



ABRIR PARTE I. I.3.-

I.4- El comercio de estampas: América y los recursos para la mercantilización.

El comercio de estampas: América y los
recursos para la mercantilización

A la hora de iniciar el estudio de la circulación de la estampa suelta y de los libros ilustrados en España, hemos de hacer una precisión de comienzo, y es la escasez de estampas realizadas en España en comparación con las que se editaban en Alemania, Flandes e Italia. De esta escasez dan testimonio las fuentes antiguas, constatando la poca difusión que las obras pictóricas españolas tuvieron fuera de nuestras fronteras²⁶⁹, al contrario que ocurrió con las composiciones flamencas, alemanas e italianas que se difundieron desde el siglo XVI por toda la península, contribuyendo así a que se produjera lo que Evelina Borea llama "producto cultural en serie"²⁷⁰ difundiendo composiciones, ideas artísticas y sobre todo nuevos preceptos estéticos y formales que contribuirían a expandir las obras de los autores extranjeros. La estampa pues se constituye como un

²⁶⁹ Para el estudio del grabado español del siglo XVII véase; Gállego, A., Historia del grabado en España, Cátedra, Madrid, 1979, Carrete Parrondo, J., "El grabado y la estampa barroca" en El Grabado en España, ss. XV-XVIII, Summa Artis, T. XXXI, Madrid, 1987, pp. 247-282. Para el libro ilustrado García Vega, B., El grabado del libro español. Siglos XVI y XVII, 2 vols., Valladolid, 1984.

²⁷⁰ Borea, E.; "Stampa figurativa e publico dalle origini all'affermazione del Cinquecento" en Storia dell'Arte Italiana, II, Torino, 1979, pp. 323 y 335. APUD Avila, A.; "Influencia de Rafael en la pintura española del siglo XVI a través de los grabados" en Rafael en España, Cat. Exp. Museo del Prado, Madrid, 1985, p. 45

medio cultural portátil que difunde los modelos tan lejos como es transportada.

Del hecho de que no se grabaran composiciones en España nos da cuenta Jusepe Martínez, quien nos relata una carta de 1610 del pintor italiano Pedro Antonio Torri a Bartolomé Crescencio.

El pintor Pedro Antonio, queda sorprendido de lo poco que se cuida el dibujo en España y Eugenio Cajés le contesta que entre otras razones "es que todas las naciones menos esta, tienen inclinación a grabar en estampas, para que todo el mundo vea lo sutil de sus ingenios, así en obras mayores como menores, y como vos sabeis, en vuestra Roma e Italia han grabado tres y cuatro veces una misma cosa, hasta las piedras viejas, donde por este medio han adquirido grande fama y estimación: bien al contrario de lo que sucede en nuestra España, que si lo que hasta ahora hay obrado se grabara la centésima parte de lo admirable que hay, superará a muchas provincias, así en pintura como en escultura y arquitectura"²⁷¹.

El parrafo perteneciente a la carta de Torri es bien elocuente para comprender lo que veníamos diciendo, y fácil es deducir que los pintores conocían y utilizaban las estampas importadas que difundían composiciones de famosos pintores extranjeros. Así más adelante Jusepe Martínez nos habla de las estampas como "carta de manifiesto para todas las naciones" refiriendo como el comienzo en la estampación se originó en Alemania de mano de Bon Martino (Martin Shongauer) maestro de Alberto Durer, quien siguió el oficio del maestro, ganando gran crédito en las estampas a Buril. En Italia Marco Antonio Raimondi

²⁷¹ Martínez, J.; Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura, Madrid, 1866, p. 190

difundiría las composiciones de Rafael y así, según Martínez, las naciones flamenca e italiana ganaron en crédito, aunque los franceses viendo el beneficio que ocasionaba el oficio de editor, se dieron en copiar las obras de aquellos. En este punto resulta de interés transmitir la anécdota que cuenta Martínez de un estampero francés que vendía en España grandes cantidades:

"Por curiosidad pregunté a un mercader francés que hacía traer, así de Francia como de Flandes, gran copia de estampas. ¿Qué tanto interés sacaba de España de estas impresiones? me respondió que no era mucho, pero que pasaban de cuatro mil ducados cada un año: Cosa que me causó gran dolor, por ver que por poca aplicación de nuestra nación, y por no hallar apoyo en este ejercicio, no se atajan estas ganancias a los extranjeros, y lo que más es de sentir, el no salir a la luz por este camino los lucidos ingenios de España. ¡Quisiera Dios se abra camino para que este ejercicio se ponga en práctica, que a no ser así quedaremos siempre a oscuras, que las velas de cera y pavilo si no hay quien las encienda, siempre quedarán muertas!²⁷².

La estampa aparte de ser utilizada por los artistas era también objeto de colección y posesión del resto de la población. Era normal encontrar en la casa del siglo XVII estampas colgadas como motivo de devoción. Así es elocuente el caso de una obra anónima, propiedad de los Condes de Bornos, que retrata a una religiosa carmelita en su celda, en un interior modesto donde se ve la silla de enea, el crucificado, la calavera, el catre y en la pared una estampa de la Virgen con el Niño (Fig. 1).

De gran importancia para nosotros es el testimonio del

²⁷² Ibidem, p. 191-192

propio Ceán Bermúdez, quien en su estancia en Sevilla se afanó en coleccionar estampas, transmitiéndonos el siguiente testimonio en la Introducción a su Catálogo raciocinado de las estampas que posee D. Juan Agustín Ceán Bermúdez...:

"Las (estampas) que poseo son muy apreciables, y no pocas raras y muy buscadas. Las compré en Sevilla, emporio en otro tiempo cuando florecían allí las artes con el impulso del comercio de America y con el trafico de alemanes, holandeses, flamencos y franceses que traian las estampas grabadas en sus paises para estudio de nuestros profesores. Y como no perdí jueves alguno en los veinte y cuatro años que residí en aquella ciudad sin concurrir a la feria y baratillo donde se venden, ni dejé de visitar las almonedas de los artistas que se morían, conseguí juntar una abundante copia de muchas, que probablemente contribuyeron a perfeccionar en el arte al sabio pintor Francisco Pacheco, a su yerno D. Velázquez, al licenciado Roelas, a su discipulo Zurbarán, a los Herreras y Castillos, al correcto Alonso Cano, al gracioso Murillo, y demás profesores sevillanos, como lo indicaban, su antigüedad, ciertas señales, cifras y aún firmas de sus poseedores, las que pasando de mano en mano llegaron por fortuna a las mías".²⁷³

La figura del vendedor de estampas o mercader no está todavía suficientemente precisada, pero lo que si se deduce al hilo de las fuentes literarias y documentales es que estaba en manos de extranjeros, principalmente flamencos y franceses. En este sentido es interesante traer a colación un documento

²⁷³ Para el estudio de la colección de estampas de Ceán Bermúdez véase; Santiago Paez, E. "El gabinete de Ceán Bermúdez. Un capitulo en la historia de las colecciones de la Biblioteca Nacional" en Ydioma Universal. Goya en la Biblioteca Nacional, Madrid, 1996, pp. 53-67

publicado por Mercedes Agulló²⁷⁴ que, aunque referido a Madrid nos informa sobre la actividad de los mercaderes de estampas flamencos. En 1655 Mateo Guerra y Margarita Daben, su mujer, residentes en Madrid declaran:

"estar convenidos con Juan Poulle y Enrique Dupont, mercaderes de lonja, flamencos, residentes en esta corte en que hayamos de vender y despachar por su cuenta en nuestra casa y tienda cantidad de papeles, estampas y vitelas que para este efecto nos han entregado y obligarnos a que les pagaremos lo que dellas procediere conforme a los precios que hemos ajustado. Por tanto, otorgamos haber recibido diferentes estampas y papeles de Rubenes y Vandiche y otras en que hay una galería fabricada de dicho Rubenes con los doce Emperadores de la casa de Austria, y treçientas piezas en otavo y quarto de diferentes Santos y Santas, y otras dos mil de un folio, las mil dellas de Nuestro Señor Jesucristo y las otras mil restantes de diferentes Santos y Santas. Y otras dos mil quinientas estampas de vitela de Boutatas...Y otras diferentes piezas, estampas y papeles de Rubenes, finas y ordinarias, grandes, chicas y medianas, de Santos y Santas y de paisaje y de aprender a pintar y otras diferentes". Se valoraron en 10.199 rs. que se obligaron a ir pagando así como se vayan vendiendo.

Este documento nos informa minuciosamente de la gran cantidad de estampas que circulaban así como del coste de cada una, bien diferenciado según fueran ordinarias o finas, así como de las destinadas a aprender a pintar que constituirían destino exclusivo de los pintores. La fecha 1655 nos justifica además la

²⁷⁴ Agulló y Cobo, M.; Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII, Ayuntamiento de Madrid, 1981, p. 211

presencia de las estampas de Rubens y Van Dyck, tan importantes para la escuela madrileña de la segunda mitad del siglo XVII, y aún para toda la pintura española de ese tiempo.

Un ejemplo bien elocuente para entender el mercado y la difusión de los modelos flamencos son los envíos que se producen a España por barco desde Flandes. En uno de estos, figura un lote de 700 estampas que se remiten a un tal Alonso de Gois²⁷⁵. En el documento se expresan los temas de las estampas: "Santa Ysabel madre de San Antonio de Paula, Santa Utilta, San Diego, Santa Teresa de Jesús, San Miguel Arcangel, los 12 Apóstoles...".

En este sentido también mencionaremos el curioso documento por el que el pintor sevillano Diego de Esquivel en 1611 se obligaba "de pagar cierta cantidad de dinero a Diego Sánchez Bravo, refinador de azul, por una partida de estampas de Flandes, Roma e Italia..."²⁷⁶

Otro punto a tratar es el de la figura del estampero, encargado de vender estampas, hojas impresas, rosarios y demás objetos en puestos. Las estampas además formaban parte del repertorio de venta de los ciegos, quienes las vendían en las puertas de iglesias y conventos, junto a los pliegos de cordel²⁷⁷. Javier Portús²⁷⁸ recoge interesantes testimonios sobre la figura

²⁷⁵ Denucé, J., Kunstuitvoer in de 17 Eeuw te Antwerpen de Firma Forchoudt, Amberes, 1931, p. 278

²⁷⁶ Sancho Corbacho, H., "Artifices sevillanos del siglo XVII" en Homenaje al Prof. Hernández Díaz, T.I, 1982, p. 629

²⁷⁷ García de Enterría, M.C.; Sociedad y poesía de cordel en el Barroco, Madrid, Taurus, 1971, p. 78

²⁷⁸ Portús, J.; "Uso y función de la estampa suelta en los siglos de Oro (testimonios literarios)" en Revista de Dialectología y Tradiciones Populares, T.XLV, 1990, pp. 225-246

del estampero y de los ciegos, a través de la literatura.

Ríos Hevia en su relación de las fiestas vallisoletanas por la beatificación de Santa Teresa nos dice que a la salida de misa: "...Andavan también muchos destos medio ciegos vendiendo cantidad de retratos de la Santa, que no se daban manos a venderlos. En cuya diligencia como era tanta la devoción de todos, ganaron estos con las estampas y retratos, y los otros a rezar muy a gusto de su deseo"²⁷⁹.

Otra figura que también señala Portús es la del "mozo de estampas" que acompañaba a los ciegos con la misión de guiarles y vender objetos. Aunque el testimonio más adecuado es el que aparece en el auto de Lópe de El Yugo de Cristo. En esta obra se personifica a la Idolatría con la figura de un estampero:

"Sale la Idolatría con unas estampas.

Idolatría: -¿Quién compra estampas bellas/ de los divinos dioses celestiales,/para adorar en ellas?/¿Quién compra las deidades inmortales?/¿Quien, por mayor decoro,/ grandes de mármol y pequeñas de oro?/¿Quién compra las figuras/ de Fidias, de Lísipo y Praxiteles,/ pinturas, esculturas?/ ¿Quién compra cuadros del divino Apeles?.

Hombre:-¡A qué buen tiempo llega!

Apetito:-Con las estampas de los dioses ruega

Hombre:-Mostrad, hermosa dama,/esas estampas

Idolatría:-Todas son muy finas;/de pintores de fama,/ estas son

²⁷⁹ Ríos Hevia, M. de los; Fiestas que hizo la insigne ciudad de Valladolid con Poesías y Sermones en la Beatificación de la Santa Madre Teresa de Jesús, Valladolid, 1615, fols. 21v-22r. APUD Portús, J.; Art. Cit., 1990

las deidades más divinas"²⁸⁰.

En otra obra de Lópe de Vega La Viuda valenciana, aparece un estampero llamado Valerio que agasaja a su amada Leonarda de esta manera:

"Valerio, en hábito de mercader, con estampas:

Valerio:-¡A la rica estampa fina!(...)

Leonarda:-Mostrá, ¿Qué es este papel?

Valerio:-El Adonis del Tiziano,/que tuvo divina mano/y peregrino pincel/¡Oh quién éste hubiera sido,/Cuando fue tan regalado!/Pues muero desesperado,/y él murió favorecido./Esta, por vida de Aurelio,/ que es de las ricas y finas;/ que es de Rafael de Urbinas/ y cortada de Cornelio/ Esta es de Martin de Vos/ y aquesta de Federico.

Leonarda:-Mal a estas cosas me aplico/ ¿No traéis cosas de Dios?"²⁸¹.

Este caso es bien elocuente para entender la difusión de los modelos de Rafael y las estampas de Cornelis Cort que es Cornelio, así como los modelos de Martin de Vos y Federico Zuccaro que tan conocidos fueron en la época, a la vez que se insiste en que lo más común y conocido eran las estampas de devoción.

Bien interesante en este sentido, resulta el ver como en las propias estampas de Anibal Carracci que describen los oficios de Bolonia aparece, en una de ellas, un mercader de pinturas y estampas, enseñando al espectador sus productos (Fig.

²⁸⁰ Obras de Lope de Vega, Ed. M. Menéndez Pelayo, Madrid, 1963-72, VII, 67-68. APUD Portus, J. Art. Cit., 1990, pp. 240-241

²⁸¹ Comedias escojidas de Lope de Vega, Madrid, Atlas, 1946-1952, I, p. 74. APUD Portús, J.; Art. Cit., 1990, p. 242

2). Posterior es el grabado del también boloñés Giuseppe Maria Mitelli el que nos informa sobre la actividad de un joven mercader de estampas y rosarios. La estampa perteneciente a la serie de Mitelli "Arte per via" sitúa al joven vendedor en unas gradas cercanas a una iglesia (Fig. 3).

