sombrero e incluso la sombra de la cara, han sido copiados de la composición de Spranger, viendo una vez más que modelos usan algunos artistas del primer

⁵⁰⁸ Martínez Ripoll, A.; Francisco de Herrera el Viejo, Sevilla, 1978



Fig. 156 Herrera el Viejo, Extasis de San Francisco Javier, detalle, Paraninfo, Universidad de Sevilla

Fig. 157 Jan Muller, Adoración de los Pastores, detalle, según Spranger, grabado

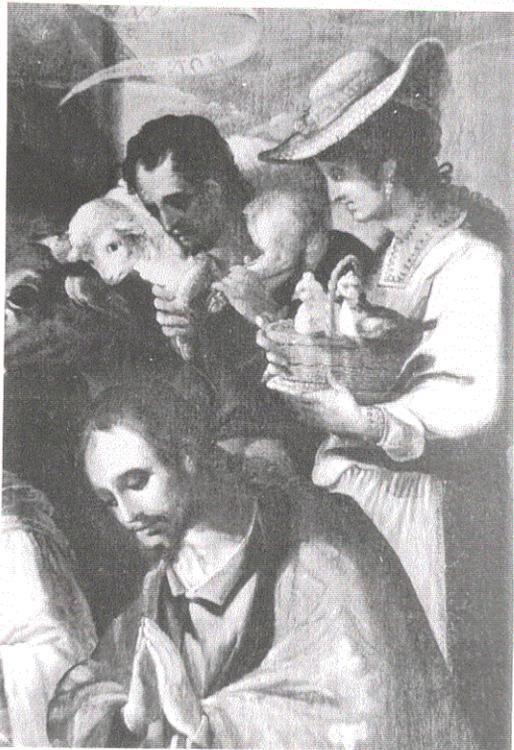


Fig. 158 Juan de Uceda, Adoración de los Pastores con San Bruno, detalle, Col. part.

Fig. 159 Jan Muller, Adoración de los Pastores, detalle, según Spranger, grabado

naturalismo en la pintura sevillana. Si Roberto Longhi analizó modelicamente este periodo de la pintura sevillana, viendo en el huellas evidentes de los llamados manieristas reformados toscanos⁵⁰⁹, también los manieristas de la escuela de Praga y sobre todo los que trabajaron en Haarlem, llevaban en sus modelos un algo que sería transformado por el filtro y la sensibilidad barroca. María Luisa Caturla ya puntualizó que los gérmenes barrocos se hallaban en toda producción del manierismo⁵¹⁰. Es precisamente en las composiciones de Spranger y Goltzius donde hallamos los dos planos; el terreno y el glorioso, dos compartimentos divididos por una gran plataforma de nubes que anticipan lo que han de ser las características composiciones en la pintura barroca sevillana. El cuadro estudiado del maestro de San Hermenegildo, lleva en su rompimiento los modelos y las nebulosas que presentan las composiciones de Bartholomeus Spranger, que han de ser tenidas muy en cuenta como ingrediente importante de la pintura sevillana, aunque a primera vista pueda parecer algo contradictorio y distante.

Otro artista que se sintió atraído por las composiciones del pintor de Rodolfo II, fue Alonso Cano como bien se ha puesto de manifiesto⁵¹¹. En este caso bastante interesante se funden las personalidades de los dos artistas que estudiamos,

⁵⁰⁹ Longhi, R.; "Un Santo Tomás de Velázquez y las conexiones italo-españolas entre los siglos XVI y XVII" en Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona, Vol. IX, 1951, pp. 105-129. Fue publicado primeramente en 1927 en la revista italiana Vita Artistica.

⁵¹⁰ Caturla, M.L.; Arte de épocas inciertas, Madrid, 1944, p. 112

⁵¹¹ Pérez Sánchez, A.E.; "Breves novedades en torno a Cano. Un nuevo antecedente grabado" en Centenario de Alonso Cano en Granada, Estudios, Granada, 1968, pp. 265-268

Goltzius y Spranger, ya que el grabado utilizado por Cano fue el Cristo sostenido por un ángel⁵¹² (Fig. 160-161) grabado por Goltzius en 1582 siguiendo un dibujo de Bartholomeus Spranger. Lo curioso es que se conserva un estampa bastante tardía y posterior a la obra de Cano, del artista italiano del XVII Giuseppe Diamantini (1621-1705) (Fig. 162) del mismo asunto⁵¹³ que posiblemente copia una composición anterior que es la que pudo utilizar el artista granadino para el Cristo sostenido por un ángel (n. 629) de la que existen dos versiones.

