

## LA HUELLA DE LOS GRABADOS DE CORNELIS CORT EN EL ARTE BURGALÉS DE LOS SIGLOS XVI Y XVII.

RENÉ JESÚS PAYO HERNANZ

Cada vez es mejor conocida la importancia que tuvieron los grabados en la difusión de los modelos visuales a partir de finales del siglo XV. Buena parte de la creación artística de la Edad Moderna, estuvo en directa relación con fuentes grabadas que explican, en muchos casos, las semejanzas entre maestros de muy distintas zonas. Las estampas sueltas o los grabados de libros sirvieron de vehículo de transmisión de innovaciones formales que, en ocasiones, se habían generado en territorios muy alejados de la zona de influencia. Burgos, en este sentido, no fue una excepción. El contacto de los artistas que trabajaron en esta ciudad con los grandes creaciones de los centros europeos durante el Renacimiento y el Barroco pudo verificarse por medio de la llegada de obras de esas procedencias, a través de los viajes de algunos artistas burgaleses que a su regreso a estas tierras volvían con un ingente caudal de nuevas informaciones estéticas, por la llegada de maestros foráneos que se instalaban en la Cabeza de Castilla y que con sus obras insuflaban nuevos aires a los artistas locales o por la importación de grabados impresos, sobre todo procedentes de los Países Bajos y de Italia. En este sentido, la privilegiada situación de Burgos como punto importantísimo en el comercio con el Norte, gracias al Consulado del Mar, facilitó las relaciones con los territorios belgas y holandeses, desde los que se exportaban gran cantidad de grabados, muchos de los cuales llegaron a esta ciudad. Estas láminas funcionaron de una doble manera. En primer lugar, tenían un carácter devocional. Basta

que nos acerquemos a cualquier inventario de una casa medianamente acomodada de los siglos XVI al XVIII para que nos demos cuenta de la gran cantidad de "láminas de devoción" existentes y que tenían una función semejante a la de la de buena parte de la pintura devota, de caracteres populares. Por otro lado, este material gráfico podían tener también una misión como referente de inspiración artística. Documentalmente nos consta que algunos artistas asentados en Burgos, en estos momentos, tuvieron grabados en sus obradores que les sirvieron como base de sus creaciones (1). No sólo debió ser habitual que los maestros tuvieran en propiedad estampas que se pasaban de unos a otros, de generación en generación, o que en ocasiones se prestaban como algo precioso (2). También debió ser frecuente que los artistas recibieran de los promotores de las obras los modelos visuales a representar usando para ello el correspondiente grabado.

La prueba fehaciente de la utilización de grabados en los obradores de estos maestros se detecta, perfectamente, contrastando sus creaciones con las estampas que más difusión tuvieron por Europa en estos años, como son las series de los Wierix, de los Sadeler, de Marcantonio Raimondi, de Tempesta, de Cornelis Cort, de los seguidores y discípulos de Rubens, etc. De entre todos ellos, destacan, -en lo que a su influencia sobre la pintura, aunque también sobre la escultura, se refiere- las láminas que realizó Cornelis Cort, que tomaban como base creaciones de artistas italianos del siglo XVI. No sólo los pintores de historias se inspiraron en fuentes grabadas. También fue muy frecuente que los maestros doradores y estofadores utilizaran como base de sus trabajos múltiples series de láminas de carácter ornamental aunque, obviamente, los repertorios eran, en este caso, otros (3).

---

(1) Por el inventario "post mortem" del escultor Ventura Fernández, redactado en 1699, sabemos que poseía una gran cantidad de láminas con diferentes temas que creemos pudieron servirle como fuente de inspiración (Archivo Histórico Provincial de Burgos. Sección de Protocolos Notariales. Legajo N<sup>o</sup> 6840/1. f. 238 y ss.).

(2) La pervivencia de algunas composiciones a lo largo del tiempo, quizá se deba al hecho de que las láminas podían pasar de maestro a maestro, como un material básico y precioso en el proceso creativo.

(3) A este respecto es muy útil el trabajo de Pedro ECHEVERRÍA GOÑI: *Policromía del Renacimiento en Navarra*. Pamplona 1990.

## CORNELIS CORT COMO DIFUSOR DE MODELOS VISUALES

Cornelis Cort fue uno de los grabadores, de los territorios holandeses, de mayor incidencia en el arte europeo de finales del siglo XVI y de buena parte del siglo XVII (4). Nació en la pequeña ciudad holandesa de Hoorn en 1533. Desarrolló buena parte de su vida en Italia, donde se relacionó con algunos de los más importantes artistas del momento, como Tiziano, quien, personalmente, le llamó en dos ocasiones para que grabara sus composiciones (5). Sus relaciones con este gran maestro fueron especialmente intensas, viviendo, en alguna ocasión, en la propia casa del pintor. Durante su estancia en Venecia grabó varias de las creaciones tizianescas, lo que contribuyó a transformar su estilo y orientarlo hacia unas valoraciones más claroscurotas en sus láminas. Sus grabados se hicieron famosos en toda Italia, sobre todo en Roma, ciudad en la que se instalará y en la que tendrá conocimiento de las experiencias artísticas contrarreformistas que se estaban verificando en las décadas de 1560 y 1570. En esta urbe, conoció a los grandes intelectuales y artistas romanos del momento y gracias a ello pudo entrar en contacto con algunas obras incluidas en selectas colecciones de la capital. Además de relacionarse directamente con estos personajes conoció las creaciones de otros muchos maestros que ya habían muerto y que también grabó. Entre los pintores de los que reprodujo sus composiciones, destacan Girolamo Muziano, Bernardino de Passeri, Giulio Clovio, Tadeo y Federico Zuccaro. Cort murió en la Ciudad Eterna en 1578. A pesar de que su muerte, al parecer, se produjo en la pobreza su fama era notabilísima y en 1585 Lomazzo lo sitúa a la cabeza de los grabadores de la época. De sus grabados se hicieron múltiples ediciones. Sabemos que en 1602 el editor Joannes Orlandis disponía de muchos de sus originales y quizá también de algunas planchas y que seguía distribuyendo sus trabajos. Como ha se-

---

(4) J.C.J. BIERENS DE HAAN: *L'oeuvre gravé de Cornelis Cort. Graveur Hollandais. 1533-1578*. La Haye. 1948.

(5) El conocimiento en España de las composiciones de Tiziano se llevó a cabo a través de las pinturas que de este maestro existían en las Colecciones Reales, a través del viaje de artistas españoles a Italia o por medio de las láminas que de sus obras se hicieron muy tempranamente, tarea en la que Cort tuvo un papel muy destacado (Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ: "Presencia de Tiziano en la España del Siglo de Oro" en *De pintura y pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española*. Alianza Forma. Madrid. 1993. p. 39 y ss.).

ñalado González de Zárate, hasta la aparición de las composiciones de Goltzius, Cort fue el grabador más innovador de Europa (6) y su incidencia sobre los artistas europeos solamente comenzó a declinar a raíz de la difusión de los modelos rubenianos a través de láminas a partir de las primeras décadas del siglo XVII.

La impronta que Cort dejó sobre el arte español de los últimos años del siglo XVI y los primeros del siglo XVII fue inmensa. Por un lado, influyó notablemente sobre otros grabadores que aprendieron de su estilo y técnica. Pero además sus trabajos fueron un magnífico vehículo de transmisión de ideas estéticas. Basta que nos fijemos en el gran número de estampas existentes de este maestro en la Real Colección de San Lorenzo de El Escorial para que nos demos cuenta de lo difundidas y valoradas que fueron sus obras en estos territorios (7). Existen, además, algunos importantes testimonio literarios sobre la fama que alcanzaron sus producciones. El propio Pacheco, en su *Arte de la Pintura*, opinó sobre el empleo, a veces falto de criterio, que muchos artistas hacían de manera habitual, de las composiciones de este maestro, lo que nos prueba lo difundidas que se encontraban en el mundo de la producción artística (8).

#### LAS ESTAMPAS DE CORT EN EL ARTE BURGALÉS DE LOS SIGLOS XVI Y XVII

Muchos fueron los artistas en Burgos que conocieron las estampas de Cornelis Cort. Escultores como los hermanos de la Haya (9), García de Arredondo o el maestro que ejecutó el retablo Horna a fi-

---

(6) Jesús María GONZÁLEZ DE ZÁRATE: *Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial*. Ephialte. Vitoria 1993. p.53 y ss.

(7) *Ibidem*.

(8) Francisco PACHECO: *El Arte de la Pintura*. Edición de Bonaventura Bassegoda. Cátedra. 1990.

