

# La utilización del grabado por los pintores españoles del siglo XVI

M.<sup>a</sup> PILAR SILVA MAROTO

En los últimos años ha crecido el interés por conocer la influencia que el grabado ha ejercido en la pintura. Lo podemos constatar al comprobar cómo a los estudios específicos sobre el tema se suman ahora los esfuerzos de quienes tratan de identificar las fuentes gráficas de que se ha servido cada pintor, bien sea en un artículo, monografía o catálogo de exposición<sup>1</sup>. Por esta razón, a la hora de abordar esta comunicación, no he querido limitarme a aumentar la nómina de ejemplos conocidos en que este influjo se da –con ser ya importante–, sino que, teniendo en cuenta el carácter de debate que se ha otorgado a estas jornadas sobre el Renacimiento español, he considerado que sería más adecuado a sus objetivos plantear el tema desde una óptica general<sup>2</sup>.

Se pretende, pues, analizar qué funciones asume el uso de grabados en los talleres de pintura del siglo XVI hispano y qué incidencia tienen en ello el carácter de sus autores –de origen, formación y calidad distintos–, la demanda de la clientela, el foco o escuela a que pertenecen aquéllos y el momento de la centuria en que desarrollan su labor. De ese modo, podremos constatar mejor el papel que desempeñan en la formación de cada pintor, en la evolución de su estilo y en la gestación de cada obra. Más aún, esto nos ayudará a entender mejor el método de trabajo y la personalidad de cada uno, al aproximarnos más a los mecanismos de su proceso creativo.

Son muchos los que se han referido al cambio de ritmo en la vida artística que supone la utilización de grabados en los talleres. No es que con ellos se inicie el uso de modelos preexistentes –tanto para el aprendizaje como para la práctica posterior del oficio–. Esto ya sucedía antes, lo que varía es que ahora se tiene acceso a un número

1. Véanse ANGULO, «Durero y los pintores catalanes del siglo XVI», *A.E.A.*, 1944, págs. 327-333; «el pintor gerundense Porta», *A.E.A.*, 1944, págs. 350-59 y *La pintura del siglo XVI*, «Ars Hispaniae», XII, 1954. ANA AVILA, «Influencia de la estampa en la obra de Juan Soreda», *B.M.I. Camón Aznar*, 1981, págs. 81-93; «Influencia de Rafael en la pintura y escultura españolas a través de las estampas», *A.E.A.*, 1984, págs. 58-88; «Rafael en la pintura española del siglo XVI a través de los grabados» en *Rafael en España*, Museo Prado, Mayo-Agosto, 1985, págs. 43-85 y otros más. CARMEN MORTE, «La pintura aragonesa del Renacimiento en el contexto hispánico y europeo» en *El arte aragonés y sus relaciones con el hispánico e internacional*, Tercer coloquio de arte aragonés, Huesca, Dic. 1983 (1985), págs. 277-302. SANTIAGO SEBASTIÁN, «Las fuentes inspiradoras de los grutescos del plateresco», *Príncipe de Viana*, 1966, núms. 104-5, págs. 229-33. JUAN MIGUEL SERRERA, *Pedro Villegas Marmolejo, (1519-1596)*, Sevilla, 1976 y *Hernando Esturmio*, Sevilla, 1983.

2. Me he centrado en los pintores, pero la mayor parte de los aspectos aquí tratados son válidos también para los escultores. Al mencionar a cada uno de ellos me referiré a obras concretas. De ser posible incluiré ejemplos nuevos o poco conocidos junto a los más significativos o singulares en cada caso, si bien, obviamente, no podrán ser muchos, dados los límites de la extensión de esta comunicación.

mayor de imágenes. Juan Antonio Ramírez <sup>3</sup> señala cómo el grabado por primera vez en la historia posibilita «el obtener muchas copias idénticas de una misma imagen a un costo reducido». Su asociación primero a la imprenta, «ilustrando» libros, y, después, el desarrollo del grabado en metal, con las ventajas que presenta frente a la xilografía, permite su abaratamiento y la creación de un mercado de proporciones muy amplias. Desde comienzos del XVI la participación en él de artistas consagrados como Rafael de Urbino favorece asimismo el desarrollo del grabado de reproducción al que se dedican Marco Antonio Raimondi, Agostino Veneziano y otros muchos más.

Lo anterior permite comprender por qué, mientras en el XV las estampas son un modelo más de entre los que se pueden usar en el taller, en el XVI alcanzan un gran protagonismo. Sin duda ayuda a ello su facilidad de difusión, su autonomía —al no depender de un texto—, su soporte —que permite su acumulación en carpetas o aún colgarse de las paredes— y lo que es más importante, que, gracias a ellas, se puede conocer las obras de los grandes artistas, copiarlas y asimilar su forma de componer. En las estampas encuentra el pintor —que pronto las colecciona— la solución a problemas de representación o el modelo para la realización de un tema. El grabado se convierte así en un vehículo de difusión de la cultura, de un estilo, de un gusto. A través de él se transmiten ideas, formas, modelos icónicos, tanto por mediación de las estampas, particularmente las de reproducción, como por las ilustraciones de los libros, que favorecen el conocimiento técnico, a la par que suministran un repertorio de imágenes <sup>4</sup>.

Sin duda, esta función que asume el grabado resulta prioritaria, como lo es la docente, al contribuir al enriquecimiento y perfeccionamiento de quienes no pueden contemplar los originales. El grabado de reproducción permite el acceso a las creaciones de los grandes maestros, en las que se puede estudiar todo cuanto no sea color, es decir, el estilo, el dibujo, la composición, «el decoro» o el modo en que aquéllos resuelven los problemas formales o plasman un determinado tema.

