

La Pintura Andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas

Tesis doctoral

Benito Navarrete Prieto

**Dirección: Dr. Alfonso E. Pérez Sánchez
Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Geografía e Historia
Dpto. de Historia del Arte II
Madrid, 1997**

A mi hermano Pedro

INDICE

- Presentación y Agradecimientos.....	1
---------------------------------------	---

Parte I. Cuestiones Teóricas:

I.1- El uso de la estampa a través de los tratadistas.....	10
I.2- La estampa como medio de concreción iconográfica. El Concilio de Trento y sus repercusiones.....	54
I.3- Las Bibliotecas e inventarios de artistas como canteras de la inspiración.....	97
I.4- El comercio de estampas: América y los recursos para la mercantilización.....	135

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

II.1- Alberto Durero.....	157
II.2- Las estampas de Cornelis Cort sobre composiciones italianas.....	201
II.3- Goltzius y Spranger.....	261
II.4- Las composiciones de Abraham Bloemaert.....	300
II.5- Las estampas sobre composición de Rubens y Van Dyck.....	338
II.6- Otros grabadores alemanes, flamencos y holandeses....	401
II.7- Otros grabadores italianos y franceses.....	508

III. Conclusiones.....	569
------------------------	-----

-Bibliografía.....	575
--------------------	-----

Presentación y Agradecimientos

El estudio de las relaciones formales y las influencias del grabado en la pintura española, es un tema apuntado desde fecha relativamente reciente, y siempre aplicado a aspectos parciales, sin abordar una visión de conjunto. En repetidas ocasiones se ha señalado la necesidad de realizar un trabajo riguroso, estudiando los centros artísticos españoles del siglo XVII, para poder valorar de modo objetivo el papel que la utilización de los modelos ajenos tiene en la pintura española.

En la historiografía artística del siglo XIX ya se apuntaron ejemplos concretos que evidenciaban esta manera de trabajar, criticándose a veces esta actitud por entenderla como plagio o como mengua de la capacidad creativa del artista. En el XIX fue Ceán Bermúdez¹ uno de los primeros en reparar en la relación entre el Buen Pastor de Murillo y el grabado de Cupido de Stefano della Bella, que ilustra una edición de las Metamorfosis de Ovidio. El citado autor advertía además lo siguiente: "Todos mienten y roban en este mundo trapacero, unos con maña, otros con mal arte y otros con violencia, como dice el P. Vieyra en su Arte de Furtar. Pero en las réplicas de las letras y de las bellas artes si no se roba con tanta ligereza de manos, se executa con sutileza, aunque algunas veces con tan poco disimulo que al instante es conocido el plagio".

¹ Ceán Bermúdez, J.A., en la Colección lithographica de los cuadros del Rey de España, Madrid, 1826, I, lám. 32

Muy poco después Standish² apuntaría el paralelo entre los tipos de Murillo y la Bavaria Sancta de Raderer de 1615, aspecto este que desarrollaría Stirling-Maxwell en 1873³, demostrando en fechas tan tempranas esta manera de obrar.

Ya en nuestro siglo, entre los estudiosos precedentes que han tratado este asunto, y que pueden ser tomados como punto de partida, hay que referirse a Diego Angulo, Martín S. Soria, César Pemán o E. du Gué Trapier que fueron pioneros en la materia, y últimamente Pérez Sánchez, Ana Avila y Pilar Silva.

Afortunadamente en ellos, el concepto de "plagio" ha variado sustancialmente, al advertirse los distintos criterios en la utilización de lo ajeno, indicando que este proceso no desmerece la capacidad creativa del pintor. El reciente libro de Pérez Sánchez De Pintura y Pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española, ha constituido una sólida referencia y continuo ejemplo para el estudio que hemos realizado.

Todo trabajo de investigación ha de apoyarse necesariamente en un escalón precedente y las obras de aquellos autores han sido el cimiento sobre el que hemos elaborado nuestras aportaciones.

En esta Tesis doctoral, abordamos el estudio de los grabadores que mayor influjo tuvieron en la pintura sevillana y andaluza del siglo XVII, estudiando principalmente entre los del

² Standish, Notices on the Northern Capitals of Europe, Londres, 1838. APUD, García-Herrera, E., "La historia viajera del cuadro de Murillo "San Agustín lavando los pies a Cristo" en Archivo Hispalense, 182, 1976, pp. 124-125

³ Stirling-Maxwell, W., Essay towards a Catalogue of prints engraved from the works of Diego Rodríguez de Silva y Velázquez and Bartolomé Esteban Murillo, Londres, 1873, p. 111. Posteriormente sería recogido por Guerrero Lovillo, J. "Los grabados que inspiraron la Santa Isabel de Murillo" en Archivo Español de Arte, 100, 1952, pp. 323-330.

siglo XVI, a Alberto Durero, Cornelis Cort, Goltzius y Spranger, así como las estampas de artistas del siglo XVII como Abraham Bloemaert, Rubens y Van Dyck, demostrando con ejemplos novedosos y claros lo importantes que fueron las composiciones y estampas de estos artistas en la configuración de los modelos de los pintores estudiados, principalmente pertenecientes a los focos sevillano, cordobés, jienense y granadino del siglo XVII. Al final hemos agrupado dos bloques, dedicado a otros grabadores de menor incidencia flamencos, alemanes y holandeses de una parte, y de otra los Italianos y franceses, pues son bastantes los usos puntuales de una determinada estampa y su estudio ha de hacerse en el conjunto del caudal manejado por el artista, fundamentalmente de procedencia o bien flamenca o italiana.

Como primera conclusión de lo que se verá a continuación, y tan sólo como un primer índice provisional, hemos de aseverar que el caudal flamenco es mucho más utilizado por los pintores andaluces que el italiano, encontrando la excepción importante del grabador holandés Cornelis Cort, que nos transmite modelos italianos, principalmente de Zuccaro y Tiziano.

Por consiguiente desde un primer momento hemos de saber diferenciar entre el autor de la composición -que es la transmisora por lo tanto de la idea del artista- y el grabador, que es el que abre en la plancha la composición y cumple una misión de intermediario, pues no siempre los grabadores son los creadores e inventores de las composiciones como ocurre por ejemplo en el caso del alemán Alberto Durero, Goltzius o en ocasiones con Bloemaert. Tenemos bastantes ejemplos de estampadores, -como los que trabajaron en el taller de Rubens: Cristopher Jegher, Schelte a Bolswert, Paulus Pontius, Lucas

Vosterman-, que trabajaron en exclusiva para transmitir las composiciones del gran maestro flamenco del barroco, difundiendo así sus composiciones por toda europa. Lo mismo ocurre con las estampas de los hermanos Wierix, algunas realizadas sobre composición de uno de ellos, Hyeronimus, pero tantas otras según composición de Martin de Vos y otros maestros.

Caso importante como editor y grabador a la talla dulce, es el de Philippe Galle, colaborador de Cristóbal Plantino y artista que abrió las composiciones de Maarten van Heesmsckerk y Vredemann de Vries, siendo por lo tanto el responsable de la transmisión del estilo de estos artistas en los pintores sevillanos, principalmente en Francisco de Zurbarán, como más adelante veremos.

La mayor parte de las estampas que los pintores utilizaron fueron las abiertas en el siglo XVI, aunque hemos de tener presente también la gran cantidad de estampas "piratas" que circulaban y que se realizaban copiando las auténticas. En este sentido hemos de resaltar el caso de Marcantonio Raimondi que tuvo problemas por copiar las estampas de la Pequeña Pasión de Durero, acuñando incluso el monograma de éste y haciéndolas pasar por originales.

En el caso de las estampas fraudulentas, fueron las de Rubens las que más sufrieron esta condición, ya que su demanda fue muy grande durante el siglo XVII y se hicieron gran cantidad de tiradas copiando las originales, motivo por el que el propio Rubens se quejaría, debido a la deficiencia de calidad con la que se transmitían sus composiciones.

Para el trabajo que hemos realizado, el análisis de repertorios de estampas como el Bartsch o el Hollstein ha sido

fundamental. También hemos sabido sacar buen partido de la iniciativa del Dr. González de Zárate, al poner en manos de los estudiosos y del público general un material preciosísimo con la edición de la Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial. Además de esto, hemos realizado el trabajo de revisión de las estampas conservadas en el gabinete de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional de Madrid o en el Instituto Romano per la Grafica de Roma, así como de las Biblias ilustradas conservadas en la Biblioteca Vaticana, poniendo en nuestras manos un rico material, aprovechado creemos que con buen resultado en estos cuatro años de investigación.

Preceden al estudio de los grabadores, cuatro capítulos dedicados al uso de las estampas a través de los tratadistas, así como al empleo de estas como medio de concreción iconográfica, reflexionando sobre la incidencia del Concilio de Trento en las estampas y como consecuente de su influjo en la pintura. También especial análisis requieren las bibliotecas de los artistas, así como la comercialización del grabado y los recursos empleados para la mercantilización.

Es fundamental conocer, a partir de los inventarios de bienes o de las estampas que se reflejan en la producción de cada artista, cual era el caudal visual que manejaban para poder entender sus fuentes y sobre todo para precisar qué libros eran los más utilizados.

Otro capítulo que consideramos necesario es el del mercado de la estampa, para entender cuáles eran los cauces de entrada de los grabados y en manos de que personas estaba este comercio. Un punto interesante es el de la exportación de la estampa a América, y sobre todo el uso que de ella se hace en Sevilla,

precisamente en los obradores que trabajaban fundamentalmente para el mercado americano, utilizando las estampas como un elemento necesario en la producción fabril de las pinturas.

Capítulos a los que creemos haber sacado un buen provecho, son los dedicados a analizar la manera en cómo los artistas utilizan la estampa y sobre todo cómo aparece descrita en los diferentes tratadistas españoles. Pacheco y Palomino señalan los distintos tipos de utilización del modelo ajeno, bien copiando literalmente, -como hacen los pintores sin personalidad o ciertos artistas forzados por el imperativo del comitente-, utilizando elementos parciales, que pasan a otra composición sin relación argumental alguna, o "tomando ocasión" de la disposición general de masas y luces, para composiciones propias, que, a primera vista resultan bien distintas de sus modelos. En el ejemplo del uso de la estampa por deseo del comitente, al exigir al artista un determinado modelo de acuerdo con su gusto, tenemos el caso de las órdenes monásticas que proporcionaban directamente las estampas y veremos la precisión, que en este sentido, encontramos en el sistema contractual del siglo XVII.

Sobre la incidencia de las directrices tridentinas, es importante analizar el contenido de determinadas sinodales, así como la continua preocupación por el decoro y la verdad sagrada, poniendo ejemplos muy concretos e interesantes, sobre todo en zonas marginales. El impacto de estas recomendaciones nos hará profundizar en las vidas de los santos como modelos de virtud y sobre todo en la incidencia en el arte de la composición de lugar ignaciana, analizando por ejemplo las Imágenes de la Historia Evangelica del Padre Nadal, que son directísima consecuencia de lo anteriormente dicho. En definitiva comenzamos a advertir desde

el renacimiento, el triunfo de lo visual, la eficacia de los recursos visuales que, según indica Maravall, supone la superación de una actitud medieval que se inclinaba hacia la superioridad del oído respecto al ojo para la comunicación del saber a otros. El hombre moderno está más por la vía del ojo⁴. Para entender esta fuerza de lo visual Bialostocki nos habla de que la imagen ya existente atrae como un imán a las nuevas formas iconográficas que aparecen, obligándolas a presentar cierta similitud con ella. Así pues, no sólo podemos hablar de una "fuerza de inercia" de los tipos iconográficos, sino también de un fenómeno al que podíamos llamar fuerza de gravedad iconográfica. Estas imágenes que vamos a estudiar y que han tenido gran fuerza e influencia por su seguimiento por los pintores andaluces, serían calificadas por Bialostocki como "temas de encuadre"⁵. Por su parte Reusselaer Lee en un estudio sobre la incidencia de las estampas de la "Jerusalén Liberada" de Tasso en la pintura del siglo XVII asegura que "las concepciones figurativas del tema son determinadas más por las formas tradicionales de la plástica y de la pintura, que por la lectura de textos o cualquier otra actividad intelectual"⁶.

Este seguimiento de determinadas composiciones lleva a veces acarreado el consiguiente influjo del estilo o del modo del artista que idea la composición. Esto ocurre en bastantes casos

⁴ Maravall, J.A., "La Concepción del saber en una sociedad tradicional" en Estudios de Historia del Pensamiento español, serie I. Edad Media, 2ªed. Madrid, 1973. APUD Id. La Cultura del Barroco, Madrid, 1975, p. 503

⁵ Bialostocki, J., Estilo e Iconografía. Contribucion a una ciencia de las artes, Madrid, 1973, pp. 112-113

⁶ Reusselaer W. Lee, "Ut Pictura poesis: The Humanistic theory of Painting" en The Art Bulletin, XXII, 1940, pp. 242-250

y es precisamente esto lo que más nos interesa, como en el caso de Rubens, pues ayuda a la configuración de los estilos y a la evolución de los mismos. Lo más interesante es, quizás observar, en muchas otras ocasiones, como son precisamente los modelos del XVI de Durero o de Heemsckerk los que se utilizan para reinterpretarlos en clave barroca, dotándolos de una vida y un carácter ajeno al que presenta el modelo, en esto la utilización del color por parte del pintor es fundamental a la hora de "modernizar" la composición.

Somos conscientes de que el trabajo que llevamos a cabo es un instrumento, un elemento que ha de ser utilizado por los investigadores que vengan después, con la esperanza, eso sí, de que sirva para conocer mejor los mecanismos puestos en práctica por nuestros pintores barrocos. Así pues, el estudio detallado de las fuentes grabadas y sus usos, proporcionará una visión más completa de los mecanismos de creación del artista español del siglo de Oro, tanto en los grandes creadores, como en aquellos más modestos cuya finalidad principal fue servir a la clientela devota, tan condicionada por la mentalidad contrarreformista.

Finalmente, queremos expresar nuestro agradecimiento a una serie de personas e instituciones sin las que esta Tesis doctoral hubiera sido inviable:

Al personal bibliotecario e investigador del Dpto. de Historia del Arte "Diego Velázquez" del C.S.I.C., lugar en el que trabajamos contando con una Beca de Introducción a la Investigación y otra de F.P.I., que nos ayudó a familiarizarnos con el rico material bibliográfico y fotográfico que dicha institución posee. Igualmente dejar constancia de gratitud hacia una serie de personas, compañeros y amigos, que, de una manera

u otra, nos han ayudado ya sea con sus consejos, ideas o simplemente facilitándonos el trabajo en los centros en que hemos trabajado: Angel Aterido, Fernando Benito, Antonio Cea, Odile Delenda, Manuela Mena, Andrés Peláez, Salvador Salort, Elena Santiago, Jesús Urrea y Enrique Valdivieso.

Especial mención de agradecimiento a la Dra. Isabel Mateo, por su continuo acicate y ejemplo en una manera de trabajar "pura y formal". Pero sobre todo por estar siempre presta a volcar su instinto maternal en el Becario "Prenatal" llegado de Sevilla con ganas de comerse el mundo y prontamente consciente de la dura realidad.

Tampoco olvidar la continua preocupación por parte de mis padres en la realización de trabajos e investigaciones, así como el sacrificio que supuso darme una carrera universitaria y transmitirme sobre todo, unos valores morales y humanos, venidos de la sabia cultura del trabajo y el esfuerzo.

Y muy especialmente quiero rendir público agradecimiento al director de la presente Tesis doctoral, Alfonso E. Pérez Sánchez, por sus enseñanzas, confianza y continuo apoyo durante la realización de este estudio y sobre todo por haber creído -desde el principio- en nuestro esfuerzo, entusiasmo, constancia y trabajo. Vaya a todos mi más sincera gratitud.

Parte I: Cuestiones Teóricas

1.1- El uso de la estampa a través de los tratadistas

El uso de la estampa a través de los tratadistas

Determinante en el estudio que llevamos a cabo es recoger los testimonios de los tratadistas de arte españoles, que nos mencionan en repetidas ocasiones el proceso por el cual el pintor y en definitiva el artista camina en busca de la idea, de aquél concepto que pueda llevar a termino la obra de arte y en definitiva el proceso creador.

Primeramente señalaremos, como puntualizó D. Diego Angulo¹, que el inspirarse en algo precedente es tan antiguo como el arte mismo. Toda obra de arte se ha configurado como respuesta a algo precedente y el proceso creador del hombre se ha apoyado siempre en los logros de sus predecesores y como desarrolla Palomino: "Ninguno debe gloriarse de haber sacado a la luz alguna cosa (a el parecer) nunca vista: porque además de que todas son especies depositadas por el criador en la oficina de nuestro entendimiento, y a El se le debe la gloria de todo lo que es bueno; por ventura se podrá hallar en otra parte; y si no adecuadamente en la composición del todo, a el menos disipado en partes"².

¹ Angulo Iñiguez, D., Velázquez. Como compuso sus principales cuadros, Sevilla, 1947, p. 22

² Palomino, A., Museo Pictórico y Escala Optica con el Parnaso español pintoresco y laureado, Ed. Aguilar, Madrid, 1947, p. 556. El tema del uso de la estampa y de su reflejo en la tratadística de arte española ha sido señalado por diferentes autores. Como excelentes síntesis podemos destacar las realizadas por; Silva Maroto, M.P., "La utilización del grabado por los pintores de la época de Velázquez" en Velázquez y el arte de su tiempo, Jornadas de Arte, Dpto. de Hª del Arte "Diego Velázquez", Madrid, 1991, pp. 309-320. Véase también Pérez Sánchez, A.E., "La

Así pues dentro del concepto de invención hay que tener en cuenta el sustrato propio y la aportación ajena como medios conducentes a la obtención de algo "original".

¿Pero cual es realmente el concepto de originalidad en el siglo XVII? ¿Existen términos como original y copia? Desde luego que sí. Términos como plagio o copia estaban vigentes y por supuesto dependían de la capacidad y de la cultura de cada persona. Cuanto mayor era la información y conocimiento del caudal ajeno, mayor oportunidad se tendría de calificar y juzgar una obra de arte como original y de evidenciar sus virtudes y progresos. Ceán Bermúdez por ejemplo, haciendo referencia a las pinturas de la Capilla de la Antigua de la Catedral de Sevilla, considera que "aunque están pintadas con destreza y regular corrección de dibujo, se advierte en ellas cierto estilo amanerado y ciertos plagios de estampas conocidas, que desagradan mucho al que sabe mirarlas"³.

Todo esto queda bien reflejado no solo en los tratadistas, como Pacheco o Palomino, sino también en los contratos de obras de arte, bien en el sentido de querer expresamente tener una copia por razones devotas o de gusto, bien de puntualizar que lo que se quería era un original y por lo tanto su precio habría de ser más alto. Ello por supuesto contribuía a que obras más seriadas o repetitivas como las destinadas a "cargazones de Indias" fueran más baratas y estuvieran realizadas bajo un sistema mercantil, en el que la estampa cumplía un buen papel como pondremos de relieve en el capítulo dedicado a la venta de

estampa como modelo" en El dibujo, belleza, razón, orden y artificio, Fundación Mapfre, Zaragoza, 1992, pp. 79-97

³ Ceán Bermúdez, J.A., Descripción artística de la Catedral de Sevilla, Sevilla, 1804, p. 87

estampas y los recursos para la mercantilización.

Dentro del deseo de originalidad habría que analizar, por ejemplo, el contrato entre Francisco Pacheco y Hernando de Palma para realizar el Juicio Final de 1610 para el altar que este último tenía en el Convento de Santa Isabel de Sevilla":

"...el cuadro principal cuyo tamaño muestra la traza se ha de pintar sobre lienzo de mantel el más ancho que se hallare, la historia del Juicio Universal con toda la grandeza de aparato y figuras que fuere posible, sin que falte en esta historia cosa ninguna de lo esencial que se suele pintar e todo esto ha de ser pintado a olio e acabado con mucho cuidado y perfección e de mano del dicho Francisco Pacheco en que ponga su nombre sin perdonar dificultad ninguna conforme a el dibujo e invento que ha de hacer y mostrar a el dicho Hernando de Palma para su mayor satisfacción..."⁴.

Por el contrario, existen testimonios que nos hablan del poco esfuerzo de algunos artistas por encontrar lo nuevo y elaborado, descansando siempre en el socorro que le ofrecían las estampas. Así por ejemplo, el propio Pacheco en su Arte de la Pintura nos habla refiriéndose a los artistas que trabajan con estampas que:

"...muchísimos, en grande opinión de maestros, no pasan de este camino y se contentan con saberlo encubrir, y duermen descuidados de muchas invenciones, porque, en cuanto se les ofrece, hallan socorro en los trabajos y estudios de los pasados con sobrada abundancia. Y yo he conocido algunos que tuvieron bizarro talento, para pasar adelante con propios estudios y

⁴ López Martínez, C., Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán, Sevilla, 1932, pp. 194-195

caudal, y por hallar siempre de qué valerse, no temieron el juicio y cargo de los más doctos en esta facultad; y se contentaron con el aplauso común que examina estas cosas muy superficialmente. No se condena en ninguna manera el seguir este camino y ejercitarse en él mucho tiempo, mientras un hombre no se halla con el suficiente caudal; condénase empero la negligencia en no aspirar a lo mejor y más perfecto los que tienen lindo natural y gallardo espíritu de pintores"⁵.

En este párrafo hay una crítica clarísima de Pacheco a la poca formación visual del común del pueblo que "examina estas cosas muy superficialmente" y sobre todo a la capacidad de los críticos advertidos y formados a descubrir los plagios y a criticar el abuso de este sistema de trabajo. Es así como Ceán Bermúdez, menciona, copiando a Palomino, el caso del pintor cordobés José de Sarabia, que a su regreso de Sevilla a Córdoba "se aprovechó de las estampas de Sadeler y prontamente logró reputación entre las gentes que no conocían sus plagios"⁶.

En otros casos Palomino insiste en criticar, esta manera de obrar, señalando explícitamente que el socorro de las estampas ha malogrado muy lucidos ingenios a pesar de ser un modo ventajoso de trabajar: "...porque como el vulgo no distingue entre las cosas, que son copiadas, o inventadas; sino se deja llevar de aquello, que parece bien: de aquí es, que lisonjeando el aplauso popular a el amor propio, y éste armándose de la

⁵ Pacheco, F., Arte de la Pintura, Ed. Bonaventura Bassegoda i Hugas, Cátedra, Madrid, 1990, p. 269

⁶ Ceán Bermúdez, J.A., Diccionario, Madrid, 1800, T. IV, p. 354. También Palomino menciona que José de Sarabia "comenzó a adquirir crédito con su habilidad valiéndose de las estampas de Rafael Sadeler, a que fue muy inclinado, como se conoce por sus obras" Cfr. Palomino, A., Opus Cit., ed. 1947, p. 955

pereza, y el descanso, descaecen muchos en lo principal del estudio, malogrando el más peregrino interés del trabajo, y defraudándole a éste el apetecido logro de la eminencia, con los crecidos intereses de la fama póstuma"⁷. Y en otro lugar el mismo autor señala: "De esta suerte ha de usar el aprovechado de las estampas, considerándolas como medios para el estudio, no como fines para el descanso"⁸.

Otro testimonio curioso en este sentido es el que nos ofrece el Vasari⁹ a propósito de Pontormo y Durero, reconociendo que todos los artista se valen de la producción ajena; el error está en copiar literalmente y no adaptar las composiciones al tiempo, dándoles un nuevo tono. En definitiva, la invención partiría de algo precedente, para recrear algo nuevo y esto aparece también en el concepto de invención que menciona Pacheco:

"La invención procede de buen ingenio, y de haber visto mucho, y de la imitación, copia y variedad de muchas cosas, y de la noticia de la historia, y mediante la figura y movimiento de la sinificación de las pasiones, accidentes y afectos del ánimo, guardando propiedad en la composición y decoro en las figuras"¹⁰.

Este haber visto mucho es lo que configura el caudal visual del artista, el "banco de datos", la cantera de donde irán saliendo las imágenes.

Así Pacheco se apoya también en la propia definición de invención de Ludovico Dolce: "La invención es la fábula o

⁷ Palomino, A., Opus Cit., ed. 1947, p. 522

⁸ Ibidem, p. 523

⁹ Vasari, G., Vidas de Pintores, escultores, y arquitectos ilustres, Buenos Aires, 1945, T.II, pp. 307-308

¹⁰ Pacheco, F., Opus Cit., ed. 1990, p. 281

historia que el pintor elige, de su caudal o del ajeno, y la pone delante en su idea por dechado de lo que ha de obrar".

Pero como también precisa Palomino, no todo lo inventado es necesariamente original, pues para ello tiene que cumplir una serie de condiciones:

"Ha de ser, pues, el original justamente inventado de propio estudio, sin fraude, ni rapiña de cosa alguna; si sólo estudiado después, y consultado con el natural; y aun éste no copiado, cuando no viene justamente adecuado a el intento, sino adpatado, y acomodado a el asunto, tomando lo que hace a el caso, y supliendo lo demás con la idea del propio caudal, ajustada a el asunto"¹¹.

La calidad y originalidad de la pintura vendría, pues, condicionada por la capacidad del artista en utilizar los modelos ajenos y transformarlos: por lo tanto han de ser las estampas como apoyaturas que el pintor utiliza, siendo su uso mucho mayor en el periodo de aprendizaje, antes de copiar del natural. En este momento es en el que los modelos italianos han sido señalados por Palomino como el ejemplo de perfección y guía para las composiciones. El beneficio de estos modelos, los proporcionaban las estampas y la noticia de libros, así pues el citado autor menciona que "habilitado el principiante en el dibujo de las estatuas, o modelos de proporcionado tamaño, y habiendo copiado varias estampas de las más selectas: como las galerías de Aníbal, de Rafael, de Cortona, Lanfranco, obras de Polidor, y el Dominichino y semejantes, como dijimos en el libro procedente; entrará a dibujar por el natural desnudo..."¹².

¹¹ Palomino, A., Opus Cit, Ed. 1947, p. 559

¹² Ibidem, p. 528

Por su parte Ana Avila comenta el interesante texto de Lázaro de Velásco, hijo del escultor Jacopo Florentino, en la traducción de los Diez libros de arquitectura de Vitrubio de 1550-1565, donde se defienden las ventajas de copiar del natural, con el siguiente comentario que se relaciona directamente con la utilización de las estampas:

"Ríense los italianos de nosotros que les contrahacemos sus papeles y estampas, sus rasguños y borradores que contrahacen del natural"¹³.

Por otro lado Jusepe Martínez recomienda el uso de estampas en su tratado como algo habitual:

"Para aviso y ejemplar de esta doctrina (la unidad de la composición), valdrase nuestro estudioso de estampas de excelentísimos maestros, que estos tales le darán el suficiente desengaño, aunque algunos fantásticos y soberbios, como ignorantes de toda verdad, han vituperado este modo de estudio, viendo claramente que los antiguos han sido con sus ejemplares el adelantamiento de los modernos"¹⁴.

Curiosamente también Pacheco refleja en su tratado la objeción de algunos autores a este sistema de aprendizaje, viendo en la imitación un modo nocivo de estudio, aunque Pacheco insiste en que la prohibición de la imitación es un modo peregrino de enseñar¹⁵.

¹³ Sánchez Cantón, F.J., Fuentes literarias para la historia del Arte Español, Madrid, 1923, Vol. I, p. 212. APUD Avila, A., "Influencia de Rafael en la pintura del siglo XVI a través de los grabados" en Rafael en España, Cat. Exp., Museo del Prado, 1985, p. 46

¹⁴ Martínez, J., Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura, Ed. Julián Gállego, Barcelona, 1988, p. 87

¹⁵ "Y yo conocí a un sugeto (y no de los que se preciaron de menor ingenio) que mandaba a sus discípulos que no debuxasen

Así pues este primer paso en el aprendizaje, que conduce a la imitación, se acerca al concepto aristotélico de la mimesis y a la definición que de pintura nos da Zuccaro en su libro Idea:

"Pintura es arte que con reglas y preceptos sobre una superficie material, imita todo lo criado"¹⁶.

