

EL USO DEL GRABADO ENTRE LOS PINTORES DE LA CATEDRAL DE PUEBLA (MÉXICO)

THE USAGE OF ENGRAVING AMONG THE PAINTERS OF THE CATHEDRAL OF PUEBLA, MEXICO

Resumen

La pintura novohispana refleja, desde sus inicios, los trazos de grandes artistas europeos que popularizaron sus esquemas compositivos a través de la difusión de estampas y grabados. El conocimiento de estos estereotipos entre los pintores del Nuevo Mundo, manifiesta el uso habitual de estos recursos que, de manera parcial o total, protagonizaron en esencia el transcurrir de sus programas iconográficos.

Palabras Clave

Colonial, Europa, Grabado, Influencia, Pintura.

Isabel Fraile Martín

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Facultad de Filosofía y Letras. Maestría en Estética y Arte. México

Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Extremadura, en la actualidad trabaja como profesora-investigadora en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Autora del libro *Las pinturas del Ochavo. Los tesoros de la Catedral de Puebla*, posee además varios artículos sobre pintura novohispana y museos. Mantiene proyectos de investigación con los Museos de Puebla y desde 2010 es miembro del Sistema Nacional de Investigadores de CONACYT (México). Es co-directora de la Colección *La Fuente*.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 7-X-2012
Fecha de revisión: 17-X-2012
Fecha de aceptación: 19-XI-2012
Fecha de publicación: 30-XII-2012

Abstract

The Novohispanic painting reflects, from its beginning, the strokes of the most important European artists who made their compositional sketches very popular through the spread of prints and engravings. The knowledge of such stereotypes among painters of the New World, shows that the use of such kind of resources was common and, in a partial or total way, essentially staged the elapse of their iconographic programs.

Key words

Colonial, Europe, Engraving, Paintings, Influence.

EL USO DEL GRABADO ENTRE LOS PINTORES DE LA CATEDRAL DE PUEBLA (MÉXICO)

1. INTRODUCCIÓN

Con la llegada de estampas a la Nueva España con diferentes modelos visuales, lo que empezó siendo un instrumento de carácter meramente espiritual terminó convirtiéndose en una herramienta de trabajo que habitualmente aparecía en los talleres de los artistas, quienes ayudaban en la misión de transmitir la espiritualidad a través de sus obras. Unas pinturas que creaban reiterados programas iconográficos destinados a ornamentar conventos e iglesias de todo el territorio y que se inspiraban, en la mayoría de los casos, en composiciones llevadas al grabado. Este es un tema que, pese al conocimiento por parte de los investigadores sobre el uso de estas fuentes para crear imágenes desde los inicios del virreinato, resulta explorado con poca profundidad al referirse al ámbito novohispano y, si bien es cierto que en monografías generales de este género se mencionan algunas conexiones importantes, también lo es que falta ahondar en algunas líneas de exploración más específicas, lo que sin duda enriquecerá las propuestas abordadas en esta investigación¹.

Sabemos que desde un primer momento la imagen religiosa fue utilizada por el artista aunque ésta hubiera irrumpido inicialmente con fines meramente espirituales. Será en un segundo momento, una vez que pasaron los primeros años de la conquista, cuando llegaría la difusión de los modelos compositivos tan prototípicos y exitosos entre los pintores europeos y que no tardaron en formar parte del taller portátil de los nuevos artistas. Conviene recordar al respecto lo que apunta Jorge Alberto Manrique sobre la distinción entre los dos momentos del uso del grabado en la Nueva España, hecho que encuentra en el siglo XVI un parteaguas notorio. En un primer momento, el uso de la estampa se corresponde con la formación misionera mientras que después, a partir de 1570, se hará con una vocación más artística y, consecuentemente, promotora de modelos estéticos mucho más prolíficos². A partir de ahora se entretrejen los principales referentes creativos que, siguiendo este cambio de estética, se muestran a favor de una actividad mucho más artística y es en ella donde se desarrollan los artistas que vamos a referir en nuestro estudio.

