

A propósito de la influencia de los grabados como fuente de la escultura barroca sevillana: las estampas de los Wierix



ELENA ESCUREDO BARRADO

Universidad de Sevilla

RECIBIDO: 13-11-15 / ACEPTADO: 21-07-16

RESUMEN: Los hermanos Wierix fueron fecundos artistas en la disciplina del grabado, tanto por la calidad de sus trabajos como por la abundancia de estampas que produjeron. Éstas se extendieron rápidamente por Europa, por lo que pronto se convirtieron en fuentes gráficas de inspiración para muchos artistas, que tomaban de ellos referencias para la iconografía y composición de sus obras. No sólo la pintura se benefició de ellas, sino también la escultura, pues incluso trascendieron a la obra de los grandes barrocos sevillanos.

PALABRAS CLAVE: Wierix, grabados, barroco, escultura, Sevilla

ABSTRACT: Wierix brothers were prolific engraving artists, both for the quality of their work and the huge amount of prints that they produced. These works spread like wildfire, so immediately they became inspiration fonts for many artists, who took ideas for iconography and composition. Not only painting but also sculpture got benefices from them, as occurred in great sevellian baroque masters.

KEY WORDS: Wierix, engraving, baroque, sculpture, Seville

EL GRABADO: RELEVANCIA Y FUNCIONALIDAD EN LA EUROPA MODERNA

Existen hitos que determinan el devenir de la Historia y la invención de la imprenta por Gutenberg a mediados del siglo XV fue, sin duda, uno de ellos. Con ella, revolucionó el mundo de la cultura escrita, en tanto que favoreció el auge del libro y, en consecuencia, la difusión del humanismo renacentista. También la cultura visual resultó beneficiada, pues surgieron nuevos medios para multiplicar imágenes en serie que inauguraron un interesantísimo episodio de transferencia cultural en Occidente. La aparición de esta nueva técnica, vinculada por un lado con la imprenta y por otro con las artes, hizo que los primeros grabadores estuvieran relacionados con estas actividades, siendo los entalladores, plateros e impresores los primeros que se incorporaron a

ella¹. Las estampas no tardaron en inundar el panorama artístico europeo, convirtiéndose en reclamo para humanistas, tratadistas, diletantes, devotos y artistas, quienes encontraron en ellas un nuevo universo de soluciones formales e iconográficas. Su difusión trajo consecuencias inmediatas, no sólo para inspiración del acto creativo sino también para el modo de concebir la praxis artística. Los repertorios de grabados y libros contribuyeron a la divulgación de modelos de la Antigüedad clásica y de los grandes maestros contemporáneos, permitiendo así una propagación de patrones que llevó a generar una tupida red de dialécticas plásticas afines y vinculantes². La producción de estas estampillas grabadas ofreció a los artistas un beneficio dual: por un lado, el grabado era medio de creación alternativo —«estampa de invención»—, y por otro, un medio de difusión de otras creaciones artísticas —«estampa de reproducción». Innovación e imitación se convirtieron en dos realidades paralelas y cada vez más cercanas, por lo que la concepción renacentista del arte como actividad intelectual coincidió, paradójicamente, con un incremento de réplicas grabadas y pintadas³.

En el caso de España, todo parece indicar que los grabados extranjeros sirvieron, en parte, para suplir el papel del dibujo. En muchos casos, estos grabados servían como plantillas de composición sobre las que el artista podía luego superponer su propia configuración, ajustada mediante un proceso pseudo-creativo consistente en «cortar y pegar los motivos»⁴. El éxito de los grabados no solo estuvo auspiciado por las soluciones formales que aportaban, sino también por la instrumentación que la Contrarreforma había hecho de ellos. La figuración debía estar basada en la verdad sagrada y en el más estricto decoro, a fin de adoctrinar a un pueblo lleno de supersticiones y falsas creencias. Por ello, se aleccionó a través de la imagen, creándose modelos y ejemplos vivos que se divulgaron por medio de estampas sueltas o bien como ilustraciones a los textos de los principales ideólogos y tratadistas⁵.

Sevilla, desde principios del quinientos, se erigió como el principal centro productor de libros de España. Bibliófilos, libreros e impresores convivieron en número y calidad determinantes. Todo ello hizo de la ciudad hispalense un lugar próspero para el comercio y el tráfico de estampas, que aunque para el hombre de a pié desempeñaran una función devocional o decorativa, pronto se convirtieron en una herramienta clave

1. PORTÚS, Javier y VEGA, Jesusa: *La estampa religiosa en la España del Antiguo Régimen*. Madrid, 1998, p. 24. La revolución que supuso el grabado también aparece bien estudiada en RAMÍREZ, Juan Antonio: *Medios de masas e Historia del Arte*. Madrid, 1992, p. 24.

2. PORTÚS PÉREZ, Javier: «Uso y función de la estampa suelta en los Siglos de Oro (Testimonios literarios)», *Revista de Dialectología y Tradiciones populares*, t. 45. Madrid, 1990, pp.225-228.

3. ZALAMEA, Patricia: «Del grabado como estrategia. Mediaciones entre el original y la copia». *Revista de Estudios Sociales*, núm. 20. Bogotá, 2008, p. 63.

4. CHERRY, Peter: «Las fuentes foráneas como impulso para la creación artística de la pintura española», *El arte foráneo en España: presencia e influencia*. Madrid, 2005, p. 377.

5. NAVARRETE PRIETO, Benito: *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid, 1998, p. 55.

para el ejercicio profesional de artesanos y artistas⁶. Para ello, resultó determinante la figura de Francisco Pacheco, tratadista de elocuencia y erudición exquisitas, o de Benito Arias Montano, humanista, hebraísta, biólogo y escritor políglota español. Sin ellos dos, entre otros, no puede entenderse la existencia de estampas de los Wierix en la Sevilla del Siglo de Oro. Pacheco debía contar en su taller con distintos grabados de los hermanos flamencos, que fueron entendidas como obras de singular decoro y ceñimiento a los dictámenes tridentinos. Por otro lado, Arias Montano poseía una excelsa y nutrida biblioteca, entre cuyos volúmenes se contaban los *Humanae salutis monumenta*, colección de odas latinas dedicadas a motivos bíblicos bellamente ilustrada con estampas de Crispin van de Passe, Hieronymus Wierix, Pieter van der Borcht o Pieter Huys, e impresa por Christophe Plantin en Amberes el año de 1571. Precisamente, próximo a esa fecha ha de datarse el retrato que Juan Wierix hizo del erudito, quedando así su imagen inmortalizada para la historia en el buril de uno de los grabadores más importantes en el cambio de siglo⁷.

TRES HERMANOS, UN OFICIO: LOS WIERIX, GRABADORES DE HISTORIAS Y DEVOCIONES

Los Wierix fueron tres de los más prolíficos grabadores que dio la ciudad de Amberes entre la segunda mitad del siglo XVI y el primer tercio de la centuria siguiente. El mayor de ellos fue Johannes (1549-c.1618), quien adquirió una gran habilidad en el manejo del buril gracias a la copia de obras de artistas precedentes, especialmente Durero. Su producción más reseñable llegó a partir de 1569, año en que comienza a trabajar para Christophe Plantin, editor, impresor y librero flamenco, con el que también colaborarán sus hermanos menores⁸. El segundo hijo de Antonius I Wierix fue Hieronymus (1553-1619)⁹. Ello ha llevado a pensar que ambos debieron formarse

6. La consideración social del artista y los mecanismos que rigen su actividad fue un tema ampliamente estudiado y desgranado con solvencia por Juan José Martín, quien desvela las dificultades que tuvieron los escultores para que su actividad fuera reconocida como un arte liberal, por su mayor servilismo en la ejecución y por estar ligada gremialmente a la carpintería en ocasiones. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: *El artista en la sociedad española del siglo XVII*. Madrid, 1993. La función devocional, protectora y doctrinal de la estampa fue bien analizada por PORTÚS, Javier y VEGA, Jesusa: *La estampa ... ob. cit.*, p. 213-261.