Según Calvo Serraller, esta es la definición que sirve a Carducho para definir la pintura como: "una semejanza y retrato de todo lo visible, según se nos representa a la vista, que sobre una superficie se compone de líneas y colores"¹⁷.

Es precisamente en este primer escalón en el aprendizaje del pintor, que se centra en la copia de estampas para alimentar la invención, donde sitúa el autor de los Diálogos de la pintura el apartado de la Pintura práctica operativa regular que se diferencia de la operativa regular y científica.

Para Carducho Pintura práctica: "es la que se hace con solo la noticia general que se tiene de las cosas, o copiando de otras, y de dibujos y estampas ajenas, tomando perfiles con papel aceitado, o cuadriculando, o por algunos otros medios que facilitan la operación mecánica, y guían como a ciego al fin de

imitando, y les prohibía esto con grandísimo rigor, y daba lugar a, que de suyo, sin género de principio ni luz, de imitación, debuxasen los disparates que les venían a cuento (peregrino modo de enseñar). Pacheco, F., Opus Cit., ed. 1990, p. 414. Nosotros nos preguntamos si este sujeto podría ser Francisco de Herrera el Viejo, que sabemos tuvo problemas con sus discípulos por su carácter de hombre difícil.

¹⁶ Zuccaro, F., L'Idea de'pittori, scultori ed architetti, 1607., II, p. 24. Este concepto de pintura imitativa se contrapone al de belleza defendido por los filósofos neoplatónicos como Plotino, al querer representar la esencia de las cosas y no su apariencia sensible. Véase Panofsky, E., Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte, Madrid, 1981, p. 28

¹⁷ Carducho, V., Diálogos de la Pintura, Ed. Calvo Serraller, Madrid, 1979, Diálogo tercero, p. 152

la obra, aunque tropezando, y esto se consigue con un material uso y continuación, obrando sola la imaginativa, y sentido corporal, con sólo lo animal y operativo; tanto que baste a conocer las partes y miembros, aunque sea más por el lugar que ocupan, que por la propiedad que tengan, que se conocerá la mano por estar pegada al brazo, y el brazo por estar al hombro, y la pierna al muslo, y él a la cadera; porque si se enseñase cada cosa de por sí, sería posible de conocerse. Y esta pintura no es imitadora de la naturaleza, ni aún de lo natural, porque sólo es un hábito material que coteja, e imita otra pintura, o objeto (en cuanto fuere capaz el sugeto que obra sin otra cosa) con que deja contento al sentido, con quien tiene simpatía y proporción, y su fin no es más que contentar a la persona que le ocupa, por la paga que le ha de dar, usando los medios más fáciles y proporcionados para la ejecución de lo que pretende imitar, valiéndose de los instrumentos prácticos y materiales que dejaron inventados hombres doctos y científicos, dando con ellos muestras de su ciencia, si bien ocasionando a la poca especulación y trabajo que hoy se acostumbra"¹⁸.

Esta definición nos interesa en varios aspectos primeramente porque señala los peligros ya apuntados por Pacheco y Palomino del socorro de las estampas como fines para el descanso y no para el trabajo, y también porque indica un primer paso; el de la copia de la estampa a través de la cuadrícula que mencionan otros tratadistas como veremos.

También Carducho llama a este proceso el del dibujo externo

¹⁸ Ibidem, p. 155. Como apunta Calvo Serraller nota 448, Carducho, siguiendo las opiniones de Zuccaro, expone las insuficiencias de una pintura meramente práctica. Cfr. Idea, II, pp. 14-15

práctico exterior y que "se usa dél de tres modos; el uno es, o delinear practicamente sobre alguna superficie el hecho que la memoria, o algún libro le dio del caso, o forma, o lo que se le ofreció a la fantasía, que lo llaman comúnmente inventar, o dibujar de fantasía, o esquiciar, que es lo mismo, y más usado"¹⁹.

Tanto Pacheco como Palomino, indican este primer paso a la hora de copiar puntualmente una composición, señalando éste último que en ello se ha de utilizar la regla que "sirve, o para cuadrricular, o cuadrar el dibujo a la proporción de la estampa"²⁰.

El mismo autor señala que el principiante comenzará a copiar las estampas de medias figuras "como los retratos de Van Dyck, y así se irá habilitando para otras de más trabajo, y tomar buena instrucción, para la economía, y ordenación de una historia, que se compone, no sólo de figuras humanas, sino de otros adherentes, de que es menester ir tomando noticia, y en especial de la simetría, y organización de diferentes animales"²¹.

También Palomino señala que el copiante ha de ejercitarse en la copia "de algunas estampas, de las más corregidas, a juicio del maestro, como de las célebres obras de Miguel Angel, de Rafael, Anibal, Cortona, Lanfranco, y otros"²².

En esta primera fase del pintor copiante, es donde habría que mencionar el precioso testimonio pictórico que nos transmite el pintor sevillano Lucas Valdés en su obra Retrato milagroso de

¹⁹ Ibidem, p. 242

²⁰ Palomino, A., Opus Cit., ed. 1947, p. 448

²¹ Ibidem, p. 450

²² Ibidem, p. 474

San Francisco de Paula del Museo de Sevilla²³ (Fig. I), donde se advierte la figura yacente de un pintor y el ángel que concluye la obra, siempre siguiendo el modelo estampado del santo que se encuentra a la izquierda, sobre el pretil de un ventanal.

Volviendo al texto de Carducho y analizado el concepto de Pintura practica regular, que se ha identificado con los primeros pasos que da el principiante, el autor de los Diálogos de la pintura la contrapone a la Pintura práctica regular o preceptiva, y sobre todo a la Pintura práctica regular y científica, que según Carducho "es la que no sólo se vale de las reglas y preceptos aprobados dibujando y observando; mas inquiere las causas, y las razones geométricas, aritméticas, perspectivas y filosóficas, de todo lo que se ha de pintar... El que esto llega a conseguir es pintor digno de toda celebridad. Los tales son comparados con las cabras, porque van por los caminos de la dificultad, inventando nuevos conceptos, y pensando altamente, fuera de los usados y comunes, por sendas nuevas, buscan por montes y valles, a costa de mucho trabajo, nuevo pasto con que alimentarse, lo que no hace la oveja, que siempre sigue al manso, a quien son comparados los copiadores. De ahí se tomó el frasis de llamar al pensamiento nuevo del pintor, Capricho"²⁴.

Esta última definición de Pintura práctica regular y científica sería la que practicaría el pintor inventor que como señala también Palomino está en condiciones de tener un caudal

²³ Fernández López, J., "Pinturas de Lucas Valdés" en Boletín del Seminario de estudios de arte y arqueología de Valladolid, 1987, pp. 413 y ss.

²⁴ Carducho, V., Opus Cit., p. 158. Sobre el Capricho y la invención véase el desarrollo que el propio Goya hace de este concepto Cfr. Wilson Bareau-Mena Marqués, M., Goya. El Capricho y la invención, Museo del Prado, Madrid, 1994

propio por el estudio y el trabajo. Pero antes de llegar a esta última fase y siguiendo a Palomino, en el tercer grado de los pintores, el del Aprovechado, es donde se sitúan los que utilizan la estampa de una manera más libre, realizando así composiciones más trabajadas y estudiadas, tomadas casi siempre de diferentes papeles y, sobre todo, del caudal acopiado por el artista.

En este sentido Palomino dedica un capítulo a señalar lo que el aprovechado debe observar para pintar por una estampa o por un dibujo, prestando especial atención "en cada una aquello, que tuviere más peregrino; ya en la armoniosa composición del todo; ya en la valentía caprichosa de las actitudes; en la certeza infalible de los contornos; en la firmeza invariable de las luces; la observancia, y graduación de las sombras; la templanza de los lejos; la fuerza dominante de los cercas; la organización caprichosa de varios adherentes; el trozo bien regulado de la rquitectura; la respiración de un celaje, o rompimiento de gloria;el delicioso descuido de un pedazo de país, todo bien arreglado, y acorde, de suerte, que ninguna cosa embaraza, ni ofende a la otra..."²⁵.

De todos estos ejemplos que Palomino cita, hemos encontrado significativas pruebas que, además confirman las palabras del mencionado autor, y son testimonio importante para entender el diferente modo de utilizar una estampa.

Del primer modo "la armoniosa composición del todo y de la valentía caprichosa de las actitudes" podemos citar el caso bien interesante, aunque no andaluz, de Vicente Carducho en su dibujo La alianza del trono y del altar en la defensa de la Iglesia

²⁵ Palomino, A., Opus Cit, p. 523

católica romana²⁶(Fig. II). El autor se ha inspirado en una estampa de Agostino Carracci²⁷ del Cordón franciscano(Fig. III). Si se advierte en este caso, el modelo de Agostino ha servido al autor de los Diálogos de la Pintura para configurar la composición y las actitudes, así como la distribución espacial de los personajes de su dibujo, realizando de igual manera la vestimenta y actitudes del Papa de la izquierda y del Emperador de la derecha, que probablemente sea Carlos V. Otro elemento llamativo, que incide en la imaginativa del artista, es la supresión del paisaje que aparece en la estampa, que queda alterado por un fondo arquitectónico. La figura alegórica sin embargo, difiere del modo en como se resuelve en la composición de Carracci.

Sobre la "graduación de las sombras" tenemos un ejemplo muy concreto en las estampas realizadas sobre composiciones de Bloemaert, que fueron ampliamente estudiadas por Antonio del Castillo como se verá. En este sentido es bien significativo el caso de José encuentra a sus hermanos en Dothan, (Fig. 229-230) donde se aprecia en primer término un hermano de José sentado con sombrero y sosteniendo una vara en una mano. Tanto el modelo como la manera de estar situado a contraluz, y sobre todo la gradación de las sombras han sido realizadas siguiendo como veremos más

²⁶ Véase el estudio de este dibujo en Pérez Sánchez, A.E. y Boublie, L., Dessins espagnols. Maîtres des XVI^e et XVII^e siècles, Cat. Exp., Museo del Louvre, Paris, 1991, pp. 97-98, Cat. 35. Estos autores suponen que el presente dibujo fuera preparatorio para algún libro en el que se glorificara a Carlos V. Por otra parte es notoria la semejanza apuntada por Pérez Sánchez-Boblie de la figura alegórica del dibujo con la que aparece en el frontispicio del octavo diálogo del tratado de Carducho, La alegoría de las artes liberales.

²⁷ de Grazia, D., Le Stampe dei Carracci con i disegni, le incisioni, de copie e dipinti connessi, Bologna, 1984, Cat. 141, il. 168



Fig. I Lucas Valdés, Retrato milagroso de San Francisco de Paula, Sevilla, Museo de Bellas Artes



Fig. II Vicente Carducho, La alianza del trono y del altar, dibujo, París, Museo del Louvre



Fig. III Agostino Carracci, El Cordon Franciscano, grabado

adelante una estampa pastoril de Bolswert sobre composición de Bloemaert.

Con respecto al "trozo bien regulado de la arquitectura" que refiere el autor del Museo Pictórico en el referido párrafo, podemos citar varios ejemplos y siempre localizados en un artista que utilizó las estampas para configurar sus arquitecturas: Zurbarán.

El caso más curioso desvelado por nosotros²⁸ es el del fondo arquitectónico que se adivina en la Apoteosis de Santo Tomás de Aquino y que ha sido elaborado combinando parte de las estampas de Philippe Galle sobre composición de Vredeman de Vries en su serie de pozos, donde se encuentran las arquitecturas que Zurbarán copia de manera fidelísima (Fig. 380-382).

Otro caso bien interesante en este sentido y perteneciente también al pintor de Fuente de Cantos, es el que observamos en el fondo arquitectónico de la Misa del Padre Cabañuelas (Fig. 383-386) y que ha sido realizado también tomando parte de una estampa de Philippe Galle sobre composición de Heemsckerk²⁹, donde se presenta un fondo arquitectónico resuelto de modo satisfactorio, tanto en su disposición en profundidad como en sus elementos tectónicos: columnas, capiteles y arquivadas. El seguimiento del modelo es tan afín que incluso se siguen las alternancias de claros y oscuros en los elementos copiados del modelo.

En cuanto a "la respiración de un celaje, o rompimiento de gloria", podemos citar también el caso asimismo interesante del

²⁸ Navarrete Prieto, B., "Otras fuentes grabadas utilizadas por Zurbarán" en Archivo Español de Arte, 268, 1994, p. 374

²⁹ Navarrete Prieto, B., "Algo Más sobre Zurbarán" en Goya, 251, 1996, p. 287

que aparece en el cuadro anónimo de la Apoteosis de San Hermenegildo, realizado por un discípulo de Zurbarán y donde se aprovecha el rompimiento que aparece en la estampa de Jan Muller sobre composición de Spranger de la Adoración de los Pastores (Fig. 154-155).

Lo interesante en este caso es observar la alteración de los modelos hacia un tono más naturalista pero siguiendo un mismo esquema; ángeles músicos sobre nubes, unos leyendo y otros tocando instrumentos.

Con respecto al "delicioso descuido de un pedazo de país", tenemos también el ejemplo novedoso que se advierte en el paisaje de la obra de Juan Sánchez Cotán de la Aparición de San Pedro a los Cartujos de la Cartuja de Granada, donde se desarrolla la predicación del santo en un entorno montañoso con grutas y casas al fondo sacadas de una estampa de Tempesta de Paisaje con campesino con una distribución de masas similar (Fig. 501-502). Tanto la distribución de los accidentes geográficos como las sombras que se advierten en la estampa han sido aprovechadas por el pintor cartujo.

La idea del pintor aprovechado que desarrolla Palomino en este párrafo, la complementa el mismo artista apuntando otras maneras de componer una historia:

"Pensar el pintor principiante, o aprovechado, que para lo que se le ofrezca ha de hallar estampa, o papel, a propósito, se engañará, porque apenas lo conseguirá tal vez; aunque algunos tienen en esto tal felicidad, y genio, que sin dificultad acomodan la figura, que encuentran, reduciéndola a su modo; añadiendo, o quitando alguna cosa, o variando las insignias,

instrumentos o atributos..."³⁰.

Esta "felicidad", es decir habilidad, en cambiar insignias, atributos y en definitiva alterar la figura de la estampa, sirviendo ésta como mero modelo, la encontramos en multitud de ejemplos. Por citar solo uno llamativo y novedoso, haremos mención del Apostolado que conserva la iglesia de San Roque de Sevilla, obra catalogada como de Pablo Legot³¹. En él son variados y diferentes los modelos de Apóstoles y todos y cada uno han sido realizados siguiendo diversas estampas que habilmente alteradas han servido para lograr la composición final.

Como veremos más adelante, Schiaminossi y Beccafumi han sido los modelos elegidos por el artista para realizar a Santiago, San Matías, San Pedro y San Andrés de dicho Apostolado (Fig. 480-487).

Pero también el pintor aprovechado, ha de tener en cuenta que a la hora de pintar por estampa, ésta carece de colorido, realces y toques de luz, pero Palomino indica que "aunque en esta última hay algunas tan puntuales, que ni aun eso les falta pero son muy raras... Porque de ordinario, en las demás estampas, todos los claros son iguales, y sólo la diferencia de oscuros gradúa los términos"³².

Como ejemplo de estampa con toques de luz y realces puede citarse la de la Coronación de la Virgen con San Lorenzo y otros Santos de Cornelis Cort que estudiaremos en su momento, en relación a la gradación de luces y sombras y en la distribución

³⁰ Palomino, A., Opus Cit., p. 532

³¹ Valdivieso-Serrera, Pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII, Madrid, CSIC, 1985, lám. 204-205-206.

³² Palomino, A., Opus Cit., p. 523

de los personajes de la Apoteosis de Santo Tomás de Aquino de Zurbarán (fig. 111-112).

Otro modo de utilizar la estampa, también señalado por Palomino, y quizás el más audaz, es el siguiente:

"También hay otro modo de tomar, o hurtar, que casi es inventar; y es, viendo otra historia bien organizada, tomar solamente aquel concepto del todo: como si en primer término tiene algún grupo de figuras teñidas, y contrapuestas, tocado en alguna extremidad de una luz fuerte; contraponiendo a otro golpe de figuras iluminadas, donde esté el héroe de la historia, o la acción señalada del asunto; siguiéndose después otro término de figuras en media tinta, con algún pedazo de país, o arquitectura, a que contrapongan, y algún rompimiento de gloria en la parte superior, con semejante organización de contraposiciones. Y así, en vista de este tan bien regulado concepto, formará el suyo el pintor, observando solamente en el todo la misma graduación, y disposición de términos; arreglando los trajes, y acciones de las figuras, según conviniere a la expresión del asunto, y aprovechándose de algunas de las actitudes, que le parecieren más galantes, y concernientes a la historia, y a la mejor expresión de su argumento"³³.

Este otro modo que casi es inventar se pondría de manifiesto en la obra de Murillo, artista que sabe perfectamente aprovecharse de la estampa, bien copiando puntualmente, bien sirviendo ésta como mero pretexto para recrear su composición³⁴.

³³ Palomino, A., Opus Cit., p. 533

³⁴ Para el componente creador de Murillo véase; Serrera, J.M., "Murillo y la pintura italiana de los siglos XVI y XVII" en Goya, 169-171, 1982, pp. 126-132. Pérez Sánchez, A.E., "Murillo y sus fuentes" en De Pintura y Pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española,

Ejemplo del hurtar que se evidencia en una historia bien organizada, se advierte en la Virgen de la faja de colección particular de París realizada siguiendo la estampa de Jacob Matham sobre composición de Goltzius de la Natividad (Fig. 165-166). Lo fundamental en ambas composiciones es tanto el esquema de Virgen con niño, la faja y los ángeles músicos. Detalles más precisos como el tipo físico del ángel músico o algunos elementos de la indumentaria de la Virgen y sobre todo el tono de la obra, se relacionan de manera indudable.

En cuanto a gestos, actitudes galantes y trajes ya vistos en estampa, se podría citar el también interesante caso apuntado por Silva Maroto³⁵ de Rebeca y Eliezer en el Pozo del Museo del Prado, ya que la figura de la derecha que porta el cantaro y está de espaldas, y sobre todo la cabeza y actitud de la figura compañera de la izquierda, proceden sin lugar a dudas del grabado de Luc Vosterman sobre composición de Rubens de La Aparición del ángel a las tres Marías, en donde se hallan tanto la figura de espaldas, esta vez con cesto, y la cabeza de su compañera (Fig. 290-291).

El cambio en cuanto a trajes y ambientación de la escena es claro pero los modelos y, sobre todo, algunos tipos de peinados concretos y plegados están en la estampa aludida.

Otro ejemplo de habilidosa utilización del modelo, en este mismo sentido, es el que se muestra en el Milagro de los panes y los peces del Hospital de la Caridad del pintor sevillano, pues

Madrid, 1993, pp. 129-146. Posteriormente; Navarrete Prieto, B., "De la estampa al lienzo. Nuevas fuentes grabadas empleadas por Murillo" en Murillo. Pinturas de la Colección de Isabel de Farnesio en el Museo del Prado, Focus, Sevilla, 1996, pp. 53-65

³⁵ Silva Maroto, M.P., Art. cit., 1991, pp. 319-320. Navarrete Prieto, B., Opus Cit., 1996, p. 63

las dos figuras que se adivinan en la lontananza conversando, se realizan transformando detalles del modelo grabado de Wierix que está en las Imágenes de la Historia Evangélica del Padre Nadal, El camino de Cristo a Jerusalem (Fig. XXXI-XXXII). Tanto las actitudes como la sombra de la roca que aparece a la derecha y el paisaje del fondo, han sido transformados y utilizados en la citada obra de Murillo, seleccionando partes de una estampa e insertándolos en la composición.

Palomino nos dice también que "A este modo de aprovecharse el pintor para sus composiciones, llaman vulgarmente hurtar, siendo así, que no le dan este nombre a el pintar por estampa, siendo copiada puntualmente; sino sólo dicen: es hecho por estampa de tal, o tal autor. Y yo no hallo otra razón para esta denominación tan odiosa, sino que el que copia puntualmente la estampa, no le usurpa la gloria a su inventor; porque luego dicen, es copia de Rubens o de Van Dick. Pero el que lo ha compuesto de diferentes papeles, es deudor a tantos, que no pudiendo pagar a ninguno, se alza con el caudal de todos; y por esto le llaman hurtar en buen romance, aunque les cojan en mal latín"³⁶.

Este alzarse con el caudal de todos tomando de diferentes papeles y en definitiva ejecutando un habilidoso "collage" es proceso común también en nuestros pintores barrocos andaluces. Casos como los de Pacheco, Zurbarán o Murillo son frecuentes y serán señalados en cada ocasión. Ejemplo de esta última manera de componer lo tenemos en los Angeles que aparecen contemplando a Cristo en la obra del Fogg Museum de Cambridge de Cristo recogiendo sus vestiduras (Fig. 225-227). Uno de los ángeles de

³⁶ Palomino, A., Opus Cit., p. 534

la derecha, se configura en su parte de arriba cabeza, manos e indumentaria teniendo presente la estampa de Jacob Matham sobre composición de Bloemaert de la Virgen y Angeles. La delicada y fina apostura y el modelo intimista que muestra el ángel, proceden del pintor de la escuela de Utrecht, y la parte de abajo faldellín abierto y piernas de Spranger a través de la estampa de Jan Muller de Minerva y Mercurio.

También Pacheco describe en su Arte de la Pintura la manera de proceder del Aprovechado:

"Enriquecida la memoria, y llena la imaginación de las buenas formas que de la imitación ha criado, camina adelante el ingenio del pintor al grado segundo de los que aprovechan, y teniendo muchas cosas juntas, de valientes hombres, así de estampa como de mano, ofreciéndosele ocasión de hacer alguna historia, se alarga a componer, de varias cosas de diferentes artífices, un buen todo; tomando de aquí la figura, de acullá el brazo, déste la cabeza, de aquél el movimiento, del otro la perspectiva y edificio, de otra parte el país; y haciendo un compuesto, viene a disimular algunas veces de manera esta disposición que (respeto de ser tantos los trabajos agenos y tan innumerables las cosas inventadas) se recibe por suyo propio lo que en realidad de verdad es ageno. Y esto, tanto más, cuanto mejor ingenio tiene el que lo compone, para saberlo disimular, valiéndose de cosas menos ordinarias y comunes"³⁷.

Sorprende en ambos párrafos de Palomino y Pacheco, la identidad de contenido y conclusiones. La verdadera invención, pues, tendría que ir precedida del caudal acumulado al ver mucho y hurtar de diferentes lugares con el fin de acomodarlo

³⁷ Pacheco, F. Opus Cit., p. 269

felizmente y alzarse con el fruto de la originalidad³⁸.

Pacheco a la hora de realizar su Juicio Final del Convento de Santa Isabel de Sevilla, recientemente localizado por Jeaninne Baticle en una colección particular francesa, nos relata el proceso propedeútico que llevó a cabo:

"Y dando principio a este discurso (que no será, pienso, de poco gusto a los que hubieran visto la ejecución de este cuadro o al debuxo que yo tengo del), digo que observé y vi todas las invenciones que yo pude y andan en estampa (que son muchas) desta copiosa historia, y particularmente, la de Micael y hice conceto de una gran copia, y asi, pasan de ochocientas las figuras que en él se ven, que hasta ahora no tengo noticia de otra de mayor número"³⁹.

Actualmente solo conocemos un antiguo grabado francés de E. Bocourt que fue reproducido por Blanc en su Historia de los Pintores⁴⁰ en 1869 y es suficiente para advertir la complejidad de la obra y sobre todo la certeza de sus palabras. Además Pacheco dice que se autorretrató en la obra, entre las nueve figuras desnudas que aparecen a la derecha. En el grabado como

³⁸ Palomino deja bien claro que: "A muchos a precipitado el arrojarse a inventar, sin hallarse guarnecidos de aquel caudaloso numen, que debe preceder a empeño tanto; pues hallándose en él, y faltándoles las fuerzas para superarle; consecuencia forzosa es, declinar a el precipicio; pues como sea tan apetecida la gloria de llegar a pisar la cumbre de la eminencia; algunos genios impacientes quieren desde luego asaltarla sin asedio; en cuya empresa, después de crecidos afanes, sólo viene a conseguir su propia ruina, dejando aun los intereses del escarmiento, para los que miran con lástima su precipicio, y estudian en su ruina su documento. Por eso advertidamente hemos construido esta Escala Optica, para que el pintor sepa, que caminando por ella de un grado en otro, odrá ir ascendiendo sin contingencias hasta la cumbre, donde se disfrute seguro el premio de sus bien logradas vigiliass." Cfr. Palomino, A., Opus Cit., p. 560

³⁹ Ibidem, p. 309

⁴⁰ Valdivieso-Serrera, Opus cit., 1985, p. 79, Lám. 25

es lógico aparecen invertidas en la izquierda.

Por otro lado entre las numerosas estampas existentes sobre el Juicio Final de Miguel Angel es muy probable que Pacheco dispusiera de las que abrió Nicolas Beatrizet⁴¹. Seguidamente en su Arte de la Pintura el autor nos sigue describiendo la obra que corresponde perfectamente con lo que vemos actualmente en el citado grabado:

"La figura principal de este lado tiene las manos en los oídos, y con melancólico y lloroso semblante derrama lágrimas sin fruto. Puso así Micael Angel una figura en la barca de Caron; cuya postura del medio cuerpo arriba yo seguí por honrar mi pintura con algo de tan valiente hombre, a quien es gloria imitar en el arte (no tanto en el decoro, como veremos)"⁴².

Esta figura que cita Pacheco efectivamente se localiza en el grabado a la derecha y en primer término y fue realizada como apuntó el autor, siguiendo el modelo de Miguel Angel, que aparece en el grabado de Beatrizet con las manos en los oídos (Fig. IVa).

Pero este pintor, comenzó a practicar este método de utilizar modelos ajenos desde muy joven. Como han señalado otros autores, esta práctica se enmarcaba en el proceso habitual de aprendizaje, así el citado autor nos dice en otro lugar de su libro:

"Y, así, podrán estos, cuando se les ofrezca pintar alguna figura, o historia, elegir de las estampas, debuxos de mano, o pinturas, una cabeza de uno, media figura de otro, una o dos de otro, brazos, piernas, paños, edificios y paises y juntarlo en uno, de suerte, que se les deba, por lo menos, la composición,

⁴¹ Bartsch, A., The Illustrated Bartsch, T. 29, p. 292

⁴² Pacheco, F., Opus Cit, p. 314

y de tantas cosas ajenas hagan un buen todo.

Yo usaba, siendo muchacho, en un lienzo pequeño, o de blanco y carmín, o de blanco y negro, hacer esta junta para una historia, o figura, pintándolo a olio, como cosa más fácil de unir y acomodar, quitando y poniendo; y de este pequeño modelo lo pasaba al tablero, o lienzo, grande, a veces dibuxándolo a ojo, a veces por la cuadrícula"⁴³.

Esta manera de componer, que se acerca con mucho a la que Palomino llama hurtar, es la que Pacheco describe y la que también hemos localizado en su obra⁴⁴.

Precisamente en una de sus primeras realizaciones el retablo de la Virgen de Belén de la iglesia de la Anunciación de Sevilla (Fig. 66) ejecutado en 1588⁴⁵ y vinculado al Cristo camino del Calvario de 1589⁴⁶ que actualmente se encuentra en paradero desconocido, es donde se emplean con profusión las estampas de Cornelis Cort que serán analizadas en su capítulo, viendo como

⁴³ Ibidem, p. 434

⁴⁴ Palomino deja también constancia de que "Muchos pintores ha habido, que por este medio han logrado gran crédito y estimación; y de ellos fueron Juan Antonio Escalante, que apuró los papeles de Tintoretto, y de Veronés; y les fue tan aficionado, que aun lo que inventaba de suyo, se parecía a aquella casta; y no era esto tanto por falta de caudal, como por afición a aquellos autores. Lo mismo dicen, que hizo algún tiempo Alonso Cano; pero mucho más Don Juan de Alfaro, y motejándose algunos, decía: hagan ellos otro tanto, que yo se lo perdono. Lo cierto es, que este grado es muy próximo a inventar; porque además de que la composición siempre es suya, necesita de gran maña, y habilidad para formarla, sin que discorden unas cosas de otras, y queden graduadas debajo de una misma luz, y punto de perspectiva, poniendo de su parte algunos adherentes, y aun supliendo algunas figuras". Cfr. Palomino, A., Opus Cit., p. 534

⁴⁵ Navarrete Prieto, B., "Los grabados de Cornelis Cort en la pintura sevillana de fines del siglo XVI" en Lecturas de Historia del Arte, Instituto Ephialte, Vitoria, T. IV, 1994, pp. 204-212

⁴⁶ Valdivieso-Serrera, Opus cit, 1985, lám. 1

se eligen diferentes asuntos y partes del modelo, según la conveniencia pictórica y siempre siguiendo el más estricto sentido moral que propugnaba el decoro tridentino.