La investigación se concentra en un grupo de autores que vivieron entre los siglos XVII y XVIII en el lado de América Latina y más estrechamente, en el círculo de pintores que trabajan en la escuela de Puebla, aunque de sobra conocemos que existen múltiples pinturas en la ciudad realizadas por artistas europeos. De cualquier modo, siendo autores locales o foráneos, el registro de sus trabajos en muchos de los templos poblanos que han sido analizados, me ha hecho reflexionar sobre el gran conocimiento de modelos grabados por parte estos artistas. Un dominio de la estampa que se manifiesta por el uso reiterado de imágenes estereotipadas, aunque en ocasiones los artistas lo hayan hecho de manera contraria a



Fig. 1. Anónimo. Nuestra Señora de la Luz. Finales del siglo XVIII.

la intención primigenia del pintor. Así ocurre, como de inmediato recordaremos, en muchas de las pinturas derivadas del esquema generado por Rubens en sus famosas temáticas con carros triunfales que, como veremos después con atención, disponen los carruajes en sentido contrario a la obra original³. Sin embargo, este hecho no limitó en absoluto el uso reiterado de esta fuente grabada sino que se continuó utilizando con frecuencia.

A esta circunstancia debemos sumar otro apunte que de forma genérica afecta al empleo del grabado en la Nueva España y que tiene que ver con una prolongación constante de su uso, lo que ha generado obras a las que a menudo podríamos considerar intemporales. Por este motivo es frecuente que hallemos en una misma pintura elementos de un grabado que se había realizado en el siglo XVI junto a otros realizados en un momento posterior; de

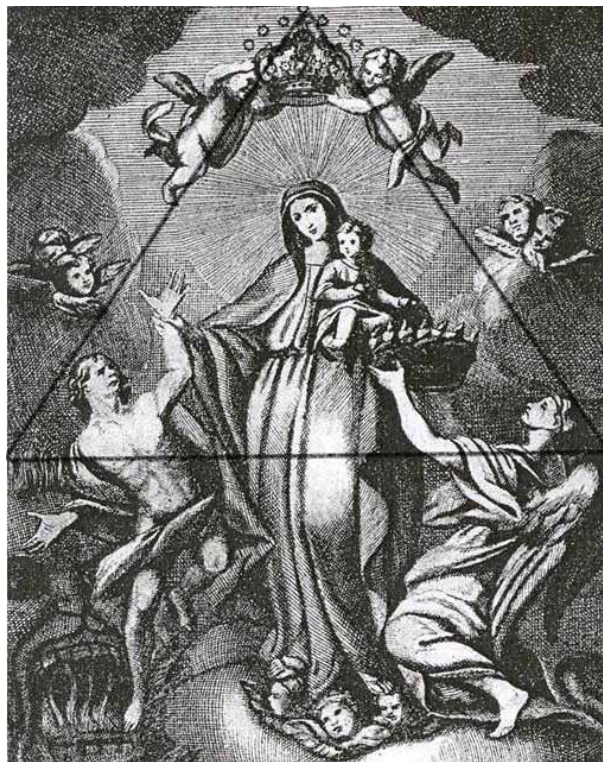


Fig. 2. Grabado de Bustamante. Nuestra Señora de la Luz. 1758.

esta manera, la composición del quinientos seguía inspirando por igual a los pintores del XVIII quienes, a su vez, mezclaban esa idea inicial con los avances expresados en composiciones o grabados de su tiempo⁴. El resultado final a menudo presenta características que hacen compleja la labor de datación de la obra desde un punto de vista cronológico.

2. EL USO DE GRABADOS COMO MODELOS PARA LAS PINTURAS DE LA CATEDRAL DE PUEBLA

Del análisis de la colección pictórica de la catedral de Puebla se extraen algunos estudios particulares que resultan interesantes para vincular el uso de la estampa por parte de los artistas que intervinieron en la sede catedralicia. La mayor parte de estos grabados fueron

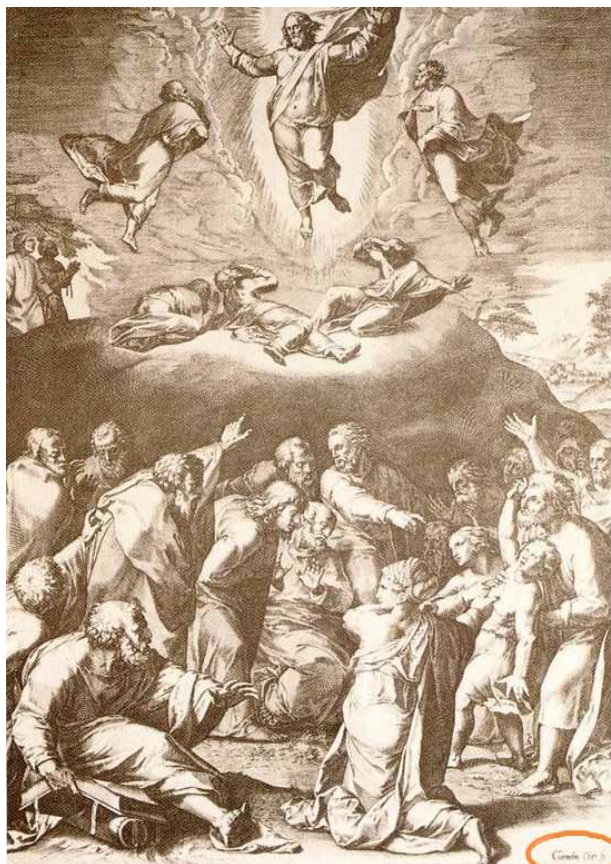


Fig. 3. Grabado de Cornelius Cort. Transfiguración. 1573.

