



**EL RESCATE DE UN LIENZO. UNA *MISA*  
*DE SAN GREGORIO* SEGÚN DURERO  
EN ALCONCHEL DE ARIZA (ZARAGOZA)**

JESÚS V. SOLANAS DONOSO

## Resumen

El tema de la *Misa de San Gregorio* según una xilografía de Alberto Durero fue copiado repetidamente incluso en vida del artista. Hace algunos años se rescató de un trastero de la iglesia parroquial de Alconchel de Ariza una pintura, afectada por malas condiciones de conservación, con el mismo tema y siguiendo el modelo de la estampa dureriana; pero los elementos de la escena aparecen invertidos. Entre los copistas grabadores, unos mantenían la correspondencia respecto a la orientación del modelo del maestro Durero; pero otros, voluntaria o involuntariamente, invirtieron la imagen. Tuvo que ser alguna de esas estampaciones invertidas que el pintor anónimo de Alconchel utilizara como referente para su trabajo.

**Palabras clave:** Alconchel, Durero, xilografía, influencia, Wierix, inversión.

## Abstract

The theme of Mass of Saint Gregory according to a woodcut by Albrecht Dürer it was repeatedly copied even in the artist's lifetime. A few years ago he was rescued from a storage room in the parish church of Alconchel de Ariza a painting affects due to poor conditions of conservation, with the same theme and following the model or the dureriana stamp; but the elements of the scene are inverted. Among the engraving copyists, some maintained correspondence regarding the orientation of the master Dürer; but others, with intention or without intention, inverted the image. It had to be some of those inverted prints that the anonymous painter of Alconchel used as reference for his work.

**Keywords:** Alconchel, Dürer, woodcut, influence, Wierix, reversal.

Fecha de recepción: 9 de mayo de 2020

Fecha de aceptación: 26 de mayo de 2020

**E**n el punto más alejado de la Comarca de Calatayud, rayano con las comunidades castellanas, se encuentra el pueblecito de Alconchel de Ariza. Asentado sobre un altozano, sus casas rústicas se aproximan y se aprietan al amparo de su iglesia parroquial Ntra. Sra. de la Leche, destacando su silueta desde cualquier punto del entorno por la altivez de su singular espadaña que parece arrastrar consigo las humildes casas de piedra y sus tejados rojizos, trascendiéndolos, hacia el enigmático objetivo al que apunta su escueta pero ascendente verticalidad. [Fig. 1]



Fig. 1. Vista de Alconchel de Ariza.  
Dibujo de Jesús Solanas, 1980.

## 1. EL HALLAZGO

Cuando en 1969 llegó el nuevo párroco,<sup>1</sup> celoso administrador del patrimonio que se le encomendaba, emprendió las oportunas revisiones sobre los bienes muebles e inmuebles de la parroquia y observó la situación de pobreza y abandono en que los recibía. A la vez que encargaba reparaciones urgentes, iba poco a poco realizando tareas de limpieza de los espacios más recónditos y de ordenación de objetos dispersos en los rincones más insospechados. En un almacén trastero, situado a espaldas del ábside, entre multitud de escombros y materiales ruinosos, encontró un lienzo plegado y arrugado, desmontado de su bastidor y con el consiguiente manto de polvo e incuria. Al desplegarlo, la pintura se desprendía por haber sufrido malas condiciones de conservación y por haber tenido que soportar el peso de objetos en desuso durante largos decenios. Pudo

1. Nos referimos a D. Ignacio Solanas que todavía sigue al frente de la parroquia y al que agradecemos su colaboración y ayuda incondicionales.

observar que se trataba de una representación de *La Misa de San Gregorio*<sup>2</sup> y que, por su aspecto general, estaba ante una obra merecedora de cuidado y protección.

Cuando me comentó el hallazgo, me acerqué hasta Alconchel para ver el cuadro que, efectivamente, suscitó mi interés por la calidad técnica que presentaba. El lienzo es relativamente grande. Mide 134 x 111 cm. La primera actuación fue adosarlo a un tablero mediante una cola de escasa eficiencia, humedeciéndolo ligeramente por detrás para eliminar en parte las arrugas en la operación de pegado. Se limpió el polvo con un paño de algodón y aceite de linaza y se aplicaron coloraciones diluidas en las zonas en las que la pintura se había desprendido. Se terminó con un barniz suave para consolidar el resto que permanecía en buen estado. Fue una actuación de emergencia a sabiendas de que el cuadro necesitaba una rigurosa restauración. Era imposible deducir si el lienzo estuvo colocado en algún bastidor como cuadro exento o si formó parte de algún retablo. Los bordes irregulares no presentaban señales de clavos que hicieran concluir que estuviera montado en algún soporte. El cuadro quedó guardado en buenas condiciones ambientales en la casa parroquial de Alconchel donde continúa a día de hoy [Fig.2]. Revisados los libros de cuentas y de fábrica del archivo parroquial, no aparece ningún dato de cómo el cuadro llegó a la iglesia ni del lugar que pudo ocupar en la misma. De las modificaciones del templo de las que existe documentación tampoco pueden extraerse conclusiones.

Pasado el tiempo llegó a mis manos una publicación de la colección de grabados de Durero *El Apocalipsis con figuras*,<sup>3</sup> edición de 1498.<sup>4</sup> Al detenerme en las imágenes, encontraba similitudes en los pliegues de los vestidos, en la corporeidad de las formas, en el total parecido de los ángeles que flotan sobre la escena. Más tarde, en la Biblioteca Municipal de Calatayud, consulté un libro sobre la historia del grabado<sup>5</sup> y pude ver con sorpresa, a toda página, la estampa de Durero titulada *La Misa de San Gregorio*, un alarde de técnica xilográfica que hizo disipar mis dudas. El autor de la imagen era Alberto Durero; pero la escena se orientaba inversamente a

2. Fue un tema recurrente en la iconografía de los siglos XV y XVI, sobre todo en la Europa del norte. Se refiere a la leyenda según la cual, mientras el Papa San Gregorio (c. 540-604) celebraba misa, apareció Cristo físicamente en el altar en respuesta a sus oraciones, pues uno de los asistentes dudaba de la presencia real de Cristo en las especies eucarísticas tras el rito de la consagración.
3. Musée du dessin et de l'estampe originale. Cliché C. Thériz. Imp. Union, Paris.
4. Se sabe que Durero realizó una segunda edición en 1511 junto con otras primeras de *La Vida de la Virgen* y *La Pequeña Pasión*.
5. MELOT, Michel (1981), *Historia de un arte. El grabado*. Col. Skira-Carroggio, p.143.



Fig. 2. Anónimo, s. XVII. Óleo sobre lienzo, 134 x 111 cm. Parroquia de Alconchel de Ariza. Foto de Jesús Solanas.



Fig. 3. F. Florén, c. 1632. Óleo sobre tabla, 160 x 114 cm. Iglesia de Velilla del Jiloca. Fotografía de Luisma García Vicén.

la del cuadro. Realicé una fotografía del grabado y me acerqué hasta Alconchel para establecer relaciones con el cuadro recuperado. El contenido era de total coincidencia aunque difería la proporción entre los lados de los rectángulos de uno y otro, además de otras particularidades que se han ido observando con posterioridad.