La estampa en función del comitente

Otro punto que es necesario tratar en relación al uso de la estampa es el papel que en ello desempeñaba el comitente, la persona que encargaba la obra, así como el consejo de personas doctas en la manera de tratar el asunto a realizar. Sobre este tema Pacheco nos dice:

"Y, así, pidiéndoles (a los pintores) una figura o historia, antigua o moderna, procuran enterarse de cómo se ha de pintar, o por información de sabios, o por lección de libros y en su idea fabrican un todo; y en papeles, con carbón, con lápiz, o pluma, hacen los primeros intentos, los movimientos, los semblantes y acciones pertenecientes a la vida de aquella pintura que se les pide, y de tres o cuatro intentos, eligen (o por su parecer, o de los doctos) el que deben seguir, y aquél ponen en limpio, ya con lápiz negro, como hacía Becerra..."⁴⁷.

Fundamentalmente el cliente principal de los pintores era la iglesia, especialmente las ordenes religiosas, y en segundo termino los particulares que querían la pintura para destinarla a algún lugar sagrado o capilla particular, o bien para su goce

⁴⁷ Pacheco, F., Opus Cit., p. 435

personal⁴⁸. En esto es bien interesante el estudio del sistema contractual pues en él encontramos precisiones tan ajustadas que evitaban en ocasiones la libertad del artista.

Como ejemplo valiosísimo de seguimiento del dictado del comitente destacamos aquí el contrato entre el pintor sevillano Miguel de Esquivel y el escribano del Cabildo de Sevilla Jerónimo Méndez de Acosta el tres de noviembre de 1620. El primero se obligaba a realizar tres cuadros y a entregarlos en fecha tan temprana como finales del mes de diciembre: "El primero de los dichos cuadros ha de tener la ciudad de Sevilla pintada desde la torre del Oro hasta los caños y puerta de Carmona poniendo las piedras que estan junto a la dha torre del oro y tiendas de barbero alcantarilla, San Telmo, San Diego lejos de las aseñas de doña urraca y casa de Tablada, San Sebastián, puente de Guadaira, Cortijos de Casablanca y Villanueva, Casa del Corso, San Bernardo, el rastro y puentecilla, el matadero lidiando en el un toro, huerta despantaperros y del Rey, Santo Domingo de Portaceli con lo demas que descubre la vista al campo por esta parte y a la Puerta de Jerez algunos estudiantes y colegiales que salgan al campo, algunos coches y hombres a caballo que se pasean carrera de caballeros, juego de bolos y varas, la gente que vende fruta a la salida de la Puerta de Jerez y agua y anis y la madera que esta apilada y levantadas las figuras primeras mayores de una sesma y las mas lejos desminuiran en proporcion y ansi en este cuadro como en los dos que se seguiran a de llevar pintado de la parte de la ciudad los edificios e iglesias, torres y cosas

⁴⁸ Para los comitentes y géneros en la pintura barroca española véase; Pérez Sánchez, A.E., Pintura Barroca en España 1600-1750, Madrid, 1992, pp. 29 y ss. También Haskell, F., Patrons and Painters. A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque, Londres, 1963

notables que le corresponde a esta distancia desde la torre del Oro hasta la Puerta de Carmona de manera que sea com frontera"⁴⁹.

Este es un ejemplo lo suficientemente elocuente para entender como el pintor se limitaría a ser un mero ejecutor de la idea del comitente quien le suministraría en ocasiones el modelo a seguir⁵⁰. En esto también Palomino dedica un comentario para estudiar Como se ha de gobernar el pintor, cuando el dueño de la obra le da la idea:

"Pero cuando suceda, que el artífice, por complacer a el dueño de la obra, (que es muy justo) se haya de gobernar por ajena idea, procure, cuanto le sea posible, ajustarse a ella, en lo que no contraviniere a las reglas del arte, e ilustrarla, enriquecerla, y adelantarla, antes que disimularla; pues de todas maneras le estará bien a su crédito, y a sus intereses. Y también quisiera yo que los dueños de las obras, ya que se arroguen a sí la descripción de la idea, o asunto le reserven a el artífice el modo de practicarla. En lo cual he visto rarísimos, tenaces, y perjudiciales caprichos. Y que piden cosas tan extravagantes, así en la substancia, como en el modo, que más puede mover a risa, que a indignación"⁵¹.

Para Carducho este modo de seguir el dictado del comitente, utilizando el modelo, en este caso la estampa, se contemplaba en la Pintura práctica, dejando bien claro que su fin ha de ser "contentar a la persona que le ocupa, por la paga que le ha de

⁴⁹ López Martínez, C., Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán, Sevilla, 1932, pp. 181-182

⁵⁰ Véase también en este sentido; Martín González, J.J., El artista en la sociedad española del siglo XVII, Madrid, 1984, p. 217

⁵¹ Palomino, A., Opus Cit., p. 649

dar, usando los medios más fáciles y proporcionados para la ejecución de lo que pretende imitar..."⁵².

Es pues en este contexto en el que hay que situar el interesante documento que hace referencia a un encargo al pintor madrileño Bartolomé Román que ha de ser realizado: "Conforme a una estampa de papel que para este efecto me ha entregado el dicho Felipe de Sierra...Y me obligo de hacer y haré en la misma forma que está en la estampa...sin ignorarla ni alterarla, con los letreros que ella tiene...Y todas las demás cosas que están en la dicha estampa y el ropaje y colgaduras y doseles que tiene...a satisfacción del dicho Felipe de Sierra"⁵³.

Es pues fundamental comprender cómo el deseo del comitente hacía que muchas veces el modelo le fuera suministrado al pintor por él mismo. Es lo que ocurre normalmente en las series monásticas de carácter narrativo, donde el Prior del convento suministra el modelo, habitualmente series de estampas sobre la vida del santo a representar o crónicas monásticas que eran propuestas por los monjes como referencia ilustrativa de asuntos nada habituales⁵⁴.

En este sentido por ejemplo conviene tener presente la serie de obras que Zurbarán y su obrador realizó en 1629 para la Merced Calzada de Sevilla, siguiendo las estampas de San Pedro Nolasco realizadas en Roma por Jusepe Martínez⁵⁵, grabadas por Federico Greuter en 1627 y que con toda probabilidad le fueron

⁵² Carducho, V., Opus Cit., p. 155

⁵³ Barrio Moya, J.L., "Sobre una obra de Bartolomé Román" en Archivo Español de Arte, 1980, p. 116

⁵⁴ Pérez Sánchez, A.E., Opus Cit., 1992, p. 44

⁵⁵ Sebastián, S., "Zurbarán se inspiró en los grabados del aragonés Jusepe Martínez" en Goya, 128, 1975, pp. 82-84

suministradas en el mismo convento, donde según el contrato él se desplazó siendo vecino de Llerena: "dandome el convento a mi y a mis oficiales y demas gente que entendiere en ello todo el tiempo que dure la obra de comer e beber e casa e cama e todas las cosas necesarias para la dha pintura como son lienzos, colores, aceite y demás porque yo solo he de poner mis manos..."⁵⁶.

Efectivamente como decíamos más arriba le fueron suministrados los modelos pertenecientes a una Vida de San Pedro Nolasco en estampa (Fig. 412) realizados para la canonización del santo en Roma⁵⁷ y cuyo manuscrito sin las ilustraciones se conserva actualmente en la biblioteca Universitaria de Sevilla⁵⁸. Algunas de las estampas se hallan en la Biblioteca Nacional de Madrid, pero grabadas por Cornelio Cobrador, quizás copiando las romanas. Zurbarán siguió sobre todo el modelo de Martínez para la Aparición de San Pedro a San Pedro Nolasco, actualmente conservado en el Museo del Prado, eligiendo de la estampa la composición oblicua y sobre todo la aparición de San Pedro.

De manera más ingeniosa supo reutilizar Zurbarán el modelo que aparece en la estampa de Martínez El jóven Pedro Nolasco sale camino de Barcelona⁵⁹, para la obra del mismo título que se

⁵⁶ López Martínez, C., Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán, Sevilla, 1932, p. 221

⁵⁷ El manuscrito y las estampas fueron dadas a conocer por Varela, D., "Sobre la canonización de San Pedro Nolasco" en Estudios, 35-36, Madrid, 1956

⁵⁸ Manuscrito Signatura 331/142

⁵⁹ Curiosamente Jusepe Martínez a su vez se inspiró para esta composición en la obra de Otto Vaenius; Theatro Moral de la Vida Humana, 1607, emblema vigesimocuarto, Zetho y Amphion, Cfr. Navarrete Prieto, B., "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, 1995, p. 60

conserva en el Museo Franz Mayer de México, eligiendo de la estampa tanto la fortaleza del fondo como el atuendo transformado, de San Pedro Nolasco. Pero incluso los colaboradores que se citan en el documento y que ayudaron a Zurbarán a concluir la serie, entre los que seguramente se encontraría Juan Luis Zambrano⁶⁰, utilizaron también los grabados de la vida de San Pedro Nolasco, tal y como se adivina en El milagro de la barca que se conserva en la Catedral de Sevilla y que utiliza de manera más literal el modelo aludido, solo que invirtiéndolo.

En el seguimiento de las vidas de santos y en las crónicas monásticas suministradas por el mismo convento es donde habría que situar la serie de los Mártires Cartujos realizados por Juan Sánchez Cotán para la Cartuja de Granada⁶¹, ya que en esta serie el pintor cartujo utilizó la crónica ilustrada por Nicolas Beatrixet en 1555 sobre la Historia de los mártires cartujos de Inglaterra⁶² (Fig. 493 y ss.) y a su vez esta fue la fuente que

⁶⁰ Sobre los cuadros de la Merced Calzada y su problemática en cuanto a la atribución a Reyna o Zambrano remitimos al lector al interesante análisis realizado por Serrera, J.M., en cat. Zurbarán, Museo del Prado, 1988, pp. 137-149.

Ya que según señaló el Profesor Valdivieso al Dr. Serrera en uno de los lienzos, concretamente en la Muerte de San Pedro Nolasco, se lee un resto de firma que puede llevarnos a la conclusión de que la obra sea de Zambrano. Véase además este cuadro estudiado y atribuido a Zambrano en Valdivieso, E. y Serrera, J.M., La época de Murillo. Antecedentes y consecuentes de su pintura, Cat. Exp. Sevilla, 1982, Cat. 19, p. 72-73

⁶¹ Sobre esta serie véase 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 de Valladolid, 1994, pp. 453-462.

⁶² Existe además otra fuente posterior en el tiempo sobre el martirio de los cartujos ingleses Véase; Cavalieri, G.B. de, Ecclesiae Anglicanae Trophaea sive Sanctos Martyrum, qui pro Christo Catholicae..., Roma, Ioannes Antonius de Paulis formis, 1608

utilizó Alonso de Villegas en su Flos Sanctorum⁶³ para narrar los sucesos acaecidos a los cartujos ingleses, ya que el propio Villegas nos dice:

"Esto es lo que por ciertas relaciones se sabe destos Santos religiosos Cartuxos; lo cual por andar ya impreso (aunque no tan limitado) en otro libro de vidas de santos, quise aquí no faltase"⁶⁴.

Otro artista que se dejó llevar por los modelos suministrados -probablemente por sus comitentes- fue Pedro de Raxis, quien para realizar su retablo dedicado a la Vida de la Virgen de la Catedral de Granada, utilizó puntualmente los grabados de Adrian Collaert sobre composición de Stradanus que aparecían en una Vida de la Virgen de fines del XVI⁶⁵.

El seguimiento de las estampas es fidelísimo sobre todo en el Abrazo ante la puerta dorada (Fig. IVb-c), la Presentación de la Virgen en el templo (Fig. IVd-e), el Anuncio del ángel (Fig. IVf) y en menor medida en el Nacimiento de la Virgen (Fig. IVg-h), donde se alteran algunos elementos como el grupo de las mujeres de primer término y los ángeles de la izquierda, pero la figura de San Joaquín sentado cogiendo la mano de la Virgen es similar al del modelo grabado.

También el pintor Herrera el Mozo utilizó la Vida de Santa Catalina de Siena publicada en Amberes en 1603, como se advierte en el lienzo que Valdivieso le atribuye, de Santa Catalina de

⁶³ Orozco Díaz mencionó el Flos Sanctorum de Villegas como fuente seguida por Cotán para sus obras Cfr., Orozco Díaz, E., El pintor Fray Juan Sánchez Cotán, Granada, 1993, p. 350

⁶⁴ Villegas, A., Flos Sanctorum, Ed. de 1775, Viuda Piferrer, Barcelona, pp. 326-327

⁶⁵ Biblioteca Nacional. Estampas, Sign. ER 1596



Fig. IV Nicolas Beatrizet, Juicio Final
Según composición de Miguel Angel, detalle,
grabado



Fig. IVb Adrian Collaert, Abrazo
ante la puerta dorada, grabado
perteneciente a la Vida de la
Virgen, Madrid, Biblioteca
Nacional



Fig. IVc Pedro de Raxis, Abrazo
ante la puerta dorada, Granada,
Catedral



Fig. IVd Adrian Collaert, Presentación de la Virgen en el templo, grabado perteneciente a la Vida de la Virgen, Madrid, Biblioteca Nacional



Fig. IVe Pedro de Raxis, Presentación de la Virgen en el templo, Granada, Catedral



Fig. IVf Pedro de Raxis, La Purificación de la Virgen, Granada, Catedral



Fig. IVf Adrian Collaert, Nacimiento de la Virgen, grabado perteneciente a la Vida de la Virgen, Madrid, Biblioteca Nacional



Fig. IVg Pedro de Raxis, Nacimiento de la Virgen, Granada, Catedral



Fig. V Valdés Leal, San Ignacio de Loyola en trance en Manresa, Sevilla, Museo de Bellas Artes



Fig. VI Vida de San Ignacio, Roma, 1609, grabado, lám. 19

Siena ante el Papa Urbano VI de Bormujos⁶⁶.

En el seguimiento de las vidas de Santos como modelos iconográficos, habría que situar también las obras de Valdés Leal para la Casa Profesa de Sevilla y Lima, donde se utiliza de manera muy libre la Vida de San Ignacio publicada en Roma en 1609⁶⁷ y como añadió el Prof. Ceballos la serie de grabados estampados por Hyeronimus Wierix de 1590; Vita P. Ignatii de Loyola, además de utilizar también la otra vida de San Ignacio que se ejecutó en Amberes en 1610 por los hermanos Theodorus y Cornelis Galle, con la colaboración de Adrian Collaert y Carolus van Mallery.

El seguimiento de la vida de San Ignacio de 1609 se manifiesta sobre todo en la escena de San Ignacio de Loyola en trance en Manresa (Fig. V-VI) que se corresponde con la stampa número 19 y en la efigie de San Ignacio que se inspira invirtiéndola en la número 15, La aparición de San Pedro a San Ignacio (Fig. VII-VIII), inspirada en la número 3 y sobre todo el seguimiento es absoluto en San Ignacio de Loyola recibiendo de Paulo III la bula de fundación de la Compañía, que se corresponde con la stampa número 56 de la Vida de San Ignacio editada en Roma en 1609.

⁶⁶ Valdivieso, E., "Una propuesta a Francisco de Herrera el Joven" en Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid, 1985, pp. 515-517

⁶⁷ Para esta vida de San Ignacio véase la Vida de San Ignacio de Loyola en imágenes, edición facsimil, Col. Archivum, Granada, 1992. La relación de esta vida de San Ignacio con Valdés Leal fue apuntada primeramente por Gué Trapier, E. du., Valdés Leal. Spanish Baroque Painter, New York, 1960, Fig. 141. Posteriormente Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, A., "El pintor Valdés Leal y la compañía" en Archivum Societatis Iesu, XXXV, 1966, pp. 242-249. Del mismo autor; "Sobre los cuadros de la Vida de San Ignacio de Loyola, pintados por Valdés Leal, del Museo de Bellas Artes de Sevilla" en Archivo Español de Arte, IXL, 1969, pp. 62-63



Fig. VII Valdés Leal, San Ignacio de Loyola recibiendo de Paulo III la bula de fundación de la Compañía, Sevilla, Museo de Bellas Artes



Paulus III Pont. Max. Societatis Iesu institutum ab Ignatio oblatum postquam legisset: DIGITVS inquit, DEI EST HIC Societatemque confirmat anno salutis 1540.

Fig. VIII Vida de San Ignacio, Roma, 1609, lám. 56



Fig. VIIIfb Valdés Leal, Aparición de San Pedro a San Ignacio, Sevilla, Museo de Bellas Artes



*Et quoniam vultus liberant, inquit, non
examinis Titus, in quo presunt, non
per quidem argenti, sed bonorum virtutum*

Fig. VIIIfc Vida de San Ignacio, Roma, 1609, lám. 3

También la serie de estampas de San Ignacio de Loyola que fueron estampadas por Cornellis Galle anteriormente citada, y que aparecieron en el volumen de Pedro de Ribadeneyra⁶⁸ en 1610, fueron utilizadas por otros artistas como modelo, indudablemente por seguir el consejo del comitente eclesiástico. Así en la iglesia de San Carlos el Real de Osuna⁶⁹ encontramos sendas obras anónimas que representan la Aparición de la Trinidad a San Ignacio en el camino de Roma y la revelación a San Ignacio en Pamplona que fueron realizadas siguiendo al pie de la letra las estampas de la citada vida de San Ignacio.

Otra serie de lienzos que siguen Vidas de santos en su ejecución son los realizados por el pintor granadino Chavarito (1662-1751) sobre la Vida de Santa Teresa que conserva el Museo de Bellas Artes de Granada y que realizó el artista entre 1712-15 para los carmelitas descalzos del convento de los Mártires de la misma ciudad. En esta ocasión como ha sido estudiado⁷⁰ el artista se valió de la Vida de Santa Teresa realzada por Adrian Collaert y Cornelio Galle por encargo de la hermana Ana de Jesús en 1613, año de la beatificación de Santa Teresa.

El uso de las estampas es fidelísimo en los pasajes de Santa Teresa niña y su hermano quieren ir al martirio (Fig. IX-X), Entrada de Santa Teresa en el convento (Fig. XI-XII), Visión de Santa Teresa (Fig. XIII-XIV), Muerte de Santa Teresa (Fig. XV-XVI) y en menor medida en La aparición de Cristo a Santa Teresa.

⁶⁸ Ribadeneyra, P., Vita Beati Patris Ignatii Loyolae, Amberes, 1610

⁶⁹ VV.AA., Guía de Sevilla y su provincia, Sevilla, 1981 p. 487

⁷⁰ Calvo Castellón, A., "Chavarito. Un pintor granadino 1662-1751", en Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada, XII, 1975, pp. 218-337



Fig. IX Chavarito, Santa Teresa niña y su hermano quieren ir al martirio, Granada, Museo de Bellas Artes



Fig. X Adrian Collaert y Cornelis Galle, Vida de Santa Teresa, 1613



Fig. XII Adrian Collaert y Cornelis Galle, Vida de Santa Teresa, 1613



Fig. XI Chavarito, Entrada de Santa Teresa en el Convento, Granada, Museo de Bellas Artes



Fig. XIII Chavarito, Visión de Santa Teresa, Granada, Museo de Bellas Artes



Fig. XIV Adrian Collaert y Cornelis Galle, Vida de Santa Teresa, 1613



Fig. XV Chavarito, Muerte de Santa Teresa, Granada, Museo de Bellas Artes



Fig. XVI Adrian Collaert y Cornelis Galle, Vida de Santa Teresa, 1613

Las variantes se encuentran en la supresión de algunas figuras de la estampa o en su alteración, dando mayor protagonismo y claridad al carácter narrativo del tema.

Otro ejemplo bien interesante en el contexto del seguimiento del artista de los modelos que le suministra la orden religiosa que le encarga la obra, la tenemos en el contrato que el 10 de Enero de 1617 suscribe el Padre Fray Juan Treviño de la Orden de Santo Domingo de Ecija, con el pintor Alonso de Torres. En unos de los cuadros que el pintor se obligaba a pintar se señala:

"Item, es condición que el segundo cuadro lo ha de pintar de Nuestro Padre San Pedro Mártir, conforme a una estampa de papel que entregué del dicho Santo con su compañero, y la forma que allí es pintado de grandor como dicho es de Santo Tomás, pintándole que moja el dedo de la mano derecha en la sangre de su martirio y que escribe en su escapulario el Credo de la fe, con los ángeles y flamas y coronas que pinta la dicha estampa..."⁷¹.

La estampa en cuestión sería la conocida composición de Ticiano sobre la Muerte de San Pedro Mártir de la que se abrieron bastantes pruebas entre ellas la que hizo Martino Rota⁷². En esta estampa efectivamente se muestran a los querubines y a San Pedro mojando el dedo en su sangre y su compañero que huye.

Como se observa en todos estos ejemplos la libertad del artista es escasísima y el componente creador, por lo tanto se veía tremendamente limitado, por ello Palomino hablando de

⁷¹ Villa Nogales, F. de la y Mira Ceballos, E., Documentos inéditos para la historia del Arte en la provincia de Sevilla ss. XVI al XVIII, Sevilla, 1993, pp. 192-193

⁷² González de Zarate, J.M^a., Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial, Instituto Ephialte, Vitoria T. VIII, p. 240

Antonio del Castillo y de su deseo de agradar a su comitente don Gómez de Córdoba y Figueroa señala:

"¡Cuántas veces los dueños de las obras quedarán más bien servidos, no obedeciéndoles en lo que mandan, pues piden contra lo mismo que desean. Porque deseando que la obra salga con la debida perfección, mandan cosas que totalmente la deslucen. Con que el no obedecerles, sería el mejor modo de servirles: sólo falta que lo entiendan así"⁷³.

Otras veces encontramos en los contratos una precisión tan absoluta que nos indica igualmente que detrás hay un modelo y por supuesto un deseo manifiesto de quien encarga la obra. Es así como hemos podido descubrir la descripción de alguna estampa del Apocalipsis de Durero, concretamente la de San Juan ascendiendo a los cielos (Fig. XVII), en el siguiente contrato de 1612 entre el pintor sevillano Juan de Uceda y Antonio de la Cueva para el monasterio de San Leandro de Sevilla:

"...en el tablero de remate deste retablo se ha de pintar una historia del apocalipsis que es un Dios Padre en un trono cercado de muchos Reyes postrados y en sus manos instrumentos musicos de arpas y liras y el Dios Padre con un cordero en los brazos y un libro con siete sellos y ha de estar pintado que desde abajo tenga mucha hermosura y relieve..."⁷⁴.

También en el sistema contractual del siglo XVI se observa una minuciosa descripción de los asuntos a realizar, que habitualmente se relacionaban con estampas. Por ejemplo para el

⁷³ Palomino, A., Opus Cit., p. 952

⁷⁴ López Martínez, C., Opus Cit., 1932, p. 204.

Abrazo ante la puerta dorada del banco del retablo que Esturmio realiza para el Convento de la Merced de Sevilla ya que la descripción que de él se hace es un trasunto del grabado de Durero⁷⁵.

También Jusepe Martínez nos habla del pintor Pedro de Orfelín "que se conoció ser gran pintor" pero al que "muchos de los que le pedían cuadros le daban unas estampillas de Flandes de simples autores, que las metiera en obra conforme se las pedían"⁷⁶

Pero incluso los dibujos, pensamientos, borrones o rasguños eran utilizados por los artistas como tentativa previa y hasta en ocasiones éstos eran también suministrados por el cliente como en el caso del pintor vallisoletano Diego Valentín Díaz. Así Fray Norberto de Medrano escribe en 1659 al pintor vallisoletano:

"Los días pasados escribí a vuestra merced acerca del cuadro y le envié juntamente el dibujo...que pues que dijo que haría el cuadro de menor precio, me haga uno conforme al dibujo..."⁷⁷.

Un último ejemplo que ponemos en este sentido y que es de igual modo significativo, aunque perteneciente al siglo XVIII, es el que aparece en el contrato para pintar y dorar el retablo mayor de la iglesia del monasterio de San Benito en Sevilla por Domingo Martínez y el dorador Diego Gutiérrez. En dicho contrato

⁷⁵ Serrera, J.M., Hernando de Esturmio, Sevilla, 1983, pp. 45-46

⁷⁶ Martínez, J., Opus Cit., ed. 1988, pp. 220-221

⁷⁷ Urrea, J., y Brasas, "Epistolario del pintor Diego Valentín Díaz" en Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid, 1980, p. 448

se especifica que se "ha de hacer a nuestra costa y dar puestos en su sitio dos lienzos grandes para los dos claros de los arcos de la dicha capilla de buena pintura, el uno con el Triunfo de Nuestra Señora, según la estampa que se nos diere, y el otro otra cosa igual de que se nos dará dibujo, con sus marcos que han de ser dorados de oro..."⁷⁸.

Jonathan Brown⁷⁹ también ha señalado el servilismo al que se veían sujetos los artistas ante los deseos de la clientela, manifestada expresamente en los contratos. El poder que en este sentido tuvieron los jesuitas parece que marcó el esquema iconográfico de determinados asuntos, así Pacheco reconoce la asistencia de sacerdotes y eclesiásticos para ello:

"Yo tuve un amigo sacerdote de tan lindo juicio, que, habiendo hecho experiencia de su buen gusto, le ponía delante los pensamientos de las historias que había de pintar y él elegía el más apropósito y daba desto tan buena razón que sujetaba mi parecer al suyo seguramente; y cuando esto se experimenta, bien debe el pintor rendir su juicio al parecer del que no lo es y acertará en seguir su consejo; si bien tales sujetos se hallan dificultosamente"⁸⁰.

Uno de los asuntos que quedó fijado en la pintura sevillana fue el de la Anunciación pero porque como veremos más adelante los artistas utilizaron siempre el esquema de la Anunciación con

⁷⁸ Quiles García, F., Noticias de Pintura 1700-1720 en Fuentes para la historia del Arte Andaluz, T.I, Sevilla, 1990, pp. 100-101

⁷⁹ Brown, J., Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII, Madrid, 1981, p. 80

⁸⁰ Pacheco, F., Opus Cit., ed., 1990, p. 544

Profetas de Zuccaro para la capilla de la Anunciata de la iglesia del colegio romano de los jesuitas, que fue grabada por Cornelis Cort en 1571 (Fig. 61) y profusamente empleada por los pintores sevillanos en sus diferentes partes como se verá⁸¹.

⁸¹ Pacheco reconoce en la Anunciación el asesoramiento del Jesuita Juan Jerónimo. Lo más curioso es que en la narración de cómo se ha de representar este asunto lo que hace el pintor sevillano es describir la citada estampa de Cort sobre composición de Zuccaro. Ibidem, pp. 593-594. Según Brown esta fórmula dictada por Pacheco adquirió gran peso entre los pintores sevillanos, trayendo como consecuencia la utilización de una fuente antibarroca. Brown sin embargo no hace mención alguna a esta estampa manierista, que como demostraremos es el punto de partida del esquema de la Encarnación hasta 1640 en Sevilla. Cfr. Brown, J., Opus Cit., 1981, pp. 83 y ss.

I.2- La estampa como medio de concreción iconográfica. El Concilio de Trento y sus repercusiones.

