

Imágenes en El Escorial

Jesús María GONZÁLEZ DE ZÁRATE
Instituto "EPHIALTE" de Estudios Iconográficos
Vitoria-Gasteiz

- I. A modo de introducción. La Imagen de El Escorial e Imágenes en El Escorial.
- II. La Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial.
 - 2.1. *Sobre el origen de la Colección Real.*
 - 2.2. *Sus contenidos temáticos.*
 - 2.3. *Artistas y editores.*
 - 2.4. *Finalidad de la Colección Real.*
- III. Imágenes en El Escorial, trascendencia de las formas.

I. A MODO DE INTRODUCCIÓN. LA IMAGEN DE EL ESCORIAL E IMÁGENES EN EL ESCORIAL

Una de las preocupaciones que sin duda ocupó a Juan de Herrera fue la difusión del conjunto palacial filipense por las diferentes cortes europeas. Para ello, recurrió al recurso común entre los artistas pintores como lo hicieran en el quinientos Rafael o Tiziano, es decir, la recreación por medio de la estampa. En esta misión fue su deseo comprometer a uno de los mejores grabadores flamencos afincado en Italia, Cornelio Cort. Pero su intención quedó simplemente en eso, propósito. Cort era ya un artista afamado, consagrado para su época debido a la reproducción de las obras del Tiziano. Su buril debería ser del agrado para Herrera, ya que conocía suficientemente sus estampaciones a través de los grabados que formaban parte de la Colección Real en El Escorial (J. M. González de Zárate, *Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial*. Tomo VIII).

Desatendida su intención, Herrera no olvidó su propósito y dispuso la llegada (a su costa) de otro artista-grabador flamenco, igualmente residente en Italia (Roma); se trataba de un discípulo de Cornelio Cort, Pierre Perret, maestro que tanta importancia y repercusión tuvo en la España de los siglos XVI y XVII en lo que concierne al tratamiento de la talla dulce (algunos estudiosos apuntan que Herrera entró en contacto con Perret gracias a la gestión de Arias Montano, erudito muy conocedor de las artes del grabado en Flandes y uno de los verdaderos artífices, como daremos cuenta, no sólo de la Biblioteca, sino también de la llegada de artistas italianos al conjunto filipino, como ha precisado María Calí, *Da Michelangelo all'Escorial*). La técnica de Perret dista mucho de la calidad artística en Cornelio Cort, alguna de sus composiciones grabadas se localizaban en la Real Colección, de ahí que el arquitecto de la

corte bien pudo conocerlas. Lo cierto es que Pedro Perret llegó a España en 1583 acudiendo a la llamada de Juan de Herrera para grabar en doce láminas los diseños del palacio escorialense (Cervera Vera, *Las estampas y el Sumario de El Escorial por Juan de Herrera*, Madrid 1982). Las estampas reflejan sin duda el ideal clásico del arquitecto español que se puede resumir en rigidez, frialdad, hermetismo, racionalidad y sentido hipergeométrico. Los grabados quedaron elaborados hacia 1589 y se publicaron junto a un pequeño libro de Herrera con el título: *Sumario y breve declaración de los diseños y estampas de la fábrica de San Lorenzo del Escorial* (por las estampas, Perret recibió el título de grabador de cámara en 1595).

El grabado sirvió como tantas y tantas veces (en ausencia de fotografías) de medio de reproducción y difusión de imágenes. Juan de Herrera consiguió su propósito: El Escorial, en un soporte tan barato como el papel, reflejó toda su grandeza constructiva. Pero nuestro discurso no se centrará en estos modelos grabados por Perret, su finalidad es más modesta y quiere abordar otras imágenes, también en estampas, que se custodiaban en el Real Monasterio y que hoy se localizan, encuadradas en diferentes volúmenes, en el armario 28 de la Biblioteca.

II. LA REAL COLECCIÓN DE ESTAMPAS DE SAN LORENZO DE EL ESCORIAL

Una valoración de esta Real Colección, que supera los cinco mil ejemplares todos ellos del siglo XVI, fue realizada por el conservador del Museo Británico Arthur Hind, quien precisa: «*He viajado por toda Europa, he visitado Museos y Bibliotecas públicas y privadas y, por tanto, puedo afirmar, que la Colección de estampas del Escorial, es una de las mejores y más completas de Europa, y alguna de ellas muy raras*» (Cfr. García, J., «Las estampas en la Biblioteca del Escorial», en *Religión y Cultura*, n.º 25 -1939-, pág. 51).

En la Biblioteca escorialense existe un manuscrito que supone el primer intento de ordenamiento y clasificación de estas estampas, la labor fue emprendida por Ceferino Araújo en la pasada centuria y continuada, ya en los años sesenta de este siglo, por Aurora Casanovas. En el año 1992 emprendí el estudio de la presente Colec-

ción Real que acabo de concluir, para la fecha, en diez volúmenes. En ellos se presenta la ilustración de cada uno de los grabados que componen este repertorio a la vez que se incide en un detenido análisis catalográfico. Por otra parte, ante la ausencia de estudios publicados en nuestra lengua sobre grabadores del siglo XVI, he deseado profundizar en cada una estas figuras que, olvidadas por muchos historiadores del arte, se convirtieron en uno de los recursos esenciales para la difusión de las formas, estilos, composiciones y argumentos en la Europa del *quinientos*. Éste es el gran valor de la Real Colección de El Escorial que deseamos exponer, su repertorio, a manera de «fotografías» fueron las ilustraciones de una época en la historia que hemos de conocer si realmente deseamos reconstruir tanto el mundo de las formas, como el de sus contenidos, en sí la vida de las imágenes.

Es muy extraño que estudiosos de la Historia del Arte no hayan reparado en este singular repertorio centrandolo sus análisis en otras dotaciones artísticas del Real Monasterio (Estudios sobre la figura de Felipe II y El Escorial como el de Brown, Checa, Morán y Cornelia von der Osten, apenas si citan la Colección Real de Estampas). Como trataré de explicar, la importancia de las estampas escorialenses se justifica en varios aspectos y tendrá una incidencia muy singular en el comportamiento iconográfico de la plástica en el siglo XVI y XVII. Antes de este cometido vamos a considerar el posible Origen, Contenidos temáticos, Artistas y Editores que se dan cita y la Finalidad o Propósito de la citada Colección.

2.1. *Sobre el origen de la Colección Real*

Joaquín García se cuestionaba en el año 1925 el posible origen de este repertorio y sobre sus propuestas (poco se ha avanzado hasta la fecha), nos dice: «*He tratado, por todos los medios a mi alcance, de averiguar la procedencia de las estampas que se hallan coleccionadas en esta Real Biblioteca, y a decir verdad ninguna huella he podido encontrar que arrojará alguna luz sobre este asunto, siendo aún más extraña esta omisión en los primitivos bibliotecarios e historiadores, los cuales, al consignar otras obras artísticas, suelen hacerlo con referencias minuciosas y detalladas; preterición disculpable por la poca afición que entonces había a estos estudios, juntamente con el desconocimiento del valor que encierra este género de obras. Nada de esto puede extrañarnos*

*puesto que España en el siglo XVI, iba a la zaga de otras naciones en el grabado que en nuestra patria se hallaba en estado embriionario» (García, J., «Las estampas de la Biblioteca del Escorial», en *Ciudad de Dios*, n.º 142, pág. 93).*

Lo cierto es que fray José de Sigüenza, en su *Fundación del Monasterio de El Escorial*, para nada cita estas estampas y el mutismo parece absoluto en fray Juan de los Santos quien, simplemente, señala: «*Otros cuadros fuera de éstos, Láminas, Payses y Fruterros, que dan mucha hermosura, y hacen agradable variedad, son casi innumerables: baste decir que no hay Celdas, ni Aposentos, ni Piezas comunes donde no se hallen estos adornos, de Italia, Alemania, Francia, Flandes; y muchos obrados en España, con todo acierto (Descripción breve del Monasterio de S. Lorenzo el Real del Escorial. Única maravilla del mundo. Fábrica del prudentísimo rey Philipp Segundo...)*». Madrid 1657, pág. 108. Quizá, el término «Láminas» que nos precisa pueda remitir, siguiendo a Covarrubias en su *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, a las planchas de cobre ya grabadas a la talla dulce).

Pero Joaquín García apuntó dos posibles orígenes de este repertorio Real. Por un lado nos habla de los artistas europeos que se dieron cita en la construcción y ornamentación del conjunto filipino: «... *yo me inclino a creer que muchas de las estampas fueron traídas por los artistas extranjeros al ser llamados y encargados por Felipe II de decorar y embellecer este Monasterio*» (García, J., «Las estampas de la Biblioteca del Escorial», en *Ciudad de Dios*, n.º 142, pág. 93). Por otro, considera la figura del bibliotecario del Rey, Benito Arias Montano: «*Otra de las suposiciones nos la da la persona del insigne polígrafo Arias Montano, por la amistad que le unía con Felipe II. Demostró sumo interés por enriquecer esta biblioteca, y así el Rey le encargó la colocación y encuadernación de libros; y como las estampas están en forma de libros, unas en encuadernación propia y peculiar del Escorial y otras en encuadernación flamenca, llevando muchas de estas estampas dísticos explicativos puestos por él, cabe pensar que las enviara desde aquí a los Países Bajos para que las encuadernaran, o que él personalmente o por medio de otro las adquiriera en este estado, o también que enviasen los libros con hojas en blanco y aquí las pegasen*» (García, J., *ibídem*, pág. 94).

La relación de Arias Montano con el prototipógrafo real, Cristóbal Plantino, que publicara la *Biblia Políglota* por encargo

de Felipe II, fue muy estrecha. El erudito cacereño pasó algunos años en Amberes comisionado por el Rey para el control de dicha edición. Rekers ya estudia este capítulo (Rekers, B., *Arias Montano*, Madrid 1973, pág. 170) que no solamente nos lleva a considerar la vinculación de Montano con Plantino, también con el círculo herético de la *Familia Charitatis* y con diferentes artistas que ilustraron sus obras (González de Zárate, J. M., *El Génesis y su entorno. Imágenes de Peter van der Borcht en el contexto de la «Familia Charitatis»*, Vitoria 1993). Leon Voet, Delen y Max Rooses consideraron a Arias Montano como una de las figuras más destacables en el movimiento artístico y cultural de la ciudad del Escalda.