Tanto en Madrid como en Sevilla había determinados lugares donde estamperos y pintores vendían sus productos a bajo precio, pues sus productos se diferenciaban de las estampas finas que generalmente se vendían en una tienda más amplia o librería como la que regentarían los mercaderes flamencos anteriormente citados.

Carrete Parrondo nos habla de que en el caso concreto de la estampa de devoción se observa como cada grabador destina su producción a los diferentes grupos sociales. Así en Madrid, Barcelona, Valencia y Sevilla, se vendían estampas de calidad, mientras que en las zonas rurales, donde trabajan artesanos mediocres, se observa un descenso de la calidad acompañado de un precio más bajo²⁸².

En el caso concreto de Madrid por ejemplo las gradas de San Felipe, la calle Mayor, la plaza de la Provincia, ante la cárcel de Corte, la calle del Barquillo o la red de San Luis eran los lugares de venta de estampas y pinturas a bajo precio. En Sevilla el Baratillo y la calle Feria eran los lugares predilectos para este tipo de mercaderías.

Estos lugares de más baja condición y al aire libre son los que Palomino alude a la hora de referirse a los "pintores de tienda" artifices que vendían sus productos directamente al

²⁸² Carrete Parrondo, J.; El grabado..., Opus Cit., 1987, p. 243



Fig. 1 Religiosa Carmelita, Col. Condes de Bornos.



Fig. 2 Anibal Carracci, Mercader de pinturas grabado

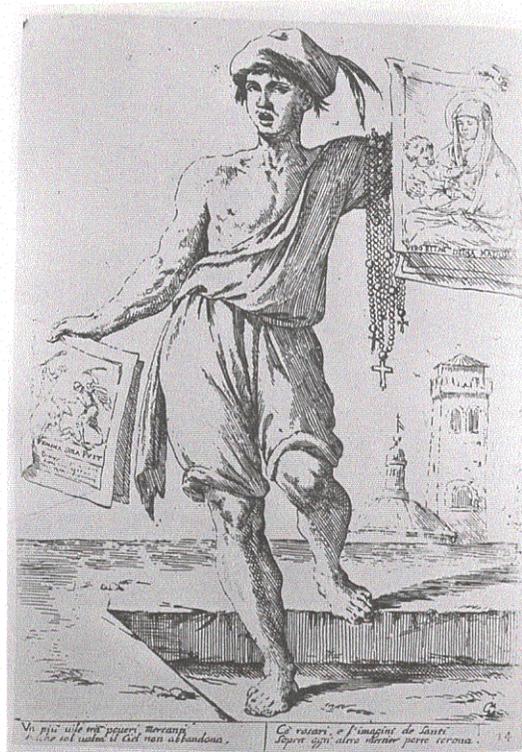


Fig. 3 Giuseppe Maria Mitelli, Vendedor de estampas, grabado

público. En este tipo de negocios se podían adquirir desde pinceles, pigmentos a estampas y pinturas realizadas en serie²⁸³. Bien elocuente para entender este tipo de tiendas es la noticia que nos proporciona Palomino sobre el pintor cordobés Juan de Alfaro, que viéndose desamparado por el mecenazgo tuvo que hacer "la diligencia de buscarlo en las tiendas de pintura que entonces había muchas, que hasta a esto se humilló"²⁸⁴.

El trapicheo continuo y la picardía de intentar sacar dinero con poco esfuerzo es una constante que Palomino reprocha a algunos pintores como cosa indigna. En este sentido y circunscrito al ámbito general de la sociedad del XVII, Julián Gállego²⁸⁵ nos transmite un interesante testimonio perteneciente al tratado del jesuita Pedro de Guzmán: Los bienes del honesto trabajo, donde se critica la pereza del español en tiempos de Felipe III:

"Y diremos del español lo que el Espíritu Santo del perezoso dize: Passé por la heredad del perezoso y hallé que se avía cubierto de malezas y espinas. Todos veo que buscan en este Reyno la manera de vivir que carezca de trabajo, un oficio y entretenimiento de comprar y vender, estándose en una tienda, como el araña en su agujero, aguardando que llegue la mosca y se enrede en su tela; o quando no pueden, buscan a quien servir y

²⁸³ Para todo lo referente al papel de la clientela y el mercado de los pintores del XVII véase el capítulo dedicado a este tema en Pérez Sánchez, A.E.; Pintura Barroca en España 1600-1750, Cátedra, Madrid, 1992, pp. 29-42

²⁸⁴ Palomino, A.; Museo Pictórico y escala Optica, Madrid, ed. 1947, p. 1004

²⁸⁵ Gállego, J.; El Pintor de artesano a artista, Universidad de Granada, 1976, p. 91

a quien se arrimar; o antes quieren pedir que ganar..."²⁸⁶.

Este retrato de la sociedad ociosa y deseosa de aprovechar al máximo las debilidades de los fieles, encuentra buen reflejo en algunos estamperos desaprensivos, que intentan sacar beneficio del producto que vendían. Buen ejemplo de esto es el de las estampas que se utilizaban con caracter apotropaico o las que garantizaban hasta cincuenta mil años de indulgencia por rezar siete padrenuestros o "algunas que prodigaban doce mil años de perdón de los pecados mortales y treinta mil de los veniales"²⁸⁷. Dentro de las estampas que se utilizaban con caracter de protección eran muy utilizadas las de San Cristóbal que era defensor contra los ladrones, colocándose en puertas, armarios o simplemente por la casa "porque corría la leyenda de que en viendo su imagen, no se fallecería de muerte violenta en aquel día"²⁸⁸.

Es preciso hacer mención, también, del caso de los propios pintores que, aún no teniendo tienda abierta, se dedicaron en sus obradores al comercio de las mismas, así como de pigmentos y pinceles. El propio Zurbarán en 1649 envía a Buenos Aires una serie de Virgenes, hombres insignes, santos y patriarcas junto a los cuales manda "nueve países de flandes, veinte y seis libras de colores que son las al margen, algunos pinceles grandes y pequeños que están sueltos en el dicho

²⁸⁶ Guzmán, P. de; Bienes del honesto trabajo y daños de la ociosidad en ocho discursos, Madrid, Imprenta Real, 1614

²⁸⁷ Para este tema véase el interesante trabajo de Juan Carrete Parrondo; "Les estampes hétérodoxes en Espagne au XVIIIe et au début du XIXe siècle" en Gazette des Beaux-Arts, n. 94, 1980, p. 172

²⁸⁸ Carrete Parrondo, J.; "Notas sobre la estampa como medio de comunicación" en Técnicas tradicionales de estampación, Cat. Exp., Museo Municipal de Madrid, 1981, p. 15

caxón"²⁸⁹ lo que nos lo presenta como mercader de pinturas ajenas, colores y pinceles.

Buena parte de los pintores sevillanos del XVII compraron y vendieron no solo lienzos, sino también estampas para que éstas fueran al nuevo mundo, ya que, era un mercado potencialmente fuerte y sobre todo demandaba este tipo de genero bastante necesario y adecuado para los pintores novohispanos y del virreinato del Perú que se hallaban tan faltos de modelos. No es extraño pues encontrar una y otra vez gran número de estampas dentro de los cajones que van para tierra firme. En este sentido, resulta importante señalar como en 1593 los lienzos que formaban parte de un envío destinado al puerto novohispano de Vera Cruz, aparecieran como más baratos que las láminas grabadas que también figuraban en el lote. Esta diferencia queda explicada como señaló Serrera²⁹⁰, por la diferencia entre lienzos ordinarios -aquellos destinados a la mercantilización normalmente producidos en serie- y las estampas finas que iban a servir como propios modelos, ya que, como decíamos más arriba, transmitían las composiciones pintadas de grandes maestros.

En los inventarios de los pintores coloniales, se mencionan también gran número de estampas, junto con los instrumentos del obrador. Un ejemplo interesante es el del pintor colombiano Baltasar de Figueroa quien al morir deja: "los seis libros de vidas de santos con estampas para las pinturas, más un

²⁸⁹ Caturla, M.L.; "Zurbarán exporta a Buenos Aires" en Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, 4, 1951, pp. 27-30

²⁹⁰ Serrera, J.M.; "Zurbarán y América" en el Catálogo de la Exposición Zurbarán, Madrid, Museo del Prado, 1988, p. 70

libro de arquitectura...más de mil ochocientas estampas..."²⁹¹.

En América tuvieron gran protagonismo las estampas que transmitían los modelos de Rubens durante toda la segunda mitad del siglo XVII y primera del XVIII. Pero las estampas que llegaban al Perú y Nueva España no serán precisamente las supervisadas por el maestro, sino la gran cantidad de copias y repeticiones artesanales que se hicieron por imitadores y piratas del comercio de la estampa. Stastny²⁹² ha relacionado este mercado clandestino con la inversión de los modelos, ya que no se repara en copiar la composición de la estampa con un espejo y al grabarla se invierte. Es pues esta una explicación bastante convincente a la hora de explicar la inversión de las composiciones que con frecuencia, aparecen en las obras que estudiaremos.

Para los propios pintores sevillanos, que trabajaban en exclusiva para el mercado americano, eran bien importantes las estampas como recursos para la mercantilización. Así pintores como Juan de Luzón, Miguel Güelles o Luis Carlos Muñoz que destiaron su producción a América, tuvieron que recurrir a los grabados para así agilizar y rentabilizar sus productos. Entre los documentos notariales dados a conocer, procedentes de los archivos sevillanos, es frecuente encontrar contratos como el que el pintor Miguel Vázquez contrae con Gonzalo de la Palma, vecino de Toledo y residente en Sevilla, probablemente mercader, quien recibiría del citado pintor "mill retratos de figuras profanas de tres quartas de altura cada una y media vara de ancho de

²⁹¹ Angulo Iñiguez, D., Historia del Arte Hispanoamericano, Barcelona, 1950, vol. II, p. 454

²⁹² Stastny, F., "La presencia de Rubens en la pintura Colonial" en Revista Peruana de Cultura, Lima, 1965, p. 20

buenas colores y matizes...e las he de yr haziendo desde hoy en las cassas de mi morada entregandoos cada semana 25 retratos hasta que por esta horden os lo aya acabado de entregar y no alçare la mano de ellos ni hare otra obra alguna hasta avellos acabado y me aveis de dar a rraçon de quatro rreales cada uno y mas el lienço lo qual me abeis de yr pagando como lo fuere entregando"²⁹³.

Según este contrato Miguel Vazquez tendría que pintar cuatro lienzos cada día, descontando domingos lo que obligaría a utilizar las estampas para así facilitar su ejecución, además de contar con un número suficiente de aprendices y oficiales. Dentro de este mundo es en el que hay que analizar pinturas como los "hombres de la fama", Patriarcas, hijos de Jacob o Césares Romanos a caballo, que serían ejecutados siguiendo los grabados de Tempesta o Stradanus²⁹⁴. Estas obras pues serían productos de mercado y estarían "fabricados" en serie tal y como se manifiesta en el pleito que interponen en 1678 el pintor Matías de Arteaga y Juan Josep, porque se pretendía cobrar derechos de salida a "la pintura de devoción que fabrican en esta ciudad los maestros del dicho arte es sus casas y obradores"²⁹⁵ y remitían a vender por

²⁹³ López Martínez, C.; Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán, Sevilla, 1932, p. 218. El tema de la mercantilización de la pintura con destino a América está siendo abordado por Juan Miguel Serrera.

²⁹⁴ Para el estudio de las estampas en función a las series pictóricas ver nuestro trabajo: "Génesis y descendencia de las Doce Tribus de Israel y otras series zurbaranescas" en Zurbarán: Las Doce Tribus de Israel, Cat. Exp., Museo del Prado, Madrid, 1995, pp. 45-99

²⁹⁵ Este documento fue publicado por vez primera por Gestoso y Pérez, J., Ensayo de un Diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive, Sevilla, 1900, III, p. 271. Gestoso no transcribe literalmente y cambia la palabra fabricar por hacer. La lectura correcta del documento hecha por Kinkead es la que utilizamos: Kinkead, D.T.;

su cuenta a los puertos de mar y de Indias.

Uno de los artistas que destina casi toda su producción a América es Miguel Güelles, su hija, María Güelles, casó con un librero Juan de Carrión y en el memorial de la dote de ésta de 1618, aparecen gran cantidad de libros que pudieron ser utilizados por su padre u objeto de mercadeo con el nuevo mundo, merced a los contactos establecidos por el mismo artista²⁹⁶.

La exportación de estampas y libros a América fue abundante durante todo el siglo XVII. Francisco Pacheco en 1627 declara dar "poder cumplido a Francisco Ortiz alguazil del señor virrey del piru y a Luis Ortiz arquitecto residente en la ciudad de Lima para que en mi nombre puedan pedir, recibir y cobrar de Cristobal Perez lo procedido e que procediere de los cincuenta libros encuadernados que le envíe e rremiti y de mi rrezivio que se dicen los versos del divino Herrera de que tengo cartas en mi poder -y otrosi para que si estuvieren en especie los dichos libros o qualquier parte dellos lo pueda recibir e benderlos a las personas e por los prezios que quisiere y otorgar cartas de pago"²⁹⁷. Son frecuentes los ejemplos de pintores que mandan libros y estampas al Nuevo Mundo. Gracias a las investigaciones de Lutgardo García Fuentes²⁹⁸ podemos precisar cual fue la exportación de libros desde Sevilla y Cádiz a América. En la

"Juan de Luzon and the Sevillian painting trade with the New World in the Seventeenth Century" en The Art Bulletin, LXVI, 1984, p. 307. Documento encontrado en el Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla, 1678, oficio 14, libro 1, fol. 30

²⁹⁶ Sancho Corbacho, H., "Artifices..." Art. Cit., 1982, pp. 636-637

²⁹⁷ López Martínez, C., Arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla, Sevilla, 1928, p. 135

²⁹⁸ García Fuentes, L., El comercio español con américa 1650-1700, Sevilla, 1980, pp. 309-311

segunda mitad del XVII se mandaron a Indias en total 6.636 cajas de libros. Sevilla exportó el 77'5% de las cajas de libros que se enviaron al Nuevo Mundo. Cádiz envió el 22'5% restante. Las mayores exportaciones se dirigieron a Tierra Firme el 60'6% y a Nueva España se enviaron el 31'8%. Esto nos confirma las palabras de Dominguez Ortíz quien afirma que en Sevilla la imprenta fue una industria floreciente sobre todo de cara a la exportación²⁹⁹. Además muchos de estos libros provenientes de Flandes e Italia, pasaban por Sevilla siguiendo los cauces de libreros y mercaderes, terminando finalmente en las Indias.