La circunstancia que afianzó mi convicción y que produjo en mí grata sorpresa fue encontrar, entre tantos libros que pasan por mis manos, la publicación *Joyas de un Patrimonio IV*<sup>6</sup> y, como parte de la misma, un estudio de Rebeca Carretero Calvo sobre “El retablo de la Misa de San Gregorio” que se encuentra en la iglesia parroquial de San Juan Bautista de Velilla del Jiloca [Fig. 3], para mí desconocido. Ciertamente, la correspondencia con el cuadro

de Alconchel no ofrecía duda y también los personajes se orientaban al contrario que en el grabado original de Durero. Lo que confirmaría que ambos autores habrían tenido el mismo molde como referente. En dicho estudio aparece la imagen del grabado de Durero y otra del Maestro I.A.M.<sup>7</sup> que guarda cierta similitud iconográfica. Se trataba pues de dos pinturas de la Misa de San Gregorio con los personajes en posición invertida; pero la incógnita no quedaba despejada y la pregunta era espontánea. ¿Por qué en los dos casos la misma particularidad? La inversión sucede entre la estampa y la matriz en que ésta es el negativo y la estampa el positivo; por lo que los cuadros que representan la misma escena se corresponderían, en orientación, con el dibujo de la plancha de madera de peral, o de cerezo,

6. CARRETERO CALVO, Rebeca (2012), “Retablo de la Misa de San Gregorio de Velilla de Jiloca”. *Joyas de un Patrimonio IV*. DPZ. Cultura y Patrimonio. Zaragoza. pp. 250-256.
7. *La misa de San Gregorio*. Maestro IAM de Zwolle, Países Bajos. Grabado de 26,8 x 19 cm que se conserva en la Biblioteca Nacional de París. Lo insertan como ilustración: Alain ERLAND-BRANDEBUR (1992) en *El arte gótico*, ilustración 182 ([https:// books.google.es>books](https://books.google.es>books)) y también Juan CARMONA MUELA (2003) en *Iconografía de los Santos*. Christian and symbolism, p.184 (<https:// books.google.es>books>). [Fecha de consulta: 30 de enero de 2020]

una vez diseñado el dibujo por el maestro y tallado por experto tallista o grabador. Pero era imposible que una plancha, y única, salida del taller de Durero, estuviera “paseándose” por talleres de artistas y artesanos. Con el tiempo descubriría que el espíritu de Durero sobrevoló Europa entera y hasta cruzaría el Atlántico en el periodo colonial. Pero es asunto de otro apartado. Lo cierto es que al maestro alemán le nacerían imitadores por doquier que no sólo se basaban en sus grabados sino que los copiaban literalmente, los firmaban con el monograma del propio Alberto Durero y hasta hubo quienes dibujaron sobre la matriz el modelo de la estampa tal la del artista, de modo que en el resultado quedaría invertida la imagen. Tuvo que ser alguna de estas estampas la que sirviera de referencia para los autores de ambas *Misa de San Gregorio* presentes en las dos localidades de la comarca.

## 2. DURERO Y SU MISA DE SAN GREGORIO

Albert Durero fue sin duda el artista más importante e influyente del Renacimiento alemán. Nació en Núremberg, en 1471. Su padre era orfebre y artesano del metal. De él aprendería el manejo del buril para aplicarlo al dibujo inciso de formas sobre láminas metálicas y las técnicas de impresión las conocería gracias a su padrino que era el impresor más importante de la ciudad en ese momento.<sup>8</sup> Entró como aprendiz al taller de Michael Wolgemut,<sup>9</sup> en la propia ciudad, con el que practicaría durante tres años (1486-1489) la técnica de grabar la madera y crear matrices para la reproducción de imágenes. Wolgemut era un afamado xilógrafo, pero también un pintor de importancia. Su taller tenía como tarea principal preparar textos e ilustraciones de encargo para imprenta. Se supone que dentro de las obras de encargo, en la siempre valorada y encomiada *Crónica de Núremberg*, colaboró el alumno Alberto Durero. En el mismo taller, Alberto tendría ocasión de conocer los grabados de Martín Schongauer, el mejor grabador alemán que vivía y trabajaba en Colmar, y hasta acariciaría la idea de poder entrar a formar parte de su taller. El sueño no se hizo realidad pues Schongauer moriría poco antes; pero el carácter de su obra influiría grandemente en nuestro artista, tanto en la técnica como en el estilo y concepto posteriores.

8. El impresor era Antón Koberger y, Núremberg, el centro de impresores y editores más importante de la Alemania de entonces.
9. Se conserva en el Museo Nacional Germánico de Núremberg un pequeño retrato, 29 x 27 cm, de Wolgemut que realizaría el alumno Alberto Durero el año 1516.

Conocería muy bien la técnica del grabado en todas sus variantes<sup>10</sup> y estaba seguro de su capacidad creadora y de sus cualidades como dibujante; por lo que montó su propio taller tras su primer viaje a Italia.<sup>11</sup> Fue capaz de elevar el grabado a la categoría de arte, desligándolo de su función puramente ilustradora que hasta entonces había tenido; lo liberó del texto escrito y lo dotó de connotaciones estéticas y creativas equiparables a la pintura tradicional. De él salieron obras que impactaron en Alemania, Países Bajos y también en Italia a donde viajó en dos ocasiones tanto para conocer las ideas estéticas del incipiente Renacimiento italiano y las obras de sus máximos representantes, como para publicitar su propia obra grabada y pintada. Produjo y editó muchas estampas sueltas y otras en forma de libros monotemáticos.<sup>12</sup>

La representación de *La Misa de San Gregorio* [Fig.4] se conoce, dentro de su extensa producción, como un grabado suelto de temática religiosa que, junto con otros de la misma fecha, demuestra, además de su buen hacer, su profunda religiosidad.<sup>13</sup> Seguramente el público demandaba ese tipo de temas, pues era algo muy ligado a la devoción popular y, por tanto, muy repetido en la producción gráfica y pictórica europea desde el siglo anterior. Cuando se repara en la obra, se intenta encontrar alguna influencia iconográfica de autores anteriores. Se ha citado al Maestro I.A.M. de Zwolle, nacido alemán en 1425, pero que trabajó y murió en los Países Bajos (Zwolle, 1504) y su *Misa de San Gregorio*. En el estilo, la imagen sigue bajo la influencia del gótico tardío alemán del XV. En la estampa, todo acaece dentro de un escenario irreal con diferentes términos y bajo un punto de vista elevado. Cristo, de cuerpo entero, está sobre el altar; fluye la sangre del costado vertiéndose sobre el cáliz y, en contra de la usanza, no aparece como saliendo del sepulcro. Él mismo porta entre sus brazos elementos de la pasión como los flagelos, la columna de la flagelación, la lanza y la caña con el hisopo. San Gregorio, de rodillas, muestra gesto de sorpresa como también los diáconos, mientras que los demás asistentes no expresan particular extrañeza. El elemento presente que sugiere el todavía idealismo

10. Conocía incluso la técnica del aguafuerte sobre lámina de hierro, algo muy inusual. Ver *Desesperado* en "Durero" de WINZINGER, Franz, Salvat Ed., p.113.
11. Este primer viaje lo realizaría en 1494.
12. En 1511 publicó, como autor e impresor, *La Vida de la Virgen* (19 xilografías de 33,5 x 22,5 cm), la *Pasión Pequeña*, así llamada por el tamaño de las xilografías (38 xilografías de 12 x 16 cm), la *Pasión Grande* (12 xilografías de 39,4 x 28,5 cm), otra *Pequeña Pasión* (16 planchas de cobre talladas al buril, de 12,2 x 7,6 cm) y la segunda edición del *Apocalipsis* (12 xilografías de 39,3 x 28,3 cm).
13. Otro ejemplo, considerado colofón de esas características, es el grabado de *La Santísima Trinidad* o *Trono de Gloria*, también de 1511.