**La estampa como medio de concrección iconográfica: El
Concilio de Trento y sus repercusiones**

El cuatro de Diciembre de 1563 en su sesión XIV el Concilio tridentino decretaba sobre la invocación, la veneración y las reliquias de los Santos, y sobre las imágenes sagradas. Entre sus preceptos se recomendaba que "Enseñen también con diligencia los Obispos que, a través de las historias de los misterios de nuestra redención expresados en pinturas y otras representaciones, el pueblo es ilustrado y confirmado en la conmemoración y en la asidua veneración de los artículos de la fe; y asimismo que se obtienen grandes frutos de todas las sagradas imágenes, no sólo porque se recuerda al pueblo los beneficios y dones que ha recibido a través de Jesucristo, sino también porque los milagros realizados por Dios a través de los Santos y sus saludables ejemplos son puestos bajo los ojos de los fieles, a fin de que por ellos den gracias a Dios y conformen su vida y costumbres a imitación de los santos, y sean estimulados a adorar y amar a Dios y a practicar la piedad. Y si alguien enseñara o creyera lo contrario de estos decretos, sea excomulgado"⁸².

⁸² Concilio de Trento, Decreto sobre la invocación, la veneración y las reliquias de los Santos y sobre las imágenes sagradas, 1563, sesión XIV, 3-4 diciembre en Fuentes y documentos para la Historia del Arte. Renacimiento en Europa, Edición a cargo de Joaquín Garriga, Barcelona, 1983, p. 345-349

Quedaba claro pues que los decretos tridentinos representaban un triunfo del icono, de la imagen religiosa; en definitiva, significaba la hegemonía de la figuración. Pero esta figuración tenía que estar basada en la verdad sagrada y en el más estricto decoro, con el fin de adoctrinar y dirigir al pueblo, lleno de supersticiones y falsas creencias, como denunciaba la Reforma.

Esta idea de aleccionar con la imagen, de informar y crear modelos y ejemplos vivos, fue recogida también por los principales ideólogos y tratadistas de arte españoles que con sus ideas y con sus obras quisieron servir de abanderados de lo expuesto y dictado por el Concilio tridentino.

Es así como surgieron las adiciones iconográficas de Francisco Pacheco al Arte de la Pintura que, como puntualiza Bassegoda, no pueden ser tomadas verdaderamente como un repertorio o tratado por sus desequilibrios⁸³. Así pues, siguiendo al mismo autor, "el Arte de la Pintura no debe leerse hoy como un manual normativo de la ortodoxia contrarreformista en iconografía sagrada"⁸⁴. En cambio creemos que si refleja ese esfuerzo de determinados autores por marcar unas directrices y un rigorismo que evitara los posibles errores o indecencias en los que caían algunos artistas de la época y que Pacheco resaltó

⁸³ Bassegoda y Hugas, B., "Observaciones sobre el Arte de la Pintura de Francisco Pacheco como tratado de iconografía" en Cuadernos de Arte e Iconografía, Actas I Coloquio de Iconografía, Madrid, 1989, T. II, n. 3, p. 189. Véase también Urmeneta, F. de, "Directrices teológicas ante el arte sagrado y las teorías de Pacheco" en Revista de Ideas Estéticas, 1960, p. 237-249. También de Maio, R., "Pacheco e la Controriforma spagnola" en Il Vasari storiografo e artista, Florencia, 1976, p. 451 y ss.

⁸⁴ Bassegoda i Hugas, Opus Cit., 1989, p. 192

con ejemplos bien significativos⁸⁵. Pero incluso el propio artista señala en su obra lo conveniente de mostrar al pueblo los ejemplos de santidad para seguirlos como modelos, siguiendo lo dicho por el Concilio:

"Ultimamente, en el Concilio Tridentino, está aprobado y ratificado lo mismo; con admirable asenso de todos los Padres, diciendo entre las otras cosas: "cierto es que se saca gran fruto de todas las sacras imágenes, no sólo porque se avisa el pueblo de los beneficios y dones que de Cristo recibió, más también los milagros de Dios, y saludables exemplos por los santos se ponen ante los ojos de los fieles, para que den por ellos gracias a Dios y compongan su vida y costumbres a su imitación y se despierten a adorar y amar a Dios y reverenciar la piedad"⁸⁶.

En iguales términos Vicente Carducho en sus Diálogos defiende en la imagen la verdad sagrada como el hecho sustancial que no debe ser alterado, aunque el modo o circunstancias puedan alterarse en beneficio de la devoción y reverencia que se quiera transmitir:

"Dos partes tiene la historia. La primera y principal, el hecho sustancial y misterioso, como es decir que Cristo nació de una Virgen, Christo padeció azotes, y murió en cruz, y todo lo demás que nos dice el símbolo de la Fe: en esto por ningún caso se puede, ni debe alterar, ni mudar, porque es el hecho de la verdad, y del misterio.

⁸⁵ Entre los más representativos y comentados señálese el caso de Juan de Roelas en su Santa Ana enseñando a leer a la Virgen del Museo de Bellas Artes de Sevilla, pintada para el Convento de la Merced. Según Pacheco es incorrecto situar a la Madre enseñando a leer a la hija, ya que ella lo sabía todo por ciencia infusa, y lo contrario denota imperfección e ignorancia. Cfr. Pacheco, F., Arte de la Pintura, Ed. 1990, p. 583

⁸⁶ Ibidem, p. 262

La segunda, es el modo o circunstancias, que aunque en la vida de Christo también fueron misteriosas, se reputan por accidentales, respecto de los hechos y obras principales, y estas circunstancias se pueden en la pintura alterar, mayormente para mejor conseguir el fin que se pretende, que es ayudar a mover la devoción, reverencia, respeto, y piedad, y declarar más lo que se pretende: y así en cuanto no se altere el hecho sustancial, y no causare indecencia, e indevoción, antes acrecentará y declarará mejor el misterio, pensamiento, o historia, y moverá y entenderá más el caso (mediante el uso y costumbre de la parte, y el tiempo en que se pinta)"⁸⁷.

Pero la iglesia cuidó mucho la creación de esta nueva iconografía⁸⁸, velando siempre por la verdad histórica del asunto a tratar y reservando a los Obispos, Inquisición, teólogos, moralistas y sobre todo a los Concilios provinciales y Sínodos diocesanos⁸⁹ el control de lo que se realizara, así como a los pintores veedores encargados de que se cumplieran las directrices de verdad sagrada y decoro. Este es el caso de Pacheco, que también destacó en esta parcela como es sabido.

Una de las consecuencias de esta preocupación rigorista de la iglesia fue la obra de Gabriele Paleotti, donde se recomendará

⁸⁷ Carducho, V., Diálogos de la Pintura, Ed. Calvo Serraller, Turner, Madrid, 1979, p. 342

⁸⁸ En este sentido es imprescindible la consulta del clásico, Mâle. E., L'Art Religieux après le Concile de Trente, París, 1932. Edición española bajo el título El Barroco. Arte religioso del siglo XVII, Ed. Encuentro, Madrid, 1985

⁸⁹ Para un análisis de las Sinodales hispanas y su repercusión en el arte véase el interesante trabajo de Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, A., "La repercusión en España del decreto del Concilio de Trento acerca de las imágenes sagradas y las censuras al Greco" en Studies in the History of Art, 13, 1984, pp. 153-158

sobre todo que los santos sean reflejados en las obras "con la propia efigie, si puede saberse, o una verosímil, o por lo menos con aquella con que los mejores y los entendidos suelen representarla y que conlleva probable presunción de que así fuera"⁹⁰.

Otro elemento que se refleja en la obra del Cardenal Paleotti es la del decoro, bastando tan solo el índice de los capítulos de su obra para comprobarlo:

"Qué santos y con qué circunspección pueden presentarse desnudos en alguna parte de su cuerpo", "No es lícito desnudar los cuerpos so pretexto de expresarlos más al vivo", "Excusas de los artistas sobre las imágenes desnudas o lascivas, o con gestos menos honestos, y respuesta a las mismas"⁹¹.

Pero quien más insistentemente abunda en la idea del decoro y en contra del desnudo será Francisco Pacheco en su obra del Arte de la Pintura, donde lo refleja así:

"Diré...lo que yo haría: del natural sacaría rostros y manos con la variedad y belleza que lo hubiese menester, de mujeres honestas que a mi ver no tiene peligro, y para las demás partes me valdría de valientes pinturas, papeles de estampa y de mano, de modelos y estatuas antiguas y modernas, y de los excelentes perfiles de Alberto Durerero; de manera que eligiendo lo más

⁹⁰ Palleotti, G., Discorso intorno le immagini sacre e profane, Bolonia, 1582. También la obra de Juan Molano, De picturis et imaginibus sacris fue realizada siguiendo las directrices tridentinas, e influyeron poderosamente en los teóricos españoles. La repercusión de Trento sería mayor en estos últimos que en los artistas. Véase Saravia, C., "Repercusión en España del decreto del Concilio de Trento sobre las imágenes" en Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid, 1963, pp. 129-143. Posteriormente Cañedo-Argüelles, C., Arte y Teoría: La Contrarreforma y España, Oviedo, 1982

⁹¹ Hornedo, R.M^a. de, "Arte Tridentino" en Revista de Ideas Estéticas, 12, 1945, pp. 445 y ss.

gracioso y compuesto evitase el peligro; porque es justo que nos diferenciemos en ésto los pintores católicos de los gentiles, por estar de por medio la ley de Dios, que nos prohíbe todo lo que nos puede provocar a mal, no solo a nosotros, pero a los demás, con el objeto de cosas deshonestas"⁹².

De esta preocupación por el decoro y la honestidad en las imágenes, tenemos varios ejemplos significativos que nos evidencian cómo el modelo grabado es alterado por considerarlo indecente para así acomodarlo mejor al gusto postridentino.

Es el caso, por ejemplo, del Juicio Final de Antón Pérez para la Catedral de Sevilla, realizado en el último tercio del siglo XVI siguiendo un modelo grabado de Goltzius sobre composición de Stradanus fechable hacia 1577⁹³. En esta última estampa advertimos las figuras femeninas desnudas en primer término y que han sido habilmente recubiertos de "decentes" vestimentas para no causar escándalo.

Este fenómeno habitual en la pintura española del siglo XVII, nos hace ver como las estampas abiertas en Flandes, Holanda o Italia en el siglo XVI no se consideraban, a pesar de su evidente éxito y difusión, ejemplos directos de decoro y debían ser transformadas.

En el Arte de la Pintura muchas son las estampas criticadas en este sentido y entre ellas la de Agostino Carracci de las Tentaciones de San Antonio Abad abierta en 1582 sobre modelo de

⁹² Pacheco, F., Opus Cit., ed. 1990

⁹³ A pesar de que el estilo de este retablo evidencia claramente una factura manierista del último tercio del XVI, Serrera fechó incorrectamente este retablo en 1547-48, lo que como estudiaremos en el capítulo de Goltzius, es imposible debido a que el modelo grabado es posterior. Cfr. Serrera, J.M., "Anton Pérez. Pintor sevillano del siglo XVI" en Archivo Hispalense, 185, 1977, pp. 127-148

Tintoretto (Fig. XVIII). De este grabado nos dice Pacheco:

"Desta historia hay una valiente estampa de Tintoretto, del año 1582, pero falta de decoro. El Santo, todo desnudo, ya anciano, mirando al cielo, en que se le aparece Cristo (aunque no lo parece, por estar con túnica y manto sin señales de llagas). En pintura de colores lo he visto imitado, hecho Dios Padre, con cabello y barba blanca (grande ignorancia del pintor) tiene a los lados cuatro figuras de demonios, con apariencia y semblantes de mujeres desnudas y una cabeza de jabalí junto a sí, decenario quebrado, campanilla, báculo y bonete de clérigo a los pies"⁹⁴.

Pero más interesante aún como documento histórico en este sentido es el del lienzo del desconocido pintor de Baeza Salvador Velasco, quien en 1673 realizó el cuadro de las Animas del Purgatorio para la iglesia de San Miguel Arcángel de Vilches (Jaén)⁹⁵ (Fig. XIX).

El modelo elegido por el pintor para realizar el esquema principal de la obra es el Juicio Final de Rafael Sadeler (Fig. XX), que ofrece al modesto pintor de Baeza el modelo para realizar la figura de Cristo y la Virgen, así como los Santos que aparecen a los lados y sobre todo el ángel que socorre a las

⁹⁴ Pacheco, F., Opus Cit., ed. 1990, p. 690

⁹⁵ El pago de esta obra al citado artista aparece en el Libro de cuentas de fábrica de la Parroquia de San Miguel y Santiago, Archivo de la Iglesia, donde en el folio 55 recto de 1673 aparece el item siguiente:

"Mas dio en datta discargo trescientos y cuatro reales que hacen diez mil trescientos y treinta seis maravedises por pago a Juan López y Salvador Velasco pintores vecinos de la ciudad de Baeza por el trabajo de pintar dos cuadros el uno por una hechura de Cristo Crucificado para la Sacristía y el otro de las Animas para el Osario que se hizo arriba de la Iglesia. Consto de sisear de pago. Se hizo con licencia y orden del dicho Obispo y se pasan".

almas, idéntico al que aparece en el lienzo. Con respecto al ángel trompetero que se encuentra al centro, se ha realizado siguiendo la estampa de Goltizius de La Vanidad (Fig. XXI-XXII).

Donde se evidencia con claridad la intención de ocultar la desnudez que aparece en el modelo grabado, es en las almas que ascienden en la parte izquierda del cuadro, que están pudicamente revestidas. Un documento de 1720, explica que hasta esa fecha las figuras estuvieron desnudas como aparece en el modelo estampado.

En el Libro de Cuentas de fábrica de ese año de 1720, concretamente el 22 de Mayo, hay una visita del Obispo de Jaén D. Rodrigo Marín Rubio y ordena entre sus mandamientos:

"...Y así mismo viendo reconocido que el plano del Altar de la Capilla de Animas no está con la debida proporción como también el Ara que tiene manda su Stt. que se ponga en la conformidad que debe estar como también el que unas figuras que hay pintadas en dicho lienzo que están con deformidad a la vista y en cuerpos descubiertos, se oculten con pintura de modo que estén en mayor decencia".

Este elocuente ejemplo nos hace ver que durante todo el último tercio del XVII las figuras permanecieron tal y como aparecen en el grabado, y que es precisamente en el siglo XVIII, cuando más se recrudeció en los focos provinciales y andaban vigentes las directrices tridentinas y sobre todo lo que se había prescrito en Sinodos y Concilios como el Provincial de Toledo de 1566, donde en uno de sus capítulos se decía: "Que se prohíbe no se pinten historias de santos ni retablos sin que sean examinadas por los vicarios y visitadores, y las que estén pintadas siendo apócrifas o mal pintadas se quiten y pongan otras, como más

convenga"⁹⁶.

Por otro lado las sinodales españolas y la bula de Urbano VIII de 1642 habían prescrito el decoro y propiedad histórica de las imágenes sagradas.

Uno de los testimonios más llamativos en este sentido son los Pareceres y censuras⁹⁷ que aparecen en 1632 sobre las pinturas lascivas y deshonestas. En la presentación de esta obra se demanda el cuidado y vigilancia de las imágenes sagradas para evitar las pinturas ofensivas que atentan contra los ojos castos de quien las mira.

En lo que a nosotros nos atañe el parecer que más nos interesa es el del Padre Maestro Fray Juan de Santo Tomás, Catedrático de Vísperas en la Universidad de Alcalá quien dice:

"...Y por relación muy fidedigna ha entendido que está librada carta para que se prohiban estas pinturas deshonestas por el Consejo Supremo de la General Inquisición de Castilla. Y en el índice del Expurgatorio Romano de Clemente VIII del año de 1596 en las Reglas Generales se pone prohibición de todas las imágenes deshonestas, y lascivas; aunque sean solamente en estampa"⁹⁸.

Así pues como apunta E. Mâle⁹⁹ el arte religioso que ahora

⁹⁶ Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, A., Art. Cit., 1984, p. 156

⁹⁷ Cornejo, F. y otros, Copia de los pareceres y censuras de los reverendísimos padres maestros y señores Catedráticos de las insignes Universidades de Salamanca, y de Alcalá, y de otras personas doctas. Sobre el abuso de las figuras, pinturas lascivas y deshonestas, que se muestra, que es pecado mortal pintarlas, esculpir las y tenerlas patentes donde sean vistas, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1632, APUD, Calvo Serraller, F., Teoría de la Pintura del siglo de Oro, Madrid, 1991, pp. 237 y ss.

⁹⁸ Ibidem, p. 252

⁹⁹ Mâle, E., Opus Cit., ed. 1985, p. 29

propugna la iglesia será un arte severo, concentrado, rigorista donde no se distraiga la atención del fiel y la estampa cumpliera una función muy importante como difusora de la nueva iconografía. Así en cualquier casa rural la estampa colgada que representase el asunto religioso se convertiría en difusora de una ideología sometida a riguroso control. La tesis contrarreformista hace que, poco a poco, triunfe la imagen, pero controlada, utilizándose el grabado como un medio de adoctrinamiento, sobre todo entre las capas más humildes. Como ha señalado Carrete Parrondo, la pintura y escultura tenían como destinatarios la Nobleza, el Alto Clero y los estamentos sociales más enriquecidos, mientras que las estampas, aún llevando un mismo contenido iconográfico, eran compradas por las clases más desfavorecidas y así lo transmite Santa Teresa de Jesús: "Me parecía pobreza no tener ninguna (imagen) sino de papel"¹⁰⁰.

Pero igualmente la enorme difusión de esas "estampas" condicionó en ocasiones los modelos del arte mayor, pues habían familiarizado a los fieles con determinadas fórmulas iconográficas¹⁰¹.

Dentro del campo del control iconográfico tenemos casos bien elocuentes sobre la prohibición de la edición de determinadas estampas, es el caso por ejemplo del censor del Vaticano, quien no dió autorización a Bloemaert para editar la estampa que había realizado sobre la Crucifixión de Carracci, ya que la Virgen se

¹⁰⁰ Cita de Carrete Parrondo, J., "El grabado y la estampa Barroca" en Summa Artis, XXXI, El grabado en España ss. XV-XVIII, Madrid, 1987, pp. 233-234.

¹⁰¹ Donati, L., La Grafica della Riforma e della Chiesa alla luce del Concilio di Trento, Trento, 1963

encontraba extendida al pie de la cruz¹⁰².

En España en el Index de la Inquisición de 1640 se añade:

"Y para obviar en parte el grave escándalo y daño no menor que ocasionan las pinturas lascivas, mandamos que ninguna persona sea osada a meter en estos Reynos imágenes de pintura, láminas, estatuas, u otras de escultura lascivas, ni usar de ellas en lugares públicos de plaças, calles o aposentos comunes de las casas"¹⁰³.

Así pues será el Santo Oficio quien tenga atribuciones acerca de la censura de las estampas, dejándolo bien establecido en su índice de 1612:

"Prohibense, asimismo, todos qualesquiera retratos, figuras, monedas, empresas, letras grandes de imprenta y libros impresos, invenciones, máscaras, medallas o qualquier materia que estén estampadas, figuradas o hechas, que sean en irrisión o escarnio de los Santos Sacramentos o de los Santos, de sus imágenes, reliquias, milagros, hábito, profesión o vida, o de la Santa Sede Apostólica y de su Estado, y del de los romanos pontífices, Cardenales, Obispos, y de su orden, dignidad, autoridad, llaves y potestad espiritual, o de los Estados Eclesiásticos y de las Sagradas Religiones aprobadas en la Iglesia"¹⁰⁴.

Esto se refiere sobre todo, a las estampas críticas de la Reforma. La actitud de la Inquisición con respecto a las estampas es conocida por algunos ejemplos de su actuación. Entre los más

¹⁰² Mâle, E., Opus Cit., ed. 1985, pp. 30-31

¹⁰³ Hornedo, R.Mª de, "Arte Tridentino" en Revista de Ideas Estéticas, 12, 1945, p. 445

¹⁰⁴ Carrete Parrondo, J., Opus Cit, 1987, pp. 244-245. Véase también del mismo autor; "La estampa heterodoxa" prólogo en Cat. Exp., Estampas, cinco siglos de imagen impresa, Madrid, 1982, pp. 36-44

interesantes investigados por Virgilio Pinto¹⁰⁵ destaca el Expediente provocado en 1635 por la introducción en España de una estampa de San Basilio impresa en Flandes y realizada por Juan Noort¹⁰⁶. La estampa era considerada indigna por representar a San Agustín, San Benito, San Francisco y San Norberto arrodillados ante San Basilio. Con ello el pintor "mide" y "pesa" la santidad de los diferentes santos. Y en el expediente se advierte:

"como las pinturas son libros que leen los idiotas, viendo arrodillados a estos santos ante San Basilio, naturalmente los ignorantes han de concebir alguna inferioridad en los arrodillados respecto del santo ante quien se arrodillan".

Más interesante en lo que a nosotros nos interesa, es el caso que se denunciaba en 1644, respecto a seis o siete cuadros de los Siete Arcángeles en venta en la calle Mayor de Madrid¹⁰⁷ y que parece ser, tras varios dictámenes, que habían sido realizados siguiendo como modelo una estampa de Jerónimo Wierix de fines del XVI tal y como advierte el autor del dictámen.

Lo que está claro es que la Inquisición se propuso el control de las imágenes, ya fueran en estampa, en lienzo o escultura. Es así como en 1635 el Calificador D. Bernardo de Sandoval y Rojas puntualiza:

"Y como el Sto. Oficio tiene cuidado de visitar los libros

¹⁰⁵ Pinto Crespo, V., "La actitud de la Inquisición ante la iconografía religiosa. Tres ejemplos de su actuación (1571-1665)" en Hispania Sacra, Vol. XXXI, ns. 61-64, 1978-79, pp. 285 y ss. Véase también; Sánchez Castro, J., "La Censura de la figuración artística en España (1487-1820)" en Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar, LXV, 1996, pp. 37 y ss.

¹⁰⁶ A.H.N., Inquisición, Leg. 4442, exp. 64. Citado por Pinto Crespo, V., Opus Cit., 1978-79, p. 302

¹⁰⁷ Sánchez Castro, J., Art. Cit., 1996, p. 54

que vienen de fuera de estos reinos, por el temor que se tiene de que en ellos vengan sembradas herejías o malas doctrinas, juzgo ser necesario el mismo cuidado en visitar las estampas, particularmente las que pareciere son de autores de fuera de estos reinos, pues también se pueden tener en ellas el mismo daño que en los libros".¹⁰⁸

Virgilio Pinto dice al respecto que esta polémica no era trivial, ya que, bajo estas cuestiones lo que se evidencia es una lucha por el mantenimiento del influjo social. Si una simple estampa produce este tipo de conflicto, como en el caso citado de la imagen de San Basilio, es porque se conoce y sabe apreciar su influencia y valor social, y lo que se pretende es mediatizar su influencia¹⁰⁹.

El caso más claro de control inquisitorial a la hora de querer expandir e instituir una iconografía determinada lo tenemos en el ejemplo del Inquisidor apostólico de Aragón el Venerable Pedro de Arbués. Fue Pedro de Villafranca quien en 1647 abrió el grabado para ilustrar la vida del santo¹¹⁰ que realizó Trasmiera. La iconografía fue fijada al pie de la letra por los

¹⁰⁸ Pinto Crespo, V., Art. Cit., 1978, p. 309, nota 49

¹⁰⁹ Sobre la influencia en el pueblo de las imágenes véase; Freedberg, D., El poder de las imágenes, Madrid, 1992

¹¹⁰ García de Trasmiera, D., Epítome de la santa vida, y relacion de la gloriosa muerte del Venerable Pedro de Arbues, Inquisidor Apostolico de Aragon. A quien la obstinacion Hebrea dio muerte temporal, y la liberalidad Divina, vida eterna, Monreale, 1647. Sobre la estampa de Villafranca y su influencia véase; Martínez Ripoll, A., "Control inquisitorial y figuración artística: Villafranca mejorado por Murillo" en Cuadernos de Arte e Iconografía, T. II, n. 4, Madrid, 1989, pp. 20-29. Posteriormente sobre Pedro de Arbués véase; Alcalá Galve, A., Los orígenes de la Inquisición en Aragón. S. Pedro Arbués, martir de la autonomía aragonesa, Zaragoza, 1984. Scholz-Hänsel, M., "Arte e Inquisición: Pedro de Arbués y el poder de las imágenes" en Anuario del Dpto. de Historia y Teoría del Arte, U.A.M., 1994, pp. 205-212

inquisidores, queriendo que su culto se expandiera, y es así, como Villafranca realizó la imagen oficial del santo que fue suministrada por los inquisidores a los artistas (Fig. XXIII).

Como ejemplo valga el caso identificado por Martínez Ripoll¹¹¹ e intuido por Angulo¹¹², entre la estampa de Villafranca y la obra de Murillo encargada probablemente por los comisarios del Santo Oficio de Sevilla y hoy conservada en el Museo del Ermitage¹¹³ (Fig. XXIV). Murillo, por mandato de sus comitentes se limitaría a seguir el modelo tal y como se expresa además en la Relación por la beatificación de Pedro de Arbués en el Real Convento de San Pablo de Sevilla el 17 de septiembre de 1664:

"Sobre el dosel...un lienzo de pintura de quatro varas de alto y ancho a proporción, en quien de orden del Tribunal había copiado el insigne pincel de Bartolomé Murillo, el dicho martirio de este varón divino, con tan raro acierto del arte, que a no calificarle pintura un rico marco de terciada de ancho se creyera sus figuras, bultos que animaba la naturaleza o traslados que, de sus originales, talló algún divino Phidias"¹¹⁴.

Murillo alteró algo la composición sobre todo en el espacio y elementos arquitectónicos, pero mantiene los golpes de luces

¹¹¹ Martínez Ripoll, A., Art. Cit., 1989

¹¹² D. Diego Angulo advierte "La composición debió inspirarse en alguna estampa publicada con motivo de la Beatificación." Cfr. Angulo Iñiguez, D., Murillo, Madrid, 1981, T. II, p. 288

¹¹³ De esta obra se conservan varias versiones una en la Galería Vaticana de Roma y otra en la Colección del Banco Exterior de España. Cfr. Angulo Iñiguez, D., Murillo, Madrid, 1981, T. II, p. 288-89

¹¹⁴ Relacion sumaria de las festivas demostraciones, con que el...Tribunal de la Ynquisicion...de Sevilla celebrou en el Real Convento de San Pablo...la beatificacion del incllyto Martyr Pedro de Arbues... en 17 de septiembre de 1664, Sevilla, Juan Gómez de Blas, 1664. APUD Martínez Ripoll, A., Art. Cit., 1989, p. 22



Fig. XVII Alberto Durero, San Juan Ascendiendo a los cielos, grabado



Fig. XVIII Agostino Carracci, Tentaciones de San Antonio Abad, sobre composición de Tintoretto, grabado



Fig. XIX Salvador Velasco, Animas del Purgatorio, Vilches, Iglesia de San Miguel Arcángel



Fig. XX Rafael Sadeler, Juicio Final, grabado



Fig. XXI Salvador Velasco, Detalle del Angel trompetero, Vilches, Iglesia de San Miguel Arcángel



Fig. XXII Goltzius, Vanitas, detalle del ángel, grabado



Fig. XXIV Bartolomé Esteban Murillo, San Pedro de Arbués, Ermitage, Museo



Fig. XXIII Pedro de Villafranc, San Pedro de Arbués, grabado

y sombras que presenta la composición de Villafranca¹¹⁵. Esta estampa serviría además a otros artistas, como se advierte en la obra del mexicano Baltasar de Echave Rioja¹¹⁶ (Fig. XXV). Pero a pesar de los esfuerzos de los inquisidores, la imagen del Inquisidor de Aragón no llegó a generalizarse por España, quizás porque el recuerdo del Santo Oficio no era precisamente grato para los españoles.

Lo que se pretende con las Vidas de los Santos es que sirvan al pueblo de ejemplos vivos, de modelos de santidad. Las características que observamos en las composiciones tridentinas son su esquema geométrico, su claridad expositiva y sobre todo el sentido narrativo y didáctico. Camón Aznar señala que en este momento la pintura está desposeída de líbido naturalista y poblada de fantasmas intelectuales. Los conceptos de referencia mental, son los que en esta época se aplican para valorar las obras de arte¹¹⁷. Sin embargo para Julián Gállego la fijación de estos esquemas y tipos figurativos, sean o no simbólicos, no afectan en absoluto a la belleza de la obra de arte y a su valor pictórico, ya que según el citado autor "para un verdadero artista, una exigencia de ese orden puede ser aguijón que le incite a trabajar de manera más honda. Cuando se encarga a un pintor del siglo XVII un cuadro de San Juan Evangelista o de Santa Catalina de Alejandría, el tema estaba dado, y acaso hasta (como en Pacheco) con detalles, pero no el cuadro, que podía ser

¹¹⁵ La estampa que aparecía por primera vez en 1647 en el libro citado de Trasmiera fue reestampada en 1664. Es esta prueba la que conserva la Biblioteca Nacional de Madrid.