Pero este es otro discurso, sobre el particular nos interesa una carta que el rey Felipe II envía a Arias Montano el 25 de marzo de 1568: «*Lo que vos Doctor Benito Arias Montano, mi capellán, aveis de hazer en Amberes donde os enviamos (la epístola se centra en la supervisión de la Biblia Políglota)... Demas de hazer al dicho Plantino esta comodidad y buena obra, es bien que lleveis entendido, que desde ahora tengo aplicados los seis mil escudos que se le prestan, para que, como se vayan cobrando dél, se vayan empleando en libros para el Monasterio de S. Lorenzo el Real de la Orden de S. Geronimo, que Yo tengo edificar cerca del Escorial, como sabeis. Y asi habeis de ir advirtiendo de este mi fin e intencion, para que conforme á ella hagais diligencia de recoger todos los libros, así impresos como de mano, que vos (como quien tan bien lo entiende) viéredes que le serán convenientes, para los traer y poner en la Librería del dicho Monasterio: porque esta es una de las principales riquezas que Yo querría dexar á los Religiosos que en él hubieren de residir, como la más útil y necesaria*». El texto precisa el mandato del Rey a Francés de Alaba, embajador en Francia para que procure haber los mejores libros que pudiere en aquel Reyno, pero delega la responsabilidad de su adquisición en Arias Montano: «*Y vos habeis de tener inteligencia con él sobre esto. No es desacertada, por lo que llevamos dicho, la afirmación de Taylor: La formación de la biblioteca de El Escorial es inseparable a la personalidad de Arias Montano. En los años que vivía en Flandes consideraba la adquisición de libros como una de sus más gratas tareas. En Roma en 1575 abogó por adquirir tres mil libros para El Escorial*».

Por tanto, encontramos la figura de Arias Montano en toda su dimensión de bibliotecario real, pues fue el encargado de formar

tan insigne *librería*. Sabemos el gusto del erudito por el arte del grabado, incluso el tratadista pintor Francisco Pacheco le solicita en varias ocasiones, como precisa Rekers, estampas para su colección (la huella de la estampa en la pintura de Pacheco se manifiesta, entre otros ejemplos que en este trabajo señalamos, en sus decoraciones para el techo de la casa sevillana Pilatos). Por otra parte, como da cuenta Delen, Arias Montano compró gran número de series grabadas por artistas flamencos a Cristóbal Plantino que curiosamente se encuentran en la Real Colección, y al gran editor del taller de estampas *Aux Quatre Vents*, Hieronymus Cock (Delen, A. J. J., *Histoire de la Gravure. Dans les anciens Pays-Bas et dans les provinces Belges. Des origines jusqu'a la fin du XVI(e) siècle*, París 1969).

En consecuencia de lo dicho, para nada parece extraño formular la hipótesis de que fuera Arias Montano el encargado de formar esta insigne Colección Real de Estampas ya que, por otra parte, se manifiesta en ella una preponderancia del grabado flamenco frente a otras escuelas europeas del siglo XVI.

2.2. *Sus contenidos temáticos*

Joaquín García se detiene a considerar los contenidos de este repertorio: «*La mayor parte de las estampas son de tema religioso, mitológico o simbólico; pero existe un número no despreciable de grabados históricos, de fantasía, paisajes, retratos, vistas y monumentos, usos y costumbres, arquitectura, topografía, muestras caligráficas, etc.*» (García, J., «Las Estampas de la Biblioteca del Esorial», en *Ciudad de Dios*, n.º 142, pág. 92).

En esta breve exposición daremos cuenta de manera sucinta de algunos de estos repertorios temáticos. Comenzaremos por el llamado «ruinismo», por la afición que se dio en la época de conocer la Antigüedad, esencialmente romana. El desarrollo de este gusto por visitar y estudiar las ruinas romanas se difundió desde el siglo XV, destacando artistas y obras que inauguran esta divulgación en sus composiciones, al respecto hemos de señalar la obra grabada y pintada de Mantegna y su escuela, sin olvidar la novela amoroso-alegórica que tanta difusión alcanzó en la Europa de fines del siglo XV y en el XVI, el conocido *Sueño de Polifilo* que escribiera Francesco Colonna. Es curioso destacar sobre este particular la fi-

gura de quien fuera uno de los editores más notables en la Roma del siglo XVI, el francés Antonio Lafreri, afincado en la Ciudad Eterna, que publicó el *Speculum romanae magnificentiae*. En este elenco de imágenes, del que analizaremos alguna de sus repercusiones en la plástica, colaboraron varios artistas grabadores italianos como lo comprobamos en algunas estampas de la Real Colección, es el caso de Giovanni Agucchi, el francés afincado en Italia que se le conoció como Niccolò Beatricetto y, entre otros, Ambrosio Brambilla y el flamenco Jacob Bos. Sobre este repertorio el estudio de Huelsen nos presenta ordenadamente las diferentes estampas de la serie y los artistas que colaboraron.

Pero el gusto por el «ruinismo» no culmina en Italia, esta afición llevó a que intelectuales y políticos, como es el caso del cardenal Granvella, patrocinasen algunas importantes ediciones sobre las ruinas de Roma que el propio grabador-editor Hieronymus Cock diseñara, grabara y editara en la ciudad de Amberes en 1551. Las series sobre el particular son muy numerosas, pues del mismo modo Philippe Galle grabó y publicó un repertorio sobre *Los desastres del pueblo judío* siguiendo modelos de Maarten van Heemskerck y disponiendo en todas sus composiciones elementos que definen el sentido del «ruinismo» clásico.

Junto al denominado «ruinismo» se sucede en este momento todo un repertorio gráfico en base a la antigüedad que se resume en la edición y difusión de hallazgos arqueológicos clásicos que el estudio de Bober y Rubinstein pone de relieve. Nicolás Beatrizet reproduce un importante elenco de imágenes sobre este particular que retoman alegorías de ríos, relieves de arcos de triunfo, frisos de templos, estatuas y diferentes alegorías. De igual manera muchos son grabadores que toman el fenómeno del «ruinismo» como fuente de sus composiciones y lo divulgan en los centros artísticos europeos. Es el caso del italiano Antonio de Trento que se afincara en la corte francesa de Fontainebleau (Fantuzzi). Su obra reproduce esculturas de la Antigüedad que componen toda una serie sobre las Musas y que proceden tanto de modelos clásicos como de los viajes que el pintor Primaticcio hiciera a Italia para adquirir esculturas clásicas por expreso deseo del príncipe francés Francisco I.

Entre estos grabadores que reproducen modelos de la Antigüedad destaca Marco Dente, conocido también como Marco de Ravenna, que nos presenta la que quizá fuese la versión primera del *Laocoonte* tras su descubrimiento. El flamenco Jacob Bos, afincado

en Roma para su aprendizaje como era común en los artistas nórdicos, difundirá diferentes esculturas clásicas, así como recreaciones de conjuntos arquitectónicos de la Antigüedad, como lo hiciera Brambilla. En este sentido conviene destacar al también flamenco Pedro Perret, artista grabador, que, como hemos precisado, tras su estancia en Roma, fijará su residencia en España colaborando con Juan de Herrera en sus diseños sobre la arquitectura de El Escorial. En la Colección Real se dan cita dos estampas sobre esculturas antiguas que fueron grabadas en su etapa romana y donde sigue la huella artística de su maestro Cornelio Cort.

La arquitectura de la época no queda ausente en estos repertorios donde sin duda se dan a conocer las obras más singulares. Jacob Binck reproduce una celebración junto al Vaticano en la que se puede observar la culminación de su tambor y el arranque de la base de la cúpula que diseñara Miguel Ángel. El citado Bos nos presenta armazones para la realización de las bóvedas; Brambilla graba la Basílica de San Pedro, así como la portada de la iglesia del Gesù, y Beatrizet reproduce el palacio Farnese y el Capitolio de Roma antes de la restauración propuesta por Miguel Ángel.

Junto a estas arquitecturas, la Colección Real dispone de las estampas que recogen la obra de ingeniería más notable del siglo XVI según los estudiosos de la época, me refiero al traslado del obelisco a la plaza de San Pedro que realizara con Sixto V el arquitecto-urbanista Domenico Fontana y que, con diseños de Giovanni Guerra, grabara Natale Bonifazio para formar parte de la edición publicada por Domenico Basa en Roma con el título: *Della transportatione dell'obelisco Vaticano*.

Pero en este repertorio escurialense no solamente se dan cita arquitecturas antiguas o de la época, también se dispone todo un conjunto de lo que podríamos definir «arquitecturas utópicas» que tienen su referencia en diseños del francés Ducerceau y esencialmente en el flamenco Hans Vredemann de Vries, artista y teórico que, compone varias series sobre el particular editadas por Hieronymus Cock que tuvieron su incidencia, entre otros ejemplos, en la pintura de Zurbarán conocida como la *Apoteosis de Santo Tomás de Aquino*. Estos diseños, grabados a la talla dulce, han sido atribuidos al propio Cock, el editor más señero de estampas en la Amberes del siglo XVI a través de su taller-editorial conocido como *Aux Quatre Vents*. Muchas de estas composiciones fueron llevadas a la stampa por los hermanos Lucas y Johannes van Doetechum, insignes artistas

grabadores que destacaron en el género ornamental. Entre estos ejemplos podemos destacar la serie sobre *cenotafios* que responden a diseños del citado Vries y muy probablemente fueran grabados por los hermanos Doetechum. Tales imágenes para la muerte están dirigidas a los nobles y príncipes de la época, sin olvidar la que diseñara tanto para él como para su esposa, figura esta última de cierto interés, pues sustituyó a Hieronymus tras su muerte en el comercio de las estampas.

El paisaje goza de una notable representación en esta Colección y no solamente como sujeto esencial de la composición, es el caso de muchos diseñados por Hans Bol y Brueghel y que fueran grabados por Ducerceau, Cornelio Cort, Hieronymus Cock o los Doetechum, también como medio de composición para escenas tanto sacras como profanas, al respecto podemos precisar la serie diseñada por Mathys, hermano de Hieronymus Cock, y que fuera grabada por el editor. Sin duda alguna, la visión rural de la Flandes del siglo XVI se identifica con Brueghel tanto en la presentación de sus arquitecturas como de sus paisajes y fiestas, el medio campesino que recrea Brueghel ocupó alguna de las series de Cock, Cornelio Cort y Philippe Galle que, por otra parte, servirán de modelo para múltiples estampas de otros artistas que componen sus series a través de la visión del paisaje rural y urbano conforme a la estética de Brueghel, es el caso de Peter van der Borcht y sus ilustraciones para la obra de Barrefelt titulada: *Imagines et Figurae Bibliorum*. Estos paisajes distan mucho de ofrecer una visión real de Flandes, su topografía nos recuerda el norte de Italia, aspecto que quizá tenga su justificación en los apuntes que el propio Brueghel tomara en su viaje al país transalpino.

Por lo que respecta al género ornamental, se han considerado tanto a Cornelio Floris como a su homónimo Cornelio Bos los introductores en Flandes de este gusto que Delen define: «estilo barroco» y que Heineken denomina: «tendencia al grotesco». Algunas estampas se presentan en la Real Colección, pero destacan esencialmente los temas ornamentales de encuadramientos que se difunden mediante la estética de Fontainebleau. Al respecto fue sin duda el grabador Antonio Fantuzzi, discípulo de Parmigianino, quien supo difundir este tipo de manierismo que, a juicio de Laran, se define como «parmigianismo» y que irradió la estética de quien fuera uno de los artistas pintores y diseñadores más notables de la Italia en la primera mitad del siglo XVI, Parmigianino, pues sus diseños fueron muy seguidos no solamente

por grabadores, sino también por los propios artistas pintores, como es el caso de Giovanni Battista Rosso y de Francesco Primaticcio. Ducerceau recrea alguna de las composiciones de Fantuzzi quien, en ocasiones, reproduce los encuadramientos substituyendo la escena central por paisajes. Sobre el particular, y en lo referente a las cartelas ornamentadas con grutescos, hemos de destacar en el ambiente flamenco a los hermanos Doetechum quienes, entre otras obras, nos han dejado los encuadramientos para diferentes escenas grabadas por Peter van der Borcht y que se custodian en el repertorio escurialense.