(9) Quizá fueron estos maestros, junto con Juan de Cea, que como sabemos colaboró en muchas ocasiones con ellos, los que emplearon, en Burgos, por primera vez las composiciones de Cort como inspiración de sus obras. El retablo de Valpuesta -en el que copiaron, en su totalidad, varias láminas del holandés como la de la *Adoración de los Magos*, *Jesús entre los Doctores*, o en el que emplearon, en parte, otras como *La Última Cena* o *El Descendimiento* (estas dos últimas sobre composiciones de Girolamo Muziano)- y el retablo mayor de la Catedral de Burgos son algunos de los primeros hitos del arte burgalés en los que comienza a evidenciarse la presencia de este grabador.

nales del siglo XVI, las tuvieron en cuenta en algunos de sus trabajos. Aún siendo notable la huella que ejercieron sus composiciones sobre la escultura, hemos de señalar que mayor fue su incidencia sobre la pintura. Pintores como Constantino de Nápoles, Pedro Ruiz de Camargo, Juan de Cea, Diego de Leiva (10) y Tomás de Prado así como otros muchos artistas anónimos emplearon, a veces parcialmente y otras al pie de la letra, las escenas extraídas de las láminas de este grabador y difusor de modelos visuales. En algunas ocasiones -y esto resulta de un gran interés- los pintores usaron en una obra retablistica una notable cantidad de estampas de este maestro. Así, en un retablo dedicado a la Virgen que, en la actualidad, se conserva en la sacristía de la iglesia parroquial de Arauzo de Miel y que fue ejecutado hacia 1602 (11), el anónimo pintor del foco oxomense que desarrolló el trabajo usó al menos, en su totalidad, 5 estampas de Cort para pintar 5 de las 9 tablas que conforman el programa iconográfico (12). También Juan de Cea, en el retablo mayor de la iglesia parroquial de Arroyuelo, tuvo como fuente de inspiración dos estampas del maestro para completar la iconografía. Los pintores que, a finales del siglo XVI, intervinieron en el retablo del Rosario de la iglesia parroquial de Santa María del Campo, emplearon, en varios de los medallones que representan los misterios gloriosos y dolorosos, modelos de Cort. Este retablo comenzó a ejecutarse en 1568, siendo el encargado de su factura Miguel de Quevedo, que probablemente hizo los trabajos de escultura y mazonería. Las labores de dorado y pintura debieron ejecutarse unos años más tarde, en la década de 1590. El maestro que se encargó, en principio, de

---

(10) En 1634, se redactó el inventario de bienes de Diego de Leiva, justamente antes de que profesara como monje cartujo, en el que aparecen algunos interesantes libros y donde no debían faltar grabados.

(11) En el friso de este retablo se lee la siguiente inscripción: *ESTE RETABLO HICIERON A SU COSTA PEDRO REDONDO Y MARIA ALBAREZ SU PRIMERA MUJER I MARIA DEL JUEZ SU SEGUNDA MUGER. AÑO DE 1602.*

(12) La tabla de la *Visitación* copia el grabado de Cort que reproduce una escena ideada por Marco Pino da Siena. La *Natividad* la extrajo de un grabado inspirado en una composición de ese mismo pintor. Para la *Presentación de Jesús en el Templo* utilizó una lámina del holandés que tuvo mucho éxito entre los pintores españoles del XVI inspirada en una composición de Federico Zuccaro. La tabla que representa a *Jesús entre los Doctores* se inspira en una lámina de este grabador que reproduce una escena de Giulio Clovio. La pintura de la *Asunción y Coronación de la Virgen* aparece tomada de un grabado de Cort que se basa en una composición de Federico Zuccaro.

llevarlas a cabo fue Juan de Cea I. Sabemos que en 1595, su hijo Juan de Cea II, cobraba como heredero de su padre (13). Creemos que Juan de Cea I, al mismo tiempo que se encargaba de los trabajos de dorado y policromía, pintaría parte de los medallones que ayudaban a conformar el programa iconográfico. Pero, junto a él, sabemos que intervinieron -quizá como sus subordinados- en el desarrollo de estas escenas al menos otros dos pintores, identificados por los monogramas que aparecen en las mismas. En concreto, el misterio de *La Presentación del Niño en el Templo* fue realizado por Pedro Ruiz de Camargo, siguiendo una estampa de Cort que curiosamente ya había empleado Cea, en su versión invertida, unos años antes, en una de las pinturas del antedicho retablo mayor de Arroyuelo. La escena que representa a *Jesús entre los Doctores*, y que se inspira también en una estampa del grabador holandés, está firmada por un pintor llamado Tobar, del que no conocemos nada, y que sospechamos que era un oficial al servicio de uno de estos dos maestros. Cea pintaría el resto de los misterios entre los que se encuentran la *Anunciación* y la *Resurrección* que también se basan en la obra de Cort. El retablo sufrió una notable modificación, que le hizo perder casi toda su policromía original y quizá parte de las pinturas narrativas, entre los años 1788 y 1792, fechas en las que Francisco Esteban Collantes, como ensamblador, y Melchor López, como policromador, lo transformaron dándole una apariencia tardobarroca (14).

Un aspecto que merece una especial atención es el de la consideración de la notable rapidez con la que debieron llegar estas láminas a la ciudad de Burgos pues se detecta su presencia en obras artísticas muy tempranas en relación con las primeras impresiones. En algunos casos, creemos que no pasaron ni diez años desde que estas estampas vieron la luz hasta que fueron empleadas en los talleres burgaleses. Así, los hermanos De la Haya o Juan de Cea las usaron pocos años después de que salieran de las prensas (15). Lo mismo podemos señalar en rela-

(13) Primitivo ARROYO GONZALO: *Santa María del Campo (Burgos). Notas histórico y descriptivas de la Iglesia y del Municipio*. Burgos. 1954. p. 23.

(14) René Jesús PAYO HERNANZ: *El retablo en Burgos y su comarca en los siglos XVII y XVIII*. T.II. Burgos. 1997. p. 395.

(15) No descartamos la idea de que los artistas pudieran emplear láminas propiedad de otros maestros que se las prestaran en algunas ocasiones. Esto quizá explicaría el que Juan de Cea y los hermanos De la Haya, que como sabemos trabajaron en varias ocasiones conjuntamente, emplearan a veces repertorios semejantes.

ción con Constantino de Nápoles que empleó, en 1578, en la puerta del antiguo tabernáculo de la iglesia de Hontoria de la Cantera, una lámina de Cort que había sido impresa, por primera vez, en 1569.

Pero si muy temprana fue la asimilación de estos grabados también hemos de señalar que su vida, como fuente gráfica, se extendió mucho tiempo. Es frecuente encontrarnos con obras -sobre todo pictóricas ya que en escultura su vigencia fue mucho menos prolongada en el tiempo- que mantuvieron vivas estas composiciones hasta bien entrado el siglo XVII. Incluso, tenemos ejemplos de pervivencia que, sorprendentemente, nos llevan a los años centrales del siglo XVIII. Así, el pintor-dorador Manuel Antonio Llanderal empleó una clásica composición de Cort, en 1750, en una de las pinturas del banco del retablo mayor de Olmedillo de Roa, lámina que quizá este artesano había heredado o adquirido en la almoneda de los bienes de algún otro pintor. Muy curiosa resulta la coexistencia, en el retablo de la Inmaculada de Belorado, realizado hacia 1660, de dos fuentes de inspiración, si no antagónicas sí claramente diferentes. Por un lado, hallamos la huella de Cort, en una de las pinturas del banco y por otro la de Rubens en el ático. De probarse que el autor de todas las pinturas de este retablo fuera el mismo, este hecho nos llevaría a plantearnos la cierta inconsciencia estética que tendrían muchos de los artistas, sobre todo los más discretos, en relación con el empleo de las fuentes en estos momentos. Este pintor, lejos de plantearse una coherencia formal entre todas las pinturas que conforman el programa narrativo, emplearía diversas láminas de estilos muy diferentes (uno arcaizante y otro hasta cierto punto de vanguardia) para la ejecución de un trabajo complejo. Cabe también la posibilidad, antes apuntada, de que el maestro recibiera del promotor las láminas que debían servirle como base de sus composiciones y que sea esto lo que nos explique las evidentes divergencias estéticas que se nos muestran en esta obra.