El pintor Vasco Pereira por ejemplo en 1595, concierta junto con su yerno el pintor de la ciudad de Cádiz Pedro Román, que dan al Capitán Juan de Soto 500 reales de plata que cobró de Domingo de Lazequi de resto de un cajon de estampas y lienzos de pintura que vendió en las provincias de Tierra firme³⁰⁰. Por otro lado en 1618 Antonio de Soto Velasco hace un envío en la nave Nuestra Señora de Consolación con destino a tierra firme, consistente en dos mil estampas de medio pliego, valuadas en treinta reales, y veinte lienzos con "paises" o sea paisajes de Flandes a cuatro reales cada uno³⁰¹.

Otro aspecto bien interesante, es el modo en como los artistas obtienen las estampas. Para ello bien entraban en contacto directamente con un librero o las adquirirían directamente a un estampero en la calle. También existe un mecanismo bastante

²⁹⁹ Dominguez Ortíz, A., Orto y Ocaso de Sevilla, Sevilla, 1946, p. 27

³⁰⁰ López Martínez, C., Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés, Sevilla, 1929, p. 189

³⁰¹ Torre Revello, J., "Obras de arte enviadas al Nuevo Mundo en los ss. XVI y XVII" en Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, 1, 1948

frecuente en la época, que analizaremos con ejemplos concretos, y es el de adquirir las estampas en almoneda pública tras la muerte de algún artista. Se da asimismo el caso de cláusulas concretas en testamentos de artistas que legan las estampas a sus discípulos, para que sigan utilizándolas en su oficio.

Con respecto al primer caso, la relación directa con el librero, destaca el ejemplo, aunque del siglo XVI, del pintor sevillano Pedro de Villegas Marmolejo, quien mantenía estrechas relaciones con el librero Melchor Marcos y a quien nombró albacea en su primer testamento³⁰². También ligado a Villegas estaba el insigne humanista Benito Arias Montano, quien además de enviar desde Flandes buena parte de grabados flamencos e italianos a Madrid y Sevilla, auspicia el nacimiento de algunas obras ilustradas como los Humanae Salutis Monumenta. Por su parte el canonigo Francisco Pacheco, tío del pintor, también reclamaba a Arias Montano estampas flamencas. La figura de Montano es de gran importancia también para entender el nacimiento de la Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial, que fue para algunos artistas que la visitaban verdadera cantera de inspiración³⁰³. Además el erudito Arias Montano mantuvo contactos

³⁰² Serrera, J.M.; Pedro de Villegas Marmolejo, Sevilla, 1991, pp. 41-42

³⁰³ González de Zárate, J.M., Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial, T.I., Instituto Ephialte, Vitoria, 1992. Véase la introducción. Otra interpretación a la hora de la creación de la Real Colección de Estampas de El Escorial, es la que apunta Joaquín García, quien piensa que las estampas fueron traídas directamente por los pintores llamados por Felipe II para decorar El Escorial, como instrumento de trabajo, diciendo que "no hay más que estudiar las estampas y compararlas con las obras esparcidas por el monasterio, entre otras los frescos del Claustro bajo y algunos cuadros, y se notará la semejanza y el parecido que guardan entre sí". Cfr. García, J., "Las estampas de la Biblioteca del Escorial" en Ciudad de Dios, 142, 1925, p. 93 APUD Real Colección de Estampas..., Opus Cit., 1992. Introducción.

con impresores tan importantes como Cristóbal Plantino y grabadores de la talla de Philippe Galle, y ya veremos como los grabados de este último influyeron poderosamente en Zurbarán.

Entre 1550-1625 la editora Plantin-Moretus inundó España de estampas, que le eran demandadas incluso por Felipe II. Además desde 1570 estos impresores consiguieron el privilegio especial para la venta de libros litúrgicos en España y en sus territorios de ultramar, lo que ayudó a la difusión de las composiciones de los pintores flamencos, alemanes e italianos que se abrían en la casa Plantin-Moretus. Felipe II pagó a Plantin subvenciones desde 1571 encargándole ingentes cantidades de breviarios, diurnos y misales no pudiendo el editor atender a la petición³⁰⁴.

En el asunto de compra directa de estampas a libreros, destaca el caso del pintor Mateo Pérez de Alesio, quien además pasaría luego a América. Este artista en 1587 se obliga a pagar a "Melchor Riquelme maestro de la librería de la santa yglesia mayor desta ciudad de sevilla 260 ducados los quales son de rresto de 520 ducados que le monto e balio un libro grande de mano de dibujos en papel en 300 ducados y otro libro grande en papel de todas las estampas de alberto durero y otros autores antiguos en 190 ducados..."³⁰⁵. Este testimonio además es importante para valorar la difusión de las estampas de Durero tan utilizadas en la Sevilla del XVI y XVII.

Otro mecanismo de adquisición de estampas es el de la compra en la almoneda pública que se celebraba con los bienes de

³⁰⁴ Sebastián, S., "Prólogo" en Real Colección..., Opus Cit., T.I, 1992.

³⁰⁵ López Martínez, C., Desde Jerónimo Hernández..., Opus Cit., 1929, p. 192

los pintores o escultores. Palomino nos habla de como Alonso Cano adquiriría de esta forma modelos y estampas y es interesante ver en la documentación como este artista aparece pujando para adquirir libros y estampas. En la almoneda de Carducho por ejemplo en 1638 compran estampas entre otros Antonio de Pereda, Francisco de Herrera y Alonso Cano³⁰⁶. Posteriormente en la almoneda del pintor Antonio Puga³⁰⁷ volvería a aparecer Cano comprando estampas. También los artistas adquirirían las mismas en tienda abierta o almoneda, entendiendo ésta como tienda de antigüedades o librería no cómo subasta pública como veremos. En este sentido el propio Carducho cuenta en boca del discípulo como antes de llegar a casa del maestro adquirió y vio estampas en estos establecimientos:

"...si bien el tiempo que he aguardado, no lo he pasado ocioso, porque viniendo a este puesto me entré a una almoneda, donde hallé este librito de estampas de Alberto Durero, cortadas por su mano en láminas, que contienen la Pasión de Nuestro Señor, y he estado ponderando la gradeza y propiedad que tuvo este insigne hombre en quanto hizo"³⁰⁸.

En 1666 la viuda de José de Arce celebraba almoneda pública con los bienes de su marido. Entre otros artistas Francisco Meneses³⁰⁹ pintor conocido, discípulo de Murillo, se

³⁰⁶ Caturla, M.L., "Documentos en torno a Vicencio Carducho" en Arte Español, 1968-69, pp. 145-221

³⁰⁷ Caturla, M.L., "Un pintor gallego en la corte de Felipe IV" en Estudios Gallegos, VI, 1952, pp. 60 y ss.

³⁰⁸ Carducho, V., Diálogos de la Pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias, Ed. a cargo de Francisco Calvo Serraller, Madrid, 1979, p. 179

³⁰⁹ Documentos para la Historia del Arte de Andalucía, T. III, Laboratorio de Arte, Sevilla, 1931, p. 89

adjudicó unas estampas en ciento y setenta reales. Juan de Uceda por su parte en un codicilo declara "que todos los papeles de estampas e dibujos y modelos que tiene se partan entre su hermano Juan Bautista de Uceda y Gonzalo Nuñez". En la almoneda de sus bienes el 7-12-1631 se adjudican dos libros en nueve reales, otro libro pequeño en un real y otro libro italiano en un real en Alonso Cano³¹⁰, lo que confirma las palabras de Palomino.

Otra manera de adquirir las estampas era por compra directa de un artista a otro. También conservamos documentos en este sentido, como el de 1631 entre los pintores Pablo Legot y Juan del Castillo. El primero paga al segundo 250 reales por ciertas piedras de bruñido guarnecidas y por ciertas estampas que le compró³¹¹. Otro ejemplo en este sentido es el ya citado en Valencia con el pintor Vicente Salvador Gómez, quien en 1673 adquiere en el convento de Portaceli, todos los modelos, dibujos y estampas que pertenecieron a Alonso Cano y que sin duda aprovecharía para el perfeccionamiento en el oficio de pintor³¹².

Por último queda el legado directo del pintor a su discípulo en las disposiciones testamentarias. Este es el caso del escultor Andrés de Ocampo quien en 1617 manda que se le den a Alonso su aprendiz "las dos limas de hierro de talla para que pueda usar e las use y mas le den quatro docenas de estampas de flandes todo ello qual pareciere a Francisco de Ocampo mi sobrino..."³¹³. Así también es como en 1611 Diego de Esquivel,

³¹⁰ López Martínez, C., Arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla, Sevilla, 1928, p. 199

³¹¹ Ibidem, p. 80

³¹² Véase nota 249

³¹³ Documentos para ..., Opus Cit., T. II, 1930, p. 41

compra una partida de estampas flamencas e italianas que luego hereda su hijo Miguel de Esquivel³¹⁴ . De igual manera el pintor Francisco de Herrera el mozo legó a su oficial Diego Sanz "todo lo que fuera de estampas y dibujos que tuviere de mi mano"³¹⁵ .

Estos son pues los diferentes mecanismos que los pintores utilizaron para adquirir las estampas, que eran vistas como un importante producto a adquirir, y por supuesto, como hemos evidenciado, un elemento importante de compra-venta.

³¹⁴ Sancho Corbacho, H., Artifices sevillanos del siglo XVII, en Homenaje a Hernández Díaz, Sevilla, 1982, p. 666

³¹⁵ López Navio, "El testamento de Francisco de Herrera el Joven" en Archivo Hispalense, 110, 1961, p. 11

Parte II. Grabados y grabadores conocidos y empleados en Andalucía en el
siglo XVII:

II.1- Alberto Durero

Alberto Durero

La influencia de las estampas del alemán

Alberto Durero en la pintura andaluza del siglo XVII, sobre todo en la sevillana, es un aspecto de la investigación sobre las fuentes grabadas que ya fue señalado por especialistas como Martín S. Soria³¹⁶ y Diego Angulo³¹⁷. En nuestras nuevas aportaciones, queremos resaltar lo importantes que resultan las estampas del maestro de Nüremberg en la configuración de los modelos de artistas como Sánchez Cotán o Zurbarán, que pintan en la primera mitad del siglo XVII en un estilo decididamente naturalista, pero que recurren a estampas grabadas entre 1500 y 1510, evidenciando la importancia de los modelos germánicos para la pintura del XVII en Andalucía. Durero será modelo al que acudirán los artistas una y otra vez. Ya fue

³¹⁶ Soria, M.S., "Some Flemish Sources of Baroque Painting in Spain" en The Art Bulletin, XXX, 1948, pp. 253-257 y 1949, XXXI, pp. 74-75

³¹⁷ Angulo Iñiguez, D.; "Cinco nuevos cuadros de Zurbarán" en Archivo Español de Arte, 1944, pp. 7-9. Del mismo autor; Velázquez cómo compuso sus principales cuadros, Sevilla, Laboratorio de Arte, 1947.

También Pita Andrade, J.J.; "El Arte de Zurbarán en sus inspiraciones y fondos arquitectónicos" en Goya, 64-65, 1965, pp. 242-249. Véase también la tesina inédita de María Paz Aguiló Alonso; El grabado alemán de los siglos XV y XVI y su influencia en la pintura española hasta 1700. Agradecemos a la Dra. Aguiló la consulta de esta obra inédita. Finalmente para Zurbarán y Durero véase nuestra contribución; "Otras fuentes grabadas utilizadas por Francisco de Zurbarán" en Archivo Español de Arte, 268, 1994, pp. 359-376

señalada por algunos especialistas³¹⁸ su presencia, especialmente en la pintura del XVI, y creemos que pueden ser precisadas también sus influencias en la escuela madrileña³¹⁹ y valenciana del siglo XVII, pues en ambas se encuentra la huella de sus modelos³²⁰.

En el capítulo dedicado a las bibliotecas de artistas ya hemos visto como las obras de Alberto, sobre todo su Simetría y sus estampas estaban presentes en la practica totalidad de los obradores de los pintores del XVII. Su popularidad era grande y así en pleno siglo XVI, Fray José de Sigüenza nos dice:

"Alberto Durero, hombre de grande ingenio, fue el que dio mucha luz del dibujo y de la pintura a todos sus alemanes y flamencos; y desde entonces comenzaron a mejorarse tanto, que, dexada en gran parte aquella manera antigua, caminan a buen paso a la imitación de los italianos; y, si el natural les ayudara, como a los españoles, o ellos nos prestaran su paciencia y su perseverancia, presto pudieran aprender de los unos y de los otros...En lo que este hombre fue excelente, es en las estampas,

³¹⁸ Para la huella de Durero en el XVI véanse las aportaciones de Diego Angulo Iñiguez; "Durero y los pintores catalanes del siglo XVI" en Archivo Español de Arte, 1944, pp. 327-330. Del mismo autor "La Virgen el niño..." en Archivo Español de Arte, 1946, p. 64. Sánchez Cantón; F.J.; Durero en España, exp. Alberto Durero, Museo de Pontevedra, Diputación Provincial de Pontevedra, 1972. Posteriormente véanse las aportaciones de Ana Avila; "Juan Soreda y no Juan Pereda. Nuevas noticias documentales e iconográficas" en Archivo Español de Arte, 208, 1979, pp. 405-424.

³¹⁹ Ejemplo bien interesante e inédito es el de la Sagrada Familia de Domingo de Carrión que copia la Sagrada Familia de Durero estampada en 1497. Véase reproducida esta obra en Angulo Iñiguez, D. y Pérez Sánchez, A.E.; Pintura madrileña del primer tercio del siglo XVII, CSIC, Madrid, 1969. Lámina 27

³²⁰ Para un primer estudio de la huella de Durero en la pintura valenciana remitimos a Fernando Benito Doménech; Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo, Cat. Exp. Museo del Prado, Madrid, 1987.

que cortó de su misma mano en metal y en madera con tanta destreza y maestría que ha puesto admiración. Mostró valer tanto en esto, que con solas líneas negras y lo blanco que dexó entre ellas significa cuánto pudieron hacer Apeles y Timantes, y representa las cosas tan vivas como si tuvieran sus colores naturales. No valía menos con la pluma y la tinta que con el buril...³²¹.