Fig. 4. Alberto Durero, 1511. Xilografía, 29,4 x 20,7 cm.  
Fuente: BNE. © Patrimonio Nacional.



Fig. 5. Israhel van Meckenem, c.1445-1503. Existen copias de la matriz en diferentes museos y colecciones.

gótico es la aparición, al lado derecho del altar, de un grupo de almas purgantes entre llamas sin ningún tipo de frontera que independice ambas realidades.

Se le relaciona igualmente con los grabados de Israhel van Meckenem, también alemán nacido en Meckenhein (c.1440) y muerto en Bocholt (1503), del que se conocen unas cuantas variantes al buril sobre el mismo tema<sup>14</sup> en las que ya aparecen connotaciones renacentistas [Fig. 5]. Pero, por encima de todo, Durero conocía muy bien el cuadro de *La Misa de San Gregorio* de su maestro Michael Wolgemut que había pintado en 1481 para la iglesia de San Lorenzo de Núremberg treinta años antes de que él mismo grabase dicho tema. Wolgemut, en esta pintura, también concibe la escena dentro de un marco arquitectónico. Se trata de un interior abierto

y porticado a la derecha, en que unos vanos apuntados y separados por columnas dejan entrever algunos edificios de la ciudad. Tras el arco principal, frontal y levemente apuntado, se dibuja a la izquierda otro arco de medio punto bajo el que aparece Cristo saliendo del sepulcro pero sentado.<sup>15</sup> No es un Cristo triunfante sino doliente, asistido por dos ángeles. La escena se organiza bajo una perspectiva frontal con el punto de vista también elevado. Tanto las líneas arquitectónicas como las creadas por la disposición de los asistentes, convergen en el punto principal que no es otro que la figura de Cristo. Contrariamente al acto litúrgico, aparece San Gregorio de rodillas y llevando la tiara sobre la cabeza; sorprendido, se dirige a su compañero, también arrodillado y colocado en igualdad de importancia. Es un prelado que igualmente cubre su cabeza, en este caso

14. Están repartidos en museos, bibliotecas y colecciones particulares. Dos variantes se conservan en la National Gallery of Art de Washintong, DC. Una tercera versión se encuentra en Harvard Art Museums/Fogg Museum, Gray Collection of Engravings Found.
15. Recuerda a un grabado de Meckenem que representa al *Varón de dolores*, tema también recurrente en esa época.

con la mitra. Ambos visten ornamentos ricamente adornados. A la derecha hay dos filas de asistentes. Los de la primera, están arrodillados y parecen ajenos al acontecimiento. Los de la segunda están de pie y en diferentes actitudes. La alineación conduce hasta un grupo de tres cantores. Clérigos y seglares aparecen mezclados. Otros elementos son el pan y el cáliz, descubiertos, sobre los corporales, y dos escudos de armas flanqueando el arco principal en la parte superior.

Los grabados y la pintura a los que nos hemos referido tienen en común la todavía impronta del tardogótico con algún atisbo renacentista. Las perspectivas son, en general, muy convencionales, normalmente frontales, y crean un espacio engañoso. Los tamaños de las figuras no siempre guardan relación de proporción con la realidad física; se recarga la escena y hasta se añaden elementos ideales mezclados con los reales. Durero, en su grabado sobre la temática que nos ocupa, rompe con los esquemas tradicionales e introduce caracteres novedosos dentro del ya influyente movimiento renacentista que afectan, en este caso, a la consideración del cuerpo humano como reflejo de un sistema de proporciones que permiten alcanzar un nuevo ideal de belleza y, el espacio, como elemento organizador mediante la correcta aplicación de los nuevos descubrimientos de las leyes perspectivas.<sup>16</sup> *La Misa de San Gregorio* de Albert Durero es un trabajo significativo en su quehacer artístico y científico, además de demostrar un perfecto conocimiento del tema religioso y ser un espejo de la fe que impregna la obra.<sup>17</sup> Las diferencias formales con los temas de autores anteriores son evidentes; pero más que sobre la composición y descripción pormenorizada de los elementos presentes, que de alguna manera han de considerarse con posterioridad, me detendré en el contenido simbólico de la iconografía y en el carácter trascendente de la misma.

Al suprimir los elementos arquitectónicos y desplazar el punto de vista a una posición lateral o de costado, la atención se centra en los personajes más relevantes de la escena: Cristo y San Gregorio, acompañado de los diáconos. Se intuye desde el principio la presencia de dos realidades, la terrena y la celeste. En la parte media de esos niveles está Cristo, de tamaño natural, bajo un canon heroico, cuya posición y actitud se imponen acaparando todo el interés. Con los brazos despegados y en actitud entre orante y oferente, a la par que muestra las llagas de las manos, encierra

16. Sobre todo en sus últimos años, Durero investigó sobre temas teóricos, a partir de la experimentación, dentro del espíritu renacentista, y construyó varios aparatos para demostrar las leyes de la perspectiva.

17. Durero estaba convencido de que la creación artística era un misterio; algo que no se enseña ni se aprende, ni tiene otra explicación que la gracia de Dios y las influencias de lo alto. PANOFKY, Erwin (1982), *Vida y arte de A. Durero*, Alianza Editorial, Madrid, p. 39.

la doctrina teológica tradicional de la Iglesia según la cual Cristo, en el sacrificio de la misa, es sacerdote, víctima y altar. El otro personaje en orden de importancia es San Gregorio, despojado de la tiara; lo contrario sería una irreverencia, una infamia hacia Cristo cuya cabeza aparece coronada de espinas. Importante es la relación que se establece entre los dos: Cristo parece dirigirse directamente al santo papa y el papa tiene a Cristo como objeto de su atención. Se patentiza el magnetismo entre las miradas y la relación mimética en la actitud de las manos de ambos protagonistas. Se evidencia la presencia de fuerzas que arrancan de las manos de Cristo y de su mirada que obtienen respuesta en las manos y el rostro de San Gregorio en un efecto de reciprocidad. Se ha hecho referencia, en los comentarios sobre la iconografía del tema en otros autores, a que en todos ellos el cáliz sobre el altar estaba descubierto. Tiene sentido cuando, en las imágenes, la sangre brota del costado de Cristo y se vierte sobre el cáliz. Normalmente el cáliz, aunque contenga el vino sin consagrar, está cubierto por la palia salvo en el momento de la Consagración. Durero lo presenta cubierto y, sobre la patena, coloca una pequeña hostia con el signo de la cruz. Quizá se trate del momento inmediatamente anterior al Ofertorio en el que los acólitos preparan el incensario para bendecir las ofrendas y no se trata del rito de la Consagración, momento en el que según la tradición sucede la aparición y presencia de Jesucristo ante San Gregorio. Tal como describe la escena, Durero quiere indicar que Cristo ya se ha hecho presente en su carne y en su sangre sin tener que aguardar al hecho misterioso de la transustanciación<sup>18</sup> en la doctrina católica y en la consustanciación en el incipiente luteranismo. También el autor sugiere su participación en la escena colocándose en un rincón de la misma bajo el monograma que construyen sus iniciales. No es la primera vez que las coloca sobre una piedra<sup>19</sup> con diferente intencionalidad y consiguiente interpretación. Dentro de la escena que nos ocupa, la piedra como concepto es reincidente: *Piedra de Pedro*, que sugiere el gallo encimado sobre la cruz en el extremo de la escalera y que recuerda sus tres negaciones; *Piedra de la Iglesia* representada por el Papa