Una de las escenas grabadas por Cort que más éxito tuvo entre los pintores españoles fue el *Nacimiento de la Virgen* (16) que fue

---

(16) Existen dos versiones de esta composición que circularon con igual frecuencia. Las dos reproducen exactamente el original de Zuccaro, pero una de ellas lo invierte. Bartsch no cita al autor de esta lámina (Adam von BARTSTCH: *The illustrated Bartsch*. 1986. T. 52. pp. 26-37; Bieren de Haan tampoco señala el autor de la composición (J.C.J. BIERENS DE HAAN: *Op. Ci.* p. 45). Solamente Holstein señala a Zuccaro como creador de esta composición (F.W.H. Hollstein: *Dutch and flemish etching, engravings and woodcuts*. T. V. Amsterdam. p.41)

realizada sobre una composición de un artista desconocido, aunque probablemente fuera Federico Zuccaro (17), y que se imprimió recta e invertida. Del éxito y de lo difundida que estaba esta lámina dan pruebas evidentes los comentarios que hizo el propio Pacheco en su *Arte de la Pintura*, hablando de ella de una manera altamente elogiosa: *Anda una estampa cortada de Cornelio de esta historia, del año 1568, donde se ve a Santa Ana en una bizarra cama, con las cortinas alzadas, con semblante melancólico; parecen dos criadas razonando por detrás de la cama y otras tres mujeres que, puestas de rodillas, en una como tina de madera tienen la santa Niña desnuda, lavándola, descubierto el medio cuerpo, y otra criada a un lado, calentando un paño; un ángel niño, de rodillas, con otro en las manos; otro en pie con una canastica de ropa y otro, medio de rodillas, desenvolviendo una faja. Es todo de lo mejor que se ha visto en estampa* (18). El hecho de que citen todos estos caracteres, con tanta minuciosidad, quiere decir que el maestro no sólo la tenía, sino que también era frecuente su presencia entre otros pintores y escultores de estos momentos. A pesar de señalar que era de lo mejor que se había visto, reconocía que existía otra composición aún más perfecta, obra de Villamena, discípulo de Cort en Roma, que también había grabado este tema, aunque desconocemos cómo era. La estampa fue muy tempranamente empleada por los artistas burgaleses. Sabemos que el retablo mayor de la localidad de Arroyuelo comenzó a ejecutarse en 1574 por los maestros Rodrigo de la Haya y Antonio de Lejalde quienes, a su vez, subcontrataron las labores de pintura con Juan de Cea (19). Este último maestro no se limitó a dorar y estofar la mazonería y escultura sino que también ejecutó cuatro lienzos, de los cuales, dos, los que representan las escenas del *Nacimiento de la Virgen* y la *Presentación del Niño en el Templo*, están extraídos de composiciones grabadas por Cort. Si aceptamos que la lámina que estamos estudiando fue grabada en 1568, y que las pinturas de este retablo debieron ser ejecutadas no más tarde de 1580, vemos cómo sólo unos años después de haberse producido su

---

(17) Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ: *De pintura...* p. 25; Benito NAVARRETE PRIETO: *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Caylus. Madrid. 1998. p. 135.

(18) Francisco PACHECO: *Op. cit.* p. 578.

(19) Aurelio BARRÓN GARCÍA: "Los escultores Rodrigo y Martín de la Haya". *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*. N.º LXVI. 1996 p. 31.

impresión, un artista burgalés ya había llegado a tener conocimiento de la misma. Juan de Cea hizo, en esta pintura, un trabajo de ásperos perfiles, captando sólo la base de la composición pero no la esencia vibrante que tiene el grabado. El resultado es el característico de un pintor mediocre, más habituado a labores de dorado y policromía que al desarrollo de historias complejas, que plasma al pie de la letra todos los elementos presentes en la fuente. Ha empleado unos tonos apagados, entre los que dominan los marrones combinados con azules y rojos muy poco vivos, claros exponentes de su gama cromática habitual. Unos años después de que Cea terminara su trabajo en Arroyuelo volvemos a ver la incidencia de este grabado en otro retablo burgalés, en concreto en el mayor de la parroquia de Santa María de Aranda de Duero, localidad que, en la Edad Moderna, dependía del obispado oxomense. La obra debió comenzar-se hacia 1607 y fue realizada en su parte escultórica y de ensamblaje por Pedro de Cicarte y Gabriel de Pinedo. En 1611, las tareas de madera debía estar concluidas y en 1621 el pintor arandino Clemente Sánchez se obligó a realizar las labores de dorado y pintura del primer cuerpo y el año 1622 se remataron los restantes trabajos pictóricos (20). El pintor empleó, para la ejecución de las escenas narrativas, repertorios de grabados anteriores. En tres ocasiones, en este retablo, se detecta la incidencia de Cort en los lienzos (21). El que representa el *Nacimiento de la Virgen*, se inspira en la composición a la que estamos haciendo mención a la que resulta sumamente fiel, sobre todo con respecto a la primera de las variantes que salieron de las prensas italianas. Sánchez, solamente se permitió modificar un poco la zona derecha en la que ha hecho desaparecer a los angelitos y también ha cambiado, en parte, la posición de algu-

---

(20) María José ZAPARAÍN YÁÑEZ: *Desarrollo urbanístico y arquitectónico en Aranda de Duero*. Tesis Doctoral Inédita. Burgos. 1993. p. 637; Fernando COLLAR DE CÁCERES: "Miscelánea inmaculista (algunas pinturas seiscentistas inéditas o poco conocidas). *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. T. LXIV. 1998. p.377.

(21) Clemente Sánchez, fue un artista que no sólo empleó los repertorios visuales más frecuentes en el momento en el que desarrolló sus tareas como pintor. En alguna ocasión, recurrió a modelos de carácter arcaizante. En el propio retablo mayor de la iglesia parroquial de Santa María de Aranda utilizó una composición de Martín Schongauer, como fuente de inspiración, para representar el tema del *Tránsito de la Virgen*. Este hecho es sumamente significativo de la escasa actuación selectiva que desarrollaron muchos de estos maestros con respecto a las láminas, usando, en ocasiones, composiciones creadas más de un siglo antes.

nas de las figuras de las criadas que aparecen en torno a la Niña. El pintor ha realizado una obra relativamente dura en lo que a los perfiles se refiere. Sin embargo, sí que está impregnada de un cierto claroscuro que dota de valores escultóricos a las figuras que aparecen en los primeros planos y que nos demuestra que Sánchez tenía un cierto conocimiento de la pintura cortesana que se estaba desarrollando en estos momentos. Otro maestro que se dejó influir por esta escena transmitida por Cort fue Jacinto de Anguiano que realizó hacia 1646 los lienzos del retablo mayor de la iglesia de Palenzuela (Palencia) (22). El retablo está dedicado a San Juan Bautista y en él se desarrolla un programa iconográfico sobre su vida. Una de las pinturas representa el *Nacimiento del Bautista*. Para su ejecución, curiosamente, empleó la lámina del holandés que refleja *Nacimiento de la Virgen*. En la cama, en vez de Santa Ana, está la figura de Santa Isabel acompañada, suponemos, de la Virgen María y en el primer plano, en vez de representar a la Virgen niña, encontramos a San Juan recién nacido. Aún cuando la composición de este óleo está extraída, sin lugar a dudas, del grabado de Cort -al igual que en otras ocasiones en que hemos detectado que Anguiano se inspira en este grabador- hemos de señalar que hizo uso del modelo con una cierta libertad, cambiando en parte las poses y las actitudes, aunque mantuvo el esquema general y copió, totalmente al pie de la letra, algunas de las figuras, como la doncella que sostiene un paño en la mano y que se encuentra en la izquierda de la escena.

Pero no solamente fueron maestros pintores quienes se inspiraron en esta composición grabada sobre el *Nacimiento de la Virgen*. Curiosamente, algunos escultores también la tomaron prestada para desarrollar sus relieves. A nuestro parecer, una de razones del relativo éxito que tuvo este grabado entre muchos tallistas fue la facilidad con la que se podía representar la cama de Santa Ana, colocada en paralelo al espectador, lo que obviaba la necesidad de disponerla con un complicado escorzo, de difícil solución en pintura pero casi irresoluble en relieve. Una de las primeras pruebas de la huella de esta lámina sobre la escultura burgalesa la tenemos en el gran retablo mayor de la iglesia parroquial de Tobar -ejecutado por García de Arredondo en 1595 y en el que se desarrolla un pro-

---

(22) René Jesús PAYO HERNANZ: "La pintura en Burgos en la primera mitad del siglo XVII: El pintor Jacinto de Anguiano". *Boletín de la Institución Fernán González*. Nº 215. 1997. pp. 374-376.