Se entiende así que su manejo tenga una gran incidencia en el ejercicio de la actividad artística, y en mayor medida aún en la pintura, tanto durante la formación como después. La literatura artística reitera la importancia que tiene durante el período de aprendizaje la copia de estampas, junto a la de otros modelos. Aunque los testimonios más significativos no corresponden al XVI, alguno como *El Arte de la pintura* de Pacheco, concluido en 1638, es especialmente válido, al tratarse de un pintor formado en el ambiente Sevillano del último cuarto del siglo XVI.

Se refiere allí Pacheco a la exigencia durante el aprendizaje de un conocimiento teórico <sup>5</sup>, posterior a la práctica. Tanto en uno como en otro el grabado juega un papel

3. *Medios de masas e Historia del Arte*, Madrid, 1981, págs. 24 y sigs.

4. MICHEL MELOT (*El grabado*, Barcelona, Skira, 1984, pág. 30) señala cómo el grabado se convierte «en instrumento de una verdadera codificación de imágenes», sobre todo en la segunda mitad del XVI y después en el XVII. Con ello se pretende «crear un lenguaje unívoco» que permitía que durante mucho tiempo los artistas manejen textos con ilustraciones. *Los Emblemas* de ALCIATO (1531), *Las Imagini* de CARTARI (1566), *La Genealogía de los dioses* de GIRALDI (1548), *La Mitología* de CONTI (1581) y *la Iconología* de Ripa (1593) se consultan como si se tratasen de un diccionario. Se parte de la idea de que «la imagen concretiza el concepto de manera normativa» y los artistas los copian repitiendo sus convenciones. Se comprende que, dadas las características de este tipo de obras, se manejen fundamentalmente en ambientes cultos, por lo que no influyen en la mayoría de los talleres españoles, y sobre todo en los de tipo local, dedicados fundamentalmente a la realización de obras devotas.

5. PACHECO, *Arte de la pintura*, Preliminar, notas e índice de F. C. Sánchez Cantón, Madrid, 1956, T. I. No podemos precisar desde cuando estos estudios teóricos se incorporan al aprendizaje en los talleres, aunque en un principio sólo deben darse en los de los pintores que, o bien han estado en Italia, o unen a su condición de artistas la de teóricos, situación que debe cambiar a medida que se acercan a fines del XVI, pero no en los de carácter local.

importante. En relación al primero señala cómo «la verdad de anatomía, en músculos, nervios y venas y la justa medida y proporciones, todo anda estampado a debuxo, que es parte esencial de la pintura, por Becerra y por Alberto Dureró, doctísimamente, por manera que no lo pueden ignorar los buenos pintores»<sup>6</sup>, añadiendo más adelante que se deben aprender perspectivas y las medidas de todas las cosas<sup>7</sup>. La segunda, según él, deben iniciarla los principiantes por las partes de las figuras, boca, ojos, orejas<sup>8</sup>, para pasar después, a «la copia de obras de mano de valientes maestros, para vestirse de buena manera»<sup>9</sup>, copia que se hace a través de las estampas, con lo que éstas adquieren un gran protagonismo durante el aprendizaje.

El paso siguiente, para Pacheco, corresponde al pintor aprovechado<sup>10</sup>. Este, para hacer una historia, ya no recurre a un solo grabado, sino que «se alarga a componer de varias cosas de diferentes artífices un buen todo, tomando de aquí la figura, de acullá el brazo, de éste 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 dispición que (respeto de ser tantos los trabajos ajenos y tan innumerables las cosas inventadas) se reciba por suyo propio lo que en realidad de verdad es ajeno. Y esto tanto más cuanto mejor ingenio tiene el que lo compone para saberlo disimular, valiéndose de cosas menos ordinarias y comunes»<sup>11</sup>.

También Palomino se refiere a estas prácticas, al mencionar a los que componen de distintos papeles que son deudores a tantos que no pagan a ninguno, se alzan «con el caudal de todos y por esto lo llama hurtar en buen romance». Para él, este grado está «muy próximo a inventar porque además de que la composición es suya necesita de gran maña y habilidad para formarla sin que discorden unas cosas de otras ... poniendo de su parte algunos adherentes y aún supliendo algunas figuras»<sup>12</sup>.

El tercer grado de los pintores que señala Pacheco, el perfecto, el que puede inventar historias, y no copia modelos ajenos, es casi una meta inalcanzable a la que no todos pueden llegar. Por esta razón, Pacheco no critica la licitud de las prácticas<sup>13</sup> que realiza el pintor «aprovechado», mientras «no se halle en él el suficiente caudal», lo que condena es «la negligencia en no aspirar a lo mejor y más perfecto los que tienen lindo natural y gallardo espíritu de pintores».

El análisis de las obras conservadas de este período no hace sino corroborar lo que recogen los textos del XVII y principios de XVIII<sup>14</sup>, confirmación inequívoca de

6. PACHECO, ed. cit., 1965, Libro I, cap. IV, págs. 69 y 70. También Jusepe Martínez (*Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* (1673?), Ed. Julián Gallego, Madrid, Akal, 1988, Tratado II, pág. 74) lo señala y recomienda el uso de la simetría de Alberto Dureró y de la Anatomía de Juan de Valverde (1554), ilustrada con dibujos de Becerra, así como el de Vesalio, también ilustrado (Tratado III, págs. 77-8).

7. PACHECO, ed. cit. 1956, L. I, Cap. XII, págs. 237.

8. En esto insiste también Jusepe Martínez (ed. cit., 1988, pág. 68), señalando que «para esta empresa convendrá que se valga de unos libros de estampas llamados principios de dibujo, que los hay impresos de hombres muy grandes». Ignoramos si éstos se usan en los talleres de los pintores españoles del XVI.

9. También JUSEPE MARTÍNEZ (Tratado VI, pág. 87) señala que el principiante debe valerse de estampas de excelentes maestros, ya que al «no ver sus obras quedarán muy ignorantes». Con ellas se aprenderá a historiar con propiedad (Tratado IX, pág. 97).