Las escenas mitológicas ocupan parte importante de este repertorio real. Por lo general suponen una recreación en grabado de temas pictóricos realizados por los artistas más señeros de la época, esencialmente italianos, flamencos y franceses. Entre estos grabadores podemos considerar a Giulio Bonasone y Giovanni Jacopo Caraglio siguiendo modelo del artista-pintor afincado en Fontainebleau Giovanni Battista Rosso. Por lo que respecta a Flandes, disponemos, entre otros muchos, de algunos ejemplos de Cornelio Cort siguiendo los diseños del pintor Frans Floris. El maestro León Davent presenta algunas series mitológicas a través de los diseños de Leonardo Thiry, con quien, incluso, algunos estudiosos como Thieme llegaron a identificarle.

La estampa religiosa tiene un amplio eco, tanto en lo referente al Antiguo como al Nuevo Testamento, además de las series dedicadas a diferentes temas alegóricos sacros y hagiográficos, como lo observamos en la realizada sobre la vida de San Bernardo que, con diseños de Tempesta, graban Cherubino Alberti, Cornelio y Philippe Galle. También se debe destacar la vida de San Francisco con grabados de Hans Collaert. Quizás entre las múltiples composiciones sobre el Antiguo y Nuevo Testamento se deben subrayar grabadores flamencos como Dirk Volkertsz Coornhert, Philippe Galle, Hans Collaert, Pieter Furnius o Lucas Doetechum, el alemán Alberto Durero y el francés Etienne Delaune, que compone magistralmente siguiendo la técnica del «punteado» de Giulio Campagnola sus escenas bíblicas. Esta técnica difundida por Campagnola tiene su eco en la Real Colección, concretamente en su *San Juan Bautista*, estampa editada por el también grabador veneciano Niccolo Nelli.

Diferentes temas van configurando este importante y variado repertorio escurialense, entre éstos podemos destacar las ilustraciones de Jan Stephan van Calcar para el libro sobre anatomía de An-

dreas Vesalio, médico belga que compuso el conocido *Humani corporis fabrica* y que fuera editado en 1543. El tratado resultó válido tanto para médicos como para los artistas, ambos reunidos en el mismo gremio o gilda de San Lucas, pues supuso una gran revolución en el campo de la anatomía ya que superó, mediante disecciones humanas, los antiguos conocimientos que, aún para la fecha, se justificaban en el médico griego del siglo II, Galeno. Tanto la figura de Eva, como la disección anatómica de la portada, así como la muerte meditando, son aspectos a considerar en estas composiciones. La primera justifica el desnudo femenino, no bien visto en el contexto contrarreformista; la segunda, recordando el posterior tema pictórico sobre la *Lección de anatomía* de Rembrandt, contrapone la visión de Galeno y medieval en favor de la disección animal a la más racionalista del Renacimiento, y la tercera supone una meditación sobre la efímera belleza.

Finalmente, sobre estos argumentos iconográficos, podemos destacar lo que hasta hace muy pocas fechas se consideró como objeto esencial de la ciencia iconográfica, es decir, la representación del retrato, así se deduce de las diferentes publicaciones realizadas por la conocida Junta de Iconografía Nacional. Son varias las series que se dan cita en las que se nos representan eruditos, políticos, artistas, eclesiásticos y hombres de ciencia. Al respecto hemos de señalar la serie sobre artistas flamencos y alemanes que publicara la viuda de Cock en 1572 y en la que colaboraron notables grabadores como el propio Hieronymus Cock, Cornelio Cort y Hieronymus Wierix. Philippe Galle publica otra serie sobre pensadores del primer Renacimiento italiano en la que se representan de igual manera eruditos, tipógrafos, pontífices, políticos y, en resumen, el elenco de hombres sabios de la época. Entre ellos se disponen intelectuales que publicaron diferentes libros de emblemas como Alciato, Sambuco, Iunius y Camerario. De igual manera, Bonasone nos presenta la imagen de Miguel Ángel que sirvió para la edición de su biografía por parte de Condivi y Jacob Bos, el retrato de la artista pintora Sfonisba Anguissola.

2.3. *Artistas y editores*

Por lo que llevamos dicho, la Real Colección se nutre esencialmente de artistas flamencos, alemanes, franceses e italianos, destacando la figura de los más insignes editores de estampas como lo

fueron Antonio Lafreri, Antonio Salamanca, Hieronymus Cock y Philippe Galle. Precisamos que la figura de Arias Montano pudo actuar como mentor de este repertorio real, aspecto que se explica tanto en los encargos reales como en el ingente número de grabados procedentes de los Países Bajos. Por otra parte, la supervisión encomendada por el Rey en la adquisición de libros del mercado francés, podría explicar que Arias Montano comisionara la compra de estampas francesas al embajador Alaba, aunque también es sabido que los editores Cristóbal Plantino y, principalmente, Hieronymus Cock, adquirirían gran número de grabados en París.

Conocida fue la relación de Arias Montano con Chacón, erudito español afincado en Roma, concretamente en el círculo de la familia Farnese que tanto destacó en el campo del Coleccionismo. Chacón fue el encargado de defender a Arias Montano tras las acusaciones vertidas contra él que le llevaron incluso al Santo Oficio. En este sentido, pudo ser el propio Chacón quien le suministrara las estampas italianas o, presumiblemente, que se adquirieran en el mercado francés, pues sabido es el intercambio de grabados que hubo entre los artistas italianos y los del círculo de Fontainebleau a través del editor francés afincado en Roma Antonio Lafreri.

Lo cierto es que una nómina importante de artistas grabadores y editores, así como dibujantes, se dan cita en este repertorio escurialense. Todos ellos se podrían distribuir en dos importantes grupos, los grabadores de invención y los de reproducción, es decir, aquellos artistas que han compuesto sus temas gráficos a través de propios modelos y los que han seguido argumentos artísticos, bien a través de señeros dibujantes, bien reflejando mediante el grabado temas pictóricos de artistas notables que, en ocasiones, han quedado como los únicos testimonios visuales de aquellas realizaciones plásticas.

Por lo general, en el repertorio real domina el grabado de reproducción quizá, justificado en el deseo, que más adelante explicaremos, del «rey mecenas» de disponer de un repertorio iconográfico esencialmente ortodoxo elaborado por los grandes artistas de la centuria para establecer un conocimiento de las imágenes y propiciar la formación de sus propios artistas mediante los argumentos ya consagrados especialmente en Italia.

Entre los artistas de reproducción italianos nos encontramos a Bonasone y Beatrizet (francés afincado en Roma) quienes siguen a Miguel Ángel, Rafael, Tiziano o Giulio Romano; Marcantonio

Raimondi y sus discípulos que nos reflejan la obra de Rafael; Battista Angolo del Moro que reproduce escenas de Giulio Romano y de Ugo de Carpi, de Fantuzzi y Meldola, quienes, entre otros muchos, siguen la huella estética del Parmigianino. Sobre este particular hemos dado cuenta de los grabadores de Brueghel, como Huys y Pieter van der Heyden, y se puede adelantar la importancia que tuvo el grabador flamenco Cornelio Cort en cuanto a la difusión de la obra de Tiziano.

Los artistas pintores italianos como Primaticcio y Rosso, así como el propio Parmigianino a través del primero, extendieron su influencia estética en Francia en la denominada por Bartsch como «Primera Escuela de Fontainebleau». Es en este palacio francés donde se dan cita grabadores de reproducción tan notables como los citados León Davent y Fantuzzi, así como Mignon, Millan y Domenico del Barbieri. Si bien estos artistas destacan por su labor al aguafuerte en la reproducción de los temas pictóricos de la famosa Galería de Francisco I en Fontainebleau, también crean y difunden importantes modelos ornamentales y paisajes de propia invención, es el caso de Fantuzzi. Diseñadores y estuquistas como Leonardo Thiry, generarán múltiples modelos visuales que serán difundidos de igual manera por otros grabadores como René Boyvin. La huella del grabado arquitectónico de propia invención queda presente en este país a través del citado arquitecto, dibujante, grabador y teórico que dio origen a una importante dinastía de artistas conocidos como los Ducerceau.

Como podemos comprobar, Italia marca el verdadero camino en la estética del siglo XVI, la huella de los grabadores y artistas en general convierte la entalladura, la talla dulce y el aguafuerte europeos en una búsqueda de lo elegante que trata de plasmar el arte de la mayor clase, el gusto por lo «clásico». No extraña que la mayoría de los artistas grabadores europeos, tanto franceses como flamencos y alemanes, acudiesen a Italia, tras una primera formación en su país, en busca de una mayor perfección técnica y de un estilo más conforme con la estética renacentista y manierista imperantes. Dürero abre un camino importante, desde su ciudad natal Nuremberg acude en un primer momento a Colmar para estudiar la obra de Schongauer, posteriormente dos serán los viajes a Venecia en los que se deja influenciar por los cánones clásicos vitruvianos defendidos por Jacopo Barbari. Su huella se extenderá a los Países Bajos, pues el viaje que realiza a partir de 1520 supone, para Goris, la introducción del Renacimiento en Flandes. Al respecto, sus contac-

tos con el mejor grabador holandés, como lo fue Lucas de Leyden, se han de tener presentes.

Durero se presenta como el gran innovador de las artes del grabado, sus diseños convierten a su figura artística como un verdadero «inventor» de escenas visuales y gran conocedor de la iconografía tanto sacra como profana. Los dibujos del artista que otros «artesanos», cuyos nombres aporta Bartsch y entre los que podemos citar a Hieronymus Resch, Hondius, Hans Claser y Hans Gukdenmund (recordamos que el gremio de entalladores no permitía a los artistas trabajar con sus gubias libremente la madera en propios diseños), ofrecen un nuevo carácter del grabado en madera no logrado con anterioridad, todo ello sin duda gracias a la supervisión directa del propio maestro. La libertad de su buril otorga a sus composiciones a la talla dulce una plasticidad hasta la fecha no alcanzada en el campo de las artes gráficas.

Los franceses definieron a los seguidores de Durero como los «pequeños maestros» y todo ello por trabajar, generalmente, con planchas de reducido tamaño y, por lo general, al aguafuerte, técnica que algunos consideran inventada por el suizo Urs Graff, otros por Parmigianino y algunos por el propio Durero, quien trabajó algunas planchas al aguafuerte pero siguiendo la técnica de los armeros, es decir, con planchas de hierro, lo que permite una menor ductilidad que la plancha de cobre al no aceptar los retoques de buril y presentar unos efectos propios de la entalladura. Figuras como Aldegrever, Altdorfer, Bicnk y Hans Sebald Beham se dan cita en esta Real Colección siguiendo la huella estética italiana pero sin olvidar las técnicas de quien fuera el gran revolucionario de las artes gráficas, Alberto Durero. Como orfebres que fueron, sus diseños son importantes en el campo ornamental, siendo un aspecto que todavía hoy queda sin estudiar. Las series sobre el Antiguo y Nuevo Testamento, las diferentes alegorías de las virtudes y artes liberales, son argumentos de los «pequeños maestros» que se dan cita en este repertorio escurialense.