18. Es conocida la influencia de la doctrina de Lutero sobre el artista, también sobre L. Cranach. La creencia luterana negaba el hecho de la transustanciación, considerándolo como una consustanciación o coexistencia inalterada del pan y del vino con el cuerpo y la sangre de Cristo; pero tal consideración no tiene por qué afectar a los elementos que se contienen en la escena de la estampa dureriana. Ver *Hispania Sacra*, LVIII-118 julio-diciembre 2006. 489-515. ISSN:0018-215-X. Quizá participasen de esa concepción tanto Lucas Cranach que, en dos de sus Misa de San Gregorio, coloca en cáliz boca abajo; lo mismo que Simon Franck que repite el hecho en otra de sus obras.
19. Aparece igualmente en el *Llanto sobre Cristo muerto*, de la Pasión Pequeña, 1507; en *San Cristóbal*, 1521; en la *Virgen coronada por dos ángeles*, 1518; en la *Adoración de los Magos*, 1503; en la *Bajada al Limbo*, 1512; en el *Caballo pequeño*, 1505; etc.

San Gregorio, sucesor de Pedro.<sup>20</sup> El humo del incienso, que se eleva verticalmente, se disipa entre las densas nubes que ocultan la región celeste suprema donde reside la divinidad. Llegan dos ángeles en vuelo, en menor escala, significando su espiritualidad y sutileza. Todos los elementos principales están tratados con mayor grado de luminosidad.

### 3. GRABADORES QUE IMITARON SU MISA

Se ha hecho referencia a grabadores anteriores que en sus trabajos abordaron el mismo tema que el tratado por Durero y pudieron influir en el enfoque del suyo. Toca ahora considerar lo que el genial grabador supuso para artistas posteriores en cuanto a la utilización de sus modelos y a su influencia en la creación de nuevos trabajos. Tradicionalmente la técnica del grabado, en todas sus modalidades, ha tenido como finalidad producir imágenes seriadas a partir de un dibujo inicial sobre lámina de madera o metal que, tallada o incisa de acuerdo con el mismo, resulta una imagen que no tiene otro objeto que servir de matriz para, entintada mediante rodillo o muñequilla y con una presión adecuada, ser transferida normalmente a un papel de particulares características. Ello permite un número indeterminado de copias; teóricamente tantas como sea el comportamiento de la matriz en relación con la mayor o menor calidad del resultado.

Durero creó cientos de originales y produjo largas tiradas, pues era consciente del éxito que sus grabados tenían en el mercado. Elegía para ello a los mejores tallistas controlando muy de cerca su trabajo en pro de la calidad del producto que, junto a la correcta ejecución, presentaban nuevos cánones formales, mejores efectos de claroscuro y una fuerza imaginativa incomparable. Él mismo promocionaría su obra, y se sabe que en sus viajes a Italia portaba baúles cargados de estampas y pinturas que vendía con facilidad y a precios elevados. Era un momento excepcional pues, con el reciente descubrimiento de la imprenta, existía un hambre por la imagen y por la palabra en todas las capas sociales que apenas podía satisfacerse. Libros religiosos, cuadros, biblias y leyendas de los santos, se vendían solos.<sup>21</sup> Por otra parte el temor a la muerte, tan cercana a causa de las pestes que en esa época asolaban las poblaciones, la religión y la devoción eran recursos necesarios; lo que conllevaba el deseo de la tenencia de estampas que, al rezar ante ellas, llegaran los favores divinos en esta vida y las indulgencias para la remisión de culpas en el más allá.

20. Ver Philip BOUSQUETS. <<https://artifexinopere.com>> 4DÜRER-artifex in opere, 9.1. [Fecha de consulta: 30 de enero de 2020]

21. SALZGEBERT, Dieter, *Alberto Durero, El rinoceronte*, p. 56.

El floreciente mercado de libros y estampas supuso que las imágenes de Durero invadieran Europa entera a lo largo del siglo XVI. A España llegaron igualmente por su especial influencia política y social en esos momentos que supuso la presencia de artistas foráneos que traían en su equipaje grabados de diferentes autores y países que servían para el conocimiento del panorama artístico internacional a la vez que eran utilizados como modelos para otras creaciones. En esa panorámica y en referencia a las estampas de la *Misa de San Gregorio* de Durero, ya sea como simple producto de mercado, ya como referencia para trabajos de otros artistas, cabe la consideración de determinadas circunstancias y particularidades no comunes; por lo que nos parece oportuno establecer cuatro grupos diferentes entre las mismas.

En un primer grupo estarían las originales de Durero, es decir, las imágenes xilográficas de la edición de 1511; en un segundo, las que teniendo como matriz la propia de Durero, fueron reeditadas en fechas posteriores; en otro más, se incluiría el formado por réplicas e imitaciones en las que la imagen no cambia de orientación respecto al modelo dureriano y, finalmente, aquéllas ajenas en que la imagen queda invertida. Dentro del primer grupo se deduce que tuvieron que ser muchos los ejemplares producidos y distribuidos. Para hacerse una idea, se detallan algunos museos, bibliotecas, archivos y colecciones de todo el mundo donde se encuentran repartidos. Hay ejemplares en la Biblioteca Nacional de España, de Madrid; en el British Museum de Londres, varias estampas; en el Rijksmuseum de Amsterdam; en la National Gallery of Art de EE.UU.; en el Metropolitan de Nueva York; en la National Gallery of Victoria de Melbourne; en la Gallery d'Orsay, de Boston... De ediciones posteriores no es fácil saber si fueron muchas o pocas las copias realizadas; pero haberlas las hubo. Existe un ejemplar de una edición de 1540 en la Biblioteca Nacional de España, impreso en diferente tipo de papel y de peor calidad gráfica por tratarse de la imagen resultante de una matriz progresivamente desgastada. De los grupos de imitadores hablamos a continuación.