10. PALOMINO, se refiere asimismo a él *Museo pictórico y escala óptica* (1715-24), ed. Aguilar, 1947, Libro VI, pág. 523), indicándonos que debe usar las estampas «considerándolas como medios para el estudio y no como fines en si mismas ... ya que las buenas estampas van enriqueciendo la mente».

11. PACHECO, ed. cit. 1956, Libro I, cap. XII, pág. 242.

12. Ed. Aguilar, 1947, T. R., Cap. III, pág. 534.

13. En tiempos de Pacheco –y lo mismo en todo el siglo XVI– no existe el concepto de la originalidad artística tal como lo entendemos nosotros; de ahí que no se cuestione la validez de la inspiración o copia de modelos ajenos. Sin embargo, esa aspiración a lo mejor se ajusta perfectamente al momento histórico en que vive el pintor sevillano en el que se trata de elevar la condición de la pintura, en un proceso que tan gráficamente define Julián Gallego en el título de su libro «De artesano a artista».

14. Del XVI conservamos el testimonio de Lázaro de Velasco (rec. Sánchez Cantó, *Fuentes*

que durante todo este tiempo los pintores se sirven de los grabados de idéntica manera<sup>15</sup>. Más aún, su estudio pormenorizado –que debe completarse para permitir extraer conclusiones más ajustadas si cabe– pone al descubierto el distinto uso que hacen de las estampas los que trabajan en la España del siglo XVI. A juzgar por aquéllas, su empleo bastante generalizado, aunque no siempre resulta fácil de detectar, sobre todo cuando se actúa como el pintor aprovechado de Pacheco<sup>16</sup>.

Son varios los factores que pueden incidir en la utilización de modelos ajenos –en su mayoría estampas–. Algunos ya los hemos mencionado al principio, y sin duda son los que desempeñan un papel mayor: el propio pintor, el lugar y el momento en que transcurre su labor, el tipo de clientela y el carácter de sus encargos.

Respecto a los pintores, los españoles que concluyen su formación en Italia –su meta en el XVI–, rara vez utilizan modelos preexistentes, a no ser que la exigencia de comitente se lo imponga o que el ambiente en el que trabaja lo propicie. Lo podemos comprobar en Alonso Berruguete que, excepcionalmente, en el San Jose del *Nacimiento* del retablo de San Benito de Valladolid se inspira en un personaje de *la batalla de Cascina* de Miguel Ángel, que él había tenido oportunidad de conocer en Italia, aunque para la ejecución de esta tabla pueda haber recurrido a un dibujo o a un grabado.

Más significativo aún es el caso de Fernando Yáñez de la Almedina, que en sus obras avanzadas copia grabados. Así, en *la Santa Ana, la Virgen y el Niño* del Museo del Prado sitúa al fondo *el abrazo en la puerta dorada*, que toma de la xilografía de la vida de la Virgen de Dürero (B. 79), adecuando los personajes a su estilo y prescindiendo del fondo. También en *la Adoración de los Magos* de la catedral de Cuenca vuelve a utilizar una estampa, en este caso italiana, la de *la Virgen sentada sobre nubes*, inventada por Rafael y «cortada» por Marco Antonio Raimondi<sup>17</sup>. ¡Si esto sucede con un pintor como Yáñez, qué no será con otros de menor calidad, ya fuera por iniciativa propia, «la comodidad»<sup>18</sup>, en palabras de Palomino, o porque así se lo requiere el que costea la obra!.

Jusepe Martínez nos aporta el testimonio tantas veces mencionado del pintor Pedro Orfelín que vino de Italia para trabajar en Zaragoza, malográndose debido a que «muchos de los que le pedían cuadros le daban unas estampillas de Flandes, de simples autores que las metiera en obra conforme se lo pedían». Altamente esclarecedor resulta el testimonio que aporta a continuación de que, al ser visitado Orfelín por un italiano amigo suyo –Borgiani–, ya a comienzos del XVII, le hace constatar la

*literarias ...*, I, 1925, pág. 212) en su traducción de los diez libros de arquitectura de Vitrubio (1550-1568?): «riense los ytalianos de nosotros q(ue) les contrahazemos sus papeles y estampas, sus rascaños y borradores ... porq(ue) no tenemos habilidad para contrahacer del natural».

15. La situación cambia en el XVIII cuando se crean las Academias. Me he referido a ello antes en una ponencia sobre la influencia del grabado en el arte de la época de Carlos III», IV Jornadas de Arte del Inst. Diego Velázquez, *El arte en tiempo de Carlos III*, Madrid, 1988, págs. 401-411.

16. Sobre este punto resulta interesante la observación de PALOMINO (ed. cit. 1947, T. II, Cap. III, pág. 532) de que algunos tienen tal «felicidad y genio» para encontrar en las estampas y papeles sin dificultad el modo de acomodar la figura «reduciéndola a su modo; añadiendo o quitando alguna cosa, variando las insignias, instrumentos o atributos», lo que es fácil en una figura, pero «si lo que se busca es cosa historiada, y esto se ha de componer de varios retazos; aquí es, donde milita la mayor dificultad».

17. ANA AVILA, art. cit., 1984, pág. 80. Probablemente haya pocos ejemplos mejores que éste para demostrarnos que el ambiente pudo ser un factor decisivo a la hora de servirse de modelos ajenos. Nos consta documentalmente que en 1525 vivía en la Almedina (Pedro Manuel Ibañez, «Un nuevo documento sobre Fernando Yáñez de la Almedina», *B.M.I. Camón Aznar*, 1989, XXVI págs. 111-3), lejos de Valencia donde se instala al volver de Italia, y allí conoce sin duda a través de las estampas las obras de Rafael romano. Es a él y a Dürero (los dos artistas que más influyeron en la pintura del primer tercio del XVI), a los que acude cuando se decide a introducir «préstamos» en sus obras.