Pero sin duda, en lo referente a las artes del grabado, el círculo flamenco se presenta como el más importante de Europa, tanto por el cuantioso número de grabadores, como por sus editores, dibujantes y círculos comerciales en general que permitieron la difusión de las artes. Todo ello puede explicar la razón por la que los repertorios flamencos adquieren el eco más substancial en la Colección Real. En el contexto artístico-flamenco se dieron cita gran número

de grabadores tal y como apreciamos en los *liggeren* o listas de artistas inscritos en la gilda de San Lucas. Familias enteras se dedicaron a este menester, sobre el particular podemos citar a los Collaert, Sadeler y los Wierix. Entre estas familias de grabadores destacamos a los Galle, descendientes todos ellos de Philippe, artista nacido en Harlem, y que hacia 1567 lo encontramos residiendo en Amberes dando lugar a una dinastía importante de maestros del grabado como lo fueron sus hijos Cornelio y Theodoro y sus nietos Cornelio II el Joven y Jean, a los que se han de añadir sus yernos Adriaen Collaert y Carel Mallery, quienes, junto a los hermanos Wierix, ilustraron la obra del jesuita Jerónimo Nadal conocida como las *Imágenes de la Historia Evangélica* y publicada en la tipografía de Plantino en 1607.

Otros artistas flamencos de la estampa destacaron y fueron conocidos por toda Europa, me refiero a Cornelio Cort, quien, tras una primera formación en el círculo de Hieronymus Cock, se trasladó a Italia renovando las tendencias del grabado, su buril fue considerado como el gran reformador de las artes gráficas a finales del siglo XVI, e influirá notablemente en el boloñés Agostino Carracci (inaugurador de la escuela barroca italiana de las artes gráficas). Cort trabajó para el taller-editorial de Hieronymus Cock hasta 1565, fecha en la que se traslada a Roma y Venecia, siendo uno de los mejores, si no el mejor, intérprete de la obra pictórica de Tiziano, por lo que se le debe considerar entre los grabadores de reproducción. Será tras la decadencia comercial que se opera en Amberes a partir de 1580 cuando alguno de estos artistas emigre a otros países difundiendo las técnicas propiamente flamencas, sobre el particular podemos citar a los Sadeler, Hans Bol y Mallery, quienes se dirigen hacia Alemania, Holanda y Francia respectivamente.

De igual manera hemos de destacar a Hendrick Goltzius, discípulo de Philippe Galle, que también diera una nueva dimensión a las artes del grabado e influyó de manera notable en el círculo de grabadores que difundió tanto la estética como la iconografía de Rubens; al respecto podemos citar a Cornelio Galle, quizá el primer grabador que difunde la obra del afamado pintor de Amberes con el tema de *Judit*; Michel Lesne, Swanenburch, Pontius, Richemans, Lauwers, Robin, Witdoeck, Vosterman, van Panderen, Stock, Matham, Bolswert y Pierre de Jode, entre otros. También hemos de señalar la figura del teólogo, poeta, dibujante y grabador Coornhert,

quien fuera maestro de Philippe Galle y seguidor del «romanismo» importado de Italia, tendencia estética muy del gusto en la Flandes del siglo XVI y que tuvo fieles seguidores en los artistas pintores Frans Floris; Maarten van Heemskerck o Martín de Vos, maestros que sin duda alguna destacaron en la invención de motivos iconográficos que fueron reproducidos por la gran mayoría de los grabadores flamencos que vamos señalando. Considerando al maestro Coornhert, tanto John Landwehr como Mario Praz recogen algunos libros de Emblemas en los que no solamente actuó como ilustrador junto a otros consagrados grabadores como Hieronymus Wierix, sino también participó en sus escritos.

Por lo que respecta a la labor de divulgación, Amberes fue uno de los principales centros de Europa. Entre sus editores hemos de destacar la figura de quien monopolizó el mercado de la edición, Hieronymus Cock y su taller-editorial conocido como *Aux Quatre Vents*. Cock se inició como su hermano Mathys siguiendo la profesión de su padre Jan en el arte de la pintura, formó parte de la gilda de San Lucas en 1546. Van Mander, en su biografía sobre los artistas flamencos publicada en 1604, destaca su figura como comerciante de arte, no como artista. Se piensa que hacia 1548, como era propio en los recién ingresados en el gremio, estuvo en Roma, donde no solamente conoció las obras de la Antigüedad y a los más importantes grabadores del momento, también a los editores más relevantes, es decir, al francés Antonio Lafreri y a su homónimo, el milanés Antonio Salamanca. Quizá, como matiza Riggs, observara el negocio de la edición de la estampa suelta y ésta fuera la razón por la que creara su propio taller-editorial del que no se conserva mucha documentación, pero sí sabemos disponía de prensas propias.

Lidia de Pauw y Timothy Riggs han reparado en la figura de Hieronymus Cock. Ellos nos cuentan la dificultad de reconstruir la verdadera dimensión de su figura como editor y grabador, pues tras su muerte, en 1570, su viuda, Volcxken Dirickx, actuó también como editora de estampas, vendiendo muchas de las planchas que, posteriormente, fueron manipuladas con el nombre de otros editores, es el caso de Philippe Galle y la serie sobre los *Triunfos de Carlos V*. Sin duda, este aspecto recuerda la figura del editor Duchet, quien tras la muerte de Lafreri continuó la labor editorial disponiendo en las planchas su nombre como editor de las mismas.

Cock se inició como editor en Amberes hacia 1550 y lo hizo siguiendo esencialmente una tendencia italianizante fundamentada en la difusión del «ruinismo» romano y en los temas de los grandes artistas como Rafael o Bronzino, para ello trajo de Italia a uno de los más insignes grabadores del círculo de Marcantonio, Giorgio Ghisi, quien, acompañado de múltiples diseños de consagrados maestros transalpinos, supo introducir la estética de su país y animar a otros artistas, como Cort.

El análisis que sobre la figura de Cock establecen tanto Riggs como de Pauw demuestran el importante número de artistas que estuvieron bajo su órbita, pues tanto los italianos como los inventores flamencos ya citados aportaron sus diseños para que los burilistas más afamados y otros que lo fueron posteriormente, pues tanto Cort como los hermanos Doetechum no firmaron ninguna estampa en el taller de Cock (lo que demuestra la dependencia del grabador hacia el editor), los dieran a conocer.

La figura de Peter Brueghel el Viejo, en la que han reparado tanto Tolnay como Lebeer, entre otros muchos estudiosos, estará ligada a Cock hasta el año 1563, en que fijará su residencia en su ciudad natal, Bruselas. Sus diseños, especialmente de paisajes y fiestas campestres, serán muy difundidos por grabadores como los Doetechum, Philippe Galle, Hans Bol o Pieter van der Heyden. Esto supondrá un cambio de orientación en las ediciones de Cock, pues si en los primeros cinco años de su labor editorial se centra en los modelos italianos, ahora, a partir de 1555 y hasta 1565 (cuando comienza a decaer su figura como editor), editará composiciones de artistas flamencos, aunque como se ha precisado, muchos de ellos siguen el romanismo difundido por Maarten van Heemskerck y continuado por Martin de Vos y Frans Floris.

El testigo de Cock como editor lo recogió Philippe Galle, artista que colaboró anteriormente con Hieronymus y que hacia 1567 se instala en Amberes formando su propia editorial, que dio a conocer con el nombre de *Au Lys Blanc*. Esencialmente difundió estampas grabadas por la amplia familia de artistas quienes continuaron su labor, razón por la que esta editorial se mantuvo viva hasta bien entrado el siglo XVIII. Los temas del propio Philippe y de sus hijos Cornelio I y Theodoro, como de sus nietos Cornelio II y Jean Galle, de sus yernos Carel Mallery y Adriaen Collaert, salieron de sus prensas y múltiples fueron las ediciones de estampas que sirvieron para ilustrar los libros editados por Plantino y su yerno Moretus en

la más afamada tipografía del siglo XVI y XVII, el *Compás de Oro*. La tipografía de Plantino destacó, entre otras razones, por ser la que más obras ilustradas publicó a lo largo del siglo XVI, razón por la que gran parte de estos grabadores nutrieron con sus láminas diferentes ediciones.

Hieronymus Cock y Philippe Galle se presentan como los editores más señeros de toda la centuria no sólo en Amberes, sino en los Países Bajos en particular, y también en el viejo continente en general. Ellos supieron establecer toda una secuencia de artistas que aportaron sus diseños y sus grabados, actuando en consecuencia como divulgadores de una cultura visual e iconográfica que tuvo importantes repercusiones tanto en su época como en siglos posteriores y que aún, en la actualidad, está por desvelar.

2.4. *Finalidad de la Colección Real*

Sabido es, como señaló Joaquín García, que en la España del siglo XVI el grabado no tuvo un desarrollo importante, Cajés puso de relieve que la ausencia de estos artistas grabadores, a falta de otros medios de reproducción, generaba un desconocimiento importante de las obras pictóricas –por tanto, de la estética imperante–, composiciones e iconografía de otros centros artísticos más desarrollados como el flamenco, francés o italiano.

Difundir este mundo de imágenes fue una de las finalidades de la Real Colección. Pacheco, como dijimos, solicitaba de Arias Montano ejemplos gráficos, composiciones que posteriormente llevaría a su propia pintura y que debieran considerarse en su incidencia por lo que respecta a su tratado teórico. Los grabados, esencialmente de reproducción por lo que respecta a este repertorio escurialense, generalmente diseñados e inventados por grandes maestros de la pintura, muy comúnmente difundiendo sus propias realizaciones plásticas, servían como referente para aquellos artistas que, como precisa el propio Pacheco en su *Arte de la Pintura*, necesitaban de un modelo para poder componer su propia pintura. Las grandes realizaciones pictóricas llegaban a unos pocos, la estampa a muchos. Por ello, como ha puesto de relieve Mercedes Agulló, hubo un importante mercado de grabado en España y los artistas viajaban de un lado para otro sin olvidarse de sus álbumes, sus repertorios de estampas, sus fuentes para

la composición. Así se explica el desarrollo de las formas, la confluencia de los estilos.

Joaquín García, al considerar el origen de esta Colección Real nos dijo que muy posiblemente fueron traídas por artistas extranjeros: «*como objeto de inspiración artística, y tal vez, y esto es lo más probable, como un recurso, por los elementos, muy valiosos que podían prestarles en las numerosas y variadas composiciones que debían ejecutar. Y que esto fuese así, no hay más que estudiar las estampas y compararlas con las obras esparcidas por el Monasterio, entre otras los frescos del claustro bajo y algunos cuadros, y se notará la semejanza y el parecido que guardan entre sí*» (García, J., «Las estampas de la Biblioteca del Escorial», en *Ciudad de Dios*, n.º 142, pág. 93).