¹¹⁶ Angulo Iñiguez, D., La Academia de Bellas Artes de México y sus pinturas españolas, Sevilla, 1935, p. 60

¹¹⁷ Camón Aznar, J., "La Iconografía en el arte trentino" en Revista de Ideas Estéticas, 20, 1947, pp. 385-394

una obra de arte o un mamarracho. Los inconvenientes de un arte dirigido, cuya definición se hace previamente y fuera de la misma pintura, solo pueden detener a los mediocres"¹¹⁸.

Sin duda alguna ese dirigismo en arte fue capitaneado por los Jesuitas con su política de atraer deleitando. Así es como llevan hasta sus últimas consecuencias la tendencia general contrarreformista de las imágenes como medio para adoctrinar a los ignorantes¹¹⁹. En este sentido los Ejercicios Espirituales de San Ignacio de Loyola fomentaron, como dice Gállego, una sensibilidad óptica: lo que Mario Praz llama "La technica ignaciana della applicazione dei sensi"¹²⁰. Así el hombre se acercaba a lo religioso por medio de lo sensible que se hallaba en la composición de lugar, ya que el espacio figurado era "real" y "aprehensible".

Los Jesuitas fueron quienes potenciaron la edición en Amberes de una gran cantidad de obras ilustradas y estampas sueltas que contribuyeron en la formación de una iconografía religiosa.

Juan de Butrón nos habla de cómo "para catequizar a la Iglesia los hijos que quieren criarse debajo de sus alas, halló una maravillosa invención el Padre Juan Bautista Romano, y después del el Padre Pedro Canisio, ambos de la Compañía de Jesús, que pusieron todos los rudimentos con que se deben

¹¹⁸ Gállego, J., Visión y símbolos en la pintura española del siglo de Oro, Madrid, 1972, p. 220

¹¹⁹ Véase Orozco Díaz, E., "Trento y el Arte" en Temas del Barroco. De poesía y pintura, Granada, 1989, p. XXIII. También Galassi Paluzzi, C., Storia segreta dello stile dei Gesuiti, Roma, 1951

¹²⁰ Praz, M., Studi sul Concettismo, Milán, 1934, Cap. IV, APUD Gállego, J., Visión y símbolos... Opus Cit., 1972, p. 93

dotrinar los idiotas, y enseñar los niños desde el per signum crucis, hasta la última de las oraciones que la Iglesia tiene, por estampas, que alientan el afecto aprehendiendo lo que allí se les muestra, imitando lo que se les pone pintado"¹²¹.

Sobre este asunto la obra que mayormente ejemplifica este dirigismo y sobre todo este control iconográfico es la del jesuita mallorquín Jerónimo Nadal Imágenes de la Historia Evangélica publicada en Amberes en 1593¹²². Como ha estudiado el Padre Ceballos¹²³ la génesis del libro de Nadal parte del decreto del Concilio de Trento. Antes de esta obra otro jesuita, San Pedro Canisio, publicó en Amberes en 1575 una edición de su Cathechismus minor latinus con 50 estampas que es precisamente la que cita Butrón en el texto que más arriba hemos señalado.

La intención del Padre Nadal fue la de ilustrar cada escena evangélica con el mayor rigor y verdad histórica¹²⁴. Para Ceballos es precisamente la vivacidad y la reproducción de lo cotidiano, producto del planteamiento histórico-realista fijado por el jesuita, lo que salva a estas imágenes de caer en lo intemporal, seco e inexpresivo.

La importancia de esta obra reside en que fueron un medio de enseñanza y sobre todo de comunicación, de información para el

¹²¹ Butrón, J. de., Discursos apologeticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura, que es liberal y noble de todos derechos, Luis Sánchez, Madrid, 1626, p. 90 v.

¹²² Natali, H., Adnotationes et meditationes in Evangelia quae in sacrosanto missae sacrificio..., Amberes, 1593

¹²³ Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, A., "Las "Imágenes de la Historia evangélica" del P. Jerónimo Nadal en el marco del Jesuitismo y la Contrarreforma" en Traza y Baza, 5, 1974, pp. 77-95. Véase también la edición facsímil de la obra donde se reproduce este texto como prólogo Ed. El Albir, Barcelona, 1975

¹²⁴ Nicolau, M., Jerónimo Nadal, sus obras y doctrinas espirituales, Madrid, 1949

pueblo. Fueron realizadas bajo el convencimiento de que el arte era un instrumento de instrucción y propaganda¹²⁵.

Las Imágenes de la Historia Evangélica estaban constituidas por 153 planchas. La mayoría fueron realizadas por los hermanos Wierix, estampadores flamencos que trabajaban en Amberes, 58 fueron abiertas por Antonio Wierix, 57 por Jerónimo Wierix y 17 por Juan Wierix¹²⁶. El resto de las estampas, 11 en total, son de Mallery y la portada de Collaert. Los dibujos de los grabados fueron realizados en su mayor parte por Bernardino Passeri y otro autor anónimo, aunque Ceballos supone que fuera Giovanni Battista de Benedetto Fiammeri, florentino discípulo de Ammanati¹²⁷.

Quien mayormente siguió el ejemplo de estas estampas en la pintura sevillana fue Francisco Pacheco pues las pone continuamente como modelo de decoro y verdad sagrada. Además como ya señaló Feliciano Delgado¹²⁸, el romanismo de Pacheco hay que buscarlo también en la influencia que le producen las láminas de las meditaciones del Padre Nadal. Es precisamente la claridad

¹²⁵ Buser, Th., "Jerome Nadal and Early Jesuit Art in Rome" en The Art Bulletin, 1976, pp. 424-433

¹²⁶ Alvin, L. y Delen, A.J., Catalogue raisonné de l'oeuvre des trois frères Jean, Jérôme et Antoine Wiericx, Bruselas, 1866. Posteriormente; Mauquoy-Hendrickx, M., Les estampes des Wierix conservées au cabinet des estampes de la bibliothèque Royale Albert I, Bruselas, 1978, T. III.1, pp.306-321, cat. 1987-2121. Para la composición de los grabados véase; Rooses, M., y Delen, A.J., "De Plaatsnidjers der Evangelicae Historiae Images" en Oud-Holland, Nieuwe Bijdragen voor de Geschiedenis der Nederlandsche Kunst, 1888, pp. 277-288. Delen, A.J., Histoire de la Gravure dans les anciens Pays-Bas et dans les provinces Belges...., T. II, París, 1934, pp. 150-155

¹²⁷ Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, A., Art. Cit. 1974, pp. 77 y ss.

¹²⁸ Delgado, F., "El Padre Jerónimo Nadal y la pintura sevillana del siglo XVII" en Archivium Historicum Societatis Iesu, 1959, pp. 354-363

iconográfica, incluso el arcaísmo que a veces se evidencia en la jerarquización de los personajes y, sobre todo, en la sequedad que proporcionan algunos modelos en sus quebrados pliegues, lo que Pacheco filtró para configurar su estilística, de tan profunda huella flamenca por otra parte.

Ejemplo bastante elocuente en este sentido lo tenemos en la manera en cómo Pacheco recomienda que se pinte la disputa del Niño en el templo:

"La pintura deste misterio será desta manera: Pintase una espaciosa exedra, aula, o sala grande, junto al pórtico del Templo de Salomón, antes de entrar en él, en la cual solían disputar los maestros y enseñar la ley de Moisés, un nicho entre columnas con su asiento sobre algunas gradas levantado, en medio: el Niño Jesús muy hermoso, con su cabellera nazarena, túnica inconsútil ceñida y manto, sentado en él, con un libro abierto y mucha majestad; y al uno y otro lado, seis u ocho doctores sentados con bizarros trajes hebreos que lo tienen enmedio, algunos con libros en las manos y todos con semblantes de admiración y espanto; y la Virgen, Nuestra Señora, y San Josef, vestidos como se ha dicho; el santo esposo que se vuelve a Ella señalando el Niño y ambos con grande alegría; y por cuanto está muy bien dispuesta la estampa del P. Gerónimo Nadal se puede seguramente seguir"¹²⁹.

Estaba claro que lo que a Pacheco le interesaba era seguir el asunto tal y como sucedió y para ello las estampas que ilustraban la obra del Padre Nadal (Fig. XXVI) eran una garantía de corrección, exactitud escriturística y autoridad doctrinal.

Pero esta preocupación por el rigor y la verdad escriturística

¹²⁹ Pacheco, F. Opus Cit., ed. 1990, p. 631

-que ya hemos visto que viene directamente de los postulados tridentinos y de los ideólogos y moralistas como el Cardenal Paleotti- pretendía eliminar del pueblo la presencia de las alegorías y las incorrecciones iconográficas que surgieron a menudo en la pintura del manierismo. Este empuje hacia la simple verdad sagrada, como también ha señalado Ceballos¹³⁰, no es más que una llamada al realismo que comenzaba a apuntar tímidamente por todas partes de Italia. Y es precisamente esto lo que hace que surjan lo que Longhi¹³¹ ha denominado "Manieristas reformados", que en definición de Pérez Sánchez, introductor del término en España, son "los artistas que tímidamente se inclinan hacia las cosas, sin olvidar del todo la retórica ideal de su educación manierista, pero decididos ya a recuperar la verosimilitud de lo narrado y a introducir al espectador en una atmósfera cotidiana y respirable"¹³².

Esta necesidad de plasmar y narrar el hecho religioso de una manera creíble, verdadera y acertada, tal y como recomienda Pacheco, aparece también en la documentación de la época, como se refleja en el siguiente contrato:

¹³⁰ Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, A. Art. Cit., 1974

¹³¹ Longhi, R., "Un "Santo Tomás" de Velázquez y las conexiones italo-españolas entre los siglos XVI y XVII" en Vita Artística, 1927 (Ed. castellana en Anales y Boletín de los Museos de Arte de barcelona, Vol. IX, año, 1951

¹³² Pérez Sánchez, A.E., Pintura Barroca en España 1600-1750, Madrid, 1992, p. 64. Véase también de este autor el ya clásico artículo "La Crisis de la pintura española en torno a 1600" en España en las Crisis del Arte europeo, Madrid, CSIC, 1968, pp. 167 y ss. Este artículo fue pionero y revolucionario a la hora de entender los aportes italianos, especialmente toscanos y venecianos, en el nacimiento del naturalismo español, rechazando la superada idea de un eco directo de Caravaggio. Este artículo ha sido reeditado en el libro del mismo autor; De Pintura y Pintores. La configuración de los modelos visuales en la Pintura Española, Madrid, 1993, pp. 31-38

"Otrosí, con condición que todas estas figuras que han de ir en estos cuadros, fuera de representar la verdad de la historia, la representen de manera que provoque devoción, representando a cada una de las personas con el aspecto y postura que pide la santidad dellas, y el estado y disposición en que los representa la dicha pintura con las condiciones y particularidades dichas"¹³³.

La utilización de las estampas que ilustran la obra del jesuita Jerónimo Nadal en la pintura sevillana se evidencia sobre todo en Francisco de Herrera el Viejo, Zurbarán y Murillo. En algunos ejemplos el seguimiento es tan solo iconográfico, pero en otros bien significativos que hemos logrado identificar, se sigue el modelo formal que es lo que a nosotros nos interesa por lo que supone de aporte plástico, estilístico y compositivo.

Aunque en el caso de Zurbarán se ha querido exagerar sobremanera la influencia formal de las Imágenes de la Historia Evangélica, sólo podemos hablar en el caso del pintor de Fuente de Cantos de paralelos iconográficos y en modo alguno formales¹³⁴. Tan solo en el caso de la Circuncisión (Fig. XXVII) señalado por

¹³³ Documentos para la historia del Arte en la provincia de Sevilla, III, p. 212 APUD, Delgado, F., Art. Cit., 1959, p. 363

¹³⁴ No son aceptables las relaciones formales que plantea Pérez Guillén, I.V., "Nuevas Fuentes de la pintura de Zurbarán. La estampa didáctica jesuítica" en Goya, 213, 1989, pp. 151-160, ya que se trata tan solo de analogías iconográficas frecuentes en la pintura andaluza del XVII. Además algunos de los modelos que él propone, como es el caso de la Pentecostés del Museo de Cádiz, en la figura del apóstol de la izquierda, se invalidan al haberlos localizado nosotros literales en las estampas de Philippe Galle sobre composición de Maarten Van Heemskerck. Cfr. Navarrete Prieto, B. "Otras fuentes grabadas utilizadas por Francisco de Zurbarán" en Archivo Español de Arte, 268, 1994, p. 370 nota 43

Cunnar¹³⁵, podemos hablar de un paralelo compositivo a la hora de establecer los personajes del Sumo Sacerdote, el niño y el pajecillo de primer término en relación con la estampa del mismo asunto de la Historia Evangélica (Fig. XXVIII). Sobre todo la manera en que nos mira el sirviente que porta la bandeja con los instrumentos para lavar al niño, es suficientemente significativa como para establecer una posible relación, aunque en este caso Zurbrán sabe transformar a conciencia el modelo hacia un mayor realismo.

En el caso de Herrera el Viejo es suficientemente significativa la relación, no señalada hasta ahora entre La multiplicación de los panes y los peces del Palacio Arzobispal de Madrid (Fig. XXIX) y la estampa nº 42 del mismo asunto de Nadal (Fig. XXX) que ha sido invertida por Herrera para dar forma tanto al niño que acerca la cesta de peces como al apostol que mete su mano en el pliegue de su manto.

Esta obra de Herrera sirvió, a su vez, como modelo a Murillo para su lienzo del mismo tema del Hospital de la Caridad de Sevilla tal y como señaló, ya en el siglo XVIII, el Conde del

¹³⁵ Cunnar, E.R., "Jerome Nadal and Francisco Pacheco: A print and a verbal source for Zurbaran's Circumcision" en Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar, XXXIII, 1988, pp. 105-110. Otra relación errónea y sin ningún sentido, es la que establece Pérez Guillén entre el personaje que porta una vela con capucha puntiaguda a la derecha y el que aparece en la Circuncisión de Paolo Domenico Finoglia en la Cartuja de San Martino de Nápoles. Cfr. Pérez Guillén, I.V., Art. Cit., 1989, p. 157. El personaje que porta la vela en la Circuncisión de Zurbarán ha sido literalmente compuesto siguiendo el modelo de anciano barbado y con idéntica capucha y dobleces que aparece en la estampa de Jesús en la Cruz, de la Pequeña Pasión de Durero, Cfr. Navarrete Prieto, B., "Otras Fuentes grabadas utilizadas por Francisco de Zurbarán" en Archivo Español de Arte, 268, 1994, p. 369 fig. 15 y 16 y que también analizamos en el capítulo que dedicamos a Durero en esta Tesis.



Fig. XXV Baltasar de Echave Rioja, San Pedro de Arbués, Ciudad de México Museo Nacional de Arte



Fig. XXVI H. Wierix, La disputa del niño en el templo, pertenece a las Imágenes de la Historia Evangélica



Fig. XXVII Zurbarán, Circuncisión, Grenoble, Museo



Fig. XXVIII H. Wierix, Circuncisión, Imágenes de la Historia Evangélica

Aguila¹³⁶, y se ha recogido luego, pero a su vez Murillo utilizó la estampa número 86 que hace referencia al Camino de Cristo hacia Jerusalén¹³⁷ (Fig. XXXI). En la parte central de la estampa se encuentran dos personajes conversando de espaldas; son estas figuras las que Murillo utiliza (Fig. XXXII) para las que, en idéntica actitud, se hallan en el lienzo a la derecha, quedando al fondo las sombras de unas rocas y una vista de arquitecturas y campos que también están presentes en el grabado. Lo curioso es señalar cómo las facciones y actitud del apóstol que lleva la cesta de peces está también presente en la estampa. En este caso se ha invertido la figura del anciano que lleva, en el grabado, las riendas de la burra.

Pero lo más importante es ver como Murillo utiliza las estampas de las Imágenes de la Historia Evangélica sin tener en cuenta el asunto que representan, sino tan sólo eligiendo de ellas aquellos aspectos formales y plásticos que más soluciones le ofrecen a la hora de componer su obra. El pintor sevillano pues, olvida los valores "dogmáticos" y atiende sólo a las exigencias de su arte.

Valgan pues estos ejemplos para diferenciar los variados modos de obrar de cada artista, atendiendo en la obra de Nadal a diferentes aspectos: formales, iconográficos o simplemente para cumplir con la verdad sagrada y el decoro¹³⁸.

¹³⁶ Carriazo, J. de M., "Correspondencia de don Antonio Ponz con el Conde del Aguila" en Archivo Español de Arte y Arqueología, 1929, p. 157

¹³⁷ Navarrete Prieto, B., "De la estampa al lienzo: Nuevas fuentes grabadas empleadas por Murillo" en Cat. Exp. Murillo. Pinturas de la Colección de Isabel de Farnesio en el Museo del Prado, Sevilla, 1996, p. 61

¹³⁸ Sobre la influencia de las Imágenes de la Historia Evangélica en otros campos como el relieve escultórico véanse los



Fig. XXIX Francisco de Herrera el Viejo, Multiplicación de los panes y los peces, Madrid, Palacio Arzobispal



Fig. XXX H. Wierix, Multiplicación de los panes y los peces, perteneciente a las Imágenes de la Historia Evangélica



Fig. XXXII Bartolomé Esteban Murillo, Multiplicación de los panes y los peces, detalle, Sevilla, Hospital de la Caridad



Fig. XXXI J. Wierix, Camino de Cristo hacia Jerusalem, detalle perteneciente a las Imágenes de la Historia Evangélica

Pero la más interesante trasposición tanto formal como iconográfica de las Imágenes la tenemos en Ayacucho (Perú), tal y como estudió García Saiz¹³⁹, ya que parece ser que en esta zona a mediados del siglo XVIII funcionaba un taller que tenía como temática fundamental la reproducción de las Imágenes Evangelicae del Padre Nadal, pero mezclando diferentes asuntos tanto de esta fuente como de otras flamencas de fines del XVI. Los dos lugares donde se encuentran las series de lienzos son los Conventos de Santa Teresa y Santa Clara, de Ayacucho, advirtiéndose en la serie de Santa Teresa un mayor cuidado en la composición, a pesar de que la perspectiva era algo totalmente secundario, en favor de lo puramente narrativo que es lo que prima y es lo que ofrecen los modelos del libro de Nadal. A pesar de ello son sumamente curiosas las alteraciones y cambios que se advierten en los lienzos de Santa Teresa, como en el caso de la Piscina Milagrosa en relación a la estampa de Nadal, Sanatur Lanquidus, en donde las ovejas del grabado se transforman en animales de considerable tamaño, totalmente desproporcionados con respecto a su entorno. Llamativo también es el modo en cómo se transforman las columnas salomónicas que aparecen en las estampas, que en lienzos como en el de Los fariseos intentan agredir a Cristo, se convierten en elegantes artificios de inspiración manierista a lo Dietterlin.

Aparte de las Imágenes de la Historia Evangélica, los jesuitas patrocinaron otras series de estampas también inspiradas en

ejemplos estudiados por Rosende Valdés, A.A., La Sillería de Coro de San Martín Pinario, Santiago, 1990

¹³⁹ García Saiz, M.C., "Las "Imágenes de la Historia Evangélica del P. Jerónimo Nadal y la Pintura en Ayacucho (Perú)" en Cuadernos de Arte Colonial, 1988, pp. 43-66

la composición de lugar ignaciana: son las que narraban la vida y milagros de determinados santos difundiendo los mediante las imágenes estampadas¹⁴⁰. Ejemplo de estas estampas fueron las que a comienzos del XVII abrió Francisco de Heylan, narrando los hallazgos de los mártires del Sacromonte de Granada y los milagros que a ellos se les atribuían¹⁴¹.

Las canonizaciones de los Santos también se convirtieron en ocasión para fijar su iconografía oficial, que sería posteriormente difundida en estampas en sus vidas. Así se colgaban en San Pedro del Vaticano estandartes que reproducían la imagen oficial del santo en cuestión y se repetían luego en la estampa. Una de estas láminas es la que reproduce la gran fiesta de 1622 en la que San Isidro Labrador, Santa Teresa de Avila, San Felipe Neri, San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier fueron proclamados Santos por Urbano VIII¹⁴².

Finalmente tenemos el martirio de los santos transmitido en estampas como medio de información, así como por la obra de Cesare Baronio Martirologio Romano¹⁴³ perpetuando así la memoria de los heroes de la Iglesia. Es el caso por ejemplo de las estampas de Nicolas Beatrixet reproduciendo escenas de mártires cartujos de inglaterra y que influyeron en Fray Juan Sánchez

¹⁴⁰ Carrete Parrondo, J., "Notas sobre la estampa como medio de comunicación" en Técnicas tradicionales de estampación, Cat. Exp., Museo Municipal de Madrid, 1981, pp. 16-17

¹⁴¹ Moreno Garrido, A., "El grabado en Granada durante el siglo XVII, I La Calcografía" en Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada, 13, 1976, ns. 31-32-43-44 y 48.

¹⁴² Clair, S.J., Saint Ignace de Loyola, p. 423 APUD Mâle, E. Opus Cit., ed. 1985, pp. 107-108

¹⁴³ Baronio, C., Martyrologium Romanum..., accesserunt notationes atque Tractatio De Martyrologio Romane, auctore Cesare Baronio Sorano, Roma, 1598

Cotán para sus lienzos de la Cartuja de Granada¹⁴⁴. Otros ejemplos en este sentido nos lo ofrece la serie de grabados de J.B. Cavaleriis de 1584 (Fig. XXXIII-IV) representando los perdidos frescos del Pomarancio para el Colegio de los Ingleses de Roma en 1582. En estas estampas se representaban los suplicios de los mártires jesuitas en Inglaterra, la obra calificada por E. Mâle como brutal y salvaje, presentaba una inscripción que decía "Estos combates de los mártires han sido representados para conducir a los fieles a un igual estado de ánimo"¹⁴⁵. Estaba claro que estas creaciones fueron realizadas bajo el concepto ignaciano de la composición de lugar.

Pero lo que es importante resaltar es que esta nueva iconografía que se gesta ahora, tras el Concilio de Trento, nace especialmente en el mundo romano y sobre todo a través de los inventores de composiciones que luego eran llevadas a la estampa por los talleres bien en Flandes o en Italia. Así muchos de los elementos que se configuran como clásicos en el siglo XVII estaban inspirados en creaciones del siglo XVI. En nuestro caso, por ejemplo es notorio evidenciar, como demostraremos más adelante, que la mayor parte de las creaciones de los pintores sevillanos y andaluces del siglo XVII se configuraron sobre todo a partir de modelos del siglo XVI.

Como ejemplo significativo, veamos dos de las creaciones iconográficas más importantes, que se institucionalizaron como clásicas para la pintura andaluza -y quizás española- del XVII:

¹⁴⁴ 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 de la Universidad de Valladolid, 1994, pp. 453-462

¹⁴⁵ Mâle, E. Opus Cit., ed. 1985, pp. 118-119



Fig. XXXIII Cavalieris, Mártires Jesuitas en Inglaterra, grabado



Fig. XXXIV Cavalieris, Mártires Jesuitas en Inglaterra, grabado



Fig. XXXVII Anónimo sevillano, Inmaculada, Sevilla, Monasterio de Santa Paula



Fig. XXXV H. Wierix, Inmaculada, sob composición de Martin de Vos, grabado

la Anunciación y la Inmaculada Concepción.

En el caso concreto de la Anunciación, hemos de decir sin ningún tipo de reservas, que la Anunciación con los Profetas que predijeron la venida del Mesías que realizó Federico Zuccaro para la iglesia de la Annunciata del Colegio Romano de los Jesuitas, y fue estampada por Cornelis Cort en 1571, se convirtió en una de las principales fuentes iconográficas y formales no solo de la pintura sevillana sino española del XVII en sus diferentes zonas, ya que ella misma se puede considerar como un universo de ademanes, gestos y modelos fácilmente utilizables para solucionar una composición, como veremos en el capítulo que dedicamos a Cornelis Cort. Además Pacheco en su Arte de la Pintura cita repetidamente esta estampa como modelo a seguir tanto a la hora de realizar el ángel de la Anunciación como también en aspectos relacionados con el decoro y la magestad.

Jonathan Brown¹⁴⁶ ha definido la característica manera de representar la Anunciación en la pintura sevillana como antibarroca, sin advertir que ese carácter que él llama antibarroco parte precisamente de esta composición típicamente tardo-manierista de Federico Zuccaro que siguieron Pacheco, Mohedano, Zurbarán y Alonso Cano como más adelante veremos.

Susanne Stratton¹⁴⁷ sin embargo si ha sabido ver el origen formal e iconográfico de la otra gran aportación iconográfica en la pintura sevillana tras el Concilio de Trento: la de la Inmaculada Concepción. Esta imagen híbrida de la Virgen "tota

¹⁴⁶ Brown, J., Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII, Madrid, 1981, p. 84

¹⁴⁷ Stratton, S., La Inmaculada Concepción en el Arte Español, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1989, pp. 46-47

Pulchra" con los signos de la mujer apocalíptica y la "Ipsa" del Génesis que aplasta el dragón, se va a convertir en el modelo normal de representar a la Inmaculada Concepción. Fue sobre todo gracias a las estampas flamencas de los hermanos Wierix, -sobre todo la que realizaron sobre composición de Martin de Vos¹⁴⁸-, la que popularizó y expandió esta imagen de la Virgen, tan repetida (Fig. XXXV).

En la pintura sevillana de fines del XVI y primer tercio del XVII tenemos ejemplos significativos del seguimiento de estos modelos como configuradores de la imagen de la Inmaculada.

El caso más temprano quizás sea el de la Alegoría de la Inmaculada de Juan Bautista de Amiens, tabla central del retablo de la Inmaculada de la iglesia parroquial de Santa María de Carmona, firmado y fechado en 1601 y que copia literalmente en la figura de la Inmaculada la estampa de Hieronimus Wierix sobre composición de Ioannes Stradanus¹⁴⁹. Serrera, no advirtiendo esta evidente relación, ha vinculado esta composición con una estampa de Cornelis de Bos y Cornelis Floris¹⁵⁰. Otros ejemplos de copia del grabado de Wierix en la variante que presenta a la Trinidad en la parte superior y a los lados las correspondientes letanías marianas¹⁵¹, lo tenemos en una obra de la órbita de Alónso Vázquez

¹⁴⁸ Mauquoy-Hendrickx, M., Les Estampes..., Opus Cit., 1978, T.I, pp. 94-95

¹⁴⁹ Ibidem, p.707, nº 707

¹⁵⁰ Serrera, J.M., "La obra pictórica de Juan Bautista de Amiens, "Maestro de hacer invenciones" del Corpus Christi sevillano del siglo XVI" en Homenaje al Prof. Dr. Hernández Díaz, T. I, Sevilla, 1982, p. 259

¹⁵¹ Mauquoy-Hendrickx, M., Opus Cit., 1978, p. 95 nº 708

del Monasterio de Santa Paula que copia literalmente la estampa¹⁵² (Fig. XXXVII). Son precisamente las Inmaculadas de Alonso Vázquez en las que se advierte ya la concrección iconográfica de la Virgen Tota Pulchra con los atributos de la Mujer apocalíptica y la Ipsa del Génesis, aplastando el dragón, tal y como se observa en la Inmaculada del Museo de Bellas Artes de Sevilla, realizada por Alonso Vázquez hacia 1603 de la que existe una versión más pobre y dura en el hospital de Jesús de México D.F.¹⁵³. En esta obra el artista utiliza la composición sólo como apoyatura iconográfica, tomando elementos de otras estampas de Wierix y eliminando de la composición la Trinidad que aparece en el grabado y añadiendo una gloria de ángeles y querubines, así como la característica atmósfera tormentosa que posteriormente retomaran artistas como Roelas, Alonso Cano o Velázquez. El grabado citado de Wierix según composición de Martín de Vos, sería utilizado con bastante libertad por Vázquez también en la Inmaculada que perteneció a la colección de López Cepero, (Fig. XXXVIII) atribuida a Pablo de Céspedes y que Serrera ha relacionado convincentemente con la obra de Alonso Vázquez¹⁵⁴.