18. PACHECO (ed. cit. 1956, Libro I, Cap. XII, págs. 242-3) señala ya cómo algunos pintores, incluso de talento, copian estampas» sin temer el juicio y cargo de los más doctos en esta facultad y se contentaron con el aplauso común que examina estas cosas [si se trata de préstamo o invención] muy superficialmente».

diferencia entre algunas de las obra que hace y otras «para monjas y frailes y oratorios de personas devotas que las quieren así»<sup>19</sup>.

No hay duda que una clientela como ésta y el tipo de obras de devoción que requiere, favorece el uso de modelos ajenos o la repetición de los propios, como ya se había hecho en el siglo XV, si bien, en el XVI, aquéllos son en su práctica totalidad estampas. Precisamente este ambiente es el que permite comprender la existencia de series que reiteran un mismo tema, igual o con escasas variantes, como las de Morales o el Greco. Además, no es ya sólo que sean obras de tipo religioso<sup>20</sup>, sino que, en muchos casos, en toda España, pero sobre todo en Aragón y Navarra, se hacen conjuntos de un amplio número de tablas, donde prima la cantidad sobre la calidad como antes, lo que justifica tanto la repetición de modelos preexistentes como el menor cuidado técnico en su ejecución, igual que en la centuria anterior.

Pero, incluso de no ser así, en ocasiones se le exige que siga una obra en concreto o un grabado, como podemos comprobar en Andalucía con los testimonios recogidos por Serrera al estudiar al pintor de origen Holandés Esturmio, activo en Sevilla en el segundo tercio del siglo XVI. Un ejemplo de ello nos lo proporciona el obispo de Marruecos, quien, al encargarle el retablo de los Evangelistas de la catedral sevillana (1553-5), demanda que *la Misa de San Gregorio*, destinada al centro del banco, se haga «como es costumbre pintar tal historia». Esturmio cumple su exigencia, como señala Serrera, sirviéndose del grabado de Dürero<sup>21</sup>. Un caso idéntico es el del retablo que contrata en 1534 el mismo pintor con Rodrigo Álvarez para el convento de San Francisco de Sevilla, hoy desaparecido. El comitente le exige en esta ocasión que siga modelos gráficos o de otras obras, como sucede con la Inmaculada Concepción, para la que debe servirse del famoso grabado de la «Tota Pulchra», editado en París en 1505<sup>22</sup>.

Las referencias anteriores, relativas a focos como el sevillano o el aragonés atestiguan cómo también incide en el uso que los pintores hacen de los grabados el lugar en el que tienen abiertos sus talleres o el momento de la centuria en que esto sucede. Resulta evidente que en los núcleos artísticos más destacados —que no son siempre los mismos que en el siglo anterior—<sup>23</sup>, trabajan algunos artistas de calidad, formados en el extranjero o de origen foráneo, igual que sucedía en el XV. Como en él, también ahora éstos contribuyen a renovar su pintura, estimulando a los maestros locales e incluso a los de otras zonas donde hacen alguna obra aislada. Esto último es lo que sucede en Navarra, en donde Roland de Moïs, y Escheppers, dos pintores extranjeros llegados a Zaragoza en 1557 para trabajar para el duque de Villahermosa, llevan a cabo dos retablos, uno en Fitero y otro en Tafalla<sup>24</sup>.

El ejemplo navarro y otros similares demuestran cómo el que no haya en una zona una figura de relieve afecta negativamente al resto de los pintores activos en ella, cuyas obras muestran escasa calidad, sean o no copias de estampas. Sin duda, éstas últimas son la única vía que tienen para conocer las composiciones de los grandes maestros, y tratar de asimilar, aunque de modo torpe, su estilo, lo que resulta

19. Ed. cit. 1988, págs. 220-1.

20. También se hacen otras de carácter profano, aunque en menor número. A las mitológicas se refiere ya Angulo en su estudio sobre «la mitología y el arte español del Renacimiento» (*B.A.H.*<sup>a</sup>, 1952, CXXX, págs. 63-209), señalando algunos ejemplos a los que se han ido sumando otros después. Entre los que apuntaba ya aquél hay que destacar la incorporación de escenas y figuras de ese tipo en las arquitecturas de algunos pintores de la primera mitad del XVI como Juan Soreda o «el Maestro de Becerril». El significado simbólico que asumen aquí es similar al que mostraban en el Quattrocento en las obras de Mantegna y otros pintores.

21. *Ob. cit.* 1983, págs. 45-6.

22. *Ibidem*, pág. 45.

23. Así lo evidencian ejemplos como el de Burgos que pierde el papel relevante que tuvo en el XV en favor de Valladolid. Sevilla, en cambio, adquiere ahora un protagonismo mayor, parejo al económico al ser el centro del comercio con las Indias.

24. CARMEN MORTE, *Ob. cit.*, 1983, págs. 293 y 296-7.

definitivo en los momentos en que se produce la sustitución de un arte por otro. Y es entonces cuando más se aprecia el retraso con que aquélla se produce, como podemos constatarlo tanto a principio de siglo, cuando se difunden las formas renacentistas, como después. Esteban Casado Alcalde <sup>25</sup>, al estudiar la pintura navarra, señala cómo el estilo de la primera mitad del XVI se mantiene hasta 1570, en que se hacen las obras de Roland de Mois y Escheppers, citadas más arriba. Y lo mismo sucede al final de la centuria cuando se manifiesta la influencia del arte escurialense, del manierismo reformado, de la mano de Juan de Landa, quien asimismo copia estampas para realizar algunas de sus obras. Así, en el retablo de Eransus, realizado entre 1605 y 1611, para la *Flagelación* copia el grabado hecho por Eqidius Sadeler en Roma en 1593, siguiendo una invención del caballero de Arpino. Esta misma estampa la vuelve a utilizar, con variantes para ajustar la composición a un tema distinto del original, en la *flagelación de Santa Catalina* del retablo de Santa Catalina de Cáseda (Navarra), transformando el escenario e incorporando nuevos personajes. Para este último retablo también se sirve de otro grabado en *el triunfo de Santa Catalina*, para el que recurre a la conversión de San Pablo que cortó Cherubino Alberti en 1572 según una obra de Tadeo Zucaro, limitándose a utilizar solo algunos personajes, concretamente el de la izquierda y el ángel que desciende hacia la santa <sup>26</sup>.