La composición de Spranger grabada por Goltzius debió ser bien conocida, pues, existen, además, otras copias más fieles como la que publicó Pérez Sánchez, obra de de un anónimo pintor español (Fig. 163), que fue restaurada en el Instituto de Restauración en 1967⁵¹⁴.

Cano utiliza esta estampa para la composición de su obra, inspirándose tanto en la disposición del rostro de Cristo de perfil como en la desnudez del torso, que presenta bien marcadas las diferentes zonas musculares, y en el protagonismo que se le confiere al cuello y hombros de Cristo.

⁵¹² Bartsch, A.; The Illustrated..., Opus Cit., 1980, T. 3, p. 240

⁵¹³ Bartsch, A.; The Illustrated..., Opus Cit., 1983, Italian Master of the Seventeenth Century, T. 47, p. 390. Sánchez Cantón cita un dibujo anónimo italiano que sigue con variantes a este grabado, indicando que el dibujo se relacionaba con el cuadro de Cano del Museo del Prado de Cristo sostenido por un ángel. En aquél momento Sánchez Cantón se preguntaba si existiría algún grabado que hubiera sido utilizado por Cano. Ahora podemos pensar que la composición de Diamantini se inspira en otra precedente. Véase; Sánchez Cantón, F.J.; Museo del Prado. Catálogo de las Pinturas, Madrid, 1963, p. 113, n. 629. Para el dibujo italiano, véase Pérez Sánchez, A.E.; Opus Cit., 1968, lám. 109 c

⁵¹⁴ Catálogo de Obras Restauradas 1967-1968, I.C.R.O.A., Madrid, 1971, pp. 179-180, n. 70