Realmente, el propósito de la Colección dista mucho de interesarse por aglutinar en ella a los más señeros grabadores de la centuria. Si bien se dan cita, como hemos precisado, un importante número de afamados artistas del buril, también se suceden otros maestros anónimos que bien puede justificarse, como matiza Bieren de Haan, en que los artistas que no eran maestros reconocidos por el gremio estaban impedidos a firmar sus trabajos. Llama la atención el copioso número de estos maestros anónimos, así como la forma en que estas estampas fueron encuadernadas, aspecto que si bien es común en la época, nos manifiesta el claro interés de conservar explícitamente los motivos visuales y no la lámina en su individualidad. Ceferino Araújo repara en este suceso pero no establece consecuencia alguna, nos dice: «*Todas las estampas son de grabadores del siglo XVI, época en que debieron adquirirse y colocarse en la forma deplorable en que hoy se encuentran y que no hay manera de mejorar. Están las estampas en forma de libro algunas, y las más, pegadas en toda su extensión en las hojas de libro en papel en blanco. No se tuvo en cuenta el tamaño de las láminas, y si son grandes; están cortadas o dobladas por varias partes; si son chicas, para poder pegar dos o más en una hoja, se las ha recortado el margen, el patrón o letrero o la estampa muchas veces*» (Araújo, C., «Colección de Estampas de la Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo», en *Almanaque del Museo de la Industria para 1873*, Madrid 1872, págs. 32-43).

Estampas anónimas, pegadas, sin tener presente su tamaño para encuadernarlas, cortadas, dobladas, sin margen. Son aspectos muy curiosos a los que conviene añadir que se dispusieron en álbumes

esencialmente siguiendo un criterio temático. Esto nos ofrece una importante conclusión: Todas ellas fueron relacionadas conforme al argumento, no se tuvo presente ni artistas, ni tamaños, simplemente se creó un importante repertorio iconográfico con el mismo propósito, sin duda alguna, que los más modernos institutos de investigación. Y digo un repertorio iconográfico en el más estricto sentido, pues esta metodología no tiene otra finalidad sino describir, identificar y clasificar las formas visuales.

Ya sabemos que la Real Colección se ordenó por temas, que estas estampas tienen un gran valor por cuanto difunden modelos formales, composiciones y estéticas de una época. Pero hay algo más, deberíamos interrogarnos sobre la finalidad última de este repertorio iconográfico que dispuso el príncipe de cristianos, el monarca contrarreformista por excelencia, Felipe II. Personalmente considero, a modo de hipótesis, que la razón se explica con claridad, el «rey prudente» quiso elaborar otro «Índice», un «Índice» de imágenes destinado a ser expuesto públicamente, pues como destaca Ainaud de Lasarte en su consideración a este repertorio real: «*su interés específico radica en el carácter semipúblico que tuvo siempre y sobre todo la facilidad de acceso al mismo de los artistas y arquitectos de Corte, incluidas personalidades de la categoría de un Velázquez*» (Ainaud de Lasarte, J., *Introducción a la edición de Aurora Casanovas*, Barcelona 1966). De este modo, los artistas podrían conocer y consultar, fundamentándose en criterios visuales tradicionales, las representaciones ajustadas a los propósitos de la Iglesia, como se pretende en la conocida Sesión XXV tridentina y a través de las Constituciones Sinodales.

Monarca de la cristiandad, Felipe II debería centrar todas sus acciones en la más estricta ortodoxia. Sus programas artísticos no podían escapar a los postulados tridentinos y deberían fijarse en los modelos visuales conformes a la verdadera fe. Por ello, se explica esta intención que vamos considerando de generar un «repertorio iconográfico» a manera de «Índice de imágenes» donde no solamente se fijaban tendencias estilísticas, también suponía un control del poder y un recurso para el artista donde encontrar tipos de representaciones y fórmulas iconográficas de perfecta validez. En este sentido, Felipe II se encontraría muy cerca de los planteamientos del cardenal boloñés Paleotti, figura contemporánea al Rey y de muy similar comportamiento intransigente en posturas de fe. El cardenal abogaba por la realización de un

«Índice» de pintura e imagen semejante al de los libros donde se señalaran prescripciones y prohibiciones concretas a los artistas (Frajese, V., «La revoca dell'Index sistino e la Curia romana (1588-1596)», en *Nouvelles de la Republique des Lettres*, Nápoles 1986, I, pág. 83). Quizá, aquí encontremos la finalidad esencial y última de esta Real Colección de la que pasamos a considerar algunos ejemplos concretos.

III. IMÁGENES EN EL ESCORIAL, TRASCENDENCIA DE LAS FORMAS

Ainaud de Lasarte resumía el valor de la Colección Real en las múltiples consultas de que fue objeto por parte de los artistas, pues tenía un carácter semipúblico como consideraba el cardenal Paleotti debería ser su «Índice» de imágenes. Que las estampas fueron muy consultadas ya lo pone de manifiesto Joaquín García: «A juzgar por lo estropeadas que están las cubiertas y lo ajado de las hojas, han debido ser muy consultadas y hasta se nota la falta o desaparición de algunas por interrumpirse la numeración y encontrarse vestigios de haber sido arrancadas o cortadas» (García, J., «Las estampas de la Biblioteca del Escorial», en *Ciudad de Dios*, n.º 142, 1925, pág. 95).

Nada descubrimos a estas alturas al precisar que las artes del grabado se comportaron, en muchas ocasiones, como la verdadera «partitura» en la que se fundamentó lo que podríamos llamar la «sinfonía de color» pictórica. Por ello, vamos a considerar alguno de los modelos que se dan cita en este repertorio y su difusión a través de la pintura. No queremos decir que el artista haya utilizado como inspiración el ejemplar escurialense, simplemente que ha tenido presente la misma estampa para su propia composición.

Antoine Caron (1520-1599) fue discípulo de Primaticcio, pintor de corte de la reina francesa Catalina de Médici y Enrique III. Solamente una de sus obras la conocemos firmada y datada en el año 1566, se trata de *Las Matanzas del Triunvirato* (Museo del Louvre). La escena, como es común en este artista de carácter refinado y manierista, la dispone repleta de figuras que inserta en arquitecturas clásicas dispuestas en un claro sentido arqueológico donde se recrean los monumentos más sobresalientes de la Antigüedad. El argumento toma su fuente literaria de Apiano Alejan-

drino y su *Guerra de los Romanos*, siguiendo la traducción que editara en 1560, en París, Claudio de Seyssel. La composición objeto de nuestro análisis ya fue considerada por historiadores del arte como Lebel («Notes sur Antoine Caron et son oeuvre», en *Bulletin de la société de l'Histoire de l'Art français*, 1940, pág. 19) y Picard («L'antique dans l'oeuvre d'Antoine Caron, peintre à la cour des Valois», RA XLVIII, 1956, págs. 87-89). Estos estudiosos nos señalan que tales arquitecturas fueron recreadas siguiendo los modelos que editara el francés afincado en Roma Antonio Lafreri en su *Speculum Romanae Magnificentiae* (las imágenes de la Roma antigua recreadas por Lafreri fueron analizadas por Huelsen –«Das Speculum Romanae Magnificentiae des Antonio Lafreri»–, *Collectanea variae doctrinae Leoni Olschki...* Munich 1921, págs. 121-170 y Ehrle, *Roma prima di Sixto V*, Roma 1908).

El editor Lafreri encargó para esta singular recreación de los monumentos de Roma en 118 estampas (la serie no se encuentra completa en la Real Colección) a diferentes artistas grabadores tanto italianos como de otras nacionalidades como fueron los franceses Beatrizet, Dupérac y el flamenco Jacob Bos. Como podemos observar, las arquitecturas de Caron son copias de los modelos divulgados por Lafreri. Se nos presenta el Coliseo (C. E. 2738, 230 en estampa de Bearizet), sobre el arco triunfal vemos a uno de los Dioscuros de la plaza del Quirinal (C. E. 2757), el Apolo del Belvedere (C. E. 2755). La escultura es copia romana de un bronce helenístico del siglo IV a. C., supuso una obra paradigmática del clasicismo a juicio de Winckelmann, fue descubierta en el siglo XV e incorporada por Julio II a su colección del Belvedere, las manos fueron añadidas por un discípulo de Miguel Ángel. Con el añadido de las manos lo presenta la escuela de Goltzius, –B. 145– y Hans Muller la recrea como modelo anatómico –B. 81– En colecciones de dibujos quedó representado en el *Codex Escorialense*, el Cómodo Hércules con Telefo (C. E. 2754,373 en grabado de Jacob Bos. El emperador tomó la iconografía de Hércules en su enfrentamiento con los cínicos), el Mausoleo de Septimio Severo (C. E. 2705), la Columna Trajana (2683), el Arco de Constantino (C. E. 2687), la Columna del Templo de Cástor y Pólux (C. E. 2700), Mausoleo de Adriano (C. E. 2801), el Panteón (C. E. 216 en grabado de Beatrizet), el Capitolio con la escultura de Marco Aurelio (C. E. 231 en escultura de Beatrizet) y el Arco de Tito por citar los principales.

Estos modelos grabados fueron un recurso muy socorrido para los artistas del siglo XVI. Así, el arte francés nos presenta variados ejemplos entre los que podemos considerar el fresco que uno de los discípulos de Primaticcio realizara para el castillo de Tanlay que en el siglo XVI fuera mansión de los Coligny Châtillon. La escena nos presenta el Olimpo y toma una clara iconografía de lo que podríamos denominar *Personificación* mitológica, es decir, que la propia recreación del personaje mitológico, su figura, queda asumida por el Príncipe y cortesanos. Contrariamente, el ejemplo español se presenta, por lo general, más austero ya que simplemente suelen ser los atributos mitológicos los que acompañan y explican la imagen del poder en una iconografía que podríamos considerar como de *Relación*. En este segundo caso son los personajes mitológicos, en su abstracción, quienes remiten por Relación semántica al poder. Numerosos son los ejemplos que Bardon nos propone en este sentido, la imagen de Enrique IV y Luis XIII asumen en un sinnúmero de ocasiones las figuras de Apolo, Hércules, Perseo, Júpiter...

Los frescos de la Torre de la Liga en el castillo de Tanlay remiten al Olimpo mediante la representación, como nos cuenta Sezneq, de personajes contemporáneos con los rasgos de dioses y diosas. Ronsard establece esta relación y nos habla en sus *Hymne* de tales personificaciones: Júpiter se corresponde con Enrique IV, Marte el condestable de Montmorency, Temis (esposa de Júpiter) con la duquesa de Ferrara, Mercurio con el cardenal de Lorena, etc. Podemos reparar en que los modelos mitológicos provienen de una serie muy conocida y difundida en la época que se ejecutó siguiendo modelos de Giovanni Battista Rosso, pintor afincado en la corte de Fontainebleau, por el grabador Caraglio (otra serie fue realizada por el alemán Jacob Binck). Observemos el fresco y podremos considerar la figura de Juno (C. E. 466), la del propio Júpiter (C. E. 465) que en el fresco remata la bóveda, Venus (C. E. 472), Mercurio (C. E. 475) y Vulcano (C. E. 481), la fuente de la composición no admite duda que proviene de la estampa.