El lugar en el que un pintor desarrolla su actividad afecta, además de lo ya reseñado, a la posibilidad de recibir encargos que no sean exclusivamente obras de devoción. No hay duda que éstas se hacen en todos los focos y depende de la clientela que tenga cada pintor el que pueda tener mayor libertad de acción y la oportunidad de realizar otras de temática distinta. Quizá en este aspecto uno de los más dignos de reseñar sea el sevillano en el que existe una fuerte demanda de pintura religiosa, no solo para él, sino también para América; de ahí que, aunque cuenta con artistas destacados, éstos muchas veces deben ceder a la presión del ambiente, como sucede con Pedro de Campaña o Luis de Vargas. Pero, aún así, la presencia de humanistas, de un círculo intelectual que se desarrolla particularmente en el último tercio de siglo, y en el que desempeña un papel destacado Arias Montano <sup>27</sup>, justifica el que se haga incluso pintura mitológica.

Junto a lo anterior también resulta decisiva la pertenencia de un pintor a uno u otro foco a la hora de poder acceder a modelos ajenos, desde obras de pintura a dibujos y estampas entre otras, aunque la situación no sea igual a lo largo de toda la centuria. Desde el principio del siglo se constata cómo aquéllos en los que el grabado había tenido ya una influencia grande a fines del XV <sup>28</sup>, siguen manteniéndola, como sucede con Aragón, Navarra y Castilla. No obstante, en fecha temprana, se detecta influencia en otros donde antes no se daba, como pasa en Cataluña donde se manifiesta la de las composiciones de Durero, reseñada ya por Angulo <sup>29</sup>.

Como en el siglo anterior, sin duda también son decisivos los factores de comercialización, y Barcelona parece ocupar ahora un protagonismo que en el pasado no tuvo. Incluso en el último tercio de siglo nos consta que el pintor lombardo Pietro Paolo de Montalbergo y el mercader de Arezo Francisco Testa, ambos residentes en Barcelona, organizan la venta y posterior distribución en Madrid de un lote de 3.500

25. *La pintura en Navarra en el último tercio del siglo XVI*, Pamplona 1976.

26. *Ibidem*, págs. 105 y sigs. fig. 97 (*Flagelación*, Eransus), fig. 99A (*Flagelación de Santa Catalina*) y fig. 99C (*Triunfo de Santa Catalina*).

27. SERRERA (*ob. cit.* 1986, pág. 42) se refiere a cómo su figura está vinculada a la llegada de grabados a Sevilla, tanto los que trajo él como los que le mandaba Plantin, el editor de Amberes con el que se puso en contacto durante su estancia en esa ciudad (1568-75) por mandato de Felipe II.

28. Me he referido a ello en un artículo sobre «la influencia de los grabados nórdicos en la pintura hispanoflamenca», *A.E.A.*, 1988, págs. 271-89).

29. Art. cit. 1944, págs. 327-33 y 350-59.

grabados, procedentes de Roma –vía Sevilla–, entre, los que se cuentan los de Cort y uno en particular, el del *martirio de San Lorenzo* del Escorial, obra de Zuccaro<sup>30</sup>.

En la segunda mitad del siglo y sobre todo en el último tercio Sevilla se convierte en una de las vías principales de comercialización y distribución de grabados, algunos de los cuales se quedan también en ella, como lo atestigua la documentación, particularmente los inventarios<sup>31</sup>. Los grabados llegan hasta allí desde los dos centros más destacados entonces, Roma y Amberes. De ese modo, se introducen en Sevilla las estampas de Wierix y las de Cornelis Cort, entre otras. También siguen llegando las de Durero y Lucas de Leyden, aunque no sean ya de originales «cortados por su mano, o las de los italianos de la primera mitad de siglo, particularmente las composiciones según Rafael, que continúan copiándose, como nos lo demuestran las obras conservadas, aunque también se van conociendo nuevas reproducciones de ellas<sup>32</sup>.

Según señalábamos al principio, también es importante conocer el momento de siglo en que trabaja cada pintor para comprender el modo en que se sirve de las estampas a la hora de hacer sus obras y lo que toma de ellas en cada caso. Aunque se ha discutido si es el estilo o la composición o ambas cosas, evidentemente no siempre se utilizan del mismo modo. Cuando se difunde un estilo, sea el del Quattrocento, el del Clasicismo del Cinquecento o el Manierismo son las dos cosas las que influyen y se convierten en ocasiones en la única vía por la que algunos maestros locales acceden a él como señalábamos antes. Esto es lo que sucede en las dos primeras décadas del XVI en las que se produce la sustitución de Hispanoflamenco por el Renacimiento. Sin embargo, el eclecticismo del repertorio que se maneja –igual que en el XV– va a contribuir a que el proceso sea más complejo aún que entonces. Ahora al modelo nórdico –en la estampa fundamentalmente Durero y Lucas de Leyden<sup>33</sup> se suma el italiano, que no es unívoco. La expresividad de que hace gala el Norte está presente también en Italia en escuelas como la paduana, la lombarda y la ferraresa del Quattrocento, cuyo arte es el primero en influir, y no el cinquecentista<sup>34</sup>. Sin duda, es esto lo que justifica que se mantenga esa expresividad, que se ha tachado de «anticlásica», aunque se acceda ya a los modelos del Cinquecento italiano. Estos van a permitir renovar la representación, sobre todo en lo que afecta a la disposición del espacio y el

30. Sobre esto véase J. M. Madurell Marimón, «Pedro Paulo de Montalbergo, artista, pintor y hombre de negocios», *Anales y Bol. Mus. Barcelona*, 1945, III, págs. 213-4 y 222-25 (Rec. por Ainaud en *El Grabado*, Ars. Hispaniae, XVIII, 1962, págs. 270-75).