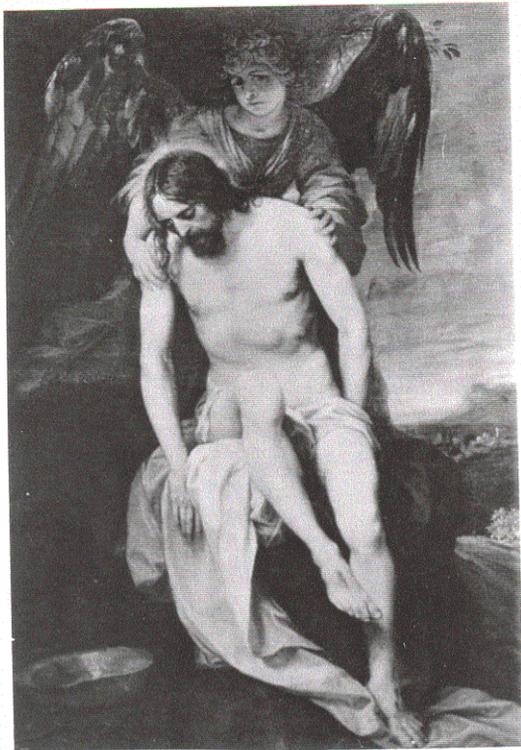


Fig. 160 Alonso Cano, Cristo sostenido por un ángel, Museo del Prado, Madrid

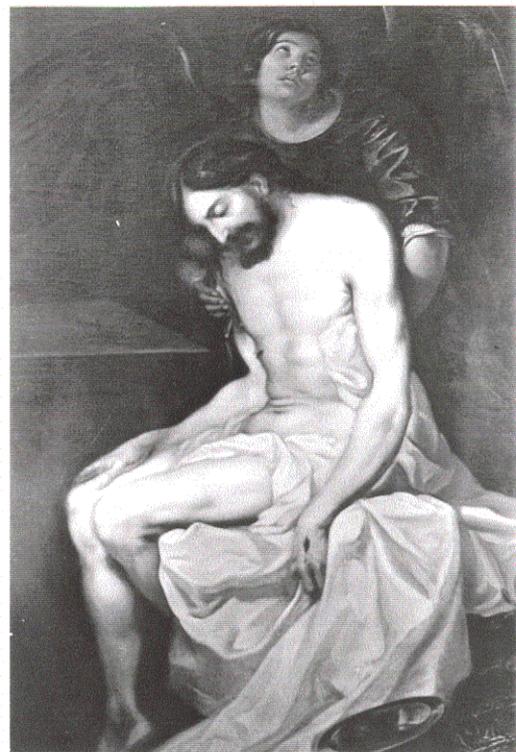


Fig. 164 Alonso Cano, Cristo sostenido por un ángel, Museo del Prado, Madrid



Fig. 161 Goltzius, Cristo sostenido por un ángel, grabado

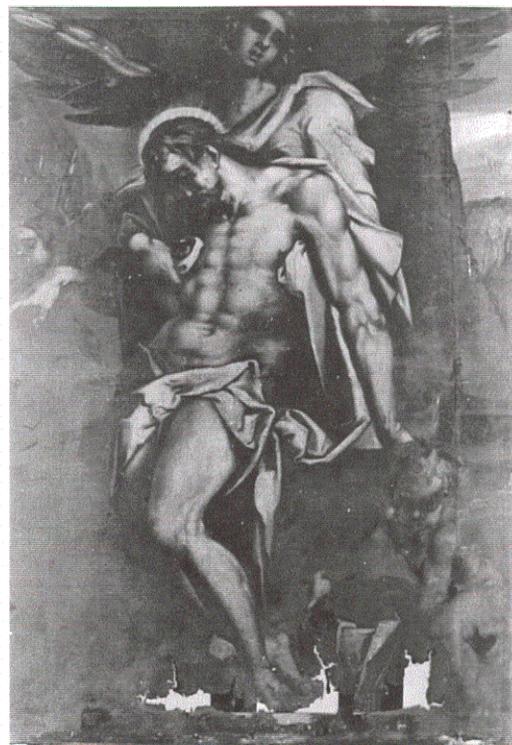


Fig. 163 Anónimo, Cristo sostenido por un ángel, Col. part.

Con respecto al grabado italiano, al ser posterior en fecha, debemos de tomarlo en consideración sólo por la hipotética composición precedente que es la que pudo utilizar Cano para el rostro y la indumentaria del ángel. Esta composición italiana se relaciona aún más con el otro lienzo de Cano del mismo tema que guarda el Prado también (n. 2637) (Fig. 164). En esta obra se presenta a Cristo sentado de perfil y cruzando las piernas de manera muy similar a la que ofrece la composición italiana en la que se deja caer la mano de Cristo de igual modo. También son similares la corona de espinas y los clavos que están a los pies de Cristo.

Pero las composiciones de Goltzius también interesaron a Murillo, pues para realizar su Virgen de la faja de colección particular de París⁵¹⁵ (Fig. 165) recurrió al grabado del mismo asunto de Jacob Matham sobre composición de Goltzius⁵¹⁶ (Fig. 166). Si observamos el tipo físico de la Virgen y del ángel músico, son muy parecidos al que adopta Murillo, así como la distribución de los personajes en la escena y sobre todo la indumentaria y el velo de la Virgen.

Como hemos visto en otros apartados, la estampa es también utilizada por el pintor para fijar volúmenes arquitectónicos y sobre todo líneas de perspectiva. Es así como utilizaría las composiciones de Goltzius el pintor de Jaén Sebastián Martínez, quien además utiliza con frecuencia los tipos e indumentaria que muestran los modelos del grabador que

⁵¹⁵ Vease reproducida en Angulo Iñiguez, D. ; Murillo, Su vida, su arte, sus obras, Madrid, 1981, T.III, lám. 102

⁵¹⁶ Bartsch, A.; The Illustrated..., Opus Cit, 1980, T. 4, p. 99

estudiamos⁵¹⁷.

Es precisamente en el boceto preparatorio de su Martirio de San Sebastián, conservado en una colección particular madrileña, (Fig. 167) donde hemos hallado la más inteligente utilización de una estampa para realizar un fondo arquitectónico. La figura de San Sebastián se inspira en el grabado de Goltzius de la Flagelación de Cristo de 1597⁵¹⁸ (Fig. 168), sirviendo el cuerpo de Cristo para el de aquél santo. También encontramos similitud en los aditamentos de los sayones y en la tipología de las espadas con empuñadura de cabeza de águila que aparecen también en la estampa.

Para realizar el fondo arquitectónico que muestra el boceto de Martínez a la derecha, se ha invertido la estampa, encontrando en ésta tanto la arcada sobre la que se levantan los volúmenes arquitectónicos, como las líneas de perspectiva y los personajes que se asoman a las balconadas. Por supuesto que la estampa de la Flagelación de Cristo, ha servido solo para inspirar el efecto de masa, ya que, las arquitecturas en sí, no tienen nada que ver con las que aparecen en el boceto de Martínez.