*Cornelis Cort. Nacimiento de la Virgen. 1568. Composición inspirada en Federico Zuccaro*



*García de Arredondo. Nacimiento de la Virgen. 1595. Retablo mayor de la iglesia parroquial de Tobar*



*Cornelis Cort. Presentación de la Virgen en el Templo. 1570. Composición inspirada en Tadeo Zuccaro*



*Presentación de la Virgen en el Templo. Retablo de la Inmaculada de la Iglesia parroquial de Santa María de Belorado*

grama iconográfico dedicado a la Virgen- en donde se copia, al pie de la letra, en el relieve del primer cuerpo de la calle de la Epístola (23). Unos años antes, los hermanos De la Haya, lo habían utilizado, de una manera más libre, en la realización del gran relieve que con este tema aparece en el retablo mayor de la catedral burgalesa (24). Durante el siglo XVII, algunos escultores continuaron mostrando la huella de la lámina. En concreto, el maestro que realizó el retablo de los Reyes de la parroquia de San Esteban -ejecutado a comienzos del siglo XVII, para don Alonso del Campo Lantadilla, regidor de Santiago de Chile (25)- debió tener en cuenta la lámina de Cort cuando labró el relieve con esta escena aunque, obviamente, no lo plasmó de forma mimética sino sólo en sus generalidades compositivas. El anónimo maestro que a mediados de esta centuria talló el relieve que con este tema se conserva en la iglesia de Vallunquera, la tuvo también, en parte, en cuenta (26).

La *Presentación de la Virgen* fue grabada por Cort, en 1570, siguiendo una composición de Tadeo Zuccaro (27). La lámina debió ser sumamente difundida, pues el propio Pacheco se refirió a ella ampliamente. Así como sus palabras habían sido elogiosas con respecto a la anterior composición que hemos analizado, no lo fueron tanto e incluso denotan un notable criticismo cuando analiza esta escena: *Antes de dar noticia del acierto con que se debe pintar esta sagrada historia, pondremos delante de los ojos el desacierto que usó Cornelio en su estampa del año 1570, donde está un pobre de espaldas desnudo de medio cuerpo, porque de este papel se valen mu-*

---

(23) Alberto C. IBÁÑEZ PÉREZ: "El escultor García de Arredondo en Burgos". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. T. LVI. 1990. p.492.

(24) Teófilo LÓPEZ MATA: *La Catedral de Burgos*. Hijos de Santiago Rodríguez. Burgos. 1950. p.93 y ss

(25) Teófilo LÓPEZ MATA: *El Barrio e Iglesia de San Esteban*. Hijos de Santiago Rodríguez. Burgos. 1946. p. 110.

(26) Sería muy interesante reflexionar sobre la "degradación" de los modelos visuales. En muchos casos, el eco que algunas obras artísticas presentan de un modelo está en relación no con el conocimiento directo del mismo sino del de alguna obra que, a su vez, se había inspirado en él. Es, por lo tanto, posible que estos trabajos que presentan rasgos evidentes del grabado de Cort, pero también diferencias notables, se inspiren no en la lámina sino en otras producciones (pictóricas o escultóricas) que, a su vez, sí que copiaban la estampa.

(27) Adam von BARTSTCH: *Op. cit.* T. 52. p.29

chos pintores. Puso en el Templo tres gradas grandes y dos pequeñas, la imagen de Nuestra Señora la lleva Santa Ana puesta la mano en las espaldas de edad de quince o dieciséis años, el cabello tendido hasta mas debajo de la cintura con solo una túnica y mucha indecencia y más que los pies descalzos sin más acompañamiento. El sacerdote está en lo alto, cercado de algunas figuras, parte de ellas desnudas. Ni Santa Ana ni la Virgen tienen diademas para diferenciarse de los demás ni se conoce entre los que acompañan al sacerdote a su padre San Joaquín, con ser tan necesario en esta historia (28). Lo que se deduce de estas palabras del pintor y tratadista sevillano es una plena asimilación del concepto del *Decoro* trentino que trata de valorar y significar las imágenes sagradas resaltando y dignificando aquellos personajes más importantes en la escena, intentando que quedaran reducidos a un segundo plano los elementos y figuras menos trascendentes desde un punto de vista devocional. El propio Pacheco se decantaba, en esta ocasión, por que se empleara el grabado que había sido ejecutado por Alberto Durerero, en 1504-1505, con este tema. A pesar del rechazo que parece que le produjo a este erudito esta composición, sabemos que circuló con profusión entre los artistas en general y los burgaleses en particular. El antedicho Clemente Sánchez lo empleó en el lienzo que aparece en el banco del retablo mayor de Santa María de Aranda de Duero, trabajo que debió realizar hacia 1621. La escena está ligeramente simplificada, sobre todo en relación con los personajes del fondo. Sin embargo, este maestro, al igual que casi todos los que utilizaron la estampa posteriormente, no pudo sustraerse a la fascinación de la figura medio desnuda del primer plano y de la que representa al personaje que aparece agarrado a la columnas, ambos intrascendentes en la narración y, como hemos visto, muy criticados por Pacheco por su papel muy destacado desde un punto de vista visual en la escena. La obra de Sánchez, en pésimas condiciones de conservación, se define por su aspereza y rigor formal y por la utilización de una paleta de tonos terrosos y ocre.

En la iglesia parroquial de Santa María de la villa de Belorado se levantó, en 1660, un retablo dedicado a la Inmaculada, que fue realizado, en su parte arquitectónica, muy probablemente, por Andrés de Ichaso. Juan de Foronda, pintor y dorador de origen nava-

---

(28) Francisco PACHECO: *Op. Cit.* p. 584.

ro, se obligó a hacer el dorado del conjunto (29). En principio, sospechamos que el autor de las pinturas narrativas fue Foronda, acreditado maestro no sólo en el campo de la policromía, sino también en la pintura de historias (30). Sin embargo, ateniéndonos al estilo de este profesional y revisando minuciosamente el contrato que hizo para la realización de sus labores, hemos comprobado que no se comprometió a hacer tales trabajos (31). Las labores del pintor o pintores que los realizaron son sumamente interesantes ya que, por un lado, manifiestan la influencia de los grabadores manieristas nórdicos como Cort y por otro la impetuosa huella de los nuevos grabadores flamencos que estaban, en estos momentos, trasladando al papel impreso, muchas de las composiciones de Rubens (32). Resultaría sumamente interesante ratificar que fuera el mismo maestro quien utilizó, por un lado una lámina antigua como la de Cort, y, por otro, una imagen de una nueva estética, más exultantemente barroca, como la que reproduce la composición de Rubens (33). En relación con la escena que aparece en el banco en la que se narra la historia de la *Presentación de la Virgen* hemos de señalar que copia de forma bastante fiel el modelo de Cort, pero simplificándolo, en

---

(29) María José ZAPARAÍN YÁÑEZ: *Belorado en los siglos XVII y XVIII. Su desarrollo urbanístico arquitectónico*. Excma. Diputación Provincial de Burgos. Burgos. 1993. p. 81; Teodoro UZQUIZA RUIZ: *Las iglesias de Belorado (Burgos)*. Burgos. 1997. p. 24.

(30) José Javier VÉLEZ CHAURRI: "Juan de Foronda, pintor navarro del siglo XVII en la comarca de Miranda de Ebro". Actas del Primer congreso de Historia de Navarra. *Príncipe de Viana*. Anejo 11. 1988. p. 459 y ss. Las obras conocidas de este maestro no se asemejan a las que aparecen en el retablo de la Inmaculada de Belorado. Sin embargo, hemos de señalar que, en el obrador de Foronda, no debieron faltar las láminas de Cort pues, una de las pinturas que aparece en el retablo de Cellorigo, que representa a *Cristo Resucitado*, se inspira en una de las estampas de este grabador, en concreto en la que realizó, en 1569, sobre una composición de Giulio Clovio y que representa la *Resurrección* (Adam von BARTSTCH: *Op. cit.* T. 52. p.114).

(31) Archivo Histórico Provincial de Burgos. Protocolo Nº 3319/4. 1672. ff. 15-16.

(32) En concreto, en el remate del retablo encontramos el *Martirio de San Lorenzo* que inspira, directamente, en el grabado que hizo Lucas Vosterman, en 1629, de una composición de Rubens (M. ROOSES: *L'ouvre de P.P. Rubens*. Amberes. 1888. T.II, pp. 317-318. Fig. 158).