31. SERRERA recoge en su monografía sobre Pedro Villegas (pág. 41) cómo en 1587 Mateo Pérez de Alesio compró un libro de grabados de Durero. En su obra sobre Esturmio (pág. 65) se refiere al inventario de los bienes del Pintor Vasco Pereira (24-VI-1609) en el que se incluyen dos pasiones –de Durero y de Leyden– un libro pequeño de grutescos antiguos, otro pequeño de animales, otro de cazas y monterías y 2047 estampas pequeñas y grandes. Aunque no todos llegan a esa ingente cantidad, sin duda había grabados en la práctica totalidad de los talleres. También los tenía Pacheco como consta en sus capitulaciones matrimoniales (29-XII-1593) en las que se citan los dos libros de Alberto Durero y Lucas de Leyden y 10 grabados grandes italianos, dos con paisajes de Veronés, uno del Cristo vivo de Miguel Ángel y otro del Sacramento y el convite de los dioses (idem).

32. De Rafael se van conociendo las nuevas reproducciones de sus obras como la del *Entierro de Cristo* de Andrea Vice (1543), que copia casi literalmente Ramón Oscáriz en el retablo de Lete (Navarra, Casado Alcalde, *ob. cit.* 1976, fig. 76), y también Correa de Vivar para el grupo de Cristo y Juan en *el Entierro* del retablo de las Jerónimas de San Pablo (Toledo, Crf. I. Mateo Correa de Vivar, Lam. XLVIII).

33. Son pocas todavía las obras que copian modelos de Leyden que se han identificado, aunque nos consta que sus grabados se conocieron en España (véase nota 31). Como ejemplos de ello se podían anotar *el banquete de Herodes* de la catedral de Tarazona, obra de Jerónimo Cosida, que sigue la del mismo tema del Holandés (Crf. *Carmen Morte*, *ob. cit.* 1983, figs. 4A y 4B), o la escena de *la cabeza del Bautista presentada a Herodes*, que se utiliza con variante en el retablo de la capilla del Museo de Navarra de Juan del Bosque (Casado Alcaldé, *ob. cit.* 1976, pág. 72, fig. 25, Crf. *The Bartsch Illustrated*, 12, pág. 324) y en el de Setuain (*ib.* fig. 47).

34. Desconocemos si también lo hizo a través de los grabados de Mantegna, Nicoletto de Modena o Zoan Andrea, cuya huella se ha detectado después, pero no en las dos primeras décadas del XVI, en donde sólo se percibe en la arquitectura (Sobre esto, véase Santiago Sebastián, art. cit. 1966).

marco arquitectónico, sin que a veces alcance al modo en que se traducen las figuras, como no sea para mostrar una mayor amplitud de formas, igual que se hace en el Renacimiento nórdico.

Sin duda los exponentes más claros de ello son Pedro de Aponte y Juan de Bustamante. El primero, en *la expulsión del paraíso* del retablo de Agreda, se sirve de un grabado de Marco Antonio Raimondi de la obra del mismo tema que Miguel Ángel hizo en la Sixtina<sup>35</sup>, sin abandonar su estilo personal. Más significativa aún es la versión que nos da el segundo de las composiciones de Rafael, como el famoso *Descendimiento* que grabara Raimondi, que utiliza para la escena del mismo tema en el retablo de Huarte (Navarra, 1532-42) y en el de Zizur Mayor para el *Santo Entierro* (1538)<sup>36</sup>. En este último conjunto también copia *el San Pablo en Atenas* de Rafael, grabado asimismo por Raimondi<sup>37</sup>.

A diferencia de los anteriores, otros como Juan de Burgunya, activo en Gerona, transforman su estilo al acceder a la obra de Rafael, sin duda a través de estampas, como comprobamos en *el sueño de Santa Ursula*, para la que se inspira en la *mujer pensativa* de Rafael, grabada por un artista del círculo de Raimondi, mientras que para el ángel copia *el del Martirio de Santa Cecilia* de los mismos autores<sup>38</sup>.

Aunque las primeras estampas que se traen son las de Durero, a partir de 1520 empiezan a generalizarse las de las obras de Rafael y de otros pintores italianos. Sin duda esto contribuye a que su influencia llegue a los maestros hispanos, particularmente la de Rafael, si bien la mayoría no asimila su estilo, limitándose a estudiar y copiar sus composiciones, sin lograr comprenderlas del todo, como le pasa a Juan Soreda, que en sus primeras obras sigue denotando la influencia de Juan de Borgoña<sup>39</sup>.

En una fase posterior continúan llegando otras que permiten conocer las composiciones manierista y las del «manierismo reformado», realizadas tanto por italianos como por flamencos, según indicábamos más arriba. Incluso se detectan ya los primeros ecos de la influencia francesa, particularmente en Aragón<sup>40</sup>. Sin embargo, el que se traigan grabados de composiciones más recientes, no impide que se utilicen los de las grandes figuras de la etapa anterior. Estas se siguen copiando aún, sobre todo los de Durero y Leyden y también las de Rafael, como nos lo demuestran en Valencia las obras de Juanes o Nicolás Borrás<sup>41</sup>. Pero el que se haga, no implica que los pintores se sirvan de ellas del mismo modo. Lo que buscan ahora en ellas es la composición, y no el estilo que se transforma para adecuarlo al nuevo gusto imperante.