generados en alguno de los dos puntos neurálgicos de producción de estampas de la época: los Países Bajos e Italia. Serán los grabadores flamencos e italianos quienes difundan mayoritariamente las obras de los artistas más prestigiosos, siendo lo más frecuente que también ellos difundan estas iconografías en la Nueva España.

No ocurre lo mismo con el territorio peninsular donde si bien es cierto que algunos de sus artistas, sobre todo los que se forjaron en el Siglo de Oro impactan notoriamente entre los pintores coloniales con sus obras, también es justo señalar que el entorno artístico español no fue tan fecundo en el terreno del grabado, independientemente de que las grandes com-



Fig. 4. Anónimo. Transfiguración. ¿Copia del siglo XIX?

posiciones de los pintores más destacados se llevasen a la estampa o que la mayor parte de ellos, casi sin excepción, hicieran uso de ellas. De hecho solo una imagen de todo el repertorio, *Nuestra Señora de la Luz*, nos traslada al ámbito español gracias a la estampa con dicha advocación que propone Bustamante en 1758; la misma que considera Trens como el punto de partida para crear las imágenes de esta advocación mariana, tan exitosa y popular entre los habitantes de la Puebla del siglo XVIII⁵. Es, además, la iconografía más difundida para dicha advocación entre los artistas de la zona, quienes la reproducen en numerosas ocasiones al tratarse de una imagen especialmente venerada en el entorno.

Al igual que en la Península, como decíamos, también en el caso de la Nueva España los nombres más prestigiosos entre los artistas del buril nos remiten a autores flamencos, los más habilidosos y fecundos para trasladar a la estampa los esquemas compositivos de los grandes pintores; seguidos de los italianos que poco tienen que envidiarles. Comencemos nuestro rastreo por las obras catedralicias a través de un grabador nórdico, el holandés Cornelis Cort (1533-1578). Este artista difundió mejor que nadie las composiciones de los artífices italianos de apellido Zuccaro —los hermanos Tadeo y Federico— o del propio Tiziano, modelos que se difundieron especialmente tanto entre los artistas peninsulares como entre los de los territorios de ultramar⁶.

Pese a la vida no tan larga de la que gozó, vivió por 45 años, estuvo en activo hasta el final de sus días y pocos años antes de su muerte, en 1573, Cort traslada al grabado uno de sus temas más importantes, *La Transfiguración*, en base a la afamada composición de Rafael, con la que va a repercutir en dos obras principales de la catedral poblana. Una de ellas es la que se ubica en el altar dedicado a San Miguel, emplazado al final de la nave de la Epístola. Obra de

gran mérito técnico que traslada fielmente los matices del grabado y que por su pureza cromática se aproxima bastante al original. Se trata de una pintura extraordinaria, de cuidadoso dibujo, que por la calidad que presenta se ha atribuido constantemente al ámbito europeo desde donde probablemente vino en compañía de las otras tres pinturas con las que comparte espacio en el edificio⁷. La segunda obra que se basa en este grabado lo hace parcialmente y sólo toma la zona superior del mismo, la que protagoniza Jesús junto a Moisés y Elías. Se trata de la adaptación que hace Cristóbal de Villalpando en 1683 para su gran



Fig. 5. Cristóbal de Villalpando. *Transfiguración o Moisés con la serpiente de bronce*. Finales del siglo XVII.

lienzo titulado *La Transfiguración o Moisés con la serpiente de bronce*, en la que combina estos dos temas para crear una nueva composición que varía la interpretación de los personajes que aparecen en la estampa de Cort; el pintor barroco les otorga otra dimensión dentro de la escena cambiando entonces la versión primigenia del holandés, pero desde luego inspirándose en ella para crear la escena superior de su nueva obra.