Pero la influencia de Durero no es solo importante para entender su huella en la pintura española. También en Italia sus estampas fueron apreciadas e incluso objeto de copia e inspiración por algunos pintores. De este asunto da testimonio Vasari a propósito de Pontormo, quien utilizó las estampas de Durero como algo novedoso. Las palabras del citado tratadista, son bien interesantes, además, para entender que la copia de modelos ajenos no mengua la capacidad del artista y colabora en la evolución y expansión de los estilos. Nos dice Vasari:

"Hacia poco habían llegado a Florencia unos hermosos grabados de Alberto Durero, excelentísimo pintor alemán y único en grabados en cobre y madera; entre otros, se destacaba la serie de la Pasión de Cristo, de una perfección maravillosa, con lujoso despliegue de inventiva en las actitudes y en el ropaje de las figuras y otras originales fantasías. Iacopo se propuso hacer uso de esos grabados en el claustro que estaba por pintar, para su propia satisfacción y a la vez complacer a los artistas florentinos, quienes unánimemente elogiaban estos grabados. Se propuso, por lo tanto, dar a las figuras la expresión, el vigor y la variedad que poseían las de Durero, pero al trocar la

³²¹ Siguenza, Fray J., Fundación del Monasterio de El Escorial, Ed. Madrid, 1963

natural dulzura y la gracia que caracterizaba su estilo por las cualidades del estilo alemán, sus figuras, aunque indudablemente bellas, lo son menos que las de sus trabajos primitivos.

No debe creerse que la actitud de Iacopo sea criticable por haber copiado los cuadros de Alberto Durero, pues esto no significa una falta; por lo contrario, todos los artistas se sirvieron y se sirven continuamente de la producción ajena. El error de Pontormo fue imitar literalmente el estilo alemán en todos los detalles, paños, expresiones y actitudes, debiendo haberse limitado a copiar la composición, ya que él poseía la gracia y la belleza del estilo italiano moderno"³²².

Las estampas de Durero fueron pues muy conocidas en Italia, como se desprende en este párrafo, y además, durante la estancia de Durero en Italia, su mujer se dedicó a vender sus estampas en la feria de Frankfurt³²³. Sus grabados fueron coleccionados y usados por la mayoría de los artistas; el propio Rafael, según testimonio de Ludovico Dolce, transmitido por Pacheco nos dice que "no se avergonzaba de tener sus estampas en su estudio y las alababa grandemente"³²⁴.

Ya hemos visto en el capítulo dedicado a las Bibliotecas como Palomino nos hablaba de cómo Velázquez "inquiría en Alberto Durero la simetría del cuerpo humano". Jusepe Martínez dice también cómo Jerónimo Cosida se valió en sus obras de las

³²² Vasari, G.; Vidas de Pintores, escultores y arquitectos ilustres, Buenos Aires, 1945, T.II, pp. 307-308

³²³ Rübeymen, H.E.; Durer, 1962, p. 9. apud María Paz Aguiló; El grabado... Opus Cit. Para la difusión de los grabados de Durero véase también; Erwin Panofsky; The life and Art of Albrecht Dürer, Princeton University Press, 1971

³²⁴ Pacheco, F.; Arte de la Pintura, Ed. de Bonaventura Bassegoda I Hugas, Cátedra, 1990, p. 295.

estampas de Alberto Durero "(que amó mucho a este autor), imitándolas con mucha dulzura y amabilidad, por lo cual fue tenido en mucha estimación"³²⁵. También Carducho ponderó la grandeza de la Pequeña Pasión del artista alemán y en pleno siglo XVII y en Madrid, cuando Cosme III realiza su viaje por España, se advierte también como las estampas de Durero estaban presentes en los cartones de tapices:

"La Trinidad Calzada, San Felipe y otras: La Iglesia (La de la Trinidad) es también buena y el claustro que había sido comenzado de piedra no llegaba más arriba del primer orden. Las paredes de este claustro están adornadas con algunos cartones de tapices que vienen de las estampas de Alberto Durero"³²⁶.

Para Francisco Pacheco las estampas del grabador alemán eran muy adecuadas sobre todo en los perfiles que presentaban sus figuras y a la hora de realizar determinados asuntos como La Huida a Egipto, la Trinidad o la pintura de San Joaquín y Santa Ana. De esta última nos dice Pacheco; "El traje ha de ser el que usan los pintores más cuerdos, tomando por exemplar al gran Alberto Durero en la Vida de Nuestra Señora estampada en madera"³²⁷.

Sin embargo de la misma manera que alaba las estampas de Alberto, también se permite criticar algunos detalles de carácter iconográfico como en el caso de San Juan Evangelista; "no sé que movió al gran Alberto Durero a pintarlo mozo en su

³²⁵ Martínez, J.; Discursos practicables del nobilísimo arte de la Pintura, Madrid, 1866, p. 139. Otra edición fue publicada en Barcelona en 1950 con prólogo y notas de Julián Gállego.

³²⁶ Viaje de Cosme III por España, 1668-69, Madrid y su provincia, editada por Angel Sánchez Rivero, Ayuntamiento de Madrid, 1927, p. 24

³²⁷ Pacheco, F.; Opus Cit., p. 572

"no sé que movió al gran Alberto Durero a pintarlo mozo en su Apocalipsis"³²⁸. O que, en el caso de la Virgen, la pinte con vestido tudesco.

Pero las estampas de Durero fueron para Pacheco de gran importancia y no solo para ilustrar con ejemplos sus ideas con respecto al Arte de la Pintura, sino en su propia producción. Sabemos que en su estancia en Madrid, visitó el Escorial y quedó sorprendido por las estampas y dibujos que se guardaban allí. Sobre todo las de Alberto Durero;

"...Y nuestro prudentísimo monarca Filipo segundo estimó, grandemente, sus debuxos. Yo alcancé uno de su mano de un libro que fue de su majestad, digno de suma veneración. Y dice que tenía en grande estima las tablas originales de todo el Apocalipsi, cortadas de mano de Alberto, que se guardan hoy en el Escorial"³²⁹.

Esta admiración que se evidencia, en el Arte de la Pintura, ha pasado inadvertida para la crítica con respecto a su obra, ya que nada más y nada menos que su Crucificado de cuatro clavos³³⁰ (Fig. 4), está tomado directamente de una estampa de Alberto Durero conservada en el British Museum de Londres³³¹ (Fig.

³²⁸ Ibidem, p. 672

³²⁹ Ibidem, p. 553

³³⁰ El Crucificado de Pacheco de 1614 fue dado a conocer por Manuel Gómez Moreno, "El Cristo de San Placido" en Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, 1916, pp. 177-188. La versión fechada en 1615 fue dada a conocer por Matías Díaz Padrón, "Un nuevo Cristo Crucificado de Pacheco" en Archivo Español de Arte, 1965, pp. 128-130. Para el estudio de estas obras véase, Valdivieso, E. y Serrera, J.M., Pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII, CSIC, Madrid, 1985, lám. 32 y 33 cat. 135-136

³³¹ Knappe, K.A.; Dürer the complete Engravings, Etchings and Woodcuts, London, Thames and Hudson, 1965, Cat. 102

5).

A la hora de analizar el Crucificado de cuatro clavos con respecto a sus fuentes, Jonathan Brown³³² no recoge que el propio Pacheco en el Arte de la Pintura alude a Durero, como fuente directa. Brown solo señala como precedente el Crucificado de bronce atribuido a Miguel Angel que ya citó por su parte Sánchez Cantón³³³. Recientemente Odile Delenda también ha señalado la relación entre la obra atribuida a Miguel Angel y el Crucificado de cuatro clavos³³⁴.

La verdadera clave en este tema nos la da por un lado, la citada estampa del British que representa a Cristo en la cruz con el supedáneo y los cuatro clavos y cruz plana, y las tres Marías y San Juan, al pié, y por otro el propio testimonio de Pacheco quien en su respuesta a Francisco de Rioja, confiesa explícitamente que vio la estampa en su visita a El Escorial:

"Alberto Durero, diligentísimo, docto y santo artífice, habrá casi cien años que debuxó un crucifixo que yo hallé en un libro de cosas de su mano, que fue de nuestro católico Rey Felipo segundo, con cuatro clavos y el supedáneo, bien así como yo lo executo; cuya autoridad en pinturas sagradas es de grande veneración y poderosa a que se siga su imitación"³³⁵.

³³² Brown, J.; Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII, Madrid, 1981. Capítulo 3; "De la teoría a la práctica: Las artes y la Academia", pp. 91-93

³³³ Sánchez Cantón, F.J.; "Prólogo" a la edición del Arte de la Pintura, Madrid, 1956

³³⁴ Delenda, O.; Velázquez peintre religieux. Editions Tricorne, Geneve, 1993, pp. 96-108

³³⁵ Pacheco, F.; Opus cit., p. 725. Bonaventura Bassegoda I Hugas ejemplar editor de esta obra, al no conocer la estampa, supuso que la cita de Pacheco, se refiere a algún libro de horas, que difícilmente pudiera ser obra del maestro alemán. Ver p. 725 de la obra citada, nota 17

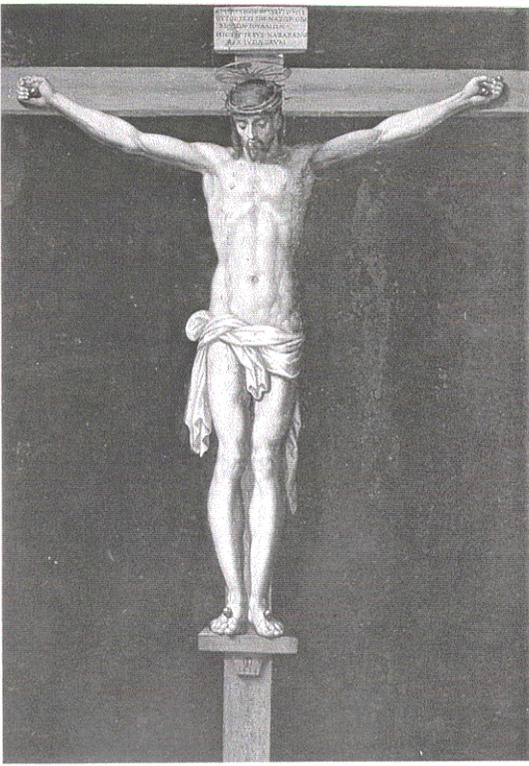


Fig. 4 Francisco Pacheco, Crucificado,
Fundación Gómez Moreno, Granada

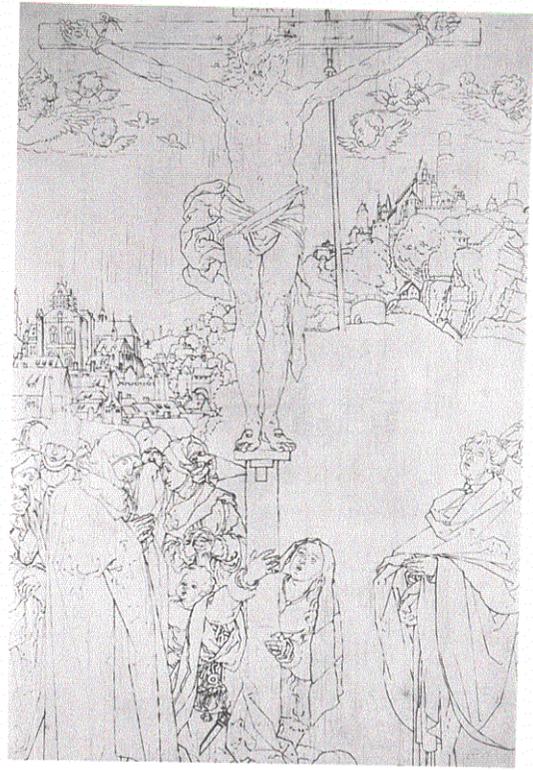


Fig. 5 Alberto Durero, Cristo en la cruz,
grabado, British Museum, Londres

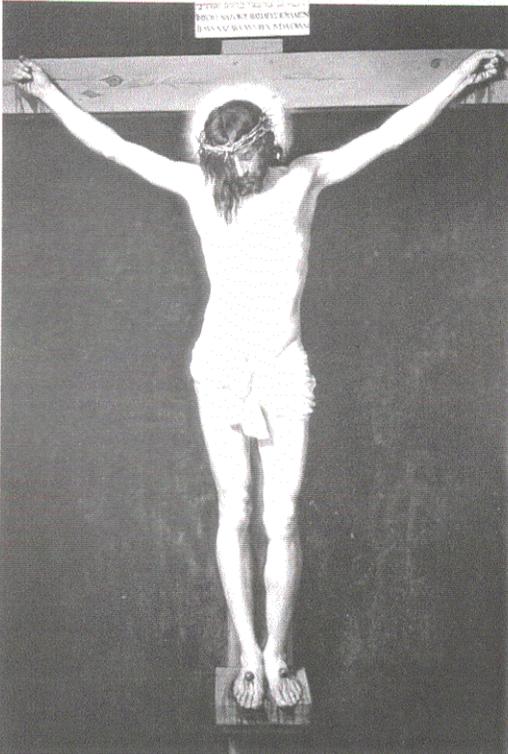


Fig. 6 Diego Velázquez, Crucificado,
Museo del Prado, Madrid

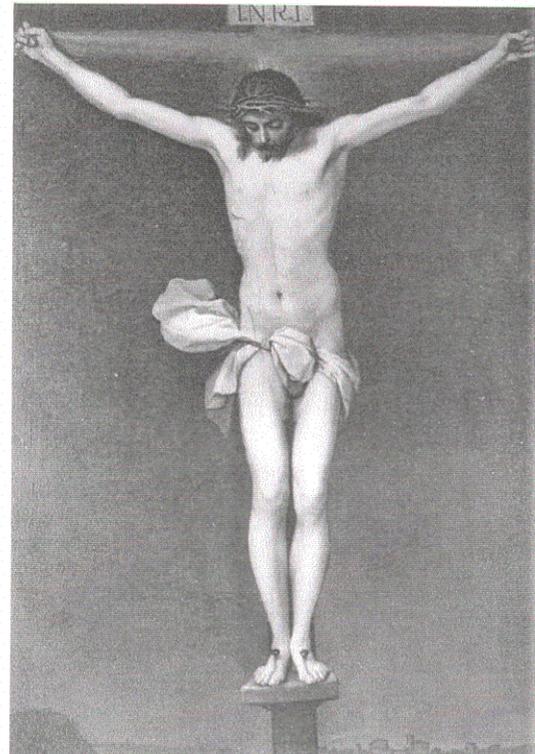


Fig. 7 Alonso Cano, Crucificado, Academia
de San Fernando, Madrid

fuente de Durero para el Crucificado de los cuatro clavos y segundo, el ejemplo que invita a imitación.