Significativo es sin duda el caso de Durero, cuyos grabados continúan utilizándose sobre todo para obras de devoción<sup>42</sup>. Sin embargo, el pintor que los copia en

35. CARMEN MORTE, *ob. cit.*, 1983, pág. 285.

36. ANA AVILA, art. cit. 1984, pág. 71, figs. 5 y 6.

37. *Ibidem*, pág. 85, figs. 32-3.

38. *Ibidem*, pág. 85, figs. 34 y 35.

39. Sobre este autor véanse los trabajos de ANA AVILA: «Juan Soreda, y no Juan de Pereda. Nuevas noticias documentales e iconografía», *A.E.A.*, 1979, núm. 208, págs. 405-424 y «El pintor Juan Soreda. Estudio de su obra», *Goya*, 1979, núm. 153, págs. 136-45 y los citados en la nota 1.

40. Jerónimo Cosida, en una de las figuras del *Nacimiento del Bautista* (Museo B. A. de Zaragoza) copia el grabado de Desprez, «la gitana», del que se sirve también Morales. El pintor italiano Pietro Moroni, que, como el anterior, trabajó en Zaragoza copia el grabado de *la creación de Eva* de Jean Mignon para la escena del mismo tema de la iglesia de San Miguel Arcángel de Ibdes (Zaragoza). Sobre esto, véase CARMEN MORTE, *ob. cit.* 1983, págs. 292-5.

41. Véase ANA AVILA, *ob. cit.* 1985, pág. 68, cat. 7.6. En *el camino del Calvario* del retablo mayor del convento de Cotalva (1579, M. Prov. Valencia), Borrás se inspira en el *Pasmo de Sicilia* de Rafael, grabado por Agostino Veneciano en 1517.

42. Irónico podría parecer el que una figura como Pacheco, comisionado por el santo oficio para que vigilase las pinturas sagradas situadas en lugares públicos, defina a Durero como pintor «catholico y santo» (ed. cit. 1956, Libro I, cap. IX, pág. 176), cuando el alemán se encontraba próximo a Lutero, incluso antes de iniciarse la Reforma en 1517, incorporándose después a ella.



este momento debe adecuarlos tanto al estilo de la época como al «decoro»<sup>43</sup>. A veces se eliminan las arquitecturas góticas<sup>44</sup>, otras, en cambio, son los personajes los afectados, como nos dice Pacheco, que señala como «erró en la conveniencia no sólo de los trajes mas también de los rostros Alberto Durero, el cual por ser tudesco dibuxo en muchas partes a la madre de Dios con hábito de aquellas tierras y juntamente a las demás santas mujeres que la acompañan, ni dejó de dar a los judios figuras de tudescos con los mostachos y cabelleras bizarras que traen y con los vestidos que usan»<sup>45</sup>.

Para concluir queda ya sólo referirnos al modo en que los pintores se sirven de las estampas a la hora de realizar sus propias obras copiándolas, «hurtándolas». En ambos casos pueden recurrir a una sola o a varias, como señalaba Pacheco. Si manejan una sola, del mismo tema o de otro, no siempre la utilizan del mismo modo, ni lo hace tampoco cada pintor individualmente. Pueden copiarlas en ocasiones en su totalidad, sin apenas cambios o ligeras variantes<sup>46</sup>, a veces sólo invirtiendo la composición, otras la simplifican, bien reduciendo el número de personajes o la complejidad del marco arquitectónico o el paisaje, que con frecuencia se sustituye por otro<sup>47</sup>. Asimismo varía si lo que busan en la estampa es sólo la composición o también los elementos formales, el estilo, como hemos indicado que sucede sobre todo en el primer tercio del siglo. En este último caso insisten en la arquitectura<sup>48</sup>, en la distribución del espacio, mientras que en otros se concentran en las figuras cuya anatomía y actitudes tratan de asimilar. También puede suceder que sea una sola figura la que les interese, como comprobamos en Correa de Vivar, que se inspira en *la Deesis con San Pablo y Santa Catalina* de Rafael y Raimondi en distintas ocasiones particularmente para la santa<sup>49</sup>, o que sea algún elemento del paisaje, como cuando se pretende ambientarlo

43. Después del Concilio de Trento, el arte debía ajustarse a él. Quizá respecto a este punto lo más digno de destacar sea lo relativo al tema del desnudo. A él se refiere Pacheco que nos dice sobre el femenino que sólo deben sacarse del natural rostros y manos «de mujeres honestas, que a mi ver no tiene peligro y para las demás partes me valdría de valientes pinturas, papeles de estampa y mano, de modelos y estatuas antiguas y modernas y de los escelentes perfiles de Alberto Durero; de manera que eligiendo lo más gracioso y compuesto evitase el peligro», (ed. cit. 1956, Libro II, cap. VII, pág. 414). De nuevo nos encontramos a la estampa y la ilustración de libros como fuente imaginaria para la obra de arte, en este caso a consecuencia del ambiente centrarreformista imperante.

44. Eso será lo que haga el autor del retablo de Fuentes de Carvajal (Museo Diocesano de León) al representar la escena de *la Cena*, que copia la de la gran pasión de Durero (B. 5, 1510) con variantes en Cristo y Juan (Rep. M.<sup>a</sup> CRISTINA RODICIO. *Pintura del siglo XVI en la diócesis de León*, León, 1985, fig. 12).

45. Ed. cit. 1956, Libro II, cap. II, págs. 281-2.

46. Esto es lo que sucede en *el retablo de Cisneros* en Palencia, atribuido al «Maestro de Astorga» (Angulo, «Varios pintores de Palencia. El Maestro de Astorga», *A.E.A.*, 1945, pág. 231 y Post. X, pág. 449). En él se copian varios grabados de las xilografías de la vida de la Virgen de Durero, sin apenas cambios. Así sucede en *la Anunciación* (B. 83, 1502), en *el Nacimiento de Cristo* (B. 85, 1502) (en este caso con mayores variantes, sobre todo en el San José en *la Adoración de los Magos* (B. 87) y *la Purificación de la Virgen* (B. 88, 1505) (aquí también hay alguna variación, como la columna del primer plano de la izquierda cortada. Curiosamente, para el resto de las tablas, el autor no sigue utilizando los grabados durerianos, quizá porque sólo dispone de la serie de la vida de la Virgen (Rep. Sancho Campo *El arte sacro en Palencia*, III, 1972, láms. 24-28).