(33) No tenemos plena seguridad de que el maestro que pintó las escenas del banco, entre las que se encuentra la *Presentación de la Virgen en el Templo*, sea el mismo que el que realizó el *Martirio de San Lorenzo*. La calidad de esta última escena es muy superior y responde a una técnica más depurada, en la que se demuestra un gran dominio del color y la luz aspectos que aparecen, en gran medida, ausentes en el banco.

gran medida, haciendo desaparecer buena parte de las figuras que se hallan en la composición originaria, aunque el intrascendente personaje agarrado a la columna sigue presente. A pesar de que, desde mediados del siglo XVII, la huella de Cort va disminuyendo aún la podemos seguir viendo en obras del siglo XVIII. El retablo mayor de la localidad de Olmedillo de Roa, que se había ejecutado en su parte arquitectónica a fines del siglo XVII, fue dorado a mediados del siglo XVIII. En esos momentos se realizaron también las pinturas del banco. En una de ellas se desarrolla una tosca representación con el tema que estamos analizando y que está copiada de la estampa de Cort. En esta escena aparece la siguiente inscripción: *Esta obra se hizo el año 1750 siendo cura el Sr. Don Agustín García y maestro Manuel Romero e Manuel Antonio Llanderal fatebat* (sic). Creemos que la referencia a Romero se realiza en tanto que este profesional debió hacer, en esos momentos, alguna nueva tarea de escultura para el retablo. El dorado y las pinturas debieron ser ejecutadas por Llanderal, maestro burgalés de mediados del siglo XVIII, del que se tiene constancia no sólo por sus tareas como dorador sino también como pintor narrativo aunque de escasa capacidad.

La compleja lámina de la *Anunciación* que Cort grabó, en 1571, siguiendo una composición que Federico Zuccaro realizó para la capilla del Colegio Romano (34), fue muy tenida en cuenta por múltiples artistas (35). En Burgos tenemos constancia de su empleo en varias ocasiones, aunque de forma simplificada. Juan de Cea la utilizó en el retablo de la Virgen del Rosario de la iglesia parroquial de Santa María del Campo de una manera literal, aunque solamente se inspiró en las figuras principales de la historia. En el remate de un retablo dieciochesco de la iglesia parroquial de Santa Cruz del Valle Urbión, encontramos un lienzo, en el que aparece esta escena. Creemos que este óleo es una obra del siglo XVII, reaprovechada. Su fuente de inspiración vuelve a encontrarse en el antedicho grabado de Cort, aunque también sólo en lo que a María y al Arcángel se refiere. Pero, como ocurrió en otros muchos lugares, esta comple-

(34) Adam von BARTSTCH: *Op. cit.* T. 52. p.111.

(35) Benito NAVARRETE PRIETO: "Los grabados de Cornelis Cort en la pintura sevillana de fines del siglo XVI". *Lecturas de Historia del Arte*. T. IV. 1994. pp. 204-212; Benito NAVARRETE PRIETO: *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Caylus. Madrid. 1998. p.111 y ss.

ja lámina se empleó también, en ocasiones, de forma aún más fragmentada. El retablo mayor de la iglesia parroquial de Horna es una obra de finales del siglo XVI y en el relieve que refleja la *Anunciación*, el ángel está copiado literalmente de este grabado. Lo mismo ocurre con el grupo del retablo mayor de la Catedral de Burgos, ejecutado por los hermanos de la Haya que, en esa escena, copiaron casi al pie de la letra la figura de San Gabriel (36). En la iglesia parroquial de San Esteban se conserva una pintura, de grandes dimensiones, que representa diferentes escenas de la Vida de Cristo, presididas por la *Última Cena* (37). Se trata de un lienzo muy probablemente salido del taller de algún manierista flamenco, de finales del siglo XVI, próximo a Martín de Vos. No sabemos cuándo llegó a Burgos. A nosotros, en estos momentos, nos interesa especialmente, porque el tímpano del frontón del remate de este *cuadro-retablo* está presidido por una figura de Dios Padre, que reproduce, miméticamente, la imagen que aparece en la zona superior de la lámina a la que nos estamos refiriendo.

La estampa que realizó Cornelis Cort de la *Adoración de los Magos*, en 1566, sobre una composición de Giulio Clovio (38), también tuvo su eco en el arte burgalés. Los hermanos de la Haya la tuvieron en cuenta en un relieve que con este tema realizaron para el banco del retablo mayor de la Colegiata de Valpuesta (39), obra que había sido labrada, en su mayor parte, por Felipe Vigarny, unos años antes de que estos escultores esculpieran de nuevo o remodelaran la parte baja de la misma (40). El hecho de comprobar que esta estampa, impresa en 1566, sea la fuente de inspiración de este relieve ayuda a

---

(36) Aunque las tareas de este retablo se iniciaron en 1562, las obras se continuaron un largo periodo de tiempo hasta 1580. Desde 1562 a 1577, fecha de la muerte de Rodrigo de la Haya, debieron trabajar los dos hermanos en la obra. Desde ese instante trabajó sólo Martín (Teófilo LÓPEZ MATA: *La Catedral...* p.93 y ss). El grupo de la *Anunciación* tuvo que ejecutarse con posterioridad a 1571, en que se imprimió la estampa de Cort. Pero aún cuando se tallara en 1580, fecha de finalización de la obra de escultura, nos encontraríamos ante una tempranísima utilización de las composiciones de este grabador en el arte burgalés.

(37) Agustín LÁZARO LÓPEZ: *Museo del Retablo*. Burgos. 1993. p. 84 y ss.

(38) Adam von BARTSTCH: *Op. cit.* T. 52. p. 46.

(39) Fernando MORENTE LUQUE: "El Manierismo italiano en los relieves del banco del retablo mayor de la Colegiata de Valpuesta: la Estampa como fuente gráfica y documental". *López de Gámiz*. T. XXXIV.2000. pp. 63-74.

(40) Aurelio BARRÓN GARCÍA: *Op. Cit.* p. 31.



*Cornelis Cort. Anunciación. 1571. Detalle de la composición inspirada en Federico Zuccaro*



*Anunciación (detalle). Retablo mayor de la iglesia parroquial de Horna.*



*Cornelis Cort. Adoración de los Magos. 1566. Composición inspirada en Giulio Clovio*



*Tomás de Prado. Adoración de los Magos. Retablo mayor de la iglesia parroquial de Tórtoles de Esgueva*

desechar la idea de que fueron el propio Vigarny o su hijo Gregorio Pardo quienes labraron esta zona del retablo, pues no pudieron conocer este grabado y además nos vuelve a demostrar lo temprano que se produjo la asimilación de los modelos de Cort en Burgos. También en la pintura burgalesa encontramos el eco de esta composición. Sabemos que el escultor Juan de Esparza labró, hacia 1583, el retablo mayor de la iglesia parroquial de Tórtoles de Esgueva (41). El retablo fue dorado y el programa iconográfico completado por el pintor Tomás de Prado, a partir del año 1601 (42). Este maestro, que mereció un juicio bastante desfavorable por parte de Valdivieso (43), trabajó, fundamentalmente, en Segovia y Valladolid (44). Su estancia en esas dos ciudades le permitió conocer las sendas por las que discurría la pintura cortesana en torno a 1600 y esto tuvo plasmación en su producción. Sorprende la llegada de un profesional, relativamente cualificado, como Prado, a un ámbito rural para la realización de un trabajo, en principio, menor. En los lienzos que aparecen en este retablo se detecta un conocimiento evidente de los grabados de Cort. En concreto, en una de las escenas que se ubica en el banco, donde se representa la *Adoración de los Magos*, vemos como la estampa de Cort ha sido tomada si no al pie de la letra sí de una manera muy notable. A pesar de todo, se han introducido algunos cambios significativos con respecto al grabado, visibles sobre todo en la ubicación del rey Baltasar que en el lienzo se encuentra en la izquierda de la escena mientras que en la estampa se halla a la derecha. Sin embargo, el grupo de los otros magos, así como la Virgen, el Niño y San José, resultan casi idénticos. Lo mismo ocurre con el paisaje arquitectónico y con algunos personajes que aparecen en la zona izquierda. En la parte derecha, el maestro ha incluido algunos elementos de su propia cosecha. Resulta muy interesante analizar esta pintura que nos demuestra que el pintor fue capaz de

(41) Alberto C. IBÁÑEZ PÉREZ: "Algunas obras burgalesas del escultor Juan de Esparza". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. T. LVIII. 1991. p. 347 y ss.

(42) Archivo General Diocesano de Burgos. Tórtoles de Esgueva. Papeles sueltos. Contrato del dorado y de las pinturas del retablo mayor. (Agradezco sinceramente al director del Archivo General Diocesano de Burgos haberme proporcionado este dato).