Sin embargo a la hora de realizar el cuadro definitivo que conserva la Catedral de Jaén, (Fig. 169) Sebastián Martínez prescinde del fondo arquitectónico presente en la estampa y en el boceto, además de cambiar la actitud del San Sebastián. Es

⁵¹⁷ La utilización de grabados de Goltzius por parte de Sebastián Martínez fue sugerida por; Lazaro Damas, M.S.; "Consideraciones en torno a Sebastián Martínez Domedel y su obra" en Boletín del Instituto de Estudios Giennenses, T.I, 1994, pp. 299-314.

⁵¹⁸ Bartsch, A.; The Illustrated... Opus Cit., 1980, T. 3, p. 39



Fig. 167 Sebastián Martínez, Martirio de San Sebastián, Col. part.



Fig. 168 Goltzius, Flagelación de Cristo, grabado



Fig. 169 Sebastián Martínez, Martirio de San Sebastián, Catedral de Jaén



Fig. 170 Ambrosio de Valois, Martirio de San Sebastián, Descalzas, Jaén

curioso observar como el discípulo de Martínez, Ambrosio de Valois, a la hora de realizar su Martirio de San Sebastián del ya aludido retablo mayor de las Descalzas de Jaén, (Fig. 170) utiliza sin embargo para su composición el boceto de Martínez, alterando algunos elementos como la arquitectura y la figura de San Sebastián, además de introducir un guerrero con una flecha en un primer término.

Con este pequeño ejemplo queremos evidenciar los diferentes eslabones que se descubren tras una obra pictórica, sus primeros pasos a la hora de la ejecución, su desarrollo final y el resultado que produce en los discípulos. La estampa en este caso es solo un punto de partida, finalmente olvidado en la realización definitiva.

Un caso bien diferente por su fidelidad literal es el que hemos encontrado en un dibujo firmado por Hinestrosa discípulo de Lucas Valdés en Sevilla y del que bien poco se sabe⁵¹⁹. En este dibujo de Apolo, (Fig. 171) Hinestrosa se limita a copiar una estampa de un grabador anónimo sobre composición de Goltzius de Apolo matando a Python⁵²⁰ (Fig. 172).

Dentro del estudio de la influencia de Goltzius en la pintura andaluza hay que abrir un paréntesis para analizar una de las series de estampas que más fueron utilizadas, no solo por los pintores andaluces sino por bastantes pintores anónimos de las diferentes escuelas pictóricas españolas. Nos referimos a su

⁵¹⁹ De Juan de Hinestrosa pintor y escultor sevillano del XVIII, sabemos que tuvo acreditada fama en hacer animales por el natural de barro, madera y pasta pintándolos al temple; Cfr. Ceán Bermúdez, J.A.; Diccionario..., Opus Cit., 1800, T. II, p. 291

⁵²⁰ Bartsch, A.; The Illustrated..., Opus Cit., 1980, T. 3, p. 319



Fig. 171 Hinestrosa, Apolo, dibujo



Fig. 172 Anónimo, Apolo matando a Python, sobre comp. de Goltzius, grabado, detalle



Fig. 173 Pablo Legot, San Mateo, Lebrija



IX.
SANCTAM ECCLESIAM CA-
THOLICAM SANCTORVM
COMMVNIONEM.

Fig. 175 Goltzius, Santiago el menor, grabado

famoso Apostolado realizado en 1589⁵²¹.

Ya Ceán en la descripción de la Catedral de Sevilla⁵²² alude a Goltzius al analizar varias pinturas, ya que, se conserva un Apostolado en el pasillo de la Mayordomía, fechable hacia el último tercio del XVII que copia las estampas antes mencionadas⁵²³. También en el Palacio Arzobispal de Sevilla se conserva otro Apostolado en el techo del anteoratorio que copia con bastante fidelidad las estampas del grabador que estudiamos, como ya ha sido señalado⁵²⁴.

Así mismo se ha indicado, como otro de los artistas sevillanos que se dejó influir por este Apostolado grabado en 1589, fue Pablo Legot, quien para su San Mateo, San Marcos, San Lucas y San Juan de Lebrija, (Fig. 173-174) utilizó respectivamente las estampas de Goltzius de Santiago el menor, San Mateo, (Fig. 175-176) San Pablo y San Juan, cambiando los atributos de algunos y manteniendo tan solo el de San Juan⁵²⁵. También Herrera el Viejo para algunos de sus dibujos de Apóstoles del Kunsthalle de Hamburgo empleó aunque muy alteradas las composiciones de Goltzius. Concretamente donde más se evidencia