47. Curioso resulta el caso de Soreda, que, siguiendo su forma habitual de componer, sirviéndose de más de una fuente gráfica a la vez, copia en *el Nacimiento* del Instituto de Soria el paisaje del grabado del *Hijo Pródigo* de Durero. Véase ANA AVILA, art. cit. 1979, figs. 2 y 5 y art. cit. 1981, pág. 82.

48. De su interés por ella podría ser una muestra el número de veces que se repite con mayor o menor fortuna la arquitectura de la xilografía de *la Purificación de la Virgen* de Durero (B. 88), que incluyó Viator en la 2.<sup>a</sup> edición de su libro sobre la perspectiva (1509). Se utiliza tanto para el mismo tema como para otro, como lo comprobamos en *la Flagelación* de Cintruénigo (Navarra, Véase CARMEN MORTE, *ob. cit.* 1983, figs. 3A y 3B, obra del pintor aragonés Pedro de Aponte, y en *la Purificación de la Virgen* de la catedral de Sevilla de Pedro de Campaña. Al compararlas podemos constatar con que resultados tan distintos la vierten uno y otro, como corresponde a la distancia de calidad que hay entre sus autores, pertenecientes a generaciones distintas, sin dominio de la representación y de la perspectiva el primero y con el el segundo.

49. Se sirve de ella en la Magdalena del *Noli me tangere* de la iglesia de San Jerónimo de Madrid

en la ciudad de Roma. En este último caso, puede recurrirse a incluir en él algunos de sus monumentos aislados, en ocasiones inspirados en grabados, como los de las colecciones de ruinas de Roma de Hieronimus Cort (1551). De éstos se sirve Esturmio, entre otros pintores, como muy bien ha estudiado ANA AVILA en un sugerente artículo sobre la imagen de Roma en la pintura hispana del renacimiento<sup>50</sup>, y podemos comprobarlo en obras como *la Santa Catalina y Santa Bárbara* del retablo de los evangelistas de la catedral de Sevilla (1553-55).

Aunque son muchos los ejemplos en los que se detecta que el pintor toma como fuente una única estampa, también lo son aquéllos en los que utiliza varias, incluso italianas y nórdicas a la vez, como hace Juan Soreda en *la decapitación de Santa Librada* del retablo dedicado a la santa en la catedral de Sigüenza, que, como el resto de las obras de este autor, ha analizado ANA AVILA<sup>51</sup>. Sin duda, en estos casos el principal problema es integrarlas en un conjunto coherente, lo que no siempre se consigue, sobre todo si no se domina la composición.

El número tan importante de obras para cuya realización se toman modelos gráficos que se conoce hasta ahora y otras muchas que aún no han sido identificadas, confirman el papel decisivo que su uso tuvo en los talleres españoles de pintura durante el siglo XVI. Las estampas que se traen en el primer tercio de siglo, las de Durero, Leyden y las italianas, particularmente las que copian obras de Rafael, ya mencionadas, y las nuevas que van llegando después, a medida que avanza la centuria, que se suman a las anteriores, sirven en ocasiones para que unos aprendan el oficio, otros puedan evolucionar, cambiar su estilo o mejorar su modo de componer, y aunque son un repertorio de modelos de los que los pintores pueden disponer, no son sólo eso, sino que también les permiten conocer las obras de Durero, Leyden, Rafael, Miguel Angel o Tiziano<sup>52</sup> entre otros artistas de primera magnitud. De ese modo, incluso los maestros de carácter más local pueden participar, a través de las formas y de las composiciones que estudian y copian, de un estilo y una cultura surgidas en Italia, pese a que muchos de ellos no lleguen a asimilarlos por completo.

(Crf. ISABEL MATEO, «La huella de Rafael y Giulio Romano en la obra de Juan Correa de Vivar», *B. M. Prado*, 1983, núm. 11, pág. 106). También encarna el mismo personaje de la Magdalena en *el Descendimiento* de la colección privada madrileña que publicó ISABEL MATEO («Nuevas aportaciones al catálogo de Juan Correa de Vivar», *A.E.A.*, 1988, núm. 243, fig. 29) y en *la Crucifixión* de la Bob Jones University (*ib.* fig. 23), con una nueva actitud (fig. 12).

50. *B.M.I. Camón Aznar*, XXXIV, 1988, págs. 19-71.

51. Según señala esta autora (art. cit. 1981, págs. 83-4 y art. cit. 1984, pág. 78), Soreda se sirvió para hacer esta composición en *el Castigo de Elimas y el Pasma de Sicilia* de Rafael, grabados por Agostino Veneziano, y *Martirio de Santa Cecilia* de Raimondi, también de Rafael, y *la mujer de Putifar* de Lucas de Leyden.

52. Sobre la influencia de Tiziano en España, véase Pérez Sánchez, «Presencia de Tiziano en la España del siglo de Oro», *Goya*, 1976, núm. 135. comprobamos que sus grabados también fueron copiados por los pintores españoles, particularmente las *Anunciaciões*. La de Cort se utiliza en la que Vasco Pereira hizo para la parroquia de Marchena (cubriéndole los brazos al ángel de acuerdo con «el decoro»), mientras que la de Caraglio, que reproduce la versión de Aranjuez, se usó hasta en ambientes muy locales, como constatamos en la del retablo leonés de Valdescapas (Ana M.<sup>a</sup> Rodicio, *ob. cit.* 1985, fig. 18).