Una de las series bíblicas que grabó el flamenco Jan Sadeler con el título *Boni et Mali Scientia* (Amberes 1583) y que dedicó a Franco María della Rovere, duque de Urbino, formó parte del repertorio real. El pintor flamenco Jacob Bouttats compuso una serie de cobres pintados sobre argumentos del Antiguo Testamento que se custodian en el Museo de Navarra, algunos de ellos siguen estos modelos recreados por Jan Sadeler en la estampa, es el caso del *Pa-*

raíso (C. E. 3751), el *Pecado Original* (C. E. 3753), *Adán trabajando en el campo* (C. E. 3753), *Caín con su mujer y su hijo Enoch* (C. E. 3756), *Caín agricultor y Abel pastor* (C. E. 3756) y los *Sacrificios de Caín y Abel* (C. E. 3755). La huella de la familia de Sadeler es manifiesta en esta época ya que propuso muchos modelos en la estampa que fueron recreados en pintura, la serie sobre los eremitas fue muy representada por parte de los artistas pintores, tanto flamencos como hispanos, sobre el particular podemos recordar el tema de Juan de Solís y su *San Bernardo*, que sigue la composición de Sadeler para su *San Bruno*. También, Gonçalves Neto ilustró con sus pinturas un misal donde se aprecia la huella de Jan Sadeler en varios argumentos como en su *Cristo ante los doctores* (C. E. 3800) y la *Última Cena* (C. E. 3801).

La huella de las estampas de Durero, como sucede en el contexto artístico europeo del siglo XVI, tiene gran incidencia como creador que lo fue de motivos iconográficos. Los ejemplos en este sentido son cuantiosos como se aprecia en uno de los cobres custodiados en Ephialte sobre la *Circuncisión* o en el lienzo de *Pentecostés* conservado en este centro que sigue el modelo ya propuesto por el maestro de Nuremberg (C. E. 1423, corresponde a la serie de la Vida de María) que fuera continuado por Jan Sadeler (C. E. 3794). Entre otros ejemplos podemos reparar en la pintura de Pedro del Ponte sobre el encuentro de San Juan Evangelista y Crato que toma su fuente de Durero en la *Visitación* (C. E. 1421). De igual manera, el círculo italiano de Marcantonio Raimondi quedan representados como lo apreciamos en artistas grabadores como el Maestro del Dado y su *cortejo de puttis* (C. E. 2439, 2440) que sería recreado en pinturas murales de Oriz en Navarra en el siglo XVI, también en el francés afincado en Roma conocido como Nicolás Beatrizet, pues su *Virgen del Rosario* (C.E.187) la apreciamos en pintura del siglo XVI atribuida al llamado Maese Guion. Como ejemplo del llamado por Bartsch círculo artístico de Fontainebleau podemos reparar en la emblemática *Ninfa de Fontainebleau*, que en estampa de Leon Davent (C. E. 1070) se recrea en la Sala Nueva de la Generalitat Valenciana.

Ainaud de Lasarte nos decía, considerando el carácter semipúblico de la Colección Real, que hasta el propio Velázquez la consultó. Kahr propuso una estampa de Goltzius, *Lucrecia hilando con sus doncellas*, como fuente de inspiración en el artista sevillano para la composición de *Las Hilanderas* (Kahr, M. M., «Velázquez's las Hilanderas: A New Interpretation», en *Art Bulletin* 1980,

págs. 376-385). Personalmente considero que la pintura puede encontrarse más relacionada formalmente y presentar un mayor sentido en relación a una de las estampas que compusiera Dirk Volkertsz Coornhert. Este grabador holandés, que fuera también teólogo, dejó varias estampas en la Colección Real. Seis de sus láminas formaron la serie ilustrada sobre el *Libro de los Proverbios* siguiendo diseños de Maarten van Heemskerck. La primera de ellas nos representa la función, que, para la fecha, era considerada como la adecuada y más acertada en las mujeres, lleva por título: *La mujer entregada al trabajo del uso y la rueca* (C. E. 789) (1555). En la estampa podemos apreciar un primer plano con las hilanderas, joven y anciana, al fondo de la composición una especie de tapiz al igual que observamos en el lienzo velazqueño. El maestro sevillano elaboró su pintura hacia 1660 para el montero mayor Pedro de Arce poco antes de que el cortesano contrajera segundas nupcias. Por lo tanto, la pintura bien pudo considerar, al margen de otras significaciones que se han aportado, esta lámina donde el hilar se convierte en referencia al modelo de esposa. La serie de Coornhert culmina con la lámina sobre el marido recibiendo la honra y consideración de su esposa. *El libro de los Proverbios* nos dice al respecto: *Una mujer completa, ¿quién la encontrará?/ Es mucho más valiosa que las perlas.../ Se busca lana y lino,/ y la trabaja con manos diligentes.../ echa mano a la rueca,/ sus palmas toman el huso.../ Engañoso es la gracia, vana la hermosura/ La mujer que teme a Yahvé, está será alabada.*

Sin duda, la figura del escultor Ancheta se presenta como una de las más destacadas en el siglo XVI. Su obra encarna las tendencias estéticas del llamado Romanismo. Para la iglesia de San Miguel de Vitoria elaboró un relieve sobre la *Flagelación* que debería formar parte de un retablo nunca concluido. Ya se ha señalado por parte de los estudiosos como Concepción García Gainza que este relieve toma su fuente iconográfica del mismo argumento que Sebastiano del Piombo representó en la iglesia de San Pietro in Montorio (Academia Española). Pero Ancheta no estuvo en Roma y por lo mismo no pudo conocer la obra original. Por ello, la fuente precisa en la iconografía de su relieve debe encontrarse en la estampa, en la difusión del tema que tuvo para la época el grabado atribuido por Bartsch a Adamo Scultori y que observamos en varios anónimos conservados en la Real Colección (C. E. 4904, 4905, 4906, 4907).

Uno de los retablos más señeros del siglo XVI fue contratado por la sede episcopal de Valpuesta con el escultor Felipe de Vigarny y el pintor Leon Picardo. La obra escultórica, donde se recrean los doce apóstoles, se atribuye generalmente al escultor flamenco. Un detalle llama la atención. Si bien los apóstoles pueden ser de su mano, no es el caso de la predella donde los registros cristológicos debemos atribuirlos a otra mano. La explicación la encontramos en la estampa donde no solamente se presentan identidades iconográficas, también el origen de los modelos y curiosamente, nos permite, como en este caso, establecer aspectos concretos para la datación de obras artísticas. Felipe Vigarny murió en el año 1543. Los modelos que utilizó el artista anónimo, que no el flamenco, para estos relieves fueron muy plurales, todos ellos toman su fuente del grabado. Podemos citar a modo de ejemplo la lámina de Cornelio Cort que reproduce la pintura de Federico Zuccaro titulada la *Presentación en el templo*. Esta estampa forma parte de una serie de tres láminas que se pueden fechar siguiendo a Heineken y Bierens de Haan hacia el año 1570 (C. E. 891. La lámina en concreto dispone la fecha de 1567). Podemos observar que la identidad con el relieve de Valpuesta es manifiesta y, por lo mismo, se puede considerar que la predella es posterior a la muerte de Vigarny.

La cripta de San Pietro in Montorio queda decorada con varios estucos donde se narra la vida de San Pedro junto con diferentes alegorías de las virtudes. Podemos reparar en uno de los registros, concretamente en el tema de la liberación de San Pedro por el ángel. La composición se presenta en gran dependencia con una de las estampas que grabara Philippe Galle siguiendo la invención de Maarten van Heemskerck, pintor flamenco que residiera cierto tiempo en Roma. Galle graba una serie sobre la historia de San Pedro y San Juan en dieciséis láminas, la octava contempla el argumento de la liberación de San Pedro, del que vamos dando cuenta (C. E. 1727).

La fachada universitaria de Salamanca dispone uno de los paneles en su piso inferior en base a una estampa con ornamentación al grutesco de Nicoletto Rossetti de Modena (C. E. 3352). La composición forma parte de una serie de cuatro láminas, tres en la Real Colección, donde se recrean entre otros sucesos del dios Apolo, su enfrentamiento con Marsias, la desollación y su persecución a Dafne. El conjunto se interpreta en función de la llama-

da Pax Augusta, insistiendo que es en la Paz donde se desarrollan las artes y las ciencias y se consolidan los imperios. En este sentido, mediante el motivo ornamental se justifica el medallón donde quedan efigiados los RR. CC., pues su misión como monarcas no es otra sino mantener y consolidar la Paz como elemento fundamental en el desarrollo de la cultura. Las tres estampas vienen a señalar los siguientes contenidos a juicio de Sheehan: la primera precisa la fundación de Roma tras la guerra de Troya, la segunda la creación del Imperio y, finalmente, la tercera, la consolidación de poder mediante la Paz por la figura de Augusto (González de Zárate, J. M., «Una breve nota sobre la fachada de la Universidad de Salamanca», en Homenaje a Martín González, pág. 625, Valladolid 1995).

No solamente la pintura tomó sus modelos del grabado, también como hemos señalado la escultura y lo podremos apreciar, en esmaltes y tapices. El museo de Santillana del Mar custodia un esmalte del siglo XVI de trece registros con temas de la Pasión. Uno de estos argumentos, la *Lamentación sobre el cuerpo de Cristo*, presenta una composición claramente deudora de la estampa que realizara Marcantonio Raimondi (C. E. 3520) siguiendo modelo de Rafael y que también encontramos en grabado de Niccolo Nelli (C. E. 3277) y Agostino Musi (tal y como nos precisan Bartsch y Delaborde). Por lo que respecta a la escena de la *Crucifixión* la identidad formal es patente con la estampa de Cornelio Cort (C. E. 925). Finalmente, podemos observar la *Resurrección*, donde la figura de Cristo se recrea en gran consonancia con el modelo del grabador flamenco que parece seguir invención de Claudio Clovio (C. E. 937).

La Colección del Banco Hispano Americano dispone de un tapiz con el tema sobre *La exaltación de las Artes* (taller de Jan Leyniers, hacia el 1660). En él aparece la inscripción: *El arte se enaltece con el ingenio y la mano*, sin duda, como fue propio de la época, explicando el sentido de arte liberal en las artes plásticas. En la composición vemos en primer término a la alegoría de la *Escultura*, mujer que esculpe la figura de un niño; a la *Filosofía*, madre de todas las Artes, sentada sobre la Tierra, con un compás en sus manos y con una corona de tres torres que remiten a la Ética, Física y Lógica, y a la *Pintura*, representada por un joven sentado ante un caballete que pinta el lienzo con el tema del *Rapto de Ganimedes* en clara alusión a Apeles. En un segundo plano, un anciano escribe números remitiendo a la *Aritmética*, dos hombres maduros representan la *Retórica*, uno de ellos pasa su brazo por el hombro de un niño que porta

mazo y gubia de los escultores; un anciano maestro enseña *Gramática*; dos personajes, uno de ellos con barba blanca, explican la *Dialéctica*. La *Música* queda encarnada por Apolo quien, coronado por el laurel, reposa su mano en la *Pintura*. Sin duda, la fuente de tal planteamiento proviene de la estampa, así lo apreciamos si reparamos en uno de los temas que encontramos en la Real Colección y que atribuimos al Monogramista TG (C. E. 4780). Observamos una similar composición y contemplamos de igual manera las alegorías de la *Escultura*, *Filosofía*, *Pintura*, *Aritmética*, *Retórica*, *Dialéctica* y *Música*.