Los copistas no se hicieron esperar incluso en vida del propio Durero. El primero en copiarlo fue el italiano Marcantonio Raimondi (1480-1534) [Fig. 6]. Coetáneo del alemán, no realizó una versión propia de la Misa sino la copia exacta del original de Durero. Se trata de un grabado al buril de 29,4 x 20,5 cm en el que la única diferencia radica en que la imagen resultante muestra las características propias de la técnica, fácilmente discernibles. Y es que, en el mercado del momento, las estampas a buril se vendían mejor que las xilografías, por permitir más detalles, mejor definición de los volúmenes y, en definitiva, porque los resultados eran más realistas y similares a los de las técnicas pictóricas. No sería el único grabado que copió del alemán. Al parecer, era una práctica extendida entre grabadores y copistas el

hacer réplicas, traduciendo los originales xilográficos a la versión buril; y, en ese proceder, era ventajoso recurrir a las obras del genial Durero. Lo cierto fue que para Marcantonio esta costumbre llegó a convertirse en una práctica verdaderamente rentable. En un principio hasta incluía el monograma<sup>22</sup> del de Núremberg (AD) como si de un *durero* se tratara. Lo que le valió una reclamación interpuesta por Durero ante el gobierno veneciano, que resolvió el asunto dejando a Marcantonio la posibilidad de reproducir imágenes del alemán pero sin el monograma, con el fin de diferenciar el genuino *durero* de las copias. En muchos grabados posteriores no incluiría ni su propio monograma: MAF (Marc Antonio Fecit).<sup>23</sup>

Otro grabador que copió su Misa fue Jacob de Weert, nacido en Amberes, en 1568, y fallecido en París sobre 1605. El grabado que legó es un ejemplar a partir de una matriz incisa al buril, de 17,6 x 11,8 cm. No se sabe demasiado de su vida, pero quedan obras importantes en diferentes bibliotecas y museos tales como la Biblioteca Nacional de España donde se conserva un *Bautismo de Cristo*, buril de 26,3 x 19,1 cm, inventariado con el número 1487; en el Rijksmuseum de Amsterdam se guarda otro: *La confesión*, de 10 x 6 cm. Y hay obras suyas en el Museum van Boijmans de Holanda y en la National Gallery of Art de USA. Se sabe que fue alumno de Hieronymus Wierix y que trabajaron juntos en algún tema como *La Edad de Plata. La ley del Antiguo Testamento*.<sup>24</sup> Para que la copia no sea exacta respecto al modelo dureriano, de Weert introduce alguna variante como colocar el gallo sobre la columna de la flagelación o modificar la base de



Fig. 6. Marcantonio Raimondi, c. 1530. Buril, 29,4 x 20,5 cm. Ant. sal. exc. es la firma del editor Antonio Salamanca. BNE. © Patrimonio Nacional.

22. Lo incluye en varias escenas de *La Vida de la Virgen* como el *Nacimiento la Virgen*, la *Aparición del ángel a San Joaquín* o la *Visitación a su prima Santa Isabel*.
23. En el caso de la Misa no lo incluye. Aparece *Ant. Sal. Exc.* (Antonio Salamanca Excudit).
24. <https://fineartamerica.com/featured/the-silver-age-the-law-of-the-old-testament-hieronymus-wierix-and-jacob-de-weert.html> [Fecha de consulta: 30 de enero de 2020]

los candelabros.<sup>25</sup> Llama la atención que sus obras están firmadas; sin embargo en la copia de la *Misa de San Gregorio* no aparece la firma, por lo que no se asegura su autoría a ciencia cierta. Otra de las características de sus estampas es que llevan al pie alguna leyenda explicativa en las escenas de la biblia, o de tipo devocional en otros casos. En la de la *Misa de San Gregorio* escribe: *Sacrificans Christi pia vulnera cernit ad aram vivo praesentis corpore Gregorius*. Durero no sería el único artista que fue copiado por de Weert, pues se conocen otros grabados, como *Cristo en la Cruz*,<sup>26</sup> que es la copia del cuadro del mismo título de Martin de Vos.<sup>27</sup> La particularidad del grabado de Marcantonio y el de Weert es que las imágenes guardan la misma orientación que el grabado de Durero de 1511. Existen otras copias en las que los grabadores de fechas posteriores, anónimos casi siempre, mantienen todas las características de la *Misa* del genial grabador, también la orientación, con la particularidad de que no se trata de xilografías.

Aunque es de fecha anterior, se incluye en este apartado por pertenecer al grupo de imitadores en los que la imagen de la *Misa* queda invertida. Nos referimos a Hieronymus Wierix (Amberes, 1553-1619), que fue un grabador precoz y productivo, de excelente técnica y minucioso acabado. Empañaría su brillo el que, en gran parte, basara su obra en trabajos ajenos, siendo Alberto Durero uno de los que se sirvió. La mayoría de sus estampas, grabadas al buril, son de tipo devocional y suelen llevar al pie alguna plegaria, texto bíblico o piadoso, como las de de Weert. Tuvo estrecha relación con la orden jesuítica, ilustrando obras de autores de la Compañía, realizando retratos de superiores de la orden y confeccionando imágenes con escenas de la vida del fundador. Su versión de la *Misa de San Gregorio* [Fig. 7] es de una calidad incuestionable, pero la imagen resultante, como decimos, es contraria en orientación a de la de Durero. Llama la atención que su discípulo de Weert, en la suya, consigue un resultado de acuerdo con el original de Durero. Hace sospechar que Wierix, el maestro, copió directamente el dibujo de Durero sobre la lámina de cobre con el consiguiente resultado invertido de la estampa. Luego sería el alumno quien copiara el modelo del maestro, resultando en la estampación una copia similar al modelo original del de Núremberg. Wierix incluye el monograma de Durero en muchas de sus copias, pero entonces Durero ya había fallecido.<sup>28</sup> Se ha dicho que existen copias de grabadores posteriores que se

25. Este detalle sólo se observa en de Weert y en Wierix, como se indicará posteriormente.

26. En el *Graphische Sammlung Albertina* de Viena.

27. En la *Dulwich Picture Gallery* de Londres.

28. Estampas de la *Misa* de Wierix se encuentran en diferentes museos y colecciones: *British Museum*, Londres / *Rijksmuseum*, Amsterdam / *Spaightwod Galleries*, Upton. Massachusetts, etc.





Fig. 7. Hieronymus Wierix, 1585. Buril, 30 x 21 cm. Existen copias de la matriz original en diversos museos y colecciones.

orientan según el modelo de Durero.<sup>29</sup> Pues también se encuentran otros que se orientan inversamente, como el anónimo italiano, de 1567, que se guarda en la RBN de San Lorenzo del Escorial [Fig. 8] o, el también anónimo de 1550, conservado en el British Museum.

#### 4. WIERIX, EL INTERMEDIARIO

La difusión de la obra de Durero a partir de sus grabados y el éxito alcanzado en Italia, motivó que pintores como Rafael o Tiziano contratasen grabadores para promocionar y divulgar sus obras pictóricas. Nacieron entonces los talleres dedicados al llamado “grabado de reproducción” siendo Raimondi<sup>30</sup> uno de los iniciadores, seguido por Campagnola, El Parmesano o Carracci. La idea pasó a Francia a la que llegaron grabadores italianos que, con otros nativos y bajo el patrocinio de Francisco I, dieron fama y renombre a la que se conoció como Escuela de Fontainebleau, con maestros como Jules Romain o Primaticcio. También en los Países Bajos se crearían talleres, apareciendo editores que difundirían la obra grabada de Brueghel, Cornelis Cort o Hendrick Goltzius. Todo ello dio como resultado el incremento del mercado de estampas en la Europa de mediados del XVI. Tal proliferación de imágenes continuaría en el XVII y el fenómeno sería motivo de que la mayoría de los pintores de la época, importantes o no, las tomasen como inspiración, punto de referencia e incluso como objeto de copia. En los artistas de la Comarca de Calatayud de esas épocas influyeron, además de Durero, el propio Raimondi, Agostino Veneziano, Gian Giacomo Caraglio, Lucas Cranach o Cornelis Cort, entre otros.<sup>31</sup> Es de suponer que también entre ellos estaría Hieronymus Wierix, al menos en lo que a la *Misa de San Gregorio* se refiere que, sin duda, fue el modelo seguido por nuestros artistas de Alconchel y de Velilla.