⁵²¹ Ibidem, pp. 50-56

⁵²² Ceán Bermúdez, J.A.; Descripción artística de la Catedral de Sevilla, Sevilla, 1804, p. 96

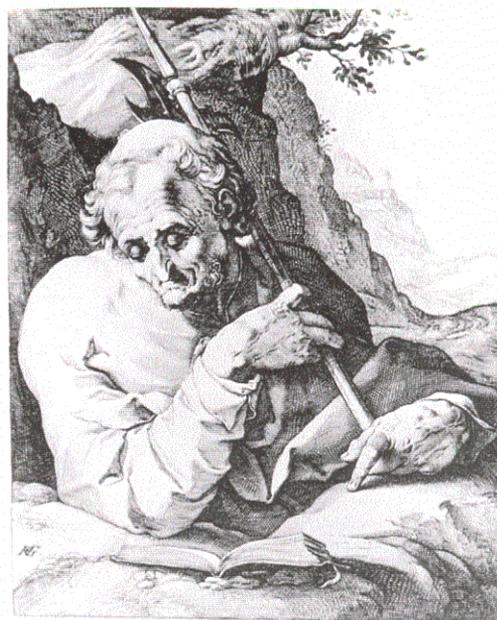
⁵²³ Valdivieso, E.; Catálogo de las Pinturas de la Catedral de Sevilla, Sevilla, 1978, p. 63, n. 255

⁵²⁴ Valdivieso, E. y Serrera, J.M.; Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla, Sevilla, 1979, p. 44, ns. 76-87

⁵²⁵ Valdivieso-Serrera; Pintura sevillana..., Opus Cit., 1985, p. 287, n. 18. Posteriormente véase el trabajo de Silva Maroto, P.; "La utilización del grabado por los pintores españoles de la época de Velázquez" en Velázquez y el Arte de su tiempo, V Jornadas de Arte, Dpto. de Hª del Arte, C.S.I.C., Madrid, 1991, pp. 309-320



Fig. 174 Pablo Legot, San Marcos, Lebrija



VIII.
Credo in Spiritum Sanc-
tum.

Fig. 176 Goltzius, San Mateo, grabado

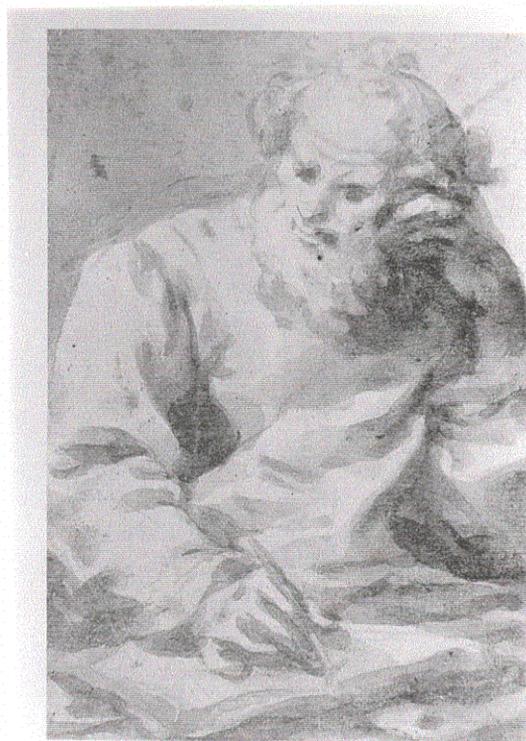


Fig. 177 Francisco de Herrera el Viejo, Apostol, dibujo



II.
Et in Iesum Christum
filium eius unicum, Domi-
num nostrum

Fig. 178 Goltzius, San Andrés, grabado



QVI CONCEPTVS EST DE SPIRITV
SANCTO. NATVS EX M^{RI} VIRGINE. S.

Fig. 183 Anónimo, Santiago el Mayor, Baena, Col. part.



CONCEPTVS EST DE SPIRITVS SANCTO
TVS EX MARIA VIRGINE

Fig. 180 Anónimo, Apóstol, Colegio de San Albano, Valladolid



Fig. 181 Anónimo, Santiago el Mayor, comercio



III.
QVI CONCEPTVS EST DE
SPIRITV SANCTO, NATVS EX
MARIA VIRGINE.

Fig. 182 Goltzius, Santiago el Mayor, grabado

el uso del famoso Apostolado es en el Evangelista que se relaciona con el San Andrés de Goltzius (Fig. 177-178) y que ha sido invertido para poder realizar la aguada⁵²⁶. Lo cierto es que buena parte de los evangelistas de Herrera el Viejo realizados de medio cuerpo, de los que se conservan un buen número, están inspirándose parcialmente en el citado Apostolado.