Si comparamos el Crucificado de la Fundación Gómez Moreno, veremos que tanto el rostro de Cristo como el supedáneo, la cruz plana, el paño de pureza, la corona de espinas, los cuatro clavos con las manos entreabiertas y la majestad con que el cuerpo de Cristo reposa, han sido tomadas de la citada estampa, que ha de aceptarse a partir de ahora como el modelo evidente del Cristo de cuatro clavos de la escuela sevillana. Además incluso el dibujo del Calvario de Pacheco³³⁶ que se conserva en la Galería de los Uffizi, mantiene el esquema compositivo de la citada estampa, cuyo crucificado sigue también muy directamente el modelo estudiado con los detalles del supedáneo y paño de pureza. Es en este modelo donde se encuentran todos los particulares que comenta Francisco de Rioja en su carta de 1619:

"Francisco Pacheco...ha sido el primero que estos días en España ha vuelto a restituir el uso antiguo con algunas imágenes de Cristo, que ha pintado, de cuatro clavos, ajustándose en todo a lo que dicen los escritos antiguos; porque pinta la cruz con cuatro extremos y con el supedáneo en que están clavados los pies juntos. Vese plantada la figura sobre él como si estuviera en pie; el rostro con majestad y decoro, sin torcimiento feo, o descompuesto, así, como convenía a la soberana grandeza de Cristo nuestro Señor"³³⁷.

³³⁶ Véase estudiado en Angulo, D. y Pérez Sánchez, A.E.; A Corpus of Spanish Drawings, Vol. three, Seville School 1600 to 1650, London, 1985, cat. 98.

³³⁷ Ibidem, p. 719

Posteriormente como ya ha sido apuntado³³⁸ este modelo de Pacheco influirá en los restantes crucificados de la pintura sevillana, particularmente en el de Diego Velázquez, quien al realizar su famoso Crucificado del Museo del Prado en 1631-32 (Fig. 6), mira al de Pacheco, pero sin olvidar que el modelo primigenio se encuentra en Durero. También el Crucificado de Alonso Cano de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, (Fig. 7) encuentra un paralelo muy directo con la repetidamente citada estampa del grabador alemán, e incluso en el Crucificado de Zurbarán del Museo de Sevilla, de 2,53 x 1,93, o en el Crucificado con donante de 1640 recientemente adquirido por el Prado, también del maestro extremeño, se encuentran ecos directos de la estampa estudiada, tanto en los pliegues del paño de pureza como en la manera en que se ejecutan las manos sobre la cruz.

Y a lo lejos, el Crucificado de Goya del Prado que, a pesar de su carácter más dramático, se inspira en el de Velázquez, sería el último eslabón de la cadena de los cuatro clavos que comienza en la rara estampa de Alberto Durero.

El italiano, sevillanizado, Mateo Pérez de Alesio será artista que se interese bastante por las estampas del grabador de Nüremberg. En el capítulo dedicado al comercio de las estampas, ya vimos como Pérez de Alesio en 1587 se obligaba a pagar a Melchor Riquelme maestro de la librería de la Santa Iglesia Mayor de Sevilla un dinero por entre otras cosas, todas las estampas de Alberto Durero y otros autores antiguos³³⁹. Escasamente tres años antes que el pintor adquiriera las estampas, se le había encargado la ejecución del colosal San

³³⁸ Brown, J.; Opus Cit., 1981, pp. 94-95

³³⁹ López Martínez, C.; Opus Cit., 1929, p. 192

Cristóbal de la Catedral, que realizaría al fresco, técnica que conocía bien tras haber colaborado en la Capilla Sixtina.

Mesa Gisbert³⁴⁰ ya apuntaron que para realizar la cartela con su firma, sostenida por un loro, que se sitúa sobre una puerta en el colosal San Cristóbal de la Catedral (Fig. 8), Alesio acudió al grabado de Durero de Adán y Eva de 1504³⁴¹ (Fig. 9) seleccionando de este el loro y la cartela que se sitúa sobre una rama que sostiene Adán. Pero incluso la figura del San Cristóbal (Fig. 10) parece haber sido realizada por Alesio apoyándose en otra estampa de Durero del mismo asunto realizada hacia 1500³⁴² (Fig. 11).

Como en otras ocasiones la estampa se ha invertido y de ella procede tanto el tipo físico del San Cristóbal, así como el brazo apoyado en la cintura y elementos como la botonadura del traje. Incluso el monje que, en el segundo término, porta una lucerna, aparece traspuesto en el fresco. La iconografía de San Cristóbal que se represente en la pintura sevillana, seguirá esta estampa, como se advierte también en el de Francisco Varela del Gobierno Civil de Sevilla³⁴³.

Otro autor que evidencia la huella de Durero en su obra es Juan Sánchez Cotán, artista que por otro lado delata en su

³⁴⁰ Mesa, J. de y Gisbert, T.; "Mateo Pérez de Alesio" en Cuadernos de Arte y Arqueología, 2, La Paz, 1972, pp. 51-56. Posteriormente véase; Juan Miguel Serrera; "Pinturas y Pintores del siglo XVI en la Catedral de Sevilla" en La Catedral de Sevilla, Sevilla, 1985, p. 370. Aquí se encuentran interesantes relaciones entre el San Cristóbal y la obra de Alesio en Italia en el oratorio del Gonfalone

³⁴¹ Bartsch, A.; The Illustrated Bartsch, Albrecht Dürer, T. 10, New York, 1980, p. 9

³⁴² Ibidem, p. 199

³⁴³ Véase reproducido en Valdivieso-Serrera, Pintura sevillana..., Opus Cit., 1985, lám. 184



Fig. 8 Mateo Pérez de Alesio, San Cristóbal, detalle, Catedral de Sevilla



Fig. 9 Alberto Durero, Adán y Eva, detalle, grabado



Fig. 10 Mateo Pérez de Alesio, San Cristóbal, Catedral de Sevilla



Fig. 11 Alberto Durero, San Cristóbal, grabado

estilo esos perfiles quebrados y secos que muestran las estampas de Durero. Es habitual observar en los ángeles de sus rompimientos de gloria, tipos semejantes a los que Durero muestra en sus estampas. Así es evidente el paralelo entre los Angeles con el Santo Rostro de la Cartuja de Granada (Fig. 12) y los que muestra la estampa del mismo tema de Durero de 1513³⁴⁴ (Fig. 13). Sobre todo el ángel volandero de la derecha, presenta un vuelo en la falda muy similar al que presenta la estampa del grabador alemán, aunque el resto de la composición está interpretada con mayor libertad³⁴⁵.

Más literal en la copia es el caso de la Aparición de San Pedro a los Cartujos (Fig. 14) de la serie de Mártires Cartujos perteneciente a la Cartuja de Granada de 1615. Aquí para la figura de San Pedro predicando, Sánchez Cotán se ha inspirado con extraordinaria fidelidad en la famosa estampa de Durero de San Felipe de 1526³⁴⁶, (Fig. 15) solo que como en tantas ocasiones se ha invertido el modelo. Si se observa el rostro de San Pedro, sobre todo la túnica y los plegados han sido realizados tal y como aparecen en la estampa, pero ha eliminado el libro sagrado y la vara con la cruz que lleva el santo en la estampa³⁴⁷. Este mismo grabado de San Felipe fue utilizado también por Zurbarán, artista para el que las estampas de Durero fueron de gran

³⁴⁴ Ibidem, p. 22

³⁴⁵ Este paralelo fue ya advertido por Angulo Iníguez, D. y Pérez Sánchez, A.E.; Pintura toledana del primer tercio del siglo XVII, Instituto Diego Velázquez, CSIC, Madrid, 1972, p. 55

³⁴⁶ Bartsch, A.; Opus cit., 1980, p. 43

³⁴⁷ Navarrete Prieto, B.; "Las Fuentes de Fray Juan Sánchez Cotán para sus lienzos de la Cartuja de Granada" en Boletín del Seminario de estudios de Arte y Arqueología, Universidad de Valladolid, 1994, pp. 453-456



Fig. 12 Juan Sánchez Cotán, Angeles con el Santo Rostro, Cartuja, Granada



Fig. 13 Alberto Durero, Angeles con el Santo Rostro, grabado



Fig. 14 Juan Sánchez Cotán, Aparición de San Pedro a los Cartujos, Cartuja, Granada



Fig. 15 Alberto Durero, San Felipe, grabado

importancia, ya que, como veremos, las utilizó una y otra vez, siendo el artista español que más ha copiado a Durero en el siglo XVII.

Para la realización del San Andrés del banco del retablo de la iglesia parroquial de Santa María de Zafra (Badajoz), (Fig. 16) Zurbarán utilizó el citado grabado de San Felipe de Durero añadiendo la cruz aspada al fondo como atributo de San Andrés y sustituyendo la vara con la cruz. En esta ocasión se conserva el libro que porta San Felipe en el grabado³⁴⁸.

Otra figura del banco de este retablo de Zafra, el San Bernabé, (Fig. 17a) también depende directamente de un grabado de Durero. En esta ocasión selecciona la figura de Jesús de la estampa de 1506 Jesús despidiéndose de su madre³⁴⁹ (Fig. 17b) de la serie de estampas de la Vida de la Virgen. Si comparamos los plegados de la túnica de Cristo sobre todo la parte derecha del brazo y la parte de abajo de la túnica descubriremos de donde proceden las telas quebradas de Zurbarán³⁵⁰.

Otro grupo de obras que dependen en su esquema compositivo de las estampas de Durero está en las Virgenes con el niño. Angulo ya evidenció este paralelo entre La Virgen con el Niño dormido del Marqués de Unzá (Fig. 18) y el grabado de la

³⁴⁸ Pita Andrade, J.M.; "El Arte de Zurbarán en sus inspiraciones y fondos arquitectónicos" en Goya, 64-65, 1965, p. 246. No vemos clara, sin embargo, la relación que propone este autor con respecto al San Pedro Tomás del Museo de Bostón y la estampa de San Felipe.

³⁴⁹ Bartsch, A.; Opus Cit., 1980, p. 187

³⁵⁰ Este retablo fue restaurado en el Instituto Central de Restauración véase; Catálogo de Obras Restauradas 1965-1966, Sección de Pintura, Madrid, 1968, p. 136



Fig. 16 Zurbarán, San Andrés, retablo de Zafra

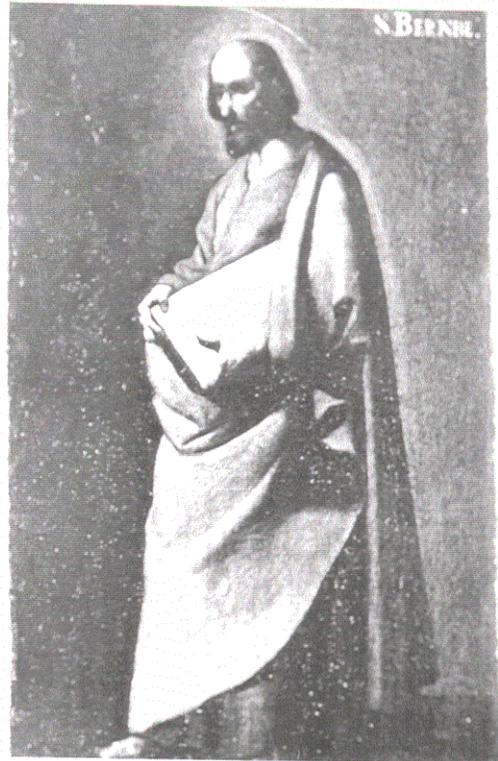


Fig. 17a Zurbarán, San Bernabé, retablo de Zafra



Fig. 17b Alberto Durero, Jesús despidiéndose de su madre, detalle, grabado

Virgen del mono de Durero³⁵¹, (Fig. 19) así como la dependencia también evidente con la Virgen con el Niño y San Juanito del Museo de Bilbao (Fig. 20). En ambas obras la mano de la Virgen y el rostro se presentan en análoga disposición a como se encuentran en el grabado de Durero. En el caso de la Virgen con el niño y San Juanito de Bilbao los paralelos se evidencian también en las piernas de la Virgen y el rostro del niño.

Pero los grabados de Durero también fueron objeto de atención por Zurbarán para realizar sus fondos arquitectónicos. Este es el caso de La Presentación de la Virgen en el templo que se encuentra en El Escorial (Fig. 21). Para esta obra se había señalado -creemos que erroneamente- el grabado de Cornelis Cort del mismo asunto como fuente de inspiración³⁵². La estampa de Cort mucho más nerviosa no presenta, por otra parte, los detalles arquitectónicos que se encuentran en el grabado perteneciente a la serie de la Pequeña Pasión, Jesús delante de Pilatos (1509-1511)³⁵³ (Fig. 22). Si comparamos detalles como las escaleras o la disposición de los elementos arquitectónicos del fondo, arcadas y columnas, así como la distribución de las figuras en la escena, comprenderemos como la obra de Zurbarán ha sido realizada teniendo presente esta estampa de la Pequeña Pasión³⁵⁴.