(43) Enrique VALDIESO GONZÁLEZ: *La pintura en Valladolid en el siglo XVII*. Universidad de Valladolid. Valladolid.. 1971. p. 293.

(44) Fernando COLLAR DE CÁCERES: *Pintura en la antigua diócesis de Segovia*. Excma. Diputación Provincial de Segovia. Segovia. 1989. T.I. p. 292 y ss.

actuar con una cierta libertad, siendo también el resultado final no tan estereotipado como en otros casos en los que un pintor se inspira en una fuente grabada.

En el 1575 se imprimió en Roma una estampa con la escena del *Descanso de la Huida a Egipto* que reproduce la célebre composición que realizó Federico Barocci y que Bartsch atribuyó a Cornelis Cort (45). Sabemos el propio Barocci realizó tres copias y el éxito de la misma hizo que pronto surgieran otras del taller del pintor y de sus seguidores (46). La posible lámina de Cort se realizó poco después de la invención de la composición. Años más tarde, en 1612, Raffaello Schiaminosi imprimió otra estampa con esta misma escena que también tendría un enorme papel en su difusión. El profesor Pérez Sánchez, dio a conocer un lienzo que asignó a Sánchez Cotán o a Diego de Leiva y que se encuentra en una colección particular madrileña señalando la posibilidad de que sea la lámina de Schiaminosi la que le sirviera como fuente de inspiración al artista (47). De tratarse de una obra de Leiva quizá habría que pensar que fue la escena impresa de 1575 y no la de 1612 la que conoció el pintor burgalés pues, aunque no es imposible que esta última hubiera llegado a Burgos en vida del mismo, resultaría más factible que fuera la primera la empleada. La misma duda, en relación con la lámina utilizada, la tenemos al analizar el cuadro que Mateo Cerezo "el viejo" pintó con esta misma composición y que perteneció a la colección D'Estoup de Murcia (48). En la colección de Caja Burgos y procedente del entorno burgalés, se conserva un lienzo que también tiene como base la pintura de Barocci. Se trata de una discreta versión, probablemente de comienzos del siglo XVII, con escaso dominio del color y de formas un tanto ásperas que puede adscribirse a uno de los antedichos pintores burgaleses.

En 1568, Cort dio a la luz una lámina, inspirada en una creación de Federico Zuccaro, en la que se plasma la *Presentación de Jesús*

---

(45) Adam von BARTSTCH: *Op. cit.* T. 52. p.52

(46) Harald OLSEN: *Federico Barocci*. Munksgaard. Copenague. 1962. pp.154-155.

(47) Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ: "Los grabados boloñeses en la pintura española". *Lecturas de Historia del Arte*. Ephialte. T. IV. 1994. p. 65.

(48) Rogelio BUENDÍA e Ismael GUTIÉRREZ PASTOR: *Mateo Cerezo (1637-1666)*. Excma. Diputación Provincial de Burgos. Burgos. 1986. p. 17.

en el Templo (49) y que se imprimió recta e invertida. Pocos años más tarde de esa fecha detectamos su incidencia en el arte burgalés, en concreto en el retablo mayor de la iglesia parroquial de Arroyuelo cuyas labores de pintura fueron, como dijimos, obra de Juan de Cea que las debió realizar hacia 1580. El lienzo que aparece en el segundo cuerpo, al mismo nivel que el del *Nacimiento de la Virgen*, está totalmente inspirado en la citada lámina. Al igual que esta pintura, con la que hace pareja, el trabajo se destaca por una cierta aspereza y el autor ha sido incapaz de tomar la lámina sólo como referencia e incluir algunos elementos de su propia invención. A finales del siglo XVI, Pedro Ruiz de Camargo pintó, al menos, uno de los medallones del retablo del Rosario de la iglesia parroquial de Santa María del Campo, como se evidencia en la firma a modo de monograma que aparece en la zona baja de la escena. En ella se desarrolla la *Presentación de Jesús en el Templo*, inspirándose en la estampa de Cort. Quizá fuera Cea, que como acabamos de ver también la empleó en Arroyuelo y que creemos actuó como maestro principal de la obra de pintura de este retablo, quien se la pudo prestar a este maestro aunque en aquel retablo hizo uso del modelo grabado invertido. Una de las tablas del retablo de Arauzo de Salce, al que antes hicimos mención, pintado hacia 1602, también tiene esta misma fuente de inspiración, empleándose de una forma mimética.

Otra de las escenas que realizó Cort, de gran difusión y que tuvo un notable éxito como fuente de inspiración de los artistas burgaleses, fue la de *Jesús entre los Doctores*, que se basaba en un original de Giulio Clovio y que se imprimió en 1567 (50). Los hermanos De la Haya la utilizaron con una enorme precisión en uno de los relieves del banco del retablo de la Colegiata de Valpuesta (51). El pintor Clemente Sánchez la tuvo también en cuenta, hacia 1622, en uno de los lienzos del retablo mayor de la iglesia parroquial de Santa María de Aranda de Duero, aunque la utilización que de ella hizo fue bastante libre. Copió con gran exactitud la figura del Niño pero introdujo algunos cambios significativos en el resto de los personajes que le acompañan. A finales del siglo XVI, un maestro apellidado Tobar -del que no tenemos ningún otro dato- firmó, con un

---

(49) Adam von BARTSTCH: *Op. cit.* T. 52. pp. 62-65.

(50) *Ibíd.* p.67.

(51) Fernando MORENTE LUQUE: *Op. Cit.* p.67.

monograma, uno de los medallones del retablo del Rosario de la parroquia de Santa María del Campo, y en él también empleó de forma muy particular este grabado de Cort para representar esta escena. En el retablo de Arauzo de Salce, aparece una tabla con esta representación que copia totalmente esta composición impresa.

En 1573, Cort grabó una escena de Francesco Salviati con el tema del *Bautismo de Cristo* (52). Jacinto de Anguiano la empleó, aunque de forma un tanto libre, para la realización del lienzo que con este tema aparece en el antedicho retablo mayor de la villa de Palenzuela (Palencia). Indudablemente, usó el modelo pero -como en otras ocasiones en las que el pintor recurrió a fuentes grabadas- lo transformó significativamente. Algunos de los elementos de la escena pintada están copiados, casi al pie de la letra, de la lámina. Así, el rompimiento de Cielo, en el que se ve la figura de Dios Padre con el Espíritu Santo, está calcado, totalmente, de la escena grabada. Sin embargo, sí que se ha atrevido a desarrollar algunos cambios en los personajes centrales. El *Bautismo de Cristo* que el pintor Antonio Camargo realizó, a mediados del siglo XVII, para el baptisterio de la parroquia de Sasamón también tiene la misma fuente formal que el lienzo de Palenzuela (53). En la Catedral de Burgos, se conserva una pintura, con este mismo tema, ejecutada en los años finales del siglo XVII, que tiene como origen remoto el grabado de Cort, aunque el anónimo autor que lo realizó debió inspirarse no tanto en la propia lámina de este grabador sino en una de sus probables secuelas, un grabado realizado por Crispin de Passe II (54). Este último lienzo, que se conservó tradicionalmente en la capilla de Santa Tecla, no debe ser considerado como una producción burgalesa, pues en los años en que se realizó, no existía en Burgos ningún profesional con la suficiente cualificación para su ejecución. Aunque no se trata de un trabajo de excelentes calidades sí que denota un cierto dominio del color y de la luz, siendo destacable lo bien logrado que está el paisaje de fondo, que aparece bellamente difuminado en relación con el primer plano en el que las figuras quedan recortadas de forma un tanto áspera.

---

(52) Adam von BARTSTCH: *Op. cit.* T. 52. p.69.

(53) Las obras conocidas, hasta ahora, de este discreto pintor, muestran su total dependencia de las fuentes grabadas. En el cuadro firmado de la *Inmaculada* de la parroquia de Santa María Ananúñez, vemos cómo su fuente de inspiración se halla en un grabado de los Wierix.

(54) F.W.H. HOLSTEIN: *Op. cit.* fig. 131.