Pero de este famoso Apóstolado hemos detectado infinidad de copias de figuras aisladas o de la totalidad de la serie, distribuidas por muy variados lugares, tanto en iglesias como en colecciones particulares. De gran calidad y sin duda sevillana es la serie que se conserva en el colegio de Ingleses de San Albano de Valladolid⁵²⁷, (Fig. 179-180) que procede del colegio de San Gregorio de Sevilla y que el pintor sevillano Juan de Espinal describe en un inventario de 1767, diciéndonos ya que eran copias de "Golsio"⁵²⁸. Este Apostolado es como vemos, conocido de muy antiguo, aunque no se pueda precisar su autor. Puede fecharse hacia 1610-15 y será de algún manierista rezagado, pudiéndose observar en él la completa fidelidad a las estampas⁵²⁹.

⁵²⁶ Martínez Ripoll, A.; Francisco de Herrera el Viejo, Sevilla, 1978, p. 231. Posteriormente véanse estudiados en Pérez Sánchez, A.E.; Tres Siglos de Dibujo Sevillano, Madrid, 1995, p. 125, cat. 40

⁵²⁷ Angulo Iñiguez, D: "El cuadro de San Gregorio de Roelas" en Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid, 2 y 3 trimestre, T.IV, 1935-36, pp. 51-57

⁵²⁸ Ibidem, p. 54

⁵²⁹ Agradezco muy sinceramente a Enrique Valdivieso la información relativa a este Apostolado. Con respecto a otras copias de Goltzius en Valladolid, se conserva otra serie en la Sala Capitular del Convento de Portaceli. Aparecen reproducidas en El Arte en las clausuras de los Conventos de Monjas de Valladolid, Museo Nacional de Escultura de Valladolid, 1933-1983. También en Valencia se realizaron copias del famoso Apostolado como se evidencia en las pinturas sobre cristal conservadas en la Catedral de Valencia. Agradezco la información y el material gráfico proporcionado por el Dr. Fernando Benito

Es también numeroso el grupo de obras aisladas que copian una estampa determinada. En este sentido podemos decir que sería el Santiago el Mayor (Fig.182) el más reproducido tal y como podemos ver por ejemplo en este anónimo que pasó por el comercio en 1966, (Fig.181) o en el que se conserva en una colección particular de Baena (Córdoba)⁵³⁰, (Fig. 183) junto con un San Simón (Fig. 184-185) dependiente también de Goltzius, hasta tal punto que incorpora en el mismo lugar y con la misma grafía el número 11 que aparece en la estampa, lo que permite asegurar que formó parte de una serie completa del Apostolado. Del San Pablo (Fig. 187) hemos localizado también varias versiones como la que se conserva en el Museo de Málaga (Fig. 186), también de autor anónimo, al igual que otro San Pablo (Fig. 188) de colección particular de Jerez de la Frontera.

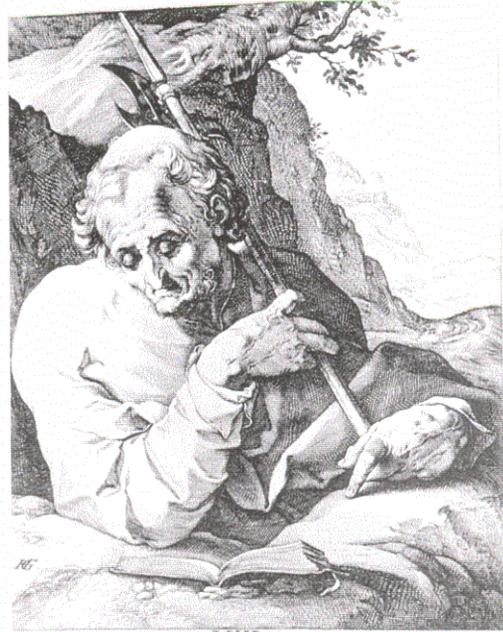
En el Museo de Bellas Artes de Cádiz se encuentra un San Andrés Apóstol (Fig. 189) obra de cierta calidad que se inspira en el San Matías de Goltzius (Fig. 190). Es esta una pieza interesante que utiliza la estampa como falsilla pero que no se deja llevar por la sequedad que encontramos en otras copias siendo debido a que el artista es pintor de mayor maestría y de fecha sin duda más tardía.