³⁵¹ Angulo Iñiguez, D.; "Cinco nuevos cuadros de Zurbarán" en Archivo Español de Arte, 1944, pp. 7-9. Véase el grabado en Bartsch, A.; Opus cit., 1980, p. 39

³⁵² Serrera, J.M.; Cat. Exp. Zurbarán, Madrid, Museo del Prado, 1988, p. 174, cat. 18

³⁵³ Bartsch, A.; Opus Cit., 1980, p. 126

³⁵⁴ Con respecto al personaje de la derecha en primer término que aparece con turbante, ya demostramos que provenía directamente de una estampa de Philippe Galle sobre composición de Maarten van Heemskerck. Véase nuestro artículo; "Algo Más sobre Zurbarán" en Goya, 251, 1996

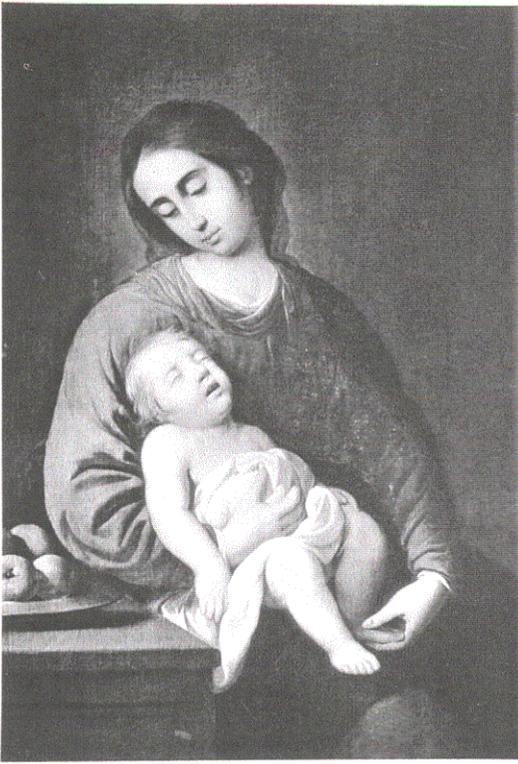


Fig. 18 Zurbarán, La Virgen con el Niño dormido, Col. Marqués de Unzá



Fig. 19 Alberto Durero, Virgen del Mono, grabado

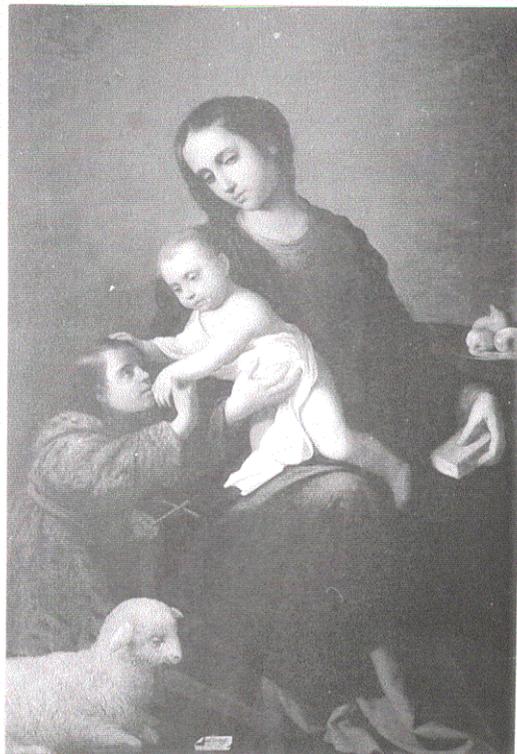


Fig. 20 Zurbarán, Virgen con el Niño y San Juanito, Museo de Bilbao

Con respecto a la obra compañera de ésta, Jesús ante los doctores, (Fig. 23) que se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, Zurbarán pudo utilizar también la estampa de la Pequeña Pasión de Durero, Jesús ante Anás³⁵⁵, (Fig. 24) sirviendo los elementos arquitectónicos como pretexto para disponer la columna y arcadas que aparecen al fondo de esta obra. También aquí la distribución de los grupos obedece a la que aparece en el citado lienzo³⁵⁶.

Esa Pequeña Pasión de Durero será fuente importante para entender a gran cantidad de los modelos de Zurbarán como hace poco precisamos³⁵⁷. En este sentido es bien interesante poder analizar la serie de Los Hijos de Jacob pues alguno de sus personajes están sacados de la Pequeña Pasión.

Cuando Cesar Pemán dio a conocer la serie ya apuntó la posible dependencia de grabados en los modelos diciendo que "esta serie ofrecía pocas dudas de derivar de un modelo flamenco y holandés, entre los que el atuendo en cuestión es frecuente, precisamente para caracterizar a los judíos"³⁵⁸. En el apartado correspondiente estudiaremos la filiación de las demás pinturas

³⁵⁵ Bartsch, A.; Opus Cit., 1980, p. 123

³⁵⁶ También en esta obra ha sido puntualizado el modelo utilizado por Zurbarán para el personaje de primer término en las estampas de Philippe Galle sobre composición de Maarten van Heemskerck, siendo el mismo que el Dan de los hijos de Jacob. Véase Gabriele Finaldi; "Las Doce Tribus de Israel. Reencuentro familiar en el Museo del Prado" en Zurbarán. Las Doce Tribus de Israel, Cat. Exp. Museo del Prado, Madrid, 1995, p. 17

³⁵⁷ Navarrete Prieto, B.; "Otras fuentes grabadas utilizadas por Zurbarán" en Archivo Español de Arte, 268, 1994, pp. 359-376

³⁵⁸ Pemán, C.; "La serie de los hijos de Jacob y otras pinturas zurbaranescas" en Archivo Español de Arte, 83, 1948, pp. 153-172. Para el estudio de esta serie en relación a sus fuentes iconográficas remitimos al lector a nuestro texto en el catálogo; Zurbarán. Las Doce Tribus de Israel, Museo del Prado, Madrid, 1995.

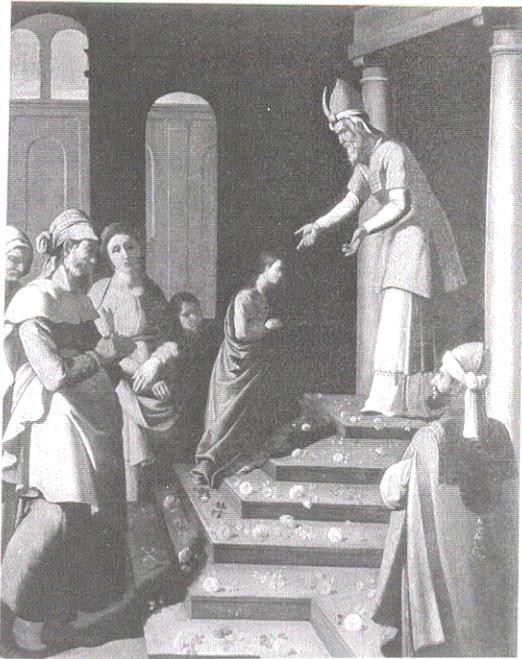


Fig. 21 Zurbarán Presentación de la Virgen en el templo, El Escorial, Museo



Fig. 22 Alberto Durero, Jesús ante Pilatos, grabado

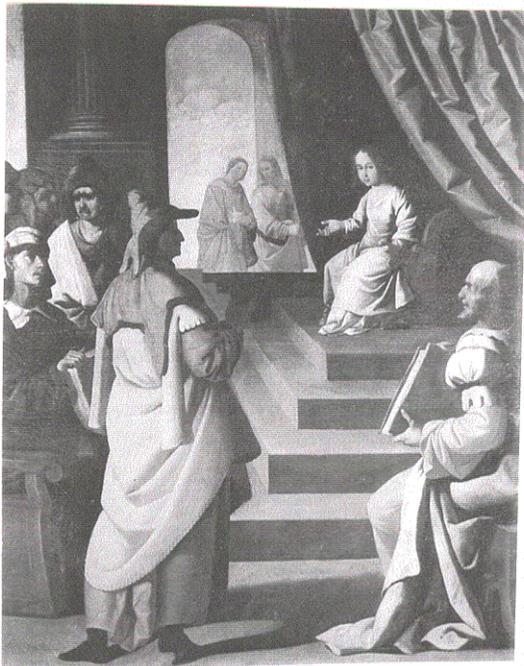


Fig. 23 Zurbarán, Jesús ante los Doctores, Museo de Sevilla



Fig. 24 Alberto Durero, Jesús ante Anás, grabado

relacionandolas con estampas de G. Jode y de Philippe Galle (Fig. 397 y ss.).

Con respecto a los modelos tomados de las estampas de Durero, Zurbarán utilizó, para realizar a Benjamín, (Fig. 25) la estampa de la Pequeña Pasión, Los preparativos de la Crucifixión³⁵⁹, (Fig. 26) trasponiendo al lienzo al personaje que se encuentra a la izquierda contemplando la escena con una cantimplora en la mano. Si observamos ambas figuras, el turbante y la indumentaria son similares, añadiendo Zurbarán ciertos detalles en telas y lazos para configurar el atuendo de Benjamín. El rostro difiere del modelo que presenta la estampa, pues el personaje barbado que allí aparece se transforma en el delicado semblante de Benjamín que nos mira de manera desafiante. En este ejemplo la estampa de Durero ha servido a Zurbarán para trasponer ese estilo seco y quebrado que se advierte en su obra y que como hemos visto se encuentra en la obra del grabador germánico.

Otra figura de la serie de Los Hijos de Jacob que ha sido realizada siguiendo la Pequeña Pasión es la de Nephtalí (Fig. 27) que se configura tomando como modelo la estampa de Cristo apareciéndose a la Magdalena³⁶⁰ (Fig. 28). En esta ocasión el pintor extremeño escoge la figura de Cristo, tomando su postura, indumentaria y pala al hombro, así como el pié adelantado para realizar su Nephtalí.

Pero la Pequeña Pasión de Durero sería empleada igualmente por los oficiales del obrador de Zurbarán, en la serie de Los Hijos de Jacob que se encuentran actualmente en la ex-casa de los Muñecos de Puebla. Esta serie de obras fue estudiada

³⁵⁹ Bartsch, A.; Opus cit., 1980, p. 134

³⁶⁰ Ibidem, p. 142



Fig. 25 Zurbarán, Benjamín, Bourne, Col. part.



Fig. 26 Alberto Durero, Preparativos para la Crucifixión, detalle, grabado



Fig. 27 Zurbarán, Nephtalí, Obispado de Durham



Fig. 28 Alberto Durero, Jesús apareciéndose a la Magdalena, detalle grabado

por Bonet quien las consideraba como del taller del maestro³⁶¹. Algunos de los hijos de Jacob, José y Dan, especialmente, siguen en sus modelos a los de Durham, y los demás han sido realizados teniendo presentes otras estampas, como ocurre con Nephtalí que ha sido realizado siguiendo el emblema de Zetho y Anfión de Otto Vaenius del Theatro Moral de la vida Humana como veremos (Fig. 410-411).

En el caso de Zabulón, (Fig. 29) ha sido realizado teniendo presente la estampa de Durero de Jesús ante el Pueblo³⁶², (Fig. 30) de la Pasión grabada. Se encuentra Zabulón con el astrolabio en una mano y el ancla en la otra, aludiendo a su condición de marinero, tal y como lo reflejaba la bendición paterna; "habitará la costa del mar"³⁶³.

En el obrador del maestro se supo utilizar de la citada estampa, al personaje que se encuentra a la derecha contemplando a Cristo. Si observamos la indumentaria, así como el gorro y las botas, se advierte que son idénticas a las que aparecen en el ropaje del Zabulón. Bonet ya precisó en el citado artículo la dependencia medieval de la ropa señalada. Esta serie de pinturas tuvieron eco en el México del XVII a juzgar por otra de Hijos de Jacob que se conserva en la colección Gerlero de México. Son nueve cobres de 29 x 37 cm. que copian las obras de Puebla con gran tosquedad. Solo uno de ellos difiere, y probablemente sea

³⁶¹ Bonet Correa, A.; "Obras zurbaranescas en México" en Archivo Español de Arte, 1964, pp. 159-68. En la Ex-casa de los Muñecos de Puebla, Museo Universitario de la Universidad Autónoma de Puebla, se conservan Doce obras sus medidas son 1,92 x 1, 05m y se catalogan de manera errónea como "Escenas bíblicas, serie de patriarcas, siglo XVIII". Están en malísimas condiciones de conservación. Agradezco esta información al Dr. Rodríguez Miaja.

³⁶² Bartsch, A.; Opus Cit., p. 14

³⁶³ Sagrada Biblia, Génesis 48-49



Fig. 29 Obrador de Zurbarán, Zabulón, Museo Universitario de Puebla



Fig. 30 Alberto Durero, Jesús ante el Pueblo, detalle, grabado



Fig. 31 Zurbarán, Santa Isabel de Portugal, Museo del Prado Madrid



Fig. 32 Alberto Durero, Boda española, detalle, grabado

éste copia de alguno de los que faltan en Puebla. Las obras sobre cobre serían realizadas probablemente por algún maestro provincial copiando los modelos recién venidos de Sevilla.

Dentro del mundo de las series pictóricas y de su dependencia a estampas, las Santas Mártires realizadas por Zurbarán, encuentran también en algunos de sus modelos y detalles, dependencia directa con las estampas de Durero, concretamente con la estampa de la Boda española del Arco de Triunfo del Emperador Maximiliano I de hacia 1515³⁶⁴ (Fig. 32). Si analizamos la Santa Isabel de Portugal del Museo del Prado (Fig. 31) y la comparamos con la Dama que aparece a la derecha de la citada estampa de la Boda Real, observaremos como el hilo de perlas, así como los apretadores e incluso la disposición de las manos y la saya de brocatel encuentran una evidente afinidad. Para esta obra Martin Soria había señalado como modelo una estampa de Santa Cecilia de Pieter de Baillin³⁶⁵. Pensamos que sería más correcto relacionar la Santa Isabel del Prado con el aludido modelo de Durero, aunque el grabado de Baillin pudo proporcionar ese sentido procesional que caracteriza a las Santas de Zurbarán.

Pero aparte del evidente eco dureriano que presentan las Santas zurbaranescas, nuestro pintor estuvo también influido para la realización de las mismas, por las danzas que para la festividad del Corpus se celebraron en la ciudad de Sevilla³⁶⁶.

³⁶⁴ Bartsch, A.; Opus Cit., 1980, p. 233

³⁶⁵ Soria, M.S.; Opus Cit., 1948, p. 256

³⁶⁶ Sobre este particular véase; Sánchez Arjona, J.; Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla, Sevilla, 1898. Del mismo autor; El teatro en Sevilla en los siglos XVI y XVII, Madrid, 1887. Especial interés en lo referente a las Danzas del Corpus en; Sentaurens, J.; Seville et le theatre de la fin du

Así tanto la Santa Isabel de Hungría del Prado como la Santa Casilda del Museo Thyssen se relacionan muy directamente con la indumentaria que en 1630 se emplea para la danza de Las Gitanas de Ambrosio de Aguilar:

"Con 13 personas, con el tañedor, con sayas de tafetán guarnecidas con pasamanos de plata, y mantos grandes de tafetán de cuatro varas, con argentería y mangas labradas de colores, con sus rodela en las cabezas, con rosas y flores y cintas de resplandor"³⁶⁷.

Siguiendo con la influencia de Durero en la obra de Zurbarán y de la Pequeña Pasión en concreto, Soria³⁶⁸ apuntó certeramente la dependencia de la Cena de Emaús del Museo de la Academia de San Carlos de México (Fig. 33) con la misma estampa de la Pequeña Pasión de hacia 1509-11³⁶⁹ (Fig. 34). Dicha estampa presenta en germen los elementos iconográficos del lienzo de la Academia de San Carlos, tanto en la disposición de las figuras como en los enseres que se hallan sobre la mesa, así como el modo en como Cristo parte el pan.