El grabado de Wierix sobre la *Misa de San Gregorio*, si se compara con el auténtico de Durero, tanto los elementos que se incluyen como los referidos a la disposición, tamaño y proporción coinciden; pero ofrece sus particularidades. Aparte las que resultan de la inversión y de las calidades

29. Existe en los medios una matriz metálica, c.1800, cuya imagen, una vez trasladada al papel, resultaría similar a la original de Durero.<<https://picclick.com/Antique-Albrecht-Durer-copper-print-plate-engraving-The-254467463778.html>> [Fecha de consulta: 29 de enero de 2020]
30. Raimondi colaboró con Rafael, en Roma, en calidad de editor de los grabados de sus obras. Ver *Historia de un arte. El grabado*, ya citado, p. 142.
31. Rigurosos trabajos de investigación de reconocidos autores como Carmen Morte, Jesús Criado o Rebeca Carretero lo acreditan.

gráficas derivadas de la técnica utilizada por uno y otro grabador (Dureró, xilografía; Wierix, buril),<sup>32</sup> se observa una marcada diferencia en el candelabro próximo al espectador de una y otra estampa. En Dureró, la base del mismo se sintetiza en una forma troncopiramidal, decorada y de tres alturas. La parte inferior es cuadrada y moldurada, descansando en cuatro pequeñas esferas. El cuerpo principal está adornado con formas aplanadas cuyos extremos se enrollan en espiral y se adosan, de dos en dos, a cada una de las cuatro aristas. El fuste, cilíndrico, es de dos tramos. El inferior tiene la superficie estriada y el superior está cubierto por finas y alargadas hojas de acanto. En el caso de Wierix, por el contrario, la base del candelabro es circular y presenta cinco pequeñas alturas de diferente diámetro, siendo lisa la superficie y sin filigranas decorativas. En el fuste, el tramo inferior también es liso y uniforme, mientras que el superior combina bordes curvilíneos lisos en movimientos enfáticos y deprimidos. Aparte esos elementos formales ya descritos, el grabado de Wierix se diferencia del de Dureró por las leyendas incisas en la base de la imagen y dentro de la plancha matriz. La leyenda piadosa coincide con la de su alumno Jacob de Weert que la copiaría al estar contenida en la imagen del maestro que le sirviera de modelo. La otra leyenda, encima de la anterior, reza: *Reverendiss° in Christo ac domino D. Joannis Hauchino Aechiep° Mechlianensi. Adri Huber, D.D. Conserva el monograma de Dureró y sobre él: Hyr. Wierix sculp. Y debajo: A. HUBERTI EXCUDIT. A°.* 1585.

Si se establece comparación entre los cuadros de Velilla y de Alconchel respecto al original de Dureró, lo primero que llama la atención es que las escenas se invierten. Exactamente igual que ocurre en el grabado de Wierix; y al ver que ambos pintores reproducen los candelabros al modo de éste, cabe la conclusión de que tanto el pintor de Velilla como el de Alconchel se basaron en la versión de Wierix y no en la original de Dureró. Se da el caso, además, de que todos los grabados posteriores que imitan al de Dureró, anónimos o no, siguen el modelo complejo del candelabro de su estampa. Lo que ratificaría, más si cabe, la sospecha de que fuera el trabajo de Wierix el referente para la elaboración de las dos pinturas que consideramos, tanto la orientación de la escena como el modelo de candelabro elegido. Interesa establecer ahora las semejanzas pero también las diferencias entre el grabado de Wierix y los cuadros de Velilla y de Alconchel.

El cuadro del retablo de la *Misa de San Gregorio* de la iglesia parroquial de San Juan Bautista, de Velilla del Jiloca, se atribuye a Francisco Florén, pintor bilbilitano, c.1632. Es una pintura al óleo sobre tabla, de 160 x 114

32. El buril permite líneas sumamente finas que favorecen el dibujo del detalle y la creación de claroscuros de suaves matices.

cm, suma de tres piezas verticales, de 116 x 38 cm, que se incluye como tema principal del retablo y da titularidad al conjunto. Jesús Criado, al referirse a la obra, y con ella a su autor, la considera pintura figurativa de discreto mérito correspondiente a la etapa de madurez de Florén.<sup>33</sup> A este respecto, tanto la perspectiva como la anatomía de la figura de Cristo dejan bastante que desear. La altura del cuadro es algo mayor, en proporción, a la altura de la estampa de Wierix (30 x 21 cm) y a la de Durero (29,5 x 20,5 cm). Al indagar sobre el lienzo de Alconchel y en el intento de encontrar referencias que contribuyeran a averiguar alguna pista sobre la autoría del cuadro, resultó llamativo que notables investigadores como Rubio Semper se refiera al lienzo de Velilla, a su medida (1,50 x 1,20 m),<sup>34</sup> a su localización, así como a su autor y al contrato de trabajo<sup>35</sup> pero sin mencionar la fuente dureriana. Igualmente, Criado Mainar en su obra ya citada, tampoco recoge mayor información respecto de la fuente. Por el contrario en el mencionado estudio de Rebeca Carretero ya aparece el nombre de Durero refiriéndose a su xilografía en cuanto motivo de inspiración de Florén.<sup>36</sup> Al analizar la estructura general del cuadro se advierte que, en el altar, apenas se aprecia el corporal bajo el cáliz, la patena es de menor diámetro y el misal, reducido, aparece a la derecha, mientras que la bolsa de los corporales con el rostro de Cristo<sup>37</sup> la coloca a la izquierda resultando también de menor tamaño. El lado frontal del altar, respecto al espectador, aparece de menor anchura. Ahí el mantel, que tanto Durero como Wierix mueven con tanto acierto, queda reducido a una pequeña franja horizontal. La que fuera piedra que contiene la fecha y el monograma de Durero se convierte en un soporte de dudosa funcionalidad. Elimina los collarines de la parte superior de la casulla de San Gregorio y de la dalmática del diácono visible; igualmente elimina la cruz sobre la espalda del celebrante y las pequeñas

33. CRIADO MAINAR, J. (2008), *El Renacimiento en la Comarca de la Comunidad de Calatayud. Pintura y escultura*. CEB, Calatayud, p. 155.

34. La medida es incorrecta.

35. RUBIO SEMPER, A. (1980), *Estudio documental de las Artes en la Comunidad de Calatayud durante el siglo XVII*, CEB, Calatayud, pp. 123-124.

36. El tema de la *Misa de San Gregorio* ha estado presente en la iconografía religiosa comarcal bajo interpretaciones que distan de la de Durero. En el cuadro central de la predela del retablo de las Ánimas, de la Iglesia parroquial de Paracuellos de Jiloca, se representa la escena en una pequeña pero acertada composición de espaldas. En la misma iglesia y en el retablo de San Antonio Abad se encuentra otra pintura de P. Morone con el mismo tema, también de espaldas. Otro más con la misma denominación está en la iglesia de San Martín de Morata de Jiloca, tratándose en este caso de un bajorrelieve de Pedro Martínez en el que se reconoce a San Gregorio por la tiara papal que descansa en la hornacina del fondo con las ínfulas colgantes.