Otro de los trabajos que reflejan la difusión de las estampas de Cort lo encontramos en la interpretación que el holandés hace en base a otra famosa composición *La Anunciación* que Federico Zuccaro realiza para la Iglesia de los Jesuitas en Roma y con la que Cort alcanza un notable éxito. De esta obra existe una versión en la Capilla del Ochoavo⁸, un óleo sobre lámina de cobre, de autor desconocido y mediana factura, que reproduce fielmente el modelo tal y como lo crea Cort. De este mismo grabado se aprecia un fragmento que pudo servir de inspiración para otra de las obras catedralicias. Se trata del detalle de *Dios Padre* que aparece en la estampa de *La Anunciación* y que es referencial para crear al Dios Padre que encontramos en el cobre de *La Coronación de María*, una de las doce láminas que conforman la serie mariana que rige la Capilla del Ochoavo, atribuida al círculo de Rubens.

También relacionamos con los trabajos de este grabador la pequeña lámina de cobre que firma Tinoco para la Capilla de las Reliquias con el tema del *Martirio de San Lorenzo*. El holandés hace un grabado con este tema en 1541 y se lo dedica al Rey Felipe II, inspirándose en el original que Tiziano pintó para el retablo mayor de El Escorial. La obra de Cornelis Cort muestra al mártir en la parte inferior de la estampa, dispuesto sobre la parrilla en el momento en el que lo están asediando las llamas. La parte superior de la escena se forma con un voluminoso juego de nubes combinadas con el movimiento de

algunos angelitos que revolotean coronando la estampa, pero la escena de Tinoco es mucho más sencilla y sólo interpreta al santo tumbado sobre el instrumento de su martirio. Rodean al protagonista varios hombres que avivan el fuego, ajenos a lo que sucede, mientras que desde lo alto se dirige al santo un ángel que lleva en sus manos la palma del martirio y la corona de flores, personaje que no aparece en la composición de Cort. La manera en la que se interpreta al mártir, a través del escorzo tan presente en la estampa, con el cuerpo retorcido que muestra la angustia del momento y su brazo derecho levantado conforman una imagen, en definitiva, difícil de crear si el artista poblano no conociera el modelo grabado de Cort. Nelly Sigaut propone varias versiones del *Martirio de San Lorenzo*, además del grabado de Cort, que fueron conocidas entre los artistas coloniales, aunque la propuesta del holandés se apega de manera importante al original de Tiziano⁹.

Pese a que se ha comprobado la trascendencia que causan entre los pintores catedralicios las estampas de Cort, es fácil poder advertir la presencia de otros grabadores notorios. Es el caso, por ejemplo, de Johannes Sadeler I (1550-hacia 1600)¹⁰, autor de al menos dos grabados que tuvieron eco entre los artistas que trabajan en la catedral. Uno de ellos nos remite nuevamente al Ochoavo y presenta el tema del *Juicio Final* que, en el grabado original, presenta un formato circular que se altera para la versión poblana, rectangular para ajustarse al formato que impera en esa capilla, pero que por lo demás, se mantiene fiel al modelo inicial, con la fusión de figurantes con posturas imposibles y agrupamientos cargantes, imagen que no podríamos entender sin conocer la fuente primaria de inspiración que se da, seguramente, en una lectura detenida de la fuente grabada.

El segundo modelo difundido por Sadeler para el entorno catedralicio fue objeto de inspiración

para el prolífico Tinoco, quien llega a hacer dos versiones del mismo tema, el *Martirio de Santa Úrsula*, ambas en la catedral poblana¹¹. Una de ellas se ubica en la Capilla del Ochavo, siendo la más apegada al esquema primigenio de Sadeler porque mantiene la estructura vertical del original; mientras que la otra, ubicada en la hornacina del retablo principal de la Capilla de las Reliquias, en el lado de la Epístola, modifica el esquema y elimina, muy seguramente por cuestiones del reducido espacio, el rompimiento de gloria que presenta el grabado y que el artista poblano mantiene en la obra del Ochavo¹².



Fig. 6. Grabado de Bolswert a partir de Rubens. *El Triunfo de la Eucaristía sobre la Ignorancia y la Ceguera*.



Fig. 7. Baltasar Echave Rioja. *El Triunfo de la Eucaristía sobre la Ignorancia y la Ceguera*. 1675.