Otro paralelo que apuntó también Soria³⁷⁰ fue el del Nacimiento de la Virgen que se encuentra actualmente en la Norton

Moyen âge à la fin du XVIIe siècle, Burdeos, 1984. Para las Santas, el corpus y el control inquisitorial véase; H. Okada; "Las imágenes de Santas y el control iconográfico por la iglesia en la Sevilla de la época contrarreformista" en Bulletin of Arts (Naruto University of Education), Japón, VI, 1994, pp. 13-32

³⁶⁷ Sentaurens, J.; Opus Cit., 1984, p. 1.192

³⁶⁸ Soria, M.S.; Opus Cit., XXXI, 1949, p. 74. Posteriormente véase; Santiago Sebastián; "grabado inspirador de un Zurbarán de la Academia de San Carlos" en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, 46, 1976, pp. 67-69

³⁶⁹ Bartsch, A.; Opus Cit., 1980, p. 143

³⁷⁰ Soria, M.S. Opus cit., XXXI, 1949, p. 74

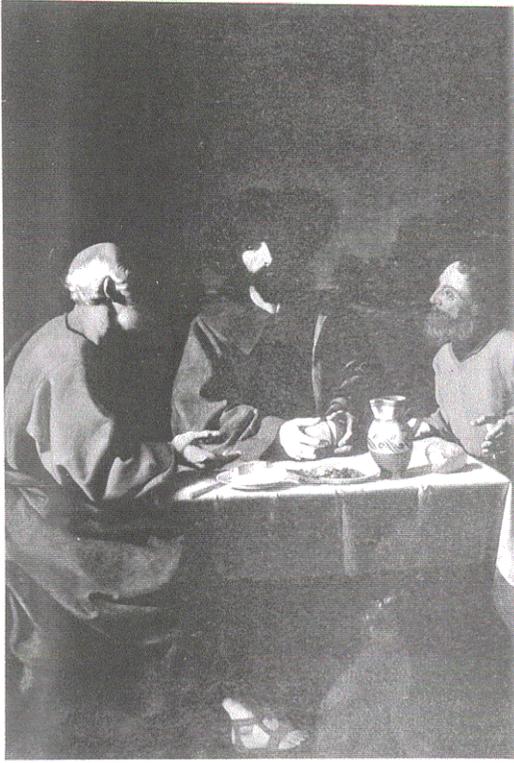


Fig. 33 Zurbarán, Cena de Emaus, México, Academia de San Carlos



Fig. 34 Alberto Durero, Cena de Emaús, grabado

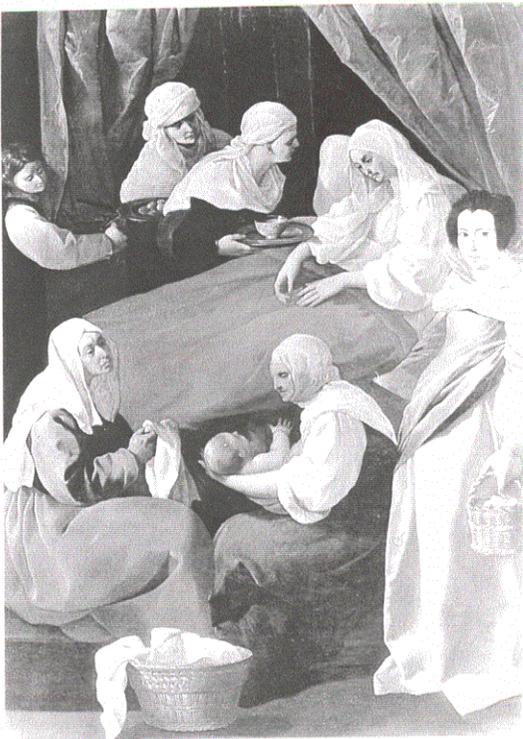


Fig. 35 Zurbarán, Nacimiento de la Virgen, The Norton Simon Foundation, Pasadena



Fig. 36 Alberto Durero, Nacimiento de la Virgen, grabado

Simon Foundation en Pasadena (Fig. 35). Para dicha obra Zurbarán se inspiró en el Nacimiento de la Virgen de la serie de estampas de la Vida de la Virgen realizada antes de 1506³⁷¹ (Fig. 36). Si observamos la figura de la anciana que sostiene a la niña en sus brazos, así como la figura de la que se encuentra a la izquierda con un paño y sobre todo la postura de la Santa Ana en la cama y el cortinaje, han sido realizados siguiendo muy directamente la citada estampa de Durero.

Otra obra en la que hemos encontrado la huella de Durero es en el Martirio de Santiago del Prado (Fig. 37) pues el personaje que aparece a la izquierda con capucha y nariz ganchuda, ha sido realizado siguiendo al que aparece en el centro y al fondo en el grabado de 1513³⁷² de San Pedro y Juan curando a un leproso³⁷³ (Fig. 38). En esta ocasión, como en tantas otras, el modelo ha sido invertido manteniendo su mismo tipo físico y el gorro puntiagudo. Este tipo de tocados, que se repiten en la obra de Durero fueron utilizados en varias ocasiones por

³⁷¹ Bartsch, A.; Opus Cit., 1980, p. 175

³⁷² Ibidem, p. 16

³⁷³ Ver ficha de J.M. Serrera en ; Museo del Prado. Ultimas adquisiciones, Madrid, 1995, Cat. 6, p. 33. Diferimos completamente del parecer de J.M. Serrera quien piensa que este personaje proviene de la Circuncisión de Durero perteneciente a la Vida de la Virgen. Tampoco nos convence el empleo aquí por parte de Zurbarán de las dos estampas que se citan del Martirio de Santa Catalina grabadas por Anton Wierix, ya que los modelos de esta obra con personajes y reyes a la morisca proceden directamente de los modelos de Maarten van Heemskerck grabados por Philippe Galle, como demostramos en su día, relacionándolos con los Hijos de Jacob, concretamente con José. En cambio si nos parece convincente la idea -vista ya por nosotros- de situar la cabeza del perro en el extremo del cuadro, idea que se encuentra en La Adoración de los Reyes de la serie de la Vida de la Virgen de Durero y que además se encuentra en obras que Zurbarán pudo ver en Sevilla como en el Tríptico de Frans Francken del Museo de Sevilla que procedía del Hospital de las Bubas. En esta obra se presenta la misma solución de situar la cabeza del perro a un lado.



Fig. 37 Zurbarán, Martirio de Santiago
detalle, Museo del Prado, Madrid



Fig. 38 Alberto Durero, San Pedro y San Juar
curando a un leproso, detalle, grabado

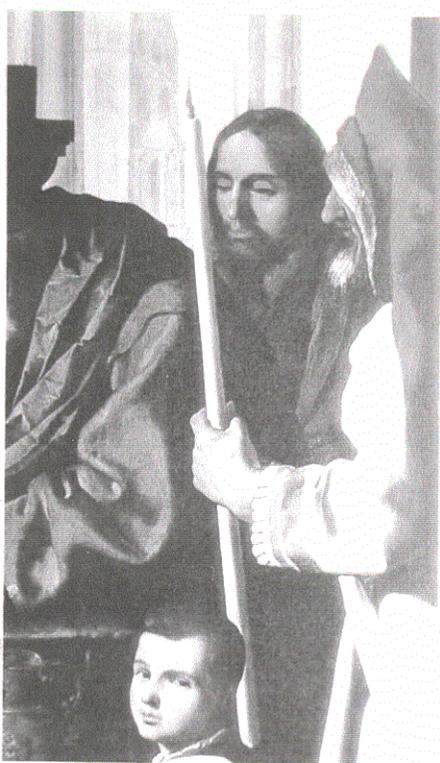


Fig. 39 Zurbarán, Circuncisión,
detalle, Museo de Grenoble



Fig. 40 Alberto Durero, Jesús en la cruz,
detalle, grabado

Zurbarán.

Fue Guinard³⁷⁴ quien también advirtió el dibujo cortante, casi dureriano, en otra obra de Zurbarán realizada en su estapa final madrileña, concretamente el Santo Tomás de Villanueva dando limosna de colección particular de Madrid. Aquí el artista ha empleado el mismo modelo anteriormente comentado para realizar el perfil narigudo de la anciana que aparece con un tocado similar en la parte izquierda de la obra.

Este mismo carácter de dibujo cortante es el que se aprecia en la Circuncisión del Museo de Grenoble, que perteneció a la Cartuja de Jerez³⁷⁵, pues para realizar al personaje que se encuentra a la derecha portando una vela (Fig. 39) nuestro pintor acudió al personaje de Durero que se halla a la derecha y en la misma actitud en el grabado de la Pequeña Pasión: Jesús en la cruz³⁷⁶ (Fig. 40). El perfil del gorro puntiagudo con el doblez que oculta el ojo, así como la barba y la manera en como porta una lanza en el grabado, que se convierte en una vela en el lienzo, presenta una identidad absoluta, lo que confirma la hipótesis que planteábamos en un trabajo anterior³⁷⁷: Para realizar las telas, plegados e incluso los tipos físicos el ingrediente dureriano será fundamental en la obra de Zurbarán.

Pero es oportuno advertir que incluso en ocasiones las estampas de Durero han servido al pintor de Fuente de Cantos para

³⁷⁴ Guinard, P., "Aportaciones críticas de obras zurbaranescas" en Archivo Español de Arte, 1964, p. 124

³⁷⁵ Para el estudio de las obras de este conjunto y de sus fuentes véase nuestro estudio: "Aportaciones a los Zurbaranes de la Cartuja de Jerez" en Zurbarán: Estudio y Conservación de los monjes de la Cartuja de Jerez, I.P.H.E., Madrid, 1996

³⁷⁶ Bartsch, A.; Opus Cit., 1980, p. 135

³⁷⁷ Navarrete Prieto, B.; Opus Cit., 1994

solventar problemas anatómicos. Este es el caso de Hércules dando muerte al Rey Gerión de su serie de los trabajos de Hércules (Fig. 41).

Es evidente que para la anatomía de Hércules, así como para plasmar la desnudez de su cuerpo, Zurbarán tomó como modelo la que aparece en el grabado de Durero de Hércules de hacia 1498³⁷⁸ (Fig. 42). La única diferencia en la estampa se encuentra en que la pierna derecha de Hércules se halla adelantada hacia el espectador y en el de Zurbarán lo está en profundidad.

Una última relación entre Durero y Zurbarán, que consideramos más problemática, fue la establecida por Pita Andrade³⁷⁹ entre la Melancolía de Durero³⁸⁰ y la figura de la Virgen en la Casa de Nazareth que se conserva en el Museo de Cleveland y de la que se conocen varias versiones más pobres. Es evidente que entre la figura de la Virgen, que se encuentra a la derecha pensativa por los futuros sucesos del Salvador, y la de la melancolía de Durero existe una relación en cuanto a la actitud y al ambiente de calma y serenidad que inunda ambas escenas.

Demostrada la utilización una y otra vez del grabador de Nüremberg por Zurbarán no tiene nada de extraño que nuestro artista guardara en su cabeza esta estampa a la hora de realizar esta obra, aunque no pueda señalarse una dependencia tan evidente como en otros casos.

Otro artista que denota en su obra el empleo de fuentes grabadas, es el flamenco afincado en Sevilla Pablo Legot, como

³⁷⁸ Bartsch, A.; Opus Cit., 1980, p. 64

³⁷⁹ Pita Andrade, J.M.; Opus Cit., 1965, p. 246

³⁸⁰ Bartsch, A.; Opus Cit., 1980, p. 65

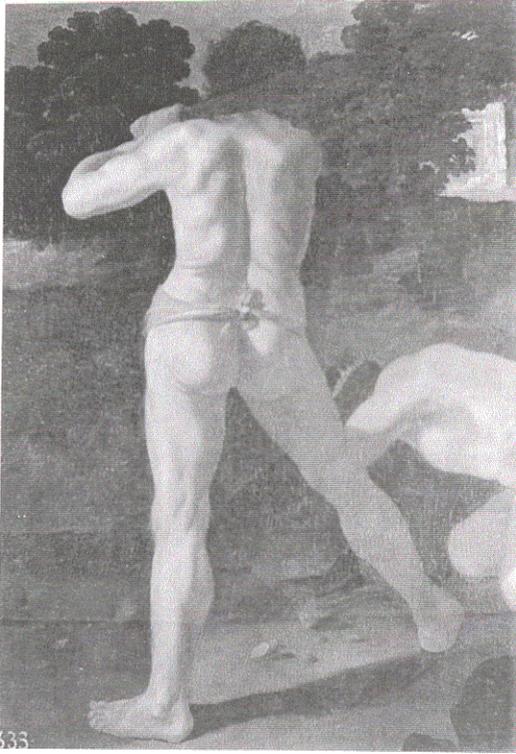


Fig. 41 Zurbarán, Hércules y Gerión, detalle, Museo del Prado, Madrid



Fig. 42 Alberto Durero, Hércules, detalle, grabado



Fig. 43a Pablo Legot, Visitación, Parroquia de Espera



Fig. 43b Alberto Durero, Visitación, grabado

ya ha sido apuntado³⁸¹. Para la realización de la Visitación de la Parroquia de Espera (Fig. 43a) es evidente que Legot acudió al grabado del mismo asunto de Durero de hacia 1506³⁸², (Fig. 43b) pues tanto los ropajes como las actitudes dependen del citado grabado, aunque alterando la posición de los brazos en la Virgen y Santa Isabel.

En cuanto a la Adoración de los Pastores también de la Parroquia de Espera, que estudiaremos también en el capítulo de Cornelis Cort, Pablo Legot ha utilizado de manera muy libre la estampa de la Pequeña Pasión, Jesús en el escarnio, de hacia 1509-11³⁸³, ya que tanto el individuo que a la derecha toca la flauta como el que a la izquierda toca el tambor proceden a lo lejos de esta estampa.

Más literal en su trasposición es el caso de una Sagrada Familia con San Pablo atribuida a Herrera el Viejo³⁸⁴, (Fig. 44) pues en este caso se ha utilizado con extraordinaria fidelidad la Sagrada Familia de Durero de 1511³⁸⁵ (Fig. 45) convirtiendo nuevamente el prototipo germánico de la estampa, en algo tocado de un naturalismo incipiente.

Alonso Cano es artista que utiliza también con frecuencia los modelos ajenos, Palomino nos lo recordaba en su famoso parrafo: "No era melindroso nuestro Cano en valerse de las estampillas más inútiles, aunque fuesen de unas coplas; porque

³⁸¹ Valdivieso-Serrera; Pintura Sevillana del primer tercio del siglo XVII, CSIC, Madrid, 1985, p. 283, cat. 5 y cat. 6

³⁸² Bartsch, A.; Opus Cit., 1980, p. 179

³⁸³ Ibidem, p. 125

³⁸⁴ Compareció en subasta pública en Sotheby's de Londres el 15-XII-1982, cat. 47

³⁸⁵ Bartsch, A.; Opus Cit., 1980, p. 191



Fig. 44 Anónimo, atribuida a Herrera el Viejo, Sagrada Familia, Comercio



Fig. 45 Alberto Durero, Sagrada Familia, grabado



Fig. 46 Alonso Cano, Virgen con el Niño, Museo del Prado, Madrid



Fig. 47 Alberto Durero, Virgen con el Niño, grabado

quitando y añadiendo tomaba de allí ocasión para formar conceptos maravillosos; y motejándole esto algunos pintores por cosa indigna de un inventor eminente respondía: "Hagan otro tanto, que yo se lo perdono" y tenía razón porque esto no era hurtar sino tomar ocasión; pues por la última, lo que hacía ya no era lo que había visto"³⁸⁶.