Del San Mateo (Fig. 192) puede citarse la copia literal que se conservaba en la colección Turégano de Barcelona (Fig. 191) y la más trabajada composición que conserva el Museo de Córdoba (Fig. 193), habilmente camuflada por un anónimo artista, cercano en factura a Valdés Leal. En este caso las facciones del rostro difieren, ya que aquí es un personaje barbado, sin embargo sigue en cuanto a actitud y plegados a la composición de

⁵³⁰ Foto Archivo Mas ns. C90385B y C90385-A



Fig. 191 Anónimo, San Mateo,
Antigua Col Turégano, Barcelona



VIII.
Credo in Spiritum Sanc-
tum.

Fig. 192 Goltzius, San Mateo, grabado



Fig. 193 Anónimo, Apóstol,
Museo de Córdoba



Fig. 186 Anónimo, San Pablo, Museo de Málaga



NAM MIHI VITA CHRISTVS
EST, & MORS LVCRVM.

Fig. 187 Goltzius, San Pablo, grabado



Fig. 188 Anónimo, San Pablo, Col. part. Jerez de la Fra.

Goltzius.

Del Santo Tomás (Fig. 195) existía una interesante versión en la colección Pons de Málaga (Fig. 194), cercana en su factura a Herrera el Viejo, aunque con las variantes propias de un buen pintor que sabe utilizar la estampa como pretexto, utilizando una factura suelta que no presenta la sequedad que puede traducir la estampa.

Como vamos viendo existen infinidad de obras que siguen al famoso Apostolado grabado en 1589, y que pronto alcanzó difusión por toda España⁵³¹. Unas copias son más personales que otras, dependiendo de la maestría del pintor y sobre todo de las exigencias y gusto del entorno. Así el propio Pacheco nos hace ver como algunos pintores no temen "el juicio de los más doctos en esta facultad y se contentan con el aplauso común que examina estas cosas muy superficialmente".

Por lo tanto como apunta Silva Maroto⁵³² una de las claves del empleo de la estampa reside en el hecho de que el pintor está en un medio poco exigente donde no se advierten los plagios. Caso diferente de la Corte donde en un ambiente de riqueza artística y conocimiento, el tema del plagio resulta más fácil de evidenciar, pero donde quizás, también, en ocasiones se imponen determinados modelos.

Otro empleo de los modelos de Goltzius, se halla en los angelitos que acompañan a la Inmaculada en algunas obras características de la pintura sevillana del siglo XVII. En este

⁵³¹ Incluso en la escultura puede advertirse la huella de este apostolado como se evidencia en las yeserías de la escalera del camarín del Convento de la Victoria de Málaga, donde aparecen en alto relieve las efigies de las Apostoles de Goltzius.

⁵³² Silva Maroto, P.; Opus Cit., 1991, p. 312



Fig. 189 Anónimo, San Andrés Apóstol, Museo de Cádiz

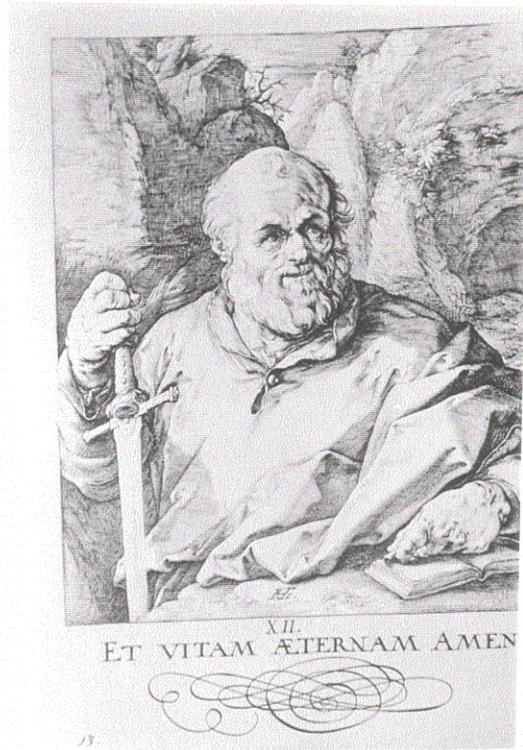


Fig. 190 Goltzius, San Matías, grabado



Fig. 194 Anónimo, Santo Tomás, antigua Col. Ponz, Málaga



Fig. 195 Goltzius, Santo Tomás, grabado

sentido en la Catedral de Sevilla se conserva una Inmaculada anónima⁵³³, (Fig. 196) obra de un seguidor de Zurbarán de hacia 1660 y cercano también a la estética de Sebastián de Llanos Valdés, que incorpora una aureola de angelillos que portan las letanías. Dos de estos angelillos -los que se encuentran a la izquierda- (Fig. 197) proceden directamente de los que se hallan en el mismo lugar en el grabado de Goltzius que representa una Alegoría del Arte⁵³⁴ (Fig. 198-199) estampado por un discípulo del grabador. Tanto el querubín que está sentado sobre una nube con la mano apoyada en la misma como el que de pie sostiene una esfera, han sido tomados con toda literalidad en sus detalles.