Pero no podemos completar la influencia del grabado en los patrones constructivos de los pintores con los que se decora el espacio catedralicio sin tener en cuenta la amplia difusión de los modelos rubenianos o, lo que es lo mismo, la dilatada lista de artistas del buril que popularizan los estereotipos del maestro. Uno de los más influyentes en los repertorios de la Nueva España es Schelte à Bolswert (hacia 1586-1659), quien precisamente debe parte de su fama a su preferencia por los temas rubenianos, composiciones que tanto él como sus hermanos trabajaron incesantemente, siendo algunos de los grabadores permanentes en el taller del maestro. La influencia de Rubens, que ya sabemos que es de vital importancia para el transcurso de los derroteros del arte en la Nueva España¹³, tiene mucho que agradecer a la labor ingente de este amplio grupo de artistas del buril. Ellos fueron los encargados de difundir sus modelos compositivos entre los artistas coloniales que enseguida gustaron de las formas redondeadas y la calidad iconográfica de sus temas, siempre impecables para plasmar los dogmas imperantes en la Iglesia. Bolswert contribuyó con su trabajo para dar a conocer la obra del maestro y a él se debe, entre otras, la famosa adaptación de *La Sagrada Familia* de Rubens que después firma José Juárez en 1655, conservada en la Casa de los Muñecos de Puebla, interpretando el tema originario de Rubens que el artista novohispano conoció gracias al grabado de Bolswert¹⁴.

En el repertorio catedralicio quizá los trabajos más interesantes que se dieron a conocer del maestro hayan sido los derivados de los programas iconográficos que creó para el Convento de las Reales Descalzas de Madrid, con el ciclo sobre *Los Triunfos de la Fe*. Un total de tres obras de mediano tamaño que se convierten en la Nueva España en el programa iconográfico ideal para decorar las sacristías de las grandes catedrales. Los temas que realizó Rubens se reproducen literalmente en la cate-



Fig. 8. Grabado de Lauwers a partir de Rubens. *El Triunfo de la Eucaristía sobre la Filosofía y la Ciencia.*

dral poblana. Se trata de: *El Triunfo de la Eucaristía sobre la Ignorancia y la Ceguera*, según grabado de Bolswert, *El Triunfo de la Eucaristía sobre la idolatría* y *El Triunfo de la Eucaristía sobre la Filosofía y la Ciencia*, en base a grabado de Lauwers. Las tres se presentan como obras de gran tamaño en las que el pintor introduce algunos cambios con respecto al modelo de Rubens, pero son variaciones que tienen

más que ver con la adaptación al espacio — estos muros se rematan en medio punto—, así como con la incorporación de algunos elementos ornamentales que sirven para enriquecer la escena y no tanto en aspectos compositivos. Al magno encargo para la catedral poblana propuesto a Echave Rioja, que lo firma y fecha en 1675, hay que sumar otras versiones de este mismo modelo rubeniano dispersas en diferentes iglesias poblanas. En la de Xonaca, por ejemplo, Pascual Pérez firma en 1705 un *Triunfo de la Eucaristía* de pequeño tamaño y mediana factura. En el Ex-Convento de Santo Domingo hay otro cuadro de gran formato que reproduce el mismo tema, aunque no resuelto de manera armoniosa. En cualquier caso, nos ayuda a entender la amplia difusión que tuvo el modelo entre los artistas poblanos.

Pero la creatividad de Rubens no se limita a esta magnífica serie sino que su amplia capacidad para generar modelos compositivos originó otro conjunto de pinturas igualmente trascendentes en los repertorios pictóricos

47



Fig. 9. Baltasar Echave Rioja. *El Triunfo de la Eucaristía sobre la Filosofía y la Ciencia.* 1675.

de la Nueva España. Tal es el caso del ciclo mariano que rige la estructura de la Capilla del Ocho y en el que vemos que intervienen las ideas compositivas de Rubens que se dieron a conocer mediante los grabados de Paulus Pontius, Marinus, Lucas Vosterman y de nuevo Bolswert. El acabado de la serie nos remite a una autoría múltiple que nos vincula más bien con el círculo del maestro, a quien se atribuye el trabajo como se refleja en otro estudio¹⁵.

Precisamente a uno de los grabadores cercanos a Rubens, Lucas Vosterman (1595-1675)¹⁶, debemos otra estampa que ha inspirado al supuesto Tinoco para hacer la única pintura en todo el templo dedicada a *San Juan de la Cruz*. Existe un claro y manifiesto antecedente grabado de este tema con el que la obra poblana mantiene una gran relación, por lo que sería