7. LAZCANO, Rafael: *Benito Arias Montano: ensayo bibliográfico*. Madrid, 2001, p. 21

8. Su imprenta en Amberes, denominada *Officina Plantiniana*, además de florecer por su productividad, se hizo célebre por obtener de Felipe II los derechos de impresión del misal y el breviario romano, abasteciendo esos libros litúrgicos al conjunto de la Monarquía. Se encargó, junto con Arias Montano de la impresión de la *Biblia Políglota Regia*, lo que le valió el título de architypógrafo regio, otorgado por Felipe II. BOWEN, Karem L. y IMHOF, Dirk: *Christofer Plantin and Engraved Book Illustrations in Sixteenth-Century Europe*. Cambridge, 2008, p. 20.

9. También se ha señalado 1620 como posible fecha de fallecimiento para el segundo de los hermanos. DELEN, Adrien Jean Joseph: *Histoire de la Gravure dans les anciens Pays-Bas et dans les provinces belges des origines jusqu'au la fin du XVIIIe. Siècle*. París, 1934, t. II, 1, p. 108.

con un mismo maestro, no identificado. Fue admitido como maestro en la Guilda de San Lucas, siendo Martin de Vos decano, en el mismo tiempo que su hermano, hacia 1572-1573, cuando su estilo ya era afamado por su sofisticación y delicadeza técnica. Se vinculó a otro de los editores más conocidos e importantes de Amberes, Willem van Haecht, quien editó al menos cuarenta impresiones de su mano¹⁰. A pesar de que tuvo una vida agitada y turbulenta, se considera el más influyente y hábil de los tres. Antonius II (c.1555/59-1604) es el tercero en discordia. Se desconoce con quien se formó, pero considerando la diferencia de edad y dada la precocidad de Johannes, se piensa que pudo iniciarse con él en la técnica del grabado. Trabajó con el editor de estampas Hans Liefwinck, a quien se vinculó durante dos años. De vida difícil, sufrió momentos extremos en los que la falta de dinero le obligó a tener que pedirlo prestado a cambio de la promesa de dar sus planchas de cobre. Fue el más desdichado de los hermanos, y murió en Amberes en 1604 sin haber alcanzado la cincuentena.

Junto a Goltzius, Sadeler y Philippe Galle, estos grabadores formados bajo la huella artística de Dürero, se convirtieron en los nórdicos más afamados del siglo XVI. Todos ellos contribuyeron a que Amberes no fuera sólo capital política, sino también capital cultural y artística de un Flandes español, que se responsabilizó de la edición e impresión de un buen número de libros que tendrían como destino la península ibérica. Christophe Plantin y Jan y Baltasar Moretus, yerno y nieto del primero respectivamente, todos ellos impresores, iniciaron y mantuvieron un monopolio que les llevó a erigirse como suministradores oficiales de la Monarquía durante casi un siglo. No resulta, por tanto, difícil de explicar la abundante y exitosa penetración de las formas flamencas en el ámbito hispano¹¹.

Estos hermanos, poseedores de una habilidad asombrosa, de una técnica cuidada y de un estilo fino, delicado y detallista, no trabajaron sólo como grabadores de «estampas de reproducción», pues reunieron en sí diferentes facetas de la producción del grabado. Fueron dibujantes, estampadores y editores, constituyéndose así en la figura que canalizaba el proceso creativo y se constituía en medio para la distribución de las obras a un público más amplio. Tuvieron diferentes grados de participación en las mismas, señalados oportunamente en cada grabado mediante las abreviaturas convenidas: «sculpsit», «invenit», «fecit et excudit»¹². Actuaron, además, como dibujantes para editores como Gerard de Jode y Philip Galle, contando en numerosas ocasiones con la

10. Es una de las razones que explican el tráfico tan nutrido de estampas de los Wierix en el Siglo de oro español. Tuvo además otro tutor, Jérôme Manacker, un tallista que trabajaba en la Casa de la Moneda, y que evidencia las prósperas relaciones entre los Wierix y los orfebres. MAUQUOY-HENDRICKX, Marie: *Les estampes des Wierix conservées au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Royale Albert Ier*, t. III.2. Bruselas, 1983, p. 519.

11. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María, *Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial*, t. IX. Vitoria, 1995, p. 185.

12. PINILLA MARTÍN, María José: «El Crucificado en la obra de los Wierix: una aproximación iconográfica», *Los crucificados, cofradías y arte*. Madrid, 2010, p. 581

colaboración de Adriaen y Johannes Collaert. Y fueron tanto editores de los grabados de otros y como editores de sus grabados, tomados de dibujos propios o ajenos, siempre protegidos contra la copia por privilegios cuya violación significaba confiscación de los bienes y una fuerte multa¹³.

Los temas que preponderaron en su obra fueron los religiosos, tanto con escenas extraídas del Antiguo como del Nuevo Testamento, junto a representaciones de santos llamados a dar respuesta a la demanda de imágenes piadosas. Sin embargo, también cultivaron asuntos mitológicos, alegorías, emblemas y retratos de personajes coetáneos o históricos. Aunque en una lista de 1585 figuraban como luteranos, también trabajaron directamente para diferentes órdenes cristianas, como los carmelitas descalzos, los franciscanos o para la mismísima Compañía de Jesús¹⁴. La obra cumbre de los tres hermanos fue la ilustración de la citada *Evangelicae Historiae Imagines*, de Jerónimo Nadal. Se trata de una oda, un monumento al arte del grabado en los Países Bajos. El conjunto de compone de 154 estampas, incluyendo la portada, y en él participaron seis grabadores: los tres Wierix, Juan y Adrien Collaert y Charles de Mallery, abriendo a buril en las planchas de cobre los diseños dados por el pintor romano Bernardino Passeri. No obstante, Martin de Vos rehízo algunos de ellos, entre los que se cuenta el Cristo que adorna la portada¹⁵.

Sin embargo, no fue la única obra que ilustraron para un personaje español. Ya citado anteriormente, Arias Montano estuvo en Amberes enviado por Felipe II para controlar la impresión de la *Biblia Políglota Regia*. Allí encargó a Johannes y Hieronymus, entre otros, la ilustración de su poema *Humanae salutis monumenta*, en 1572. En este caso, la intervención de ambos hermanos es fácilmente distinguible, pues cada uno empleó su monograma particular como firma en cada una de las planchas que realizaron. Hieronymus marcó con el anagrama IH. W. y su hermano Johannes, IR. W. Estuvo integrada por 78 planchas, intercaladas en el texto, cuya configuración compositiva seguía dibujos de Gerárd van Groeninguen, 45 de las cuales se dedicaron a la vida y pasión del Salvador. Fue una obra que adquirió una extraordinaria divulgación, por lo que las ediciones se sucedieron y su traducción fue prácticamente inminente¹⁶.

La presencia de estos tres artistas en Sevilla, a través de sus trabajos, está más que justificada. Pintores y escultores se beneficiaron de su talento, y emplearon sus composiciones, ya fueran en copias miméticas como en detalles muy concretos. Los grandes

13. LUITJEN, Ger: *Dawn of the Golden Age: Northern Netherlandish Art, 1580-1620*. Ámsterdam, 1993, p. 173.

14. HOLLSTEIN, Friedrich Wilhelm: *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts, ca. 1450-1700*. Amsterdam 2007, t. 69, p. XXXIII

15. ALVIN, Louis: *Catalogue raisonné de l'oeuvre des trois freres Jean, Jérôme & Antoine Wierix*. Bruselas, T.J.I. Arnold, 1866, p. 334.