Pero la importancia de estas estampas no se pueden circunscribir a una época determinada. Es el caso del pintor Manet y su *Desayuno campestre* (Museo d'Orsay). Podemos apreciar que la composición se fundamenta en su totalidad en uno de los detalles, concretamente la figuración de los ríos, que observamos en el lienzo de Michel II Corneille donde se dispone el *Juicio de Paris* (Museo del Prado). El pintor barroco retoma su modelo de una de las estampas que Marcantonio Raimondi dispone con el argumento (C. E. 3558). La fuente de la composición en el grabador italiano toma su fuente en un dibujo perdido de Rafael que conocemos gracias a una copia de un artista anónimo también del quinientos (Museo del Louvre. n.º 4191). Si reparamos en la disposición de los ríos apreciaremos que su esquema procede a su vez de un relieve romano para sarcófago perteneciente a la segunda mitad del siglo II (Roma. Villa Médici). Con ello podremos entender la importancia que la Antigüedad tiene para los artistas de la época del Humanismo, como éstos la retoman y difunden, por medio del grabado, para que artistas plurales en el espacio y el tiempo puedan recoger este mensaje plástico.

Tras este breve recorrido podemos considerar cómo los argumentos visuales de los grandes maestros de la pintura, difundidos a través de la estampa, ejercieron una singular e importante influencia en España. Tanto los estilos y las composiciones como los temas iconográficos fueron rápidamente asimilados por los artistas españoles del siglo XVI. La Real Colección de Estampas supone un amplio repertorio donde se recogen aspectos temáticos y artísticos que tuvieron amplio eco tanto en la estética europea como en la nacional. A modo de apéndice ofrecemos una pequeña lista de grabados pertenecientes al repertorio real y su incidencia en temas pictóricos y escultóricos hispanos que varios investigadores ya han puesto de relieve.

REAL COLECCIÓN DE ESTAMPAS DE SAN LORENZO DEL ESCORIAL

ESCUELA PAÍSES BAJOS

1. CORNELIO CORT

- *Nacimiento de la Virgen* (C. E. 867)
- Inv: Federico Zuccaro

1a. P. FRANCISCO PACHECO

- *Nacimiento de la Virgen* (Iglesia de la Anunciación: Sevilla)
 - *Lecturas de Historia del Arte*, 1994. Tomo IV, p. 208
-

1. CORNELIO CORT

- *Nacimiento de la Virgen* (C. E. 867)
- Inv: Federico Zuccaro

1b. E. FELIPE RIBAS

- *Nacimiento de la Virgen*
- *Archivo Español de Arte*, 1970. N.º 170, p. 160.

1c. E. ALONSO DEL MANZANO

- *Nacimiento de la Virgen* (Iglesia de Santa María: Valverde del Campo)
- *Archivo Español de Arte*, 1970. N.º 170, p. 160.

1d. E. ANÓNIMO

- *Nacimiento de la Virgen* (Col. R. Blanco Cicerón: Santiago)
 - *A.E.A.* 1970. N.º 170, p. 160.
-

2. CORNELIO CORT

- *La Anunciación* (C. E. 870)
- Inv: Federico Zuccaro

2a.P. FRANCISCO PACHECO (?)

- «Anunciación» (Iglesia de la Anunciación: Sevilla)
 - *Lecturas de Historia del Arte*, 1994. Tomo IV, p. 210.
-

3. CORNELIO CORT

- *Jesús tentado por Satanás* (C. E. 893)
- Inv: Federico Zuccaro

3a. P. ANÓNIMO

- *Tentaciones de Jesús* (Ermita de la Virgen del Prado: Talavera de la Reina)
 - *A.E.A.* N.º 175, 1971, p. 288
-

4. CORNELIO CORT

- *El Descendimiento* (C. E. 928)
- Inv: Girolano Muziano

4a. P: ANÓNIMO

- *Descendimiento* (Ermita de la Virgen del Prado: Talavera de la Reina)
 - A.E.A. N.º 175, 1971, p. 288.
-

5. CORNELIO CORT

- *El Bautismo de Jesús* (C. E. 892)
- Inv: Francesco Salviati

5a. E. GREGORIO FERNÁNDEZ

- *Bautismo de Jesús* (Nava del Rey: Valladolid)
 - A.E.A. 1994. N.º 268, p. 393.
-

5. CORNELIO CORT

- *El Bautismo de Jesús* (C. E. 892)
- Inv: Francesco Salviati

5b. P: ANÓNIMO ESPAÑOL

- *Bautismo de Cristo*
 - A.E.A. 1987. N.º 238, p. 261.
-

6. CORNELIO CORT (Anónimo siguiendo un modelo de)

- *María Magdalena* (C. E. 959)
- Inv: Tiziano

6a. P. BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO

- *María Magdalena* (Museo de El Havre)
 - GOYA, 1982. N.º Especial 169-171, pp. 126-127.
-

7. CORNELIO CORT

- *Entierro de Santa Catalina* (C. E. 954)
- Inv: Tadeo Zuccaro

7a. P. F. DE ZURBARÁN

- *Entierro de Santa Catalina* (Col. Conde de Ibarra: Sevilla)
 - GOYA., 1965. N.º 64-65, p. 243.
-

I. JAN SADELER

- *San Juan Evangelista y la Visión de Patmos* (C. E. 3817) (detalle: *Inmaculada Apocalíptica*).
- Inv: Maarten de Vos

1a. P: FRANCISCO PACHECO (?)

- *Inmaculada Apocalíptica* (Iglesia de la Anunciación: Sevilla)
(detalle de la visión de San Juan Evangelista en Patmos).
 - *Lecturas de Historia del Arte*, 1994. Tomo IV, p. 211.
-

1. PHILIPPE GALLE

- *Muerte de Ananías y Safira* (C. E. 1725)
- Inv: Maarten van Heemskerck

1a. PINT. F. DE ZURBARÁN

- *San Pedro y San Juan* (Cat. de Sevilla)
 - A.E.A. 1994. N.º 268, p. 371.
-

2. PHILIPPE GALLE

- *Nabucodonosor glorifica a Dios* (C. E. 1666)
- Inv: Maarten Van Heemskerck

2a. PINT. F. DE ZURBARAN

- *Leví* (Auckland Castle: Durham)
 - A.E.A. 1994. N.º 268, p. 366.
-

3. PHILIPPE GALLE

- *Serie de pozos* (C. E. 2017)
- Inv: Hans Vredemann de Vries

3a. PINT. F. DE ZURBARÁN

- *Apoteosis de Santo Tomás de Aquino* (Museo de Bellas Artes: Sevilla)
 - A.E.A. 1994. N.º 268, p. 374.
-

4. PHILIPPE GALLE

- *Serie de pozos* (C. E. 2019)
- Inv: Hans Vredemann de Vries

4a. PINT. F. DE ZURBARAN

- *Apoteosis de Santo Tomás de Aquino* (detalle) (Museo de Bellas Artes: Sevilla)
 - A.E.A. 1994. N.º 268, p. 374.
-

5. PHILIPPE GALLE

- *Destrucción del templo por Sansón* (C. E. 1595)
- Inv: Maarten van Heemskerck

5a. PINT. F. DE ZURBARÁN

- *Misa del padre Cabañuelas* (detalle) (Monasterio de Guadalupe)
 - GOYA, 1996. N.º 251, p. 287.
-

6. PHILIPPE GALLE

- *Esther despojándose de sus vestiduras reales* (C. E. 1615)
- Inv: Maarten van Heemskerck

6a. PINT. F. DE ZURBARÁN

- *Misa del padre Cabañuelas* (detalle) (Monasterio de Guadalupe)
 - GOYA, 1996. N.º 251, p. 287
-

1. LUCAS VAN LEYDEN

- *José acusado por la mujer de Putifar* (C. E. 2837) (Historia de José)

1a. PINT. JUAN DE SOREDA

- *Librada y sus hermanas ante Catelio* (Cat. de Sigüenza)
 - Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar», 1981. N.º VI-VII, p. 88.
-

2. LUCAS VAN LEYDEN

- *El Gran Ecce-Homo*

2a. PINT. JUAN DE SOREDA

- (Cat. de Sigüenza)
 - Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar», 1981. N.º VI-VII, p. 89.
-

ITALIA

1. MARCANTONIO RAIMONDI (anónimo seguidor de)

- *La Santa Cena* (C. E. 3516)
- Inv: Rafael

1a. PINT. JUAN DE JUANES (?)

- *Última Cena* (Monasterio de las Descalzas Reales: Madrid)
- *Lecturas de Historia del Arte*, 1994. Tomo IV, p. 243.

1b-Patena del siglo XIX

- *La Última Cena* (Iglesia de Atauri: Álava)
- *Lecturas de Historia del Arte*, 1994. Tomo IV, p. 415

1c.PINT. MAESTRO NAVARRO ARAGONÉS

- *La Última Cena* (Colección Batllori: Barcelona)
 - A.E.A. 1984. N.º 225, p. 86.
-

2. MARCANTONIO RAIMONDI

- *El Juicio de Paris* (C. E. 3558)
- Inv: Rafael

2a. PINT. LEONARD LIMOSIN

- *Juicio de Paris* (Instituto Gómez Moreno: Granada)
 - *Lecturas de Historia del Arte*, 1994. Tomo IV, p. 297-299.
-

3. MARCANTONIO RAIMONDI

- *Martirio de Santa Cecilia* (C. E. 3533)
- Inv: Rafael

3a. PINT. JUAN DE SOREDA

- *Retablo de Santa Librada* (detalle) (Cat. de Sigüenza)

3b. PERE NUNYES

- *Retablo de la familia Requesens* (detalle) (Iglesia de S. Justo y Pastor en Barcelona)
 - A.E.A. 1984. N.º 225, p. 79.
-

4. MARCANTONIO RAIMONDI (anónimo seguidor de)

- *Mujer pensativa sentada junto a una ventana en la que apoya su brazo* (C. E. 3593, 3594)
- Inv: Rafael o Parmigianino ?