37. Sustitutivo de la Santa Faz impresa en el velo de la Verónica, que suele incluirse en este tipo de representaciones.

cabezas de león con las borlas colgantes en la parte superior de la dalmática del diácono; pero es acertado en el tratamiento de los motivos que decoran los ornamentos. Los *arma Christi* o elementos de la Pasión quedan ordenados en la misma disposición que en los modelos, salvo el gallo que, sin soporte, flota como uno más. La escalera no arranca del altar sino del sepulcro; los flagelos se separan ligeramente del palo vertical de la cruz; la columna está desprovista de cuerdas y destaca la cartela de la sentencia sobre el fondo oscuro. El cambio más significativo que introduce Florén está en los acólitos que portan el incensario y el incienso respectivamente. El turiferario no alza el brazo en acción de levantar la tapa para que el ayudante deposite el incienso, que supone una característica identificadora dentro de la escena; y el que sostiene la pequeña vasija con el incienso, actual naveta, hace un gesto con la mano como queriendo decir algo al compañero. Al estar cerrado el incensario y no haber sido depositado el incienso no se produce la columna de humo derivada de la combustión que en ascenso vertical se mezclaría con las nubes. En lo que coincide totalmente es en el moldeo de candelabro introducido por Wierix.

El cuadro anónimo de Alconchel respecto al de Wierix, y también al de Durero, no guarda relación de proporción con los lados de los rectángulos de los modelos originales. Mide 134 x 111 cm; resultando una superficie de menor altura. Es por ello que quedan eliminadas las gradas inferiores y la parte superior está truncada e incluso se acorta la altura de la cruz. Las diferencias en cuanto al contenido son mínimas. Cambian las líneas de fuga definidas por el altar, el sepulcro y el palo horizontal de la cruz, que convergen en la margen izquierda del cuadro en una línea de horizonte a la altura de la cabeza de Cristo y de los ángeles en vuelo. Por lo que la escena se divisa bajo un ligero picado. Los corporales desplegados sobre el altar quedan sutilmente expresados. Algo que difiere es el gallo, que no posa sobre el travesaño de la cruz, al final de la escalera, sino sobre la columna de la flagelación, hecho que es común en bastantes representaciones de la *Misa de San Gregorio*<sup>38</sup> y en otras iconografías tradicionales.

## 5. LOS CUADROS DE VELILLA Y ALCONCHEL “DESPUÉS DE” DURERO

Las expresiones “después de”, “d’après” o “after” se utilizan en el ámbito del arte para determinar obras realizadas con posterioridad que ofrecen elementos similares respecto a modelos anteriores en las que se refleja

38. Así lo representa Jacob de Weert y pintores como Simon Franck, Diego de la Cruz, Alonso Carrillo y muchos otros del arte colonial americano.

un mayor o menor grado de correspondencia. Existen grabados después de Durero, como se ha visto, y dibujos de Durero después de Mantegna, de Wolgemut o de otros grabadores anónimos.<sup>39</sup> El “después de” Durero permanecerá machaconamente durante los siglos XVI y XVII no sólo en Europa y en España sino también en la América colonial.

Tanto el autor del cuadro de Velilla como el de Alconchel después de Durero, tuvieron como modelo una imagen lineal en blanco y negro; por lo que quedaba el campo libre para su propia versión en lo que al color atañe. Hay elementos en las escenas cuyos colores, según la concepción de entonces, guardan relación con los de la realidad representada, como ocurre en las carnaciones de rostros y manos descubiertas, en la desnudez de Cristo, en el blanco de las albas de los celebrantes y asistentes o en el de los manteles del altar; en los que ambos pintores coinciden pero incluyen matices de acuerdo con la unidad cromática de cada conjunto. En Florén predominan los colores relativamente fríos y agrisados, por lo que se impregnan de azulados los blancos manteles, las albas en sus partes visibles, el paño pudoroso de Cristo, las túnicas de los ángeles en vuelo que, junto con el cielo y las nubes y otros puntos del fondo empañados de oscuro azul, crean un acertado ritmo cromático. La cinta cruzada sobre el pecho del turiferario también la interpreta en un oscuro verde azulado. La casulla y las dalmáticas, bordadas en oro, presentan unos temas decorativos muy bien interpretados y pueden apreciarse zonas de luz matizadas por fríos tonos. En general sobreabundan los oscuros, pero favorecen los contrastes que sirven de aliciente visual en la captación del contenido de la escena. El anónimo de Alconchel, por el contrario, interpreta su tema bajo una gama de colores cálidos muy ponderados y nada estridentes. Los blancos de las túnicas y paños se tiñen de verdes amarillentos, lo mismo que el mantel. Todo se unifica bajo el tono dominante que se intensifica más todavía al cubrir el frontal y el lateral del altar con una tela de ricos bordados, de la misma gama, al igual que las gradas sobre las que se arrodillan los celebrantes, equiparables a los tejidos nobles y recamados de la casulla y las dalmáticas. Al contrario que Florén, el anónimo de Alconchel incluye la cruz original en la casulla de San Gregorio en un contrastado negro a juego con los collarines de los ornamentos. Dentro del criterio de unidad, la cinta que se cruza en el pecho del portador del incensario también es roja y, anaranjadas, la túnica y las alas de uno de los ángeles; derivando en un conjunto armonioso.

39. Durero imita a Mantegna en su dibujo *Batalla de dioses marinos*, 1494, conservado en la Albertina de Viena; a su maestro Wolgemut, en su también dibujo *La Filosofía* en el British Museum; a un maestro anónimo francés, en su *Muerte de Orfeo*, 1494, conservado en el Kunsthalle de Hamburgo... (Ver *Vida y arte de Alberto Durero*, de PANOFSKY, Erwin. Ilustraciones 44 a 50).



Fig. 8. Anónimo italiano, 1567. Buril, 28,5 x 20,2 cm. Fuente: Real Biblioteca del Monasterio del Escorial.

© Patrimonio Nacional. En este caso la copia repite fielmente los elementos de Durero incluido el candelabro; pero añade, no muy acertadamente, aureolas en la cabeza de Cristo y de Gregorio.



Fig. 9. C. Particular. Simon Franck, c. 1523, en una interpretación muy personal. Obsérvese el cáliz invertido. Si Cristo está físicamente presente no procede la presencia sacramental.

Quedan más *Misas de San Gregorio* después de Durero, unas manteniendo la orientación según el grabado original del alemán, como la de Zurbarán que se guarda en el Monasterio de Santa María de Guadalupe, Cáceres;<sup>40</sup> la de Adriaen Isenbrandt, c.1520, conservada en el Museo del Prado;<sup>41</sup> la de un anónimo francés, óleo sobre tabla del XVI, en el "Provincial de l'Oise, Beauvais, Picardie, Francia;<sup>42</sup> la de Simon Franck [Fig.