16. La segunda edición data de 1577 y D.V. Coornhert tradujo el poema del erudito español al holandés que sería publicado por la imprenta de Dirck Pietersz, con todas las planchas de la primera edición a excepción del título. *Ibidem*, p. 328.

maestros escultores, no escaparon a su influencia, alimentándose de las posibilidades que les ofrecían, pues facilitaban el proceso creativo al tiempo que alentaban su imaginación en la búsqueda de nuevas formas y composiciones.

MUSAS DE COBRE: LAS ESTAMPAS COMO FUENTES DE INSPIRACIÓN

Durante el siglo XVI, los grabados, como pequeños y ligerísimos trozos de papel que eran, viajaban en forma de estampas sueltas, en bolsillos de frailes y devotos, en petates de artistas o integradas en textos bien encuadrados que eran encargados por humanistas y eruditos¹⁷. Las estampas se convirtieron en una demanda que daría lugar a una nueva forma de cultura portátil, cuyo éxito radica en el bajo coste de las mercancías que fluctuaban entre las distintas regiones de Europa. Las obras de los artistas más apreciados fueron pasando de un editor a otro, que compraban las planchas, añadían su firma y reimprimían las estampas. En Amberes se localizaban zonas concretas donde se establecieron las tiendas de los impresores, identificados con una insignia. En ellas se vendía grabados y libros a los burgueses y nobles que los utilizaban en la decoración de sus casas o como estampas devocionales y a los coleccionistas que los agrupaban en álbumes¹⁸. El éxito de este nuevo medio de difusión trajo consigo consecuencias directas como el auge de las ferias y la creación de la figura del «estampero», personaje que se dedicaba de forma exclusiva a la venta de estampas y cuya figura fue posible gracias al próspero mercado existente¹⁹.

Los grabados flamencos inundaron el mapa europeo, convirtiéndose en instrumentos imprescindibles para artistas y artesanos, que en muchas ocasiones marginaron el esfuerzo imaginativo y el proceso creativo, en post de la copia mimética de composiciones dadas. No obstante, para los creadores de primera fila fueron susurros de musa condensados en sutiles incisiones de buril sobre una plancha de cobre, pues tomaron de ellas aquello que les resultaba provechoso para sus obras, reinterpretando y seleccionando, donde la personalidad y el estilo del artista no sucumbían a la imposición formal o compositiva de modelos o escenas ya creados por otros. Francisco Pacheco recomendó su uso e intentó persuadir, especialmente a los pintores, de que les ofrecerán más ocasiones de componer alguna historia «teniendo muchas cosas juntas,

17. El tipo de estampa suelta al que se refieren la mayor parte de los testimonios escritos es la devocional, aunque no faltan alusiones a aquellas que cumplen una función informativa o a las que reproducen pinturas. CARRETE PARRONDO, Juan: «Notas sobre la estampa como medio de comunicación», *Técnicas tradicionales de estampación*. Madrid, 1980, p. 23-34.

18. Para ahondar sobre el grabado en Amberes en el siglo XVI ver TOMÉ, Consuelo y HUIDOBRO, Concha: «Artistas flamencos: el Siglo de Oro en Amberes», *Grabados flamencos y holandeses del siglo XVI*. Madrid, 2004, pp. 59-73.

19. No eran los únicos que comerciaban con estampas pues también los ciegos o libreros se encargaban de su venta. No obstante, es una palabra de significación imprecisa pues se refiere tanto a los impresores como a los vendedores. PORTÚS PÉREZ, Javier: «Uso y función...», ob. cit., 239.

de valientes hombres, así de estampas como de mano»²⁰. Por ello no es de extrañar que los grandes escultores barrocos que trabajaron dentro de las fronteras del antiguo Reino de Sevilla hicieran uso de ellas.

Ya desde el último tercio del siglo XVI se aprecia el influjo creativo de los Wierix en las gubias de los maestros manieristas. Fue el caso de Jerónimo Hernández, prácticamente coetáneo a la primera difusión de los grabados de aquellos. Con él triunfará el manierismo aunque quedará atemperado por la exigencia comunicativa y catequética impuesta a las imágenes a raíz del Concilio de Trento, lo que le llevó a matizar y edulcorar las extravagancias y atrevimientos del manierismo italiano. Se ganó justa y merecida fama. No solo se encargó de consolidar la volumetría y corporeidad propias del genio de Arezzo, sino que incluso se atrevió a hiperbolizar el contraposto y jugar con el equilibrio inestable. Es el caso de la escultura realizada para la Hermandad del Dulce Nombre, hoy en la capilla de la Quinta Angustia en la parroquia de la Magdalena. Se trata de un *Niño Jesús* [FIG. 1], fechado en 1582, que junto a un *Cristo resucitado*, supone el paradigma del manierismo en Sevilla²¹. La valentía compositiva media entre el idealismo y la belleza formal renacentista, que se plasma en un cuerpo de acusada estilización y posturas inestables refinadamente concebidas, donde se aprecia el rigor analista que caracterizó al escultor en su estudio de la anatomía humana²². Si de Italia llegaron los fundamentos, de Hyeronimus Wierix llegó el modelo [FIG. 2]. Sin duda debió conocer la estampa del flamenco, en el que se muestra a un musculado Niño Jesús triunfante sobre la muerte y el pecado, efigiados en forma de esqueleto y serpiente, respectivamente. Como es habitual, la imagen se acompaña de un texto tomado Hebreos 2: «Para destruir por medio de la muerte al que tenía el imperio de la muerte, esto es, al diablo». El acusado contraposto le permite exonerar la pierna izquierda, descansando su pie en la caja torácica del esqueleto vencido. El escultor lo despojó de toda ropa, eliminando así la decorosa y movida túnica que circunda, muy parcialmente, el cuerpo del Niño en el grabado. La manera de inclinar la cabeza y de elevar el brazo en actitud de bendecir tiene su paralelo claro en la obra del escultor abulense, por lo que estando en Sevilla debió servirse esta estampa. Además de los merecidos elogios formales, fue

20. Cita de Pacheco tomada de CARRETE PARRONDO, Juan: «El grabado y la estampa barroca», *El grabado en España (Siglos XV-XVIII)*, Summa Artis, t. 31. Madrid, 2001, p.337.

21. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*. Sevilla, 1929, p. 241.

22. Esta iconografía infantil exenta no fue novedosa en la Sevilla del momento, pues era común la circulación de estampas que propagaron la devoción a la infancia de Cristo, especialmente abundantes en el ciclo litúrgico de Navidad, momento en que se avivaba la devoción a un Niño-Dios. La circulación de este tipo de estampas se vio impulsada gracias a la conjunción de la espiritualidad mística de las órdenes mendicantes y el auge de una vivencia religiosa piadosa y humilde. GÓMEZ PIÑOL, Emilio: «El Niño Jesús de la Sacramental del Sagrario Hispalense: Introducción al estudio de la génesis de un prototipo distintivo de la escultura sevillana», en RAMOS SOSA, Rafael (coord.) *Actas del coloquio internacional El niño Jesús y la infancia en las artes plásticas, siglos XV al XVII*. Sevilla, 2010, p. 15-25 y 49-69.



FIG. 1. Jerónimo Hernández. *Niño Jesús*, 1581-1582. Iglesia de la Magdalena, Sevilla.



FIG. 2. Hieronymus Wierix. *Niño Jesús*, finales del siglo XVI. British Museum, Londres.

ésta su gran contribución a la iconografía hispalense, la cual triunfó gracias a la simpatía que demostró la Contrarreforma hacia los temas infantiles²³.