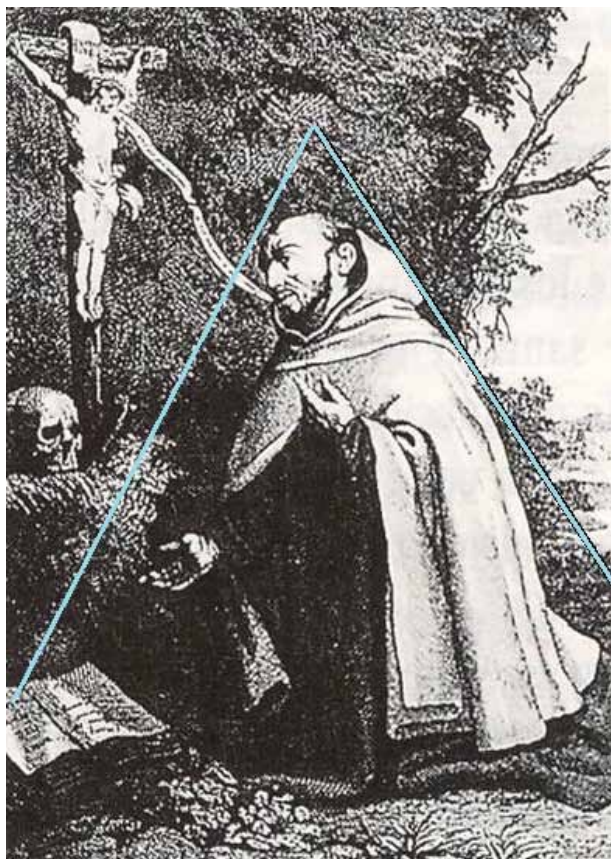


Fig. 10. Grabado de Lucas Vosterman. *San Juan de la Cruz*.

inviabile que el pintor de este cuadro no tuviera conocimiento del trabajo de Vosterman¹⁷, las variaciones son mínimas y atañen a la parte izquierda de la obra, obedeciendo más bien a cuestiones de adaptación de estilo.

Hemos visto en estas líneas cómo los artistas novohispanos toman como punto de partida las fuentes grabadas para crear sus composiciones, aunque en muchos de los casos trasladan la idea del grabado al lienzo de manera tan escrupulosa, que no queda lugar para la inventiva del pintor. Al igual que ocurre con los artífices europeos, el pintor del virreinato a veces se inspira en un determinado elemento de la estampa y sólo toma a un personaje o a un accesorio del grabado que le sirve para complementar la escena que él está creando. De esta otra manera, la que atañe al uso parcial del grabado, también encontramos otros buenos ejemplos entre las obras de la catedral.



Fig. 11. Juan Tinoco Rodríguez (atribuido). *San Juan de la Cruz*. Siglo XVII.

Uno de estos casos nos remite al propio Cristóbal de Villalpando y su espléndido cobre de *El Paraíso* que hace para la catedral en la década de 1680. En la obra apreciamos unas figuras en primer término que interpretan a Dios Padre dirigiéndose a Adán y Eva en tres momentos distintos. Estas figuras se inspiran en el grabado que nuevamente hace Cort sobre una composición de Zuccaro que narra la *Creación de Eva*. El total de la composición de Villalpando depende, estéticamente hablando, del estilo de Jan Brueghel el Viejo, cuya serie sobre *La Alegoría de los Cuatro Elementos* que trabaja conjuntamente con Hendrick van Balen, hoy en el Museo del Prado de Madrid, presenta un fondo compositivo a base de una vegetación profusa creada con esmero y delicadeza que vemos reflejada igualmente en el cobre de Villalpando. Sin embargo, el tratamiento que reciben las figuras de primer plano es, como decíamos, el resultado de una copia alterada de esta estampa grabada que realiza el prolífico Cornelis Cort.

El fragmento de otras dos pinturas ubicadas en este espacio nos enlaza de nuevo con precedentes grabados. Nos referimos al lienzo de *La Comunión de San Luis Gonzaga*, ubicado en la antesala de la Sala Capitular, y al de *San Ignacio de Loyola invitando a San Francisco de Borja a entrar en la Compañía*, en la Capilla de los Reyes. El primero de ellos lo atribuimos a Juan Rodríguez Juárez. El segundo es uno de los lienzos realizados por este artista para la antigua Capilla de los Jesuitas. En ambas pinturas encontramos en el lateral derecho de la obra a un paje con una bandeja en la mano. En el primero de los casos el joven lleva la corona del marquesado correspondiente al linaje del joven religioso. En el segundo, lleva enseres personales del protagonista. En ambos casos no pudimos evitar la relación con las pinturas de Zurbarán; aquellas en las que aparece también un acólito ocupando ese lugar específico en la escena; pinturas que están basadas,

a su vez, en una imagen grabada¹⁸. Zurbarán se inspiró en la estampa de Hieronymus Wierix (1553-1619)¹⁹ sobre *La Circuncisión*, para representar al acólito que lleva el agua en el lienzo que hace, del mismo tema, ubicado hoy en el Museo de Grenoble²⁰. De algún modo pudo llegar este trabajo al ámbito poblano, pues la imagen que hace Rodríguez Juárez nos recuerda bastante, aunque sin abandonar su sello personal, a estos personajes que caracterizan las obras del artista extremeño.