El caso más evidente fue el estudiado por María Elena Gómez Moreno³⁸⁷ en la Virgen con el Niño del Museo del Prado (Fig. 46) pues Cano realizó esta obra siguiendo la estampa del mismo asunto de Durero de 1520³⁸⁸ (Fig. 47). Lo sorprendente es observar como en este caso la estampa no es más que un pretexto, pues la obra de Cano, difiere completamente en sensibilidad y concepto, observándose como "por última, lo que hacía ya no era lo que había visto".

Tanto la postura de la Virgen, el cabello, los plegados y la cabeza son idénticos a la de Durero, difiriendo el niño que reposa en los brazos, tratando su desnudo con una delicadeza naturalista bien distintos del fajado de su modelo.

Especial atención requiere la figura de Diego Velázquez con respecto a la huella que las estampas de Durero dejan en su obra. Desde que D. Diego Angulo publicara su ejemplar y novedoso librito Velázquez. Como compuso sus principales cuadros en 1947 pocos han sido los avances en este sentido, pues en esta obra se

³⁸⁶ Palomino, A.; Museo Pictórico y Escala Optica, Madrid, ed. de 1947, p. 988

³⁸⁷ Gómez Moreno, M.E.; Alonso Cano. Estudio y Catálogo de la Exposición celebrada en Granada en Junio de 1954, Madrid, 1954, p. 54, n. 21. Posteriormente Nina Ayala Mallory lo da como inédito sin advertir que la relación fue apuntada por María Elena Gómez Moreno. Véase Ayala Mallory, N.; "Notas sobre Alonso Cano" en Goya, 180, 1984, pp. 347-349

³⁸⁸ Bartsch, A.; Opus Cit., 1980, p. 35

recoge el débito entre Durero y Velázquez en ejemplos bien concretos. Honradamente poco podemos añadir a lo ya dicho por D. Diego; solo algunas precisiones en relación a otras fuentes utilizadas por el pintor de Felipe IV.

Uno de los más llamativos fue el de San Antonio y San Pablo ermitaños³⁸⁹ (Fig. 48) que conserva el Museo del Prado pues no cabe la menor duda de que Velázquez utilizó la misma estampa que Durero realiza hacia 1504³⁹⁰ (Fig. 49). Si comparamos la actitud y disposición de ambos santos ermitaños y sobre todo el cuervo que porta el pan, observaremos la relación entre las dos obras. La única diferencia estriba en el paisaje del fondo que se convierte en la obra del Prado en un característico y profundo fondo velazqueño con la representación de la geografía que caracteriza a los paisajes velazqueños. Pero mayor interés aún presenta la precisión que realizó D. Diego con respecto a la paternidad de la línea del horizonte, así como la distribución de la masa boscosa, pues deriva también de otra estampa de Durero en este caso del Anuncio a San Joaquín por el ángel de 1506³⁹¹ (Fig. 50). Esta estampa invertida ofrece tanto los perfiles de los montes como del árbol que se sitúa a la derecha, también son interesantes las relaciones que formula el citado crítico en

³⁸⁹ Angulo Iñiguez, D.; "El San Antonio Abad y San Pablo ermitaño, de Velázquez. Algunas consideraciones sobre su arte de componer" en Archivo Español de Arte, 1946, pp. 18-34. Anteriormente y en relación a Durero véase también del mismo autor; "El San Simón atribuido a Velázquez de la Colección Schaffer de Nueva York" en Archivo Español de Arte, 1945, p. 233 Posteriormente véase del mismo autor; Velázquez. Como compuso sus principales cuadros, Laboratorio de Arte, Universidad de Sevilla, 1947. Aquí se recogen buena parte de las relaciones de las que ahora nos hacemos eco.

³⁹⁰ Bartsch, A.; Opus Cit., 1980, p. 202

³⁹¹ Ibidem, p. 173

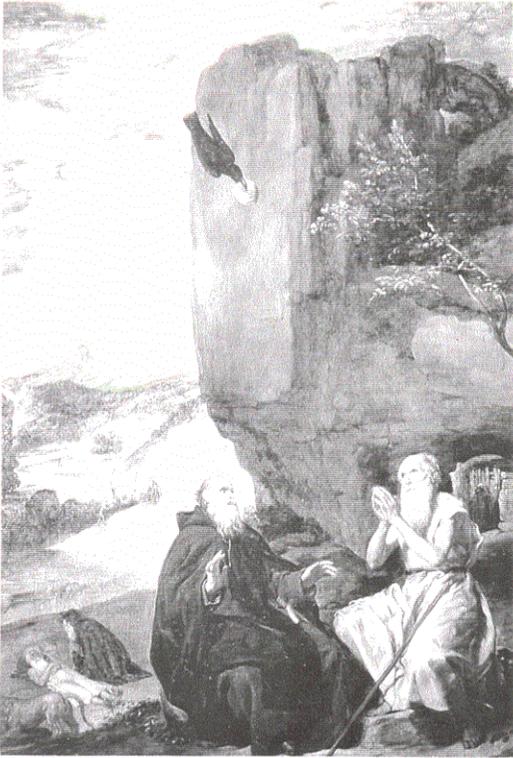


Fig. 48 Velázquez, San Antonio y San Pablo ermitaños, Museo del Prado, Madrid



Fig. 49 Alberto Dürero, San Antonio y San Pablo ermitaños, grabado



Fig. 50 Alberto Dürero, Anuncio a San Joaquín por el ángel, grabado

relación con la obra de Patinir.

La Rendición de Breda o Las Lanzas también presentan algún elemento que ha sido tomado de Durero. Nos referimos al caballo que se sitúa a la derecha de la composición, pues según Angulo es probable que Velázquez utilizara aquí el grabado de Durero de 1505 de El Gran Caballo³⁹². Sobre este particular consideramos conveniente puntualizar que este mismo caballo en idéntica actitud se encuentra en la obra de Rubens del Hijo Pródigo realizada entre 1612-15 y conservada en el Museo de Amberes. Nos referimos al caballo que se encuentra en el extremo izquierdo del cuadro de Rubens³⁹³.

El caso de la Coronación de la Virgen de Velázquez del Prado (Fig. 51) fue también estudiado por Angulo relacionando esta obra con la estampa de Durero de la Asunción de la Virgen de 1510³⁹⁴ (Fig. 52). Este grabado ofrece a Velázquez tanto los esquemas compositivos como el característico plegado que se advierte en sus telas quebradas de una manera muy similar a como Durero lo hace. Angulo también puso en relación con la obra de Velázquez la Coronación de la Virgen del Greco que conserva el Prado, aunque, como dijo el citado autor, ambas pueden proceder de la misma fuente: Durero.

Otro paralelo bien interesante es el que se advierte en el caso del Cristo atado a la columna de Velázquez que conserva la National Gallery de Londres (Fig. 53). En esta obra la figura del ángel mancebo que acompaña al alma cristiana pudo

³⁹² Ibidem, p. 84

³⁹³ Véase reproducida en Adolf Rosenberg; P.P. Rubens, Klassiker der Kunst, Stuttgart und Leipzig, 1906, p. 67

³⁹⁴ Bartsch, A.; Opus Cit., 1980, p. 189



Fig. 51 Velázquez, Coronación de la Virgen, Museo del Prado, Madrid



Fig. 52 Alberto Durero, Asunción de la Virgen detalle, grabado

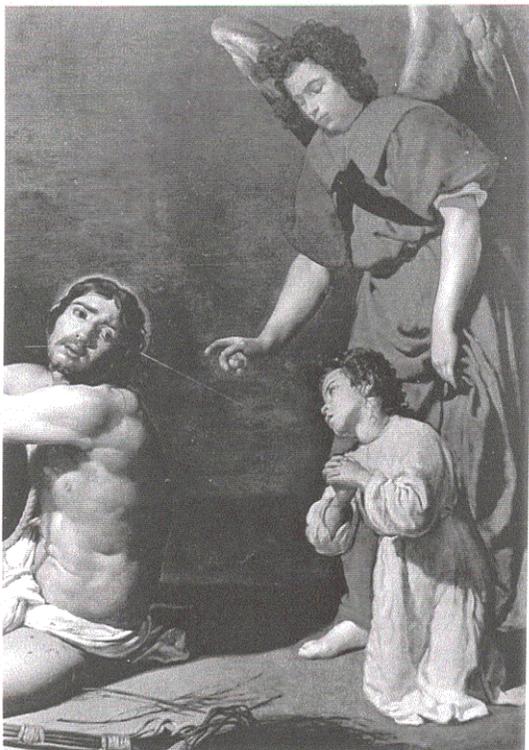


Fig. 53 Velázquez, Cristo atado a la columna, National Gallery, Londres, detalle



Fig. 54 Alberto Durero, Angel que abre la puerta del abismo, detalle, grabado

ser realizado por Velázquez siguiendo la figura del Ángel que abre la puerta del abismo³⁹⁵ perteneciente al Apocalipsis del maestro alemán (Fig. 54). Angulo no está plenamente convencido en esta ocasión, aunque la figura del ángel, invertida, encuentra un paralelo directo con el del cuadro de Londres. Además demostrado el sucesivo empleo por parte de Velázquez de las estampas del citado grabador, no tiene nada de extraño que éstas influyeran en su obra de una manera más o menos fiel.

Gran interés presenta el paralelo apuntado también por el mismo autor acerca del Bufón Calabacillas (Fig. 55) y la estampa del Desesperado de hacia 1516³⁹⁶ (Fig. 56). Aparece Don Juan Calabazas sentado y en una postura de piernas realmente muy similar a la que Durero plasma en la figura de la aludida estampa. Incluso el misterio que inunda la composición velazqueña, encuentra su feliz paralelo en el Desesperado que aparece desnudo mientras que Calabacillas está vestido conforme se estilaba en el Madrid cortesano.

En cuanto al paralelo apuntado por Sánchez Cantón para el Príncipe Baltasar Carlos con respecto al grabado de Durero de El Correo³⁹⁷, pensamos que es más difícil de aceptar. Recientemente³⁹⁸ hemos planteado un nuevo paralelo formal para esta obra velazqueña en el libro de Thibault; Académie de L'espée, que versa sobre el manejo de la espada exigible a cualquier

³⁹⁵ Ibidem, p.170

³⁹⁶ Ibidem, p. 61

³⁹⁷ Ibidem, p. 71

³⁹⁸ Navarrete Prieto, B.; "Genesis y ..." Opus Cit., 1995, pp. 89-90

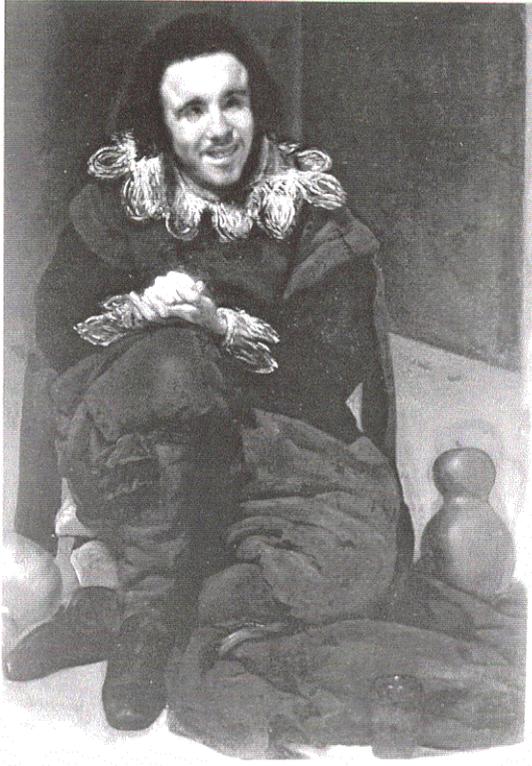


Fig. 55 Velázquez, Bufón calabacillas, Museo del Prado, Madrid



Fig. 56 Alberto Durero, El desesperado, grabado



Fig. 57 Valdés Leal, Sansón y el león, Col., particular



Fig. 58 Alberto Durero, Sansón y el león, grabado

Posteriormente como ya ha sido apuntado³³⁸ este modelo de Pacheco influirá en los restantes crucificados de la pintura sevillana, particularmente en el de Diego Velázquez, quien al realizar su famoso Crucificado del Museo del Prado en 1631-32 (Fig. 6), mira al de Pacheco, pero sin olvidar que el modelo primigenio se encuentra en Durero. También el Crucificado de Alonso Cano de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, (Fig. 7) encuentra un paralelo muy directo con la repetidamente citada estampa del grabador alemán, e incluso en el Crucificado de Zurbarán del Museo de Sevilla, de 2,53 x 1,93, o en el Crucificado con donante de 1640 recientemente adquirido por el Prado, también del maestro extremeño, se encuentran ecos directos de la estampa estudiada, tanto en los pliegues del paño de pureza como en la manera en que se ejecutan las manos sobre la cruz.

Y a lo lejos, el Crucificado de Goya del Prado que, a pesar de su carácter más dramático, se inspira en el de Velázquez, sería el último eslabón de la cadena de los cuatro clavos que comienza en la rara estampa de Alberto Durero.

El italiano, sevillanizado, Mateo Pérez de Alesio será artista que se interese bastante por las estampas del grabador de Nüremberg. En el capítulo dedicado al comercio de las estampas, ya vimos como Pérez de Alesio en 1587 se obligaba a pagar a Melchor Riquelme maestro de la librería de la Santa Iglesia Mayor de Sevilla un dinero por entre otras cosas, todas las estampas de Alberto Durero y otros autores antiguos³³⁹. Escasamente tres años antes que el pintor adquiriera las estampas, se le había encargado la ejecución del colosal San

³³⁸ Brown, J.; Opus Cit., 1981, pp. 94-95

³³⁹ López Martínez, C.; Opus Cit., 1929, p. 192



Fig. 59 Colaboradores de Pedro Roldán, Circuncisión, Catedral de Jaén



Fig. 60 Alberto Durero, Circuncisión, grabado



Fig. 59 Colaboradores de Pedro Roldán, Circuncisión, Catedral de Jaén



Fig. 60 Alberto Durero, Circuncisión, grabado

ABRIR PARTE II. II.2.-