Para el *Resucitado* [FIG. 3], Jerónimo Hernández también encuentra su inspiración en una estampa de Hieronymus Wierix, en la que Cristo emerge radiante del sepulcro ante la atónita mirada de los guardas que custodiaban el lugar [FIG. 4]. En actitud de avanzar, levanta el brazo derecho con un gesto triunfante, mientras que con la mano izquierda sostiene una cruz con banderín. El vuelo del paño que le cubre contrasta con la quietud de las mínimas vestiduras empleadas por el escultor. La efigie carece de movimiento dinámico progresivo, pues ofrece sensación de reposo, pero el exagerado *contraposto*, el ademán de bendecir y el expresivo giro de la cabeza, le otorgan un sentido helicoidal ascendente e invisible, propio de un manierismo cuya identidad se diluye en el rostro fino, elegante e idealizado del Redentor. Muestra en él su preocupación por el desnudo monumental y miguelangelesco, donde resalta su robustez de miembros muy proporcionados, así como una actitud elegante, que le valió para ser reconocido como

23. PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel: *Gerónimo Hernández*. Sevilla, 1981, p. 54.



FIG. 3. Jerónimo Hernández, *Cristo Resucitado*. 1581-1582. Iglesia de la Magdalena, Sevilla.



FIG. 4. Hieronymus Wierix. *Resurrección de Cristo*. Finales del siglo XVI. Mineapolis Institute of Art, Mineapolis, (USA).

un excelente artista, tanto por sus contemporáneos como por la tradición posterior²⁴. A pesar de las cercanías al grabado referido, el profesor Palomero Páramo indicó que la actitud del Resucitado, se aproxima también a una estampa que sobre este asunto grabó Altdofer en 1512, la cual fue reproducida por Sadeler en 1581, según un original de Martin de Vos²⁵.

Si un artista ha trascendido por su calidad técnica y su rigor compositivo, ese fue Martínez Montañés, quien en los albores de un barroco aún inocente supuso un punto de inflexión y de no retorno en la escultura sevillana. Amigo y colaborador de Pacheco, la huella erudita de éste se aprecia en su obra. A pesar de que sus fuentes, sus tipos y sus recursos dialécticos han sido desvelados, su talento y condición de verdadero maestro

24. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: «El notable escultor Jerónimo Hernández de Estrada», *Revista Calvario*. Sevilla, 1949, s.p.

25. PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel: *Gerónimo...* ob. cit., pp.113-114.

permitió que patentizara su bagaje y sus estudios, constituyendo aquellos los cimientos sobre los que construyó su propio edificio, en base a una fuerte personalidad que ha potenciado un estilo, una gramática expresiva, una manera de sentir y una oratoria plástica elocuente y fecunda. Debió tener acceso a la nutrida biblioteca de su colega Andrés de Ocampo, donde existían diversas series de estampas, entre ellas cuatro docenas de Flandes²⁶. No es de extrañar, por tanto, que el maestro alcalaíno empleara diversas fuentes grabadas en sus composiciones, tanto relivarias como de bulto redondo. Existen ejemplos que evidencian claros paralelismo con una única estampa, aunque lo común era que utilizara varias de ellas, no cayendo en la copia fidedigna y reinterpretando cada composición de forma personal. Sin duda, debió conocer la obra del Nadal, antes mencionada, que constituyó una cantera de soluciones iconográficas para muchos artistas, que recurrieron a ellas como punto de partida en muchas ocasiones. Montañés fue uno de ellos y así se evidencia en el relieve de la *Predicación del Bautista*, parte integrante del retablo de San Juan Bautista de la Iglesia de la Anunciación de Sevilla [FIG. 5]. La semejanza con la estampa nº 10 de las *Imágenes de la Historia Evangélica*, realizada por Hieronymus, fue bien desvelada por Manuel García Luque [FIG. 6]²⁷. La correspondencia con el grabado no es total, pero hay ciertos elementos en el relieve, como la mujer en primer plano que abraza a un infante en su regazo, que remiten a la estampa citada, así como la presencia de lanzas al fondo que ayudan a fugar el espacio en un formato bidimensional.

Para otro relieve del mismo retablo, el *Bautismo de Jesús* [FIG. 7], el autor mencionado rescata una estampa en la que Cornelis Cort sigue un modelo de Francesco Salviati [FIG. 8], el cual ya había sido usada anteriormente en el ámbito hispalense por Miguel Adán y Gaspar Núñez Delgado. Sin embargo, hay ciertos elementos formales que difieren de aquel, lo que lleva a pensar que pudiera haber tenido en cuenta otra estampa a la hora de concebir dicha composición. En este caso, debió tratarse del *Bautismo de Cristo* [FIG. 9], grabado por Hieronymus, idea que se sostiene al analizar la postura arrodillada de Cristo –frente a la erguida que presentaba en la obra de Cort–,

26. En el inventario post-mortem, mandado redactar por su viuda en 1632m se incluía un cajón con 232 estampas medianas, 163 estampas grandes y un libro de estampas y dibujos de mano. HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Andrés de Ocampo (1555?-1623)*. Sevilla, 1987, p. 33. En un estante, existían además los siguientes libros: los Evangelios y las epístolas; dos Flos Sanctorum, de Rivadeneira y Villegas, respectivamente; obras devotas y de formación espiritual como las de Ortiz Lucio, P.P. Granada, Moragas, Arias, Lapuente y San Alonso Rodríguez. Además, Tratados de las imágenes y diversos libros hagiográficos y de erudición, más las obras de Silbes y los *Comentarios a la Lógica* de Aristóteles; *Tratados de Arquitectura* de Serlio, Palladio y Labacco; *la Perspectiva especularia* y *Geometría*, en romance, de Euclides; *la Perspectiva solar*, de Juan Bautista Benedicto; las Perspectivas, de Vignola y Daniele Barbaro; el libro de las Medidas de Alberto Durero; el de Figuras matemáticas, de Biego Bezón; y la Cosmografía, de Pedro Appiano. Esta magnífica biblioteca pudo ser heredada por Ocampo de su cuñado y colega Jerónimo Hernández. HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Juan Martínez Montañés: el lisipo andaluz (1568-1649)*. Sevilla, 1976, pp. 22-26

27. GARCÍA LUQUE, Manuel: «Fuentes grabadas y modelos europeos en la escultura andaluza». *La consolidación del barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Granada, 2013, ob. cit., p. 244.



FIG. 5. Juan Martínez Montañés. *Predicación del Bautista (Retablo de San Juan Bautista)*. 1610-1622. Iglesia de la Anunciación, Sevilla.



FIG. 6. Hieronymus Wierix. *Predicación del Bautista (Detalle)*. a. 1619. Estampa nº 10 de «Imágenes de la Historia Evangélica».



FIG. 7. Juan Martínez Montañés. *Bautismo de Cristo (Retablo de San Juan Bautista)*. Iglesia de la Anunciación, Sevilla.



FIG. 8. Cornelis Cort, tras composición de Francesco Salviati, *Bautismo de Cristo*, 1575. Harvard Museum, Cambridge (USA).



FIG. 9. Hieronimus Wierix, *Bautismo de Cristo*. Estampa de «Imágenes de la Historia Evangélica», a. 1619. Fine Arts Museum, San Francisco (USA).

así como en la manera en que San Juan se agarra y recoge la túnica con la mano izquierda, idéntica a la solución que aporta Montañés –difiriendo del San Juan de Cort que porta una cruz en dicha mano.