Pero a la hora de hablar de la institucionalización iconográfica de la Inmaculada Concepción en la pintura sevillana hemos de citar sin duda alguna el poderoso influjo que ejerció el modelo de Giuseppe Cesari el Caballero de Arpino, ya que la que

¹⁵² Valdivieso, E. y Morales, A., Sevilla Oculta. Monasterios y Conventos de clausura, Sevilla, 1980, p. 139, fig. 136. Este aspecto fue advertido por Serrera, J.M., Alonso Vázquez en México, México, 1991, p. 42

¹⁵³ Véase estudiada en relación a las correspondientes fuentes grabadas en Serrera, J.M., Alonso Vázquez en México, México, 1991, p. 42 y p. 50

¹⁵⁴ Ibidem, pp. 36-37

se encuentra actualmente en la Academia de San Fernando, (Fig. XXXIX) fue probablemente mandada en 1600 desde Roma al colegio Jesuita de Sevilla y Francisco Pacheco en su repetidamente mencionada obra la cita y desde luego utiliza como modelo para sus Inmaculadas¹⁵⁵ (Fig. XL). Además el modelo de Arpino sería muy conocido en la Sevilla del momento, merced a las copias que se conservan en la ciudad, como la que se guarda en la Catedral¹⁵⁶, o en la Iglesia de Santa María de Andujar. Una de las pinturas donde advertimos el eco de esta obra es en la de Juan de Roelas de la Inmaculada con Fernando de Mata de Berlín (Fig. XLI).

También hemos de tener en cuenta que a la hora de configurar la imagen de la Virgen Tota pulchra o Inmaculada apocalíptica se tuvo muy en cuenta la estampa de Jan Sadeler sobre composición de Martin de Vos de San Juan Evangelista en Patmos (Fig. XLII) que utilizó tanto Pacheco en su Inmaculada apocalíptica del retablo de la Virgen de Belén de la Iglesia de la Anunciación de Sevilla, como Velázquez en su San Juan Evangelista en Patmos de la National Gallery de Londres¹⁵⁷ (Fig. XLIII).

Otra fuente en el caso de la Inmaculada que hay que reflejar también para la pintura sevillana está en la obra de Luis del

¹⁵⁵ Stratton, S., Opus Cit., 1989, p.47

¹⁵⁶ Valdivieso, E., Catálogo de Pinturas de la Catedral de Sevilla, Sevilla, 1978, p. 97. Véase también para la obra de Arpino en la Iglesia de Santa María de Andujar, Ulierte Vázquez, M^a Luz de, "¿Arpino o Pacheco? Problemas en torno a una atribución" en Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada, 1984, pp. 319-328

¹⁵⁷ Brown, J., Velázquez Pintor y Cortesano, Madrid, 1990, p. 25



Fig. XXXVIII Alonso Vázquez, Inmaculada, Antigua colección López Cepero



Fig. XLI Juan de Roleas, Inmaculada con Fernando de Mata



Fig. XL Pacheco, Inmaculada, Sevilla



Fig. XXXIX Caballero de Arpino, Inmaculada, Madrid, Academia de San Fernando



Fig. XLIII Velázquez, San Juan Evangelista en Patmos, detalle, Londres, National Gallery



Fig. XLII Jan Sadeler, San Juan Evangelista en Patmos, detalle, grabado sobre composición de Martin de Vos



Fig. XLVI Juan Correa, Inmaculada Apocalíptica, Tepotzotlán, Museo Nacional del Virreinato



Fig. XLIV Inmaculada Apocalíptica, grabado sobre composición de Juan de Jáuregui para la obra de Luis del Alcazar

Alcazar, Vestigatio Arcani Sensus in Apocalypsi...¹⁵⁸ ilustrada con estampas realizadas sobre dibujos de Juan de Jáuregui¹⁵⁹. Las opiniones del jesuita amigo de Pacheco Luis del Alcázar fueron seguidas por el pintor sevillano tal y como aparece también en el Arte de la Pintura:

"En la luna, especialmente, he seguido la docta opinión del P. Luis del Alcázar, ilustre hijo de Sevilla, cuyas palabras son éstas: "Suelen los pintores poner la luna a los pies desta mujer, hacia arriba; pero, es evidente entre los doctos mathematicos, que si el sol y la luna se carean, ambas puntas de la luna han de verse hacia abaxo, de suerte, que la mujer no estaba sobre el cóncavo, sino sobre el convexo". Lo cual era forzoso para que alumbrara a la mujer que estaba sobre ella, recibiendo la luna la luz del sol. Y plantada en un cuerpo sólido, como se ha dicho, aunque lúcido, había de asentar en la superficie de afuera"¹⁶⁰.

Pacheco fue consciente de que sus representaciones de la Inmaculada se convirtieron en las primeras imágenes de la Purísima que cumplían fielmente con el Apocalipsis y con lo que Luis del Alcázar dijo más arriba, y sobre todo que crearían escuela en la pintura sevillana. Así el artista nos dice:

"Si no me engaño, pienso que he sido el primero que ha dado

¹⁵⁸ Alcázar, Luis de, Rev. Patris Ludovici ab Alcazar Hispalensis, et Societate Iessu Theologi... Vestigatio Arcani Sensus in Apocalypsi, cum Opusculo de Sacris Ponderibus ac Mensuris, Amberes, 1614. Sobre la influencia de las estampas de Jáuregui en Gregorio Fernández véase; López-Barrajón Barrios, M., El retablo de los Santos Juanes de Nava del Rey: Un ejemplo de la influencia del grabado en la escultura del siglo XVII, en Archivo Español de Arte, 268, 1994, pp. 391-396

¹⁵⁹ Sobre Jáuregui véase; Guillemot, M., "L'Apocalypse de Jauregui" en Revue Hispanique, T. XLII, París, 1918, p. 564. Posteriormente Herrero, M., "Jáuregui como dibujante" en Arte Español, tercer trimestre, Madrid, 1941, pp. 7-24

¹⁶⁰ Pacheco, F., Opus Cit., ed. 1990, p. 577

más majestad a estos adornos, a quien van siguiendo los demás"¹⁶¹.

Pero otra circunstancia que se comprueba en sus Inmaculadas es la ausencia de la Ipsa del Génesis, la Virgen pisando al demonio en forma de dragón, que justifica el pintor de la siguiente manera:

"El dragón, enemigo común, se nos había olvidado, a quien la Virgen quebró la cabeza triunfando del pecado original. Y siempre se nos había de olvidar; la verdad es, que nunca lo pinto de buena gana y lo escusaré cuanto pudiere, por no embarazar mi cuadro con él."¹⁶²

El seguimiento de las palabras de Luis del Alcázar a la hora de situar la luna bajo los pies y sobre el lado convexo, aparece tanto en la Inmaculada de Velázquez de la National Gallery de Londres, como en la polémica obra que salió a subasta hace poco, atribuyéndose al pintor sevillano¹⁶³. Estas dos últimas representaciones de la Purísima toman como punto de partida las creaciones de Pacheco y sus dictados iconográficos.

Pero quizás la más bella y feroz representación del dragón sea la que nos presenta el pintor cordobés Antonio del Castillo y Saavedra en su Inmaculada Concepción de la colección Oscar Alzaga de Madrid, donde se nos presenta una peculiar fusión de la Virgen "tota pulchra" con la "mulier amicta sole"¹⁶⁴. La representación aquí de la luna bajo los pies en forma convexa y la presencia del dragón bajo los pies (Génesis 3-15) se ajusta perfectamente a lo

¹⁶¹ Ibidem, p. 577

¹⁶² Ibidem, p. 577

¹⁶³ Cat. Sotheby's: The Immaculate Conception by Diego Velázquez, London, wednesday 6th July, 1994

¹⁶⁴ Pérez Sánchez, A.E., Pintura Española Recuperada por el Coleccionismo Privado, Sevilla-Madrid, 1996-97, p. 130, Cat. 46

dictado por Luis del Alcázar.

Con respecto al eco de las estampas de Jáuregui que ilustran el citado libro de Luis del Alcázar, concretamente en su estampa de la Inmaculada Apocalíptica (Fig. XLIV), parece evidente que influyeron en las representaciones de las Inmaculadas de Zurbarán de la Capilla de San Pedro de Sevilla y la de la Galería Nacional de Irlanda de Dublín¹⁶⁵ (Fig. XLV), sobre todo en la manera de arquear el cuerpo en la misma forma en como lo hacían las esculturas góticas francesas de marfil. Pero el eco más directo de esta estampa de Jáuregui lo tenemos en la obra del Mexicano Juan Correa (1675-1714) de la Virgen del Apocalipsis, del Museo Nacional del Virreinato de Tepotzotlán (Fig. XLVI). En ella sobre todo la parte superior del Dios Padre con el niño y los ángeles siguen muy directamente al modelo de Jáuregui, así como el modelo de la Virgen¹⁶⁶.

Otro elemento formal e iconográfico que influyó en algunas de las representaciones de la Inmaculada Concepción en la pintura andaluza es el de la estampa de Raffaello Schiaminossi (Fig. XLVII) sobre composición de Bernardo Castello del mismo tema¹⁶⁷ y que fue copiada, por ejemplo, por el autor de la estampa que conserva la Biblioteca Nacional y que Martínez Ripoll atribuye con reservas a Francisco de Herrera el Viejo¹⁶⁸ (Fig. XLVIII). Pero esta estampa de Schiaminossi ofrece además el característico

¹⁶⁵ Stttraton, S., Opus Cit., 1989, fig. 64-67-68

¹⁶⁶ Urrea Fernández, J., (Comisario), Pintura mexicana y española de los siglos XVI al XVIII, Cat. Exp. Ciudad de México, 1991

¹⁶⁷ Bartsch, A., The Illustrated Bartsch, T. 38, p. 85

¹⁶⁸ Martínez Ripoll, A., Francisco de Herrera el Viejo, Sevilla, 1978, Fig. 138, p. 248-249



Fig. XLV Zurbarán, Inmaculada,
Dublín, Galería Nacional de
Irlanda



Fig. LI Cornelis Schut, Inmaculada
antigua colección Peralbo



Fig. XLVIII Francisco de Herrera el Viejo,
Inmaculada, grabado, Madrid, Biblioteca
Nacional



Fig. XLVII Rafaele Schiarni
nossi, Inmaculada, grabado
sobre composición de
Bernardo Castello

esquema fusiforme que emplearon Herrera el Viejo y, sobre todo, Alonso Cano, para algunas de sus Inmaculadas (Fig. XLIX) y se relaciona también con el esquema compositivo de la problemática Inmaculada anteriormente mencionada que se atribuyó hace poco a Velázquez (Fig. L).

Posteriormente este modelo sería utilizado por varios artistas de la segunda mitad del siglo XVII como por ejemplo Cornelis Schut en la obra que le atribuimos y que fue de la colección Peralbo de Sevilla¹⁶⁹ (Fig LI). En esta obra es evidente que el artista ha invertido el modelo de la estampa de Schiaminossi y conserva el esquema de la Inmaculada, alterando los niños que la acompañan.

Por supuesto que la evolución de la imagen de la Inmaculada hacia una forma mucho más triunfal, dinámica y vaporosa, contaría con el aporte, ya señalado por otros autores, de la Inmaculada de Monterrey de Ribera y quedaría perfectamente trazado en su nuevo esquema por el pincel de Bartolomé Esteban Murillo, en Sevilla y por el grupo de pintores madrileños en torno a Rizi y a Carreño, (Antolínez, Cerezo, Coello) en el ambiente de la Corte, conocedores además, de los modelos rubenianos.

¹⁶⁹ Fotografía en Mas nº C 59550. En el archivo Mas se atribuye a Valdés Leal



Fig. XLIX Alonso Cano,
Inmaculada, Colección Particular



Fig. L Atribuida a Velázquez,
Inmaculada, París, colección
particular

1.3- Las Bibliotecas e inventarios de artistas como canteras de la inspiración.

Las Bibliotecas e Inventarios de artistas como canteras de la inspiración

Aspecto de suma importancia en el fenómeno de la creación artística es el de las fuentes literarias y gráficas, fundamentales para todo creador en cualquier momento de la historia. Desgraciadamente el nivel cultural de los artistas españoles del siglo XVII resulta desigual y en algunos casos desolador, pues funcionaban como simples artesanos, sin ningún horizonte cultural¹⁷⁰, solo preocupados en satisfacer las exigencias de una clientela devota. Pero en algunas ocasiones sorprende encontrarse con artistas preocupados ciertamente por las fuentes tanto literarias como gráficas, y esforzados en consultar a colegas o eruditos sobre determinados aspectos. El caso de Francisco Pacheco es un ejemplo bien interesante de artista modesto en sus cualidades pictóricas, pero de una gran elocuencia y erudición, preocupado incansablemente por la "verdad histórica" del suceso a componer, para lo que consultaba a doctos religiosos especialmente jesuitas que le indicaban el camino a seguir.

"Pero no pudiendo todos los que se aplican a esta facultad ser doctos en esta parte, suplirá mucho el buen juicio y la mucha comunicación con los sabios en todas facultades, y la noticia de los libros toscanos y de nuestra lengua, donde se puede hallar mucho de lo que se ofrece pintar, escrito con verdad y decoro.

¹⁷⁰ Para la consideración social del artista véase: Martín González, J.J., El Artista en la sociedad española del siglo XVII, Madrid, 1984

Que es gran falta en buenos pintores no seguir la autoridad de los libros y el juicio de los estudiosos y bien entendidos, que les pueden dar buena noticia de las fábulas, historias o misterios que se les han de ofrecer y otros muchos asuntos.

Yo, desde mis tiernos años, siempre procuré con particular inclinación y afecto, inquirir y saber por los libros y por varones doctos, muchas cosas para la noticia de la verdad y puntualidad de las fábulas o historias"¹⁷¹.

El Arte de la Pintura pues es un buen reflejo de este interés y de la labor docente del propio pintor, que aconsejaba que antes de comenzar a componer cualquier historia el pintor ha de "procurar enterarse de cómo se ha de pintar, o por información de sabios, o por lección de libros y en su idea fabricar un todo"¹⁷².

También Palomino en el capítulo dedicado a las "Observaciones concernientes a la mayor perfección de una pintura" en su conclusión cuarta nos advierte:

"Siempre que el pintor haya de ejecutar alguna obra insigne, y de gran empeño, procure tener del asunto plenísima noticia; porque de otro modo incurrirá en mil inevitables errores."

Y la reflexión que continúa haciendo el pintor cordobés nos dice:

"Para esto es preciso, que el pintor tenga libros, así de Historia Sagrada, como también de humana, y aun profana, por lo que pertenece a las fábulas, de que daremos noticia en el capítulo siguiente."¹⁷³

¹⁷¹ Pacheco, F., Arte de la Pintura, Ed. de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Cátedra, Madrid, 1990, p. 284

¹⁷² Ibidem, p. 435

¹⁷³ Palomino, A., Museo Pictórico y Escala Optica con el Parnaso Español pintoresco y laureado, Ed. Aguilar, Madrid, 1947,

Además el citado autor concluye en la necesidad de los libros para que el pintor adopte el último escalón en la escala óptica que es la del pintor inventor así: "...no son estos libros solos los que debe tener el inventor, sino otros muchos de todas buenas letras; especialmente de historia y fábulas, en que debe ser muy versado; que si fuere latino, bien sabrá los que le hacen a el caso. Pero si fuere puramente romancista, necesita, para la historia sagrada, tener el Flos Sanctorum, donde leerá las vidas de los patriarcas, y profetas, con las de Cristo Señor nuestro, y su Madre Santísima, y las de los santos mártires, confesores, y vírgenes"¹⁷⁴.

En otros casos contamos con ejemplos de artistas analfabetos, que a pesar de no saber leer ni escribir, mostraban una gran pasión e interés. Este es el caso de Antonio de Pereda del que Palomino nos cuenta que:

"Fue un hombre que tuvo el mayor estudio de la Pintura, que se ha conocido, no sólo en estampas, papeles y borroncillos, originales, modelos y estatuas excelentes, sino una librería admirable; y especialmente de la pintura, en varios idiomas, tenía libros excelentes; y con todo esto no sabía leer, ni escribir; (cosa indigna, y más en hombre de esta clase) de suerte, que para firmar un cuadro, le escribían la firma en un papel, y él la copiaba; y gustaba de que los discípulos y algunos amigos le leyesen historias; y especialmente las que había de pintar; y de este modo disfrutaba de su librería"¹⁷⁵.

Aún siendo desigual el interés de los artistas por los

Capítulo II. Conclusión cuarta

¹⁷⁴ Ibidem, p. 565

¹⁷⁵ Ibidem, p. 959

libros, si que poseían, como veremos, gran número de estampas en sus obradores, que fueron sin duda alguna un canal importante para la penetración de la cultura visual¹⁷⁶. Otro cauce que ha sido estudiado por distintos autores es el que se revela en los sermones que constituyeron un lenguaje común para el pueblo y que fueron utilizados también como fuente de inspiración por los artistas¹⁷⁷, sobre todo tras los decretos postconciliares. Así por ejemplo Fernández López¹⁷⁸ subrayó la influencia que en la configuración de los programas iconográficos de la pintura sevillana pudieron tener obras tales como la de Fray Vicente Justiniano Antist¹⁷⁹ o de Gaspar de Villarroel¹⁸⁰. En algunos pasajes de estas obras se pudo advertir la posible concomitancia con las escenas de un programa iconográfico previamente concebido.

Pero los artistas también tuvieron a su disposición las bibliotecas que les ofrecían sus propios comitentes, ya fuesen eclesiásticos o civiles. Son abundantes los ejemplos en los que el Prior del convento determina al pintor el modelo exacto que ha de seguir para realizar el trabajo. En este caso es lógico que

¹⁷⁶ Pérez Sánchez, A.E.; De Pintura y Pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española, Madrid, 1993

¹⁷⁷ Dávila Fernández, M.P.; Los Sermones y el arte, Valladolid, 1980

¹⁷⁸ Fernández López, J; Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo XVII, Sevilla, 1991, pp. 29-42. En esta obra el autor aborda el tema de las bibliotecas de artistas como fuente para la iconografía de la pintura sevillana.

¹⁷⁹ Antist, Fray V.; Tratado de la Ynmaculada Concepción de Nuestra Señora..., Sevilla, 1615

¹⁸⁰ Villarroel, G.; Semana Santa. Tratados de los comentarios y dificultades y discursos literales y místicos sobre los Evangelios de la Quaresma, Sevilla, 1634

sea la biblioteca del propio cenobio la que suministrara al artista el modelo a seguir. En el ámbito de la Corte, donde las bibliotecas nobiliarias eran más frecuentes, era también normal que los propios artistas visitaran las bibliotecas de sus mecenas que suministraban, en ocasiones, novedades importantes que eran utilizadas como fuente de inspiración. En este caso es oportuno apuntar el ejemplo de Zurbarán y Velázquez para su trabajo en el Salón de Reinos donde como ya demostramos, ambos artistas utilizaron el libro de Thibault: Academie de L'Espèe publicado en 1628 (Fig. 356-363). Esta obra es empleada en 1634, apenas 6 años después de su aparición, lo que permite suponer que el suministrador del ejemplar sería el propio Conde Duque a través de la Biblioteca de Palacio, ya que él era quien estaba detrás del programa iconográfico¹⁸¹.

El obrador o taller del maestro pintor era el lugar donde se hallaban tanto las estampas, modelos y los libros apropiados para la conclusión de la obra pictórica. Del carácter reservado de estas estancias nos da testimonio Palomino a la hora de hablar del pintor sevillano Jerónimo de Bobadilla cuya "casa toda era un camarín continuado de cosas de estudio de la pintura, pues todas las piezas las tenía llenas de modelos exquisitos, figuras de academias, muchos dibujos originales y borroncillos de hombres eminentes. Todo colocado con gran arte y primor, pero no para prestarlo a nadie, sino solo para su gusto y aprovechamiento"¹⁸². También el caso del pintor vallisoletano Diego Valentín Díaz es ejemplo de artista en cuyo inventario de

¹⁸¹ Navarrete Prieto, B., "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, 1995, pp. 88-90

¹⁸² Palomino, A., Opus Cit., Ed. 1947, p. 998-999

bienes se describen las estampas, modelos y libros al hilo de la descripción de las pertenencias del obrador¹⁸³.

Los libros, así como las estampas, pueden ser objeto de un doble interés. En la mayoría de los casos suministran elementos determinados, como esquemas compositivos o modelos concretos, pero en otras ocasiones pueden informar al artista sobre asuntos históricos o mitológicos, convirtiéndose entonces sus páginas en claves para discernir asuntos oscuros o poco claros. Es así como Velázquez pintó las Hilanderas cuyo verdadero asunto fue desvelado por Angulo como la Fabula de Aracné. El tema lo encontró el propio crítico en las Metamorfosis de Ovidio¹⁸⁴, texto que poseía Velázquez en su Biblioteca, como veremos.

Por otro lado las Bibliotecas suponían para los artistas una verdadera cantera para la inspiración y eran entendidas no sólo como elemento de formación sino como medios para el estudio y el trabajo. En este sentido conviene resaltar la biblioteca que poseyó el citado pintor vallisoletano Diego Valentín Díaz: de los 576 ejemplares que tenía, 142 están inventariados en el obrador de pintura. La mayoría de ellos estaban ilustrados con estampas, por lo cual estaba claro que los libros para el artista eran un instrumento en el trabajo cotidiano. Pero los libros ilustrados no solo eran objeto de interés por parte de los artistas. Disponemos de estudios

¹⁸³ Para la biblioteca de Diego Valentín Díaz ver su inventario de bienes en García Chico, E., Documentos para el estudio del Arte en Castilla. Pintores, Valladolid, 1946, p. 85

¹⁸⁴ Angulo Iñiguez, D.; "Las Hilanderas. Sobre la iconografía de Aracne" en Archivo Español de Arte, 25, 1952, pp. 67-84. Santiago Sebastián piensa que Velázquez no se ajustó al texto ovidiano, sino que tuvo en cuenta los comentarios de Sánchez de Viana en las "Anotaciones" a la traducción. Cfr. Santiago Sebastián; Emblemática e Historia del Arte, Madrid, 1995, pp. 227 y ss.

parciales sobre bibliotecas sevillanas del periodo Barroco¹⁸⁵ que nos informan de como personas pertenecientes al clero, profesiones liberales o vinculados a la administración, poseían importantes bibliotecas, como es el caso de Domingo de Urbizu, Caballero de la orden de Calatrava, miembro del Consejo Real de Hacienda y Alguacil Mayor de la Casa de la Contratación, cuya biblioteca, inventariada en 1701, constaba de 1421 ejemplares. Destacan entre los libros que aparecen, los que poseían estampas como Roma soterranea o el Theatro moral de la vida humana de Otho Vaenius que fue importante en la época y ejercería influencia en algunos artistas.

También poseía Domingo de Urbizu un ejemplar del libro de Thibault que usaron Zurbarán y Velázquez como hemos visto, que al inventariarse se traduce como La Academia de la Espada.

Pero por lo general son escasos los ejemplos de grandes bibliotecas, sobre todo contando con que la mayoría de la población era analfabeta, y en el caso de inventariarse libros -lo habitual en algunos ejemplos- es que no superen la cincuentena de volúmenes.

En la Sevilla del XVII sobre todo destaca el gran número de libros religiosos, comprensible en una época donde el hecho religioso lo ocupaba todo¹⁸⁶. Maxime Chevalier distingue a letrados, notarios, médicos, así como arquitectos, escultores y

¹⁸⁵ Sanz, M.J. y Dabrio, T., "Bibliotecas sevillanas del periodo Barroco. Datos para su estudio" en Archivo Hispalense, 184, T. LX, Sevilla, 1977, pp. 113-155

¹⁸⁶ Para el estudio de las bibliotecas sevillanas ya en el XVIII véase; Carlos Alvarez Santaló: "Librerías y bibliotecas en la Sevilla del siglo XVIII" en Actas del II coloquio de Metodología histórica aplicada, Santiago, 1984, Vol. II, pp. 165-185. del mismo autor; "Adoctrinamiento y devoción en las bibliotecas sevillanas del siglo XVIII" en La Religiosidad popular, vol. II, Barcelona, 1989, pp. 21-45

pintores entre parte de los lectores españoles del siglo de Oro con posibilidades económicas de poseer una biblioteca¹⁸⁷.

¿Pero cuáles eran las lecturas más habituales en la biblioteca de un artista?. Varios autores han intentado abordar el estudio de las bibliotecas de artistas, entre ellos Martín González, eligiendo el método estadístico y seleccionando algunos ejemplos concretos¹⁸⁸. Sus conclusiones se basan fundamentalmente en la diferencia entre arquitectos, escultores y pintores aunque hay excepciones como la de Juan de Herrera o Velázquez que muestran interés por gran cantidad de materias, teniendo sus gustos un amplio sentido humanístico. Respecto a este método estadístico se nos advierte de lo peligroso que puede llegar a ser, ya que en casos como Diego Valentín Díaz, que poseía una enorme cantidad de volúmenes como hemos visto, no pasa de ser un artista mediocre. Por lo tanto los libros ofrecen la posibilidad de tener unas fuentes a las que recurrir, pero no aseguran, por supuesto la posesión del genio artístico.

Por otro lado todo el repertorio de imágenes que el artista guardaba en su biblioteca y obrador contribuía a crear un "corpus" de imágenes tan grande, que Julián Gállego habla de una verdadera cultura "simbólica" concerniente al Siglo de Oro,

¹⁸⁷ Chevalier, M., Lectura y Lectores en la España del siglo XVI y XVII, Madrid, 1976

¹⁸⁸ Martín González, J.J., "Bibliotecas de artistas: Una aplicación de la estadística" en Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Academia, 61, Madrid, 1985, pp. 125-143. Un ambicioso y completo estudio bibliográfico sobre las bibliotecas de artistas en Soler i Fabregat, R., "Libros de arte en bibliotecas de artistas españoles (Siglos XVI-XVIII): Aproximación y bibliografía" en Locus Amoenus, UAB, 1, 1995, pp. 145-164

en la que el grabado tendría un gran protagonismo¹⁸⁹, hasta tal punto que el mismo autor indica que en el campo de la pintura, las ilustraciones de los libros han hecho mucho más por la propagación de una forma de cultura general que los textos, aduciendo que el esquema bipartito que se observa en algunas composiciones de Antonio del Castillo y Murillo reflejan un claro paralelismo con el de las estampas que aparecen en los libros ilustrados¹⁹⁰. Esta cultura simbólica se instruía de los libros más variados y de las estampas más diversas¹⁹¹. Nosotros hemos intentado una primera aproximación para reconstruir tanto los libros como los grabados que atesoraron y utilizaron la gran mayoría de los artistas. Nuestras investigaciones se fundamentan en dos aspectos principales; Primeramente en los inventarios de bienes y testamentos de determinados artistas y por otro las estampas que en mayor número hemos identificado en sus composiciones. No obstante hay que tener en cuenta la provisionalidad de estos datos y que, además, cualquier posible elemento gráfico, podría ser empleado por el artista, pues, como indica Palomino a propósito de Cano éste se valía "de las

¹ Gállego, J., Visión y símbolos en la pintura española del siglo de Oro, Madrid, 1972

¹⁹⁰ Ibidem, pp. 36-37

¹⁹¹ Como ejemplo de un obrador de pintor repleto de estampas citar las 4.105 que se anotan en el inventario de bienes del pintor madrileño Jerónimo de Ezquerro entre las que se anotan se encuentran estampas de: Martin de Vos, Durero, Lebrum, Perelle, Potré, Tenniers, Tempesta, Bloemaert, Salvatore Rosa, Carlo Maratta, Rubens y Veronés. Cfr. Mercedes Agulló y Cobo; "El pintor madrileño Jerónimo de Ezquerro" en Villa de Madrid, Madrid, 93, 1987, pp. 3-24. Otro ejemplo de abundancia de estampas la ofrece el inventario de Bartolomé Pérez, entre las que se encuentran las de Rubens y Van Dick. Cfr. Peter Cherry; "New documents for Bartolomé Pérez" en Apollo, n. 397, March, 1995, pp. 43-48

estampillas más inútiles, aunque fueran de unas coplas"¹⁹². En el caso de Zurbarán, por ejemplo, unos naipes de baraja alemana de 1535, grabados por Hans Schäufelein, sirvieron para configurar su David de colección particular madrileña¹⁹³.