Los niños que aparecen en esta estampa acompañando a la alegoría personificada en una mujer que porta un pincel en una mano y una tabla en la otra, han de ser tenidos muy en cuenta pues quizás se pueden reconocer aislados en otras composiciones sevillanas del XVII.

Otros lugares donde curiosamente se han empleado composiciones de Goltzius, ya sea en los esquemas que ofrecen sus estampas, o en los modelos que ofrecen los tipos de personajes que aparecen, es en los techos pintados de la pintura sevillana.

Tanto en el techo de la Casa de Arguijo, como en el de la Casa de Pilatos, las composiciones masivas, monumentales y cuasi escultóricas de sus personajes fueron realizadas siguiendo dichos modelos.

La obra del techo de la Casa de Arguijo realizada hacia

⁵³³ Valdivieso, E.; Catálogo..., Opus Cit., 1978, n. 299

⁵³⁴ Bartsch, A.; The Illustrated..., Opus Cit. T.3, 1980, p. 299



Fig. 196 Anónimo, Inmaculada, Catedral de Sevilla



Fig. 197 Goltzius, Alegoría del Arte, grabado



Fig. 198 Anónimo, detalle de la Inmaculada, Catedral de Sevilla



Fig. 199 Goltzius, detalle de la Inmaculada grabado

1601 y casi con toda probabilidad por Alonso Vázquez⁵³⁵ -ya que los modelos que ahí aparecen se hallan en estrecha relación con la manera de hacer de este artista- encuentra también vinculación con algunos modelos de Goltzius como se evidencia en la figura de Marte que, por otra parte, aparece también en el techo de la casa de Pilatos de Pacheco. En este último, el Hércules ha sido realizado siguiendo el modelo del Hércules Farnesio⁵³⁶ grabado por Goltzius y sus piernas parecen inspiradas en las de uno de los personajes que aparecen en el Juicio Final de Miguel Angel, que fue conocido desde muy pronto gracias a las estampas de Nicolás Beatrizet.

Los demás dioses que aparecen en el techo parece ser que han sido realizados teniendo presente la obra de Vicenzo Cartari, Immagini dei Dei y la de alguno de los Emblemas de Alciato⁵³⁷ aunque es evidente que Pacheco se inspiró en algunos modelos que aparecían ya en el techo de la casa de Arguijo. Pero tanto en un lugar como en el otro, sobre todo para el techo de Pilatos, (Fig. 200) Pacheco utilizó la composición y distribución de las figuras que ofrece la estampa del artista de la escuela de Fontainebleau Pierre Milan, Jupiter entre los Dioses del Olimpo⁵³⁸ (Fig. 201). En esta estampa aparece Jupiter en el mismo

⁵³⁵ Para la atribución de este techo a Alonso Vázquez Cfr. Serrera, J.M., "Velázquez and Sevillian painting of his time" en Cat. Exp. Velázquez in Seville, National Gallery of Scotland, Edimburgo, 1996, p. 41

⁵³⁶ Kunoth, G.; "Francisco Pacheco's Apotheosis of Hercules" en Journal of the Warburg Institute, Vol. XXVII, 1964, p. 336

⁵³⁷ Lleó Cañal, V.; Nueva Roma; Mitología y Humanismo en el Renacimiento sevillano, Sevilla, 1979, p. 45. Posteriormente véase; López Torrijos, R.; La mitología en la pintura española del siglo de Oro, Madrid, 1985, pp. 129-137

⁵³⁸ Zerner, H.; École de Fontainebleau, Paris, 1969, P.M. 5



Fig. 200 Francisco Pacheco,
Techo de la Casa de Pilatos,
Sevilla, Casa de Pilatos



Fig. 201 Pierre Milan, Jupiter
entre los Dioses del Olimpo,
grabado

lugar que ocupa Hércules en la obra de Pacheco y los demás dioses se distribuyen de manera similar, especialmente la figura del Dios Marte.

ABRIR PARTE II. II.4.-