También Cort y Wierix debieron ser las fuentes gráficas tomadas en consideración para la realización del relieve de la *Resurrección* [FIG. 10], situado en el cuerpo superior de la primera calle del retablo mayor del monasterio de San Isidoro del Campo. En este caso hay mayores similitudes con el grabado de Cort –sobre composición del flamenco Michel Coxie [FIG. 11]– como bien señaló Manuel García Luque²⁸. Es quizás el soldado agachado, a los pies del sepulcro, el que está más directamente inspirado en la estampa, aunque aparece invertido. No obstante, el arqueamiento y sinuosidad del cuerpo del Redentor, que emerge victorioso de la tumba, con el lábaro en la mano –igual que en el grabado– también remiten directamente a la estampa sugerida. No obstante, la actitud de uno de los soldados, que ante tan extraordinario, insólito y turbador acontecimiento se encorva y se vuelve tapándose los oídos, debió de tomarlo de un grabado de Hieronymus Wierix que formaba parte de una serie de 22 planchas de *La Pasión de Cristo* [FIG. 12]²⁹. Todo ello nos lleva a considerar que Montañés debía servirse de las estampas no solo para copiar figuras concretas, sino también, y sobre todo, para disponer el tono general de la escena. Estas estampas también se convirtieron en recursos de apoyo para adoptar la indumentaria de sus personajes, inspirándose en ellas para diseñar la de los centuriones, que visten casco, *thoracata* y portan espadas con mangos zoomorfos.

A pesar de que fueron muchas las estampas de la Virgen que debieron circular por el antiguo Reino de Sevilla, la especial predilección de Pacheco por las obras de los Wierix en relación a la figura de la Virgen, considerando sus efigies como decorosas y bien adaptadas a los nuevos preceptos tridentinos, permite considerar la posibilidad de que Montañés se inspirara en alguna de ellas para la realización de su popular *Cieguecita*. Aristas antes que él ya emplearon grabados de los hermanos flamencos para concebir a sus Vírgenes *sin mancha*. Pintores como Juan Bautista de Amiens o Alonso Vázquez hicieron uso de él para sus distintos encargos en los que tenían que abordar la referida temática³⁰. Es conocimiento de esta estampa en los gremios y talleres de artistas debía ser un hecho que justifican las obras conservadas. Es, principalmente, la comparación con otras estampas coetáneas, la que lleva a considerar la de los Wierix como la más cercana a la obra montañesina, pues ni en Collaert, ni Philip Galle, ni Sadeler abordaron el tema mariano con tanta asiduidad ni otorgaron a la Madre del

28. El trabajo escultórico quedaba complementado y completado gracias al trabajo del policromador, que tampoco es ajeno a la consideración del grabado, pues ha intentado representar la decoración del escudo, con las características flechas zigzagueantes en diagonal que aparecen en la obra de Cort. GARCÍA LUQUE, Manuel: «Fuentes grabadas...», ob. cit., p. 220.

29. MAUQUOY-HENDRICKX, Marie: *Les estampes...* ob. cit., t. I, p. 23.

30. NAVARRETE PRIETO, Benito: *La pintura andaluza...* ob. cit., p. 85-86.



FIG. 10. Juan Martínez Montañés, *Cristo resucitado* (Retablo de San Jerónimo), 1609-1613. Monasterio de San Isidoro del Campo, Santiponce, Sevilla.



FIG. 11. Cornelis Cort, tras composición de Michael Coxie. *Resurrección de Cristo*. Segundo tercio del siglo XVI.



FIG. 12. Hieronymus Wierix. *Resurrección de Cristo*. Finales siglo XVI. British Museum, Londres.

Salvador esa característica humildad, que le lleva a inclinar la barbilla y tornar la mirada. Une gozosamente las manos sobre su pecho, mostrando una actitud orante, por lo que el cuerpo se recoge en sí mismo, creando una mandorla cerrada, donde el recogimiento de la actitud queda subrayado por las vestimentas que la envuelven y la elevan. No debió ser casualidad que Montañés decidiera recoger su manto sobre el brazo izquierdo o arremolinar su túnica sobre el pie zurdo, que se adelanta para apoyar en la cabeza de uno de los querubines de la base. Ambos recursos aparecen en el grabado de Hieronymus, quien lo firma en la base junto al indicativo *Cum Gratia et Priuilegio*. Por tanto, aunque no sea decisiva, se podría considerar que la contemplación y estudio de esta estampa sí fueron determinantes para la ejecución de una de las obras maestras del *lisipo andaluz*.

Montañés tuvo conocimiento amplio del trabajo de los Wierix, cuyas estampas debieron de ser ojeadas una y otra vez, buscando recursos plásticos y compositivos novedosos, siempre reinterpretando los temas iconográficos y adoptando soluciones personales para no aletargar su creatividad ni permitir que la imaginación sucumbiera a la tentación de copiar de forma fidedigna el trabajo de otros, lo cual restaría calidad a la obra por muy bien resuelta que estuviera desde el punto de vista técnico. Así, para su relieve de la *Adoración de los Magos* [FIG. 13], presente en el retablo de San Isidoro del Campo, en Santiponce, pudo hacer uso de un grabado de Hieronymus en el cual la Virgen sostiene al niño en el regazo al tiempo que éste toca la cabeza de uno de los reyes en actitud de bendición [FIG. 14]. Aunque este gesto no lo reproduce Montañés, si toma su postura arrodillada así como la tipología de cofre en el que éste le ha llevado el oro al Redentor. Las vestimentas, las coronas y turbantes, así como los recipientes donde los Magos portan las ofrendas son cercanas entre ambas obras, lo que podría llevar a considerar esta estampa como precedente iconográfico de aquel relieve tantas veces alabado.

Entre las series de grabados realizadas sobre dibujos de Martin de Vos se encuentran varios apostolados, sobresaliendo por su calidad la realizada por Johann y Antonius II Wierix. Montañés debió tener acceso a esta serie, quizás no al completo pero sí a alguna estampa suelta, como la que representaba a *San Pablo* [FIG. 15]. Esta suposición deriva de la proximidad formal e iconográfica existente entre la estampa y la escultura de bulto realizada para el retablo mayor de la parroquia de San Miguel de Jerez de la Frontera. En el primer cuerpo, junto al *San Pedro* —efigie no tan cercana al grabado que reproduce al santo en dicha serie—, este *San Pablo* es lo más vivo e individual que en este retablo dejó el escultor alcalaíno [FIG. 16]³¹. Ambas obras se caracterizan por la

31. Retablo de primerísima calidad, su compleja configuración estructural y la participación de los diversos artistas ha sido bien estudiada por diversos autores. Véase JIMÉNEZ PLACER, Fernando: «Montañés y Arce en el retablo de San Miguel de Jerez», *Archivo español de arte*, t. 14, núm. 46, 1941, págs. 345-364; HALCÓN, Fátima: «El retablo sevillano de la primera mitad del siglo XVII», *El retablo sevillano: desde sus orígenes a la actualidad*. Sevilla, 2009, pp.129-200



FIG. 13. Juan Martínez Montañés. Adoración de los Magos (Retablo de San Jerónimo), 1609-1613. Monasterio de San Isidoro del Campo, Santiponce, Sevilla.



FIG. 14. Hermanos Wierix, Adoración de los Magos. 1571. British Museum, Londres.

monumentalidad. Sin embargo, la fuerza expresiva del rostro del apóstol en el grabado queda suavizada en la escultura, donde Montañés hace gala de ese sosiego, esa calma tensa y esa honda espiritualidad que imprimió a todos sus tipos físicos. Apoyan todo el peso en la pierna derecha, liberando la izquierda de toda carga, de ahí el leve contraposto generado al avanzar la pierna. El movimiento queda contrarrestado por el libro que porta en la mano izquierda y que apoya sobre la cadera. No puede faltar su atributo por excelencia, la espada, de grandes dimensiones, que descansando sobre la punta se convierte en una suerte de cayado. Todas esas particularidades fueron tenidas en cuenta por el escultor quien adoptó incluso la manera de vestir al santo, con una pesada capa sobre la túnica que cae sobre los hombros cubriendo buena parte del brazo izquierdo.