40. <http://www.orozco.com/paginas/leefoto.php?referencia=133323>. [Fecha de consulta: 27 de enero de 2020]

41. [https://ec.aciprensa.com/wiki/Archivo:MISA\\_13.jpg](https://ec.aciprensa.com/wiki/Archivo:MISA_13.jpg). [Fecha de consulta: 27 de enero de 2020]

42. [catholicvs.blogspot.com/2012/05/la-santa-misa-en-el-arte-clxxxviii.html](http://catholicvs.blogspot.com/2012/05/la-santa-misa-en-el-arte-clxxxviii.html). [Fecha de consulta: 27 de enero de 2020]

9], del primer tercio del XV;<sup>43</sup> un óleo sobre tabla de 29 x 23 cm, objeto de subasta,<sup>44</sup> entre otros. También en el arte colonial, y siguiendo la orientación del grabado de Durero, encontramos un cuadro anónimo del XVII en la Antigua Recoleta de San Diego de Quito, Ecuador;<sup>45</sup> otro más en una colección privada de la misma época, en Lima, Perú.<sup>46</sup> Que sigan la orientación de Wierix, encontramos una versión muy parecida a los cuadros de Velilla y Alconchel en una subasta. Se trata de un óleo sobre cobre, de 43,5 x 33,5 cm, del XVII, de muy buena factura.<sup>47</sup> Otros cuadros que se orientan según el modelo de Wierix<sup>48</sup> aparecen también en el arte colonial. Hay uno atribuido a Miguel de Santiago en el Convento de Santa Inés de Colombia, Bogotá;<sup>49</sup> otro anónimo peruano en una colección particular;<sup>50</sup> un bajo relieve y un cuadro, también anónimos, de la escuela de Cuzco<sup>51</sup> en la colección Barbosa-Stern, Lima; otro de la escuela de Potosí,<sup>52</sup> del XVIII, en el Museo Julio Marc de Rosario, Argentina, etc. Se trata de obras en las que la influencia es directa y la presencia de la iconografía dureriana, evidente.

El espíritu de Durero permanecerá allí donde esté su obra aureolada con la luz que emana de su arte; pero también está en las obras de artistas posteriores que bebieron en su fuente. El anónimo de Alconchel supo afrontar con dignidad la arriesgada apuesta de imitarlo sin sospechar que su trabajo sería objeto de la desidia y del olvido. Ahora es otro espíritu el que anima a verlo despojado de ese manto detestable y no es otro el in-

43. [catholicvs.blogspot.com/2011/06/la-santa-misa-en-el-arte-lxxx.html](http://catholicvs.blogspot.com/2011/06/la-santa-misa-en-el-arte-lxxx.html). [Fecha de consulta: 23 de enero de 2020]
44. [www.artnet.com/artists/master-of-1518/die-gregorsmesse-BM6fv5yNhbc6iA94Dt6fVA2](http://www.artnet.com/artists/master-of-1518/die-gregorsmesse-BM6fv5yNhbc6iA94Dt6fVA2). [Fecha de consulta: 27 de enero de 2020]
45. [artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/7346](http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/7346). [Fecha de consulta: 21 de enero de 2020]
46. <http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/5482>. [Fecha de consulta: 30 de enero de 2020]
47. [www.artened.com/index.php/nacional/alcala-subastas/item/69089-siglo-xvii-la-misa-de-san-gregorio](http://www.artened.com/index.php/nacional/alcala-subastas/item/69089-siglo-xvii-la-misa-de-san-gregorio). Obra subastada y vendida el 10-10-2019. [Fecha de consulta: 30 de enero de 2020]
48. Era conocido en las colonias. Ver <http://dx.doi.org/10.15446/historelo.v6n11.41977>. [Fecha de consulta: 30 de enero de 2020]
49. <http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/18969>. [Fecha de consulta: 30 de enero de 2020]
50. <http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/5482>. [Fecha de consulta: 23 de enero de 2020]
51. <https://ceclirevista.com/2017/07/23/album-amicorum-no11/>. [Fecha de consulta: 23 de enero de 2020]
52. [catholicvs.blogspot.com/2012/12/la-santa-misa-en-el-arte-ccxix.html](http://catholicvs.blogspot.com/2012/12/la-santa-misa-en-el-arte-ccxix.html). [Fecha de consulta: 23 de enero de 2020]



terés de la presente aportación. Que ojalá el propósito se vea satisfecho cuando un buen día, más bien pronto que tarde, tras ser sometido a una eficaz actuación restauradora, el cuadro rescatado pueda contemplarse en todo su esplendor en la ubicación más conveniente.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANGULO ÍÑIGUEZ, D. (1944), *Durero y los pintores catalanes del s.XV*, Archivo español de arte, pp. 327-330.
- CARMONA MUELA, J. (2003), *Iconografía de los santos*, Ediciones Istmo. Madrid, pp. 182-186.
- CARRETE PARRONDO, J. y otros (1988), *Historia General del Arte. El grabado en España en los s. XV al XVII*, Summa Artis v. XXXI, Espasa Calpe, Madrid.
- CARRETERO CALVO, R. (2012), “Retablo de la Misa de San Gregorio de Velilla de Jiloca”, *Joyas de un Patrimonio IV*. DPZ, Cultura y Patrimonio, Zaragoza, pp. 250-256.
- FAJARDO RUEDA, M. (2014), “Grabados europeos y pintura en el nuevo Reino de Granada”, *Historiela. Revista de Historia Regional y Local*, v. 6, nº 11, pp. 68-125. [dialnet.unirioja.es>descarga>articulo PDF]
- GENTILE LAFAILLE, M. (2014), *Iconología de la Misa de San Gregorio*. Buenos Aires, Siglo XXI. dialnet.unirioja.es>descarga>articulo PDF.
- IBÁÑEZ GARCÍA, M.A. (1991), “La Misa de San Gregorio. Aclaraciones sobre un tema iconográfico. Un ejemplo en Pisón de Castrejón. Palencia”, *Norba Arte*, XI, Universidad de Extremadura. Dpto. de Hª del Arte.
- MIRAVALLS, L. (1997). “Los arma Christi en los crucifijos populares”, *Revista Folklore*, nº 204, Fundación Joaquín Díaz, Valladolid.
- MELOT, GRIFFITHS, FIELD y BEGUIN (1981), *Historia de un arte, El grabado*, Skira-Carroggio, Barcelona.
- NAVARRETE PRIETO, B. (1997), *La pintura andaluza del s. XVII y sus fuentes grabadas*. <eprints ucm.es>tesis. PDF.
- PANOFKY, E. (1982), *Vida y arte de Alberto Durero*, Alianza Editorial, Madrid.
- PÉREZ CARRILLO, S. (1988), “Aproximación a la iconografía de la Misa de San Gregorio en América”, *Cuadernos de Arte Colonial* 4, pp. 91-104 <dialnet.unirioja.es>descarga>articulo. PDF.
- RUBIO MARTÍNEZ, M. (1979), *Ayer y hoy del grabado y sistemas de estampación*, Ediciones Tarraco, Tarragona.
- SALZGEBER, Dieter. (2005), *El rinoceronte. Alberto Durero*, Loges Ediciones, Santa Marta del Tormes, Salamanca.
- WINZINGER, F. (1988), *Durero*, Biblioteca Salvat de grandes biografías, Salvat Editores, Barcelona.