Dentro ya del campo de las Bibliotecas de artistas, y hablando en términos generales, lo que destaca a primera vista en ellos es el gran número de libros religiosos, especialmente vidas de santos y libros de oraciones. En el ámbito artístico destacan casi siempre los libros clásicos de arquitectura: el Vignola¹⁹⁴, Vitrubio¹⁹⁵, Serlio¹⁹⁶, Labaco¹⁹⁷. De perspectiva, el Marolois¹⁹⁸ con estampas de Vredeman de Vries.

Dentro del campo de la tratadística encontramos el Carducho¹⁹⁹ y el Butrón²⁰⁰, no apareciendo en cambio el Arte de la Pintura de

¹ Palomino, A.; Museo Pictórico..., Opus Cit., 1947, p. 988

¹⁹³ Navarrete Prieto, B.; "Otras Fuentes grabadas utilizadas por Francisco de Zurbarán" en Archivo Español de Arte, 268, 1994, p. 364, fig. 7-8

¹⁹⁴ Vignola, J.B., Regole delli cinque ordini d'architettura, 1562

¹⁹⁵ Vitrubio, De architectura libri decem, Alcalá de Henares, 1582

¹⁹⁶ Serlio, S.; Tercero y quarto libro de architectura, Toledo, Juan de Ayala, 1552. Se cita la edición española la italiana se publica en Venecia, 1537 y ss.

¹⁹⁷ Labacco; Libro appartenente all'Architettura, Roma, 1552

¹⁹⁸ Marolois, S.; Architectura—Opera, Amsterodani, 1647/Opticae sive Perspectivae, Amsterodani, 1633/Artis muniendi, sive fortificationis, Amsteronadi, 1644/Mathematicum Opus, Amsterodani, 1633

¹⁹⁹ Carducho, V.; Dialogos de la Pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modelos y diferencias, Madrid, 1633

²⁰⁰ Butrón, J.; Discursos Apologeticos en que se defiende la ingenuidad del Arte de la Pintura, Madrid, 1626

Pacheco. El Vasari²⁰¹ aparece en algunas ocasiones, pero sobre todo lo que destaca en la casi totalidad de los inventarios es la obra de "Alberto" como se le denomina al genial maestro de Nüremberg Alberto Durero, que tanto en sus estampas, como en su Simetría²⁰², está omnipresente. También en ocasiones aparecen las estampas de "Lucas", como se denomina a Lucas de Leyden. Especial interés tienen también las estampas de Antonio Tempesta, que se encuentran en numerosas ocasiones, y sobre todo las de sus series de emperadores a caballo que de tanta utilidad fueron a numerosos pintores.

Otro apartado que no debe olvidarse es el de la presencia en las bibliotecas de los artistas de la literatura emblemática. Algunos pintores como Vasco Pereira conservaron en sus bibliotecas los Emblemas de Alciato. En Andalucía además se editaron varias obras de este carácter, que tuvieron importante circulación y que han sido utilizadas como elementos de inspiración por algunos pintores. El caso de Juan Francisco de Villava es bien evidente. En 1613 publica en Baeza sus Empresas espirituales y morales, y como señaló Gállego²⁰³, parece evidente que Valdés Leal utilizó la empresa del Verbo Encarnado (Inclinata Levat) para su Finis Gloríae Mundi. Posteriormente se han seguido

¹ Vasari, G.; Le vite, Firenze, 1550

²⁰² Durero, A.; Della Simmetria dei Corpi Humani, Venecia, 1591. Para la presencia de Durero en Luis de Carvajal ver su inventario de bienes. Cfr. J.L. Barrio Moya; "El pintor Luis de Carvajal y el inventario de sus bienes" en Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid, 1982, pp. 414-420

²⁰³ Gállego, J., Visión y Símbolos..., Opus Cit., 1972, pp. 96 y ss. Para la relación de Villava y Valdés, Cfr. Manuel Pérez Lozano, "La emblemática andaluza: Las "empresas" de Villava en la obra de Valdés Leal" en Lecturas de Historia del Arte, II, Vitoria, 1990, pp. 343-348

relacionando empresas de Villava con la obra de Valdés, lo que parece indicar un conocimiento directo de la obra, que debía tener en su biblioteca o en la de Miguel de Mañara. Dentro de la literatura emblemática, también hemos identificado en algunas bibliotecas los famosos emblemas de Otto Vaenius, que debieron circular bastante, tanto en Andalucía como en Hispanoamérica. La obra en su primera edición de 1607 fue titulada Quinti Horati Flacci Emblemata y fue publicada por la imprenta J. Verdussen. Vaenius dibujó los emblemas que correspondían a los fragmentos horacianos elegidos y los grabó su hermano Gisbert (1558-1628)²⁰⁴. La influencia de esta obra ya fue apuntada para los azulejos del convento franciscano de San Salvador de Bahía de Brasil. Nosotros identificamos igualmente el empleo de una de sus estampas por parte del obrador de Zurbarán para el Nephtalí de su serie de los Hijos de Jacob que se conserva en la ex-casa de los Muñecos de Puebla²⁰⁵ (Fig. 410-411).

También dentro de la emblemática podemos advertir el eco que produjeron los emblemas de Solórzano, pues como señaló González de Zárate²⁰⁶, es evidente que Lucas Valdés realizó su fresco del

²⁰⁴ Sebastián, S.; "Theatro moral de la vida humana, de Otto Vaenius. Lectura y significado de los emblemas" en Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar, XIV, 1983, pp. 7-92. El éxito de esta obra fue tan grande que la misma imprenta sacó a la luz otra edición con versos en holandés y francés parafraseando los modelos de Horacio y un texto breve de Vaenius que completaba la explicación iconográfica del emblema. La versión española se hizo sobre el citado libro francés con el título; Theatro Moral de toda la philosophia de los antiguos y modernos, con el Euchiridion de Epicreto, Bruselas, 1669-72 por el impresor Foppens. Se reeditó en 1682, 1701, 1733. Además del citado artículo de Sebastián véase; Gerards-Nelissen, I.; "Otto van Veen's Emblemata Horatiana" en Semiotus, 5, 1971, pp. 20-63

²⁰⁵ Cat. Zurbarán. Las Doce Tribus... Opus Cit., 1995, p. 60

²⁰⁶ González de Zárate, J.M., "Del emblema al emblema: Consideraciones sobre los aspectos emblemáticos y las artes. Un ejemplo a través de la pintura de Lucas Valdés" en Archivo

Hospital de los Venerables Carlos II ofreciendo su carro a un sacerdote siguiendo el emblema IX, donde se narra un suceso del siglo XIII que le ocurrió al fundador de la Casa Real de los Habsburgo, el conde Rodolfo, que al ver a un sacerdote andando con el Santísimo, le cedió su caballo. El paralelo además de iconográfico es formal, pues en la obra de Lucas Valdés de 1685 se observa a un paje ataviado con la misma ropa que aparece en el emblema de Juan Solórzano de 1653. También la famosa obra de Rubens sigue esta misma composición. Además este fresco y el modelo del emblema, evidencian el respeto que había de tenersele al estamento eclesiástico, que quedaba representado en los frescos de la Iglesia de los Venerables. En el caso aludido es Carlos II, el rey que gobernaba cuando se pinta la iglesia, el que realizaba la cortesía, teniendo como modelo el citado emblema. Esto es otra prueba de que o bien Lucas Valdés disponía de los Emblemas Regio-Políticos de Solórzano o se los proporcionaron los Sacerdotes, para así exaltar el respeto a su estamento.

Pero, sobre todo, las bibliotecas de artistas están repletas de libros religiosos; vidas de santos, Biblias ilustradas, Flos Sanctorum y manuales de ascética y moral. Para el P. Ceballos, esto nos indica que bastantes artistas no se contentaban con las indicaciones de sus comitentes ni con las estampas, sino que procuraban instruirse por sí mismos acerca de los asuntos religiosos que tenían que pintar²⁰⁷.

Español de Arte, 255, 1991, p. 393-396

²⁰⁷ Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, A.; "La literatura ascética y la retórica cristiana reflejados en el arte de la Edad moderna: el tema de la soledad de la Virgen en la plástica española" en Lecturas de Historia del Arte, II, Vitoria, 1990, pp. 80-90.

Entre las vidas de santos destacan la de Santa Catalina de Siena²⁰⁸, San Benito²⁰⁹ y San Ignacio de Loyola²¹⁰. Dentro de los libros que se dedican a narraciones evangélicas las Imágenes de la Historia Evangélica del Padre Nadal constituyeron fuentes preciosísimas para gran parte de los artistas del siglo de Oro como hemos visto²¹¹.

Todo esto hace que el pintor disponga de un buen número de imágenes que resuelvan sus problemas compositivos y por otro lado enseñan a los artistas a conocer composiciones famosas y obras importantes, sin tener que realizar el viaje de estudios que tantas veces se ha señalado como necesario para la formación del artista. Palomino era consciente de ello y afirma sobre esto lo siguiente:

"Y es el caso, que los extranjeros no quieren conceder en esta arte el laurel de la fama a ningún español, si no ha pasado por las aduanas de Italia: sin advertir, que Italia se ha transferido a España en las estatuas, pinturas eminentes, estampas y libros"²¹².

²⁰⁸ Vita, mors, gesta et miracula...B. Catharinae senensis virginis ssmae ord. Praedicatorum vita ac miracula selectiora formis aeneis expressa, Parisiis, 1607, Apud Joannem Le Clerc.

²⁰⁹ Vita et Miracula Sanctissimi Patris Benedicti, Aliprando Capriolo fecit, Bernardinus Passarus invent., 1579

²¹⁰ Vita Beati P. Ignatii Loiolae, Societatis Iesu Fundatoris, Romae, 1609

²¹¹ Véase Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, A., "Las Imágenes de la Historia Evangélica del Padre Jerónimo Nadal en el marco del Jesuitismo y la Contrarreforma" en Traza y Baza, 5, 1974, pp. 77-95. Para la presencia de libros religiosos y vidas de Santos ver el inventario de Felipe Gómez de Valencia; Cfr. Ana María Castañeda Becerra, "Aportaciones documentales en torno a un pintor seiscentista granadino: Felipe Gómez de Valencia" en Cuadernos de Arte, Universidad de Granada, XX, 1989

²¹² Palomino, A.; Museo Pictórico..., Opus cit., 1947, p. 1032

En este punto es conveniente advertir que en artistas como Vicente Macip o Francisco Ribalta que frecuentemente habían sido estudiados suponiéndoles un viaje a Italia, la crítica más reciente ha demostrado que sus componentes italianos les han llegado precisamente a través de estampas, libros y "pinturas eminentes"²¹³.

Pasando al estudio de las Bibliotecas de los artistas, primeramente analizaremos aquellas que o bien por sus inventarios o a través de los testamentos hemos podido reconstruir, intentando después establecer las hipotéticas bibliotecas de algunos otros artistas a través de las fuentes gráficas que se descubren analizando formalmente sus obras.

En 1609 se inventarían en Sevilla los bienes del pintor Vasco Pereira²¹⁴. Entre ellos destaca la gran cantidad de libros que dicho pintor poseía: en total doscientos treinta y una obras con doscientos cincuenta y dos volúmenes. Sobre todo llama la atención el gran número de libros religiosos: 214 volúmenes, entre ellos tres Flos Sanctorum, además de Vidas de Santos como la vida de Santa Leocadia, Santa Teresa de Jesús, San Francisco

²¹³ Una nueva visión de los Ribalta y sus fuentes en; Benito Doménech, F., Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo, Museo del Prado, Madrid, 1988 y en colaboración con José Luis Galdón; The Paintings of Ribalta, New York, 1988. Sobre Macip y la evidencia de no viajar a Italia véase; Benito Doménech, F., "Fuentes icónicas empleadas por Vicente Macip y Joan de Joanes en sus cuadros del Prado y otras pinturas" en Boletín del Museo del Prado, 32, 1993, pp. 11-24. También Benito Doménech, F. y Galdón, J.L., Vicente Macip, Cat. Exp., Valencia, 1997

²¹⁴ Serrera, J.M.; "Vasco Pereira: Un pintor portugués en la Sevilla del último tercio del siglo XVI" en Archivo Hispalense, 1987, 213, pp. 197-239. El documento de Pereira se halla en el Archivo de Protocolos de Sevilla; 1609, Oficio 1, lib. 3, fol. 1294. Un análisis de la Biblioteca de Vasco Pereira en; Fernández López, J.; Programas iconográficos..., Opus Cit., 1991, pp. 33-42. Aquí se identifican algunos de los volúmenes de la Biblioteca de Vasco Pereira.

Javier, San Ignacio de Loyola, San Juan de Dios y San Luis Beltrán. Con respecto a la vida de Cristo contó con dos de los cuatro tomos de La Vida de Christo Nuestro Señor de Fray Cristóbal de Fonseca.

Sorprende la carencia absoluta de obras de la literatura artística; en cambio hay una gran presencia de estampas, que se encontraban en doce volúmenes, además de "dos pasiones pequeñas una de Lucas y otra de albrit" que corrobora lo dicho, pues corresponden evidentemente a Lucas de Leyden y a Alberto Durero, en su Pequeña Pasión. Además se inventarían dos libros de "ruinas de roma" y diferentes estampas grabadas "en cantidad de dos mil e cuarenta e siete, chicas e grandes...".

Sobre Francisco Pacheco, algunos autores como Fernández López han intentado reconstruir su hipotética biblioteca a través del Arte de la Pintura, pero además de esta fuente indudable, tenemos sus capitulaciones matrimoniales, donde, en 1593, aparece el inventario de sus bienes, y su testamento de 1639. En ambas fuentes documentales se recogen estampas y modelos.

En sus capitulaciones matrimoniales²¹⁵ aparecen; "Diez papeles de estampas grandes, la conversión de San Pablo, el Sacramento, San Rafael, Santa Justa, Asunción de Nuestra Señora, el convite de los dioses, San Lorenzo, el Salvador, la Mujer adúltera e otros mas que son Cristo vivo de Miguel Angel y dos Papas de Paulo Veronese que valen 54 reales. Un libro de estampas de Alberto y de Lucas y otros que valen 90 reales mas veinte y dos papeles de Italia de diferentes cosas que valen 123 reales...".

²¹⁵ López Martínez, C., Desde Jerónimo Hernández a Martínez Montañés, Sevilla, 1929, pp. 180-182

Algunas de estas estampas, como la del Sacramento pueden ser las estampadas por Raimondi sobre composición de Rafael de sus frescos del Vaticano, y el Convite de los Dioses también puede relacionarse con la obra de Rafael de la Farnesina²¹⁶.

Entre los libros que se hallan citados en el mismo inventario se encuentran los tratados artísticos: El Vignola en francés, dos libros de pintura y el Vasari, tasándose todos en 66 reales. En el testamento del artista de 1639²¹⁷ declaraba en una de sus voluntades que "todos los papeles de estampa y de mano mios y ajenos, se vendan de la misma suerte, reservando los que la dha D^a María del Paramo mi muxer quisiera dar a nos. hijos o quien lo pareciese".

Con respecto al Arte de la Pintura es indudable que muchas de las estampas que aparecen comentadas eran bien conocidas y quizás poseidas por nuestro artista. Entre las más citadas se encuentran las Imágenes de la Historia Evangélica del Padre Nadal, punto de referencia continuo para seguir correctamente los asuntos sagrados y cumplir así con la verdad histórica, exigencia del concilio de Trento. Otro grabador que aparece citado en varias ocasiones es Cornelis Cort de quien incluso llega a describir varias estampas, como el Nacimiento de la Virgen (Fig. 82) o la Presentación de la Virgen en el templo. En esta última la Virgen había sido representada con desacierto, así como el pobre que aparece de espaldas, confesando Pacheco que

²¹⁶ Silva Maroto, M.P., "Rafael y la Pintura española del siglo XVII" en Tiempo y Espacio en el Arte; Homenaje al Profesor Antonio Bonet Correa, Madrid, 1994, pp. 867-900

²¹⁷ Salazar, C.; "El testamento de Francisco Pacheco" en Archivo Español de Arte y Arqueología, 11, 1928, pp. 155-160

esa estampa era muy utilizada; "porque deste papel se valen muchos pintores"²¹⁸. Falta de decoro veía también la estampa de Agostino Carracci sobre composición de Tintoretto de San Antonio Abad de 1582 (Fig. XVIII), ya que según Pacheco en ella se representa "el Santo, todo desnudo, ya anciano, mirando al cielo, en que se le aparece Cristo (aunque no lo parece, por estar con túnica y manto sin señales de llagas)"²¹⁹.

Alberto Durero, que también es punto de referencia iconográfica aunque cuestionado, a veces, es un ejemplo a seguir en varios casos como en el Encuentro de San Joaquín y Santa Ana. En la imagen de San Juan Evangelista nos dice, sin embargo Pacheco: "No sé que movió al gran Alberto Durero a pintarlo mozo en su Apocalipsis"²²⁰.

Antonio Tempesta también es conocido por Pacheco, y sus caballos al igual que los de Stradano, aparecen también citados en su libro.

Con respecto a los libros y tratados artísticos que Pacheco cita en su Arte²²¹ y que pudo poseer destacan en primer lugar los dedicados a iconografía y entre ellos la obra de Gabriele Paleotti²²² y la de Johannes Molano²²³. Todas estas obras

²¹⁸ Pacheco, F., Opus cit., 1990, p. 584

²¹⁹ Ibidem, p. 690

²²⁰ Ibidem, p. 672

²²¹ Son varios los autores que se han dedicado a estudiar la hipotética biblioteca de Pacheco a través del Arte de la Pintura. Las aportaciones más significativas las han realizado; B.Bassegoda I Hugas; "La Biblioteca de Pacheco" en el Arte de la Pintura, Edición crítica anotada, Cátedra, Madrid, 1990, pp. 32-36. Posteriormente véase José Fernández López; Programas..., Opus Cit., 1991, pp. 42-61

²²² Paleotti, G.; Discorso intorno le immagini sacre e profane, Bologna, 1582

son utilizadas por Pacheco como apoyo para justificar la correcta realización de los asuntos. Entre las citas que aparecen en el Arte hay que advertir que muchas han sido tomadas de otros autores, lo que asegura que esos libros son conocidos sólo de segunda mano y no por su posesión. En el exhaustivo estudio y edición crítica del Arte de la Pintura de Bassegoda i Hugas se pone esto de manifiesto, apurando incluso las fuentes exactas de éstas obras y la validez de las citas eruditas que Pacheco continuamente intercala. Entre los libros dedicados a la tratadística aparece el De Pintura de Alberti y el Dialogo della Pittura de Ludovico Dolce. Conocía también las Vite del Vasari, así como De varia commesuración de Arfe, los Discursos Apoloqéticos de Butrón y los Diálogos de la Pintura de Carducho que tanto mal le causaron, ya que, en una carta que envía Pacheco al pintor vallisoletano Diego Valentín Díaz, refiriéndose al libro de Carducho, publicado en 1633, confiesa que éste último se había adelantado y que "no hay seguridad en esta vida ni aún en los mayores amigos". Con respecto a los libros de perspectiva entre otros aparece citada la obra de Vredeman de Vries²²⁴.

De los libros religiosos y vidas de santos el número es infinito y sus citas son continuas, pero entre todos destacamos la Vida de Cristo de Cristóbal de Fonseca, la Historia de la Virgen María de Cristóbal de Castro o las guías espirituales de Fray Luis de Granada, Memorial de la vida Cristiana, Adiciones al memorial de la vida cristiana y el Libro de oración y meditación. Dentro de las vidas de la Virgen Pacheco

²²³ Molano, J.; De picturis et imaginibus sacris, Lovaina, 1570

²²⁴ Vredeman de Vries, H., Perspectiva, id est celeberrima ars..., La Haya, 1604-1605

cita con frecuencia las estampas del Padre Pinelli que sin duda conocería²²⁵.

Las vidas de santos también están presentes en el Arte y entre las que aparecen citadas destacaremos la del Padre Jesuita Andrés Lucas; Vida de San Ignacio de Loyola. Patriarca y fundador de la compañía, Granada, 1633 o la que realizó el Padre Ribadeneyra sobre San Ignacio de Loyola con estampas de Cornellis Galle en 1610²²⁶. Por otro lado el conocimiento de la Biblia por Pacheco es absoluto y continuamente está apoyándose en las Sagradas Escrituras como punto de referencia. Finalmente resaltar algunos libros de viajes entre los que cabe destacar la obra de González Gallardo; Viaje de Gerusalem, Sevilla, 1605 o la obra de Cristiano Adricomio; Breve descripción de la ciudad de Jerusalem.

Como hemos indicado anteriormente, el que estos libros aparezcan citados no implica su posesión, pero si parece seguro que conociera más directamente los que aparecen mencionados en repetidas ocasiones.

Otro punto interesante es el apuntar como en su obra se advierte la utilización de algunas estampas que no aparecen mencionadas en su tratado. Ejemplos concretos se hallan en los grabados de Jacob Matham que sin duda poseyó como se adivina en la Santa Catalina de la Iglesia de San Andrés de Sevilla, (Fig. 202-203) realizada sobre una estampa de éste grabador sobre composición de Abraham Bloemaert, o el caso del Martirio de San

²²⁵ Pinelli, L., Vita della sacratissima Vergine, Nápoles, 1594

²²⁶ Vita Beati Patris Ignatii Loyolae religionis Societatus Iesu Fundatoris ad vivum expressa ex ea quam P. Petrus Ribadeneyra eiusdem societatis theologus, Amberes, 1610

Sebastián que aparece al fondo del cuadro de San Sebastián atendido por Santa Irene que se hallaba en el Hospital de Alcalá de Guadaira y que fue realizado siguiendo la composición de Hans van Aachen²²⁷ (Fig. 431-432). Los grabados de Cornelis Cort, que ya hemos visto lo conocidos que fueron para Pacheco, aparecen frecuentemente en diferentes obras del artista, seleccionando de ellos aquellos asuntos que considera más adecuados y convenientes²²⁸.

De todo lo expuesto se deduce lo variada en fuentes gráficas que podría haber sido la biblioteca de Pacheco y sobre todo su nivel cultural, bastante alto en comparación al resto de sus colegas, pero sobre todo su completa relación con el medio jesuítico del momento.

Un ejemplo de pequeña biblioteca en la que se halla lo mínimo necesario para llevar a cabo el oficio es la que poseía el platero Juan de Arfe²²⁹. El 2 de abril de 1603 inventarián sus bienes en Madrid y entre los veintidos volúmenes de que constaba su librería se destaca una Biblia stampada, sin duda instrumento utilísimo ya que en sus custodias se adivinan elementos tomados de Biblias editadas en Lyon y Venecia a fines del XVI. Entre los libros de arquitectura se destacan los de Vitrubio, Vignola, Serlio y Lábaco, pero sobre todo es importante la presencia del

²²⁷ Valdivieso-Serrera, Pintura Sevillana del Primer tercio del siglo XVII, Madrid, 1985, p. 102. Posteriormente véase Lubomir Koněčný, "Una ojeada en la cárcel dorada del maestro Pacheco" en Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar, XXVII, 1987, pp. 17-25

²²⁸ Sobre los grabados de Cornelis Cort y la pintura andaluza dedicamos un capítulo aparte.

²²⁹ García Chico, E.; Documentos para el estudio del arte en Castilla. Plateros de los siglos XVI, XVII y XVIII, Valladolid, 1963, p. 55

libro sobre orfebrería de Benvenuto Cellini¹ tan directamente relacionado con su oficio.

Un poco más abundante resultaba la biblioteca de Jerónimo Hernández, compuesta de sesenta libros "grandes e pequeños de Toscano y latín y trescientos y cinquenta papeles de estampas"²³¹. Lo que llama la atención es la presencia de libros en toscano, lo que hace pensar en el conocimiento de esta lengua por parte del escultor. Desgraciadamente no conocemos pormenorizadamente el título de cada uno y solo hemos de conformarnos con su número.

Un poco más preciso es el inventario de Andrés de Ocampo²³² que data de 1623 donde se anotan: "Un cajón grande con doscientas y treynta dos estampas medianas y con treinta rollos de traças todos del dicho cajón y cantidad de dibujos de manos y rasguños de traças, Sebastiano de Arquitectura otro de perspectiva de Daniel Barbaro. Otros quatro libros de arquitectura de Palladio. Otro libro de perspectiva de Viñola. Otro de Alberto Durero de medidas. Un libro de estampas y dibujos de mano".

Como vemos aparecen libros de gran importancia para un escultor como Ocampo que a veces trabaja en retablos y en las que el conocimiento de perspectiva y arquitectura era bien importante. Entre ellos mencionaremos el Daniel Barbaro, obra

¹ Cellini, B.; Due trattati dell'oreficeria e della scultura, Firenze, 1568

²³¹ López Martínez, C.; Desde Jerónimo Hernández..., Opus Cit., 1929, p. 252

²³² VV.AA.; Documentos para la historia del Arte de Andalucía, Sevilla, 1930, T. II, pp. 43-49

importante para la practica de la perspectiva²³³, así como la obra de Durero que aparece como "de medidas" y que sin duda es su Simetría, comentada ya al principio de este estudio.

Otros artistas de los que disponemos de documentación revelan un corto número de libros en su haber, pero sin embargo poseían una gran cantidad de estampas. Entre estos se encuentra el pintor Francisco Polanco en cuyo inventario de bienes aparecen cien estampas de papel²³⁴ o Matías de Arteaga que poseía "cinco libros de arquitectura, tres libros de Flos Sanctorum, dos libros de estampas, cien estampas de diferentes dibujos y retratos..."²³⁵.

De diferente porte, por su variado y sobre todo curioso, contenido fue la biblioteca que poseyó Diego Velázquez, pues se adivina en ella a un hombre culto preocupado por las más diversas e insolitas materias. Palomino, siguiendo a Juan de Alfaro, nos adelantó ya los intereses literarios del pintor diciéndonos: "Exercitábase en la lección de varios autores que han escrito de la Pintura elegantes preceptos; inquiría en Alberto Durero la Symetría del cuerpo humano; en Andrés Bexalio, la Anatomía; en Juan Bautista Porta la Fisonomía; la perspectiva en Daniel Barbaro; la geometría en Euclides; la arithemética en Moya; la arquitectura en Vitrubio y el Viñola y otros autores en quien con sollicitud de abeja, escogía ingeniosamente para su uso y para provecho de la posteridad lo más conveniente y perfecto;

¹ Barbaro, D., Pratica della prospettiva, Venecia, 1569

²³⁴ Cuellar Contreras, F.; "Testamento e inventario de Francisco Polanco" en Revista de Arte Sevillano, 1, 1982, pp. 41-43

²³⁵ Kinkead, D.T.; "Tres documentos nuevos del pintor don Matías de Arteaga y Alfaro" en Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid, 1981, pp. 345-358

La nobleza de la pintura examinaba en Romano Alberto, escrita a instancia de la academia romana y venerable hermandad del glorioso evangelista San Lucas; Con la idea que escribió Federico Zuccaro de los pintores ilustraba la suya , y adornaba con los preceptos de Juan Bautista Armeni. Y al ejecutarlos con presteza y brevedad, aprehendía en Miguel Angel Viondo. El Vasari le animaba con las vidas de los pintores ilustres, y el Riposo de Rafael Borghini, le constituía erudito pintor. Adornóse también con la noticia de Sagradas y Humanas letras...Era también familiar y amigo de los Poetas y de los oradores, porque de semejantes ingenios recibía ornamento grande para sus composiciones²³⁶.