No fue Montañés el único artista barroco que hizo uso de este apostolado. También serviría a Bernabé de Gaviria como inspiración directa para la talla del *Apostolado* que realizó para la Catedral granadina³². Incluso se podría pensar que Hita del Castillo, ya

32. No se ha conservado el concierto de la escritura, documento que podría ayudar a desvelar si los modelos vinieron impuestos por los mismos capitulares o simplemente fue una elección de Gaviria. Sea



FIG. 15. Johan y Hieronimus Wierix, tras diseño de Martin de Vos, *San Pablo*. Primer tercio del siglo XVI. Bojijmans van Beuninguen, Rotterdam.



FIG. 16. Juan Martínez Montañés. *San Pablo* (Retablo mayor). h. 1610. Iglesia de San Miguel, Jerez de la Frontera.



FIG. 17. Hita del Castillo. *San Pablo* (Retablo mayor). h. 1753. Iglesia de la Divina Pastora, Cádiz.

más tardíamente, pudiera haber tenido acceso a la obra de los Wierix, pues las semejanzas con el *San Pablo* que talla para el retablo de la Iglesia de la Divina Pastora en Cádiz son más que elocuentes [FIG. 17].

En el retablo antes referido, junto a Montañés intervino José de Arce, escultor flamenco afincado en Sevilla desde 1636. Comenzó a trabajar muy pronto y para comunidades religiosas conocidas por su alto nivel de exigencia, como los Cartujos, para cuya sede jerezana hizo un apostolado, demostrándose así el reconocimiento de la calidad de su labor escultórica. Su vida transcurrió entre Sevilla y Jerez³³. Allí fue contratado para la elaboración de los relieves y cuatro figuras exentas de dicho retablo: la *Encarnación*, la *Adoración de los pastores*, la *Circuncisión* y la *Epifanía*, más cuatro esculturas de bulto: los Santos Juanes y el Arcángel San Gabriel y San Rafael. Para la configuración de los relieves se inspiró en estampas de diversa procedencia y autor, como Cornelis Cort, Bolswert, Witdoeck o Wierix. Interesa el uso que hace de la composición concebida por éste último para el tema de la *Circuncisión* [FIG. 18], y más concretamente para la colocación del Niño sobre la mesa de altar, donde sigue una de las estampas que Hieronymus creó para ilustrar la obra de Jerónimo Nadal [FIG. 19]³⁴.

como fuera, la vinculación entre ambas obras se debe al ojo experto y a la mirada bien cultivada de GILA MEDINA, Lázaro: «Bernabé de Gaviria: continuación y ruptura de los ideales de Rojas», *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*. Madrid, 2010, pp. 195-202.

33. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Arquitectos, pintores y escultores vecinos de Sevilla*. Sevilla, 1928, p. 168.

34. Esta vinculación, en mi opinión algo forzada, fue señalada por DE LOS RÍOS MARTÍNEZ, Esperanza: *José de Arce, escultor flamenco*. Sevilla, 2007, p. 73. Así mismo, señala que para la confección de la



FIG. 18. José de Arce. Presentación de Cristo en el templo (Retablo mayor), 1641-1648. Iglesia de San Miguel, Jerez de la Frontera.



FIG. 19. Hieronymus Wierix. *Circuncisión de Cristo*. Estampa nº 5 de «Imágenes de la historia evangélica».

El éxito y la fama de Montañés llevaron a la consolidación de la tendencia naturalista y a la cristalización de una serie de formalismos que se perpetuaron en sus seguidores y aun se mantuvieron en generaciones venideras. Fue el caso de Felipe de Ribas, fundador de un taller familiar en el que también destacará su hermano Francisco Dionisio de Ribas. Su formación inicial tuvo lugar junto a su padre, el pintor Andrés Fernández, quien lo acabaría enviando al taller del escultor sevillanos Juan de Mesa en 1621, con el fin de que adquiriera el aprendizaje adecuado para su oficio. Por tanto, los modelos montañesinos no le eran ajenos y la praxis artística de aquel tampoco. Se ayudó de grabados para componer sus obras, articular los personajes y vivificar las escenas con detalles anecdóticos. Para la realización de uno de los relieves

arquitectura empleó un grabado de Cort, *after* diseño de Federico Zuccaro en el que se reproduce una *Presentación en el templo* y considera que el aspecto físico de los personajes y su distribución en el espacio, pudiera derivar de grabados donde se reproduce una obra de Rubens de igual temática. Esta interpretación aparece también recogida en GARCÍA LUQUE, Manuel: «Fuentes grabadas...», ob. cit., p. 243.



FIG. 20. Felipe de Ribas. *Martirio de San Lorenzo* (Retablo mayor). 1652. Iglesia de San Lorenzo, Sevilla.



FIG. 21. Hieronymus Wierix. *Martirio de San Lorenzo*. Antes de 1619. Fine Art Museum, San Francisco (USA).

del retablo de la iglesia de San Lorenzo de Sevilla –el *Martirio de San Lorenzo* [FIG. 20]– empleó al menos dos fuentes grabadas. De nuevo Cornelis Cort y Wierix como protagonistas, algo que no debe resultar extraño pues dicha máquina lignaria fue contratada por Montañés, quien solo ejecutó la arquitectura antes de que el proyecto se detuviera. Posteriormente, la obra fue traspasada a Felipe de Ribas quien completó la parte escultórica conforme a los temas iconográficos previstos por el anterior, quien seguramente dio también los diseños de los mismos³⁵. Sobre composición de Tiziano, Cort abrió una plancha de cobre para mostrar el martirio del santo en cuestión, quien fue quemado en una parrilla³⁶. La postura del santo, que eleva el brazo mientras los verdugos lo acosan con largas horquillas para que no escape al tormento, es adoptada por el santo en el relieve sevillano, así como la forma de la parrilla bajo la cual llamean

35. DABRIO GONZÁLEZ, María Teresa: *Los Ribas: un taller andaluz de escultura en el siglo XVII*. Córdoba, 1985, pp. 356-358.

36. El prestigio alcanzado por Cort propició que Tiziano contara con él hasta en dos ocasiones para confiarle la reproducción de sus pinturas. Esta similitud con el grabado referido fue bien señalada por GARCÍA LUQUE, Manuel: «Fuentes grabadas...», ob. cit., p. 226.

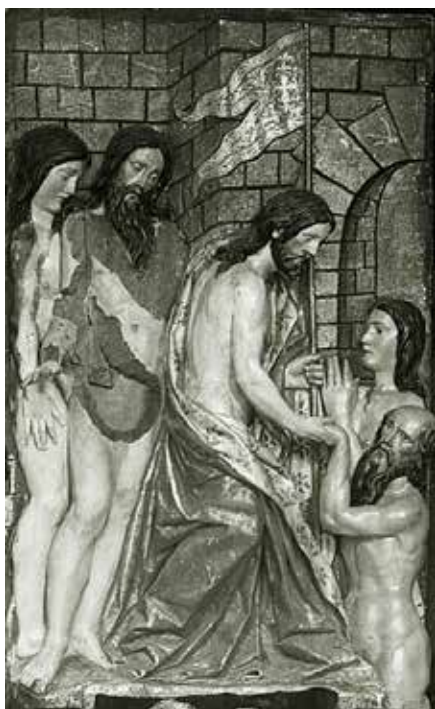


FIG. 22. Felipe de Ribas. *Bajada de Cristo al Limbo* (Retablo del Cristo de los Corales). 1638. Iglesia del convento de Santa Paula, Sevilla.