4a. PINT. JOAN DE BURGUNYA

- *Retablo de Santa Úrsula* (Cat. de Gerona)
 - A.E.A. 1984. N.º 225, p. 84.
-

5. MARCANTONIO RAIMONDI

- *La Virgen con el Niño acompañada de S. Juanito y Sta. Isabel* (C. E. 3529)
- Inv: Rafael

5a. PINT. MAESTRO ANÓNIMO

- *Sagrada Familia* (Colección Milá: Barcelona)
 - A.E.A. 1984. N.º 225, p. 84.
-

6. MARCANTONIO RAIMONDI

- *Matanza de los Inocentes* (C. E. 3515,3514)
- Inv: Rafael

6a. PINT. MAESTRO DE BOLEA

- *Matanza de los inocentes* (Retablo Mayor: Colegiata de Bolea)
 - *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, 1987. N.º XXVIII, p. 67-68.
-

7. MARCANTONIO RAIMONDI

- *Predicación de San Pablo en Atenas* (C. E. 3521)
- Inv: Rafael

7a. PINT. J. BUSTAMANTE

- *Retablo de San Andrés* (detalle) (Zizur Mayor: Navarra)
 - A.E.A. 1984. N.º 225, p. 83.
-

8. MARCANTONIO RAIMONDI

- *La Santa Virgen con Jesús niño, sentada sobre nubes* (C. E. 3525, 3526)
- Inv: Rafael

8a. PINT. YÁÑEZ DE LA ALMEDINA

- *Epifanía* (detalle) (Catedral de Cuenca)
 - A.E.A. 1984. N.º 225, p. 81.
-

9. MARCANTONIO RAIMONDI

- *La Santa Virgen con el Niño Jesús, sentada sobre nubes* (C. E. 3525, 3526)
- Inv: Rafael

9a. PINT. JUAN DE SOREDA

- *Virgen*
 - Boletín del Instituto y Museo «Camón Aznar», 1981. N.º VI-VII, p. 86.
-

10. MARCANTONIO RAIMONDI

- *Lamentación de María sobre el cuerpo de Cristo* (C. E. 3518, 3519)
- Inv: Rafael

10a. PINT. MAESTRO ANDALUZ

- *Piedad* (Baena: Córdoba)
 - A.E.A. 1984. N.º 225, p. 73-74.
-

10. MARCANTONIO RAIMONDI

- *Lamentación de María sobre el cuerpo de Cristo* (C. E. 3518, 3519)
- Inv: Rafael

10b. PINT. JUAN DE SOREDA

- *Piedad* (Cat. de Sigüenza)
 - Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar», 1981. N.º VI-VII, p. 90.
-

1. MARCO DENTE

- *El Laocoonte* (C. E. 1269)

1a. PINT. JUAN DE SOREDA

- *Retablo de San Pelayo* (Olivares de Duero) (detalle)
 - A.E.A. 1984. N.º 225, p. 81.
-

11. MARCANTONIO RAIMONDI (Anónimo seguidor de)

- *El Descendimiento* (C. E. 3517)
- Inv: Rafael

11a. PINT. MANUEL ÁLVAREZ (atrib.)

- *El Descendimiento* (Museo Diocesano de Palencia)
 - A.E.A. 1982. N.º 217, p. 80.
-

12. MARCANTONIO RAIMONDI (Anónimo seguidor de)

- *El Descendimiento* (C. E. 3517)
- Inv: Rafael.

12a. PINT. MAESTRO CASTELLANO

- *El Descendimiento* (Col. privada: Barcelona)
- A.E.A. 1984 N.º 225, p. 69

12b. MAESTRO ANÓNIMO (Col. privada: Barcelona)

- *El Descendimiento*
- A.E.A. 1984. N.º 225, p. 69

12c. PERE NUNYES

- *El Descendimiento* (Ret. de la Familia Requesens: Barcelona)
- A.E.A. 1984. N.º 225, p. 69

12d. JUAN BUSTAMANTE

- *El Descendimiento* (Huarte: Navarra)
- A.E.A. 1984 N.º 225, p. 70

12e. ANÓNIMO (escult.)

- *El Descendimiento* (Col. privada: Madrid)
- A.E.A. 1984. N.º 225, p. 70

12f. FORMENT (escult.)

- *El Descendimiento* (Retablo de la Cat. de Huesca)
 - A.E.A. 1984. N.º 225, p. 73.
-

1. NICCOLO NELLI

- *La Asunción de Nuestra Señora* (C. E. 3306) (serie del Santo Rosario)

1a. PINT. LUIS TRISTÁN

- *Asunción de la Virgen*
 - *Lecturas de Historia del Arte*. 1994. Tomo IV, p. 69
 - A.E.A. 1983. N.º 222, p. 165.
-

1. MAESTRO DEL DADO

- *La tristeza y el dolor castigando a Psiquis por orden de Venus* (Fábula de Amor y Psiqué) (C. E. 2963)
- Inv: Rafael

1a. WIERIX SOMERS

- *Bandeja de Plata* (Colección Privada: Madrid) (detalle)
 - A.E.A. 1994. N.º 265, p. 48.
-

2. MAESTRO DEL DADO

- *El pueblo rinde honores divinos a la hermosa Psiquis* (Fábula de Amor y Psiqué) (2944)
- Inv: Rafael

2a. ESCULT. WIERIX SOMERS

- *Bandeja de plata* (Colección Privada: Madrid) (2 detalles)
 - A.E.A. 1994. N.º 265, p. 46.
-

3. MAESTRO DEL DADO

- *Amor se aleja de Psiquis, que se lamenta de su descuido* (Fábula de Amor y Psiqué) (C. E. 2956)
- Inv: Rafael

3a. ESCULT. WIERIX SOMERS

- *Bandeja de plata* (Colección Privada: Madrid) (2 detalles)
 - A.E.A. 1994. N.º 265, p. 50.
-

4. MAESTRO DEL DADO

- *Psiquis entra en los infiernos* (C. E. 2968) (Fábula de Amor y Psiqué)
- Inv: Rafael

4a. ESCULT. WIERICK SOMERS

- *Bandeja de plata* (Colección Privada: Madrid) (detalle)
 - A.E.A. 1994. N.º 265, p. 52.
-

5. MAESTRO DEL DADO

- *Psiquis, para ofrecerse más hermosa a los ojos de Amor, abre la caja fatal* (Fábula de Amor y Psiquis) (C. E. 2970)
- Inv: Rafael

5a. ESCULT. WIERIX SOMERS

- *Bandeja de plata* (Colección Privada: Madrid) (detalle)
 - A.E.A. 1994. N.º 265, p. 52.
-

6. MAESTRO DEL DADO

- *Venus y Amor defienden sus razones en presencia de Júpiter* (Fábula de Amor y Psiqué) (C. E. 2972)
- Inv: Rafael

6a. ESCULT. WIERICK SOMERS

- *Bandeja de plata* (Colección Privada: Madrid) (3 detalles)
 - A.E.A. 1994. N.º 265, p. 54.
-

7. MAESTRO DEL DADO

- *Céfiro se lleva a Psiquis elevándola por los aires y la transporta durante su sueño a un palacio encantado* (Fábula de Amor y Psiqué) (C. E. 2948)
- Inv: Rafael

7a. ESCULT. WIERICK SOMERS

- *Bandeja de plata* (Colección Privada: Madrid) (detalle)
 - A.E.A. 1994. N.º 265, p. 46.
-

1. AGOSTINO MUSI (VENECIANO)

- *Vaso con dos cabezas de león a modo de asas* (Vasos antiguos de bronce y mármol). (C. E. 3214)

1a. PINT. LUIS TRISTÁN

- *La Adoración de los Magos* (Museo de Bellas Artes: Budapest) (detalle).
 - A.E.A. 1995. N.º 270, p. 192.
-

2. AGOSTINO MUSI (VENECIANO)

- *Las ninfas sirviendo en el baño a Psiquis para quien son invisibles* (Fábula de Amor y Psiqué) (C. E. 3169)
- Inv: Rafael

2a. ESCULT. WIERICK SOMERS

- *Bandeja de plata* (Colección Privada: Madrid)
 - A.E.A. 1994. N.º 265, p. 48.
-

3. AGOSTINO MUSI (VENECIANO)

- *Psiquis contempla a Amor dormido, quien despierta al caerle una gota de aceite de la lámpara* (Fábula de Amor y Psiqué) (C. E. 3170)
 - Inv: Rafael.
-

3a. ESCULT. WIERICK SOMERS

- *Bandeja de plata* (Colección Privada: Madrid) (2 detalles)
 - A.E.A. 1994. N.º 265, p. 50.
-

4. AGOSTINO MUSI (VENECIANO)

- *Ceguera de Elimas* (C. E. 3154)
- Inv: Rafael

4a. PINT. JUAN DE SOREDA

- *Retablo de Santa Librada* (Catedral de Sigüenza) (detalle)

4b. PEDRO FERNÁNDEZ

- *Retablo de Santa Elena* (Catedral de Gerona) (detalle)
 - A.E.A. 1984. N.º 225, p. 79.
-

1. DOMENICO TIBALDI

- *Santísima Trinidad* (C. E. 4266)
- Inv: Orazio Sammacchini

1a. PINT. JUAN SARIÑEDA

- *La Trinidad* (Palacio de la Generalidad: Valencia)
 - *Lecturas de Historia del Arte*, 1994. Tomo IV, p. 71.
-

CHERUBINO ALBERTI

- *El hijo del dolor sostenido por el padre* (C. E. 31)
- Inv: Tadeo Zuccaro

PINT: LUIS TRISTÁN

- *Trinidad* (San Vicente: Ávila)
 - *Lecturas de Historia del Arte*, 1994. Tomo IV, p. 69.
-

ALEMANIA

1. ALBERTO DURERO (Anónimo seguidor de)

- *La Misa de San Gregorio* (C. E. 1440)
- Inv: A. Durero

1a. PINT. A. ISENBRANT

- *La Misa de San Gregorio* (Museo del Prado: Madrid) (Santo Domingo de la Calzada: Logroño)
 - A.E.A. 1975. N.º 189, p. 16.
-

2. ALBERTO DURERO

- *La Trinidad*
- Inv, Dib, Ed: A. Durero

2a. PINT. MARCELLUS COFFERMANS

- *Santisima Trinidad.*
- A.E.A. 1980. N.º 212, p. 443

2b. ANÓNIMO ESPAÑOL DEL SIGLO XVII

- *La Trinidad*
 - A.E.A. 1987. N.º 238, p. 263.
-

3. ALBERTO DURERO

- *Ecce Homo* (C. E. 1343)
- Inv: Durero

3a. PINT. F. DE ZURBARÁN

- *Zabulón* (Museo de la Academia de Bellas Artes de Puebla: Méjico)
 - A.E.A. 1994. N.º 268, p. 369.
-

4. ALBERTO DURERO

- *Visión de Los Siete Candelabros* (C. E. 1399)
- Inv, Dib, Ed: A. Durero

4a. ESCULT. GREGORIO FERNÁNDEZ

- *Visión de Dios y Los Siete Candelabros* (Retablo de los Santos Juanes: Nava del Rey-Valladolid)
 - A.E.A. 1994. N.º 268, p. 395.
-

5. ALBERTO DURERO

- *San Felipe* (C. E. 1367)
- Inv: A. Durero

5a. PINT. F. DE ZURBARÁN

- *San Pedro Tomás* (Museo de Bellas Artes: Boston)
 - GOYA, 1965. N.º 64-65, p 244.
-

6. GRAB. ALBERTO DURERO

- *La Melancolía* (C. E. 1388)
- Inv: A. Durero

6a. PINT. F. DE ZURBARÁN

- *La Casa de Nazaret* (Museo de Bellas Artes: Cleveland)
 - GOYA, 1965. N.º 64-65, pp. 246-247.
-

7. ALBERTO DURERO

- *La Flagelación* (C. E. 1341)
- Inv: A. Durero

7a. PINT. MAESTRO DE BOLEA

- *Flagelación* (Retablo Mayor de la Colegiata de Bolea)
 - Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar», 1987. N.º XXVIII, pp. 69-70.
-