Lo más curioso de esta importante fuente es el cotejo de las obras que Palomino cita con las de su biblioteca²³⁷, encontrando bastantes coincidencias en torno a los títulos. De los 151 ejemplares, sorprende la casi total ausencia de libros religiosos: solo dos, y entre ellos una Biblia ilustrada; De Figurarum Biblie. Jamot señaló como fuente para su famosa obra de Las Lanzas²³⁸ la utilización por parte de Velázquez de la estampa de Abraham y Melquisedec grabada por Bernard Salomon y perteneciente a los Quadrins historiques de la Biblie, publicada en Lyon en 1553.

Otras obras que encontramos en su biblioteca y que bien

²³⁶ Palomino, A., Opus Cit., ed. 1947, pp. 894-895

²³⁷ Sánchez Cantón, F.J.; "La librería de Velázquez" en Homenaje a Menéndez Pidal, T.III, Madrid, 1925, pp. 379-406

²³⁸ Jamot; "Shakespeare et Velasquez" en Gazette des Beaux Arts, 1934, p. 122. La precisión fue hecha por Fernando de Arteaga en 1920 véase Sánchez Cantón, F.J.; La espiritualidad de Velázquez, Oviedo, 1943, p. 18. Posteriormente véase Angulo Iñiguez, D.; Velázquez. Como compuso sus principales cuadros, Sevilla, 1947, p. 37

pudieran haber servido como fuente, sobre todo para sus retratos ecuestres, es la obra El modo de andar a caballo que aparece citada y que puede identificarse con la obra de Federico Grisoni; Ordine di Cavalcare, Venecia, 1552²³⁹. Otra obra que se encuentra en relación con sus retratos ecuestres y que fue estudiada por Soria en este sentido fue la de los Emperadores Romanos que puede relacionarse con la obra de Iacobi Stradanus: Imperatorum romanorum, omnium orientalium et occidentalium imagines..., publicada en 1559 con grabados en madera²⁴⁰.

También aparecen entre los libros de Velázquez la Simetría de Durero que aparecía citada por Palomino, así como un libro grande y otro pequeño de estampas y libros de plantas de arquitectura de los cinco ordenes. Aparte de otras obras como la Iconología de Ripa o el Serlio de Arquitectura, que también aparece, Velázquez prestó especial interés a los libros de viaje, de astrología, artes adivinatorias, matemáticas, medicina, arquitectura militar y arqueología.

Bastante numerosa también aunque de contenido diferente pudo ser la biblioteca de Murillo que pasó a poder de su hijo el Canónigo Gaspar Esteban Murillo y por quien podemos conocer la biblioteca de su padre. El hijo del pintor otorga testamento el 30 de abril de 1709. Para cumplir la disposición testamentaria se sacaron a subasta los bienes a los pobres. El acreditado librero Bartolomé de Vargas fue quien apreció y tasó los libros. En total 577 ejemplares entre los que abundaban los religiosos

²³⁹ La traducción castellana de esta obra fue publicada en 1567; Reglas de la brida y fue traducida por Antonio Flores de Benavides.

²⁴⁰ Soria, M.S.; "Las lanzas y los retratos ecuestres de Velázquez" en Archivo Español de Arte, 106, 1954, pp. 93-108

que pertenecerían al propio Gaspar Esteban.

En lo que a nosotros nos interesa, destaca la presencia de libros ilustrados entre los que sobresale el Babaria Sancta et piadosa de Radero que sabemos fue utilizado por su padre en varias ocasiones²⁴¹ como estudiaremos (Fig. 459-463). Otras obras que aparecen en el inventario y que pudieron servir a Murillo para configurar espacialmente sus obras son las de Marolois como De Perspectiva o el Artis Muniendi anteriormente citados. De interés también son los Exercicios de San Ignacio o los Emblemata Oratiana que aparecen tasados en 24 reales, precio realmente alto y que nos indica lo valoradas que por aquel tiempo eran las estampas de Otto Vaenius. También aparecen libros de antigüedades como el Bosardi: Antiquitate Romanorum, o libros de viaje como la Descripción de la India Oriental. En cuanto a tratados, destaca el Vignola en italiano y los Dialogos de la Pintura de Carducho, así como el Vitrubio.

De embleática, las Empresas Políticas de Saavedra Fajardo²⁴². Pero sobre todo lo que abunda, como antes hemos dicho, es la presencia de libros religiosos, entre los que cabe destacar varias Vidas de Santos; Flos Sanctorum y alguna Biblia Sacra

²⁴¹ Para la biblioteca de Murillo véase Montoto, S., "La biblioteca de Murillo" en Bibliografía Hispánica, T.II, 1946, pp. 464-479. Para la Bavaria Sancta, Cfr. Guerrero Lovillo, J., "Los grabados que inspiraron la Santa Isabel de Murillo" en Archivo Español de Arte, 100, 1952, pp. 323-330. El tema había sido ya señalado por Standish.

El título completo de la obra es: Bavaria Sancta, Maximiliani sereniss. Principis Imperii Comitum Palatini Rheni utriusque Bav. Ducis auspiciis capta, descripta eidemque nuncupata a Matheo Radero de Societ. Jesu. Raphael Sadeler Antuerpianus Sreniss. Maximil. Calcographus Tabulis aeris expressit, et venum exposuit, Monaci, 1614-15 in folio. Véase el influjo de esta obra en el capítulo correspondiente.

²⁴² Saavedra Fajardo, D.; Idea de un Príncipe político Christiano representada en cien Empresas, 1640

antigua, también aparecen libros de derecho, historia de América y navegación.

Por otro lado parece seguro que Murillo hubo de conocer -y quizás poseer- cierto número de estampas que se adivinan a través de sus obras. Así en su juventud, época de formación, se revela el empleo de las estampas de Cornelis Cort, sobre todo a través de la famosa Anunciación con Profetas (Fig. 61) según composición de Federico Zuccaro. Posteriormente en los modelos de Murillo se adivina el uso de grabados de Jacob Matham sobre composiciones de Bloemaert, además del uso de las composiciones de pintores de la escuela de Praga como Spranger, que son importantísimos a la hora de entender su evolución. Otras composiciones que sabemos positivamente que utilizó y que por tanto hubo de poseer en su obrador fueron las de Rubens que, como para gran parte de los pintores de la segunda mitad del XVII, supusieron una gran ayuda.

El caso de Zurbarán, es sintomático para estudiar como determinados grabadores se repiten una y otra vez en su obra, confirmando por ello, la presencia de las estampas de estos autores en su obrador. En este sentido conviene tener presente que sobre todo poseyó las estampas de Philippe Galle sobre composición de Maarten van Heemskerck, que relatan pasajes del Antiguo Testamento, así como de los Hechos de los Apóstoles.

También conocía la serie de Pozos, de Vredeman de Vries grabadas por Philippe Galle, como hemos señalado en varias ocasiones²⁴³ (Fig. 380 y ss.).

Pero sobre todo Zurbarán tuvo a la mano las estampas de Durero

²⁴³ Sobre Philippe Galle y Zurbarán véase; Navarrete Prieto, B., "Otras Fuentes grabadas utilizadas por Francisco de Zurbarán" en Archivo Español de Arte, 268, 1994, pp. 359-376

de la Pequeña Pasión que utiliza muchísimas veces (Fig. 16 y ss.). En el inventario de bienes redactado a su muerte²⁴⁴ se tasan: "Doce retratos de Reyes en estampa..." y "cincuenta estampas que están en un libro...más... Doce emperadores asimismo en papel". Sabemos que Zurbarán utilizó los grabados de Tempesta y Stradanus para sus Césares Romanos a caballo²⁴⁵ (Fig. 518-519) y la presencia de estas estampas en su inventario asegura que eran de su posesión junto con las otras cincuenta estampas encuadradas.

Con respecto a libros ilustrados o puramente técnicos, podemos decir que a juzgar por la relación apuntada por Valdovinos²⁴⁶, entre el báculo del San Ambrosio del Museo de Sevilla y el grabado que aparece en la Varia Conmensuración de Juan de Arfe²⁴⁷, debió al menos manejar esta obra.

Otro artista que según Palomino poseía gran número de estampas y que las utilizaba era Alonso Cano, sirviéndose a veces incluso de unas coplas²⁴⁸. Afortunadamente podemos presentar la relación de libros, estampas y modelos que poseyó Cano, ya que por documento inédito que hemos hallado, sabemos que todas sus pertenencias contenidas en tres baúles que se habían dejado en la Cartuja de Portaceli fueron adquiridos tras su muerte por el

²⁴⁴ Caturla, M.L.; Fin y muerte de Francisco de Zurbarán, Madrid, 1964

²⁴⁵ Pemán, C.; "Miscelánea zurbaranesca. Dos Césares romanos a caballo" en Archivo Español de Arte, 146-147, 1964, pp.93-98 también Caturla, M.L.; "Otros dos Césares a caballo zurbaranescos" en Archivo Español de Arte, 150, 1965, pp. 197-202

²⁴⁶ Cruz Valdovinos, J.M., "Sobre Juan de Arfe y Francisco de Zurbarán" en Archivo Español de Arte, 1975, pp. 271-276

²⁴⁷ Arfe, J., De varia conmesuración para la escultura y arquitectura, 1585

²⁴⁸ Palomino, A., Opus cit., ed. 1947, p. 988

pintor Vicente Salvador Gómez el año de 1673²⁴⁹. En el documento no se detalla el contenido de la biblioteca y obrador de Cano pero si se indica que había modelos, papeles, estampas y dibujos de diferentes personajes y santos. Podemos conocer algunos libros de los que había en estos baúles por las citas de Vicente Salvador Gómez en su Cartilla y fundamentales reglas de pintura. En la razón de la obra se advierte al lector que al final de la Cartilla, se encontrará una tabla con los autores consultados y en la Introducción nos habla de Vasari, Aretino, Paulo Lomazo, Juan Bautista Armenini, Vicencio Carducho y entre los españoles cita a Pacheco de Sevilla, Juan de Arfe y Villafañe. También nombra al alemán Alberto Durero y a Leonardo da Vinci, diciendo que la mayoría de estas obras y otras que se detallan al final de la Cartilla, habían sido estudiadas por él y estaban en su poder. Esto es en 1674 justo un año después de comprar los libros de Cano por lo que suponemos que estas obras que citamos podían haber constituido la biblioteca de Alonso Cano con bastante probabilidad.

Pero además sabemos cual era la biblioteca de Alonso Cano por haber aparecido el inventario de bienes del pintor valenciano

²⁴⁹ Archivo del Reino de Valencia, notario Francisco Sebil, 1673. Protocolo 4519:

"Die tertio mensis marty anno MDCLXXIII Ego Vicentius Salvador et Gomez pictor valentiae habis gratis et scienter confiteor debere vobis ad modum reverendis Priori et monachi conventus et monastery virginis Maria a Portaceli absentibus est notario et stipulandi est et vestris quinquaginta libras moneta valenciae de residuo illarum sexaginta librarum ex precio et valore de tots los modelos, papers, estampes et debuxos de diferents personajes y sancts caixes y bauls del quondam Don Alonso Cano pintor de la Magestad del Rey Phelip Quart tot los qual limbiá lo dit Alonso Cano de la ciutat de Granada a la Casa hospici de la Cartuja que está situada en la presente ciudad de Valencia..." Cfr. Benito Navarrete Prieto, "Sobre Vicente Salvador Gómez y Alonso Cano: Nuevos documentos y Fuentes formales" en Ars Longa, 1996, pp. 77-82

Vicente Salvador Gómez, donde se da relación de todas las pertenencias que tenía: estampas, libros, moldes y dibujos que como hemos visto compró a Cano en 1673. El inventario de bienes que a la muerte de Vicente Salvador Gómez se realiza data de 1678²⁵⁰ y gracias a él conocemos la biblioteca que poseía, donde se encuentran sin duda los libros comprados a Cano, aproximadamente el inventario anota unos doscientos cincuenta libros²⁵¹, entre los que se encuentran tratados de pintura, arquitectura e ingeniería, libros de emblemas, libros religiosos, de historia, libros de viaje y de literatura, y sobre todo una gran cantidad de estampas:

"Cent vint estampes de papers de paisos michancers.

Doscentes quaranta estampas de paper de diferents paisets chiquets aixi de personaches com de animals terrestres y bolasts. Trenta estampes fines²⁵² de paper de diferents Sants y Santes usadas. La vida de San Agustín en vint y huit estampes fines usades. Doscentas setanta estampes entre grans y chiquets molt usades y rompudes de diferents histories y Sants y Santes. Itt. la vida de Christo en once estampes de paper comunes...Un libro con setenta estampas y dibujos".

De entre los tratados de pintura destacamos la presencia de los Dialogos de la Pintura de Carducho, el libro de Butrón,

²⁵⁰ Archivo de Protocolos del Colegio del Patriarca de Valencia, Protocolo de Manuel Ximeno, nº 8282, 9 de julio, 1678. Agradezo muy sinceramente a María José López Azorín el suministro de la presente documentación.

²⁵¹ Wethey señaló que el peso calculado de los baúles que constituían la biblioteca de Cano que se especifica en su testamento, cincuenta arrobas, sugiere una cantidad entre 200-300 volúmenes, Cfr. Wethey, H., Alonso Cano, Madrid, 1983, p. 30

²⁵² Obsérvese como siempre se diferencia la stampa fina de la ordinario o común.

Discursos apoloqéticos del nobilísimo arte de la Pintura, el tratado de Armenini²⁵³, de Alberto Durero su tratado de la Simetria y entre las vidas de artistas el Vasari.

Dentro de los tratados de arquitectura están las Medidas del Romano de Sagredo, la obra de Juan de Arfe De Arquitectura y escultura, el tratado de Alberti, anotándose que está en italiano, el de Antonio Labaco Libro appartenente all'Architettura, Roma, 1552, la obra de Viñola en italiano, la de Pietro Cattaneo, I quattro libri d'architettura, Venezia, 1554, el tratado de Sebastiano Serlio, Los Diez libros de Arquitectura de Vitrubio en Italiano y del Padre Laurencio (Fray Lorenzo de San Nicolás), el Arte y uso de la Arquitectura.

Entre los libros de emblemas están los emblemas de Covarrubias con estampas, los emblemas de Solórzano y las empresas de Ruceli en estampas.

Del interés de Cano por las estampas y papeles nos da también cuenta Jusepe Martínez diciéndonos el artista aragonés que Cano "gustaba de ver estampas y dibujos, de tal manera que, si acaso sabía de alguien que tenía alguna nueva lo iba a buscar para satisfacerse la vista".²⁵⁴

Una última aproximación a las bibliotecas de los artistas, puede hacerse por los ejemplares que aparecen pintados en sus propias obras. En este sentido un buen ejemplo está en la obra de Juan de Valdés Leal. Su biblioteca no la conocemos, pero podemos hacer mención de los libros que manejó por los títulos que constan en los lomos de las obras que aparecen en la Alegoría

²⁵³ Armenini, G.B., De' veri precetti della pittura, Ravenna, 1587

²⁵⁴ Martínez, J., Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura, Akal, Madrid, 1988, p. 193

de la Vanidad de Hartford, (Fig. LII) la Alegoría de la Salvación de York (Fig. LIII) o en el lienzo In icto oculi perteneciente a las Postrimerías de la hermandad de la Caridad (Fig. LIV).

Elizabeth Du Gué Trapier²⁵⁵ identificó en la Alegoría de la Vanidad: los Dialogos de la Pintura de Carducho, Le due regole della prospettiva de Giacomo Vignola, las Repúblicas del mundo de Fray Jerónimo Román publicado en 1595 en Salamanca, La Suma Astrológica y arte para hacer pronósticos de los tiempos (Astrología) de Nájera y La Diferencia entre lo temporal y eterno crisol de desengaños de Juan Eugenio Nieremberg S.I. publicado en 1640.

Por su parte Manuel Pérez Lozano²⁵⁶ identificó en la misma obra de Valdés la Cronología y repertorio de la razón de los tiempos publicado en Sevilla en 1585, mostrando el verso del folio octavo de la edición de 1585, donde se dibuja la figura de la máquina del mundo y sus partes. A continuación Pérez Lozano propone una errónea identificación del libro cuyo lomo aparece: "...ia de Alberto", suponiendo que sea la obra de Alberto de Sajonia; In Aristoteles octo libros physicorum, Lyon, 1534. Debe tratarse, sin embargo, de la Simetría de Alberto Durero. Ya hemos apuntado como Durero, aparece citado habitualmente en los inventarios como Alberto: además la terminación de la palabra en ia coincide plenamente con la obra del alemán, tantas veces citada de este modo en inventarios y que el propio Pacheco

²⁵⁵ Du Gué Trapier, E., Valdés Leal. Spanish Baroque painter, New York, 1960, pp. 34-35

²⁵⁶ Pérez Lozano, M., "La emblemática andaluza. Las "empresas" de Villava en la obra de Valdés Leal" en Lecturas de Historia del Arte, Vitoria, 1990, pp. 343 y ss.



Fig. LII Valdés Leal, Alegoría de la Vanidad, Hartford



Fig. LIII Valdés Leal, Alegoría de la Salvación, York

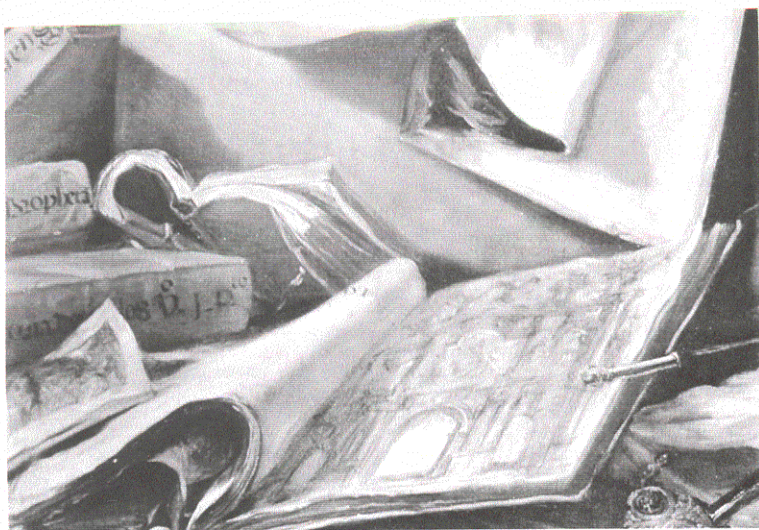


Fig. LIV Valdés Leal, In icto Oculi, Sevilla, Hospital de la Caridad, detalle



Fig. LV Theodor van Thulden, Arco Triunfal levantado en honor del Cardenal Infante Fernando, grabado sobre composición de Rubens

comenta²⁵⁷. Lozano identificó además la Obra de Agricultura de Gabriel Alonso de Herrera publicada en 1513. Aparece también un tratado de Anatomía, otro de Matemáticas quizás el de Pérez de Moya, Alcalá, 1573 y otro que en el lomo tiene escrito "Sebastiano" y es posible que sea un tomo de la obra de Serlio.

Con respecto a la Alegoría de la Salvación Trapier identificó de Fray Luis de Granada la Introducción al símbolo de la fé, Salamanca, 1588, de Savonarola; Triunfo de la Cruz, Paris, 1524, de Fray Antonio Alvarado; Arte de bien vivir y guía de los caminos del cielo, el Flos Sanctorum de Alonso de Villegas, el Devoto peregrino de Fray Antonio del Castillo, publicado en Madrid, 1656, Martín de Roa; Estado de los bienaventurados en el cielo y de Oracio Riminaldi; Destierro de Ignorancia.

Pérez Lozano además precisó los Diálogos de la conquista del espiritual y secreto reino de Dios (Diálogos del espiritual cielo), Madrid, 1595 y una obra anónima el tratado llamado El Deseoso y por otro nombre Espejo de Religiosos, Burgos, 1554.

Con todo este repertorio se demuestra la variedad de obras técnicas y religiosas de las que Valdés disponía. En la Alegoría de la Vanidad se representan libros tecnico-científicos y en la de la Salvación, religiosos. Según Pérez Lozano lo que Valdés se proponía en la Alegoría de la Salvación es una orientación bibliográfica que sirva de guía para la salvación del

²⁵⁷ Durero, A., Della Simmetria dei corpi humani, Venecia, 1591. Pacheco en su Arte de la Pintura, Opus Cit., p. 120 alude a ella como la Simetría, también se conoce como Anatomía; "El escultor...si no hace en una figura cuatro perfiles a un tiempo, no es porque los ignora, ni por defecto de l'arte, mas porque no es capaz de ello la superficie llana (y esto es de parte de la materia); y hacerlo en cuatro figuras como se ve executado en la Simetría de Alberto Durero, aún co solo los perfiles".

Cristiano.

En la obra perteneciente a las Postrimerías: In icto Oculi Trapier²⁵⁸ identificó también los libros que aparecían, entre los que sobresale la obra diseñada por Rubens: Pompa introitus honori serenissimi principis Ferdinandi Austriaci hispaniarum infantis, Antwerp, 1641, y que aparece abierta por el grabado de Theodor van Thulden del arco triunfal levantado en honor del Cardenal Infante Fernando en su entrada a Bruselas después de la Batalla de Nördlingen (Fig. LV). Otra obra que aparece apilada a la izquierda es el volúmen de Isaias de León de Castro y los Comentarios a Santo Tomás de Suárez. Otro libro en el que aparece el nombre de Plinio en el lomo pude relacionarse con la Naturalis Historiae. Con respecto al libro en cuyo lomo se lee "Historia de ...los Vº 1", puede hacer referencia a la primera parte de la obra de Prudencio de Sandoval; Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V.

Pero Valdés también poseyó en su biblioteca, o al menos le sería suministrada por los Jesuitas, la vida de San Ignacio de Loyola publicada en Roma en 1609, que utilizó para su serie de Sevilla y Lima²⁵⁹ como ya vimos (Fig. V-VIII). Asimismo se ha querido ver en la Asunción de Elias del Convento del Carmen de Córdoba, la utilización por Valdés de los équidos que aparecen en la portada del libro de Tapia y Salcedo, Exercicios de la

²⁵⁸ Du Gué Trapier, E., Opus cit., 1960, p. 58

²⁵⁹ Para las series en relación a la vida de San Ignacio de 1609 véase; Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, A., "El Pintor Valdés Leal y la Compañía" en Archivum Societatis Iesu, XXXV, 1966, pp. 242-249. Del mismo autor, "Sobre los cuadros de la vida de San Ignacio de Loyola, pintados por Valdés Leal, del Museo de Bellas Artes de Sevilla" en Archivo Español de Arte, IXL, 1969 y también "Aportación iconográfica de San Ignacio de Loyola" en Goya, 102, 1971, pp. 388-392.

gineta, Madrid, 1643, que fueron grabados por María Eugenia Beer²⁶⁰, lo que posibilita la posesión de este libro por parte del pintor sevillano. Más discutible es la relación con las Metamorfosis de Ovidio para esta obra de Valdés²⁶¹.

Otra fuente pictórica bellísima e importante para conocer los obradores de los pintores de la segunda mitad del siglo XVII y el XVIII nos la ofrecen los magistrales trampantojos que se pintan en Sevilla y Cádiz en esta época. Así curioso es el caso del pintor Marcos Correa del que la Hispanic Society cuenta con una excelente obra que muestra una tabla y clavadas la paleta de pintor, un borroncillo y una estampa. Esta última reproduce fidelísimamente una prueba de la estampa de Jacques Callot Capitano de Baroni²⁶² e incluso se puede leer parte de la inscripción que presenta este viejo desarrapado en la bandera.

Por otro lado, ejemplo de lo que fue una importante Biblioteca de artista, aunque ya dentro del siglo XVIII, es la que poseyó el pintor sevillano Domingo Martínez, que ha sido recientemente publicada²⁶³. En primer lugar lo que llama la atención es la gran cantidad de estampas, y por otro, lo especializado de los títulos de los libros, que son 39 en total, la mayoría escritos en castellano; abundan los técnicos y

²⁶⁰ Pérez Lozano, M., "Valdés Leal, el Vizconde de Cárdenas y los círculos culteranos cordobeses" en Patronos, Promotores, Mecenas y Clientes, VII Congreso del CEHA, Murcia, 1988, pp. 341-349

²⁶¹ Pérez Lozano, M., "La Asunción de Elías" de Valdés Leal: un ejemplo de culteranismo pictórico" en Apotheca, 6, 1986. vol II

²⁶² Schröder, T., Jacques Callot das gesamte Werk in Zwei Bänden, T.2, p. 1109

²⁶³ Aranda Bernal, A.M., "La Biblioteca de Domingo Martínez. El saber de un pintor sevillano del XVIII" en Atrio, 6, 1993, pp. 63-98

religiosos, sobre todo libros artísticos, tratados y libros de geometría. Destaca la carencia de libros de literatura e historia. Entre los libros religiosos poseía una Biblia ilustrada; dentro de la tratadística la Arquitectura de Alberti, la de Vignola y los Dialogos de Carducho, el Palomino y el tratado de Butrón²⁶⁴. Notable es también la presencia de la arquitectura del Padre Pozo²⁶⁵ y la perspectiva de Samuel Marolois que ya hemos visto en posesión de otros artistas.

Dentro de las estampas, entre la gran variedad, destacan las de Callot o las de anacoretas que se identifican por Aranda Bernal con las de la Sylvae Sacrae de John y Rafael Sadeler.

Un último ejemplo de biblioteca, también dentro del XVIII, es la del pintor sevillano Bernardo Germán Lorente publicada igualmente en fecha reciente²⁶⁶ y que nos suministra una preciosísima información para entender como las fuentes de la pintura sevillana de la primera mitad del XVIII, se encontraban en las estampas y libros de la anterior centuria.

En 1738 a la muerte de la esposa del artista se realiza un inventario de bienes que nos da la cifra de 30 libros y unas 600 estampas. Por desgracia no se detallan los autores de estas últimas, aunque si se precisan algunos libros. De tratadística destaca la posesión del Butrón ya citado y del Arte de la Pintura

²⁶⁴ Butrón, J.; Diseruos apoloqéticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura, que es liberal y noble de todos derechos, Madrid, 1626

²⁶⁵ Pozzo, A.; Perspectiva Pictorum et Architectorum, 1693

²⁶⁶ Quiles, F.; "En torno a las posibles fuentes utilizadas por Bernardo Germán Lorente en su pintura: Análisis de la Biblioteca y la pinacoteca de su propiedad" en Atrio, 7, 1995, pp. 31-43

de Pacheco que publicado en 1649 no habíamos encontrado anotado en ninguna biblioteca hasta ahora²⁶⁷. Sobresale la presencia de los Emblemas de Horacio que corresponden a la obra ya aludida de Otto Vaenius; Quinti Horati Flacci Emblemata, Verdussen, 1607 y cuya edición española se publicó en Bruselas en 1669-72 con el título Theatro Moral de la Vida Humana. Destaca también la presencia de libros de perspectiva y simetría; de esta última materia aparece anotado un libro sobre la simetría del hombre que bien pudiera ser la Simetría de Durero. Dentro de los libros religiosos, aparecen las Historias Sagradas de la Madre Agreda.

Con estos ejemplos se evidencia lo importante que resultan para los artistas los libros ilustrados y las estampas que como vemos formaban parte importante en sus obradores. También hemos visto como algunos títulos se repiten, lo que evidencia cuales eran las lecturas más a la mano para un artista del barroco en España. Estos libros a veces eran anotados mostrándonos sus márgenes buenos testimonios de su uso por parte del artífice. Son muy escasos los testimonios de libros anotados por artistas hallados hasta la fecha, pero por fortuna se han identificado dos ejemplares de la biblioteca de El Greco anotados por él mismo y que constituyen vivos ejemplos de sus ideas y sus reflexiones²⁶⁸.

²⁶⁷ Pacheco, F.; Arte de la Pintura, Sevilla, Simón Fajardo, 1649

²⁶⁸ Salas, X., "Un exemplaire des "vies" de Vasari annoté por le Greco" en Gazette des Beaux-Arts, 1967, pp. 175-177. Posteriormente véase el interesante trabajo de Mariás, F. y Bustamante, A., Las ideas artísticas de El Greco, Madrid, 1981. Véase también El Greco y el arte de su tiempo. Las notas de El Greco a Vasari, Toledo, 1992

ABRIR PARTE I. I.4.-