CONCLUSIONES

Haciendo este pequeño repaso por las pinturas catedralicias que toman como punto de partida estampas grabadas, dejamos constancia del importante uso que de estas hicieron los artistas coloniales y, especialmente, los relacionados con el ámbito pictórico poblano. Curiosamente, si nos damos cuenta, los artistas mencionados se corresponden también con los más afamados de su tiempo: Cristóbal de Villalpando, el poblano Juan Tinoco o el extraordinario Juan Rodríguez Juárez, pintores que gozaron de amplio reconocimiento en la Nueva España y que inciden, notoriamente, en la escuela poblana. Artistas que crearon sus propios talleres, pues eran pintores reconocidos en su época y por ello recibieron encargos de gran envergadura; lo que probablemente les facilitó hacerse de estas estampas sin los problemas que tendrían los artistas secundarios, de escasos recursos, que quizá no siempre tendrían acceso frecuente a estas fuentes. Estas estampas que, a buen seguro, eran parte de sus colecciones y herramientas asiduas de trabajo, también fueron, seguro, la base de un encargo con el que lograron satisfacer las exigencias compositivas de una clientela que demandaba, en cualquiera de los casos, pintura devocional con temáticas específicas. Sería después la habilidad del autor a la hora de interpretar el tema, la que marcará la diferencia entre un simple "copiador" de grabados o un buen artista.

NOTAS

¹En el ámbito específicamente novohispano debe destacarse el texto de ROMERO DE TERREROS, Manuel. *Grabados y grabadores en la Nueva España*. México: Ediciones Arte Mexicano, 1948. A él podemos añadir algunos capítulos de libros importantes de conocer para trabajar estas cuestiones. Véase al respecto: NAVARRETE PRIETO, Benito. “El comercio de estampas: América y los recursos para la mercantilización”, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus influencias grabadas*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998, págs. 75-83. También resultan interesantes las consideraciones que sobre estampas flamencas se anotan en: BALIS, Arnout. “Mercado del arte en Flandes en el siglo XVII”. *Rubens y su siglo*. México: Museo Nacional de San Carlos, CONACULTA-INBA, 1998, págs. 39-45.

²MANRIQUE, Jorge Alberto. En: “La estampa como fuente del arte en la Nueva España”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México), 50/1 (1982), pág. 56.

³Mucho se ha trabajado sobre el amplio reconocimiento que tuvo entre los artistas del virreinato en el ciclo temático de Rubens pues se convierte en una de las iconografías predilectas en los tiempos de la Contrarreforma como bien indican varios autores. Al respecto véase: SEBASTIÁN, Santiago. *Contrarreforma y Barroco*. Madrid: Alianza Forma, 1989, págs. 172-177.

⁴MANRIQUE, Jorge Alberto: “La estampa como fuente del...” Op. cit., pág. 59.

⁵TRENS, Manuel. *María. Iconografía de la Virgen en el Arte Español*. Madrid: Plus Ultra, 1946, págs. 349-355. El autor considera que este grabado, conservado en el Museo Diocesano de Barcelona, es uno de los modelos más fieles a la imagen original.

⁶Cornelis Cort ha sido uno de los grabadores más productivos y de mayor influencia en el panorama artístico hispanoamericano. Su obra se difundió especialmente desde finales del siglo XVI y todo el siglo XVII. Pese a su origen holandés, la mayor parte de su éxito le viene de su estancia en Italia, donde fue reclamado en varias ocasiones por Tiziano para que llevara al grabado sus composiciones.

⁷Algunos autores manejan la idea de que estas cuatro pinturas llegaron a la catedral de manos del Padre Pablo Vázquez en 1820. Véase: MONTERROSA, Mariano y TALAVERA, Leticia. *Catálogo Nacional de Monumentos Históricos Muebles: Catedral de Puebla*. Tomo I. Puebla: Instituto Nacional de Antropología e Historia y Gobierno del Estado de Puebla, 1988, pág. 78.

⁸Sobre la decoración pictórica que conforma esta capilla, véase: FRAILE MARTÍN, Isabel. *Las pinturas del Ochavo: los tesoros de la Catedral de Puebla*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla, Cinco Radio, 2011.

⁹SIGAUT, Nelly. *José Juárez. Recursos y discursos del arte de pintar*. México: Museo Nacional de Arte, Banamex, UNAM, CONACULTA-INBA, 2002, págs. 156-161.