FIG. 23. Hieronymus Wierix. *Bajada de Cristo al Limbo*. Serie de la «Pasión de Cristo», a. 1619. British Museum, Londres.

las brasas. Sin embargo, la presencia de dos angelotes en la esquina superior izquierda, que portan la corona de laurel –símbolo del triunfo sobre el martirio– así como el soldado a caballo situado en segundo plano, con un relieve mucho más sutil, son detalles tomados del grabado que Hieronymus Wierix elaboró [FIG. 21].

Mayores concomitancias entre la estampa y el relieve se hallan en su famosa *Bajada al Limbo*, del Retablo del Cristo de los Corales, realizado para el monasterio de Santa Paula de Sevilla, en 1638 [FIG. 22]. Se trata de una iconografía muy poco común dentro de la plástica escultórica sevillana, pero que resuelve magistralmente desde el punto de vista compositivo a pesar de las limitaciones espaciales impuestas por una tabla un tanto estrecha y alargada, donde no se podían insertar un gran número de figuras. Reduce a cinco los personajes, siendo preponderante y protagonista la figura de Cristo, el cual aparece semidesnudo y de perfil, agarrando de la mano a una de aquellas almas perdidas. La misma actitud presenta en el grabado de Hieronymus Wierix, que se completa con una oración del Eclesiástico 24 [FIG. 23]. La fantasía se desborda en los personajes grotescos que ocupan la parte superior del grabado, recurso muy común



FIG. 24. Roldana. *Niño Jesús de la Pasión*. h. 1692-1706. Convento de San Antón, Granada.



FIG. 25. Antonius Wierix. *Niño Jesús de la Pasión*. Antes de 1619.

de las regiones nórdicas, como ya evidenció Martin Schongahuer en sus *Tentaciones de San Antonio*. En el grabado, Cristo se apoya en una cruz, mientras que Felipe de Ribas cambia este elemento por un banderín. El escultor mantiene los personajes secundarios, ciñéndose al modelo grabado, a pesar de que son un hombre y una mujer completamente desnudos, traspasando así los lindes del decoro esperados para un recinto conventual³⁷. La calidad de la talla se completa con una magnífica labor de policromía y estofado que resalta sus cualidades formales y le otorga un delicado preciosismo.

Una de las obras más estudiadas de la talentosa hija de Pedro Roldán, Luisa, ha sido el *Niño Jesús Nazareno*, fechable entre 1692 y 1706, siendo escultora de Cámara del rey Carlos II, [FIG. 24]. La técnica suelta de la escultora puede apreciarse en esta imagen llena de patetismo, donde la expresión contenida por la tortura del peso de la cruz acentúa su dramatismo. La figura da una gran zancada, apoyando el pie izquierdo en

37. En el siglo XVIII se cubrió el desnudo masculino con un postizo de telas encoladas, el cual, tras un reciente proceso de restauración, ha sido retirado. Gracias a esta intervención, el relieve se muestra en la manera que Felipe de Ribas lo concibió, devolviéndole así su significación original. Para conocer más acerca de los criterios para la restauración de retablos, consultar FERNÁNDEZ BACA-CASARES, Roman y WHALEN, Timothy P. (directores) et al.: *Metodología para la conservación de retablos de madera policromada*. Sevilla, 2002.

el globo terráqueo delantero y el otro sobre cabezas de querubines³⁸. No obstante, la iconografía no es original pues ya anteriormente este tipo de Niño sufriente había sido tallado por Alonso Cano durante su etapa madrileña. Por tanto, el grabado al que referiremos debió ser conocido en primera instancia por el genio granadino, pues fue él quien dio el modelo en base a la composición trazada por Wierix. En este caso, se trata de una obra de Antonius II en la que un Cristo niño porta la cruz sobre su hombro izquierdo, al tiempo que avanza potentemente con la pierna izquierda [FIG. 25]. Cano acentúa el rictus de dolor de un infante que ve como los pecados de la Humanidad hacen la cruz cada vez más pesada. La expresión angustiosa del divino Niño y la peana infantil de los querubines se logra con un blando modelado, mórbido y exquisito, atendiendo primorosamente a los detalles tanto de la talla como de la policromía³⁹. Jesús viste una túnica de color morado ocrizo, toda matizada en dos tonos, imitando follajes y con toques de oro a pincel, en una suerte de estofado, y entre medias, se disponen sutilmente unos medalloncitos con asuntos bíblicos premonitorios de la Pasión del Antiguo Testamento⁴⁰. Al igual que en el grabado, la túnica se ciñe a la cintura con un cordón y se adhiere a los miembros inferiores, lo que permite intuir el movimiento bajo la vestimenta. Viste túnica policromada en tono morado ocrizo, toda matizada en dos tonos, imitando follajes y con algunos toques de oro a pincel, como si se tratara de un bordado fino. Porta una cruz arbórea, lo que incentiva el patetismo de la visión, mientras que en el grabado, la cruz es cepillada, algo propio de finales del siglo XVI en Flandes.

La consideración de que el aludido grabado pudiera estar detrás del modelo original deriva de la inexistencia de tal iconografía en la obra de otros grabadores del momento. Teniendo en cuenta la erudición de Cano y su gusto por adquirir este tipo de herramientas de trabajo, no es extraño pensar que pudiera haberla visto e incluso poseído⁴¹. Es más, no sólo adquirió los grabados que en su día pertenecieron a otros pintores como Vicente Carducho, Antonio Puga o Domingo Guerra Coronel –comprándolas en las almonedas que se efectuaron tras sus respectivos fallecimientos– sino que también exigió se le pagara por alguna pintura «en dinero de contado de diferentes alhajas y estampas»⁴².

38. ROMERO TORRES, José Luis: «Niño Jesús Nazareno» [Ficha catalográfica], *Roldana*. Sevilla, 2007, pp. 220.

39. SANCHEZ MESA-MARTÍN, Domingo: «Niño Jesús Nazareno, «Niño del Dolor» [Ficha catalográfica], *Alonso Cano. Arte e Iconografía*. Granada, 2002, pp. 475-476

40. GÓMEZ MORENO, Manuel: «Alonso Cano, escultor», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, núm. 6. Madrid, 1926, p. 21.

41. NAVARRETE PRIETO, Benito y SALORT PONS, Salvador.: «El saber de un artista: Fuentes formales y literarias en la obra de Alonso Cano», *Alonso Cano. Espiritualidad y modernidad artística*, ob. cit., pp. 129-151.

42. LÓPEZ SÁNCHEZ, Fernando: «Nueva información sobre Alonso Cano», *Archivo Español de Arte*, núm. 77. Madrid, 2004, p. 76

CONCLUSIÓN

A través de éstos y muchos más ejemplos existentes se evidencia la cualidad de las fuentes grabadas como instrumento imprescindible para muchos artistas, ya fueran de mediana o excelsa calidad. Pocos fueron los artífices que rehusaron emplear estampas para sus composiciones, pues suponía no sólo un mecanismo para facilitar el proceso creativo sino también un medio con el que aportar modelos y escenas ya conocidos y aceptados por la población y los comitentes, lo que les reportaría éxitos más inmediatos y les permitiría cosechar positivas críticas a su trabajo. Sobre el uso de los grabados y en relación a Alonso Cano, dejó escrito Palomino una de las frases que mejor resume lo que supuso este instrumento para los artistas más consagrados, quienes, recelosos, se alejaban de su mimesis pero las consideraban, dadas las posibilidades plásticas, iconográficas y compositivas que le aportaban. Decía así: «No era melindroso nuestro Cano, en valerse de las estampillas más inútiles, aunque fuesen de unas coplas; porque quitando, y añadiendo, tomaba de allí ocasión, para formar conceptos maravillosos; y motejándole esto algunos pintores por cosa indigna de un inventor eminente, respondía: ‘Hagan ellos otro tanto, que yo se lo perdono’. Y tenía razón, porque esto no era hurtar, sino tomar ocasión; pues por última, lo que él hacía, ya no era, lo que había visto»⁴³.