Inspirándose en una composición de Zuccaro, Cornelis Cort realizó, en 1569, una lámina con la escena de la *Oración en el Huerto* (55). Aunque no aparece con frecuencia como fuente de inspiración directa en el arte burgalés sí que, hemos detectado su presencia en alguna ocasión. En el año 1578, el pintor Constantino de Nápoles pintó el tabernáculo del antiguo retablo mayor de Hontoria de la Cantera (56). En el siglo XVIII, desapareció ese retablo, al construirse uno nuevo. Sin embargo, no todos sus restos fueron desechados. El tabernáculo se conservó y se trasladó a un retablo lateral en donde se conserva en la actualidad. En la puerta aparece la escena pintada de la *Oración en el Huerto*, en la que se reproduce, miméticamente, la citada composición grabada. Muy interesante resulta comprobar cómo, sólo nueve años más tarde de que esta lámina saliera de las prensas, ya era conocida y utilizada en Burgos, lo que demuestra lo al día que estaba el arte burgalés, en estos momentos, y el evidente grado de conocimiento de las innovaciones que se estaban produciendo en la concepción de las composiciones religiosas en el último tercio del siglo XVI.

Otro de los temas de la Vida de Cristo, grabados por Cort, fue el de la *Resurrección*. En varias ocasiones, el maestro holandés, tomando modelos de distintos artistas, plasmó este momento. Destaca la escena que aparece inspirada, probablemente, en una obra, de Giulio Clovio, que sabemos que se imprimió en el año 1569 (57). Uno de los primeros y más tempranos ejemplos de la incidencia de esta lámina sobre el arte burgalés lo encontramos en uno de los retablos laterales de la localidad burebana de Barrio de Rui Díaz, que se ejecutó, hacia 1600, y que se halla presidido por un lienzo anónimo con el tema de la *Resurrección*. Esta pintura debió ser financiada, al igual que toda la iglesia y casi todo su amueblamiento por Alonso de Velasco y Salinas, conde de la Revilla (58). En este óleo la figura de Cristo está tomada al pie de la letra de Cort, habiéndose introducido solamente un cambio detectable, en el hecho de que se ha cambiado el lábaro de la mano derecha a la izquierda. El pintor

---

(55) Adam von BARTSTCH: *Op. cit.* T. 52. p.95

(56) Archivo General Diocesano de Burgos. Hontoria de la Cantera. Libro de Fábrica Nº 1. Año 1578.

(57) Adam von BARTSTCH: *Op. cit.* T. 52. p.114.

(58) Francisco OÑATE GÓMEZ: *Blasones y linajes de la provincia de Burgos. I Partido Judicial de Briviesca*. Burgos. 1991. p. 15 y ss.



*Cornelis Cort. Presentación del Niño en el Templo. 1568. Composición inspirada en Federico Zuccaro*



*Pedro Ruiz de Camargo. Presentación del Niño en el Templo. Retablo del Rosario de la Iglesia parroquial de Santa María del Campo. (Foto Angel Herraiz)*



*Cornelis Cort. Resurrección. 1569. Composición inspirada en Giulio Clovio*



*Resurrección. Retablo lateral de la iglesia parroquial de Barrio de Rui Díaz*

burgalés sí que ha modificado el primer plano, donde los soldados que aparecen allí representados quizá hayan sido extraídos de otro grabado. Sin embargo, los dos del último plano, están copiados al pie de la letra con respecto a la estampa. Existe otra lámina, del propio Cort, en la que aparecía esta misma composición pero invertida y que también fue fuente de inspiración de algunos artistas (59). En la localidad de Tórtoles de Esgueva, se conserva, en uno de sus retablos laterales construido en el siglo XVIII, una pintura reaprovechada, realizada hacia 1600 y que se inspira, totalmente, en esta segunda versión grabada en lo que se refiere a la figura de Cristo. Esta tabla debió cortarse, para posteriormente ensamblarse en este retablo, lo que nos impide conocer hasta qué grado el pintor copió también las figuras secundarias. En el retablo del Rosario de Santa María del Campo, encontramos un tondo con esta representación y que quizá fue realizado por Juan de Cea, en el que vemos la deuda total con respecto a Cort. También, pintores más populares se dejaron influir por la escena. En la iglesia de Zumel se conserva un tabernáculo del primer tercio del siglo XVII, de caracteres muy ingenuistas, en cuya puerta aparece la imagen del Resucitado extraída de esta composición grabada. No sólo fue en pintura en donde se evidencia la influencia de esta lámina. También se ha detectado su presencia en la génesis de algunas composiciones escultóricas. En concreto, el relieve que aparece en la puerta del tabernáculo del retablo mayor de la iglesia de Hínestrosa, realizado por García de Arredondo en 1587 (60), se inspira libremente en ella.

Tomando como fuente a Tadeo Zuccaro, Cort ejecutó una lámina, en 1574, que representaba la *Asunción* y la *Coronación de la Virgen* (61). Esta composición ejerció un notable influjo sobre el arte español, siendo empleada, en alguna ocasión, por el propio Pacheco (62). En la comarca burgalesa también tuvo una cierta difusión en los años finales del siglo XVI y en los primeros momentos del siglo XVII. En el remate de un retablo lateral, del siglo XVIII, de la localidad de Hinojar del Rey, encontramos una tabla reaprove-

---

(59) J.C.J. BIERENS DE HAAN: *Op. Cit.*, 105.95<sup>a</sup>.

(60) Alberto C. IBÁÑEZ PÉREZ: "El escultor García de Arredondo en Burgos". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. T. LVI. 1990. p.488.

(61) Adam von BARTSTCH: *Op. cit.* T. 52. p.130.

(62) Benito NAVARRETE PRIETO: "Los grabados..." pp. 204-212.

cha, de finales del siglo XVI, que copia, casi totalmente, esta estampa. La única diferencia significativa estriba en la aparición de una pareja de angelitos ubicada en los pies y en el giro de la cabeza de la Virgen que aparece en disposición contraria a la del grabado. Lo mismo podemos decir con respecto a una tabla, también realizada a finales del siglo XVI que se encuentra recolocada en el actual retablo mayor de Arauzo de Salce, levantado a mediados del siglo XVIII y en la que se vuelve a reflejar esta composición. En la iglesia parroquial de Rabé de las Calzadas, se conserva un retablo clasicista, realizado hacia 1600, con unas interesantes pinturas marianas, del estilo de Pedro Ruiz de Camargo, que se halla presidido por una gran tabla con la escena de la *Asunción* que reproduce, fielmente, el grabado de Cort. Aquí, el pintor ha hecho desaparecer el grupo de los angelitos que coronan a la Virgen y que están presentes en la zona superior de la lámina ya que, en el remate del retablo, aparece una pintura que representa a Dios Padre y a Cristo, con una corona en las manos, y que está dispuesta para ser colocada en la cabeza de María.

Una interesante obra que muestra hasta qué punto los pintores dependían de las referencias grabadas para la realización de sus obras lo tenemos en uno de los retablos laterales de la iglesia parroquial de Pineda Trasmonte que se halla presidido por un lienzo en el que se representa el *Martirio de San Esteban*. Se trata de una pintura, realizada en las primeras décadas del siglo XVII, pero que se halla inserta en un marco que debe fecharse bien entrada esta centuria. La relativa calidad de la obra nos hace pensar en un probable origen vallisoletano. Este óleo se halla inspirado en dos fuentes gráficas perfectamente identificables. El enmarcamiento de la composición, los elementos arquitectónicos del fondo, las figuras de la Trinidad, así como buena parte de los personajes que están procediendo a la lapidación del protomártir están extraídos de una lámina que con este tema grabó Cort, en 1576, y que se inspira en una pintura de Marcelo Venusti (63). Sin embargo, la figura de San Esteban, está copiada del santo que se encuentra en la zona central de una composición realizada por Aegidius Sadeler II, inspirada, a su vez, en una obra de Jacopo Palma (64). Este óleo resulta sumamente interesante pues nos permite conocer los mecanismos que utiliza-

(63) Adam von BARTSTCH: *Op. cit.* T. 52 p. 123

(64) Adam von BARTSTCH: *Op. cit.* T. 2. p. 159

ban muchos maestros, sobre todo los de más discretas calidades, para realizar sus composiciones "ensamblando", en algunas ocasiones, fragmentos de distintos grabados en sus creaciones.