¹⁰Johannes Sadeler I será un destacadísimo grabador de origen belga que en 1572 ya era reconocido dentro del gremio de grabadores en Amberes. En la década de los 80 estaba en activo en ciudades importantes de Alemania e Italia. Llegó a trabajar en la Corte de Guillermo V de Baviera y sus trabajos, junto a los de su hijo, del mismo nombre, fueron relevantes en la Europa de mediados del siglo XVII.

¹¹Cuando Rodríguez Miaja analiza estas pinturas las pone en relación con la obra grabada de Sadeler y señala como antecedente su homónima del autor P. Candid. RODRÍGUEZ MIAJA, Fernando. *Una cuestión de matices: vida y obra de Juan Tinoco*. Puebla: Gobierno del Estado de Puebla, Universidad Iberoamericana Golfo Centro, 1996, págs. 240-243.

¹²Sobre la autenticidad de estas dos obras véase: FRAILE MARTÍN, Isabel. “Nuevas aportaciones en torno a la obra de Tinoco en la Catedral de Puebla”. En: *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano*. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2001, págs. 331-333.

¹³Mucho se ha escrito sobre la influencia de Rubens en la Nueva España. Recupero algunos textos que pueden englobar los avances de dichas investigaciones. Véase: RUIZ GOMAR, Rogelio. “Rubens en la pintura novohispana de mediados del siglo XVII”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México), 50/1 (1982), págs. 87-101 y del mismo autor: “La presencia de Rubens en la pintura colonial mexicana”. *Rubens y su Siglo...*, Op. cit., págs. 47-54. A ellos se debe añadir la publicación reciente de KÜGELGEN, Helga Von. “La pintura de los reinos y Rubens”. En: GUTIÉRREZ HACES,

Juana (coord.). *La pintura de los Reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico, siglo XVI-XVIII*; Vol. III, México: Patrimonio Nacional de España, Museo Nacional del Prado, Fomento Cultural Banamex, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Ministerio de Cultura del Gobierno de España, CONACULTA, Banamex, Fundación Alfredo Harp Helú, Fundación Diez Morodo, Fundación Roberto Hernández Ramírez, Aeroméxico, México, 2009, págs. 1009-1078.

¹⁴Sobre esta versión de *La Sagrada Familia* de Rubens véase el texto: FERNÁNDEZ, Justino. "Rubens y José Juárez". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México), 10 (1943), págs. 51-57.

¹⁵Véase: FRAILE MARTÍN, Isabel. "Huellas de Rubens en la Catedral de Puebla: la serie mariana en la Capilla del Ochoavo", *Boletín de Monumentos Históricos* (México), 21 (2011), págs. 18-34.

¹⁶Lucas Vosterman es uno de los artífices flamencos más reconocidos de su tiempo que destacó por su trabajo como burilista, aunque a su faceta de grabador hay que añadir la de dibujante y publicista. Alumno de Hendrick Goltzius (1558-1617), Vosterman se instala en el taller de su maestro y desde un principio reproduce sus pinturas, al igual que las de Van Dyck y Jordaens, que por entonces ya eran discípulos y ayudantes de Rubens. De esta manera Vosterman se consagró como un importante burilista y llegó a tener su propio taller en Amberes del que salieron otros interesantes autores como Paulus Pontius o los destacados hermanos Bolswert.

¹⁷Para mayor información sobre este grabador véase: LUIJTEN, Ger. "Lucas Vosterman". En: *Anton van Dyck y el arte del grabado*. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2003, págs.147-150.

¹⁸Sobre el análisis pormenorizado de estas obras y la producción de este gran artista dentro de la catedral de Puebla, véase: FRAILE MARTÍN, Isabel. "Juan Rodríguez Juárez y su contribución al acervo pictórico de la Catedral de Puebla". *Boletín de Monumentos Históricos* (México), 15 (2009), págs. 61-84.

¹⁹Hieronymus Wierix procede de una distinguida familia de grabadores ubicados en Amberes a partir de la segunda mitad del siglo XVI. La saga familiar se había iniciado pocos años atrás con la actividad de su hermano mayor, Johann (1549-1615) y su hermano mediano Antón (1552-1604). La producción de los hermanos es destacable en su época. Acostumbran a trabajar juntos y desde el principio copiaron las estampas de Alberto Durero. En numerosas ocasiones fueron reclamados por los jesuitas, quienes les encargaron múltiples estampas para luchar contra la Reforma Protestante.

²⁰Las obras correspondientes de Wierix y Zurbarán pueden encontrarse en NAVARRETE PRIETO, Benito. *La Pintura Andaluza....* Op. cit., pág. 51.