BIBLIOGRAFÍA

- ALVIN, Louis: *Catalogue raisonné de l'oeuvre des trois freres Jean, Jérôme & Antoine Wierix*. Bruselas: T.J.I. Arnold, 1866.
- BANDA Y VARGAS, Antonio de la y HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *La escultura sevillana en el Siglo de Oro*. Madrid: Club Urbis, 1987.
- BARTSCH, Adam: *The Illustrated Bartsch*. New York: Abaris Books, 1978-s.a.
- BOWEN, Karem L. y IMHOF, Dirk: *Christofer Plantin and Engraved Book Illustrations in Sixteenth-Century Europe*. Cambridge: Harvard University Press, 2008.
- DABRIO GONZÁLEZ, María Terea: *Los Ribas: un taller andaluz de escultura en el siglo XVII*. Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1985.
- CARRETE PARRONDO, Juan: «Notas sobre la estampa como medio de comunicación», *Técnicas tradicionales de estampación*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1980.
- CARRETE PARRONDO, Juan: «El grabado y la estampa barroca», *El grabado en España (Siglos XV-XVIII)*, *Summa Artis*, t. 31. Madrid: Espaca-Calpe, 2001.
- CARRETE PARRONDO, Juan, FERNÁNDEZ DELGADO, Javier y GONZÁLEZ VEGA, Jesusa (dir.) et al.: *Estampas. Cinco siglos de imagen impresa* [Catálogo de Exposición]. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Subdirección General de Museos, 1981.

43. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio: *El museo pictórico y escala óptica*. Madrid, 1724. (ed. Madrid, 1988), p. 348.

- CHERRY, Peter: «Las fuentes foráneas como impulso para la creación artística de la pintura española», *El arte foráneo en España: presencia e influencia*. Madrid: CSIC, 2005, pp. 377- 388.
- DELEN, Adrien Jean Joseph: *Histoire de la Gravure dans les anciens Pays- Bas et dans les provinces belges des origines jusqu'au la fin du XVIIIe. siècle*. París: G. Van Oest, 1934, t. II. 1
- FERNÁNDEZ BACA-CASARES, Roman y WHALEN, Timothy P. (directores) et al.: *Metodología para la conservación de retablos de madera policromada*. Sevilla: Consejería de Cultura y The Getty Conservation Institute, 2002.
- GARCÍA LUQUE, Manuel: «Fuentes grabadas y modelos europeos en la escultura andaluza». *La consolidación del barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Granada: Universidad de Granada, 2013, pp.179-258.
- GILA MEDINA, Lázaro (coord.) et al.: *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*. Madrid: Arco Libros, 2010.
- GILA MEDINA, Lázaro (coord.) et al.: *La consolidación del barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Granada: Universidad de Granada, 2013.
- GÓMEZ MORENO, Manuel: «Alonso Cano, escultor», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, núm. 6. Madrid, 1926, pp. 117-214
- GÓMEZ PIÑOL, Emilio: «El Niño Jesús de la Sacramental del Sagrario Hispalense: Introducción al estudio de la génesis de un prototipo distintivo de la escultura sevillana», en RAMOS SOSA, Rafael (coord.) *Actas del coloquio internacional El niño Jesús y la infancia en las artes plásticas, siglos XV al XVII*. Sevilla: Archicofradía del Santísimo Sacramento del Sagrario de la Catedral de Sevilla, 2010, pp. 15-104
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María, *Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial*, t. IX. Vitoria: Ephialte - Patrimonio Nacional, 1995.
- HALCÓN, Fátima, HERRERA, Francisco y RECIO, Álvaro: *El retablo sevillano: desde sus orígenes a la actualidad*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla - Fundación Real Maestranza de Caballería de Sevilla - Fundación Cajasol, 2009.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Andrés de Ocampo (1555?-1623)*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 1987.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Juan Martínez Montañés: el lisipo andaluz (1568-1649)*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1976
- HOLLSTEIN, Friedrich Wilhelm Heinrich: *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts, ca. 1450-1700*. Amsterdam: M. Hertzberger, 1949 (ed. Amsterdam 2009).
- JIMÉNEZ PLACER, Fernando: «Montañés y Arce en el retablo de San Miguel de Jerez», *Archivo español de arte*, t. 14, núm. 46, 1941, págs. 345-364
- LAZCANO, Rafael: *Benito Arias Montano: ensayo bibliográfico*. Madrid: Revista Agustiniiana, 2001.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: «El notable escultor Jerónimo Hernández de Estrada», *Revista Calvario*. Sevilla, 1949, s.p.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*. Sevilla: Rodríguez Giménez, 1929.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Arquitectos, pintores y escultores vecinos de Sevilla*. Sevilla: Rodríguez, Giménez y Ca, 1928.
- LÓPEZ SÁNCHEZ, Fernando: «Nueva información sobre Alonso Cano», *Archivo Español de Arte*, núm 77. Madrid, 2004, pp. 75-97

- LUITJEN, Ger: *Dawn of the Golden Age: Northern Neederlandish Art, 1580-1620*. Ámsterdam: Yale University Press, 1993.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: *El artista en la sociedad española del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 1993.
- MAUQUOY-HENDRICKX, Marie: *Les estampes des Wierix conservées au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Royale Albert Ier*, t. I-III.2. Bruselas: Bibliothèque Royale Albert, 1983
- MORALES PADRÓN, Francisco: *La ciudad del quinientos*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1989 (3ª ed.).
- NAVARRETE PRIETO, Benito: *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998.
- NAVARRETE PRIETO, Benito y SALORT PONS, Salvador.: «El saber de un artista: Fuentes formales y literarias en la obra de Alonso Cano», *Alonso Cano. Espiritualidad y modernidad artística*, ob. cit., pp. 129-151.
- PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel: *Gerónimo Hernández*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 1981.
- PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio: *El museo pictórico y escala óptica*. Madrid, 1724. (ed. Madrid: Aguilar, 1988)
- PINILLA MARTÍN, María José: «El Crucificado en la obra de los Wierix: una aproximación iconográfica», *Los crucificados, religiosidad, cofradías y arte [Actas del Simposium 3/6-IX- 2010]*. Madrid: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2010, pp. 579-594.
- PORTÚS PÉREZ, Javier: «Uso y función de la estampa suelta en los Siglos de Oro (Testimonios literarios)», *Revista de Dialectología y Tradiciones populares*, t. 45. Madrid, 1990, pp. 225-246.
- PORTÚS, Javier y VEGA, Jesusa: *La estampa religiosa en la España del Antiguo Régimen*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1998.
- RAMÍREZ, Juan Antonio: *Medios de masas e Historia del Arte*. Madrid: Cátedra, 1992.
- RÍOS MARTÍNEZ, Esperanza de los: *José de Arce, escultor flamenco*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2007.
- Roldana* [Catálogo de Exposición]. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2007
- SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo (comisario) et al.: *Alonso Cano (1601-1667): arte e iconografía*. Granada: Arzobispado de Granada, 2002.
- TOMÉ, Consuelo y HUIDOBRO, Concha: «Artistas flamencos: el Siglo de Oro en Amberes», *Grabados flamencos y holandeses del siglo XVI*. Madrid: Caja San Fernando, Obra Social - Biblioteca Nacional, 2004
- ZALAMEA, Patricia: «Del grabado como estrategia. Mediaciones entre el original y la copia». *Revista de Estudios Sociales*, núm. 20. Bogotá, 2008, p. 58-71.