Otra de las composiciones grabadas por Cort, que alcanzó una notable difusión fue la que reproduce *El Martirio de San Lorenzo* que pintó Tiziano —obra que el maestro veneciano repitió en dos ocasiones (una para el la iglesia de los jesuitas de Venecia y otra para la iglesia vieja de San Lorenzo de El Escorial)— y que fue grabada en 1571 (65). Diego de Leiva, realizó a comienzos del siglo XVII, un lienzo con este tema inspirado en el citado grabado de Cort, y que en la actualidad se conserva en el Hospital de la Caridad de Cartagena (66). Sin duda, el conocimiento que se demuestra de la obra de Tiziano se debe al acceso que tendría a la fuente grabada, ya que ni la hipótesis, planteada por Ponz y Ceán, de que el pintor viajó Italia (67) ni la idea de Lope de Toledo de que estuvo en la corte antes de su asentamiento en Burgos (68), han quedado demostradas. Esta obra de Cartagena, debe enmarcarse en una etapa avanzada de la producción del pintor cartujo, probablemente en los momentos posteriores a su abandono del siglo y a su ingreso en la orden. En ella, se demuestra el conocimiento del juego de luces y sombras, evidenciando una notable superación del concepto de manierismo reformado que se halla muy presente en algunas producciones primerizas del pintor, caminando decididamente por las sendas del claroscuro. Sin duda, el maestro aplicó los conocimientos adquiridos, en otras producciones claroscurotas que comenzaban a circular en estos momentos, a la composición de Cort. Un aspecto que diferencia la pintura cartagenera de las originales de Tiziano es el hecho de que Leiva ha tratado las figuras dentro de unos parámetros sumamente escultóricos y dibujísticos, efectos éstos que quedan resaltados por la luz. Este mismo grabado de Cort, también

---

(65) Adam von BARTSTCH: *Op. cit.* T.52. pp. 162-164.

(66) Desconocemos cómo y cuándo llegó este lienzo, de ascendencia obviamente burgalesa, hasta Cartagena (José Carlos AGÜERA ROS: "Un lienzo del pintor riojano Diego de Leiva en Cartagena y su fuente de inspiración grabada". *Imafronte*. Nº 1, 1985, pp. 107-117).

(67) Antonio PONZ: *Viaje de España*. Vol. XII. Reedición de Aguilar. Madrid, 1947. pp. 58-59. José A. CEAN BERMÚDEZ: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Vol. III. Madrid. 1800. p. 34.

(68) José María LOPE DE TOLEDO: "Documentos para la biografía de fray Diego de Leiva, pintor Cartujo". *Berceo*. Nº XX. 1951. pp. 401-403.



*Cornelis Cort. Martirio de San Esteban. 1576. Inspirado en una composición de Marcello Venusti*



*Martirio de San Esteban. Retablo lateral de la iglesia parroquial de Pineda Trasmonte*



*Aegidius Sadeler. Martirio de San Esteban (detalle). Composición inspirada en Jacopo Palma*



*Martirio de San Esteban (detalle). Retablo lateral de la iglesia parroquial de Pineda Trasmonte*

fue conocido por el pintor burgalés Jacinto de Anguiano quien, lo empleó, hacia 1631, de una manera más libre en el banco del retablo de Rubena en el que desarrolló una pintura narrativa con este tema (69).

Una composición, realizada por Cort en Roma en 1576, fue la de una imagen de Santa Catalina que se inspiraba en un original de Marcelo Venusti, pintada para la capilla Martini de la iglesia romana de San Agustín (70). La composición de Venusti debió tener gran éxito pues otros grabadores, como Mateo Greuten y Oratio de Santis, también trasladaron al papel, aunque la estampa que más difusión alcanzó fue la del holandés. Su incidencia en la pintura española llegó a ser notable. En obras burgalesas la encontramos presente, al menos, en dos ocasiones. En la catedral de Burgos existe un lienzo de comienzos del siglo XVII con esta representación (71). Coincidimos con la opinión de Pérez Sánchez de que esta pieza se halla muy próxima, tanto cromáticamente como en lo que a la factura se refiere, a la producción de Diego de Leiva. La segunda pintura que plasma esta imagen de la santa es la que se conserva en el monasterio de Las Huelgas, obra también cercana al estilo de Leiva, que como sabemos trabajó para el monasterio.

Una interesante lámina que fue realizada por Cornelis Cort en 1575 y que se inspiró en una composición de Tadeo Zuccaro es la que representa el *Entierro de Santa Catalina* (72). Esta escena fue conocida y empleada por la pintura andaluza del siglo XVII. En concreto Zurbarán la calcó casi literalmente en una de sus obras e igualmente la utilizó su obrador (73). Curiosamente, unos años antes de que esta composición fuera usada por el entorno zurbaranesco, el pintor segoviano Tomás de Prado la empleó en uno de los lienzos del retablo mayor de Tórtoles de Esgueva. Sin embargo, este maestro no quiso plasmar el entierro de esta Santa sino la *Dormi-*

---

(69) René Jesús PAYO HERNANZ: "La pintura en Burgos..." pp.365-366.

(70) Adam von BARTSTCH: *Op. cit.* T. 52. p. 145

(71) Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ: *La pintura italiana y española de los siglos XVI al XVIII de la Catedral de Burgos*. Asociación de Amigos de la Catedral de Burgos. Burgos. 1995. p.46

(72) Adam von BARTSTCH: *Op. cit.* T. 52. p. 147.

(73) Diego ANGULO ÍÑIGUEZ: "Una estampa de Cornelis Cort en el Taller de Zurbarán". *Archivo Español de Arte*. Nº 19. 1931. pp. 65-67; Benito NAVARRETE PRIETO: *La pintura andaluza...* pp. 124-125.

*ción de la Virgen*. Prado copió literalmente la figura de la santa (que en el lienzo burgalés representa a la Virgen) que aparece sujeta por dos ángeles, uno en la zona de la cabeza y otro en la de las piernas al igual que en el grabado. El ángel central de la lámina ha desaparecido. Nuestro pintor ha cambiado la orientación de las figuras. Quizá pudo inspirarse en otra variante del grabado aludido o tal vez pudo reorientar la escena deliberadamente. Sí que se mantiene el notable escorzo de la composición originaria. Prado ha introducido dos apóstoles en el primer plano de la escena y en el fondo ha desarrollado parte del Colegio Apostólico que asiste al milagro de la introducción del cuerpo de María en el sepulcro. Al igual que en el anterior lienzo que citamos de este pintor, en el que la composición de Cort había sido tratada con gran libertad, el maestro vuelve a dar pruebas de su no absoluta dependencia con respecto a los modelos impresos y demuestra que fue capaz de obtener composiciones de una cierta coherencia, introduciendo alguna innovación en las mismas. Por otro lado, aquí se nos presenta como un profesional capaz de dominar el color y la luz y como perfecto exponente del manierismo contrarreformista vigente en los albores del siglo XVII.

La lámina, grabada por Cort con la *Estigmatización de San Francisco*, inspirada en una obra de Girolamo Muziano y que fue grabada en 1568 (74), también tuvo evidente influencia entre los artistas españoles en general y los burgaleses en particular. En el retablo que preside la capilla funeraria de doña Ana de Austria, que fue construido, en las primeras décadas del siglo XVII, utilizándose piezas preexistentes, se hallan insertas varias pinturas, entre las que destaca una con esta representación. La fidelidad a este grabado es notabilísima, siendo los únicos cambios destacables los relativos a la diferente interpretación que el pintor burgalés ha hecho del paisaje con respecto al que desarrolla este grabador. En la iglesia parroquial de San Nicolás de Belorado se conserva otro lienzo, fechable en el primer tercio del siglo XVII, que con este mismo tema se inspira en el antedicho grabado. Pero no fueron éstas las únicas ocasiones en que influyó en alguna pintura del siglo XVII de la comarca burgalesa. En la Catedral se conserva un lienzo, de comienzos de esta centuria, que copia al pie de la letra la composición de Cort. En la iglesia parroquial de San Pedro de la localidad Villanueva de Odra se encuentra un lienzo -de un enorme interés en lo

(74) Adam von BARTSTCH: *Op. cit.* T. 52. p. 151.

que a resolución se refiere- que se halla, en parte, inspirado en esta estampa. Esta pintura no se ha limitado a copiar de una manera seca y áspera, como en los casos de Las Huelgas y Belorado, la figura de San Francisco. Aquí el artista ha sabido manejar con suavidad el pincel dando como resultado una obra suelta, en la que además se ha creado un ambiente boscoso de gran calidad, quedando todo el conjunto dominado por unos interesantes efectos lumínicos. Todos estos elementos hacen que este lienzo presente una calidad muy superior a la que suele definir a los maestros burgaleses de este momento, por lo que no desechamos la idea que nos encontremos ante una obra salida de un obrador no burgalés. El anónimo artista ha tomado, al pie de la letra, de la composición de Cort, la figura del santo recibiendo los estigmas desde el cielo. En el resto de la escena ha actuado con mayor libertad ya que la figura del hermano León la ha girado hacia el espectador y el paisaje, aunque, en general, aparece inspirado en la antedicha lámina queda plasmado con una notable libertad en relación con el modelo.